

ศึกษาเทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุด
กรณีศึกษา อาจารย์มังกร ปี่แก้ว อาจารย์ชุนตร์ เตชธนนันท์
และ อาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง

จิรวัดน์ แสงอนันต์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดนตรีตะวันตก
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

**THE STUDY OF THE PRACTICING TECHNIQUE OF
RUDIMENT AND SWING RHYTHM FOR A DRUM SET:
CASE STUDIES OF MONGKORN PEEKAEW, CHANUTR
TECHATANANAN AND SUTTIPONG PANKONG**

JEERAWAT SAENG-ANAN

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirement

for Master of Arts in Western Music

Academic Year 2019

Copyright of Bansomdejchaopraya Rajabhat University

ชื่อเรื่อง	ศึกษาเทคนิคการฝึกซ้อมรูดิเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุด กรณีศึกษา อาจารย์มังกร ปี่แก้ว อาจารย์ชุนตร์ เตชชนนันท์ และ อาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง
ชื่อผู้วิจัย	จิรวัดน์ แสงอนันต์
สาขาวิชา	ดนตรีตะวันตก
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พิมลมาศ พร้อมสุขกุล
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เอกชัย พุทธิรัญ
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	รองศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล
ปีการศึกษา	2562

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาเทคนิคการฝึกซ้อมรูดิเมนต์ของ อาจารย์มังกร ปี่แก้ว อาจารย์ชุนตร์ เตชชนนันท์ และอาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง 2) ศึกษาเทคนิคการฝึกซ้อมจังหวะสวิงสำหรับกลองชุดของ อาจารย์มังกร ปี่แก้ว อาจารย์ชุนตร์ เตชชนนันท์ และอาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง โดยใช้วิธีการเก็บข้อมูลด้วยสังเกตและการสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง พร้อมทั้งนำมาวิเคราะห์และนำเสนอข้อมูลในรูปแบบพรรณนา

ผลการวิจัยพบว่า

1) การฝึกซ้อมรูดิเมนต์ของอาจารย์ทั้ง 3 ท่าน เริ่มต้นจากเทคนิคการจับไม้กลองในตำแหน่งที่ดีแล้วทำให้ไม้กลองมีการรบกวน และเริ่มต้นฝึกซ้อมจากรูดิเมนต์ที่เป็นรูปแบบมาตรฐานแล้วนำมาผสมรูปแบบที่คิดขึ้นใหม่ เพื่อใช้ในการฝึกซ้อมรูดิเมนต์ในรูปแบบเฉพาะตัว รวมถึงฝึกซ้อมการเน้นเสียง การเปลี่ยนเสียงบนกลองชุดเพื่อนำมาใช้ในการบรรเลงสนับสนุน การส่งกลอง การโซโลเดี่ยว และส่งผลพัฒนาไปสู่การตีจังหวะสวิง

2) การฝึกซ้อมจังหวะสวิงขึ้นพื้นฐานของอาจารย์ทั้ง 3 ท่าน เริ่มต้นฝึกซ้อมตีฉาบไรด์ในรูปแบบโน้ตตัวคำที่แบ่งย่อยด้วยโน้ตสามพยางค์เข้บัตหนึ่งชั้นและตีฉาบไรด์เพิ่มในโน้ตสามพยางค์ตัวที่สามในจังหวะที่ 2 และ 4 พร้อมกับเหยียบไฮแฮทในจังหวะ 2 และ 4 ให้ตรงกับเครื่องจับจังหวะจนเข้าใจในความรู้สึกของจังหวะสวิง นำรูดิเมนต์มาประยุกต์ใช้ในการบรรเลงสนับสนุน รวมถึงศึกษาประวัติและผลงานของศิลปิน การฟังเพลง การดูการบรรเลง และการถอดโน้ตกลองชุดจากบทเพลงมาใช้ในการมาฝึกซ้อม เพื่อสร้างสำเนียงและภาษาในการตีจังหวะสวิง และมีข้อค้นพบเพิ่มเติมในการฝึกซ้อมคือ การทำสมาธิบนกลองเพื่อแก้ปัญหาในฝึกซ้อม การใช้เสียงโน้ตแทนเสียงเมโทรโนมเพื่อลดความกดดันและสร้างความคิดสร้างสรรค์ในการฝึกซ้อม การจำทำนองหลักของเพลงโดยใช้การร้อง การท่อง การจำ

คำสำคัญ : การฝึกซ้อม กลองชุด รูดิเมนต์ จังหวะสวิง

Thesis Title	The study of the practicing technique of rudiment and swing rhythm for a drum set: case studies of Mongkorn Peekaw Chanutr Techatananan and Suttipong Pankong
Research	Jeerawat Saeng-anan
Field	Western Music
Thesis Advisors	Asst. Prof. Dr. Pimonmas Promsukkul Asst. Prof. Dr. Ekachai Phuhirun Assoc. Prof. Dr. Saksri Vongdharadon
Academic Year	2019

Abstract

This research is a qualitative research aimed to 1) study practicing techniques of rudiment of Mongkorn Peekaw, Chanutr Techatananan, and Suttipong Pankong. 2) study practicing techniques of swing rhythm for a drum set of Mongkorn Peekaw, Chanutr Techatananan, and Suttipong Pankong. Data was collected by observation and semi-structured interview. Then the data was analyzed and presented in descriptive form.

The results are shown as followed.

1) The rudiment practice of all the three case studies began with drumsticks holding technique to facilitate rebound, as well as practicing basic rudiments which can later adapt into personalized version. Other practices included accents and tuning to use in comping, drum fill-in, solo leading, and swing rhythm.

2) The basic swing rhythm practice of all the three case studies began with playing a ride cymbal with quarter notes in subdivision by eight note triplets, followed by the third triplet in beat 2 and 4 while pressing hi-hat pedal simultaneously with the assistance of metronome to understand the feeling of swing rhythm. Other practices included applying the rudiments in the comping, as well as studying professional drummers' background and works, listening and watching drumming performance, and transcribing and practicing drumming notes from songs, in order to create tone and feeling in swing rhythm. Additional findings suggested that doing meditation with a drum-set can solve practice problems, using note's sound instead of metronome's can reduce drummer's pressure and increase creativity, and it is also suggested to remembering main melody of songs through singing, reciting, and mesmerizing.

Keywords : Practice, Drum set, Rudiment, Swing Rhythm

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์ไปได้ด้วยดี ด้วยความกรุณาและความช่วยเหลือในการให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์ ผู้วิจัยต้องขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พิมลมาศ พร้อมสุขกุล อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เอกชัย พุทธิรัฐ รองศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ซึ่งท่านอาจารย์ทั้งสามได้เสียสละเวลาในการตรวจทานและปรับแก้ไขเนื้อหาารูปแบบของงานวิจัยให้มีความถูกต้องและสมบูรณ์

กราบขอบพระคุณ อาจารย์มังกร ปี่แก้ว อาจารย์ชุนตร์ เตชชนันท์ และอาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง ที่ได้เสียสละเวลาและความรู้ในการให้ข้อมูลในการฝึกซ้อมที่สำคัญและเป็นประโยชน์ในการทำวิจัยในครั้งนี้

ขอขอบพระคุณท่านผู้เชี่ยวชาญทั้ง 3 ท่าน ได้แก่ ดร.ดวงกมล บางชวด ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พนัง ปานช่วย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุ่งเกียรติ สิริวงษ์สุวรรณ ที่ให้ความกรุณาในการตรวจเครื่องมือและเนื้อหาของแบบคำถามในการทำวิจัยเป็นอย่างดี

ขอขอบคุณครอบครัวของผู้วิจัยทุกคนที่เป็นกำลังใจและแรงสนับสนุนตลอดมาและขอขอบคุณคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่เป็นแรงผลักดันในการศึกษาครั้งนี้ สุดท้ายนี้ขอขอบคุณตัวผู้วิจัยเองที่อดทนและมุ่งมั่น ทำให้สามารถดำเนินการวิจัยจนสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

จิรวัดน์ แสงอนันต์

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย.....	ก
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	ข
กิตติกรรมประกาศ.....	ค
สารบัญ.....	ง
สารบัญภาพ.....	ฉ
บทที่ 1 บทนำ.....	1
วัตถุประสงค์ของการวิจัย.....	4
ขอบเขตของการวิจัย.....	4
ประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย.....	5
นิยามศัพท์เฉพาะ.....	5
บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	7
หลักการฝึกซ้อมดนตรี.....	7
กลองชุด.....	10
เทคนิคการฝึกซ้อมรูดิเมนต์.....	17
เทคนิคการฝึกซ้อมจังหวะสวิงขั้นพื้นฐาน.....	33
ประวัติของผู้ให้ข้อมูล.....	52
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	55
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย.....	57
ผู้ให้ข้อมูล.....	57
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย.....	57
การเก็บรวบรวมข้อมูล.....	59
การวิเคราะห์ข้อมูล.....	60
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล.....	61
ด้านที่ 1 ด้านเทคนิคในการฝึกซ้อมรูดิเมนต์.....	62
ด้านที่ 2 ด้านเทคนิคในการฝึกซ้อมจังหวะสวิง.....	76
ด้านที่ 3 ด้านองค์ประกอบที่ช่วยส่งเสริมในการฝึกซ้อมรูดิเมนต์และจังหวะสวิง.....	96

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
บทที่ 5	
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....	101
สรุปผลการวิจัย.....	101
อภิปรายผล.....	106
ข้อเสนอแนะ.....	113
บรรณานุกรม.....	114
ภาคผนวก.....	117
ภาคผนวก ก รายนามผู้เชี่ยวชาญ.....	118
ภาคผนวก ข หนังสือราชการ.....	120
ภาคผนวก ค เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย.....	124
ภาคผนวก ง รูปภาพการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ.....	127
ภาคผนวก จ แบบตอบรับการเผยแพร่บทความวิจัย.....	131
ภาคผนวก ฉ สำเนาประกาศนียบัตรอบรมภาษาอังกฤษ.....	133
ประวัติผู้วิจัย.....	135

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	กลองชุด.....	13
2	โน้ตหรือสัญลักษณ์สำหรับกลองชุดในบรรทัดห้าเส้น.....	15
3	การจับแบบคว่ำมือ (Matched Grip).....	17
4	การจับแบบหงายมือ (Traditional Grip).....	17
5	รูปแบบในการตีฟูลสโตรค.....	18
6	รูปแบบในการตีดาวนส์สโตรค.....	19
7	รูปแบบในการตีแท็ปสโตรค.....	19
8	รูปแบบในการตีแท็ปอัฟสโตรค.....	20
9	การตีให้ไม้กลองมีการสะท้อนกลับหรือรีบาวน์.....	20
10	รูติเมนต์ที่กำหนดโดย เพอร์คัสซิฟ อาร์ท โซไซตี.....	27
11	รูติเมนต์ที่กำหนดโดย เพอร์คัสซิฟ อาร์ท โซไซตี.....	28
12	แบบฝึกหัดซิงเกิลสโตรคในรูปแบบโน้ตเข็บบีตหนึ่งชั้น.....	29
13	แบบฝึกหัดซิงเกิลสโตรคในรูปแบบโน้ตสามพยางค์เข็บบีตหนึ่งชั้น.....	29
14	แบบฝึกหัดซิงเกิลสโตรคในรูปแบบโน้ตเข็บบีตสองชั้น.....	30
15	แบบฝึกหัดโน้ตสามพยางค์สำหรับจังหวะสวิง.....	31
16	แบบฝึกหัดซิงเกิลสโตรค.....	32
17	แบบฝึกหัดซิงเกิลสโตรคบนกลองชุด.....	32
18	การเขียนโน้ตในจังหวะสวิง.....	33
19	การปฏิบัติโน้ตในจังหวะสวิง.....	34
20	แบบฝึกหัดในการฝึกเบ่งย่อยของโน้ตเข็บบีตหนึ่งชั้น.....	35
21	แบบฝึกหัดจังหวะสวิงรูปแบบโน้ตสามพยางค์เข็บบีตหนึ่งชั้น.....	35
22	แบบฝึกหัดการตีจังหวะสวิงในรูปแบบโน้ตตัวดำ.....	35
23	แบบฝึกหัดการเน้นเสียงที่จังหวะ 1 และ 3.....	35
24	แบบฝึกหัดการเน้นตีจังหวะยก.....	35
25	แบบฝึกหัดจังหวะยกบนกลองสแนร์.....	36
26	แบบฝึกหัดจังหวะยกบนกลองใหญ่.....	36
27	แบบฝึกหัดการบรรเลงสนับสนุนประโยคละหนึ่งห้อง.....	37

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
28	แบบฝึกหัดการบรรเลงสับสนุนประโยคละสองห้อง.....	37
29	แบบฝึกหัดการบรรเลงสับสนุนในรูปแบบโน้ตตัวดำ.....	38
30	แบบฝึกหัดจังหวะสวิงในรูปแบบโน้ตสามพยางค์.....	38
31	แบบฝึกหัดจังหวะสวิงในรูปแบบโน้ตเข็บบีตสองชั้น.....	38
32	แบบฝึกหัดไฮเฮทในรูปแบบโน้ตสามพยางค์.....	39
33	แบบฝึกหัดกลองสแนร์และเหยียบไฮเฮท.....	39
34	แบบฝึกหัดกลองใหญ่ในรูปแบบโน้ตตัวดำ.....	39
35	แบบฝึกหัดจังหวะสวิง.....	40
36	แบบฝึกหัดสับสนุนกลองสแนร์ในจังหวะสวิง.....	40
37	แบบฝึกหัดไฮเฮทในรูปแบบโน้ตสามพยางค์.....	41
38	แบบฝึกหัดการแบ่งย่อยของโน้ตเข็บบีตหนึ่งชั้น.....	41
39	แบบฝึกหัดในการเหยียบไฮเฮทในจังหวะ 2 และ 4	41
40	แบบฝึกหัดการตีฉาบไรด์และไฮเฮท.....	41
41	แบบฝึกหัดการตีฉาบไรด์และสับสนุนด้วยกลองสแนร์.....	42
42	แบบฝึกหัดการสับสนุนในจังหวะสวิง.....	42
43	จังหวะพื้นฐาน.....	43-44
44	จังหวะขั้นสูง.....	44
45	Two against one.....	45
46	Four against one.....	45
47	Three against one.....	46
48	Three against two.....	46
49	Six against four.....	46
50	Eighth note in 3 against 2 และ 6 against 4.....	46
51	Triplets note in 3 against 2 และ 6 against 4.....	47
52	Sixteenths note in 3 against 2 และ 6 against 4.....	47
53	อาจารย์มังกร ปี่แก้ว.....	52
54	อาจารย์ชุนด์ร์ เตชชนนันท์.....	53

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
55	อาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง.....	54
56	แบบฝึกหัดชิงเกิดส โตรค.....	64
57	แบบฝึกหัดชิงเกิดส โตรคโดยใช้การเน้นเสียง.....	64
58	แบบฝึกหัดดับเบิล ส โตรค.....	64
59	แบบฝึกหัดชิงเกิด พาราดีดเดิล.....	65
60	แบบฝึกหัดดับเบิล พาราดีดเดิล.....	65
61	แบบฝึกหัดโน้ตเข็บบีตหนึ่งชั้น 1 ห้องและโน้ตสามพยางค์เข็บบีตหนึ่งชั้น 1 ห้อง.	65
62	แบบฝึกหัดชิงเกิดส โตรค.....	66
63	แบบฝึกหัดชิงเกิดส โตรค โดยใช้การเน้นเสียง.....	66
64	แบบฝึกหัดชิงเกิด พาราดีดเดิล.....	66
65	แบบฝึกหัดชิงเกิด พาราดีดเดิลในจังหวะสวิง แบบที่ 1.....	67
66	แบบฝึกหัดชิงเกิด พาราดีดเดิลในจังหวะสวิง แบบที่ 2.....	67
67	แบบฝึกหัดโน้ตตัวดำในจังหวะสวิง.....	68
68	แบบฝึกหัดโน้ตตัวเข็บบีตหนึ่งชั้นในจังหวะสวิง.....	68
69	แบบฝึกหัดโน้ตตัวเข็บบีตสองชั้นในจังหวะสวิง.....	68
70	แบบฝึกหัดโน้ตสามพยางค์เข็บบีตหนึ่งชั้นในจังหวะสวิง.....	68
71	แบบฝึกหัดราตามาคิว.....	68
72	แบบฝึกหัดราตามาคิวบนกลองชุด.....	69
73	แบบฝึกหัดชิงเกิดพาราดีดเดิล รูปแบบที่ 1.....	69
74	แบบฝึกหัดชิงเกิดพาราดีดเดิล รูปแบบที่ 2.....	69
75	แบบฝึกหัดดับเบิลพาราดีดเดิล รูปแบบที่ 3.....	70
76	แบบฝึกหัดโน้ตสามพยางค์ รูปแบบที่ 4.....	70
77	แบบฝึกหัดอินเวิร์ดส พาราดีดเดิล.....	70
78	แบบฝึกหัดกลุ่มโน้ต 3 ตัว รูปแบบที่ 1.....	71
79	แบบฝึกหัดกลุ่มโน้ต 3 ตัว รูปแบบที่ 2.....	71
80	แบบฝึกหัดกลุ่มโน้ต 3 ตัว รูปแบบที่ 3.....	71

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
81	แบบฝึกหัดกลุ่มโน้ต 3 ตัว รูปแบบที่ 4.....	71
82	แบบฝึกหัดกลุ่มโน้ต 3 ตัว รูปแบบที่ 5.....	71
83	แบบฝึกหัดกลุ่มโน้ต 3 ตัว รูปแบบที่ 6.....	72
84	แบบฝึกหัดกลุ่มโน้ต 3 ตัว รูปแบบที่ 7.....	72
85	แบบฝึกหัดกลุ่มโน้ต 3 ตัว รูปแบบที่ 8.....	72
86	แบบฝึกหัดกลุ่มโน้ต 3 ตัว รูปแบบที่ 9.....	72
87	แบบฝึกหัดการเคลื่อนไหวของราตามากิวในรูปแบบที่ 1.....	72
88	แบบฝึกหัดการเคลื่อนไหวของราตามากิวในรูปแบบที่ 2.....	72
89	แบบฝึกหัดการเคลื่อนไหวของราตามากิวในรูปแบบที่ 3.....	72
90	แบบฝึกหัดการเคลื่อนไหวของราตามากิวในรูปแบบที่ 4.....	73
91	แบบฝึกหัดจังหวะสวิง 4 ห้องและนำรูติเม้นท์มาใช้เทรคไฟร์อีก 4 ห้อง.....	74
92	แบบฝึกหัดจังหวะสวิง 6 ห้องและนำรูติเม้นท์มาใช้ส่งกลอง อีก 2 ห้อง.....	74
93	แบบฝึกหัดการทำสมาธิบนกลอง.....	76
94	การสมมุติเสียงโน้ตแทนเสียงเมโทรโนม.....	76
95	แบบฝึกหัดการฝึกซ้อมตีฉาบไรด์ในรูปแบบโน้ตตัวดำ.....	77
96	แบบฝึกหัดการฝึกซ้อมตีฉาบไรด์ในรูปแบบโน้ตเข้บ้ตหนึ่งชั้น.....	77
97	แบบฝึกหัดการฝึกซ้อมสำเนียงฉาบไรด์ในจังหวะสวิงในรูปแบบที่ 1.....	77
98	แบบฝึกหัดการฝึกซ้อมสำเนียงฉาบไรด์ในจังหวะสวิงในรูปแบบที่ 2.....	77
99	แบบฝึกหัดการฝึกซ้อมสำเนียงฉาบไรด์ในจังหวะสวิงในรูปแบบที่ 3.....	77
100	แบบฝึกหัดการฝึกตีฉาบไรด์ แบบที่ 1.....	78
101	แบบฝึกหัดการฝึกตีฉาบไรด์ แบบที่ 2.....	78
102	แบบฝึกหัดการฝึกตีฉาบไรด์ แบบที่ 3.....	78
103	แบบฝึกหัดการฝึกตีฉาบไรด์ แบบที่ 4.....	78
104	แบบฝึกหัดการตีฉาบไรด์ในรูปแบบเฉพาะ แบบที่ 1.....	78
105	แบบฝึกหัดการตีฉาบไรด์ในรูปแบบเฉพาะ แบบที่ 2.....	78
106	แบบฝึกหัดการตีฉาบไรด์ในรูปแบบเฉพาะ แบบที่ 3.....	78

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
107	แบบฝึกหัดการตีฉาบไรด์.....	80
108	แบบฝึกหัดการฝึกเหยียบไฮสเททในรูปแบบที่ 1.....	81
109	แบบฝึกหัดการฝึกเหยียบไฮสเททในรูปแบบที่ 2.....	81
110	แบบฝึกหัดการฝึกตีไฮสเททในรูปแบบ โน้ตตัวดำ.....	81
111	แบบฝึกหัดการฝึกตีไฮสเททในรูปแบบ โน้ตตัวเข็มหนึ่งชั้น.....	81
112	แบบฝึกหัดการตีไฮสเททในรูปแบบที่ 1.....	81
113	แบบฝึกหัดการตีไฮสเททในรูปแบบที่ 2.....	81
114	แบบฝึกหัดการตีไฮสเททในรูปแบบที่ 3.....	81
115	แบบฝึกหัดการฝึกเหยียบไฮสเททในรูปแบบที่ 1.....	83
116	แบบฝึกหัดการฝึกเหยียบไฮสเททในรูปแบบที่ 2.....	83
117	แบบฝึกหัดการฝึกเหยียบไฮสเททในรูปแบบที่ 3.....	83
118	แบบฝึกหัดการฝึกเหยียบกระดิ่งกลองใหญ่.....	84
119	แบบฝึกหัดการฝึกซ้อมตีกลองสแนร์ในจังหวะสวิงรูปแบบที่ 1.....	85
120	แบบฝึกหัดการฝึกซ้อมตีกลองสแนร์ในจังหวะสวิงรูปแบบที่ 2.....	85
121	แบบฝึกหัด โน้ต 6 พยางค์เน้นเสียงในรูปแบบ โน้ตเข็มหนึ่งชั้น.....	85
122	แบบฝึกหัด โน้ต 6 พยางค์ในรูปแบบซิงเกิลสโตรคเน้นเสียงในรูปแบบ โน้ต สามพยางค์เข็มหนึ่งชั้น.....	86
123	แบบฝึกหัด โน้ตหกพยางค์ในรูปแบบดับเบิลสโตรคเน้นเสียงในรูปแบบ โน้ต สามพยางค์เข็มหนึ่งชั้น.....	86
124	แบบฝึกหัดการฝึกซ้อมกลองสแนร์ในจังหวะสวิง.....	87
125	แบบฝึกหัดการบรรเลงสนับสนุน แบบที่ 1.....	88
126	แบบฝึกหัดการบรรเลงสนับสนุน แบบที่ 2.....	88
127	แบบฝึกหัดซิงเกิลพาราดีดเดิลในจังหวะสวิง.....	89
128	แบบฝึกหัดดับเบิลพาราดีดเดิลในจังหวะสวิง.....	89
129	แบบฝึกหัดการฝึกซ้อมจังหวะสวิงกับเมโทรโนมแบบที่ 1.....	90
130	แบบฝึกหัดการฝึกซ้อมจังหวะสวิงกับเมโทรโนมแบบที่ 2.....	90

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ในการแสดงดนตรีที่ประสบความสำเร็จนั้น นักดนตรีต้องมีการวางแผนเพื่อเตรียมตัวทั้งด้านร่างกายและด้านจิตใจเพื่อให้การแสดงมีความสมบูรณ์ที่สุด เมื่อนักดนตรีมีการเตรียมตัวฝึกซ้อมที่ถูกต้องจะทำให้เกิดความเข้าใจและสามารถควบคุมเทคนิคในการบรรเลงเครื่องดนตรี พร้อมทั้งช่วยลดความประหม่าและตื่นเวที ถึงแม้จะมีอุปสรรคบางอย่างสำหรับการแสดงดนตรีซึ่งอาจเป็นสิ่งที่นักดนตรีไม่สามารถควบคุมได้ แต่หากนักดนตรีมีการเตรียมตัวด้วยฝึกซ้อมอย่างเป็นระบบแล้วอุปสรรคเหล่านี้จะไม่เป็นปัญหาสำหรับการแสดงดนตรีของนักดนตรี ในการเตรียมตัวแสดงดนตรีโดยการฝึกซ้อมนั้นเป็นสิ่งจำเป็นที่นักดนตรีทุกคนต้องปฏิบัติและให้ความสำคัญ (อภิษฐ์ เลี่ยมทอง, 2555, น.30) ในการฝึกซ้อมดนตรีที่คตินั้นจะต้องมีการวางแผนแนวคิดที่มีกระบวนการและขั้นตอนในการวางแผนการฝึกซ้อมเทคนิคต่างๆก่อนการลงมือปฏิบัติ เพื่อให้การฝึกซ้อมนั้นถูกต้องและถูกวิธี ทำให้เกิดผลสัมฤทธิ์ที่สามารถนำไปปฏิบัติได้จริง ซึ่งได้สอดคล้องกับงานวิจัยของ สุรติ ประพัฒน์รังษี (2550, น.2) ได้กล่าวว่า การแสดงดนตรีเป็นเรื่องของทักษะฝีมือ ซึ่งต้องมีความชำนาญในการปฏิบัติเหมือนการแสดงในสาขาอื่นๆ การฝึกซ้อมจึงเป็นสิ่งที่นักดนตรีต้องกระทำจนเรียกได้ว่า “การฝึกซ้อมเป็นวิถีชีวิตของนักดนตรี” และการที่นักดนตรีจะสามารถเล่นดนตรีได้คตินั้นต้องมีวินัยในการฝึกซ้อมและซ้อมอย่างถูกวิธี โดยแบ่งออกเป็น 3 รูปแบบใหญ่ๆ ดังนี้ 1.การเตรียมการซ้อม 2.วิธีการซ้อม 3.ขั้นตอนการฝึกซ้อม และจะต้องศึกษาหาความรู้เพิ่มเติมโดยการเข้าร่วมชม ร่วมฟัง การแสดงคอนเสิร์ตหรือจากแผ่นบันทึกเสียง และพยายามหาโอกาสในการเข้าร่วมกิจกรรมค่ายดนตรี

ในการฝึกซ้อมเครื่องดนตรีแต่ละประเภทก็จะมีวิธีการฝึกซ้อมที่แตกต่างกัน อาทิ เครื่องดนตรีประเภทที่มีระดับเสียง จำเป็นที่จะต้องฝึกซ้อมการฝึกไล่บันไดเสียงหรือสเกล ฝึกความเที่ยงตรงของเสียง แต่สำหรับเครื่องดนตรีที่มีบทบาทความสำคัญในเรื่องของจังหวะและเกิดขึ้นมาในประเทศสหรัฐอเมริกาและเป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่มากกว่าร้อยปีโดยเกิดขึ้นจากการหลอมรวมวัฒนธรรมของเครื่องประกอบจังหวะจากดนตรีตะวันตกและพื้นฐานทางด้านจังหวะที่สลับซับซ้อนจากดนตรี แอฟริกัน มีต้นกำเนิดในรัฐนิวออร์ลีนส์ ประเทศสหรัฐอเมริกา เป็นเครื่องดนตรีที่มีพัฒนามาจากเครื่องกระทบหรือเพอร์คัสชัน(Percussion) ในวงออร์เคสตรา (Orchestra) ซึ่งมีชื่อเดิมเรียกว่า แจ๊สดรัม (Jazz Drum) หรือ แดนซ์ดรัม (Dance Drum) แต่ในปัจจุบันเรียกว่า ดรัมคิท (Drum Kit) หรือ ดรัมเซต (Drum Set) แต่สำหรับในประเทศไทยเรียกว่า “กลองชุด” จะเห็นได้ว่ากลองชุดทำให้เกิดการ

พัฒนาเปลี่ยนแปลงจากเป็นเพียงแค่เครื่องประกอบจังหวะที่มีหน้าที่บรรเลงประกอบการเดินรำไปสู่การพัฒนาบทบาทในเรื่องของจังหวะให้มีคุณค่ามากกว่าการที่จะเป็นเพียงแค่ผู้ควบคุมจังหวะ

ซึ่งในการฝึกซ้อมกลองชุดจะประกอบด้วยสิ่งสำคัญคือการฝึกซ้อมรูดิเมนต์ ซึ่งเป็นการฝึกซ้อมขั้นพื้นฐานสำหรับการตีกลองชุดและกลองในรูปแบบอื่นๆ โดยเป็นการฝึกซ้อมมือขวาและมือซ้ายในการตีโน้ตสั้นๆ เพื่อพัฒนาทักษะผู้เล่นกลองในด้านการควบคุมไม้กลองในการสร้างเสียงและน้ำหนักมือ การสร้างความแข็งแรงและความยืดหยุ่นของกล้ามเนื้อ นิ้ว ข้อมือ ข้อศอก แขนและไหล่ การทำงานสอดคล้องประสานกับอวัยวะส่วนต่างๆ การอ่านโน้ต ซึ่งมากาดินี (Magadini, 1998, p.4) ได้กล่าวว่ารูปแบบของการฝึกรูดิเมนต์ในรูปแบบแรกนั้นถูกสร้างขึ้นจากสมาคมแห่งชาติการฝึกรูปแบบมือสำหรับมือกลอง (National Association of Rudimental Drummers) เอ็นเออาร์ดี (N.A.R.D) ในปี ค.ศ. 1930 โดยเริ่มต้นมีรูปแบบในการฝึก 26 รูปแบบที่ถือว่าเป็นสิ่งที่จำเป็นสำหรับมือกลอง และในปี ค.ศ. 1984 กลุ่มเพอร์คัสซิฟ อาร์ท โซไซตี้ (Percussive Arts Society) พีเอเอส (PAS) ได้มีการเพิ่มขึ้นจากเดิม 26 รูปแบบ ให้เป็น 40 รูปแบบ จากที่มีอยู่ในต้นฉบับของวงเดินแถว วงออร์เคสตราในยุโรป โดยเพิ่มเพื่อให้มีความทันสมัยและได้รับความนิยมเพิ่มมากขึ้น และได้สอดคล้องกับผจญ พิบุ้ง (2558, น.225-226) ที่ได้กล่าวว่า รูดิเมนต์ (Rudiment) เป็นการฝึกทักษะพื้นฐานของกลุ่มเครื่องกระทบ เน้นไปที่การฝึกที่เรียกว่า ซึ่งเป็นรูปแบบการตีจังหวะสั้น ๆ หลากหลายแบบ มีความสำคัญเปรียบได้กับการฝึกไล่บันไดเสียงและอาร์เปโจของกลุ่มเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงและสอดคล้องกับเกษม ทิพยมณฑกุล (2561, น.26) ได้กล่าวว่า รูดิเมนต์ก็คือกลุ่มของตัวโน้ต การตี ที่มีการจัดเรียงรูปแบบต่างๆไว้ในมือขวาและมือซ้าย หรือเรียกว่า สติ๊กกิงแพทเทิร์น (Sticking Pattern)

การฝึกซ้อมจังหวะสวิง ซึ่งเป็นจังหวะที่ใช้ในดนตรีประเภทแจ๊สเป็นส่วนใหญ่และเป็นจังหวะที่เกิดขึ้นมาพร้อมกับกลองชุด มีวิวัฒนาการมาจากการตีกลองสแนร์ในจังหวะมาร์ชของวงทหารเพื่อใช้ในการจัดระเบียบการเดินแถวและเป็นองค์ประกอบศูนย์กลางในการตีกลองชุด และมีการพัฒนาการต่อยอดในเรื่องของจังหวะต่างๆที่มีต้นแบบมาจากจังหวะสวิงในบทเพลงหลากหลายรูปแบบในดนตรีอเมริกัน อาทิ จังหวะชัฟเฟิล (Shuffle) จังหวะร็อก (Rock) จังหวะสโลวีร็อก (Rock) จังหวะฟังก์ (Funk) เป็นต้น ในการฝึกซ้อมจังหวะสวิงผู้ฝึกจำเป็นต้องมีทักษะพื้นฐานในการตีกลองชุดมาในระดับหนึ่ง สามารถอ่านโน้ตได้ ผ่านการฝึกรูดิเมนต์พื้นฐานเบื้องต้นและต้องพัฒนาทักษะในเรื่องการตีจังหวะสวิง โดยฝึกซ้อมตีฉาบไรด์ในรูปแบบของโน้ตตัวคำที่แบ่งย่อยด้วยโน้ตสามพยางค์ในแต่ละสัดส่วนของโน้ตตัวคำ โดยตีให้ไม้กลองมีการรบกวนกับฉาบไรด์เพื่อให้อ่านง่ายในการตีจังหวะสวิง และรักษาจังหวะ 2 และ 4 โดยการเหยียบไอแฮท และฝึกซ้อมการสนับสนุนจากการนำรูดิเมนต์ในรูปแบบต่างๆมาประยุกต์ใช้บนกลองชุดในการตีจังหวะสวิง ซึ่งสอดคล้องกับไรเลย์

(Riley, 1994, p.6-9) ได้กล่าวว่า การตีฉาบไรต์ในจังหวะสวิงมีการใช้ลักษณะของโน้ตตัวดำแต่แบ่งแยกย่อยด้วยโน้ตสามพยางค์เข้บตีหนึ่งชั้น โดยที่ทำนองเพลงและเนื้อเพลงจะเป็นแนวทางสำคัญในการควบคุมการตีฉาบไรต์ในการเล่นแบบแจ๊ส เทคนิคการฝึกปฏิบัติในการควบคุมการตีฉาบโดยตั้งเครื่องจับจังหวะหรือเมโทรโนมที่จังหวะ 60 จังหวะต่อนาที แล้วตีฉาบไรต์ในลักษณะของโน้ตตัวดำแต่ให้สม่ำเสมอของเสียงทุกจังหวะ ไปพร้อมกับนับเสียงออกมา วันทริพลิต (1-Trip-let) ทูทริพลิต (2-Trip-let) ทรีทริพลิต (3-Trip-let) โฟร์ทริพลิต (4-Trip-let) โดยเน้นเสียงของโน้ตตัวที่ 3 ในรูปแบบสามพยางค์ในจังหวะที่ 2 และ 4 จะทำให้เกิดการพัฒนาในการสร้างความกลมกลืนในเนื้อเพลงได้เป็นอย่างดี และสอดคล้องกับฟูลเลน (Fullen, 2005, p.13-14) ได้กล่าวไว้ว่า ในการตีฉาบไรต์ให้ได้เสียงที่กังวานแบบเต็มคุณภาพของเสียงนั้น ต้องปล่อยให้ไม้กลองในขณะที่เกิดการสะท้อนกลับอย่างสม่ำเสมอต่อเนื่องในเวลาตีฉาบ (Rebound Stroke) และต้องรักษาการเคลื่อนไหวของแขนให้สม่ำเสมอ คล้ายกับการตีลูกเทนนิสให้เต็มและสะท้อนกลับอย่างสม่ำเสมอ

จะเห็นได้ว่าโดยทั่วไปข้อมูลในเรื่องเทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุด ส่วนใหญ่จะเป็นข้อมูลในการฝึกซ้อมที่วิเคราะห์มาจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านกลองชุดที่เป็นชาวต่างชาติ โดยนำมาเรียบเรียงเองหรือมีผู้ที่นำมาเรียบเรียงให้และเผยแพร่ในรูปแบบของหนังสือ คีวีดี และสื่อออนไลน์ต่างๆ รวมไปถึงงานวิจัย ผู้วิจัยจึงมีความสนใจในเรื่องของการฝึกซ้อมรูติเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุดจากมือกลองที่เป็นคนไทย ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าข้อมูลและได้พบว่าข้อมูลในเรื่องของการฝึกซ้อมรูติเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุดจากบุคลากรทางด้านกลองชุดในประเทศไทยยังค่อนข้างมีน้อย ผู้วิจัยจึงมีความสนใจและได้ทำการศึกษารวบรวมข้อมูลทำให้พบว่า ในประเทศไทยมีผู้เชี่ยวชาญทางด้านกลองชุดที่มีผลงานเป็นที่ยอมรับในระดับประเทศและนานาชาติเช่นกัน ทั้งยังมีประสบการณ์ในด้านการสอนกลองชุดในสถาบันการศึกษาคนตรีต่างๆ และมีเทคนิคต่างๆที่สำคัญในการฝึกซ้อมรูติเมนต์และการฝึกซ้อมจังหวะสวิง เพื่อเป็นประโยชน์เกี่ยวกับศึกษาทางด้านคนตรีในเรื่องการฝึกซ้อมกลองชุดและเป็นแนวทางในการเริ่มต้นสำหรับการตีกลองชุดในรูปแบบคนตรีแจ๊ส และสามารถนำข้อมูลมาใช้ในการบูรณาการกับการเรียนการสอนกลองชุดซึ่งได้สอดคล้องกับ รุ่งเกียรติ สิริวงษ์สุวรรณ (2560) ได้ทำการวิจัยเรื่อง เทคนิคการถ่ายทอดกลองชุดแจ๊สเพื่อสร้างชุดการสอนในสถาบันอุดมศึกษาในประเทศไทย การวิจัยในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเทคนิคการถ่ายทอดการสอนกลองชุดแจ๊สของอาจารย์ประจำในด้านสาขาคคนตรีแจ๊สหรือแขนงสาขาคคนตรีแจ๊สในระดับอุดมศึกษาและเพื่อสร้างชุดการสอนกลองชุดแจ๊สและหาประสิทธิภาพของชุดการสอน ผู้วิจัยจึงได้ทำศึกษาข้อมูลจากอาจารย์ทางด้านกลองชุดในประเทศไทยเป็นจำนวน 3 ท่าน ดังนี้

1. อาจารย์มังกร ปี่แก้ว นับว่าเป็นต้นแบบและตำนานมือกลองแจ๊สคนแรกของเมืองไทยที่เป็นที่ยอมรับจากวงการดนตรีทั่วประเทศและมีประสบการณ์ในการสอนกลองชุดเป็นที่ยอมรับจากสถาบันการศึกษาดนตรีทั่วประเทศ อาจารย์เคยเป็นอาจารย์พิเศษสอนกลองชุดที่คณะดนตรีมหาวิทยาลัยอัสสัมชัญและโรงเรียนดนตรีศุภการ

2. อาจารย์ชุนตร์ เตชชนนันท์ เป็นสมาชิกวงเอเชียแจ๊ส ออลสตาร์พาวเวอร์ควอเตต (Asian Jazz All-Stars Power Quartet) เป็นวงที่มีศิลปินแจ๊สต่างๆในแถบประเทศอาเซียนมาร่วมตัวกันและร่วมเดินทางแสดงคอนเสิร์ตแจ๊สทั้งในประเทศและต่างประเทศและอาจารย์สอนเอกกลองชุดแจ๊ส คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

3. อาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง เป็นมือกลองที่มีผลงานแสดงร่วมกับศิลปินในเมืองไทยมากมาย อาทิ วงอินฟินิตี้ (Infinity) วงซาวนด์ออฟสยาม (Sound of Siam) หนึ่ง จักรวาลและยังเป็นมือกลองประจำให้กับวงอีทีซี (ETC) โดยร่วมเดินทางแสดงคอนเสิร์ตทั้งในประเทศและต่างประเทศ และเป็นอาจารย์พิเศษสอนกลองชุด ในสาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์สากล คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาเทคนิคการฝึกซ้อมรูดิเมนต์สำหรับกลองชุด
2. เพื่อศึกษาเทคนิคการฝึกซ้อมจังหวะสวิงสำหรับกลองชุด

ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาในครั้งนี้เป็นการศึกษาในรูปแบบวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งผู้วิจัยได้มุ่งเน้นศึกษาถึงเทคนิคการฝึกซ้อมในเรื่องรูดิเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุด โดยผู้วิจัยได้ศึกษาจากผู้ให้ข้อมูลด้านกลองชุดที่มีผลงานเป็นที่ยอมรับทั้งในประเทศและต่างประเทศและเป็นอาจารย์ทางด้านกลองชุดในสถาบันการศึกษาดนตรีต่างๆ ซึ่งเป็นที่ยอมรับในประเทศไทยจำนวน 3 ท่านโดยกำหนดขอบเขตงานวิจัยไว้ดังนี้

ผู้ให้ข้อมูล

1. อาจารย์มังกร ปี่แก้ว
2. อาจารย์ชุนตร์ เตชชนนันท์
3. อาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง

ขอบเขตเนื้อหา

1. เทคนิคในการฝึกซ้อมรูดิเมนต์ของอาจารย์มังกร ปี่แก้ว อาจารย์ชุนตร์ เศรษฐนันท์ และอาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง
2. เทคนิคในการฝึกซ้อมจังหวะสวิงขั้นพื้นฐานของอาจารย์มังกร ปี่แก้ว อาจารย์ชุนตร์ เศรษฐนันท์ และอาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง

ขอบเขตด้านระยะเวลา

ระยะเวลาในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้ระยะเวลา 3 เดือน

ประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย

1. ได้ทราบเทคนิคในการฝึกซ้อมรูดิเมนต์ของอาจารย์มังกร ปี่แก้ว อาจารย์ชุนตร์ เศรษฐนันท์ และอาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง
2. ได้ทราบเทคนิคเทคนิคในการฝึกซ้อมจังหวะสวิงขั้นพื้นฐานของอาจารย์มังกร ปี่แก้ว อาจารย์ชุนตร์ เศรษฐนันท์ และอาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง
3. ได้ทราบองค์ประกอบที่ช่วยส่งเสริมในการฝึกซ้อมรูดิเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุด เพื่อเป็นแนวทางในการเริ่มต้นสำหรับการตีกลองชุดในรูปแบบดนตรีแจ๊สและสามารถนำข้อมูลนำมาใช้ในการบูรณาการกับการเรียนการสอนกลองชุด

นิยามศัพท์เฉพาะ

เทคนิคการฝึกซ้อมกลองชุด หมายถึงเทคนิคการฝึกซ้อมที่ให้ความสำคัญในเรื่องของการฝึกซ้อมรูดิเมนต์ (Rudiment) และการฝึกซ้อมจังหวะสวิงขั้นพื้นฐาน (Basic Swing)

จังหวะสวิง (Swing Pattern) เป็นจังหวะที่สำคัญและเป็นจังหวะพื้นฐานของกลองชุดในการบรรเลงในรูปแบบดนตรีแจ๊ส โดยตีฉาบไรด์ในรูปแบบ โน้ตตัวดำและแบ่งย่อยด้วยโน้ตสามพยางค์บน โน้ตตัวดำในแต่ละจังหวะ รักษาจังหวะตกที่จังหวะ 2 และ 4 โดยการเหยียบไฮแฮท

รูดิเมนต์ (Rudiment) เป็นการฝึกทักษะพื้นฐานของกลุ่มเครื่องกระทบเน้นไปที่การฝึกที่เรียกว่าซึ่งเป็นรูปแบบการตีจังหวะสั้นๆหลากหลายแบบมีความสำคัญเปรียบได้กับการฝึกไล่บันไดเสียงและอาร์เปจโจของกลองเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียง เพื่อสร้างยืดหยุ่นและความแข็งแรงให้กับกล้ามเนื้อ นิ้ว ข้อมือ แขน สอก และไหล่ โดยเริ่มต้นมีรูปแบบของการฝึกรูดิเมนต์ 26 รูปแบบ สร้างขึ้นจากสมาคมแห่งชาติการตีกรุปแบบมือสำหรับมือกลอง เอ็นเออาร์ดี (N.A.R.D) และได้มีการเพิ่มขึ้นจากเดิม 26 รูปแบบให้เป็น 40 รูปแบบ โดยกลุ่มเพอร์คัสตีฟ อาร์ท โซไซตี้ (Percussive Arts Society) พีเอเอส (PAS)

รีบาวน์ (Rebound) หมายถึง การจับไม้กลองในจุดที่ดีไม้กลองลงไปที่หนังกลองแล้วให้ไม้กลองด้งกลับมาหรือสะท้อนกลับมาได้มากที่สุด คล้ายกับการคว่ำมือแล้วขว้างลูกเทนนิสลงกับพื้น โดยควบคุมน้ำหนักมือและทิศทางในการขว้างเพื่อให้ลูกเทนนิสด้งกลับมาที่มือสมำเสมอ

ราตามาคิว (Ratamacue) หมายถึง รูปแบบของการฝึกซ้อมรูดิเมนต์ในหมวดหมู่ของรูปแบบรูดิเมนต์ที่เรียกว่าแดรก (Drag) ซึ่งมีลักษณะการตีมือขวาหรือมือซ้ายในรูปแบบดับเบิลสโตรคแทนที่จะเป็นโน้ตเพียงตัวเดียวเหมือนการแฟลมก่อนเข้าจังหวะตกหรือจังหวะยก โดยมีจังหวะหลักในรูปแบบสามพยางค์เข้บ้ดสองชั้น 3 ตัวและโน้ตตัวเข้บ้ดหนึ่งชั้น 1 ตัว รวมเป็นหนึ่งจังหวะเต็ม มีรูปแบบมือดังนี้ LL RLR L หรือ RR LRL R (R หมายถึง มือขวา) (L หมายถึง มือซ้าย)

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาในเรื่อง การศึกษาเทคนิคการฝึกซ้อมในเรื่องรูติเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกอล์ฟครุฑ กรณีศึกษา อาจารย์มังกร ปี่แก้ว อาจารย์ชนุตร์ เตชชนนันท์ อาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องพร้อมทั้งได้นำเสนอตามลำดับดังต่อไปนี้

1. หลักการฝึกซ้อมดนตรี
2. กอล์ฟครุฑ
3. เทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์
4. เทคนิคการฝึกซ้อมจังหวะสวิงขั้นพื้นฐาน
5. ประวัติของผู้ให้ข้อมูล
6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

หลักการฝึกซ้อมดนตรี

การแสดงดนตรีที่สำเร็จตามวัตถุประสงค์นั้นนักดนตรีต้องมีการวางแผนเพื่อเตรียมตัวทั้งด้านร่างกายและด้านจิตใจเพื่อให้การแสดงมีความสมบูรณ์ที่สุด เมื่อนักดนตรีมีการเตรียมตัวฝึกซ้อมที่ถูกต้องจะทำให้เกิดความเข้าใจและสามารถควบคุมเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรี เพื่อช่วยลดความประหม่าและตื่นเวทีได้ ถึงแม้จะมีอุปสรรคบางอย่างสำหรับการแสดงดนตรี อาจเป็นสิ่งที่นักดนตรีไม่สามารถควบคุมได้ เช่น เสียงสะท้อนจากห้องแสดงหรือเสียงรบกวนจากผู้มาฟังการแสดงแต่หากนักดนตรีมีการเตรียมตัวฝึกซ้อมอย่างเป็นระบบแล้วอุปสรรคเหล่านี้จะไม่เป็นปัญหาสำหรับการแสดงดนตรีของนักดนตรีมากนัก การเตรียมตัวแสดงดนตรีโดยการฝึกซ้อมนั้นเป็นสิ่งจำเป็นที่นักดนตรีทุกคนต้องปฏิบัติและให้ความสำคัญ และผู้แสดงดนตรีควรทราบถึงหลักสำคัญในการซ้อมที่ถูกต้อง การฝึกซ้อมโดยใช้เวลานานอย่างไม่ถูกวิธี อาจไม่ให้เกิดผลสำเร็จเทียบเท่าผู้ใช้เวลาฝึกน้อยแต่ถูกวิธี โดยมีหลักการฝึกซ้อมดนตรีไว้ 3 หลักการที่สำคัญ ดังนี้

1. หลักการก่อนทำการฝึกซ้อม เป็นการวางแผนด้านเป้าหมาย สถานที่ฝึกซ้อม ตารางเวลาทั้งระยะสั้นและระยะยาว
2. หลักการขณะทำการฝึกซ้อม เป็นการแบ่งแยกปัญหาในการบรรเลงเป็นปัญหาย่อย เพื่อจัดการฝึกซ้อมแก้ปัญหาละปัญหา

3. หลักการหลังการฝึกซ้อม เป็นการอธิบายการฝึกซ้อมโดยไม่ใช่เครื่องดนตรีและการเตรียมตัวเพื่อนำผลงานออกแสดง รวมทั้งการเตรียมความพร้อมในการแสดง (อภิชัย เลี่ยมทอง, 2555, น.29-31)

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2555, น.237) ได้ให้ความหมายของหลักการฝึกซ้อมดนตรี หมายถึง การฝึกซ้อมอย่างถูกต้องและสม่ำเสมอเป็นพื้นฐานสำคัญในการพัฒนาทักษะการเล่นดนตรี โดยมีวิธีการฝึกซ้อมแบ่งออกได้ดังนี้

1. ฟังเสียงที่ตนเองเล่นอย่างมีสมาธิ
2. กำหนดช่วงเวลาฝึกซ้อมให้นานพอในแต่ละครั้ง
3. กำหนดวัตถุประสงค์การฝึกซ้อมให้ชัดเจน
4. ฝึกซ้อมเพื่อความถูกต้อง โดยเริ่มจากความเร็วที่ช้าก่อน
5. ทำความเข้าใจกับสัญลักษณ์ต่างๆ และเล่นให้ได้ตามที่สัญลักษณ์บ่งบอก
6. ฝึกซ้อมทั้งบทเพลงโดยไม่หยุดเมื่อผิด
7. แก้ไขสิ่งที่บกพร่องผิดพลาดทันที
8. วิเคราะห์การเล่นของตนเอง

บรูเซอร์ (Bruser, 1999) ได้ให้แนวทางในเรื่องของ ศิลปะแห่งการฝึกซ้อมดนตรีที่ดี ดังนี้

1. ต้องรู้ตัวเสมอว่าเรากำลังจะซ้อมเพื่อแก้ไขในสิ่งใดและรู้ว่าทำไมต้องแก้
2. วางแผนเวลาการซ้อมให้เหมาะสมกับสถานการณ์
3. การซ้อมแบบซ้ำๆ ในที่เดิมหลายๆ ครั้ง จะได้ผลก็ต่อเมื่อเราซ้อมช่วงนั้นให้ดี สมบูรณ์แบบมากกว่าการที่เล่นผิดพลาด
4. ซ้อมเร็วเช่นเดียวกับซ้อมช้า
5. ให้ความสำคัญเท่ากันทั้งมือซ้ายมือขวา
6. แบ่งแยกปัญหาให้ออกและแก้ไขทีละอย่าง
7. นำช่วงที่ยากของเพลงออกมาซ้อมเฉพาะจุด
8. ฝึกซ้อมการแสดงคล้ายการแสดงจริง
9. ฝึกซ้อมโดยไม่ใช่เครื่องดนตรี
10. อย่าละเลยการซ้อมในสิ่งที่ย่างๆ อาจจะทำให้เราเกิดความผิดพลาดในการเล่นในสิ่งที่ย่างได้ (ศุภมิตร ประสบเกียรติ, 2557, ออนไลน์)

อริญช์ ปานพุ่ม ได้กล่าวว่า การฝึกซ้อมดนตรี วันละหลายชั่วโมงเพื่อเตรียมความพร้อมด้านเทคนิคและการบรรเลง การตีความเพลง เพราะดนตรีเป็นภาษาหนึ่งเราต้องสร้างความรู้จักคุ้นเคย ดนตรี

เป็นอะไรที่สามารถทำให้เราเข้าใจได้โดยไม่ต้องอ่ย และดนตรีเป็นภาษาที่ดีที่สุดในการสื่อสารโดยไม่ต้องพูดแต่เข้าใจกันได้ นั่นคือ ภาษาทางดนตรี (รุ่งเกียรติ สิริวงษ์สุวรรณ และคณะ, 2559, น. 77-80)

วินัยในการฝึกซ้อมดนตรี

1. ก่อนการฝึกซ้อมกำหนดเวลาและเป้าหมาย เช่น ระยะเวลาการฝึกรวมในแต่ละวันจะฝึกอะไรบ้าง เวลาในการฝึกแต่ละบท เป้าหมายในการฝึกแต่ละบท
2. ในขณะที่ฝึกซ้อม การฝึกที่บรรลุผลที่สุด คือ ฝึกซ้ำๆ จากซ้ำๆ โดยให้ความสนใจกับรายละเอียดในแต่ละเทคนิค
3. หลังจากการฝึก สังเกตความแตกต่างเปรียบเทียบกับตอนก่อนฝึกว่า พัฒนาตามจุดมุ่งหมายหรือมีจุดบกพร่องตรงไหนต้องรีบแก้ไข แล้วจึงฝึกต่อไปในบทต่อไปได้ (สมสรรค์ สมบัติเจริญ, 2547, น.9)

การแบ่งขั้นตอนในการวัดความก้าวหน้าในการฝึกซ้อม

1. บิวลด์ดิ้งอัปไทม์ (Building up Time) เป็นช่วงแรกที่เราเริ่มเรียนเพลง โดยเฉพาะเพลงใหม่ที่ผู้ฝึกไม่รู้จักโน้ตเลย บิวลด์ดิ้งอัปไทม์ ในที่นี้หมายถึง การหัดโน้ต จังหวะ แก้ไขปัญหาเรื่องเทคนิค หาเทคนิคมาเสริมในเพลงนั้น ตรวจสอบความเที่ยงตรงของเสียงเครื่องดนตรีต่างๆ ฯลฯ อันเป็นเรื่องพื้นฐานทั่วไปของดนตรี ทั้งเรื่องเสียง จังหวะ ต้องหัดซ้ำๆ และค่อยๆ เพิ่มเร็วขึ้นสลับกันไป
2. อินเทอร์พรีเทชัน (Interpretation Time) เป็นช่วงตีความบทเพลง หลังจากผ่านการสร้างเวลาจนสามารถเล่นโน้ตได้อย่างคล่องแคล่ว โดยไม่มีปัญหาทางเทคนิคแล้ว ให้คิดถึงเรื่องไดนามิก ความดังเบา ไวบราโต อาร์ทิกิวเลชัน ความสั้นยาวของโน้ตต่างๆ เพื่อเพิ่มสีสันให้กับบทเพลง สิ่งนี้จะสร้างให้เพลงของเรามีมิวสิคัล (Musical) มากขึ้น
3. เพอร์ฟอร์แมนซ์ไทม์ (Performance Time) หลังจากทุกอย่างเริ่มลงตัวแล้ว ควรจะลองนำออกแสดงดูว่ายังมีปัญหาอะไรหลงเหลืออยู่บ้าง ไม่จำเป็นว่าจะต้องนำออกแสดงในคอนเสิร์ตที่มีผู้ชมจำนวนมาก ในบางครั้งอาจจะให้เพื่อนนั่งดูการแสดงของโดยที่ต้องทำทุกอย่างเหมือนการแสดงจริง ซึ่งเรื่องนี้เป็นเรื่องเกี่ยวกับจิตใจใจ ถึงแม้ว่าอาจอยู่ในขั้นตอนที่สามารถนำเพลงออกแสดงได้แล้วแต่ก็ยังสมควรต้องซ้อมแบบบิวลด์ดิ้งอัปไทม์อยู่อย่างต่อเนื่องเพื่อให้มีการควบคุมทางเทคนิคที่มีความยากนั้นมีความแม่นยำและสม่ำเสมอ (ศุภมิตร ประสบเกียรติ, 2557, ออนไลน์)

จะเห็นได้ว่าการฝึกซ้อมดนตรีที่ดีนั้นจะต้องมีการวางแผนในการซ้อมฝึกซ้อมอย่างถูกต้องและสม่ำเสมอ รู้จุดบกพร่องพร้อมทั้งมีการแก้ไข เมื่อนักดนตรีมีการเตรียมตัวฝึกซ้อมที่ถูกต้องจะทำให้เกิดความเข้าใจและสามารถควบคุมเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีเพื่อช่วยลดความประหม่า

และต้นบนเวทีได้ และเป็นพื้นฐานที่สำคัญในการพัฒนาทักษะการเล่นดนตรี และควรมีวินัยในการฝึกซ้อม เพื่อวัดความก้าวหน้าในการฝึกซ้อม ทำให้เกิดการฝึกซ้อมที่ถูกต้องและเกิดผลสัมฤทธิ์ที่ดีในการฝึกซ้อม

กลองชุด

กลองชุดพื้นฐานโดยทั่วไปจะเกี่ยวข้องกับเครื่องมือทางดนตรีใหม่ๆ มันถูกรวมเข้าด้วยกันในเครื่องมือดนตรี 5 ชนิด อาทิ กลองสแนร์ กลองใหญ่ ไฮแฮท กลองทอมทอม และฉาบ ซึ่งกลองสแนร์เป็นองค์ประกอบแรกเพราะเป็นศูนย์กลางของกลองชุด โดยเริ่มขึ้นในศตวรรษที่ 15-16 ถูกเรียกว่า กลองตะโพน (Tabor) เป็นกลองที่มี 2 ใบบนขาตั้งเดียวกันกับฐานของกลอง ทำให้เห็นถึงความแตกต่างจากกลองที่ใช้มือตี (Hand Drum) และเป็นระยะเวลาอันยาวนานกว่าร้อยปีที่กลองสแนร์จะถูกนำมาใช้ในการดำเนินงานจัดระเบียบของทหาร (Mackenzie, 2000, p.5)

กลาส (Glass, 2012, DVD) ได้กล่าวว่า กลองชุดหรือครัมคิท (Drum Kit) ส่วนใหญ่ใช้เรียกในอเมริกา) หรือครัมเซต (Drum Set) ส่วนใหญ่ใช้เรียกในอังกฤษและออสเตรเลีย กลองชุดจัดเป็นเครื่องดนตรีที่อยู่ในตระกูลเครื่องกระทบ (Percussion) มีต้นกำเนิดในประเทศสหรัฐอเมริกาตั้งแต่ปี ค.ศ.1865 โดยแรกเริ่มวงดนตรีส่วนใหญ่จะเป็นวงออร์เคสตรา ดังนั้นผู้ที่เล่นเครื่องกระทบโดยส่วนใหญ่ก็จะมีกลองเล็ก (Snare Drum) กลองใหญ่ (Bass Drum) และฉาบ (Cymbal) จึงต้องมีจำนวนของผู้เล่น 3 คน ซึ่งในบางครั้งการบรรเลงประกอบการแสดงละครเวที นักดนตรีออร์เคสตราค่อนข้างจะมีพื้นที่จำกัดเนื่องจากจะต้องเล่นในพื้นที่ที่ต่ำกว่าผู้แสดงหรือที่เรียกว่า หลุม และในปี ค.ศ. 1860 นักดนตรีที่เล่นเครื่องกระทบได้เริ่มมีการทดลองโดยนำกลองหลายๆ ใบพร้อมฉาบนำมารวมกันไว้ในชุดเดียวโดยใช้ไม้กลองตี ซึ่งชนชาติแอฟริกัน - อเมริกันที่อาศัยอยู่ในอเมริกานั้นได้มีการนำกลองใหญ่ (Bass Drum) กลองเล็ก (Snare Drum) และฉาบ (Cymbal) จากวงออร์เคสตรา (Orchestra) และวงเดินแถวของทหาร (Military Band) โดยนำมาวมกันและใช้ผู้ตีเพียงคนเดียว ซึ่งใช้พื้นฐานมาจากจังหวะมาร์ชในการเดินแถวของวงทหาร โดยผู้เล่นเพียงคนเดียวตีทั้งกลองใหญ่และกลองเล็ก ซึ่งเรียกว่า ดับเบิลครัมมิง (Double Drumming) มักจะใช้กับวงประเภทเดินรำหรือในคณะละครสัตว์โดยมีการเน้นจังหวะในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 3 ในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ $\frac{4}{4}$ และพัฒนาจากจังหวะมาร์ชในการ บรรเลงเดินแถวของวงทหาร โดยมีการนำมาปรับเปลี่ยนให้นุ่มนวลขึ้นด้วยสวิงฟีล (Swing Feel) บนเครื่องหมายกำหนดจังหวะมาตรฐานที่เป็นจังหวะ $\frac{4}{4}$ ในปี ค.ศ.1892 – ค.ศ.1894 กลองทอม (Chinese Tom) ฉาบ (Suspended Chinese Cymbal) และฆ้องบล็อก (Korean Temple Blocks or Chinese Wood Blocks) ซึ่งส่วนใหญ่ล้วนมาจากชาวจีนที่อพยพไปตั้งรกรากในอเมริกาและได้ถูกนำมาปรับใช้ให้เข้ากับกลองชุดแจ๊ส และในปีค.ศ.1909 มิสเตอร์

วิลเลียม เอฟ ลูดวิก (Mr. William F. Ludwig) ได้เริ่มมีการประดิษฐ์คิดค้นกระเดื่องที่ใช้เท้าเหยียบ เพื่อใช้แทนการใช้มือตีกลองใหญ่หรือที่เรียกว่า กระเดื่องกลองใหญ่ (Pedal Bass Drum) ที่เป็น ต้นแบบและใช้เป็นมาตรฐานมาจนถึงปัจจุบันนี้ ต่อมาในปี ค.ศ.1913 มือกลองต่างๆ ได้เริ่มคิดค้นหา เสี่ยงที่เงียบและเบาจากการตีกลองนอกเหนือจากการใช้ไม้กลองจึงคิดค้นประดิษฐ์วัสดุที่สามารถ นำมาทดแทนไม้กลองได้คือ ฟลายส์วัตเตอร์ส (Flyswatters) ซึ่งเป็นต้นแบบของอุปกรณ์ที่ใช้ในการ ตีกลองชุดซึ่งในปัจจุบันเรียกว่า แปรงปรองลวด (Brush) และในปีค.ศ.1929 วิลเลียม เอฟ ลูดวิก ได้ผลิตกระเดื่องที่ใช้เหยียบฉาบทองเหลืองประกบคู่ ซึ่งมีความสูงเท่าหน้าแข้งโดยใช้ขาซ้ายเหยียบ (High - Hat Sock Pedal) หรือที่เรียกอีกชื่อว่า โลว์-บอย (Low-Boy) แล้วต่อมา อะเวดิส ไชลด์เจียน (Avedis Zildjian) ผู้ผลิตฉาบยี่ห้อ ไชลด์เจียน (Zildjian) มาพัฒนาปรับระดับให้ ไฮ-แฮท (High-Hat) สูงตามชื่อของมันทำให้ไม่เพียงแค่ควบคุมด้วยเท้าเท่านั้นยังสามารถใช้ไม้กลองตีไฮแฮทได้อีกด้วย

สมศักดิ์ ศรีอยุธยา (2538, น.10-13) ได้กล่าวว่า กลองชุดเป็นชื่อเรียกภาษาไทยมีความหมายถึงกลองหลายใบภาษาอังกฤษใช้ทีมดรัม (Team Drum) หรือแจ๊สดรัม (Jazz Drum) ทั้งสองชื่อนี้มีความหมายเหมือนกันคือการบรรเลงกลองครั้งละหลายใบ คำว่าแจ๊สหมายถึงดนตรี แจ๊สที่ใช้กลองชุดร่วมบรรเลงจึงเรียกว่าแจ๊สดรัม และในบางครั้งมีชื่อเรียกอีกว่า แดนซ์ดรัม (Dance Drumming) หมายถึง กลองชุดที่ใช้บรรเลงในจังหวะเต้นรำ จัดเป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่ที่สุดใน จำพวกเครื่องดนตรีเกือบทั้งหมด ซึ่งในอดีตมนุษย์ใช้วิธีขึงหนังสัตว์บนรูกลวงของท่อนไม้และทำให้เกิดเสียงจากการตีหนังสัตว์ด้วยนิ้วและมือ ในศึกษาประวัติศาสตร์พบว่าผู้ที่บรรเลงกลองพื้นเมืองจะบรรเลงกลองเป็นจังหวะสำหรับการเต้นระหว่งเผ่า ซึ่งปัจจุบันการบรรเลงกลองชุดจะมีความโดดเด่นที่สุดในส่วนของนักดนตรี และในส่วนของการเล่นรำผู้บรรเลงกลองปรับปรุงวิธีการ บรรเลงโดยใช้วิธีการบรรเลงตามจังหวะที่ได้ยิน และได้มีการคิดค้นระบบการบันทึกอัตราส่วนของ จังหวะกลองในบทเพลงซึ่งนับว่าเป็นระบบใหม่ที่ได้ริเริ่มขึ้นเป็นครั้งแรก พร้อมกับมีการพัฒนา กลองชุดและการพัฒนาจังหวะเป็นครั้งแรก โดยเริ่มจากจังหวะวอลซ์ที่นำมาใช้ในบทเพลง และใน ระหว่างปี ค.ศ.1890 - ค.ศ.1910 นักบรรเลงกลองชุดเริ่มแยกออกจากแบบดั้งเดิมพยายามที่จะ แสดงออกถึงความรู้สึกที่เป็นอิสระของดนตรีแทนแบบเก่า การแสดงความก้าวหน้าของนักตีกลอง ชุดคือจะเพิ่มความสนุกสนานลงในช่วงปลายเพลงหรือต้นประโยคเพลงแล้วจึงบรรเลงตามเพลงที่ กำหนดซึ่งเป็นเพียงการบรรเลงให้ถูกต้องตามจังหวะบทเพลงเท่านั้นสร้างสรรค์จากแรงบันดาลใจ ภายในโดยตรงของนักตีกลองชุด ในปี ค.ศ.1910 - ค.ศ.1920 จังหวะเร็กไทม์ค่อนข้างได้รับความนิยมมากเพราะเป็นจังหวะใหม่และนำต้นตอมีลักษณะของจังหวะที่เร็วและรวบรัดสนุกสนานชวน ให้เต้นรำซึ่งเป็นที่ชื่นชอบของชนผิวดำ แต่นักตีกลองส่วนใหญ่โดยเฉพาะคนรุ่นเก่าปฏิเสธของใหม่ โดยตระหนักถึงรูปแบบจังหวะของดนตรีที่มีความอิสระ และเรียกพวกนักตีกลองชุดในจังหวะ

แรกใหม่ที่ของปลอม เพราะบรรดานักตีกลองชุดรุ่นใหม่บรรเลงโดยใช้ความจำและบรรเลงอย่างอิสระโดยไม่ใช้โน้ตเพลงแต่ผู้บรรเลงสามารถอ่านและเข้าใจอารมณ์ของคนตรีได้เป็นอย่างดีที่สำคัญและบรรเลงได้อย่างดีเยี่ยม และในปี ค.ศ.1920 คนตรีแจ๊สเริ่มได้รับความนิยมอย่างซำๆ บรรดานักตีกลองชุดรุ่นเก่าที่ไม่ยอมเปลี่ยนแปลงการบรรเลงจำต้องยอมพ่ายแพ้แก่นักตีกลองชุดใหม่ที่มีชื่อเสียง จังหวะในการบรรเลงค่อยๆ เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงบ้างเล็กน้อย เพื่อให้สอดคล้องกับความต้องการและรสนิยมของผู้ฟัง แต่อย่างไรก็ตามนักตีกลองจะต้องทราบเกี่ยวกับการเทคนิคในการร่วกลอง (Roll) หรือการทำเสียงให้สั้นสะเทือน รวมไปถึงความรู้เกี่ยวกับหนังกลองหรือแผ่นพลาสติกที่จะทำให้จึงดีพอดีไม่หย่อนหรือตึงเกินไป ดังนั้นนักตีกลองที่ดี เก่ง มีความรู้รอบตัวมักจะหางานได้ง่าย หรือมีความรู้ความเชี่ยวชาญในเรื่องเครื่องเคาะตีทั้งหมดก็จะได้ง่ายที่ตีกว่า

ในปี ค.ศ.1928 - ค.ศ.1935 เป็นยุคของวงดนตรีประเภทซิมโฟนิคแจ๊สที่มีทั้งจังหวะเร็วแล้วจังหวะช้า ซึ่งในการบรรเลงจังหวะช้าเริ่มมีการใช้แปรงลวดหรือภาษาของมือกลองเรียกว่า “ แส้ ” (Brush) นักตีกลองต้องเรียนรู้เกี่ยวกับแปรงลวดและวิธีการใช้ วิธีการบรรเลง และส่วนใหญ่ นักตีกลองจะต้องเป็นผู้ที่ตั้งจังหวะในบทเพลงพร้อมทั้งยึดจังหวะให้มั่นคง เพราะเครื่องดนตรีอื่นๆ จะปฏิบัติตามจังหวะของกลองชุด และในปี ค.ศ.1935 จังหวะแบบใหม่ที่มีชื่อว่าจังหวะสวิง (Swing) เริ่มแพร่หลายในช่วงตอนต้นของปี บทเพลงทุกเพลงต้องมีเสียงกลองชุดร่วมบรรเลงด้วยเสมอ ซึ่งนับเป็นครั้งแรกที่นักตีกลองชุดเข้าถึงจุดที่มีความสำคัญอย่างมาก เพราะไม่มีงานไหนสมบูรณ์แบบถ้าขาดกลองชุดถึงขนาดที่นักตีกลองชุดที่เก่งๆ มีชื่อเสียง ได้นำชื่อของตนเองมาตั้งเป็นชื่อของวงดนตรีในยุคนี้ จึงถือว่าเป็นยุคของนักตีกลองชุดที่ประสบความสำเร็จอย่างสูง

จะเห็นได้ว่าโดยหน้าที่และบทบาทของกลองชุดนั้นนอกจากจะเป็นเครื่องประกอบจังหวะแล้วนั้นยังมีความสำคัญในการสร้างจังหวะต่างๆ เพื่อให้สอดคล้องกับทำนองเพลงและอารมณ์ของบทเพลงอีกด้วย ซึ่งกลองชุดในยุคเริ่มต้นมีเพียงแค่ 4 ใบ ซึ่งประกอบไปด้วย กลองใหญ่ (Bass Drum) กลองเล็ก (Snare Drum) กลองทอมทอม (Tom Tom) กลองทอมใหญ่ (Floor Tom) ไฮ-แฮท (Hi-Hat) ฉาบใหญ่ (Ride Cymbal) เป็นต้น และมีการพัฒนาขึ้นเป็น 5 ใบ โดยเพิ่มกลองทอมอีกหนึ่งใบตามวิวัฒนาการของรูปแบบเพลงหรือลักษณะของวง เพื่อให้ผู้ตีได้เสียงที่มีความหลากหลายเพิ่มมากขึ้น กลองชุดนั้นเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญในวงดนตรีและได้รับความนิยม โดยส่วนใหญ่ในวงดนตรีเกือบจะทุกวงจะต้องมีกลองชุดร่วมประกอบการบรรเลงอยู่ด้วยแทบทั้งสิ้น เนื่องจากเป็นเครื่องประกอบจังหวะที่ใช้ผู้บรรเลงเพียงคนเดียวแต่ได้ทั้งในเรื่องของจังหวะและสร้างสรรค์พัฒนาจังหวะให้มีความสอดคล้องกับบทเพลงในรูปแบบต่างๆ ซึ่งคุณค่ามากกว่าการที่จะเป็นเพียงแค่ผู้ควบคุมจังหวะ

องค์ประกอบของกลองชุด

องค์ประกอบของกลองชุดมาตรฐานจะเปลี่ยนไปตามยุคสมัยในระหว่าง ค.ศ.1940 และ ค.ศ.1950 ซึ่งในกลองชุดมาตรฐานประกอบด้วยกลอง 4 ใบ อาทิ กลองใหญ่ กลองเล็กหรือกลอง สแนร์ กลองทอมทอม กลองทอมที่วางบนพื้นหรือฟลอร์ทอม ฉาบแขวนหรือฉาบไรด์ ฉาบตีคู่ หรือไฮแฮท กระดิ่งคอวัวร์หรือคาวเบล และกลองไม้หรือวู้ดบล็อก ซึ่งต่อมาในระยะหลังกระแส ดนตรีร็อกแอนด์โรลได้เข้ามามีบทบาทมากขึ้นในสังคมดนตรี ทำให้ความจำเป็นในการใช้คาวเบล และวู้ดบล็อกลดลง ทำให้เกิดการเพิ่มกลองทอมใบกลางขึ้นมาอีก 1 ใบ ทำให้เกิดมาตรฐานในการ การตั้งกลองชุด 5 ใบ (สธน โรจนตระกูล, 2554, น.67)

สมศักดิ์ สร้อยระย้า (2538, น. 13-14) ได้กล่าวว่ากลองชุดประกอบด้วยกลองลักษณะ ต่างๆ หลายใบและฉาบหลายอันมารวมกัน โดยใช้ผู้บรรเลงเพียงคนเดียว ซึ่งกลองชุดตาม ประวัติศาสตร์ของดนตรีไม่ปรากฏว่าได้เข้าร่วมบรรเลงกับวงดนตรีดุริยางค์สากลที่เป็นวงดนตรีขนาดใหญ่ แต่มักใช้บรรเลงร่วมกับวงดนตรีแจ๊สและวงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีน้อยชิ้นในการบรรเลง อาทิ วงคอมโบ้ วงสตริงคอมโบ้ เป็นต้น



ภาพที่ 1 กลองชุด

กลองใหญ่ (Bass Drum) มีรูปร่างลักษณะคล้ายคลึงกับกลองใหญ่ที่ใช้บรรเลงใน วงดุริยางค์สากลแต่ขนาดแตกต่างกันคือ ขนาดกลองใหญ่ของกลองชุดมีขนาดที่นิยมใช้ ทั่วไป คือขนาด 14 x 20 นิ้วหรือ 14 x 22 นิ้ว มีอุปกรณ์เหมือนกันกับกลองใหญ่ในวงดุริยางค์ทุก ประการแต่เวลาบรรเลงไม่ต้องใช้ตะขอรองรับไว้ เพราะมีขาตั้งติดมากับตัวกลองเพียงแต่ดึงขาตั้ง

ออกทั้งสองข้างจะทำให้กลองไม่เคลื่อนที่ เป็นการยึดตัวกลองใหญ่ให้ติดอยู่กับพื้นกลองใหญ่ไม่ใช่ไม้ถือสำหรับตี ใช้กระเดื่อง (Pedal) ดัดแทงเหล็กกลมๆปลายหุ้มด้วยสั๊กหลายความยาวประมาณ 10 นิ้ว สำหรับเท้าข้างขวาเหยียบลงไปบนกระเดื่อง ปลายกระเดื่องส่วนบนจะทำหน้าที่แทนมือ

กลองเล็ก (Snare Drum) เป็นส่วนประกอบที่สำคัญของกลองชุดรูปร่างลักษณะกลองเล็กที่ใช้บรรเลงร่วมกับกลองชุด มีลักษณะเหมือนกลองเล็กที่ใช้บรรเลงวงดุริยางค์วงใหญ่ทุกประการหรือเป็นกลองเล็กอย่างเดียวกันสามารถนำไปใช้บรรเลงร่วมกับวงดนตรีโดยทั่วไปได้ กลองเล็กเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญที่สุดในจำพวกเครื่องเคาะตีทั้งหลายเพราะการบรรเลงตามบทเพลงของกลองเล็กจะทำหน้าที่บรรเลงจังหวะที่ขัดกับกลองใหญ่โดยกลองใหญ่จะบรรเลงตามจังหวะหนัก และเบา กลองเล็กจะบรรเลงจังหวะขึ้นหรือจังหวะขัด มีลักษณะเหมือนกับหยอก ล้อกัน และเป็นการกระตุ้นให้ผู้ฟังตื่นตัว มีอารมณ์ร่วมกับผู้บรรเลง เกือบจะทุกบทเพลงที่เปิดโอกาสให้กลองเล็กแสดงความสนุกคึกคัก และเป็นการเรียกร้องให้เครื่องดนตรีอื่นๆร่วมสนุกสนานด้วยนั่นคือ การบรรเลงกลองเล็กตอนปลายประโยคของบทเพลง ที่ภาษานักตีกลองเรียกว่า “ห้องส่ง” หรือ “บทส่ง” (Fill) ขนาดกลองเล็กที่นิยมใช้ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 6 x 14 นิ้ว

ฉาบ (Cymbals) เป็นส่วนประกอบอีกชิ้นหนึ่งของกลองชุด มีรูปร่างลักษณะเหมือนกับฉาบที่ใช้บรรเลงในวงดุริยางค์ โดยทั่วไปนิยมใช้ฉาบขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 20-30 นิ้ว ตั้งไว้ด้านข้างขวามือ และขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 16-18 นิ้ว ตั้งไว้ด้านข้างซ้ายมือฉาบทั้งสองใบนี้ไม่มีเชือกหนังสำหรับมือถือ แต่จะมีขาตั้งรองรับทั้งสองใบ เวลาบรรเลงใช้มือขวาตีฉาบด้านขวามือเป็นหลัก เพราะมีเสียงก้องกังวานกว่า บางครั้งอาจสลับเปลี่ยนมาตีด้านซ้ายมือบ้างเป็นบางครั้ง

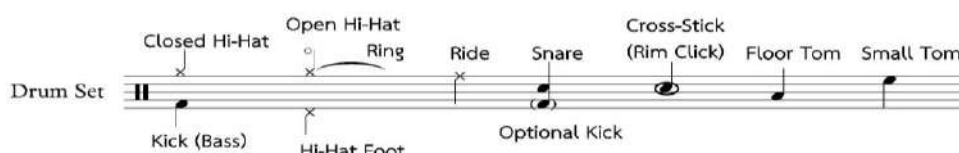
ไฮแฮท (Hi Hat) มีลักษณะเป็นฉาบสองใบเหมือนกับฉาบในวงดุริยางค์แต่มีขนาดเล็กกว่า โดยทั่วไปนิยมใช้ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 14-15 นิ้ว ฉาบทั้งสองใบนี้ไม่ใช่เชือกหนังร้อยสำหรับถือ เพราะมีขาตั้งรองรับใบที่หนึ่งใส่ลงบนขาตั้งโดยให้ด้านนูนอยู่ด้านล่าง จะมีแผ่นโลหะและสั๊กหลายรองรับอีกใบหนึ่งใส่ลงบนขาตั้งโดยให้ด้านนูนอยู่ด้านบน มีที่ไขติดอยู่กับแกนของขาตั้งโดยกระยะให้ห่างกันพอประมาณเพื่อไม่ให้ฉาบทั้งสองใบชิดติดกัน ช่วงล่างสุดมีกระเดื่องเหมือนกับกลองใหญ่สำหรับเหยียบให้ฉาบทั้งคู่กระทบกัน ไฮแฮทมีหน้าที่คอยขัดจังหวะหรือช่วยหนุนกลองเล็กเน้นจังหวะขัดให้กระชับยิ่งขึ้น

กลองทอม ทอม (Tom Tom) คือกลองขนาดเล็กสองใบมีรูปร่างเหมือนกลองเล็กแต่มีขนาดสูงกว่าไม้ตีเส้นลวด กลองทอมทอม ทั้งสองใบมีขนาดแตกต่างกัน ใบหนึ่งจะติดตั้งทางด้านซ้ายมือ ซึ่งมีขนาดเล็กกว่าอีกใบหนึ่ง ติดตั้งด้านขวามือ โดยทั่วไปนิยมใช้กลองทอมขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 9 x 13 นิ้วและขนาด 14 x 14 นิ้ว ทั้งสองใบจะมีรูปร่างสำหรับใส่แกนโลหะเพื่อติดตั้งบนกลองใหญ่ ระดับเสียงกลองทอมด้านซ้ายมือมีระดับเสียงสูงกว่าด้านขวามือ กลองทอมมี

หน้าที่สร้างความสนุกคึกคัก โดยจะบรรเลงในบทส่งหรือการเดี่ยวกลอง (Solo) เพื่อสร้างความรู้สึกรการกระตุ้นให้เฟลิดเฟลินกับจังหวะบทเพลงที่ใช้ทอมบรรเลงมากที่สุด คือ เพลงประเภทลาติน

กลองฟลอร์ทอม (Floor Tom) มีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “กลองทอมใหญ่” (Large Tom) รูปร่างลักษณะเหมือนกับกลองทอมทอม ไม่ติดเส้นลวดขนาดของกลองฟลอร์ทอมสูงกว่ากลองทอมทอมมีขาติดตั้งกับตัวกลองฟลอร์ทอม เวลาบรรเลงตั้งอยู่ด้านขวามือชิดกับกลองใหญ่ เสียงฟลอร์ทอมต่ำกว่าเสียงกลองทอมทอมแต่เสียงสูงกว่าเสียงกลองใหญ่ กลองฟลอร์ทอมทำหน้าที่อย่างเดียวกับกลองทอมทอมโดยทั่วไปนิยมใช้กลองฟลอร์ทอมขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 16 x 16 นิ้ว

โน้ตหรือสัญลักษณ์สำหรับกลองชุดในบรรทัดห้าเส้น



ภาพที่ 2 โน้ตหรือสัญลักษณ์สำหรับกลองชุดในบรรทัดห้าเส้น

(Finn, 2000, p.5)

กลองชุดในประเทศไทย

สำหรับกลองชุดในประเทศไทยนั้นน่าจะได้รับอิทธิพลจากดนตรีอเมริกันและคาดว่าน่าจะเข้ามาในประเทศไทยราวปีพุทธศักราช 2469 ซึ่งหลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์ได้จบการศึกษาจากบอสตันประเทศสหรัฐอเมริกาเป็นผู้ชื่นชอบดนตรีแจ๊สเป็นอย่างมาก หลังจากกลับสู่ประเทศไทยในราวปีพุทธศักราช 2469 ได้ตระเวนฟังวงดนตรีลีลาศตามที่ต่างๆ และพยายามแนะนำวิธีการเล่นที่ทันสมัยโดยสาธิตการเล่นให้กับดนตรีตามสถานที่ต่างๆ คูเป็นแบบในที่สุดหลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์ก็ปลีกเวลาราชการมารับจ้างบรรเลงดนตรีลีลาศที่สปอร์ตคลับ ร่วมกับเรือโทมานิต เสนะวิมิน ต่อมาจึงก่อตั้งวงดนตรีแจ๊สสมัครเล่นขึ้นโดยใช้ชื่อว่า “เรนโบว์” (Rainbow) ประกอบไปด้วยนักดนตรีที่มาจากกรมมหรสพ เช่น นารถ ถาวรบุตร เอื้อ สุนทรสนาน จำปา เล่มสาราญ และสาลี กลุ่มอากา เป็นต้น รับบรรเลงเพลงแจ๊สที่โฮเต็ลวังพญาไทเป็นงานแรก หลังจากการบรรเลงที่วังพญาไทอยู่นานพอสมควร ก็ได้ย้ายไปบรรเลงตามโฮเต็ล และสโมสรต่างๆ เช่น โฮเต็ลพญาไท สปอร์ตคลับ ยุโรป โฮเต็ล ไปโลคลับและโอเรียลเต็ล นับว่าเป็นวงดนตรีแจ๊สวงแรกของไทย ที่เป็นต้นแบบของวงดนตรีแจ๊สบิ๊กแบนด์ ที่ได้มาตรฐานที่สุดต่อมาภายหลังปี พุทธศักราช 2477 วงเรนโบว์ได้เข้าสังกัดกับบริษัทไทยฟิล์มภาพยนตร์ และในปีพุทธศักราช 2482 พันตรีวิลาศ โอสถานนท์ อธิบดีกรมกรมโฆษณาการคนแรกในขณะนั้นได้คิดจัดตั้งวงดนตรีแจ๊สประเภทบิ๊กแบนด์ ขึ้นเพื่อประกอบการเผยแพร่ข่าวสารของกรมโฆษณาการทางสถานีวิทยุรูปแบบคลื่นสั้น หลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์ซึ่งเป็นผู้

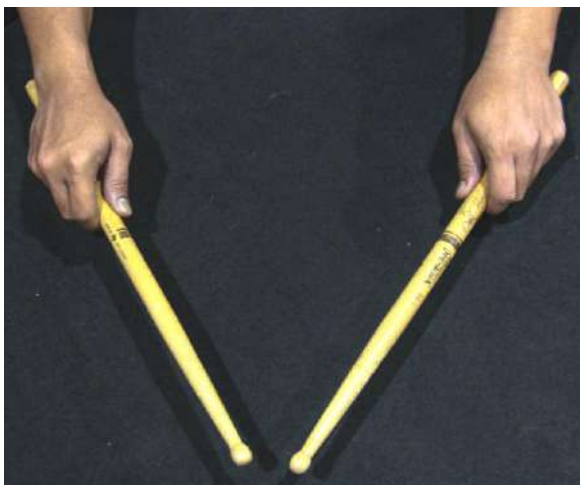
ถูกขอให้ช่วยเหลือในเรื่องนี้จึงนำนักดนตรีแจ๊สวงใหญ่ที่สังกัดบริษัทภาพยนตร์เสียงไทยฟิล์มซึ่งขณะนั้นเลิกกิจการ โอนเข้าประจํากรมโฆษณาการ ซึ่งนักดนตรีเหล่านี้ส่วนใหญ่เป็นข้าราชการของกรมศิลปากรอยู่เดิมและเป็นศิษย์ของพระเจนดุริยางค์ด้วย ดังนั้นพันตรีวิลาศ โอสถานนท์ อธิบดีกรมโฆษณาการจึงทำหนังสือขอโอนนักดนตรีจากวงดุริยางค์สากล กรมศิลปากร ให้ไปสังกัดกรมโฆษณาการ รวมทั้งสิ้น 8 คน ประกอบด้วย 1. เอื้อ สุนทรสนาน - ไวโอลินและแซ็กโซโฟน 2. สิริขยงยุทธ - เปียโนและฮาร์ฟ 3. สมบูรณ์ ดวงสวัสดิ์ - ฟลูทและแซ็กโซโฟน 4. สมพงษ์ ทิพยกะสิน - ไวโอลินและแซ็กโซโฟน 5. ทองอยู่ ปิยะสกุล - ไวโอลิน 6. สังเวียน แก้วทิพย์ - แซ็กโซโฟน 7. สมบูรณ์ ศิริภาค - เบส 8. สาตี กล่อมอาภา - กลองชุด และได้นักดนตรีแตรวงจาก ร.พ. 3 มาเสริมอีก 1 คน คือ เวส สุนทรจามร นอกจากนี้ยังมีนักดนตรีชาวฟิลิปปินส์อีก 3 คนที่เข้ามาสังกัดกรมโฆษณาการและมีส่วนในการนำรูปแบบแจ๊สเข้ามาประเทศไทยประกอบด้วย 1. นายบิลลี ฟลอเรส ต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็น คิติ คิตากร 2. นายเปเปง ต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็น ปิยะ วาติตาคม 3. นายโจ ต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็น กิญญ์ สุรวาทย์ (ใหญ่ ภายนอก, 2535, น.94-103)

สมพงษ์ ทองคำ (2544, น. 30-31) ได้กล่าวว่า จะเห็นได้ว่าประเทศไทยได้มีการนำกลองชุดมาใช้กับวงดนตรีเพลงบรรเลงเต้นรำ ตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 7 โดยมีเครื่องดนตรี เปียโน ไวโอลิน และกลองชุด ซึ่งในบางครั้งก็จะมีทรัมเป็ต คลาริเน็ตหรือแซ็กโซโฟน จังหวะที่ใช้ส่วนใหญ่ในการเต้นรำก็คือ จังหวะควิกสเตป (Quickstep) และฟอกทรีออต (Foxtrot) และในพ.ศ. 2469 วงประเภทแจ๊สก็ได้ถือกำเนิดขึ้นเป็นวงแรกของประเทศไทยคือ วงเรนโบว์แจ๊สแบนด์ โดยมี นายสาตี กล่อมอาภา เป็นมือกลองที่ดีกลองชุดในรูปแบบดนตรีแจ๊ส โดยแสดงที่สปอร์ตคลับ (สนามม้าปทุมวัน) และโรงแรมพญาไท ส่วนวงคีตะเสวีที่ได้้นักดนตรีฝีมือดีจากฟิลิปปินส์หลายๆคน วงนี้มีมือกลองเป็นชาวฟิลิปปินส์ชื่อ ชีหว่า เห็นได้ว่ากลองชุดได้รับความนิยมและแพร่หลายเข้าไปถึงหน่วยงานราชการต่างๆ แทบจะทุกเหล่าทัพจะต้องมีวงดนตรีประจำ และ ในปี พ.ศ. 2482 วงดนตรีกรมโฆษณาการหรือวงกรมประชาสัมพันธ์ในปัจจุบันนี้และวงที่เป็นต้นแบบ ของเพลงไทยสากลอย่าง วงสุนทราภรณ์ก็มีการใช้กลองชุดในเพลงไทยสากลตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน และในปัจจุบันนี้มีการเปิดการเรียนการสอนหลักสูตรทางด้านกลองชุดในรูปแบบดนตรีแจ๊ส ระดับปริญญาตรี ในมหาวิทยาลัยหรือสถาบันการศึกษาต่างๆ ในประเทศไทย

เทคนิคการฝึกซ้อมรูดิเมนต์ (Rudiment)

รูปแบบในการจับไม้กลองและควบคุมไม้กลอง ในการจับไม้กลองมีอยู่ 2 รูปแบบ ดังนี้

1. การจับแบบแมทช์กริฟหรือแบบคว่ำมือ (Matched Grip) เป็นการจับโดยธรรมชาติของการใช้มือจับสิ่งของ เป็นวิธีการที่ง่ายที่สุดจับเหมือนกันทั้งสองข้าง โดยให้ปลายนิ้วโป้งเหยียดตรงไปกับไม้กลอง ให้นิ้วที่เหลือกำรวบไปกับไม้ไม่หลวมหรือแน่นจนเกินไป



ภาพที่ 3 การจับแบบคว่ำมือ (Matched Grip)

2. การจับแบบเทรดิชันกริฟหรือแบบหงายมือ (Traditional Grip) มีรูปแบบการจับมือซ้ายที่แตกต่างไปจากมือขวา โดยที่ลักษณะการจับคือ ให้ไม้กลองวางฉากกับมือซ้าย ปลายนิ้วโป้งเหยียดตรง ให้นิ้วนิ้วนางและนิ้วก้อยเข้าหาฝ่ามือ นิ้วชี้รวบเข้าหาตัวไม้ ปลายนิ้วกลางให้วางไล่ไปกับไม้กลอง ส่วนการจับมือขวาใช้วิธีการจับแบบคว่ำมือปกติ (สมสรรค์ สมบัติเจริญ, 2547, น.7)



ภาพที่ 4 การจับแบบหงายมือ (Traditional Grip)

การฝึกซ้อมตีสโตรค (Stroke)

การตีสโตรค หมายถึงการตีลงไปทีกลองหรือเป็นซ้อม โดยที่การตีในแต่ละครั้งควรมีระดับการตีที่สม่ำเสมอเพื่อให้เสียงมีความดัง-เบาในระดับเดียวกัน ดังนั้นการควบคุมการตีสโตรคจึงเป็นสิ่งสำคัญในการเล่นกลองชุด โดยมีระดับในการตี ดังนี้

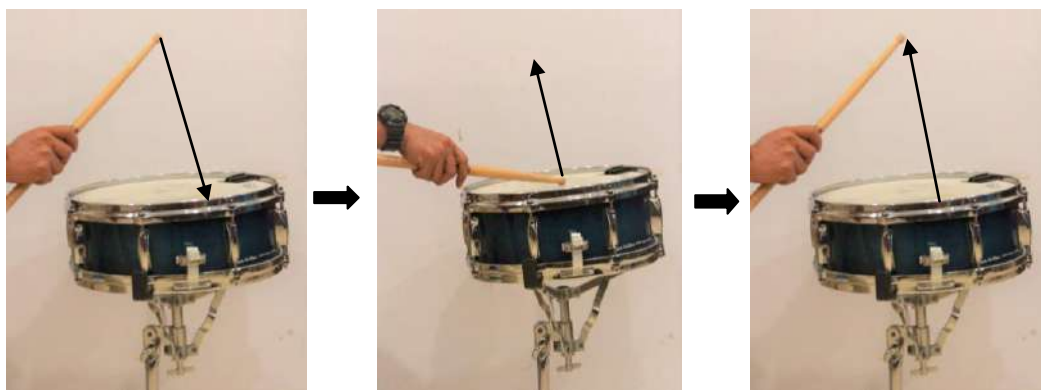
1. แขน การใช้แขนในการตีกลองเพื่อลงน้ำหนักนั้นจะได้เสียงที่มีความหนักหน่วง มีพลังรุนแรงและเสียงที่ดัง
2. ซ้อมมือ การใช้ซ้อมมือลงน้ำหนักในการตีกลองจะให้เสียงที่ดังแต่ไม่เท่ากับการใช้แขน แต่จะได้รับความเร็วในการตีเพิ่มขึ้น
3. นิ้ว การใช้นิ้วในการลงน้ำหนักที่ไม้กลองในการตีจะได้รับความเร็วในการเล่น แต่เสียงที่ได้นั้นจะเบา

จะเห็นได้ว่าการตีกลอง จำเป็นที่จะต้องใช่วิธีทั้ง 3 ส่วนผสมกันในการเล่น ทั้งนี้ซ้อมมือ และแขน แต่ถ้าหากต้องการความเร็วในการตี การเคลื่อนไหวของแขนก็จะลดลงและใช้กล้ามเนื้อที่เล็กลง เช่น ซ้อมมือและนิ้ว เพื่อเพิ่มความเร็วในการตีนั่นเอง (ฝ่ายวิชาการ สถาบันดนตรี เกพีเอ็น, 2557, น.38)

รูปแบบในการฝึกซ้อมตีสโตรค (Stroke)

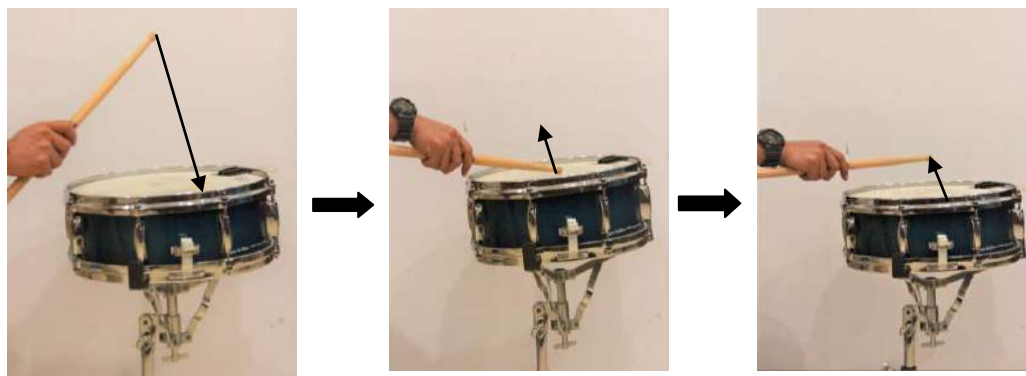
ในการฝึกซ้อมการตีสโตรค แบ่งออกเป็นรูปแบบในการฝึกซ้อมตีสโตรคที่สำคัญ 4 รูปแบบดังนี้

1. การตีแบบฟูลสโตรคหรือการตีเต็มเสียง (Full Stroke) (F) โดยจับไม้ที่มุม 90 องศาแล้วตีไม้ลงไปทีหนังกลองแล้วปล่อยให้ไม้กลองสะท้อนกลับไปที่มุม 90 องศา เป็นการตีที่ให้ทั้งพลังและเสียงที่ดังแต่ความเร็วจะลดลงเนื่องจากต้องใช้กล้ามเนื้อขนาดใหญ่ โดยจะต้องใช้แขนในการควบคุมเป็นหลัก โดยการตีลงสุดและยกไม้ขึ้นสุด



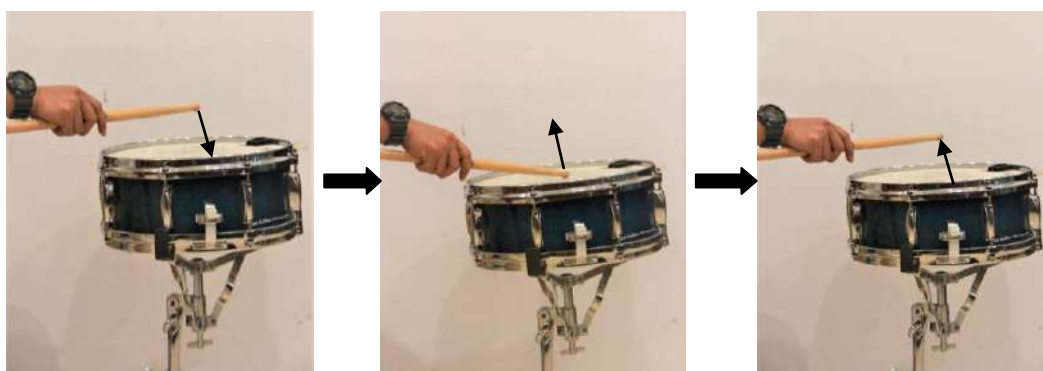
ภาพที่ 5 รูปแบบในการตีฟูลสโตรค

2. การตีแบบดาวนส์โตรค (Down Stroke) (D) การตีลง โดยจับไม้ที่มุม 90 องศาแล้วตีไม้ลงไปที่หนังกลองแล้วปล่อยให้ไม้กลองสะท้อนกลับไปหยุดที่มุม 15 องศา มีลักษณะการตีคล้ายกับการตีในลักษณะของฟูลสโตรค แต่ต่างกันในขณะที่เกิดแรงสะท้อน (Rebound) จะต้องยั้งไม้กลองไว้ในตำแหน่งที่ไม้กลองห่างจากหนังกลองประมาณ 1-2 นิ้ว



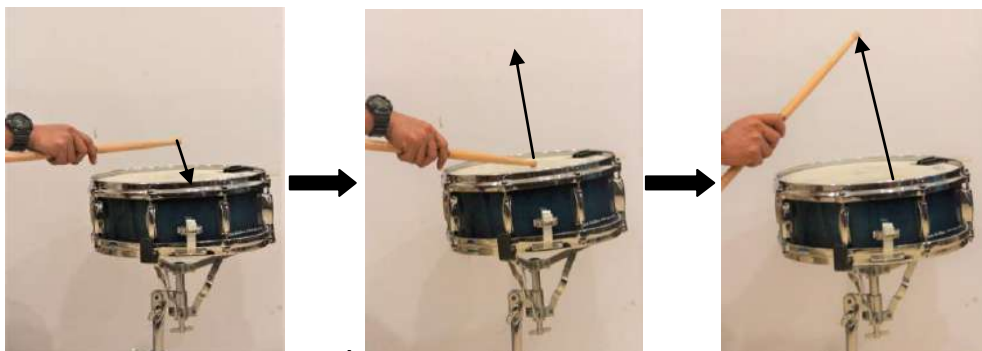
ภาพที่ 6 รูปแบบในการตีดาวนส์โตรค

3. การตีแบบแท็ปสโตรค (Tap Stroke) เป็นการเล่นที่ได้เสียงเบาแต่จะด้วยความเร็วมากที่สุด จุดเริ่มต้นของปลายไม้จะห่างจากหนังกลองประมาณ 1-2 นิ้ว แล้วตีไม้ลงไป และเมื่อเกิดแรงสะท้อนก็จะต้องยั้งไม้กลองไว้ในตำแหน่งเดิม Tap Stroke (t) ตีแบบตะๆ โดยจับไม้ที่มุม 15 องศาแล้วตีไม้ลงไปที่หนังกลองแล้วปล่อยให้ไม้กลองสะท้อนกลับไปหยุดที่มุม 15 องศา



ภาพที่ 7 รูปแบบในการตีแท็ปสโตรค

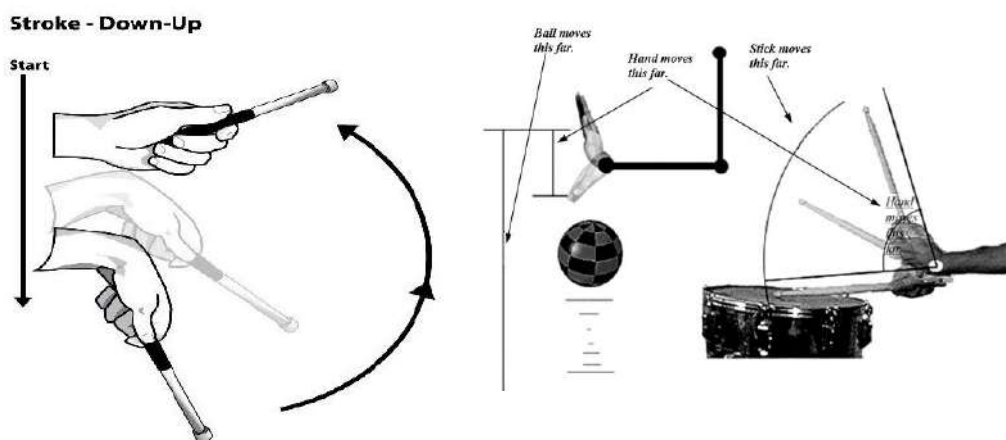
4. การตีแบบแท็ปอัพสโตรค (Tap/Up Stroke) เป็นการตีกลองในลักษณะเดียวกับการตีแท็ปสโตรค แต่ในขณะที่เกิดแรงสะท้อนจะยกไม้ขึ้นสูงในตำแหน่งเดียวกับท่าเตรียมพร้อมอัพสโตรค (u) ตีให้ไม้สะท้อนขึ้น โดยจับไม้ที่มุม 15 องศาแล้วตีไม้ลงไปที่หนังกลองแล้วปล่อยให้ไม้กลองสะท้อนกลับไปหยุดที่มุม 90 องศา (ฝ่ายวิชาการ สถาบันดนตรีเคพีเอ็น, 2557, น.39-42)



ภาพที่ 8 รูปแบบในการตีแท็ปอัฟสโตรค

การตีให้ไม้สะท้อนกลับ (Rebound)

ในการฝึกซ้อมการตีสโตรค การปล่อยไม้กลองในการตีแล้วให้ไม้กลองสามารถสะท้อนกลับมายังตำแหน่งเดิมหรือที่เรียกว่า รีบาวน์ เป็นสิ่งที่มีความสำคัญมากใน การเริ่มต้นการฝึกซ้อม รูติเมนต์ในรูปแบบต่างๆ เพราะจะทำให้ผู้ตีสามารถผ่อนแรงในการตีและทำให้รักษาความเร็วของ จังหวะให้มีความมั่นคงได้มากขึ้น เปรียบได้กับการโยนลูกบาสเกตบอลลงกับพื้นแล้วใช้ข้อมือเคาะ ลูกบาสให้สะท้อนกลับมายังตำแหน่งเดิมของมือโดยให้มีความสม่ำเสมอของลูกบาสในการกระทบ กับพื้นแล้วสะท้อนกลับมาที่มือเหมือนเดิม ซึ่งได้สอดคล้องกับ ฟูลเลน (Fullen, 2005, p.13-14) ได้ กล่าวว่าการที่จะรักษาความเร็วของจังหวะที่เหมาะสมกับดนตรี ได้อย่างมั่นคง นั้น ควรจะต้องปล่อยให้ ไม้กลองในขณะที่สะท้อนกลับอย่างมั่นคงและต่อเนื่องในเวลาที่ดีฉาบ (Rebound Stroke) และสอดคล้อง กับเวคล์ (Weckl, 2003) ได้กล่าวว่า ในการจับไม้หลวมๆ และการเล่นกระดิ่งไม้หลายๆ หรือจังหวะ ที่ไม้กระทบและสะท้อนกลับมาตามธรรมชาติ ช่วยให้สามารถจดจ่อไปที่องค์ประกอบของดนตรี ได้มากขึ้น (ปราชญ์ อรุณรังษี และคณะ, 2556, น.28-29)



ภาพที่ 9 การตีให้ไม้กลองมีการสะท้อนกลับหรือรีบาวน์

(Hannum, 2010, Online)

ประวัติรูดิเมนต์

รูดิเมนต์ (Rudiment) เป็นการฝึกทักษะพื้นฐานของกลุ่มเครื่องกระทบ เน้นไปที่การฝึกที่เรียกว่า ซึ่งเป็นรูปแบบการตีจังหวะสั้น ๆ หลากหลายแบบ มีความสำคัญเปรียบได้กับการฝึกได้บันไดเสียงและอาร์เปจของกลุ่เครื่องดนตรีที่มีระดับเสียง (ผจญ พิบุ้ง, 2558, น.215)

เกษม ทิพยเมธากุล (2561, น.26) ได้กล่าวว่า รูดิเมนต์คือกลุ่มของตัวโน้ต การตีที่มีการจัดเรียงรูปแบบต่างๆ ไว้ในมือขวาและมือซ้าย หรือเรียกว่าสติ๊กกิง แพทเทิร์น (Sticking Pattern) การฝึกฝนซ้ำๆ คือกุญแจสู่ความสำเร็จของการเล่นกลอง การฝึกฝนรูดิเมนต์ต่างๆ จากความจำซึ่งจะช่วยให้คุณสามารถโฟกัสไปที่ความชัดเจน เสียง และความถูกต้องของรูดิเมนต์นั้นๆ ชื่อของรูดิเมนต์ต่างๆ จะนิยมตั้งตามเสียงของมัน ซึ่งบางทีชื่อมันอาจจะแปลกๆ หน่อย รูปแบบเหล่านี้คือพื้นฐานของการตีกลองและยังสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการเล่นกลองชุด เพื่อให้เกิดความหลากหลายได้อีกด้วย ซึ่งจะพบว่าคนที่ไม่ได้ฝึกฝน รูดิเมนต์จะมีขีดจำกัดในการตีมากกว่าคนที่ฝึกฝนและมีความรู้เรื่องรูดิเมนต์ นอกจากนี้ยังสามารถช่วยในการเสริมสร้างทักษะ ความเร็ว และพลังกำลังในการตีกลองได้อีกด้วยรูดิเมนต์ยังสามารถช่วยในการสร้างและพัฒนากล้ามเนื้อที่ไม่ถนัดได้ด้วย คนที่ถนัดขวา ส่วนใหญ่จะรู้สึกว่ามีมือซ้ายจะอ่อนแอ กว่ามือขวา ซึ่งในการเล่นรูดิเมนต์ส่วนใหญ่จะต้องทำให้เสียงต่างๆ ออกมาถูกต้องมากที่สุด ทำให้การฝึกฝนรูดิเมนต์ต่างๆ สามารถช่วยเสริมสร้างกล้ามเนื้อทั้งสองมือได้เป็นอย่างดี ซึ่งประวัติของรูดิเมนต์นั้นได้เติบโตมาพร้อมกับวิวัฒนาการของกลองสแนร์ ในปี พ.ศ. 1929 (ค.ศ.1386) มาจากเหล่าทหารรับจ้างชาวสวิส ซึ่งแต่ก่อนการที่ทหารต้องเดินแถวพร้อมกับถือหอกหรืออาวุธแหลมคมไปด้วยนั้น ค่อนข้างเป็นเรื่องอันตรายจึงต้องอาศัยการขยับร่างกายอย่างพร้อมเพรียงกัน ซึ่งได้มีการบันทึกว่ามีการใช้กลองและขลุ่ยขนาดเล็ก (The Tabor Drum - ลักษณะคล้ายๆ ตะโพนของไทย) ในการกำหนดจังหวะและสื่อสารคำสั่งต่างๆ โดยใช้รูปแบบของจังหวะต่างๆ ในการบอกสัญญาณ ในการที่นำรูปแบบของจังหวะต่างๆ ใช้ในการบอกสัญญาณกับทหารเป็นครั้งแรกเกิดขึ้นในสงครามเซ็มแพช (Sempach) และในช่วงต้นศตวรรษที่ 15 ทหารรับจ้างชาวสวิสได้ถูกว่าจ้างให้ไปช่วยรบทั่วยุโรปตะวันตก ซึ่งต่อมาชาติตะวันตกอื่นๆ ก็ได้นำสัญญาณกลองนี้มาประยุกต์ใช้ในกองทัพตน รูปแบบต่างๆ ของจังหวะที่ใช้ในการสั่งรบจึงได้กลายมาเป็นรูปแบบพื้นฐานของการตีกลองสแนร์หรือสแนร์รูดิเมนต์ (Snare Rudiments) ในการเขียนบันทึกรูดิเมนต์เขียนขึ้นมาเป็นครั้งแรกในช่วงปีระหว่างปี พ.ศ. 2153 - 2155 (ค.ศ.1610 - ค.ศ.1612) ณ เมืองบาเซิล ประเทศสวิสเซอร์แลนด์ และในปี พ.ศ. 2321 (ค.ศ.1778) บารอน เฟรดริช วอน สตูเบน (Baron Friedrich von Stuben) ได้เขียนบันทึกสัญญาณต่างๆ ของการตีกลองสมัยนั้นไว้ในเรกกูเลชั่นส์ (Regulations) ณ เมืองฟีลาเดลเฟีย ซึ่งหลายคนเชื่อว่าผู้คิดค้นรูปแบบพื้นฐานการตีกลองเป็นชาวฝรั่งเศสเพราะว่ามีมือกลองมืออาชีพที่ได้เป็น

ราชองครักษ์ในศตวรรษที่ 17 ถึง 18 ซึ่งการจดบันทึกนี้ได้ทำเสร็จสมบูรณ์ในระหว่างรัชสมัยของ นโปเลียน และยังมีบทเพลงเลอริโกดอน (Le Rigodon) เป็นเพลงมาร์ชในช่วงศตวรรษที่ 18 ที่เชื่อว่าเป็นพื้นฐานที่สำคัญของรูปแบบการตีกลองในปัจจุบันอีกด้วย ผู้ที่ริเริ่มใช้คำว่า “รูดิเมนต์” คือ ชาร์ลส สตีวตแอชเวิร์ธ (Charles Stewart Ashworth) ในการนิยามกลุ่มของตัวโน้ตและมือที่ใช้ในการตี นั้น ได้ถูกยกย่องให้เป็นบิดาแห่งรูดิเมนต์ ครั้นเมื่อหลังจากนั้นได้มีการพยายามที่จะทำให้อารมณ์พื้นฐานในการตีสแนร์เป็นรูปเป็นร่างชัดเจนขึ้นเรื่อยๆ ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ประเทศสหรัฐอเมริกาได้เริ่มมีการจัดการประกวดวงโยธวาทิตขึ้น แต่ได้เกิดปัญหาในการตัดสินเพราะมีรูปแบบการตีกลองที่หลากหลายมากเกินไป ผู้สอนกลองจากทั่วประเทศจึงได้มารวมตัวกันในงานอเมริกันลีเจียนเนชั่นแนลคอนเวนชัน (American Legion National Convention) ณ เมืองชิคาโก โดยนำการผลิตกลองลูวิกดรัม คอมพานี (Ludwig Drum Company) เพื่อสร้างมาตรฐานรูปแบบการตีกลอง 13 รูปแบบขึ้นมา ต่อมากลุ่มคนเหล่านี้ก็ได้จัดตั้งองค์กรเอ็นเออาร์ดี (NARD) (The National Association of Rudimental Drummers) ขึ้นมาในปีพ.ศ. 2475 (1932) และได้สร้างรูปแบบการตีกลองเพิ่มขึ้นมาอีก 13 รูปแบบ รวมเป็นรูปแบบการตีกลองแบบอเมริกัน 26 รูปแบบ (Standard 26 American Drum Rudiments) ต่อมาในปี พ.ศ. 2527 (ค.ศ.1984) พีเอเอส (PAS) (The Percussive Arts Society) ได้เรียบเรียงรูปแบบการตีกลองแบบอเมริกัน 26 รูปแบบขึ้นมาใหม่ พร้อมกับได้เพิ่มรูปแบบใหม่ขึ้นมาอีก 14 รูปแบบ จึงออกมาเป็นรูปแบบมาตรฐานในการฝึกรูดิเมนต์ 40 รูปแบบ (40 International PAS Drum Rudiments) ขึ้นมา ซึ่งชื่อหลายๆชื่อในต้นฉบับเดิม 26 รูปแบบก็ได้ถูกปรับเปลี่ยนไปด้วย (ตัวอย่างเช่น แดรก (Drag) ที่ใช้กันในปัจจุบันนี้เดิมมีชื่อว่า รัฟฟ์ (Ruff) และในปัจจุบันมีการแบ่งวัฒนธรรมรูปแบบการตีกลองพื้นฐานไว้ 4 รูปแบบหลักๆ คือ 1. รูปแบบการตีแบบสวิสซาลเลอร์ทอมเมลน์ (Swiss Basler Trommeln) 2. รูปแบบการตีของวงปีสก็อต (Scottish Pipe Drumming) 3. รูปแบบการตีแบบอเมริกันดั้งเดิม (American Original Drumming) และ 4. รูปแบบการตีกลองแบบอเมริกันสมัยใหม่ (American Corps Drumming) รูดิเมนต์คือ กลุ่มของตัวโน้ต การตี ที่มีการจัดเรียงรูปแบบต่างๆไว้ในมือขวาและมือซ้าย หรือเรียกว่าสติคกิง แพทเทิร์น (Sticking Pattern) การฝึกฝนซ้ำๆ คือกุญแจสู่ความสำเร็จของการเล่นกลอง การฝึกฝนรูดิเมนต์ต่างๆ จากความจำซึ่งจะช่วยให้คุณโฟกัสไปที่ความชัดเจน เสียง และความถูกต้องของรูดิเมนต์นั้นๆ ชื่อของรูดิเมนต์ต่างๆจะนิยมตั้งตามเสียงของมัน ซึ่งบางที่ชื่อมันอาจจะแปลกๆหน่อย รูปแบบเหล่านี้คือพื้นฐานของการตีกลองและยังสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการเล่นกลองชุด เพื่อให้เกิดความหลากหลายได้อีกด้วย ซึ่งจะพบว่าคนที่ไม่ได้ฝึกฝน รูดิเมนต์จะมีขีดจำกัดในการตีมากกว่าคนที่ฝึกฝนและมีความรู้เรื่องรูดิเมนต์ นอกจากนี้ยังสามารถช่วยในการเสริมสร้างทักษะ ความเร็ว และพลังกำลังในการตีกลองได้อีกด้วยรูดิเมนต์ยังสามารถช่วยในการสร้างและพัฒนากล้ามเนื้อที่ไม่

ถนัดได้ด้วย คนที่ถนัดขวา ส่วนใหญ่จะรู้สึกว่ามีน้ำหนักที่อ่อนแอ กว่ามือขวา ซึ่งในการเล่นรูดิเมนต์ ส่วนใหญ่จะต้องทำให้เสียงต่างๆ ออกมาถูกต้องมากที่สุด ทำให้การฝึกฝนรูดิเมนต์ต่างๆ สามารถช่วยเสริมสร้างกล้ามเนื้อทั้งสองมือได้เป็นอย่างดี

การฝึกซ้อมรูดิเมนต์

1. การควบคุมอัตราความเร็ว ซึ่งอัตราความเร็ว (Tempo) เป็นองค์ประกอบทางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับความช้าเร็วของบทเพลง ซึ่งผู้เล่นกลองมีบทบาทสำคัญเป็นอย่างมากในการรักษาอัตราความเร็วของเพลงในวงดนตรีให้คงที่สม่ำเสมอ การฝึกรูดิเมนต์โดยใช้เครื่องจับจังหวะควบคุมไปด้วยจะช่วยให้ผู้เล่นกลองสามารถควบคุมอัตราความเร็วโดยไม่เร่งหรือยืดจนเป็นที่สังเกตได้ เนื่องจากการฝึกรูดิเมนต์ในแต่ละรูปแบบจะต้องเริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าๆ แล้วเพิ่มมากขึ้นตามลำดับ ซึ่งจะทำให้ผู้ฝึกสามารถจดจำความสัมพันธ์ระหว่างลักษณะจังหวะที่หลากหลายของรูดิเมนต์ กับอัตราความเร็วแบบต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น ช้า ปานกลาง หรือเร็ว

2. ความแข็งแรงและความยืดหยุ่นของอวัยวะที่เกี่ยวข้อง ความแข็งแรงและความยืดหยุ่นของอวัยวะส่วนต่าง ๆ เป็นคุณสมบัติทางกายภาพที่สำคัญของนักดนตรีในการประสานงานกับเครื่องดนตรีเพื่อให้เกิดเสียงอย่างที่ต้องการ การฝึกรูดิเมนต์ซึ่งมีความหลากหลายของลักษณะจังหวะและไดนามิกจะช่วยสร้างทั้งความแข็งแรงและความยืดหยุ่นของนิ้วและข้อมือในการควบคุมไม้กลองซึ่งเป็นอุปกรณ์สำคัญที่เชื่อมระหว่างผู้เล่นกลองกับตัวกลองได้อย่างมีประสิทธิภาพ

3. การประสานงานของอวัยวะส่วนต่าง ๆ การประสานงานของอวัยวะส่วนต่าง ๆ นับว่ามีความสำคัญไม่น้อยไปกว่าความแข็งแรงและความยืดหยุ่นของกล้ามเนื้อในการที่จะควบคุมการออกเสียงของเครื่องดนตรีให้ได้อย่างที่ตั้งใจหรือที่ควรจะเป็น การฝึกรูดิเมนต์จะช่วยในการประสานงานของอวัยวะที่เกี่ยวข้องในการเล่นกลอง ตั้งแต่ นิ้วมือ ข้อมือ ข้อศอก และไหล่ (รวมทั้งอวัยวะส่วนล่างในกรณีการเล่นกลองชุด) เนื่องจากที่จะปฏิบัติให้ได้เสียงอย่างที่กำหนดในรูดิเมนต์แต่ละรูปแบบไว้จะต้องอาศัยการจัดระเบียบอวัยวะส่วนดังกล่าวให้สัมพันธ์กันอย่างเป็นระบบ นอกเหนือจากประโยชน์ดังที่ได้กล่าวมาข้างต้นแล้วรูดิเมนต์ยังช่วยในการพัฒนาผู้เล่นกลองในด้านอื่นๆ อาทิ การสร้างการจดจำของกล้ามเนื้อ การควบคุมไม้กลอง การพัฒนาทักษะการอ่านโน้ตดนตรี และการฝึกทักษะการฟัง โดยในการฝึกทักษะพื้นฐานของกลุ่มเครื่องกระทบจะเน้นไปที่การฝึกที่เรียกว่า “รูดิเมนต์” (Rudiment) ซึ่งเป็นรูปแบบการตีจังหวะสั้น ๆ หลากหลายแบบ มีรูปแบบการฝึกใน 4 หมวดหมู่ที่สำคัญ (ผจญ พิบุ้ง, 2558, น.224-225)

การฝึกซ้อมรูดิเมนต์ในรูปแบบมาตรฐาน

மாகาดีนิ (Magadini, 1998, p.4) ได้กล่าวว่ารูปแบบของการฝึกรูดิเมนต์ในรูปแบบแรกนั้น ถูกสร้างขึ้นจากสมาคมแห่งชาติการฝึกรูปแบบมือสำหรับมือกลอง (National Association of

Rudimental Drummers) เอ็นเออาร์ดี (N.A.R.D) ในปี ค.ศ. 1930 โดยเริ่มต้นมีรูปแบบในการฝึก 26 รูปแบบที่ถือว่าเป็นสิ่งที่จำเป็นสำหรับมือกลอง และในปี ค.ศ. 1984 กลุ่มเพอร์คัสซิฟ อาร์ท โซไซตี (Percussive Arts Society) พีเอเอส (PAS) ได้มีการเพิ่มขึ้นจากเดิม 26 รูปแบบ ให้เป็น 40 รูปแบบ จากที่มีอยู่ในต้นฉบับของวงเคินแกลว วงออร์เคสตราและวงในยุโรป โดยเพิ่มเพื่อให้มีความทันสมัย และได้รับความนิยมเพิ่มมากขึ้น มีรูปแบบการฝึกในหมวดหมู่ที่สำคัญทั้งหมด 40 รูปแบบ จากเพอร์คัสซิฟ อาร์ท โซไซตี อินเตอร์เนชันแนล ดรမ် รูดิเมนต์ (Percussive Arts Society International Drum Rudiments) แบ่งออกเป็นหมวดหมู่ ดังนี้

1. หมวดโรล รูดิเมนต์ (Roll Rudiments) เป็นรูดิเมนต์ที่เน้นการทำเสียงร่ายยาวต่อเนื่องซึ่งแบ่งแยกย่อยออกไปได้อีก 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มซิงเกิลสโตรค (Single Stroke) กลุ่มมัลติเพิลสโตรคโรล (Multiple Stroke) และดับเบิลสโตรค โอเพ่นโรล (Doublestroke Open Roll) แต่ละกลุ่มมีลักษณะดังนี้

- กลุ่มซิงเกิลสโตรคโรล (Single Stroke Roll Rudiment) เป็นรูปแบบการตีสลับมือข้างละหนึ่งโน้ต ด้วยเสียงที่มีความราบเรียบเสมอกัน ซึ่งประกอบด้วยรูดิเมนต์ 3 แบบ ได้แก่

1. ซิงเกิลสโตรคโรล (Single Stroke Roll)
2. ซิงเกิลสโตรคโฟร์ (Single Stroke Four)
3. ซิงเกิลสโตรคเซเว่น (Single Stroke Seven)

- กลุ่มมัลติเพิลบเาซ์โรล (Multiple Bounce Roll Rudiment) เป็นรูปแบบการตีเพื่อทำให้เกิดเสียงร่ายต่อกันคล้ายเสียงหึ่งของฝูงผึ้ง แต่ยังคงความราบเรียบของเสียงเช่นเดียวกับรูดิเมนต์ในกลุ่มซิงเกิลสโตรคโรล ประกอบด้วยรูดิเมนต์ 2 รูปแบบ ได้แก่

1. มัลติเพิลบเาซ์โรล (Multiple Bounce Roll)
2. ทริปเปิลสโตรคโรล (Triplet stroke roll)

- กลุ่มดับเบิลสโตรคโอเพ่นโรล (Double Stroke Open Roll Rudiment) การตีมืออีกข้างหนึ่งด้วยโน้ตซ้ำสองตัวเช่นกัน นอกจากนั้นยังต้องเน้นเสียงตามตำแหน่งของโน้ตที่มีโอเพ่นโรล (Double Stroke Open Roll) เป็นรูปแบบการตีโน้ตสองตัวซ้ำกันด้วยมือข้างหนึ่งสลับกับเครื่องหมายเน้นเสียง (Accent) กำกับไว้ ยกเว้นแต่ในข้อ ดับเบิลสโตรค โอเพ่นโรล ที่ต้องตีให้ได้เสียงราบเรียบเสมอกัน รูดิเมนต์ในกลุ่มนี้ประกอบด้วยรูปแบบต่าง ๆ 10 รูปแบบ ดังนี้

1. ดับเบิลสโตรค โอเพ่นโรล (Double Stroke Open Roll)
2. ไฟว์สโตรคโรล (Five Stroke Roll)
3. ซิกสโตรคโรล (Six Stroke Roll)
4. เซเว่นสโตรคโรล (Seven Stroke Roll)

5. ไนน์สโตรคโรล (Nine Stroke Roll)
6. เทนสโตรคโรล (Ten Stroke Roll)
7. อีเลเว่นสโตรคโรล (Eleven Stroke Roll)
8. เทอทีนสโตรคโรล (Thirteen Stroke Roll)
9. ฟิฟทีนสโตรคโรล (Fifteen Stroke Roll)
10. เซเว่นทีนสโตรคโรล (Seventeen Stroke Roll)

2. หมวดดิดเดิล รูดิเมนต์ (Diddle Rudiments) รูดิเมนต์ในหมวดดิดเดิล เป็นการตีที่ผสมผสานการตีสลับมือในรูปแบบซิงเกิลสโตรคโรลกับรูปแบบดับเบิลสโตรคโรล พร้อมกับการเน้นเสียงตามตำแหน่งที่ของโน้ตที่ระบุไว้เช่นเดียวกับรูดิเมนต์ในหมวดดิดเดิลรูดิเมนต์ประกอบด้วย 4 รูปแบบ ดังนี้

1. ซิงเกิลพาราดีดเดิล (Single Paradiddle)
2. ดับเบิลพาราดีดเดิล (Double Paradiddle)
3. ทริปเปิลพาราดีดเดิล (Triple Paradiddle)
4. ซิงเกิลพาราดีดเดิล-ดิดเดิล (Single Paradiddle-Diddle)

3. หมวดแฟลม รูดิเมนต์ (Flam Rudiments) รูดิเมนต์ในหมวดแฟลมเป็นรูปแบบการตีที่ผสมผสานเทคนิคแฟลม (การตีพร้อม ๆ กันด้วยมือทั้งสองข้างซึ่งเหลื่อมกันเพียงเล็กน้อย) เข้ากับเทคนิคก่อนหน้าอันได้แก่ ซิงเกิลสโตรคโรล ดับเบิลสโตรคโรล และดิดเดิลแบบต่าง ๆ รวมถึงการเน้นเสียงประกอบด้วยรูดิเมนต์ทั้งหมด 11 รูปแบบ ดังนี้

1. แฟลม (Flam)
2. แฟลมแอ็คเซนต์ (Flam Accent)
3. แฟลมแท็ป (Flam Tap)
4. แฟลมมาคิว (Flamacue)
5. แฟลมพาราดีดเดิล (Flam Paradiddle)
6. ซิงเกิลแฟลมมิล (Single Flammed Mill)
7. แฟลมพาราดีดเดิล-ดิดเดิล (Flam Paradiddle-Diddle)
8. พาตาฟลาฟลา (Pataflafla)
9. สวิสอาร์มีทริปเปิล (Swiss Army Triplet)
10. อินเวิร์ทแฟลมแท็ป (Inverted Flam Tap)
11. แฟลมแดรก (Flam Drag)

4. หมวดแดรก รูดิเมนต์ (Drag Rudiments) รูดิเมนต์ในหมวดแดรกเป็นรูปแบบการใช้เทคนิคแดรก (การตีพร้อมๆกันคล้ายกับลักษณะของแฟลมแต่ข้างที่ตีลงก่อนเล่นโน้ตซ้ำแบบดับเบิลสโตรค แทนที่จะเป็นโน้ตเพียงตัวเดียวเหมือนการแฟลม) ผสมผสานกับเทคนิคซิงเกิลสโตรคโรล ดับเบิลสโตรคโรล และคิดเคิลแบบต่างๆ รวมถึงการเน้นเสียง ประกอบด้วยรูดิเมนต์ทั้งหมด 10 รูปแบบ ดังนี้

1. แดรก (Drag)
2. ซิงเกิลแดรกแท็ป (Single Drag Tap)
3. ดับเบิลแดรกแท็ป (Double Drag Tap)
4. เลสชันทเวนตีไฟว์ (Lesson 25)
5. ซิงเกิลแดรกดิดเดิล (Single Dragadiddle)
6. แดรกพาราดีดเดิลนัมเบอร์วัน (Dragadiddle #1)
7. แดรกพาราดีดเดิลนัมเบอร์ทู (Dragadiddle #2)
8. ซิงเกิลราตามาคิว (Single Ratamacue)
9. ดับเบิลราตามาคิว (Double Ratamacue)
10. ทริเปิลราตามาคิว (Triple Ratamacue)


PAS INTERNATIONAL DRUM RUDIMENTS PAGE 2

III. FLAM RUDIMENTS

20. FLAM * 
LR RL

21. FLAM ACCENT * 
LR L R RL R L

22. FLAM TAP * 
LR RRL LLR RRL L

23. FLAMACUE * 
LR L R LLR
RL R L RRL

24. FLAM PARADIDDLE * 
LR L R RRL R L L

25. SINGLE FLAMMED MILL 
LR R L RRL L R L

26. FLAM PARADIDDLE-DIDDLE * 
LR L RRL LRL R L LRR


27. PATAFLAFLA 
LR L RRL LLR L RRL


28. SWISS ARMY TRIPLET 
LR R LLR RL
RL L RRL L R


29. INVERTED FLAM TAP 
LR LRL RLR LRL R

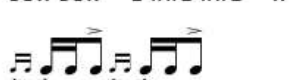
30. FLAM DRAG 
LR L L RRL R R L


IV. DRAG RUDIMENTS


31. DRAG * 
LLR RRL


32. SINGLE DRAG TAP * 
LLR L RRL R


33. DOUBLE DRAG TAP * 
LLR LLR L RRL RRL R


34. LESSON 25 * 
LLR L RLLR L R
RRL R L RRL R L


35. SINGLE DRAGADIDDLE 
RRL R RLLR L L

36. DRAG PARADIDDLE #1 * 
R LLR L R R L RRL R L L

37. DRAG PARADIDDLE #2 * 
R LLR LLR L R R L RRL RRL L L

38. SINGLE RATAMACUE * 
LLR LRL RRLRL R

39. DOUBLE RATAMACUE * 
LLR LLR LRL RRL RRL R L R

40. TRIPLE RATAMACUE * 
LLRLLRLLR LRL RRL RRLRL R

FOR MORE INFORMATION ON BECOMING A MEMBER OF THE PERCUSSIVE ARTS SOCIETY CONTACT PAS AT:
110 W. WASHINGTON STREET, SUITE A, INDIANAPOLIS, IN 46204 • E-MAIL: PERCARTS@PAS.ORG WEB SITE: WWW.PAS.ORG

ภาพที่ 11 รูดิเมนต์ที่กำหนดโดย เพอร์คัสซิฟ อาร์ท โซไซตี้

(Magadini, 1998, p.22-23)

จะเห็นได้ว่าการฝึกรูดิเมนต์เป็นสิ่งที่มีความสำคัญและจำเป็นสำหรับผู้เริ่มฝึกซ้อมกลองชุด และควรเริ่มจากรูดิเมนต์ที่เป็นรูปแบบมาตรฐานดังกล่าวทั้ง 40 รูปแบ จะทำให้สามารถช่วยในการเสริมสร้างทักษะความเร็ว และเสริมสร้างกล้ามเนื้อนิ้ว มือทั้งสองมือ พละกำลังในการตีกลอง พัฒนากล้ามเนื้อที่ไม่ถนัด ซึ่งควรเริ่มฝึกซ้อมด้วยอัตราความเร็วที่ช้า โดยใช้เครื่องจับจังหวะ

ฟิน (Fin, 2000, p.16) ได้กล่าวว่า ในการฝึกซ้อมจังหวะสวิงนั้นส่วนใหญ่จะใช้รูติเมนต์ ในรูปแบบโน้ตสามพยางค์ในแทบทุกจังหวะ จึงต้องมีการฝึกซ้อมรูติเมนต์ในรูปแบบโน้ตสามพยางค์ โดยวิธีการตีโน้ตสามพยางค์บนกลองสแนร์ใบเดียวและทำซ้ำเหยียบไฮแฮทที่จังหวะ 2 และ 4 พร้อมทั้งทำซ้ำเหยียบกลองใหญ่ในจังหวะ 1 และ 3 เบบๆ

แบบฝึกหัดการฝึกซ้อมรูติเมนต์ของฟิน

1.Swing Sticking Practice 1
R L R L R L R L R L R L

2.Swing Sticking Practice 2
R L L R L L R L L R L L

3.Swing Sticking Practice 3
R R L R R L R R L R R L

4.Swing Sticking Practice 4
R L R R L L R L R R L L

5. Swing Sticking Practice 5
R L R L R R L R L R L L

6. Swing Sticking Practice 6
R R L L R R L L R R L L

7. Swing Sticking Practice 7
R L L R R L R L L R R L

ภาพที่ 15 แบบฝึกหัดโน้ตสามพยางค์สำหรับจังหวะสวิง

(Fin, 2000, p.16)

แม็คเคนซี (Mackenzie, 2000, p.5) ได้กล่าวว่ารูปแบบในการฝึกซ้อมรูติเมนต์ของการตีกลองแบบมาร์ช เป็นระบบการตีของกลองสแนร์ ซึ่งได้ค่อยๆพัฒนาเข้ามารวมอยู่ในกลองชุด นักตีกลองทั้งหมดในยุคสวิงได้เรียนรู้จากการฝึกซ้อมรูติเมนต์บนกลองสแนร์สำหรับมือกลอง และจุดเริ่มต้นของกลองชุดเริ่มจากการขาดังกลองสแนร์ที่ถูกคิดค้นในปี ค.ศ.1800 มันทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของท่าตีกลองสำหรับมือกลอง และเป็นครั้งแรกของมือกลองที่นั่งตีกลอง

จะเห็นได้ว่าการฝึกซ้อมรูติเมนต์จากผู้เชี่ยวชาญด้านกลองชุดที่เป็นชาวต่างชาตินั้น ส่วนใหญ่จะเริ่มค้นฝึกซ้อมจากรูติเมนต์ที่เป็นรูปแบบมาตรฐานที่สำคัญในการตีกลองทุกประเภท 3 รูปแบบ คือ 1. การตีแบบครั้งเดียว (Single Stroke) การตีแบบสองครั้ง (Double Stroke) 2. การตีลงและสะท้อนกลับ (Stroke and Rebound) 3. การตีที่ใช้สองมือพร้อมกัน (Flam) และนำการฝึกซ้อมรูติเมนต์ในรูปแบบโน้ตสามพยางค์เพื่อนำมาใช้ในการฝึกซ้อมจังหวะสวิง โดยวิธีการตีโน้ตสามพยางค์บนกลองสแนร์ใบเดียวและเท้าซ้ายเหยียบไฮแฮทที่จังหวะ 2 และ 4 พร้อมทั้งเท้าขวาเหยียบกลองใหญ่ในจังหวะ 1 และ 3 เบาๆ ซึ่งเกณฑ์มาตรฐานทางดนตรีของการตีกลองแบบมาร์ชเป็นระบบการตีของกลองสแนร์ที่ได้พัฒนาเข้ามารวมอยู่ในกลองชุด นักดนตรีมือกลองทั้งหมดในยุคสวิงได้เรียนรู้การตีกลองสแนร์ เพราะการตีกลองสแนร์เป็นองค์ประกอบแรกและเป็นศูนย์กลางของกลองชุด

เทคนิคการฝึกซ้อมจังหวะสวิงขั้นพื้นฐาน (Basic Swing Rhythm)

จังหวะสวิงมีพื้นฐานจากจังหวะมาร์ชในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ $\frac{2}{4}$ จากการเดินแถวของวงทหาร โดยนำมาปรับเปลี่ยนให้นุ่มนวลขึ้นด้วยความรู้สึกสวิงฟิลบนเครื่องหมายกำหนดจังหวะ $\frac{4}{4}$ โดยใช้โน้ตในรูปแบบตัวดำที่แบ่งย่อยด้วยโน้ตสามพยางค์ ซึ่งในการตีกลองชุดรูปแบบดนตรีแจ๊สนั้นมีจังหวะสวิงเป็นจังหวะหลักของเพลงและมีการเน้นจังหวะตกของเพลงในจังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 4 ในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ $\frac{4}{4}$ (Glass, 2012, DVD)

วิธีการเขียนโน้ตและวิธีการปฏิบัติโน้ตในจังหวะสวิง

วิธีการเขียน โน้ตในจังหวะสวิง

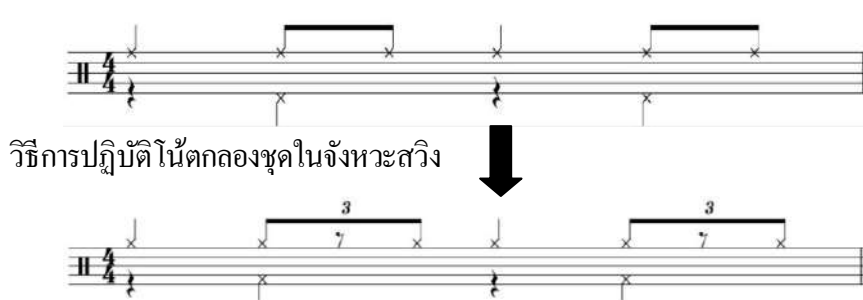


วิธีการปฏิบัติโน้ตในจังหวะสวิง

ภาพที่ 18 วิธีการเขียนโน้ตในจังหวะสวิง

(Riley, 1994, p.17)

วิธีการเขียนโน้ตกลองชุดในจังหวะสวิง



วิธีการปฏิบัติโน้ตกลองชุดในจังหวะสวิง

ภาพที่ 19 วิธีการปฏิบัติจังหวะสวิง

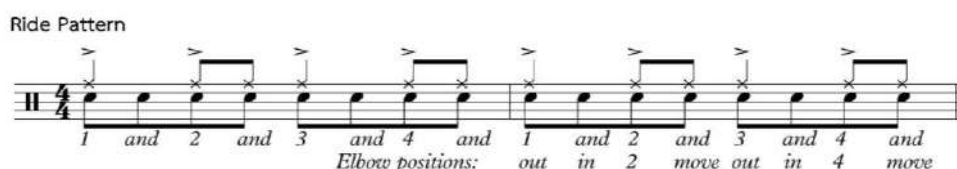
(Fullen, 2005, p.17)

เทคนิคการฝึกซ้อมจังหวะสวิงจากผู้เชี่ยวชาญด้านกลองชุดที่เป็นชาวต่างชาติ

ฟูลเลน (Fullen, 2005, p.13-14) ได้กล่าวไว้ว่า ในดนตรีแนวแจ๊สการกำหนดจังหวะและทำนองดนตรี บ่อยครั้งที่มาจากการเล่นจังหวะสวิงในการควบคุมการตีฉาบไรด์ กลองใหญ่ (Bass Drum) และกลองเล็ก (Snare Drum) ได้ถูกนำมาเป็นองค์ประกอบในการควบคุมการตีฉาบไรด์ ดนตรีแจ๊สได้เกิดมาจากการตีกลองสแนร์ในตอนแรกของการเล่นแบบ เร็กไทม์ (Ragtime) ในปลายศตวรรษที่ 19 ก่อนที่จะมาเป็นฉาบไรด์ในปี ค.ศ.1940 และทำนองของดนตรีแจ๊สได้พัฒนาเป็นการตีไฮแฮท ในการควบคุมการตีฉาบไรด์ ต้องทำร่างกายให้มีความผ่อนคลาย และมีความมั่นคงในการเคลื่อนไหวแขนเพราะจะทำให้เกิดช่องว่างระหว่างโน้ตที่เท่ากันและช่วยรักษาความเร็วที่เหมาะสมของดนตรีและมั่นคง การตีฉาบไรด์ต้องพยายามคิดให้เหมือนการตีลูกเทนนิสให้เต็งจากระยะประมาณ 48 นิ้วเหนือพื้นดิน และสามารถรับได้ โดยให้ลูกเทนนิสสะท้อนกลับได้อย่างสม่ำเสมอ เช่นเดียวกับปลายไม้กลอง ในการตีฉาบไรด์ก็ปลายไม้ห่างจากฉาบ 6-12 นิ้ว หลังจากการตีฉาบแต่ละครั้งปล่อยให้ไม้กลองสะท้อนกลับมายังตำแหน่งเดิม เหมือนการตีลูกเทนนิส เรียกว่าการตีแบบฟูลสโตรค (Full Stroke) และจะต้องรักษาความผ่อนคลายและความมั่นคงในการเคลื่อนไหวเสมอ และมีเทคนิค 4 แนวทางพื้นฐานในการวางตำแหน่งข้อศอกสำหรับการตีฉาบไรด์ในรูปแบบสวิงแจ๊ส อาทิ 1. การเคลื่อนไหวข้อศอกในลักษณะของโน้ตตัวคำที่แบ่งย่อยด้วยโน้ตตัวเข็ทหนึ่งชั้น 2. การเคลื่อนไหวข้อศอกให้สม่ำเสมอทำให้การตีฉาบเกิดคุณภาพเสียงอย่างเต็มที่ 3. การรักษาความเร็วที่เหมาะสมกับดนตรีได้อย่างมั่นคง 4. หลังจากการตีฉาบปล่อยให้ไม้กลองสะท้อนกลับมายังตำแหน่งเดิมอย่างมั่นคงและสม่ำเสมอในขณะที่ตีฉาบ (Rebound Stroke)

การฝึกซ้อมจังหวะสวิงของฟูลเลน

เริ่มจากการตีกลองสแนร์ในรูปแบบโน้ตเข้บ้ตหนึ่งชั้น 8 ตัวที่แบ่งย่อย และควบคุมการตีฉาบด้วยตำแหน่งของข้อศอกที่มีความสัมพันธ์กับการแบ่งย่อยของโน้ตเข้บ้ตหนึ่งชั้น โดยใช้การเคลื่อนไหวแขนให้มั่นคงและสม่ำเสมอพร้อมกับตีไม้แล้วมีการสะท้อนกลับของไม้กลอง



ภาพที่ 20 แบบฝึกหัดในการฝึกแบ่งย่อยของโน้ตเข้บ้ตหนึ่งชั้น

(Fullen, 2005, p.14)



ภาพที่ 21 แบบฝึกหัดจังหวะสวิงในรูปแบบโน้ตสามพยางค์เข้บ้ตหนึ่งชั้น

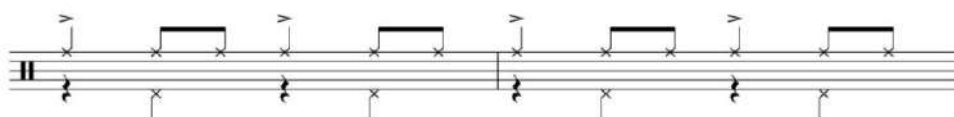
(Fullen, 2005, p.15)



ภาพที่ 22 แบบฝึกหัดจังหวะสวิงในรูปแบบโน้ตตัวดำ

(Fullen, 2005, p.15)

การฝึกซ้อมการเน้นเสียงของฟูลเลน



ภาพที่ 23 แบบฝึกหัดการเน้นเสียงที่จังหวะ 1 และ 3

(Fullen, 2005, p.16)



ภาพที่ 24 แบบฝึกหัดเน้นการตีจังหวะยก

(Fullen, 2005, p.16)

Upbeats - Snare Drum
Swing Eighth $\downarrow = 100-200$

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15

mp-mf

ภาพที่ 25 แบบฝึกหัดจังหวะยกบนกลองสแนร์

(Fullen, 2005, p.18)

Upbeats - Bass Drum

16 17 18 19

20 21 22 23

24 25 26 27

28 29 30

mp-mf

ภาพที่ 26 แบบฝึกหัดจังหวะยกบนกลองใหญ่

(Fullen, 2005, p.19)

การฝึกซ้อมการสับสนุนของฟูลเลน

One-Bar Phrases
♩ = 100-200

1 2 3 4

mp-mf

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

ภาพที่ 27 แบบฝึกหัดการบรรเลงสับสนุนประโยคละหนึ่งห้อง

(Fullen, 2005, p.19)

Two-Bar Phrases

21 22

23 24

25 26

27 28

29 30

ภาพที่ 28 แบบฝึกหัดการบรรเลงสับสนุนประโยคละสองห้อง

(Fullen, 2005, p.19-20)

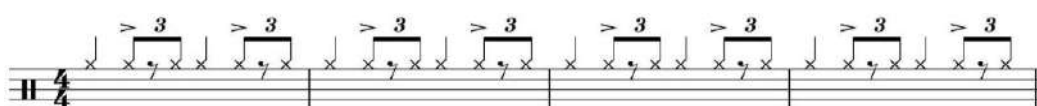


ภาพที่ 29 แบบฝึกหัดการบรรเลงสนับสนุนในรูปแบบโน้ตตัวดำ

(Fullen, 2005, p.17-18)

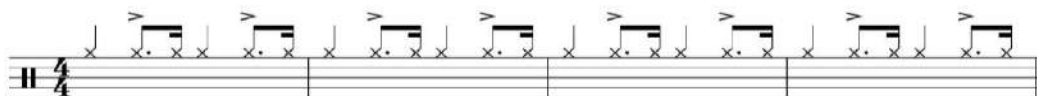
เฟลสไตน์และแบล็ค (Feldstein & Black, 2005, p.32-33) ได้กล่าวว่า ในดนตรีแนวแจ๊สกลองใหญ่ก่อนข้างจะใช้บ่อย แตกต่างกับดนตรีในแนวร็อก ส่วนใหญ่มีวัตถุประสงค์เพื่อใช้ในการเน้นเสียง และความรู้สึกพื้นฐานของแจ๊สมาจากการตีฉาบไรด์ที่ใช้ลักษณะของโน้ตตัวดำที่แบ่งย่อยด้วยโน้ตสามพยางค์ และการเน้นด้วยฉาบใหญ่และเหยียบไฮแฮทในจังหวะที่ 2 และ 4 เป็นสิ่งที่สำคัญสำหรับความรู้สึกของดนตรีแจ๊ส ซึ่งการเหยียบไฮแฮทในรูปแบบโน้ตตัวดำทั้ง 4 จังหวะ แต่เหยียบให้เสียงเบาว่าในดนตรีแนวร็อก เป็นการฝึกซ้อมจังหวะสวิงขั้นพื้นฐานในดนตรีแจ๊ส ทำให้เกิดการพัฒนาและการประสานที่สมดุล

การฝึกซ้อมจังหวะสวิงของเฟลสไตน์และแบล็ค



ภาพที่ 30 แบบฝึกหัดจังหวะสวิงในรูปแบบโน้ตสามพยางค์

(Feldstein & Black, 2005, p. 32)



ภาพที่ 31 แบบฝึกหัดจังหวะสวิงในรูปแบบโน้ตเขมบ็ตสองชั้น

(Feldstein & Black, 2005, p. 32)



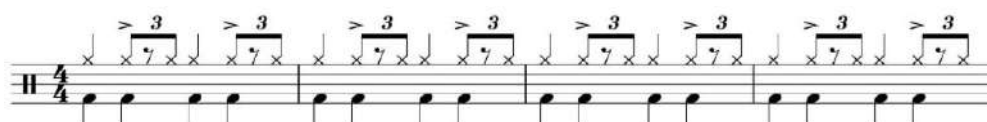
ภาพที่ 32 แบบฝึกหัดไอเสทในรูปแบบโน้ตสามพยางค์

(Feldstein & Black, 2005, p. 34)



ภาพที่ 33 แบบฝึกหัดกลองสนร์และเหยียบไอเสท

(Feldstein & Black, 2005, p. 32)



ภาพที่ 34 แบบฝึกหัดกลองใหญ่ในรูปแบบโน้ตตัวดำ

(Feldstein & Black, 2005, p. 32)



ภาพที่ 35 แบบฝึกหัดจังหวะสวิง

(Feldstein & Black, 2005, p. 32)

การฝึกซ้อมการสนับสนุนของเฟลสตันและแบล็ค

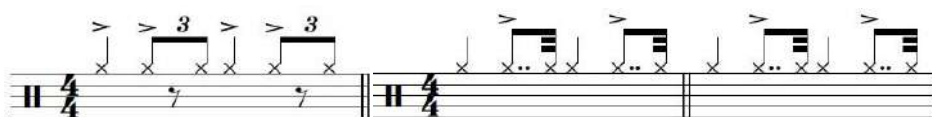
ภาพที่ 36 แบบฝึกหัดสนับสนุนกลองสแนร์ในจังหวะสวิง

(Feldstein & Black, 2005, p. 33)

ไรลีย์ (Riley, 1994, p.6-9) ได้กล่าวว่า สิ่งที่สำคัญในการเล่นดนตรีแจ๊สคือนักดนตรีในวงทุกคน ต้องมีความรู้ลึกในการเล่นเพลงแจ๊สมาจากประโยชน์ของการตีฉาบไรต์ในจังหวะสวิง ซึ่งดนตรีแจ๊สมีการใช้ ลักษณะของโน้ตตัวดำแต่แบ่งแยกย่อยด้วยโน้ตสามพยางค์เข็บบัดหนึ่งขึ้น ซึ่งทำนองและเนื้อเพลงจะเป็น แนวทางสำคัญในการควบคุมการตีฉาบในการเล่นแบบแจ๊ส เทคนิคการฝึกปฏิบัติในการควบคุมการตีฉาบ คือ ตั้งเครื่องจับจังหวะหรือเมโทรโนมที่จังหวะ 60 จังหวะต่อนาที แล้วตีฉาบไรต์ในลักษณะของโน้ตตัวดำแต่ให้สม่ำเสมอของเสียงทุกจังหวะ ไปพร้อมกับนับเสียงออกมา วันทวีพลิต (1-Trip-let) ทูทวีพลิต (2-Trip-let) ทรีทวีพลิต (3-Trip-let) โฟร์ทวีพลิต (4-Trip-let) และเพิ่มการเน้นเสียงแต่ไม่ลงเสียงหนักในโน้ต

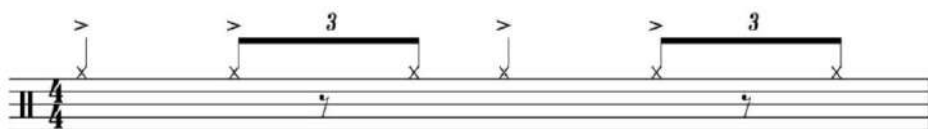
ตัวที่ 3 ของโน้ตสามพยางค์ในจังหวะที่ 2 และ 4 จะทำให้เกิดการพัฒนาในการสร้างความกลมกลืนในเนื้อเพลงได้เป็นอย่างดี และตั้งเครื่องจับจังหวะโดยกำหนดความเร็วของจังหวะที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 100 จังหวะต่อนาทีและร้องเสียง ดีดี ดูดี ดี ดูดี (Dee Dee du Dee Dee du Dee) พร้อมกับตีไรต์และเหยียบไฮแฮทไปพร้อมกัน แต่ต้องรักษาคุณภาพของเสียงและระดับเสียงให้มีความสอดคล้องกัน อัตราความเร็วของจังหวะในการเริ่มต้นฝึกซ้อมจังหวะสวิงที่เหมาะสม คือ 70 จังหวะต่อนาที

การฝึกซ้อมจังหวะสวิงของไรเลย์



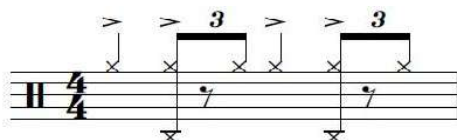
ภาพที่ 37 แบบฝึกหัดไฮแฮทในรูปแบบโน้ตสามพยางค์

(Riley, 1994, p.7)



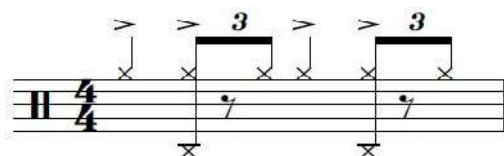
ภาพที่ 38 แบบฝึกหัดการแบ่งย่อยของโน้ตเซบิตหนึ่งชั้น

(Riley, 1994, p.7)



ภาพที่ 39 แบบฝึกหัดการเหยียบไฮแฮทในจังหวะ 2 และ 4

(Riley, 1994, p.8)



ภาพที่ 40 แบบฝึกหัดการตีฉาบไรต์และไฮแฮท

(Riley, 1994, p.9)

การฝึกซ้อมการสับสนุนของไรเลย์



ภาพที่ 41 แบบฝึกหัดการตีฉาบไรต์และสับสนุนด้วยกลองสนนร์

(Riley, 1994, p.8)



ภาพที่ 42 แบบฝึกหัดการสับสนุนในจังหวะสวิง



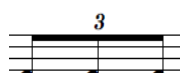




(Riley, 1994, p.9)



จะเห็นได้ว่าการฝึกซ้อมจังหวะสวิงจากผู้เชี่ยวชาญด้านกลองชุดที่เป็นชาวต่างชาติ มีการฝึกซ้อมจังหวะสวิงโดย รักษาภาวะความผ่อนคลายและการเคลื่อนไหวที่มีความต่อเนื่องในการใช้นิ้วมือ ข้อมือ และแขน ใช้กำลังในการตีแต่ละสโตรค โดยปล่อยให้ไม้กลองมีการสะท้อนกลับใน

การตีอย่างสม่ำเสมอ รักษาความรู้สึกลงของโน้ตตัวดำโดยแบ่งย่อยด้วยโน้ตสามพยางค์ในแต่ละส่วน
ของโน้ตตัวดำ และรักษาการเน้นจังหวะที่ 2 และ 4 โดยเหยียบไฮแฮท และในการเป็นนักดนตรีต้อง
มีความคิดสร้างสรรค์ในการทำงานดนตรี เพราะในดนตรีแนวแจ๊สการกำหนดจังหวะและทำนอง
ดนตรีมาจากการเล่นจังหวะสวิงในการควบคุมการตีฉาบ ไรด์ กลองใหญ่ (Bass Drum) และกลองเล็ก
(Snare Drum) การตีฉาบ ไรด์ต้องพยายามคิดให้เหมือนการตีลูกเทนนิสให้ดังจากระยะประมาณ 48 นิ้ว
เหนือพื้นดินและลูกเทนนิสสามารถสะท้อนกลับมารับได้อย่างสม่ำเสมอ เช่นเดียวกันกับปลายไม้กลอง
และควรวกปลายไม้ห่างจากฉาบ 6-12 นิ้ว ปล่อยให้ไม้กลองสะท้อนกลับมายังตำแหน่งเดิมเหมือนการตีลูก
เทนนิส เรียกว่า การตีแบบฟูลสโตรค (Full Stroke) เทคนิคพื้นฐานในการวางตำแหน่งข้อศอก สำหรับการตี
ฉาบ ไรด์ในรูปแบบสวิงแจ๊ส 4 รูปแบบ อาทิ 1. การเคลื่อนไหวข้อศอกในลักษณะของโน้ตตัวดำที่แบ่งย่อย
ด้วยโน้ตตัวเข้ตหนึ่งชั้น 2. การเคลื่อนไหวข้อศอกให้สม่ำเสมอทำให้การตีฉาบเกิดคุณภาพเสียงอย่าง
เต็มที่ 3. การรักษาความเร็วที่เหมาะสมกับดนตรีได้อย่างมั่นคง 4. หลังจากการตีควรปล่อยให้ไม้กลอง
สะท้อนกลับมายังตำแหน่งเดิมอย่างมั่นคงและสม่ำเสมอในขณะที่ตีฉาบ (Rebound Stroke)

การแบ่งส่วนย่อยของจังหวะ (Subdivision) แบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ ดังนี้

1. จังหวะพื้นฐานนั้นสามารถแบ่งย่อยออกได้ทั้งหมด 9 จังหวะ ประกอบไปด้วย

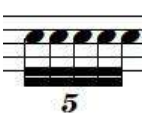
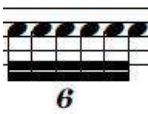
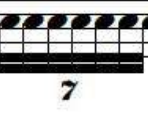

- | | | |
|-----|---|--|
| 1.1 |  | ไม่มีการแบ่งย่อยของจังหวะ |
| 1.2 |  | การแบ่งย่อยของจังหวะได้ 2 โน้ต |
| 1.3 |  | การแบ่งย่อยของจังหวะได้ 3 โน้ต |
| 1.4 |  | การแบ่งย่อยของจังหวะได้ 4 โน้ต |
| 1.5 |  | การแบ่งย่อยของจังหวะอยู่ในส่วนของ 4 โน้ต |
| 1.6 |  | การแบ่งย่อยของจังหวะอยู่ในส่วนของ 4 โน้ต |
| 1.7 |  | การแบ่งย่อยของจังหวะอยู่ในส่วนของ 4 โน้ต |

- 1.8  การแบ่งย่อยของจังหวะอยู่ในส่วนของ 4 โน้ต
- 1.9  การแบ่งย่อยของจังหวะอยู่ในส่วนของ 4 โน้ต

ภาพที่ 43 จังหวะพื้นฐาน

(Novello, 1992, p.151)

2. จังหวะขั้นสูงแบ่งออกได้ทั้งหมด 4 จังหวะ ประกอบด้วย

- 2.1  การแบ่งย่อยของจังหวะได้ 5 โน้ต
- 2.2  การแบ่งย่อยของจังหวะได้ 6 โน้ต
- 2.3  การแบ่งย่อยของจังหวะได้ 7 โน้ต
- 2.4  การแบ่งย่อยของจังหวะได้ 8 โน้ต

ภาพที่ 44 จังหวะขั้นสูง

(Novello, 1992, p.151)

จะเห็นได้ว่า ในจังหวะพื้นฐานแบ่งออกเป็น 9 จังหวะ โดยในหนึ่งจังหวะสามารถแบ่งย่อยของจังหวะได้หลากหลายจังหวะ และเป็นจังหวะที่เรียบง่ายและหลากหลายแนวทางไปยังการแบ่งย่อยของจังหวะ อาทิ รูปแบบที่ 1 ไม่มีการแบ่งย่อยของจังหวะ รูปแบบที่ 2 คือการแบ่งย่อยของหนึ่งจังหวะในสองโน้ต รูปแบบที่ 3 คือการแบ่งย่อยของหนึ่งจังหวะในสามโน้ต รูปแบบที่ 4 คือการแบ่งย่อยหนึ่งจังหวะในสี่โน้ต รูปแบบที่ 5-9 คือพื้นฐานการเปลี่ยนลำดับการแบ่งย่อยของจังหวะในสี่โน้ต และในจังหวะขั้นสูง อาทิ รูปแบบที่ 1 แบ่งจังหวะในห้า รูปแบบที่ 2 แบ่งจังหวะในหก รูปแบบที่ 3 แบ่งจังหวะในเจ็ด รูปแบบที่ 4 แบ่งจังหวะในแปด สามารถนำมาปรับใช้ในการฝึกซ้อมรูดิเมนต์และจังหวะสำหรับกลองชุดได้

โพลีริธึม (Polyrhythm)

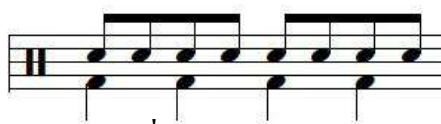
ในเรื่องของจังหวะนั้นคนผิวดำมักร้องและเล่นดนตรีโดยการสร้าง “วลี” หรือกลุ่มของโน้ตที่ผิดแผกออกไปจากดนตรีตะวันตก พร้อมทั้งใช้จังหวะประกอบที่มีการขัดจังหวะหลักอย่างต่อเนื่องและซับซ้อน สืบเนื่องจากรากฐานของดนตรีแอฟริกันที่มีรูปแบบของจังหวะและเครื่องประกอบจังหวะที่มากมายเรียกกันว่าเพอร์คัสชัน (percussion) และในการร้องรำทำเพลงก็อาศัยเครื่องประกอบจังหวะเหล่านี้สร้างท่วงทำนองสลับซับซ้อนจากจังหวะที่ฟังเหมือนขัดกัน แต่สามารถผสมผสานกันได้อย่างกลมกลืน ดนตรีที่มีจังหวะซ้อนขัดประกอบอยู่ตลอดนั้นในศัพท์ทางวิชาการดนตรีเรียกว่าโพลีริธึม (Polyrhythm) (วิระ สมบูรณ์, 2550, น.140)

โพลีริธึม หมายถึง หลากลักษณะจังหวะหลายรูปแบบที่เล่นพร้อมกันในแนวต่างๆ (ฉัชชา โสคติยานุรักษ์, 2543, น.135)

โนเวลโล (Novello, 1992, p.145-147) ได้ให้ความหมายของโพลีริธึม (Polyrhythm) ดังนี้ การสร้างความอิสระให้กับจังหวะ อาทิ การเล่น 2 จังหวะ 2 รูปแบบขึ้นไปต่อเนื่องกันหรือสามารถคิดได้ว่าเป็นการเล่น 2 เครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Time Signatures) ที่ต่างกันแต่เล่นพร้อมกัน โดยมีวิธีการฝึกซ้อมดังนี้

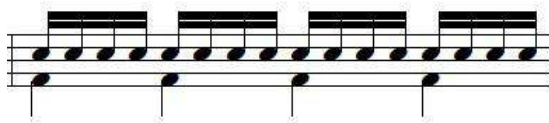
1. ใช้เครื่องจับจังหวะหรือเมโทรโนมเพื่อให้จังหวะมีความคงที่ เพื่อให้มีสมาธิในการปรบมือ ร้อง หรือเล่นเครื่องดนตรีในจังหวะที่ขัดแย้งกัน
2. จะต้องนับจังหวะเพื่อให้มีความเข้าใจ
3. ฝึกจนชำนาญและสามารถเล่นจังหวะที่สร้างขึ้นมา โดยที่ไม่ต้องใช้เมโทรโนม
4. ควรจะจำเสียงโพลีริธึมในแต่ละรูปแบบให้ได้ เพื่อนำไปใช้บรรเลง

แบบฝึกหัดการฝึกโพลีริธึม



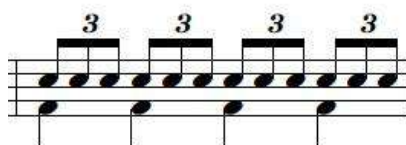
ภาพที่ 45 Two against One

(Novello, 1992, p.145-147)



ภาพที่ 46 Four against One

(Novello, 1992, p.145-147)



ภาพที่ 47 Three against One

(Novello, 1992, p.145-147)



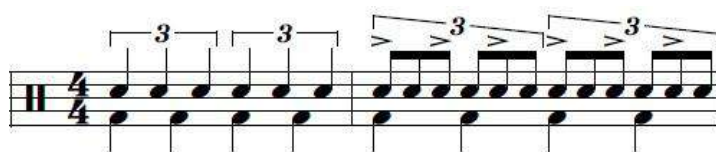
ภาพที่ 48 Three against Two

(Novello, 1992, p.145-147)



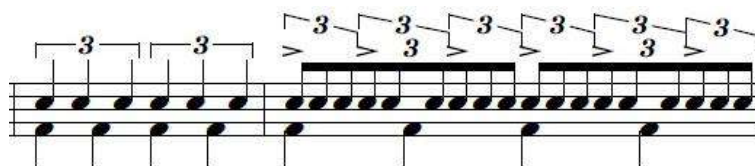
ภาพที่ 49 Six against Four

(Novello, 1992, p.145-147)



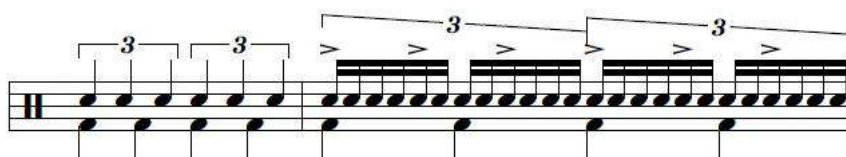
ภาพที่ 50 Eighth note in 3 against 2 และ 6 against 4

(Novello, 1992, p.145-147)



ภาพที่ 51 Triplets note in 3 against 2 และ 6 against 4

(Novello, 1992, p.145-147)



ภาพที่ 52 Sixteenths note in 3 against 2 และ 6 against 4

(Novello, 1992, p.145-147)

จะเห็นได้ว่าโพลีริธึมหมายถึงการเล่นจังหวะ 2 จังหวะ หรือ 2 เครื่องหมายกำหนดจังหวะพร้อมกัน อาทิ มือขวาตีโน้ตในรูปแบบโน้ตตัวดำ และมือซ้ายตีโน้ตในรูปแบบสามพยางค์ตัวดำ โดยตีพร้อมกันทั้งสองมือ ในอัตราความเร็วของจังหวะเดียวกัน หรือการตีสามจังหวะซ้อนในสองจังหวะ (3 Against 2) และการตีหกจังหวะซ้อนในสี่จังหวะ (6 Against 4) สามารถนำมาปรับใช้ในการฝึกซ้อมรูตริเม้นท์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุดได้

องค์ประกอบที่ช่วยส่งเสริมในการฝึกซ้อมกลองชุด

ในการฝึกซ้อมรูตริเม้นท์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุดมีองค์ประกอบที่ช่วยส่งเสริมในการฝึกซ้อมกลองชุด โดยแบ่งออกประเด็น 2 ประเด็น ดังนี้

ประวัติและผลงานของศิลปินมือกลอง

วาร์เรน เบบี้ ดอดด์ (Warren Baby Dodds) เป็นมือกลองที่มีชื่อเสียงที่สุดของนิวออร์ลีอันส์ เป็นมือกลองครีโอลแจ๊สของ คิง โอลิเวอร์แบนด์ และวงเซเว่น ฮอท เซเว่น (Seven Hot Seven) ของ หลุยส์ อาร์มสตรอง การเล่นของดอดด์เป็นตัวตนจิตวิญญาณและประเพณีของแจ๊สแบบทหาร ดอดด์เป็นคนแรกที่ดึงศักยภาพของกลองใหญ่ออกมาได้อย่างเต็มที่และเป็นคนแรกในการเล่นแบ่งระหว่างวาลีและไซโล ดอดด์มีอิทธิพลอย่างมากต่อมือกลองในชิคาโก ซึ่งจีน ครูปาใช้เวลาส่วนใหญ่ในการฟังเขาและศึกษาการตีของเขา ดอดด์เป็นศิลปินเดี่ยวในการเล่นกลองคนแรกที่ยิ่งใหญ่และปรัชญาทางด้านกลองรวมไปถึงแนวคิดของเขา ในเรื่องของการดำเนินวิธีการเล่นการตี

กลองในจังหวะสวิงให้มีความไพเราะและเป็นส่วนหนึ่งของแจ๊ส ถ้าฟังการตีของดอดด์ดีๆ จะสามารถบอกทำนองเพลงได้ (Shultz, 1979, p.112-113)

จิน ครูปา (Gene Krupa) เป็นมือกลองที่มีชื่อเสียงที่สุดในวงการแจ๊สและมือกลองแจ๊สที่มีชื่อเสียงระดับโลก จินเกิดวันที่ 15 มกราคม ค.ศ. 1909 ที่ชิคาโกในครอบครัวเคร่งศาสนา จินเริ่มต้นจากการเล่นแซ็กโซโฟนก่อนจะเปลี่ยนมาเล่นกลองชุดเมื่ออายุ 11 ปี ด้วยเหตุผลที่ว่ากลองเป็นเครื่องดนตรีที่มีราคาถูกที่สุดในร้านขายเครื่องดนตรีที่เขาทำงานพิเศษอยู่ และมือกลองที่มีอิทธิพลในการเล่นดนตรีจินคือ ทับบี ฮอลล์ และซัททิง ซิงเกิลตัน รวมไปถึงมือกลองอย่าง เบบี ค็อดดส์ และ ซิค เว็บบ์ ในปีค.ศ.1927 จินเป็นมือกลองคนแรกที่ได้บันทึกเสียงกลองใหญ่หรือเบสดรัมในสตูดิโอ นอกจากนี้จินยังได้เป็นผู้พัฒนาในด้านของศาสตร์ในการจัดวางตำแหน่งกลอง (DrumSet Innovations) และยังมีส่วนในการช่วยผลักดันให้บริษัทผู้ผลิตกลอง สลิงเกอร์แลนด์รัม คัมปานี ผลิตกลองทอม-ทอมชนิดปรับแต่งเสียงได้ มาแทนกลองสแนร์ที่ยึดหนั่งเพื่อให้ตายตัวด้วยตะปู และ อะเวคิส ไชลด์เจียน ผู้ผลิตฉาบยี่ห้อ ไชลด์เจียน (Zildjian) มาขอความช่วยเหลือให้จินพัฒนาฉาบไฮ-แฮทรุ่นใหม่ขึ้นมาแทนที่ไฮ-แฮทรุ่นเก่าที่มีชื่อเรียกว่า โลว์-บอย (Low-Boy) ซึ่งเคยวางอยู่ในตำแหน่งที่ต่ำติดพื้นให้สูงขึ้นและปรับระดับได้ตามชื่อของมัน ทำให้ไม่เพียงสามารถควบคุมด้วยเท้าได้ยังสามารถใช้ไม้กลองตีที่ไฮ-แฮทได้อีกด้วย ในในปี 1935 ได้เข้าร่วมเป็นสมาชิกของวง เบนนี่ กู๊ดแมน (Benny Goodman) และในปี ค.ศ.1937 จินได้โซโลเดี่ยวและได้มีการบันทึกเสียงในเพลง "ซิง ซิง ซิง" (Sing Sing Sing) ต่อมาในปีค.ศ. 1954 จินได้ตั้งโรงเรียนสอนกลองกับโคซี่ โคลในนิวยอร์ก ซึ่งในการเล่นของจินเป็นการเล่นระหว่างแนวชิคาโกและความสวิงของแจ๊สที่มีไดนามิกมาก ใช้พลังงานเยอะ อิทธิพลการตีกลองในจังหวะสวิงของจินทำให้วิวัฒนาการของการตีกลองสำหรับมือกลองแจ๊สรุ่นหลังเกือบจะทั้งหมด เริ่มเคลื่อนย้ายตัวเองจากผู้เล่นเบื้องหลังมาสู่การมีชื่อเสียงในฐานะของศิลปินมือกลองแจ๊ส (Shultz, 1979, p.115-116)

เบอร์นาร์ด บัดดี ริช (Bernard Buddy Rich) เกิดที่นิวยอร์กใน ค.ศ.ปี1917 ริชเริ่มได้จับกลองจริงจังตอนอายุหนึ่งขวบครึ่งและได้รับฉายาว่า “Traps the Drum Wonder” ตั้งแต่ยังไม่ 10 ขวบ และในวัย 20 ปี ริชเริ่มเล่นดนตรีอาชีพในวงดนตรีแจ๊สเรื่อยมาและสะสมประสบการณ์จนได้พบกับผู้สนับสนุนคนสำคัญคือ แฟรงค์ ซิเนตรา (Frank Sinatra) และในวัย 25 ปี ริชเข้าเป็นสมาชิกของวงทหารเรือ (The United States Marine Corps) และได้ออกมาตั้งวงของตัวเองโดยได้เงินสนับสนุนจากแฟรงค์ ซิเนตรา ซึ่งเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญของชีวิตชีวิตนักดนตรีอัจฉริยะคนนี้ ในสมัยเด็กริชเคยเป็นเด็กที่มีค่าตัวสูงที่สุดคนหนึ่งในยุคนั้น ริชเป็นมือกลองสวิงแจ๊สที่มีนักดนตรีหลากหลายวงต้องการตัว ซึ่งนอกจากงานวงของตัวเอง ริชยังเป็นนักดนตรีห้องอัด และเล่นให้กับนักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียง มากมาย เช่น เอลล่า ฟิทซ์เจอรัลด์ (Ella Fitzgerald) ในอัลบั้มควีนออฟ

แจ๊ส (Queen of Jazz) หลุยส์ อาร์มัสตรอง (Louis Armstrong) นักร้อง นักทรัมเป็ต และนักเปียโน แจ๊ส ออสการ์ ปีเตอร์สัน (Oscar Peterson) สิ่งแรกทีหลายคนมักจะนึกถึงเขาก็คือการจับไม้แบบ หางมือ (Traditional Grip) หรือมือซ้ายจับแบบตะเกียบ ซึ่งริชอธิบายว่ามันทำให้สามารถตีมือซ้าย ได้เร็ว รวมถึงเคลื่อนไหวร่างกายโดยรวม ได้ดีกว่าการจับแบบคว่ำมือ (Matched Grip) เทคนิคที่เด่น มากของริช คือวันแฮนด์โรล (One Hand Roll) ซึ่งในปัจจุบันมีสอนกันอย่างแพร่หลายในยูทูป เป็น เทคนิคการโรลไม้มือซ้ายหรือมือที่จับแบบตะเกียบด้วยความเร็วเหนือเสียง และการแสดงที่น่าจดจำ ที่สุดของริชก็คือ “เดอะเวสต์ไซด์สตอรี เมดเลย์” (The West Side Story Medley) เป็นการแสดงที่ริช ได้โชว์ทักษะขีดสุดของมือกลองในยุคนั้นที่แม้แต่มือกลองยุคนี้ก็ยังไม่อาจจะหาคนเทียบยาก ริชเสียชีวิตด้วยภาวะหัวใจล้มเหลวในวัย 69 ปี ทิ้งไว้แต่มรดกและแรงบันดาลใจทางดนตรีที่ยิ่งใหญ่ และยังคงเป็นตำนานมือกลองคนหนึ่งที่ได้รับการขนานนามว่า “The World's Greatest Drummer” เทคนิคมือซ้ายของบัดดี ริชยังคงเป็นความลึกลับอยู่จนทุกวันนี้และเป็นที่รู้กันทั่วไปว่าเป็นเทคนิค โมลเลอร์มูฟเมนต์ (Moller Movement) ก็ยังไม่มีใครทำได้อย่างที่บัดดี ริช ทำ มีแค่โจ โจ้ เมเยอร์ (Jojo Mayer) ที่มือซ้ายใกล้เคียงกับบัดดี ริช (Shultz, 1979, p.118-119)

จอห์น ไรเลย์ (John Riley) จอห์นเริ่มเล่นกลองตั้งแต่อายุ 8 ขวบ หลังจากได้รับ กลองสแนร์เป็นของขวัญด้วยการสนับสนุนของพ่อแม่ ทำให้เขาได้เรียนกลองกับครูที่ดึนั้นคือทอม ซิโคลา (Tom Sicola) เมื่อเขาอายุ 12 ปี เขาได้เริ่มเล่นกับวงร็อกและได้บันทึกเสียงเพลงแจ๊สในเพลง เดอะจินครูปาสตอร์แอนแม็กซ์โรซคอนเวอร์เซชัน (The Gene Krupa Story and Max Roach's Conversation) ในปี ค.ศ. 1971 จอห์นได้ศึกษากับโจ โมเรลโล (Joe Morello) และได้เข้าศึกษาต่อที่ มหาวิทยาลัยนอร์ทเท็กซัส (The University of North Texas) ในปี ค.ศ. 1976 จอห์นได้ย้ายไปนิวยอร์ก เพื่อร่วมเล่นกับเดอะวูดดีเฮอแมนแบนด์ (The Woody Herman Band) และเป็นนักดนตรีอิสระเพื่อ ร่วมเล่นกับนักดนตรีระดับโลกและวงดนตรีที่มีชื่อเสียงต่างๆ อาทิ สแตน เก็ทซ์ (Stan Getz) มิลท์ แจ็คสัน (Milt Jackson) ไมล์ส เดวิส (Miles Davis) ดิซซี กิลเลสปี (Dizzy Gillespie) จอห์น สโคฟีลด์ (John Scofield) บ็อบ มินท์เซอร์ (Bob Mintzer) แกรี่ พีค็อก (Gary Peacock) ไมค์ สเทิร์น (Mike Stern) โจ โลวานโน (Joe Lovano) เดอะแวนการ์ดแจ๊ส ออร์เคสตรา (The Vanguard Jazz Orchestra) เดอะคาร์เนกีฮอลล์แจ๊สแบนด์ (The Carnegie Hall Jazz Band) จอห์น แพตตีทุซซี่ (John Patitucci) และบ็อบ เบิร์ก (Bob Berg) เป็นต้น จอห์นยังได้รับรางวัลในสาขาดนตรีแจ๊สศึกษา (Bachelor of Music Degree in Jazz Education) จากมหาวิทยาลัยนอร์ทเท็กซัสและมาสเตอร์ออฟมิวสิกอินแจ๊ส ซตั๊ดดี (Master of Music in Jazz Studies) จากแมนฮัตตันสคูลออฟมิวสิก (Manhattan School of Music) จอห์นได้เขียนตำราแบบฝึกหัดในการตีจังหวะสวิงสำหรับดนตรีแจ๊ส อาทิ ดิอาร์ทออฟ บ็อบดรัมมิง (The Art of Bop Drumming) บียอนด์บ็อบดรัมมิง (Beyond Bop Drumming) และ

เดอะแจ๊สดรัมเมอร์สเวิร์คช็อป (The Jazz Drummer's Workshop) พร้อมกับทำการสอนมาสเตอร์คลาส (Master Class) ทั่วโลก (องอาจ กวีเกียรติคุณ, 2557, น.34)

สตีฟ แกด (Steve Gadd) คือมือกลองผู้กำหนดมาตรฐานของเทคนิคการเล่นกลองชุดในยุคใหม่และยังสร้างอิทธิพลให้กับมือกลองรุ่นหลัง แกดเกิดเมื่อวันที่ 9 เมษายน 1945 ที่เมืองร็อกเชสเตอร์ (Rochester) รัฐนิวยอร์ก ซึ่งลุงของแกดเป็นมือกลองอยู่ในกองทัพบกสหรัฐฯ เป็นผู้ที่ส่งเสริมให้แกดเริ่มเรียนกลองตั้งแต่อายุแค่ 7 ขวบ เมื่อแกดอายุ 11 ปีได้มีโอกาสร่วมเล่นกับนักทรมเป็ตแจ๊สในตำนานอย่างดิซซี กิลเลสปี หลังจากนั้นแกดได้เข้าศึกษาต่อที่อีสต์แมนคอลเลจ (Eastman College) ในเมืองร็อกเชสเตอร์ โดยเริ่มต้นจากการเล่นดนตรีในวงคอนเสิร์ตแบนด์และไนท์คลับร่วมกับซิก คอเรีย (Chick Corea) ชัค มาจีโอนี (Chuck Mangione) โจ โรมานโน (Joe Romano) และแฟรงค์ พูลลารา (Frank Pullara) หลังจากจบการศึกษาแกดเข้าไปเป็นสมาชิกในวงทหารของกองทัพบกสหรัฐฯ เป็นเวลา 3 ปี และหลังจากนั้นแกดได้มีโอกาสเข้ามาเป็นมือกลองในสตูดิโอและร่วมเป็นมือกลองให้กับวงรีเทิร์นทูฟอว์เวอร์ (Return to Forever) ของ ซิก คอเรีย ในช่วงทศวรรษ 70 และ 80 แกดได้ออกทัวร์ต่างประเทศและบันทึกเสียงกลองให้กับ พอล ไซมอน (Paul Simon) และวงอัลดีมีโอลาสีอเล็กทริกเรนเดวูส (Aldi Meola's Electric Rendezvous Band) ผลงานเด่นในการเล่นของแกดคือผลงานที่เขาบันทึกเสียงให้กับวงรีเทิร์นทูฟอว์เวอร์ของ ซิก คอเรีย ในปี 1976 มีชื่ออัลบั้มว่า The Leprechaun ผลงานชุดนี้แกดได้ใส่เทคนิคอันยอดเยี่ยมบนพื้นฐานของบทเพลงที่ซับซ้อนได้อย่างดี แกดให้สัมภาษณ์ถึงผลงานชุดนี้ว่า “เราไม่เคยซ้อมกันมาก่อนเลยสักครั้ง เราแค่เดินเข้าไปในห้องอัด แล้วบันทึกเสียง ก่อนที่ผมจะอัดผมอ่านโน้ตที่เปียโนจะเล่นทั้งหมดผมจึงรู้ว่าเปียโนจะเล่นแบบไหน จังหวะเป็นอย่างไร เมโลดีเป็นแบบไหน” ซิก คอเรีย ได้กล่าวไว้ว่า มือกลองทุกคนต้องการเล่นให้เหมือนแกด เพราะเขาเล่นได้สมบูรณ์แบบอย่างไม่มีที่ติ เขาได้นำแนวทางการเรียบเรียงเสียงประสานของวงออร์เคสตราและการคิดแบบการประพันธ์ดนตรีสื่อเข้ากับกลองของเขา และในขณะที่เดียวกันก็มีจินตนาการที่ยอดเยี่ยมในการเล่นตีจังหวะสวิง แกดคือต้นแบบให้กับมือกลองรุ่นใหม่ มีความเชี่ยวชาญในการเล่นหลากหลายแนวไม่ว่าจะเป็นแจ๊ส ป๊อบ ลาดินและอีกหลากหลายแนวเพลง ซึ่งแกดเปรียบได้กับ “ตัวพ่อ” เลยกี่ว่าได้ แนวทางการเล่นที่ชัดเจนที่ถูกถ่ายทอดจากผลงานบันทึกเสียงต่างๆ โดยผ่านเสียงกลองที่เป็นเอกลักษณ์ แกดยังมีเทคนิคต่างๆ ในการตีกลองที่ฟังดูแล้วกลมกลื่นและเรียบง่าย แต่ความเรียบง่ายนั้นแฝงไปด้วยจิตวิญญาณที่ถูกถ่ายทอดออกมาเต็มเปี่ยม และส่งผลให้กลายเป็นผลงานระดับมาสเตอร์พีซ (Masterpiece) แกดเป็นที่รู้จักมากยิ่งขึ้นเมื่อได้มีโอกาสร่วมเล่นกับ อีริก แคล็ปตัน (Eric Clapton) ซึ่งแกดและแคล็ปตันกลายมาเป็นคู่หูที่ลงตัวอย่างยิ่ง (วิวัฒน์ ปัญญาเลิศวุฒิ และกฤษ ม่วงอยู่, 2561, ออนไลน์)

การฟังเพลง

ในการเริ่มต้นการฟังเพลง มีการจัดเรียงลำดับความสำคัญก่อนหลังในการฟังเพื่อรับรสความไพเราะ ซึ่งในเชิงศรัยาศวทยา แบ่งออกได้เป็นการฟังตามลำดับ ดังนี้

1. การฟังเสียง
2. การฟังจังหวะ
3. การฟังทำนอง
4. การฟังเนื้อร้อง
5. การฟังการเรียบเรียงเสียงประสาน
6. การฟังลีลาของเสียง
7. ฟังรูปแบบหรือโครงสร้างของเพลง
8. ฟังอย่างวิเคราะห์
9. ฟังเพื่อประโยชน์ของชีวิต (สธน โรจนตระกูล, 2559, น.8-12)

ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล (2555, น.10) ได้กล่าวว่า คนตรีแจ๊สเป็นดนตรีที่ถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น สืบต่อกันมาโดยการฟังและการได้ยิน การศึกษาคคนตรีแจ๊สในอดีตเป็นไปในลักษณะของการต่อเพลงที่ละวรรค ทีละประโยค คล้ายกับการศึกษาสำนวนของภาษาพูด ดังนั้นจึงไม่มีหนังสือเล่มใดสามารถทดแทนการศึกษาคคนตรีแจ๊สจากการฟังได้

ถาวร เขวชาญ (สัมภาษณ์, 2559) ได้กล่าวว่า การฟังเพลงต้องฟังอย่างละเอียดต้องฟังทุกเครื่อง ไม่ใช่ฟังแต่กลองเพียงอย่างเดียว ซึ่งในการฟังมือกลองในรูปแบบโซโลมี 2 ประเภท คือ เมโลดิก โซโล ศิลปินมือกลองที่ควรฟัง ได้แก่ ฟิลลี โจ โจนส์ แซลลี มานน์ และริทิม โซโล ศิลปินมือกลองที่ควรฟัง ได้แก่ จิน ครูปา บัคคี ริช

จะเห็นได้ว่า องค์ประกอบที่มีส่วนช่วยส่งเสริมในการติกลองชุด แบ่งออกเป็น 2 เรื่อง คือ ในเรื่องของการศึกษาถึงประวัติ ผลงานของศิลปินมือกลอง ซึ่งจะช่วยให้เข้าใจถึงประวัติที่มา รวมถึงผลงานต่างๆ ที่สามารถนำมาเป็นข้อมูลในการฝึกซ้อมได้ และเรื่องการฟังเพลง เพราะการฟัง คือ การฝึกซ้อมในเรื่องของโสต การเข้าถึงอารมณ์เพลง การศึกษาเพลงและประวัติของเพลง การสร้างภาษาและสำเนียงในการเล่นดนตรี สร้างจินตนาการ และเป็นข้อมูลในการฝึกซ้อมกลองชุดที่มีประโยชน์มาก ซึ่งสามารถนำมาเป็นส่วนประกอบที่สำคัญในการฝึกซ้อมรูดิเมนต์และจังหวะสวิง

ประวัติของผู้ให้ข้อมูล

1. อาจารย์มังกร ปี่แก้ว



ภาพที่ 53 อาจารย์มังกร ปี่แก้ว
(มังกร ปี่แก้ว, 2556, ออนไลน์)

อาจารย์มังกร ปี่แก้ว เกิดวันที่ 4 พฤศจิกายน พ.ศ. 2483 แต่ในบัตรประชาชนแจ้งเป็น 5 มิถุนายน พ.ศ. 2484 เกิดที่อำเภอสาขบุรี จ. บัตตานี เริ่มเรียนดนตรีตอนอายุ 16 ปี จากการเล่นกลองในวงบีกแบนด์ของโรงเรียนช่างก่อสร้างอุเทนถวาย อาจารย์มังกรเป็นมือกลองแจ๊สแนวหน้าของเมืองไทยที่ได้รับการยอมรับจากวงการนักดนตรีทั่วประเทศไทยและมีประสบการณ์ในการสอนกลองชุดเป็นที่ยอมรับจากสถาบันการศึกษาดนตรีทั่วประเทศ นับว่าเป็นต้นแบบและตำนานมือกลองแจ๊สคนแรกของเมืองไทย อาจารย์มีความเชี่ยวชาญในการตีกลองชุดรูปแบบสวิงบีกแบนด์ และเคยมีผลงานออกอัลบั้มในชื่อ “ นักรบ ” กับวงม้าเหล็ก ซึ่งมีอาจารย์พนัสชัย สุขุมิตรหรือ “อาจารย์โป๊ป” และเพื่อนๆ เป็นแนวดนตรีที่หลากหลายผสมผสานกับดนตรีแจ๊ส และในปี พ.ศ. 2556 อาจารย์มังกรได้รับรางวัล ไทยแลนด์อินเตอร์เนชั่นแนลแจ๊สไลฟ์ไทม์อาชชีฟเมนต์อวอร์ด (Thailand International Jazz Life time Achievement Award) เชิดชูเกียรติ ประจำปีพุทธศักราช 2556 จากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ปัจจุบันอาจารย์สอนที่โรงเรียนดนตรีสุภากร และยังเป็นอาจารย์พิเศษในคณะดนตรี มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ (มังกร ปี่แก้ว, สัมภาษณ์, 2559)

2. อาจารย์ชุนตร์ เตชชนนันท์



ภาพที่ 54 อาจารย์ชุนตร์ เตชชนนันท์
(ชุนตร์ เตชชนนันท์, 2560, ออนไลน์)

อาจารย์ชุนตร์ เตชชนนันท์ เกิดวันที่ 29 มกราคม พ.ศ. จบการศึกษาในระดับมัธยมศึกษาตอนปลายจากโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี ระดับปริญญาตรีสาขาบริหารธุรกิจ เอกการตลาด จากมหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ และจบการศึกษาในระดับปริญญาโทจากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ในสาขาความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ ในปี พ.ศ. 2545 อาจารย์ได้รับรางวัลชนะเลิศในการแข่งขันกลองชุดในประเทศไทยเป็นครั้งแรก ในกลุ่มโอเพ่นลิกและเป็นการประกวดกลองชุดครั้งแรกในประเทศไทยและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ อาจารย์เป็นมือกลองแจ๊สรุ่นใหม่ที่มีความเชี่ยวชาญในการตีกลองแจ๊สในรูปแบบบีบ็อพและโมเดิร์นแจ๊ส โดยอาจารย์เริ่มศึกษากลองชุดครั้งแรกกับอาจารย์อริยชัย ปานพุ่ม หรือเล็ก ทีโบน และศึกษาในเรื่องของภาษาและสำเนียงในการตีกลองแจ๊สกับฌอห์น เคลลี (Shawn Kelly) ในปัจจุบันอาจารย์ชุนตร์เป็นรองคณบดี ฝ่ายกิจการพิเศษและสื่อสารองค์กรและสอนกลองชุดแจ๊ส ในสาขาคณตรีแจ๊ส คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และอาจารย์ได้รับเกียรติเป็นผู้นำเสนอสินค้าทางด้านกลองชุด (Brand Ambassador) ให้กับบริษัทกลองคานูปุส ประเทศญี่ปุ่นและเป็นมือกลองวงเอเชียแจ๊สออลสตาร์พาวเวอร์ควอเต็ต (Asian Jazz All-Stars Power Quartet) ซึ่งเป็นวงที่มีศิลปินจากประเทศต่างๆในแถบเอเชียโดยมือเปียโนแจ๊สชาวสิงคโปร์ที่มีชื่อว่าเจเรมี มอนเทียโร (Jeremy Montiero) เป็นหัวหน้าวงและได้ร่วมเดินทางแสดงคอนเสิร์ตทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ (ชุนตร์ เตชชนนันท์, สัมภาษณ์, 2559)

3. อาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง



ภาพที่ 55 อาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง
(สุทธิพงษ์ ปานคง, 2559, ออนไลน์)

อาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง เกิดวันที่ 25 ธันวาคม พ.ศ.2515 เป็นคนจังหวัดสิงห์บุรี เริ่มเล่นดนตรีตอนอายุ 16 ปี โดยมีคุณพ่อเป็นแรงบันดาลใจ อาจารย์เข้าศึกษาต่อทางด้านดนตรีในระดับชั้นกลางปีที่ 1-3 ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรุงเทพฯ อาจารย์สุทธิพงษ์ เป็นมือกลองแนวหน้าของเมืองไทยที่เป็นที่ยอมรับจากวงดนตรีทั่วประเทศ และเป็นแรงบันดาลใจให้กับมือกลองรุ่นใหม่ อาจารย์เป็นมือกลองชุดที่มีความเชี่ยวชาญในการตีกลองชุดหลากหลายรูปแบบและเป็นมือกลองประจำให้กับวงอภินิหาร วงชาวน์คอฟฟายาม และมีผลงานอัดเสียงอีกมากมาย อาจารย์ได้รับเกียรติให้เป็นผู้นำเสนอสินค้าทางด้านดนตรี (กลองชุด) (Brand Ambassador) ให้กับบริษัทยามาฮ่าและเป็นศิลปินมือกลองคนแรกในประเทศไทยที่ได้รับเกียรติจากบริษัทยามาฮ่าในประเทศญี่ปุ่น ให้ออกแบบกลองสแนร์ และได้รับเกียรติจากบริษัทซิลด์เจียน (Zildjian) ให้เป็นผู้นำเสนอสินค้าทางด้านดนตรี (ฉาบ) (Brand Ambassador) และออกแบบไม้กลอง ซึ่งอาจารย์ได้ออกแบบกลองสแนร์และไม้กลองที่มีคุณลักษณะตามความต้องการของตัวเอง โดยมีลายเซ็นของอาจารย์สุทธิพงษ์ติดไว้บนกลองสแนร์และไม้กลอง หรือที่เรียกว่าซิกเนเจอร์ (Signature) ซึ่งอาจารย์เป็นมือกลองที่มีทักษะทางด้านดนตรีและประสบการณ์ในการเล่นดนตรีค่อนข้างสูง เล่นดนตรีได้หลายชนิดและแทบจะทุกรูปแบบ ในปัจจุบันอาจารย์สุทธิพงษ์เป็นอาจารย์พิเศษสอนกลองชุดในสาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์สากล คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (สุทธิพงษ์ ปานคง, สัมภาษณ์, 2559)

จะเห็นได้ว่าจากประวัติของผู้ให้ข้อมูลทั้ง 3 ท่าน มีรูปแบบที่สำคัญในการฝึกซ้อมกลองชุด และองค์ประกอบต่างๆที่จะช่วยส่งเสริมในการฝึกซ้อมจากความรู้และประสบการณ์ที่ได้ฝึกปฏิบัติ และกลั่นกรองออกมาเป็นข้อมูลในการฝึกซ้อมกลองชุดในเรื่องของรูติเม้นท์และจังหวะสวิงจาก อาจารย์ทางด้านกลองชุดที่เป็นคนไทย ซึ่งอาจารย์ทั้ง 3 ท่านมีคุณสมบัติตรงกับเกณฑ์ในการ คัดเลือกผู้ให้ข้อมูล

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

สุรติ ประพัฒน์รังษี (2550) ได้ทำการวิจัยเรื่องกระบวนการฝึกซ้อมดนตรี (กลุ่มเครื่องลมไม้) ตรีศึกษา นักเรียนชั้นเตรียมอุดมดนตรี วิทยาลัยดุริยางค์ศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการฝึกซ้อมดนตรี ของนักเรียนเตรียมอุดมดนตรีวิทยาลัยดุริยางค์ศิลป์ โดยศึกษาจากนักเรียนกลุ่มเครื่องลมไม้จำนวน 9 คนด้วยวิธีวิจัยเชิงคุณภาพรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ นำข้อมูลมาวิเคราะห์ นำเสนอ ด้วยการบรรยายหรือพรรณนา ผลการวิจัยพบว่า 1) การเตรียมการซ้อม นักเรียนส่วนใหญ่กำหนดเวลาในการฝึกซ้อมช่วงปิดภาคเรียนในวันจันทร์ถึงวันศุกร์เวลาประมาณ 16:00 น.- 19:00 น. เฉลี่ยวันละ 2-3 ชั่วโมง ซึ่งเป็นเวลาเลิกเรียนตามปกติ วันเสาร์และอาทิตย์ไม่ได้ฝึกซ้อม ช่วงปิดภาคเรียนส่วนใหญ่จะหยุดซ้อม นักเรียนเกือบทุกคนทราบว่าต้องซ้อมอะไรบ้าง เพราะครูกำหนดให้แล้ว แต่ไม่ทราบขั้นตอนและลำดับการซ้อมที่ดี 2) วิธีการซ้อม นักเรียนพยายามฝึกซ้อมเป็นประจำในวันจันทร์ถึงศุกร์ แต่ในบางครั้งมีกิจกรรมอื่นมาแทรกเป็นครั้งคราว นักเรียนไม่มีการบันทึกการซ้อมทำให้ลืมในจุดที่ต้องแก้ไขและฝึกซ้อมให้ครบทุกเรื่อง ทั้งแบบฝึกหัดเทคนิคต่างๆบันไดเสียงและบทเพลง มีนักเรียนเพียง 2-3 คนที่ฝึกซ้อมเหมือนการแสดงจริงสม่ำเสมอด้วยจินตนาการอารมณ์เพลง โดยไม่ใช่เครื่องดนตรี 3) ขั้นตอนการฝึกซ้อม นักเรียนเกือบทุกคนให้ความสนใจน้อยมากในการฝึกซ้อมท่าทางถูกต้องตลอดเวลารวมทั้งการฝึกหายใจและอบอุ่นร่างกาย นักเรียนเกือบทุกคนฝึกออกเสียงให้ถูกต้องชัดเจน ฝึกไล่นิ้วโดยใช้เครื่องเทียบเสียงและเครื่องเคาะจังหวะนักเรียนทราบว่าต้องฝึกเทคนิคต่างๆบันไดเสียงแบบฝึกหัดบทเพลงฝึกหัดและบทเพลงรวมทั้งพยายามฝึกการแสดงอารมณ์ตามบทเพลง และการศึกษาหาความรู้เพิ่มเติมนักเรียนมีความเพราะครูกำหนดให้แล้วแต่ไม่ทราบขั้นตอนและลำดับการสอบที่ดีในการศึกษาหาความรู้เพิ่มเติม นักเรียนมีความเข้าใจและหาโอกาสในการเข้าร่วมชมและฟังการแสดงคอนเสิร์ตหรือฟังจากแผ่นบันทึกเสียง และหาโอกาสเข้าร่วมกิจกรรมค่ายดนตรี

ผจญ พิบุ้ง (2558) ได้ทำการวิจัยเรื่องรูติเม้นท์กับการพัฒนาทักษะผู้เล่นกลอง บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอรูปแบบของรูติเม้นท์ที่กำหนดโดยเพอร์คัสซิฟ อาร์ท โซไซตี (Percussive Art Society : PAS) ทั้งนี้ รูติเม้นท์ดังกล่าว ประกอบด้วยรูปแบบการตีทั้งหมด 40 แบบ แบ่ง

ออกเป็น 4 หมวด ได้แก่ ไรต์ ดิคติล แฟลม และแคร์ริก รูติเมนต์ทั้ง 40 แบบมีความสำคัญในการพัฒนาทักษะปฏิบัติผู้เล่นกลอง ทั้งในเชิงเทคนิควิธี และการสร้างสรรค์รูปแบบจังหวะใหม่ ๆ ซึ่งสามารถประยุกต์ใช้ได้กับดนตรีหลากหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นวงโยชวาทิต วงออร์เคสตราหรือในวงดนตรีสมัยนิยมต่าง ๆ

รุ่งเกียรติ สิริวงษ์สุวรรณ (2560) ได้ทำการวิจัยเรื่อง เทคนิคการถ่ายทอดกลองชุดแจ๊สเพื่อสร้างชุดการสอนในสถาบันอุดมศึกษาในประเทศไทย การวิจัยในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาเทคนิคการถ่ายทอดการสอนกลองชุดแจ๊สของอาจารย์ประจำในด้านสาขาดนตรีแจ๊สหรือแขนงสาขาดนตรีแจ๊สในระดับอุดมศึกษาและเพื่อสร้างชุดการสอนกลองชุดแจ๊สและหาประสิทธิภาพของชุดการสอน การนำเสนองานวิจัยครั้งนี้เป็นการนำเสนอด้วยการพรรณาวิเคราะห์บรรยายผ่านระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพและในด้านสถิติเพื่อวัดผลสัมฤทธิ์หาประสิทธิภาพของชุดการสอนผ่านการทดลองระเบียบวิธีวิจัยเชิงปริมาณ กล่าวโดยสรุปคือ 1.อาจารย์ทุกท่านส่วนใหญ่เป็นการสอนแบบตัวต่อตัวและการสอนแบบกลุ่มในวิชารวมวง จะเป็นช่วงการเปิดโอกาสให้อาจารย์ทุกท่านได้ใช้เทคนิคการถ่ายทอดวิธีสอนด้านปฏิบัติการบรรเลงกลองชุดแจ๊สในรูปแบบของตนเอง 2.การเรียนการสอนมีเนื้อหาการสอนเป็นไปในทิศทางคล้ายกัน ในบางเรื่องแต่อาจมีความต่างกันในเวลาที่ใช้การสอนแต่ละเรื่องที่ใช้เวลาต่างกัน เช่น เทคนิคการจับไม้กลองชุด เทคนิคการตีกลองสแนร์ เทคนิคการเหยียบกระเดื่อง เทคนิคการเหยียบและตีไฮแฮท เทคนิคการตีฉาบไรด์ เทคนิคการตีลูกส่งกลอง ซึ่งเทคนิคการถ่ายทอดการสอนของอาจารย์ ส่วนใหญ่อาจจะปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับความสามารถ ความต้องการของนักเรียนและสภาพปัญหาของนักเรียนแต่ละคนรวมทั้งอาจมีการปรับเปลี่ยนการเรียนการสอนตามสภาพของสถานที่เรียน 3.สื่อ อุปกรณ์การเรียนการสอนที่ใช้ประกอบไปด้วยหลักใหญ่คือ กลองชุด เครื่องกำหนดจังหวะ โน้ตกลองชุด มีการใช้สื่อด้านหนังสือหลากหลายเล่มรวมกันใช้ในการเรียนการสอนเพื่อให้มีความเหมาะสมกับนักศึกษาและมีการเขียนแบบฝึกหัดการฝึกซ้อมขึ้นมาจากประสบการณ์ของอาจารย์โดยตรง 4.การวัดผลและประเมินผลมีการสอบเก็บคะแนนตลอดเรื่อง การสอบบทเพลง การสอบเก็บคะแนนตามแบบฝึกหัดต่างๆ รวมทั้งการแสดงดนตรี

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้มุ่งเน้นศึกษาในเรื่องเทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับ กลองชุด ตรีศึกษา อาจารย์มังกร ปี่แก้ว อาจารย์ชุนตร์ เศรษฐนันท์ และอาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาการวิจัยในเชิงคุณภาพ ซึ่งมีขั้นตอนในการดำเนินการวิจัยดังต่อไปนี้

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

ผู้ให้ข้อมูล

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้มีเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้ให้ข้อมูลจากคุณสมบัติดังต่อไปนี้

1. สอนวิชาเอกกลองชุดในระดับมหาวิทยาลัย
2. มีประสบการณ์ในการสอนมากกว่า 10 ปี
3. มีประสบการณ์ในการแสดงดนตรีในระดับชาติและนานาชาติ
4. มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในด้านการตีกลองชุดในประเทศไทย

จากเกณฑ์ในการคัดเลือกทำให้ได้ผู้ให้ข้อมูล จำนวน 3 ท่าน ดังนี้

1. อาจารย์มังกร ปี่แก้ว
2. อาจารย์ชุนตร์ เศรษฐนันท์
3. อาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยได้สร้างเครื่องมือในการวิจัย โดยใช้แบบคำถามในการสัมภาษณ์สำหรับเก็บข้อมูล จากอาจารย์ทั้ง 3 ท่าน โดยกำหนดเนื้อหาออกเป็น 3 ด้านดังนี้

- ด้านที่ 1 ด้านเทคนิคในการฝึกซ้อมรูติเมนต์
- ด้านที่ 2 ด้านเทคนิคในการฝึกซ้อมจังหวะสวิง
- ด้านที่ 3 ด้านองค์ประกอบที่ช่วยส่งเสริมในการฝึกซ้อมรูติเมนต์และจังหวะสวิง

ขั้นตอนในการสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล

ในการสร้างแบบคำถามในการสัมภาษณ์เพื่อให้ตรงกับจุดประสงค์ในการศึกษาและขอบเขตของเนื้อหา มีวิธีการสร้างตามลำดับขั้นตอนดังนี้ คือ

1. ศึกษาค้นคว้าจากเอกสารที่เกี่ยวข้องในการวิจัย ได้แก่ เอกสารทางวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาหลักเพื่อขอคำแนะนำในการสร้างเครื่องมือในการวิจัย

2. เสนอแบบร่างแบบสัมภาษณ์ต่ออาจารย์ที่ปรึกษาหลักและอาจารย์ที่ปรึกษาร่วมเพื่อพิจารณาความถูกต้องตรงตามเนื้อหา ความครอบคลุมของคำถามและความชัดเจนของภาษาแล้วจึงนำมาปรับปรุงแก้ไข

3. นำแบบประเมินคำถามสัมภาษณ์ไปให้ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 3 ท่านทำการตรวจสอบความเหมาะสมของข้อคำถาม และนำแบบประเมินคำถามสัมภาษณ์ที่ผ่านผู้เชี่ยวชาญมาวิเคราะห์หาค่าดัชนีความสอดคล้องระหว่างข้อคำถามกับวัตถุประสงค์ (IOC) โดยมีรายชื่อผู้เชี่ยวชาญทั้ง 3 ท่านดังนี้

3.1 ดร.ดวงกมล บางชวด อาจารย์ประจำสาขาวิชาพัฒนศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.2 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พนัง ปานช่วย อาจารย์ประจำสาขาวิชาเอกดนตรีแจ๊ส ภาควิชาดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

3.3 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุ่งเกียรติ สิริวงษ์สุวรรณ อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

4. จัดพิมพ์แบบสัมภาษณ์ฉบับสมบูรณ์และมาใช้ในการเก็บข้อมูล

การตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือ

ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ปรึกษาหัวข้อคำถามกับอาจารย์ที่ปรึกษาหลักและอาจารย์ที่ปรึกษาร่วม พร้อมทั้งนำข้อเสนอแนะต่างๆ มาปรับปรุงแก้ไข หลังจากนั้นจึงนำไปให้ผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่าน ได้แก่ ดร.ดวงกมล บางชวด ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พนัง ปานช่วย และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุ่งเกียรติ สิริวงษ์สุวรรณ ทำการตรวจสอบแล้วจึงนำผลมาหาค่าความสอดคล้อง (IOC) เพื่อให้ได้แบบสอบถามที่เหมาะสมสำหรับใช้ในการสัมภาษณ์สำหรับผู้เชี่ยวชาญ โดยมีระดับการให้คะแนนดังนี้

- + 1 ถ้าแน่ใจว่าข้อคำถามวัดได้ตามวัตถุประสงค์
- 0 ถ้าไม่แน่ใจว่าข้อคำถามวัดได้ตามวัตถุประสงค์
- 1 ถ้าแน่ใจว่าข้อคำถามวัดไม่ตรงตามวัตถุประสงค์

จากนั้นนำมาหาค่าความสอดคล้อง(IOC)โดยจะต้องมีค่า IOC 0.6 ขึ้นไป โดยใช้สูตรการหาค่า IOC ดังนี้ (อำภารัตน์ ผลาวรรณ 2556, น.116)

$$IOC = \frac{\sum R}{N}$$

- IOC คือ ดัชนีความสอดคล้องระหว่างแบบทดสอบกับวัตถุประสงค์
- $\sum R$ คือ ผลรวมคะแนนความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญ
- N คือ จำนวนผู้เชี่ยวชาญทั้งหมด

จากผลการประเมินที่ผู้เชี่ยวชาญได้ทำการตรวจ นำมาหาค่า IOC โดยได้ผลค่าเฉลี่ย IOC อยู่ที่ 1.00 ซึ่งถือว่าผ่านเกณฑ์ แสดงว่าหัวข้อในการประเมินนั้น มีคุณภาพ สามารถนำมาใช้เป็นเครื่องมือในงานวิจัยได้

อุปกรณ์ที่ใช้ในการวิจัย

1. สมุดบันทึก เพื่อใช้ในการจดบันทึกการสัมภาษณ์
2. เทปบันทึกเสียง ใช้ในการบันทึกเสียงขณะสัมภาษณ์อาจารย์ทั้ง 3 ท่าน เพื่อช่วยในการบันทึกข้อมูลได้อย่างครบถ้วน
3. กล้องวิดีโอ ใช้ในการบันทึกภาพและเสียงในการสัมภาษณ์อาจารย์ทั้ง 3 ท่าน

การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลตามขั้นตอน ดังนี้

1. ผู้วิจัยขอหนังสือจากบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา เพื่อขอความอนุเคราะห์ในการเก็บข้อมูลและขอความร่วมมือในการวิจัยไปยัง อาจารย์มังกร ปี่แก้ว อาจารย์ชุนตร์ เตะชนนันท์ และอาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง
2. ผู้วิจัยแจ้งการสัมภาษณ์ติดต่อนัดหมายวันเวลาระยะเวลาในการสัมภาษณ์กับอาจารย์ทั้ง 3 ท่าน ให้ได้รับรู้ถึงประเด็นที่จะสัมภาษณ์ตามกรอบที่กำหนดในวัตถุประสงค์ในงานวิจัย
3. แนะนำตนเอง แจ้งวัตถุประสงค์ในการสัมภาษณ์และเวลาที่ใช้ในการสัมภาษณ์แต่ละครั้งในการดำเนินการ

4. เก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์และขออนุญาตบันทึกเทปและวิดีโอในการสัมภาษณ์และถ่ายภาพทุกครั้ง

5. แบบสัมภาษณ์คำถามแบบกึ่งทางการ ส่วนใหญ่เป็นการสัมภาษณ์ตามกรอบที่กำหนดในวัตถุประสงค์

ระยะเวลาในการเก็บข้อมูล

ผู้วิจัยได้ใช้ระยะเวลาในการเก็บข้อมูลเป็นเวลา 3 เดือน

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำผลคะแนนจากแบบสัมภาษณ์มาหาค่า IOC โดยจะต้องมีค่าเฉลี่ย 0.60 ขึ้นไป ซึ่งแบบสัมภาษณ์ที่ผ่านการตรวจสอบจากผู้เชี่ยวชาญทั้ง 3 ท่าน มีค่าเฉลี่ย IOC อยู่ที่ 1.00 ซึ่งถือว่าผ่านเกณฑ์แสดงว่าหัวข้อในการสัมภาษณ์นั้นมีคุณภาพ สามารถนำมาใช้เป็นเครื่องมือในงานวิจัยได้ ผู้วิจัยจึงได้นำเสนอการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

วิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์

1. นำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์มาถอดเทป ตามวัตถุประสงค์ ได้แก่ศึกษาเทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกอล์ฟชุดจากอาจารย์ทั้ง 3 ท่าน โดยแบ่งประเด็นคำถามออกเป็น 3 ด้านที่สำคัญในการสัมภาษณ์ดังนี้ ด้านที่ 1 ด้านเทคนิคในการฝึกซ้อมรูติเมนต์ ด้านที่ 2 ด้านเทคนิคในการฝึกซ้อมจังหวะสวิง และด้านที่ 3 ด้านองค์ประกอบที่ช่วยส่งเสริมในการฝึกซ้อมรูติเมนต์และจังหวะสวิง

2. วิเคราะห์หาความสอดคล้องของข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ในเรื่องของเทคนิคในการฝึกซ้อมรูติเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกอล์ฟชุดของอาจารย์ทั้ง 3 ท่าน

3. สรุปเทคนิคในการฝึกซ้อมรูติเมนต์และเทคนิคในการฝึกซ้อมจังหวะสวิง ของอาจารย์ทั้ง 3 ท่าน โดยใช้วิธีพรรณนาวิเคราะห์

บทที่ 4

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

จากผลการวิเคราะห์ข้อมูลในเรื่อง การศึกษาเทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์และจังหวะสวิง สำหรับกอล์ฟชุด ตรีศึกษา อาจารย์มังกร ปู่แก้ว อาจารย์ชุนทร์ เศรษฐนันท์ และ อาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง ซึ่งมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์และเทคนิคการฝึกซ้อมจังหวะสวิง สำหรับกอล์ฟชุด ผู้วิจัยจึงขอนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์อาจารย์ทั้ง 3 ท่าน โดยแบ่งออกเป็น 3 ด้าน ดังนี้

ด้านที่ 1 ด้านเทคนิคในการฝึกซ้อมรูปแบบมือหรือรูติเมนต์

มีแบบคำถามในการสัมภาษณ์ทั้งหมด 8 คำถาม และผู้วิจัยได้นำข้อคำถามทั้ง 8 ข้อมาสรุป ออกเป็นประเด็นที่สำคัญ 2 ประเด็น ดังนี้

1. เทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์ขั้นพื้นฐาน (สรุปจากคำถาม 4 ข้อ ข้อที่ 1.1 - 1.4)
2. เทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์ในรูปแบบเฉพาะตัว (สรุปจากคำถาม 4 ข้อ ข้อที่ 1.5 - 1.8)

ด้านที่ 2 ด้านเทคนิคในการฝึกซ้อมจังหวะสวิง

มีแบบคำถามในการสัมภาษณ์ทั้งหมด 12 คำถาม และผู้วิจัยได้นำข้อคำถามทั้ง 12 ข้อมาสรุปออกเป็นประเด็นที่สำคัญ 3 ประเด็น ดังนี้

1. เทคนิคการตีจังหวะสวิงขั้นพื้นฐาน (สรุปจากคำถาม 4 ข้อ ข้อที่ 2.1 - 2.4)
2. เทคนิคการบรรเลงสนับสนุน การควบคุมเสียงและการสร้างสำเนียงในการตี กอล์ฟชุด (สรุปจากคำถาม 4 ข้อ ข้อที่ 2.5 - 2.8)
3. เทคนิคการฝึกซ้อมจังหวะสวิงกับบทเพลง (สรุปจากคำถาม 4 ข้อ ข้อที่ 2.9 - 2.12)

ด้านที่ 3 ด้านองค์ประกอบที่ช่วยส่งเสริมในการฝึกซ้อมรูติเมนต์และจังหวะสวิง

มีแบบคำถามในการสัมภาษณ์ทั้งหมด 7 คำถาม และผู้วิจัยได้นำข้อคำถามทั้ง 7 ข้อมาสรุป ออกเป็นประเด็นที่สำคัญ 2 ประเด็น ดังนี้

1. ประวัติและผลงานของศิลปินมือกอล์ฟ (สรุปจากคำถาม 3 ข้อ ข้อที่ 3.1 - 3.3)
2. การฟังเพลง (สรุปจากคำถาม 4 ข้อ ข้อที่ 3.4 - 3.7)

ด้านที่ 1 ด้านเทคนิคในการฝึกซ้อมรูติเมนท์

1. เทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนท์ขั้นพื้นฐาน

1. เทคนิคในการจับไม้กอล์ฟและสร้างความแข็งแรงความยืดหยุ่นของนิ้วและข้อมือในการควบคุมไม้กอล์ฟในการฝึกตีสโตรค

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์มังกรได้อธิบายในเรื่องของเทคนิคในการจับไม้กอล์ฟและสร้างความแข็งแรงความยืดหยุ่นของนิ้วและข้อมือในการควบคุมไม้กอล์ฟในการฝึกตีสโตรค โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์มีวิธีการจับไม้ในรูปแบบเทรคดิชั่นกริฟ เนื่องจากการจับไม้กอล์ฟลักษณะนี้มันสามารถรวกอล์ฟได้ค่อนข้างง่ายและไม่ฝืนธรรมชาติ อาจารย์เน้นการจับไม้กอล์ฟในแบบที่ไม่ฝืนธรรมชาติ จับตามรูปแบบที่ผู้ตีถนัด เพราะสิ่งสำคัญมากที่สุดคือเรื่องของเสียงกอล์ฟที่ดีมีคุณภาพ ซึ่งเสียงที่ดีมีคุณภาพนั้นเกิดได้จากการฟังและเลียนแบบ...” (มังกร ปีกแก้ว, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์ชุนตร์ได้อธิบายในเรื่องของเทคนิคในการจับไม้กอล์ฟและสร้างความแข็งแรงความยืดหยุ่นของนิ้วและข้อมือในการควบคุมไม้กอล์ฟในการฝึกตีสโตรค โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ไม่มีวิธีการจับไม้กอล์ฟที่เป็นรูปแบบตายตัว อาจารย์จะใช้ทั้งวิธีการจับไม้ในรูปแบบเทรคดิชั่นกริฟและแบบแมทซ์กริฟขึ้นอยู่กับเสียงที่ต้องการในการตี และอาจารย์ยังเชื่อมั่นว่าตำแหน่งในการจับไม้กอล์ฟเพื่อทำให้ไม้สามารถดึงกลับมาจะเป็นสิ่งที่ดีที่สุดในการจับไม้กอล์ฟและในการจับไม้กอล์ฟอย่าจับไม้ให้อยู่ตรงปลายไม้จนเกินไปหรืออยู่ตรงกลางด้ามไม้จนเกินไปทั้ง 2 มือ ควรจะจับไม้ให้อยู่ในจุดที่ตกลงไปแล้วไม่มีการดึงกลับมาได้มากที่สุดเพื่อทำให้เกิดเสียงที่ต้องการ...” (ชุนตร์ เศรษฐนันท์, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์สุทธิพงษ์ได้อธิบายในเรื่องของเทคนิคในการจับไม้กอล์ฟและสร้างความแข็งแรงความยืดหยุ่นของนิ้วและข้อมือในการควบคุมไม้กอล์ฟในการฝึกตีสโตรค โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์เริ่มต้นด้วยวิธีการจับไม้กอล์ฟแบบแมทซ์กริฟและต่อมาอาจารย์ได้เริ่มจับไม้ในรูปแบบเทรคดิชั่นกริฟ เนื่องจากการจับไม้แบบนี้สามารถควบคุมไม้กอล์ฟได้ง่ายกว่า อาจารย์จะฝึกการจับไม้ทั้ง 2 แบบให้มีความเท่าเทียมกันสามารถตีได้ทั้ง 2 แบบ...” (สุทธิพงษ์ ปานคง, สัมภาษณ์, 2561)

2. เทคนิคในการควบคุมไม้กลองสำหรับการฝึกซ้อมรูปแบบมือหรือรูติเมนต์ในแต่ละรูติเมนต์

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์มังกร ได้อธิบายในเรื่องของเทคนิคในการควบคุมไม้กลองสำหรับการฝึกซ้อมรูปแบบมือหรือรูติเมนต์ในแต่ละรูติเมนต์โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...วางไม้กลองและมือตามสรีระของร่างกายต้องจับไม้ให้เป็นธรรมชาติในรูปแบบที่ตัวเรานัด ทำให้เราตีได้ง่ายสามารถควบคุมไม้ได้ง่าย และฝึกซ้อมรูติเมนต์ในแต่ละรูติเมนต์ให้มีชีวิต มีไดนามิก มีหนักเบาสั้นยาว และมีเมโลดีในการฝึก ในขณะที่ตีให้จิกหัวไม้กลองขนานกับหนังกลองเพื่อให้ไม้สามารถเด้งกลับมาได้มากที่สุด จะทำให้เกิดความคงที่ของจังหวะ แต่ในการจับไม้กลองจะต้องไม่ฝืนธรรมชาติจะเป็นในรูปแบบใดก็ได้ที่ตัวเรานัดและได้เสียงที่ต้องการมากกว่า ซึ่งสิ่งที่สำคัญมากที่สุดในการตีคือเรื่องของเสียงกลองที่ดีและมีคุณภาพในการตี...” (มังกร ปี่แก้ว, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์ชุนตร์ ได้อธิบายในเรื่องของเทคนิคในการควบคุมไม้กลองสำหรับการฝึกซ้อมรูปแบบมือหรือรูติเมนต์ในแต่ละรูติเมนต์โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ให้ความสำคัญในเรื่องของการเน้นและไม่เน้นเสียงกลองในการฝึกรูติเมนต์ โดยฝึกเน้นตัวแรกของกลุ่มโน้ตในแต่ละรูติเมนต์หรือไม่เน้นเลย และฝึกซ้อมการแบ่งสัดส่วนย่อยของโน้ตในรูปแบบต่างๆ โดยที่จะต้องสร้างเสียงกลองให้มีความรู้สึกตามรูปแบบของการแบ่งส่วนย่อยของโน้ตนั้นๆ อาทิ ถ้าตีโน้ตเขบีตหนึ่งชั้นก็ต้องตีเน้นหรือตีแล้วให้ความรู้สึกแล้วเสียงให้ออกมาเป็นโน้ตเขบีตหนึ่งชั้น ส่วนตัวอาจารย์จะเน้นการฟังเพื่อจำประโยคของเพลงก่อนแล้วจึงปล่อยให้มือมันสร้างรูติเมนต์เพื่อให้เข้ากับเพลง โดยที่อาจารย์จะไม่สร้างรูติเมนต์ก่อนแล้วค่อยนำไปตีกับเพลง แบบฝึกหัดในการฝึกซ้อมของอาจารย์ ได้แก่ ซิงเกิลพารา ดิคเคิล 1 ห้อง แล้วต่อด้วย ดับเบิลพารา ดิคเคิลอีก 1 ห้อง โดยนำมาฝึกต่อกันตีเข้าไปมาจะทำให้ได้ประโยคหรือการสร้างกลุ่มโน้ต และอาจารย์ยังได้กล่าวว่าในการควบคุมไม้กลองในการตีแต่ละสโตรคนั้นควรที่จะจับไม้แบบกระชับ ไม่หลวมจนเกินไปและไม่แน่นจนเกินไป ซึ่งอาจารย์จะให้ความสำคัญของเสียงมากกว่ากระบวนการจับไม้กลอง...” (ชุนตร์ เตชชนันท์, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์สุทธิพงษ์ ได้อธิบายในเรื่องของเทคนิคในการควบคุมไม้กลองสำหรับการฝึกซ้อมรูปแบบมือหรือรูติเมนต์ในแต่ละรูติเมนต์โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...ในการจับไม้กลอง จะจับแบบใดก็ได้แล้วแต่ไม่ควรจับไม้กลองแน่นจนเกินไปและควรใช้นิ้วในการควบคุมไม้กลองด้วย เริ่มจากการนั่งและอมมือทั้งข้าง 2 ลง พร้อมทั้งจับไม้กลองเพื่อรักษาความสมดุลของสรีระร่างกายในการตี และต้องคำนึงถึงวิถีของไม้ในการกระทบหนังกลองว่าไม้มีความเด้งกลับมาได้มากที่สุด ซึ่งสิ่งที่สำคัญคือน้ำหนักมือทั้ง 2 ข้างต้อง

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์สุทธิพงษ์ได้อธิบายในเรื่องของเทคนิคในการนำแบบฝึกหัดรูปแบบมือหรือรูติเม้นท์มาใช้ฝึกซ้อมบนกลองชุด โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...รูติเม้นท์ที่อาจารย์ใช้ฝึกซ้อมบนกลองชุด อาทิ ซิงเกิลสโตรค ซิงเกิลพาราดีดเดิล โดยเพิ่มการเน้นเสียงและการเปลี่ยนตัวเน้นเสียง...” (สุทธิพงษ์ ปานคง, สัมภาษณ์, 2561)

(ภาพที่ 62-64 เป็นรูปแบบการฝึกรูติเม้นท์ในรูปแบบพื้นฐานโดยเน้นเสียงและเปลี่ยนการเน้นเสียง)



ภาพที่ 62 แบบฝึกหัดซิงเกิลสโตรค



ภาพที่ 63 แบบฝึกหัดซิงเกิลสโตรคโดยใช้การเน้นเสียง



ภาพที่ 64 แบบฝึกหัดซิงเกิล พาราดีดเดิล

4. ในการเริ่มต้นการตีกลองชุด มีรูติเม้นท์ใดที่ควรให้ความสำคัญและเน้นย้ำเป็นพิเศษในการฝึกซ้อมและอัตราความเร็วในการฝึกซ้อมที่ทำให้เกิดประสิทธิภาพในการฝึกซ้อม

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์มังกรได้อธิบายในเรื่องของแบบฝึกหัดรูติเม้นท์ที่สำคัญในการเริ่มต้นในการฝึกซ้อมและอัตราความเร็วที่เหมาะสมในการฝึกซ้อม โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ไม่ได้ให้ความสำคัญกับรูติเม้นท์ใดเป็นพิเศษในการฝึกซ้อม แต่อาจารย์ให้ความสำคัญมาก ๆ กับวิธีของจังหวะสวิง...” (มังกร ปี่แก้ว, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษพบว่าอาจารย์ชุนตร์ได้อธิบายในเรื่องของแบบฝึกหัดรูติเมนต์ที่สำคัญในการเริ่มต้นในการฝึกซ้อมและอัตราความเร็วที่เหมาะสมในการฝึกซ้อม โดยมีรายละเอียดดังนี้

“...อาจารย์ให้ความสำคัญและเน้นย้ำเป็นพิเศษในการเริ่มต้นการฝึกซ้อมตามประเด็นที่สำคัญ อาทิ การฝึกรูติเมนต์สำหรับการแยกประสาท ซึ่งเป็นเรื่องที่สำคัญมาก โดยอาจารย์นำรูติเมนต์ซึ่งเกิดพาราดิเดิลมาใช้ในการเริ่มต้นฝึกซ้อมการแยกประสาทบนกลองชุด จากนั้นนำซึ่งเกิดพาราดิเดิลหรือรูติเมนต์ต่างๆ มาปรับเปลี่ยนจากมือขวาเป็นเท้าขวา โดยเริ่มเปลี่ยนจากการตีโน้ตเขบีตหนึ่งชั้นหรือโน้ตเขบีตสองชั้นมาปรับเปลี่ยนเป็นโน้ตในรูปแบบสามพยางค์ เพื่อใช้ในการฝึกซ้อมจังหวะสวิง ซึ่งถ้าฝึกบ่อยๆจะทำให้ชินในการแยกประสาท นอกจากนี้ อาจารย์จะให้ความสำคัญมากๆในการฝึกซ้อมรูติเมนต์กับเมโทรโนม อาจารย์จะเริ่มฝึกในอัตราความเร็วที่ 70 บีพีเอ็ม และค่อยเพิ่มอัตราความเร็วครั้งละ 20 บีพีเอ็ม...” (ชุนตร์ เตชชนันท์, สัมภาษณ์, 2561)

(ภาพที่ 65-66 เป็นการนำรูติเมนต์ซึ่งเกิดพาราดิเดิลมาปรับใช้ในการฝึกซ้อมจังหวะสวิงบนกลองชุด โดยตีฉาบไรต์ในรูปแบบจังหวะสวิง ส่วนกลองแอสแนร์และกลองใหญ่ฝึกซ้อมรูติเมนต์ซึ่งเกิดพาราดิเดิลในรูปแบบโน้ตสามพยางค์ เพื่อนำมาปรับใช้กับจังหวะสวิง)



ภาพที่ 65 แบบฝึกหัดซึ่งเกิด พาราดิเดิลในจังหวะสวิง แบบที่ 1



ภาพที่ 66 แบบฝึกหัดซึ่งเกิด พาราดิเดิลในจังหวะสวิง แบบที่ 2

- จากการศึกษพบว่าอาจารย์สุทธิพงษ์ได้อธิบายในเรื่องของแบบฝึกหัดรูติเมนต์ที่สำคัญในการเริ่มต้นในการฝึกซ้อมและอัตราความเร็วที่เหมาะสมในการฝึกซ้อม โดยมีรายละเอียดดังนี้

“...อาจารย์เริ่มต้นการฝึกซ้อม โดยใช้มือขวาตีจังหวะสวิงและมือซ้ายจะตีรูติเมนต์โดยเริ่มตั้งแต่โน้ตตัวดำ โน้ตตัวเขบีตหนึ่งชั้น โน้ตสามพยางค์เขบีตหนึ่งชั้น โน้ตเขบีตสอง

ชั้น เพื่อฝึกในการแยกประสาทและให้กล้ามเนื้อจดจำในการฝึกซ้อม เริ่มฝึกจากจังหวะช้าก่อน พอเริ่มคล่องค่อยเพิ่มความเร็วขึ้นไปเรื่อยๆ และอาจารย์มีรูติเม้นท์ที่เน้นย้ำเป็นพิเศษในการฝึกซ้อม คือ รูติเม้นท์ราตามาคิว โดยอาจารย์จะเริ่มฝึกจาก กลองใหญ่ กลองสแนร์และไฮแฮทก่อน แล้วจึงค่อยๆเพิ่มเสียงกลองที่ละเสียง อาทิ เสียงทอมต่างๆ หรือเสียงฉาบ โดยส่วนตัวอาจารย์มีแนวคิดวราตามาคิวเป็นรูติเม้นท์ที่สร้างประโยชน์ต่างๆ และสำเนียงในการตีใหม่ๆ โดยใช้วิธีในการเปลี่ยนเสียงไปเรื่อยๆ ต้องเริ่มซ้อมจากช้าก่อนพอคล่องแล้วจึงค่อยเพิ่มความเร็วขึ้นไปเรื่อยๆ...” (สุทธิพงษ์ ปานคง, สัมภาษณ์, 2561)

(ภาพที่ 67-70 ฝึกซ้อมโดยตีฉาบไรด์และเหยียบไฮแฮทในจังหวะสวิง และฝึกซ้อมกลองสแนร์ในรูปแบบโน้ตต่างๆ ภาพที่ 71-72 ฝึกซ้อมรูติเม้นท์ราตามาคิวรูปแบบพื้นฐานบนกลองชุด)



ภาพที่ 67 แบบฝึกหัดโน้ตตัวดำในจังหวะสวิง



ภาพที่ 68 แบบฝึกหัดโน้ตตัวเข้บ็ตหนึ่งชั้นในจังหวะสวิง



ภาพที่ 69 แบบฝึกหัดโน้ตตัวเข้บ็ตสองชั้นในจังหวะสวิง



ภาพที่ 70 แบบฝึกหัดโน้ตสามพยางค์เข้บ็ตหนึ่งชั้นในจังหวะสวิง



R L L R R L R L L R R L R L L R R L R L L R R L

ภาพที่ 71 แบบฝึกหัดราตามาคิว



ภาพที่ 72 แบบฝึกหัดราตามาคิวบนกลองชุด

2. เทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์ในรูปแบบเฉพาะตัว

1. เทคนิคในการฝึกซ้อมรูติเมนต์ที่เป็นรูปแบบเฉพาะตัว

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์มังกรได้อธิบายในเรื่องเทคนิคในการฝึกซ้อมรูปแบบมือหรือรูติเมนต์ที่เป็นรูปแบบเฉพาะตัว สำหรับการตีกลองชุดในรูปแบบแจ๊สโดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...สำหรับการตีกลองชุดในรูปแบบแจ๊ส อาจารย์มีเทคนิคที่เป็นรูปแบบเฉพาะตัวในการฝึกซ้อมโดยจะนำต่างๆมาผสมกับสิ่งที่อาจารย์ได้คิดขึ้นเองในการฝึกซ้อมซึ่งมีอยู่ทั้งหมด 4 รูปแบบและเพิ่มการเน้นจังหวะและการเปลี่ยนซาวด์ โดยที่จะเน้นจังหวะตกที่กลองสแนร์และกลองใหญ่ตามมือขวา อาจารย์เรียกว่าการสร้างสีสันของดนตรีซึ่งแล้วแต่กรณีในการนำไปใช้ในบางรูติเมนต์เหมาะกับเพลงช้าหรือในบางรูติเมนต์เหมาะกับเพลงเร็วจะมีความแตกต่างและหลากหลายในการใช้งานกับบทเพลงแต่ละประเภท จะตีแบบผ่อนหรือตีแบบบุก...” (มังกร ปี่แก้ว, สัมภาษณ์, 2561)

(ภาพที่ 73-74 นำรูติเมนต์ซิงเกิลพาราดีดิลมาสร้างเป็นรูปแบบการฝึกซ้อมเฉพาะตัว และภาพที่ 75-76 ฝึกซ้อมโน้ตในรูปแบบสามพยางค์บนรูติเมนต์ดับเบิลพาราดีดิลและซิงเกิลสโตรคโดยเน้นเสียงโน้ตตัวที่ 1 ตัวที่ 5 และตัวที่ 9 เท่ากับตีโน้ตสี่ตัวเน้นหนึ่งตัว)



ภาพที่ 73 แบบฝึกหัดซิงเกิลพาราดีดิล รูปแบบที่ 1



ภาพที่ 74 แบบฝึกหัดซิงเกิลพาราดีดิล รูปแบบที่ 2

การตีและสามารถนำมาใช้ต่อยอดในการฝึกซ้อมหรือการเล่นได้จริง...” (สุทธิพงษ์ ปานคง, สัมภาษณ์, 2561)

(ภาพที่ 78-86 ฝึกซ้อมในเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างมือและเท้า ทั้ง 9 รูปแบบ และภาพที่ 87-90 นำรูติเม้นท์ราตามาคิวในรูปแบบพื้นฐานมาสร้างขึ้นเป็นการฝึกซ้อมในรูปแบบเฉพาะตัว โดยเปลี่ยนเสียงต่างๆบนกลองชุด K = Kick หมายถึงกลองใหญ่)

แบบฝึกหัดความสัมพันธ์ระหว่างมือและเท้าโดยใช้กลุ่มโน้ต 3 ตัว ทั้ง 9 รูปแบบ

รูปแบบที่ 1

R L K R L K R L K R L K

ภาพที่ 78 แบบฝึกหัดกลุ่มโน้ต 3 ตัว รูปแบบที่ 1

รูปแบบที่ 2

R K L R K L R K L R K L

ภาพที่ 79 แบบฝึกหัดกลุ่มโน้ต 3 ตัว รูปแบบที่ 2

รูปแบบที่ 3

L R K L R K L R K L R K

ภาพที่ 80 แบบฝึกหัดกลุ่มโน้ต 3 ตัว รูปแบบที่ 3

รูปแบบที่ 4

L K R L K R L K R L K R

ภาพที่ 81 แบบฝึกหัดกลุ่มโน้ต 3 ตัว รูปแบบที่ 4

รูปแบบที่ 5

R L K K R L K K R L K K

ภาพที่ 82 แบบฝึกหัดกลุ่มโน้ต 3 ตัว รูปแบบที่ 5



ภาพที่ 90 แบบฝึกหัดการเคลื่อนนิ้วของราตามาคิวในรูปแบบที่ 4

2. เทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์ โดยให้จังหวะมีความคงที่และสร้างความผ่อนคลายกล้ามเนื้อ

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์มังกรได้อธิบายในเรื่องเทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์ โดยให้จังหวะมีความคงที่และสร้างความผ่อนคลายกล้ามเนื้อ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์มีเทคนิคในการฝึกซ้อมรูติเมนต์ให้จังหวะมีความคงที่และสร้างความผ่อนคลายกล้ามเนื้อในขณะที่ฝึกซ้อม โดยอาจารย์จะวางไม้และมือตามสรีระของร่างกายและในขณะที่ตีจิกหัวไม้ให้ขนานกับหนังกลอง เพื่อให้ไม้สามารถดึงกลับขึ้นมาได้ง่ายกว่า เพราะเมื่อไม้ขนานกับหนังกลองจะทำให้ไม้กลองดึงกลับ ทำให้เกิดความคงที่ของจังหวะ ซึ่งธรรมชาติในการนั่งตีกลองของแต่ละบุคคล จะต้องเข้าใจสรีระการนั่งของตัวเองก่อนว่านั่งอย่างไรถึงจะได้ลักษณะเสียงที่ต้องการและเกิดการผ่อนคลายกล้ามเนื้อในการตี...” (มังกร ปี่แก้ว, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์ชุนทรได้อธิบายในเรื่องเทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์ โดยให้จังหวะมีความคงที่และสร้างความผ่อนคลายกล้ามเนื้อ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ฝึกความเท่าเทียมกันของแต่ละสโตรคในการตีทั้ง 2 มือ เพราะมือสามารถตีเองได้ในหลายๆจังหวะ...” (ชุนทร เตชชนันท์, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์สุทธิพงษ์ได้อธิบายในเรื่องเทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์ โดยให้จังหวะมีความคงที่และสร้างความผ่อนคลายกล้ามเนื้อ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์มีเทคนิคในการฝึกซ้อมรูปแบบมือรูติเมนต์ให้จังหวะมีความคงที่และสร้างความผ่อนคลายกล้ามเนื้อ โดยในขณะที่ฝึกซ้อมอาจารย์จะฝึกซ้อมกับเมโทรโนมทุกครั้ง แต่อาจารย์จะมีความรู้สึกที่เสียงของเมโทรโนมมันมีลักษณะของเสียงที่กระแทกหูในการฝึกซ้อมและสร้างความกดดัน อาจารย์จึงได้คิดเทคนิคในการฝึกซ้อมขึ้นมาเพื่อสร้างความผ่อนคลาย รู้สึกสนุกและยังทำให้มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ มีพัฒนาการในการฝึกซ้อมเพิ่มมากขึ้น อาจารย์สามารถเล่นเครื่องดนตรีได้หลายประเภท อาจารย์จึงนำความสามารถในด้านต่างๆ เหล่านี้มาบูรณาการในการฝึกซ้อม โดยที่อาจารย์เริ่มจากการร้องโน้ตหลักของคอร์ดพื้นฐาน

อาทิ เช่น คอร์ด 1,6,2,5 ในคีย์ซีเมเจอร์เท่ากับร้องโน้ตตัว โด ลา เรซอล และแนวคิดในการสมมุติเสียงตัวโน้ตแทนเสียงเมโทรโนมในการฝึกซ้อม อาทิ โน้ตตัวโดเท่ากับจังหวะที่ 1 โน้ตตัวลาเท่ากับจังหวะที่ 2 โน้ตตัวเรเท่ากับจังหวะที่ 3 และโน้ตตัวซอลเท่ากับจังหวะที่ 4 ทำหน้าที่แทนเสียงเมโทรโนมซึ่งมีประโยชน์มากในการฝึกซ้อมหรืออาจจะเปิดเสียงเมโทรโนมควบคู่ไปกับการสมมุติเสียงก็ได้ ซึ่งในการฝึกซ้อมแบบนี้จะได้ฝึกใช้จินตนาการในการสมมุติเสียงทำให้รู้สึกผ่อนคลายในการฝึกซ้อม ไม่ล้า แต่ในการที่จะฝึกซ้อมโดยใช้จินตนาการแบบนี้ได้นั้นทุกคนจะต้องผ่านการฝึกกับเสียงเมโทรโนมมาในระดับหนึ่งแล้วจึงค่อยมาฝึกซ้อมการสมมุติเสียง...” (สุทธิพงษ์ ปานคง, สัมภาษณ์, 2561)

3. การวางแผนหรือขั้นตอนการฝึกซ้อมรูติเมนต์

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์มังกรได้อธิบายในเรื่องการวางแผนหรือขั้นตอนการฝึกซ้อมรูติเมนต์โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ได้มีการวางแผนในการฝึกซ้อม โดยนำรูติเมนต์มาผสมกับสิ่งที่อาจารย์ได้คิดขึ้นเองในการฝึกซ้อม ซึ่งมีอยู่ทั้งหมด 4 รูปแบบด้วยกัน อาจารย์จะฝึกซ้อมตั้งแต่รูปแบบที่ 1 2 3 4 และสลับเปลี่ยนกลับโดยเริ่มจากแบบฝึกหัดที่ 4 3 2 และ 1...” (มังกร ปู่แก้ว, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์ชุนตร์ได้อธิบายในเรื่องการวางแผนหรือขั้นตอนการฝึกซ้อมรูติเมนต์โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์มีการฝึกซ้อมให้เป็นระบบเพื่อนำไปใช้ในการบรรเลงจริงได้ อาทิ อาจารย์เริ่มฝึกซ้อมจากตีจังหวะสวิง 4 ห้อง แล้วนำรูติเมนต์มาใช้ในการเดี่ยวกลองอีก 4 ห้องหรือตีจังหวะสวิง 6 ห้องแล้วนำรูติเมนต์มาใช้ในการส่งกลองอีก 2 ห้อง อาจารย์จะซ้อมให้เป็นระบบโดยยึดจากโครงสร้างของเพลงเป็นตัวกำหนดรูติเมนต์แต่ละรูติเมนต์ในการเล่น...” (ชุนตร์ เชนชนันท์, สัมภาษณ์, 2561)



ภาพที่ 91 แบบฝึกหัดจังหวะสวิง 4 ห้องและนำรูติเมนต์มาใช้เทรตโฟร์อีก 4 ห้อง



ภาพที่ 92 แบบฝึกหัดจังหวะสวิง 6 ห้องและนำรูติเมนต์มาใช้ส่งกลอง อีก 2 ห้อง

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์สุทธิพงษ์ได้อธิบายในเรื่องการวางแผนหรือขั้นตอนการฝึกซ้อมรูติเมนต์โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์การวางแผนและขั้นตอนในการฝึกซ้อมรูติเมนต์โดยอาจารย์จะใช้แบบฝึกหัดทั้ง 9 รูปแบบที่ได้คิดขึ้นมาเป็นรูปแบบเฉพาะของตนเองในการฝึกซ้อม อาจารย์ใช้เวลาในการฝึกซ้อมอย่างจริงจัง 2 – 3 ปี...” (สุทธิพงษ์ ปานคง, สัมภาษณ์, 2561)

4. ปัญหาและวิธีแก้ปัญหาในการฝึกซ้อมรูติเมนต์

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์มังกรได้อธิบายในเรื่องปัญหาและวิธีแก้ปัญหาในการฝึกซ้อมรูติเมนต์โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...ในช่วงเริ่มต้นในการฝึกซ้อมอาจารย์จะมีปัญหาในเรื่องของการตีสโตรค ซึ่งอาจารย์มีวิธีแก้ โดยจับไม้ให้ขนานกับกลองสแนร์ทำให้ส่งผลต่อเสียงหรือชาวด์ที่ออกมาจะเสียงเต็มและทำให้ไม้กลองสามารถตั้งกลับ เพื่อสร้างความเร็วของไม้ได้แต่อาจจะต้องใช้กำลังค่อนข้างมาก แต่ถ้าต้องการเพียงแค่การสะกิดสแนร์ค่อนข้างจะใช้กำลังแขนน้อยกว่า ดังนั้นในการตีเราจะต้องรู้ว่าเราต้องการชาวด์หรือเสียงแบบไหนและสมควรจะการตีใช้ลักษณะใด เพื่อให้เข้าใจในการฝึกซ้อมรูติเมนต์มากขึ้น...” (มังกร ปู่แก้ว, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์ชุนด์ร์ได้อธิบายในเรื่องปัญหาและวิธีแก้ปัญหาในการฝึกซ้อมรูติเมนต์โดยมีรายละเอียด ดังนี้

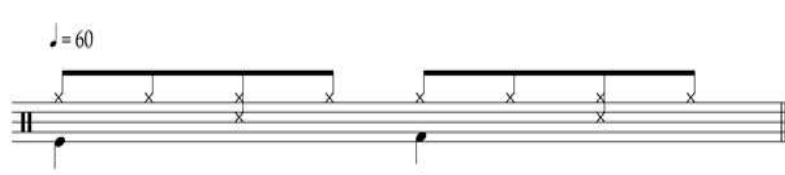
“...ปัญหาแรกๆในการฝึกของอาจารย์คือ ตีเร่งไม่ตรงจังหวะ ส่งแล้วไม่ตรงจังหวะ ตีสโตรคยังไม่ละเอียดเสียงไม่เท่ากัน ซึ่งอาจารย์มีวิธีแก้ไข โดยฝึกซ้อมกับเมโทรโนมและฝึกซ้อมตามจังหวะของเพลงที่จะต้องเล่นให้ได้ในหลายๆอัตราความเร็ว เพื่อสามารถนำไปใช้ได้จริง อาจารย์ฝึกซ้อมความละเอียดของการแบ่งสัดส่วนย่อยของโน้ต โดยการท่องตัวเน้นของประโยคแล้วจึงค่อยนำรูติเมนต์มาให้สัมพันธ์กับประโยคของเพลง โดยที่เพลงเป็นตัวกำหนดรูติเมนต์ในการใช้ ซึ่งในดนตรีแจ๊สการฟังเพลง การเข้าใจบทเพลง และเข้าใจประโยคของเพลงนั้น จะทำให้เราสามารถนำรูติเมนต์ที่ใช้ในฝึกซ้อมมาปรับใช้ในการเล่นจริงได้ ซึ่งถ้ามือกลองได้ยืนแล้วสามารถร้องทำนองของเพลงได้จะทำให้เราเข้าใจไปแล้วครั้งนึง แล้วจึงค่อยนำรูติเมนต์มาใช้ในบทเพลงอีกครั้งนึง ซึ่งมีมือกลองแจ๊สที่ดีจำเป็นจะต้องมีทั้ง 2 ส่วนนี้ โดยแบ่งสัดส่วนความสำคัญให้เท่ากัน...” (ชุนด์ร์ เตชชนันท์, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์สุทธิพงษ์ได้อธิบายในเรื่องปัญหาและวิธีแก้ปัญหาในการฝึกซ้อมรูติเมนต์โดยมีรายละเอียด ดังนี้

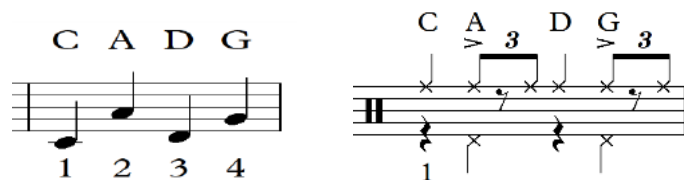
“...ปัญหาของอาจารย์ในการฝึกซ้อมคือ การตั้งเป้าหมายในการฝึกซ้อมแล้วไม่ได้ตามเป้าหมาย โดยส่วนใหญ่มือกลองทุกคนจะเกิดความเครียด ซึ่งอาจารย์มี

วิธีแก้ไข ดังนี้ ให้หยุดการฝึกซ้อมก่อน ออกจากกลองหรือห้องซ้อมแล้วไปล้างหน้าหรือดื่มน้ำแล้ว จึงค่อยกลับเข้ามาซ้อมใหม่ แต่ถ้ายังไม่ได้อาจารย์มีเทคนิคส่วนตัวในการควบคุมสมาธิบนการตีกลอง โดยที่อาจารย์จะตีเพียงแค่กลองใหญ่ ดีซอบกลอง และไฮแฮท ฝึกซ้อมในความเร็ว 60 บีพีเอ็ม โดยที่ไม่ตีเสียงอื่นเลย หลังตาตีแล้วใช้หูฟังให้มีความรู้สึกว่าจะหวะแต่ละจังหวะมีความสวิง ส่วนตัวอาจารย์จะนึกถึงเสียงกลองของสตีฟ แกด (Steve Gadd) เนื่องจากการตีของแกดนั้นในจังหวะแต่ละจังหวะจะมีความสวิงของจังหวะมาก ซึ่งการฝึกแบบนี้จะทำให้สามารถควบคุมอารมณ์ของตัวเองได้ โดยเริ่มจาก 5 นาที แล้วพอทำได้จึงค่อยๆเพิ่มขึ้นจนสามารถทำได้ถึง 1 ชั่วโมง จะทำให้เกิดทุกสิ่งทุกอย่างที่เป็นผลบวกในการตีกลองทุกด้าน เมื่อสามารถควบคุมอารมณ์และจิตใจได้ จะทำให้มีสมาธิในการตีมากขึ้น ทำให้ศักยภาพในการตีกลองเพิ่มขึ้นตามไปด้วย อาจารย์เรียกว่า การทำสมาธิบนกลอง...” (สุทธิพงษ์ ปานคง, สัมภาษณ์, 2561)

(ภาพที่ 93 ฝึกซ้อมการทำสมาธิในการตีกลองชุด ภาพที่ 94 การสมมุติเสียงโดยใช้ไม้ตีแทนเสียงเมโทรโนมในแต่ละจังหวะ)



ภาพที่ 93 แบบฝึกหัดการทำสมาธิบนกลอง



ภาพที่ 94 การสมมุติเสียงไม้ตีแทนเสียงเมโทรโนม

ด้านที่ 2 ด้านเทคนิคในการฝึกซ้อมจังหวะสวิง

1. เทคนิคการตีจังหวะสวิงขั้นพื้นฐาน

1. เทคนิคในการฝึกตีฉาบไรด์

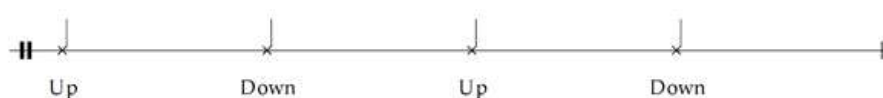
- จากการศึกษพบว่าอาจารย์มังกรได้อธิบายในเรื่องเทคนิคในการฝึกตีฉาบไรด์โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ใช้การเลียนแบบเสียงฉาบไรด์จากการฟังเพลงและการดูมือกลองท่านอื่นเล่น โดยศึกษาลักษณะการตีที่ส่งผลต่อเสียงฉาบที่แตกต่างกัน อาจารย์มีเทคนิคในการฝึกซ้อมไรด์ ดังนี้ จังหวะที่ 1 ยกไม้ในลักษณะอัฟสโตรค จังหวะที่ 2 ปล่อยไม้ใน

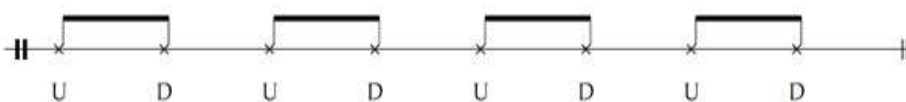
ลักษณะดาวนัส โตรค จังหวะที่ 3 ยกไม้ในลักษณะอัปสโตรค จังหวะที่ 4 ปล่อยไม้ในลักษณะดาวนัส โตรค...” (มังกร ปี่แก้ว, สัมภาษณ์, 2561)

(ภาพที่ 95-99 Up หมายถึง การตีไม้กลองโดยจับไม้ที่มุม 15 องศาแล้วตีไม้ลงไปทีฉาบแล้วปล่อยให้ไม้กลองสะท้อนกลับไปหยุดที่มุม 90 องศา และ Down หมายถึง โดยจับไม้ที่มุม 90 องศาแล้วตีไม้ลงไปทีฉาบแล้วปล่อยให้ไม้กลองสะท้อนกลับไปหยุดที่มุม 15 องศา ภาพที่ 100-106 เป็นแบบฝึกหัดในการฝึกซ้อมตีฉาบไรต์ในจังหวะสวิง)

แบบฝึกหัดการฝึกซ้อมตีฉาบไรต์

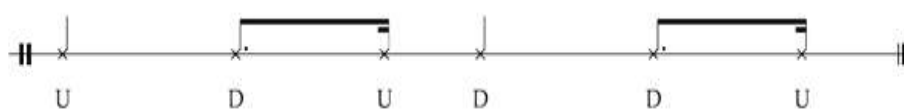


ภาพที่ 95 แบบฝึกหัดการฝึกซ้อมตีฉาบไรต์ในรูปแบบโน้ตตัวดำ

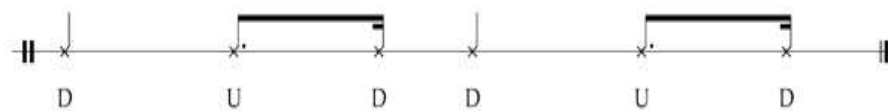


ภาพที่ 96 แบบฝึกหัดการฝึกซ้อมตีฉาบไรต์ในรูปแบบโน้ตเข้บ้ตหนึ่งชั้น

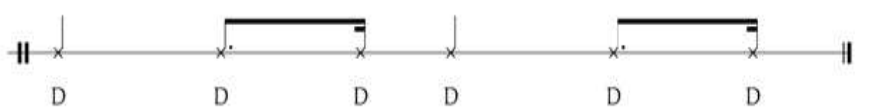
แบบฝึกหัดการฝึกซ้อมสำเนียงฉาบไรต์ในจังหวะสวิง



ภาพที่ 97 แบบฝึกหัดการฝึกซ้อมสำเนียงฉาบไรต์ในจังหวะสวิง รูปแบบที่ 1



ภาพที่ 98 แบบฝึกหัดการฝึกซ้อมสำเนียงฉาบไรต์ในจังหวะสวิง รูปแบบที่ 2



ภาพที่ 99 แบบฝึกหัดการฝึกซ้อมสำเนียงฉาบไรต์ในจังหวะสวิง รูปแบบที่ 3

(ตีแล้วผลักไม้ออกด้านข้าง)

แบบฝึกหัดการตีฉาบไรต์ในจังหวะสวิง



ภาพที่ 100 แบบฝึกหัดการตีฉาบไรต์ แบบที่ 1



ภาพที่ 101 แบบฝึกหัดการตีฉาบไรต์ แบบที่ 2

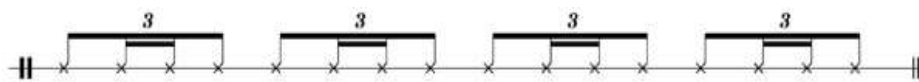


ภาพที่ 102 แบบฝึกหัดการตีฉาบไรต์ แบบที่ 3



ภาพที่ 103 แบบฝึกหัดการตีฉาบไรต์ แบบที่ 4

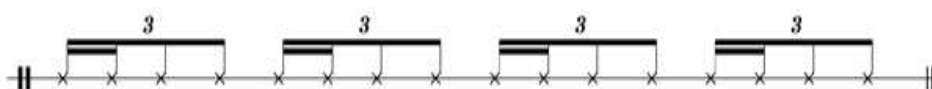
แบบฝึกหัดการตีฉาบไรต์ในรูปแบบเฉพาะของอาจารย์มี 3 แบบ ดังนี้



ภาพที่ 104 แบบฝึกหัดการตีฉาบไรต์ในรูปแบบเฉพาะ แบบที่ 1



ภาพที่ 105 แบบฝึกหัดการตีฉาบไรต์ในรูปแบบเฉพาะ แบบที่ 2



ภาพที่ 106 แบบฝึกหัดการตีฉาบไรต์ในรูปแบบเฉพาะ แบบที่ 3

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์ชุนตรีได้อธิบายในเรื่องเทคนิคในการฝึกตีฉาบไรด์โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...จังหวะสวิงสำคัญที่สุดคือการตีฉาบไรด์ มันจะทำให้มือกลองคนนั้นฟังดูสวิงหรือไม่สวิงอยู่ที่เรื่องของการออกเสียงหรือสำเนียงในการตีของมือขวา โดยส่วนใหญ่พื้นฐานของจังหวะสวิงจะอยู่ในสัดส่วนของโน้ตสามพยางค์ ซึ่งในการฝึกจังหวะสวิงอาจารย์มีแนวคิดว่าจะฝึกในจังหวะที่เร็วเพื่อให้กล้ามเนื้อสามารถยืดหยุ่น และถ้าในจังหวะช้าหรือปานกลางขึ้นอยู่กับผู้ต้องการให้เสียงออกมาเป็นแบบไหน เทคนิคในการฝึกมือขวาของอาจารย์มี 2 แบบ คือ 1. ด้านกายภาพ คือ การฝึกในจังหวะเร็ว เพื่อให้กล้ามเนื้อเคยชินกับการตีในจังหวะสวิงแบบเร็ว 2. ด้านความเข้าใจด้านดนตรี คือ เราจะยึดเสียงของมือขวาหรือไรด์ ในการออกเสียงหรือสำเนียงจากต้นแบบมือกลองระดับโลก อาทิ บิลลี ฮิกกินส์ ชาวนัดคหรือสำเนียงในการตีสวิงจะมีความดังของมือขวาก่อนข้างชัดเจน เอลวิน โจนส์ ชาวนัดคหรือสำเนียงในการตีจังหวะสวิงเสียงของมือขวาจะมีความลอยและการควบคุมจังหวะจะตรงๆ รอย เฮนส์ ชาวนัดคหรือสำเนียงในการตีสวิงจะมีอากาศหรือมีช่องว่างค่อนข้างเยอะ แจ็ค เดจอห์นเนตต์ ชาวนัดคหรือสำเนียงในการตีสวิงเสียงของไรด์จะมีความแอบแสบตรรกะและมีความเป็นรูปธรรมมาก ๆ และอีกเทคนิคในการฝึกซ้อมของอาจารย์คือฝึกฟังเสียงฉาบไรด์จากบทเพลงแล้วนำมาวิเคราะห์ เพื่อนำมาลอกเลียนแบบในการฝึกซ้อม อาทิ ฝึกซ้อมจังหวะต่างๆ ฝึกซ้อมการแยกประสาท ฝึกซ้อมการสนับสนุนกลองสแนร์และกลองใหญ่ ฝึกซ้อมการแบ่งสัดส่วนย่อยของโน้ต โดยส่วนตัวอาจารย์ให้ความสำคัญในเรื่องของการฟังมาก เพราะจะทำให้ได้เสียงและสำเนียงตามต้นแบบมือกลองระดับโลกที่ได้ฟังและศึกษา ซึ่งในการเล่นดนตรีแจ๊สมือกลองจำเป็นต้องฟังให้มาก เพื่อให้เกิดการตกผลึกแล้วนำมาวิเคราะห์ กลับกรอง สำหรับการนำมาใช้ในการเลียนแบบ เลียนเสียง ในการฝึกซ้อม แต่อาจารย์ไม่ได้ให้ความสำคัญกับเทคนิคของรูปมือมากเท่าใด...” (ชุนตรี เตชชนันท์, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์สุทธิพงษ์ได้อธิบายในเรื่องเทคนิคในการฝึกตีฉาบไรด์โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ใช้วิธีในการฟังมาก ดูมาก และนำมาเลียนแบบในการฝึกซ้อม อาจารย์มีเทคนิคในการฝึกซ้อมฉาบไรด์ ดังนี้ ในขณะที่ตีอาจารย์จะคิดให้เป็นโน้ตตัวดำทุกจังหวะ และใช้การสะกดกลองสแนร์ในการตีจังหวะยก ในจังหวะที่ 2 ไปจังหวะที่ 3 และจังหวะที่ 4 ไปจังหวะที่ 1 แต่ยังคงให้มีความรู้สึกสวิงฟีลในการตี อาจารย์ฝึกซ้อมจังหวะสวิง โดยใช้แนวคิดจากการตีกรูฟหรือรูปแบบจังหวะต่างๆก่อน แล้วจึงค่อยเปลี่ยนจากไฮแฮทมาเป็นฉาบไรด์ ลดเสียงของกลองใหญ่ และเหยียบไฮแฮทในจังหวะ 2 และจังหวะ 4 โดยให้ความรู้สึกคิดในรูปแบบของการตีกรูฟ...” (สุทธิพงษ์ ปานคง, สัมภาษณ์, 2561)

(ภาพที่ 107 ตีฉาบไรต์ในรูปแบบโน้ตตัวดำ แต่ในจังหวะ 2 และ 4 ตีกลองสแนร์ในโน้ตตัวที่สามของรูปแบบโน้ตสามพยางค์ พร้อมกับเหยียบไฮแฮทในรูปแบบโน้ตตัวดำ)



ภาพที่ 107 แบบฝึกหัดการตีฉาบไรต์

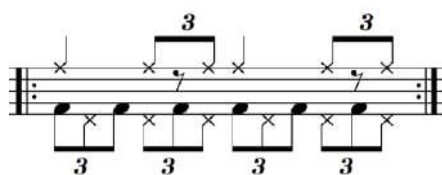
2. เทคนิคการฝึกตีและเหยียบฉาบไฮแฮท

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์มังกรได้อธิบายในเรื่องเทคนิคการฝึกตีและเหยียบฉาบไฮแฮทโดยมีรายละเอียด ดังนี้

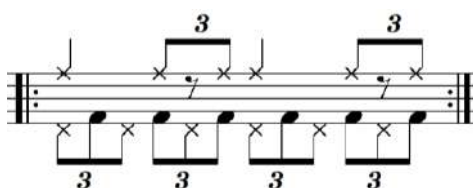
“...อาจารย์เริ่มต้นจากการใช้วิธีการเหยียบไฮแฮท โดยเหยียบแบบวางส้นเท้าแนบลงกับพื้นกระเบื้องแล้วใช้กำลังจากหน้าเท้าในการเหยียบหรือฮีดดาว (Heel Down) แต่ในระยะหลังอาจารย์เปลี่ยนมาเป็นการเหยียบแบบยกส้นเท้าและใช้กำลังจากการจิกปลายเท้าในการเหยียบหรือฮีดอัพ (Heel Up) เพราะเนื่องจากมันมีเสียงที่คมชัดมากกว่า ซึ่งคุณภาพเสียงของไฮแฮทที่ดีในการเหยียบนั้นจะต้องคมชัดสั้น แต่ในการเล่นจริงบางครั้งก็หยุดบ้างเหยียบบ้างตามลักษณะของเพลงที่เล่น อาจารย์มีเทคนิคในการรักษาจังหวะ โดยที่ไม่จำเป็นต้องเหยียบไฮแฮทในจังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 4 ตามรูปแบบมาตรฐานเพียงอย่างเดียว แต่อาจารย์ใช้ทั้ง 2 เท้า ทั้งไฮแฮทและกลองใหญ่ ในการรักษาจังหวะ 2 และ 4 ซึ่งเป็นหัวใจหลักของจังหวะสวิง โดยอาจารย์นำรูปแบบของโน้ตสามพยางค์เข้ามาผสมกันทั้งสองเท้า ทำให้ขาทั้งสองข้างมีอิสระ และสามารถเลือกใช้สัดส่วนโน้ตในรูปแบบของโน้ตสามพยางค์เพื่อเพิ่มความหลากหลายในการบรรเลง และการตีไฮแฮทในจังหวะสวิงควรที่จะจับไม้หลวมๆ ให้เป็นธรรมชาติอย่ากำมือแน่นเพราะถ้าจับไม้แน่นจะทำให้เสียงไฮแฮทมันตาย ส่วนใหญ่อาจารย์จะใช้หลักการฝึกซ้อมเดียวกันกับการตีไรต์ อาทิ ในจังหวะที่ 1 ยกไม้ในลักษณะอัปสโตรค จังหวะที่ 2 ปล่อยไม้ในลักษณะดาวน์สโตรค จังหวะที่ 3 ยกไม้ในลักษณะอัปสโตรค และจังหวะที่ 4 ปล่อยไม้ในลักษณะดาวน์ สโตรค...” (มังกร ปี่แก้ว, สัมภาษณ์, 2561)

(ภาพที่ 108-109 ตีฉาบไรต์ในรูปแบบจังหวะสวิง และเหยียบไฮแฮทสลับกับกลองใหญ่ในรูปแบบโน้ตสามพยางค์เข้บตีหนึ่งชั้น ภาพที่ 110-114 แบบฝึกหัดในการเริ่มต้นฝึกตีไฮแฮทโดยใช้หลักการคล้ายคลึงกับการตีฉาบไรต์)

แบบฝึกหัดการฝึกเหยียบไฮแฮท

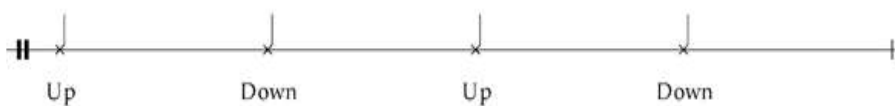


ภาพที่ 108 แบบฝึกหัดการฝึกเหยียบไฮแฮทในรูปแบบที่ 1

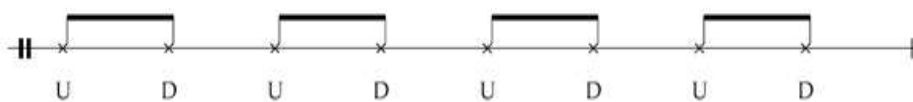


ภาพที่ 109 แบบฝึกหัดการฝึกเหยียบไฮแฮทในรูปแบบที่ 2

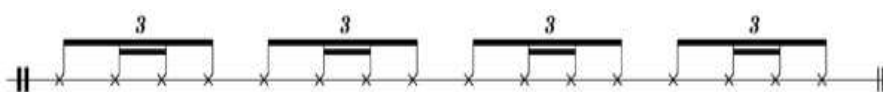
แบบฝึกหัดการฝึกตีไฮแฮท



ภาพที่ 110 การฝึกตีไฮแฮทในรูปแบบโน้ตตัวดำ



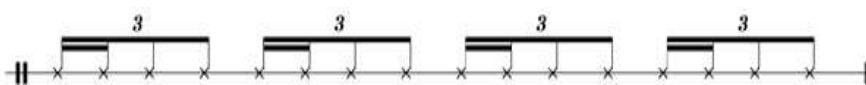
ภาพที่ 111 แบบฝึกหัดการฝึกตีไฮแฮทในรูปแบบโน้ตตัวเข้บตหนึ่งชั้น



ภาพที่ 112 แบบฝึกหัดการตีไฮแฮทในรูปแบบที่ 1



ภาพที่ 113 แบบฝึกหัดการตีไฮแฮทในรูปแบบที่ 2



ภาพที่ 114 แบบฝึกหัดการตีไฮแฮทในรูปแบบที่ 3

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์ชุนตรีได้อธิบายในเรื่องเทคนิคการฝึกตีและเหยียบฉาบไฮแฮทโดยมีรายละเอียด ดังนี้

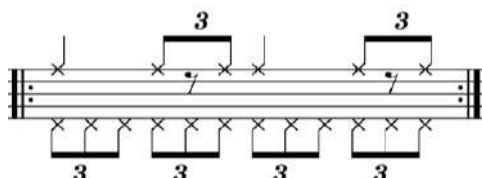
“...อาจารย์ใช้วิธีการเหยียบไฮแฮททั้ง 2 รูปแบบ ทั้งการเหยียบแบบวางส้นเท้าแนบลงกับพื้นกระเบื้องแล้วใช้กำลังจากหน้าเท้าในการเหยียบหรือฮิลดาว และการเหยียบแบบยกส้นเท้าและใช้กำลังจากการจิกปลายเท้าในการเหยียบหรือฮิลอัฟ ขึ้นอยู่กับเสียงหรือซาวนด์ที่ต้องการ อาจารย์เริ่มต้นจากการเหยียบไฮแฮทแบบฮิลอัฟและต่อมาได้เริ่มฝึกการเหยียบแบบฮิลดาวเพื่อสร้างความสมดุลของร่างกายในการเหยียบทั้งสองเท้า ทำให้ได้เสียงกลองที่มีความเป็นแจ๊สมากขึ้น เสียงกลองในดนตรีแจ๊สนั้นจะต้องมีความหลากหลายของเสียงเยอะๆ ซึ่งรูปแบบที่เป็นมาตรฐานดั้งเดิมของการเหยียบไฮแฮทนั้นจะเหยียบเพียงแค่จังหวะ 2 และ 4 เพื่อรักษาจังหวะเท่านั้น แต่ในปัจจุบันมือกลองแจ๊สส่วนใหญ่ได้นำเสียงไฮแฮทเข้ามาเพิ่มอีก 1 เสียง ในการบรรเลงสนับสนุนนอกเหนือจากกลองสแนร์และกลองใหญ่แล้ว ซึ่งต้องอาศัยการฝึกซ้อมการแยกประสาทเพิ่มมากขึ้น เทคนิคในการเหยียบไฮแฮทของอาจารย์คือ เหยียบไฮแฮทและกลองใหญ่แบบส้นเท้าติดอยู่กับพื้นและใช้ปลายเท้าตบลงไปที่แป้นกระเบื้องเพื่อให้ได้เสียงที่ต้องการ ซึ่งการเหยียบแบบนี้มันไม่ขัดกับสรีระของมือทั้ง 2 ข้างที่ต้องดี และเทคนิคในการตีไฮแฮทในจังหวะสวิงของอาจารย์ต้องตีผสมกันระหว่างมือขวาและเท้าซ้าย ซึ่งอาจารย์ให้ความสำคัญในเรื่องของการฟังเพื่อได้ยินเสียงจากบทเพลงหรือจากมือกลองระดับโลกที่ได้ดูได้ศึกษาแล้วจึงนำมาฝึกซ้อม เลียนแบบ เพื่อให้ได้เสียงไฮแฮทที่ต้องการตามที่ได้ยินหรือฟังมา อาจารย์ได้ให้ความสำคัญในเรื่องการฝึกซ้อมไฮแฮทไว้ 2 เรื่องคือ 1. ฟังให้เยอะ เพื่อให้เกิดความเข้าใจในจังหวะสวิงและการเลียนแบบในบทเพลงจะทำให้เราถ่ายทอดในเรื่องของซาวนด์ได้ง่ายขึ้น 2. นำความเข้าใจออกมาฝึกซ้อมให้เป็นรูปธรรม...” (ชุนตรี เตชชนนันท์, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์สุทธิพงษ์ได้อธิบายในเรื่องเทคนิคการฝึกตีและเหยียบฉาบไฮแฮทโดยมีรายละเอียด ดังนี้

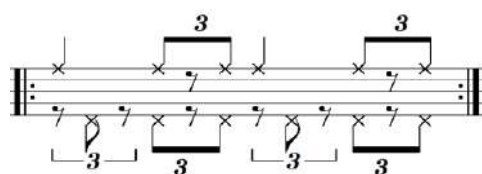
“...อาจารย์มีเทคนิคในการฝึกซ้อมเหยียบไฮแฮทโดยที่มือขวาคือตีฉาบไรด์ในรูปแบบโน้ตตัวดำหรือ โน้ตในรูปแบบของจังหวะสวิงแต่เท้าซ้ายเหยียบไฮแฮทในรูปแบบของโน้ตสามพยางค์ โดยที่การขีตการตีมือขวาเป็นหลักและใช้เท้าซ้ายเหยียบโน้ตสามพยางค์อาจจะเว้นตัวสลับตัวกันบ้างเพื่อล้อกับมือขวาโดยที่ต้องรักษาความสมดุลในเรื่องของเสียงและสรีระในการตี อาจารย์ใช้วิธีการเหยียบแบบยกส้นเท้าและใช้กำลังจากการจิกปลายเท้าในการเหยียบหรือฮิลอัฟ ส่วนการตีไฮแฮทอาจารย์จะฝึกเหมือนการตีไรด์เช่นเดียวกัน...” (สุทธิพงษ์ ปานคง, สัมภาษณ์, 2561)

(ภาพที่ 115-117 ตีฉาบไรค์ในรูปแบบจังหวะสวิง และเหยียบไฮแฮทในรูปแบบโน้ตสาม พยางค์เข้บตหนึ่งชั้น โดยเริ่มจากการเหยียบทุกตัวโน้ต และเหยียบสลับหยุดเหยียบ)

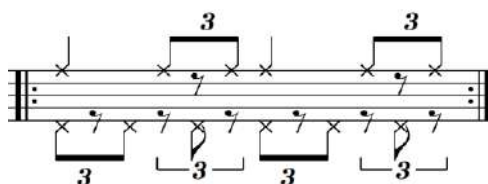
แบบฝึกหัดการฝึกเหยียบไฮแฮท



ภาพที่ 115 แบบฝึกหัดการฝึกเหยียบไฮแฮทในรูปแบบที่ 1



ภาพที่ 116 แบบฝึกหัดการฝึกเหยียบไฮแฮทในรูปแบบที่ 2



ภาพที่ 117 แบบฝึกหัดการฝึกเหยียบไฮแฮทในรูปแบบที่ 3

3. เทคนิคการฝึกการเหยียบกระเดื่องกลองใหญ่

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์มังกร ได้อธิบายในเรื่องเทคนิคการฝึกการเหยียบกระเดื่องกลองใหญ่โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ใช้วิธีการเหยียบกระเดื่องแบบตะๆ เพราะว่าอาจารย์เหยียบเต็มกระเดื่องไม่เป็น อาจารย์จึงเหยียบแค่ครึ่งหนึ่งของแป้นกระเดื่องเพราะต้องการเสียงแค่ครึ่งหนึ่งของเสียงกลองใหญ่ ซึ่งทั้งสองขาของอาจารย์ใช้วิธีการเหมือนการเดินในการตีจังหวะสวิง โดยกลองใหญ่มีหน้าที่ตะเพื่อสนับสนุนเสียงดับเบิ้ลเบส ส่วนตัวอาจารย์ชอบเสียงกลองชุดในโทนเสียงสูงไม่ใช่เพียงแค่เสียงกลองใหญ่แต่หมายถึงโทนของเสียงกลองทั้งชุด อาจารย์จะตั้งเสียงกลองใหญ่เป็นโทนเสียงสูงแต่ไม่ได้ตั้งเป็นเสียงโน้ตส่วนใหญ่อาจารย์ใช้วิธีการเหยียบกระเดื่องแบบวางสันเท้าแนบลงกับพื้นกระเดื่องแล้วใช้กำลังจากหน้าเท้าในการเหยียบหรือฮิลดาวน์ (Heel Down) เนื่องจากต้องการให้เสียงกลองใหญ่อยู่ด้านหลังของเสียงเบส เพื่อสนับสนุนเสียงเบส และยังสามารถเคลื่อนไหวในการเล่นได้เร็วขึ้น ง่ายกว่าและไม่เกร็งเท้า แต่ถ้าใช้การเหยียบแบบยกสัน

เท้าและใช้กำลังจากการจิกปลายเท้าในการเหยียบซึ่งเวลาที่จิกเท้าในขณะที่เหยียบขาจะเกร็งและมีผลต่อการตีด้านบน ทำให้เวลาตีเกิดการติดขัดไม่ลื่นไหล...” (มังกร ปีกแก้ว, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษพบว่าอาจารย์ชุนตร์ได้อธิบายในเรื่องเทคนิคการฝึกการเหยียบกระเดื่องกลองใหญ่โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ใช้วิธีการเหยียบกระเดื่องทั้ง 2 แบบ ทั้งการเหยียบแบบวางส้นเท้าแนบลงกับพื้นกระเดื่องแล้วใช้กำลังจากหน้าเท้าในการเหยียบหรือฮิลดาวน์ และการเหยียบแบบยกส้นเท้าและใช้กำลังจากการจิกปลายเท้าในการเหยียบหรือฮิลอัพ ขึ้นอยู่กับเสียงที่ต้องการ ซึ่งการเหยียบกระเดื่องแบบแจ๊สส่วนใหญ่เสียงของกระเดื่องจะต้องมีเสียงที่ลอย แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นก็ขึ้นอยู่กับตัวเพลง แนวเพลง ความเข้าใจเพลง และความเหมาะสมในการเหยียบกระเดื่องในแต่ละรูปแบบ...” (ชุนตร์ เตชชนนันท์, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษพบว่าอาจารย์สุทธิพงษ์ได้อธิบายในเรื่องเทคนิคการฝึกการเหยียบกระเดื่องกลองใหญ่โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“..อาจารย์ใช้วิธีเหยียบกระเดื่องแบบยกส้นเท้าและใช้กำลังจากการจิกปลายเท้าในการเหยียบหรือฮิลอัพ อาจารย์ใช้วิธีในการฟังและคู่มือกลองระดับโลกหลายๆคนและนำมาปรับใช้ในการฝึกซ้อมให้เข้ากับตัวเอง ซึ่งอาจารย์มีวิธีการฝึกซ้อมเหยียบกระเดื่องกลองใหญ่ในลักษณะของโน้ตเข้บ้ตหนึ่งชั้นในการตีจังหวะสวิง โดยจะเหยียบให้เสียงของกลองใหญ่มีเสียงเบาว่าเสียงของเบสเพื่อสนับสนุนในย่านของเสียงต่ำ อาจารย์ได้เทคนิคจากการศึกษามือกลองแจ๊สที่ชื่อ เจฟ แฮมิลตัน(Jeff Hamilton) จากกการดูและนำมาปรับใช้ในการฝึกซ้อมและการนำไปใช้เล่นจริง อาจารย์มีแนวคิดในการนับจังหวะสวิง โดยนับที่จังหวะ 1 ของห้องเพียงจังหวะเดียวเพราะจะทำให้รู้สึกว่ามีอิสระในการเล่นไม่ว่าจังหวะจะเร็วแค่ไหนก็จะสามารถนับจังหวะได้ง่ายขึ้นและผ่อนคลายมากขึ้นในการเล่น...” (สุทธิพงษ์ ปานคง, สัมภาษณ์, 2561)

(ภาพที่ 108 ตีฉาบไรด์ในรูปแบบจังหวะสวิง เหยียบไฮแฮทในจังหวะ 2 และ 4 พร้อมกับเหยียบกลองใหญ่ในรูปแบบโน้ตเข้บ้ตหนึ่งชั้นทั้ง 4 จังหวะ)



ภาพที่ 118 แบบฝึกหัดการฝึกเหยียบกระเดื่องกลองใหญ่

4. เทคนิคในการฝึกซ้อมตีกลองสแนร์

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์มังกรได้อธิบายในเรื่องเทคนิคในการฝึกซ้อมตีกลองสแนร์โดยมีรายละเอียด ดังนี้

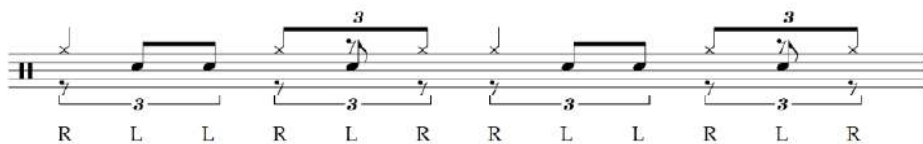
“...อาจารย์จับไม้แบบเทรคดิชั่นกริฟ แต่ในบางครั้งอาจารย์ก็มีการจับแบบเมทซ์กริฟขึ้นอยู่กับเสียงที่เราต้องการอาจารย์จะซ้อมมือซ้ายเป็นหลักเนื่องจากการตีจังหวะสวิงมือซ้ายมักจะทำงานมากกว่า...” (มังกร ปี่แก้ว, สัมภาษณ์, 2561)

(ภาพที่ 119 ตีฉาบไรต์ในรูปแบบจังหวะสวิง ตีกลองสแนร์ในรูปแบบโน้ตสามพยางค์เข้บี่ตหนึ่งชั้นให้ครบทั้ง 4 จังหวะ ภาพที่ 120 ตีฉาบไรต์และกลองสแนร์ในรูปแบบโน้ตสามพยางค์เข้บี่ตหนึ่งชั้น ในรูปแบบ RLL RLR RLL RLR โดยมีมือขวาตีบนฉาบไรต์ตรงกับจังหวะสวิง ภาพที่ 121-123 ฝึกซ้อมกลองสแนร์ในรูปแบบโน้ตหกพยางค์โดยเน้นเสียง)

แบบฝึกหัดการฝึกซ้อมตีกลองสแนร์ในจังหวะสวิง



ภาพที่ 119 แบบฝึกหัดการฝึกซ้อมตีกลองสแนร์ในจังหวะสวิงรูปแบบที่ 1



ภาพที่ 120 แบบฝึกหัดการฝึกซ้อมตีกลองสแนร์ในจังหวะสวิงรูปแบบที่ 2

แบบฝึกหัดโน้ต 6 พยางค์ในรูปแบบมือซิงเกิลสโตรค



ภาพที่ 121 แบบฝึกหัดโน้ต 6 พยางค์เน้นเสียงในรูปแบบโน้ตเข้บี่ตหนึ่งชั้น



ภาพที่ 122 แบบฝึกหัดโน้ต 6 พยางค์ในรูปแบบซิงเกิลสโตรคเน้นเสียงในรูปแบบโน้ตสามพยางค์
เข็บบีตหนึ่งชั้น



ภาพที่ 123 แบบฝึกหัดโน้ต 6 พยางค์ในรูปแบบดับเบิลสโตรคเน้นเสียงในรูปแบบโน้ตสามพยางค์
เข็บบีตหนึ่งชั้น

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์ชุนตู่ได้อธิบายในเรื่องเทคนิคในการฝึกซ้อมตีกลองสแนร์โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์นำรูติเม้นท์มาเป็นส่วนประกอบในการฝึกซ้อมโดยเริ่มจากสแนร์ก่อนแล้วค่อยแจกไปที่ละใบของกลอง ซ้อมรูติเม้นท์แต่ละรูปแบบให้เข้ากับจังหวะของเพลง หรือการแบ่งส่วนย่อยของจังหวะต่าง ๆ แล้วนำมาสร้างเป็นความคิดสร้างสรรค์ของตนเองในการนำไปใช้ อาจารย์จับไม้กลองในลักษณะของเทรคดิชั่นกริฟซึ่งอาจารย์จะมีการตั้งกลองสแนร์ต่ำลงไปทางด้านหน้าหรือด้านข้าง เพื่อให้ไม้กลองสามารถดึงกลับมาหรือรีบาวนกับหนังกลองสแนร์ได้ ซึ่งในการตั้งกลองสแนร์แบบนี้เหมาะกับการจับไม้แบบเทรคดิชั่นกริฟ...” (ชุนตู่ เตชชนนันท์, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์สุทธิพงษ์ได้อธิบายในเรื่องเทคนิคในการฝึกซ้อมตีกลองสแนร์โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ฝึกซ้อมกลองสแนร์โดยที่ใช้มือขวาตีไรต์ในรูปแบบจังหวะสวิง แต่มือซ้ายตีสแนร์ในการแบ่งส่วนย่อยของโน้ตต่างๆ เริ่มตั้งแต่โน้ตตัวคำ โน้ตตัวเข็บบีต

หนึ่งชั้น โน้ตสามพยางค์เข้บิตหนึ่งชั้น และโน้ตสามพยางค์เข้บิตสองชั้น โดยที่สลับไปสลับมา
ได้ไปได้กลับ...” (สุทธิพงษ์ ปานคง, สัมภาษณ์, 2561)

(ภาพที่ 124 ตีฉาบไรค์ในรูปแบบจังหวะสวิง และตีกลองสแนร์ในรูปแบบต่างๆไปพร้อม
กัน)

The image displays four musical staves, each illustrating a different rhythmic pattern for a snare drum. Each staff begins with a double bar line and a snare drum symbol. The patterns are as follows:

- Quarter Note:** A single quarter note followed by a triplet of quarter notes, then another quarter note followed by another triplet of quarter notes.
- Eight Note:** A single eighth note followed by a triplet of eighth notes, then another eighth note followed by another triplet of eighth notes.
- Triplet Note:** Four consecutive triplets of eighth notes.
- Sixteen Note:** Four consecutive groups of four sixteenth notes.

ภาพที่ 124 แบบฝึกหัดการฝึกซ้อมกลองสแนร์ในจังหวะสวิง

2. เทคนิคการบรรเลงสนับสนุน การควบคุมเสียงและการสร้างสำเนียงในการตีกลองชุด

1. เทคนิคการฝึกซ้อมการบรรเลงสนับสนุนระหว่างกลองสแนร์และกลองใหญ่

- จากการศึกษพบว่าอาจารย์มังกรได้อธิบายในเรื่องเทคนิคการฝึกซ้อม
การบรรเลงสนับสนุนระหว่างกลองสแนร์และกลองใหญ่โดยมีรายละเอียด ดังนี้

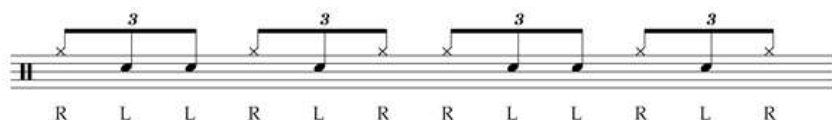
“...อาจารย์ฝึกซ้อมการบรรเลงสนับสนุนจากบทเพลงหรือผู้ร่วม
บรรเลง และอาจารย์มีแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อมซึ่งสามารถนำไปปรับแต่งเพิ่มเติม โดยที่อาจจะ
เปลี่ยนเสียงสแนร์มาเป็นเสียงกลองใหญ่หรือสลับกันจากเสียงกลองใหญ่ให้มาเป็นเสียงสแนร์
ขึ้นอยู่กับความคิดสร้างสรรค์ของแต่ละคนในการฝึกฝน...” (มังกร ปี่แก้ว, สัมภาษณ์, 2561)

(ภาพที่ 125-126 ตีฉาบไรค์ในรูปแบบจังหวะสวิง ตีกลองสแนร์และเหยียบกลองใหญ่ไปพร้อมกัน
ในจังหวะที่ 1 และจังหวะ 2 ยก)

แบบฝึกหัดการฝึกซ้อมการบรรเลงสลับส่น



ภาพที่ 125 แบบฝึกหัดการบรรเลงสลับส่น แบบที่ 1

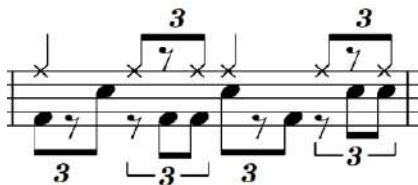


ภาพที่ 126 แบบฝึกหัดการบรรเลงสลับส่น แบบที่ 2

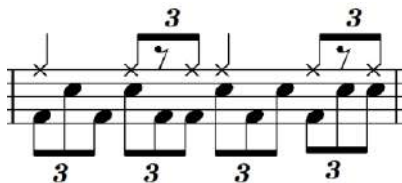
- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์ชุนตรีได้อธิบายในเรื่องเทคนิคการฝึกซ้อมการบรรเลงสลับส่นระหว่างกลองสแนร์และกลองใหญ่โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ฝึกซ้อมการบรรเลงสลับส่นระหว่างกลองสแนร์และกลองใหญ่บนกลองชุดโดยเริ่มจากเสียงเดียว เช่น กลองสแนร์ 1 เสียง หรือกลองใหญ่ก็ได้เสียงใดเสียงหนึ่ง หรือ 2 เสียง เช่น สแนร์กับกลองใหญ่ แต่ในปัจจุบันนิยมใช้ 3 เสียง หรือที่เรียกว่า การประสานเสียง 3 เสียงในการการบรรเลงสลับส่น หรือการฝึกแยกประสาท 3 เสียงให้แยกออกจากมือขวาให้ได้ แต่ต้องอยู่ในประโยคเพลงที่เป็น 4 ห้อง หรือ 8 ห้อง และเพิ่มความคิดสร้างสรรค์ในเรื่องของการสลับเสียง 3 เสียงไปมา ให้มีประโยคถามและตอบในการการบรรเลงสลับส่น ซึ่งในการบรรเลงสลับส่นระหว่างกลองสแนร์และกลองใหญ่จะสลับส่นในเรื่องของจังหวะหรือแพทเทิร์นต่าง ๆ คล้ายๆกับการบรรเลงสลับส่นมือซ้ายของเปียโน โดยจะขึ้นอยู่กับรูปแบบของวงเป็นส่วนใหญ่ไม่ตายตัว อยู่ที่วิธีการเลือกใช้ในการเล่น อาทิ ถ้าววงมีเปียโนอาจารย์ก็จะรู้สึกมีความสมดุลย์ได้มากกว่าซึ่งมือกลองอาจจะทำอะไรไม่ได้มาก ต่างจากการเล่นกับกีตาร์ที่จะต้องสลับส่นคอร์คเอง ทำให้มือกลองจะต้องเพิ่มความสมบูรณ์ของเสียงหรือซาวนด์และลูกเล่นที่เพิ่มมากขึ้นเพื่อทำให้เพลงดูยิ่งใหญ่ขึ้นและสมบูรณ์มากขึ้น การบรรเลงสลับส่นขึ้นอยู่กับลักษณะของวงและประเภทของวงเป็นสำคัญ...” (ชุนตรี เชนชนันท์, สัมภาษณ์, 2561)

(ภาพที่ 127-128 ตีฉาบไรต์ในรูปแบบจังหวะสวิง ตีกลองสแนร์และเหยียบกลองใหญ่ในรูปแบบรูติมินท์ซึ่งเกิดพาราดีดิลและดับเบิลพาราดีดิล ในรูปแบบโน้ตสามพยางค์)



ภาพที่ 127 แบบฝึกหัดซิงเกิลพาราดีดเดิลในจังหวะสวิง



ภาพที่ 128 แบบฝึกหัดดับเบิลพาราดีดเดิลในจังหวะสวิง

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์สุทธิพงษ์ได้อธิบายในเรื่องเทคนิคการฝึกซ้อมการบรรเลงสนับสนุนระหว่างกลองสแนร์และกลองใหญ่โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ไม่มีเทคนิคในการฝึกซ้อม แต่อาจารย์ใช้แนวคิดจากการเล่นจังหวะในบทเพลงต่างๆ อาทิ อาร์แอนบี หรือป๊อป มาใช้ในการบรรเลงสนับสนุนและจะต้องมีความพอดีในการเล่นรวมไปถึงคอยสนับสนุนให้ผู้ที่ร่วมเล่นคนอื่นด้วย...” (สุทธิพงษ์ ปานคง, สัมภาษณ์, 2561)

2. แบบฝึกหัดในการเริ่มต้นฝึกซ้อมจังหวะสวิงและอัตราความเร็วในการฝึกซ้อม

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์มังกรได้อธิบายในเรื่องแบบฝึกหัดในการเริ่มต้นฝึกซ้อมจังหวะสวิงและอัตราความเร็วในการฝึกซ้อมโดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ไม่มีตำราในการฝึกซ้อมเลยแต่จะใช้วิธีฟังอย่างเดียวแล้วนำมาเลียนแบบ ส่วนใหญ่อาจารย์จะฟังแผ่นเสียง 32 ลองเพลย์ และแผ่น 45 ดังนั้นพื้นฐานในการตีสวิงของอาจารย์ส่วนใหญ่เกิดจากการฟังมากแล้วนำมาเลียนแบบ เลียนเสียง อาจารย์เน้นในเรื่องของการตีแล้วให้มีความสวิง หรือให้มีสวิงฟีลในวิญญานการเล่น ส่วนใหญ่อาจารย์เริ่มฝึกซ้อมที่จังหวะปานกลางอยู่ที่ประมาณ 80 – 120 บีพีเอ็ม...” (มังกร ปีกแก้ว, สัมภาษณ์, 2561)

แบบฝึกหัดการฝึกซ้อมจังหวะสวิงกับเมโทรโนม

แบบที่ 1 เปิดเมโทรโนมเน้น โดยเสียงที่จังหวะ 1 และ 3 ในรูปแบบปานกลาง



ภาพที่ 129 แบบฝึกหัดการฝึกซ้อมจังหวะสวิงกับเมโทรโนมแบบที่ 1

แบบที่ 2 เปิดเมโทรโนมโดยเน้นเสียงที่จังหวะ 1 เพียงจังหวะเดียวในรูปแบบเร็ว



ภาพที่ 130 แบบฝึกหัดการฝึกซ้อมจังหวะสวิงกับเมโทรโนมแบบที่ 2

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์ชุนตร์ได้อธิบายในเรื่องแบบฝึกหัดในการเริ่มต้นฝึกซ้อมจังหวะสวิงและอัตราความเร็วในการฝึกซ้อม โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ใช้หนังสือแบบฝึกหัด 2 เล่มในการฝึกซ้อม ได้แก่ ซิน โคเปชั่นของเท็ดลีค และคิอาร์ทออฟบ็อดรัมมิง เดอะแจ๊สดรัมเมอร์เวิร์คช็อป ของจอห์นไรเลย์ (John Riley) ทั้ง 2 เล่ม อาจารย์เริ่มฝึกจากจังหวะทั้งช้าและเร็ว จนถึงเร็วที่สุดที่เราทำได้ โดยเปิดเมโทรโนมเป็นตัวดำหรือไม้ก็เปิดแค่จังหวะ 2 และ 4 ซึ่งอาจารย์จะฟังควบคู่ไปกับการฝึกซ้อม อาจารย์มีแนวคิดว่าคุณตรีแจ๊สคือกระบวนการลอกเลียนแบบจากสิ่งที่ฟังและทำความเข้าใจ แล้วจึงนำมาถ่ายทอดจากเครื่องมือที่เราเล่น โดยสร้างประโยชน์ของตัวเองจากการซ้อมที่ได้เลียนแบบจากผู้อื่น ซึ่งเป็นเรื่องที่สำคัญมากในการเรียนภาษาแจ๊ส...” (ชุนตร์ เตชชนนันท์, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์สุทธิพงษ์ได้อธิบายในเรื่องแบบฝึกหัดในการเริ่มต้นฝึกซ้อมจังหวะสวิงและอัตราความเร็วในการฝึกซ้อม โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์เริ่มติกลงจากการตีกรูฟก่อนแล้วจึงมาศึกษาในเรื่องของสวิงในภายหลังทำให้อาจารย์พบว่าพื้นฐานทั้งหมดของจังหวะในเพลงโดยส่วนใหญ่มาจากจังหวะสวิงแทบทั้งสิ้น อาจารย์จึงมีแนวคิดในการฝึกซ้อมแบบสวนทางคือ อาจารย์คิดจากการตีกรูฟไปหาการตีจังหวะสวิงโดยที่อาจารย์ใช้วิธีการสมมุติเสียงโน้ตหลักในคอร์ด 1 6 2 5 หรือโน้ตตัวโด ตัวลา ตัวเร ตัวซอล แทนการฟังเสียงเมโทรโนม และสิ่งสำคัญคือ ฟังมากและดูมากเพื่อนำมาเป็นข้อมูลในการฝึกซ้อม...” (สุทธิพงษ์ ปานคง, สัมภาษณ์, 2561)

3. เทคนิคการฝึกซ้อมจังหวะสวิงและสร้างการบรรเลงสนับสนุน โดยที่ยังรักษาจังหวะหลักที่จังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 4 ให้คงที่และผ่อนคลายในขณะที่บรรเลงบทเพลง

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์มังกรได้อธิบายในเรื่องเทคนิคการฝึกซ้อมจังหวะสวิงและสร้างการบรรเลงสนับสนุน โดยที่ยังรักษาจังหวะหลักที่จังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 4 ให้คงที่และผ่อนคลายในขณะที่บรรเลงบทเพลงโดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...ต้องเริ่มเล่นจากสิ่งที่ยากก่อน โดยเริ่มจากการฟังและเลียนแบบเท่านั้น อาจารย์จะฟังทำนองหลักแล้วนำความรู้สึกและลีลาของเพลงมาใช้ในการตีกลอง ซึ่งในขณะที่ตีนั้นอาจารย์จะคิดว่าให้มีความรู้สึกผ่อนคลายทั้ง 2 มือ และ 2 เท้า โดยที่ทั้ง 2 มือ และ 2 เท้านั้น ต้องเป็นพื้นเพื่อต่อเนื่องกันแต่จะต้องไม่มีอะไรขัดกัน ปล่อยการตีไปกับเพลง...” (มังกร ปู่แก้ว, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์ชุนทรได้อธิบายในเรื่องเทคนิคการฝึกซ้อมจังหวะสวิงและสร้างการบรรเลงสนับสนุน โดยที่ยังรักษาจังหวะหลักที่จังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 4 ให้คงที่และผ่อนคลายในขณะที่บรรเลงบทเพลงโดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...ฝึกให้ตนเองให้ได้ยินจังหวะ 2 และ 4 และฝึกเหยียบไฮแฮทในจังหวะ 2 และ 4 ให้ตรงกับเมโทรโนมจนเข้าใจในความรู้สึกของสวิง ซึ่งจังหวะ 2 และ 4 ไม่ได้ขึ้นอยู่กับไฮแฮทแต่หมายถึงการตีทุกเสียง ซึ่งการตีกลองต้องเข้าใจถึงจังหวะ 2 และ 4 เพื่อให้รู้สึกถึงความสวิงฟีลอยู่ในการเล่น...” (ชุนทร เตชชนนันท์, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์สุทธิพงษ์ได้อธิบายในเรื่องเทคนิคการฝึกซ้อมจังหวะสวิงและสร้างการบรรเลงสนับสนุน โดยที่ยังรักษาจังหวะหลักที่จังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 4 ให้คงที่และผ่อนคลายในขณะที่บรรเลงบทเพลงโดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...สิ่งที่สำคัญคือต้องมีความสวิงออกมาจากความรู้สึกในการเล่นและให้ความสำคัญกับนักดนตรีที่ร่วมบรรเลง เข้าใจในการเล่นและบทเพลงในการเล่น...” (สุทธิพงษ์ ปานคง, สัมภาษณ์, 2561)

4. เทคนิคการฝึกซ้อมการควบคุมเสียงกลองชุด และการสร้างภาษาหรือสำเนียงในการตีจังหวะสวิง

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์มังกรได้อธิบายในเรื่องเทคนิคการฝึกซ้อมการควบคุมเสียงกลองชุดและการสร้างภาษาหรือสำเนียงในการตีกลองชุดโดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ใช้การเน้นเสียง และรูปแบบในการฝึกอ็อปส ไตรค และคาวนส์ ไตรคเหมือนกับเทคนิคการตีโรด ซึ่งธรรมชาติในการเล่นคนตรีจะสอนตัวเราเอง อาจารย์มีแนวคิดว่าคุณค่าในการเล่นคนตรีแจ๊สที่ดีคือ มือกลองสมควรจะต้องฝึกหัดในเรื่องของ

การแบ่งจังหวะเป็น อาทิ จากเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4 มาเป็น 2 แล้วฝึกสลับกันจาก 2 มาเป็น 4 คับเบิลไทม์คือการเพิ่มเวลาเพิ่มอีกเท่าตัวห้องของเพลงต้องคับเบิลขึ้นโดยที่คอร์ดเปลี่ยนไปตามห้อง ตามความเร็ว คับเบิลฟีลคือการเพิ่มความรู้สึกขึ้นอีกเท่าตัวแต่จำนวนห้องเพลงเท่าเดิม คอร์ดอยู่บนจังหวะเดิม มันจะทำให้ได้ทั้งในเรื่องของการรักษาสมดุลของเสียงและการสร้างภาษาหรือสำเนียงของแจ๊สได้เองโดยอัตโนมัติ...” (มังกร ปี่แก้ว, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์หนูตรีได้อธิบายในเรื่องเทคนิคการฝึกซ้อมการควบคุมเสียงกลองชุดและการสร้างภาษาหรือสำเนียงในการตีกลองชุด โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ใช้วิธีในการถอดโน้ตทรานสคริปชัน เพราะถ้าอยากเข้าใจในเสียงหรือสำเนียงในการตีของมือกลองระดับโลกแต่ละคน จะต้องถอดโน้ตเพื่อฟังเสียงกลองหรือถอดโน้ตกลองในท่อนโซ โลกกลองของแต่ละคนจะทำให้เข้าใจทั้งภาษาและสำเนียงการตีกลอง ซึ่งการถอดโน้ตประโยชน์ของเพลงหรือท่อนต่างๆ สามารถนำมาใช้ในการตีจังหวะหรือโซโลของตัวเองได้ ซึ่งถ้าถอดโน้ตได้มากจะทำให้ได้ประโยชน์ของเพลงมากขึ้นและสามารถนำประโยชน์เพลงมาต่อกัน ก็จะทำได้ในเรื่องของภาษาหรือสำเนียงในการเล่นดนตรีแจ๊ส ประโยชน์ก็คือการนำเอาโน้ตกับตัวหยุดมาผสมกัน...” (หนูตรี เตชชนนันท์, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์สุทธิพงษ์ได้อธิบายในเรื่องเทคนิคการฝึกซ้อมการควบคุมเสียงกลองชุดและการสร้างภาษาหรือสำเนียงในการตีกลองชุด โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...ต้องผ่านการฝึกรูติเม้นท์มาในระดับหนึ่ง แล้วจึงค่อยมาเริ่มจากการสร้างกั๊ฟสวิงให้หูตัวเองคุ้นชินบ่อยๆ โดยมีการสมมุติเสียงในหูก่อนที่จะตี พอสร้างรูปแบบของจังหวะได้แล้วจึงค่อยๆ นำรูติเม้นท์ต่างๆ มาทดลองใส่ในจังหวะที่สร้างขึ้นมา อาจจะสร้างเป็นจังหวะ 4 ห้องแล้วโซโลโดยใช้รูติเม้นท์อีก 4 ห้องโดยให้ความรู้สึกของจังหวะยังอยู่ตอนโซโล เทคนิคที่สำคัญของอาจารย์คือ ฟังมาก คูมาก จนตกผลึกแล้วนำมาเลียนแบบจนสร้างเป็นภาษาและสำเนียงของตัวเองในการตีกลอง...” (สุทธิพงษ์ ปานคง, สัมภาษณ์, 2561)

3. เทคนิคการฝึกซ้อมจังหวะสวิงกับบทเพลง

1. การนำบทเพลงเพลงมาใช้ประกอบในการฝึกซ้อมจังหวะสวิง

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์มังกรได้อธิบายในเรื่องการนำบทเพลงเพลงมาใช้ประกอบในการฝึกซ้อมจังหวะสวิง โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ไม่เคยมีการฝึกซ้อมกับบทเพลงเพื่อใช้ประกอบในการฝึกซ้อมจังหวะสวิง ทุกอย่างเกิดจากการฟังแล้วมาเลียนแบบในการฝึกซ้อม...” (มังกร ปี่แก้ว, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษพบว่าอาจารย์ชุนตร์ได้อธิบายในเรื่องการนำบทเพลงเพลงมาใช้ประกอบในการฝึกซ้อมจังหวะสวิง โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ให้ความสำคัญมากๆในการนำบทเพลงมาใช้ในการฝึกซ้อมและจะฝึกซ้อมต่อเนื่องจากโน้ตทรานสคริปชัน ซึ่งอาจารย์จะฝึกซ้อมจากการฟังเพลงแล้วเลียนแบบเพื่อศึกษารูปแบบการตีและสำเนียงหรือภาษาในการตี เท่ากับได้เรียนรู้เพลงแต่ละเพลงแต่ละรูปแบบ ซึ่งเพลงสำคัญมากมือกลองที่ดีจำเป็นที่จะต้องศึกษาเพลงหรือทรานสคริปชันก่อนที่จะไปเล่นกับวง รับผิดชอบในส่วนของตนเองให้ดีที่สุด เพื่อให้วงและนักดนตรีทุกคนในวงเกิดคุณภาพที่ดี...” (ชุนตร์ เชนชนันท์, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษพบว่าอาจารย์สุทธิพงษ์ได้อธิบายในเรื่องการนำบทเพลงมาใช้ประกอบในการฝึกซ้อมจังหวะสวิง โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์นำบทเพลงมาใช้ในการฝึกซ้อม โดยอาจารย์เริ่มจากการนำเพลงเซนต์โทมัส เป็นเพลงลาตินสวิง มีทำนองที่ง่ายและท่อนเพลงสั้น อาจารย์จึงได้นำเพลงนี้มาใช้ในการฝึกซ้อมการตีกลองในรูปแบบสวิง เทคนิคสำคัญของอาจารย์ในการฝึกซ้อมคือ 1. การร้อง คือต้องพยายามร้องทำนองหลักของเพลงให้ได้ 2. การท่อน คือการท่อนทำนองหลักให้ได้ เพื่อสามารถรักษาท่อนเพลงได้ตรงและสามารถนำมาใช้ในการโซโลได้ 3. การจำ คือการที่สามารถจำทำนองหลักของเพลงได้จนขึ้นใจ จำท่อนเพลงให้แม่นยำแล้วจึงนำมาฝึกซ้อม...” (สุทธิพงษ์ ปานคง, สัมภาษณ์, 2561)

2. เทคนิคการฝึกซ้อมจังหวะสวิงกับบทเพลงในแต่ละยุค แต่ละรูปแบบ หรือบทเพลงที่มีสังคีตลักษณ์ในแต่ละรูปแบบ

- จากการศึกษพบว่าอาจารย์มังกรได้อธิบายในเรื่องเทคนิคการฝึกซ้อมจังหวะสวิงกับบทเพลงในแต่ละยุค แต่ละรูปแบบ หรือบทเพลงที่มีสังคีตลักษณ์ในแต่ละรูปแบบ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ไม่มีการฝึกซ้อมจังหวะสวิงกับบทเพลงในแต่ละยุคแต่ละรูปแบบ หรือบทเพลงที่มีสังคีตลักษณ์ในแต่ละรูปแบบ แต่อาจารย์มีแนวคิดในการตีกลองว่ามือกลองสมควรที่จะต้องจำทำนองหลักของเพลงและประโยคของเพลงให้ได้ โดยส่วนใหญ่ในยุคอาจารย์ทุกอย่างเกิดจากการฟังแล้วนำเลียนแบบในการฝึกซ้อม อาจารย์แนะนำว่าก่อนที่จะเล่นดนตรีนั้นจะต้องศึกษาเพลงรู้จักสังคีตลักษณ์ในแต่ละรูปแบบของเพลงและพื้นฐานของการเล่นแจ๊ส ก็คือสวิงแจ๊ส อาจารย์จะใช้เพลงคิวท์เพื่อไว้ใช้ในการฝึกซ้อมโซโลเท่านั้น...” (มังกร ปีกแก้ว, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์ชุนตร์ได้อธิบายในเรื่องเทคนิคการฝึกซ้อม จังหวะสวิงกับบทเพลงในแต่ละยุค แต่ละรูปแบบ หรือบทเพลงที่มีสังคิตลักษณ์ในแต่ละรูปแบบ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์มีการฝึกซ้อมจังหวะสวิงกับบทเพลงในแต่ละยุค แต่ละรูปแบบหรือบทเพลงที่มีสังคิตลักษณ์ในแต่ละรูปแบบประมาณหนึ่ง แต่สำหรับเพลงสมัยใหม่จะมีความซับซ้อนมากขึ้น ยากขึ้น ซึ่งจะต้องมีความเข้าใจในเรื่องพื้นฐานของสังคิตลักษณ์ในแต่ละรูปแบบมาแล้วในระดับหนึ่ง และในฐานะของมือกลองจำเป็นมากที่จะต้องจำท่อนเพลงหรือ สังคิตลักษณ์ของเพลงให้ได้ เทคนิคของอาจารย์คือการฟังมากและถอดโน้ต เพื่อนำมาใช้ในการฝึกซ้อม หรือนำไปใช้ในการเล่นจริง...” (ชุนตร์ เชนชนันท์, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์สุทธิพงษ์ได้อธิบายในเรื่องเทคนิคการฝึกซ้อมจังหวะสวิงกับบทเพลงในแต่ละยุค แต่ละรูปแบบ หรือบทเพลงที่มีสังคิตลักษณ์ในแต่ละรูปแบบ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์มีรูปแบบในการฝึกซ้อมจังหวะสวิงกับบทเพลงในแต่ละยุค แต่ละรูปแบบหรือบทเพลงที่มีสังคิตลักษณ์ในแต่ละรูปแบบ โดยใช้วิธีการร้อง การท่วง และการจำท่อนของเพลงให้ได้ จะทำให้การเล่นอยู่ในสังคิตลักษณ์ตลอดเวลา ไม่หลงท่อนเพลง และจะต้องศึกษาบทเพลงประกอบด้วยจะทำให้เราเข้าใจเพลงได้มากขึ้น...” (สุทธิพงษ์ ปานคง, สัมภาษณ์, 2561)

3. เทคนิคการอ่าน โน้ตทำนองหลักของบทเพลง เพื่อใช้ประกอบในการตีจังหวะสวิง

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์มังกรได้อธิบายในเรื่องเทคนิคการอ่านโน้ตทำนองหลักของบทเพลง เพื่อใช้ประกอบการตีจังหวะสวิง โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...ในบางเพลงที่อาจารย์จำทำนองเพลงไม่ได้ อาจารย์จะใช้วิธีดูโน้ตประกอบในการเล่น เพื่อในการเล่นอาจารย์ต้องการแอ้ทแท็คกับทำนองเพลงและในบางครั้ง อาจารย์ใช้วิธีนับจำนวนห้องเพลงเพื่อจะได้รู้ประโยชน์ของเพลง ทำให้ไม่หลงท่อนเพลง...” (มังกร ปู่แก้ว, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์ชุนตร์ได้อธิบายในเรื่องเทคนิคการอ่านโน้ตทำนองหลักของบทเพลง เพื่อใช้ประกอบการตีจังหวะสวิง โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...ในกรณีที่มือกลองสามารถอ่านโน้ตได้หรือเล่นเปียโนได้ก็อาจจะมีความเข้าใจในสัดส่วนของทำนองเพลงได้เร็วกว่า เพราะจะทำให้รู้ว่าสมควรจะตีแบบไหนให้เหมาะสมกับเพลง ซึ่งถ้ามือกลองที่ไม่สามารถเล่นเปียโนได้ก็ต้องใช้วิธีดูสัดส่วนของเพลง แต่ถึง

ที่ดีที่สุดคือ การฟังมาก เพราะจะทำให้เราเข้าใจได้ทั้งการตีรูปแบบต่างๆ จำเพลงได้ ซึ่งในการเล่น บางครั้งอาจจะมีเพลงที่เราจะเพิ่งเคยเล่นหรือเพิ่งเห็นโน้ต ดังนั้นการฟังจึงเป็นสิ่งที่ดีที่สุด...” (ชุนตร์ เตชชนนันท์, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์สุทธิพงษ์ได้อธิบายในเรื่องเทคนิคการอ่านโน้ตทำนองหลักของบทเพลง เพื่อใช้ประกอบการตีจังหวะสวิง โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ใช้ในการดูท่อนเพลง สักส่วนของทำนองเพลง และดูความเหมาะสมของเพลง แต่สิ่งที่สำคัญคือต้องจำทำนองเพลงให้ได้ในรอบแรกก่อนที่จะเข้าท่อนโซโล พยายามตั้งใจฟังให้ดีและรีบจดจำท่อนเพลง สังเกตลักษณะของเพลงให้ได้ในรอบเดียวก่อนที่จะเข้าท่อนโซโล เพราะถ้าจำได้จะทำให้ไม่หลงท่อนเพลง และไม่หลงสังเกตลักษณะของเพลง...” (สุทธิพงษ์ ปานคง, สัมภาษณ์, 2561)

4. ปัญหาและวิธีแก้ปัญหาในการเริ่มต้นฝึกซ้อมจังหวะสวิง

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์มังกรได้อธิบายในเรื่องปัญหาและวิธีแก้ปัญหาในการเริ่มต้นฝึกซ้อมจังหวะสวิง โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...ปัญหาที่อาจารย์พบในการเริ่มต้นฝึกซ้อมจังหวะสวิงคือในยุคแรกๆ การฟังแล้วนำมาเล่นค่อนข้างจะรักษาจังหวะยาก เนื่องจากสโตรคมีอียงไม่คล่อง ซึ่งอาจารย์มีวิธีแก้ปัญหา โดยอาจารย์จะพยายามฝึกครูดิเมนที่ให้คล่อง เริ่มจากการฝึกจากจังหวะที่ช้าก่อน...” (มังกร ปี่แก้ว, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์ชุนตร์ได้อธิบายในเรื่องปัญหาและวิธีแก้ปัญหาในการเริ่มต้นฝึกซ้อมจังหวะสวิง โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...ปัญหาที่อาจารย์พบในการเริ่มต้นฝึกซ้อมจังหวะสวิงคือในตอนเริ่มต้นการเล่นดนตรี อาจารย์ศึกษาข้อมูลในด้านดนตรีมาน้อยไป ฟังเพลงน้อยไปก็จะทำให้มีข้อมูลในการฝึกซ้อมน้อย ทำให้เกิดการพัฒนาในการฝึกซ้อมช้า ซึ่งอาจารย์มีวิธีแก้ปัญหาโดยการศึกษาในเรื่องของดนตรีให้มากขึ้น ฟังมากขึ้นเพื่อจะได้นำข้อมูลมาฝึกซ้อม ทำให้การฝึกซ้อมเกิดผลสัมฤทธิ์ ฝึกซ้อมอย่างถูกต้องและมีจุดหมาย ฟังมาก ศึกษามากก็จะได้ข้อมูลในการซ้อมที่ถูกต้อง ทำให้พัฒนายิ่งขึ้น และจะต้องวางแผนในการฝึกซ้อมให้ถูกต้อง อาทิ 1.ซ้อมทางกายภาพ 2. ฟังเพลง ดูยูทูป 3.ออกไปดูคนอื่นเล่นเพื่อศึกษาหาความรู้ให้ตัวเองอยู่เสมอ...” (ชุนตร์ เตชชนนันท์, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์สุทธิพงษ์ได้อธิบายในเรื่องปัญหาและวิธีแก้ปัญหาในการเริ่มต้นฝึกซ้อมจังหวะสวิง โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...ปัญหาที่อาจารย์พบในการเริ่มต้นฝึกซ้อมจังหวะสวิงคือ ดีจอบไรด์แล้วยังมีความรู้สึกว่ายังไม่สวิงฟิล ซึ่งอาจารย์มีวิธีแก้ปัญหา โดยการตีไรด์เป็นโน้ตตัวดำ ทุกตัวและสะกดสแนร์ด้วยโน้ตสามพยางค์ เพื่อให้รู้สึกถึงความเป็นสวิงฟิลมากขึ้น อาจารย์จะ คำนึงถึงในขณะที่ฝึกซ้อมต้องให้มัน มีความสวิงแต่ในขณะที่เล่นต้องเล่นให้มีความสุขและรู้สึกสนุก กับผู้ร่วมเล่น...” (สุทธิพงษ์ ปานคง, สัมภาษณ์, 2561)

ด้านที่ 3 ด้านองค์ประกอบที่ช่วยส่งเสริมในการฝึกซ้อมรูทีนและจังหวะสวิง

1. ประวัติและผลงานของศิลปินมือกลอง

1. การศึกษาประวัติมือกลอง

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์มังกร ได้อธิบายในเรื่องการศึกษาประวัติมือกลองโดย มีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ให้ความสำคัญกับการศึกษามือกลองบ้าง แต่ไม่ได้จริงจังมาก เพียงแค่ศึกษาองค์ประกอบที่จำเป็นจะต้องรู้ ซึ่งสามารถนำมาใช้ได้ในทุกสมัยของการเล่นดนตรี...” (มังกร ปีกแก้ว, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์ชุนตร์ ได้อธิบายในเรื่องการศึกษาประวัติมือกลองโดย มีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ให้ความสำคัญในเรื่องการศึกษาประวัติมือกลองค่อนข้างมาก เพราะนอกจากการฝึกซ้อมเราจะต้องศึกษาถึงประวัติที่อาจจะทำให้เข้าใจความรู้สึกในการตีกลอง มากขึ้น...” (ชุนตร์ เตชชนนันท์, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์สุทธิพงษ์ ได้อธิบายในเรื่องการศึกษาประวัติมือกลอง โดย มีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ให้ความสำคัญในการศึกษาประวัติมือกลองโดยติดตามผลงาน ของศิลปินที่อาจารย์ชื่นชอบแล้วจึงไปศึกษาประวัติและผลงาน อาทิ สตีฟ แกด เดฟ เวลล์ วินนี่ โคลัวดา เดนนิส แชมเบอร์ และสตีฟ สมิต และอัลบั้มที่ทำให้อาจารย์รู้สึกถึงความมหัศจรรย์ ทางด้านดนตรีคือ อัลบั้ม ชิค โครเรีย อีเล็กทริกแบนด์ ซึ่งเป็นการเปลี่ยนแปลงจากการเล่นทริโอใน รูปแบบคลาสสิกแจ๊สดั้งเดิม โดยมีการเปลี่ยนแปลงและผสมผสานความเป็นดนตรีฟิวชั่นทำให้มี ความเป็นดนตรีแจ๊สสมัยใหม่ ซึ่งเป็นดนตรีในยุคปลายๆ ค.ศ.1980 และในส่วนที่เป็นออริจินัลแจ๊ส อาจารย์จะฟังและศึกษามือกลองที่ชื่อ เจฟ แฮมิลตัน เพื่อนำมาศึกษาวิเคราะห์การตีกลองในแต่ละ รูปแบบและนำมาประยุกต์ใช้กับตนเอง...” (สุทธิพงษ์ ปานคง, สัมภาษณ์, 2561)

2. การให้ความสำคัญกับการศึกษาสังคีตลักษณะของเพลง

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์มังกรได้อธิบายในเรื่องการศึกษาสังคีตลักษณะของเพลง โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ให้ความสำคัญในเรื่องการศึกษาสังคีตลักษณะของเพลง และมีแนวคิดที่ว่า สำหรับผู้เริ่มต้นสมควรที่จะให้ความสำคัญมากๆ เพราะนอกจากเราจะทำให้รู้จักเพลงและรู้ท่อนเพลงทำให้ไม่หลงท่อน หลงฟอร์มในการเล่น...” (มังกร ปี่แก้ว, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์ชุนตร์ได้อธิบายในเรื่องการศึกษาสังคีตลักษณะของเพลง โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ให้ความสำคัญกับการศึกษาสังคีตลักษณะของเพลง เพราะหน้าที่ของมือกลองจำเป็นที่จะต้องรู้และเข้าใจถึงสังคีตลักษณะของเพลง จะทำให้ในขณะที่เล่นจะสามารถรักษาท่อนเพลงได้แม่นยำ และข้อสำคัญจะต้องจำทำนองหลักให้ได้และต้องร้องทำนองหลักได้...” (ชุนตร์ เชนชนันท์, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์สุทธิพงษ์ได้อธิบายในเรื่องการศึกษาสังคีตลักษณะของเพลง โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ให้ความสำคัญกับการศึกษาสังคีตลักษณะของเพลง เพราะไม่ว่าจะเล่นดนตรีในรูปแบบไหนก็จำเป็นที่จะต้องรู้สังคีตลักษณะของเพลง เพราะหน้าที่ของมือกลองจะต้องจำทำนองหลักของเพลงให้ได้ เพื่อทำให้เวลาเล่นไม่หลงท่อนและเข้าใจอารมณ์ของบทเพลงได้ดีกว่า...” (สุทธิพงษ์ ปานคง, สัมภาษณ์, 2561)

3. การให้ความสำคัญในการศึกษาผลงานของศิลปิน

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์มังกรได้อธิบายในเรื่องการให้ความสำคัญในการศึกษาผลงานของศิลปิน โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ให้ความสำคัญในการศึกษาผลงานของศิลปินประมาณนี้ แต่ค่อนข้างจะให้ความสำคัญกับศิลปินมือกลองมากกว่า...” (มังกร ปี่แก้ว, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์ชุนตร์ได้อธิบายในเรื่องการให้ความสำคัญในการศึกษาผลงานของศิลปิน โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์อาจจะไม่ค่อยได้ศึกษาผลงานของศิลปินอย่างจริงจัง แต่ใช้วิธีการศึกษาศิลปินเป็นรายบุคคลไป...” (ชุนตร์ เชนชนันท์, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์สุทธิพงษ์ได้อธิบายในเรื่องการให้ความสำคัญในการศึกษาผลงานของศิลปิน โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ให้ความสำคัญมากๆ ในการศึกษาผลงานของศิลปิน โดยที่ต้องฟังให้มากและต้องนำมาวิเคราะห์ เพราะการฟังมากคือการได้ศึกษาผลงานศิลปินไปในตัว และอย่าพยายามฟังแต่ศิลปินที่เป็นมือกลองเพียงอย่างเดียวต้องเปิดใจฟังศิลปินที่เล่นเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ ด้วย อาทิ เปียโน กีตาร์ เบส แซ็กโซโฟน เป็นต้น...” (สุทธิพงษ์ ปานคง, สัมภาษณ์, 2561)

2. การฟังเพลง

1. การให้ความสำคัญในการฟังเพลง

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์มังกรได้อธิบายในเรื่องการให้ความสำคัญในการฟังเพลง โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ค่อนข้างให้ความสำคัญในการฟังเพลง โดยอาจารย์เริ่มจากการหัดฟังวงบิกแบนด์เป็นอันดับแรก โดยส่วนตัวอาจารย์ชอบวงประเภทนี้เลยจะฟังวงประเภทนี้ค่อนข้างมาก แต่ในขณะเดียวกันอาจารย์ก็ฟังเพลงประเภทอื่นๆ ด้วย อาจารย์แนะนำสำหรับผู้เริ่มฝึกซ้อมจังหวะสวิงควรฟังประเภทวงบิกแบนด์ อาทิ สแตน เคนตัน บัดดี ริช และหลุยส์ เบลสัน อาจารย์ชอบฟัง 3 วงนี้ เพราะฟังแล้วรู้สึกถึงความสมบูรณ์มากของการเป็นมือกลองบิกแบนด์ เพราะจะทำให้ได้ความรู้สึกของสวิงและได้ฟังการเรียบเรียงเสียงประสาน ซึ่งสำคัญมากมีผลกับการเล่นดนตรีแจ๊สทำให้ได้ความรู้สึกของคำว่าสวิง...” (มังกร ปีกแก้ว, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์ชุนตร์ได้อธิบายในเรื่องการให้ความสำคัญในการฟังเพลง โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ให้ความสำคัญในการฟังเพลงมากกว่าการฝึกซ้อม เพราะจะทำให้เข้าใจถึงภาษาและสำเนียงในการตีจังหวะสวิง...” (ชุนตร์ เตชชนนันท, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์สุทธิพงษ์ได้อธิบายในเรื่องการให้ความสำคัญในการฟังเพลง โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์กล่าวว่าในช่วงแรกของการเล่นดนตรีอาจารย์ยังไม่ได้ฟังเพลงอย่างจริงจังและยังไม่ได้ให้ความสำคัญในการฟังเพลงมากเท่าไร แต่ในระยะหลังอาจารย์ได้เริ่มฟังเพลงแจ๊สมากขึ้นและให้ความสำคัญในการฟังมากขึ้น เพราะสามารถนำมาเลียนแบบ เสียงเสียงในการฝึกซ้อมจังหวะสวิงได้...” (สุทธิพงษ์ ปานคง, สัมภาษณ์, 2561)

2. การฟังเพลง

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์มังกรได้อธิบายในเรื่องการฟังเพลง โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ฟังเพลงจากนักดนตรีรุ่นพี่ที่แนะนำแผ่นเสียงให้ฟัง อาทิ เอ็ดทริกเพน เซลลี มานน์ โคลี่ โคล แม็กซ์ โรซ หลุยส์ เบลสัน และบัดดี ริช ซึ่งศิลปินที่ได้กล่าวมาคือ

จุดเริ่มต้นและเปลี่ยนโลกทัศน์ในการฟังเพลงและการเล่น ซึ่งในตอนแรกอาจารย์ฟังโดยไม่เข้าใจในภาษาของแจ๊สเลย แต่ชอบเพราะมันได้ความรู้สึกดี อาจารย์ใช้เวลาในการฟังมากจนเข้าใจในวิธีการเล่นของแจ๊สและภาษาของแจ๊ส ซึ่งอาจารย์มีเทคนิคในการฟังคือเปิดเพลงไว้ตลอดเวลา ฟังตลอดเวลา อาจารย์ได้รับอิทธิพลการฟังบิกแบนด์แจ๊สจากวงอุเทนถวาย ซึ่งในสมัยนั้นอาจารย์ร่วมชาวสะอาด เป็นผู้ควบคุมวงและสั่งแผ่นเสียงพร้อมโน้ตหรือที่เรียกว่าโน้ตเช็ตจากอเมริกา มีโน้ตครบทุกเครื่องมือทำให้อาจารย์ได้ฟังเพลงและได้ฝึกเล่นตามการเรียบเรียงเสียงประสานที่ถูกต้องจากศิลปินแจ๊สดั้งเดิม อาทิ เกลนนี มิลเลอร์ ทอมมี คอร์ซี และแฮรี เจมส์...” (มังกร ปีกแก้ว, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์ชุนตร์ได้อธิบายในเรื่องการฟังเพลง โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์เริ่มต้นจากการฟังเพลงจากศิลปิน อาทิ ไมล์ เดวิส และ เซอร์บี แชนค็อก ซึ่งฟังแล้วทำให้รู้จักมือกลองเพิ่มเติมจากอัลบั้มที่ได้ฟัง อาทิ โทนี วิลเลียมส์ เป็นมือกลองแจ๊สที่มีรูปแบบและเทคนิคในการตีจังหวะสวิงที่ไม่เหมือนรูปแบบการตีทั่วไป และอาจารย์จะฟังมือกลองเป็นรายบุคคลไป...” (ชุนตร์ เตะชนันท์, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์สุทธิพงษ์ ได้อธิบายในเรื่องการฟังเพลง โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์ฟังเพลงโดยเริ่มจากมือกลองที่ชื่อ สตีฟ แกด ซึ่งตีกลองชุดให้กับศิลปินที่ชื่อ โกรฟเวอร์ วอชิงตัน จูเนียร์ และเป็นศิลปินมือกลองที่เปิดโลกทัศน์ให้กับตัวอาจารย์ในการตีกลอง โดยเฉพาะในเพลง วิ อิน ดิส เลิฟ ทูเกเตอร์ และเพลง สเปน ของศิลปินนักร้องแจ๊ส อัล จาโร เนื่องจากสตีฟ แกด มีชำนะในการตีกลองและลูกส่งที่ไม่เหมือนใคร...” (สุทธิพงษ์ ปานคง, สัมภาษณ์, 2561)

3. ศิลปินมือกลองที่ควรเริ่มต้นในการฟังเพื่อแกะหรือถอดเสียงกลองชุดเพื่อนำมาศึกษาเป็นข้อมูลในเรื่องของสำเนียงและภาษาในการฝึกซ้อม

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์มังกรได้อธิบายในเรื่องศิลปินมือกลองที่ควรเริ่มต้นในการฟังเพื่อถอดโน้ตเสียงกลองชุด เพื่อนำมาศึกษาเป็นข้อมูลในเรื่องของสำเนียงและภาษาในการฝึกซ้อม โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์มีการแกะเพลงหรือถอดโน้ตกลองชุดจากมือกลองต่างๆที่ได้ฟังแล้วนำมาปรับใช้ในการเล่น อาทิ สแตน เคนตัน ฟิลลี โจ โจนส์ หลุยส์ เบลสัน และบัดดี ริช เป็นต้น...” (มังกร ปีกแก้ว, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์ชุนตร์ได้อธิบายในเรื่องศิลปินมือกลองที่ควรเริ่มต้นในการฟังเพื่อถอดโน้ตเสียงกลองชุด เพื่อนำมาศึกษาเป็นข้อมูลในเรื่องของสำเนียงและภาษาในการฝึกซ้อม โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์เริ่มต้นจากการถอดโน้ตกลองจากมือกลองที่ชื่อ ฟิลลี โจ โจนส์ เพราะน่าจะชัดเจนในเรื่องของรูติเม้นท์และภาษามากที่สุดในการตี ซึ่งไม่ยากจนเกินไป...” (ชุนตร์ เศรษฐนันท์, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์สุทธิพงษ์ได้อธิบายในเรื่องศิลปินมือกลองที่ควรเริ่มต้นในการฟังเพื่อถอดโน้ตเสียงกลองชุดเพื่อนำมาศึกษาเป็นข้อมูลในเรื่องของสำเนียงและภาษาในการฝึกซ้อม โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์เริ่มต้นฟังเพื่อถอดโน้ตเสียงกลองชุดจากศิลปินมือกลองที่ชื่อ เจฟ แสมิลตัน และปีเตอร์ เอิร์สกิน เนื่องจากทั้งคู่เป็นมือกลองแจ๊สที่ดีแล้วมีเมโลดีในการตี ...” (สุทธิพงษ์ ปานคง, สัมภาษณ์, 2561)

4. แนวคิดในการฟังเพลง

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์มังกรได้อธิบายในเรื่องแนวคิดในการฟังเพลง โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์มีแนวคิดในการฟังเพลงว่า ขึ้นอยู่กับความชอบของแต่ละบุคคล ซึ่งดนตรีในแต่ละแนวก็มีความสำคัญและมีเสน่ห์ที่แตกต่างกันออกไป อาจารย์ฟังเพลงทุกแนว เพื่อฟังวิธีการเรียบเรียงเสียงประสาน วิธีคิดริเริ่มของเพลง และจังหวะของกลอง เพราะในการเล่นดนตรีจะต้องรู้จักช่องว่างในการเล่น ซึ่งหน้าที่ของคนกลองจะต้องรักษาจังหวะให้มีความคงที่และต้องมีน้ำหนักเสียง ดัง-เบา สั้น-ยาว รวมถึงการเน้นเสียง...” (มังกร ปู่แก้ว, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์ชุนตร์ ได้อธิบายในเรื่องแนวคิดในการฟังเพลง โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์มีแนวคิดว่า ดนตรีแจ๊สค่อนข้างเน้นในเรื่องของการอิมโพรไวส์และการเล่าเรื่องราว โดยการ โซโลเดี่ยว...” (ชุนตร์ เศรษฐนันท์, สัมภาษณ์, 2561)

- จากการศึกษาพบว่าอาจารย์สุทธิพงษ์ได้อธิบายในเรื่องแนวคิดในการฟังเพลง โดยมีรายละเอียด ดังนี้

“...อาจารย์กล่าวว่า การฟังเพลงในแต่ละรูปแบบมีความแตกต่างกันอน ด้วยภาษาและการเรียบเรียงเสียงประสาน แต่ในดนตรีแจ๊สเป็นดนตรีที่ต้องใช้ทักษะในการเล่น ไม่มีกรอบมืออิสระในการเล่น และข้อสำคัญคือมีการอิมโพรไวส์ ซึ่งในดนตรีทุกประเภทมีความยากง่ายและมีเสน่ห์ในตัวเอง ในแต่ละแนวเพลง...” (สุทธิพงษ์ ปานคง, สัมภาษณ์, 2561)

บทที่ 5

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

วิจัยเรื่อง การศึกษาเทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุด กรณีศึกษา อาจารย์มังกร ปี่แก้ว อาจารย์ชุนตร์ เตชชนนันท์ และอาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง ซึ่งเป็นรูปแบบวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้แบบคำถามในสัมภาษณ์ เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูล รวมถึงศึกษาค้นคว้าจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยนำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์ เรียบเรียง สรุปผลและสังเคราะห์ผล ให้มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย ผู้วิจัยจึงขอเสนอสรุปผลการวิจัย โดยสรุปออกเป็น 3 ด้าน ดังนี้

สรุปผลการวิจัย

ด้านที่ 1 ด้านเทคนิคในการฝึกซ้อมรูติเมนต์

เทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์ขั้นพื้นฐาน

จากการศึกษาข้อมูล ในเรื่อง เทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์ขั้นพื้นฐาน สรุปได้ว่า อาจารย์ 2 ท่าน มีวิธีการจับไม้ในรูปแบบเทรคดิชั่น กริฟ และรูปแบบเมทซ์ กริฟ อีก 1 ท่านจับไม้ในรูปแบบเทรคดิชั่น กริฟเพียงอย่างเดียว และอาจารย์ทั้ง 3 ท่านมีความคล้ายกันในเรื่องการควบคุมไม้กลอง โดยจับไม้กลองให้อยู่ในจุดที่ตีไม้กลองลงไปที่หนังกลองแล้วไม้กลองสามารถดีดและสะท้อนกลับมาได้มากที่สุดหรือที่เรียกว่าริบาวน์ และควรที่จะจับไม้กลองแบบกระชับไม่หลวมจนเกินไปและไม่แน่นจนเกินไป จับให้เป็นธรรมชาติในรูปแบบที่ตัวเรานั้นถนัด ไม่ฝืนสรีระร่างกาย การฝึกซ้อมรูติเมนต์ขั้นพื้นฐานที่อาจารย์ทั้ง 3 ท่าน ใช้ในการฝึกซ้อมตรงกัน คือ ซิงเกิลสโตรค และ ซิงเกิลพาราไดคเคิล รวมถึงฝึกซ้อมการเน้นเสียง นอกจากนั้นแล้วอาจารย์ทั้ง 3 ท่านยังมีรูติเมนต์ที่ใช้ในการฝึกซ้อมเพิ่มเติม ดังนี้ อาจารย์มังกรฝึกซ้อมดับเบิลสโตรค และดับเบิลพาราไดคเคิล อาจารย์ ชุนตร์ฝึกซ้อมรูปแบบของโน้ตสามพยางค์เข็บบีตหนึ่งชั้น 1 ห้องแล้วต่อด้วยโน้ตเข็บบีตหนึ่งชั้น 1 ห้อง อาจารย์สุทธิพงษ์ฝึกซ้อมในรูปแบบมือขวาตีจังหวะสวิงและมือซ้ายตีรูติเมนต์ โดยเริ่มตั้งแต่โน้ตตัวดำ โน้ตตัวเข็บบีตหนึ่งชั้น โน้ตสามพยางค์เข็บบีตหนึ่งชั้น โน้ตเข็บบีตสองชั้น โดยเริ่มฝึกจากจังหวะช้าและค่อยเพิ่มอัตราความเร็วขึ้น

เทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์ในรูปแบบเฉพาะตัว

จากการศึกษาข้อมูลในเรื่องเทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์ในรูปแบบเฉพาะตัว สรุปได้ว่า อาจารย์แต่ละท่านมีความแตกต่างกันในเรื่องของเทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์ในรูปแบบเฉพาะตัว ดังนี้ อาจารย์มังกรนำรูปแบบรูติเมนต์ขั้นพื้นฐานมาผสมกับสิ่งที่อาจารย์ได้คิดขึ้นเองในการฝึกซ้อม

รูติเมนต์ที่เป็นรูปแบบเฉพาะตัว 4 รูปแบบ ได้แก่ ซึ่งเกิดพาราติคเดิลรูปแบบที่ 1 และ 2 ดับเบิลพาราติคเดิล และซิงเกิลสโตรคในรูปแบบโน้ตสามพยางค์ อาจารย์ชุนทร์ ไม่มีเทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์ที่เป็นรูปแบบเฉพาะตัว แต่นำรูติเมนต์อันเวิร์สพาราติคเดิลมาใช้ในการฝึกซ้อม เน้นเสียงที่ตัวสุดท้ายและตัวแรกของกลุ่มโน้ต โดยแบ่งสัดส่วนย่อยของโน้ตในรูปแบบโน้ตเข้บ้ตสองชั้น และตีให้มีความเท่าเทียมกันของแต่ละ สโตรคในการตีทั้ง 2 มือ ฝึกซ้อมโดยคิดให้เป็นประโยคเพลง อาจารย์สุทธิพงษ์ ได้นำรูติเมนต์ขั้นพื้นฐานมาผสมกับรูติเมนต์ราตามาคิว แล้วนำมาดัดแปลงเป็นรูปแบบในการฝึกซ้อมเฉพาะตัวที่คิดขึ้นมาเองในเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างมือและเท้า 9 รูปแบบ และแบบฝึกหัดการเคลื่อนไหวบนกลองชุดโดยใช้รูติเมนต์ราตามาคิวอีก 4 รูปแบบ ฝึกซ้อมกับเมโทรโนมเพื่อให้เกิดความคงที่ของจังหวะ โดยใช้วิธีการสมมุติเสียงตัวโน้ตแทนเสียงเมโทรโนม อาทิ โน้ตตัวโดเท่ากับจังหวะที่ 1 โน้ตตัวลาเท่ากับจังหวะที่ 2 โน้ตตัวเรเท่ากับจังหวะที่ 3 และโน้ตตัวซอลเท่ากับจังหวะที่ 4

อาจารย์ทั้ง 3 ท่านพบปัญหาและมีวิธีการแก้ไขในการฝึกซ้อมรูติเมนต์ที่มีความคล้ายคลึงกัน ซึ่งโดยส่วนใหญ่เป็นเรื่องของการฝึกซ้อม ดังนี้ อาจารย์มังกรพบปัญหาในเรื่องของการควบคุมไม้กลองในการตี แก้ไขโดย จับไม้กลองให้ขนานกับกลองสแนร์ทำให้ในขณะที่ไม้สามารถดึงกลับเพื่อสร้างความคงที่ของจังหวะและความสม่ำเสมอของไม้กลอง อาจารย์ ชุนทร์พบปัญหาในเรื่องของการตีเร่งไม่ตรงจังหวะ ส่งลูกกลองไม่ตรงจังหวะ ตี สโตรคไม่ละเอียดทำให้เสียงไม่เท่ากัน แก้ไขโดย ฝึกซ้อมกับเมโทรโนมตามจังหวะของเพลงที่จะต้องเล่น อาจารย์สุทธิพงษ์ พบปัญหาในเรื่องเกิดความตึงเครียดในการฝึกซ้อม และมีวิธีแก้ไขโดยให้หยุดการฝึกซ้อมก่อน และฝึกควบคุมสมาธิในขณะที่กลองหรือการทำสมาธิบนกลอง โดยตีเพียงแค่กลองใหญ่ กลองสแนร์ และไฮแฮท เท่านั้น ในอัตราความเร็ว 60 บีพีเอ็ม โดยเริ่มจาก 5 นาทีก่อนพอทำได้ค่อยเพิ่มเวลาจนถึง 1 ชั่วโมงเต็ม ทำให้สามารถควบคุมอารมณ์จิตใจ มีสมาธิในการตีกลองมากขึ้น

ด้านที่ 2 ด้านเทคนิคในการฝึกซ้อมจังหวะสวิง

เทคนิคการตีจังหวะสวิงขั้นพื้นฐาน

จากการศึกษาข้อมูลในเรื่อง เทคนิคการตีจังหวะสวิงขั้นพื้นฐาน สรุปได้ว่า อาจารย์ทั้ง 3 ท่านได้มีเทคนิคในการฝึกตีฉาบไรด์ที่ตรงกัน โดยฝึกซ้อมตีฉาบไรด์ในรูปแบบโน้ตตัวดำแบ่งย่อยด้วยโน้ตสามพยางค์เข้บ้ตหนึ่งชั้น โดยเน้นเสียงที่จังหวะ 2 และ 4 พร้อมกับตีฉาบไรด์ในโน้ตสามพยางค์สุดท้ายในจังหวะ 2 และ 4 ทำให้เกิดสวิงฟีล และศึกษาข้อมูลจากการฟัง การดูการบรรเลงและนำมาเลียนแบบในการฝึกซ้อม และอาจารย์อีก 1 ท่านได้เพิ่มเติมในเรื่องการฝึกตีฉาบไรด์ ในด้านกายภาพ คือการฝึกในจังหวะเร็ว เพื่อให้กล้ามเนื้อเคยชินกับการตีในจังหวะสวิงแบบเร็ว ด้านความเข้าใจดนตรี คือยึดเสียงของมือขวาหรือการตีฉาบไรด์จากต้นแบบหรือมือกลองระดับโลก

และอาจารย์ทั้ง 3 ท่าน ใช้วิธีการเหยียบไฮแฮทที่ตรงกันทั้ง 2 รูปแบบ โดยขึ้นอยู่กับเสียงที่ต้องการ และเริ่มฝึกจากการเหยียบจังหวะที่ 2 และ 4 แล้วจึงค่อยพัฒนาในการฝึกโดยที่ไม่จำเป็นต้องเหยียบไฮแฮทในจังหวะ 2 และ 4 แต่ใช้วิธีนำรูปแบบโน้ตสามพยางค์มาผสมกันทั้ง 2 เท้า ทั้งไฮแฮทและกลองใหญ่ ดังนั้นเท้าซ้ายที่เหยียบไฮแฮทจึงไม่จำเป็นที่จะต้องลงจังหวะ 2 และ 4 แต่ใช้ทั้งไฮแฮทและเบสดรัมในการรักษาจังหวะ 2 และ 4 แทนการเหยียบไฮแฮท และเหยียบไฮแฮทในรูปแบบโน้ตสามพยางค์คือการตีฉาบไรด์ในจังหวะสวิง และฝึกซ้อมไฮแฮทคล้ายกับการฝึกตีไรด์และอาจารย์แต่ละท่านมีประเด็นที่แตกต่างกันในเรื่องเทคนิคในการฝึกเหยียบกระเดื่องกลองใหญ่ ดังนี้ อาจารย์มังกรใช้วิธีการเหยียบแบบวางสั้นเท้าแนบลงกับพื้นกระเดื่องแล้วใช้กำลังจากหน้าเท้าในการเหยียบ เนื่องจากต้องการให้เสียงกลองใหญ่ชัดเสียงเบสและสามารถเคลื่อนไหวในการเล่นเร็วไม่เกร็ง อาจารย์ชุนตร์ใช้วิธีการเหยียบกระเดื่องทั้งแบบใช้วิธีการเหยียบแบบวางสั้นเท้าแนบลงกับพื้นกระเดื่องแล้วใช้กำลังจากหน้าเท้าในการเหยียบและแบบยกสั้นเท้าและใช้กำลังจากการจิกปลายเท้าในการเหยียบ ซึ่งขึ้นอยู่กับเสียงที่ต้องการ ขึ้นอยู่กับตัวเพลง แนวเพลง ความเข้าใจเพลง อาจารย์สุทธิพงษ์ใช้วิธีการเหยียบกระเดื่องแบบยกสั้นเท้าและใช้กำลังจากการจิกปลายเท้าในการเหยียบ เนื่องจากต้องการเสียงของกลองใหญ่มีเสียงเบาว่าเสียงของเบสเพื่อสนับสนุนในย่านของเสียงต่ำ และอาจารย์ทั้ง 3 ท่าน ได้มีเทคนิคการตีกลองสแนร์ที่คล้ายคลึงกัน โดยนำรูติเม้นท์มาเป็นส่วนประกอบในการฝึกซ้อมและสร้างการแบ่งสัดส่วนย่อยของโน้ตต่างๆ ในการฝึกซ้อม โดยเน้นมือซ้ายในการฝึกซ้อมบนกลองสแนร์และมือขวาตีไรด์ในจังหวะสวิง เนื่องจากมือซ้ายมักจะทำงานมากกว่ามือขวา

เทคนิคการบรรเลงสนับสนุน การควบคุมเสียง และการสร้างสำเนียงในการตีจังหวะสวิง

จากการศึกษาเทคนิคการฝึกซ้อมในเรื่องของการบรรเลงสนับสนุน การควบคุมเสียงและการสร้างสำเนียงในการตีกลองชุด สรุปได้ว่า อาจารย์ทั้ง 2 ท่านมีเทคนิคการฝึกซ้อมการบรรเลงสนับสนุนที่มีความคล้ายคลึงกัน โดยจะสนับสนุนจังหวะหรือรูปแบบจังหวะต่างๆ คล้ายกับการบรรเลงสนับสนุนมือซ้ายของเปียโน ขึ้นอยู่กับบทเพลง ผู้บรรเลงร่วมและรูปแบบของวงเป็นส่วนใหญ่ ไม่ตายตัว อยู่ที่วิธีการเลือกใช้ในการเล่น และอีก 1 ท่านใช้วิธีคิดจากการนำบทเพลงต่างๆ อาทิ อาร์แอนบี หรือป๊อป นำมาใช้ในเรื่องของการสนับสนุนและความพอดีในการเล่น รวมไปถึงคอยสนับสนุนให้ผู้ที่ร่วมเล่นคนอื่นด้วย ซึ่งอาจารย์ทั้ง 3 ท่านให้ความสำคัญในเรื่องของความรู้สึกสวิงฟีลในการฝึกซ้อมและบรรเลงเล่น และในเรื่องของแบบฝึกหัดและอัตราความเร็วในการเริ่มต้นฝึกซ้อมจังหวะสวิง อาจารย์แต่ละท่านมีประเด็นที่แตกต่างกันและบางประเด็นที่เหมือนกัน ดังนี้ อาจารย์มังกรไม่มีตำราในการฝึกซ้อม ใช้วิธีในการฟังมากและนำมาเลียนแบบ รวมไปถึงเน้นในเรื่องของการตีให้มีความรู้สึกสวิงหรือให้มีความรู้สึกสวิงในวิญญูณการเล่น ฝึกซ้อมโดยเปิดเสียงเมโทรโนมเน้นจังหวะที่ 1 และ จังหวะที่ 3 ในการตีจังหวะสวิงแบบปานกลาง และเปิดเสียง

เมโทรโนมเน้นจังหวะที่ 1 เพียงจังหวะเดียวในจังหวะสวิงแบบเร็ว อาจารย์ ชนุตร์มีหนังสือ 2 เล่ม ในการฝึกซ้อมคือ ซิน โคเปชัน ของเท็ดลิต และดิอาร์ทออฟบ็อดรัมมิง เดอะแจ๊สดรัมเมอร์เวิร์ค ซ็อฟ ของจอห์น ไรเลย์ โดยเริ่มฝึกจากจังหวะทั้งช้าไปจนถึงเร็วและเร็ว ที่สุดเท่าที่เราทำได้ โดยที่เปิด เมโทรโนมเป็นตัวดำหรือไม้ก็เปิดแค่จังหวะ 2 และ 4 อาจารย์สุทธิพงษ์มีแนวคิดในการฝึกซ้อม แบบสวนทางคือ อาจารย์คิดจากการตีจังหวะในรูปแบบต่างๆ ไปหาจังหวะสวิง โดยลดเสียงกลอง ใหญ่ เพิ่มเสียงไฮแฮทจากการเหยียบ และตีฉาบไรค์ในรูปแบบตัวดำแบ่งย่อยด้วยโน้ตสามพยางค์ แต่อาจารย์ทั้ง 3 ท่านมีสิ่งที่สำคัญเหมือนกันคือ ศึกษาข้อมูลจากการฟังมา การดูการบรรเลง เพื่อนำมาเลียนแบบในการฝึกซ้อม

ในการควบคุมเสียงกลองชุดและการสร้างภาษา หรือสำเนียงในการตีจังหวะสวิง อาจารย์ ทั้ง 3 ท่านมีประเด็นที่แตกต่างกัน ดังนี้ อาจารย์มังกรฝึกซ้อมโดยใช้การเน้นเสียงและในเรื่องการ แบ่งจังหวะ อาทิ จากเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 2 มาเป็น 4 แล้วฝึกกลับกันในการฝึกซ้อม อาจารย์ ชนุตร์ใช้วิธีการถอดโน้ตจากเสียงกลองชุด ทำให้เข้าใจในเสียงหรือสำเนียงในการตีของมือ กลองระดับ โลกแต่ละคน ทำให้ได้ประโยชน์ของเพลง และสามารถนำประโยชน์เพลงมาต่อกัน ทำให้ ได้ภาษาหรือสำเนียงในการเล่น อาจารย์สุทธิพงษ์ ฝึกซ้อมจังหวะสวิง 4 หรือ 6 ห้อง แล้วนำ รุติเม้นท์มาใช้ในการส่งลูกกลองหรือสลับกันโซโลคนละ 4 ห้อง และสิ่งที่อาจารย์ทั้ง 3 ท่านมีความ คล้ายคลึงกัน คือ การศึกษาข้อมูลจากการฟัง การดูการบรรเลง เพื่อให้เกิดการตกผลึกแล้วนำมา เลียนแบบในการฝึกซ้อม สามารถสร้างภาษาและสำเนียงในการตีกลองชุดของตัวเองได้

เทคนิคการฝึกซ้อมจังหวะสวิงกับบทเพลง

จากการศึกษาข้อมูลในเรื่องเทคนิคการฝึกซ้อมจังหวะสวิงกับบทเพลง สรุปได้ว่า อาจารย์ 2 ท่าน มีการนำบทเพลงมาใช้ประกอบการฝึกซ้อม เพื่อศึกษารูปแบบการตี สำเนียง และภาษาในการตี ควบคู่ไปกับการเรียนรู้เพลงแต่ละเพลงไปด้วย และอาจารย์ 1 ใน 2 ท่านนี้ยังได้ใช้เทคนิคการฝึก ด้วยการร้อง คือต้องพยายามร้องทำนองหลักให้ได้ การท่อน คือต้องท่อนทำนองหลักให้ได้และการ จำ คือต้องจำทำนองเพลงให้ได้จนขึ้นใจ ทำให้การเล่นของตัวเราอยู่ในสังกัดลักษณะของเพลง ตลอดเวลา ไม่หลงท่อนเพลง และอาจารย์อีก 1 ท่าน ไม่เคยนำบทเพลงมาใช้ประกอบในการฝึกซ้อม และอาจารย์ 2 ใน 3 ท่าน มีการดูโน้ตประกอบเพื่อให้รู้ท่อนเพลง สัดส่วนของทำนองเพลง และอีก 1 ท่านได้ให้ความเห็นว่า ใช้การดูโน้ตประกอบในการเล่นสำหรับบางเพลงที่ไม่แม่นยำทำนองหลัก เพื่อต้องการเน้นกับเสียงโน้ตทำนองหลักของเพลง หรือในบางครั้งใช้วิธีนับจำนวนห้องเพลงเพื่อจะ ได้รู้ประโยชน์ของเพลง ทำให้ไม่หลงท่อนเพลง ซึ่งอาจารย์ทั้ง 3 ท่านมีแนวคิดที่คล้ายกัน คือ ทุก อย่างเกิดจากการฟังแล้วนำมาเลียนแบบในการฝึกซ้อม

อาจารย์แต่ละท่านพบปัญหาและวิธีแก้ไขในการฝึกซ้อมจังหวะสวิงที่แตกต่างกันดังนี้ อาจารย์มังกรพบปัญหาในเรื่องของการฟังแล้วนำสิ่งที่ฟังมาใช้ในการมาเล่น แล้วค่อนข้างที่จะรักษาจังหวะให้คงที่ได้ยาก เนื่องจากมือไม่คล่อง แก้ปัญหาด้วยวิธีการฝึกครูดิเมนทำให้มีความคล่องตัว โดยเริ่มฝึกจากช้าก่อน อาจารย์ชนุตร์พบปัญหาในเรื่อง ศึกษาข้อมูลทางด้านดนตรีค่อนข้างน้อย ทำให้มีข้อมูลในการฝึกซ้อมมีน้อย การพัฒนาการฝึกซ้อมจึงช้า แก้ปัญหาโดยการศึกษาในเรื่องของดนตรีให้มากขึ้น ฟังเพลงมากขึ้น การดูยูทูบ และการออกไปหาประสบการณ์จากการดูการบรรเลง เพื่อนำข้อมูลที่ถูกต้องมาฝึกซ้อม ทำให้ฝึกซ้อมอย่างถูกต้อง มีการวางแผนและมีจุดหมาย เพื่อให้การฝึกซ้อมเกิดผลสัมฤทธิ์ อาจารย์สุทธิพงษ์พบปัญหาในการเริ่มต้นฝึกจังหวะสวิง โดยตีฉาบไรด์แล้วมีความรู้สึกที่ไม่สวิง แก้ไขด้วยการตีฉาบไรด์เป็นโน้ตตัวดำทุกตัวและเพิ่มการตีฉาบไรด์ในโน้ตสามพยางค์ตัวสุดท้ายในจังหวะที่ 2 และ 4 เพื่อให้รู้สึกถึงความเป็นสวิงมากขึ้น

ด้านที่ 3 ด้านองค์ประกอบที่ช่วยส่งเสริมในการฝึกซ้อมรูติเมนที่และจังหวะสวิง

ประวัติและผลงานของศิลปินมือกลอง

จากการศึกษาข้อมูลในเรื่องประวัติและผลงานของศิลปินมือกลอง สรุปได้ว่า อาจารย์ทั้ง 3 ท่านให้ความสำคัญกับการศึกษาประวัติและผลงานของศิลปินมือกลอง เพราะทำให้เข้าใจในการฝึกซ้อมพร้อมทั้งแนวคิดต่างๆในการฝึกซ้อม และเพื่อเป็นข้อมูลที่สำคัญในการฟังเพลง

การฟังเพลง

จากการศึกษาข้อมูลในเรื่องการฟังเพลง สรุปได้ว่า อาจารย์ทั้ง 3 ท่านให้ความสำคัญในการฟังเพลงค่อนข้างมาก เพราะการฟังทำให้ได้เข้าใจถึงภาษาและสำเนียงของดนตรี และเป็นข้อมูลที่สำคัญในการฝึกซ้อมรวมไปถึงการเล่น ซึ่งศิลปินที่มีอิทธิพลในการเริ่มฟังเพลงและตีกลองของอาจารย์ทั้ง 3 ท่าน มีความแตกต่างกันออกไปดังนี้ อาจารย์มังกรเริ่มจากฟังวงบิกแบนด์แจ๊ส อาทิ เกลนน์มิลเลอร์ ทอมมิดอร์ซี แฮร์เจมส์ และฟังศิลปินมือกลองที่เปิดโลกทัศน์ในการเริ่มตีกลองชุด ได้แก่ เอ็ดทริกเพน เชลลีแมนน์ โคซี่โคล แม็กซ์โรซ หลุยส์เบลสัน และบัดดีริช อาจารย์ชนุตร์เริ่มฟังจากศิลปินที่ชื่อ ไมล์ควิส และเซอร์บีแฮนคือค และมือกลองที่เปิดโลกทัศน์ในการเริ่มตีกลอง ได้แก่ โทนีวิลเลียมส์ ฟิลลีโจโจนส์ อาจารย์สุทธิพงษ์เริ่มฟังจากศิลปินที่ชื่อ โกรฟเวอร์วอชิงตัน จูเนียร์ อัลจาโร และซิคโคเรีย และมือกลองที่เปิดโลกทัศน์ในการเริ่มตีกลอง ได้แก่ สตีฟแกด เดฟเวลล์ วินนี่โคลัวตา เคนนิสแฮมเบอร์ สตีฟสมิธ ปีเตอร์เอิร์สกิน และเจฟ แฮมิลตัน ซึ่งอาจารย์ทั้ง 3 ท่านให้ความสำคัญในเรื่องของสังคีตลักษณะของเพลง เพราะหน้าที่ของมือกลองจำเป็นที่จะต้องรู้และเข้าใจถึงสังคีตลักษณะของเพลง ทำให้รู้จักเพลง รู้ท่อนเพลง เล่นแล้วไม่หลงท่อน หลงฟอร์มเพลงและเข้าถึงอารมณ์ของบทเพลงได้ดีกว่า การฟังแล้วนำมาวิเคราะห์เท่ากับได้ศึกษาศิลปินต่างๆไปด้วย อย่าฟังแต่มือกลองเพียงอย่างเดียว ต้องฟังศิลปินเครื่องดนตรีชนิดอื่นด้วย และในเรื่อง

ของแนวคิดในการฟังเพลง อาจารย์ทั้ง 3 ท่านมีแนวคิดที่มีทั้งความคล้ายกันและความต่างกันในการฟังเพลงดังนี้ การฟังเพลงขึ้นอยู่กับความชอบของแต่ละบุคคล ซึ่งในแต่ละแนวก็มีความสำคัญและมีเสน่ห์ที่แตกต่างกันออกไป โดยที่เพลงแต่ละประเภทมีความแตกต่างด้วยภาษา การเรียบเรียงเสียงประสาน ซึ่งในดนตรีบางประเภท อาทิ ดนตรีแจ๊สจะมีความแตกต่างจากดนตรีในแนวอื่น เนื่องด้วยดนตรีประเภทนี้ค่อนข้างเน้นในเรื่องของการใช้ปฏิภาณไหวพริบ ไม่มีกรอบมีอิสระในการบรรเลง และใช้ทักษะหรือเทคนิคต่างๆในการการโซโลเดี่ยว

อภิปรายผล

จากผลการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำผลการวิจัยมาอภิปรายผลออกเป็น 3 ด้าน ดังนี้

1. ด้านการฝึกซ้อมรูติเมนต์

จากการศึกษาอาจารย์ทั้ง 3 ท่าน มีความคล้ายกันในเรื่องของการเริ่มต้นจากการฝึกรูติเมนต์ที่เป็นรูปแบบพื้นฐานแล้วจึงนำผสมกับรูปแบบที่อาจารย์ได้คิดขึ้นมาใหม่ เพื่อนำมาใช้ในการฝึกซ้อมที่เป็นรูปแบบเฉพาะตัว ซึ่งสอดคล้องกับ เอิร์สกิน (1987, p.92-93) ที่ได้กล่าวว่า แบบฝึกหัดจังหวะพื้นฐานในการฝึกซ้อมรูติเมนต์และแบบฝึกหัดการวอร์มอัพสามารถทำให้เกิดไอเดียหรือความคิดสร้างสรรค์ในการฝึกซ้อมหรือบรรเลง ซึ่งในการตีกลองทุกรูปแบบจะประกอบด้วยการฝึกซ้อมรูติเมนต์พื้นฐานที่สำคัญสำหรับนักเล่นกลองทุกคน 3 รูปแบบ ได้แก่ ซิงเกิลสโตรค ดับเบิลสโตรค และ แพลม และสร้างสรรค์ไอเดียในการฝึกซ้อมโดยนำรูติเมนต์มาฝึกซ้อมบนกลองชุด อาทิ ระหว่างกลองสแนร์กับกลองทอมต่างๆ ซึ่งในการตีทุกครั้งอาจารย์ทั้ง 3 ท่านจะคำนึงถึงการจับไม้ในการตี โดยที่ตีลงไปที่หนังกลองแล้วไม้กลองสามารถสะท้อนกลับหรือริวาว์นไม้กลองได้มากที่สุด ซึ่งได้สอดคล้องกับ ฟูลเลน (Fullen, 2005, p.13-14) ที่ได้กล่าวว่าในการที่จะรักษาความเร็วของจังหวะที่เหมาะสมกับดนตรีได้อย่างมั่นคง นั้น ควรจะต้องปล่อยให้ไม้กลองในขณะตีสะท้อนกลับอย่างมั่นคงและต่อเนื่องในเวลาที่ดี (Rebound Stroke) และอาจารย์ทั้ง 3 ท่านจะฝึกซ้อมในเรื่องของรูติเมนต์ในรูปแบบโน้ตสามพยางค์เพื่อเป็นพื้นฐานสำหรับการตีจังหวะสวิง ได้สอดคล้องกับ ฟิน (2000, p.16) ที่ได้กล่าวว่า การฝึกซ้อมจังหวะสวิงนั้นส่วนใหญ่จะใช้รูติเมนต์ในรูปแบบโน้ตสามพยางค์ในแทบทุกจังหวะ จึงต้องมีการฝึกซ้อมรูติเมนต์ในรูปแบบโน้ตสามพยางค์เพื่อให้เข้าใจในความรู้สึกของสวิง และอาจารย์ทั้ง 3 ท่านนำรูติเมนต์ที่ใช้ในการฝึกซ้อมมาต่อยอด โดยสร้างเป็นรูติเมนต์รูปแบบเฉพาะตัวในการฝึกซ้อมสำหรับกลองชุด ซึ่งได้สอดคล้องกับ โมเรลโล (2010, p.4) ที่ได้กล่าวว่า องค์ประกอบพื้นฐานของการตีกลองเป็นการเชื่อมโยงการเคลื่อนไหวไม้กลองโดยแบ่งออกเป็น 3 รูปแบบ คือ การตีแบบครั้งเดียว (ซิงเกิลสโตรค) การตีแบบสองครั้ง (ดับเบิลสโตรค) การตีลงและสะท้อนกลับ (สโตรคและการตีแบบไม้สะท้อนกลับ) และการตีที่ใช้สองมือ

พร้อมกัน (แฟลม) ด้วย 3 เทคนิคการเคลื่อนไหวเหล่านี้สามารถนำมาสร้างสรรค์รูปแบบของทำนองดนตรีหรือแบบฝึกหัดต่างๆในการฝึกซ้อม

2. ด้านการฝึกซ้อมจังหวะสวิง

จากการศึกษาอาจารย์ทั้ง 3 ท่าน มีความคล้ายคลึงกันในการฝึกซ้อมตีฉาบไรด์โดยใช้รูปแบบโน้ตตัวคำแบ่งย่อยด้วยโน้ตสามพยางค์เขม็ดหนึ่งชั้น และรักษาความสม่ำเสมอของไม้กลอง โดยตีไม้กลองไปที่ฉาบไรด์และให้ไม้กลองมีการริบาวนของไม้กลองกลับมายังตำแหน่งเดิม ซึ่งสอดคล้องกับฟูลเลน (Fullen, 2005, p.13-14) ได้กล่าวไว้ว่า ในการควบคุมการตีฉาบไรด์ ต้องทำร่างกายให้มีความผ่อนคลาย และมีความมั่นคงในการเคลื่อนไหวแขน เพราะจะทำให้เกิดช่องว่างระหว่างโน้ตที่เท่ากันและช่วยรักษาความเร็วที่เหมาะสมของดนตรีและมั่นคง ในการตีฉาบไรด์ต้องพยายามคิดให้เหมือนการตีลูกเทนนิส ให้ตั้งจากระยะประมาณ 48 นิ้วเหนือพื้นดิน และสามารถรับได้ โดยให้ลูกเทนนิสสะท้อนกลับได้อย่างสม่ำเสมอ เช่นเดียวกันกับปลายไม้กลอง ในการตีฉาบไรด์ก็ปลายไม้ห่างจากฉาบ 6-12 นิ้ว หลังจากการตีฉาบแต่ละครั้งปล่อยให้ไม้กลองสะท้อนกลับมายังตำแหน่งเดิม เหมือนการตีลูกเทนนิส เรียกว่าการตีแบบฟูลสโตรค (Full Stroke) และจะต้องรักษาความผ่อนคลายและความมั่นคงในการเคลื่อนไหวเสมอ และอาจารย์ทั้ง 3 ท่านฝึกซ้อมการรักษาจังหวะ 2 และ 4 ให้มีความคงที่ของจังหวะ โดยเหยียบไฮแฮทให้ตรงกับเมโทรโนมในการฝึกซ้อม ซึ่งสอดคล้องกับเฟลสแตินและแบล็ค (2005, p.32-33) ที่ได้กล่าวว่า การเน้นด้วยฉาบใหญ่และเหยียบไฮแฮทในจังหวะที่ 2 และ 4 เป็นสิ่งที่สำคัญสำหรับความรู้สึกของดนตรีแจ๊ส ซึ่งการเหยียบในรูปแบบโน้ตตัวคำทั้ง 4 จังหวะ แต่เหยียบให้เสียงเบากว่าในดนตรีแนวร็อก ปีนการฝึกซ้อมจังหวะสวิงขั้นพื้นฐานในดนตรีแจ๊ส ทำให้เกิดการพัฒนาและการประสานที่สมดุล อาจารย์ทั้ง 3 ท่านให้ความสำคัญในการศึกษาข้อมูลจากการฟังเพลง และการดูการบรรเลง เพื่อนำมาลอกเลียนแบบในการฝึกซ้อม ซึ่งได้สอดคล้องกับไรเลย์ (1994, p.6-9) ที่ได้กล่าวว่า ทำนองและเนื้อเพลงนั้นจะเป็นแนวทางสำคัญในการควบคุมการตีฉาบในการเล่นแบบแจ๊ส เทคนิคการฝึกปฏิบัติในการควบคุมการตีฉาบ คือ ตั้งเครื่องจับจังหวะหรือเมโทรโนมที่จังหวะ 60 จังหวะต่อนาที แล้วตีฉาบไรด์ในลักษณะของโน้ตตัวคำแต่ให้สม่ำเสมอของเสียงทุกจังหวะ ไปพร้อมกับนับเสียงออกมา วันทริพลิต (1-Trip-let) ทูทริพลิต (2-Trip-let) ทริทริพลิต (3-Trip-let) โฟร์ทริพลิต (4-Trip-let) และเพิ่มการเน้นเสียง แต่ไม่ลงเสียงหนักในโน้ตตัวที่ 3 ของโน้ตสามพยางค์ในจังหวะที่ 2 และ 4 จะทำให้เกิดการพัฒนาในการสร้างความกลมกลืนในเนื้อเพลงได้เป็นอย่างดี

3. ด้านองค์ประกอบที่ช่วยส่งเสริมในการฝึกซ้อมรูดิเมนต์และจังหวะสวิง

ในการฝึกซ้อมรูดิเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุดนั้น นอกจากการฝึกซ้อมแล้วยังมีองค์ประกอบที่ช่วยส่งเสริมในการฝึกซ้อมกลองชุดที่มีความสำคัญและมีผลในการฝึกซ้อม โดยแบ่งออกประเด็น 2 ประเด็น ดังนี้ การศึกษาประวัติและผลงานเพื่อทำให้เข้าใจถึงเทคนิคต่างๆที่มี

ความสำคัญในการฝึกซ้อม หรือผลงานที่ควรนำข้อมูลมาใช้ในการฝึกซ้อม และการศึกษาข้อมูลจากการฟังเพลง ซึ่งเป็นสิ่งที่สำคัญมากในการฝึกซ้อมในเรื่องของจินตนาการ ความคิดสร้างสรรค์ในการฝึกซ้อม อาทิ การฟังเพื่อถอดโน้ตเสียงกลองจากบทเพลงในการฝึกซ้อม การฟังเพื่อทำความเข้าใจในสังคีตลักษณ์ของเพลงทำให้รู้จักเพลงมากขึ้นเข้าใจในวิวัฒนาการของจังหวะในการตีกลองชุดจากบทเพลงต่างๆ การฟังเพื่อนำข้อมูลมาใช้ในการเขียนแบบ เขียนเสียง สำหรับการสร้างภาษาและสำเนียงในการฝึกซ้อมและการเล่น ซึ่งในการฝึกซ้อมและการเล่นต้องมีความรู้ลึกของสวิงฟีลทุกครั้ง ซึ่งได้สอดคล้องกับ สธน โรจนตระกูล (2559, น.8-12) ที่ได้กล่าวว่าการเริ่มต้นการฟังเพลง มีการจัดเรียงลำดับความสำคัญก่อนหลังในการฟัง เพื่อรับรสความไพเราะ ซึ่งในเชิงดุริยางควิทยาแบ่งออกได้เป็นการฟังตามลำดับ ดังนี้ การฟังเสียง การฟังจังหวะการฟังทำนอง การฟังเนื้อร้อง การฟังการเรียบเรียงเสียงประสาน การฟังสีตันของเสียง การฟังรูปแบบหรือโครงสร้างของเพลง การฟังอย่างวิเคราะห์ การฟังเพื่อประโยชน์ของชีวิต และได้สอดคล้องกับ ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล (2555, น.10) ที่ได้กล่าวว่าคุณครูเป็นคุณครูที่ถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นสืบต่อกันมาโดยการฟังและการได้ยิน การศึกษาคุณครูแจ๊สในอดีตเป็นไปในลักษณะของการต่อเพลงที่ละวรรค ทีละประโยค คล้ายกับการศึกษาสำนวนของภาษาพูด ดังนั้นจึงไม่มีหนังสือเล่มใดสามารถทดแทนการศึกษาคณตรีแจ๊สจากการฟังได้

จะเห็นได้ว่าการฝึกซ้อมรูดิเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุดนั้นมีสิ่งที่สำคัญมาก คือ การฝึกซ้อมรูดิเมนต์สำหรับกลองชุดที่มีการเชื่อมโยงไปสู่การตีจังหวะสวิง และการฝึกซ้อมจังหวะสวิงโดยใช้โน้ตในรูปแบบตัวคำแบ่งแยกย่อยด้วยโน้ตสามพยางค์เข็บบัดหนึ่งชั้น พร้อมกับรักษาจังหวะ 2 และ 4 โดยการเหยียบไฮแฮทในการฝึกซ้อมขั้นพื้นฐาน และศึกษาข้อมูลในเรื่องขององค์ประกอบที่ช่วยส่งเสริมในการฝึกซ้อม อาทิ ศึกษาประวัติและผลงาน และศึกษาข้อมูลจากการฟังเพลงซึ่งเป็นสิ่งที่สำคัญมากในการฝึกซ้อม อาทิ ฟังเพื่อถอดโน้ตเสียงกลองจากบทเพลงในการฝึกซ้อม ฟังเพื่อทำความเข้าใจในสังคีตลักษณ์ของเพลงทำให้รู้จักเพลงมากขึ้น ฟังเพื่อนำข้อมูลมาใช้ในการสร้างภาษาและสำเนียง เขียนแบบ เขียนเสียงในการฝึกซ้อม โดยในการฝึกซ้อมและการเล่นต้องมีความรู้ลึกของสวิงฟีล

การสังเคราะห์เทคนิคการฝึกซ้อมรูดิเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุด จากอาจารย์ทั้ง 3 ท่าน

จากการศึกษาข้อมูลในเรื่องการศึกษาเทคนิคการฝึกซ้อมรูดิเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุด กรณีศึกษา อาจารย์มังกร ปี่แก้ว อาจารย์ชุนด์ร์ เศษนนันท์ และอาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง ซึ่งผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการสรุปผลการสังเคราะห์ในเรื่องการฝึกซ้อมรูดิเมนต์และการฝึกซ้อม

จังหวัดจันทบุรี จากอาจารย์ทั้ง 3 ท่าน โดยแบ่งประเด็นในการฝึกซ้อมออกเป็น 2 ประเด็นที่สำคัญและองค์ประกอบที่ช่วยส่งเสริมในการฝึกซ้อมกลองชุด เพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย ดังนี้

ประเด็นที่ 1 การฝึกซ้อมรูติเม้นท์ มีขั้นตอนในการฝึกซ้อม ดังนี้

1. จับไม้กลองในรูปแบบที่ตนเองถนัด อาทิ รูปแบบเทรคดิชั่นกริฟ และรูปแบบเมทซ์กริฟ ส่วนใหญ่จะจับไม้ในรูปแบบเทรคดิชั่นกริฟ เนื่องจากการจับไม้ลักษณะนี้มันสามารถควบคุมไม้กลองและรวักลองได้ค่อนข้างง่ายและไม่ฝืนธรรมชาติ

2. ในการตีต้องให้ไม้กลองมีการสะท้อนกลับมายังตำแหน่งเดิมหรือริบวานได้มากที่สุด โดยให้มีความคงที่ของไม้และจังหวะ

3. ฝึกรูติเม้นท์ที่เป็นรูปแบบมาตรฐาน อาทิ ซิงเกิลสโตรค ดับเบิลสโตรค ซิงเกิลพาราดีคเคิล ดับเบิลพาราดีคเคิล โน้ตสามพยางค์เข็บหนึ่งชั้น 1 ห้องแล้วต่อด้วยโน้ตเข็บหนึ่งชั้น 1 ห้อง และฝึกซ้อมมือขวาตีจังหวะสวิง มือซ้ายตีรูติเม้นท์ โดยเริ่มตั้งแต่โน้ตตัวดำ โน้ตตัวเข็บหนึ่งชั้น โน้ตสามพยางค์เข็บหนึ่งชั้น โน้ตเข็บสองชั้น โดยเริ่มฝึกจากจังหวะช้าก่อนพอเริ่มคล่องค่อยเพิ่มความเร็วขึ้นไปเรื่อยๆ

4. ฝึกรูติเม้นท์ที่เป็นรูปแบบเฉพาะตัว โดยนำรูติเม้นท์ที่เป็นรูปแบบมาตรฐานมาผสมกับสิ่งที่ได้คิดขึ้นเอง อาทิ ซิงเกิลพาราดีคเคิล ดับเบิลพาราดีคเคิล อินเวิร์สพาราดีคเคิล ราตามากิวและโน้ตสามพยางค์โดยเพิ่มการเน้นเสียงและเปลี่ยนเสียง โดยในการฝึกซ้อมจะคิดเป็นประโยคเพลงและใช้การเน้นเสียงที่ตัวสุดท้ายของแต่ละท่อนของกลุ่มโน้ต โดยที่แบ่งสัดส่วนย่อยของโน้ตในรูปแบบโน้ตเข็บสองชั้น

5. ใช้วิธีการสมมุติเสียงตัวโน้ตแทนเสียงเมโทรโนมในการฝึกซ้อม เพื่อสร้างจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ อาทิ โน้ตตัวโดเท่ากับจังหวะที่ 1 โน้ตตัวลาเท่ากับจังหวะที่ 2 โน้ตตัวเรเท่ากับจังหวะที่ 3 และ โน้ตตัวซอลเท่ากับจังหวะที่ 4 เริ่มซ้อมจากช้าก่อนพอเริ่มคล่องแล้วจึงค่อยเพิ่มความเร็วยิ่งขึ้นไปเรื่อยๆ ซึ่งทั้งหมดในการฝึกสามารถนำมาใช้ในการส่งลูกกลองหรือการโซโล

6. นำรูติเม้นท์ในรูปแบบโน้ตสามพยางค์และรูติเม้นท์ในรูปแบบต่างๆมาประยุกต์ใช้ฝึกซ้อมบนกลองชุด โดยเปลี่ยนเป็นเสียงต่างๆบนกลองชุด และฝึกการเน้นเสียง

7. ยึดโครงสร้างของเพลงเป็นตัวกำหนดรูติเม้นท์ในการเล่น

ประเด็นที่ 2 การฝึกซ้อมจังหวะสวิงขั้นพื้นฐาน มีขั้นตอนในการฝึกซ้อม ดังนี้

1. ฝึกซ้อมตีฉาบไรด์ในรูปแบบโน้ตตัวดำแบ่งย่อยด้วยโน้ตสามพยางค์เข็บหนึ่งชั้น โดยเน้นเสียงที่จังหวะ 2 และ 4 พร้อมกับตีฉาบไรด์ในโน้ตสามพยางค์สุดท้ายในจังหวะ 2 และ 4 และ

รักษาความสม่ำเสมอของไม้กลอง โดยใช้วิธีการตีแบบฟูลสโตรค เพื่อให้ไม้กลองกระทบกับฉาบไรด์แล้ว ไม้กลองมีการรื้อวางกลับมายังตำแหน่งเดิมหรือตำแหน่งที่ต้องการ

2. ฝึกซ้อมเหยียบไฮแฮทจังหวะที่ 2 และ 4 พร้อมกับตีฉาบไรด์ในรูปแบบสวิง ให้ตรงกับเครื่องจับจังหวะ โดยเริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้า อาทิ 60 หรือ 70 Bpm แล้วจึงค่อยพัฒนาในการฝึก โดยที่ไม่จำเป็นต้องเหยียบไฮแฮทในจังหวะ 2 และ 4 แต่นำรูปแบบโน้ตสามพยางค์มาผสมกันทั้ง 2 เท้า ทั้งไฮแฮทและกลองใหญ่ ดังนั้นเท้าซ้ายที่เหยียบไฮแฮทจึงไม่จำเป็นที่จะต้องลงจังหวะ 2 และ 4 แต่ใช้ทั้งไฮแฮทและเบสดรัมในการรักษาจังหวะ 2 และ 4 แทนการเหยียบไฮแฮท โดยต้องรักษาความสมดุลในเรื่องของเสียงและสรีระในการตี ซึ่งใช้วิธีการเหยียบแบบการเหยียบแบบวางส้นเท้า แบนลงกับพื้นกระเบื้องแล้วใช้กำลังจากหน้าเท้าในการเหยียบ หรือจะใช้รูปแบบการเหยียบแบบยกส้นเท้าและใช้กำลังจากการจิกปลายเท้าในการเหยียบ ขึ้นอยู่กับเสียงที่ต้องการในบทเพลงแต่ละรูปแบบ ซึ่งคุณภาพของเสียงไฮแฮทในการเหยียบที่ดีต้องสั้น คม ชัด

3. การฝึกตีไฮแฮท โดยให้นำการตีสโตรคในรูปแบบต่างๆมาใช้ในการฝึกซ้อมตีไฮแฮท คล้ายคลึงกับการฝึกตีฉาบไรด์ และต้องฝึกซ้อมความสัมพันธ์ระหว่างเท้าที่เหยียบไฮแฮทและมือที่ตีไฮแฮท เพื่อให้มือและเท้าเกิดความคล่องตัวไม่ติดขัดในการตีและเหยียบไฮแฮท

4. ฝึกเหยียบกระเบื้องกลองใหญ่ โดยใช้วิธีเหยียบแบบวางส้นเท้าแบนลงกับพื้นกระเบื้อง แล้วใช้กำลังจากหน้าเท้าในการเหยียบหรือฮีดดาวน์ เนื่องจากสามารถเคลื่อนไหวในการตีบนกลองชุดได้ค่อนข้างคล่องตัว และไม่เกร็ง ซึ่งการเหยียบกลองใหญ่ในการตีจังหวะสวิง เสียงของกลองใหญ่จะต้องมีเสียงเบากว่าเสียงของเบส เพื่อสนับสนุนในย่านของเสียงต่ำ ซึ่งวิธีการเหยียบกระเบื้องแบบยกส้นเท้าและใช้กำลังจากการจิกปลายเท้าในการเหยียบจะค่อนข้างควบคุมเสียงได้ยากกว่า และควบคุมการเคลื่อนไหวได้ยากกว่า แต่ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับลักษณะของเพลง แนวเพลง ว่าควรจะใช้ความเหมาะสมในการเหยียบแบบใด เพื่อให้ได้เสียงที่ต้องการ

5. ฝึกซ้อมกลองสแนร์ โดยนำรูติเมนท์มาเป็นส่วนประกอบในการฝึกซ้อมและสร้างการแบ่งสัดส่วนย่อยของโน้ตต่าง ๆ ในการฝึกซ้อมบนกลองสแนร์ และเน้นฝึกซ้อมมือที่ใช้ในการตีกลองสแนร์ เนื่องจากการตีจังหวะสวิงมือที่ตีกลองสแนร์มักจะทำงานมากกว่ามือที่ใช้ในการตีไรด์ โดยเริ่มจากโน้ตตัวดำ โน้ตตัวเข้บิตหนึ่งชั้น โน้ตสามพยางค์เข้บิตหนึ่งชั้น โน้ตเข้บิตสองชั้น และตีฉาบไรด์ในจังหวะสวิง พร้อมทั้งเหยียบไฮแฮทในจังหวะ 2 และ 4 ให้ตรงกับเครื่องจับจังหวะ

6. การฝึกซ้อมการบรรเลงสนับสนุน โดยเริ่มฝึกซ้อมจากกลองสแนร์และกลองใหญ่ แล้วจึงค่อยเพิ่มเป็น 3 เสียง อาทิ เสียงกลองทอมและเสียงฉาบ ซึ่งเป็นการฝึกซ้อมการแยกประสาทบนกลองชุด โดยที่มือและเท้าจะต้องเป็นพื้นเพื่องไม่ติดขัดในการฝึกซ้อมและการเล่น คล้ายกับการบรรเลงสนับสนุนมือซ้ายของเปียโนที่ขึ้นอยู่กับบทเพลง ผู้ร่วมบรรเลงและรูปแบบของวงเป็นส่วน

ใหญ่ไม่ตายตัว อยู่ที่วิธีการเลือกใช้ในการเล่น ซึ่งในบางครั้งสามารถนำแนวคิดจากการนำบทเพลงต่างๆ มาใช้ในเรื่องของการสนับสนุนเพื่อให้เกิดความสมดุลในการเล่น ควรฝึกซ้อมจากสิ่งที่ย้ายไปหาสิ่งที่ยาก และศึกษาข้อมูลที่สำคัญจากการฟังและเลียนแบบเท่านั้น อาทิ ฟังทำนองหลักแล้วนำความรู้สึกและลีลาของเพลงมาใช้ในการสนับสนุน สิ่งที่สำคัญคือต้องมีความสวิงออกมาจากความรู้สึกในการฝึกซ้อมและการเล่น

7. การฝึกซ้อมจังหวะสวิง โดยฝึกซ้อมจังหวะสวิงในรูปแบบพื้นฐานเน้นในเรื่องของการตีให้มีความรู้สึกสวิงหรือให้มีสวิงฟีลในวิญญานการฝึกซ้อมและเล่น เริ่มต้นฝึกซ้อมจังหวะสวิงพื้นฐานโดยเปิดเครื่องจับจังหวะหรือเมโทรโนมในรูปแบบโน้ตตัวดำหรือเมโทรโนมเน้นเสียงที่จังหวะ 2 และ 4 ในอัตราความเร็ว 60 – 70 Bpm เปิดเมโทรโนมเน้นเสียงที่จังหวะที่ 1 และ 3 สำหรับฝึกซ้อมการตีจังหวะสวิงแบบปานกลาง เปิดเมโทรโนมเน้นเสียงในจังหวะที่ 1 เพียงจังหวะเดียวสำหรับฝึกซ้อมการตีจังหวะสวิงแบบเร็ว โดยทั้งหมดจะต้องเริ่มฝึกจากจังหวะช้าไปจนถึงเร็วและเร็วที่สุดเท่าที่เราตีได้ และแบบฝึกหัดในการตีจังหวะสวิงที่สามารถนำมาใช้ในการฝึกซ้อมทั้ง 2 เล่ม คือ ซินโคเปชั่น ของเท็ดลีด และคิอาร์ทอพอพ็อดรัมมิง เดอะแจ๊สครัมเมอร์เวิร์คช็อป ของจอห์น ไรเลย์ และควรศึกษาข้อมูลที่สำคัญในการฝึกซ้อมจากการฟัง การดูการบรรเลง เพื่อนำมาเลียนแบบในการฝึกซ้อม และในเรื่องการฝึกควบคุมเสียงกลองชุดและสร้างภาษาหรือสำเนียงในการตีจังหวะสวิง ซึ่งฝึกซ้อมโดยใช้การเน้นเสียง การแบ่งจังหวะจากเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4 มาเป็น 2 แล้วฝึกสลับกันจาก 2 มาเป็น 4 และฟังเพื่อถอดโน้ตกลองจากเพลงมาใช้ในการฝึกซ้อมฟังเสียงและสำเนียงพร้อมทั้งดูการบรรเลงการตีกลองชุดของมือกลองระดับโลกแต่ละคนจะทำให้ได้ประโยชน์ของเพลง และนำประโยชน์เพลงมาต่อกันทำให้ได้ภาษาหรือสำเนียงในการตีจังหวะสวิง แต่สิ่งที่สำคัญคือจะต้องฟังมากและดูมากจนตกลึกแล้วนำมาเลียนแบบจนสร้างเป็นภาษาและสำเนียงของตัวเองได้

จากผลการวิจัยในการฝึกซ้อมทั้ง 2 ประเด็น ผู้วิจัยได้มีการสังเคราะห์เพิ่มเติมในเรื่องขององค์ประกอบที่ช่วยส่งเสริมในการฝึกซ้อมรูติเม้นท์และจังหวะสวิง มีดังนี้

1. การศึกษาประวัติและผลงานเพื่อทำให้เข้าใจถึงเทคนิคต่างๆที่มีความสำคัญในการฝึกซ้อมหรือผลงานที่ควรนำข้อมูลมาใช้ในการฝึกซ้อม และเป็นข้อมูลที่สำคัญในการฟังเพลง

2. การศึกษาข้อมูลจากการฟังเพลง ซึ่งเป็นสิ่งที่สำคัญมากในการฝึกซ้อมในเรื่องของจินตนาการ ความคิดสร้างสรรค์ในการฝึกซ้อม อาทิ

2.1 การฟังเพื่อถอดโน้ตเสียงกลองจากบทเพลงในการฝึกซ้อม

2.2 การฟังเพื่อทำความเข้าใจในสังคีตลักษณ์ของเพลงทำให้รู้จักเพลงมากขึ้น
เข้าใจในวิวัฒนาการของจังหวะในการตีกลองชุดจากบทเพลงต่างๆ

2.3 การฟังเพื่อนำข้อมูลมาใช้ในการเลียนแบบ เลียนเสียง สำหรับการสร้างภาษา และสำเนียงในการฝึกซ้อมและการเล่น ซึ่งทั้งในการฝึกซ้อมและการเล่นต้องมีความรู้สึกของ สติงฟีลทุกครั้ง

3. การศึกษาข้อมูลจากการฟังเพลง เนื่องจากการฟังแล้วนำมาวิเคราะห์เท่ากับได้ศึกษา ศิลปินไปด้วย และอย่าฟังแต่มีอกกลองเพียงอย่างเดียวต้องฟังศิลปินเครื่องดนตรีประเภทต่างๆรวมถึง นักร้องด้วย เพราะการฟังทำให้ได้เข้าใจถึงภาษาและสำเนียงในการตีจังหวะสติง และยังเป็นเป็น ข้อมูลที่สำคัญในการฝึกซ้อม โดยเริ่มต้นจากการฟังวงหรือศิลปินต่างๆ ดังนี้

3.1 วงบีกแบนด์ อาทิ

เกลนนัน มิลเลอร์

ทอมมี่ คอร์ซี

แฮรี เจมส์

3.2 ศิลปินนักร้องและศิลปินเครื่องดนตรีประเภทต่างๆ อาทิ

ไมล์ เดวิส

เซอร์บี แฮนค็อก

โกรฟเวอร์ วอชิงตัน จูเนียร์

อัล จาโร

ซิก โครเรีย

3.3 ศิลปินมีอกกลอง อาทิ

เอ็ด ทริกเพน

เชลลี มานัน

โคซี่ โคล

แม็กซ์ โรซ

ฟิลลีโจ โจนส์

หลุยส์ เบลสัน

บัดดี ริช

โทนี วิลเลียมส์

สตีฟ แกด

เดฟ เวคส์

วินนี่ โคลัวตา

เคนนิส แชมเบอร์

สตีฟ สมิธ
ปีเตอร์ เอิร์สกิน
เจฟ แสมิลตัน

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะเพื่อการปฏิบัติ

ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพื่อการปฏิบัติ ดังนี้

1. สามารถนำผลการวิจัยไปใช้ในการบูรณาการกับการเรียนการสอนกลองชุด ในเรื่องของการฝึกซ้อมรูดิเมนต์และจังหวะสวิง
2. สามารถนำข้อมูลในการฝึกซ้อมรูดิเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกลองชุดไปใช้เป็นแนวทางสำหรับการเริ่มต้นในการฝึกซ้อมตีกลองชุดในรูปแบบดนตรีแจ๊สเบื้องต้น

ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยในครั้งต่อไป

ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยในครั้งต่อไป ดังนี้

1. ควรมีการศึกษาต่อยอดในเรื่องของการฝึกซ้อมกลองชุดในขั้นที่สูงกว่าเดิม
2. ควรมีการศึกษาในเรื่องการฝึกซ้อมกลองชุดในรูปแบบดนตรีประเภทต่างๆ
3. ควรมีการศึกษาในเรื่องการฝึกซ้อมของเครื่องดนตรีประเภทต่างๆ

บรรณานุกรม

- กฤตยา เชื้อมวราศาสตร์. (2556). มังกร ปี่แก้ว มือกลองแจ๊สอีกหนึ่งตำนานของไทย. ค้นเมื่อวันที่ 11 มกราคม 2560. จาก http://www.li.mahidol.ac.th/mahidolnews/feb56/music10_feb56.pdf
- เกษม ทิพยเมธากุล. (2561). **The Encyclopedia of The Rudiments 735** รูดิเมนต์. (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ : บริษัท คิงออฟแอดเวอร์ไทซิ่งแอนกราฟฟิค จำกัด.
- ชนุตร์ เดชชนนันท์. (2560). **รูปภาพชนุตร์ เดชชนนันท์**. ค้นเมื่อวันที่ 6 พฤศจิกายน 2560. จาก <https://www.facebook.com/hong2901/photos> ----- (สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2561).
- ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2555). **ดนตรีศึกษา หลักการและสาระสำคัญ**. (พิมพ์ครั้งที่ 9). กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่ง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2543). **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่ง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ถาวร เขวachsen. (สัมภาษณ์, 17 กรกฎาคม 2559).
- ปราชญ์ อรุณรังษี และคณะ. (2556). **Rhythm Section เล่มที่ 5 และเล่มที่ 7**. กรุงเทพฯ : ปราชญ์ มิวสิคกรุ๊ปจำกัด.
- ผจญ พิบุ้ง. (2558, กรกฎาคม-ธันวาคม). รูดิเมนต์กับการพัฒนาทักษะผู้เล่นกลอง. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น**, 7 (2), 216-226.
- ฝ่ายวิชาการ สถาบันดนตรีเคพีเอ็น. (2557). **กลองชุดขั้นต้น : แบบเรียนดนตรีสำหรับนักเรียน** โครงการพัฒนาทักษะทางดนตรีในโรงเรียนสังกัดกรุงเทพมหานคร. (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ : บริษัท เคพีเอ็น มิวสิค จำกัด.
- ไพรัช มากกาญจนกุล. (2526) **การตีกลองชุด**. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เจริญดี.
- มังกร ปี่แก้ว. (สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2561).
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2548). **ศัพท์ดนตรีสากล ฉบับราชบัณฑิตยสถาน**. (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัดอรุณการพิมพ์.
- รุ่งเกียรติ สิริวงษ์สุวรรณ และคณะ. (2559). **Drum Note เล่มที่ 5 และเล่มที่ 28**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ดรัม โน้ต.
- (2560). **เทคนิคการถ่ายทอดกลองชุดแจ๊สเพื่อสร้างชุดการสอนในสถาบันอุดมศึกษาในประเทศไทย**. วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

- วิทวัส ปัญญาเลิศวุฒิ, กฤษ ม่วงอยู่. (2018). **ประวัติ สตีฟ แกด.** ค้นเมื่อวันที่ 5 มีนาคม 2561 จาก <https://gmlive.com/Steve-Gadd-Bio>
- วีระ สมบูรณ์. (2550). **รหัสดนตรีพลิกวิถีโลก.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ไอเฟนบุ๊ก.
- ศุภมิตร ประสบเกียรติ. (2557). **งานนักร้องประสานเสียง. แผนงาน : สร้างและพัฒนาคณะนักร้องประสานเสียง คุณภาพระดับสากล มงฟอร์ตวิทยาลัย.** ค้นเมื่อวันที่ 7 กุมภาพันธ์ 2560. จาก http://mcpswis.mcp.ac.th/html_edu/cgibin/mcp/main_php/print_informed.php?id_count_inform=17438
- ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล. (2555). **ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 1.** กรุงเทพฯ : วงศ์สว่างพับลิชชิ่ง แอนด์ พรินติ้ง.
- สมพงษ์ ทองคำ. (2544). **แจ๊สในประเทศไทย : กรณีศึกษาทำนองอิมโพรไวเซชันของเทวัญทรัพย์แสนยากร.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- สธน โรจนตระกูล. (2554). **เครื่องดนตรีประเภทตีหรือเคาะ. (พิมพ์ครั้งที่ 1).** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์
- (2559). **ดนตรีนิยม. (พิมพ์ครั้งที่ 1).** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์
- สมสรรศรี สมบัติเจริญ. (2547). **หัดตีกลอง.** กรุงเทพฯ : เอ็มไอเอส ซอฟท์เทค จำกัด.
- สมศักดิ์ สร้อยระย้า. (2538). **เครื่องเคาะตี. (พิมพ์ครั้งที่ 1).** กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- สุทธิพงษ์ ปานคง. (2560). **รูปภาพสุทธิพงษ์ ปานคง.** ค้นเมื่อวันที่ 6 พฤศจิกายน 2560. จาก <https://www.facebook.com/suttipong.pankong/photos>
- (สัมภาษณ์, 20 กันยายน 2561).
- สุรดี ประพัฒน์รังษี. (2550). **กระบวนการฝึกซ้อมดนตรี (กลุ่มเครื่องลมไม้) กรณีศึกษา : นักเรียนชั้นเตรียมอุดม วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.**
- ใหญ่ นภายน. (2535). **ยุคเพลงผสมสังคีตสัมพันธ์ของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ พ.ศ. 2495.** กรุงเทพฯ : สุนทรภรณ์วิชาการ.
- องอาจ กวีเกียรติคุณ. (2556). **วิเคราะห์เปรียบเทียบการเดี่ยวกลองของ สตีฟ แกดด์ วินนี่ โคลัวตา และเดฟ เวก์ล ในบทเพลง ฮัมตี ของซิก คอเรีย. วิทยานิพนธ์ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยรังสิต.**
- อนันต์ ลือประดิษฐ์. (2545). **Jazz : อีสรภาพทางดนตรีของมนุษยชาติ.** กรุงเทพฯ : เนชั่น มัลติมีเดียกรุ๊ป

- อภิชัย เลี่ยมทอง. (2555, มกราคม-มิถุนายน). หลักสำคัญสำหรับการฝึกซ้อมดนตรีเพื่อ
 ประสิทธิภาพสูงสุด. วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต, 7 (1), 30-31
- อำภารัตน์ ผลาวรณ. (2556). ผลการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนแบบแนะให้รู้จัก (CGI) เรื่อง
 ความน่าจะเป็นที่มีต่อผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนคณิตศาสตร์ ความสามารถในการแก้ปัญหา
 ทางคณิตศาสตร์ ความตระหนักรู้คิดและความมีวินัยในตนเอง ของนักเรียนชั้น
 มัธยมศึกษาปีที่ 5. ปรินญาณิพนธ์มหาบัณฑิต สาขาวิชาการมัธยมศึกษา มหาวิทยาลัย
 ศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.
- Erskine, P. (1987). **Drum Concept and Techniques**. U.S.A : HalLeonard Corporation.
- Feldstein, S. & Black, D. (2005). **Alfred's Beginning Drum set Method**. U.S.A : Alfred
 Publishing Co, Inc.
- Finn, L. (2000). **Beyond the Backbeat from Rock&Funk to Jazz&Latin**. U.S.A : Berklee Press
- Fullen, B. (2005). **Jazz Standard for Drumset**. Australia : Hal Leonard Australia Pty.
 Ltd.
- Glass, D. (2012). **100 Years of American Music from Behind the Drums**. (DVD). U.S.A :
 Daniel Glass and Drum Channel.
- Hannum, T. (2010). **Basic Snare Drum Technique**. Retrived 11 January 2017. From
<http://percussion.org/blog/basic-snare-drum-technique/>.
- Mackenzie, T. (2009). **Buddy Rich's Rudiment Around the Kit**. U.S.A : Amsco Publications,
 A Division of Music Sales Corporation.
- Magadini, P. (1998). **The Complete Drumset Rudiments**. U.S.A : Hal Leonard Corporation.
- Morello, J. (2010). **Rudiment Jazz**. U.S.A : Modern Drummer Publications, Inc.
- Novello, J. (1987). **The Contemporary Keyboardist**. U.S.A : HalLeonard Corporation.
- Riley, J. (1994). **The Art of Bop Drumming**. U.S.A : Manhattan Music Publications.
- Shultz, T. (1979). **A History of Jazz Drumming**. U.S.A : Hudson Music.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก
รายนามผู้เชี่ยวชาญ

รายนามผู้เชี่ยวชาญในการตรวจสอบเครื่องมือสำหรับการวิจัย

1. ดร.ดวงกมล บางชวด อาจารย์ประจำสาขาวิชาพัฒนศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พณัง ปานช่วย อาจารย์ประจำสาขาวิชาเอกดนตรีแจ๊ส ภาควิชาดนตรีตะวันตก มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
3. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุ่งเกียรติ ลีวิงษ์สุวรรณ อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

ภาคผนวก ข
หนังสือราชการ

ที่ ศบ ๐๕๖๔.๑๔/๒๕๖๕



บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
๑๐๖๑ ถนนอิสรภาพ แขวงหิรัญรูจี
เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร ๑๐๖๐๐

๒ กรกฎาคม ๒๕๖๑

เรื่อง เรียนเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหาเครื่องมือในการทำวิทยานิพนธ์

เรียน ดร.ควงกมล บางขวด

สิ่งที่ส่งมาด้วย แบบสอบถาม จำนวน ๑ ชุด

เนื่องด้วย นายจิรวัดน์ แสงอนันต์ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีตะวันตก (ดนตรีศึกษา) มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา กำลังทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง “การศึกษาศาสตร์การฝึกซ้อมกลองชุดในรูปแบบดนตรีแจ๊ส กรณีศึกษา อาจารย์มังกร ปี่แก้ว อาจารย์ชุนด์เรชชนันท์ และอาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง” โดยมีคณะกรรมการ ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ดังนี้

- | | |
|--|---------------|
| ๑. ดร.พิมลมาศ พร้อมสุขกุล | ประธานกรรมการ |
| ๒. รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิท ขันธิศิริ | กรรมการ |
| ๓. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล | กรรมการ |

ในการทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้ นักศึกษาจำเป็นต้องตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา (Content Validity) ของเครื่องมือ เพื่อให้ได้เครื่องมือที่สมบูรณ์ที่สุด ทางบัณฑิตศึกษาได้พิจารณาเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ มีความรู้ความสามารถทางด้านการทำงานวิจัยเป็นอย่างดี จึงขอเรียนเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญในการตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหาของเครื่องมือดังกล่าว

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาให้ความอนุเคราะห์แก่นักศึกษาด้วยจะเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(อาจารย์ ดร.คณกร สว่างเจริญ)
รองคณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
ปฏิบัติราชการแทนคณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

บัณฑิตวิทยาลัย

โทร. ๐-๒๔๘๖๑-๘๐๐๐ ต่อ ๑๘๑๐



ที่ ศธ ๐๕๖๔.๑๔/๒๕๖

บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
๑๐๖๑ ถนนอิสรภาพ แขวงทรีแฉลบ
เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร ๑๐๖๐๐

๒ กรกฎาคม ๒๕๖๑

เรื่อง เรียนเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหาเครื่องมือในการทำวิทยานิพนธ์

เรียน ดร.พนัง ปานช่วย

สิ่งที่ส่งมาด้วย แบบสอบถาม จำนวน ๑ ชุด

เนื่องด้วย นายจิรวุฒิ แสงอนันต์ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาลัทธิสุตฺรพิลาศตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีตะวันตก (ดนตรีศึกษา) มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา กำลังทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง “การศึกษาเทคนิคการฝึกซ้อมกลองชุดในรูปแบบดนตรีแจ๊ส กรณีศึกษา อาจารย์มังกร ปี่แก้ว อาจารย์ชุนนุตร์ เศรษฐนันท์ และอาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง” โดยมีคณะกรรมการ ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ดังนี้

- | | |
|---|---------------|
| ๑. ดร.พิมลมาศ พร้อมสุขกุล | ประธานกรรมการ |
| ๒. รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ จันทร์ศิริ | กรรมการ |
| ๓. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ราดล | กรรมการ |

ในการทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้ นักศึกษาจำเป็นต้องตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา (Content Validity) ของเครื่องมือ เพื่อให้ได้เครื่องมือที่สมบูรณ์ที่สุด ทางบัณฑิตศึกษาได้พิจารณาเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ มีความรู้ความสามารถทางด้านการทำวิจัยเป็นอย่างดี จึงขอเรียนเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญในการตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหาของเครื่องมือดังกล่าว

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาให้ความอนุเคราะห์แก่นักศึกษาค่ะจะเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(อาจารย์ ดร.คณกร สว่างเจริญ)
รองคณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
ปฏิบัติราชการแทนคณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

บัณฑิตวิทยาลัย

โทร. ๐-๒๔๓๓-๓๐๐๐ ต่อ ๑๘๑๐



ที่ ศธ ๐๕๖๔.๑๔/๒๕๖๓

บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
๑๐๖๑ ถนนอิสรภาพ แขวงหิรัญรูจี
เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร ๑๐๖๐๐

๒ กรกฎาคม ๒๕๖๑

เรื่อง เรียนเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหาเครื่องมือในการทำวิทยานิพนธ์

เรียน ดร.รุ่งเกียรติ สิริวงษ์สุวรรณ

สิ่งที่ส่งมาด้วย แบบสอบถาม จำนวน ๑ ชุด

เนื่องด้วย นายจิรวุฒิ แสงอนันต์ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาศาสตรบัณฑิตศึกษาศาสตร์ สาขาวิชาคนตรีตะวันตก (คนตรีศึกษา) มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา กำลังทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง "การศึกษาเทคนิคการฝึกซ้อมกลองชุดในรูปแบบคนตรีแจ๊ส กรณีศึกษา อาจารย์มังกร ปู่แก้ว อาจารย์ชุนด์เรชชนันท์ และอาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง" โดยมีคณะกรรมการ ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ดังนี้

- | | |
|--|---------------|
| ๑. ดร.พิมลมาศ พร้อมสุขกุล | ประธานกรรมการ |
| ๒. รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ชันศิริ | กรรมการ |
| ๓. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล | กรรมการ |

ในการทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้ นักศึกษาจำเป็นต้องตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา (Content Validity) ของเครื่องมือ เพื่อให้ได้เครื่องมือที่สมบูรณ์ที่สุด ทางบัณฑิตศึกษาได้พิจารณาเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ มีความรู้ความสามารถทางด้านการศึกษาวิจัยเป็นอย่างดี จึงขอเรียนเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญในการตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหาของเครื่องมือดังกล่าว

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาให้ความอนุเคราะห์แก่นักศึกษาดังกล่าวจะเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(อาจารย์ ดร.คมกร สว่างเจริญ)
รองคณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
ปฏิบัติราชการแทนคณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

บัณฑิตวิทยาลัย

โทร. ๐-๒๔๗๓-๗๐๐๐ ต่อ ๑๙๑๐

ภาคผนวก ค
เครื่องมือที่ใช้ในการทำวิจัย

แบบคำถามในการสัมภาษณ์

แบบคำถามในการสัมภาษณ์ในหัวข้อวิจัยเรื่อง การศึกษาเทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์และจังหวะสวิงสำหรับกอล์ฟครุฑ ตรีศึกษา อาจารย์มักร ปี่แก้ว อาจารย์ชุนทร์ เศรษฐนันท์ และอาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง โดยมีวัตถุประสงค์ในการศึกษาเทคนิคการฝึกซ้อมรูติเมนต์และเทคนิคการฝึกซ้อมจังหวะสวิงสำหรับกอล์ฟครุฑ จากอาจารย์ทั้ง 3 ท่าน และมีขอบเขตการศึกษาในเรื่องเทคนิคในการฝึกซ้อมรูติเมนต์ และเทคนิคในการฝึกซ้อมจังหวะสวิงขั้นพื้นฐานโดยแบ่งคำถามออกเป็น 3 ด้านที่สำคัญ ดังนี้

ด้านที่ 1 ด้านเทคนิคในการฝึกซ้อมรูติเมนต์

ด้านที่ 2 ด้านเทคนิคในการฝึกซ้อมจังหวะสวิง

ด้านที่ 3 ด้านองค์ประกอบที่ช่วยส่งเสริมในการฝึกซ้อมรูติเมนต์และจังหวะสวิง

ด้านที่ 1 ด้านเทคนิคในการฝึกซ้อมรูติเมนต์

1. ท่านมีเทคนิคในการจับไม้กอล์ฟและสร้างความแข็งแรง ความยืดหยุ่นของนิ้วและข้อมือในการควบคุมไม้กอล์ฟในการฝึกตีสโตรค อย่างไร
2. ท่านมีเทคนิคในการควบคุมไม้กอล์ฟสำหรับการฝึกซ้อมรูติเมนต์ในแต่ละรูติเมนต์อย่างไร
3. ท่านมีเทคนิคในการนำแบบฝึกหัดรูติเมนต์มาใช้ฝึกซ้อมบนกอล์ฟครุฑ อย่างไร
4. ในการเริ่มต้นการตีกอล์ฟในรูปแบบคนตรีแจ๊สของท่าน มีแบบฝึกหัดรูติเมนต์ใด ที่ให้ความสำคัญและเน้นย้ำเป็นพิเศษในการเริ่มต้นการฝึกซ้อม และอัตราความเร็วที่ใช้ในการเริ่มต้นการฝึกซ้อม
5. ท่านมีเทคนิคในการฝึกซ้อมรูติเมนต์ที่เป็นรูปแบบเฉพาะตัว สำหรับการตีกอล์ฟในรูปแบบแจ๊ส หรือไม่อย่างไร
6. ท่านมีเทคนิคในการฝึกซ้อมรูติเมนต์ ให้มีความคงที่ของจังหวะและผ่อนคลายกล้ามเนื้อในขณะที่ฝึกซ้อม อย่างไร
7. ในการฝึกซ้อมรูติเมนต์ ท่านมีการวางแผนหรือขั้นตอนในการฝึกซ้อม อย่างไร
8. ในการเริ่มต้นฝึกซ้อมรูติเมนต์ ท่านพบเจอปัญหาอะไรบ้าง และมีวิธีแก้ไขปัญหานั้นอย่างไร

ด้านที่ 2 ด้านเทคนิคในการฝึกซ้อมจังหวะสวิง

1. ท่านมีเทคนิคในการฝึกซ้อมตีจอบไรด์ อย่างไร
2. ท่านมีเทคนิคในการฝึกซ้อมตีไฮแฮทและเหยียบไฮแฮท อย่างไร
3. ท่านมีเทคนิคในการฝึกซ้อมกอล์ฟใหญ่ อย่างไร

4. ท่านมีเทคนิคในการฝึกซ้อมกลองสแนร์ อย่างไร
5. ท่านมีเทคนิคการฝึกซ้อมในเรื่องของการบรรเลงสนับสนุนระหว่างกลองสแนร์และกลองใหญ่ (Comping Snare Drum and Bass Drum) อย่างไร
6. ท่านใช้แบบฝึกหัดใดในการเริ่มต้นฝึกจังหวะสวิงและฝึกซ้อมในอัตราความเร็วที่เท่าใด
7. ท่านมีเทคนิคการฝึกซ้อมการบรรเลงสนับสนุน (Comping) โดยรักษาจังหวะที่ 2 และ 4 ให้คงที่และผ่อนคลายอย่างไร
8. ท่านมีเทคนิคการฝึกซ้อมในการควบคุมเสียงกลองชุด (Balance Sound) และการสร้างภาษาหรือสำเนียงในการตีจังหวะสวิง อย่างไร
9. ท่านมีการนำบทเพลงเพลงมาใช้ประกอบในการฝึกซ้อมจังหวะสวิงหรือไม่ อย่างไร
10. ท่านมีเทคนิคการฝึกซ้อมจังหวะสวิงกับบทเพลงในแต่ละยุค แต่ละรูปแบบ และบทเพลงที่มีสังคีตลักษณะในแต่ละรูปแบบ (Song Form) อย่างไร
11. ท่านมีเทคนิคในการนำโน้ตทำนองหลักของบทเพลง มาใช้ในการบรรเลงจังหวะสวิงในบทเพลง อย่างไร
12. ในการเริ่มต้นการฝึกซ้อมจังหวะสวิง ท่านพบเจอปัญหาอะไรบ้าง และมีวิธีแก้ไข / รับมือปัญหานั้นอย่างไร

ด้านที่ 3 ด้านองค์ประกอบที่ช่วยส่งเสริมในการฝึกซ้อมรูติเม้นท์และจังหวะสวิง

1. การศึกษา ประวัติและผลงานของศิลปินมือกลอง
 - 1.1 ท่านให้ความสำคัญในการศึกษาประวัติดนตรีหรือไม่ อย่างไร
 - 1.2 ท่านให้ความสำคัญกับสังคีตลักษณะของเพลงหรือไม่ อย่างไร
 - 1.3 ท่านให้ความสำคัญในการศึกษาผลงานของศิลปินหรือไม่ อย่างไร
2. การฟังเพลง
 - 2.1 ท่านให้ความสำคัญในการฟังเพลงหรือไม่ อย่างไร
 - 2.2 ท่านเริ่มต้นในการฟังบทเพลงจากศิลปินใด และศิลปินมือกลองคนใดที่เปิดโลกทัศน์และมีอิทธิพลในการเริ่มตีกลองชุดของท่าน เพราะเหตุใด
 - 2.3 ศิลปินมือกลองที่ควรเริ่มต้นในการฟัง เพื่อถอดโน้ตเสียงกลองชุดสำหรับนำมาศึกษาเป็นข้อมูลในเรื่องของสำเนียงและภาษาในการตีกลองชุด
 - 2.4 แนวคิดในการฟังเพลงของท่าน

ภาคผนวก ง
รูปภาพการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ

รูปภาพการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ

อาจารย์มังกร ปี่แก้ว



อาจารย์ชุนตร์ เตชชนนันท์



อาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง



ภาคผนวก จ
แบบตอบรับการเผยแพร่บทความวิจัย



กองบรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง
คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
อ.เมือง จ.ชลบุรี ๒๐๑๓๑ โทรศัพท์ ๐๓๘-๑๐๒๕๖๖ ต่อ ๑๐๗
อีเมลล์ mupa.journal@gmail.com

ตอบรับการตีพิมพ์บทความ

วารสารดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

วันที่ ๑๐ เมษายน พ.ศ. ๒๕๖๓

เรื่อง ตอบรับการตีพิมพ์บทความ

เรียน คุณจิรวัดน์ แสงอนันต์ และ คุณพิมลมาศ พร้อมสุขกุล

ตามที่ท่านได้ส่งบทความวิจัย เรื่องศึกษาเทคนิคการฝึกซ้อมรูติเม้นท์และจังหวะสวิง สำหรับกลองชุด กรณีศึกษา อาจารย์มิ่งกร ปีกแก้ว อาจารย์ชุนทร์ เตชธนนันท์ และ อาจารย์สุทธิพงษ์ ปานคง เพื่อเสนอพิจารณาตีพิมพ์ ในวารสารดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

ในการนี้บทความเรื่องดังกล่าวได้ผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer Review) และกองบรรณาธิการเป็นที่เรียบร้อยแล้ว จึงขอแจ้งผลดังนี้

- มีความยินดี ตีพิมพ์บทความลงในวารสารดนตรีและการแสดง
คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
ประจำฉบับ ปีที่ ๗ ฉบับที่ ๒ (กรกฎาคม – ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๖๔)
- ไม่สามารถตีพิมพ์บทความลงในวารสารวิชาการดนตรีและการแสดง
คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา เนื่องจาก ผู้ทรงคุณวุฒิ
พิจารณาแล้วยังไม่มีความเหมาะสม ดังรายละเอียดที่แนบมาพร้อมกันนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบ

O. Oud.

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ)
บรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง

ภาคผนวก ฉ

สำเนาใบประกาศนียบัตรอบรมภาษาอังกฤษ

ตำนานประกาศนียบัตรอบรมภาษาอังกฤษ



ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ – สกุล	นายจิรวัดน์ แสงอนันต์
วันเดือนปีเกิด	19 ธันวาคม พ.ศ.2519
ที่อยู่ปัจจุบัน	18/72 หมู่บ้านพระปิ่น 2 ซอยศาลาธรรมสพน์ 17 แขวงศาลาธรรมสพน์ เขตทวีวัฒนา จังหวัด กรุงเทพฯ 10170
สถานที่ทำงาน	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เลขที่ 2 ถนนราชินี แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพฯ 10200
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2540	ศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.) สาขาคูริยางค์สากล (Percussion) คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี