สาระและแนวทางการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษา

นายฐาณิศร์ สินธารัตนะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดนตรีศึกษา ภาควิชาศิลปะ ดนตรีและนาฏศิลป์ศึกษา
คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CONTENT AND LEARNING MANAGEMENT GUIDELINES FOR FREE IMPROVISATION IN HIGHER EDUCATION

Mr. Tanid Sintaratana

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Education in Music Education
Department of Art,Music, and Dance Education
FACULTY OF EDUCATION
Chulalongkorn University
Academic Year 2020

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	สาระและแนวทางการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษา
โดย	นายฐาณิศร์ สินธารัตนะ
สาขาวิชา	ดนตรีศึกษา
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	อาจารย์ ดร.ภาวศุทธิ์ พิริยะพงษ์รัตน์

คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต

---------- คณบดีคณะครุศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร.ศิริเดช สุชีวะ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

---------- ประธานกรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รังสิพันธุ์ แข็งขัน)

---------- อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(อาจารย์ ดร.ภาวศุทธิ์ พิริยะพงษ์รัตน์)

---------- กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สิชฌน์เศก ย่านเดิม)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ฐาณิศร์ สินธารัตนะ : สาระและแนวทางการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษา. (CONTENT AND LEARNING MANAGEMENT GUIDELINESFOR FREE IMPROVISATION IN HIGHER EDUCATION) อ.ที่ปรึกษาหลัก : อ. ดร.ภาวศุทธิ์ พิริยะพงษ์รัตน์

การศึกษาเรื่องสาระและแนวทางการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษา มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาแนวคิด ความหมาย แนวปฏิบัติ และพัฒนาการของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ และ 2) ศึกษาสภาพการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษาในประเทศไทย แหล่งข้อมูลได้แก่ 1) อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญ 2) ศิลปินผู้เชี่ยวชาญ และ 3) นักศึกษาหรือบัณฑิตที่มีประสบการณ์ 4) ชั้นเรียนที่เกี่ยวข้อง และ 5) เอกสารที่เกี่ยวข้อง เครื่องมือวิจัย ได้แก่ 1) แบบสัมภาษณ์ 2) แบบการสังเกตชั้นเรียน และ 3) แบบวิเคราะห์เอกสาร โดยใช้การวิเคราะห์เนื้อหาในการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ

ผลการวิจัยสรุปได้ว่า

1. ในบริบทสากล ดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระได้ถูกพัฒนาจากกลุ่มศิลปินที่ต้องการเป็นอิสระจากกรอบการสร้างสรรค์ในช่วงยุค 1950-60s โดยมีกระบวนการสร้างสรรค์ที่เน้นการแสดงออกอย่างฉับพลัน และลื่นไหล แนวปฏิบัติของดนตรีชนิดนี้ถูกพัฒนาในวงกว้างและเริ่มเข้าสู่ประเทศไทยในปี พ.ศ.2550 จากอิทธิพลของการจัดแสดงงานศิลปะของชาวญี่ปุ่น ดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระได้ส่งผลกระทบต่อนักดนตรีกลุ่มต่าง ๆ ส่วนหนึ่งเป็นอาจารย์ในมหาวิทยาลัยทำให้องค์ความรู้ ดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระเติบโตในระดับอุดมศึกษาของไทย

2. สภาพการจัดการเรียนรู้ในระดับอุดมศึกษาในประเทศไทยแบ่งเป็น 4 ด้าน ได้แก่ 1) การกำหนดวัตถุประสงค์ ครอบคลุมการฝึกฝนระดับไตร่ตรองและอุตรภาวะ 2) การกำหนดเนื้อหา ครอบคลุมฐานความรู้และข้อมูลอ้างอิงที่เฉพาะเจาะจง 3) การจัดกิจกรรมและสิ่งสนับสนุนการเรียนรู้ เป็นการสร้างสภาพแวดล้อมการเรียนรู้ที่สอดรับกับการกำหนดวัตถุประสงค์ และ 4) การวัดผลประเมินผล ครอบคลุมการประเมินกระบวนการและผลลัพธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา ดนตรีศึกษา ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2563 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

6183323127 : MAJOR MUSIC EDUCATION

KEYWORD: Free Improvisation, Learning Management, Higher Education

Tanid Sintaratana : CONTENT AND LEARNING MANAGEMENT GUIDELINESFOR FREE IMPROVISATION IN HIGHER EDUCATION. Advisor: PAWASUT PIRIYAPONGRAT, Ph.D.

The purposes of this research were 1) to study the concepts, definitions, practice and development of free improvisation and 2) to study the current stage of learning management of free improvisation in a higher education in Thailand. The sample group were 1) expert teachers 2) free improvisation artists 3) experienced students or graduates 4) related classes, and 5) related treatises. The research tools were 1) interview form 2) classroom observation form, and 3) document analysis form. The qualitative data were analyzed through content analysis and led to inductive conclusion.

The results revealed that

1. In an international context, free improvisation is a spontaneous music-making process which is developed by groups of artists in the 1950-60s that urged to deconstruct the previous creative frameworks. The practice has been used widely and began to approach Thai music scene in 2007 through art exhibition held by Japanese artists. Free improvisation has influenced various groups of musicians, some of them also take parts as lecturers in higher education. This causes an integration of free improvisation learning in a university setting.

2. The current stage of learning management is divided into 4 aspects: 1) The objectives cover both deliberate and transcendence practices. 2) The content covers specific knowledge bases and referents. 3) Learning activities and facilities provides a learning environment that relates to the objectives; and 4) Evaluation and assessment covers both process and outcome assessment.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Field of Study: Music Education Student's Signature .....

Academic Year: 2020 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะไม่สามารถสำเร็จลุล่วงได้เลย หากปราศจากคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษาหลัก อาจารย์ ดร. ภาวศุทธิ์ พิริยะพงษ์รัตน์ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. รังสิพันธุ์ แข็งขัน และกรรมการภายนอก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สิชฌน์เศก ย่านเดิม ที่ได้ให้คำแนะนำที่เป็นประโยชน์สำหรับผู้วิจัยเสมอมา

นอกจากนี้อยากขอขอบพระคุณ อาจารย์ ดร.ณัฐวุฒิ บริบูรณ์วิริย์ ที่ให้คำแนะนำด้านกระบวนการทำวิทยานิพนธ์ และการอบรมให้เป็นผู้ที่มีกระบวนการคิดที่เป็นเหตุเป็นผล มีความรอบคอบ และหมั่นตั้งคำถามหรือข้อสงสัยในสิ่งที่ตนเองทำอยู่เสมอ เพื่อให้เกิดการพิจารณาสิ่งต่าง ๆ อย่างรอบด้าน และมุ่งมั่นในการสร้างสรรค์ผลงานให้มีความสมบูรณ์ที่สุดเท่าที่สามารถทำได้

ขอขอบคุณผู้ให้ข้อมูล ได้แก่ อาจารย์นครินทร์ ธีระภินันท์ อาจารย์ แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์ อาจารย์ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท วรรณฤทธิ์ พงศ์ประยูร ณัชพล ชูสกุล ธนพัฒน์ อนันตกฤตยาธร และศิวนัส บุญศรีพรชัย ที่สละเวลาให้ความร่วมมือและนำเสนอข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ขอขอบคุณ คุณพ่อวิชัย คุณแม่ทองกร และครอบครัวสินธารัตนะ-เลขวิจิตร ที่คอยสนับสนุน ฐานิดา เอี่ยมศิริกุลมิตร ที่ช่วยตรวจสอบงานเขียนและให้กำลังใจ และสุดท้ายนี้ขอขอบคุณเพื่อนในรุ่นที่ 11 และพี่น้องในสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทุกท่านที่ให้ความช่วยเหลือผู้วิจัยจนสำเร็จการศึกษา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ฐาณิศร์ สินธารัตนะ

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตาราง ..... ซ

สารบัญภาพ ..... ฌ

บทที่ 1 บทนำ 1

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

คำถามการวิจัย 3

วัตถุประสงค์ของวิจัย 3

ขอบเขตของวิจัย 3

นิยามศัพท์ 4

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 4

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 5

ตอนที่ 1 แนวคิด ความหมาย แนวปฏิบัติและพัฒนาการของทักษะการอิมโพรไวส์ 6

ตอนที่ 2 การจัดการเรียนรู้ทักษะการอิมโพรไวส์ 27

ตอนที่ 3 กรอบแนวคิดวิจัย 59

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 60

ขั้นที่ 1 การศึกษาเอกสาร แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 60

ขั้นที่ 2 การกำหนดแหล่งข้อมูลที่ใช้ในการวิจัย 61

ขั้นที่ 3 การสร้างและพัฒนาเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 64

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ขั้นที่ 4 การเก็บรวบรวมข้อมูล....65
ขั้นที่ 5 การวิเคราะห์ข้อมูล....65
ขั้นที่ 6 การสรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และนำเสนอวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์....66
บทที่ 4 การวิเคราะห์ข้อมูล....67
ตอนที่ 1 การวิเคราะห์แนวคิด พัฒนาการ และความหมายของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ....67
ตอนที่ 2 การศึกษาสภาพการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษา ในประเทศไทย....95
บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ....140
สรุปผลการวิจัย....141
อภิปรายผลการวิจัย....150
ข้อเสนอแนะในการนำผลวิจัยไปใช้....151
ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป....151
บรรณานุกรม....153
ภาคผนวก....163
ภาคผนวก ก เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย....164
ประวัติผู้เขียน....213

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 2.1 กรอบแนวคิดการศึกษาของแนวคิด ความหมาย แนวปฏิบัติและพัฒนาการของทักษะการอิมโพรไวส์แบบอิสระ.....27

ตารางที่ 2.2 แสดงกรอบการกำหนดเนื้อหาด้านฐานความรู้และข้อมูลอ้างอิง 39

ตารางที่ 3.1 ชั้นเรียนที่เกี่ยวข้องกับการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระ.....63

ตารางที่ 4.1 แสดงความสัมพันธ์ของแนวคิดการกำหนดวัตถุประสงค์ 97

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 2.1 แม่แบบกระบวนการกำเนิดการอิมโพรไวส์ของเพรซซิง 31

ภาพที่ 2.2 แม่แบบของการอิมโพรไวส์แบบทั่วไป ที่เป็นการผสมผสานระหว่าง 35

ภาพที่ 2.3 กรอบแนวคิดวิจัย 59

ภาพที่ 5.1 สไตล์ดนตรีต่าง ๆ ที่เป็นจุดเริ่มต้นการพัฒนาแนวปฏิบัติการอิมโพรไวส์แบบอิสระ..... 143

ภาพที่ 5.2 กลุ่มนักดนตรีที่พัฒนาแนวปฏิบัติการอิมโพรไวส์แบบอิสระอย่างเต็มรูปแบบ..... 143

ภาพที่ 5.3 กลุ่มนักดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระตั้งแต่ยุค 1970s จนถึงปัจจุบัน 144

ภาพที่ 5.4 แนวคิดสำคัญที่เกี่ยวข้องกับการอิมโพรไวส์แบบอิสระ 145

ภาพที่ 5.5 นักดนตรีสไตล์ดนตรีต่าง ๆ ในประเทศไทยที่ได้รับอิทธิพลจากการอิมโพรไวส์แบบอิสระ 146

ภาพที่ 5.6 ความเชื่อมโยงระหว่างการกำหนดวัตถุประสงค์ การกำหนดเนื้อหา และการจัดกิจกรรมและสิ่งสนับสนุนการเรียนรู้..... 148

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การอิมโพรไวส์เป็นกระบวนการสำคัญที่เป็นจุดกำเนิดของการสร้างสรรค์ดนตรีของมนุษย์ (Music-making) เป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นจากการทดลองใช้เสียงตามพฤติกรรมในธรรมชาติ เช่น การกล่อมทารก การร้องเรียกหาคู่ เป็นต้น จนเกิดการทำซ้ำและจัดระบบอันนำไปสู่บทประพันธ์ในลำดับถัดมา (Sarath, 2013) การอิมโพรไวส์มีความเชื่อมโยงกันตามธรรมชาติ และเป็นหนึ่งในการกระทำของการสร้างสรรค์ดนตรี (Bailey, 1993) ที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมอันเก่าแก่ของมนุษย์ ยกตัวอย่างเช่นในสังคมแอฟริกันการสร้างสรรค์ดนตรีไม่ได้ถูกแยกออกจากชีวิตประจำวัน ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของการตระหนักถึงตัวตนภายในปัจเจก การมีปฏิสัมพันธ์ทางสังคม และกิจกรรมทางสังคมต่าง ๆ ที่ทุกคนในสังคมสามารถมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ดนตรีของชุมชน (Small, 1998a) ทุกคนมีศักยภาพในการประพันธ์เพลงจากการหยิบใช้ส่วนต่าง ๆ ของเพลงที่มีอยู่แล้วมาผสมผสานให้เกิดรูปแบบใหม่ ๆ ซึ่งอิสระในการแปรทำนองรวมถึงการแสดงออกด้วยการอิมโพรไวส์ได้ถูกขยายขอบเขตขึ้น เมื่อดนตรีเป็นตัวแทนของการให้คุณค่าและการมีปฏิสัมพันธ์ทางสังคม (Nketia, 1975) กระบวนการสร้างสรรค์ดนตรีอันมีพื้นฐานจากทักษะการอิมโพรไวส์ยังปรากฏในวัฒนธรรมอื่น ๆ ทั่วทุกมุมโลก เช่น ในทวีปยุโรปช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 18 และ 19 วิถีชีวิตของครอบครัวของชนชั้นกลางและชนชั้นสูงของอังกฤษดำรงควบคู่ไปการสร้างสรรค์และการสอนดนตรีอย่างแยกจากกันไม่ได้ (Ehrlich, 1985)

ปัจจุบันการอิมโพรไวส์ยังคงปรากฏอยู่ในหลากหลายวัฒนธรรมดนตรี โดยการให้คุณค่าและระดับของการจำแนกการอิมโพรไวส์ออกจากสิ่งที่ได้ประพันธ์ไว้ล่วงหน้าได้แปรผันไปตามบริบททางสังคมที่ดนตรีประเภทนั้น ๆ ได้ดำรงอยู่ (Nettl, 2001) บางสังคมมีประเพณีที่มีแนวโน้มในการจำกัดอิสระของนักดนตรีในแนวทางบรรเลงของตน เช่น ประเพณีของราชสำนักในบางสังคมต้องการความแม่นยำของคำร้องเพื่อให้เกิดความชอบธรรมในการครอบครองบัลลังก์ เป็นต้น ในขณะที่บริบทในบางสังคมได้เอื้อให้เกิดการปฏิบัติทักษะการอิมโพรไวส์และให้คุณค่ากับนักดนตรีที่ชำนาญในทักษะดังกล่าว เช่น ในดนตรีอิหร่าน ระดับของความสร้างสรรค์ในการอิมโพรไวส์และการแปรทำนองเป็นสิ่งจำแนกความแตกต่างของการแสดงและตัวผู้บรรเลง เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การอิมโพรไวส์ในดนตรีจากวัฒนธรรมหรือแนวดนตรีต่าง ๆ ที่กล่าวมาข้างต้น มีความสอดคล้องกับการอิมโพรไวส์ประเภทที่ประกอบด้วยสำนวนทางดนตรี (Idiomatic Improvisation) ที่จะประกอบด้วยอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมหรือแนวดนตรีต่าง ๆ ซึ่งตรงกันข้ามกับการอิมโพรไวส์ที่ปราศจากอ้างอิงถึงสำนวนทางดนตรี (Non-idiomatic Improvisation) ที่ไม่ถูกผูกติดด้วยอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมหรือแนวดนตรีใด ๆ การอิมโพรไวส์ในลักษณะนี้มักถูกเรียกว่า การอิมโพรไวส์แบบอิสระ (Bailey, 1993) ซึ่งเป็นการอิมโพรไวส์รูปแบบที่ผู้วิจัยเลือกมาศึกษาในวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้

การอธิบายลักษณะของการอิมโพรไวส์แบบอิสระอย่างเป็นรูปธรรมนั้นจำเป็นต้องพิจารณาอย่างรอบคอบ เนื่องจากการอิมโพรไวส์แบบทั่วไปนั้นได้อ้างอิงถึงความเป็นอิสระในตัวเองอยู่แล้ว ทำให้เกิดคำถามว่าการอิมโพรไวส์แบบอิสระนั้นเป็นอิสระแตกต่างจากการอิมโพรไวส์แบบทั่วไปอย่างไรและมีความอิสระมากกว่าในแง่มุมใด ซึ่งหากอ้างคำกล่าวที่ว่าการอิมโพรไวส์แบบอิสระเป็นการสร้างสรรค์ดนตรีอย่างฉับพลันที่เป็นอิสระจากกรอบทางดนตรีใด ๆ อย่างแท้จริงแล้ว เราจะสามารถอธิบายลักษณะของการอิมโพรไวส์แบบอิสระที่ดีได้อย่างไร การอิมโพรไวส์ที่เกิดขึ้นโดยผู้ที่ไม่เคยมีพื้นฐานทางดนตรีสามารถก่อให้เกิดการอิมโพรไวส์แบบอิสระที่ดีได้หรือไม่ อย่างไรก็ตามผู้วิจัยสันนิษฐานว่าการอิมโพรไวส์ไม่ว่าจะลักษณะใดก็ตามจำเป็นต้องมีข้อตกลง หรือทักษะที่จำเป็นบางอย่างภายในและระหว่างผู้บรรเลงเพื่อเข้าถึงการสร้างสรรค์ดนตรีที่ประสบผลสำเร็จได้

แม้จะไม่เป็นที่รู้จักกันในวงกว้าง แต่การอิมโพรไวส์แบบอิสระนี้ได้ถูกปฏิบัติกันมาอย่างยาวนาน มีกลุ่มนักดนตรีจำนวนหนึ่งที่ให้คุณค่าและพัฒนารูปแบบการสร้างสรรค์จากการอิมโพรไวส์แบบอิสระอย่างต่อเนื่อง ฮิคกีกล่าวไว้ว่าการอิมโพรไวส์แบบอิสระนำเสนอความเป็นไปได้ทางดนตรีที่น่าสนใจสำหรับนักการศึกษาดนตรีและผู้เรียน เนื่องจากเต็มไปด้วยโอกาสสำหรับการเรียนรู้อันมีความเท่าเทียมในตัวผู้เรียนเป็นพื้นฐาน และกระบวนการพัฒนาดนตรีอย่างสร้างสรรค์ (Hickey, 2015) อีกทั้งยังมีการศึกษาที่พบว่าการอิมโพรไวส์รูปแบบนี้ช่วยสร้างเสริมความมั่นใจในการอิมโพรไวส์ในตัวนักดนตรีไม่ว่าจะเคยมีหรือไม่เคยมีประสบการณ์ด้านการอิมโพรไวส์มาก่อนเลยก็ตาม (Hickey, Ankney, Healy, & Gallo, 2016)

การศึกษาวิเคราะห์ทั้งการจำกัดความและวิธีการเรียนรู้ของการอิมโพรไวส์แบบอิสระนั้นยังปรากฏอยู่น้อย และไม่แพร่หลายนักในปัจจุบัน อาจเป็นเพราะความลำบากในการรวบรวมวิธีที่การสอนหรือเนื้อหาที่เป็นรูปธรรมและชัดเจนจากดนตรีที่มีพื้นฐานจากความอิสระเช่นนี้ ในประเทศไทยเองแม้จะพบการปฏิบัติดนตรีรูปแบบดังกล่าวอยู่จำนวนหนึ่ง แต่การศึกษาในบริบทของการเรียนการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สอนยังไม่เกิดขึ้นและไม่ได้ถูกวางรากฐานทางการศึกษาอย่างเป็นระบบ ผู้วิจัยจึงคาดหวังว่าการศึกษาดนตรีในรูปแบบดังกล่าวจะนำไปสู่การเปิดโลกทัศน์ทางดนตรีในรูปแบบการนำเสนอที่เข้าใจง่าย ก่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจและทำให้บุคคลทั่วไปสามารถเข้าถึงการอิมโพรไวส์แบบอิสระได้

งานศึกษาชิ้นนี้มุ่งที่จะศึกษาความหมายและพัฒนาการของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ รวมถึงสภาพการจัดการเรียนรู้โดยคำนึงถึงเนื้อหา การจัดกิจกรรม สิ่งสนับสนุนและสภาพแวดล้อมการเรียนรู้ และการวัดผลประเมินผล เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการนำไปประยุกต์ใช้จริงทั้งในกลุ่มนักดนตรีที่สนใจและในกลุ่มนักการศึกษาดนตรีที่ต้องการนำประโยชน์จากการอิมโพรไวส์แบบอิสระไปเพื่อพัฒนาผู้เรียนในด้านต่าง ๆ

คำถามการวิจัย

1. สาระและแนวทางการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษามีลักษณะอย่างไร

วัตถุประสงค์ของวิจัย

1. ศึกษาแนวคิด ความหมาย แนวปฏิบัติ และพัฒนาการของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ
2. ศึกษาสภาพการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษาในประเทศไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ขอบเขตของวิจัย

ด้านตัวอย่างผู้วิจัยกำหนดขอบเขตการศึกษาโดยคัดเลือกจากชั้นเรียนในระดับอุดมศึกษาในประเทศไทยที่เกี่ยวข้องกับการอิมโพรไวส์แบบอิสระ โดยประกอบไปด้วยสถาบันการศึกษาทางด้านดนตรี 2 แห่ง ได้แก่

1) คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

2) สำนึกวิชาดุริยางคศาสตร์ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา

นิยามศัพท์

การอิมโพรไวส์ หมายถึง การสร้างสรรค์ทางดนตรีในชั่วขณะที่บรรเลง อาจเป็นการประพันธ์ขึ้นใหม่โดยฉับพลันโดยผู้บรรเลง หรือเป็นการพัฒนาหรือการปรับเปลี่ยนกรอบแนวคิดทางดนตรีที่มีอยู่แล้ว

การอิมโพรไวส์แบบอิสระ หมายถึง การอิมโพรไวส์ที่ปราศจากกฎเกณฑ์ที่อยู่เหนือทั้งตรรกะหรือความสามารถเฉพาะตัวของนักดนตรี ครอบคลุมทั้งในความหมายในเชิงทักษะและในเชิงแนวปฏิบัติดนตรี

สภาพการจัดการเรียนรู้ หมายถึง ธรรมชาติที่เป็นอยู่ของการเรียนรู้ โดยในงานวิจัยนี้มีองค์ประกอบ คือ การกำหนดวัตถุประสงค์ การกำหนดเนื้อหา การจัดกิจกรรม สิ่งสนับสนุนและสภาพแวดล้อมการเรียนรู้ และการวัดผลประเมินผล

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เป็นแนวทางแก่กลุ่มนักดนตรีที่สนใจในการอิมโพรไวส์แบบอิสระ เพื่อพัฒนาการบรรเลงของตนเอง

ไม่ว่าจะเป็นสไตล์ดนตรีแบบใดก็ตาม

2. เป็นแนวทางแก่กลุ่มนักการศึกษาดนตรีในการนำการอิมโพรไวส์แบบอิสระไปพัฒนาผู้เรียน โดยสามารถประยุกต์ใช้ได้กับผู้เรียนที่มีความเชี่ยวชาญและประสบการณ์ในทักษะการอิมโพรไวส์ได้ในทุกระดับ

3. เป็นการแสดงให้เห็นถึงประโยชน์และคุณค่าของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ และนำไปสู่การต่อยอดพัฒนาการเรียนรู้ในระบบการศึกษาต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ศึกษาและค้นคว้าข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระ โดยผู้วิจัยจะนำเสนอแนวคิดและปัจจัยที่เกี่ยวข้อง โดยแบ่งเนื้อหาออกเป็น 2 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 แนวคิด ความหมาย แนวปฏิบัติและพัฒนาการของทักษะการอิมโพรไวส์

1.1 แนวคิดความเป็นอิสระกับการสร้างสรรค์ของมนุษย์

1.2 ความหมายของการอิมโพรไวส์

1.3 แนวปฏิบัติที่หลากหลายของการอิมโพรไวส์

1.4 พัฒนาการของการอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊ส

ตอนที่ 2 การจัดการเรียนรู้ทักษะการอิมโพรไวส์

2.1 การกำหนดวัตถุประสงค์

2.2 การกำหนดเนื้อหา

2.3 การจัดกิจกรรม

2.4 สิ่งสนับสนุนและสภาพแวดล้อมการเรียนรู้

2.5 การวัดผลประเมินผล

ตอนที่ 3 กรอบแนวคิดวิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตอนที่ 1 แนวคิด ความหมาย แนวปฏิบัติและพัฒนาการของทักษะการอิมโพรไวส์

1.1 แนวคิดความเป็นอิสระกับการสร้างสรรค์ของมนุษย์

ความเป็นอิสระในมุมมองของปรัชญาและศาสนา

“อิสรภาพ” เป็นหนึ่งในแนวคิดสำคัญของปรัชญาตะวันออก อาทิเช่น เต๋า (Taoism) แนวคิดนี้ได้ปรากฏภายในคัมภีร์ “เต้าเต๋อจิง” (Tao-te-ching) คัมภีร์ที่เชื่อกันว่าถูกประพันธ์โดยเล่าจื๊อ (Lao-Tzu) ซึ่งยังคงใช้เป็นรากฐานคำสอนของศาสนาเต๋าจนถึงปัจจุบัน อลัน วัตตส์ (Alan Watts) นักปรัชญาชาวอังกฤษผู้เชี่ยวชาญในสาขาปรัชญาตะวันออก ได้สรุปใจความของแนวคิดเต๋าจากไว้ว่า “เต๋า” คือวิถีทางอันยิ่งใหญ่แห่งธรรมชาติ เป็นจุดกำเนิดของสรรพสิ่ง ซึ่งมนุษย์ต้องทำความเข้าใจความเป็นจริงของวิถีธรรมชาติและความสัมพันธ์ระหว่างธรรมชาติกับมนุษย์ เพื่อให้ดำรงชีวิตได้อย่างกลมกลืน หรือที่เรียกว่าสภาวะตื๋อ (Te) เมื่อใดที่มนุษย์ได้เป็นหนึ่งเดียวกับเต๋า มนุษย์ผู้นั้นจะไม่ต้องการครอบครองวัตถุและและเป็นอิสระจากความชั่วร้าย ถ้ามนุษย์สามารถคลายความยึดมั่นถือมั่นในตัวตน ปล่อยวาง เต๋าจะเกิดขึ้นอย่างอิสระภายในตัวมนุษย์ผู้นั้น และชีวิตจะไม่ดำรงอยู่ด้วยทิฐิ แต่ด้วย “เต๋า” (Watts, Columbus, & Rice, 2017)

จวงจื่อ (Zhuangzi) ศิษย์ผู้สืบทอดแนวคิดของเล่าจื๊อ ได้ขยายความ “อิสรภาพ” ในปรัชญาเต๋าให้ชัดเจนยิ่งขึ้นในคัมภีร์จวงจื่อ โดยแบ่งอิสรภาวะที่มนุษย์ควรบรรลุจากเงื่อนไขทางชีวิต 3 ประเด็น ได้แก่ 1) การเป็นอิสระจากกรอบความคิดที่มีมนุษย์เป็นศูนย์กลาง (Anthropocenticism) ที่มนุษย์แบ่งแยกเผ่าพันธุ์ของตนออกจากธรรมชาติและสิ่งมีชีวิตอื่น เนื่องจากคิดว่าตนเองแตกต่างและเหนือกว่า 2) การเป็นอิสระจากความกลัวของมนุษย์ เช่น ความเจ็บป่วย ความตาย เป็นต้น และ 3) การเป็นอิสระจากกฎเกณฑ์ ขนบจารีต คุณค่า หรือค่านิยมต่าง ๆ ทางสังคม จวงจื่อมองว่าปัญหานี้เกิดจากการนิยามทางภาษาของมนุษย์ อันก่อให้เกิดการตัดสินคุณค่าจนการเป็นพันธนาการทางสังคมที่ผูกมัดชีวิตมนุษย์ ทั้งนี้จวงจื่อก็ไม่ได้ปฏิเสธขนบจารีตอย่างสิ้นเชิง เพียงแต่มุ่งให้ไม่ยึดติดจนหลงลืมหนทางแห่งธรรมชาติ (วนัสนันท์ ขุนพล, 2558)

จวงจื่อปรารถนาให้มนุษย์ร่วม “เล่น (Play)” ไปกับเงื่อนไขทางชีวิตดังกล่าวด้วยความร่าเริง เพื่อค้นหาคำตอบอันเป็นปัจเจกซึ่งนำไปสู่ความเข้าใจในความเป็นจริงของโลก (Crandell, 1983) วู ควง หมิง (Wu Kuang-Ming) แสดงทัศนะเกี่ยวกับ “การเล่น” ว่าหมายถึงการท่องโลก (Wandering) เป็นการเล่นโดยอิสระ (Free Play) เป็นหนึ่งในกิจกรรมทางปรัชญาที่แฝงนัยของความ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เป็นอิสระ และการเป็นหนึ่งเดียวกับธรรมชาติ (Levinovitz, 2012) โดยไม่ยึดติดกับความรู้หรือความคิดใดความคิดหนึ่ง แต่ตระหนักถึงแนวคิดอื่น ๆ ที่มีอยู่อย่างมากมาย

ปรัชญาเต๋ามีอิทธิพลอย่างสูงต่อผู้คนประเทศจีน และยังเป็นรากฐานความคิดของปรัชญาอื่น ๆ ได้แก่ ปรัชญาของศาสนาพุทธนิกายเซน โดยแนวคิดเกี่ยวกับความเป็นอิสระยังคงเป็นเรื่องที่ถูกให้ความสำคัญ

ไดเซทสึ ไททาโร ซูซูกิ (Daisetsu Teitaro Suzuki) นักเขียนด้านศาสนาชาวญี่ปุ่นที่มีความสำคัญในการบุกเบิกความรู้ความเข้าใจในศาสนาพุทธแก่ชาวตะวันตกในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ได้สรุปลักษณะของปรัชญาเซนในหนังสือ Zen and Japanese culture โดยสามารถสรุปความออกเป็นประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

1) หลักปฏิบัติของเซนให้ความสำคัญกับการบรรลุแจ้ง หรือซาโตริ (Satori)

2) ซาโตริแฝงความหมายอยู่ภายใต้ประสบการณ์ในกิจวัตรประจำวัน

3) ความหมายของซาโตริในสิ่งต่าง ๆ จะถูกค้นพบได้ภายในตัวของมันเอง ภาษาญี่ปุ่นใช้คำ
ว่า “โคโนะ-มะมะ” (kono-mama) หรือ “โซโนะ-มะมะ” (sono-mama) หมายถึง “ความเป็นภาวะ” (Isness) หรือความจริงแท้ในสภาพที่มันเป็นอยู่

4) เซนมองว่า “ความเป็นภาวะ” เป็นความหมายที่แท้จริง ดังคำอุปมาที่ว่า เมื่อได้มองเข้าไปในเซน จะเห็นเซนอย่างแจ่มแจ้งดั่งได้มองภาพตัวเองที่สะท้อนผ่านกระจกเงา

5) นี่คือสิ่งที่ทำให้ โฮ โคยิ (ผัง จื่อชือ) ศิษย์ผู้เป็นคฤหัสถ์สมัยพุทธศตวรรษที่ 13 ประกาศว่า

“มันช่างประหลาดอะไรเช่นนั้น มันช่างลึกลับอะไรเช่นนี้!
ข้าพเจ้าได้ถือเชื้อเพลิง ข้าพเจ้าทำให้น้ำไหล”

การถือเชื้อเพลิงหรือการทำให้น้ำไหลนอกจากจะสื่อถึงการเน้นประโยชน์การใช้สอยของเซนแล้ว ยังแสดงเห็นว่าเซนนั้นเต็มไปด้วยความหมาย จากความประหลาดและความลึกลับของมัน

6) ดังนั้นเซนจึงไม่หลงระเริงไปในทางนามธรรมหรือการสร้างมโนภาพ แม้ในถ้อยคำพูดของเซน (Zen verbalism) ของเซนจะปรากฏการให้ความสำคัญกับนามธรรม แต่สิ่งนี้นับเป็นข้อบกพร่องซึ่งพวกที่ไม่รู้จักเซนถูกนำไปสร้างให้เกิดความบันเทิง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

7) ซาโตริคือความหลุดพ้น ทั้งในด้านศีลธรรม จิตวิญญาณ และสติปัญญา เมื่อได้อยู่ใน “ความเป็นภาวะ” ตะกอนทางพุทธิปัญญาจะถูกกำจัดให้หมดสิ้น และมีอิสรภาพในสติสัมปชัญญะ

8) เมื่อจิตคงอยู่ด้วย “ความเป็นภาวะ” แล้ว ต้องปราศจากถ้อยคำพูดของเซน และหลุดพ้นจากความซับซ้อนทางปัญญาและคำอรรถาธิบายทางด้านศีลธรรม ต้องสำรวจโลกด้วยสัมผัสในมุมมองที่หลากหลาย ค้นพบคุณค่าที่แฝงอยู่จากการมองเห็น สิ่งนี้จะทำให้ศิลปินมองโลกด้วยความใคร่รู้และด้วยความมหัศจรรย์

9) โลกของศิลปินเป็นการสร้างสรรค์อย่างอิสระ จำเป็นต้องเกิดจากการหยั่งรู้ (Intuition) โดยตรง และเกิดจาก “ความเป็นภาวะ” ของสิ่งต่าง ๆ โดยไม่ถูกขัดขวางด้วยการสัมผัสและปัญญา ศิลปินต้องสร้างรูปแบบและเสียงจากความไร้รูปแบบและความไม่มีเสียง โลกของศิลปินจึงสอดคล้องกับโลกของเซนอยู่บ้าง

10) สิ่งที่แตกต่างระหว่างเซนและศิลปะคือ ศิลปินต้องใช้ผืนผ้าใบ พู่กัน เครื่องมือกลหรือสื่อกลางอื่น ๆ ในการแสดงตัวตน แต่เซนใช้เพียงร่างกาย (The body) ที่ก่อให้เกิดเป็นตัวนักปฏิบัติเซนนั้น ทัศนะนี้ยังไม่ถูกต้องนัก แต่เป็นเพียงการใช้คำอธิบายในทางโลกเท่านั้น แท้ที่จริงสิ่งที่เซนทำคือการวาดภาพลงไปผืนผ้าใบแห่งเวลาและความว่าง ดั่งเช่นห่านที่กำลังโดยที่ไม่รู้ตัวว่ากำลังทอดเงาไปยังผืนน้ำด้านล่าง

11) นักปฏิบัติเซนถือว่าเป็นศิลปิน เปรียบได้ดั่งการนำสิ่วมาสลักมวลวัตถุที่ไร้ชีวิตชีวาให้ปรากฏเป็นงานแกะสลักชิ้นยิ่งใหญ่ นักปฏิบัติเซนปรับเปลี่ยนชีวิตของตนให้เป็นงานสร้างสรรค์ ดั่งจิตของพระเจ้าในคำกล่าวของคริสต์ศาสนิกชน (Suzuki & Bollingen Foundation Collection (Library of Congress), 1959)

ทั้งนี้ศาสนาพุทธในประเทศไทย ปรากฏพระภิกษุหลายสำนักที่ได้รับอิทธิพลจากปรัชญาเซน ตัวอย่างที่สำคัญ ได้แก่ ท่านพุทธทาสภิกขุ ที่ได้กล่าวถึงแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับความอิสระนั่นคือ “ความว่าง” กล่าวคือมนุษย์ควรมองเห็นโลกเป็นของว่าง ทั้งความว่างจากตัวตนคือว่างจากอัตตา และความว่างจากความเป็นของตนคือว่างจากอัตนียา เนื่องจากแท้จริงแล้วทุกสิ่งบนโลกย่อมไม่มีตัวตนคงที่แน่นอนและมีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา มนุษย์ควรมีสติและวางเฉยต่อการปรุงแต่งทั้งหลาย เช่น ดี-ชั่ว รัก-เกลียด สวย-อัปลักษณ์ เป็นต้น ซึ่งจะทำให้จิตเกิดความสุข สงบ สบาย และ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ปล่อยวาง เป็นบุคคลที่ “อยู่เหนือโลก” คืออยู่เหนือการตัดสินประเมินค่า การยึดติดในรูป เสียง กลิ่น รส อยู่เหนืออารมณ์ทุกข์สุข ราคะ โทสะ โมหะ ฯลฯ

สังเกตได้ว่าทั้งปรัชญาเต๋าและเซนได้ให้ความสำคัญกับอิสรภาพเช่นเดียวกัน แต่มีมุมมองและแนวทางสู่อิสรภาพที่แตกต่างกัน แนวคิดของเต๋าเชื่อว่าอิสรภาพของมนุษย์คือการเป็นหนึ่งเดียวกับธรรมชาติ การไม่ยึดมั่นถือมั่น และการเป็นอิสระจากเงื่อนไขต่าง ๆ โดยเงื่อนไขที่สำคัญ ได้แก่ การเป็นอิสระจากกฎเกณฑ์ ขนบจารีต คุณค่า และค่านิยม ซึ่งเกิดจากการนิยามของมนุษย์ ในขณะที่มุมมองของเซนเชื่อว่าอิสรภาพเกิดจากการหยั่งรู้ในความเป็นสภาวะ หรือการเข้าใจความจริงแท้ในสภาพที่มันเป็นอยู่ ผ่านการปฏิบัติ (Zen actionalism) หรือถ้อยคำพูดที่นำไปสู่การปฏิบัติ โดยการไม่ยึดติดด้วยประสาทสัมผัสและการรับรู้ทางพุทธิปัญญา

ดังนั้นสามารถสรุปได้ว่า สิ่งที่เหมือนกันในปรัชญาเต๋าและเซน คือ การที่มนุษย์จะเข้าถึงอิสรภาพได้นั้น ต้องทำการละ “เงื่อนไข” บางอย่าง และทำการ “สำรวจ” สิ่งต่าง ๆ ในสิ่งที่มันเป็นผ่านการปฏิบัติ ดั่งแนวปฏิบัติที่จวงจื่อได้นิยามไว้ว่า “การเล่นโดยอิสระ”

ในมุมมองของปรัชญาตะวันตก ฟรีดริช นีตซ์เช (Friedrich Nietzsche) นักปรัชญาในลัทธิวัตถุนิยมเชิงทางศีลธรรม ได้กล่าวถึง ”อิสรภาพ” ที่แท้จริงของมนุษย์ว่าเป็นการที่มนุษย์สามารถเอาชนะความเชื่อ ค่านิยม และศีลธรรมอันเป็นสิ่งที่แปรปรวนอยู่ตลอดเวลา การเอาชนะนั้นไม่ใช่การทำลายล้างแต่เป็นการที่มนุษย์สามารถตรวจสอบปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นได้โดยปราศจากอคติ ซึ่งนีตซ์เชได้เรียกมนุษย์จำพวกนี้ที่สามารถบรรลุจนเป็นผู้สร้างสรรค์ว่า “เลิศมนุษย์” (ภาษาอังกฤษ: Overman, ภาษาเยอรมัน: Übermensch) แนวคิดของนีตซ์เชนั้นมีพื้นฐานเป็นวัตถุนิยม โดยเชื่อว่าโลกมีอยู่หนึ่งเดียว คือ โลกแห่งข้อเท็จจริงที่มนุษย์สามารถสัมผัสได้ผ่านประสบการณ์เท่านั้น (ฟรีดริช วิลเฮล์ม นิทเช่ & ศัลก์ ศาลยาชีวิน, 2550)

ความเป็นอิสระในมุมมองของศิลปะและวรรณกรรม

ตลอดช่วงครึ่งแรกของคริสต์ศตวรรษที่ 20 เกิดกระแสทางศิลปะจำนวนหนึ่งที่พัฒนารูปแบบกระบวนการ และทฤษฎีทางศิลปะขึ้นใหม่ ยกตัวอย่างเช่น ศิลปะลัทธิบาศกนิยม (Cubism) ซอว์เยอร์ได้อธิบายกระบวนการการทำงานของหนึ่งในนักวาดภาพลัทธิบาศกนิยม คือ พาโบล พิกัซโซ (Pablo Picasso) ไว้ว่า ผลงานของพิกัซโซนั้นมีความไร้รูปแบบ ปราศจากภาพหรือการจัดองค์ประกอบที่ได้ไตร่ตรองไว้ล่วงหน้า เป็นการทำการทดลองกับสี รูปทรง และอารมณ์ ซอว์เยอร์ยังได้กล่าวว่าพิกัซโซจะเริ่มการทำงานด้วยมโนทัศน์หนึ่ง แต่จะทำการเปลี่ยนแปลงและทบทวนสิ่งที่เกิดขึ้นในฐานะมโน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ทัศน์ใหม่ที่เกิดขึ้นและปฏิเสธสิ่งที่ไม่เกี่ยวข้อง (Sawyer, 2000) ซึ่งถึงแม้กระบวนการนี้จะมีการทบทวนซ้ำแต่ยังคงไว้ด้วยจิตวิญญาณที่สร้างสรรค์และมีรากฐานจากการอิมโพรไวส์ (Bresnahan, 2015)

นอกจากนี้ยังมีศิลปะลัทธิเหนือจริง (Surrealism) ที่เกิดขึ้นควบคู่ไปกับศิลปะลัทธิแสดงพลังอารมณ์แนวนามธรรม (Abstract Expressionism) ลัทธิเหนือจริงได้พยายามหาหนทางในการทลายกำแพงระหว่างจิตสำนึกและจิตไร้สำนึก เพื่อการบังคับใช้คำสั่งและการควบคุมผ่านความฝันและการเขียนโดยอัตโนมัติ (Automatic Writing) (Sansom, 2001) ในปี ค.ศ.1924 คีตกวี อองเดร เบรตอง (Andre Breton) ได้จำกัดความลัทธิเหนือจริงผ่าน Surrealist Manifesto ไว้ว่า “ลัทธิเหนือจริง, น. คือ ความอัตโนมัติอย่างบริสุทธิ์ทางจิตที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อการแสดงออก ทั้งผ่านการใช้คำพูดและการเขียน ซึ่งเป็นการทำงานที่แท้จริงของความคิด เป็นความคิดที่ทำตามคำสั่งโดยปราศจากการควบคุมทางเหตุผลและอยู่นอกเหนือจากสุนทรียศาสตร์หรือการครอบงำทางศีลธรรม” (Ades, 1974) ความพยายามในการเขียนโดยอัตโนมัติของเบรตองมีความเกี่ยวข้องกับวิธีการรักษาที่ชื่อว่าการเชื่อมโยงเสรี (Free association) ของซิคมุนด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud) นักประสาทวิทยาผู้ก่อตั้งแนวคิดจิตวิเคราะห์ และได้รับความสนใจจากนักจิตรกรรมอย่างซัลบาโด ดาลี (Salvador Dalí) ฮวน มิโร (Joan Miro) อองเดร แมสซอง (Andre Masson) รวมถึงมักซ์ แอนซท์ (Max Ernst) ที่ได้พัฒนารูปแบบการทำงานของตนให้สอดคล้องกับการเขียนโดยอัตโนมัติ (Sansom, 2001)

ความสำคัญและสิ่งที่สืบทอดจากศิลปะลัทธิเหนือจริงยังได้ปรากฏในศิลปะลัทธิแสดงพลังอารมณ์แนวนามธรรมในการเน้นภาพที่ปรากฏจากจิตไร้สำนึก (Ades, 1974) คุณค่าของความเป็นอัตโนมัติทางจิต (Psychic automatism) ทำให้เกิดการปฏิเสธในเทคนิคที่ประณีต และกลายเป็นรสนิยมที่นิยมในความกระจัดกระจายและความสยองขวัญ (Wollen, 1993) วิธีการทำงานที่เอื้อให้เกิดการผ่อนคลายของจิตสำนึกยังคงเป็นสิ่งที่ถูกให้ความสำคัญเป็นหลัก ซึ่งสิ่งนี้ได้ปรากฏทั้งในผลงานของศิลปินอย่างแจ็คสัน พอลลอค (Jackson Pollock) และโรเบิร์ต มาเทอร์เวล (Robert Motherwell) มาเทอร์เวลได้กล่าวถึงกระบวนการของการวาดภาพไว้ว่า “เสมือนการผจญภัยโดยปราศจากมโนทัศน์ที่ไตร่ตรองไว้ล่วงหน้า เป็นส่วนที่สะท้อนสติปัญญา ไหวพริบ และความหลงใหลภายในบุคคล ความซื่อสัตย์ต่อตนเองและผืนผ้าใบเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุด แม้จะประสบสิ่งที่ไม่คาดคิดมากเพียงใดก็ตาม” (Everitt, 1975) การจำกัดความศิลปะในลัทธิแสดงพลังอารมณ์แนวนามธรรมนั้นเป็นสิ่งที่ทำได้ยากเนื่องจากมีความหลากหลายทางแนวคิดของศิลปิน แต่อาจสรุปสารัตถะของลัทธินี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ได้ว่าเป็นจิตรกรรมที่ปราศจากภาพ ไร้รูปแบบ ประกอบด้วยลักษณะของการอิมโพรไวส์ พลวัต แรงขับเคลื่อน และมีความเป็นอิสระในด้านเทคนิค ซึ่งมีแนวโน้มในการกระตุ้นหรือท้าทายการรับรู้ด้วยการมองเห็น มากกว่าทำให้เกิดความพึงพอใจในรสนิยมที่ดีตามแบบแผนทั่วไป (Osborne, 1970)

ทั้งนี้สิ่งที่ควบคู่ไปกับการสร้างผลงานทางศิลปะนั่นคือแนวคิดทางสุนทรียศาสตร์ ซึ่งมักพบข้อถกเถียงมากมายเกี่ยวกับคุณสมบัติที่งานศิลปะพึงมี โดยนักปรัชญาหรือผู้วิจารณ์ศิลปะบางกลุ่มเห็นว่าหน้าที่ที่สำคัญที่สุดของศิลปะคือการกระตุ้นให้เกิดความรู้สึกหรือความซาบซึ้งทางสุนทรียศาสตร์ อิมมานูเอล คานต์ (Immanuel Kant) นักปรัชญากลุ่มจิตนิยมได้นำเสนอแนวคิดผ่านหนังสือ Critique of Judgment (1790) ว่ามนุษย์สามารถเข้าถึงสุนทรียะได้จากความรู้สึกพึงพอใจในรูปทรง (Form and shape) ผ่านการรับรู้ทางประสาทสัมผัส ซึ่งเป็นอัตวิสัยและเป็น “อิสระ” การรับรู้เชิงพุทธิปัญญา องค์ความรู้ หรือเนื้อหาใด ๆ (Zoeller, 1991) สอดรับแนวคิดของไคลฟ์ เบลล์ (Clive Bell) นักวิจารณ์ศิลปะชาวอังกฤษช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 20 ซึ่งได้นำเสนอแนวคิดผ่านหนังสือ Art (1914) ว่าศิลปะที่แท้จริงไม่ว่าในแขนงใดก็ตาม ย่อมประกอบด้วยรูปทรงที่มีความหมาย (Significant form) โดยจะมีลักษณะเฉพาะในแต่ละผลงานและมีการจัดวางที่แตกต่างกัน แต่ล้วนนำไปสู่เป้าหมายเดียวกันคือความสะเทือนใจทางสุนทรียะ (Aesthetic emotions) เบลล์ยังกล่าวเสริมอีกว่าศิลปะที่แท้จริงไม่ควรเป็นเพียงผลงานพรรณนา (Descriptive) ที่มุ่งเน้นเพียงการถ่ายทอดข้อมูล เนื้อหา แนวคิด หรือการโอ้อวดทางเทคนิค แต่ต้องมุ่งเน้นการใช้รูปทรงที่มีความหมายเพื่อนำไปสู่ความปิติจากการรับรู้โลกแห่งสุนทรียะ (Aesthetic exaltation) ซึ่งศิลปะที่แท้จริงย่อมนำไปสู่กระบวนการการรับรู้ดังกล่าวได้เสมอ ไม่ผันแปรตามสถานที่และเวลา ตัวอย่างลัทธิทางศิลปะที่ได้รับการยอมรับจากเบลล์ ได้แก่ ศิลปะช่วงหลังอิมเพรสชันนิสต์ (Post-impressionism) ที่ได้ขยายขอบเขตของศิลปะอิมเพรสชันนิสต์โดยการใช้สีที่ฉูดฉาดและหนา เน้นไปยังการใช้รูปทรงเรขาคณิตที่บิดเบี้ยวเพื่อผลลัพธ์ในการแสดงออก ตัวอย่างศิลปินในลัทธินี้ได้แก่ ปอล เซซาน (Paul Cezanne) ศิลปินในกลุ่มบลูมส์เบอร์รี (Bloomsbury) อย่างเวเนซซา เบลล์ (Vanessa Bell) ดันแคน แกรนท์ (Duncan Grant) โรเจอร์ ฟราย (Roger Fry) เป็นต้น (Bell, 1914) ซึ่งศิลปะแนวนี้เองได้ถูกพัฒนาไปสู่ศิลปะลัทธิบาศกนิยม (Cubism) อันเป็นจุดกำเนิดของศิลปะลัทธิอื่น ๆ อีกมากมาย เช่น ลัทธิฟิวเจอร์ริสม์ (Futurism) ลัทธิดาดา (Dada) และลัทธินามธรรม (Abstract art) เป็นต้น ซึ่งลัทธิต่าง ๆ ที่กล่าวมาข้างต้นล้วนแสวงหาความเป็น “อิสระ” ในการสร้างผลงานด้วยแนวทางของตนเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1.2 ความหมายของการอิมโพรไวส์

ความหมายทั่วไปของการอิมโพรไวส์

การอิมโพรไวส์ (Improvisation) เป็นศัพท์ทางดนตรีที่เกิดขึ้นตั้งแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 จากต้นกำเนิดในภาษาฝรั่งเศสจากคำว่า Improviser ซึ่งคำจำกัดความของคำศัพท์คำนี้ยังเป็นข้อโต้เถียงตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน มีการจำกัดความไว้ในความหมายที่หลากหลาย ผู้วิจัยได้รวบรวมความหมายของการอิมโพรไวส์ที่น่าเชื่อถือจากนักวิชาการและนักดนตรี โดยมีรายละเอียดดังนี้

แอนดรูว์ เคเนีย (Andrew Kania) กล่าวว่าการอิมโพรไวส์เป็นเหตุการณ์การแสดงดนตรีที่ถูกชี้นำโดยการตัดสินใจของผู้แสดงที่มีต่อเหตุการณ์นั้น ๆ โดยจะเกิดขึ้นล่วงหน้าการแสดงเพียงระยะเวลาอันสั้น (Kania, 2011)

บรูโน เนททล์ (Bruno Nettl) ได้จำกัดความการอิมโพรไวส์ไว้ใน *The New Grove Dictionary of Music and Musician* สามารถสรุปความได้ว่า การอิมโพรไวส์เป็นการสร้างสรรค์หรือรูปแบบสุดท้ายของผลงานทางดนตรีในชั่วขณะที่บรรเลง อาจเป็นการประพันธ์ขึ้นใหม่โดยฉับพลันโดยผู้บรรเลง หรือเป็นการพัฒนาหรือการปรับเปลี่ยนกรอบแนวคิดทางดนตรีที่มีอยู่แล้ว การแสดงดนตรีย่อมประกอบไปด้วยการอิมโพรไวส์เสมอ แต่ปริมาณของการอิมโพรไวส์ย่อมแปรผันไปตามเวลาและสถานที่ และการอิมโพรไวส์ในทุกรูปแบบย่อมอยู่ภายใต้ข้อตกลงหรือกฎระเบียบที่แฝงอยู่ (Nettl, 2001)

แอรอน เบอร์โควิทซ์ (Aaron Berkowitz) ได้กล่าวว่าการอิมโพรไวส์เป็นการแสดงดนตรีที่เกิดขึ้นจากการสร้างสรรค์อย่างฉับพลัน โดยการสร้างสรรค์นั้นถูกจำกัดกรอบโดยข้อตกลงหรือกฎเกณฑ์ที่แฝงอยู่เพื่อให้การอิมโพรไวส์นั้นเกิดความสมบูรณ์แบบที่เป็นระเบียบ ซึ่งมีความน่าสนใจและสามารถเข้าใจได้ (Berkowitz, 2010)

พอล เบอร์ลินเนอร์ (Paul Berliner) ระบุว่าการอิมโพรไวส์ได้นำส่วนประกอบและโครงแบบที่ประพันธ์ไว้ล่วงหน้ามาปรับปรุงใหม่ เพื่อให้สัมพันธ์กับแนวคิดทางดนตรีที่ความเข้าใจอยู่ก่อน ทำให้เกิดรูปแบบและการเปลี่ยนแปลงรูปแบบไป ภายใต้เงื่อนไขพิเศษของการแสดง เนื่องด้วยวิธีนั้นทำให้เกิดการเพิ่มลักษณะเฉพาะในทุกการสร้างสรรค์ (Berliner, 1994)

จากการพิจารณาแนวคิดที่นำเสนอข้างต้นพบว่ามีความคล้ายคลึงกันในหลายประเด็น สามารถสรุปเป็นคำจำกัดความคร่าว ๆ ได้ว่า การอิมโพรไวส์นั้นเป็นการสร้างสรรค์ที่เกิดจากการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัดสินใจอย่างฉับพลันในชั่วขณะหรือก่อนหน้าการบรรเลงในระยะเวลาอันสั้น มีลักษณะเฉพาะในแต่ละการแสดง และถูกจำกัดกรอบโดยข้อตกลงหรือกฎเกณฑ์ที่แฝงอยู่เสมอ

การอิมโพรไวส์กับการประพันธ์

ความเหมือนและความแตกต่างระหว่างการอิมโพรไวส์กับบทประพันธ์เป็นหนึ่งในประเด็นที่เป็นข้อถกเถียงกันมากที่สุดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ทางดนตรี ทั้งในด้านการให้ความหมาย กระบวนการคิดของศิลปิน การประเมินคุณค่า เป็นต้น โดยสามารถจำแนกแนวคิดเกี่ยวกับการอิมโพรไวส์กับบทประพันธ์ได้เป็น 2 มุมมอง ดังนี้

มุมมองที่เห็นว่าการอิมโพรไวส์กับบทประพันธ์เป็นกระบวนการสร้างสรรค์ทางดนตรีแบบเดียวกัน เนททล์ ได้นำเสนอว่าการอิมโพรไวส์กับบทประพันธ์ล้วนเป็นรูปแบบของบทประพันธ์ที่เกิดขึ้นเร็วแล้วช้าตามลำดับ (Nettl, 2001) เบอร์ลินเนอร์ได้กล่าวในหนังสือ Thinking in Jazz ว่ามีเพียงบางประสบการณ์ที่เติมเต็มนักการอิมโพรไวส์อย่างลึกซึ้งมากกว่าแค่การถูกกระตุ้นความสนใจ โดยได้ซึมซับผ่านธรรมชาติของการประพันธ์ดนตรีในการแสดง (Berliner, 1994) เดวิด เอลเลียทท์ (David Elliott) นิยามการอิมโพรไวส์ไว้ว่าเป็นกระบวนการของการประพันธ์ผลงานดนตรีในชั่วขณะ (Elliott, 1987)

กุนเธอร์ ชูลเลอร์ (Gunther Schuller) นำเสนอมุมมองต่อท่อนบรรเลงเดี่ยวของศิลปินแจ๊สว่าควรถูกมองในฐานะ “ผลงานที่กำลังดำเนินอยู่” (Work in progress) ยกตัวอย่างเช่นผลงานของชาร์ลี พาร์คเกอร์ (Charlie Parker) นักแซกโซโฟนแจ๊ส ที่ได้บันทึกเสียงผลงานหนึ่ง ๆ ไว้หลายรอบ (Takes) แต่จะเลือกเพียงรอบที่ดีที่สุดเพื่อเผยแพร่แก่สาธารณชน ดังนั้นวิธีการนี้จึงมีความคล้ายคลึงกับวิธีการลองผิดลองถูก (Trial-and-error) ของนักประพันธ์ (Schuller, 1968)

ในมุมมองที่เห็นว่าการอิมโพรไวส์กับบทประพันธ์แตกต่างกัน บิลล์ อีแวนส์ (Bill Evans) นักเปียโนแจ๊สได้กล่าวถึงการอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊สว่ามีความแตกต่างจากแนวปฏิบัติทางศิลปะอื่น ๆ รวมถึงบทประพันธ์ทางดนตรี เนื่องจากการอิมโพรไวส์อาศัยต้นแบบจากการระลึกอดีต (Retrospective Model) มากกว่าต้นแบบตามแผนที่วางไว้ล่วงหน้า (Prospective Model) ในต้นแบบจากการระลึกอดีต ศิลปินจะเริ่มสร้างผลงานจากแผนอย่างสุ่ม จากนั้นจึงปรับการกระทำลำดับถัดมาให้เข้ากับแผนที่เริ่มไว้ ส่วนในต้นแบบตามแผนที่วางไว้ล่วงหน้า มโนทัศน์ในภาพรวมจะเป็นตัวกำหนดสิ่งที่ศิลปินจะตัดสินใจทำในลำดับถัดไป (Gioia, 1988)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เอ็ด ซารัธ (Ed Sarath) เห็นว่าทั้งการอิมโพรไวส์และบทประพันธ์เป็นการแสดงออกทางดนตรีที่แยกออกจากกันอย่างชัดเจน แต่มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน ซารัธเชื่อว่าทั้งการอิมโพรไวส์และบทประพันธ์แม้จะมีจุดกำเนิดจากการอิมโพรไวส์เหมือนกัน คือเกิดจากพฤติกรรมตามธรรมชาติ เช่น การกล่อมทารก การร้องเรียกหาคู่ เป็นต้น แต่กระบวนการที่ทำให้เกิดบทประพันธ์คือการทำซ้ำและจัดระบบพฤติกรรมจากการอิมโพรไวส์นั้น จนพัฒนาไปสู่การบันทึกโน้ตในระยะเวลาต่อมา

การอิมโพรไวส์ถูกขับเคลื่อนด้วยพลวัตทางเวลาที่ไม่เป็นเชิงเส้น (Nonlinear Time Dynamics) จากมโนทัศน์เฉพาะชั่วขณะหนึ่งสู่อีกชั่วขณะหนึ่งเท่านั้น เป็นการกำกับภายในผู้บรรเลง (Inner-directed) ให้เกิดสภาวะการสร้างสรรค์ที่ต่อเนื่องและลื่นไหล เป็นการให้ความสำคัญกับสิ่งที่เกิดขึ้น ณ ปัจจุบัน และให้ความสำคัญรองลงมากับความสัมพันธ์กับเหตุการณ์ในอดีตและอนาคต

ส่วนบทประพันธ์นั้นถูกขับเคลื่อนด้วยพลวัตทางเวลาเชิงเส้น (Linear Time Dynamics) เป็นโครงสร้างที่มีการตั้งเป้าหมายอย่างชัดเจน (Goal-driven Structure) มักปรากฏในลักษณะของการเกริ่นนำ การพัฒนา และการนำไปสู่จุดสูงสุดของบทประพันธ์ ซึ่งอาจตามมาด้วยการซ้ำแนวทำนองหลักเพื่อก่อให้เกิดโครงสร้างที่สมมาตร ทั้งนี้หากพิจารณาในด้านกระบวนการสร้างสรรค์ผู้ประพันธ์สามารถทบทวน แก้ไข หรือการทำซ้ำวัตถุดิบภายในบทประพันธ์ได้ โดยการสร้างสรรค์อาจใช้ระยะเวลานานและไม่ต่อเนื่องหรือที่เรียกว่า มโนทัศน์แบบขยาย (Expanding Conception) ซึ่งเป็นผลงานที่มีความสัมพันธ์กับขอบข่ายของเวลาที่กว้าง ตั้งแต่อดีต ปัจจุบัน และอนาคต (Sarath, 2013)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.3 แนวปฏิบัติที่หลากหลายของการอิมโพรไวส์

ดีเรค เบลีย์ (Derek Bailey) ได้แบ่งรูปแบบการอิมโพรไวส์ออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ 1) การอิมโพรไวส์ที่ประกอบด้วยสำนวนทางดนตรี (Idiomatic Improvisation) คือ การอิมโพรไวส์ที่มุ่งเน้นไปยังการแสดงออกทางสำนวนอันเป็นอัตลักษณ์ของสไตล์ดนตรีต่าง ๆ เช่น การอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊ส ดนตรีบาโรค เป็นต้น และ 2) การอิมโพรไวส์ที่ปราศจากการอ้างอิงถึงสำนวนทางดนตรี (Non-idiomatic Improvisation) คือ การอิมโพรไวส์ที่ไม่ถูกผูกติดด้วยสำนวนทางดนตรีหรืออัตลักษณ์ของสไตล์ดนตรีใด ๆ การอิมโพรไวส์ในลักษณะนี้มักถูกเรียกว่า การอิมโพรไวส์แบบอิสระ (Bailey, 1993) ซึ่งสำนวนดนตรีนี้สามารถพิจารณาได้ว่าเป็นหนึ่งในกรอบภายนอกที่ส่งผลต่อการอิมไพรไวส์ที่เรียกว่า ข้อมูลอ้างอิง (Referent) อันเป็นแนวทางหรือรูปแบบทางวัฒนธรรมในแต่ละ

บริบทหรือการแสดงที่ส่งเสริมให้เกิดการถ่ายทอดแนวคิดในการอิมโพรไวส์ (Kenny & Gellrich, 2002)

ในการอิมโพรไวส์ที่ประกอบด้วยสำนวนทางดนตรี เนททล์ได้ยกตัวอย่างแนวปฏิบัติการอิมโพรไวส์ที่สำคัญจากวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นจากต้นแบบและหลักการอันนำไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์ที่แตกต่างกัน ดังนี้

ดนตรีฮินดูสถาน (Hindustani) ทางตอนเหนือของอินเดีย ได้ถูกบุกเบิกโดยนักดนตรี เช่น รวี ชางการ์ (Ravi Shankar) อาลี อัคบาร์ คาน (Ali Akbar Khan) และบิสมิลาห์ คาน (Bismillah Khan) การอิมโพรไวส์ถูกกำหนดกรอบด้วยกลุ่มของระดับเสียงที่เรียกว่า รากา (*Rāga*) ออกเป็นสองส่วนหลัก ส่วนแรกจะเป็นการสำรวจราคาโดยไม่ได้นำส่วนประกอบที่ได้ประพันธ์มาล่วงหน้ามาเป็นแบบ ประกอบด้วย *ālāp, jor* และ *jhālā* โดย *ālāp* จะเป็นการนำราคามาบรรเลงด้วยจังหวะอิสระ (Free rhythm) *jor* เป็นส่วนที่มีชีพจรจังหวะที่ไม่มีรูปแบบของจังหวะเคาะที่ชัดเจน (Non-metrical pulse) และ *jhālā* จะเพิ่มความเร็วจังหวะ (Tempo) อย่างมาก และส่วนที่สองเป็นส่วนที่เรียกว่า *Gat* ซึ่งเป็นการนำกรอบของจังหวะ (*tāla)* มากำหนดกรอบทางด้านจังหวะ โดยการบรรเลงประกอบด้วยเครื่องดนตรีทับลา (*tablā*) ที่เน้นการอิมโพรไวส์เช่นเดียวกัน โดยทั่วไป *Gat* จะเป็นบทประพันธ์สั้น ๆ ที่ผู้บรรเลงมักต่อยอดไปเป็นพื้นฐานของการอิมโพรไวส์ในส่วนถัดไป และมีการเร่งความเร็วจังหวะอันนำไปสู่ท่อนจบที่เป็นจุดสูงสุดของการแสดงนั้น ๆ

รูปแบบที่ซับซ้อนของดนตรีทางตอนใต้ของอินเดีย (Karnatak music) มีความคล้ายคลึงดนตรีทางตอนเหนือ ส่วนมากปรากฏเป็นเพลงร้อง โดยจะพบดนตรีบรรเลงในบางโอกาส การบรรเลงแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ ได้แก่ *rāgam*, *tānam* และ *pallavi* ทั้งสามส่วนเป็นการอิมโพรไวส์บนกรอบของราคาเช่นเดียวกัน เพียงแต่แตกต่างกันทางด้านสไตล์ *rāgam* มีความคล้ายคลึงกับ *ālāp* ส่วน *tānam* สามารถเปรียบเทียบได้กับ *jor* ลักษณะเป็นการร้องพยางค์ เช่น *tā nam, ta ka nam, ā nan dam* เป็นต้น ส่วนสุดท้าย คือ *pallavi* เป็นการร้องภายใต้รอบของจังหวะ (*tāla)* ประกอบกับกลอง เป็นแนวทำนองที่ได้ประพันธ์ขึ้นด้วยเทคนิคการร้องที่ซับซ้อน มีส่วนย่อยที่ตามมา ได้แก่ *niraval* คือ การแปรทำนองของบทประพันธ์ และ *svara kalpana* คือ ส่วนของการอิมโพรไวส์ที่นำไปสู่ทำนองหลัก ทั้งสองส่วนย่อยประกอบด้วยเทคนิคต่าง ๆ เช่น การขยาย (Augmentation) การลดทอน (Diminution) และการเลียนแบบ (Imitation) จากนั้นถึงกลับมาซ้ำทำนองหลักของ *Pallavi*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Āvāz เป็นสไตล์ดนตรีหลักในเชิงศิลปะของอิหร่านซึ่งมีความซับซ้อนที่คล้ายคลึงกับดนตรีของอินเดีย บทเพลงโดยทั่วไปมักไม่มีจังหวะเคาะที่ชัดเจน ปรากฏเป็นเพลงร้องหรือไม่ก็บรรเลงด้วยเครื่องสายและขลุ่ย ดนตรีชนิดนี้จะถูกกำหนดกรอบทางการอิมโพรไวส์ด้วย *radif* อันเป็นชุดบทเพลงสั้น ๆ 250-300 เพลงที่ผู้บรรเลงต้องจดจำซึ่งจะเป็นการเทคนิคการอิมโพรไวส์ไปโดยอัตโนมัติ *radif* ถูกประพันธ์ขึ้นโดยใช้ส่วนประกอบจาก *dastgāh* (กลุ่มของโหมด) ซึ่งมีองค์ประกอบย่อยที่เรียกว่า *gushe* อันเป็นกลุ่มของโน้ตที่ประกอบไปด้วยโมทีฟเฉพาะที่ผู้บรรเลงอาจใช้ในระหว่างทำการแสดงหรืออาจวางแผนไว้ล่วงหน้า โดย *gushe* แบบที่มีอัตราจังหวะหรือโมทีฟที่เป็นที่จดจำได้ง่ายจะถูกนำมาใช้ในการอิมโพรไวส์น้อยกว่าแบบที่ทำนองและจังหวะมีความยืดหยุ่น แม้ว่าผู้บรรเลงจะมีอิสระในการเลือก *gushe* เพื่อมาปรับใช้ในการแสดงของตน แต่อย่างไรก็ตามในทางปฏิบัติการเลือกใช้ย่อมปรากฏรูปแบบที่สังเกตเห็นได้

แนวปฏิบัติการอิมโพรไวส์ที่เป็นหลักของการเรียนรู้ดนตรีในดนตรีศิลปะของวัฒนธรรมอาหรับและตุรกี คือ ดนตรี *taqsīm* ที่ส่วนใหญ่ไม่มีรูปแบบของจังหวะเคาะที่ชัดเจน เป็นดนตรีบรรเลง หรือบางครั้งถูกใช้เป็นบทประพันธ์นำสู่การแสดงร้อง โดยมากจะบรรเลงบนเครื่องอูด (*ʿūd, bozuk, tār*) หรือบนขลุ่ยเนย์ (*nāy*) ดนตรี *taqsīm* ยึดหลักโดยการบรรเลง *maqām* ซึ่งเป็นชุดของโน้ตที่สามารถเคลื่อนไปยังโน้ตตำแหน่งใดก็ได้แล้วจึงเคลื่อนที่กลับมายังโน้ตตั้งต้น นอกจากนี้ผู้บรรเลงสามารถเปลี่ยนไปบรรเลง *maqām* ชุดอื่นได้ โดยมีหลักรูปแบบที่ชัดเจน เช่น การบรรเลง *maqām* แบบ *Nahawand* จะเคลื่อนที่ไปยัง *Rast* และ *Bayati* จากนั้นจึงกลับมายัง *Nahawand* เป็นต้น โดยสภาพพื้นที่ทางภูมิศาสตร์อาจส่งผลต่อประเพณี และแนวทางการบรรเลงที่แตกต่างกันในนักดนตรีแต่ละบุคคล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในดนตรีกาเมลันส่วนใหญ่ได้ประพันธ์เพลงในความเร็วช้าบนเครื่อง *saron* (เมทัลโลโฟนทองเหลือง) หรือด้วยการร้อง เครื่องดนตรีแต่ละเครื่องมีหน้าที่เฉพาะของตน ได้แก่ 1) ฆ้อง เป็นเครื่องกำหนดการแบ่งสัดส่วนภายในรอบของจังหวะ 2) กลอง มีหน้าที่กำหนดอัตราความเร็วและความดังเบา 3) เครื่องดนตรีกลุ่ม *gender*, *bonang* (กลุ่มของฆ้องและระฆัง) และ *gambang* (ไซโลโฟนไม้) ทำหน้าที่ประดับทำนองหลักที่เรียกว่า *balungan* 4) เครื่องดนตรี *rebab* (ซอสองสาย) ที่เป็นเครื่องนำทำนองในดนตรีกาเมลัน และ 5) เครื่องดนตรีกลุ่ม *gender* อย่าง *barung* (เมทัลโลโฟนทองเหลืองที่มีกล่องเสียง) จะบรรเลงหน้าที่หลักในการอิมโพรไวส์ ซึ่งในชุดของการปฏิสัมพันธ์ที่ซับซ้อนของการอิมโพรไวส์นี้อาจเปรียบเทียบได้กับการแสดงของการแปรทำนอง

หลักในหลาย ๆ เครื่องดนตรีในชั่วขณะเดียวกัน โดยมีชุดของโน้ตหรือโหมดที่เป็นยึดเป็นหลักในการอิมโพรไวส์ที่เรียกว่า *pathet* (Nettl, 2001)

นอกจากการอิมโพรไวส์ในวัฒนธรรมดนตรีต่าง ๆ ตามการนำเสนอของเนททล์แล้ว ในดนตรีที่แพร่หลายอย่างกว้างขว้าง อาทิเช่น ดนตรีคลาสสิคและดนตรีร็อค ก็ยังปรากฏแนวปฏิบัติของการอิมโพรไวส์ที่ประกอบด้วยสำนวนทางดนตรีเช่นเดียวกัน ในช่วงยุคกลางบทประพันธ์และการอิมโพรไวส์ไม่สามารถถูกแยกออกจากกันได้อย่างสิ้นเชิงอย่างปัจจุบัน เนื่องจากการอิมโพรไวส์นับเป็นปัจจัยสำคัญของการริเริ่มสร้างสรรค์ดนตรี อีกทั้งรูปแบบของบทประพันธ์ยังไม่ถูกวางรากฐานไว้อย่างชัดเจนในวัฒนธรรมตะวันตก แนวปฏิบัติและพัฒนาการในช่วงแรกของเกรกอเรียนชานท์ (Gregorian chant) เพลงร้องแนวเสียงเดี่ยวของคริสตจักรนั้นสัมพันธ์กับการอิมโพรไวส์อย่างยิ่ง เนื่องจากการบันทึกโน้ตยังไม่มีระบบที่ชัดเจน การถ่ายทอดความรู้ด้านการเพิ่มแนวทำนองประสานให้กับแนวทำนองตั้งต้นจึงเอื้อให้เกิดการอิมโพรไวส์ในกลุ่มนักดนตรี (Treitler, 1991) ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 17 และ 18 การเรียนรู้ดนตรีบนเครื่องออร์แกนส่วนใหญ่ได้ถูกพัฒนามาจากการอิมโพรไวส์จากนักดนตรี การบรรเลงประกอบอุปรากรและดนตรีแชมเบอร์ได้เปิดโอกาสให้แก่การอิมโพรไวส์ในแนวทำนองสอดประสานโดยอ้างอิงจากแนวทำนองของบทเพลงและเครื่องหมายกำกับแนวเบส (Figured bass) โดยแนวปฏิบัตินี้มีชื่อว่าบาสโซคอนตินิวโอ (Basso continuo) ในช่วงต้นของยุคบาโรคมีการอิมโพรไวส์ในการประดับทำนอง (Ornamentation) ทั้งในดนตรีในโบสถ์ เช่น บทร้องเดี่ยว (Aria) ของอุปรากรและโอราทอริโอ (Oratorio) และในดนตรีของคฤหัสถ์ เช่น คันตาตาและคอนแชร์โตของคฤหัสถ์ (Sacred concerto) อีกทั้งยังปรากฏในดนตรีบรรเลงซึ่งเป็นรูปใหม่ทางดนตรีในยุคสมัยนั้น โดยเฉพาะในรูปแบบคอนแชร์โต (Concerto) และโซนาตา (Sonata) (Bailey, 1993)

ในดนตรีร็อคผลงานต่าง ๆ ทั้งการบรรเลงสดและการบันทึกเสียงของวงดนตรีจำนวนหนึ่งสามารถพิจารณาได้ว่าเป็นแนวปฏิบัติการอิมโพรไวส์ โดยมักปรากฏในลักษณะที่ส่วนประกอบต่าง ๆ ภายในบทเพลงได้ถูกเปลี่ยนแปลงไป มีความยืดหยุ่นในบางท่อนในบทเพลง และรองรับการปรับแต่งในชั่วขณะ (Bailey, 1993) ซึ่งหนึ่งในวงดนตรีร็อคที่มีชื่อเสียงในการแสดงที่มีทักษะการอิมโพรไวส์เป็นแกนหลัก คือ วงเดอะเกรทฟูลเดด (The Grateful Dead) ที่เริ่มทดลองการอิมโพรไวส์จากส่วนต่อขยายในการเรียบเรียงเพลงคัฟเวอร์ เพื่อการอิมโพรไวส์ให้มีช่วงเวลาที่นาน ในวงจึงนำหลักการของโดรน (Drone) มาปรับใช้เพื่อให้เสียงประสานอยู่กับที่ และนำไปสู่การสร้างรูปแบบของทำนองและจังหวะในวิธีการที่คล้ายคลึงกับดนตรีอินเดีย (Malvinni, 2013) โดยเจอร์รี การ์เซีย (Jerry Garcia)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ผู้นำวงเดอะเกรทฟูลเดดได้กล่าวว่าสิ่งที่สำคัญที่สุดในการอิมโพรไวส์ภายในวง คือ สภาวะลื่นไหล โดยปราศจากความคิดใด ๆ ซึ่งสิ่งนี้ยังทำให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างผู้เล่นและผู้ชม เกิดความเข้าใจหรือการหยั่งรู้บางอย่างร่วมกันผ่านเสียงดนตรี (Bailey, 1993)

นอกจากนี้ในดนตรีของประเทศไทยเอง การอิมโพรไวส์ปรากฏอย่างชัดเจนในรูปแบบการแสดงดนตรี คำว่า “แปร” เป็นศัพท์ที่ถูกนำมาใช้เพื่อเป็นคำอธิบายแนวปฏิบัติการอิมโพรไวส์ อ้างถึงหลักการทั่วไปของการแปรทำนองในวงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย วงมโหรี พิชิต ชัยเสรีกล่าวว่าในขั้นต้นผู้เรียนจะต้องเรียนรู้เพลงจากการ “แปล” ทำนองจากเครื่องฆ้องวงใหญ่ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประพันธ์เพลงโดยทั่วไปมาประยุกต์บนเครื่องดนตรีของผู้เรียนเอง จากนั้นผู้เรียนจะต้องเรียนรู้การ “แปร” ทำนองซึ่งสอดคล้องกับแนวปฏิบัติของการอิมโพรไวส์ ซึ่งได้ผลลัพธ์เป็นแนวทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ที่เรียกว่า “ทาง” (Garzoli & Binson, 2018)

ในการอิมโพรไวส์ที่ปราศจากการอ้างอิงถึงสำนวนทางดนตรี ปรากฏนักประพันธ์ในยุคคริสต์ศตวรรษที่ 20 ที่ละทิ้งวัฒนธรรมตามขนบธรรมเนียมเพื่อพัฒนาแนวทางของตนเอง เช่น แฮร์รี พาตช์ (1901-1974) และจอห์น เคจ (1912-1992) ซึ่งได้ข้ามข้อจำกัดในแนวทางการประพันธ์ของตนซึ่งได้นำไปสู่การอิมโพรไวส์ ปลดปล่อยผู้บรรเลงได้ใช้ทักษะการอิมโพรไวส์ในบทประพันธ์ของตนบ้างในบางโอกาส ถึงแม้ว่าเคจเองจะยืนกรานปฏิเสธว่าผลงานของตนไม่มีสิ่งที่เรียกว่าการอิมโพรไวส์เพียงแต่เลือกให้ผู้บรรเลงทำตามกฎที่กำหนดขึ้นใหม่มากกว่าบรรเลงตามโน้ตเพลงตามขนบทั่วไป แต่ในที่สุดแล้วการอิมโพรไวส์ในความหมายของการแสดงออกของเจตนาอย่างฉับพลันก็ยังเกิดขึ้นในผลงานของนักประพันธ์เหล่านี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อิทธิพลของเคจอาจเป็นตัวแปรที่ทำให้การอิมโพรไวส์ถือกำเนิดขึ้นอีกครั้งในบทประพันธ์ในช่วงปี ค.ศ.1960 ควบคู่ไปด้วยอิทธิพลจากดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ที่ทำให้เกิดผลลัพธ์อันคาดเดาไม่ได้ อิทธิพลจากการพัฒนาของดนตรีแจ๊สในจุดที่สามารถนำเอาขนบของดนตรีคลาสสิคร่วมสมัยมาใช้ได้แทบทั้งหมด (สามารถจำกัดความการแสดงดนตรีประเภทนี้ว่า “ฟรีแจ๊ส” หรือ คือ “ฟรีอิมโพรไวส์” แปรผันไปตามการตัดสินของแต่ละบุคคล) อิทธิพลจากผู้บรรเลงซึ่งต้องการมีแนวทางการบรรเลงเป็นของตนเอง อิทธิพลจากนักประพันธ์ซึ่งพัฒนาองค์ความรู้นอกเหนือจากดนตรีตะวันตก อิทธิพลจากการขยายวิธีการประพันธ์แบบทดลอง (Aleatory Procedures) และอิทธิพลทั่วไปจากกระแสวัฒนธรรมตะวันตกในด้านประชาธิปไตยและการแสดงออกของปัจเจกอันเป็นสากล (P. Griffiths, 2001)

1.4 พัฒนาการของการอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊ส

ดนตรีที่เป็นรากฐานและเกี่ยวข้องกับการกำเนิดของการอิมโพรไวส์อิสระมากที่สุดนั้นคือดนตรีแจ๊ส จากหลักฐานการปรากฏการอิมโพรไวส์อิสระครั้งแรกในผลงานการบันทึกเสียงของเลนนี ทริสตาโน (Lennie Tristano) จากเพลง Intuition และ Digression ในปี ค.ศ. 1949 (Shim, 2007) ดนตรีแจ๊สเป็นดนตรีที่มีจุดเริ่มต้นมาจากทาสแอฟริกันอเมริกันซึ่งให้ความสำคัญกับทักษะการอิมโพรไวส์เป็นอย่างมาก ดนตรีประเภทนี้เองทำให้อิมโพรไวส์กลับมาเป็นที่สนใจอีกครั้งในวงการดนตรีนับตั้งแต่ช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา แนวคิดการอิมโพรไวส์ของดนตรีแจ๊สมีแหล่งที่มาอันหลากหลาย โดยเบอร์ไลเนอร์ได้กล่าวถึงกระบวนสร้างสรรค์ในดนตรีแจ๊สว่าเป็นการใช้รูปแบบของเสียงประสาน (Harmonic Sequences) หรือทางเดินคอร์ด (Progressions) มาเป็นพื้นฐานในการอิมโพรไวส์ เพื่อเป็นแนวทางที่แม่นยำในการตีความทำนองขึ้นใหม่ (Berliner, 1994) ทั้งนี้ก่อนหน้าที่ดนตรีแจ๊สจะเกิดการพัฒนาที่ลงตัวและแตกแขนงออกเป็นสไตล์ย่อย ๆ มากมายในปัจจุบัน ดนตรีแจ๊สมีที่มาจากการผสมผสานดนตรีหลายประเภท อาทิเช่น ดนตรีแอฟริกัน ดนตรีมาร์ชดนตรีบลูส์ ดนตรีแรกไทม์ เป็นต้น (Ferris, 1993) โดยแนวทางการอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊สได้รับอิทธิพลจากดนตรีแอฟริกันอย่างเห็นได้ชัด ทั้งนี้พัฒนาการของอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊สในแต่ละยุคมีประเด็นที่น่าสนใจแตกต่างกันไป สามารถนำเสนอโดยสรุปได้ดังนี้

ดนตรีแจ๊สยุคบุกเบิก (Early Jazz)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ดนตรีแอฟริกันเป็นแก่นสำคัญของดนตรีแจ๊สในยุคเริ่มต้นเกือบทุกรูปแบบ รูปแบบการอิมโพรไวส์ที่ปรากฏอย่างโดดเด่นได้แก่ การอิมโพรไวส์กลุ่ม (Collective Improvisation) และการอิมโพรไวส์เดี่ยวบนการบรรเลงกลุ่ม (Solo-to-ensemble) ที่ดนตรีแจ๊สได้รับอิทธิพลจากรูปแบบการถาม-ตอบทางดนตรี (Call-and-response) จากดนตรีแอฟริกัน ผู้นำการบรรเลงกลองในวงดนตรีแอฟริกันจะสามารถบรรเลงเดี่ยวได้หากมีความเชี่ยวชาญด้านทักษะเพียงพอ (Schuller, 1968) ซึ่งจะใช้แนวคิดที่ซับซ้อนในการสร้างสรรค์ดนตรีจากสิ่งตั้งต้น เช่น การแปร (Variation) การสลับตำแหน่ง (Manipulation) การเพิ่ม (Augmentation) การลด (Diminution) การแยกส่วน (Fragmentation) การจัดกลุ่มใหม่ (Regrouping) ซึ่งทักษะของผู้นำการบรรเลงกลองจะตัดสินจากความสามารถในการใช้แนวคิดข้างต้นพัฒนารูปแบบดนตรีที่มีอยู่ภายใต้กฎและประเพณีที่เข้มงวด (Jones, 1959)

นอกจากนี้ดนตรีแจ๊สยังได้รับอิทธิพลจากดนตรีในโบสถ์ของคนผิวดำซึ่งได้ตีความเพลงสวด (Psalm) ในรูปแบบวัฒนธรรมแอฟริกัน ปรากฏเป็นรูปแบบการร้องในรูปแบบเสียงประสานที่นักร้องทุกคนได้แปรทำนองหลักในช่วงเสียงที่ตนถนัด มีการประดับทำนอง (Ornament) เป็นองค์ประกอบของรูปพรรณโพลิโฟนี (Polyphony) มีการอิมโพรไวส์ที่แต่ละคนแสดงออกความเป็นปัจเจกร่วมกันจนเกิดผลลัพธ์ที่ดำเนินไปของกลุ่ม ซึ่งเป็นแนวปฏิบัติที่เกิดขึ้นทั่วไปในวัฒนธรรมแอฟริกัน-อเมริกัน ผลลัพธ์ที่ตามมาคือดนตรีที่ทรงพลังและมีความเอกลักษณ์เฉกเช่นดนตรีแจ๊ส แต่มีความเศร้าโศกอย่างล้นเหลือ เนื่องจากถูกขับร้องโดยผู้ที่อยู่ฐานะยากลำบาก (Lomax, 1993)

ยุคนิวออร์ลีนส์ (New Orleans)

หนึ่งในนักดนตรีที่มีฝีมือโดดเด่นและทรงอิทธิพลที่สุดในยุคนิวออร์ลีนส์ คือ บัดดี โบลเดน (Buddy Bolden) โบลเดนเป็นนักทรัมเปตที่ในช่วงต้นจะใช้เทคนิคการอิมโพรไวส์ที่เป็นการประดับแนวทำนองที่ประพันธ์ไว้แทบทั้งหมด ต่อมาจึงได้เกิดการพัฒนาการโซโล่ที่มีรูปแบบอิสระมากขึ้น ที่เริ่มต้นจากการทดลองจนนำไปสู่แนวปฏิบัติอย่างเป็นระบบ (Gioia, 2011)

แนวคิดที่หลากหลายทางด้านแนวทำนองที่ซับซ้อนในการอิมโพรไวส์ ไม่เคยถูกพัฒนามาก่อนหน้ายุคของหลุยส์ อาร์มสตรอง (Louis Armstrong) แนวทางการบรรเลงในแต่ละวลีของอาร์มสตรอง รวมถึงวิธีการรวมจังหวะขัด (Syncopation) ในแนวทำนองแบบแจ๊ส คือสิ่งที่เป็นความแปลกใหม่ในยุคนั้น การเรียบเรียงวลีทางดนตรีอย่างเป็นเหตุเป็นผลสอดคล้องกับความหนักแน่นของจังหวะและจุดประสงค์ของการบรรเลง (Hadlock, 1965) อีกทั้งวง Hot Seven ของอาร์มสตรองให้ความสำคัญกับกลุ่มเครื่องที่ให้จังหวะ (Rhythm Section) ที่มีแรงขับเคลื่อนมากขึ้น ทำให้เกิดรากฐานของจังหวะสวิง (Swing) อย่างหนักหน่วง และยังเป็นพื้นฐานของการบรรเลงทรัมเปตและการร้องของอาร์มสตรอง แนวคิดของอาร์มสตรองต่อแจ๊สจึงเป็นการให้ความสำคัญกับผู้บรรเลงเดี่ยว (Soloist) มากขึ้น (Gioia, 2011)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ยุคสวิง (Swing)

ในยุคสวิง (Swing era) ดนตรีแจ๊สกลายเป็นดนตรีสำหรับการเต้นรำเพื่อความบันเทิง โดยมีการขยายขนาดวงให้ใหญ่ขึ้น ดังนั้นการเรียบเรียงดนตรีจึงเป็นสิ่งที่จำเป็น ตำแหน่งหัวหน้าวงจึงถือกำเนิดขึ้น หัวหน้าวงที่สำคัญในยุคนี้ ยกตัวอย่างเช่น เฟลชเชอร์ เฮนเดอร์สัน (Fletcher Henderson) เคานต์ เบซี (Count Basie) ดุก เอลลิงตัน (Duke Ellington) จิมมี ลันซ์ฟอร์ด (Jimmy Lunceford) เบนนี่ กูดแมนด์ (Benny Goodman) เป็นต้น แต่ละจะมีแนวทางการเรียบ

เรียงเพลงและเสียงประสานที่แตกต่างกัน โดยมีวงของเฮนเดอร์สันบุกเบิกเทคนิคที่เรียกว่า บล็อควอยซ์ซิงส์ (Block voicings) คือการเรียบเรียงเสียงประสานตามแนวทำนองหลักเป็นทิศทางขนานทำให้ได้เสียงของวงที่หนาขึ้น การเรียบเรียงบทเพลงที่รัดกุมมากขึ้นทำให้การอิมโพรไวส์ปรากฏลดน้อยลง เหลือเพียงการบรรเลงอิมโพรไวส์เดี่ยวที่หัวหน้าวงได้กำหนดให้เท่านั้น (วงที่ปรากฏการณ์อิมโพรไวส์โดดเด่นมากที่สุด คือ วงของเคานต์ เบซี) ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ในยุคสวิงมีผู้บรรเลงเดี่ยวที่มีชื่อเสียงมากมาย เช่น หลุยส์ อาร์มสตรอง (Louis Armstrong) โคลแมน ฮอว์คกินส์ (Coleman Hawkins) เบน เวปสเตอร์ (Ben Webster) เลสเตอร์ ยัง (Lester Young) เป็นต้น ซึ่งแม้แนวทางอิมโพรไวส์ของนักดนตรีจะมีซับซ้อนมากขึ้น และแตกต่างกันไปในแต่ละบุคคล ยกตัวอย่างเช่น ฮอว์คกินส์ มักใช้การประดับทำนองอย่างล้นเหลือ มีโทนที่หนักแน่น แตกต่างจากยางผู้มีโทนที่นุ่มนวลมากกว่า มีการบรรเลงที่กระชับ และการจัดเรียงวลีที่แตกต่างจากนักดนตรีรุ่นก่อนหน้า เป็นต้น แต่กรอบการอิมโพรไวส์ของนักดนตรีเหล่านั้น ยังคงถูกกำหนดด้วยผู้นำวงและบริบทการใช้ดนตรีแจ๊สเป็นดนตรีสำหรับการเต้นรำ (Gridley, 1991) นอกจากนี้ในยุคสวิงบทบาทของกีตาร์เบสและการดำเนินแนวทำนองเบส (Walking Bass) ยังถูกให้ความสำคัญมากขึ้น ดำรงหน้าที่เป็นเสาหลักในการควบคุมชีพจรจังหวะ เสียงประสาน และแนวทำนองสอดประสาน (Goldsby, 2002)

ยุคบีบอบ (Bebop)

เมื่อรูปแบบทางวัฒนธรรมแบบสมัยใหม่ (Modernism) ได้เข้ามาเชื่อมโยงชีวิตผู้คนในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ถึงช่วงต้น 20 ศิลปะต่าง ๆ ที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นย่อมได้รับผลกระทบจากอิทธิพลเหล่านี้ ดนตรีแจ๊สเองได้ถือว่าเป็นเสมือนหนึ่งในตัวแทนของศิลปะสมัยใหม่ อันเป็นศิลปะหัวก้าวหน้า มีการผนวกเทคนิคใหม่ ๆ อย่างค่อยเป็นค่อยไป มีการขยายขอบเขตของเสียงประสาน จังหวะ และทำนองในกลุ่มนักดนตรีแจ๊สอยู่ตลอดเวลา

ในช่วงยุคช่วงทศวรรษที่ 1940 กลุ่มผู้นำกระแสสมัยใหม่ทางดนตรีแจ๊สได้พัฒนาแนวทางการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์ หุนหันพลันแล่น กลายเป็นดนตรีประเภทใหม่ที่ชื่อว่า “บีบอบ” ดนตรีบีบอบเกิดขึ้นจากการแจมดนตรีในคลับช่วงหลังเลิกงาน (Afterhours Jam Sessions) ที่นักดนตรีจากวงบิกแบนด์มารวมตัวกันเพื่อบรรเลงดนตรีที่ตนเองต้องการ บีบอบเป็นการขบถต่อดนตรีในยุคสวิงที่เป็นดนตรีประกอบการเต้นรำ เป็นการอิมโพรไวส์ด้วยแนวทำนองที่เร็ว ซับซ้อน สัดส่วนของจังหวะที่หลากหลายที่ต้องอาศัยการฝึกฝนจนเกิดความแม่นยำเสมือนเครื่องกล (Gioia, 2011) นอกจากนี้บีบอบยังได้ขยายโครงสร้างของคอร์ดอันทำให้เกิดความหลากหลายของเสียงประสานและทำนอง

อย่างที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน (Floyd, 1995) สำนวนของดนตรีบีบอบได้ถูกพัฒนาและกลายเป็นภาษาหลักของดนตรีแจ๊สรูปแบบต่าง ๆ ในยุคถัดมา เช่น ฟรีแจ๊ส ฟิวชันแจ๊ส เป็นต้น

หลังจากยุคเฟื่องฟูของดนตรีบีบอบในช่วงช่วงทศวรรษ 1940 ดนตรีแจ๊สได้คลี่คลายรูปแบบออกเป็น 2 กระแสหลัก กระแสแรก คือ คูลแจ๊ส (Cool jazz) ที่เป็นนำการเรียบเรียงเสียงประสานจากดนตรีคลาสสิกมาผสมผสาน และกระแสที่สอง คือ ฮาร์ดบอบ (Hard bop) ที่ได้รับอิทธิพลจากองค์ประกอบของดนตรีบีบอบ ริธึมแอนด์บลูส์ (Rhythm and blues) และกอสเพล (Gospel) (Rosenthal, 1992)

คูลแจ๊ส (Cool Jazz)

ดนตรีคูลแจ๊สเป็นดนตรีที่ถูกพัฒนาโดยตรงจากดนตรีบีบอบ เป็นการผสมผสานบีบอบกับบางแง่มุมที่ถูกมองข้ามของดนตรีสวิง เกิดเป็นผลลัพธ์ที่เสียงประสานที่กระด้าง โทนเสียง และสำเนียงของกลุ่มเครื่องที่ให้จังหวะถูกทำให้นุ่มนวลยิ่งขึ้น อีกทั้งการเรียบเรียงเพลงกลายเป็นสิ่งสำคัญ นักดนตรีที่พัฒนาแนวดนตรีประเภทนี้ส่วนใหญ่มีศูนย์กลางอยู่ที่เมืองลอสเองเจิลลิส ดนตรีคูลแจ๊สจึงมีอีกชื่อหนึ่งว่า “เวสต์โคสท์แจ๊ส” (West coast jazz) บางผลงานเป็นการทดลองในลักษณะที่ซ่อนอยู่ภายใต้ดนตรีคลาสสิค บางผลงานก็เป็นการเรียบเรียงที่ในระดับที่มากเกินไปแต่กลับเป็นรูปแบบที่ได้รับความนิยม นักดนตรีที่มีบทบาทสำคัญในการพัฒนาคูลแจ๊ส ได้แก่ เลสเตอร์ ยัง ไมล์ส เดวิส (Miles Davis) เจอร์รี่ มูลลิแกน (Gerry Mulligan) สแตน เกทซ์ (Stan Getz) เป็นต้น

อัลบั้มที่เป็นที่มาของชื่อคูลแจ๊ส คือ อัลบั้ม Birth of the Cool ซึ่งเป็นอัลบั้มแรกที่เดวิสมีฐานะเป็นผู้นำวง สมาชิกมีทั้งสิ้น 9 คน มีนักบรรเลงเดี่ยวที่มีโทนที่นุ่มนวลอย่างลี โคนิทส์ (Lee Konitz) และเจอร์รี่ มูลลิแกน และยังให้ความสำคัญกับการเรียบเรียงเพลง โดยมีผู้เรียบเรียงอย่างกิล อีแวนส์ (Gil Evans) จอห์น ลิวอิส (John Lewis) จอห์นนี คาริซี (Johnny Carisi) และตัวเดวิสเอง (Yanow, 1998b) โดยผู้มีบทบาทสำคัญที่สุดอีแวนส์ได้นำส่วนผสมด้านเสียงประสานจากนักประพันธ์ดนตรีคลาสสิคชาวยุโรปกลุ่มอิมเพรสชันนิส รูปพรรณของเครื่องดนตรีที่นำเสียงของเครื่องเป่ามาผสมผสานอย่างกลมกลืนแบบวงขับร้องเสียงประสาน ซึ่งแตกต่างจากเครื่องเป่าในวงบิกแบนด์ที่มีลักษณะประชันกัน (Gioia, 2009)

อีกหนึ่งวงดนตรีที่สำคัญในช่วงคูลแจ๊สคือวงดนตรี 6 ชิ้นของนักเปียโนเลนนี ทริสตาโนที่นิยมการใช้แนวทำนองที่ต่อเนื่องและซับซ้อน บนชุดคอร์ดที่คุ้นเคยจากบทเพลงแจ๊สสแตนดาร์ด (Jazz Standards) นอกจากนี้ในการเรียบเรียงบทเพลงยังปรากฏการใช้ยูนิซัน (Unison) อย่างบ่อยครั้ง โดย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

มักเน้นไปยังสัดส่วนของจังหวะที่ประหลาดและคาดเดายาก จึงทำให้ผลงานมีความเป็นเอกลักษณ์ ทั้งนี้ในอัลบั้ม Intuition และ Digression ยังเป็นผลงานบันทึกเสียงที่ปรากฏทักษะการอิมโพรไวส์แบบอิสระเป็นครั้งแรกอีกด้วย (Yanow, 1998a)

ฮาร์ดบอบ (Hard Bop)

เดวิด โรเซนทัล (David Rosenthal) ได้จำแนกความหลายหลายของดนตรีฮาร์ดบอบออกเป็น 4 กลุ่ม ประกอบด้วย

1) นักดนตรีที่อยู่บนพรมแดนระหว่างดนตรีแจ๊สกับดนตรีของคนผิวดำ ตัวอย่างนักดนตรีในกลุ่มนี้ ได้แก่ ฮอเรซ ซิลเวอร์ แคนนอนบอล แอดเดอร์ลี (Cannonball Adderley) และจิมมี สมิธ (Jimmy Smith) โดยผลงานของนักดนตรีในกลุ่มนี้มักได้รับความนิยมจนติดชาร์ทเพลงในยุคนั้น ลักษณะของดนตรีได้รับอิทธิพลจากดนตรีบลูส์มัยใหม่ (Midnight Special ของสมิธ) กอสเพล (The Preacher ของซิลเวอร์) และดนตรีลาตินอเมริกัน (Jive Samba ของแอดเดอร์ลี) โดยแทบจะไม่ใช้การจัดเรียงวลีของดนตรีบีบอบมาใช้เลย เน้นจังหวะหนักโดยการใช้โน้ตบูลส์

ฮอเรซ ซิลเวอร์ นักเปียโนแจ๊สผู้ที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นทั้งในด้านการบรรเลง การประพันธ์ และการเรียบเรียงดนตรี ดนตรีของซิลเวอร์ได้รับอิทธิพลอย่างสูงจากดนตรีของคนผิวดำ ยกตัวอย่าง เช่น บูลส์ (Blues) กอสเพล ฟังกี้ (Funky) พร้อมด้วยรากฐานดนตรีลาตินอเมริกาจากครอบครัว แนวทางการอิมโพรไวส์ของซิลเวอร์แสดงออกถึงการจัดวางช่องว่างทางดนตรีได้อย่างสร้างสรรค์ นอกจากนี้ซิลเวอร์ยังได้ผ่านการฝึกฝนชุดของบทเพลงบลูส์และบูกีวูกี (Boogie woogie) มาเป็นจำนวนมาก จนทำให้เกิดจากผสมผสานลิก (Licks) ของแนวฟังกีเข้ากับสำนวนดนตรีแจ๊ส ซึ่งแนวทางการบรรเลงของซิลเวอร์ยังคงส่งอิทธิพลต่อนักดนตรีแจ๊สในปัจจุบัน

2) นักดนตรีกลุ่มเข้มงวด ผลงานไม่เป็นที่นิยมนัก เพราะโทนของดนตรีที่แข็งกระด้าง หม่นหมอง ตัวอย่างนักดนตรีในกลุ่มนี้ ได้แก่ แจ็กกี แมคลีน (Jackie McLean) ทีนา บรุคส์ (Tina Brooks) มัล วอลดรอน (Mal Waldron) และ เอลโม โฮบ (Elmo Hope) เป็นต้น นักดนตรีบางคนในกลุ่มนี้จะมีเพียงคนฟังกลุ่มเล็ก ๆ ที่เป็นนักดนตรีด้วยกัน และคอเพลงขนานแท้ ลักษณะเฉพาะของนักดนตรีกลุ่มนี้คือการบรรเลงดนตรีด้วยอารมณ์ที่เต็มเปี่ยม แต่ด้านเทคนิคไม่ได้หวือหวาเทียบเท่ายุคบีบอบ โทนเพลงมีความอึมครึมและนิยมใช้สเกลไมเนอร์เป็นหลัก

3) นักดนตรีกลุ่มที่มีแนวทางการบรรเลงสอดคล้องกับดนตรีบีบอบ แต่มีความนุ่มนวลกว่า ตัวอย่างนักดนตรีในกลุ่มนี้ ได้แก่ อาร์ต ฟาร์เมอร์ (Art Farmer) เบนนี โกลสัน (Benny Golson)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

และจิจี ไกรซ์ (Gigi Gryce) ทอมมี ฟลานาแกน (Tommy Flanagan) และแฮงค์ โจนส์ (Hank Jones) ซึ่งแม้ในบางมุมอาจมองได้ว่านักดนตรีกลุ่มนี้ไม่ใช่นักดนตรีฮาร์ดบอบ แต่ได้ปรากฏประเด็นที่เกี่ยวข้องกันในสองแง่มุม ได้แก่ ประเด็นแรก คือ นักดนตรีกลุ่มนี้มีงานแสดงและบันทึกเสียงกับดนตรีฮาร์ดบอบจำนวนมากพอควร เช่น อาร์ต ฟาร์เมอร์ เคยบรรเลงในวงควินเทท (Quintet) ของโฮเรซ ซิลเวอร์ และยังเคยบรรเลงกับแจ็กกี แมคลีน และจิมมี ฮีธ เป็นต้น และประเด็นที่สอง คือ ขอบเขตของดนตรีฮาร์ดบอบเปิดโอกาสให้นักดนตรีกลุ่มนี้ได้พัฒนาสไตล์ดนตรีที่มีความไตร่ตรองมากขึ้น โดยจังหวะที่ช้าลงและแนวทำนองที่ง่ายขึ้นของดนตรีฮาร์ดบอบได้เอื้อให้นักดนตรีกลุ่มนี้ได้แสดงออกในสิ่งที่ต้องการจะสื่อสารผ่านดนตรี มากกว่าการโชว์ทักษะหรือหวาอย่างไม่จำเป็น

4) กลุ่มนักดนตรีทดลอง ที่ต้องการขยายพรมแดนทั้งในเชิงโครงสร้างและเทคนิคการบรรเลงในดนตรีแจ๊ส ตัวอย่างนักดนตรีในกลุ่มนี้ ได้แก่ แอนดูรว์ ฮิล (Andrew Hill) ซันนี โรลลินส์ (Sonny Rollins) และ จอห์น โคลเทรน (John Coltrane) โดยเฉพาะในอัลบั้ม Ascension ของโคลเทรนที่เผยแพร่ในปี ค.ศ.1965อีกทั้งนักดนตรีอย่าง ธีโลเนียม มังค์ (Theolonious Monk) และชาร์ลส์ มิงกัส (Charles Mingus) ก็เข้าข่ายนักดนตรีในกลุ่มนี้เช่นเดียวกัน โดยแนวการเล่นได้ทดลองผสมผสานกลิ่นอายและรูปแบบของดนตรีคนผิวดำในยุคก่อนหน้า เช่น มิงกัสเคยประพันธ์เพลง My Jelly Roll Soul เพื่ออุทิศให้แก่เจลลี โรล มอร์ตัน (Jelly Roll Morton) และดัดแปลงรูปแบบการบรรเลงของมอร์ตันขึ้นใหม่ในรูปแบบดนตรีแจ๊สสมัยใหม่ เป็นต้น นักดนตรีในกลุ่มสุดท้ายนี้ส่งอิทธิพลและท้าทายนักดนตรีกลุ่มที่ 1 และ 2 เพื่อไม่ให้การพัฒนาของดนตรีฮาร์ดบอบหยุดนิ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ซันนี่ รอลลินส์ ศิลปินผู้มีชื่อเสียงในฐานะนักแซกโซโฟนที่มีความเป็นเอกลักษณ์และดึงดูดใจมากที่สุดนับตั้งแต่ชาร์ลี พาร์คเกอร์ (Charlie Parker) บทบาทของรอลลินส์มีความเกี่ยวข้องกับการกำเนิดของสไตล์ดนตรีฮาร์ดบอบ โดยมีศูนย์กลางที่เมืองนิวยอร์ค แนวทางการอิมโพรไวส์ของรอลลินส์จะเป็นรูปแบบการใช้ธีม (Thematic improvisation) ซึ่งผิดจากรูปแบบดนตรีแจ๊สสมัยใหม่ในยุคนั้น Gunther Schuller นักวิจารณ์ดนตรีแจ๊ส กล่าวถึงการอิมโพรไวส์ของรอลลินส์ในเพลง “Blue Seven” จากอัลบั้ม Saxophone Colossus ว่า “การใช้ธีมและโครงสร้างอันเป็นหนึ่งเดียวของรอลลินส์ดำรงความสำคัญในการอิมโพรไวส์อันบริสุทธิ์ เช่นเดียวกับจังหวะสวิง แนวคิดเรื่องแนวทำนอง และความคิดริเริ่มของการแสดงออกที่ได้รับการยอมรับมาเป็นระยะเวลานาน”

ชาร์ลส มิงกัส นักกีตาร์เบส นักประพันธ์ และหัวหน้าวงที่สำคัญในยุคฮาร์ดบอบ ได้นำรูปแบบการอิมโพรไวส์กลุ่ม ที่สมาชิกบางคนหรือทุกคนภายในวงดนตรีได้อิมโพรไวส์ไปพร้อม ๆ กัน

(B. Kernfeld, 2001) รวมถึงการอิมโพรไวส์โดยการใช้โหมดบนคอร์ด ๆ เดียวเป็นเวลานาน หรือที่มัล วัลดรอน (Mal Waldron) นักเปียโนแจ๊สผู้ได้ร่วมงานอย่างใกล้ชิดกับมิงกัสเรียกว่า “Suspension” ผลลัพธ์ที่ได้การวิธีการนี้ ยกตัวอย่างเช่นจากอัลบั้ม Mingus Ah Um คือ ความหละหลวมในการอิมโพรไวส์แนวทำนองรองและการทับซ้อนของเสียงเป็นชั้น ๆ อันเป็นผลจากวิธีการที่มิงกัสเลือกใช้ (Rosenthal, 1992)

ฟิวชันแจ๊ส (Fusion Jazz)

ในช่วงปลายช่วงทศวรรษที่ 1960 เกิดผลงานเพลงจำนวนหนึ่งได้ทำการผสมผสานระหว่างดนตรีแจ๊สและดนตรีร่วมสมัยในยุคนั้นเข้าด้วยกัน เป็นการปรับใช้เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานและทักษะการอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊สเข้ากับสำนวนดนตรีและรูปแบบการจัดวงของดนตรีร๊อค ฟังก์และริทึ่มแอนด์บลูส์ จนกำเนิดเป็นแนวดนตรีที่เรียกว่า “ฟิวชันแจ๊ส” ในระยะเวลาถัดมา ลักษณะเด่นที่สังเกตได้ชัดเจนในวงดนตรีลักษณะนี้ คือ มีการนำเครื่องดนตรีไฟฟ้า เช่น กีตาร์ไฟฟ้า เบสไฟฟ้า หรือเปียโนไฟฟ้า มาใช้เพื่อสร้างความแตกต่างจากรูปแบบวงดนตรีแจ๊สในยุคก่อนหน้า ทั้งนี้นักดนตรีที่บุกเบิกแนวฟิวชันแจ๊สสามารถยกตัวอย่างได้เช่น แลร์รี คอร์เยล (Larry Coryell) แกรี เบอร์ตัน (Gary Burton) รวมถึงไมล์ส เดวิสกับผลงานในช่วงปี ค.ศ. 1964-1968 ที่สร้างแรงขับเคลื่อนสำคัญอันทำให้ดนตรีฟิวชันแจ๊สเป็นที่นิยมอย่างกว้างขวาง (Gioia, 2011) แนวทางการบรรเลงในวงของเดวิสมีองค์ประกอบหลายอย่างที่แตกต่างจากดนตรีแจ๊สในยุคก่อนหน้า กลองชุดมีบทบาทในการคุมจังหวะมากขึ้น ส่วนการบรรเลงของเบสมักเป็นการซ้ำทวนรูปแบบของจังหวะแทนที่การดำเนินแนวทำนองเบส การอิมโพรไวส์ส่วนใหญ่จะไม่อยู่บนพื้นฐานของจังหวะสวิงและดำเนินอยู่บนเสียงประสานที่เรียบง่ายยิ่งขึ้น ภาพรวมของวงนั้นได้รับกลิ่นอายจากดนตรีร๊อคค่อนข้างมาก ซึ่งเกิดจากการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ของนักดนตรีแจ๊สและดนตรีร๊อคที่บรรเลงร่วมกันในบริบทของวงร่วมสมัยในขณะนั้น (Gridley, 1991)

ฟรีแจ๊ส (Free Jazz)

ออร์เนทท์ โคลแมน (Ornette Coleman) นักแซ็กโซโฟนฟรีแจ๊ส ได้กล่าวถึงดนตรีฟรีแจ๊สไว้ภายในปกอัลบั้ม Change of the Century (1960) สามารถสรุปใจความได้ว่า แนวคิดการอิมโพรไวส์กลุ่มแบบอิสระภายในวงดนตรีของโคลแมนนั้นถือเป็นองค์ประกอบใหม่ในดนตรีแจ๊ส ประกอบด้วยการอิมโพรไวส์กลุ่ม (Collective Improvisation) ที่แม้จะเป็นสิ่งที่ถูกพัฒนามาก่อนใน

ยุคหน้า แต่ข้อแตกต่างคือความพยายามในการทะลายกรอบทางดนตรีแจ๊สเดิม ๆ ไปสู่แนวคิดที่มีอิสระมากขึ้น (Porter, 2002)

เพรซซิงกล่าวว่าดนตรีฟรีแจ๊สเป็นปรากฏการณ์แห่งศตวรรษที่ 20 เริ่มต้นในช่วงปี ค.ศ.1940 การอิมโพรไวส์มักปรากฏเป็นโครงสร้างอย่างหลวม ๆ ที่ใช้ข้อมูลอ้างอิงที่ไม่อยู่บนขอบเขตของเวลาไม่อยู่บนพื้นฐานโครงสร้างทางดนตรีในระบบเสียงโทนอล เป็นงานที่มักเกี่ยวข้องกับการหาบริบทร่วมกันระหว่างนักอิมโพรไวส์ ผลสุดท้ายคือผู้แสดงดนตรีฟรีแจ๊สที่มีประสบการณ์จะสร้างชุดของบทประพันธ์ของการให้สัญญาณและกระบวนการทางดนตรีที่ใช้การได้จากการปฏิบัติ ที่อาจสามารถปรับให้เหมาะสมกับทุกสถานการณ์ (Pressing, 1984)

การอิมโพรไวส์แบบอิสระ (Free Improvisation)

การอิมโพรไวส์แบบอิสระมักเกิดขึ้นในสถานการณ์ที่นักดนตรีตั้งใจหลีกเลี่ยงการใช้ข้อมูลอ้างอิงและการยึดติดด้วยสไตล์ดนตรีใด ๆ และมักปรากฏในรูปแบบการอิมโพรไวส์กลุ่ม โดยมีรากฐานจากทั้งดนตรีแจ๊สและดนตรีคลาสสิคร่วมสมัย (Canonne & Garnier, 2015) จุดเริ่มต้นจากฝั่งดนตรีแจ๊สเกิดจากการทดลองของนักดนตรีบางกลุ่ม เช่น เลนนี ทริสตาโนในอัลบั้ม Intuition หรือออร์เนต โคลแมน ในอัลบั้ม Free Jazz ไปจนถึงการอิมโพรไวส์แบบอาวองต์-การ์ด (Avant-garde) ที่ปราศจากการอ้างอิงถึงสำนวนทางดนตรีในเทศกาลดนตรี Derek Bailey’s Company Week เป็นต้น ด้านนักดนตรีทางฝั่งยุโรปก็เกิดกระแสการหลีกเลี่ยงการอิมโพรไวส์ด้วยสำนวนดนตรีแจ๊สเช่นเดียวกัน เช่น ในวงดนตรีของลูคัส ฟรอสส์ (Lucas Fross, 1922-2009), กลุ่ม AMM จากประเทศอังกฤษ, นักประพันธ์เพลง แลรี ออสติน เป็นต้น (Lewis, 1996) ซึ่งเพรซซิงได้กล่าวถึงผลลัพธ์ของวงดนตรีที่ใช้การอิมโพรไวส์แบบอิสระไว้ว่ามักเป็นการนำเสนอการอยู่ร่วมกัน (Coexisting) มากกว่าความสัมพันธ์ระหว่างกันภายในวง (Inter-relation) (Pressing, 1984) ทั้งนี้การอิมโพรไวส์แบบอิสระจะครอบคลุมทั้งความหมายในเชิงทักษะและในเชิงแนวปฏิบัติดนตรี

จากการศึกษาแนวคิด ความหมาย แนวปฏิบัติและพัฒนาการของทักษะการอิมโพรไวส์ ผู้วิจัยพบว่าในบางองค์ประกอบมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน กล่าวคือแนวคิดที่อยู่เบื้องหลังการอิมโพรไวส์เป็นสิ่งสำคัญที่มีผลต่อการจำกัดความหมาย อีกทั้งในแนวปฏิบัติของการอิมโพรไวส์รูปแบบหนึ่ง ๆ ย่อมได้รับอิทธิพลและพัฒนามาจากแนวปฏิบัติที่เกิดขึ้นมาก่อนหน้า ทำให้เกิดพัฒนาการของการอิมโพรไวส์อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ดังนั้นกรอบของการศึกษาการอิมโพรไวส์แบบอิสระจึงสามารถ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

แบ่งออกเป็นสองส่วน คือ *แนวคิดและความหมายของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ* และ *แนวปฏิบัติและพัฒนาการของทักษะการอิมโพรไวส์แบบอิสระ* โดยมีรายละเอียดของการศึกษาดังนี้

ตารางที่ 2.1 กรอบแนวคิดการศึกษาของแนวคิด ความหมาย แนวปฏิบัติและพัฒนาการของทักษะการอิมโพรไวส์แบบอิสระ

แนวคิดและความหมาย	แนวปฏิบัติและพัฒนาการ
1. แนวคิดของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ - ในบริบทดนตรี - ในบริบทอื่น ๆ นอกเหนือดนตรี 2. ความหมายของการอิมโพรไวส์อิสระ	1. ลักษณะทั่วไปของแนวปฏิบัติการอิมโพรไวส์แบบอิสระ 2. พัฒนาการของแนวปฏิบัติการอิมโพรไวส์แบบอิสระ 3. ศิลปินและผลงานที่สำคัญ

กรอบแรกจะเป็นส่วนของ *แนวคิดและความหมายของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ* ซึ่งแนวคิดได้ทำการศึกษาใน 2 ประเด็น ได้แก่ 1) แนวคิดในบริบทดนตรี และ 2) แนวคิดในบริบทอื่น ๆ นอกเหนือดนตรี (ยกตัวอย่างเช่น ปรัชญา ศาสนา ศิลปะ และวรรณกรรม เป็นต้น) และในกรอบที่สอง คือ *แนวปฏิบัติและพัฒนาการของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ* ได้ออกแบบการศึกษาออกเป็น 3 ประเด็นย่อย ได้แก่ 1) ลักษณะทั่วไปของแนวปฏิบัติการอิมโพรไวส์แบบอิสระ 2) พัฒนาการของแนวปฏิบัติการอิมโพรไวส์แบบอิสระ และ 3) ศิลปินและผลงานที่สำคัญ

ตอนที่ 2 การจัดการเรียนรู้ทักษะการอิมโพรไวส์

องค์ประกอบของการเรียนรู้

อาภรณ์ ใจเที่ยง ได้นำเสนอองค์ประกอบของการจัดการเรียนรู้ที่พิจารณาในบริบทระดับไมโคร (Micro) ซึ่งเป็นบริบทระดับห้องเรียน ได้แก่ ผู้สอน ผู้เรียน การจัดการเรียนรู้ และสภาพแวดล้อม (ทิศนา แขมมณี, 2555) ซึ่งสามารถแบ่งองค์ประกอบของการจัดการเรียนรู้ออกเป็น 2 ด้าน ได้แก่

1. องค์ประกอบรวม หมายถึง องค์ประกอบด้านโครงสร้างที่มาประกอบกันเป็นการสอน ได้แก่

1) ครู ผู้สอน หรือวิทยากร

2) นักเรียน หรือผู้เรียน

3) หลักสูตร หรือสิ่งที่จะสอน

2. องค์ประกอบย่อย หมายถึง องค์ประกอบด้านรายละเอียดของการสอน ซึ่งประกอบด้วยกระบวนการที่จะทำให้สมบูรณ์ ดังนี้

1) การตั้งจุดประสงค์การสอน เป็นองค์ประกอบสำคัญอันดับแรกของการสอน ทำให้ผู้สอนทราบว่าจะสอนเพื่ออะไร ให้ผู้เรียนเกิดพฤติกรรมใดบ้างมากน้อยเพียงใด เป็นการสอนที่มีเป้าหมาย ขณะเดียวกันการตั้งจุดประสงค์การสอนจะเป็นประโยชน์ต่อผู้สอนในการเตรียมเนื้อหาการสอน การเลือกใช้วิธีการสอน เลือกใช้สื่อการสอน และการวัดผลให้สอดคล้องสมบูรณ์

2) การกำหนดเนื้อหา หมายรวมถึง การเลือก และการจัดลำดับเนื้อหาที่จะสอน การกำหนดเนื้อหาจะทำให้ผู้สอนได้ทราบว่าจะสอนอะไร ผู้เรียนควรได้รับประสบการณ์ใดบ้าง และประสบการณ์ใดควรได้รับก่อน และในขอบเขตมากน้อยเพียงใดจึงจะเหมาะสม การกำหนดเนื้อหาไว้ล่วงหน้าจะทำให้การสอนมีสาระคุ้มค่ากับเวลาที่ผ่านไป และมีคุณค่าแก่ผู้เรียน

3) การจัดกิจกรรม เป็นองค์ประกอบสำคัญเพราะทำให้ผู้สอนทราบว่าจะสอนอย่างไร ใช้วิธีใดในการนำเสนอหรือสร้างประสบการณ์แก่ผู้เรียน ซึ่งจะต้องใช้วิธีที่เหมาะสมกับลักษณะของเนื้อหาวิชากับผู้เรียน กับสภาพห้องเรียน และสอดคล้องกับจุดประสงค์การสอนที่กำหนดไว้

4) การใช้สื่อการสอน เป็นส่วนสำคัญในการช่วยให้ผู้เรียนเกิดการเรียนได้ชัดเจนและรวดเร็วขึ้น ตลอดจนช่วยเร้าความสนใจได้ดี สื่อการสอนที่ดีจะช่วยให้การสอนดำเนินไปได้ราบรื่นและสะดวกคล่องต่อแก่ผู้เรียน การเตรียมสื่อการสอนทำให้ผู้สอนทราบว่าจะใช้อะไรเป็นสื่อช่วยสร้างประสบการณ์ให้แก่ผู้เรียน เพื่อให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ได้ดีที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5) การวัดผลประเมินผล ช่วยให้ผู้สอนทราบว่าการสอนที่ผ่านมานั้นบรรลุผลหรือไม่มากน้อยเพียงใด ผู้เรียนเกิดผลสัมฤทธิ์ตามจุดประสงค์ที่กำหนดไว้หรือไม่ มีตอนใดหรือจุดประสงค์ใดบ้างที่ยังไม่บรรลุ ทำให้ผู้สามารถแก้ไขข้อบกพร่องได้ตรงจุด การวัดผลประเมินผลนี้มีประโยชน์ทั้งต่อผู้เรียนและผู้สอน ผู้สอนจึงต้องทำกระบวนการนี้ทุกครั้งที่สอน (อาภรณ์ ใจเที่ยง, 2553)

ในงานวิจัยนี้จะยึดแนวคิดของอาภรณ์ ใจเที่ยงในส่วนองค์ประกอบย่อย มาปรับใช้เป็นกรอบในการศึกษาการเรียนรู้ทักษะการอิมโพรไวส์แบบอิสระ โดยผู้วิจัยเห็นว่าควรขยายขอบเขตการศึกษาของกระบวนการที่ 4) การใช้สื่อการสอน ให้ครอบคลุมถึงสิ่งสนับสนุนและสภาพแวดล้อมการเรียนรู้ ไม่ว่าจะเป็นวัตถุ สภาพแวดล้อม สภาพสังคมของทั้งผู้เรียนและผู้สอน ทั้งนี้จะสามารถแบ่งการศึกษาการเรียนรู้ทักษะการอิมโพรไวส์ออกเป็นหัวข้อต่าง ๆ ได้ดังนี้

2.1 การกำหนดวัตถุประสงค์

2.2 การกำหนดเนื้อหา

2.3 การจัดกิจกรรม

2.4 สิ่งสนับสนุนและสภาพแวดล้อมการเรียนรู้ และ

2.5 การวัดผลประเมินผล

2.1 การกำหนดวัตถุประสงค์

จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการอิมโพรไวส์ ผู้วิจัยได้คัดเลือกแนวคิดที่เกี่ยวข้องและสอดคล้องกับการกำหนดวัตถุประสงค์การเรียนรู้การอิมโพรไวส์มาจำนวน 3 แนวคิด ทั้งนี้มีจุดประสงค์เพื่อนำไปสู่การพัฒนากรอบแนวคิดวิจัยที่เหมาะสม และครอบคลุมสิ่งที่ได้จากการเก็บข้อมูลในลำดับถัดไป ซึ่งข้อมูลที่ได้รับอาจมีความหลากหลายและอาจเกี่ยวข้องกับแนวคิดเพียงอันใดอันหนึ่งหรือทั้งหมดก็เป็นได้

เจฟฟ์ เพรซซิง

เพรซซิงซึ่งได้เสนอทฤษฎีที่สำคัญเกี่ยวกับการอิมโพรไวส์ไว้ในหลายแง่มุมผ่านบทความเรื่อง Improvisation: Methods and Model (1988) โดยกล่าวถึงกระบวนการกำเนิดการอิมโพรไวส์ไว้ว่าเริ่มต้นจากอวัยวะต่าง ๆ เกิดการรับรู้ผ่านประสาทสัมผัส (Sensory Input) จากนั้นข้อมูลจะถูกส่งเข้าสู่ระบบประสาทส่วนกลางจนเกิดกระบวนการและการตัดสินใจต่าง ๆ (Processing and Decision-making) และขั้นตอนสุดท้ายคือระบบประสาทจะสั่งการไปยังอวัยวะต่าง ๆ เกิดเป็นผลลัพธ์ผ่านระบบการเคลื่อนไหว (Motor Output) ซึ่งการสัญญาณคำสั่งของการเคลื่อนไหวจะถูกส่งออก มาเป็น 2 ระบบด้วยกัน ได้แก่ คำสั่งแบบลำดับขั้น (Hierarchical) อันเป็นระบบที่ปรากฏการเรียงลำดับความสำคัญของชุดคำสั่งจากมากไปน้อย ซึ่งเกิดขึ้นด้วยการติดตามของจิตสำนึก (Conscious monitoring) และคำสั่งแบบหลายมิติ (Heterarchical) อันเกิดขึ้นในจิตไร้สำนึกในลักษณะคล้ายการปล่อยวางไปกับสภาวะลื่นไหล ซึ่งระบบนี้มีความสำคัญต่อการอิมโพรไวส์อย่างมาก ทั้งนี้คำสั่งทั้งสองระบบเกิดขึ้นอย่างคู่ขนานและซ้ำซ้อน เพื่อให้เกิดกระบวนการแก้ไขความบกพร่อง (Error Correction) และการปรับแต่งการเคลื่อนไหว (Motor Refinement) ซึ่งทั้งคู่นับว่าเป็นกระบวนการของผลสะท้อนกลับ (Feedback) ทั้งสิ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

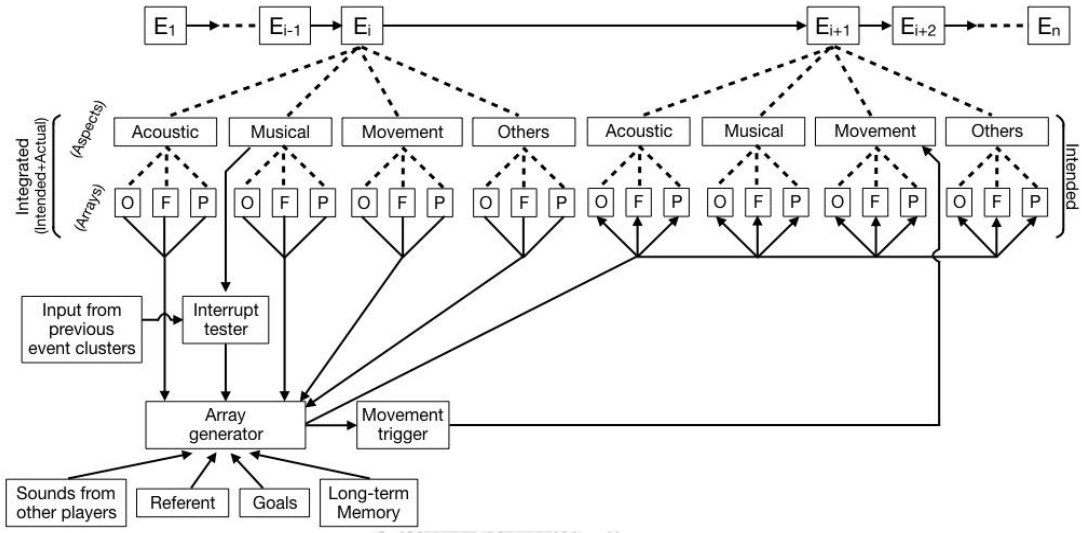
นอกจากนี้เพรซซิงยังได้นำเสนอแม่แบบของกระบวนการกำเนิดการอิมโพรไวส์ เพรซซิงได้นำเสนอว่าการอิมโพรไวส์ใดๆ จะประกอบด้วยกลุ่มของเหตุการณ์ (Event) ที่เกิดการกระทำของการอิมโพรไวส์ขึ้น ซึ่งแต่ละเหตุการณ์นั้นไม่ได้คาบเกี่ยวกันในเชิงเส้นเวลา (Non-overlap) ทั้งนี้การรับรู้เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจะถูกจำแนกออกเป็นแง่มุม (Aspects) ต่าง ๆ ได้แก่ 1) แง่มุมอคูสติก (ที่มาและการรับรู้เสียง) 2) แง่มุมดนตรี (เทคนิคและการแสดงออกทางดนตรี) 3) แง่มุมการเคลื่อนไหว และ 4) แง่มุมอื่น ๆ (เช่น การมองเห็น และอารมณ์ เป็นต้น) เพรซซิงได้ขยายความว่า แง่มุมของการรับรู้เองสามารถเกิดขึ้นได้ 2 รูปแบบ ได้แก่ 1) รูปแบบการตั้งเป้าหมาย (Intended) เป็นรูปแบบที่เกิดขึ้นในชั่วขณะเหตุการณ์การอิมโพรไวส์ใด ๆ โดยเป็นการตัดสินใจออกคำสั่งสำหรับการอิมโพรไวส์ในเหตุการณ์ถัดไป และ 2) รูปแบบที่ดำรงอยู่ (Actual) ที่เกิดขึ้นจากผลรวมของผลสะท้อนกลับของเหตุการณ์ก่อนหน้า นอกจากนี้การผนวกกันของแง่มุมทั้งสองรูปแบบเรียกว่า รูปแบบบูรณาการ (Integrated) ซึ่งจะเกิดขึ้นในเหตุการณ์ชั่วขณะปัจจุบันที่การอิมโพรไวส์กำลังดำเนินอยู่ หลังจากได้สั่งการคำสั่งสำหรับการอิมโพรไวส์ในเหตุการณ์ถัดไปแล้ว

ทั้งนี้ข้อมูลที่ได้จากการรับรู้ในแต่ละแง่มุมจะถูกจำแนกเป็นแถวข้อมูล (Arrays) 3 ประเภท ได้แก่ 1) วัตถุดิบ (Objects) เป็นการจัดประเภทข้อมูลตามองค์ประกอบต่าง ๆ ในแง่มุมดนตรี สามารถยกตัวอย่างได้เช่น จัดประเภทข้อมูลว่าเป็นระดับเสียงหรือเป็นสเกล เป็นต้น 2) ลักษณะ (Features) เป็นการระบุค่า (Value) ในองค์ประกอบนั้น ๆ ยกตัวอย่างเช่น ระดับเสียงนั้นเป็นโน้ต A ในออกเตฟที่ 2 หรือโน้ตทั้งหมดที่ได้ยินอยู่ในสเกลเมเจอร์ เป็นต้น และ 3) กระบวนการ (Processes) เป็นการเปลี่ยนแปลงของวัตถุดิบและลักษณะในช่วงเวลาของการอิมโพรไวส์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาในประเด็นของความเชื่อมโยงของการอิมโพรไวส์ เพรซซิงยังได้แบ่งเหตุการณ์การอิมโพรไวส์ออกเป็นสองประเภท ได้แก่ แบบเกี่ยวเนื่องกัน (Associative) และแบบไม่เกี่ยวเนื่องกัน (Interrupt) โดยทั้งสองประเภทเป็นผลจากกระบวนการทดสอบขีดจำกัดของผู้อิมโพรไวส์ที่มีต่อการบรรเลงซ้ำทวนของชุดข้อมูลเดิม (Interrupt Tester) เหตุการณ์แบบเกี่ยวเนื่องกันจะเกิดขึ้นในกรณีที่ระดับของการซ้ำทวนอยู่ต่ำกว่าขีดกำจัด เป็นผลให้เกิดการใช้แถวของข้อมูลชุดเดิม ในทางกลับกันเหตุการณ์แบบไม่เกี่ยวเนื่องกันเกิดขึ้นในกรณีที่ระดับของการซ้ำทวนเกินขีดจำกัด อันจะนำไปสู่การล้างรูปแบบของแถวข้อมูลใหม่ อย่างไรก็ตามแถวข้อมูลที่เกิดขึ้นมักปรากฏในลักษณะการจัดกลุ่มใหม่ เพราะการที่จะค้นพบข้อมูลที่ต่างออกไปโดยสิ้นเชิงนั้นเป็นไปได้ยาก

นอกจากเหตุการณ์และองค์ประกอบย่อยที่ได้อธิบายข้างต้นจะเป็นสิ่งกำหนดกรอบหลักของการอิมโพรไวส์แล้ว ปัจจัยอื่น ๆ ได้แก่ การรับรู้เสียงที่บรรเลงโดยผู้อื่นในวง (Sounds from Other Players) เป้าหมายของผู้อิมโพรไวส์ (Goals) ความจำระยะยาว (Long-term Memory) และข้อมูลอ้างอิง ยังส่งผลสำคัญต่อการกำเนิดอิมโพรไวส์อีกด้วย โดยแม่แบบกระบวนการกำเนิดการอิมโพรไวส์ของเพรซซิงได้ถูกนำเสนออย่างเป็นรูปธรรม ดังปรากฏในภาพที่ 2.1



ภาพที่ 2.1 แม่แบบกระบวนการกำเนิดการอิมโพรไวส์ของเพรซซิง

จากการศึกษากระบวนการกำเนิดอิมโพรไวส์ได้นำไปสู่แนวคิดการพัฒนาทักษะการอิมโพรไวส์ ซึ่งเพรซซิงได้แบ่งกระบวนการออกเป็น 3 ขั้นตอน ดังนี้

1) การเพิ่มพูนคลังความจำของวัตถุดิบ (Objects) ลักษณะ (Features) และกระบวนการ (Processes) ทั้งในแง่มุมด้านดนตรี อคูสติก การควบคุมร่างกาย และอื่น ๆ

2) การเพิ่มความสามารถในการเข้าถึงคลังความจำ เพื่อสร้างความสัมพันธ์อันซ้ำซ้อนระหว่างวัตถุดิบ ลักษณะ และกระบวนการ รวมถึงการผนวกความสัมพันธ์เหล่านั้นเข้าด้วยกัน

3) การปรับแต่งและขัดเกลาการอิมโพรไวส์อย่างหลักแหลม เพื่อให้เกิดความสอดคล้องทางบริบทกับข้อมูลที่รับรู้ (Pressing, 1988)

การผนวกกันขององค์ประกอบด้านความจำจากวัตถุดิบ ลักษณะ และกระบวนการ ทำให้เกิดกลุ่มของการรับรู้ทางพุทธิปัญญาที่ใหญ่ขึ้น ซึ่งผู้อิมโพรไวส์จะสามารถเข้าถึงได้ในภายหลัง ซึ่งในลำดับ

สุดท้ายจะพัฒนาไปสู่การเชื่อมโยงระหว่างโครงสร้างของความรู้ หรือเรียกว่า “ฐานความรู้” ที่แยกส่วนจากกลุ่มของวัตถุดิบ ลักษณะ และกระบวนการโดยสิ้นเชิง

แบร์รี เคนนี และมาร์ติน เกลริช

แบร์รี เคนนี และมาร์ติน เกลริช (Barry Kenny and Martin Gellrich) ได้กล่าวถึงแนวคิดเกี่ยวกับการอิมโพรไวส์ผ่านบทความเรื่อง The Science and Psychology of Music Performance Creative Strategies for Teaching and Learning (Kenny & Gellrich, 2002) โดยนำเสนอกรอบทางจิตวิทยาที่ส่งผลต่อการอิมโพรไวส์แบ่งได้ 2 ประเภท ได้แก่ 1) กรอบภายใน มีตัวแปรที่สำคัญที่สุด คือ ฐานความรู้ (Knowledge Base) อันเป็นคลังของสิ่งที่เรียนรู้มาล่วงหน้าที่ผู้บรรเลงด้วยจิตสำนึกรู้และเลือกนำไปใช้ในการบรรเลง ฐานความรู้จะถูกพัฒนาผ่านการฝึกฝนระดับไตร่ตรอง (Deliberate Practice) และเกี่ยวข้องกับการซึมซับองค์ประกอบดนตรีที่ประกอบด้วยสำนวนทางดนตรีไปจนถึงวัฒนธรรมการอิมโพรไวส์ที่มีความเป็นปัจเจก (Individual Improvising Culture) ถึงแม้ว่าบางครั้งผู้บรรเลงอาจไม่ตระหนักถึงฐานความรู้ในขณะที่อิมโพรไวส์ แต่ตัวแปรนี้เองที่จะทำให้เกิดความเป็นเอกลักษณ์ในผู้บรรเลงแต่ละคน ซึ่งมีผลมาจากประสบการณ์และลักษณะนิสัยที่แตกต่างกัน 2) กรอบภายนอก มีตัวแปรที่สำคัญที่สุด คือ ข้อมูลอ้างอิง อันเป็นรูปแบบทางวัฒนธรรมที่ส่งเสริมการถ่ายทอดแนวคิดของการอิมโพรไวส์ โดยข้อมูลอ้างอิงจะเป็นตัวแปรที่จำกัดทางเลือกในการอิมโพรไวส์ เพื่อให้การอิมโพรไวส์ดำเนินไปในแนวทางที่เหมาะสมและสอดรับกับการสร้างกระบวนทัศน์การรับรู้ที่ตอบสนองความพอใจของผู้ฟัง (Kenny & Gellrich, 2002)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การพัฒนาทักษะการอิมโพรไวส์จึงต้องอาศัยการฝึกฝนเพื่อควบคุมกรอบต่าง ๆ ที่มีอิทธิพลต่อการอิมโพรไวส์ โดยเคนนีและเกลริชได้นำเสนอแนวทางการฝึกฝนการอิมโพรไวส์ 2 ประเภท ได้แก่ 1) การฝึกฝนระดับไตร่ตรอง หมายถึง การฝึกฝนที่ส่งเสริมให้เกิดความชำนาญด้านเทคนิคการอิมโพรไวส์ ด้วยการซึมซับและการเชื่อมโยงระหว่างฐานความรู้ภายในผู้บรรเลง มักเป็นการฝึกฝนส่วนตัวเพื่อให้เกิดความพร้อมรับมือสถานการณ์ที่ไม่คาดคิดของการบรรเลงกลุ่ม และ 2) การฝึกฝนระดับอุตรภาวะ (Transcendence) หมายถึง การฝึกฝนการอิมโพรไวส์ในระดับของการก้าวข้ามพรมแดนและละทิ้งฐานความรู้ที่สั่งสมมา เพื่อการแสดงออกอย่างฉับพลัน สามารถพัฒนาได้ตั้งแต่การฝึกฝนในช่วงเริ่มต้น เพื่อสร้างสมดุลในการฝึกซ้อม (Kenny & Gellrich, 2002) จากการศึกษาเชื่อมโยงแนวคิดของเคนนีและเกลริชแล้วผู้วิจัยเห็นว่าการฝึกฝนระดับอุตรภาวะนั้น ครอบคลุมถึง

“สภาวะลื่นไหล” (Flow States), “การรับมือกับความเสี่ยง” (Risk-taking) และ “การรับรู้การเคลื่อนไหว” (Kinesthesia) อีกด้วย

สภาวะลื่นไหลได้ถูกกำจัดความโดย มิไฮล์ ชิกเซนมีไฮและแกรนท์ ริช (Mihaly Csikszentmihalyi and Grant Rich) ไว้ว่าเป็นสภาวะที่อยู่เหนือข้อจำกัดด้านพุทธิปัญญา โดยขณะที่ผู้บรรเลงเข้าสู่สภาวะดังกล่าวจะเริ่มลืมปัญหาส่วนตัว หยุดการวิจารณ์ตนเอง ไม่ตระหนักในช่วงเวลาและรู้สึกว่ากิจกรรมที่ตนมีส่วนร่วมนั้นมีคุณค่าในตัวของมันเอง (Csikszentmihalyi & Rich, 1997) นอกจากนี้สภาวะลื่นไหลจะทำให้การอิมโพรไวส์เกิดขึ้นอย่างสร้างสรรค์ กระตุ้นและก่อเกิดแนวโน้มสู่การพัฒนาความเป็นศิลปินในระยะต่อไป

นอกจากสภาวะลื่นไหลแล้ว อีกหนึ่งปัจจัยที่เอื้อสู่การบรรลุการสื่อสารทางดนตรีในระดับสูงสุด คือ การรับมือกับความเสี่ยง เนื่องจากในสถานการณ์การแสดงจริงความผิดพลาดเป็นสิ่งที่เลี่ยงไม่ได้ ผู้อิมโพรไวส์จึงจำเป็นต้องมีสภาวะการรับรู้ที่ปกปิดความรู้สึกของการบรรเลงที่ผิดพลาดและพลิกผันสถานการณ์ไปสู่ความคิดสร้างสรรค์นั่นก็คือสภาวะที่พร้อมรับมือกับความเสี่ยง เดวิด ซัดนาว (David Sudnow) กล่าวถึงประสบการณ์ส่วนตัวที่นำไปสู่สภาวะดังกล่าวนั่นคือการละทิ้งฐานความรู้และปล่อยให้ร่างกายเคลื่อนที่อย่างอิสระ ให้การได้ยินเป็นตัวตอบสนองทางดนตรี โดยขณะระดับของการรับมือกับความเสี่ยงเพิ่มขึ้น ซัดนาวก็ได้บรรเลงโน้ตที่ถูกต้องเพิ่มขึ้นเช่นเดียวกัน เป็นการบรรเลงด้วยความผ่อนคลาย ประกอบไปด้วยสำนวนทางดนตรี และมีผลลัพธ์ทางดนตรีที่คล้ายคลึงกับผู้บรรเลงที่มีประสบการณ์ (Sudnow, 1978)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ปัจจัยสุดท้ายที่ถูกกล่าวถึงโดยเคนนีและเกลริช คือ การรับรู้การเคลื่อนไหวนั้น เป็นสภาวะที่ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายประสานงานกันเป็นหนึ่งเดียว โดยการศึกษาพบว่าการบรรเลงเครื่องดนตรีอาศัยความเป็นหนึ่งเดียวระหว่างจิตและร่างกายมากกว่าที่คาดคิด แม้ในการเคลื่อนไหวง่าย ๆ อย่างการขว้างวัตถุยังประกอบไปด้วยการตอบสนองของปฏิกริยาโต้กลับจำนวนหลายครั้ง (Galvao & Kemp, 1999) เคนนี่และเกลริชเสนอว่าการฝึกฝนเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีควรก้าวข้ามพรมแดนของการปฏิกริยาอัตโนมัติ ไปสู่เป้าหมายในการสื่อสารที่เถรตรงและมีความหมายมากยิ่งขึ้น (Kenny & Gellrich, 2002)

เอริค คลาร์ค และ ฟิลลิป จอห์นสัน-ไลอาร์ด

เอริค คลาร์ค (Eric Clarke) ได้นำเสนอรูปแบบของการอิมโพรไวส์ โดยเรียงตามระดับความซับซ้อนของกระบวนการอิมโพรไวส์ พิจารณาจากสัดส่วนของโครงสร้างหรือกรอบที่ถูกใช้ในแนวดนตรีหรือแนวโน้มโดยผู้อิมโพรไวส์เรียงลำดับจากมากไปหาน้อย โดยคลาร์คได้สร้างข้อสรุปจากความเข้าใจในดนตรีแจ๊สและนำเสนอเป็นแม่แบบซึ่งประกอบไปรูปแบบการในการอิมโพรไวส์ 3 ชนิด ได้แก่

1) การเลือกวัตถุดิบทางดนตรี (Repertoire Selection) ยกตัวอย่างเช่น การสร้างแบบแผนในการอิมโพรไวส์ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญของดนตรีบีบอบ เป็นการที่นักอิมโพรไวส์ปรับใช้วิธีการบรรเลงอย่างเจาะจงที่เรียนรู้มาล่วงหน้าลงบนคอร์ดหรือสกุลคอร์ดประเภทใดประเภทหนึ่งอย่างอัตโนมัติ ซึ่งเมื่อประยุกต์แนวคิดนี้กับการอิมโพรไวส์ประเภทอื่น การเลือกวัตถุดิบทางดนตรีมีความหมายรวมถึงการผนวกรวมวัตถุดิบที่แตกต่างในแนวทำนอง การหยุดพักชั่วขณะระหว่างการอิมโพรไวส์ เป็นต้น

2) การจัดระบบตามลำดับขั้น (Hierarchical) หรือโครงสร้างการอิมโพรไวส์ที่มีพื้นฐานจากบทเพลง นอกจากบทเพลงจะเป็นตัวกำหนดทางด้านเสียงประสานแล้วยังประกอบไปด้วยโครงสร้างของทำนอง โดยรูปแบบที่พบส่วนมากจะเป็นการแปรทำนอง (Melodic paraphrase)

3) การสร้างโมทีฟ (Motivic) เป็นการอิมโพรไวส์ที่มีลักษณะของการเชื่อมโยงเป็นลูกโซ่เป็นลักษณะเด่นของดนตรีโมดัลแจ๊สและฟรีแจ๊ส ซึ่งการพัฒนาโมทีฟจะมีลักษณะเป็นเส้นตรง โมทีฟที่เกิดขึ้นใหม่จะเป็นการสร้างบทวัตถุดิบจากโมทีฟหรือความจำก่อนหน้า (Clarke, 1991)

ส่วนในมุมมองของฟิลลิป จอห์นสัน-ไลอาร์ด (Philip Johnson-Laird) ได้นำเสนอแนวคิดจากการจำลองกระบวนการการอิมโพรไวส์บนคอมพิวเตอร์ โดยสามารถจัดลำดับกระบวนการตามความซับซ้อนได้ดังนี้

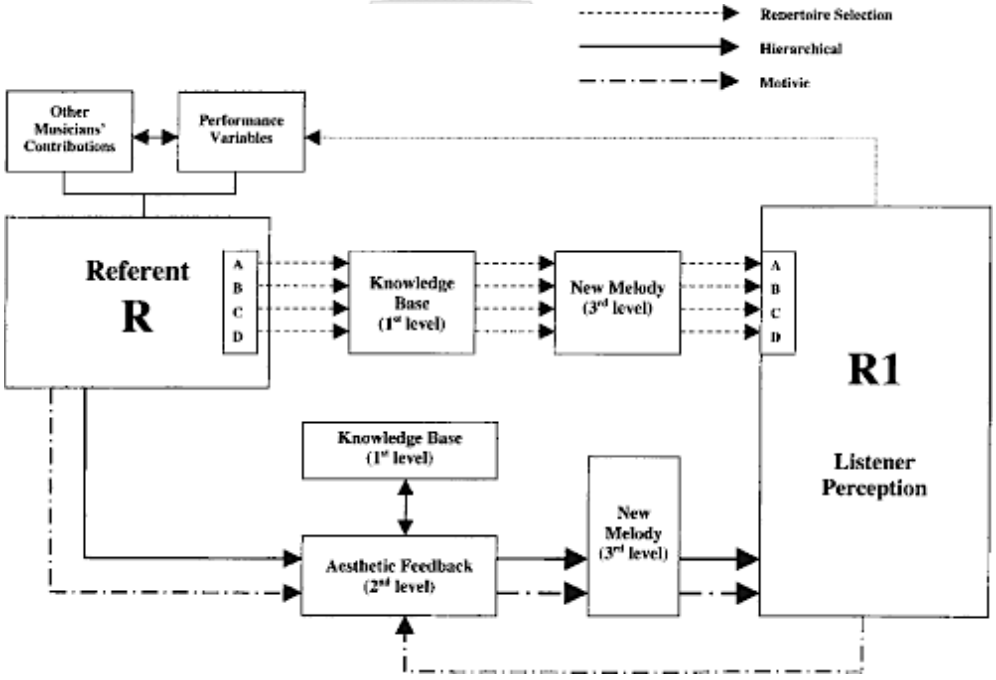
1) การสร้างโครงสร้างพื้นฐาน หรือฐานความรู้ ยกตัวอย่างเช่น ทฤษฎีเรื่องคอร์ดหรือแบบแผนที่เรียนรู้มาล่วงหน้า

2) การตอบสนองทางสุนทรียะ (Aesthetic Feedback) เป็นการตัดสินใจหรือการประเมินค่าของผู้อิมโพรไวส์ เช่น การเลือกโน้ตเป้าหมาย (Target Note) เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3) การสร้างทำนองขึ้นใหม่ (New Melody) ผ่านกระบวนการอิมโพรไวส์ (Johnson-Laird, 1991)

ทั้งนี้เคนนี่และเกลริชได้ผสมผสานแนวคิดเกี่ยวกับการอิมโพรไวส์ของคลาร์คและจอห์นสัน-ไลอาร์ดเข้าด้วยกันเป็น *แม่แบบของการอิมโพรไวส์แบบทั่วไป* โดยได้ยึดรูปแบบการอิมโพรไวส์ของคลาร์คเป็นหลักและสอดแทรกกระบวนการทางพุทธิปัญญาของจอห์นสัน-ไลอาร์ดไว้ภายในการอิมโพรไวส์แต่ละประเภท โดยการอิมโพรไวส์แบบแรก คือ การเลือกวัตถุดิบทางดนตรี ได้ถือกำเนิดจากข้อมูลอ้างอิงแบบแยกส่วน นำไปสู่การตอบสนองกับฐานความรู้และการสร้างทำนองใหม่โดยไม่ผ่านขั้นการตอบสนองทางสุนทรียะ ในกระบวนการที่เหลือทั้งการจัดระบบตามลำดับขั้นและการสร้างโมทีฟนั้นมีลักษณะคล้ายคลึงกันคือ ถือกำเนิดจากข้อมูลอ้างอิงแบบองค์รวม โดยมีข้อแตกต่างคือการจัดระบบตามลำดับขั้นยังมีการตอบสนองกับฐานความรู้ แต่ในทางกลับกันการอิมโพรไวส์แบบการสร้างโมทีฟนั้นไม่มีความสัมพันธ์กับฐานความรู้ แต่ผลลัพธ์การรับรู้ของผู้ฟังจะถูกนำกลับสู่ขั้นการตอบสนองกับฐานความรู้เพื่อสร้างทำนองใหม่อีกครั้งหนึ่ง (Kenny & Gellrich, 2002) โดยการนำเสนอเป็น *แม่แบบของการอิมโพรไวส์แบบทั่วไป* ดังปรากฏในภาพที่ 2.2



ภาพที่ 2.2 แม่แบบของการอิมโพรไวส์แบบทั่วไป ที่เป็นการผสมผสานระหว่างแนวคิดของคลาร์คและจอห์นสัน-ไลอาร์ด

2.2 การกำหนดเนื้อหา

ฐานความรู้และข้อมูลอ้างอิง

สืบเนื่องจากการกำหนดวัตถุประสงค์ที่อ้างอิงแนวคิดการอิมโพรไวส์ของเคนนีและเกลริชในเรื่องกรอบทางจิตวิทยาที่ส่งผลต่อการอิมโพรไวส์ ซึ่งสามารถแบ่งได้ 2 ประเภท ได้แก่ 1) กรอบภายใน มีตัวแปรที่สำคัญที่สุด คือ ฐานความรู้ และ 2) กรอบภายนอก มีตัวแปรที่สำคัญที่สุด คือ ข้อมูลอ้างอิง (Kenny & Gellrich, 2002) ผู้วิจัยเห็นว่าตัวแปรทั้งสองเป็นสิ่งที่กำหนดเนื้อหาในการเรียนรู้การอิมโพรไวส์ ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ปรับใช้แนวคิดดังกล่าวเพื่อเป็นกรอบในการกำหนดเนื้อหา

ฐานความรู้ (กรอบภายใน)

เพรซซิงได้จำกัดความหมายของฐานความรู้ไว้ว่า เป็นแหล่งรวมความรู้ขนาดใหญ่ของผู้อิมโพรไวส์ที่เพิ่มพูนจากการปฏิบัติ การฝึกฝน การวิเคราะห์ การฟัง และการแสดง ซึ่งมีองค์ประกอบที่เป็นเนื้อหาและ กระบวนการทั้งในรูปแบบที่ชัดเจน (Explicit) และเป็นนัย (Implicit) ทั้งนี้ฐานความรู้ทั้งหมดประกอบไปด้วยองค์ประกอบของดนตรี (Musical Materials and Excerpts) บทเพลง (Repertoire) ทักษะรอง (Sub skills) วิธีการรับรู้ (Perceptual Strategies) ทักษะการแก้ปัญหา (Problem-solving Routines) โครงสร้างและผังความจำแบบลำดับขั้น (Hierarchical Memory Structures and Schemas) โปรแกรมการควบคุมกล้ามเนื้อทั่วไป (Generalized Motor Programs) ทั้งนี้ยังมีฐานความรู้อื่น ๆ อีกที่อาจพบได้เพิ่มเติม โดยการสร้าง รักษา และเพิ่มพูนการเชื่อมโยงของฐานความรู้สู่ความจำระยะยาวจะทำให้การอิมโพรไวส์มีความคล่องตัวมากขึ้น (Pressing, 1998)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นอกจากแนวคิดของเพรซซิงในด้านฐานความรู้ เลนาร์ด เมเยอร์ (Leonard Meyer) ยังได้จำแนกองค์ประกอบดนตรีที่จำเป็นต่อการอิมโพรไวส์ออกเป็นสองประเภท คือ 1) องค์ประกอบดนตรีที่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรี (Syntactic elements) ประกอบไปด้วย ระดับเสียง เสียงประสาน และจังหวะ และ 2) องค์ประกอบดนตรีที่ไม่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรี (Non-syntactic elements) ประกอบไปด้วย ความดังเบา ความหนาแน่น ช่วงเสียง (Tessitura) คุณภาพเสียง และความสั้นยาวของเสียง (Meyer, 1956) โดยในการอิมโพรไวส์แต่ละรูปแบบจะให้ความสำคัญกับองค์ประกอบดนตรีในประเภทที่ต่างกัน ในการอิมโพรไวส์แบบอิสระมีความแตกต่างจากการอิมโพรไวส์โดยทั่วไป โดยพบว่า

นักดนตรีได้นำองค์ประกอบดนตรีที่ไม่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรีมาเป็นหลักเพื่อใช้ในการอิมโพรไวส์แบบอิสระ (Wood, 2019)

การนำองค์ประกอบดนตรีมาใช้เพื่อเป็นแบบฝึกหัดเพื่อพัฒนาทักษะการอิมโพรไวส์เป็นสิ่งที่พบเห็นได้อย่างแพร่หลาย ส่วนมากพบในลักษณะการจดจ่อและอิมโพรไวส์บนองค์ประกอบใดองค์ประกอบหนึ่ง เพื่อเป็นจุดเริ่มต้นในการพัฒนาความเป็นไปได้ในการอิมโพรไวส์และต่อยอดความคิดสร้างสรรค์ ตัวอย่างที่พบเช่น หนังสือแบบฝึกหัดของ โรเจอร์ ที. ดีน (Roger T. Dean) สำหรับการอิมโพรไวส์ที่ปราศจากสไตล์หรือวัฒนธรรมทางดนตรีใด ๆ ที่ประกอบด้วยแบบฝึกสำหรับพัฒนาความคล่องแคล่วในการจัดการกับองค์ประกอบดนตรี เช่น เค้าโครงของทำนอง จังหวะ โมทีฟของจังหวะ ความดังเบา การควบคุมลักษณะของเสียง (Articulation) คุณภาพเสียง และรูปพรรณ (Texture) แต่ละองค์ประกอบจะถูกนำเสนออย่างแยกส่วนในแบบฝึกหัดที่เกี่ยวข้อง จากนั้นจึงเป็นแบบฝึกหัดที่ประกอบด้วยองค์ประกอบต่าง ๆ ในชั่วขณะเดียวกัน ตามมาด้วยการนำเสนอสภาพแวดล้อมและรูปแบบการจัดการอิมโพรไวส์เป็นกลุ่ม (Dean, 1989) อีกตัวอย่างคือชุดของกิจกรรมการอิมโพรไวส์ของฮิคกี ซึ่งประกอบด้วยเพลงโดรน (Drone pieces) การอิมโพรไวส์จากวลี (Riff-based improvisation) การพัฒนาแนวทำนอง (Melodic development) และการอิมโพรไวส์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปะหรือบทกวี แบบฝึกหัดเหล่านี้ถูกใช้เพื่อพัฒนาความมั่นใจในตนเองด้านความสามารถในการอิมโพรไวส์ (Hickey et al., 2016)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ข้อมูลอ้างอิง (กรอบภายนอก)

ข้อมูลอ้างอิงเป็นแปลนหรือภาพชี้นำรากฐานที่เฉพาะเจาะจงไปในแต่ละบทเพลง มักถูกใช้โดยผู้อิมโพรไวส์เพื่อเอื้อให้เกิดการสร้างสรรค์และเรียบเรียงพฤติกรรมการอิมโพรไวส์นั้น ๆ โดยจะเรียกการอิมโพรไวส์ในรูปแบบนี้ว่า การอิมโพรไวส์ที่ถูกชี้นำโดยข้อมูลอ้างอิง (Referent-guided improvisation) หรือการอิมโพรไวส์สัมพัทธ์ (Relative improvisation) ซึ่งมีลักษณะแตกต่างกับการอิมโพรไวส์ที่ไม่ปรากฏข้อมูลอ้างอิง โดยถูกวางแปลนหรือสร้างขึ้นอย่างฉับพลัน เรียกว่า การอิมโพรไวส์แบบอิสระ (Relative Improvisation) หรือการอิมโพรไวส์โดยสัมบูรณ์ (Absolute Improvisation) (Pressing, 1984)

เนื่องจากรูปแบบของการอิมโพรไวส์มีแนวปฏิบัติที่แตกต่างกัน ประเภทของข้อมูลอ้างอิงและความสัมพันธ์ระหว่างข้อมูลอ้างอิงกับการอิมโพรไวส์จึงมีลักษณะที่หลากหลาย หากพิจารณาตามศิลปะแขนงต่าง ๆ ตัวอย่างข้อมูลอ้างอิงสำหรับการอิมโพรไวส์ในดนตรี เช่น โครงสร้างหรือโมทีฟทางดนตรี อารมณ์ เป็นต้น ในการเต้นสามารถยกตัวอย่างข้อมูลอ้างอิงได้เช่น เพลงประกอบ ภาพที่เกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหวหรือโครงสร้าง ระดับของการเคลื่อนไหว เรื่องเล่า อารมณ์ เป็นต้น ส่วนในการละคร ข้อมูลอ้างอิงอาจครอบคลุมไปถึงสถานการณ์ทางสังคม เรื่องและอารมณ์ (Pressing, 1984) ซึ่งในศาสตร์ของศิลปะแขนงใดแขนงหนึ่งนั้นอาจหยิบยืมจุดอ้างจากศาสตร์อื่น ๆ หรือเป็นสิ่งที่ก็ได้ที่สามารถเชื่อมโยงให้เกิดสัมพันธ์และเป็นวัตถุดิบในการอิมโพรไวส์ได้

เพรซชิงได้แบ่งข้อมูลอ้างอิงออกเป็น 2 ประเภท ตามความเกี่ยวข้องกับขอบเขตของเวลา ได้แก่ 1) ข้อมูลอ้างอิงที่อยู่บนขอบเขตของเวลา (In-time referent) และ 2) ข้อมูลอ้างอิงที่ไม่อยู่บนขอบเขตของเวลา (Out-of-time referent) โดยในประเภทแรก คือ 1) ข้อมูลอ้างอิงที่อยู่บนขอบเขตของเวลา นั้น สามารถแบ่งย่อยได้เป็น *ข้อมูลอ้างอิงตามมาตรวัดนาฬิกา (Clocked in-time referent)* เป็นข้อมูลอ้างอิงที่ประกอบไปด้วยข้อมูลระยะเวลาที่ชัดเจน เช่น จังหวะทางดนตรี การให้คิวตามมาตรวัดนาฬิกา เป็นต้น และ*ข้อมูลอ้างอิงตามลำดับ (Sequenced in-time referent)* เป็นข้อมูลอ้างอิงที่เป็นลำดับของเหตุการณ์หรือกระบวนการที่ไม่ได้ประกอบด้วยข้อมูลของระยะเวลาที่ชัดเจน เช่น การเล่าเรื่อง การเคลื่อนไหวแบบคลานอย่างต่อเนื่อง เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในข้อมูลอ้างอิงประเภทที่ 2) ข้อมูลอ้างอิงที่ไม่อยู่บนขอบเขตของเวลา เพรซชิงได้ยกตัวอย่างข้อมูลอ้างอิงประเภทนี้เป็นจำพวกวัตถุทางกายภาพ ที่นักอิมโพรไวส์อาจให้ความสนใจกับโครงสร้างหรือในด้านความสัมพันธ์ เช่น กล่อง น้ำ อากาศ เมฆ แมลง เป็นต้น หรือบางครั้งอาจเป็นคุณลักษณะหรือคุณภาพของบางสิ่ง เช่น คงทน ร่าเริง ขี้เกียจ สงบ เป็นต้น หรืออาจเป็นสิ่งที่เป็นนามธรรม เช่น แรงโน้มถ่วง พลังงาน ความงาม ความลื่นไหล เป็นต้น หรือเป็นในรูปอารมณ์ เช่น รัก โกรธ เกลียด เป็นต้น

ความสัมพันธ์ระหว่างพฤติกรรมการอิมโพรไวส์และข้อมูลอ้างอิงนั้นมีความหลากหลาย ความสัมพันธ์นั้นอาจจะอยู่ในรูปแบบของการเลียนแบบ การอุปมา การเปรียบเทียบ หรือเป็นอิสระต่อกัน ซึ่งในทางดนตรีอาจปรากฏเป็นการแปรทำนอง

(Variation) เทคนิคแคนนอน (Canon) หรือแนวทำนองสอดประสาน (Contrapuntal) เป็นต้น ช่วงระยะเวลาสำหรับการตอบสนองของพฤติกรรมการอิมโพรไวส์อาจแปรผันตั้งแต่สั้นถึงยาว การอิมโพรไวส์ในบริบทที่เคร่งครัดความสอดคล้องระหว่างข้อมูลอ้างอิงกับพฤติกรรมการอิมโพรไวส์เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง ในขณะที่บริบทที่อิสระมากขึ้น ความต่อเนื่องทางการแสดงออกในส่วนประกอบของการอิมโพรไวส์อาจละข้อมูลอ้างอิงในชั่วขณะ (Pressing, 1984)

นอกจากนี้หากจัดประเภทของข้อมูลอ้างอิงตามแนวคิดของเคนนีและเกลริช จะเป็นการแบ่งตามความเกี่ยวข้องกับดนตรี สามารถแบ่งได้เป็น 1) ข้อมูลอ้างอิงทางดนตรี ยกตัวอย่างได้เช่น ในดนตรีแจ๊สการอิมโพรไวส์อาจอยู่บนพื้นฐานของรูปแบบบทเพลงแบบ 32 ห้อง เป็นต้น และ 2) ข้อมูลอ้างอิงนอกเหนือดนตรี ยกตัวอย่างเช่น การอ้างอิงการอิมโพรไวส์ด้วยกราฟฟิค วรรณกรรม บทกวี เป็นต้น (Kenny & Gellrich, 2002)

จากการศึกษาแนวคิดต่าง ๆ ในเรื่องฐานความรู้และข้อมูลอ้างอิง ผู้วิจัยสามารถเชื่อมโยงและสร้างข้อสรุปได้ดังตารางที่ 2

ตารางที่ 2.2 แสดงกรอบการกำหนดเนื้อหาด้านฐานความรู้และข้อมูลอ้างอิง

ฐานความรู้ (Pressing, 1998)	ข้อมูลอ้างอิง
1. เนื้อหาสาระดนตรี 1.1 องค์ประกอบของดนตรี (Meyer, 1956) - องค์ประกอบดนตรีที่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรี - องค์ประกอบดนตรีที่ไม่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรี 1.2 บทเพลงหรือการประพันธ์ 2. ทักษะ 2.1 ทักษะหลัก 2.2 ทักษะรอง	1. ข้อมูลอ้างอิงตามความเกี่ยวข้องกับขอบเขตของเวลา (Pressing, 1998) 1.1 ข้อมูลอ้างอิงที่อยู่บนขอบเขตของเวลา - ข้อมูลอ้างอิงตามมาตรวัดนาฬิกา - ข้อมูลอ้างอิงตามลำดับ 1.2 ข้อมูลอ้างอิงที่ไม่อยู่บนขอบเขตของเวลา 2. ข้อมูลอ้างอิงตามความเกี่ยวข้องกับดนตรี (Kenny & Gellrich, 2002) 2.1 ข้อมูลอ้างอิงทางดนตรี 2.2 ข้อมูลอ้างอิงนอกเหนือดนตรี

ผู้วิจัยได้นำแนวคิดของเพรซซิงมาปรับใช้เป็นกรอบของการกำหนดเนื้อหาด้าน *ฐานความรู้* โดยทำการศึกษาใน 2 หัวข้อ ได้แก่ 1) เนื้อหาสาระดนตรี และ 2) ทักษะ โดยในหัวข้อที่ 1) เนื้อหาสาระดนตรี แบ่งการศึกษาออกเป็น 2 หัวข้อย่อย ได้แก่ 1.1) องค์ประกอบของดนตรี และ 1.2) บทเพลงหรือการประพันธ์ ด้านหัวข้อ 2) ทักษะ แบ่งการศึกษาออกเป็น 2 หัวข้อย่อย ได้แก่ 2.1) ทักษะ

หลัก และ 2.2) ทักษะรอง โดยผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดของเมเยอร์เพื่อแบ่งประเภทของหัวข้อย่อย 1.1) องค์ประกอบดนตรี ออกเป็นองค์ประกอบดนตรีที่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรี และองค์ประกอบดนตรีที่ไม่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรี นอกจากนี้ในการกำหนดเนื้อหาด้าน *ข้อมูลอ้างอิง* ผู้วิจัยสร้างกรอบการศึกษาโดยใช้ 2 แนวคิดที่แตกต่างกัน ได้แก่ การใช้แนวคิดของเพรซซิงในการแบ่งประเภทข้อมูลอ้างอิงตามความเกี่ยวข้องกับขอบเขตของเวลา (ข้อมูลอ้างอิงตามมาตรวัดนาฬิกา, ข้อมูลอ้างอิงตามลำดับ) และการใช้แนวคิดของเคนนีและเกลริชได้แบ่งประเภทข้อมูลอ้างอิงตามความเกี่ยวข้องกับดนตรี

2.3 การจัดกิจกรรม

ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการฝึกฝนทักษะและการจัดกิจกรรมการอิมโพรไวส์ โดยนำแนวคิดการเรียนรู้อย่างไม่เป็นทางการมาเป็นพื้นฐานในการศึกษา เนื่องจากการเรียนรู้รูปแบบนี้มีความสำคัญในการเอื้อให้เกิดสภาพการเรียนรู้การอิมโพรไวส์อย่างสร้างสรรค์ และมีความครอบคลุมทั้งด้านเนื้อหา สภาพแวดล้อม กิจกรรม มโนทัศน์ของผู้เรียนดนตรีที่ผู้วิจัยเห็นว่าสามารถนำมาใช้ประโยชน์กับการเรียนรู้ในระบบการศึกษาได้ นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้สอดแทรกแนวคิดเกี่ยวกับการเรียนรู้ผ่านกระบวนการเล่นซึ่งเป็นส่วนประกอบของการเรียนรู้อย่างไม่เป็นทางการ เพื่อให้เห็นแนวคิดเกี่ยวกับการเล่นในมุมมองต่าง ๆ ซึ่งสามารถเชื่อมโยงไปยังการเรียนรู้ดนตรีตามแนวคิดออร์ฟที่มีการอิมโพรไวส์เป็นองค์ประกอบสำคัญเช่นเดียวกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเรียนรู้แบบไม่เป็นทางการ (Informal Learning)

ลูซี กรีน (Lucy Green) ได้นำเสนองานวิจัยผ่านหนังสือ How Popular Musicians Learn: A Way Ahead For Music Education โดยแสดงให้เห็นรูปแบบการเรียนรู้ดนตรีแบบไม่เป็นทางการ (Informal Learning) ที่เกิดขึ้นในกลุ่มนักดนตรีสมัยนิยมในประเทศอังกฤษ โดยมีวัตถุประสงค์ ได้แก่ 1) เพื่อสำรวจธรรมชาติของการเรียนรู้ดนตรีแบบไม่เป็นทางการในนักดนตรีสมัยนิยม รวมถึงด้านทัศนคติและการให้คุณค่า 2) เพื่อพิจารณาการขยายตัวที่เปลี่ยนแปลงไปในช่วงปี ค.ศ.1960-2000 3) เพื่อเข้าใจประสบการณ์ของนักดนตรีสมัยนิยมในการเรียนรู้ดนตรีในระบบการศึกษา และสิ่งที่เปลี่ยนแปลงในช่วงปี ค.ศ.1960-2000 และ 4) เพื่อสำรวจความเป็นไปได้ที่การเรียนรู้ดนตรีแบบไม่

เป็นทางการจะเอื้อประโยชน์แก่การเรียนรู้ดนตรีในระบบการศึกษา โดยผลการวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาทักษะการอิมโพรไวส์สามารถนำเสนอเป็นประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

จุดเริ่มต้นของการเรียนรู้ของนักดนตรีสมัยนิยม เริ่มจากการเรียนรู้วัฒนธรรมดนตรี (Music Enculturation) คือ การพัฒนาทักษะและความรู้ดนตรีที่หล่อหลอมผ่านการใช้ชีวิตประจำวัน และเป็นแนวปฏิบัติภายใต้บริบทสังคมของบุคคลนั้น ๆ ประกอบด้วย ทักษะการบรรเลง (รวมถึงการร้อง) การประพันธ์ (รวมถึงการอิมโพรไวส์) และการฟัง ซึ่งมนุษย์ได้พัฒนาทักษะเหล่านี้ผ่านการสำรวจทางเสียงทั้งจากเสียงร้อง/พูด จากเครื่องดนตรี รวมถึงจากวัตถุอื่น ๆ ซึ่งทั้งหมดล้วนนำไปสู่แนวปฏิบัติของการสรรค์สร้างดนตรี (Music-making)

นักดนตรีสมัยนิยมต้องอาศัยทักษะการฟังในขณะที่กำลังการสรรค์สร้างดนตรี ทั้งจากกิจกรรมการเล่นและการประพันธ์ดนตรี และในขณะเดียวกันถ้าเป็นการบรรเลงกลุ่มยังเกิดการฟังดนตรีจากผู้อื่นด้วย กรีนได้จำแนกประเภทการฟังออกเป็น 3 รูปแบบได้แก่ 1) การฟังแบบมีเป้าหมาย (Purposive Listening) คือ การฟังที่มีจุดประสงค์เฉพาะเจาะจงว่าจะเรียนรู้สิ่งใดและจะนำไปใช้งานอย่างไรหลังจากประสบการณ์การฟังได้จบลง เช่น การถอดเสียงเพื่อเล่นคัฟเวอร์ (Cover) การฟังเสียงประสานเพื่อนำไปใช้ในบริบทอื่น เป็นต้น 2) การฟังอย่างตั้งใจ (Attentive Listening) เป็นการฟังที่ใส่ใจรายละเอียดในระดับเดียวกับการฟังแบบมีเป้าหมาย เพียงแต่ไม่มีจุดประสงค์ของการใช้งาน และ 3) การฟังแบบผ่านหู (Distracted Listening) คือ การฟังที่มีความตั้งใจเกิดขึ้นเพียงบางช่วง เป็นการฟังอย่างไม่มีจุดประสงค์อื่นนอกจากความเพลิดเพลินและความบันเทิง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

มนุษย์ไม่ได้เพียงเลียนแบบพฤติกรรมของผู้อื่นเท่านั้น แต่ได้เลียนแบบวัตถุที่ผู้นั้นได้ค้นพบในสิ่งแวดล้อม ซึ่งคือเสียงในด้านดนตรี การเลียนแบบทางดนตรีปรากฏชัดเจนในทักษะการถอดเสียง ซึ่งเป็นทักษะที่นักดนตรีสมัยนิยมฝึกฝนและพัฒนาอยู่สม่ำเสมอ เป็นหนึ่งในการเรียนรู้วัฒนธรรมดนตรีที่อาศัยทักษะการฟังทั้งสามประเภท ยกตัวอย่างเช่น การฟังแบบมีเป้าหมาย สามารถเกิดขึ้นทั้งในกรณีที่ต้องการถอดเสียงเพื่อบรรเลงตามต้นฉบับอย่างแม่นยำ หรือแม้แต่การบรรเลงไปพร้อมกับบทเพลง (Play-along) ส่วนการฟังอย่างตั้งใจและการฟังแบบผ่านหูจะเกิดขึ้นด้วยระดับของจิตสำนึกรู้และความเป็นระบบที่น้อยกว่า แต่ทำให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้แบบไม่ตั้งใจ และประกอบด้วยการอิมโพรไวส์เป็นพื้นฐานในทุกขั้นตอน (Green, 2002)

เดวิด ไพร์ซ (David Price) ได้สรุปวิธีการเรียนรู้แบบไม่เป็นทางการของกรีนออกเป็น 5 ประเด็นหลัก ได้แก่

1) เป็นการเรียนรู้ดนตรีที่ผู้เรียนเลือก พิจารณาจากความชื่นชอบ และเป็นดนตรีที่ผู้เรียนสามารถเข้าถึงได้

2) เป็นการเรียนรู้ดนตรีจากการฟังและเลียนแบบจากบทเพลงบันทึกเสียง

3) เป็นการเรียนรู้กับกลุ่มเพื่อน หมู่คณะ

4) เป็นการเรียนรู้ดนตรีที่ส่วนตัว มักเกิดขึ้นอย่างไม่ได้ตั้งใจ และไม่มีการชี้นำอย่างเป็นระบบ

5) เป็นการผสมผสานทักษะการฟัง การบรรเลง การอิมโพรไวส์ การประพันธ์ ซึ่งปรากฏตั้งแต่หนึ่งทักษะขึ้นไปตลอดทุกระดับของการเรียนรู้ (Price, 2006)

การเรียนรู้ผ่านกระบวนการเล่น

ชาร์ลส แซนเดอร์ส เพียร์ส (Charles Sanders Peirce) ผู้สถาปนาปรัชญาการศึกษาแบบปฏิบัตินิยม (Plowright, 2016) ได้นำเสนอวิธีการคิดอันนำไปสู่ผลลัพธ์ที่ชัดเจนในความเข้าใจของมนุษย์ โดยใช้กระบวนการสืบค้นความรู้ (Method of Inquiry) ที่มุ่งเป้าไปยังการเข้าใจความหมายของแนวคิด ประพจน์ ในรูปแบบของผลลัพธ์หรือผลกระทบที่เน้นผลในทางปฏิบัติ หรือที่เรียกว่าหลักการของปฏิบัตินิยม (Pragmatic Maxim) ในระยะเวลาต่อมา แนวคิดของเพียร์สได้ถูกพัฒนาและทำให้มีชื่อเสียงโดยวิลเลียม เจมส์ (William James) ผู้ร่วมงานคนสนิท ซึ่งแนวคิดของเพียร์สและเจมส์มีความคล้ายคลึงกันคือการเน้นไปยังการสืบหาธรรมชาติของความจริง ถึงแม้ว่าเจมส์จะต่อยอดแนวคิดดังกล่าวเพื่อสืบหาความจริงทางศาสนาด้วยก็ตาม (Legg & Hookway, 2019)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ปรัชญาปฏิบัตินิยมถูกนำมาพัฒนาต่อในด้านการเมือง การพัฒนาทางสังคม และการศึกษา โดย จอห์น ดิวอี (John Dewey) นักปรัชญาและนักการศึกษาผู้วากรากฐานแนวคิดของตนจากแนวคิดประชาธิปไตย (Festenstein, 2018) ผลงานของดิวอีให้ความสำคัญและมุ่งนำเสนอจุดเชื่อมโยงระหว่างการศึกษาในแง่มุมด้านอิสรภาพ กับแง่มุมด้านความรับผิดชอบส่วนบุคคลและความยุติธรรมทางสังคม (Greene, 1988)

ดิวอีมองว่าการศึกษาควรเป็นกรรมสิทธิ์ของผู้เรียน และนำไปสู่การเรียนรู้ตลอดชีวิต (Hildebrand, 2003) การศึกษาต้องเปิดกว้างต่อการวิจารณ์ และไม่จำกัดรูปแบบตายตัว รูปแบบการเรียนรู้ของมนุษย์จึงไม่ควรถูกจำกัดเฉพาะในสถานศึกษา จำเป็นต้องมีรูปแบบการเรียนรู้ที่อิสระและ

แม่นยำเพียงพอที่สามารถใช้เป็นเครื่องมือรองรับการเรียนรู้ในรูปแบบที่หลากหลาย ซึ่งนำไปสู่ความเข้าใจต่อโลกภายนอก (Baldacchino, 2014)

ดิวอียังเชื่อว่ากิจกรรมที่เกิดขึ้นจากปัจเจกเท่านั้นไม่มีอยู่จริง ทุกกิจกรรมต้องอยู่ภายใต้สภาพแวดล้อม สถานการณ์ และข้อมูลอ้างอิงถึงเงื่อนไขบางอย่าง (Dewey, 1902) ประสบการณ์จากการสื่อสารจึงเป็นจุดร่วมระหว่างบริบทของปัจเจกและสิ่งที่ปัจเจกกระทำร่วมกันภายใต้สภาพแวดล้อมนั้น โดยการที่มนุษย์สามารถสื่อสาร ประเมินค่า โดยปราศจากการแบ่งแยก ถือได้ว่าเป็นความเปิดกว้าง (Openness) อันเป็นสิ่งที่มนุษย์ไม่ได้มีติดตัวมาแต่กำเนิด ต้องอาศัยรูปแบบการทดลองโดยการปรับใช้เชิงวิพากษ์ หรือการทดลองที่เกิดขึ้นจากความต้องการของปัจเจกในการทำงานร่วมกับผู้อื่น (Baldacchino, 2014) โดยความเปิดกว้างนี้เป็นกระบวนการหนึ่งของการสำรวจ มุ่งที่จะตั้งคำถามให้หลากหลายแทนที่การสรุปเป็นคำตอบที่ตายตัว กระบวนการนี้จึงต้องอาศัยการทำงานร่วมกันเพื่อให้เกิดการสื่อสาร หาจุดร่วมในความคิดเห็นที่แตกต่างระหว่างบุคคล

รูปแบบการเรียนรู้ตามปรัชญาปฏิบัตินิยมจึงปรากฏเป็นการเรียนรู้โดยใช้ปัญหาเป็นศูนย์กลาง (Problem-centered Pedagogy) ที่ผู้สอนมีหน้าที่เป็นผู้อำนวยการเรียนรู้ (Learning Facilitator) ด้วยข้อปัญหาหรือปริศนา เพื่อให้ผู้เรียนผ่านวงจรการสืบค้นความรู้ (Cycle of Inquiry) เพื่อแก้ข้อปัญหาดังกล่าว การเรียนรู้จึงต้องพึ่งพาสิ่งเร้ารอบตัวผู้เรียนและองค์ประกอบที่ผู้เรียนฝึกฝนตนเอง (Dewey, 1902) การเรียนรู้ดังกล่าวสอดคล้องกับการเรียนรู้ผ่านการกระทำ (Learning-by-doing) ที่ผู้เรียนทำการแก้ปัญหาต่าง ๆ ด้วยการลงมือทำจริง อีกทั้งความสนใจของผู้เรียนยังมีผลต่อประเด็นที่ใช้ในการเรียนรู้ ประสบการณ์การเรียนรู้ที่เกิดขึ้นผนวกทั้งการพัฒนาด้านพุทธิปัญญา สังคม อารมณ์ ร่างกาย และจิตใจของผู้เรียน ไม่ใช่แค่เพียงด้านความรู้ด้านวิชาการ (Schiro, 2013)

หลักการของปฏิบัตินิยมนี้ยังมีความคล้ายคลึงกับการเรียนรู้ของเครื่อง (Machine Learning) ในระบบการเรียนรู้ของปัญญาประดิษฐ์ (Artificial Intelligence: AI) ที่สร้างเลียนแบบการเรียนรู้ของมนุษย์ โดยอาศัยการใช้ข้อมูลอัลกอริทึม (Algorithm) และข้อมูลทางสถิติเพื่อนำมาถอดรูปแบบ (Pattern) และสรุปอนุมาน โดยปราศจากการสอนที่ชัดเจนโดยมนุษย์ ในปัจจุบันการเรียนรู้ของเครื่องถูกจัดระบบให้สนใจการเรียนรู้ใน 3 ประเภท ดังนี้ 1) การศึกษาเพื่อมุ่งงาน (Task-oriented Studies) คือ การพัฒนาและวิเคราะห์เพื่อพัฒนาสมรรถนะในการรองรับชุดของงานที่เรียนรู้ไว้ล่วงหน้า 2) ระบบการจำลองพุทธิปัญญา (Cognitive Simulation) เป็นการค้นคว้าการจำลองรูปแบบการเรียนรู้ของมนุษย์ และ 3) การวิเคราะห์เชิงทฤษฎี (Theoretical Analysis) เป็นการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สำรวจความเป็นไปได้วิธีการเรียนรู้และอัลกอริทึมที่เป็นอิสระจากขอบเขตของการประยุกต์ใช้ (J. R. Anderson, Michalski, Carbonell, & Mitchell, 1983)

การเรียนรู้ของเครื่องจึงเปรียบเสมือนการสำรวจหรือการเล่นผ่านการทดลองที่ได้ลงมือทำจริง แล้วจดจำข้อมูลจากประสบการณ์ นำไปสู่การวิเคราะห์ ถอดรูปแบบ และการสรุปความจนเกิดการเรียนรู้ สอดคล้องกับการเรียนรู้ผ่านกระทำ (Learning-by-doing) ของปรัชญาการเรียนรู้แบบปฏิบัตินิยม และเป็นวิธีการเรียนรู้ที่สัมพันธ์กับการเรียนรู้การอิมโพรไวส์ (Wright & Kanellopoulos, 2010)

แนวคิดของออร์ฟ (Orff Concept)

การเรียนรู้ผ่านการเล่นยังเป็นกิจกรรมหนึ่งที่ปรากฏอย่างเด่นชัดในการเรียนรู้ตามแนวคิดออร์ฟ ดัค กูดคิน (Doug Goodkin) นักการศึกษาผู้เชี่ยวชาญในแนวคิดของออร์ฟ ในหนังสือ Now's the Time : Teaching Jazz for All Ages ได้นำเสนอว่า การเรียนรู้อย่างธรรมชาติที่เกิดขึ้นตั้งแต่ช่วงวัยเด็กของมนุษย์ คือ การเล่นเกม โดยเฉพาะเกมของสังคมแอฟริกัน-อเมริกันในบริบทของดนตรีแจ๊ส ที่จะสอนให้รู้จักทั้งข้อมูลทางประวัติศาสตร์ การพิจารณาสไตล์ คุณค่าทางสังคม ทัศนคติด้านกายภาพและท่าทาง แนวคิดทางดนตรี และรูปแบบเพลง การเรียนรู้แบบนี้จะทำให้ข้ามพรมแดนที่จำกัดแค่ข้อมูลไปสู่การเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบ (Transformation) กูดคินยังได้เสนอข้อแนะนำสำหรับการเล่นเกมดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1) การเล่นเกมเป็นการทำกิจกรรมกลุ่ม

การรวมกันเป็นชุมชนหรือสังคมเป็นหัวใจหลักของกิจกรรมดนตรีที่ปรากฏในประสบการณ์ดนตรีของแอฟริกัน-อเมริกัน (African-American) แม้จะขึ้นชื่อว่าเป็นเกมสำหรับเด็ก แต่บ่อยครั้งผู้ใหญ่และผู้สูงวัยในชุมชนจะเข้ามาร่วมสนุก ดังนั้นในฐานะครูผู้สอนดนตรีจึงควรเข้ามาร่วมวงเพื่อเล่นกับผู้เรียน

2) การเล่นเกมเป็นการถ่ายทอดดนตรีด้วยวิธีมุขปาฐะ

เกมดนตรีที่ถูกถ่ายทอดด้วยวิธีมุขปาฐะนี้เป็นรูปแบบไม่สามารถพบได้ในการฝึกฝนดนตรีในระบบ ซึ่งส่วนมากจะใช้วิธีการถาม-ตอบทางดนตรี ซึ่งในส่วนของการตอบนั้นจะสามารถเรียนรู้ได้อย่างรวดเร็วผ่านการสอนโดยใช้หูหรือการได้ยิน โดยผู้สอนจะร้องเป็นท่อนในบทเพลงหรืออิมโพรไวส์

เฉพาะบาทนั้น ๆ ส่วนในเพลงที่มีความยาวมากขึ้นผู้สอนก็สามารถร้องในขณะที่เล่นเกม การทำซ้ำที่ถูกสร้างขึ้นเป็นเกมขึ้นมานั้นจะช่วยให้ผู้เรียนซึมซับคำร้องและเริ่มร้องตาม

3) การเล่นเกมเป็นการประสานทักษะและเนื้อหาดนตรีให้เป็นหนึ่ง

ในดนตรีแอฟริกันอเมริกัน พบว่าการเล่นต้องอาศัยความสัมพันธ์ทางด้านร่างกายที่ครบถ้วน ทั้งการร้อง การตบมือ และการกระทืบเท้า การเคลื่อนไหวจะก่อให้เกิดอารมณ์และความรู้สึกทางดนตรีอันเป็นสุนทรียะของวัฒนธรรมแอฟริกันอเมริกัน ซึ่งจำเป็นต้องมีความเข้าใจในสไตล์และรากเหง้าทางวัฒนธรรมที่ทำให้ดนตรีแอฟริกันอเมริกันแตกต่างจากดนตรีประเภทอื่น ๆ เช่น ดนตรีแอฟริกันอเมริกันจะมีคุณภาพเสียงเฉพาะตัว มีจังหวะขัด มีการประดับทำนอง และมีคำร้องเป็นภาษาที่ไม่ได้ถูกขัดเกลา เป็นต้น

4) การเล่นเกมที่ดีต้องอาศัยการปฏิบัติซ้ำ

เกมเหล่านี้จำเป็นต้องใช้ความแม่นยำทางด้านจังหวะในระดับสูง การประสานงานของการเคลื่อนไหว และการร่วมมือทางสังคม เป้าหมายของเกมนั้นคือการทำซ้ำจนสามารถทำการแสดงออกมาได้อย่างดี ซึ่งองค์ประกอบที่สามารถพัฒนาได้ ยกอย่างเช่น การร้อง การตบมือ รูปทรงของวงล้อม คุณภาพของการเคลื่อนไหว และความมุ่งมั่นภายในกลุ่ม

5) การเล่นเกมต้องเต็มไปด้วยจิตวิญญาณของการเล่น

การเล่นนั้นมีความหมายที่แตกต่างจากเกม การเล่นเป็นแนวทางในการกระทำสิ่งต่าง ๆ ด้วยจิตวิญญาณอิสระในการสำรวจด้วยความสุขอันบริสุทธิ์ ส่วนเกมเป็นกิจกรรมที่ถูกกำหนดด้วยกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ส่วนใหญ่ในวัฒนธรรมจะปรากฏเฉพาะเกมที่เน้นการเอาชนะมากกว่าความสนุกสนานในการเล่นด้วยกัน ดังนั้นการเล่นเกมจึงควรเต็มไปด้วยจิตวิญญาณแห่งความรื่นเริงและการมีปฏิสัมพันธ์ในชุมชน

6) พยายามรักษาจุดประสงค์แรกเริ่มของการเล่นเกม

ในการเรียนรู้ดนตรี ผู้สอนไม่ควรตระหนักว่าผู้เรียนจะต้องได้เรียนรู้บางสิ่งบางอย่างอย่างเป็นรูปธรรมเสมอไป การนำการเล่นเกมมาสู่ชั้นเรียนนั้นเพียงเพื่อการลดความคาดหวังในการประสบสำเร็จตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ล่วงหน้า ซึ่งแท้จริงแล้วแก่นของการเล่นเกมนั้นก็คือการได้ “เล่น” เท่านั้นเอง

แต่อย่างไรก็ตามก็ไม่ได้หมายความว่าการเล่นจะไม่สะท้อนให้เห็นสิ่งใดเลย ในหนังสือ Now’s the Time : Teaching Jazz for All Ages นี้ได้นำเสนอผลการวิเคราะห์ที่แสดงให้เห็นว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การเล่นเกมสามารถนำไปสู่ความเข้าใจดนตรีแจ๊สได้ แต่ขั้นแรกจำเป็นต้องเล่นในความหมายที่มันเป็นและเรียนรู้สิ่งที่เป็นพื้นฐานอย่างการสื่อสาร การเฉลิมฉลอง และการรื่นเริง

กล่าวคือครูควรลดคาดหวังในความสำเร็จของวัตถุประสงค์ของการเรียนรู้ ควรมีความคิดว่าจุดประสงค์หลักของการเรียนรู้เกิดจากการเล่น ซึ่งสุดท้ายแล้วการตีความเกมเหล่านี้จะแสดงให้เห็นความรู้ความเข้าใจในผู้เรียนได้เอง (Goodkin, 2007)

โลอิส ชอคซี (Lois Choksy) กล่าวว่า “กระบวนการ” เป็นสิ่งสำคัญที่สุดของแนวคิดออร์ฟ-ชูล์แวร์ค (Orff-Schulwerk) และกุญแจหลักสู่ “กระบวนการ” ของออร์ฟนั้นคือ “การสำรวจ” และ “ประสบการณ์” ซึ่งจะนำไปสู่การแนะนำองค์ประกอบดนตรีในการสำรวจและประสบการณ์ที่ซับซ้อนขึ้น ชอคซีได้สรุปกระบวนการของการเรียนรู้ดนตรีแนวคิดของออร์ฟออกเป็น 6 ประเด็นดังนี้

1) การสำรวจที่ว่าง

ผู้เรียนจะถูกกระตุ้นให้ทำการสำรวจที่ว่างรูปแบบต่าง ๆ ในระดับที่ต่างกัน เช่น เบา-หนัก ลง-ขึ้น เข้า-ออก นุ่มนวล-ขรุขระ เป็นต้น เริ่มจากการขยับตำแหน่งและการเคลื่อนไหวร่างกาย โดยปราศจากการกำหนดคำจำกัดความจากผู้สอน โดยเริ่มจากการสำรวจแรงกระตุ้นการเคลื่อนไหวจากภายนอก เช่น การเดิน การกระโดด การคลาน เป็นต้น จากนั้นจึงเป็นการสำรวจแรงกระตุ้นการเคลื่อนไหวจากภายใน เช่น รู้สึกถึงชีพจรการเต้นของหัวใจ และขั้นสุดท้ายคือการนำการแรงกระตุ้นการเขื่อนไหวจากภายในมาเป็นส่วนหนึ่งของแรงกระตุ้นการเคลื่อนไหวภายนอก ซึ่งการเคลื่อนไหวนี้กล่าวได้ว่าเป็นพื้นฐานของการเรียนรู้ตามแนวคิดออร์ฟ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2) การสำรวจเสียง

โดยกระบวนการจะเริ่มจากการสำรวจเสียงที่ไม่ได้ถูกจัดระบบ และเสียงของสิ่งแวดล้อม เช่น เสียงสุนัขเห่า เสียงปิดประตู เสียงเครื่องบิน เป็นต้น จากนั้นจึงเริ่มสำรวจเสียงที่ถูกจัดระบบแล้ว เช่น เสียงกลองที่เป็นจังหวะ เสียงของการเคาะไม้ร่วมกัน เป็นต้น โดยผู้เรียนจะได้เล่นและทดลองในคุณภาพของเสียง เช่น เสียงหนัก เสียงเบา เสียงไม้ เสียงเหล็ก เสียงกระดิ่ง เป็นต้น โดยเครื่องดนตรีชิ้นแรกเริ่มของผู้เรียนอาจเป็นการนำวัสดุจากธรรมชาติมาประยุกต์และนำมาบรรเลงรวมกันเป็นบทเพลงที่มีรูปแบบง่าย ๆ นอกจากนี้ยังสามารถทำการสำรวจเสียงร้องของผู้เรียนได้ในหลากหลายรูปแบบ จากการทดลองออกเสียง จนเป็นชุดคำที่จะสนับสนุนการพูดและการร้องเพลงในลำดับถัดไป ซึ่งชุดคำเหล่านั้นนิยมใช้คำที่ไม่มีความหมายซึ่งจะทำให้เกิดความสนุกสนานทั้งในเด็กและผู้ใหญ่

3) การสำรวจรูปแบบ

การสำรวจรูปแบบจะเกิดไปในช่วงเวลาเดียวกันการสำรวจที่ว่างและการสำรวจเสียง การสำรวจที่ว่างทำให้เกิดการเคลื่อนไหวที่มีรูปแบบ จนเป็นท่าเต้น ในขณะเดียวกันการสำรวจเสียงก็นำไปสู่บทประพันธ์ในเวลาถัดมา ซึ่งรูปแบบของการเคลื่อนไหวและเสียงจะถูกพัฒนาไปสู่การนำเสนอด้วยแผนภาพและสัญลักษณ์ ซึ่งเป็นกระบวนการเริ่มต้นของการเกิดการบันทึกโน้ต สิ่งนี้เป็นองค์ประกอบหลักที่สำคัญของการเรียนรู้ตามแนวคิดแบบออร์ฟ

4) การเลียนแบบเพื่อสร้างสรรค์

ในออร์ฟ-ชูล์แวร์ค การเลียนแบบถูกใช้เพื่อนำไปสู่ต้นแบบของการสร้างสรรค์ โดยเป็นรูปแบบการเรียนรู้ที่เกิดขึ้นมาอย่างยาวนาน ผู้สอนในออร์ฟ-ชูล์แวร์คเปรียบเสมือนต้นแบบที่จะถูกลดบทบาทลงเมื่อผู้เรียนสามารถแสดงออกด้วยตัวเองได้มากขึ้น แสดงให้เห็นความสามารถในการแก้ปัญหาตลอดกระบวนการ เมื่อผู้เรียนได้เริ่มเรียนรู้แนวคิดใหม่ รูปแบบของการเรียนรู้จะเกิดขึ้นดังนี้

การสังเกต → การเลียนแบบ → การทดลอง → การสร้างสรรค์

5) ปัจเจกบุคคลสู่การรวมวง

ถึงแม้ว่าผู้เรียนจะทำการสำรวจระดับของที่ว่าง เสียง และรูปแบบด้วยตนเอง แต่ในขณะเดียวกันแต่ละปัจเจกบุคคลจำเป็นต้องทำงานเป็นกลุ่มหรือที่เรียกว่าการรวมวง (Ensemble) ความตระหนักในการบรรเลงแบบรวมวงเป็นสิ่งสำคัญในทุกระดับของการเรียนรู้ตามแนวคิดออร์ฟ โดยเชื่อว่าดนตรีไม่สามารถเกิดขึ้นได้หากปราศจากสังคมหรือการอยู่ร่วมกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6) การอ่านและเขียนโน้ตดนตรี

ในแต่ละระดับของการเรียนรู้ตามแนวคิดออร์ฟเป็นการพัฒนาผู้เรียนจากส่วนย่อยไปสู่ภาพรวม โดยมีเป้าหมายสูงสุดคือการได้รับประสบการณ์ทางดนตรีที่สมบูรณ์ การเรียนรู้การอ่านและเขียนโน้ตดนตรีจึงเป็นสิ่งที่ตามมาหลังจากการได้รับประสบการณ์ที่เพียงพอในด้านเสียงดนตรี โดยปกติแล้วการเรียนรู้อ่านและเขียนโน้ตดนตรีในออร์ฟจะเกิดขึ้นอย่างไม่เป็นระบบ ไม่กำหนดช่วงเวลาที่เหมาะสมแก่การเรียนรู้อย่างตายตัว แต่การบันทึกโน้ตแบบสากลมักถูกสอนไปพร้อมการเรียนขลุ่ยเรคคอร์ดเดอร์ ซึ่งออร์ฟเปิดโอกาสให้เกิดการจัดระบบการเรียนรู้ตามจินตนาการและไหวพริบของผู้สอน (Choksy, 2001)

เจน ฟราซี (Jane Frazee) ได้สรุปสิ่งที่สำคัญในการเรียนรู้แนวคิดของออร์ฟผ่านหนังสือ Discovering Orff: A Curriculum for Music Teachers คือการที่ผู้เรียนต้องได้รับโอกาสทดลองใน

ข้อปัญหาหรือปริศนาทางดนตรีอย่างเปิดกว้าง ได้แบ่งกระบวนการเรียนรู้แนวคิดออร์ฟออกเป็น 4 ขั้นตอนที่สัมพันธ์กัน ได้แก่

1) การเลียนแบบ

i) การเลียนแบบที่เกิดขึ้นในชั่วขณะเดียวกัน (Simultaneous Imitation)

กระบวนการบางส่วนของการเลียนแบบในลักษณะนี้ ถูกนำไปใช้เพื่อพัฒนาทักษะและแนวคิดของออร์ฟในขั้นนำ เพื่อช่วยพัฒนาทักษะการฟังในผู้เรียนทุกช่วงวัย เป็นการเลียนแบบตามผู้นำที่ผู้เรียนได้ตอบสนองในชั่วขณะเดียวกับการให้คิว การเลียนแบบลักษณะนี้ปรากฏทั้งในกิจกรรมการเคลื่อนไหว บอดีเพอร์คัชชัน (Body Percussion) การเลียนแบบเสียง และการตอบสนองท่าทางของบอดีเพอร์คัชชันด้วยเครื่องดนตรี

ii) การเลียนแบบด้วยการจดจำ (Remembered Imitation)

วิธีนี้มีชื่อเรียกอีกชื่อนึงว่า “การเลียนแบบแบบสะท้อน” (Echo Imitation) เป็นการให้ผู้เรียนจดจำสิ่งที่ผู้สอนได้แสดงผ่านการให้คิวเพื่อแสดงพฤติกรรมดังกล่าวในภายหลัง ซึ่งเป็นวิธีที่ครูดนตรีมักใช้อยู่สมอ เป็นการเลียนแบบอย่างแม่นยำในองค์ประกอบดนตรีทั้งเสียง รูปแบบจังหวะ หรือโมทีฟของทำนองที่ครูผู้สอนเป็นคนบรรเลงนำ กระบวนการนี้เป็นการนำสู่ทักษะการอิมโพรไวส์สามารถใช้ได้ในการสอนขั้นนำและขั้นวัดผล อีกทั้งผู้เรียนยังต้องมีความสามารถในการเป็นผู้นำกิจกรรมการเลียนแบบแบบสะท้อนได้ด้วยตนเอง

iii) การเลียนแบบอย่างทับซ้อน (Overlapping Imitation)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เป็นการเลียนแบบที่มีลักษณะเป็นแคนนอน (Canon) ที่ให้ผู้เรียนแต่ละกลุ่มได้เลียนแบบชุดของจังหวะ ทำนอง หรือการเคลื่อนไหวที่มีลักษณะเดียวกัน แต่เริ่มต้นบรรเลงในเวลาที่ต่างกัน ทำให้เกิดการทับซ้อนของชุดของจังหวะ ทำนอง หรือการเคลื่อนไหวนั้น ๆ

2) การสำรวจ

ผู้สอนดนตรีตามแนวคิดออร์ฟมักเสาะหาโอกาสเพื่อท้าทายผู้เรียนในการค้นหาวิธีใหม่ ๆ ในการใช้องค์ประกอบดนตรีที่กำลังเรียนรู้ การสำรวจนี้เป็นขั้นตอนสำคัญในการนำเข้าสู่การอิมโพรไวส์ โดยจะกระตุ้นให้ผู้เรียนได้มีส่วนร่วมในขั้นตอนการประพันธ์ด้วยการทดลองเปลี่ยนแปลงลักษณะขององค์ประกอบดนตรีที่แสดงให้เห็นความแตกต่างได้อย่างชัดเจน เช่น ความดังเบา การเน้น สีสัน และความเร็ว อีกทั้งผู้เรียนยังสามารถเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบดนตรีอื่น ๆ เช่น การเพิ่มหรือลดปริมาณจังหวะในวลีดนตรี เปลี่ยนอัตราจังหวะของบทประพันธ์ เปลี่ยนทิศทางหรือช่วงเสียงของทำนอง หรือ

การเปลี่ยนศูนย์กลางของเสียง (Tonal center) เพื่อให้เกิดทำนองที่แตกต่าง การพัฒนาความเป็นไปได้ของการสำรวจนี้ขึ้นอยู่กับจินตนาการ ทักษะ และไหวพริบของผู้สอนและชั้นเรียน ในชั้นเรียนออร์ฟ ผู้เรียนจะได้จัดการแนวคิดทางดนตรีในวิธีการของตนเอง และนำไปสู่การสร้างมโนทัศน์เมื่อผู้เรียนได้ใช้องค์ประกอบทางดนตรีในการประพันธ์ของตน

3) การอ่านและเขียนโน้ตดนตรี

ผู้สอนดนตรีตามแนวคิดออร์ฟไม่มีระบบแบบแผนในการสอนการอ่านและเขียนโน้ตดนตรีที่ชัดเจน โดยคาร์ล ออร์ฟมองว่าหากผู้เรียนได้เรียนการอ่านและเขียนโน้ตดนตรีก่อนการเรียนรู้ภาษาทางดนตรีแล้ว ก็เปรียบเสมือนผู้เรียนไม่มีความสามารถในการเข้าใจภาษาก่อนหน้าที่จะถูกสอนให้อ่านหนังสือ วิธีการของออร์ฟจึงเป็นแนวทางด้านแนวคิดและการบรรเลงเครื่องดนตรีเพื่อนำไปสู่เรียนรู้ภาษาทางดนตรี ดังนั้นการเรียนรู้การบันทึกโน้ตจึงมีความสำคัญรองลงมา การสอนจึงเป็นในลักษณะเสียงมาก่อนหน้าสัญลักษณ์ ซึ่งสัญลักษณ์ในเบื้องต้นจะปรากฏในลักษณะของการบันทึกโน้ตด้วยกราฟิก (Graphic Notation) ซึ่งจะนำเข้าสู่การสอนการบันทึกโน้ตแบบร่วมสมัยในระดับที่สูงขึ้น โดยทั่วไปการบันทึกโน้ตด้วยกราฟิกถูกใช้สำหรับเสียงร้อง และเครื่องเคาะจังหวะทั้งแบบที่มีและไม่มีระดับเสียง

4) การอิมโพรไวส์

ในสามขั้นตอนที่กล่าวมาข้างต้น ได้แก่ การเลียนแบบ การสำรวจ และการอ่านและเขียนโน้ตดนตรีนั้นล้วนเป็นขั้นตอนสำคัญที่นำไปสู่การอิมโพรไวส์ เนื่องจากผู้เรียนจำเป็นต้องมีทักษะเพื่อสร้างสรรค์ผลงานของตน อันเป็นการสำรวจเพื่อเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบบางอย่างที่ผู้เรียนรู้อยู่แล้ว และทำการอิมโพรไวส์เพื่อสร้างแนวคิดทางดนตรีใหม่ ๆ ที่จะแสดงให้เห็นความเป็นอิสระทางดนตรีจากผู้สอน

ผู้เรียนจะถูกมอบหมายให้อิมโพรไวส์บนองค์ประกอบดนตรีและสื่อการสอนของออร์ฟที่หลากหลาย ซึ่งรายละเอียดจะมีความแตกต่างกันไปตามทักษะของผู้เรียน นอกจากนี้การรับรู้ผ่านการมองเห็นหรือมโนภาพเชิงอารมณ์ยังเป็นสิ่งกระตุ้นการตอบสนองทางการเคลื่อนไหวและการอิมโพรไวส์บนเครื่องดนตรีอีกด้วย ในทางกลับกันการตอบสนองดังกล่าวก่อให้เกิดการอิมโพรไวส์ในด้านทำนองและสีสัน ทั้งด้วยเสียงร้องและการบรรเลงเครื่องดนตรี

รูปแบบของบทเพลงยังเป็นองค์ประกอบดนตรีที่ผู้สอนสามารถสร้างโอกาสให้เกิดการอิมโพรไวส์อย่างมากมาย ยกตัวอย่างเช่นการสร้างวลีโดยใช้เทคนิคการถามตอบ (Question-answer

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

technique) ลงบนท่อนหนึ่งในบทเพลง เป็นประสบการณ์ที่ผู้เรียนได้สรรค์สร้างสิ่งใหม่ลงบนโครงสร้างที่มีอยู่ก่อนหน้า ทำให้เกิดความท้าทาย ความพึงพอใจในการแสดงตัวตนในการบรรเลงรวมวง ในขั้นต้นผู้เรียนอาจเริ่มด้วยการสร้างโมทีฟจากแนวทำนองและชุดของจังหวะ พัฒนาสู่วลีสั้น ๆ จนเกิดเป็นรูปแบบ จากนั้นนำไปปฏิบัติในชั้นเรียน ผสมผสานเทคนิคการถามตอบ ให้เกิดการซึมซับโมทีฟและนำไปสู่การอิมโพรไวส์ที่ทุกคนมีส่วนร่วม โดยการเลี่ยงไม่ให้เกิดความเป็นแบบฝึกหัดสามารถทำให้ได้โดยการพัฒนาวลีให้เข้าสู่บทเพลงที่ผู้เรียนคุ้นหู หรือนำไปพัฒนาเป็นท่อนหรือบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ ซึ่งประเภทหลังนี้จะสร้างความภูมิใจให้แก่ผู้เรียนอีกด้วย

การประเมินผลผู้เรียนในทักษะการอิมโพรไวส์สามารถสังเกตได้จากผู้เรียนที่ได้นำองค์ประกอบดนตรีมาทดลองเล่น เป็นผู้ที่ฟังความพยายามของเพื่อนร่วมชั้นอย่างตั้งใจ และเป็นผู้ที่เรียนรู้ที่จะสร้างทางเลือกทางดนตรีอันเป็นก้าวสำคัญที่นำไปสู่การเป็นนักดนตรีที่มีอัตลักษณ์อันอิสระ (Frazee, 1987)

2.4 สิ่งสนับสนุนและสภาพแวดล้อมการเรียนรู้

นอกจากนี้เลห์มัน สโลโบดา และวูดดี ยังได้จำแนกองค์ประกอบของการเรียนรู้เครื่องดนตรีและการร้องออกเป็น 5 ส่วนได้แก่

1) ความสัมพันธ์ระหว่างผู้สอนและผู้เรียน โดยต้องอาศัยความเคารพและการสื่อสารในเชิงบวกเพื่อให้เกิดผลลัพธ์ทางการเรียนรู้ที่ดี

2) พัฒนาการของทักษะการควบคุมตนเองของผู้เรียน อันเป็นจุดมุ่งหมายเพื่อการเรียนรู้ด้วยตนเอง

3) การสื่อสารด้วยคำพูด โดยต้องมีความสมดุลระหว่างการแสดงออกด้วยคำพูดกับการมีส่วนร่วมด้วยการลงมือทำของผู้เรียน

4) วงจรการสอนที่มีประสิทธิภาพ ควรประกอบไปด้วย 3 ขั้นตอน ได้แก่ การมอบภาระงานในห้องเรียนโดยผู้สอน สมรรถนะของผู้เรียน และการประเมินผลและการติชมโดยผู้สอน

5) การฝึกฝนผู้สอน เนื่องจากการสอนที่มีประสิทธิภาพไม่ได้เกิดจากพรสวรรค์ แต่เกิดจากความสามารถและทัศนคติที่สามารถพัฒนาได้ผ่านการศึกษาที่มีความมืออาชีพ (Lehmann, 2007)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

อัลเฟรด ทาวน์เซนด์ (Alfred Townsend) ได้แบ่งองค์ประกอบที่แสดงคุณลักษณะของการสอนที่มีประสิทธิภาพออกเป็น 2 มิติ ได้แก่

1) ความเป็นศิลปิน (Artistic) เป็นมิติที่สัมพันธ์กับลักษณะนิสัยที่มีความเป็นศิลปินของผู้สอนทั้งทักษะดนตรีและทักษะการสอน ผู้สอนต้องรู้วิธีในการบรรเลง รวมถึงสิ่งที่ผู้เรียนสามารถบรรเลงได้ และในขณะเดียวกันผู้สอนต้องมีความสามารถด้านการสอนและด้านการศึกษา

2) ทัศนคติ (Attitude) คือ ทัศนคติของผู้สอนที่มีต่อผู้เรียน ในมิตินี้ครอบคลุมถึงพฤติกรรมใด ๆ ที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างผู้สอนกับผู้เรียน การใช้พฤติกรรมที่เด็ดขาดและระบบการสื่อสารที่เพียงพอ ซึ่งจะนำไปสู่ความสำเร็จทางดนตรี

โดยทาวน์เซนด์กล่าวว่าหากผู้สอนมีเพียง “ความเป็นศิลปิน” ด้านเดียวจะไม่เพียงพอต่อการดำรงความสำเร็จและเป้าหมายการเรียนรู้ที่เจาะจงของผู้เรียน แต่อย่างไรก็ตามเนื้อหาดนตรีและทักษะจำเป็นต้องถ่ายทอดด้วยการระบบสื่อสารที่มีประสิทธิภาพ (Townsend, 2011)

อเล็กซ์ รอดริเกซ (Alex Rodriguez) ได้อธิบายประสบการณ์ในการก่อตั้งวงอิมโพรไวส์แบบอิสระชื่อว่า Omni-Musicality Group โดยสมาชิกในวงจะผลัดกันเป็นผู้นำระหว่างการซ้อมและตัดสินใจในสิ่งที่ทุกคนในวงต้องการบรรลุทางดนตรี วงได้ทำงานภายใต้หลักของการฟัง ความทั่วถึงปฏิสัมพันธ์ภายในวง และความนอบน้อมในด้านวัฒนธรรม (Rodriguez, 2015)

ปีเตอร์ เวปสเตอร์ ได้นำเสนอเงื่อนไขที่ทำให้เป็นไปได้ (Enabling Conditions) คือ ตัวแปรนอกเหนือจากดนตรีที่มีความหลากหลาย ส่งอิทธิพลต่อบุคคล และผสมรวมกับทักษะทางดนตรีอย่างละเอียดอ่อนและซับซ้อน ประกอบด้วย

1) แรงจูงใจ (Motivation) หมายถึง แรงผลักดันทั้งภายในและภายนอกที่ส่งผลให้ผู้บรรเลงอิมโพรไวส์พยายามสร้างผลงาน

2) มโนภาพใต้สำนึก (Subconscious Imagery) หมายถึง สภาวะหนึ่งของกิจกรรมในจิตใจที่เกิดขึ้นอย่างแยกออกจากจิตสำนก และส่งผลต่อกระบวนการสร้างสรรค์ในขณะที่ผู้สร้างสรรค์กำลังยุ่งอยู่กับสิ่งอื่น ๆ

3) ลักษณะเฉพาะตัว (Personality) ประกอบด้วย การเสี่ยง (Risk-taking) ความเป็นธรรมชาติ (Spontaneity) ความเปิดกว้าง (Openness) ปัญญาเฉียบแหลม

(Perspicacity) อารมณ์ขัน (Sense of Humor) และความชื่นชอบที่ซับซ้อน (Preferences for Complexity)

4) สิ่งแวดล้อม (Environment) หมายถึงลักษณะพิเศษของสิ่งแวดล้อมที่จำกัดเงื่อนไข และ สนับสนุนกระบวนการสร้างสรรค์ ประกอบด้วย การสนับสนุนด้านการเงิน สถานะของครอบครัว เครื่องดนตรี อคูสติก (Acoustics) สื่อ ความคาดหวังของสังคม อิทธิพลจากบุคคลรอบข้าง และอื่น ๆ มากมาย (Webster, 1999)

2.5 การวัดผลประเมินผล

การประเมินตามสภาพจริง

การอิมโพรไวส์จัดเป็นหนึ่งในทักษะดนตรีที่เน้นการนำไปปฏิบัติในสถานการณ์จริง เป็นการที่ผู้บรรเลงนำทักษะที่ได้ฝึกฝนโดยส่วนตัวไปประยุกต์ใช้ทั้งในการแสดงสดหรือการจำลองสถานการณ์ในห้องเรียน การวัดผลประเมินผลการอิมโพรไวส์จึงควรให้ผลการวัดที่ตรงกับศักยภาพหรือคุณลักษณะที่แท้จริง การสอนอิมโพรไวส์จึงมีความเหมาะสมกับการวัดและประเมินตามสภาพจริง (Authentic Assessment) ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของสุวิมล ว่องวานิช ที่กล่าวถึงการประเมินตามสภาพจริงไว้ว่า เป็นกระบวนการตัดสินความรู้ความสามารถและทักษะต่าง ๆ ของผู้เรียนในสภาพที่สอดคล้องกับชีวิตจริง โดยใช้เรื่องราว เหตุการณ์ สภาพจริงหรือคล้ายจริงที่ประสบในชีวิตประจำวัน เป็นสิ่งเร้าให้ผู้เรียนตอบสนองโดยการแสดงออก ลงมือกระทำ หรือผลิต จากกระบวนการทำงานตามที่คาดหวังและผลลัพธ์ที่มีคุณภาพ จะเป็นการสะท้อนภาพเพื่อลงข้อสรุปถึงความรู้ ความสามารถและทักษะต่าง ๆ ของผู้เรียนว่ามีมากน้อยเพียงใด น่าพอใจหรือไม่ อยู่ในระดับความสำเร็จใด (สุวิมล ว่องวาณิช, 2548)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การประเมินตามสภาพจริงเป็นการประเมินที่ออกแบบมาเพื่อสะท้อนให้เห็นพฤติกรรม และทักษะของผู้เรียน เป็นการเน้นกระบวนการ (Process) และผลลัพธ์ (Product) ที่จะวัดโดยตรงผ่านการปฏิบัติจริง เป็นการประเมินความสามารถการปฏิบัติของผู้เรียนดังนั้นวิธีการประเมินวิธีนี้จะช่วยให้การพัฒนาการเรียนรู้ของผู้เรียนได้อย่างต่อเนื่อง สร้างความกระตือรือร้นให้กับการพัฒนาตนเอง ความขยันในการฝึกฝน จึงต้องมีการลงมือปฏิบัติเพื่อให้นักเรียนมีการแสดงออกถึงความเข้าใจ และแสดงออกถึงการปฏิบัติทักษะ แต่การประเมินผลลักษณะนี้ผู้สอนควรคำนึงถึงความแตกต่างระหว่างบุคคลของผู้เรียน เนื่องจากทักษะความรู้ความสามารถของแต่ละบุคคลมีไม่เท่ากัน ดังนั้น จึงไม่ควรนำ

ผู้เรียนมาเปรียบเทียบ เพราะความถนัดของแต่ละบุคคลมีความแตกต่างกัน ผู้สอนจึงควรมีการประเมินผลตามจุดเด่นของผู้เรียน เพื่อพัฒนาความสามารถและพัฒนาจุดเด่นนั้นให้ดีขึ้นไป และพัฒนาปรับปรุงในสิ่งที่ผู้เรียนยังทำได้ไม่ดี อีกทั้งต้องส่งเสริมให้ผู้เรียนรู้จักการวัดประเมินผลการเรียนรู้ด้วยตนเอง (Self-Assessment) เพื่อให้เกิดการคิดสะท้อนกลับมาพัฒนาการเรียนรู้ของตนต่อไป รู้จักรับผิดชอบในการเรียนรู้ การฝึกปฏิบัติ (Zhukov, 2015) ผู้สอนควรมีเครื่องมือที่ใช้ในการวัดและประเมินผลที่หลากหลาย เช่น แบบมาตรประเมินค่า (Rating Scale) แบบสำรวจรายการ (Checklist) หรือทำเกณฑ์การให้คะแนน (Rubric Score) เพื่อเป็นการวัดความก้าวหน้าของผู้เรียน และผลการประเมินจะเป็นสารสนเทศป้อนกลับไปสนับสนุนการเรียนทั้งผู้สอนและผู้เรียน (องอาจ นัยพัฒน์, 2010)

กระบวนการ (Process) หมายถึง มโนทัศน์ อารมณ์ ประสบการณ์ ที่แสดงออกโดยศิลปิน ครอบคลุมพฤติกรรมที่หลากหลาย ยกตัวอย่างเช่น การประพันธ์ การอิมโพรไวส์ การควบคุมวงดนตรี เป็นต้น ซึ่งการสร้างสรรค์ทางดนตรีศิลปินจะเป็นผู้ใช้กระบวนการดังกล่าว เพื่อนำไปสู่ผลลัพธ์ทางดนตรี (Product) อันเป็นสิ่งที่ถูกทำให้เป็นวัตถุวิสัยจากประสบการณ์ที่เป็นอัตวิสัยของศิลปิน

ในการสร้างสรรค์ดนตรีแบบดั้งเดิม ศิลปินหรือผู้ประพันธ์จะใช้กระบวนการประพันธ์เพลง เพื่อให้ได้ผลลัพธ์เป็นบทประพันธ์ ซึ่งแตกต่างจากการสร้างสรรค์ดนตรีที่ศิลปินเป็นทั้งผู้บรรเลงเป็นผู้ประพันธ์ โดยกระบวนการรูปแบบหลังจะให้ผลลัพธ์เป็นการแสดง (Performance) ที่แตกต่างจากบทประพันธ์โดยสิ้นเชิง โดยสุดท้ายแล้วการสร้างสรรค์ดนตรีจะเข้าถึงผู้ฟังโดยกระบวนการรับรู้อีกรูปแบบหนึ่ง (Ferguson, 2018)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลักษณะของการประเมินตามสภาพจริง

1) การประเมินตามสภาพจริง มีความสัมพันธ์ใกล้เคียงกับการดำเนินชีวิตประจำวัน ดังนั้น การประเมินจึงต้องจัดให้มีความใกล้เคียงกับชีวิตประจำวันมากที่สุด เพื่อให้ได้ถึงการประเมินในสิ่งที่ต้องการประเมิน หรือประเมินได้จากสถานการณ์จริง เช่น การแสดงดนตรี การวาดรูป เป็นต้น

2) การประเมินตามสภาพจริง เกี่ยวข้องกับศาสตร์วิชา และ พฤติกรรมทางการเรียนรู้ สิ่งเหล่านี้มีความสัมพันธ์กับชีวิตประจำวัน ซึ่งจะทำให้ผู้เรียนมีความอยากเรียนรู้มากขึ้น

3) การประเมินตามสภาพจริง ต้องคำนึงถึง หลักสูตร การเรียนรู้ และการประเมิน

4) การประเมินตามสภาพจริง จะเน้นทั้งช่วงกระบวนการเรียนรู้ และผลของการเรียนรู้ การประเมินจึงทำในช่วงเวลาที่หลากหลาย เพื่อเป็นการวัดผลกระบวนการเกิดพฤติกรรมทางการเรียนรู้

5) การประเมินตามสภาพจริง จะต้องใช้เทคนิค วิธีการ และเครื่องมือที่หลากหลาย เพื่อตรวจสอบพฤติกรรมทางการเรียนรู้ของผู้เรียน

6) การประเมินตามสภาพจริง ให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมในการกำหนดแนวทางการประเมินร่วมกับผู้สอน โดยผู้เรียนสามารถรับรู้ของเกณฑ์การประเมินผลได้ (O'Malley & Pierce, 1996; Wiggins, 1989; สมศักดิ์ ภู่วิภาดาวรรธน์, 2544)

ขั้นตอนการประเมินตามสภาพจริง

การประเมินตามสภาพจริงมีการดำเนินงานตามขั้นตอนต่อไปนี้ (วาสนา ประวาลพฤกษ์, 2544)

1) กำหนดวัตถุประสงค์และเป้าหมายในการประเมิน ต้องสอดคล้องกับสาระ มาตรฐาน จุดประสงค์การเรียนรู้และสะท้อนการพัฒนาด้วย

2) กำหนดขอบเขตในการประเมิน ต้องพิจารณาเป้าหมายที่ต้องการให้เกิดกับผู้เรียน เช่น ความรู้ ทักษะและกระบวนการ ความรู้สึก คุณลักษณะ เป็นต้น

3) กำหนดผู้ประเมิน โดยพิจารณาผู้ประเมินว่าจะมีใครบ้าง เช่น ผู้เรียนประเมินตนเอง เพื่อนผู้เรียน ผู้สอนผู้สอน ผู้ปกครองหรือผู้ที่เกี่ยวข้อง เป็นต้น

4) เลือกใช้เทคนิคและเครื่องมือในการประเมิน ควรมีความหลากหลายและเหมาะสมกับวัตถุประสงค์ วิธีการประเมิน เช่น การทดสอบ การสังเกต การสัมภาษณ์ การบันทึกพฤติกรรม แบบสำรวจความคิดเห็น บันทึกจากผู้ที่เกี่ยวข้อง แฟ้มสะสมงาน เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5) กำหนดเวลาและสถานที่ที่จะประเมิน เช่น ประเมินระหว่างผู้เรียนทำกิจกรรม ระหว่างทำงานกลุ่ม/โครงการ วันใดวันหนึ่งของสัปดาห์ เวลาว่าง/พักกลางวัน เป็นต้น

6) วิเคราะห์ผลและวิธีการจัดการข้อมูลการประเมิน เป็นการนำข้อมูลจากการประเมินมาวิเคราะห์โดยระบุสิ่งที่วิเคราะห์ เช่น กระบวนการทำงาน เอกสารจากแฟ้มสะสมงาน เป็นต้น รวมทั้งระบุวิธีการบันทึกข้อมูลและวิธีการวิเคราะห์ข้อมูล

7) กำหนดเกณฑ์ในการประเมิน เป็นการกำหนดรายละเอียดในการให้คะแนนผลงานว่าผู้เรียนทำอะไร ได้สำเร็จหรือว่ามีระดับความสำเร็จในระดับใด คือ มีผลงานเป็นอย่างไร การให้คะแนนอาจจะให้ในภาพรวมหรือแยกเป็นรายให้สอดคล้องกับงานและจุดประสงค์การเรียนรู้

อาจกล่าวสรุปได้ว่าการประเมินตามสภาพจริงเป็นขั้นตอนที่ผู้สอนและผู้เรียนร่วมกันกำหนดผลสัมฤทธิ์ที่ต้องการโดยวิเคราะห์จากหลักสูตรกลาง หลักสูตรท้องถิ่นและความต้องการของผู้เรียน มี

แนวทางของงานที่ปฏิบัติ กำหนดกรอบและวิธีการประเมินร่วมกันระหว่างผู้ประเมินและผู้ถูกประเมิน ซึ่งวิธีการประเมินตามสภาพจริงจะกล่าวต่อไปนี้

เทคนิค/วิธีการที่ใช้ในการประเมินตามสภาพจริง

การประเมินตามสภาพจริงเป็นการกระทำ การแสดงออกหลาย ๆ ด้าน ของผู้เรียนตามสภาพความเป็นจริงทั้งในและนอกห้องเรียน มีวิธีการประเมินโดยสังเขปดังนี้ (สำนักงานคณะกรรมการการประถมศึกษาแห่งชาติ, 2542)

1) การสังเกต เป็นวิธีการที่ดีมากวิธีหนึ่งในการเก็บข้อมูลพฤติกรรมด้านการใช้ความคิด การปฏิบัติงาน และโดยเฉพาะด้านอารมณ์ ความรู้สึก และลักษณะนิสัยสามารถทำได้ทุกเวลา ทุกสถานที่ ทั้งในห้องเรียน นอกห้องเรียน หรือในสถานการณ์อื่นนอกโรงเรียน

วิธีการสังเกตทำได้โดยตั้งใจและไม่ตั้งใจ การสังเกตโดยตั้งใจหรือมีโครงการสร้างหมายถึง ผู้สอนกำหนดพฤติกรรมที่ต้องสังเกต ช่วงเวลาสังเกตและวิธีการสังเกต (เช่น สังเกตคนละ 3-5 นาที เวียนไปเรื่อย ๆ)อีกวิธีหนึ่ง คือ การสังเกตแบบไม่ตั้งใจ หรือไม่มีโครงสร้าง ซึ่งหมายถึงไม่มีการกำหนดรายการสังเกตไว้ล่วงหน้า ผู้สอนอาจมีกระดาษแผ่นเล็ก ๆ ติดตัวไว้ตลอดเวลาเพื่อบันทึกเมื่อพบพฤติกรรมการแสดงออกที่มีความหมาย หรือสะดุดความสนใจของผู้สอน การบันทึกอาจทำได้โดยย่อก่อน แล้วขยายความสมบูรณ์ภายหลังวิธีการสังเกตที่ดีควรใช้ทั้งสองวิธี เพราะการสังเกตโดยตั้งใจอาจทำให้ละเลยมองข้ามพฤติกรรมที่น่าสนใจแต่ไม่มีในรายการที่กำหนด ส่วนการสังเกตโดยไม่ตั้งใจอาจทำให้ผู้สอนขาดความชัดเจนว่าพฤติกรรมใด การแสดงออกใด ที่ควรแก่การสนใจและบันทึกไว้ เป็นต้น ข้อเตือนใจสำหรับการใช้วิธีสังเกต คือ ต้องสังเกตหลาย ๆ ครั้งในหลายๆ สถานการณ์ (การเรียน การทำงานตามลำพัง การทำงานกลุ่ม การเล่น การเข้าสังคมกับเพื่อน การวางตัว เป็นต้น) เมื่อมีเวลาผ่านไประยะหนึ่งๆ (2-3 สัปดาห์) จึงนำข้อมูลเหล่านี้มาเพื่อพิจารณาสักครั้งหนึ่ง เครื่องมืออื่นๆ ที่ใช้ประกอบการสังเกต ได้แก่ แบบตรวจสอบรายการ แบบมาตราส่วนประมาณค่า แบบบันทึกระเบียนสะสม เป็นต้น

2) การสัมภาษณ์ เป็นอีกวิธีหนึ่งที่ใช้เก็บข้อมูลพฤติกรรมด้านต่างได้ดี เช่น ความคิด (สติปัญญา) ความรู้สึก กระบวนการขั้นตอนในการทำงาน วิธีแก้ปัญหา เป็นต้น อาจใช้ประกอบการสังเกตเพื่อให้ได้ข้อมูลที่มั่นใจมากยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ข้อแนะนำบางประการเกี่ยวกับการสัมภาษณ์

- ก่อนสัมภาษณ์ควรหาข้อมูลเกี่ยวกับภูมิหลังของผู้เรียนก่อนเพื่อทำให้การสัมภาษณ์เจาะตรงประเด็นและได้ข้อมูลยิ่งขึ้น

- เตรียมชุดคำถามล่วงหน้าและจัดลำดับคำถามช่วยให้การตอบไม่วกวน

- ขณะสัมภาษณ์ผู้สอนใช้วาจา ท่าทาง น้ำเสียงที่อบอุ่นเป็นกันเอง ทำให้ผู้เรียนเกิดความรู้สึกปลอดภัย และแนวโน้มให้ผู้เรียนอยากพูด/เล่า

- ใช้คำถามที่ผู้เรียนเข้าใจง่าย

- อาจใช้วิธีสัมภาษณ์ทางอ้อมคือ สัมภาษณ์จากบุคคลที่ใกล้ชิดผู้เรียน เช่น เพื่อนสนิท ผู้ปกครอง เป็นต้น

3) การตรวจงาน เป็นการวัดและประเมินผลที่เน้นการนำผลการประเมินไปใช้ทันทีใน 2 ลักษณะ คือ เพื่อการช่วยเหลือผู้เรียนและเพื่อปรับปรุงการสอนของผู้สอน จึงเป็นการประเมินที่ควรดำเนินการตลอดเวลา เช่น การตรวจแบบฝึกหัด ผลงานภาคปฏิบัติ โครงการ/โครงงานต่างๆ เป็นต้น งานเหล่านี้ควรมีลักษณะที่ผู้สอนสามารถประเมินพฤติกรรมระดับสูงของผู้เรียนได้ เช่น แบบฝึกหัดที่เน้นการเขียนตอบ เรียบเรียง สร้างสรรค์ (ไม่ใช้แบบฝึกหัดที่เลียนแบบข้อสอบเลือกตอบซึ่งมักประเมินได้เพียงความรู้ความจำ) งาน โครงการ โครงงาน ที่เน้นความคิดขั้นสูงในการวางแผนจัดการดำเนินการและแก้ปัญหาสิ่งที่ควรประเมินควบคู่ไปด้วยเสมอในการตรวจงาน (ทั้งงานเขียนตอบและปฏิบัติ) คือ ลักษณะนิสัยและคุณลักษณะที่ดีในการทำงาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ข้อแนะนำบางประการเกี่ยวกับการตรวจงาน

โดยปกติผู้สอนมักประเมินผู้เรียนทุกคนจากงานที่ผู้สอนกำหนดชิ้นเดียวกัน ผู้สอนควรมีความยืดหยุ่นการประเมิน จากการตรวจงานมากขึ้น ดังนี้

- ไม่จำเป็นต้องนำชิ้นงานทุกชิ้นมาประเมิน อาจเลือกเฉพาะชิ้นงานที่ผู้เรียนทำได้ดีและบอกความหมาย/ ความสามารถของผู้เรียนตามลักษณะที่ผู้สอนต้องการประเมินได้ วิธีนี้เป็นการเน้น “จุดแข็ง” ของผู้เรียน นับเป็นการเสริมแรง สร้างแรงกระตุ้นให้ผู้เรียนพยายามผลิตงานที่ดี ๆ ออกมามากขึ้น

- จากแนวคิดตามข้อ 1 ชิ้นงานที่หยิบมาประเมินของแต่ละคน จึงไม่จำเป็นต้องเป็นเรื่องเดียวกัน เช่น ผู้เรียนคนที่ 1 งานที่ (ทำได้ดี) ควรหยิบมาประเมินอาจเป็นงานชิ้นที่ 2-3 และ 5 ส่วนผู้เรียนคนที่ 2 งานที่ควรหยิบมาประเมินอาจเป็นงานชิ้นที่ 1-2 และ 4 เป็นต้น

- อาจประเมินชิ้นงานที่ผู้เรียนทำนอกเหนือจากที่ผู้สอนกำหนดให้ก็ได้ แต่ต้องมั่นใจว่าเป็นสิ่งที่ผู้เรียนทำเองจริง ๆ เช่น สิ่งประดิษฐ์ที่ผู้เรียนทำเองที่บ้าน และนำมาใช้ที่โรงเรียน หรืองานเลือกต่างๆ ที่ผู้เรียนทำขึ้นเองตามความสนใจ เป็นต้น การใช้ข้อมูล / หลักฐานผลงานอย่างกว้างขวาง จะทำให้ผู้สอนรู้จักผู้เรียนมากขึ้น และประเมินความสามารถของผู้เรียนตามสภาพที่แท้จริงของเขาได้แม่นยำยิ่งขึ้น

- ผลการประเมิน ไม่ควรบอกเป็นคะแนนหรือระดับคุณภาพ ที่เป็นเฉพาะตัวเลขอย่างเดียวแต่ควรบอกความหมายของผลคะแนนนั้นด้วย

4) การรายงานตนเอง เป็นการให้ผู้เรียนเขียนบรรยายหรือตอบคำถามสั้น ๆ หรือ ตอบแบบสอบถามที่ผู้สอนสร้างขึ้น เพื่อสะท้อนถึงการเรียนรู้ของผู้เรียนทั้งความรู้ ความเข้าใจ วิธีคิด วิธีทำงานความพอใจในผลงาน ความต้องการพัฒนาตนเองให้ดียิ่งขึ้น

5) การใช้บันทึกจากผู้ที่เกี่ยวข้อง เป็นการรวบรวมข้อมูลความคิดเห็นที่เกี่ยวข้องกับตัวผู้เรียนผลงานผู้เรียน โดยเฉพาะความก้าวหน้าในการเรียนรู้ของผู้เรียนจากแหล่งต่าง ๆ เช่น

จากผู้สอน – โดยประชุมแลกเปลี่ยนข้อมูลความคิดเห็นเกี่ยวกับการเรียนรู้ของผู้เรียน (ประเมินเดือนละครั้ง)

จากผู้เรียน – โดยจัดชั่วโมงสนทนา วิพากษ์ผลงาน (ผู้เรียนต้องได้รับคำแนะนำมาก่อนเกี่ยวกับหลักการ วิธีวิจารณ์เพื่อการสร้างสรรค์)

จากผู้ปกครอง – โดยจดหมาย / สารสัมพันธ์ที่ผู้สอน หรือโรงเรียนกับผู้ปกครองมีถึงกันโดยตลอดเวลา โดยการประชุมผู้ปกครองที่โรงเรียนจัดขึ้น หรือโดยการตอบแบบสอบถามสั้นๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

6) การใช้ข้อสอบแบบเน้นการปฏิบัติจริง ในกรณีที่ผู้สอนต้องการใช้แบบทดสอบ ขอเสนอแนะให้ใช้แบบทดสอบภาคปฏิบัติที่เน้นการปฏิบัติจริง ซึ่งมีลักษณะดังต่อไปนี้

- ปัญหาต้องมีความหมายต่อผู้เรียน และมีความสำคัญเพียงพอที่จะแสดงถึงภูมิความรู้ของผู้เรียนในระดับชั้นนั้น ๆ

- เป็นปัญหาที่เลียนแบบสภาพจริงในชีวิตของผู้เรียน

- แบบสอบต้องครอบคลุมทั้งความสามารถและเนื้อหาตามหลักสูตร

- ผู้เรียนต้องใช้ความรู้ความสามารถ ความคิดหลาย ๆ ด้านมาผสมผสาน และแสดงวิธีคิดได้เป็นขั้นตอนที่ชัดเจน

- ควรมีคำตอบถูกได้หลายคำตอบ และมีวิธีการหาคำตอบได้หลายวิธี

- มีเกณฑ์การให้คะแนนตามความสมบูรณ์ของคำตอบอย่างชัดเจน

7) การประเมินโดยใช้แฟ้มสะสมงาน แฟ้มสะสมงานหมายถึง สิ่งที่ใช้สะสมงานของผู้เรียนอย่างมีจุดประสงค์ อาจเป็นแฟ้ม กล่อง แผ่นดิสก์ อัลบั้ม ฯลฯ ที่แสดงให้เห็นถึงความพยายาม ความก้าวหน้า และผลสัมฤทธิ์ในเรื่องนั้นๆ หรือหลายๆ เรื่อง การสะสมนั้นผู้เรียนมีส่วนร่วมในการเลือกเนื้อหา เกณฑ์การเลือก เกณฑ์การตัดสิน ความสามารถ / คุณสมบัติ หลักฐานการสะท้อนตนเอง ซึ่งการประเมินผลโดยใช้แฟ้มสะสมงานเป็นวิธีการประเมินผลการเรียนรู้ตามสภาพจริงที่ได้รับความนิยมกันอย่างแพร่หลายวิธีหนึ่ง เพราะใช้การประเมินให้ผูกติดอยู่กับการสอนและมีผู้เรียนเป็นศูนย์กลางของการเรียนรู้ที่ชัดเจน

ทั้งนี้จากการศึกษาทฤษฎีและแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับแต่ละองค์ประกอบของการจัดการเรียนรู้ทักษะการอิมโพรไวส์แบบทั่วไป พบว่าเมื่อนำไปสู่การสร้างกรอบแนวคิดการวิจัยสำหรับการศึกษาการจัดการเรียนรู้ทักษะการอิมโพรไวส์แบบอิสระ ในองค์ประกอบ *การกำหนดวัตถุประสงค์* และ *การกำหนดเนื้อหา* ควรถูกกำหนดกรอบการศึกษาด้วยแนวคิดที่หลากหลาย เพื่อไม่ให้การเก็บข้อมูลถูกกำจัดด้วยกรอบการศึกษาเพียงกรอบใดกรอบหนึ่ง โดยในส่วนของ *การกำหนดวัตถุประสงค์* ผู้วิจัยได้คัดเลือก 3 แนวคิดที่โดดเด่น ได้แก่ แนวคิดของเพรซซิง (1998) แนวคิดของเคนนีและเกลริช (2002) และ การผสมผสานแนวคิดของคลาร์ค (1991) และจอห์นสัน-ไลอาร์ด (1991) ที่ถูกนำเสนอโดยเคนนีและเกลริช (2002)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในส่วนของ *การกำหนดเนื้อหา* ผู้วิจัยได้แบ่งการศึกษาตามแนวคิดของเคนนีและเกลริช (2002) ออกเป็นเนื้อหาด้าน *ฐานข้อมูล* และ*ข้อมูลอ้างอิง* ในด้านแรกคือ *ฐานข้อมูล* ผู้วิจัยได้ผนวกแนวคิดของเพรซซิง (1998) ในการแบ่งองค์ประกอบของฐานข้อมูลออกเป็นองค์ประกอบของดนตรี บทเพลงหรือการประพันธ์ ทักษะรอง วิธีการรับรู้ ทักษะการแก้ปัญหา โครงสร้างและผังความจำแบบลำดับขั้น และโปรแกรมการควบคุมกล้ามเนื้อทั่วไป โดยได้จัดประเภทขององค์ประกอบดนตรีตามแนวคิดของเมเยอร์ (1956) ในการแบ่งประเภทตามความเกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรี นอกจากนี้ในด้านที่สองคือ *ข้อมูลอ้างอิง* ผู้วิจัยได้คัดเลือก 2 แนวคิดที่โดดเด่น ได้แก่ แนวคิดของเพรซซิง (1998) ในการแบ่งประเภทของข้อมูลอ้างอิงตามความสัมพันธ์กับขอบเขตของเวลา และแนวคิดของเคนนีและเกลริช (2002) ในการแบ่งประเภทของข้อมูลอ้างอิงตามความเกี่ยวข้องกับดนตรี

ตอนที่ 3 กรอบแนวคิดวิจัย

การอิมโพรไวส์แบบอิสระ

แนวคิดและความหมาย	แนวปฏิบัติและพัฒนาการ
1. แนวคิดของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ - ในบริบทดนตรี - ในบริบทอื่น ๆ นอกเหนือดนตรี 2. ความหมายของการอิมโพรไวส์อิสระ	1. ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ 2. ศิลปินและผลงานที่สำคัญ 3. พัฒนาการของแนวปฏิบัติการอิมโพรไวส์

การจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระ

การกำหนดวัตถุประสงค์		
Pressing (1988)	Kenny & Gellrich (2002)	Kenny & Gellrich (2002) (Clarke, 1991; Johnson-Laird, 1991)
1) การเพิ่มพูนคลังความจำของวัตถุดิบ ลักษณะ และกระบวนการ 2) การเพิ่มความสามารถในการเข้าถึงคลังความจำ 3) การปรับแต่งและขัดเกลาการอิมโพรไวส์อย่างหลักแหลม	1) การฝึกฝนระดับไตร่ตรอง 2) การฝึกฝนระดับอุตรภาวะ - สภาวะลื่นไหล - การรับมือกับความเสี่ยง - การรับรู้การเคลื่อนไหว	1) การเลือกวัตถุดิบทางดนตรี 2) การจัดระบบตามลำดับขั้น 3) การสร้างโมทีฟ

การกำหนดเนื้อหา (Kenny & Gellrich, 2002)	
ฐานความรู้ (Pressing, 1998)	ข้อมูลอ้างอิง
1. เนื้อหาสาระดนตรี 1.1 องค์ประกอบของดนตรี (Meyer, 1956) - องค์ประกอบดนตรีที่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรี - องค์ประกอบดนตรีที่ไม่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรี 1.2 บทเพลงหรือการประพันธ์ 2. ทักษะ 2.1 ทักษะหลัก 2.2 ทักษะรอง	1. ข้อมูลอ้างอิงตามความเกี่ยวข้องกับขอบเขตของเวลา (Pressing, 1998) 1.1 ข้อมูลอ้างอิงที่อยู่บนขอบเขตของเวลา - ข้อมูลอ้างอิงตามมาตรวัดนาฬิกา - ข้อมูลอ้างอิงตามลำดับ 1.2 ข้อมูลอ้างอิงที่ไม่อยู่บนขอบเขตของเวลา 2. ข้อมูลอ้างอิงตามความเกี่ยวข้องกับดนตรี (Kenny & Gellrich, 2002) 2.1 ข้อมูลอ้างอิงทางดนตรี 2.2 ข้อมูลอ้างอิงนอกเหนือดนตรี

การจัดกิจกรรม (Dewey, 1902; Green, 2002; Choksy, 2001; Frazee, 1987; Goodkin, 2007)	**สิ่งสนับสนุนและสภาพแวดล้อมการเรียนรู้** (Lehmann, 2007; Price, 2006; Townsend, 2011)	**การวัดผลประเมินผล** (Wiggins, 1989; ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2560)
1. การเล่นเกม 2. การสำรวจ 3. การฟัง 4. การเลียนแบบ 5. การถอดเสียง 6. การอิมโพรไวส์กลุ่ม 7. การวิเคราะห์ (การเขียน, การฟัง)	1. สื่อการเรียนรู้ 2. เครื่องดนตรี 3. อคูสติก 4. การสื่อสารภายในชั้นเรียน 5. ปฏิสัมพันธ์ในชั้นเรียน (ผู้เรียน-ผู้เรียน, ผู้เรียน-ผู้สอน)	1. การประเมินตามสภาพจริง - กระบวนการเรียนรู้ - ผลของการเรียนรู้

สาระและแนวทางการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษา

ภาพที่ 2.3 กรอบแนวคิดวิจัย

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยครั้งนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาความหมายและพัฒนาการของแนวปฏิบัติอิมโพรไวส์แบบอิสระ และศึกษาสภาพการจัดการเรียนรู้แนวปฏิบัติอิมโพรไวส์แบบอิสระ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งสามารถจำแนกเป็น 7 ขั้นตอน คือ

ขั้นที่ 1 การศึกษาเอกสาร แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย

ขั้นที่ 2 การกำหนดกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย

ขั้นที่ 3 การสร้างและพัฒนาเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ขั้นที่ 4 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ขั้นที่ 5 การวิเคราะห์ข้อมูล

ขั้นที่ 6 การสรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และนำเสนอวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

โดยผู้วิจัยได้สรุปเป็นกรอบในการดำเนินการวิจัยดังนี้

ขั้นที่ 1 การศึกษาเอกสาร แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ศึกษาเอกสาร แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยในหัวข้อต่อไปนี้

1. แนวคิด ความหมาย แนวปฏิบัติและพัฒนาการของทักษะการอิมโพรไวส์
    1.1 แนวคิดความเป็นอิสระกับการสร้างสรรค์ของมนุษย์
    1.2 ความหมายของการอิมโพรไวส์
    1.3 แนวปฏิบัติที่หลากหลายของการอิมโพรไวส์
    1.4 พัฒนาการของการอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊ส
2. ทักษะการอิมโพรไวส์กับการเรียนรู้ทักษะดนตรี
    2.1 การกำหนดวัตถุประสงค์
    2.2 การกำหนดเนื้อหา
    2.3 การจัดกิจกรรม
    2.4 สิ่งสนับสนุนและสภาพแวดล้อมการเรียนรู้
    2.5 การวัดผลประเมินผล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ขั้นที่ 2 การกำหนดแหล่งข้อมูลที่ใช้ในการวิจัย

การกำหนดกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยเป็นวิธีการสุ่มแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive Sampling) โดยเลือกกลุ่มตัวอย่างที่เป็นผู้ให้ข้อมูลสำคัญตรงตามปัญหาวิจัยที่ต้องการศึกษา แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ 1) แหล่งข้อมูลบุคคล และ 2) แหล่งข้อมูลอื่น ๆ ในกลุ่ม 1) แหล่งข้อมูลบุคคล ประกอบไปด้วย 1.1) อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระ จำนวน 3 คน 1.2) ศิลปินผู้เชี่ยวชาญด้านทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระ จำนวน 2 คน และ 1.3) นักศึกษาหรือบัณฑิตที่มีประสบการณ์การศึกษาทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระ จำนวน 2 คน และในกลุ่ม 2) แหล่งข้อมูลอื่น ๆ ประกอบไปด้วย 2.1) ชั้นเรียนที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระจำนวน 3 แห่ง และ 2.2) เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการเรียนรู้เพื่อพัฒนาทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระ

1. แหล่งข้อมูลบุคคล

1.1 อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระ จำนวน 3 คน โดยมีเกณฑ์การคัดเลือก ดังนี้ 1) มีประสบการณ์สอนที่เกี่ยวข้องกับทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระตั้งแต่ 5 ปีขึ้นไป 2) เป็นอาจารย์ประจำหลักสูตรในสถานศึกษาระดับอุดมศึกษาทางด้านดนตรี ข้อมูลทั่วไปของอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระมีดังต่อไปนี้

1) อาจารย์นครินทร์ ธีระภินันท์

ตำแหน่ง: อาจารย์พิเศษสาขาดนตรีแจ๊สและที่ปรึกษาคณบดีคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

เครื่องดนตรีเอก: กีตาร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2) อาจารย์แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์ (Daniel James Phillips)

ตำแหน่ง: อาจารย์ประจำสาขาดนตรีแจ๊ส คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

เครื่องดนตรีเอก: กีตาร์

3) อาจารย์ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท (Jean-David Caillouët)

ตำแหน่ง: อาจารย์ประจำสำนึกวิชาดุริยางคศาสตร์ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา

เครื่องดนตรีเอก: กีตาร์

1.2 ศิลปินผู้เชี่ยวชาญด้านทักษะการอิมโพรไวส์แบบอิสระ จำนวน 2 คน โดยมีเกณฑ์การคัดเลือก ดังนี้ 1) มีประสบการณ์ด้านการแสดงดนตรีที่เกี่ยวข้องกับทักษะการอิมโพรไวส์แบบอิสระไม่ต่ำกว่า 5 ปี 2) มีประสบการณ์การแสดงในเทศกาลดนตรีระดับชาติหรือนานาชาติ

1) วรรณฤทธิ์ พงศ์ประยูร ศิลปินจากวง Stylish Nonsense

2) ณัชพล ชูสกุล ศิลปินเดี่ยว

1.3 นักศึกษาหรือบัณฑิตที่มีประสบการณ์การศึกษาทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระ จำนวน 2 คน โดยมีเกณฑ์การคัดเลือก ดังนี้ 1) มีประสบการณ์การเข้าร่วมชั้นเรียนที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระไม่ต่ำกว่า 1 ภาคเรียน 2) ประกอบอาชีพที่เกี่ยวข้องกับการแสดงดนตรีหรือการสอนดนตรี

1) ธนพัฒน์ อนันตกฤตยาธร ผู้มีประสบการณ์เรียนในรายวิชาของอาจารย์ฟิลลิปส์

2) ศิวนัส บุญศรีพรชัย ผู้มีประสบการณ์เรียนในรายวิชาของอาจารย์ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท

2. แหล่งข้อมูลอื่น ๆ

2.1 ชั้นเรียนที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระจำนวน 3 ชั้นเรียน ผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูลจากสถาบันการศึกษาด้านดนตรีที่อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญได้จัดการเรียนรู้ โดยพิจารณาจากความเกี่ยวข้องเนื้อหาและกิจกรรมการเรียนรู้ในรายวิชากับการพัฒนาทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระ โดยรายละเอียดทั่วไปของรายวิชามีดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 3.1 ชั้นเรียนที่เกี่ยวข้องกับการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระ

รายวิชา	อาจารย์ผู้สอน	มหาวิทยาลัย	คำอธิบายรายวิชา
ศิลปะการฟัง (Art of Listening)	นครินทร์ ธีระภินันท์	ศิลปากร	เป็นการเรียนรู้องค์ประกอบของดนตรีโดยเน้นการฟัง เช่น ทำนอง จังหวะ เสียงประสาน สีสัน คีตลักษณ์ ระบบเสียง โครงสร้าง วิจารณ์การบรรเลง และประเภทของบทเพลง โดยสามารถวิเคราะห์ และแสดงความคิดเห็นได้
แนวคิดการรวมวงแจ๊สขั้นสูง (Advance Concept Jazz Ensemble)	แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์	ศิลปากร	เป็นการเรียนรู้ในลักษณะห้องเรียนกลุ่ม สำหรับนักศึกษาปริญญาตรี/โทที่ผ่านการลงทะเบียนในรายวิชาการรวมวง ครบถ้วนตามที่หลักสูตรบังคับ โดยเน้นการบรรเลงในแนวคิดการอิมโพรไวส์ขั้นสูง เกี่ยวข้องกับแนวดนตรีฟรีแจ๊สและทักษะ การอิมโพรไวส์แบบอิสระ
นวัตกรรมดนตรี (Music Innovation)	ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท	สถาบันดนตรีกัลยานิวัฒนา	เป็นการเรียนรู้การสร้างสรรค์เกี่ยวกับดนตรีและเสียง รวมถึงวิธีการต่าง ๆ ที่สามารถใช้ในการแสดงความคิดถ่ายทอดอารมณ์ ขับเคลื่อนเรื่องราว และเพิ่มพูนความเกี่ยวข้องกับงานทัศนศิลป์ที่หลากหลายโดยการใช้เทคนิคการบันทึกเสียง การตัดต่อเสียง และการผลิตดนตรี ซึ่งเนื้อหาบางส่วนที่สัมพันธ์กับทักษะการอิมโพรไวส์แบบอิสระ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัยจะทำการเข้าสังเกตชั้นเรียนจำนวนทั้งหมด 5 ครั้ง โดยพิจารณาความเหมาะจากความครอบคลุมในส่วนของการแนะนำรายวิชา และการวัดผลประเมินผล เป็นหลัก

2.2 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการเรียนรู้เพื่อพัฒนาทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระ ประกอบด้วย 1) ประมวลรายวิชา 2) ตำรา และ 3) เอกสารประกอบการสอน จากอาจารย์ผู้สอนที่เป็นกลุ่มตัวอย่างตามขอบเขตการวิจัย

ขั้นที่ 3 การสร้างและพัฒนาเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การสร้างและพัฒนาเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยสามารถนำเสนอได้เป็น 2 ตอน ได้แก่ 1) เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย และ 2) ขั้นตอนการสร้างและพัฒนาเครื่องมือวิจัย

1. เครื่องมือวิจัยได้สร้างตามกรอบแนวคิดการศึกษา โดยแบ่งเครื่องมือออกเป็น 5 ประเภทหลัก ได้แก่

1.1 แบบสัมภาษณ์อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระ

1) สถานภาพทั่วไปของผู้ให้ข้อมูล ประกอบด้วย ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์ ช่องทางการศึกษา เพศ อายุ ประวัติการศึกษา หน้าที่รับผิดชอบ และรายวิชาที่รับผิดชอบในปัจจุบัน

2) ความคิดเห็นเกี่ยวกับแนวคิดและความหมายของทักษะการอิมโพรไวส์ แนวปฏิบัติและพัฒนาการของทักษะการอิมโพรไวส์ และการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระ

1.2 แบบสัมภาษณ์ศิลปินผู้เชี่ยวชาญด้านทักษะการอิมโพรไวส์แบบอิสระ

1) สถานภาพทั่วไปของผู้ให้ข้อมูล ประกอบด้วย ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์ ช่องทางการติดต่อ เพศ อายุ ประวัติการศึกษา ประสบการณ์ด้านการอิมโพรไวส์แบบอิสระ

2) ความคิดเห็นเกี่ยวกับแนวคิด ความหมาย แนวปฏิบัติและพัฒนาการของทักษะการอิมโพรไวส์ และการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระ

1.3 แบบสัมภาษณ์นักศึกษาหรือบัณฑิตที่มีประสบการณ์การศึกษาทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระ

1) สถานภาพทั่วไปของผู้ให้ข้อมูล ประกอบด้วย ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์ ช่องทางการติดต่อ เพศ อายุ ประวัติการศึกษา ประสบการณ์การเรียนรู้ทักษะการอิมโพรไวส์แบบอิสระ

2) ความคิดเห็นเกี่ยวกับแนวคิด ความหมาย แนวปฏิบัติและพัฒนาการของทักษะการอิมโพรไวส์ และการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระ

1.4 แบบบันทึกการสังเกตชั้นเรียน สามารถแบ่งออกเป็น 2 ตอน ได้แก่

1) ข้อมูลทั่วไปในการสังเกต ประกอบด้วย ชื่อสถานศึกษา วันเวลาและสถานที่สังเกต ผู้ร่วมเหตุการณ์ และหัวข้อเรื่องที่จัดการเรียนรู้

2) แบบบันทึกการสังเกตชั้นเรียนที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระ ประกอบไปด้วย การตั้งจุดประสงค์การสอน การกำหนดเนื้อหา การจัดกิจกรรม สิ่งสนับสนุนและสภาพแวดล้อมการเรียนรู้ และการวัดผลประเมินผล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.5 แบบบันทึกการวิเคราะห์ประมวลรายวิชา ตำรา และเอกสารประกอบการสอน ศึกษาในองค์ประกอบด้านหัวข้อ วัตถุประสงค์ เนื้อหา และการประเมิน

2. ขั้นตอนการสร้างและพัฒนาเครื่องมือวิจัย

2.1 ศึกษาเอกสาร และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.2 กำหนดขอบเขต และประเด็นที่จะศึกษา

2.3 กำหนดโครงสร้าง และข้อคำถามของเครื่องมือ

2.4 ตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือโดยอาจารย์ที่ปรึกษา

2.5 นำผลการตรวจสอบมาแก้ไข ปรับปรุงเครื่องมือ

2.6 นำเครื่องมือไปทดลองใช้นำร่อง (Pilot Study)

2.7 นำผลการทดลองใช้มาปรับปรุงเครื่องมือ

2.8 นำเครื่องมือไปใช้รวบรวมข้อมูล

ขั้นที่ 4 การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. ผู้วิจัยส่งหนังสือขอความร่วมมือในการสืบค้นเอกสาร การเข้าสังเกตชั้นเรียน และการสัมภาษณ์

2. ผู้วิจัยรวบรวมเอกสาร ประมวลรายวิชา ตำรา และเอกสารประกอบการสอนเพื่อนำมาวิเคราะห์เนื้อหา

3. ผู้วิจัยสังเกตชั้นเรียนแบบไม่มีส่วนร่วมในชั้นเรียนทั้ง 3 แห่ง

4. ผู้วิจัยสัมภาษณ์อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระ ศิลปินผู้เชี่ยวชาญด้านทักษะการอิมโพรไวส์แบบอิสระ และนักศึกษาหรือบัณฑิตที่มีประสบการณ์การศึกษาทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระ

ขั้นที่ 5 การวิเคราะห์ข้อมูล

วิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการศึกษา แบ่งตามแนวคิดที่เกี่ยวข้องการพัฒนาทักษะการอิมโพรไวส์แบบอิสระ และองค์ประกอบของการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระ ข้อมูลเชิงคุณภาพใช้การวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) โดยการจำแนกประเภทข้อมูล เปรียบเทียบข้อมูล และสร้างข้อสรุปเชิงอุปนัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ขั้นที่ 6 การสรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และนำเสนอวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยประกอบด้วย 1) ศึกษาความหมายและพัฒนาการของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ 2) ศึกษาสภาพการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระ พร้อมให้ข้อเสนอแนะในประเด็นสำคัญจากการวิจัยเป็นวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

อย่างไรก็ตามสืบเนื่องด้วยสถานการณ์โรคระบาดโควิด-19 (Covid-19) ทำให้การเรียนการสอนในชั้นเรียนที่ใช้เป็นแหล่งข้อมูลหยุดชะงัก ทำให้ผู้วิจัยสามารถทำการสังเกตชั้นเรียนได้เพียงบางส่วน โดยความถี่ของการเข้าสังเกตชั้นเรียนในรายวิชาต่าง ๆ สามารถแสดงได้ดังนี้ 1) รายวิชาศิลปะการฟัง สอนโดยนครินทร์ ธีระภินันท์ ไม่ได้เข้าสังเกตการสอน 2) รายวิชาแนวคิดการรวมวงแจ๊สขั้นสูง สอนโดยแดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์ เข้าสังเกตจำนวน 3 ครั้ง และ 3) รายวิชานวัตกรรมดนตรี สอนโดยณอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท เข้าสังเกตจำนวน 1 ครั้ง ทั้งนี้ผู้วิจัยจึงได้เน้นไปยังการเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ เอกสารการสอน รวมถึงสื่อที่ใช้ในชั้นเรียนเพื่อให้ได้ข้อมูลที่เพียงพอต่อการศึกษา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยเรื่องสาระและแนวทางการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษา ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ การสังเกตชั้นเรียน และการวิเคราะห์เอกสาร โดยได้นำเสนอข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ได้แก่ 1) เพื่อศึกษาแนวคิด ความหมาย แนวปฏิบัติ และพัฒนาการของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ และ 2) เพื่อศึกษาสภาพการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษาในประเทศไทย โดยแบ่งผลการวิเคราะห์ข้อมูลออกเป็น 2 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 การวิเคราะห์แนวคิด พัฒนาการ และความหมายของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ

ตอนที่ 2 การศึกษาสภาพการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษาในประเทศไทย

ตอนที่ 1 การวิเคราะห์แนวคิด พัฒนาการ และความหมายของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ

การวิเคราะห์แนวคิด ความหมาย และพัฒนาการของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ ได้พิจารณาข้อมูลจากการวิเคราะห์ทฤษฎี แนวคิด และเอกสารที่เกี่ยวข้องเป็นหลักในบริบทของดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระในบริบทสากล และข้อมูลจากการสัมภาษณ์อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระจำนวน 3 ท่านในบริบทที่เกี่ยวข้องกับประเทศไทย การนำเสนอได้อ้างอิงจากกรอบแนวคิดวิจัย แต่ได้ปรับปรุงให้เหมาะสมกับข้อมูลที่ศึกษา โดยแบ่งการนำเสนอออกเป็น 2 ส่วนหลัก ได้แก่ 1) *แนวคิด พัฒนาการ และความหมายของการอิมโพรไวส์แบบอิสระในบริบทสากล* และ 2) *พัฒนาการของการอิมโพรไวส์แบบอิสระในบริบทของประเทศไทย* มีประเด็นงการศึกษาดังต่อไปนี้

1. แนวคิด พัฒนาการ และความหมายของการอิมโพรไวส์แบบอิสระในบริบทสากล

    1.1 แนวคิดทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับการอิมโพรไวส์แบบอิสระ

    1.2 อิทธิพลของแนวคิดการอิมโพรไวส์แบบอิสระที่มีต่อดนตรี

    1.3 พัฒนาการเริ่มต้นของแนวคิดการอิมโพรไวส์แบบอิสระในดนตรี

    1.4 ผลกระทบของแนวคิดการอิมโพรไวส์แบบอิสระต่อพัฒนาการของดนตรีในคริสต์ศตวรรษที่ 20

1.5 แนวคิดการอิมโพรไวส์แบบอิสระในบริบทสังคมดนตรีร่วมสมัย

2. พัฒนาการของการอิมโพรไวส์แบบอิสระในบริบทของประเทศไทย

1. แนวคิด พัฒนาการ และความหมายของการอิมโพรไวส์แบบอิสระในบริบทสากล

1.1 แนวคิดทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับการอิมโพรไวส์แบบอิสระ

แนวคิดที่อยู่เบื้องหลังการสร้างสรรค์ดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระนั่นคือการตั้งคำถามและทำลายขนบทางดนตรีที่มีมาก่อนหน้า ไม่ว่าจะเป็นขนบในดนตรีคลาสสิคตะวันตก ขนบของวัฒนธรรมทุนนิยมคนผิวขาวในดนตรีแจ๊ส หรือแม้แต่ขนบในดนตรีเชิงพาณิชย์ การทลายขนบทางดนตรีเหล่านี้นำไปสู่การรับรู้ศิลปะและหลักคิดทางสุนทรียศาสตร์ที่แตกต่างไปจากเดิม (Sansom, 2001) ซึ่งเกิดผลลัพธ์เป็นความหลากหลายของวิธีการและเทคนิคการบรรเลง ทั้งในบริบทของปัจเจกและกลุ่ม (Bailey, 1993; Jost, 1994)

แนวคิดการต่อต้านขนบในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระได้รับอิทธิพลโดยตรงจากกระแสการเปลี่ยนแปลงทางสังคมในช่วงปี ค.ศ.1950 ถึง 1960 อันเป็นช่วงระยะเวลาคาบเกี่ยวระหว่างสมัยใหม่ (Modernism) และหลังสมัยใหม่ (Postmodernism) (Sansom, 2001; Villavicencio, 2008) โดยปรากฏการแลกเปลี่ยนแนวคิดกับกระแสการเคลื่อนไหวด้านปรัชญาและศิลปะที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน

แนวคิดสมัยใหม่เป็นแนวคิดที่แสวงหาหนทางการดำรงชีวิตในรูปแบบใหม่ที่สอดคล้องกับบริบทโลกอุตสาหกรรมและสังคมเมืองช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ("Modernism," 2021) โดยการอิมโพรไวส์แบบอิสระได้รับอิทธิพลหลักจากช่วงปลายของศิลปะสมัยใหม่ โดยถูกพิจารณาว่ามีความคล้ายคลึงกับลัทธิแสดงพลังอารมณ์แนวนามธรรมและลัทธิดาดา เนื่องจากเป็นศิลปะที่เกิดจากความรู้สึกแปลกแยกของศิลปินที่มีต่อสังคม ทำให้เกิดความพยายามในการค้นหาทั้งแนวปฏิบัติ วัตถุดิบ และรูปแบบใหม่ทางศิลปะ ในศิลปะแสดงพลังอารมณ์แนวนามธรรมมักให้ความสำคัญกับการแสดงออกของรูปร่างที่เป็นแก่นแท้ของศิลปะ ยกตัวอย่างเช่น เส้น โทน สี พื้นผิวภายนอก และองค์ประกอบทางศิลปะ เป็นต้น การนำเสนอในลักษณะใหม่นี้ต้องการการตอบสนองด้านสุนทรียศาสตร์ในรูปแบบใหม่เช่นเดียวกัน โดยจะปรากฏเป็นการชักจูงให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกไขว้เขวและมุ่งทลายกรอบของการรับรู้แบบเดิม ๆ เพื่อให้ผู้ชมได้คิดทบทวนประสบการณ์ของตนที่เชื่อมโยงกับรูปแบบของการอุปาทานในสังคม (Sansom, 2001) รูปทรงหรือรูปร่างที่เกิดขึ้นอย่างฉับพลันจาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การสะบัดพู่กันอย่างอิสระในภาพวาด มีลักษณะที่คล้ายคลึงกับการปรากฏสำนวนภาษาในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระ นั่นคือเป็นลักษณะการปรากฏของสิ่งที่เป็นแบบแผน แต่ไม่ได้เป็นการมุ่งจะปฏิบัติตามแบบแผน หรือสไตล์ดังกล่าว แต่มีเป้าหมายในการเผยให้เห็นปูมหลังของศิลปินอันเป็นปัจเจก ทั้งในด้านจิตใจ อารมณ์ กายภาพ และดนตรี (Cardew, 1971)

ในลัทธิดาดาเป็นศิลปะที่เน้นการนำเสนอความไร้สาระ (Absurdity) แต่แฝงไปด้วยแนวคิดทางปรัชญาที่ลุ่มลึก ผลงานสำคัญอาทิเช่น Fountain (1917) ของ มาร์เซล ดูฌองป์ (Marcel Duchamp) ที่เป็นการนำโถปัสสาวะสำเร็จรูปมากลับด้าน ได้นำไปสู่การตั้งคำถามเกี่ยวกับการจำกัดความและท้าทายการรับรู้ศิลปะ ยกระดับไปในด้านการตีความในเชิงพุทธิปัญญา แทนที่การให้ความสำคัญกับเทคนิคในศิลปะยุคก่อนหน้า (Hicks, 2004) อีกทั้งยังเป็นต้นกำเนิดของศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual art) ศิลปะหลังสมัยใหม่ที่ให้ความสำคัญกับแนวคิดที่อยู่เบื้องหลังทางศิลปะมากกว่าวัตถุทางศิลปะที่ปรากฏ (Lewitt, 1967) และยังเป็นรากฐานสำคัญให้กับแนวคิดศิลปะในยุคหลังสมัยใหม่อีกด้วย (Picabia & Lowenthal, 2007)

ศิลปะทั้งสองแขนงจะเน้นการสร้างสรรค์ที่เน้นกระบวนการสำรวจ แต่อาจปรากฏองค์ประกอบที่เป็นแบบแผนได้ ในทางดนตรีอาจปรากฏโครงสร้างของเสียงประสาน ทำนอง หรือจังหวะ เป็นต้น เนื่องจากเป็นสิ่งที่ศิลปินไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ เป็นผลจากจิตไร้สำนึกที่ขึ้นอยู่กับลักษณะของประสบการณ์ในอดีต หรือบริบททางสำนวนภาษาดนตรีที่เฉพาะเจาะจง อันอยู่เหนือความเป็นเหตุผลทางพุทธิปัญญา เช่นเดียวกับภาพวาดในลัทธิแสดงพลังอารมณ์แนวนามธรรม ที่เน้นไปยังกระบวนการและลักษณะของส่วนประกอบที่ถูกขับเคลื่อนด้วยเสรีภาพจากภาพวัตถุและแบบแผนต่าง ๆ ของทัศนศิลป์ (Sansom, 2001) โดยในทางดนตรีได้ปรากฏแนวคิดที่เรียกว่า Painterly Aesthetic ซึ่งเป็นการผนวกแนวคิดจากทัศนศิลป์เข้ากับการอิมโพรไวส์แบบอิสระ นั่นคือการผลิตเสียงด้วยแนวคิดของการใช้สีและรูปพรรณในทัศนศิลป์ แทนที่การคำนึงถึงทฤษฎี แนวปฏิบัติ และโครงสร้างทางดนตรี (Prévost, 1995)

ด้านอิทธิพลจากแนวคิดหลังสมัยใหม่ การอิมโพรไวส์แบบอิสระได้รับอิทธิพลโดยตรงจากแนวคิดของความไม่แน่นอน (Indeterminacy) นำเสนอการพิจารณาเชิงคุณค่าในรูปแบบใหม่ ซึ่งเป็นการทำลายแนวคิดของความยั่งยืนในขนบ (Smith & Dean, 1997) โดยเชื่อว่าความจริงเพียงแค่ดำรงอยู่และสามารถเปลี่ยนแปลงได้เสมอ และการให้ความหมายกับสิ่งต่าง ๆ จะเกิดขึ้นในลักษณะของพหุนิยม (Pluralism) ที่พิจารณาได้ในหลากหลายมุมมอง (Hoffmann, 2005) เป็นการหักล้าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

แนวคิดสมัยใหม่ที่เชื่อในจุดมุ่งหมายของศิลปิน (Purpose) การจัดวางรูปแบบ (Design) ลำดับชั้น (Hierarchy) ชิ้นงานที่เสร็จสมบูรณ์ (Finished Work) และวัตถุทางศิลปะ (Art Object) (Villavicencio, 2008) โดยหันมาให้ความสำคัญกับกระบวนการ ความสัมพันธ์ พลังงาน รวมถึงส่วนต่าง ๆ ที่ประกอบเป็นผลงานศิลปะ (Material) (Costa, 2011)

ในทางดนตรี นอกจากกระแสของการอิมโพรไวส์แบบอิสระแล้ว สามารถสังเกตได้ชัดเจนในผลงานของจอห์น เคจ ที่หยิบยกหลักของความไม่แน่นอนมานำเสนอในรูปแบบดนตรีเสี่ยงทาย (Chance Music) เช่น ผลงาน Music of Changes (1951) ที่หยิบยกสัญลักษณ์ในคัมภีร์อี้จิง (I Ching) เพื่อมาเชื่อมโยงกับกระบวนการเสี่ยงทายเพื่อให้ได้บทประพันธ์ โดยให้ความสำคัญกระบวนการที่ทำให้เกิดผลงาน โดยไม่คำนึงถึงเนื้อหาสาระในงานศิลปะ (Subject Matter) (Sansom, 2001) เคจเชื่อว่าวิธีนี้จะสามารถทำให้บทประพันธ์เป็นอิสระจากรสนิยมของปัจเจก จากความจำในเชิงจิตวิทยา และจากขนบหรือวรรณกรรมทางศิลปะ (Cage, 1961)

โดยสรุปแล้วการอิมโพรไวส์แบบอิสระได้รับอิทธิพลหลักจากทั้งแนวคิดสมัยใหม่และหลังสมัยใหม่ โดยพยายามเสาะหาวิธีการใหม่ ๆ ในการนิยามและนำเสนอดนตรีที่คล้ายคลึงกับวิธีการคิดของแนวคิดสมัยใหม่ อันปรากฏชัดเจนในศิลปะลัทธิแสดงพลังอารมณ์แนวนามธรรมและลัทธิดาดา อีกทั้งยังปรับใช้แนวคิดของความไม่แน่นอนจากแนวคิดหลังสมัยใหม่ ที่ให้ความสำคัญกับกระบวนการสร้างสรรค์มากกว่าผลลัพธ์สุดท้ายของงานศิลปะมาไว้เป็นหัวใจสำคัญของดนตรีลักษณะนี้อีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1.2 อิทธิพลของแนวคิดการอิมโพรไวส์แบบอิสระที่มีต่อดนตรี

ปัจจัยสำคัญที่เอื้อให้เกิดพัฒนาการของแนวปฏิบัติการอิมโพรไวส์แบบอิสระ นั่นคือจุดมุ่งหมายของนักดนตรีที่ต้องการจะเป็นอิสระจากขนบทางดนตรีที่ผ่านการฝึกฝนมา โดยดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระได้ถูกพัฒนาขึ้นจากดนตรีหลากหลายสไตล์ในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน ทั้งในดนตรีคลาสสิค ดนตรีฟรีแจ๊ส และดนตรีนอยซ์ในคริสต์ศตวรรษที่ 20

ในมุมมองของ**ดนตรีคลาสสิค** ดนตรีอิมโพรไวส์ได้เริ่มต้นจากการต่อต้านแนวคิดอันสุดโต่งของดนตรีซีเรียล (Serialism) หนึ่งในกระแสทางดนตรีที่ได้ถูกพัฒนาไปถึงจุดสูงสุดในช่วงทศวรรษที่ 1950 โดยมีแนวคิดที่จะพยายามควบคุมระบบเสียง จังหวะ และคุณภาพเสียงโดยสมบูรณ์ (Boulez, 1966) นักประพันธ์ในกลุ่มประเทศแถบยุโรปบางกลุ่มจึงพยายามต่อต้านแนวคิดของดนตรีซีเรียลด้วยการปรับใช้แนวคิดความไม่แน่นอนของผลงานศิลปะในงานประพันธ์ของตน ปรากฏผลลัพธ์เป็นการ

ลดการควบคุมนักดนตรีและเปิดโอกาสให้นักดนตรีได้ใช้การตัดสินใจของตนเองมากขึ้น (Paul Griffiths, 1981) ทำให้เกิดกระบวนการของการอิมโพรไวส์แบบอิสระจากความเป็นปัจเจกของผู้บรรเลงมากขึ้น ผลงานมักปรากฏการใช้การบันทึกโน้ตด้วยกราฟิกมาผสมผสานเพื่อให้นักดนตรีตีความเป็นเสียงดนตรี ยกตัวอย่างเช่น บทประพันธ์ ‘Atmosphères’ (1961) ‘Volumina’ (1961-62) ของจอร์จี ลิเกตี (György Ligeti, 1923-2006) หรือบทประพันธ์ ‘Carré’ (1959-60) ของคาร์ลไฮนทซ์ ชต็อคเฮาเซิน (Karlheinz Stockhausen, 1928-2007) เป็นต้น (Sansom, 2001)

ในฝั่งประเทศสหรัฐอเมริกา จอห์น เคจ มีความคิดริเริ่มในการทำให้บทประพันธ์ดำเนินไปโดยปราศจากเจตนาของผู้ประพันธ์ (Cage, 1961) รวมถึงนักประพันธ์อย่างมอร์ตัน เฟลแมน (Morton Feldman, 1926-1987) เอิร์ล บราวน์ (Earle Brown, 1926-2002) และคริสเตียน วูฟฟ์ (Christian Wolff, 1934) ที่หันมาให้ความสำคัญกับเสียงสิ่งแวดล้อม ความเงียบ การเสี่ยงทาย รวมถึงการบันทึกโน้ตด้วยกราฟิกที่นักประพันธ์ชาวยุโรปที่ประยุกต์ใช้มาก่อนหน้า เป็นการตอกย้ำแนวคิดความไม่แน่นอนในดนตรีด้วยการพิจารณาดนตรีในฐานะของ ‘การแสดง’ หรือ ‘เหตุการณ์’ ที่ไม่ซ้ำกัน มากกว่าการกำหนดรูปแบบที่ตายตัวมาล่วงหน้า ทำให้เกิดสุนทรียะของการรับรู้ดนตรีในแง่กระบวนการที่ ‘เกิดขึ้น’ แทนที่จะเป็นงานประพันธ์ที่ ‘ถาวร’ (Sansom, 2001) นอกจากนี้ยังมีวง Improvisation Chamber Ensemble ของลูคัส ฟอสส์ นักประพันธ์ชาวเยอรมัน-อเมริกัน ที่ตั้งคำถามกับการแบ่งแยกบทบาทของนักประพันธ์และผู้บรรเลง รวมถึงนำเสนอการใช้เทคนิคและทดลองใช้เครื่องดนตรีใหม่ ๆ ในการบรรเลง ผ่านบทความ The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and A Dialogue (1963)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กระบวนการการสร้างผลงานของกลุ่มนักประพันธ์ดนตรีคลาสสิคที่กล่าวมาข้างต้น ได้เอื้อให้เกิดการสร้างสรรค์ดนตรีที่มีพื้นฐานจากการตัดสินใจของผู้บรรเลง และทำให้เกิดลักษณะที่คล้ายคลึงและสัมพันธ์กับแนวปฏิบัติของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ (Sansom, 2001) ทั้งนี้ในช่วงต้นทศวรรษที่ 1960 แนวปฏิบัติดนตรีในลักษณะดังกล่าวยังได้ถูกยอมรับและผนวกเข้ากับแนวคิดของกลุ่ม The International Fluxus Movement อีกด้วย (Parsons, 2001) ซึ่งในระยะเวลาถัดมาได้ส่งอิทธิพลให้เกิดกระแสการเคลื่อนไหวของกลุ่มนักประพันธ์/นักดนตรีคลาสสิคร่วมสมัยในประเทศอังกฤษอย่าง ไมเคิล ไนแมน (Michael Nyman, 1944) และคอร์นีเลียส คาร์ดิว (Cornelius Cardew, 1936-1981) เป็นต้น

งานประพันธ์ชิ้นสำคัญของคาร์ดิวที่นำไปสู่แนวปฏิบัติของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ ได้แก่ ‘Two Books of Study for Pianists’ (1959) อันเป็นการเปิดโอกาสให้นักดนตรีได้สร้างสรรค์ตามคำสั่งคร่าว ๆ ที่คาร์ดิวได้กำหนดไว้ รวมถึงงาน ‘Treatise’ (1963-1967) ผลงานการบันทึกโน้ตด้วยกราฟิกชิ้นสำคัญที่พลิกโฉมนักประพันธ์ให้ไม่มีบทบาทในฐานะผู้สร้างสรรค์ดนตรี (Paul Griffiths, 1981) จากนั้นในปี ค.ศ.1966 คาร์ดิวได้เข้าร่วมกลุ่ม AMM และสร้างสรรค์ดนตรีด้วยการปรับใช้อิทธิพลจากดนตรีคลาสสิค ดนตรีทดลอง และดนตรีแจ๊ส ผสมผสานเข้ากับแนวคิดของความไม่แน่นอนทางดนตรี จนกลายเป็นการสร้างสรรค์ดนตรีที่แตกต่างไปโดยสิ้นเชิง จนเกิดเป็นแนวปฏิบัติการอิมโพรไวส์แบบอิสระอย่างเต็มรูปแบบของกลุ่ม AMM ที่ไม่มีการนัดหมายและพูดคุยเกี่ยวกับดนตรีใด ๆ ระหว่างผู้บรรเลง แม้ในช่วงก่อน หลัง หรือขณะที่แสดง (Prévost, 1995)

อีกหนึ่งอิทธิพลสำคัญของดนตรีอิมโพรไวส์อิสระคือ **ดนตรีฟรีแจ๊ส** ซึ่งเป็นสไตล์ดนตรีที่ถูกนิยามขึ้นในช่วงต้น ค.ศ.1960 จากกระแสอาวองต์-การ์ด โดยคำว่า ‘ฟรีแจ๊ส’ มาจากชื่ออัลบั้ม Free Jazz (1960) ของออร์เนต โคลแมน (Ornette Coleman, 1930-2015) ที่เป็นผลงานการอิมโพรไวส์อย่างอิสระด้วยวงควอเทตที่ไม่มีเครื่องดนตรีประเภทคอร์ดจำนวน 2 วง เรียงร้อยกันด้วยอิทธิพลจากวัฒนธรรมดนตรีแอฟริกัน-อเมริกันที่สะท้อนให้เห็นการสร้างสรรค์ในลักษณะกลุ่ม การเลียนเสียงสำเนียงการพูด และดนตรีบลูส์ ที่สูญหายไปจากดนตรีแจ๊สในยุคก่อนหน้า อีกทั้งยังเป็นผลงานที่แสดงนัยยะถึงความต้องการที่จะเป็นอิสระของคนผิวสีที่ถูกกดขี่ในสังคมอเมริกัน (I. Anderson, 2007; Robinson, 2001)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

แม้ว่าดนตรีฟรีแจ๊สจะมีรากฐานจากสำนวนภาษาของดนตรีแจ๊ส แต่ลักษณะของการสร้างสรรค์จะเป็นมุ่งให้นักดนตรีได้สำรวจความไปได้ทางดนตรีอย่างเปิดกว้าง มักปรากฏในรูปแบบของการอิมโพรไวส์กลุ่มที่บางครั้งเป็นการละแนวทำนองและละรูปแบบของบทเพลง โดยจะพิจารณาความเป็นปัจเจกของศิลปินเป็นสิ่งสำคัญ (Such, 1993) ซึ่งบางครั้งปรากฏเป็นการผสมผสานปูมหลังทางดนตรีจากวัฒนธรรมต่าง ๆ ของศิลปิน เช่น การผสมผสานดนตรีแอฟริกันทอคกิงดรัมส์ (African talking drums) ในผลงานของเอ็ด แบล็คเวลล์ (Ed Blackwell, 1929-1992) เป็นต้น (Robinson, 2001) อย่างไรก็ตามแนวปฏิบัติของแนวดนตรีฟรีแจ๊สมีความคล้ายคลึงกับการอิมโพรไวส์แบบอิสระเป็นอย่างมาก จนบางครั้งทำการจำแนกเป็นไปได้อย่างยากลำบาก ซึ่งในบางกรณีการจำแนกแนวปฏิบัติสองประเภทนี้ออกจากกันเกิดขึ้นจากการนิยามสไตล์ดนตรีของตัวศิลปินเอง ยกตัวอย่างเช่น

ศิลปินในยุโรปมักหลีกเลี่ยงการนิยามสไตล์ของตนเองว่าเป็นดนตรีแจ๊ส เนื่องจากต้องปฏิเสธความเกี่ยวข้องของดนตรีของตนกับวัฒนธรรมแอฟริกัน-อเมริกัน เป็นต้น (Corbett, 2016)

อิทธิพลทางดนตรีของโคลแมนได้ส่งผลต่อพัฒนาการของศิลปินฟรีแจ๊สในลำดับถัดมา อาทิ เช่น อัลเบิร์ต ไอเลอร์ (Albert Ayler, 1936-1970), จอห์น โคลเทรน (John Coltrane, 1926-1967), ซิซิล เทเลอร์ (Cecil Taylor, 1929-2018), มิลฟอร์ด เกรฟซ์ (Milford Graves, 1941-2021), อัลเบิร์ต ไอเลอร์ (Albert Ayler, 1936-1970), ซัน รา (Sun Ra, 1934-1993) และวงอาร์เคสตรา (Arkestra), แซม ริเวอร์ส (Sam Rivers, 1923-2011), ปีเตอร์ บรอซแมนน์ (Peter Brötzmann, 1941), ฮาน เบนนิงค์ (Han Bennink, 1942) พอล ลิททัน (Paul Lytton, 1947) พอล โลเวนซ์ (Paul Lovens, 1949), โทนี ออกซ์ลีย์ (Tony Oxley, 1938), ไอรีน ชไวเซอร์ (Irène Schweizer, 1941), ปีเตอร์ โควัลด์ (Peter Kowald, 1944-2002) สตีฟ เลซี รอสโค มิทเชลล์ และแอนโทนี แบรกซตัน เป็นต้น (Corbett, 2016)

อีกหนึ่งสไตล์ดนตรีที่มีบทบาทสำคัญต่อดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระ คือ **นอยซ์มิวสิค** มีจุดเริ่มต้นมาตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 1910 จากผลงาน L'Arte dei Rumori ของศิลปินลัทธิฟิวเจอร์ริสม์อย่างลูอิจิ รุซโซโล (Luigi Russolo, 1885-1947) จากแนวคิดที่เป็นการตั้งคำถามกับการให้คุณค่าระหว่างเสียงรบกวนกับเสียงที่ถือว่าเป็นดนตรีในทางขนบ (Priest, 2013) ในบริบทที่เกี่ยวข้องกับดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระหรือในช่วงทศวรรษที่ 1950 นั้น นอยซ์มิวสิคได้รับอิทธิพลอย่างสูงจากการผลิตเสียงด้วยวิธีการทางอิเล็กทรอนิกส์ ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของดนตรีในสไตล์เทปมิวสิค (Tape music) และมิวสิคคองเครท (Musique concrète) โดยเทปมิวสิคนั้นมีจุดเริ่มต้นจากการที่ผู้คนเริ่มใช้เทปเป็นสื่อกลางในการบันทึกและเผยแพร่เสียงในช่วงทศวรรษที่ 1950 ทำให้นักดนตรีบางกลุ่มได้ทดลองสร้างสรรค์ดนตรีด้วยการผสมผสานเทคนิคการใช้เทปเข้ากับการบรรเลงเครื่องดนตรีอคูสติก จนกลายเป็นแนวดนตรีที่เรียกว่ามิวสิคคองเครท อันถูกพัฒนาขึ้นอย่างเต็มรูปแบบโดยปิแอร์ เชฟเฟอร์ (Pierre Schaeffer) ทั้งนี้อิทธิพลจากดนตรีที่กล่าวมาข้างต้นได้ส่งผลให้เกิดการผลิตดนตรีในรูปแบบการประมวลผลเสียงสด (Live processing) ที่ยังส่งอิทธิพลอย่างสูงในวงการดนตรีในปัจจุบัน (Villavicencio, 2008)

หลังจากจุดเริ่มต้นของการใช้เทปในการควบคุมและจัดเก็บเสียง ต่อมาเมื่อเกิดการพัฒนาคอมพิวเตอร์ที่มีประสิทธิภาพมากขึ้นในการจัดเก็บข้อมูล มีความเร็วและความแม่นยำที่สูงขึ้นตามลำดับ ทำให้นักดนตรีจำเป็นต้องปรับตัวเข้ากับแนวคิดที่เปลี่ยนไปทางด้านการผลิตเสียงดนตรี

เปลี่ยนแปลงจากการบรรเลงดนตรีด้วยระบบการจดบันทึกโน้ต ไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์ดนตรีด้วยระบบเก็บข้อมูลด้วยคอมพิวเตอร์ รวมทั้งเกิดการผลิตเครื่องสังเคราะห์เสียง (Synthesizer) ที่ถูกออกแบบให้เหมาะสมกับการใช้งานอย่างแพร่หลาย โดยเทคโนโลยีเหล่านี้สร้างความสนใจให้แก่นักดนตรีบางกลุ่ม และทำให้เกิดการทดลองและสร้างสรรค์ผลงานจากอุปกรณ์ดังกล่าวในฐานะเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่ง ที่บ่อยครั้งต้องอาศัยการตอบสนองอย่างฉับพลันต่อเสียงอันยากจะคาดเดาที่สังเคราะห์ขึ้นโดยอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์ ทำให้เกิดกระบวนการที่พิจารณาได้ว่าเป็นรูปแบบของการอิมโพรไวส์แบบอิสระและดนตรีนอยซ์ (Corbett, 2016; Holmes, 2020)

ดนตรีนอยซ์ได้ละทิ้งการให้ความสำคัญกับองค์ประกอบดนตรีตามขนบทั่วไป เช่น ทำนอง เสียงประสาน จังหวะคงที่ และใส่ใจกับเสียงที่เกิดขึ้นจากเครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ เช่น ซินธิไซเซอร์ กีตาร์ไฟฟ้า เป็นต้น มักใช้เทคนิคโดรนเป็นพื้นฐานในการบรรเลง มักปรากฏเสียงที่คนทั่วไปตัดสินว่าเป็นเสียงรบกวน เช่น เสียงที่ดัง และเสียงที่แตกพร่าด้วยเอฟเฟคดิสทรอชัน (Distortion) เป็นต้น ซึ่งในปัจจุบันวงการดนตรีนอยซ์มีรากฐานที่แข็งแรงในประเทศญี่ปุ่นและสแกนดิเนเวีย อีกทั้งยังปรากฏในประเทศสหรัฐอเมริกาและในทวีปยุโรปอีกด้วย ตัวอย่างศิลปินที่มีปูมหลังจากดนตรีนอยซ์ที่พัฒนาจนมีแนวปฏิบัติที่คล้ายคลึงกับการอิมโพรไวส์แบบอิสระ ได้แก่ โอโตโมะ โยชิฮิเดะ (Otomo Yoshihide), โทชิมารุ นากามูระ (Toshimaru Nakamura) คริสเตียน เฟนเนสซ์ (Christian Fennesz) เป็นต้น (Corbett, 2016)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1.3 พัฒนาการเริ่มต้นของแนวคิดการอิมโพรไวส์แบบอิสระในดนตรี

แม้ว่าการอิมโพรไวส์แบบอิสระจะปรากฏขึ้นในผลงานของนักดนตรีและนักประพันธ์ดนตรีคลาสสิค ดนตรีแจ๊ส และดนตรีนอยซ์มาเป็นระยะเวลาหนึ่ง แต่แนวปฏิบัตของดนตรีชนิดนี้ไม่ได้เกิดขึ้นอย่างเต็มรูปแบบจนกระทั่งในช่วงปี ค.ศ.1960 โดยนักดนตรี 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่ม AMM, กลุ่ม Spontaneous Music Ensemble (SME) และ The Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) ที่ปรากฏเป็นการรวมของกลุ่มนักดนตรีที่ทดลองค้นหาแนวทางการแสดงออกด้วยการอิมโพรไวส์แบบอิสระโดยแท้จริง (Corbett, 2016) ซึ่งแต่ละกลุ่มมีประวัติโดยสังเขปดังนี้

1) กลุ่ม AMM มีจุดเริ่มต้นในปี ค.ศ.1965 จากการจัดแจมเซสชันที่เน้นไปยังการทดลองหาความเป็นได้ใหม่ ๆ ในดนตรีฟรีแจ๊ส ณ เมืองลอนดอน ประเทศอังกฤษ โดยมีนักแซกโซโฟนอย่าง

ลู แกร์ (Lou Gare, 1939-2017) ที่เป็นผู้รวบรวมสมาชิกเข้าด้วยกัน เนื่องจากก่อนหน้านี้แกร์ได้เคยร่วมงานกับ คีท โรว์ (Keith Rowe, 1940) นักกีตาร์ ในฐานะสมาชิกของวงไมค์ เวสต์บรูค (Mike Westbrook Band) และเคยร่วมงานกับเอ็ดดี เพรวู นักบรรเลงกลอง มาก่อนในวงดนตรีสไตล์ฮาร์ดบ็อบ ทั้งสามคนรวมตัวกันออกแสดงดนตรีตามสถานที่ต่าง ๆ และทดลองบรรเลงในแนวทางที่ถือได้ว่าเป็นการบุกเบิกการดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระอย่างแท้จริง ซึ่งในระยะเวลาต่อมาจึงได้มีสมาชิกเข้าร่วมมาสมทบเพิ่มเติมจำนวนหนึ่ง อย่างเช่น คอร์นีเลียส คาร์ดิว (1936-1981), คริสเตียน วูฟฟ์, ลอเรนซ์ เชียฟ (Lawrence Sheaff), คริสโตเฟอร์ ฮอบบส์ (Christopher Hobbs, 1950) และ โรฮาน ดี ซาราม (Rohan de Saram, 1939) เป็นต้น ซึ่งในปัจจุบันเหลือสมาชิกหลักจำนวนสามคน ได้แก่ โรว์ เพรวู และจอห์น ทิลเบอร์รี (John Tilbury, 1936) นักเปียโนที่เข้าร่วมกลุ่มตั้งแต่ปี ค.ศ. 1980

ถึงแม้แนวคิดของกลุ่ม AMM จะได้รับอิทธิพลจากเคจในด้านความไม่แน่นอนทางดนตรี และหยิบยกการเสี่ยงทายมาใช้สร้างสรรค์ในบริบทของผู้บรรเลงแต่ละคน อย่างไรก็ดีสมาชิกในวงเลือกที่จะยอมรับในอารมณ์ที่เกิดขึ้นในขณะที่สร้างสรรค์ดนตรี ซึ่งแตกต่างจากเคจที่ต้องการหลีกเลี่ยงทั้งอารมณ์ของปัจเจกบุคคลในผลงานของตน (Cage, 1961) เพรวูกล่าวว่า AMM มีแตกต่างจากวงอื่น ๆ เนื่องจากเลือกที่จะปฏิเสธอำนาจภายนอกทั้งหมดที่มีอิทธิพลต่อการบรรเลง รวมถึงปฏิเสธเจตจำนงของพวกเขาต่อเหตุการณ์ต่าง ๆ ขณะบรรเลงอีกด้วย (Prévost, 1995)

2) กลุ่ม Spontaneous Music Ensemble (SME) เป็นกลุ่มนักดนตรีอิมโพรไวส์ที่ก่อตั้งขึ้นเมื่อปี ค.ศ.1966 โดยจอห์น สตีเวนซ์ (John Stevens, 1940-1994) ผู้บรรเลงกลอง/ทรัมเปต และเทรเวอร์ วัตตซ์ (Trevor Watts, 1939) นักแซกโซโฟน กลุ่ม SME ได้เริ่มทำการแสดงครั้งแรกที่คลับ Little Theatre ในเมืองลอนดอน ประเทศอังกฤษ (Scott, 1991) โดยกลุ่ม SME มีความสัมพันธ์ที่เหนียวแน่นกับกลุ่ม AMM อีกทั้งยังได้ทำการแสดงร่วมกันที่คลับ Little Theatre เป็นบางโอกาส (European Free Improvisation Pages, 2017a, 2017b) สมาชิกที่เคยเข้าร่วมกลุ่ม SME ยกตัวอย่างเช่น จอห์น บุชเชอร์ (John Butcher, 1954) นักแซกโซโฟน, อีแวน พาร์คเกอร์ (Evan Parker, 1944) นักแซกโซโฟน, ดีเรค เบลีย์ (1930-2005) นักกีตาร์, เคนนี วีลเลอร์ (Kenny Wheeler, 1930-2014) นักทรัมเปต, พอล รัทเธอร์ฟอร์ด (Paul Rutherford, 1940-2007) นักทรอมโบน, โรเจอร์ สมิธ (Roger Smith) นักกีตาร์, และแบรีย์ กาย (Barry Guy, 1947) นักดับเบิลเบส เป็นต้น โดยกลุ่ม SME ได้สิ้นสุดลงจากการเสียชีวิตของสตีเวนซ์ในปี ค.ศ.1994

แนวคิดการบรรเลงของกลุ่ม SME ได้รับแรงบันดาลใจจากกลุ่ม AMM เป็นหลัก อีกทั้งยังได้รับอิทธิพลจากนักดนตรีฟรีแจ๊ส นักประพันธ์คลาสสิคอย่างแอนตัน เวเบิร์น (Anton Webern, 1883-1945) รวมไปถึงแรงบันดาลใจจากงานเขียนของแซมมูเอล เบคเคทท์ (Samuel Beckett, 1906-1989) อีกด้วย ทั้งนี้แนวปฏิบัติของกลุ่ม SME จะเน้นไปยังการสื่อสารของนักดนตรีภายในกลุ่มคล้ายกับดนตรีแจ๊ส และละทิ้งองค์ประกอบอื่น ๆ ได้แก่ สำนวนภาษา เสียงประสาน แนวทำนอง ธีม รูปแบบจังหวะ การแบ่งหน้าที่ของเครื่องดนตรี และความชำนาญด้านเทคนิคที่ปรากฏเป็นเอกลักษณ์ในดนตรีแจ๊ส (Scott, 1991) ทั้งนี้พาร์คเกอร์ได้กล่าวว่า ในกลุ่มจะมีกฎเกณฑ์การบรรเลงเพียง 2 ข้อที่สตีเวนซ์มักปรับใช้เพื่อขับเคลื่อนการสร้างสรรค์ ได้แก่ 1) หากคุณไม่ได้ยินเสียงจากนักดนตรีคนอื่นแสดงว่าคุณกำลังบรรเลงด้วยเสียงที่ดังเกินไป และ 2) ถ้าสิ่งที่คุณบรรเลงไม่สัมพันธ์กับสิ่งที่คุณได้ยินจากคนอื่น ๆ ในกลุ่มเป็นระยะเวลาหนึ่งแล้ว เหตุใดคุณจึงถึงอยู่ในกลุ่ม ดังนั้นผลลัพธ์ของการบรรเลงจึงปรากฏเป็นสิ่งที่เรียกว่า “Insect Improv” ซึ่งเป็นดนตรีที่มักมีเสียงที่เบา หนาแน่น ไม่มีชีพจรจังหวะ และมีลักษณะเอโทนาล (Atonal) (Olewnick, 2021)

3) กลุ่ม The Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) เป็นกลุ่มองค์กรไม่แสดงหากำไรที่ตั้งขึ้นในปี ค.ศ.1965 ในเมืองชิคาโก รัฐอิลินอยส์ ประเทศสหรัฐอเมริกา จากการรวมกลุ่มของผู้ก่อตั้งอย่างมูฮาล ริชาร์ด อบรามส์ (Muhal Richard Abrams, 1930-2017) โจดี คริสเตียน (Jodie Christian, 1932-2012) สตีฟ แมคคอลล์ (Steve McCall, 1933-1989) และฟิล โคราน (Phil Cohran, 1927-2017) (Woodhouse, 2006) โดยมีเป้าหมายเพื่ออนุรักษ์ ทำการแสดง และบันทึกเสียงผลงานที่ถูกประพันธ์ขึ้นใหม่ อันเป็นการสนับสนุนและส่งเสริมนักดนตรี นักประพันธ์ นักการศึกษาที่มีรากฐานจากดนตรีแจ๊ส แต่อย่างไรก็ตามแม้จะมีจุดกำเนิดจากดนตรีแจ๊ส แต่ผลงานที่เกิดขึ้นกลับแสดงให้เห็นถึงการสำรวจความเป็นไปได้ทางดนตรีสมัยใหม่ในทุกแง่มุม (Blumenfeld, 2015) นักดนตรีคนอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับกลุ่ม AACM ยกตัวอย่าง เช่น รอสโค มิทเชลล์ (Roscoe Mitchell, 1940) และกลุ่ม the Art Ensemble of Chicago, แอนโทนี แบรกซตัน (Anthony Braxton, 1945), แจ็ค ดีจอห์นเนทท์ (Jack DeJohnette, 1942), วาดาดา ลีโอ สมิธ (Wadada Leo Smith, 1941), เฮนรี เทรดกิลล์ (Henry Threadgill, 1944), เจฟฟ์ พาร์คเกอร์ (Jeff Parker, 1967) เป็นต้น

ในมุมมองด้านดนตรี กลุ่ม AACM ได้รับอิทธิพลของกระแสอาวองต์-การ์ดทั้งที่เกิดขึ้นในดนตรีฟรีแจ๊ส และในดนตรีคลาสสิคที่มีนักประพันธ์ผู้บุกเบิกอย่างจอห์น เคจ การแสดงสดของ

AACM จึงมักประกอบไปด้วยการทดลองวิธีสร้างสรรค์ดนตรีในแนวทางใหม่ ๆ ยกตัวอย่างเช่น การอิมโพรไวส์แบบอิสระที่ผสมผสานการใช้เรขาคณิต ทัศนศิลป์ การถอดรหัส เพื่อมาตีความเป็นเสียงดนตรี เป็นต้น (Lewis, 1996)

1.4 ผลกระทบของแนวคิดการอิมโพรไวส์แบบอิสระต่อพัฒนาการของดนตรีในคริสต์ศตวรรษที่ 20

ภายหลังจากกลุ่มผู้บุกเบิกทางดนตรีอย่าง AMM, SME และ AACM ได้ถูกก่อตั้งขึ้นในระยะเวลาใกล้เคียงกันช่วงกลางทศวรรษที่ 1960 แนวคิดด้านความเป็นอิสระจากสไตล์ดนตรีซึ่งเป็นแนวคิดหลักของทั้งสามกลุ่ม ได้ส่งกระทบต่อแนวปฏิบัติดนตรีของผู้คนทั่วทุกมุมโลก โดยในช่วงทศวรรษ 1970 เกิดโครงข่ายทางดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระที่ปรากฏให้เห็นได้อย่างชัดเจนโดยเฉพาะในประเทศกลุ่มยุโรป ยกตัวอย่างเช่น การก่อตั้งค่ายเพลงในกระแสอิมโพรไวส์แบบอิสระและฟรีแจ๊สอย่าง Incus Records ในประเทศอังกฤษ, ค่ายเพลง Free Music Production ในประเทศเยอรมัน หรือค่ายเพลง Instant Composers Pool ในประเทศเนเธอร์แลนด์ เป็นต้น (Barry Kernfeld, 2003; Noglik, 1989; Zoeller, 1991) การก่อตั้งนิตยสาร Microphone ในปี ค.ศ.1972 ทำให้ดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระเป็นที่รู้จักในวงกว้างมากยิ่งขึ้น อีกทั้งการจัดเวิร์กชอปดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระ ซึ่งเวิร์กชอปที่สำคัญถูกจัดโดยสตีเวนส์จากกลุ่ม SME ได้จุดประกายให้เกิดศิลปินอิมโพรไวส์แบบอิสระในรุ่นที่ 2 (Ansell, 1985) ตัวอย่างเช่น สตีฟ แบเรซเฟิร์ด (Steve Beresford, 1950), ไคล์ฟ เบลล์ (Clive Bell, 1950), เฟรด ฟริท (Fred Frith, 1949), เดวิด ทูป (David Toop, 1949), ปีเตอร์ คูแซค (Peter Cusack, 1948), พอล เบอร์เวลล์ (Paul Burwell, 1949-2007) และ ซิลเวีย ฮาเลทท์ (Sylvia Hallett, 1953) โดยศิลปินรุ่นที่ 2 นั้นมีความแตกต่างจากศิลปินรุ่นบุกเบิกบางประการ อาทิเช่น ศิลปินรุ่นที่ 2 จะมีปูมหลังทางดนตรีที่หลากหลายมากขึ้นโดยเฉพาะปูมหลังจากดนตรีสมัยนิยม และให้ความสำคัญกับการแสดงออกบทเวทีมากกว่าศิลปินรุ่นบุกเบิก โดยได้รับอิทธิพลมาจากละครเพลงและศิลปะลัทธิดาดา อีกทั้งศิลปินรุ่นนี้ไม่ได้มุ่งที่จะสร้างชุดคำศัพท์ทางดนตรีใหม่ ๆ เท่ากับศิลปินรุ่นบุกเบิก โดยจะเน้นไปยังการสำรวจและการสร้างข้อขัดแย้งทางดนตรี รวมถึงการล้อเลียน (Parody) ผลงานของศิลปินคนอื่น ๆ เป็นต้น (Scott, 1991)

อย่างไรก็ตามศิลปินในรุ่นแรกก็ยังคงมีบทบาทสำคัญต่อวงการดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระ ในปี ค.ศ.1976 เบลีย์ได้ก่อตั้งคอมพานี (Company) กลุ่มทางดนตรีที่ไม่มีสมาชิกที่แน่นอนซึ่งเป็นการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

รวบรวมนักดนตรีจากหลายประเทศเข้ามาผลัดเปลี่ยนเพื่อแสดงร่วมกัน เพื่อจุดประสงค์ที่ไม่ต้องการให้เกิดการแสดงที่ประกอบไปด้วยสำนวนภาษาทางดนตรีที่แน่ชัด และยังต้องการเพิ่มพูนความหลากหลายทางดนตรีให้ได้มากที่สุด ซึ่งมีความแตกต่างจากแนวคิดของกลุ่ม AMM และ SME ที่มีเป็นการแสดงของสมาชิกชุดเดิมเพื่อเสาะหาความเป็นไปได้ใหม่ ๆ ทางดนตรีเฉพาะกลุ่ม (Scott, 1991)

ต่อมาในช่วงทศวรรษ 1980 เป็นช่วงเวลาที่การอิมโพรไวส์แบบอิสระแพร่กระจายและมีรากฐานที่แข็งแรงในประเทศต่าง ๆ มากขึ้นอย่างเห็นได้ชัดโดยเฉพาะประเทศสหรัฐอเมริกาและสหภาพโซเวียต (Feigin, 1985; Scott, 1991) จนทำให้การจำแนกปูมหลังทางดนตรีของศิลปินอิมโพรไวส์แบบอิสระแต่ละคนเป็นไปได้ยาก อีกทั้งศิลปินอิมโพรไวส์แบบอิสระบางคนทั้งจากรุ่นบุกเบิกและรุ่นที่ 2 ยังมีแนวโน้มที่จะกลับไปบรรเลงด้วยสไตล์ดนตรีที่มีโครงสร้างมากยิ่งขึ้น ซึ่งมักปรากฏเป็นสไตล์ดนตรีที่เป็นปูมหลังของตนในช่วงเวลาก่อนหน้าที่จะบรรเลงด้วยแนวปฏิบัติอิมโพรไวส์แบบอิสระนั่นเอง ยกตัวอย่างเช่น กลุ่ม AMM มีการสร้างสรรค์ที่ประกอบไปด้วยภาษาดนตรีที่มีการขัดเกลามากยิ่งขึ้น มีการพึ่งพาการใช้ระดับเสียงในผลงานของตนมากยิ่งขึ้น หรือศิลปินรุ่นถัดมาอย่าง จอห์น รัซเซลล์ (John Russell, 1954-2021), คริส เบิร์น (Chris Burn, 1955), สตีฟ โนเบิล (Steve Noble, 1960) และ อเล็กซ์ แมคไกวร์ (Alex McGuire, 1959) เป็นต้น ก็ได้กลับไปบรรเลงในสไตล์ที่มีส่วนผสมจากวัฒนธรรมดนตรีของตนมากยิ่งขึ้น (Scott, 1991)

ตั้งแต่ช่วงทศวรรษ 1990 เป็นต้นมา ศิลปินรุ่นบุกเบิกส่วนใหญ่ก็ยังมีบทบาทต่อการเคลื่อนไหวของดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระ รวมไปถึงการถือกำเนิดของศิลปินรุ่นใหม่ที่เติบโตมากับผลงานบันทึกเสียงของศิลปินในรุ่นบุกเบิก ซึ่งทำให้เกิดเป็นการเลียนแบบสไตล์ของอิทธิพลยุคก่อนหน้า ผสมผสานเข้ากับอิทธิพลจากแหล่งอื่น ๆ ที่ส่งผลกระทบต่อศิลปินในยุคนั้น ๆ นครินทร์ได้ยกตัวอย่างศิลปินที่สำคัญ อาทิ อเล็กซ์ วาร์ด (Alex Ward, 1974), จอห์น ซอร์น (John Zorn, 1953), บิล ฟริเซลล์ (Bill Frisell, 1951), อาร์โต ลินเซย์ (Arto Lindsey, 1953), อีเลียต ชาร์ป (Elliot Sharp, 1951), ซอนนี แชร์รอค (Sonny Sharrock, 1940-1994), เดวิด ทอร์น (David Torn, 1953), ทิม เบิร์น (Tim Berne, 1954), มาร์ค ริบอท (Marc Ribot, 1954) และวงแฮร์รีแอท ทับแมน (Harriet Tubman) เป็นต้น (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1.5 แนวคิดการอิมโพรไวส์แบบอิสระในบริบทสังคมดนตรีร่วมสมัย

ความหมายทั่วไปของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ

แมทธิว แซงซอง (Matthew Sansom) ได้กล่าวไว้ว่า การอิมโพรไวส์แบบอิสระเป็นกิจกรรมหรือกระบวนการที่แสดงให้เห็นถึงการรับรู้ดนตรีในฐานะเหตุการณ์ของเสียงอันเป็นเอกลักษณ์ที่เกิดขึ้น ณ ปัจจุบันขณะ เป็นการตระหนักและสำรวจถึงบทบาทและความสำคัญของผู้บรรเลงในฐานะผู้สร้างด้วยความเปิดกว้างต่อความเป็นไปได้ทั้งหมดของเสียง การอิมโพรไวส์แบบอิสระดำรงอยู่บนพื้นฐานของการสำรวจร่วมกับการทดลองเทคนิคต่าง ๆ บนเครื่องดนตรีที่สัมพันธ์กับบริบทแวดล้อม ซึ่งอาศัยทั้งการรับรู้ด้วยการฟังและด้านอื่น ๆ ร่วมด้วย (Sansom, 2001)

เบลีย์ได้จัดประเภทการอิมโพรไวส์แบบอิสระให้อยู่ในการอิมโพรไวส์ที่ปราศจากการอ้างอิงถึงสำนวนทางดนตรี หรือ Non-idiomatic Improvisation ที่ไม่ถูกยึดติดด้วยอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมหรือแนวดนตรีที่มีอยู่ก่อนหน้า ปราศจากคุณลักษณะที่สามารถบ่งชี้ถึงสไตล์ดนตรีใด ๆ ด้วยความต้องการที่จะต่อต้านรูปแบบดนตรีที่ถาวรและความพึงพอใจในดนตรีร่วมสมัย (Bailey, 1993) การอิมโพรไวส์แบบอิสระไม่ได้ถูกพัฒนาจากสำนวนภาษา แต่จะถูกพัฒนาขึ้นจากตัวของมันเอง นั่นคือจากผลของการสร้างสรรค์ในชั่วขณะนั้น

ในทางตรงกันข้าม เบลีย์เสริมว่าการอิมโพรไวส์ด้วยสำนวนภาษาดนตรีในวัฒนธรรมทางดนตรีต่าง ๆ จะมีต้นกำเนิดคล้ายคลึงกับสำเนียงภาษาพูดท้องถิ่น อันเป็นลักษณะเฉพาะบางอย่างที่ใช้ร่วมกันในสังคมนั้น ๆ โดยมีเป้าหมายเพื่อคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ของสังคม เป็นการสะท้อนให้เห็นทั้งตัวภูมิภาคและผู้คน (Bailey, 1996) ในทางทฤษฎีดนตรี การอิมโพรไวส์ด้วยสำนวนภาษาจะให้ความสำคัญกับรูปแบบองค์ประกอบดนตรีที่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรี อันเป็นสิ่งที่บ่งบอกลักษณะเฉพาะของดนตรีในวัฒนธรรมต่าง ๆ อาทิเช่น แนวทำนอง ชุดของจังหวะ เสียงประสาน (Meyer, 1956)

อย่างไรก็ตาม การตีความแนวคิดเกี่ยวกับการหลีกเลี่ยงสำนวนทางดนตรีของเบลีย์ มีข้อโต้แย้งที่น่าสนใจนั่นคือ การปฏิเสธสำนวนและกรอบทางภาษาของเบลีย์ได้สร้างกรอบทางดนตรีรูปแบบใหม่ขึ้นมา และทำให้ดนตรีชนิดนี้ไม่เป็นอิสระอย่างแท้จริง ก่อร่างคุณลักษณะเฉพาะจากความต้องการที่จะปฏิเสธสไตล์ดนตรีอยู่ตลอดเวลา จนท้ายที่สุดก็สามารถถูกพิจารณาเป็นสไตล์หรือแนวปฏิบัติได้เช่นเดียวกับการอิมโพรไวส์ด้วยสำนวนภาษา (Villavicencio, 2008)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

แต่องค์ประกอบทางด้านสำนวนภาษาดนตรีเป็นเพียงคุณลักษณะหนึ่งของการอิมโพรไวส์แบบอิสระเท่านั้น นอกจากเรื่ององค์ประกอบดนตรี การอิมโพรไวส์ในลักษณะยังคงต้องอาศัยกฎเกณฑ์หรือข้อตกลงบางอย่างเพื่อให้การอิมโพรไวส์ดังกล่าวประสบผลสำเร็จ เพียงแต่กฎเกณฑ์หรือข้อตกลงดังกล่าวนั้นเป็นกรอบที่แตกต่างจากการอิมโพรไวส์ด้วยสำนวนภาษา ซึ่งได้ปรากฏการสร้างชุดคำศัพท์ทางดนตรีเฉพาะตัวผู้บรรเลงที่เน้นการแสดงออกทางปัจเจกของศิลปิน หรือกระทั่งการสร้างข้อตกลงเฉพาะกลุ่ม (Hickey, 2015; Villavicencio, 2008) ทอม ฮอลล์ (Tom Hall) ได้กล่าวใน Free Improvisation: A Practical Guide ไว้ว่านักดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระจะพิจารณาว่าหน่วยที่เล็กที่สุดทางดนตรี คือ หน่วยเสียง (Unit of Sound) หรือองค์ประกอบทางดนตรีที่บ่งบอกคุณลักษณะของเสียงอย่าง คุณภาพเสียง สีสัน ความดังเบา เป็นต้น และจะสร้างชุดคำศัพท์ทางดนตรีเฉพาะตัวจากการสำรวจความเป็นไปได้ในองค์ประกอบทางดนตรีเหล่านั้น แตกต่างจากนักดนตรีในสไตล์อื่น ๆ ที่พิจารณาหน่วยที่เล็กที่สุดของดนตรีด้วย *ตัวโน้ต* อันนำไปสู่การสร้างรูปแบบของสำนวนภาษาทางดนตรีที่เฉพาะเจาะจงในดนตรีแต่ละสไตล์ (Hall, 2009)

ทั้งนี้หากพิจารณาในด้านการแสดงออกทางดนตรี เบลีย์กล่าวว่าการอิมโพรไวส์ด้วยสำนวนภาษาและการอิมโพรไวส์แบบอิสระคงมีเป้าหมายที่คล้ายคลึงกัน นั่นคือการแสดงออกทางดนตรีด้วยความเป็นไปได้ที่มากที่สุด เพียงแต่การแสดงออกในอิมโพรไวส์แบบอิสระจะไม่ได้อยู่บนพื้นฐานของสำนวนภาษา ทำให้เกิดความเป็นไปได้ในการนำวัตถุดิบเก่ามาเรียงร้อยใหม่ได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุด ซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่สามารถพบได้ในการอิมโพรไวส์รูปแบบอื่น (Bailey, 1993)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การอิมโพรไวส์แบบอิสระอาจเป็นเพียงการแสดงออกทางดนตรีที่มีพื้นฐานอยู่บนหลักคิดและสุนทรียะของความเป็นอิสระของปัจเจก มากกว่ามุ่งหมายเพื่อความเป็นอิสระจากกรอบทางดนตรีอย่างแท้จริง (Hickey, 2015) ซาลาดินกล่าวว่าความเปิดกว้างในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระ ไม่ได้หมายถึงการที่จะบรรเลงไปในทิศทางใดก็ได้ แต่เป็นผลสืบเนื่องมาจากสภาวะ “ไร้ตัวตน” ของมัน ซึ่งก่อให้เกิดความว่างที่เอื้อให้การอิมโพรไวส์ในลักษณะนี้สามารถ “ดำรงอยู่” ได้ ความว่างนี้อาจปรากฏในลักษณะของความไร้กฎเกณฑ์ที่กลับกลายเป็นการนำไปสู่เค้าโครงของการอิมโพรไวส์แบบอิสระและการที่ปราศจากหลักเกณฑ์หรือข้อบังคับในการฝึกฝน นั่นคือการอิมโพรไวส์แบบอิสระไม่ได้เป็นการเปิดกว้างโดยอิสระอย่างแท้จริง แต่เป็นการเว้นที่ว่างให้เกิดความหลากหลายที่ไม่มีที่สิ้นสุด (Saladin, 2009)

การอิมโพรไวส์แบบอิสระอาจปรากฏสำนวนภาษาจากดนตรีในสไตล์ต่าง ๆ ได้ แต่ไม่ได้เป็นการยึดติดหรือเจาะจงไปยังสำนวนภาษาดนตรีสไตล์ใดสไตล์หนึ่งอย่างชัดเจน เป็นส่วนผสมทางดนตรีจากอิทธิพลที่ผู้บรรเลงได้รับจากสไตล์ดนตรีที่หลากหลาย โดยสารัธได้จำกัดความคุณลักษณะดังกล่าวไว้ว่าเป็นการข้ามผ่านระหว่างสไตล์ดนตรี (Trans-stylistic) (Sarath, 2010) ดังนั้นการแสดงออกทางดนตรีของผู้บรรเลงจะปรากฏเป็นความเป็นไปได้ทั้งหมดของปูมหลังทางดนตรีในสไตล์ต่าง ๆ และผลจากการทดลองหรือสำรวจหน่วยเสียงในแนวทางของตัวผู้บรรเลงเอง ซึ่งไม่ใช่การปฏิเสธสำนวนจากสไตล์ดนตรีเพียงอย่างเดียว (Villavicencio, 2008) จอห์น คอร์เบทท์ นักวิจารณ์ผู้เชียวชาญในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระแสดงมุมมองที่เปิดกว้างต่อดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระไว้ว่า ศิลปินที่เชี่ยวชาญในดนตรีชนิดนี้ควรมีความเคารพและศึกษาดนตรีในสไตล์ที่หลากหลาย โดยนักดนตรีควรเปิดรับวัฒนธรรมทางดนตรีที่หลากหลายเพื่อซึมซับและเสาะหาความเชื่อมโยงมาสู่แนวทางการอิมโพรไวส์แบบอิสระ (Corbett, 2016)

ดังนั้นการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระที่เหมาะสมควรปรากฏทั้งในลักษณะของการเรียนรู้แนวปฏิบัติและเทคนิคจากดนตรีในสไตล์ที่หลากหลาย ควบคู่ไปกับการพัฒนาชุดคำศัพท์เฉพาะของตัวผู้บรรเลงเอง โดยพึงคำนึงถึงหลักการพื้นฐานของการอิมโพรไวส์เป็นสำคัญ นั่นคือการสร้างสรรค์ดนตรี ณ ชั่วปัจจุบันขณะโดยแท้จริง (Bailey, 1993; Sansom, 2001)

การอิมโพรไวส์แบบอิสระกับกระบวนการสร้างสรรค์ดนตรี

การอิมโพรไวส์แบบอิสระถูกพิจารณาว่ามีกระบวนการที่แตกต่างไปจากการประพันธ์ (Villavicencio, 2008) เนื่องด้วยเป็นดนตรีที่กำเนิดขึ้นบนพื้นฐานของความฉับพลันอย่างแท้จริง อาศัยความสัมพันธ์ระหว่างผู้บรรเลงเป็นสำคัญ สตีฟ เลซี (Steve Lacy, 1934-2004) นักแซกโซโฟนผู้บุกเบิกแนวปฏิบัติการอิมโพรไวส์แบบอิสระกล่าวว่า ความแตกต่างระหว่างการอิมโพรไวส์แบบอิสระและการประพันธ์นั่นคือ ผู้บรรเลงไม่สามารถกลับมาทบทวน (Revisiting) หรือประเมินค่าทางดนตรีในสิ่งที่ตนเองสร้างขึ้นได้ (Bailey, 1993) เป็นกระบวนการผู้บรรเลงต้องมีความตระหนักอยู่ ณ ปัจจุบันอย่างแท้จริง (Sarath, 2013) โดยการอิมโพรไวส์แบบอิสระจะมีอัตราส่วนของความฉับพลันมากที่สุดเมื่อเทียบกับการอิมโพรไวส์ประเภทอื่น (Bailey, 1993; Pressing, 1984) คอร์นีเลียส คาร์ดิว (Cornelius Cardew, 1936-1981) นักเปียโน นักประพันธ์ และสมาชิกกลุ่ม AMM ได้กล่าวใน Treatise Handbook (1971) ไว้ว่าแก่นแท้ของบทประพันธ์ย่อมถูกอ้างอิงและผูกติดกับสิ่งที่ได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประพันธ์ไว้ล่วงหน้า แต่ในกรณีการอิมโพรไวส์แบบอิสระนั้นจะปราศจากการอ้างอิงใด ๆ ถึงแก่นแท้ของมัน การสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นจะสลายไปในช่วงเวลาเดียวกับที่มันเกิดขึ้น (Cardew, 1971)

สิ่งสำคัญที่ทำให้การอิมโพรไวส์แบบอิสระแตกต่างจากการสร้างสรรค์ดนตรีในลักษณะอื่น นั่นคือเป็นกระบวนการที่ถูกขับเคลื่อนด้วยพลวัตการปฏิสัมพันธ์ (Interaction Dynamics) ระหว่างผู้บรรเลงแต่ละคนในกลุ่ม (Corbett, 2016; Sansom, 2001) เป็นศิลปะให้ความสำคัญกับกระบวนการมากกว่าผลลัพธ์ (Villavicencio, 2008) ซึ่งเป็นข้อแตกต่างสำคัญที่ทำให้การอิมโพรไวส์แบบอิสระก้าวพ้นจากกระบวนการของการประพันธ์และการอิมโพรไวส์แบบทั่วไป (Bailey, 1996) พลวัตการปฏิสัมพันธ์คือความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นและผันเปลี่ยนไปในระหว่างการบรรเลงร่วมกันของนักดนตรี ละทิ้งแนวคิดของความถาวรของงานศิลปะ ซึ่งเป็นตัวแปรสำคัญที่จะนำพาการแสดงไปในทิศทางที่แตกต่างกัน ผลลัพธ์ของการอิมโพรไวส์แบบอิสระในการแสดงแต่ละครั้งจึงเป็นกระบวนการที่ผู้บรรเลงแต่ละคนแสดงออกทางดนตรีจากภายในเพื่อสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้บรรเลงบุคคลอื่น โดยไม่ได้พยายามควบคุมผลลัพธ์อันเป็นแบบแผนของผลงานในอนาคต (Villavicencio, 2008) นักอิมโพรไวส์แบบอิสระจะพัฒนาตนเองจากการเรียนรู้แนวทางบรรเลงหรือการแสดงออกของผู้อื่น รวมไปถึงเรียนรู้ธรรมชาติของความสัมพันธ์ของมนุษย์ ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นถึงความเป็นหนึ่งเดียวในสังคม หรือที่คริสโตเฟอร์ สมอลล์เรียกแนวคิดนี้ว่า Musicking (Small, 1998b)

บทบาทของผู้บรรเลงในดนตรีรูปแบบนี้แตกต่างจากดนตรีโดยทั่วไป ซึ่งปกติแล้วหน้าที่ของผู้บรรเลงแต่ละคนภายในวงย่อมมีความสอดคล้องกัน ถึงแม้ว่าแต่ละคนจะมีบทบาทที่แตกต่างกันแต่ย่อมเชื่อมโยงกันอย่างเป็นระบบ และกลายเป็นหน้าที่ซึ่งเป็นมาตรฐานในวงดนตรีที่รับรู้กันโดยทั่วไป เช่น ผู้บรรเลงกลองมีหน้าที่ควบคุมจังหวะ หรือนักกีตาร์เบสที่นอกจากจะมีหน้าที่ควบคุมจังหวะเช่นเดียวกับผู้บรรเลงกลองแล้ว ยังมีหน้าที่วางกรอบของเสียงประสานร่วมด้วย เป็นต้น อย่างไรก็ตามบทบาทของนักดนตรีในการอิมโพรไวส์แบบอิสระนั้นแตกต่างไปโดยสิ้นเชิง โดยอาจกล่าวได้ว่าแต่ละปัจเจกภายในวงนั้นเป็นอิสระต่อกันแต่มีความสัมพันธ์กัน (Separate but interrelate) นักดนตรีเหล่านี้ตั้งคำถามเกี่ยวกับบทบาทของเครื่องดนตรีของตน และทดลองบรรเลงในแนวทางที่แตกต่างจากขนบเดิม ๆ ยกตัวอย่างเช่นผู้บรรเลงกลองไม่ได้มีหน้าที่ควบคุมจังหวะอีกต่อไป (อาจใช้จังหวะคงที่ได้ในบางโอกาสเพื่อกำหนดทิศทางของดนตรี) แนวทางการบรรเลงสามารถปรับเปลี่ยนและถูกตีความได้หลากหลาย (Corbett, 2016)

อีกทั้งการแสดงของการอิมโพรไวส์แบบอิสระจะประกอบไปด้วยคุณลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ ยกตัวอย่างเช่น ท่าทางการแสดงออกของผู้บรรเลง หรืออิทธิพลของผู้ชมที่มีต่อการแสดง เป็นต้น โดยองค์ประกอบที่กล่าวมาข้างต้นจะ “ดำรงอยู่” เฉพาะช่วงเวลาที่ทำการแสดงเท่านั้น (Villavicencio, 2008) ซึ่งแม้การอิมโพรไวส์แบบอิสระอาจส่งผลกระทบและดำรงต่อไปในทางตรงและทางอ้อม นั่นคือการส่งผลโดยตรงกับการโซโล่ของผู้บรรเลงแต่ละคนในช่วงเวลาต่อ ๆ ไป หรือส่งผลทางอ้อม เช่น ส่งผลต่อการรับรู้หรือความทรงจำของสาธารณะชน เป็นต้น แต่แก่นแท้ของการอิมโพรไวส์แบบอิสระจะสลายไปตลอดกาลหลังจากที่มันเกิดขึ้น (Cardew, 1971)

อย่างไรก็ตาม แม้การอิมโพรไวส์แบบอิสระจะมีเป้าหมายเพื่อสร้างสรรค์ดนตรีที่ขัดแย้งต่อหลักการของการประพันธ์ นั่นคือเป็นการสร้างสรรค์ที่ปราศจากโครงสร้างหรือรูปแบบ เป็นผลลัพธ์ของความฉับพลันที่ไม่เป็นระบบ อย่างไรก็ตามความพยายามในการสร้างสรรค์ที่ไร้รูปแบบนี่เองที่ก่อให้เกิดโครงสร้างรูปแบบใหม่อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ โดยทั้งผู้บรรเลงและผู้ฟังมีแนวโน้มที่จะรับรู้ได้ถึงโครงสร้างที่เกิดขึ้น (Villavicencio, 2008) ทั้งนี้จึงเกิดนักดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระบางกลุ่มที่ไม่ได้มุ่งเน้นการปฏิเสธรูปแบบทางดนตรีอย่างสิ้นเชิง อีกทั้งยังน้อมรับการผสมผสานโครงสร้างทางดนตรี เช่น โครงสร้างของบทประพันธ์ โครงสร้างของชุดจังหวะ เป็นต้น เพื่อมาเป็นจุดตั้งต้นให้เกิดการอิมโพรไวส์แบบอิสระ หรือพิจารณาให้โครงสร้างเหล่านี้เป็นเพียงเครื่องมือเพื่อย้ำเตือนให้ผู้บรรเลงอยู่กับชั่วขณะที่บรรเลงอย่างแท้จริง (Bailey, 1993; Sansom, 2001) ซึ่งเลซีได้เรียกการผสมผสานในลักษณะนี้ว่าโพลีฟรี (Poly-free) ที่เชื่อว่าการมีอิสระในการอิมโพรไวส์อย่างแท้จริงสามารถปรากฏเป็นการผสมผสานระหว่างการใช้โครงสร้างทางดนตรีที่ถูกประพันธ์มาล่วงหน้าและการอิมโพรไวส์แบบอิสระได้ ผลงานของเลซีจึงปรากฏเป็นส่วนที่ถูกเตรียมมาล่วงหน้า ซึ่งอาจอยู่ในรูปแบบของการบันทึกโน้ตแบบมาตรฐาน ผสมผสานกับการอิมโพรไวส์แบบอิสระที่ถูกกระตุ้นด้วยการบันทึกโน้ตด้วยกราฟิก การใช้คำพูด เกมส์ บทบาทสมมติ ซึ่งไม่ว่าจะเทคนิคใด ๆ ก็ตามก็สามารถนำมาปรับใช้ร่วมกับดนตรีโพลีฟรีได้ อย่างไรก็ตามส่วนของการอิมโพรไวส์แบบอิสระในโพลีฟรีย่อมได้รับอิทธิพลจากส่วนที่ประพันธ์ไว้เนื่องจากเป็นสิ่งที่ผู้บรรเลงรับรู้มาล่วงหน้า ซึ่งย่อมเกิดผลลัพธ์ที่แตกต่างจากการแสดงที่ประกอบด้วยการอิมโพรไวส์แบบอิสระเพียงอย่างเดียว (Corbett, 2016) โดยนครินทร์ได้กล่าวเสริมว่า ในบางครั้งดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระสามารถประกอบไปด้วยกรอบขององค์ประกอบดนตรีได้ เช่น จังหวะคงที่ กรูฟ หรือองค์ประกอบของบทประพันธ์ เป็นต้น เพียงแต่กรอบที่ปรากฏต้องสอดคล้องกับวิธีการนำเสนอของศิลปินที่นำไปสู่การแสดงออกได้อย่างอิสระ และสอดคล้องกับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เจตจำนงภายในของศิลปินอย่างแท้จริง ซึ่งนครินทร์ได้กล่าวเสริมว่าการอิมโพรไวส์แบบอิสระยังคงต้องอาศัยกรอบด้านเทคนิคของผู้บรรเลงที่ควรมีความยืดหยุ่น และพร้อมที่จะเผชิญกับความเสี่ยงและความเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563)

โดยสรุปแล้ว แนวคิดทั่วไปของการอิมโพรไวส์แบบอิสระเกิดจากการปฏิเสธกรอบทางดนตรีที่มีมาก่อนหน้า แสดงออกด้วยการอิมโพรไวส์อย่างฉับพลันที่เน้นความเป็นปัจเจกและปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้บรรเลงในกลุ่ม มีจุดเริ่มต้นจากอิทธิพลของพัฒนาการทางศิลปะและกระแสการเคลื่อนไหวทางสังคมในช่วงทศวรรษที่ 1950 ถึง 1960 แนวปฏิบัติถูกพัฒนาขึ้นในดนตรีสไตล์ต่าง ๆ ได้แก่ ดนตรีคลาสสิค ดนตรีฟรีแจ๊ส และดนตรีนอยซ์ จนนำไปสู่การรวมตัวของกลุ่มนักดนตรีที่บุกเบิกแนวปฏิบัตินี้อย่างเต็มรูปแบบ นั่นคือ กลุ่ม AMM, กลุ่ม SME และกลุ่ม AACM ที่ผลงานยังคงส่งอิทธิพลกับนักดนตรีในปัจจุบันทั่วโลก รวมถึงในประเทศไทย ทั้งนี้ไกยูเอ็ตได้แนะนำให้ศึกษาเกี่ยวข้องกับแนวคิดพื้นฐานเกี่ยวกับการอิมโพรไวส์แบบอิสระเพิ่มเติมผ่านสารคดีสำคัญ 2 เรื่อง ได้แก่ 1) On the Edge: Improvisation in Music (1992) กำกับโดยเจเรมี มาร์ (Jeremy Marr) เขียนบทโดยดีเรค เบลีย์ เป็นสารคดีที่นำเสนอวัฒนธรรมการอิมโพรไวส์ทั่วทุกมุมโลก แบ่งออกเป็น 4 ตอนย่อย ได้แก่ Improvisation in Music - A Liberating Thing, Improvisation in Music - Movement in Time, On the Edge: Improvisation in Music - Nothin' Premeditated และ On the Edge: Improvisation in Music - Passing It On 2) Amplified Gesture (2009) กำกับโดยฟิล ฮอปกินส์ (Phil Hopkins) เป็นสารคดีที่เกริ่นนำแนวคิดของดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระและในรูปแบบอิเล็กโทรอคูสติก จากการสัมภาษณ์ศิลปินที่มีส่วนสำคัญในการพัฒนาดนตรีดังกล่าว ได้แก่ ซาชิโกะ เอ็ม. (Sachiko M.), เวอร์เนอร์ เดเฟลเดคเกอร์ (Werner Dafeldecker), ไมเคิล โมเซอร์ (Michael Moser), โอโตโมะ โยชิฮิเดะ, โทชิมารุ นากามูระ, คริสเตียน เฟนเนสซ์, คีท โรว์, เอ็ดดี เพรวู, อีแวน พาร์คเกอร์, จอห์น ทิลเบอร์รี่ และจอห์น บุชเชอร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2. พัฒนาการของการอิมโพรไวส์แบบอิสระในบริบทของประเทศไทย

การเข้ามาของแนวคิดอิมโพรไวส์แบบอิสระในประเทศไทยเริ่มต้นปรากฏให้เห็นในประเทศไทยเมื่อปี พ.ศ.2550 โดยกลุ่มศิลปินชาวญี่ปุ่น ซึ่งได้รับการส่งต่อทางวัฒนธรรมดนตรีจากศิลปินอเมริกันและยุโรปมาอีกทอดหนึ่ง โดยในระยะแรกศิลปินชาวญี่ปุ่นได้ริเริ่มจัดนิทรรศการหรืองานแสดงศิลปะที่มีดนตรีเป็นส่วนประกอบ ทำให้เกิดสภาพแวดล้อมที่เปิดกว้างให้นักดนตรีมีอิสระในการ

ตีความและแสดงออกจากงานศิลปะแขนงอื่น ๆ อีกทั้งบางนิทรรศการยังจัดให้ดนตรีเป็นส่วนประกอบหลักของงานอีกด้วย สามารถพิจารณาได้ว่าสภาพแวดล้อมดังกล่าวเป็นจุดเริ่มต้นที่นำไปสู่แนวปฏิบัติของการอิมโพรไวส์แบบอิสระในประเทศไทย ข้อมูลจากการสัมภาษณ์พบว่าสถานที่จัดแสดงศิลปะที่แรกที่ปรากฏการจัดงานลักษณะดังกล่าว ได้แก่ No Space ที่ถูกก่อตั้งขึ้นโดยโยโกะ ซากาโมโตะ (Yoko Sakamoto) ช่างภาพชาวญี่ปุ่น และ สรวิศ อินทร์ศิริพงษ์ นักร้องนำ/คนเขียนเพลงชาวไทย สมาชิกวง Red Twenty ในปี พ.ศ.2550 สถานที่ได้ตั้งอยู่บริเวณซอยสุขุมวิท 71 เขตวัฒนา จังหวัดกรุงเทพมหานคร ในช่วงปี พ.ศ.2550-2551 และได้ย้ายสถานที่มายังรอยัล ซิตี้ อเวนิว (Royal City Avenue) หรือหรืออาร์ซีเอ (RCA) เขตห้วยขวาง จังหวัดกรุงเทพมหานคร ในช่วงปี พ.ศ.2553-2554 งานนิทรรศการที่ No Space ประกอบไปด้วยงานศิลปะในรูปแบบที่หลากหลาย อาทิเช่น ทัศนศิลป์ ศิลปะภาพถ่าย ศิลปะภาพเคลื่อนไหว ศิลปะการเต้น เพอร์ฟอร์แมนซ์อาร์ท (Performance Art) งานศิลปะจัดวาง (Installation) เป็นต้น และมักจะมีการผสมผสานศิลปะทางเสียงร่วมด้วย (Nospace Gallery Bangkok, 2011) ทำให้เกิดปรากฏการณ์ที่เปิดโอกาสให้ศิลปินหรือนักดนตรีชาวไทยได้ทดลองใช้การอิมโพรไวส์แบบอิสระเพื่อแสดงออกทางดนตรี เช่น งาน How to Use Your Professor ในวันที่ 19 มีนาคม-12 เมษายน พ.ศ.2551 งานแสดงศิลปะทางเสียงที่เปิดโอกาสให้ผู้ชมมีปฏิสัมพันธ์กับเครื่องดนตรีและแซมเปิลจากอัลบั้ม Use Your Professor ของวง Stylish Nonsense ซึ่งมาจากแนวคิดที่สมาชิกของวงเชื่อว่าผลงานของตนสามารถนำมาจัดแสดงเป็นงานศิลปะได้ โดยในวันสุดท้ายของการจัดงานได้มีการจัดแสดงสดของวง Stylish Nonsense ที่สามารถพิจารณาได้ว่าเป็นรูปแบบหนึ่งของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในระยะต่อมามีสถานที่จัดงานแสดงศิลปะอีกที่หนึ่ง ซึ่งมีความสำคัญกับการอิมโพรไวส์แบบอิสระเช่นกัน นั่นคือ Sol Space ที่ก่อตั้งในปี พ.ศ.2556 โดยโคอิชิ ชิมีซึ (Koichi Shimuzu) โปรดิวเซอร์/นักดนตรีชาวญี่ปุ่น อดีตผู้ก่อตั้งค่ายเพลง SO:ON Dry Flower และอัคริศเฉลิม กัลยาณมิตร นักออกแบบเสียงชาวไทย Sol Space ตั้งอยู่บริเวณซอยรามคำแหง 39 เขตวังทองหลาง จังหวัดกรุงเทพมหานคร โดยเกิดขึ้นจากแรงบันดาลใจที่โคอิชิได้รับจากการได้ไปเยือน No Space ทำให้เกิดความต้องการที่จะปรับปรุงพื้นที่ว่างบริเวณสตูดิโอ Pumpumpumpum ของตน ให้เป็นสถานที่จัดแสดงงานที่เกี่ยวข้องกับค่ายเพลง SO:ON Dry Flower และจัดเวิร์กชอปให้ความรู้แก่บุคคลทั่วไป รวมถึงยังต้องการให้สถานที่นี้เป็นแหล่งพบปะและแลกเปลี่ยนแนวคิดสร้างสรรค์ของผู้คนที่เป็นความคิดอันเป็นปัจเจกอีกด้วย (Asia City Online, 2020; Montipa Virojpan, 2020) Sol

Space มีการจัดงานแสดงดนตรีครั้งสุดท้ายในปี พ.ศ.2558 โดยผู้ร่วมก่อตั้งอย่างโคอิชิได้เดินทางกลับไปยังประเทศญี่ปุ่นในปี พ.ศ.2563 ทำให้บทบาทของ Sol Space ที่มีต่อวงการดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระในประเทศไทยสิ้นสุดลง

นครินทร์ ธีระภินันท์ มีบทบาทในการนำอิทธิพลของดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระจากประเทศสหรัฐอเมริกามาบุกเบิกในประเทศไทย ปัจจุบันนครินทร์เป็นที่ปรึกษาคณบดีและอาจารย์พิเศษ สาขาดนตรีแจ๊ส คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร อีกทั้งเป็นสมาชิกผู้ก่อตั้งวง T-bone จากการสัมภาษณ์ นครินทร์ได้กล่าวว่าจุดเริ่มต้นของความสนใจในดนตรีชนิดนี้เกิดขึ้นจากการอ่านประวัติของนักกีตาร์อิมโพรไวส์แบบอิสระที่ชื่อว่าซอนนี แชร์รอค (Sonny Sharrock, 1940-1994) จากวารสารดนตรี Guitar Player ฉบับที่ 230 ปีที่ 23 เดือนกุมภาพันธ์ปี ค.ศ.1989 และประกอบกับในช่วงเวลาใกล้เคียงกันนั้นนครินทร์ได้มีโอกาสร่วมแสดงร่วมกับนพ โสตถิพันธ์ นักไวโอลินคลาสสิค ที่เปิดโอกาสให้นครินทร์ได้ทดลองบรรเลงในลักษณะที่คล้ายคลึงกับการอิมโพรไวส์แบบอิสระ ทำให้หลังจากนั้นนครินทร์จึงเกิดความสนใจและพยายามศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีชนิดนี้เรื่อยมา จนเมื่อนครินทร์ได้ไปอาศัยอยู่ที่ประเทศสหรัฐอเมริกาในช่วงต้นทศวรรษที่ 1990 จึงมีโอกาสร่วมชมการแสดงสดจากนักดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระที่คลับ Knitting Factory เมืองนิวยอร์ค ประเทศสหรัฐอเมริกา ตัวอย่างนักดนตรีที่ได้รับชมอาทิเช่น จอห์น ซอร์น, อีเลียต ชาร์ป, ซอนนี แชร์รอค และอาร์โต ลินเซย์ เป็นต้น จากนั้นในปี ค.ศ.2007 นครินทร์จึงได้มีโอกาสได้รับทุนการศึกษาสำหรับโครงการเรียนรู้ดนตรีระยะสั้น ณ Smith College รัฐแมสซาชูเซตส์ ประเทศสหรัฐอเมริกา อันเป็นโครงการที่จัดขึ้นโดยมิค กูดริก (Mick Goodrick, 1945) นักกีตาร์แจ๊สหัวก้าวหน้า โดยมีจุดประสงค์เพื่อรวบรวมและแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ระหว่างศิลปินอิมโพรไวส์จากหลากหลายสถานที่ทั่วทุกมุมโลก โดยนครินทร์มีโอกาสได้ร่วมแสดงกับศิลปินที่มีความสามารถในรูปแบบของการอิมโพรไวส์แบบอิสระที่แต่ละคนมีปูมหลังทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน ทั้งนี้นครินทร์ได้ปรับใช้องค์ความรู้ที่ได้รับเกี่ยวกับการอิมโพรไวส์แบบอิสระให้แก่นักศึกษาตามคณะดนตรีในมหาวิทยาลัยต่าง ๆ ในประเทศไทย ที่ตนได้ทำการสอนในตำแหน่งอาจารย์ในสาขาดนตรี ได้แก่ คณะดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต และคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร อีกทั้งยังได้ก่อตั้งวง Killjoy อันเป็นวงดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระอีกด้วย (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หลังจากเกิดกระแสของผู้บุกเบิกดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระในประเทศไทยที่ได้รับอิทธิพลจากประเทศสหรัฐอเมริกาและประเทศญี่ปุ่น ต่อมาในปี พ.ศ.2556 จึงได้เกิดสถานจัดแสดงดนตรีแห่งใหม่ที่เกื้อหนุนให้เกิดการเผยแพร่และเรียนรู้ดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระที่เป็นรูปธรรมยิ่งขึ้น นั่นคือ ร้าน Zoo ที่ถูกก่อตั้งขึ้นโดย ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท นักประพันธ์ และนักดนตรีชาวฝรั่งเศสได้ย้ายถิ่นฐานมาอาศัยอยู่ที่ประเทศไทยตั้งแต่ปี พ.ศ.2553 ร้าน Zoo ตั้งอยู่บริเวณริมถนนประชาธิปไตย เขตพระนคร จังหวัดกรุงเทพมหานคร โดยเกิดขึ้นจากแนวคิดที่ต้องการให้มีพื้นที่สำหรับดนตรีทางเลือกที่ไม่สามารถรับชมได้จากสถานที่อื่นในประเทศไทย ซึ่งมักปรากฏการแสดงที่มีองค์ประกอบของดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระอยู่บ่อยครั้ง โดยไกยูเอ็ท มีส่วนร่วมทั้งในส่วนของผู้จัดงานแสดง ผู้แสดงดนตรี และผู้จัดเวิร์กชอปซึ่งในขณะนั้นตนได้ทำงานในตำแหน่งอาจารย์พิเศษของคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากรอีกด้วย จึงเป็นการเปิดโอกาสให้นักศึกษาดนตรี นักดนตรีทางเลือก และผู้ที่สนใจได้มาแสดงออกและแลกเปลี่ยนประสบการณ์ทางด้านดนตรีร่วมกัน จึงสามารถพิจารณาได้ว่าร้าน Zoo จึงกลายเป็นอีกหนึ่งสถานที่ที่บ่มเพาะนักดนตรีชาวไทยให้เกิดความคุ้นเคยและได้ทดลองปฏิบัติดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระ (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2563) โดยวรรณฤทธิ์ พงศ์ประยูร ศิลปินจากวง Stylish Nonsense วงดนตรีดูโอที่มีรากฐานมาจากดนตรีสมัยนิยมผสมผสานแนวปฏิบัติของการอิมโพรไวส์แบบอิสระยังได้กล่าวว่า เมื่อครั้งที่ตนยังเป็นอาจารย์ที่สาขาดนตรีเชิงพาณิชย์ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เคยได้จัดการเรียนรู้นอกสถานที่โดยการให้นักศึกษาเข้าชมการแสดงสดที่ร้าน Zoo เนื่องจากเป็นสถานที่มีการจัดแสดงดนตรีที่มีสไตล์ที่หลากหลาย ที่เน้นไปยังดนตรีทดลองและอิมโพรไวส์ โดยมีวงที่น่าสนใจมากมายทั้งจากประเทศไทยและต่างประเทศ ซึ่งวรรณฤทธิ์มองว่าจะเป็นการสร้างเสริมประสบการณ์ทางดนตรีที่ดีให้กับนักศึกษา (วรรณฤทธิ์ พงศ์ประยูร, สัมภาษณ์, 23 มิถุนายน 2563)

ตัวอย่างนักดนตรีหรือวงดนตรีจากทั้งในและต่างประเทศที่เคยแสดงที่ร้าน Zoo ยกตัวอย่าง เช่น วง Game Of Patience, เจอร์รี เฮมิงเวย์ (Gerry Hemingway), ซาราห์ วีเวอร์ (Sarah Weaver), คัตสิระ ยามาอูชิ (Katsura Yamauchi), วง Killjoy, วง Bangkok Edge Trio (นำโดยฟิลลิปส์), แกรี ฮอลล์ (Gary Hall) เป็นต้น มีการจัดเทศกาลดนตรี Live Loop Asia ในปี 2014 ที่มีดนตรีที่เป็นส่วนผสมของการเล่นลูปกับการอิมโพรไวส์แบบอิสระที่มีศิลปินอย่าง แรนดอล์ฟ อาร์ริโอลา (Randolf Arriola), โกตะ ทากิ (Kota 'Amatudi Dub' Taki), แพม ชุง (Pam Chung), เสาวคล ม่วงควญ (Yui Cello), เกษมสมัย วงศ์ชยาศิลป์ (Kasemsmai), นายน้อย (Nainoi

Nanon), วง Stylish Nonsense (นำโดยวรรณฤทธิ์) เป็นต้น รวมถึงวงของไกยูเอ็ทเองที่ทำการแสดงทุกวันจันทร์ร่วมกับนักดนตรีอย่างเสาวคล หรือเกษมสมัย เป็นต้น ทั้งนี้แม้ร้าน Zoo ได้ถูกปิดตัวลงในปี พ.ศ.2558 แต่สถานที่ยังคงถูกใช้เป็นที่อยู่และสตูดิโอส่วนตัวของไกยูเอ็ท ที่ปัจจุบันยังคงทำงานในตำแหน่งอาจารย์ประจำสำนักวิชาดุริยางคศาสตร์ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2563)

วรรณฤทธิ์กล่าวเสริมว่าแม้ในปัจจุบันสถานที่ที่เป็นแหล่งบ่มเพาะดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระในประเทศไทยจะถูกปิดตัวลงหลายแห่ง แต่ยังคงหลงเหลือสถานที่สำคัญที่อย่าง The Overstay โรงแรมย่านบางยี่ขัน เขตบางพลัด จังหวัดกรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นโรงแรมที่มักมีผู้เข้าพักจากต่างประเทศมาบรรเลงดนตรีร่วมกันในบริบทที่คล้ายคลึงกับการอิมโพรไวส์แบบอิสระ เนื่องจากผู้บรรเลงแต่ละคนจะนำดนตรีจากวัฒนธรรมของตนมาผสมผสานเข้ากับการบรรเลงกลุ่ม จนทำให้เกิดการแสดงที่น่าสนใจ รวมถึงร้าน JAM ที่ตั้งอยู่บริเวณถนนเจริญราษฎร เขตสาธร จังหวัดกรุงเทพมหานคร และร้าน Speakerbox ที่ตั้งอยู่ในซอยทองหล่อ เขตวัฒนา จังหวัดกรุงเทพมหานคร ที่มักจัดงานแสดงที่ประกอบด้วยดนตรีทดลอง ดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ รวมถึงดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระ (วรรณฤทธิ์ พงศ์ประยูร, สัมภาษณ์, 23 มิถุนายน 2563) ที่ตัววรรณฤทธิ์หรือแม้แต่นครินทร์เองก็เคยได้ร่วมแสดงที่ร้าน JAM และ Speakerbox อยู่บ่อยครั้ง (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563) นอกจากนี้ยังปรากฏสถานที่อื่น ๆ อย่าง RAM10 ที่มีจุดมุ่งหมายในการสร้างชุมชนของนักดนตรีสายทดลองและอิมโพรไวส์ รวมถึง Brownstone ซึ่งเป็นสถานที่ที่ใช้จัดงาน Post-Loop Music Festival นิทรรศการดนตรีบรรเลงสายทดลองที่เกิดขึ้นจากการร่วมมือระหว่าง ASiA Sound Space และ Live Loop Asia (พวงสร้อย อักษรสว่าง, 2020)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในประเทศไทย แนวคิดการอิมโพรไวส์แบบอิสระถูกนำไปต่อยอดในนักดนตรีหลากหลายกลุ่ม โดยนักดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระสามารถจำแนกออกเป็น 5 กลุ่มตามแนวคิดของไกยูเอ็ท (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2563) ได้ดังนี้

1) กลุ่มนักดนตรีคลาสสิคร่วมสมัย

นักดนตรีในกลุ่มดนตรีคลาสสิคร่วมสมัยในประเทศไทย อาทิเช่น นพ โสตถิพันธ์ นักไวโอลินคลาสสิคที่เป็นผู้แนะนำให้นครินทร์รู้จักกับการอิมโพรไวส์แบบอิสระเป็นครั้งแรกที่ได้ทดลองใช้แนวปฏิบัติอิมโพรไวส์แบบอิสระในการแสดงของตน (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563) อโณทัย นิติพล อาจารย์ประจำสำนักวิชาดุริยางคศาสตร์ สถาบันดนตรี

กัลยาณิวัฒนา ที่ความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดกับไกยูเอ็ท โดยทั้งสองท่านได้สำเร็จการศึกษาในระดับดุษฎีบัณฑิตจาก The University of Edinburgh ประเทศสก็อตแลนด์ และกลับมาทำงานร่วมกันในฐานะอาจารย์ในสาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา หลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และสำนักวิชาดุริยางคศาสตร์ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา ตามลำดับ ซึ่งทั้งสองท่านยังได้ผลิตงานสร้างสรรค์และงานแสดงร่วมกันอยู่บ่อยครั้ง รวมถึงปิยวัฒน์ หลุยลาภประเสริฐ นักประพันธ์และวาทยากรชาวไทยที่มีผลงานสร้างสรรค์เกี่ยวข้องกับดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระ ผู้ก่อตั้ง Thailand Music and Art Organisation (TMAO) องค์กรที่มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์และแนะนำดนตรี-ศิลปะร่วมสมัยในระดับประเทศ โดยองค์กรได้จัดงาน Thailand New Music and Arts Symposium เป็นประจำทุกปีตั้งแต่ปีพ.ศ. 2562 เพื่อให้ดนตรีร่วมสมัยเป็นที่รู้จักมากขึ้นในวงกว้าง (ปิยวัฒน์ หลุยลาภประเสริฐ, 2564)

2) กลุ่มนักดนตรีแจ๊ส

นักดนตรีที่มีปูมหลังจากดนตรีแจ๊สจะสามารถใช้วัตถุดิบทางดนตรีและสำนวนดนตรีที่กว้างกว่านักดนตรีกลุ่มอื่น ๆ โดยสามารถทดลองกับองค์ประกอบด้านจังหวะได้หลากหลาย บรรเลงแนวทำนองได้อย่างรวดเร็ว และยังสามารถสร้างบรรยากาศทางดนตรีที่น่าอึดอัดได้ดีอีกด้วย แต่อย่างไรก็ตามการบรรเลงของนักดนตรีกลุ่มนี้จะยังคงประกอบด้วยสำนวนทางดนตรีแจ๊สอยู่มาก เนื่องจากได้ฝึกฝนด้วยแนวปฏิบัติของดนตรีแจ๊สมาอย่างยาวนาน นักดนตรีในกลุ่มนี้สามารถยกตัวอย่างได้เช่น แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์ อาจารย์ประจำคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ที่ผ่านการฝึกฝนดนตรีแจ๊สมาอย่างยาวนานก่อนจะพัฒนาสู่การอิมโพรไวส์แบบอิสระด้วยแรงบันดาลใจจากนักแซกโซโฟน อัลเบิร์ต ไอเลอร์ (Albert Ayler) ในปี ค.ศ.2001 (แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์, สัมภาษณ์, 21 กรกฎาคม 2563) หรือนครินทร์ ธีระภินันท์ นักดนตรีแจ๊สได้รับอิทธิพลจากดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระผ่านประสบการณ์การเรียนรู้ในประเทศสหรัฐอเมริกา เป็นต้น ทั้งนี้นครินทร์ยังได้กล่าวถึงศิลปินไทยในปัจจุบันที่มีปูมหลังจากดนตรีแจ๊สเพิ่มเติมอย่าง ธีรัช เลาห์วีระพานิช รองคณบดีฝ่ายกิจการนักศึกษาและสื่อสารองค์กร วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต, ดนตร์ เพ่งบุญ อาจารย์พิเศษสาขาวิชาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม และฐาณิศร์ สินธารัตนะ นักดนตรีอิสระ เป็นต้น (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3) กลุ่มนักดนตรีอิเล็กทรอนิกส์

นักดนตรีอิมโพรไวส์ในกลุ่มที่มีปูมหลังจากดนตรีอิเล็กทรอนิกส์นั้นเป็นกลุ่มที่มีอิทธิพลและมีจำนวนมากที่สุดในวงการดนตรีในประเทศไทย โดยนครินทร์กล่าวยังเสริมอีกว่านักดนตรีกลุ่มนี้ปรากฏเพิ่มขึ้นอย่างมากในปัจจุบัน (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563) นักดนตรีในกลุ่มนี้จะเน้นการใช้อุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์หรือการเขียนโค้ดเพื่อค้นหาความเป็นไปได้ใหม่ ๆ ในการสร้างเสียง เช่น โคอิชิ ชิมีซึ, วรรณฤทธิ์ พงศ์ประยูร และวง Stylish Nonsense, ทอมมี แฮนสัน (Tommy Hanson), แกรี ฮอลล์, กิจจาศักดิ์ ตริยานนท์ (Kijjaz), ณัชพล ชูสกุล และ F- เป็นต้น โดยสถานที่ที่มีการจัดการแสดงการบรรเลงของนักดนตรีในกลุ่มนี้ประกอบไปด้วย ร้าน JAM หรือ Speakerbox เป็นต้น

4) กลุ่มนักดนตรีที่เรียนรู้ดนตรีอย่างไม่เป็นทางการ

นักดนตรีในกลุ่มนี้มักจะมีพื้นฐานจากดนตรีนอกกระแส (Indie Music) และมักไม่ได้รับการฝึกฝนดนตรีอย่างเป็นระบบ โดยจะได้รับอิทธิพลส่วนใหญ่จากดนตรีนอกกระแสจากประเทศอังกฤษและประเทศฝั่งยุโรป ทำให้การแสดงออกในรูปแบบการอิมโพรไวส์แบบอิสระจากนักดนตรีกลุ่มนี้มักปรากฏเครื่องดนตรีหลักอย่างกีตาร์ และการใช้เสียงโดรนที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีไซคีเดลิค (Psychedelic music) ผ่านการใช้เอฟเฟคสังเคราะห์เสียงต่าง ๆ ทั้งนี้วรรณฤทธิ์ได้กล่าวถึงผลงานสำคัญและบุกเบิกแนวปฏิบัติของศิลปินในกลุ่มนี้ นั่นคือโปรเจคเดี่ยวของทวนทอง นิยมชาติ สมาชิกวง Day Tripper ภายใต้ชื่อ ‘Deathtrip’ ซึ่งนับได้ว่าเป็นผลงานดนตรีนอยซ์ ที่ปรากฏแนวปฏิบัติการอิมโพรไวส์แบบอิสระโดยใช้เอฟเฟคกีตาร์อย่างโดดเด่น (วรรณฤทธิ์ พงศ์ประยูร, สัมภาษณ์, 23 มิถุนายน 2563) อย่างไรก็ตามนักดนตรีในกลุ่มนี้มีมักมีแนวปฏิบัติที่สัมพันธ์และคาบเกี่ยวกับกลุ่ม 3) กลุ่มนักดนตรีอิเล็กทรอนิกส์

ณัชพล ชูสกุล ศิลปินโมดูลาร์ซินธิไซเซอร์ นักประพันธ์ และสมาชิกวงไตรสร ได้กล่าวว่านักดนตรีในกลุ่มที่ไม่ได้รับการเรียนรู้ดนตรีแบบเป็นทางการนั้น จะมีลักษณะของผลงานที่แตกต่างไปจากกลุ่มที่ฝึกฝนดนตรีมาเป็นระบบโดยสิ้นเชิง จะเน้นไปยังการบรรเลงจากความรู้สึกจากเสียงที่ได้ยินและจากประสบการณ์ของตนเป็นหลัก ปรากฏการอ้างอิงถึงทฤษฎีน้อยมาก (ณัชพล ชูสกุล, สัมภาษณ์, 13 มิถุนายน 2563) อย่างไรก็ตามนักดนตรีบางคนก็สามารถปรับแนวทางการสร้างสรรค์ดนตรีของตนให้เหมาะสมไปตามบริบทได้ ยกตัวอย่างเช่น นครินทร์ที่แม้จะเป็นศิลปินที่มีปูมหลังทางดนตรีแจ๊สก็ตาม แต่ก็สามารถประยุกต์แนวปฏิบัติการอิมโพรไวส์แบบอิสระเพื่อให้สอดคล้องกับการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สร้างสรรค์ของดนตรีนอกกระแสในประเทศไทยได้ ผ่านผลงานเพลงของวง Photo Sticker Machine และผลงานอัลบั้มชุด ‘ไข้ป่าง’ ของป่าง นครินทร์ กิ่งศักดิ์ เป็นต้น (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563)

5) กลุ่มนักดนตรีพื้นบ้านหรือดนตรีตามขนบประเพณีในประเทศไทย

ไกยูเอ็ทกล่าวว่านักดนตรีในกลุ่มนี้ได้ผ่านการฝึกฝนด้วยแนวปฏิบัติดนตรีตามขนบประเพณีที่ตนได้เติบโตมาอย่างเป็นแบบแผน ไม่ว่าจะเป็นดนตรีไทยเดิม หรือดนตรีไทยพื้นบ้านอย่างดนตรีหมอลำในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นักดนตรีในกลุ่มนี้จะสามารถปฏิบัติดนตรีตามขนบหรือสำนวนดนตรีที่ถ่ายทอดกันมาได้อย่างดีเยี่ยม อีกทั้งยังสามารถเป็นอิสระจากกรอบทางดนตรีที่ฝึกฝนมาและสามารถแสดงออกทางดนตรีได้อย่างหลากหลาย ยกตัวอย่างเช่น อานันท์ นาคคง นักมานุษยวิทยาดนตรีชาติพันธุ์ สมาชิกวงฟองน้ำ ที่ผ่านการฝึกฝนด้วยแนวปฏิบัติของดนตรีไทยเดิม (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2563) และยังได้ร่วมงานกับไกยูเอ็ททั้งในฐานะศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานร่วมกัน และในฐานะคณาจารย์ที่คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และสำนักวิชาดุริยางคศาสตร์สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา เป็นต้น ซึ่งนักดนตรีเหล่านี้มีความรู้เกี่ยวกับลักษณะของเสียงและกระบวนการบันทึกเสียงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านเป็นอย่างดี และในปัจจุบันยังได้ปรากฏนักดนตรีรุ่นใหม่หลายคนที่ได้รับอิทธิพลจากแนวปฏิบัติในลักษณะนี้

นอกจากนี้นักดนตรีที่ปูมหลังทางดนตรีที่แตกต่างกันยังสามารถร่วมกันสร้างสรรค์ผลงานร่วมกันได้อย่างกลมกลืน ด้านณัชพลได้กล่าวถึงประสบการณ์ที่ได้ร่วมงานกับธีรัช และผู้วิจัยในนามของวง ‘ไตรสร (Trisara)’ กับอัลบั้ม Schizophreniac ซึ่งเป็นส่วนผสมของแนวปฏิบัติทั้งจากดนตรีฟรีแจ๊ส ดนตรีคลาสสิค และดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ (ณัชพล ชูสกุล, สัมภาษณ์, 13 มิถุนายน 2563) เป็นหนึ่งในตัวอย่างที่แสดงให้เห็นว่าการแสดงออกทางดนตรีที่หลากหลายเป็นคุณลักษณะสำคัญที่สุดของดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระ (Bailey, 1993)

ด้านผลกระทบของดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระที่มีต่อพัฒนาการของสังคมดนตรีในประเทศไทย ผู้ให้ข้อมูลบางส่วนได้เล็งเห็นผลกระทบที่ดนตรีชนิดนี้มีต่อวงการดนตรีในประเทศไทยโดยภาพรวม นั่นคือการที่อิมโพรไวส์แบบอิสระได้ส่งผลกระทบให้เกิดการขยายกรอบและเกิดการผสมผสานเสียงใหม่ ๆ เข้ากับดนตรีสไตล์อื่น ๆ มากขึ้น โดยนครินทร์ได้เล่าถึงประสบการณ์ที่เคยประยุกต์การใส่สีสันของเสียง จากวิธีการบรรเลงที่และการใช้เอฟเฟคกีตาร์ซึ่งได้รับอิทธิพลจากการทดลองในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระ ลงไปในเพลงของวงดนตรีอย่าง Photo Sticker Machine หรือ

บางบทเพลงในอัลบั้มชุด ‘ไข้ป้าง’ ของศิลปินป้าง นครินทร์ กิ่งศักดิ์ โดยได้อธิบายการการผสมผสานทางดนตรีที่เกิดขึ้นว่าต้องการแสดงออกถึงความวุ่นวาย โดยใช้วัตถุดิบ แนวคิด เทคนิคที่แตกต่าง ซึ่งเป็นการขยายขอบเขตของความเป็นไปได้ในดนตรีสมัยนิยมในประเทศไทยยุคนั้น (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563) วรรณฤทธิ์ได้กล่าวไปในทิศทางเดียวกันโดยกล่าวว่าดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระจะส่งอิทธิพลต่อดนตรีสมัยนิยมโดยจะทำให้นักดนตรีทดลองใช้เสียงที่แปลกจากเดิมมากขึ้น ซึ่งแม้จะอาจจะเป็นเสียงที่ไม่คุ้นชินในการฟังครั้งแรกแต่เมื่อเกิดดนตรีในลักษณะนี้มากขึ้นเรื่อย ๆ และเกิดการยอมรับที่มากขึ้น ไกยูเอ็ทได้แสดงทัศนะที่คล้ายคลึงกับนครินทร์และวรรณฤทธิ์ โดยกล่าวว่าแนวปฏิบัติการอิมโพรไวส์แบบอิสระส่งเสริมให้เกิดการขยายกรอบทางดนตรีซึ่งทำให้เกิดผลลัพธ์ที่สดใหม่ เนื่องจากเป็นการนำตัวผู้บรรเลงไปอยู่ในบริบทที่ไม่คุ้นชินและทำให้เกิดการปรับตัวและเกิดผลลัพธ์อันเป็นส่วนผสมที่แตกต่าง (วรรณฤทธิ์ พงศ์ประยูร, สัมภาษณ์, 23 มิถุนายน 2563) ซึ่งไกยูเอ็ทกล่าวว่าในทุกสไตล์ดนตรีมักปรากฏการผลิตซ้ำของวัตถุดิบเดิม ๆ อย่างตรงไปตรงมาและไม่ได้ถูกตั้งคำถาม เช่น ในดนตรีแจ๊ส ผู้อิมโพรไวส์ยังคงนิยมการใช้ ‘ลิกส์ (Licks)’ หรือแนวทำนองที่คุ้นหูและนำมาใช้ในดนตรีแจ๊สมาเป็นระยะเวลานาน ซึ่งในความคิดเห็นของไกยูเอ็ทการผลิตซ้ำเหล่านี้ ทำให้ดนตรีไร้ชีวิตชีวาและไม่น่าสนใจเท่าที่ควร และการอิมโพรไวส์แบบอิสระจะส่งผลในทางที่ดีต่อการผลิตซ้ำเหล่านี้ (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2563)

ในอีกแง่มุมหนึ่งผู้ให้ข้อมูลอย่างฟิลลิปส์เห็นว่าดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระนั้นไม่ควรมีบริบทที่เกี่ยวข้องกับดนตรีเชิงพาณิชย์ เนื่องจากดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระถือได้ว่าเป็นงานศิลปะบริสุทธิ์ มุ่งไปยังการแสดงออกของปัจเจกมากกว่าการผลิตซ้ำทางดนตรีที่หวังเพียงผลตอบรับทางด้านธุรกิจแตกต่างจากดนตรีเชิงพาณิชย์ที่ต้องพึ่งพากลไกของตลาดและกระแสของความนิยมของผู้ฟังอยู่ตลอดเวลา อันเป็นปัจจัยที่ส่งผลกระทบต่อกระบวนการสร้างสรรค์ของศิลปินและขัดต่อหลักคิดของดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระ (แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์, สัมภาษณ์, 21 กรกฎาคม 2563)

ในปัจจุบันการปฏิบัติดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระในประเทศไทยยังคงปรากฏผู้ที่ให้ความสนใจอยู่เฉพาะกลุ่ม ฟิลลิปส์กล่าวว่าตนเองได้พยายามผลักดันดนตรีชนิดนี้ให้แพร่หลายมากยิ่งขึ้นเนื่องจากในประเทศไทยดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระยังปรากฏอยู่น้อยและไม่มีกลุ่มก้อนที่แข็งแรงเพียงพอ (แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์, สัมภาษณ์, 21 กรกฎาคม 2563) โดยฟิลลิปส์ได้เป็นผู้ก่อตั้งเพจ Bangkok Improvisers Collectiveผ่านช่องทางเฟสบุค (https://www.facebook.com/Bangkok-Improvisers-Collective-109325940483776/) เพื่อจุดประสงค์ในการรวบรวมนักดนตรีในแนว

ปฏิบัติอิมโพรไวส์แบบอิสระและประชาสัมพันธ์ผลงานและงานแสดง เพื่อเป็นขยายกลุ่มคนฟังในประเทศไทยและนำเสนอมาตรฐานทางดนตรีที่ดี ซึ่งนครินทร์ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับมาตรฐานที่ดีของดนตรีชนิดนี้ไว้เช่นเดียวกัน โดยกล่าวว่านักดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระบางกลุ่มไม่ได้ฝึกฝนทักษะและชุดคำศัพท์ทางดนตรีเฉพาะตัวจนมีความเชี่ยวชาญเพียงพอ และนักดนตรีกลุ่มนี้มักแสดงออกการบรรเลงของตนผ่านคลิปวิดีโอในช่องทางโซเชียลอยู่บ่อยครั้ง ซึ่งนครินทร์มองว่าเป็นการแสดงออกที่ค่อนข้างฉาบฉวย อีกทั้งยังปรากฏผลงานเพลงหรืออัลบั้มของกลุ่มนักดนตรีที่นครินทร์มองว่ายังใช้เวลาบรรเลงร่วมกันเป็นระยะเวลาที่ไม่นานเพียงพอ ทำให้ผลงานออกมาไม่ได้มาตรฐานและยังส่งผลกระทบในแง่ลบต่อวงการดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระ ซึ่งหากพิจารณาดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระในต่างประเภท เช่น ในประเทศแถบยุโรป ประเทศสหรัฐอเมริกา หรือญี่ปุ่น เป็นต้น จะพบว่ามาตรฐานของนักดนตรีและผลงานที่เกิดขึ้นมีระดับที่สูงมาก นักดนตรีสามารถควบคุมผลผลิตของเสียงที่ต้องการแสดงออก โดยมีความยืดหยุ่นต่อสถานการณ์ อีกทั้งยังมีความเข้าใจและทักษะในการควบคุมองค์ประกอบดนตรีต่าง ๆ ได้ดี โดยเฉพาะเรื่องของจังหวะ ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญที่สุดของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ สุดท้ายนี้นครินทร์มองว่าถ้าหากนักดนตรีในประเทศไทยยังคงขาดมาตรฐานในการแสดงออก อนาคตของดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระก็จะไม่พัฒนา จำนวนผู้ฟังและผู้บรรเลงก็จะถูกจำกัดอยู่ในวงแคบ (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563) ส่วนในอีกมุมหนึ่งวรรณฤทธิ์มองว่าในปัจจุบัน ดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระได้แพร่หลายไปยังกลุ่มคนฟังมากขึ้น โดยเฉพาะกลุ่มฮิปสเตอร์และกลุ่มคนที่มีฐานะที่ใช้ดนตรีเหล่านี้เป็นสัญลักษณ์เพื่อแสดงให้เห็นถึงรสนิยมที่ดีของตน ทำให้เกิดผลดีที่ตามมาคือผู้คนในสังคมมีโอกาสได้สัมผัสกับดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระมากขึ้น กระตุ้นให้เกิดความสนใจและอาจนำไปสู่การเรียนรู้ดนตรีชนิดนี้ในภายภาคหน้า (วรรณฤทธิ์ พงศ์ประยูร, สัมภาษณ์, 23 มิถุนายน 2563)

ในแง่มุมการศึกษา ปรากฏนักดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระบางส่วนที่มีบทบาทเป็นอาจารย์ในมหาวิทยาลัยดนตรี และปรับใช้องค์ความรู้จากดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาดนตรีในระดับอุดมศึกษา โดยปรากฏเป็นลักษณะของการผสมผสานเนื้อหาและกิจกรรมเข้ากับรายวิชาที่มีอยู่ก่อนหน้า ยกตัวอย่างเช่น นครินทร์ ผู้ก่อตั้งวง Killjoy ที่ปัจจุบันมีบทบาทเป็นอาจารย์และที่ปรึกษาคณบดีคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และอดีตอาจารย์พิเศษที่คณะดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ที่ได้ผสมผสานองค์ความรู้จากดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระในรายวิชาศิลปะการฟังและเครื่องดนตรีเอก เพื่อจุดประสงค์ใน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การขยายกรอบการสร้างสรรค์ของผู้เรียน ซึ่งนอกจากบทบาทในมหาวิทยาลัยแล้ว นครินทร์ยังนำเสนอคอนเทนต์ให้ความรู้ดนตรีภายใต้เพจ Golf T-bone ผ่านช่องทางเฟสบุค (https://www.facebook.com/golftbone/) ที่มีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระอยู่บ่อยครั้ง

ฟิลลิปส์ นักดนตรีและนักประพันธ์สายอาวองต์-การ์ดแจ๊สชาวอเมริกัน ที่ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้ผสมผสานแนวทางการอิมโพรไวส์แบบอิสระเข้ากับรายวิชาแนวคิดการรวมวงแจ๊สขั้นสูงและเครื่องดนตรีเอก เพื่อให้ผู้เรียนได้ทดลองบรรเลงในรูปแบบที่แตกต่างจากการเรียนรู้ดนตรีแจ๊สทั่วไป และส่งเสริมให้นักศึกษาแสดงออกดนตรีตามอีเวนท์ต่าง ๆ รวมถึงฝึกฝนการจัดการแสดงคอนเสิร์ตด้วยตนเอง ซึ่งได้ให้ช่องทางเพจเฟสบุค Bangkok Improvisers Collective ในการเผยแพร่ผลงานของนักศึกษาแก่สาธารณะ

ไกยูเอ็ท นักประพันธ์และนักดนตรี ที่ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำสำนักวิชาดุริยางคศาสตร์ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา และอดีตอาจารย์สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนาหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้ผสมผสานแนวทางการเรียนรู้การฟัง การประพันธ์ และการบรรเลงกลุ่มที่มีความเกี่ยวข้องการดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระเข้ากับรายวิชา Interpretation Through Improvisation, Music and Innovation, Free Composition, Sonic Arts and Interactive Media และ Ensemble เพื่อให้ผู้เรียนได้สำรวจแนวทางการสร้างสรรค์ในแนวทางของตนเอง นอกจากนี้ไกยูเอ็ทยังได้จัดแสดงผลงานที่เกี่ยวข้องกับการอิมโพรไวส์แบบอิสระที่สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนาอย่าง The Conference of the Birds (2558), Transcending Differences (2559) และงานแสดงอื่น ๆ ในการประชุมระดับนานาชาติของสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา (Princess Galyani Vadhana International Symposium) หรือ PGVIS ที่ไกยูเอ็ทมีส่วนสร้างสรรค์และคัดเลือกผลงานเพื่อจัดแสดง

นักดนตรีกลุ่มดังกล่าวได้ปรับองค์ความรู้ของตนให้เหมาะสมกับการศึกษาดนตรีในระบบ รวมถึงมีการจัดแสดงผลงานของตนที่เกี่ยวข้องกับดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระภายใต้บริบทของสถาบันการศึกษา ส่งผลให้นักศึกษาดนตรีในระบบเกิดแรงบันดาลใจในการปรับใช้แนวปฏิบัติการอิมโพรไวส์แบบอิสระเข้ากับผลงานของตน ยกตัวอย่างเช่น ศิวนัส บุญศรีพรชัย (วง Summer Dress), ณัชพล ชูสกุล, ณป่าน พิชัยกุล (วง Scoutland) และฐาณิศร์ สินธารัตนะ เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตอนที่ 2 การศึกษาสภาพการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษาในประเทศไทย

การอิมโพรไวส์แบบอิสระได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของการเรียนรู้ดนตรีในระดับอุดมศึกษาในประเทศไทย จากกลุ่มอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญที่ได้สอดแทรกองค์ความรู้เข้ากับรายวิชาของตน รวมถึงการสนับสนุนโดยมหาวิทยาลัยในด้านการจัดการแสดง การจัดเวิร์กชอป และการประชุมวิชาการ เพื่อนำเสนอและแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ด้านการอิมโพรไวส์แบบอิสระให้กระจายสู่วงกว้างยิ่งขึ้น ยกตัวอย่างเช่น การแสดงและเวิร์กชอปจากวง Game of Patience ในปี พ.ศ. 2557 และวง Ensemble Multilatérale ในปี พ.ศ. 2559-61 ณ คณะดุริยางศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร หรือการประชุมระดับนานาชาติของสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา เป็นต้น

การศึกษาครั้งนี้ได้รวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระ จำนวน 3 คน ได้แก่ อาจารย์นครินทร์ ธีระภินันท์, อาจารย์แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์ และอาจารย์ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท อีกทั้งข้อมูลจากสังเกตชั้นเรียนที่เกี่ยวข้องจำนวน 2 ชั้นเรียน ได้แก่ 1) รายวิชาแนวคิดการรวมวงแจ๊สขั้นสูง สอนโดยแดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์ ณ คณะดุริยางศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เข้าสังเกตในวันที่ 23 ธันวาคม พ.ศ. 2562, 27 มกราคม พ.ศ. 2563 และ 2 มีนาคม พ.ศ. 2563 และ 2) รายวิชานวัตกรรมดนตรี สอนโดยไกยูเอ็ท ณ สำนักดุริยางศาสตร์ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา เข้าสังเกตในวันที่ 30 มกราคม พ.ศ. 2563 อย่างไรก็ตามสืบเนื่องด้วยสถานการณ์โรคระบาดโควิด-19 (Covid-19) ทำให้ไม่สามารถเข้าสังเกตชั้นเรียนได้ครบตามจำนวนที่คาดไว้ อีกทั้งยังไม่สามารถเข้าสังเกตชั้นเรียนรายวิชาศิลปะการฟัง ที่สอนโดยนครินทร์ ธีระภินันท์ ณ คณะดุริยางศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากรได้ ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์ศิลปินผู้เชี่ยวชาญ และนักศึกษาหรือบัณฑิต เอกสารการสอน สื่อที่ใช้ในชั้นเรียน รวมถึงการทบทวนงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพิ่มเติม เพื่อให้ได้ข้อมูลที่เพียงพอต่อการศึกษา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเรียนรู้ดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระให้ประสบผลสำเร็จต้องพิจารณาองค์ประกอบ 4 ด้าน ได้แก่ 1) การกำหนดวัตถุประสงค์ 2) การกำหนดเนื้อหา 3) การจัดกิจกรรมและสิ่งสนับสนุนการเรียนรู้ และ 4) การวัดผลประเมินผล ซึ่งมาจากกรอบการเรียนการสอนของแนวคิดของอาภรณ์ ใจเที่ยง (2553) ผนวกกับทฤษฎีการเรียนรู้การอิมโพรไวส์ของเคนนีและเกลริช ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์และการสังเกตการสอนเพื่อใช้เปรียบเทียบกับแนวคิดและทฤษฎีที่ศึกษามา ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

1. การกำหนดวัตถุประสงค์

จากการทบทวนแนวคิดของแบร์รี เคนนี และมาร์ติน เกลริช, เจฟฟ์ เพรซซิง และเอริค คลาร์ค และ ฟิลลิป จอห์นสัน-ไลอาร์ด อาจกล่าวได้ว่าการเรียนรู้อิมโพรไวส์แบบอิสระครอบคลุมการฝึกฝนใน 2 ลักษณะ คือ “การฝึกฝนเพื่อเพิ่มพูนทักษะและองค์ความรู้” และ “การฝึกฝนที่มุ่งไปยังการแสดงออกดนตรีอย่างฉับพลันและลื่นไหล” โดยทั้งสามทฤษฎีมีการจัดประเภทและมีคำอธิบายที่หลากหลายแตกต่างกันไป ซึ่ง **เคนนีและเกลริช** เรียกการฝึกฝนทั้ง 2 ระดับนี้ว่า 1) *การฝึกฝนระดับไตร่ตรอง* (Deliberate Practice) เป็นการฝึกฝนในระดับที่เน้นการเพิ่มคลังความจำและเชื่อมโยงฐานความรู้ภายในผู้เรียน และ 2) *การฝึกฝนระดับอุตรภาวะ* (Transcendence) เป็นการฝึกฝนที่แสดงออกที่ก้าวข้ามฐานความรู้ทางดนตรีที่มีในตัวผู้เรียน ประกอบไปด้วยสภาวะย่อย ได้แก่ สภาวะลื่นไหล การรับมือกับความเสี่ยง และการรับรู้การเคลื่อนไหว

ในส่วนของ **แนวคิดของเพรซซิง** ได้แบ่งการเรียนรู้การอิมโพรไวส์ออกเป็น 3 ระดับ ได้แก่ 1) *การเพิ่มพูนคลังความจำของวัตถุดิบ ลักษณะ และกระบวนการ* เน้นไปยังการสั่งสมฐานความรู้ในตัวผู้บรรเลง ทั้งในแง่มุมด้านดนตรี อคูสติก การควบคุมร่างกาย และอื่น ๆ 2) *การเพิ่มความสามารถในการเข้าถึงคลังความจำ* เน้นไปยังการเข้าถึงและเชื่อมโยงฐานความรู้ในตัวผู้บรรเลง และ 3) *การปรับแต่งและขัดเกลาการอิมโพรไวส์อย่างหลักแหลม* เน้นไปยังการแสดงออกด้วยการอิมโพรไวส์ให้เหมาะสมกับบริบทต่าง ๆ ด้วยการตัดสินใจที่มีประสิทธิภาพของผู้บรรเลง ซึ่งการฝึกฝนในระดับที่ 1) *การเพิ่มพูนคลังความจำของวัตถุดิบ ลักษณะ และกระบวนการ* และ 2) *การเพิ่มความสามารถในการเข้าถึงคลังความจำ* มีวัตถุประสงค์เพื่อเพิ่มพูนทักษะและองค์ความรู้ในตัวผู้เรียน ซึ่งอาจกล่าวได้ว่ามีความสอดคล้องแนวคิดเคนนีและเกลริชใน *การฝึกฝนระดับไตร่ตรอง* ในขณะที่การฝึกฝนในระดับที่ 3) *การปรับแต่งและขัดเกลาการอิมโพรไวส์อย่างหลักแหลม* มีวัตถุประสงค์ที่มุ่งไปยังการแสดงออกดนตรีอย่างฉับพลันและลื่นไหล ซึ่งอาจกล่าวได้ว่ามีความสอดคล้องกับแนวคิดเคนนีและเกลริชใน *การฝึกฝนระดับอุตรภาวะ*

ในทางเดียวกัน **แนวคิดของคลาร์คและจอห์นสัน-ไลอาร์ด** ได้แบ่งการเรียนรู้อิมโพรไวส์ออกเป็น 3 ระดับ เรียงลำดับตามความซับซ้อนของกระบวนการอิมโพรไวส์จากน้อยไปมาก เริ่มต้นจากระดับที่ 1) *การเลือกวัตถุดิบทางดนตรี* อันเป็นการอิมโพรไวส์ด้วยการเข้าถึงฐานความรู้อย่างแยกส่วนและไม่ปรากฏการตอบสนองเชิงสุนทรียะ 2) *การจัดระบบตามลำดับขั้น* เป็นการอิมโพรไวส์ที่ปรากฏการตอบสนองเชิงสุนทรียะ และมีการเข้าถึงฐานความรู้ในบางโอกาส 3) *การสร้างโมทีฟ* เป็น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การอิมโพรไวส์ที่อาศัยเพียงการตอบสนองเชิงสุนทรียะอย่างฉับพลันโดยปราศจากการเข้าถึงฐานความรู้ ซึ่งการฝึกฝนในระดับที่ 1) *การเลือกวัตถุดิบทางดนตรี* และ 2) *การจัดระบบตามลำดับขั้น* มีวัตถุประสงค์เพื่อเพิ่มพูนทักษะและองค์ความรู้ในตัวผู้เรียน ซึ่งอาจกล่าวได้ว่ามีความสอดคล้องกับแนวคิดเคนนีและเกลริชใน *การฝึกฝนระดับไตร่ตรอง* ในขณะที่การฝึกฝนในระดับที่ 3) *การสร้างโมทีฟ* มีวัตถุประสงค์ที่มุ่งไปยังการแสดงออกดนตรีอย่างฉับพลันและลื่นไหล ซึ่งอาจกล่าวได้ว่ามีความสอดคล้องกับแนวคิดเคนนีและเกลริชใน *การฝึกฝนระดับอุตรภาวะ* ผู้วิจัยได้แสดงความสัมพันธ์ระหว่างทั้ง 3 แนวคิดตามตารางที่ 4.1

ตารางที่ 4.1 แสดงความสัมพันธ์ของแนวคิดการกำหนดวัตถุประสงค์

แนวคิด / ลักษณะการเรียนรู้	Kenny & Gellich	Pressing	Clarke / Johnson-Laird
1.การฝึกฝนเพื่อเพิ่มพูนทักษะและองค์ความรู้	1) การฝึกฝนระดับไตร่ตรอง	1) การเพิ่มพูนคลังความจำของวัตถุดิบ ลักษณะ และกระบวนการ 2) การเพิ่มความสามารถในการเข้าถึงคลังความจำ	1) การเลือกวัตถุดิบทางดนตรี 2) การจัดระบบตามลำดับขั้น
2.การฝึกฝนที่มุ่งไปยังการแสดงออกดนตรีอย่างฉับพลันและลื่นไหล	2) การฝึกฝนระดับอุตรภาวะ - สภาวะลื่นไหล - การรับมือกับความเสี่ยง - การรับรู้การเคลื่อนไหว	3) การปรับแต่งและขัดเกลาการอิมโพรไวส์อย่างหลักแหลม	3) การสร้างโมทีฟ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การศึกษาข้อมูลที่ได้จากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และการสัมภาษณ์อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านการอิมโพรไวส์แบบอิสระในบริบทอุดมศึกษาในประเทศไทยอาจกล่าวได้ว่า มีแนวทางในการกำหนดการจัดการเรียนรู้ที่สอดคล้องกัน โดยมีการจัดรูปแบบการจัดการเรียนรู้ที่ครอบคลุมใน 2 ระดับนั่นคือ

1.1 การฝึกฝนระดับไตร่ตรอง

การฝึกฝนระดับไตร่ตรองในการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระเป็นการสำรวจตนเองของผู้เรียนเพื่อสร้างฐานความรู้อันเป็นปัจเจกมากกว่าฐานความรู้ที่ยึดติดกับสำนวนภาษาดนตรี ปรากฏเป็นการเพิ่มพูนทักษะและองค์ความรู้ที่แตกต่างจากการอิมโพรไวส์โดยทั่วไป และมีเป้าหมายสุดท้ายเพื่อการไม่ยึดติดกับฐานความรู้ที่ได้ฝึกฝนไปก่อนหน้า ฟิลลิปส์กล่าวเสริมว่าในบริบทของการอิมโพรไวส์ที่แบบอิสระ ผู้บรรเลงต้องมีฐานความรู้ที่เพียงพอ อันได้แก่ คลังความจำหรือชุดคำศัพท์ทางดนตรีเฉพาะตัว (แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์, สัมภาษณ์, 21 กรกฎาคม 2563) เพื่อให้การอิมโพรไวส์เป็นไปด้วยความฉับพลันและความลื่นไหล อันเป็นคุณลักษณะสำคัญของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ (Villavicencio, 2008)

นครินทร์ได้กล่าวว่าผู้ที่เรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระควรมีความสามารถในการสร้างชุดคำศัพท์ทางดนตรีเฉพาะตัว ที่มาจากการสำรวจความเป็นไปได้ในองค์ประกอบทางดนตรีที่บ่งบอกคุณลักษณะหน่วยเสียง (Unit of Sound) เช่น คุณภาพเสียง สีสัน ความดังเบา เป็นต้น (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563) ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของทอม ฮอลล์ (Tom Hall) ที่กล่าวไว้ในหนังสือ Free Improvisation: A Practical Guide (2009) และทฤษฎีของเพรซซิงที่กล่าวถึงขั้นตอนการฝึกฝนที่เน้นการเพิ่มพูนฐานความรู้ที่มาจากการรับรู้ที่มาและลักษณะของเสียง (Pressing, 1988) นครินทร์กล่าวเสริมว่าการเรียนรู้ควรเป็นไปในลักษณะของการฟังและสังเกตวิธีการบรรเลงจากผลงานดนตรีที่หลากหลาย เพื่อซึมซับวิธีการแสดงออกทางดนตรีให้ได้มากที่สุด โดยการปรับใช้เทคนิคต่าง ๆ ของศิลปินสามารถเป็นไปได้หากเทคนิคนั้นมีความเหมาะสมกับธรรมชาติในการบรรเลงของผู้เรียน (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563) ฟิลลิปส์มีความเห็นไปในทิศทางเดียวกัน โดยกล่าวว่าผู้เรียนควรศึกษาศิลปินสำคัญผ่านการฟังและการวิเคราะห์ แต่ไม่ควรปรากฏในลักษณะของการเลียนแบบให้เหมือนต้นฉบับ แต่ควรเป็นลักษณะของการศึกษากระบวนการคิดของศิลปิน เพื่อซึมซับแนวทางปฏิบัติที่นำไปสู่ความเป็นอิสระเฉกเช่นเดียวกับศิลปินเหล่านั้น (แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์, สัมภาษณ์, 21 กรกฎาคม 2563)

ไกยูเอ็ทกล่าวเสริมว่านอกจากการฐานความรู้อันเป็นปัจเจกของผู้เรียนแล้ว ผู้เรียนพึงต้องเชื่อมโยงตนเองเข้ากับคลังความจำของกลุ่ม (Collective Memory) เนื่องจากปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้บรรเลงอิมโพรไวส์แบบอิสระเป็นคุณลักษณะที่สำคัญในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระ (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2563) ผู้เรียนควรมีความสามารถในการถ่ายทอดดนตรีของตนเพื่อ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สื่อสารกับผู้บรรเลงคนอื่น ๆ อีกทั้งยังต้องคำนึงถึงความเท่าเทียมกันระหว่างสมาชิกในกลุ่ม เคารพในการสร้างสรรค์ทางเสียงของตนและผู้อื่น สิ่งเหล่านี้ควรปรากฏอย่างชัดเจนและเป็นไปโดยธรรมชาติ (Villavicencio, 2008)

นอกจากนี้ ไกยูเอ็ทยังมองว่าฐานความรู้ควรครอบคลุมถึงประสบการณ์ต่าง ๆ ในชีวิตประจำวันนอกเหนือดนตรี ที่สามารถนำมาเชื่อมโยงกับสร้างสรรค์ดนตรีได้ ไม่ว่าเป็นประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับวัตถุ เหตุการณ์ ผู้คน ศิลปะ ความประทับใจ อารมณ์ หรือความรู้สึกต่าง ๆ ที่สามารถนำไปสู่การแสดงออกทางดนตรี (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2563) ดังนั้นทักษะในการเข้าถึงคลังความรู้ทางดนตรีที่เหมาะสมกับบริบทจึงเป็นสิ่งสำคัญกับการอิมโพรไวส์แบบอิสระ เป็นการฝึกฝนที่ดำรงอยู่บนพื้นฐานของการกำหนดเนื้อหาอันประกอบไปด้วยฐานความรู้และข้อมูลอ้างอิงซึ่งจะถูกกล่าวถึงในส่วนถัดไป

1.2 การฝึกฝนระดับอุตรภาวะ

การฝึกฝนระดับอุตรภาวะเป็นการฝึกฝนการอิมโพรไวส์ในรูปแบบของการละฐานความรู้ที่สั่งสมในตัวผู้เรียน เพื่อแสดงออกอย่างลื่นไหลและอิสระ ซึ่งพิจารณาได้ว่าเป็นองค์ประกอบสำคัญในการกำหนดวัตถุประสงค์การเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระ (Kenny & Gellrich, 2002) อีแวน พาร์คเกอร์ นักแซกโซโฟนดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระ ได้อธิบายถึงสภาวะการบรรเลงของตนที่เกี่ยวข้องกับการฝึกฝนระดับอุตรภาวะไว้ว่า เป็นสภาวะที่ต้องอาศัยการหยั่งรู้ (Intuition) เป็นหลัก ที่แม้จะเกิดขึ้นจากพื้นฐานของกระบวนการของความรู้ความเข้าใจ แต่กระบวนการเหล่านั้นไม่ได้ถูกแสดงออกมาให้เห็นอย่างเด่นชัดระหว่างการแสดง (Corbett, 1994) โดยคอร์เบทท์ได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับสภาวะที่เกิดขึ้นระหว่างการอิมโพรไวส์แบบอิสระไว้ว่าเกิดขึ้นจากการตระหนักรู้ภายในตนเอง (Self-awareness) อยู่ในสภาวะที่ปราศจากความคิดและจิตสำนึกรู้ (Self-consciousness) เนื่องจากผู้บรรเลงจำเป็นต้องตอบสนองต่อสิ่งกระตุ้นต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นระหว่างการแสดงในทันทีโดยปราศจากกระบวนการความคิด อย่างไรก็ตามการใช้ความคิดอาจเกิดขึ้นได้ในช่วงเวลาสั้น ๆ ระหว่างการตัดสินใจเพื่อเปลี่ยนทิศทางในการบรรเลง ซึ่งการใช้ความคิดไม่ควรเกิดขึ้นบ่อยครั้งเพราะจะทำให้ขาดอรรถรสและขาดความลื่นไหล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ไกยูเอ็ทได้กล่าวถึงแนวคิดอุตรภาวะไว้ว่าเป็นการแสดงออกทางดนตรีที่ปราศจากความคิดทางพุทธิปัญญา อาศัยสัญชาตญาณในการตอบสนองทางดนตรีอย่างเป็นธรรมชาติโดยไม่คำนึงองค์ประกอบทางด้านเทคนิค ซึ่งไกยูเอ็ทได้นำเสนอแนวคิดของการ “ลืม” หรือการ “ละทิ้ง” ตัวตนของผู้บรรเลงในฐานะนักดนตรี เพื่อให้เกิดการสร้างสรรค์มีความเปิดกว้างมากยิ่งขึ้น และทำให้ผู้บรรเลงไม่คำนึงถึงองค์ประกอบด้านเทคนิคหรือสิ่งที่เคยฝึกฝนมามากนัก (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2563) ทั้งนี้นครินทร์ยังได้กล่าวเสริมว่าสภาวะอุตรภาวะคือการฝึกฝนดนตรีจนสามารถทำให้ผู้บรรเลงอยู่ในสภาวะที่มีอิสระในการตอบสนองกับเสียงที่อยู่รอบข้างด้วยสัญชาตญาณ เป็นเสมือนสภาวะที่อาศัยการฟังเป็นพื้นฐาน สามารถเชื่อมโยงสิ่งที่ได้ยินภายในให้เป็นสิ่งเดียวกับเสียงที่แสดงออกผ่านการบรรเลงดนตรี ซึ่งสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้จะเกิดขึ้นอย่างเป็นธรรมชาติโดยอาศัยประสบการณ์ ความเข้าใจในตนเอง ปราศจากการใช้ตรรกะทางความคิด อีกทั้งแนะนำวิธีการฝึกผ่านหนังสือ Effortless Mastery (1996) โดยเคนนี เวอร์เนอร์ (Kenny Werner, 1951) (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563) หนังสือที่กล่าวถึงกระบวนการคิดและแนวทางการฝึกฝนทักษะที่สามารถนำไปสู่สภาวะลื่นไหลและการสร้างสรรค์โดยอิสระ ซึ่งกลั่นกรองมาจากประสบการณ์ตรงของผู้เขียนในฐานะนักเปียโนแจ๊ส (Werner, 1996) โดยทั้งแนวคิดของไกยูเอ็ทและนครินทร์มีความสอดคล้องกับแนวคิดของเคนนีและเกลริชในด้าน *สภาวะลื่นไหล* อันเป็นสภาวะการบรรเลงโดยอิสระ ซึ่งอยู่เหนือการรับรู้เชิงพุทธิปัญญา และ *การรับรู้การเคลื่อนไหว* อันเป็นสภาวะที่ผู้บรรเลงสามารถควบคุมการทำงานของร่างกายและจิตใจให้ประสานงานกันเป็นหนึ่งเดียวเพื่อสื่อสารดนตรีอย่างมีความหมาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในการเข้าถึงระดับอุตรภาวะนั้น ผู้บรรเลงควรมีฐานความรู้ที่เพียงพอต่อการแสดงออก ซึ่งการฝึกฝนดังกล่าวสอดคล้องกับทฤษฎีของเคนนีและเกลริชในขั้น *การฝึกฝนระดับไตร่ตรอง* คอร์เบทท์กล่าวว่าการฝึกฝนเทคนิคการบรรเลงให้อยู่ในการควบคุมจึงเป็นสิ่งที่จำเป็น ผู้บรรเลงควรใช้เวลามากเพียงพอในการฝึกฝน ทดลอง และพัฒนาวัตถุดิบทางดนตรีใหม่ ๆ เพื่อให้สามารถนำมาใช้งานให้เหมาะสมกับบริบทและสถานการณ์ได้โดยทันที (Corbett, 2016) นครินทร์ได้กล่าวถึงการฝึกฝนในแบบอุตรภาวะว่าจำเป็นต้องใช้เวลาในการฝึกซ้อมอย่างสูง วิธีที่ดีที่สุดที่สามารถนำไปสู่เป้าหมายนี้ได้คือการซ้อมจนสามารถพัฒนาฐานความรู้หรือทักษะที่ต้องการได้อย่างเป็นธรรมชาติ ซึ่งควรปรากฏทั้งในลักษณะของการซ้อมเดี่ยวและการซ้อมกลุ่ม เนื่องจากการบรรเลงกลุ่มที่เข้าสู่สภาวะดังกล่าวได้ต้องอาศัยการฝึกซ้อมร่วมกันเป็นระยะเวลานานเช่นเดียวกัน ผู้บรรเลงย่อมควรฝึกฝน

เทคนิคหรือทักษะต่าง ๆ ของตนให้มีความพร้อมที่จะตอบสนองอยู่เสมอ เนื่องจากการตอบโต้จะเกิดขึ้นจากสัญชาตญาณในฉับพลัน การคำนึงถึงทักษะที่จะใช้ก่อนการใช้สัญชาตญาณจะทำให้ดนตรีเกิดขึ้นช้าไปขั้นหนึ่งเสมอ อีกทั้งยังส่งผลให้การบรรเลงออกมาอย่างไม่เป็นธรรมชาติ (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563)

ในอีกแง่มุมหนึ่ง ฟิลลิปส์ได้นำเสนอว่าการฝึกฝนการอิมโพรไวส์มีความคล้ายคลึงการฝึกภาษาพูด โดยยกตัวอย่างว่าการที่มนุษย์สามารถพูดได้อย่างคล่องแคล่วนั้นจำเป็นต้องอาศัยชุดของคลังคำศัพท์และความรู้ความเข้าใจในภาษาที่พูดอย่างเพียงพอ จนสามารถแสดงออกได้อย่างหลากหลายและมีความเหมาะสมกับสถานการณ์ต่าง ๆ ผู้พูดสามารถปรับแต่งคำศัพท์ให้มีความซับซ้อนและเฉพาะตัว แต่ต้องสามารถถ่ายทอดไปยังผู้ฟังได้อย่างลื่นไหล และปราศจากกระบวนการการคิดทางพุทธิปัญญา ซึ่งสอดคล้องกับการฝึกฝนระดับอุตรภาวะตามแนวคิดของเคนนีและเกลริช อย่างไรก็ตามการเข้าถึงระดับอุตรภาวะได้นั้น ฟิลลิปส์เชื่อว่าผู้บรรเลงต้องผ่านการฝึกฝนระดับไตร่ตรองจนมีฐานความรู้ที่เพียงพอ มิฉะนั้นผู้บรรเลงจะไม่สามารถแสดงออกอย่างหลากหลายและอิสระจากการละฐานความรู้ที่มีในตนเองได้ กล่าวได้ว่าเป็นกระบวนการ ‘รู้’ เพื่อจะ ‘ละ’ ความรู้ในผู้เรียน ฟิลลิปส์กล่าวเสริมว่าทักษะในการละฐานความรู้นั้นไม่สามารถฝึกฝนและถ่ายทอดได้โดยตรง แต่สามารถส่งเสริมมุมมองต่อดนตรีที่ดีแก่ผู้เรียนได้ โดยให้พิจารณาดนตรีเสมือนเป็นหนึ่งในกิจวัตรประจำวัน ปฏิบัติต่อดนตรีอย่างเป็นธรรมชาติ และเน้นการร่วมแสดงดนตรีกับผู้อื่นในสถานการณ์จริง (แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์, สัมภาษณ์, 21 กรกฎาคม 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กล่าวคือการฝึกฝนระดับอุตรภาวะไม่สามารถบรรลุได้ผ่านการถ่ายทอดเนื้อหาโดยตรง แต่จำเป็นต้องอาศัยการจัดสภาพแวดล้อมเพื่อกระตุ้นให้เกิดการตระหนักรู้ภายในตัวผู้เรียน ดังนั้นการจัดการเรียนรู้ที่เหมาะสมจึงดำรงอยู่บนพื้นฐานของการจัดกิจกรรมและสิ่งสนับสนุนการเรียนรู้ ซึ่งจะถูกกล่าวถึงในส่วนถัดไป โดยสรุปแล้วการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระครอบคลุมการเรียนรู้ใน 2 ระดับ คือ 1) *การฝึกฝนระดับไตร่ตรอง* และ 2) *การฝึกฝนระดับอุตรภาวะ* โดยผู้เรียนจำเป็นต้องพัฒนาทั้งฐานความรู้เฉพาะตัวและฐานความรู้ของกลุ่ม ควบคู่ไปกับการฝึกฝนเพื่อการตอบสนองอย่างฉับพลันด้วยสัญชาตญาณ การกำหนดวัตถุประสงค์การอิมโพรไวส์แบบอิสระจึงถือได้ว่าเป็นกระบวนการ ‘รู้’ เพื่อที่จะ ‘ละ’ ทักษะและองค์ความรู้ที่มีในตัวผู้เรียน เพื่อการแสดงออกทางดนตรีที่เป็นอิสระอย่างแท้จริง

2. การกำหนดเนื้อหา

การกำหนดเนื้อหามีความสัมพันธ์โดยตรงกับการกำหนดวัตถุประสงค์ในขั้น **การฝึกฝนระดับไตร่ตรอง** ที่เน้นไปยังการเพิ่มพูนทักษะและองค์ความรู้ที่จำเป็นต่อการอิมโพรไวส์ การฝึกฝนในระดับไตร่ตรองมีความเชื่อมโยงกับองค์ประกอบของการกำหนดเนื้อหาใน 2 ประเด็น ได้แก่ 1) *ฐานความรู้* เป็นเนื้อหาที่ครอบคลุมทักษะและองค์ความรู้ภายในตัวผู้เรียน ที่นำไปสู่การพัฒนาแนวทางการอิมโพรไวส์แบบอิสระ และ 2) *ข้อมูลอ้างอิง* เป็นเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับสิ่งกระตุ้นภายนอกที่ส่งผลต่อแนวทางการอิมโพรไวส์ของผู้เรียน ส่วนการกำหนดวัตถุประสงค์ในขั้น **การฝึกฝนระดับอุตรภาวะ** นั้นจะเน้นไปยังการเชื่อมโยงกับองค์ประกอบการเรียนรู้ที่ 3. การจัดกิจกรรมและสิ่งสนับสนุนการเรียนรู้ เนื่องจากเป็นการฝึกฝนที่ไม่สามารถบรรลุได้โดยการถ่ายทอดเนื้อหาโดยตรง แต่จำเป็นต้องอาศัยการจัดสภาพแวดล้อมที่เหมาะสมเพื่อให้เกิดการตระหนักรู้ภายในตัวผู้เรียน อย่างไรก็ตามกิจกรรมสามารถประยุกต์การใช้เนื้อหาด้าน *ข้อมูลอ้างอิง* เพื่อส่งเสริมผู้เรียนให้เกิดทักษะทางการบรรเลงที่ลื่นไหลและฉับพลันได้เช่นกัน

ผู้วิจัยได้ทบทวนแนวคิดเคนนีและเกลริช และเพรซซิง ที่กล่าวถึงกรอบของเนื้อหาการอิมโพรไวส์โดยทั่วไปเพื่อประกอบเป็นแนวทางการศึกษา อีกทั้งยังได้อ้างอิงแนวคิดเพิ่มเติมจาก A Listener's Guide to Free Improvisation โดยจอห์น คอร์เบทท์ (Corbett, 2016) ที่เจาะจงไปยังการกำหนดเนื้อหาของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ เพื่อใช้เชื่อมโยงกับแนวคิดของเคนนีและเกลริช และเพรซซิง เพื่อนำผลที่ได้มาเทียบเคียงกับบริบทการเรียนรู้ในสถาบันการศึกษาในประเทศไทย ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1 ฐานความรู้ (Knowledge Base)

ในความหมายโดยทั่วไป ฐานความรู้หมายถึงแหล่งความรู้ขนาดใหญ่ของผู้อิมโพรไวส์ที่มาจากการปฏิบัติ การฝึกฝน การวิเคราะห์ การฟัง และการแสดง (Pressing, 1998) โดยในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระได้เน้นไปยังการเพิ่มพูนฐานความรู้ที่ไม่ได้อ้างอิงไปยังลักษณะของดนตรีสไตล์ใดสไตล์หนึ่ง หรือที่เรียกว่าองค์ประกอบดนตรีที่ไม่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรี (Non-syntactic elements) ยกตัวอย่างเช่น ความดังเบา และคุณภาพเสียง เป็นต้น โดยจะไม่ได้เน้นไปยังฐานความรู้ที่กำหนดกรอบทางดนตรีอย่างเคร่งครัดและสามารถอ้างอิงไปยังสไตล์ดนตรีต่าง ๆ ได้ชัดเจน หรือที่เรียกว่าองค์ประกอบดนตรีที่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรี (Syntactic elements) ยกตัวอย่างเช่น การใช้

ระดับเสียงเพื่อกำหนดกรอบด้านสำนวนภาษาหรือระบบเสียงอย่างเคร่งครัด เป็นต้น (Meyer, 1956; Wood, 2019) อย่างไรก็ตามองค์ประกอบดนตรีที่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรีสามารถปรับให้เกิดความยืดหยุ่นมากขึ้น และนำมาใช้อิมโพรไวส์แบบอิสระได้อย่างกลมกลืน ยกตัวอย่างเช่น จังหวะและโครงสร้าง เป็นต้น ทั้งนี้ในอนาคตหากมีองค์ประกอบทางดนตรีใด ๆ ที่มีความยืดหยุ่นและเหมาะสมต่อการอิมโพรไวส์แบบอิสระก็สามารถนำมาปรับใช้กับการเรียนรู้ได้เช่นเดียวกัน ทั้งนี้ฐานความรู้ที่สำคัญสำหรับการพัฒนาทักษะการอิมโพรไวส์แบบอิสระประกอบด้วย

2.1.1 จังหวะ (Rhythm)

จังหวะเป็นหนึ่งในองค์ประกอบทางดนตรีที่ถูกให้ความสำคัญในการอิมโพรไวส์แบบอิสระ รูปแบบของจังหวะในการอิมโพรไวส์แบบอิสระมักปราศจากอัตราจังหวะ (Non-metrical Rhythm) โดยมีลักษณะความคล้ายคลึงกับความเร่ง (Velocity) ที่สามารถยืดหยุ่นได้มากกว่าการมีชีพจรจังหวะคงที่ (Steady Pulse) ที่ถูกควบคุมด้วยเครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Time signature) หรืออัตราจังหวะต่อนาที (Beats per Minute) การอิมโพรไวส์แบบอิสระจึงเน้นไปยังความรู้สึกที่แสดงออกถึงความช้าเร็วด้วยการใช้ความแตกต่างของมวลของดนตรี (Density) และความดังเบาแทนที่อัตราจังหวะดนตรี โดยลักษณะของความรู้สึกที่เกิดขึ้นนั้นคอร์เบทท์ได้อธิบายไว้ว่ามีทั้งความลื่นไหล ความรู้สึกหยุดนิ่ง และการควบคุมจังหวะอย่างมีชั้นเชิง (Corbett, 2016) จากการสังเกตชั้นเรียนฟิลลิปส์แนะนำเนื้อหาเกี่ยวกับรูปแบบจังหวะในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระไว้ว่า ผู้เรียนไม่จำเป็นต้องบรรเลงเพื่อควบคุมอัตราจังหวะเหมือนในดนตรีทั่วไป โดยเฉพาะเครื่องดนตรีอย่างกีตาร์เบสและกลองที่ไม่จำเป็นต้องบรรเลงในจังหวะที่สอดคล้องกัน สามารถแสดงออกได้อิสระด้วยจังหวะที่ยืนหยุ่นรวมไปถึงการบรรเลงในลักษณะของรูบาโต (Rubato) (แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์, สังเกตชั้นเรียน, 23 ธันวาคม 2562)

นอกจากนี้ ฟิลลิปส์ยังได้กล่าวว่ารูปแบบจังหวะในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระสามารถเป็นได้ทั้งอัตราจังหวะคงที่และไม่คงที่ แปรผันไปตามบริบทของการนำเสนอ (แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์, สัมภาษณ์, 21 กรกฎาคม 2563) สอดคล้องกับนครินทร์ซึ่งกล่าวว่าผู้เรียนมีอิสระที่จะบรรเลงได้ทั้งจังหวะคงที่หรือจังหวะที่เป็นกรูฟ (Rhythmic Groove) รวมถึงจังหวะที่ยืดหยุ่นขึ้นอยู่กับรูปแบบที่ต้องการจะนำเสนอ โดยได้เล่าถึงประสบการณ์ที่เคยบรรเลงร่วมกับอาร์โต ลินซี นักกีตาร์อิมโพรไวส์แบบอิสระชาวอเมริกันไว้ว่า ลินซีนั้นได้ละกรอบของทำนองและเสียงประสานโดยการไม่ตั้งเสียงบนสายกีตาร์ และบรรเลงกีตาร์โดยการคำนึงถึงองค์ประกอบด้านจังหวะเป็นหลักคล้ายคลึงกับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การบรรเลงกลอง ทำให้เกิดเสียงที่มีลักษณะเหมือนเครื่องกระทบ ซึ่งการมีจังหวะเป็นหลักพื้นฐานในการแสดงออกนั้นก็เป็นสิ่งที่เพียงพอสำหรับการอิมโพรไวส์แบบอิสระหากเรียบเรียงออกมาได้น่าสนใจ (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563)

2.1.2 ความดังเบา (Dynamics)

ความดังเบาเป็นองค์ประกอบดนตรีที่บ่งบอกถึงระดับความดังของเสียงที่เกิดขึ้น ซึ่งมีอิทธิพลอย่างมากในการสร้างสรรค์ดนตรีตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา (Thiemel, 2001) ความดังเบาถูกให้ความสำคัญอย่างมากในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระ เนื่องจากเป็นองค์ประกอบดนตรีที่ไม่สามารถอ้างอิงไปยังดนตรีสไตล์ใดสไตล์หนึ่ง หรือที่เรียกว่าองค์ประกอบดนตรีที่ไม่เกี่ยวกับไวยากรณ์ดนตรี (Sarath, 2010) ความดังเบาในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระปรากฏในลักษณะที่หลากหลาย ตั้งแต่ระดับเบามาก (*pianissimo*) จนถึงระดับดังมาก (*fortissimo*) ผู้บรรเลงมักใช้องค์ประกอบทางดนตรีนี้ในการควบคุมทิศทาง พลังงาน (Energy) หรือรูปร่าง (Shape) ของการแสดง ซึ่งอาจปรากฏในลักษณะของการให้สัญญาณ ยกตัวอย่างเช่น ผู้บรรเลงคนใดคนหนึ่งสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีของตนให้เกิดเสียงที่ดังขึ้นเพื่อกระตุ้นให้เกิดความตื่นตัวในผู้บรรเลงคนอื่นในวง เป็นต้น หรือผู้บรรเลงอาจใช้ระดับเสียงที่เบามากเพื่อกระตุ้นให้ผู้ชมหรือผู้บรรเลงในวงตั้งใจฟังเสียงที่เกิดขึ้นมากกว่าปกติ (Corbett, 2016)

จากการสัมภาษณ์ธนพัฒน์ อนันตกฤตยาธร นักศึกษาผู้มีประสบการณ์ในชั้นเรียนแนวคิดการรวมวงแจ๊สขั้นสูงของฟิลลิปส์ ความดังเบาปรากฏเป็นเนื้อหาหลักในการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระ โดยฟิลลิปส์ได้นำเสนอคำว่า “รูปร่าง (Shape)” เพื่อแทนลักษณะทางดนตรีที่เกิดจากการใช้องค์ประกอบด้านความดังเบามาปรับใช้เพื่อแสดงออกทางดนตรีในลักษณะต่าง ๆ ได้แก่

1) ความหนาแน่น (Density) เป็นรูปร่างของการบรรเลงที่ผู้บรรเลงแต่ละคนอิมโพรไวส์โดยการสร้างเสียงที่ซ้อนทับกันในหลายระดับย่านเสียง เพื่อให้เกิดมวลที่แน่นหนาทางดนตรี

2) มินิมอล (Minimal) เป็นรูปร่างของการบรรเลงที่เกิดจากแนวคิดของการแสดงออกที่น้อยที่สุด แต่เน้นให้เกิดผลกระทบกับการบรรเลงมากที่สุดเท่าที่เป็นไปได้

3) ความเงียบ (Silence) เป็นความเงียบที่เกิดจากการตัดสินใจหยุดบรรเลง มักเกิดภายหลังจากมวลเสียงที่ก่อตัวหนาแน่นต่อเนื่องเป็นเวลานาน เพื่อเป็นการเปลี่ยนทิศทางของการบรรเลงหรือเว้นช่องว่างจากความวุ่นวายที่เกิดขึ้นก่อนหน้า รวมถึงเป็นการเคารพในสิ่งที่ผู้อื่นต้องการจะนำเสนอและดำรงบทบาทของผู้ฟังที่ดี ซึ่งผู้บรรเลงที่มีความชำนาญจะตระหนักได้ถึงช่วงเวลาที่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เหมาะสมในการใช้ความเงียบเพื่อสร้างผลลัพธ์ที่แตกต่างไปในระหว่างการแสดง (ธนพัฒน์ อนันตกฤตยาธร, สัมภาษณ์, 11 มิถุนายน 2563)

2.1.3 โครงสร้าง (Structure)

โครงสร้างในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระมีลักษณะที่แตกต่างจากโครงสร้างทางดนตรีโดยทั่วไปที่มักปรากฏในลักษณะของบทประพันธ์ โดยปรากฏเป็นโครงสร้างที่เกิดจากการกำกับภายในตัวผู้บรรเลง (Inner-directed) ที่ไม่ได้มีการตั้งเป้าหมายล่วงหน้า (Non-goal directed) ทำให้โครงสร้างแต่ละส่วนไม่มีรูปแบบที่ตายตัว ดำเนินไปด้วยพลวัตทางเวลาที่ไม่เป็นเชิงเส้น (Nonlinear Time Dynamics) อันเป็นให้ความสำคัญกับสิ่งที่เกิดขึ้นในปัจจุบันและการขับเคลื่อนจากชั่วขณะหนึ่งไปยังอีกชั่วขณะหนึ่งอย่างแท้จริง แตกต่างจากโครงสร้างในลักษณะคีตลักษณ์หรือรูปแบบ (Form) ในบทประพันธ์ที่เกิดจากการตั้งเป้าหมายอย่างชัดเจน (Goal-driven Structure) กระบวนการประพันธ์ดำเนินไปด้วยพลวัตทางเวลาเชิงเส้น (Linear Time Dynamics) ที่สัมพันธ์กับช่วงเวลาทั้งในอดีต-ปัจจุบัน-อนาคต (Corbett, 2016; Sarath, 2013) ทั้งนี้โครงสร้างในการอิมโพรไวส์แบบอิสระเองก็มีลักษณะที่แตกต่างจากการอิมโพรไวส์โดยทั่วไปที่อยู่ภายใต้กรอบของบทประพันธ์ ซึ่งการอิมโพรไวส์จากบทประพันธ์จะทำให้เกิดมโนทัศน์ผสมผสานระหว่างการกำกับภายในและการตั้งเป้าหมาย ดังที่ปรากฏในการอิมโพรไวส์ของดนตรีแจ๊ส (Sarath, 1996)

นอกจากนี้โครงสร้างในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระยังมีความคล้ายคลึงกับแนวคิดรูปแบบของช่วงเวลา (Moment form) ของนักประพันธ์คาร์ลไฮนทซ์ ชต็อคเฮาเซิน (Karlheinz Stockhausen) แนวคิดที่ใช้อธิบายเหตุการณ์ทางดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์และเป็นอิสระจากเหตุการณ์ก่อนหน้า ซึ่งแต่ละเหตุการณ์จะเริ่มต้นจากการกำเนิดของจุดสำคัญ (Main Points) ที่พยายามจะคงสภาพ และแปรเปลี่ยนไปจนกระทั่งสิ้นสุดลงในที่สุด หลังจากนั้นจึงตามมาด้วยอีกหนึ่งเหตุการณ์ที่เป็นเอกลักษณ์และไม่เกี่ยวเนื่องกับเหตุการณ์ก่อนหน้า เกิดขึ้นและดับไปในลักษณะเดียวกัน ดังนั้นการบรรเลงด้วยแนวคิดดังกล่าวจึงต้องคำนึงถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในปัจจุบันเป็นสำคัญ (Stockhausen, Schnebel, & Blumröder, 1963)

โดยสรุปแล้ว ความฉับพลันที่เกิดขึ้นในการอิมโพรไวส์แบบอิสระส่งผลให้เกิดโครงสร้างที่ไม่สามารถคาดเดาลักษณะที่ตายตัวได้ อีกทั้งยังส่งเสริมให้เกิดลักษณะของการแสดงออกที่ขัดแย้งกันระหว่างผู้บรรเลง หรือที่คอร์เบทท์เรียกว่า Juxtaposition (Corbett, 2016) สอดคล้องกับการสังเกตชั้นเรียนของฟิลลิปส์ ที่มีการสอดแทรกแนวคิด Juxtaposition ผ่านการจัดกิจกรรมอิมโพรไวส์กลุ่ม

โดยได้จัดสภาพแวดล้อมที่เอื้อต่อการแสดงออกอย่างฉับพลันและขัดแย้งกันของผู้เรียน ด้วยการแบ่งผู้เรียนออกเป็น 2 กลุ่มย่อย และมอบหมายให้แต่ละกลุ่มอิมโพรไวส์อย่างฉับพลันในลักษณะที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิง เช่น กำหนดให้ผู้เรียนกลุ่มแรกอิมโพรไวส์ด้วยจำนวนโน้ตที่เยอะที่สุด ในขณะที่อีกกลุ่มหนึ่งใช้จำนวนโน้ตน้อยที่สุด เป็นต้น (แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์, สังเกตชั้นเรียน, 27 มกราคม 2563) ซึ่งฟิลลิปส์กล่าวว่ากิจกรรมนี้จะนำไปสู่โครงสร้างที่ไม่สามารถคาดเดาได้ อีกทั้งยังแสดงให้เห็นถึงความขัดแย้งอันเป็นลักษณะเด่นของ Juxtaposition (แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์, สัมภาษณ์, 21 กรกฎาคม 2563)

ทั้งนี้การเรียนรู้ดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระสามารถนำโครงสร้างของบทประพันธ์โดยทั่วไปมาปรับใช้ได้เช่นเดียวกัน สามารถใช้เป็นกลยุทธเพื่อขยายฐานความรู้เฉพาะตัวและพัฒนาการแสดงออกอย่างฉับพลันในตัวผู้เรียน (Sarath, 2010) สอดคล้องกับการสังเกตชั้นเรียนของฟิลลิปส์ที่ให้ความสำคัญกับการพัฒนาบทประพันธ์ของผู้เรียนเพื่อนำไปสู่การแสดงออกอย่างอิสระ โดยในแต่ละคาบเรียนฟิลลิปส์จะมอบหมายให้ผู้เรียนแต่ละคนประพันธ์ธีมเพลงเพื่อนำมาใช้เป็นข้อตกลงร่วมกันในการอิมโพรไวส์กลุ่ม บทประพันธ์จะมีลักษณะที่ยืดหยุ่นและปราศจากข้อบังคับที่เคร่งครัด เพื่อใช้เป็นจุดตั้งต้นให้ผู้เรียนในกลุ่มมีจุดร่วมในการอิมโพรไวส์ที่ใกล้เคียงกันและสามารถต่อยอดไปสู่การอิมโพรไวส์แบบอิสระได้ในลำดับต่อไป (แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์, สังเกตชั้นเรียน, 27 มกราคม และ 2 มีนาคม 2563) ด้านไกยูเอ็ทกล่าวว่าชั้นเรียนกิจกรรมอิมโพรไวส์กลุ่มของตนมีการปรับใช้โครงสร้างของบทประพันธ์เช่นกัน โดยได้ยกตัวอย่างการใช้บทประพันธ์ของเรย์มอนด์ สก๊อตต์ (Raymond Scott) ในกลุ่มผู้เรียนที่มีปูมหลังจากดนตรีคลาสสิค เพื่อให้ผู้เรียนสามารถเชื่อมโยงฐานความรู้ในด้านโครงสร้างที่มีอยู่เดิม และสามารถต่อยอดไปยังทักษะการอิมโพรไวส์กลุ่มด้วยบทเพลงดังกล่าว เป็นการสร้างความคุ้นชินกับแนวปฏิบัติของการอิมโพรไวส์ที่มีพื้นฐานจากโครงสร้างตามขนบ และนำไปสู่การอิมโพรไวส์แบบอิสระในลำดับถัดไป (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.1.4 คลังคำศัพท์ทางดนตรีเฉพาะตัว (Personal Vocabulary)

คลังคำศัพท์ทางดนตรีเฉพาะตัวเป็นผลรวมทางด้านทักษะ เทคนิค ที่ผู้อิมโพรไวส์พัฒนาขึ้นจากฐานความรู้ของตนเพื่อใช้แสดงออกทางดนตรีอย่างฉับพลัน ซึ่งหากคลังคำศัพท์เฉพาะนั้นต้องอาศัยการแสดงออกด้วยวิธีหรือเทคนิคที่แตกต่างจากดนตรีตามขนบทั่วไปมักจะถูกเรียกว่า “Extended Techniques” หรือเทคนิคที่พัฒนาขึ้นจากการสำรวจ ค้นพบ และการผสมผสานเพื่อแสดงออกด้วยวิธีที่สดใหม่ ยกตัวอย่างเช่น เครื่องดนตรีจัดเตรียม (Prepared Instruments) ซึ่งเป็น

การดัดแปลงเครื่องดนตรีตามขนบอย่างเปียโนหรือกีตาร์ด้วยวัตถุรอบตัว เพื่อให้เกิดคุณภาพเสียงที่แตกต่างจากการบรรเลงด้วยวิธีปกติ เป็นต้น การพัฒนาคลังคำศัพท์ทางดนตรีเฉพาะตัวมีเป้าหมายเพื่อเพิ่มพูนฐานความรู้ในตัวผู้บรรเลงให้มีความยืดหยุ่นต่อการบรรเลงในสถานการณ์จริง มีความพร้อมที่จะตอบสนองต่อเหตุการณ์ที่ไม่สามารถคาดเดาได้อย่างฉับพลันและเป็นธรรมชาติ ซึ่งคลังคำศัพท์ทางดนตรีเฉพาะเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้สามารถจำแนกความเป็นเอกลักษณ์ในผู้บรรเลงแต่ละคนได้ (Corbett, 2016)

นครินทร์กล่าวเสริมว่าผู้อิมโพรไวส์ที่ดีจำเป็นต้องมีคลังคำศัพท์ทางดนตรีที่พัฒนาขึ้นเป็นของตนเอง จากฐานความรู้และการทำความเข้าใจตนเอง จนเกิดการตกตะกอนว่าเทคนิคใดที่สามารถนำเสนอเสียงที่อยู่ภายในได้ดีที่สุด จากนั้นเมื่ออยู่ในบริบทของการแสดง ผู้อิมโพรไวส์จึงต้องตอบสนองกับเสียงรอบตัวด้วยเทคนิคที่ฝึกฝนมาอย่างชำนาญ ซึ่งนครินทร์แนะนำว่าผู้ที่ต้องการจะเรียนรู้ดนตรีชนิดนี้สามารถเริ่มต้นได้จากการพัฒนาคลังคำศัพท์จากเทคนิคประมาณ 5-10 แบบ ซึ่งอาจเป็นเทคนิคที่เน้นไปยังองค์ประกอบดนตรีที่ไม่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ดนตรี อย่างเช่น คุณภาพเสียง สีสัน เป็นต้น หรือเป็นองค์ประกอบดนตรีที่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ดนตรีที่ยืดหยุ่น อย่างเช่น จังหวะ เป็นต้น โดยเมื่อผู้เรียนได้พัฒนาเทคนิคดังกล่าวจนเกิดความชำนาญแล้ว ย่อมส่งผลดีต่อการแสดงจริงและยังสร้างอัตลักษณ์ให้กับตัวผู้อิมโพรไวส์อีกด้วย (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2 ข้อมูลอ้างอิง (Referents)

จากการสัมภาษณ์และการสังเกตชั้นเรียนพบว่า การเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระส่วนใหญ่เล็งเห็นความสำคัญของการใช้ข้อมูลอ้างอิงเป็นอย่างมาก โดยมีจุดประสงค์เพื่อใช้เป็นสิ่งกระตุ้นภายนอกให้เกิดความคิดสร้างสรรค์และการแสดงออกที่เป็นเอกลักษณ์ ที่จะพัฒนาไปสู่ฐานความรู้ในตัวผู้เรียนในภายหลัง โดยผู้วิจัยได้แบ่งการศึกษาข้อมูลอ้างอิงเป็น 2 ประเภท ได้แก่ 2.2.1) ข้อมูลอ้างอิงตามความเกี่ยวข้องกับขอบเขตของเวลา ประกอบด้วย 2 ประเภทย่อย ได้แก่ 1) ข้อมูลอ้างอิงที่อยู่บนขอบเขตของเวลา 2) ข้อมูลอ้างอิงที่ไม่อยู่บนขอบเขตของเวลา และ 2.2.2) ข้อมูลอ้างอิงตามความเกี่ยวข้องกับดนตรี ประกอบด้วย 2 ประเภทย่อย ได้แก่ 2.1) ข้อมูลอ้างอิงทางดนตรี 2.2) ข้อมูลอ้างอิงนอกเหนือดนตรี (Kenny & Gellrich, 2002; Pressing, 1998) ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ส่วนใหญ่พบว่าผู้เรียนควรได้รับประสบการณ์การอิมโพรไวส์แบบอิสระด้วยการใช้ข้อมูลอ้างอิงทั้ง

2 ประเภท เพื่อให้สามารถเชื่อมโยงกับข้อมูลอ้างอิงได้หลากหลาย และสามารถหยิบใช้สิ่งที่ต้องการเพื่อมาอ้างอิงในการอิมโพรไวส์ของตนได้

2.2.1 ข้อมูลอ้างอิงตามความเกี่ยวข้องกับขอบเขตของเวลา

จากการสังเกตชั้นเรียนพบว่า มีการใช้ข้อมูลอ้างอิงที่อยู่บนขอบเขตของเวลาในการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระโดยเฉพาะระดับเริ่มต้น นครินทร์กล่าวว่าในชั้นเรียนของตนมักปรากฏการใช้ข้อมูลอ้างอิงที่อยู่บนขอบเขตของเวลาโดยเฉพาะภาพเคลื่อนไหว โดยให้ความเห็นว่าข้อมูลอ้างอิงที่ดำเนินไปตามเส้นเวลามีความสอดคล้องกับการดำเนินไปตามเส้นเวลาของดนตรี ทำให้ผู้เรียนสามารถเข้าถึงและปฏิบัติตามได้ง่าย โดยนครินทร์ยังกล่าวเสริมว่าการเชื่อมโยงดนตรีกับศิลปะแขนงอื่นโดยเฉพาะภาพเคลื่อนไหวนั้น ยังทำให้ผู้เรียนสามารถต่อยอดไปสู่การประกอบอาชีพได้ในอนาคต เช่น อาชีพนักประพันธ์เพลงประกอบภาพยนตร์ นักออกแบบเสียง เป็นต้น (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563) ด้านฟิลลิปส์มีความเห็นที่สอดคล้องกัน โดยกล่าวว่าข้อมูลอ้างอิงที่อยู่ในขอบเขตของเวลานั้นสามารถเรียนรู้ได้ง่ายกว่า เนื่องจากผู้เรียนสามารถเชื่อมโยงจังหวะที่ปรากฏในข้อมูลอ้างอิงเข้ากับดนตรี ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้เรียนมักมีความเคยชินอยู่แล้ว แต่หากเป็นข้อมูลที่ไม่ได้อยู่บนขอบเขตของเวลาจะเรียนรู้ได้ยากกว่า เนื่องจากสามารถตีความข้อมูลอ้างอิงออกเป็นการแสดงออกดนตรีได้หลากหลายแบบ ซึ่งฟิลลิปส์มองว่าสิ่งเหล่านี้สามารถเรียนรู้ได้ผ่านการฟังและเชื่อมโยงประสาทสัมผัสอื่น ๆ เข้ากับการฟังและปฏิบัติดนตรีให้เป็นธรรมชาติ โดยเน้นไปที่ความรู้สึกที่ผู้บรรเลงมีต่อข้อมูลอ้างอิงนั้นดังกล่าวและพยายามหาสาเหตุว่าเหตุใดจึงบรรเลงออกมาเช่นนั้นเมื่อได้รับรู้ข้อมูลอ้างอิงกล่าว ซึ่งต้องใช้เวลาฝึกฝนและจดจ่อเป็นระยะเวลาหนึ่ง (แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์, สัมภาษณ์, 21 กรกฎาคม 2563)

ในส่วนของข้อมูลอ้างอิงที่ *ไม่* อยู่บนขอบเขตของเวลา อันเป็นข้อมูลอ้างอิงที่ไม่ได้ถูกกำหนดด้วยกรอบของเส้นเวลาที่ชัดเจน เช่น ภาพวาดจิตรกรรม บทกวี หรืออารมณ์ความรู้สึก เป็นต้น นครินทร์มีมุมมองว่าผู้เรียนสามารถเรียนรู้ได้ยากกว่าข้อมูลอ้างอิงที่อยู่บนขอบเขตของเวลา เนื่องจากมีความเป็นนามธรรมและเปิดกว้างต่อการตีความมากกว่า แต่ก็สามารถปรับใช้ในชั้นเรียนได้เช่นเดียวกัน โดยได้ยกตัวอย่างข้อมูลอ้างอิงอย่าง งานทัศนศิลป์ ภาพถ่าย ที่ตัวนครินทร์เองก็มีความสนใจจะแสดงงานศิลปะที่ใช้ดนตรีเชื่อมโยงกับข้อมูลอ้างอิงที่ *ไม่* อยู่บนขอบเขตของเวลาเช่นเดียวกัน โดยคาดว่าจะเป็นการแสดงรูปถ่ายสตรีท (Street Photography) ที่แวดล้อมไปด้วยเสียงดนตรีที่ถูกประพันธ์หรืออิมโพรไวส์แบบอิสระโดยนครินทร์ทั้งสิ้น เนื่องจากนครินทร์เชื่อว่ามนุษย์ย่อมเกิด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประสบการณ์ทางสุนทรียะที่ตราตรึงใจมากขึ้น หากเกิดจากการรับรู้ทางประสาทสัมผัสที่หลากหลายไปพร้อมกัน (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563)

2.2.2 ข้อมูลอ้างอิงตามความเกี่ยวข้องกับดนตรี

การใช้ข้อมูลอ้างอิงทางดนตรีมักถูกใช้ในสถานการณ์ที่ผู้สอนต้องการให้ผู้เรียนเชื่อมโยงประสบการณ์ทางดนตรีที่มีอยู่เดิมเข้ากับการอิมโพรไวส์แบบอิสระ ซึ่งมักปรากฏในชั้นเรียนระดับเริ่มต้น การศึกษาของโคลิน วูด (Improvisation Methods: A Non-Idiomatic Improvisation Course for the Undergraduate Music Curriculum) ทอม ฮอลล์ (Free Improvisation: A Practical Guide) และฮาล ครุก (Beyond Time and Changes: A Musician's Guide to Free Jazz Improvisation) ที่ประกอบด้วยเนื้อหาที่สอดแทรกการใช้ข้อมูลอ้างอิงทางดนตรีเพื่อเป็นจุดตั้งต้นหรือกรอบที่กำหนดทิศทางเบื้องต้นในการอิมโพรไวส์แบบอิสระ ข้อมูลอ้างอิงที่ปรากฏได้แก่ โดรน บันไดเสียง โหมด อิทธิพลทางสไตล์ดนตรี และคุณสมบัติของเครื่องดนตรี เป็นต้น ข้อมูลอ้างอิงทางดนตรีมักปรากฏเป็นการเรียนรู้ในขั้นต้นเพื่อเป็นการแนะนำวัตถุดิบที่ผู้เรียนสามารถนำมาปรับใช้ได้กับแนวทางการบรรเลงของตนได้ ซึ่งมักตามมาด้วยการเรียนรู้จากการใช้ข้อมูลอ้างอิงนอกเหนือดนตรี หรือการละทิ้งข้อมูลอ้างอิงโดยสิ้นเชิงในแบบฝึกหัดลำดับถัดไป (Crook, 2006; Hall, 2009; Wood, 2019) สอดคล้องกับการสังเกตชั้นเรียนของฟิลลิปส์ ที่ปรากฏการใช้ข้อมูลอ้างอิงทางดนตรีทั้งในรูปแบบของการบันทึกโน้ตมาตรฐาน (Standard Notation) รวมถึงการกำหนดกรอบทางดนตรีอย่างกว้าง ๆ อาทิเช่น สไตล์ดนตรี คอร์ด สเกล รูปแบบ เป็นต้น เพื่อให้ผู้เรียนได้ใช้เป็นจุดตั้งต้นในการอิมโพรไวส์ (แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์, สังเกตชั้นเรียน, 23 ธันวาคม 2562) อย่างไรก็ตามข้อมูลอ้างอิงทางดนตรีบางส่วนอาจถูกพิจารณาได้ว่าเป็น “วัตถุดิบ” เดียวกันกับฐานความรู้ประเภทองค์ประกอบดนตรีที่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรี แต่ลักษณะการนำไปใช้ระหว่างข้อมูลอ้างอิงกับฐานความรู้นั้นมีความแตกต่างกัน กล่าวคือข้อมูลอ้างอิงเป็นปัจจัยภายนอกที่ส่งผลกระทบกับทิศทางการอิมโพรไวส์ของผู้เรียน ซึ่งมักปรากฏในลักษณะของกลุ่มที่เฉพาะเจาะจงไปยังการแสดงในแต่ละครั้ง ส่วนฐานความรู้เน้นไปยังการแสดงออกขององค์ความรู้ภายใน ซึ่งจะเป็นองค์ความรู้ที่ติดตัวอยู่กับผู้เรียนอยู่เสมอ อย่างไรก็ดีผู้เรียนควรมีฐานความรู้ที่สอดคล้องกับข้อมูลอ้างอิงที่กำหนด เพื่อให้การแสดงออกเป็นไปอย่างลื่นไหล ยกตัวอย่างเช่น หากผู้เรียนต้องอิมโพรไวส์กลุ่มด้วยบทเพลงแจ๊สสแตนดาร์ด (Jazz Standards) ข้อมูลอ้างอิงหลักที่ปรากฏนั่นคือรูปแบบหรือคีตลักษณ์ของบทเพลงที่ผู้เรียนทุกคนต้องอิมโพรไวส์ให้สอดคล้องกับรูปแบบเพื่อให้การบรรเลงกลุ่มเป็นไปอย่างกลมกลืน ใน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ขณะเดียวกัน ผู้เรียนเองต้องมีฐานความรู้ที่เพียงพอเกี่ยวข้องกับรูปแบบบทเพลงดังกล่าว เพื่อให้การอิมโพรไวส์เป็นไปอย่างลื่นไหล เช่น มีความรู้ว่ารูปแบบของบทเพลงดังกล่าวมีจำนวน 32 ห้อง เป็นต้น

จากการสังเกตชั้นเรียนก็ได้ปรากฏการใช้ข้อมูลอ้างอิง *นอกเหนือ* ดนตรีเช่นเดียวกัน ชั้นเรียนของฟิลลิปส์มีการแนะนำข้อมูลอ้างอิงนอกเหนือดนตรีให้ผู้เรียนได้ตีความและแสดงออกทางดนตรี โดยการใช้รูปทรงเรขาคณิต งานทัศนศิลป์ และความรู้สึกจากเหตุการณ์ต่าง ๆ มากำหนดเป็นโจทย์เพื่อให้ผู้เรียนทดลองสำรวจหาแนวทางการบรรเลงที่สอดคล้องทั้งในลักษณะเดี่ยวและกลุ่ม (แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์, สังเกตชั้นเรียน, 23 ธันวาคม 2562) นอกจากนี้ชั้นเรียนของไกยูเอ็ท ยังปรากฏการใช้ข้อมูลอ้างอิงนอกเหนือดนตรีอย่างเด่นชัดเช่นเดียวกัน ทั้งการบันทึกโน้ตด้วยกราฟิกทัศนศิลป์ วิดีโออาร์ต บทกวี สารคดี อันเป็นการเชื่อมโยงกับศิลปะแขนงอื่น ๆ เข้ามาประยุกต์ใช้อย่างรอบด้าน อีกทั้งยังส่งเสริมให้ผู้เรียนได้จัดแสดงผลงานดังกล่าวในโอกาสต่าง ๆ อีกด้วย (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สังเกตชั้นเรียน, 30 มกราคม 2563) โดยไกยูเอ็ทกล่าวเสริมว่าการอิมโพรไวส์แบบอิสระยังคงต้องอาศัยกรอบของข้อมูลอ้างอิงเป็นพื้นฐานอยู่เสมอ ซึ่งการใช้ข้อมูลอ้างอิงที่หลากหลายจะทำให้ผู้เรียนมีมุมมองที่เปิดกว้างต่อดนตรีมากยิ่งขึ้น เป็นการเชื่อมโยงผู้เรียนกับดนตรีในหนทางใหม่ ๆ ที่ไม่จำกัดเพียงการตอบสนองต่อเสียง ทั้งนี้ไกยูเอ็ทได้ยกตัวอย่างศิลปินอย่างอาร์ชี เชปป์ (Archie Shepp) นักแซกโซโฟนสายฟรีแจ๊ส หรือปิแอร์ เชฟเฟอร์ (Pierre Schaeffer) นักประพันธ์ผู้ให้กำเนิดแนวคิดมิวสิคคองเครท ที่ผลงานของศิลปินดังกล่าวปรากฏการใช้ทักษะการอิมโพรไวส์ที่มีการอ้างอิงจากสิ่งกระตุ้นภายนอก แม้ในบางโอกาสอาจเป็นข้อมูลอ้างอิงที่แตกต่างจากสำนวนภาษาดนตรีโดยทั่วไปก็ตาม เช่น ปรากฏเป็นวัตถุที่จับต้องได้ เป็นต้น อย่างไรก็ตามไกยูเอ็ทมองว่าสิ่งเหล่านี้เป็นการส่งต่อทางวัฒนธรรม (Cultural Baggage) อันเป็นสิ่งที่มนุษย์ไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2563) ด้านฟิลลิปส์กล่าวว่าการพิจารณาข้อมูลอ้างอิงนอกเหนือดนตรีจะทำให้ผู้เรียนสามารถเชื่อมโยงการแสดงออกของตนกับศิลปะแขนงอื่นได้อย่างกว้างขวาง ซึ่งมีประโยชน์ต่อการแสดงออกของปัจเจกที่ควรตกตะกอนมาจากทุกแง่มุมของการใช้ชีวิต โดยเฉพาะในด้านศิลปะ มนุษย์ควรใส่ใจกับศิลปะในทุกประเภท และสิ่งเหล่านี้จะหลอมรวมมาเป็นแนวทางในการอิมโพรไวส์ของแต่ละบุคคล (แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์, สัมภาษณ์, 21 กรกฎาคม 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

อย่างไรก็ตามการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระยังสามารถเกิดขึ้นได้โดยปราศจากการใช้ข้อมูลอ้างอิง ซึ่งสอดคล้องกับแนวทางการสร้างสรรค์ของกลุ่ม AMM ที่ไม่ปรากฏการจัดเตรียมวัตถุดิบหรือข้อมูลอ้างอิงมาก่อนล่วงหน้า (Prévost, 1995) อย่างไรก็ตามจากการสังเกตชั้นเรียนและการศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้อง พบว่า การเรียนรู้โดยปราศจากข้อมูลอ้างอิงมักเกิดขึ้นในชั้นเรียนที่ผ่านประสบการณ์การอิมโพรไวส์แบบอิสระด้วยข้อมูลอ้างอิงมาก่อน ในชั้นเรียนของฟิลลิปส์ พบว่ามีการมอบหมายให้ผู้เรียนอิมโพรไวส์โดยปราศจากข้อมูลอ้างอิงอยู่บ่อยครั้ง โดยมักปรากฏหลังจากที่ผู้เรียนได้อิมโพรไวส์จากข้อมูลอ้างอิงมาเป็นระยะเวลาหนึ่ง ยกตัวอย่างเช่น ในช่วงต้นคาบเรียน ฟิลลิปส์เริ่มต้นด้วยการให้ผู้เรียนอิมโพรไวส์ด้วยบทประพันธ์ หลังจากนั้นจึงมอบหมายให้ผู้เรียนอิมโพรไวส์แบบอิสระโดยปราศจากข้อมูลอ้างอิง เพื่อส่งเสริมให้เกิดกระบวนการปล่อยวางหรือการละความคิดเชิงพุทธิปัญญา เป็นต้น (แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์, สังเกตชั้นเรียน, 27 มกราคม 2563) เช่นเดียวกันกับแบบฝึกหัดของบรูซ อดอล์ฟ (Bruce Adolphe) ใน *The Mind's Ear: Exercises for Improving the Musical Imagination for Performers, Composers, and Listeners* ปรากฏแบบฝึกหัดที่เกี่ยวข้องกับการอิมโพรไวส์แบบอิสระโดยใช้ข้อมูลอ้างอิงจากบทประพันธ์เป็นหลัก ซึ่งอดอล์ฟเชื่อว่าการฝึกฝนแบบฝึกหัดเหล่านี้จะสามารถนำไปสู่การแสดงออกโดยอิสระที่ปราศจากการอ้างอิงถึงข้อมูลอ้างอิงใด ๆ (Adolphe, 2013)

โดยสรุปแล้ว การเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระครอบคลุมการจัดประเภทข้อมูลอ้างอิงทั้งในประเภท 1) *ข้อมูลอ้างอิงตามความเกี่ยวข้องกับขอบเขตของเวลา* และ 2) *ข้อมูลอ้างอิงตามความเกี่ยวข้องกับดนตรี* โดยข้อมูลที่ได้จากการสังเกตชั้นเรียน การสัมภาษณ์ และหนังสือ เอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้องพบว่า หากนำเสนอข้อมูลอ้างอิงตามความเกี่ยวข้องกับเวลา ควรเริ่มต้นจากการใช้ 1.1) *ข้อมูลอ้างอิงที่อยู่บนขอบเขตของเวลา* เนื่องจากผู้เรียนสามารถเชื่อมโยงข้อมูลอ้างอิงเข้ากับเส้นเวลาที่ดำเนินในดนตรีได้ง่ายกว่า ตามมาด้วยการใช้ 1.2) *ข้อมูลอ้างอิงที่ไม่อยู่บนขอบเขตของเวลา* ที่เหมาะสมกับผู้เรียนในระดับสูงขึ้นและมีความชำนาญในการตีความข้อมูลอ้างอิงที่เป็นนามธรรมมากขึ้น ในทางเดียวกันหากนำเสนอข้อมูลอ้างอิงตามความเกี่ยวข้องกับดนตรี ควรเริ่มต้นจาก 2.1) *ข้อมูลอ้างอิงทางดนตรี* เนื่องจากเป็นการเชื่อมโยงประสบการณ์ทางดนตรีที่มีอยู่เดิมของผู้เรียน ทำให้เกิดความเข้าใจได้ง่ายกว่า ตามมาด้วย 2.2) *ข้อมูลอ้างอิงนอกเหนือดนตรี* ที่เหมาะสมกับผู้เรียนในระดับสูงขึ้น เนื่องจากต้องอาศัยการผสมผสานอิทธิพลจากศิลปะแขนงอื่น รวมถึงเรื่องราวต่าง ๆ ในชีวิตเข้ากับการอิมโพรไวส์แบบอิสระอย่างกลมกลืน ทั้งนี้การใช้ข้อมูลอ้างอิงยังปรากฏเป็นเนื้อหา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สำคัญที่สอดแทรกในการกิจกรรมการสำรวจ การเล่นเกม และการอิมโพรไวส์กลุ่ม เพื่อใช้เป็นกรอบความคิดเบื้องต้นให้ผู้เรียนได้ทดลองหาความเป็นไปได้ภายใต้กรอบดังกล่าว และนำไปสู่การพัฒนาฐานความรู้เฉพาะตัวอันเป็นส่วนหนึ่งในการฝึกฝนระดับไตร่ตรอง นอกจากนี้หากผู้เรียนมีความชำนาญในการอิมโพรไวส์ด้วยข้อมูลอ้างอิงที่หลากหลายแล้ว จะนำไปสู่การฝึกฝนระดับอุตรภาวะที่ผู้เรียนจะสามารถ “ละ” กรอบต่าง ๆ ที่ดำรงอยู่และสามารถแสดงออกดนตรีได้โดยอิสระ

3. การจัดกิจกรรมและสิ่งสนับสนุนการเรียนรู้

การนำเสนอส่วนนี้ ผู้วิจัยได้ผนวกองค์ประกอบของ *การจัดกิจกรรม* เข้ากับ *สิ่งสนับสนุนการเรียนรู้* โดยแบ่งการศึกษาออกเป็น 6 หัวข้อบนพื้นฐานของแนวคิดการเรียนรู้แบบไม่เป็นทางการ (Green, 2002) แนวคิดการเรียนรู้ผ่านกระบวนการเล่น (Dewey, 1902) และแนวคิดของออร์ฟ (Choksy, 2001; Frazee, 1987; Goodkin, 2007) ได้แก่ 3.1 การฟัง 3.2 การเลียนแบบ 3.3 การสำรวจ 3.4 การเล่นเกม 3.5 การอิมโพรไวส์กลุ่ม และ 3.6 สิ่งสนับสนุนการเรียนรู้ โดยได้นำเสนอองค์ประกอบของสิ่งสนับสนุนการเรียนรู้ไว้ในแต่ละกิจกรรม โดยแต่ละกิจกรรมล้วนมีความสัมพันธ์กับ **การฝึกฝนระดับระดับไตร่ตรอง** ที่เน้นการเพิ่มพูนทักษะและองค์ความรู้เบื้องต้นในการเรียนรู้ดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระ และสามารถนำไปสู่ **การฝึกฝนระดับอุตรภาวะ** ที่เน้นการแสดงออกอย่างฉับพลันและลื่นไหล อันเป็นหัวใจสำคัญของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ

ทั้งนี้จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ทั้งกรีนและฮิคกีกล่าวไปในทิศทางเดียวกันว่าการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระควรเปิดกว้างให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ความเป็นไปได้ทางดนตรีด้วยตนเอง ผู้สอนพึงดำรงบทบาทผู้อำนวยการเรียนรู้ ซึ่งมีหน้าที่จัดเตรียมสิ่งแวดล้อมการเรียนรู้ให้เหมาะสม คอยให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาแนวทางการบรรเลงของผู้เรียนโดยอาศัยทักษะของการสังเกต การวินิจฉัย และการประพฤติเป็นแบบอย่างเพื่อส่งเสริมแรงกระตุ้นการเรียนรู้ภายในผู้เรียน ผู้สอนพึงสอดแทรกเนื้อหาเข้ากับกิจกรรมอย่างแยบยลเพื่อให้ผู้เรียนได้ประมวลผลเนื้อหาดนตรีต่าง ๆ ด้วยตนเองและสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการบรรเลงร่วมกับผู้อื่นได้ (Green, 2008; Hickey, 2009) โดยผลลัพธ์ดังกล่าวสามารถเปรียบเทียบกับข้อมูลที่ได้จากการสังเกตชั้นเรียนและการสัมภาษณ์ได้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.1 การฟัง

การฟังในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระเป็นการฟังอย่างตั้งใจ (Attentive Listening) ตามแนวคิดการเรียนรู้ดนตรีแบบไม่เป็นทางการของลูซี กรีน (Lucy Green) อันเป็นการฟังที่ให้ความสำคัญกับรายละเอียดทางดนตรี โดยปราศจากการกำหนดเป้าหมายว่าจะนำผลจากการฟังไปใช้สถานการณ์ใด (Green, 2002) การฟังในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระพิจารณาหน่วยที่เล็กที่สุดทางดนตรีด้วย หน่วยเสียง (Unit of Sound) ที่สนใจในคุณลักษณะหรือคุณภาพเสียงที่ประกอบให้เกิดหน่วยเสียงดังกล่าว ซึ่งแตกต่างจากการฟังอย่างตั้งใจในดนตรีชนิดอื่นที่พิจารณาหน่วยที่เล็กที่สุดของดนตรีด้วย *ตัวโน้ต* ที่จะนำไปสู่กรอบทางดนตรีอื่น ๆ ที่ตามมาอย่างขั้นคู่ สเกล และเสียงประสาน เป็นต้น (Hall, 2009)

กิจกรรมการฟังที่ปรากฏมีความสัมพันธ์กับการฝึกฝนในหลายระดับ ทั้งในระดับไตร่ตรองที่ผู้เรียนสามารถเพิ่มพูนคลังความจำทางดนตรีจากการฟังผลงานบันทึกเสียง และในระดับอุตรภาวะที่ผู้เรียนต้องอาศัยการฟังอย่างตั้งใจเพื่อสังเกตพลวัตทางปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นในระหว่างบรรเลงและพัฒนาสู่การตอบสนองทางดนตรีอย่างฉับพลันและลื่นไหลในลำดับถัดไป ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดการฟังในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระเพิ่มเติมจาก A Listener's Guide to Free Improvisation โดยจอห์น คอร์เบทท์ (Corbett, 2016) เพื่อเป็นกรอบทางการศึกษา ซึ่งปรากฏการฟังในรูปแบบต่าง ๆ ดังนี้

1) การฟังแบบอคูสมาติก (ภาษาอังกฤษ: acousmatic, ภาษาฝรั่งเศส: acousmatique)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

โดยปิแอร์ เชฟเฟอร์ นักประพันธ์ผู้บุกเบิกแนวคิดมิวสิคคองเครท ได้นิยามความหมายของการฟังแบบอคูสมาติกว่าเป็นการฟังอย่างตั้งใจ (Attentive Listening) เพื่อพิจารณาหน่วยเสียง (Unit of Sound) องค์ประกอบดนตรี และคุณภาพเสียงที่เกิดขึ้น โดยที่ไม่สามารถมองเห็นแหล่งกำเนิดของเสียงได้ เป็นการจำกัดให้ผู้ฟังสามารถรับรู้ดนตรีด้วยประสาทสัมผัสการได้ยินเพียงอย่างเดียว ทั้งนี้ผู้ฟังพึงให้ความสำคัญกับการค้นหาแหล่งกำเนิดเสียง วิธีการที่ทำให้เสียงนั้นเกิดขึ้น รวมถึงการเปรียบเทียบและวิเคราะห์เสียงต่าง ๆ ที่ได้ยิน (Schaeffer, 1966) คอร์เบทท์ได้แนะนำวิธีฝึกฝนการฟังแบบอคูสมาติกผ่านการฟังผลงานบันทึกเสียง โดยกล่าวว่าผู้ฟังควรฝึกฝนฝนทักษะในการจำแนกเสียงของเครื่องดนตรี และทักษะการระบุชื่อศิลปินที่บรรเลงอยู่ให้ได้อย่างแม่นยำ (Corbett, 2016) อันเป็นทักษะที่แสดงให้เห็นถึงความสามารถในการรับรู้รายละเอียดของหน่วยเสียง ซึ่งประยุกต์สู่ทักษะการฟังในขณะอิมโพรไวส์แบบอิสระต่อไป

จากการสัมภาษณ์และสังเกตชั้นเรียนพบว่า กิจกรรมการฟังส่วนใหญ่ปรากฏมีลักษณะคล้ายคลึงกับการฟังแบบอคูสมาติก ที่เน้นไปยังการฟังเพื่อพิจารณาหน่วยเสียง มากกว่าการฟังเพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบดนตรีที่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรีอย่างสเกล โหมด คอร์ด ที่นำไปสู่การกำหนดกรอบที่แน่นหนาให้กับการอิมโพรไวส์ นครินทร์กล่าวว่าในชั้นเรียนศิลปะการฟังของตนให้ความสำคัญกับการฟังเพื่อพิจารณาหน่วยเสียงเป็นอย่างมาก และได้เชื่อมโยงกิจกรรมการฟังเข้ากับเนื้อหาเรื่องมิติของเสียง (Sound Dimension) แนวคิดที่พิจารณาหน่วยเสียงว่ามีความคล้ายคลึงกับกล่องกระดาษหรือวัตถุสามมิติ โดยเปรียบเทียบความยาวของกล่องเสมือนจังหวะมีทิศทางเคลื่อนที่ไปข้างหน้าตามขอบเขตของเวลา ความสูงของกล่องเปรียบเสมือนทำนอง/เสียงประสาน/รูปพรรณที่มีทิศทางความสูง-ต่ำตามระดับเสียง ความลึกของกล่องเปรียบเสมือนความดังเบาที่ทำให้ผู้ฟังรู้สึกว่าเสียงอยู่ใกล้หรือไกลได้ นอกจากนี้ยังมีส่วนของเส้นแทยงมุมของกล่องที่เปรียบเสมือนการกำเนิดเสียง (Articulation) หรือเอนเวอโลป (Envelope) ที่ทำให้เกิดคุณภาพเสียงอันเป็นเอกลักษณ์ของแหล่งกำเนิดเสียง เป้าหมายของกิจกรรมดังกล่าวเป็นการส่งเสริมให้ผู้เรียนพิจารณาองค์ประกอบของหน่วยเสียงอย่างรอบด้าน ตระหนักถึงความสำคัญขององค์ประกอบดนตรีทั้งที่เกี่ยวข้องและไม่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรี (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563) ซึ่งเป็นการส่งเสริมให้ผู้เรียนพิจารณาดนตรีอย่างเปิดกว้างมากยิ่งขึ้น คลายความยึดติดกับกรอบของตัวโน้ต เสียงประสาน จังหวะคงที่ ที่ปรากฏในดนตรีชนิดอื่น ๆ และสามารถนำไปสู่การตระหนักรู้และประยุกต์เข้ากับการอิมโพรไวส์แบบอิสระของตนได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จากการสังเกตชั้นเรียนของฟิลลิปส์ กิจกรรมการฟังแบบอคูสมาติกปรากฏผ่านการฟังผลงานบันทึกเสียงของศิลปินสำคัญในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระและดนตรีฟรีแจ๊ส เพื่อสาธิตให้ผู้เรียนรับรู้ถึงโครงสร้างต่าง ๆ ที่ปรากฏขึ้นในระหว่างการบรรเลง ส่งเสริมให้ผู้เรียนเกิดความเคยชินกับความยืดหยุ่นในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระที่ไม่ยึดติดกับกรอบทางดนตรีที่แน่นหนาอย่างโครงสร้างหรือรูปแบบทางดนตรีตามขนบ อีกทั้งยังสามารถเชื่อมโยงแนวคิดดังกล่าวเข้ากับการอิมโพรไวส์ของตนและกลุ่มได้ ฟิลลิปส์ได้ยกตัวอย่างผลงานบันทึกเสียงจากศิลปินอย่าง ร็อบ มาซูเรค (Rob Mazurek, 1965) เพื่อให้ผู้เรียนฟังตัวอย่างของแนวคิด Anarchosynthesis ซึ่งเป็นหนึ่งในพลวัตทางปฏิสัมพันธ์ในรูปแบบการแสดงออกโดยปัจเจกในชั่วขณะเดียวกัน และเปิดผลงานบันทึกเสียงของปีเตอร์ บรอซแมนน์ จากอัลบั้ม Machine Gun (1968) เพื่อให้ผู้เรียนฟังตัวอย่างของแนวคิด Juxtaposition

ซึ่งเป็นหนึ่งในคุณลักษณะเด่นของโครงสร้างในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระ เป็นต้น (แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์, สังเกตชั้นเรียน, 23 ธันวาคม 2562 และ 27 มกราคม 2563)

ด้านการสังเกตชั้นเรียนของไกยูเอ็ท ผู้สอนมักจัดให้มีการอภิปราย เพื่อให้ผู้เรียนได้แสดงความคิดเห็นสะท้อนกลับไปยังผลงานหรือการแสดงของเพื่อนร่วมชั้นอยู่เสมอ ซึ่งนอกจากจะต้องอาศัยทักษะการฟังแบบอคูสมาติกเพื่อพิจารณาองค์ประกอบดนตรีแล้ว ไกยูเอ็ทยังได้ส่งเสริมให้ผู้เรียนอธิบายถึงอารมณ์ความรู้สึกที่เกิดขึ้นหลังจากการฟัง เพื่อให้ผู้เรียนเกิดกระบวนการทบทวนตนเองทั้งในฐานะผู้ฟังและผู้บรรเลง ซึ่งจะนำไปสู่การเรียนรู้เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกผ่านการบรรเลงในลำดับต่อไป (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สังเกตชั้นเรียน, 30 มกราคม 2563) นอกจากนี้จากการสัมภาษณ์ไกยูเอ็ทกล่าวว่าตนยังได้เน้นไปยังกิจกรรมการฟังผลงานบันทึกเสียง เพื่อให้ผู้เรียนเกิดประสบการณ์ทางดนตรีที่หลากหลายอันเป็นส่วนหนึ่งของฐานความรู้ภายในตัวผู้เรียน (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2563)

2) การฟังเสียงรอบข้าง (Peripheral Listening)

กิจกรรมการฟังเสียงรอบข้างมีความสอดคล้องกับแนวคิดของเรย์มอนด์ เมอร์เรย์ เชฟเฟอร์ (Raymond Murray Schafer) เรื่องทัศนียภาพของเสียง (Soundscape) อันเป็นแนวคิดที่ให้ความสำคัญกับเสียงจากสิ่งแวดล้อม ไม่ว่าจะเป็นเสียงที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ เสียงจากฝีมือมนุษย์ หรือเสียงรบกวนต่าง ๆ (Schafer, 1967) โดยคอร์เบทท์กล่าวว่าการฟังเสียงรอบข้างเป็นการฝึกฝนที่ช่วยให้ผู้เรียนตระหนักถึงเสียงรอบตัว ไปพร้อมกันกับการได้ยินเสียงที่ตนบรรเลง ซึ่งหากเชื่อมโยงทักษะการฟังรูปแบบนี้เข้ากับกิจกรรมการอิมโพรไวส์กลุ่ม จะส่งผลให้ผู้เรียนมีความพร้อมในการตอบสนองเสียงที่เกิดขึ้นตลอดการบรรเลงกลุ่ม และนำไปสู่การตอบโต้ทางดนตรีที่ฉับพลันและเป็นธรรมชาติในการฝึกฝนระดับอุตรภาวะในลำดับต่อไป ทักษะการฟังสิ่งรอบข้างสามารถเริ่มต้นฝึกฝนได้โดยการตั้งใจฟังเสียงรอบตัวเพียงหนึ่งเสียง จากนั้นจึงทยอยเพิ่มจำนวนเสียงที่ต้องการจดจ่อ จนสามารถรับรู้เสียงจากหลาย ๆ แหล่งไปพร้อมกันได้ อย่างไรก็ตามการฟังสิ่งรอบข้างซึ่งเป็นการฟังโดยภาพรวม ควรฝึกฝนควบคู่ไปกับการฟังแบบอคูสมาติกซึ่งเป็นการฟังในเชิงลึก เพื่อให้ผู้เรียนสามารถสลับสับเปลี่ยนวิธีการฟังของตนให้เหมาะสมกับบริบท (Corbett, 2016)

ชั้นเรียนของไกยูเอ็ท ปรากฏกิจกรรมการฟังเสียงรอบข้างที่สอดคล้องกับแนวคิดของเชฟเฟอร์ เรื่องทัศนียภาพของเสียงโดยผ่านการฟังผลงานบันทึกเสียง เพื่อให้ผู้เรียนรับรู้ถึงเสียงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นจากทั้งลำโพงที่ถูกจัดวางอยู่รอบรอบตัว และเป็นการฝึกฝนให้ผู้เรียนสามารถจดจ่อกับเสียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ที่มาจากหลายแหล่ง รวมไปถึงการให้ความสำคัญกับความเงียบและเสียงจากบรรยากาศในชั้นเรียนอีกด้วย นอกจากนี้ไกยูเอ็ทยังได้แนะนำผลงานที่เกี่ยวข้องกับทัศนียภาพของเสียงจากนิทรรศการ Hear Here ที่จัดแสดงงานในปีพ.ศ. 2556 ณ หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร และผลงานของสรัญรัตน์ แสงชัย อาจารย์พิเศษสาขาวิชาดนตรีเชิงพาณิชย์ มหาวิทยาลัยศิลปากร (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สังเกตชั้นเรียน, 30 มกราคม 2563) เพื่อให้ผู้เรียนได้สัมผัสประสบการณ์การฟังด้วยแนวคิดของเชฟเฟอร์ที่ตระหนักถึงทัศนียภาพของเสียงใน 3 แง่มุม ได้แก่ เสียงในชีวิตประจำวัน (Keynote Sound) เสียงสัญญาณ (Sound Signals) และเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของพื้นที่ (Soundmark) (Schafer, 1967)

3) การฟังเชิงวิเคราะห์ในรูปแบบแผนที่เสียง (Sound Mapping)

คอร์เบทท์และสารัธได้กล่าวถึงการฟังเพื่อวิเคราะห์เป็นแผนที่เสียงว่าเป็นการผสมผสานระหว่างกิจกรรมการฟังกับกิจกรรมศิลปะ โดยให้ผู้เรียนถ่ายทอดเสียงที่ได้ยินผ่านการจดบันทึก การวาดภาพ การใช้สี หรือการใช้สื่อประกอบเพื่อให้ครอบคลุมรายละเอียดต่าง ๆ มากที่สุด กิจกรรมนี้เป็นการเสริมความเข้าใจในกระบวนการฟัง เนื่องจากผู้เรียนได้ใช้ทักษะหลาย ๆ ด้านในเวลาเดียวกัน เช่น ทักษะการฟังอย่างตั้งใจ ทักษะการตีความจากเสียงเป็นภาพ ทักษะการวาดภาพประกอบ เป็นต้น โดยผู้สอนควรย้ำถึงช่วงสำคัญต่าง ๆ ในบทเพลงหรือบันทึกการแสดงที่นำมาเป็นตัวอย่าง เช่น ลักษณะของคุณภาพของเสียง, รูปพรรณ, ความดังเบา, ระดับเสียง หรือช่วงที่นักดนตรีเริ่มต้นหรือหยุดบรรเลง เป็นต้นอีกทั้งควรเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้ใช้ความคิดสร้างสรรค์ในออกแบบแผนที่เสียงของตน ในท้ายที่สุดผู้สอนควรส่งเสริมให้ผู้เรียนได้อธิบายสาเหตุและที่มาของภาพต่าง ๆ ที่ปรากฏในแผนที่เสียง เพื่อให้ผู้เรียนได้ทบทวนกระบวนการเรียนรู้ตนเองซ้ำอีกครั้งหนึ่ง (Corbett, 2016; Sarath, 2010)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ชั้นเรียนของไกยูเอ็ทปรากฏกิจกรรมที่คล้ายคลึงกับการทำแผนที่เสียง โดยปรากฏเป็นแบบฝึกหัดจากหนังสือ A Sound Education โดยเรย์มอนด์ เมอร์เรย์ เชฟเฟอร์ ที่ให้ผู้เรียนจดบันทึกและอธิบายสิ่งต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นจากเสียงที่กำหนดให้ จากนั้นจึงนำมาอภิปรายและแลกเปลี่ยนกับเพื่อนร่วมชั้น ซึ่งจากศึกษาเอกสารเพิ่มเติม เชฟเฟอร์ได้กล่าวว่ากิจกรรมนี้ควรให้ผู้เรียนปฏิบัติซ้ำจนเกิดการพัฒนานิสัยหรือวิธีการฟังเฉพาะตัว อีกทั้งยังปรากฏกิจกรรมที่ให้ผู้เรียนเชื่อมโยงสิ่งที่ได้ยินกับภาพวาดที่กำหนดให้จากการคำนึงถึงรูปร่างและรูปพรรณของเสียงเป็นหลัก (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท,

สังเกตชั้นเรียน, 30 มกราคม 2563) เป็นกิจกรรมที่ส่งเสริมให้ผู้เรียนได้รับรู้และถ่ายทอดดนตรีในหลายแง่มุม เป็นการตีความเสียงที่ได้ยินออกมาเป็นภาพที่รับรู้ได้ด้วยการมองเห็น (Schafer, 1992)

นอกจากนี้กิจกรรมการฟังที่กล่าวไปข้างต้น ยังปรากฏกิจกรรมอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการฟังที่น่าสนใจ อาทิเช่น จากการสัมภาษณ์ ไกยูเอ็ทยังได้ให้ความสำคัญกับการชมบันทึกการแสดงสด ซึ่งเป็นการฟังที่นอกเหนือการฟังแบบอคูสมาติกเนื่องจากผู้เรียนสามารถมองเห็นลักษณะการบรรเลงของนักดนตรี บันทึกการแสดงสดที่ไกยูเอ็ทใช้เป็นวัตถุดิบในการสอนประกอบไปด้วย 1) Imagine the Sound (1981) กำกับโดยรอท มานน์ (Ron Mann) บันทึกการแสดงและบทสัมภาษณ์ของ นักเปียโน พอล เบลย์ (Paul Bley), นักเปียโน ซีซิล เทเลอร์, นักเทเนอร์แซ็กโซโฟน อาร์ชี เชปป์ และนักทรัมเปต บิล ดิกซัน (Bill Dixon) 2) Cecil Taylor à Paris (1968) กำกับโดยเจอราร์ด พาทริช (Gérard Patris) และลุค เฟอร์รารี (Luc Ferrari) บันทึกการแสดงและบทสัมภาษณ์ของ นักเปียโน ซีซิล เทเลอร์ ณ เมืองปารีส ประเทศฝรั่งเศส ในปี ค.ศ.1968 3) The Lost String (2007) กำกับโดย อานาอิส โพรเซค (Anaïs Prosaïc) บันทึกการแสดง ชีวประวัติ และบทสัมภาษณ์ของนักกีตาร์ มาร์ค ริบอท 4) Sun Ra: A Joyful Noise (1980) กำกับโดยโรเบิร์ต มักกี (Robert Mugge) มุมมองการสร้างสรรค์ และบันทึกการแสดงของซัน รา 5) Sun Ra: Space Is the Place (1974) กำกับโดย จอห์น โคนีย์ (John Coney) ภาพยนตร์ศิลปะสื่อผสมที่เป็นการร่วมสร้างสรรค์กันระหว่างผู้กำกับ จอห์น โคนีย์ นักเขียนบทโจชัว สมิธ (Joshua Smith) และซัน รา และ 6) Fred Frith / Joey Baron Live at Klub Mózg Bydgoszcz, Poland (2006) บันทึกการแสดงเดี่ยวของเฟรด ฟริท และโจอี บารอน (Joey Baron) (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ด้านนครินทร์ได้กล่าวถึงกิจกรรมอื่น ๆ ที่น่าสนใจว่ามีการมอบหมายให้ผู้เรียนวิเคราะห์ศิลปินหรือผลงานเพลงที่ตนไม่ถูกจริต และอธิบายถึงสาเหตุเป็นรายงานหน้าชั้นเรียน นครินทร์กล่าวว่านอกจากกิจกรรมนี้จะเป็นการเรียนรู้ที่สวนทางกับการวิเคราะห์โดยทั่วไปแล้ว ยังส่งเสริมให้ผู้เรียนมีความเปิดกว้างในการฟังดนตรีมากยิ่งขึ้น เนื่องจากจำเป็นต้องค้นคว้าและตั้งใจฟังในดนตรีที่ไม่ถูกจริต รวมถึงทำความเข้าใจกับตนเองว่าทำไมถึงไม่ชอบดนตรีเหล่านั้น ซึ่งอาจนำไปสู่ความเข้าใจถึงบริบทของบทเพลงดังกล่าวในสังคม และยอมรับความหลากหลายทางดนตรีมากยิ่งขึ้น (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563)

ทั้งนี้ผู้วิจัยได้รวบรวมผลงานบันทึกเสียง เพื่อเป็นแนวทางสำหรับการเรียนรู้การฟังดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับเริ่มต้น โดยอัลบั้มลำดับที่ 1-40 เป็นข้อมูลจาก A Listener's Guide to

Free Improvisation โดยจอห์น คอร์เบทท์ (Corbett, 2016) และอัลบั้มลำดับที่ 41-51 เป็นข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ และการสังเกตชั้นเรียน

1. Paul Rutherford - “The Gentle Harm of the Bourgeoisie”
2. Joe McPhee - “Sonic Elements”
3. Peter Evans - “Nature/Culture”
4. Paul Lytton - “?!”
5. Derek Bailey/Min Xiao-Fen - “Viper”
6. Charlotte Hug/Fred Lonberg-Holm - “Fine Extensions”
7. Polly Bradfield/Eugene Chadbourne - “Torture Time”
8. Cecil Taylor/Tony Oxley - “Leaf Palm Hand”
9. Irène Schweizer/Louis Moholo - “Irène Schweizer/Louis Moholo”
10. Anthony Braxton/Joe Morris - “Four Improvisations (Duo) 2007”
11. AMM - “The Inexhaustible Document”
12. Schlippenbach Trio - “Elf Bagatellen”
13. Peter Brötzmann/Fred Van Hove/Han Bennink - “Brötzmann/Van Hove/Bennink”
14. Günter Christmann/Paul Lovens/Maarten Altena - “Weavers”
15. Barry Guy/Mats Gustafsson/Raymond Strid - “Tarfala”
16. Günter Christmann/Torsten Müller/LaDonna Smith/Davey Williams – “White Earth Streak”
17. Evan Parker Electroacoustic Ensemble - “Hasselt”
18. London Improvisers Orchestra - “Improvisations for George Riste”
19. Peter Brötzmann/Chicago Tentet - “American Landscapes 1”
20. King Übü Örchestrü - “Binaurality”
21. Sun Ra and His Solar Arkestra - “The Magic City”
22. Muhal Richard Abrams - “Mama and Daddy”
23. Art Ensemble of Chicago - “A Jackson in Your House”
24. ICP Orchestra - “Aan & Uit”
25. Anthony Braxton - “Quartet (Dortmund) 1976”
26. London Jazz Composers Orchestra – “Ode”
27. Wadada Leo Smith - “Kabell Years: 1971–1979”
28. Steve Lacy - “Scratching the Seventies/Dreams”
29. Henry Threadgill Zooid - “This Brings Us to Volume 2”
30. John Carter - “Fields”
31. Julius Hemphill - “Dogon A.D.”
32. Anthony Davis - “Epistēmē”
33. John Zorn - “Archery”
34. Frank Lowe/Eugene Chadbourne - “Don’t Punk Out”
35. Joe Morris Quartet - “Balance”
36. William Parker and The Little Huey Creative Music Orchestra - “Raincoat in the River”
37. Tim Berne - “Tim Berne’s Fractured Fairy Tales”
38. Ellery Eskelin/Andrea Parkins/Jim Black - “The Secret Museum”
39. Tobias Delius 4-Tet - “Pelikanismus”
40. Vandermark 5 - “Beat Reader”
41. Ornette Coleman - “Free Jazz a Collective Improvisation”
42. Albert Ayler - “Spiritual Unity”
43. John Coltrane - “Interstellar Space”
44. Cecil Taylor - “Unit Structures”
45. Bill Dixon - “Intents and Purposes”
46. Roscoe Mitchell – “Sound”
47. Sam Rivers - “Contrasts”
48. Fred Frith/Evelyn Glennie - “The Sugar Factory”
49. Fred Frith/ARTE Quartet - “The Big Picture”
50. Fred Frith/ARTE Quartet - “Still Urban”
51. Peter Brötzmann Octet - “Machine Gun”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นอกจากนี้ จากการสัมภาษณ์นครินทร์และไกยูเอ็ท ยังได้กล่าวถึงสารคดีที่เป็นส่งเสริมแนวทางการฟังที่ดีให้กับผู้เรียน ได้แก่ สารคดี Sounds and Silence (2009) ที่กำกับโดยนอร์เบิร์ท วิดเมอร์ (Norbert Wiedmer) และปีเตอร์ กายเออร์ (Peter Guyer) เป็นสารคดีที่เล่าถึงชีวิตของแมนเฟรด ไอเชอร์ (Manfred Eicher) โปรดิวเซอร์และเจ้าของค่ายเพลง ECM ผู้ที่ให้ความสำคัญทักษะการฟังอย่างตั้งใจและสภาพแวดล้อมของเสียงในทุกขั้นตอนการทำงาน เพื่อให้ผลงานบันทึกเสียงสามารถนำเสนอประสบการณ์การฟังและอารมณ์ความรู้สึกที่ใกล้เคียงกับสิ่งที่ศิลปินต้องการถ่ายทอดมากที่สุด โดยสารคดีได้บรรยายถึงเหตุการณ์ที่ไอเชอร์ได้เดินทางไปยังในสถานที่ต่าง ๆ ทั่วโลกเพื่อบันทึกเสียงศิลปินที่สังกัดค่ายเพลงของตน ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงปัจจัยที่ส่งผลต่อบทบาทและหน้าที่ของดนตรีในแต่ละสังคม อาทิเช่น สภาพภูมิประเทศ สภาพอากาศ ภาษา และวัฒนธรรม เป็นต้น (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563) (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2563) และสารคดี Touch the Sound (2004) กำกับโดยโทมัส ไรเดลซีเมอร์ (Thomas Riedelsheimer) เป็นสารคดีชีวประวัติของเอเวอลิน เกลนนี (Evelyn Glennie) นักเพอร์คัชชันที่ตระหนักว่าตนกำลังจะสูญเสียการได้ยินตั้งแต่อายุ 8 ปี สารคดีได้บรรยายถึงประวัติและแนวทางที่เกลนนีฝึกฝนการใช้ร่างกายเพื่อสัมผัสการสั่นสะเทือนของดนตรีแทนที่การฟังด้วยโสตประสาท เป็นการเสริมสร้างแรงบันดาลใจและทำให้ตระหนักว่ามนุษย์สามารถรับรู้ดนตรีได้ผ่านประสาทสัมผัสที่หลากหลาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2 การเลียนแบบ

มนุษย์ใช้การเลียนแบบเป็นพื้นฐานในการเรียนรู้สิ่งใหม่ ในทางดนตรีการเลียนแบบมักปรากฏในลักษณะของการถอดเสียง (Transcription) ที่นักดนตรีสมัยนิยมมักเลียนแบบบทเพลงหรือโซโล่ของศิลปินที่ชื่นชอบเพื่อพัฒนาฐานความรู้ในตนเอง การเลียนแบบต้องอาศัยทักษะการฟังที่มีประสิทธิภาพเพื่อถอดเสียงให้สามารถบรรเลงตามต้นฉบับอย่างแม่นยำ โดยมีความสัมพันธ์โดยตรงกับทักษะการอิมโพรไวส์ (Green, 2002) ในแนวคิดออร์ฟ-ชูล์แวร์คมองว่าการเลียนแบบเป็นการเรียนรู้ต้นแบบที่จะนำไปสู่การสร้างสรรค์ (Choksy, 2001) ทั้งนี้การเลียนแบบในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระมีลักษณะที่แตกต่างจากการเลียนแบบในดนตรีโดยทั่วไป

กิจกรรมการเลียนแบบในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระมีความสอดคล้องกับลักษณะการเลียนแบบที่เกิดขึ้นในชั่วขณะเดียวกัน (Simultaneous Imitation) ในการเรียนรู้แนวคิดของออร์ฟที่

นำเสนอโดยเจน ฟราซี (Jane Frazee) ซึ่งเป็นการฝึกฝนให้ผู้เรียนมีทักษะไหวพริบและมีความพร้อมต่อการตอบสนองทางดนตรีอย่างฉับพลัน ผู้เรียนต้องผสานทักษะการฟังอย่างตั้งใจเพื่อพิจารณาองค์ประกอบดนตรีที่ได้ยินเพื่อแสดงออกในสิ่งที่คล้ายคลึงกับต้นฉบับในทันที (Frazee, 1987) โดยผู้เรียนสามารถเชื่อมโยงทักษะการเลียนแบบเข้ากับพลวัตทางปฏิสัมพันธ์ที่เน้นการเลียนแบบผู้อิมโพรไวส์คนอื่น ๆ ในกลุ่มที่จะนำไปสู่การฝึกฝนในระดับอุตรภาวะต่อไป จากการสังเกตชั้นเรียนของนครินทร์และฟิลลิปส์ ปรากฏกิจกรรมที่คล้ายคลึงกันโดยที่ผู้สอนกำหนดให้ผู้เรียนจับคู่กันเพื่อเลียนแบบแนวทางการบรรเลงของอีกฝ่ายอย่างฉับพลัน ซึ่งพบว่าแท้จริงแล้วกิจกรรมไม่ได้มุ่งให้ผู้เรียนสามารถเลียนแบบต้นฉบับได้อย่างสมบูรณ์แบบ แต่เป็นการฝึกฝนทักษะการตอบสนองอย่างฉับพลันเพื่อให้ผู้เรียนสามารถอิมโพรไวส์ได้อย่างยืดหยุ่นเมื่ออยู่ในสถานการณ์จริง การเรียนรู้จึงไม่ปรากฏการใช้กิจกรรมการถอดเสียง ที่เน้นการบรรเลงตามต้นฉบับอย่างที่นิยมใช้ในการฝึกฝนการอิมโพรไวส์ในดนตรีสไตล์ต่าง ๆ แต่เป็นการเน้นให้ผู้เรียนสามารถนำแนวคิดของการเลียนแบบเพื่อพัฒนาต่อยอดในแนวทางการอิมโพรไวส์ของตน การเลียนแบบในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระจึงสามารถเกิดขึ้นได้หลายรูปแบบ ในผู้เรียนระดับเริ่มต้นมักใช้การเลียนแบบในลักษณะที่ตรงไปตรงมา เช่น เป็นการบรรเลงซ้ำทวนวลีของผู้อื่นทั้งหมดโดยไม่ได้ดัดแปลง เป็นต้น ในทางกลับกัน กลุ่มของผู้อิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับที่สูงขึ้นมักเกิดการเลียนแบบผู้บรรเลงคนอื่นในบางองค์ประกอบเท่านั้น เช่น เจาะจงไปยังเสียง (Tone) รูปแบบการเรียงลำดับของเสียง (Sequence) รูปแบบการซ้ำทวนของจังหวะ (Rhythmic Pattern) และคุณภาพเสียงที่ต่างไปจากปกติ เป็นต้น (Corbett, 2016)

จากการสัมภาษณ์พบว่ามีกิจกรรมการเลียนแบบอื่น ๆ ที่ไม่เกี่ยวข้องกับดนตรี อาทิเช่น กิจกรรมการเลียนแบบการพูด อันเป็นทักษะการแสดงออกทางเสียงของมนุษย์ที่ผู้เรียนสามารถเชื่อมโยงกลับมายังองค์ความรู้ทางดนตรีได้ง่าย นครินทร์กล่าวถึงกิจกรรมที่ให้ผู้เรียนเลียนแบบการสำเนียงภาษาถิ่นของเพื่อนร่วมชั้น โดยได้แนะนำผู้เรียนให้ฟังถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ของเสียงที่เกิดขึ้น อาทิเช่น วิธีการให้กำเนิดเสียง (Articulation) อินโทเนชัน (Intonation) เนื้อเสียง (Tone) การเน้น (Accent) ความดังเบา และจังหวะการพูด เป็นต้น นครินทร์เชื่อว่าการสังเกตลักษณะขององค์ประกอบเสียงเป็นวิธีการเรียนรู้การเลียนแบบที่สัมฤทธิ์ผลเร็วที่สุดและยังมีความเชื่อมโยงกับดนตรีเป็นอย่างมาก กิจกรรมนี้จะส่งเสริมให้ผู้เรียนพัฒนากระบวนการรับรู้เสียงหรือดนตรีของตน ซึ่งจะส่งผลกระทบให้มีทักษะการตอบสนองทางดนตรีและทักษะการบรรเลงที่ดียิ่งขึ้น (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นครินทร์กล่าวเสริมอีกว่าแนวคิดของการเลียนแบบควรปรากฏในลักษณะของการ “ขโมย” ซึ่งเป็นการมุ่งหาตรรกะหรือวิธีคิดที่ทำให้เกิดสิ่งที่เลียนแบบมา และทดลองหาความเป็นไปได้อื่น ๆ จากวิธีการสร้างสรรค์ลักษณะเดียวกัน นครินทร์ได้เน้นย้ำว่าผู้เรียนไม่ควร “ลอก” สิ่งที่ปรากฏในต้นฉบับทั้งหมด แต่ต้องสามารถ “ขโมย” วัตถุดิบที่มีเพื่อต่อยอดและปรับใช้กับแนวทางของตน (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563)

3.3 การสำรวจ

การสำรวจเป็นกิจกรรมที่สัมพันธ์กับทั้งการฝึกฝนระดับไตร่ตรองและระดับอุตรภาวะ ในการฝึกฝนระดับไตร่ตรองผู้สอนมักใช้เนื้อหาด้านข้อมูลอ้างอิงมากำหนดเป็นกรอบภายนอกเพื่อให้ผู้เรียนได้สำรวจความเป็นไปได้ทางดนตรีภายใต้กรอบดังกล่าว หรือที่เรียกว่าการกำหนดจุดตั้งต้นในการอิมโพรไวส์ (Point of Departure) ซึ่งเมื่อปฏิบัติซ้ำจะทำให้ผู้เรียนเกิดทักษะและไหวพริบ ที่พัฒนากลายเป็นส่วนหนึ่งของฐานความรู้หรือคลังคำศัพท์ทางดนตรีเฉพาะตัวภายในตัวผู้เรียน (Hall, 2009; Nettl, 2001) การสำรวจด้วยข้อมูลอ้างอิงเป็นเสมือนการกำหนดขอบเขตให้ผู้เรียนสามารถจดจ่อในเนื้อหาเพียงเรื่องใดเรื่องหนึ่ง ทำให้เกิดกระบวนการเรียนรู้ผ่านการกระทำด้วยการลองผิดลองถูก ซึ่งเมื่อผู้เรียนสามารถควบคุมการเข้าถึงฐานความรู้ที่เกิดขึ้นจากการสำรวจได้อย่างคล่องแคล่ว จะนำไปสู่การฝึกฝนในระดับที่สูงขึ้นนั่นคือระดับอุตรภาวะ ที่เป็นการไม่ยึดติดกับฐานความรู้ที่ฝึกฝนมาเพื่อแสดงออกดนตรีอย่างฉับพลัน โดยผู้สอนสามารถกระตุ้นให้เกิดการฝึกฝนในระดับดังกล่าวด้วยการสร้างสภาพแวดล้อมที่ผู้เรียนรู้สึกปลอดภัยและกล้าเสี่ยง (Montouri, 2003) ในการแสดงออกทางดนตรีด้วยคลังคำศัพท์ทางดนตรีเฉพาะตัวภายในตัวผู้เรียนเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จากข้อมูลสัมภาษณ์ นครินทร์กล่าวว่าการสำรวจด้วยการกำหนดจุดตั้งต้นทำให้ผู้เรียนสามารถต่อยอดการสร้างสรรค์ไปสู่ความเป็นอิสระได้มากขึ้น เนื่องจากมีความรู้ความเข้าใจในขอบเขตที่กำหนดไว้อย่างแท้จริง ในทางตรงกันข้ามหากผู้เรียนเริ่มต้นฝึกฝนโดยปราศจากการกำหนดกรอบใด ๆ จะทำให้มีตัวเลือกในการบรรเลงที่มากเกินไปจนไม่สามารถจดจ่อกับสิ่งใดสิ่งหนึ่งได้ การอิมโพรไวส์ที่เกิดขึ้นจึงมีโอกาสที่จะดำเนินไปอย่างไร้ทิศทางและไม่ลื่นไหล นครินทร์ได้ยกตัวอย่างการกำหนดจุดตั้งต้นด้วยข้อมูลอ้างอิงทางดนตรี ซึ่งมักปรากฏเป็นรูปแบบของจังหวะ เช่น การกำหนดให้อิมโพรไวส์ด้วยจังหวะโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น หรือด้วยแพทเทิร์นของจังหวะเพียง 1 ชุด เป็นต้น โดยกล่าวเสริมว่าการกำหนดจุดตั้งต้นอาจใช้เป็นลักษณะทางกายภาพได้เช่นเดียวกัน เช่น การกำหนดให้ผู้เรียนอิมโพรไวส์

ด้วยสาย 3 ของกีตาร์เท่านั้น หรือกำหนดให้ผู้เรียนอิมโพรไวส์บนกีตาร์โดยให้มือซ้ายเคลื่อนที่เป็นแนวแทยงเท่านั้น เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีกิจกรรมการสำรวจด้วยข้อมูลอ้างอิงนอกเหนือดนตรีด้วยการทำซาวด์ประกอบภาพเคลื่อนไหวอย่างการ์ตูนหรือหนังใบ้ เป็นกิจกรรมในลักษณะงานกลุ่มที่เปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้สำรวจแนวทางการสร้างสรรค์ด้วยวิธีการที่แปลกใหม่ แต่ยังอยู่บนพื้นฐานของความสอดคล้องกับกรอบของภาพเคลื่อนไหว โดยนครินทร์กล่าวเสริมว่าตนได้สาธิตตัวอย่างการสำรวจเสียงผ่านการรับชมสารคดีเกี่ยวกับการทำโฟเลย์ (Foley) และการออกแบบเสียง (Sound Design) เพื่อส่งเสริมให้ผู้เรียนเข้าใจกระบวนการสร้างสรรค์ที่หลากหลาย และสามารถนำไปประยุกต์เข้ากับแนวปฏิบัติของตนเองได้ (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563)

ข้อมูลจากการสังเกตชั้นเรียนของฟิลลิปส์ ปรากฏการใช้ข้อมูลอ้างอิงเป็นจุดตั้งต้นให้ผู้เรียนสำรวจความเป็นไปได้ทางดนตรีเช่นกัน โดยเน้นไปที่ข้อมูลอ้างอิงนอกเหนือดนตรีอย่าง รูปทรงเรขาคณิต งานทัศนศิลป์ และความรู้สึก เป็นต้น ที่ให้ผู้เรียนตีความออกมาเป็นการบรรเลง ฟิลลิปส์มักใช้กิจกรรมสำรวจควบคู่ไปกับกิจกรรมการอิมโพรไวส์กลุ่ม ให้ผู้เรียนได้สำรวจวิธีการบรรเลงที่หลากหลายบนเครื่องดนตรีของตนเพื่อตีความกรอบของข้อมูลอ้างอิงที่ปรากฏออกมาเป็นเสียงดนตรี (แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์, สังเกตชั้นเรียน, 23 ธันวาคม 2562) สอดคล้องกับข้อมูลจากการสังเกตชั้นเรียนของไกยูเอ็ท พบว่ากิจกรรมการสำรวจได้เน้นไปยังข้อมูลอ้างอิงนอกเหนือดนตรี ยกตัวอย่างเช่นในกิจกรรมบรรเลงดนตรีประกอบภาพเคลื่อนไหวของต้นไม้ที่ไหวเอน ไกยูเอ็ทได้กำหนดให้ผู้เรียนสำรวจหาวิธีการบรรเลงจากเครื่องดนตรีของตนเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ใกล้เคียงกับเสียงของใบไม้ที่ถูกลมตกกระทบ ซึ่งทำให้ผู้เรียนต่างค้นหาวิธีการบรรเลงที่แปลกใหม่และไม่ได้เป็นไปตามวิธีการบรรเลงตามขนบ เพื่อก่อให้เกิดคุณภาพเสียงที่ใกล้เคียงกับข้อมูลอ้างอิงที่กำหนด เป็นต้น (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สังเกตชั้นเรียน, 30 มกราคม 2563) ไกยูเอ็ทยังได้ให้สัมภาษณ์เพิ่มเติมว่าเมื่อครั้งที่ยังสอนที่สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา หลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้จัดกิจกรรมให้ผู้เรียนสร้างสรรค์ดนตรีจากวัตถุรอบตัว เช่น จักรยาน แปรงสีฟัน เป็นต้น และให้ผู้เรียนประยุกต์ใช้เทคโนโลยีการบันทึกเสียง การแซมปลิง (Sampling) เพื่อเก็บเสียงจากวัตถุมาดัดแปลงและจัดเรียงตามที่ต้องการ ผู้เรียนจะได้สำรวจความเป็นไปได้ในการสร้างเสียงจากวัตถุดังกล่าวซึ่งสามารถทำให้เกิดคุณภาพเสียงที่หลากหลาย จากนั้นไกยูเอ็ทจะให้ผู้เรียนจับกลุ่มและบรรเลงดนตรีจากวัตถุร่วมกัน เป็นการต่อยอดสู่การแสดงสดที่ประกอบด้วยทักษะการอิมโพรไวส์แบบอิสระ (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.4 การเล่นเกม

การเล่นเกมเป็นกิจกรรมที่สัมพันธ์กับการฝึกฝนทั้งในระดับไตร่ตรองและระดับอุตรภาวะ แต่จะเน้นไปยังการฝึกฝนระดับอุตรภาวะเป็นหลัก เนื่องจากเป็นกิจกรรมที่ไม่ได้เน้นไปยังการฝึกฝนกระบวนการคิดทางพุทธิปัญญา แต่เป็นรูปแบบการเรียนรู้ผ่านการกระทำและเป็นกระบวนการการสืบค้นความรู้ (Cycle of Inquiry) ด้วยการกำหนดโจทย์หรือกฎกติกา อันพิจารณาได้ว่าเป็นรูปแบบของการเรียนรู้โดยใช้ปัญหาเป็นศูนย์กลาง (Problem-centered Pedagogy) (Dewey, 1902) การเล่นเกมยังเน้นให้ผู้เรียนเกิดความผ่อนคลายและสนุกสนาน เพื่อกระตุ้นให้เกิดการแสดงออกทางดนตรีอย่างลื่นไหล อันเป็นลักษณะสำคัญของการฝึกฝนระดับอุตรภาวะ

จากข้อมูลการสัมภาษณ์ นครินทร์กล่าวว่าเกมที่ปรากฏในชั้นเรียนของตน ได้พัฒนามาจากการสังเกตพฤติกรรมของตนเองและผู้อื่นในชีวิตประจำวัน เพื่อเสาะหาประเด็นอันสามารถเชื่อมโยงเข้ากับองค์ความรู้ทางดนตรีจากการศึกษาบทสัมภาษณ์ ประวัติศาสตร์ สื่อต่าง ๆ รวมถึงประสบการณ์ของตน จากนั้นหาวิธีนำเสนอเป็นกิจกรรมที่เน้นความสนุกสนาน เข้าใจง่าย เป็นรูปธรรม และเน้นการปฏิบัติกิจกรรมซ้ำเพื่อให้ผู้เรียนเกิดความเคยชินและสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในแนวทางของตนเอง (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563) ด้านไกยูเอ็ทกล่าวว่าการเล่นเกมเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้การเรียนรู้ดนตรีมีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น เนื่องจากเป็นกิจกรรมที่เน้นการเสริมสร้างบรรยากาศที่สนุกสนานโดยปราศจากความเครียด ซึ่งจะส่งเสริมให้ผู้เรียนสามารถแสดงออกได้อย่างลื่นไหลและอิสระมากกว่าในสถานการณ์ที่เต็มไปด้วยความกดดัน ซึ่งไกยูเอ็ทกล่าวเสริมว่าผู้เรียนจะสามารถพิจารณาข้อบกพร่องของตนได้ถี่ถ้วนยิ่งขึ้นเมื่ออยู่ในสภาวะที่ผ่อนคลาย โดยได้ยกตัวอย่างสถานการณ์ในชั้นเรียนที่ผู้เรียนไม่สามารถบรรเลงเครื่องดนตรีตามรูปแบบของจังหวะที่ได้รับมอบหมายได้ ไกยูเอ็ทจึงจัดกิจกรรมการเล่นเกมเพื่อให้ผู้เรียนได้ขยับร่างกายและตบมือตามจังหวะของบทเพลง เนื่องจากเชื่อว่าการแก้ไขข้อบกพร่องด้วยการบรรเลงเครื่องดนตรีเพียงอย่างเดียวอาจจะก่อให้เกิดบรรยากาศที่ตึงเครียดจนไม่สามารถเล็งเห็นต้นเหตุของปัญหาเหล่านั้นได้ และเชื่อว่าผู้เรียนจะสามารถเข้าใจดนตรีได้ดียิ่งขึ้นเมื่อเกิดการรับรู้ดนตรีผ่านประสาทสัมผัสที่หลากหลายในเวลาเดียวกัน ผลลัพธ์ของการเล่นเกมครั้งนั้นทำให้ผู้เรียนสามารถบรรเลงบทเพลงดังกล่าวได้ดีขึ้นอย่างเห็นได้ชัด ไกยูเอ็ทจึงกล่าวสรุปว่าการเล่นเกมเป็นหนึ่งในกิจกรรมที่จำเป็นสำหรับการเรียนรู้ดนตรี (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การเล่นเกมที่ส่งเสริมการฝึกฝนระดับอุตรภาวะปรากฏเป็นกิจกรรมที่เน้นการตอบสนองอย่างฉับพลัน นครินทร์ได้ให้สัมภาษณ์ว่า ชั้นเรียนของตนมีการใช้กิจกรรมเกมกล่องสุ่ม ที่กำหนดให้ผู้เรียนหยิบกระดาษหนึ่งใบภายในกล่องที่จะระบุชุดคำสั่งให้ผู้เรียนต้องปฏิบัติตาม เช่น กระดาษที่ระบุชุดคำสั่งให้ผู้เรียนอิมโพรไวส์โดยใช้สายที่ 2 ของกีตาร์ผสมผสานกับเทคนิคฮาร์โมนิค เป็นต้น เกมนี้เป็นการฝึกฝนการแสดงออกอย่างฉับพลันเนื่องจากผู้เรียนไม่สามารถล่วงรู้ชุดคำสั่งมาก่อนล่วงหน้า รวมถึงกระตุ้นให้ผู้เรียนเกิดความท้าทายและความสนใจในการเรียนรู้อย่างสนุกสนาน (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563) ไกยูเอ็ทให้สัมภาษณ์ว่าในชั้นเรียนของตนมีการให้ความสำคัญกับเกมในลักษณะดังกล่าวเช่นกัน เช่น การเล่นเกมพูดคำตรงข้าม กิจกรรมกลุ่มที่กำหนดให้ผู้เรียนนั่งล้อมเป็นวงกลม โดยกติกากำหนดให้ผู้เรียนคนใดคนหนึ่งพูดคำขึ้นมาหนึ่งคำ โดยที่ผู้เรียนที่นั่งติดกันต้องพูดคำที่มีความหมายตรงกันข้ามในทันที ไกยูเอ็ทมองว่ากิจกรรมนี้เป็นการที่ส่งเสริมความเข้าใจความฉับพลันในการอิมโพรไวส์แบบอิสระได้ดีแม้ปราศจากการใช้ดนตรีก็ตาม อีกหนึ่งเกมปรากฏเป็นเกมชุดคำสั่งที่ได้รับอิทธิพลมาจากผลงาน Oblique Strategies ของไบรอัน อีโน (Brian Eno, 1948) นักดนตรีและโปรดิวเซอร์สายดนตรีแอมเบียนต์ (Ambient Music) เกมประกอบด้วยการ์ดคำสั่งที่กระตุ้นให้ผู้เรียนปฏิบัติดนตรีในแนวทางที่แตกต่างจากความเคยชิน เพื่อกระตุ้นให้เกิดผลลัพธ์ที่แปลกใหม่และน่าสนใจ อย่างไรก็ตามการเล่นเกมเพื่อส่งเสริมการตอบสนองอย่างฉับพลันสามารถพิจารณาเป็นกิจกรรมการสำรวจได้เช่นเดียวกัน เนื่องจากผู้สอนมีการกำหนดข้อมูลอ้างอิงเพื่อเป็นกรอบภายนอกในการอิมโพรไวส์ของผู้เรียน (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในการเล่นเกมที่ส่งเสริมการฝึกฝนระดับไตร่ตรองจะมีจุดประสงค์การสอดแทรกเนื้อหาที่แตกต่างจากการฝึกฝนในระดับอุตรภาวะ โดยจะเน้นให้ผู้เรียนเกิดความรู้ความเข้าใจเนื้อหาเพื่อเพิ่มพูนฐานความรู้ผ่านกิจกรรม มากกว่าเน้นการแสดงออกอย่างฉับพลันและลื่นไหลดังที่ปรากฏผ่านการเล่นเกมในระดับอุตรภาวะ นครินทร์กล่าวถึงเกมที่สัมพันธ์กับการฝึกฝนในระดับไตร่ตรองที่เรียกว่า “Firework” ซึ่งเป็นกิจกรรมที่นำเสนอแนวคิดเรื่องช่องว่างทางดนตรี โดยเปรียบเทียบเสียงดนตรีกับการจุดพลุที่แสงไฟจะส่องสว่างและทยอยเลือนหายไปทีละดวง ซึ่งแสงไฟที่ดับไปสามารถเทียบเคียงได้กับช่องว่างทางดนตรีนั่นเอง การเล่นเกมปรากฏเป็นกิจกรรมกลุ่ม 7-8 คนโดยให้ผู้เรียนยืนเรียงหน้ากระดานแต่ละคนร้องโน้ตในสเกลซีเมเจอร์ (C Major Scale) ที่ประกอบด้วยโน้ต โด เร มี ฟา ซอล ลา ที ตามลำดับ โดยให้ร้องด้วยจังหวะที่คงที่ จากนั้นจึงกำหนดให้นักเรียนบางคน

หยุดร้องแต่ยังดำเนินไปด้วยจังหวะคงที่เช่นเดิม ผู้เรียนจะเกิดการตระหนักรู้ถึงความสำคัญและบทบาทของช่องว่างทางดนตรีที่ปรากฏให้เห็นเป็นรูปธรรมผ่านกิจกรรม เล็งเห็นประโยชน์การหยุดบรรเลงซึ่งปรากฏความสำคัญเฉกเช่นเดียวกับการบรรเลง อีกหนึ่งเกมที่นครินทร์กล่าวถึงนั่นคือเกมเลโก้ อันเป็นกิจกรรมที่นำเสนอแนวคิดการรื้อสร้างในการสร้างสรรค์ดนตรี โดยนครินทร์ได้ตั้งโจทย์ให้ผู้เรียนใช้เลโก้ประกอบเป็นรถยนต์ แต่ไม่กำหนดวิธีการและผลลัพธ์ว่าต้องเป็นไปในรูปแบบใด โดยให้นักเรียนสรุปและอธิบายแนวคิดในการสร้างช่วงท้ายของคาบเรียน ผลที่ได้แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ ๆ คือ นักเรียนกลุ่มแรกจะประกอบเป็นรถยนต์ตามลักษณะทั่วไปตามวิธีการที่ระบุอยู่ข้างกล่องของเลโก้ ในขณะที่อีกกลุ่มหนึ่งได้ประกอบรถยนต์ในลักษณะที่แตกต่างจากอุดมคติและค่านิยมของรถยนต์โดยทั่วไป แต่สามารถอธิบายแนวคิดประกอบการสร้างสรรค์ดังกล่าวได้อย่างน่าสนใจ นครินทร์จึงสรุปผลของการเรียนรู้ว่า การต่อเลโก้มีความคล้ายคลึงกับการสร้างสรรค์ดนตรีที่ผู้เรียนสามารถนำส่วนประกอบต่าง ๆ ผสมผสานให้เป็นรูปร่างอะไรก็ได้ ซึ่งไม่จำเป็นต้องสวยงามตามขนบและไม่จำเป็นต้องมีลักษณะเหมือนกับรถยนต์คันอื่น ๆ แต่สิ่งสำคัญคือผู้เรียนต้องสามารถอธิบายหลักการทำงานของรถยนต์ดังกล่าวได้ เช่นเดียวกับดนตรีที่ผู้เรียนต้องอธิบายแนวคิดเบื้องหลังการสร้างสรรค์ของตนได้ ทั้งนี้จะปรากฏนักเรียนบางกลุ่มที่ไม่สามารถประกอบรถได้หากไม่มีขั้นตอนระบุ นครินทร์กล่าวเสริมว่ากิจกรรมนี้จะเป็นจุดเริ่มต้นที่กระตุ้นให้นักเรียนกลุ่มดังกล่าวได้ทบทวนมุมมองของตนที่มีต่อการสร้างสรรค์มากขึ้น (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563)

3.5 การอิมโพรไวส์กลุ่ม

จากการสังเกตชั้นเรียน การอิมโพรไวส์กลุ่มเป็นหนึ่งในกิจกรรมที่ถูกให้ความสำคัญอย่างยิ่งในการเรียนรู้อิมโพรไวส์แบบอิสระ เนื่องจากเป็นกิจกรรมที่มีความสัมพันธ์โดยตรงกับการฝึกฝนระดับอุตรภาวะที่มีเป้าหมายเพื่อ “ละ” ฐานความรู้ที่มีอยู่ และสามารถแสดงออกอย่างลื่นไหลและตอบสนองทางดนตรีกับผู้อื่นได้อย่างฉับพลัน การอิมโพรไวส์กลุ่มยังได้อาศัยการผนวกทักษะจากกิจกรรมอื่น ๆ ร่วมด้วย เช่น *ทักษะการฟังอย่างตั้งใจ* ทั้งการฟังแบบอคูสมาติกและการฟังเสียงรอบข้างที่เน้นการฟังองค์ประกอบของดนตรีจากตนเองและเสียงรอบตัว *ทักษะการบรรเลง* อันมาจากกิจกรรมการเลียนแบบและการสำรวจที่เสริมสร้างฐานความรู้เฉพาะตัวผู้เรียน ซึ่งการอิมโพรไวส์กลุ่มเป็นการจัดสภาพแวดล้อมเพื่อให้ผู้เรียนผสานทักษะดังกล่าวมาแสดงออกร่วมกันในรูปแบบของ *พลวัตการปฏิสัมพันธ์* อันเป็นความสัมพันธ์รูปแบบต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นได้ในระหว่างการบรรเลงกลุ่ม โดยมีรายละเอียดดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

พลวัตการปฏิสัมพันธ์ (Interaction Dynamics)

พลวัตการปฏิสัมพันธ์เป็นหนึ่งในแนวคิดหลักของดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระ ซึ่งใช้อธิบายลักษณะความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นระหว่างผู้อิมโพรไวส์ ที่แต่ละคนสามารถแสดงออกได้อย่างอิสระภายใต้บริบทของการบรรเลงกลุ่ม ผู้อิมโพรไวส์แต่ละคนมีสิทธิในการแสดงออกเท่าเทียมกันและมีความยืดหยุ่นทางการบรรเลงเป็นอย่างมาก โดยที่ไม่จำเป็นต้องบรรเลงตามค่านิยมหรือมาตรฐานที่ถูกกำหนดในดนตรีสไตล์อื่น ๆ ยกตัวอย่างเช่น ในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระ ผู้บรรเลงกลองไม่จำเป็นต้องทำหน้าที่ควบคุมจังหวะ และนักกีตาร์เบสไม่จำเป็นต้องทำหน้าที่วางกรอบของเสียงประสานภายในบทเพลง เป็นต้น บางครั้งอาจปรากฏในลักษณะที่สมาชิกภายในไม่จำเป็นต้องแสดงออกไปในทิศทางเดียวกัน ซึ่งคอร์เบททท์อธิบายความสัมพันธ์ในภาพรวมว่าเป็นความสัมพันธ์ของผู้บรรเลงที่เป็นอิสระต่อกัน (Separate but Interrelate) (Corbett, 2016) พลวัตการปฏิสัมพันธ์ในการอิมโพรไวส์แบบอิสระสามารถจำแนกได้เป็นประเภทต่าง ๆ ดังนี้

1) การสร้างบทสนทนาทางดนตรี (Dialogue)

เป็นพลวัตที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับการสื่อสารหรือการสนทนาด้วยคำพูดของมนุษย์ ที่เมื่อผู้บรรเลงคนนึงได้ชี้นำสิ่งใดสิ่งหนึ่ง แล้วผู้บรรเลงอีกคนหนึ่งนั้นจึงได้ตอบสนองกับสิ่งนั้นและนำเสนอสิ่งที่ตามมาเพิ่มเติม จากนั้นจึงพัฒนาไปสู่การถามตอบทางดนตรี (Call and Response) อย่างต่อเนื่องในลำดับถัดมา การสื่อสารที่ดีย่อมแสดงให้เห็นถึงการให้เกียรติและการรับฟังซึ่งกันและกัน ซึ่งเมื่อมีผู้สื่อสารหรือผู้บรรเลงจำนวนมากย่อมทำให้เกิดความซับซ้อนและยากลำบากตามมา ซึ่งอาจต้องพึ่งพาผู้ควบคุมวงหรือการบันทึกโน้ตเพื่อให้เกิดการแสดงที่มีประสิทธิภาพ (Corbett, 2016) จากการสังเกตชั้นเรียนของฟิลลิปส์มีการกำหนดให้ผู้เรียนจับคู่เพื่ออิมโพรไวส์ตอบโต้กันในลักษณะที่คล้ายคลึงกับวิธีการสื่อสารด้วยคำพูด ผู้เรียนต้องคำนึงถึงลักษณะของการถามตอบกันเป็นสำคัญ อันก่อให้เกิดการสลับช่วงไปมาระหว่างการบรรเลงของผู้เรียนทั้งสอง การอิมโพรไวส์ที่เกิดขึ้นจึงเน้นไปยังการสอดรับทางจังหวะที่ยืดหยุ่น โดยไม่จำเป็นต้องตั้งอยู่บนกรอบของตัวโน้ต สเกล หรือโหมดแต่อย่างใด ทั้งนี้เมื่อผู้เรียนเกิดความเคยชินและสามารถปรับใช้พลวัตดังกล่าวเข้ากับแนวทางการบรรเลงของตนได้อย่างเป็นธรรมชาติ ฟิลลิปส์จะเปิดโอกาสให้ผู้เรียนสร้างบทสนทนาทางดนตรีในผลงานของตนได้อย่างอิสระโดยไม่ต้องคำนึงการมอบหมายจากผู้สอน (แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์, สังเกตชั้นเรียน, 27 มกราคม 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2) การสนับสนุน (Support/Stepping Up)

การบรรเลงในแนวทางที่สนับสนุนกันภายในวงเกิดขึ้นเมื่อมีผู้บรรเลงคนใดคนหนึ่งได้นำเสนอแนวคิดหรือความคิดเห็นทางดนตรี แล้วผู้บรรเลงคนอื่นภายในวงได้ตกลงกันเพื่อบรรเลงไปในทิศทางเดียวกันเพื่อสนับสนุนให้เกิดการพัฒนาแนวคิดหรือความคิดเห็นทางดนตรีนั้นต่อไป ซึ่งนักดนตรีที่มีความเชี่ยวชาญอาจใช้วิธีการนำเสนอธีมการบรรเลงที่เด่นชัดเพื่อเป็นสัญญาณให้สมาชิกคนอื่นในกลุ่มสนับสนุนธีมการบรรเลงดังกล่าว (Corbett, 2016) จากการสังเกตชั้นเรียนฟิลลิปส์ได้ส่งเสริมพลวัตการสนับสนุนด้วยการแบ่งผู้เรียนออกเป็นกลุ่มย่อย ๆ และกำหนดให้แต่ละกลุ่มปรึกษาหารือเพื่อกำหนดทิศทางการอิมโพรไวส์ให้เกิดการส่งเสริมกัน จากนั้นจึงให้ผู้เรียนแต่ละกลุ่มบรรเลงไปพร้อม ๆ กัน ซึ่งมีความสัมพันธ์กับทั้งพลวัตการสนับสนุนและพลวัตการแสดงออกโดยปัจเจกในชั่วขณะเดียวกันซึ่งจะกล่าวถึงในลำดับถัดไป (แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์, สังเกตชั้นเรียน, 27 มกราคม 2563)

3) การบรรเลงสอดประสาน (Counterpoint)

ในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระสามารถก่อให้เกิดรูปพรรณประเภททำนองสอดประสานอยู่บ่อยครั้ง อันเกิดขึ้นจากแนวทำนองของผู้บรรเลงแต่ละคนในกลุ่มที่ร้อยเรียงกันอย่างฉับพลัน ทำให้มียืดหยุ่นด้านระดับเสียง คุณภาพเสียง และจังหวะ รูปพรรณชนิดนี้ได้รับอิทธิพลจากแนวทางการประพันธ์ดนตรีคลาสสิคในยุคบาโรค ยกตัวอย่างเช่น บทประพันธ์ของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach) ที่เป็นแนวทำนองที่มากกว่าหนึ่งแนวดำเนินไปในลักษณะที่สลับกันประสานเข้าหาและแยกออกจากกัน ทำให้เกิดการรับรู้แนวทำนองทั้งในลักษณะของแนวทำนองเดี่ยวและยังก่อให้เกิดความสัมพันธ์ของเสียงประสานไปในเวลาเดียวกัน อย่างไรก็ตามในการอิมโพรไวส์แบบอิสระไม่ได้ให้ความสำคัญกับกฎเกณฑ์เรื่องขั้นคู่หรือคอร์ดในทำนองสอดประสานอย่างในดนตรีคลาสสิค และไม่จำเป็นต้องบรรเลงด้วยรูปพรรณดังกล่าวเสมอไป (Corbett, 2016) โดยจากการสัมภาษณ์นครินทร์ได้กล่าวเสริมว่าการเกิดแนวทำนองสอดประสานในผลงานดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนในผลงานของออร์เนต โคลแมน (Ornette Coleman) เป็นแนวทางการบรรเลงที่เรียกว่า Harmolodics ที่เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นไม่ได้ทำหน้าที่บรรเลงคอร์ด แต่เน้นไปยังการบรรเลงแนวทำนองที่ไม่ได้อยู่ในกรอบของเสียงประสานเพื่อให้เกิดการสอดประสานกันระหว่างเครื่องดนตรีภายในกลุ่ม (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563) (นครินทร์ ธีระภินันท์, 2563) (นครินทร์ ธีระภินันท์, 2563) (นครินทร์ ธีระภินันท์, 2563) (นครินทร์ ธีระภินันท์, 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

(นครินทร์ ธีระภินันท์, 2563) โดยโคลแมนกล่าวว่าเป็นแนวทางการบรรเลงที่ให้ความสำคัญกับแนวทำนอง การเคลื่อนไหวของเสียง และเสียงประสานเท่า ๆ กันโดยปราศจากศูนย์กลางของเสียง (Atonality) (Coleman, 1983)

จากการสังเกตชั้นเรียน ฟิลลิปส์มีการแนะนำให้ผู้เรียนทดลองการอิมโพรไวส์ในลักษณะที่เรียกว่าแองกูลาร์ (Angular) ซึ่งได้อธิบายเพิ่มเติมว่าเป็นแนวคิดการบรรเลงที่ใช้เสียงในระดับเสียงสูง-ต่ำสลับกันไปมาอย่างรวดเร็วและต่อเนื่อง ซึ่งหากนำระดับเสียงที่เกิดขึ้นมาพิจารณาในลักษณะของแผนภูมิเส้น (กำหนดให้แกน Y เป็นระดับเสียง, แกน X เป็นเวลา) จะปรากฏเป็นเส้นที่ผันผวนขึ้น-ลงอย่างรวมเร็วตามการเปลี่ยนแปลงของระดับเสียงที่เกิดขึ้น ซึ่งเมื่อฟิลลิปส์ให้ผู้เรียนแต่ละคนได้อิมโพรไวส์แบบอิสระในลักษณะแองกูลาร์ไปพร้อม ๆ กันแล้ว จะทำให้เกิดรูปพรรณที่ประกอบด้วยระดับเสียงที่เคลื่อนขึ้นลงไปมาและสอดรับกันในบางช่วง ซึ่งพิจารณาได้ว่ามีความสัมพันธ์กับแนวคิดของการบรรเลงสอดประสานที่กล่าวมาข้างต้น (แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์, สังเกตชั้นเรียน, 23 ธันวาคม 2562)

4) การแสดงออกโดยปัจเจกในชั่วขณะเดียวกัน (Independent Simultaneous Action)

พลวัตข้อนี้มีความสำคัญและยังปรากฏเป็นลักษณะเด่นของการอิมโพรไวส์แบบอิสระในภาพรวมอีกด้วย เป็นปรากฏการณ์ที่นักดนตรีแต่ละคนภายในวงแสดงออกในลักษณะที่ไม่ได้ให้ความสนใจซึ่งกันและกันมากนัก เป็นการตกลงร่วมกันที่จะแสดงออกในลักษณะของความขัดแย้ง (Disagreement) ซึ่งทำให้การคาดเดาทิศทางของดนตรีเป็นไปได้ยาก เกิดผลลัพธ์เป็นการปะติดปะต่อของเสียงจากกิจกรรมทางดนตรีที่เป็นอิสระต่อกัน อย่างไรก็ตามการอิมโพรไวส์ของผู้บรรเลงแต่ละคนย่อมส่งผลกระทบต่อกันไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง เนื่องจากนักดนตรีอาจไม่สามารถหลีกเลี่ยงที่จะรับรู้ถึงการบรรเลงของตนเองและผู้อื่นในกลุ่มได้อย่างสิ้นเชิง ทำให้ในบางครั้งพลวัตลักษณะนี้ได้ถูกนิยามว่า “Interdependence” ซึ่งเป็นคำที่มีความหมายกึ่งกลางระหว่างความเป็นอิสระและความเกี่ยวข้องกันของผู้บรรเลง (Corbett, 2016)

ในชั้นเรียนฟิลลิปส์ปรากฏกิจกรรมอิมโพรไวส์กลุ่มที่สอดคล้องกับการแสดงออกโดยปัจเจกในชั่วขณะเดียวกัน โดยได้เรียกพลวัตดังกล่าวว่า Anarchosynthesis อันเป็นแนวคิดที่ผู้บรรเลงแต่ละคนในกลุ่มมีสิทธิ์ในการแสดงออกทางดนตรีอย่างเท่าเทียมและสามารถเป็นผู้นำภายในวงได้ในทุกชั่วขณะ ผู้บรรเลงไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงลักษณะการบรรเลงของผู้อื่น และมีสิทธิที่จะปฏิบัติ

ตามคนอื่นในกลุ่มหรือไม่ก็ได้ ซึ่งฟิลลิปส์ได้ส่งเสริมให้ผู้เรียนได้อิมโพรไวส์แลลอิสระด้วยแนวคิดดังกล่าวตลอดภาคเรียน เป็นการปฏิบัติซ้ำเพื่อเสริมสร้างให้เกิดความคุ้นชิน (แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์, สังเกตชั้นเรียน, 23 ธันวาคม 2562 และ 2 มีนาคม 2563)

5) ความสอดคล้อง/ความขัดแย้ง (Consensus/Dispute)

พลวัตในลักษณะนี้เกิดขึ้นจากธรรมชาติของผู้บรรเลงแต่ละคนที่มีความหลากหลาย ที่สามารถนำไปสู่การแสดงออกที่อาจสอดคล้องหรือขัดแย้งกันก็ได้ เป็นการปฏิสัมพันธ์ที่มีพื้นฐานจากสภาพปูมหลังทางวัฒนธรรม มุมมองทางปรัชญาและดนตรีของผู้บรรเลง โดยพลวัตดังกล่าวมีความแตกต่างจาก *การแสดงออกโดยปัจเจกในชั่วขณะเดียวกัน* ตรงที่ผู้บรรเลงไม่ได้จงใจสร้างข้อตกลงเพื่อบรรเลงไปในทิศทางใดทิศทางหนึ่ง แต่ *ความสอดคล้อง/ความขัดแย้ง* ได้เกิดขึ้นเองตามแนวทางการบรรเลงของแต่ละคน

ตัวอย่างของความขัดแย้งที่แท้จริงปรากฏในการแสดงหนึ่งของนักแซกโซโฟนอย่าง อีแวน พาร์คเกอร์ กับ ฮิวจ์ เดวีส์ (Huge Davies) ผู้ที่ใช้เครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ในการผลักดันให้พาร์คเกอร์ดำเนินการอิมโพรไวส์อย่างไม่หยุดหย่อนแม้จะเกิดความรู้สึกอ่อนล้าเพียงไรก็ตาม ผลลัพธ์ที่ได้คือทำให้พาร์คเกอร์ก้าวข้ามขีดจำกัดทางการบรรเลงและทางร่างกายของตน อย่างไรก็ตามการแสดงของพาร์คเกอร์ได้แสดงออกถึงความอึดอัดและความเปราะบาง ซึ่งตรงกันข้ามกับเดวีส์ผู้ซึ่งสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ของตนได้อย่างต่อเนื่อง เนื่องจากไม่ประสบปัญหาในด้านขีดจำกัดของร่างกายอย่างเช่นเครื่องดนตรีอื่น ๆ ทำให้เกิดพลวัตการปฏิสัมพันธ์ที่ขัดแย้งกันอย่างชัดเจน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อย่างไรก็ตามกิจกรรมการอิมโพรไวส์กลุ่มสามารถปรากฏเป็นการสำรวจของกลุ่มได้เช่นกัน เพื่อเสริมสร้างฐานความรู้เบื้องต้นในผู้เรียน ก่อนที่จะนำไปสู่การ “ละ” ฐานความรู้ดังกล่าวในภายหลัง โดยมักปรากฏการใช้ข้อมูลอ้างอิงเพื่อส่งเสริมกระบวนการดังกล่าว จากการสังเกตชั้นเรียนของฟิลลิปส์พบว่ากิจกรรมอิมโพรไวส์กลุ่มมักประกอบด้วยข้อมูลอ้างอิงทางดนตรีอยู่บ่อยครั้ง เช่น กำหนดให้ผู้เรียนอิมโพรไวส์ด้วยสไตล์ดนตรีจากอัลบั้ม Bitches Brew ของไมล์ส เดวิส หรือกำหนดให้อิมโพรไวส์โดยเริ่มต้นจากคอร์ด C7 เป็นต้น โดยผู้สอนสามารถกระตุ้นให้เกิดความฉับพลันด้วยการกำหนดประเภทของข้อมูลอ้างอิงด้วยสัญญาณมือ (Hand Gestures) เพื่อส่งเสริมผู้เรียนตอบสนองทางดนตรีโดยปราศจากการเตรียมตัวล่วงหน้า ทั้งนี้ยังมีการมอบหมายให้ผู้เรียนแต่ละคนพัฒนาธีมของบทประพันธ์เพื่อนำมาเป็นข้อมูลอ้างอิงในการอิมโพรไวส์กลุ่ม โดยธีมดังกล่าวจะถูก

พัฒนาจนนำไปสู่การแสดงสดเพื่อการวัดผลในช่วงกลางและปลายภาคเรียน (แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์, สังเกตชั้นเรียน, 23 ธันวาคม 2562) อย่างไรก็ตามฟิลลิปส์ก็ได้สอดแทรกกิจกรรมอิมโพรไวส์กลุ่มโดยปราศจากข้อมูลอ้างอิงอยู่เสมอ เพื่อส่งเสริมให้ผู้เรียนเกิดกระบวนการตกตะกอนในเนื้อหาที่ได้เรียนรู้ก่อนหน้า โดยจะเน้นไปยังการปฏิบัติซ้ำเพื่อให้ผู้เรียนเกิดสภาวะลื่นไหลและตระหนักรู้ถึงกระบวนการการเข้าถึงระดับอุตรภาวะด้วยตนเอง (แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์, สังเกตชั้นเรียน, 27 มกราคม และ 2 มีนาคม 2563)

จากการสังเกตกิจกรรมอิมโพรไวส์กลุ่มของไกยูเอ็ทพบว่ามีจุดเด่นในด้านของการใช้ข้อมูลอ้างอิงที่หลากหลาย โดยได้เน้นการใช้ข้อมูลอ้างอิงนอกเหนือดนตรีเป็นหลัก ทั้งการใช้ภาพเคลื่อนไหว ภาพนิ่ง การบันทึกโน้ตด้วยกราฟิก บทกวี เป็นต้น ซึ่งไกยูเอ็ทมองว่าเป็นข้อมูลอ้างอิงกลุ่มที่กระตุ้นความคิดสร้างสรรค์ได้ดีเนื่องจากผู้เรียนต้องทดลองหาวิธีแสดงออกดนตรีที่สอดคล้องกับข้อมูลอ้างอิงโดยไม่ได้คำนึงถึงกรอบทางด้านดนตรีอย่างที่เคยชิน ทำให้เกิดการผสมผสาน การต่อยอด การประยุกต์องค์ความรู้ใหม่ ๆ ไปสู่ผลงานที่น่าสนใจมากขึ้น (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2563)

นอกจากนี้การส่งเสริมให้ผู้เรียนมีประสบการณ์กับการแสดงในสถานการณ์จริงยังทำให้ผู้เรียนสามารถรับมือกับปัจจัยอื่น ๆ ที่เกิดขึ้นได้ในระหว่างการอิมโพรไวส์แบบอิสระ นครินทร์มองว่าแนวทางการเรียนรู้ดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระที่ดีที่สุดนั่นคือการออกไปแสดงในสถานการณ์จริง ซึ่งเป็นสถานการณ์ที่ประกอบไปด้วยปัจจัยแทรกซ้อนหลาย ๆ อย่างที่ผู้บรรเลงไม่สามารถควบคุมได้ เช่น ผู้ชม ปัญหาด้านเทคนิค ปูมหลังของสมาชิกในกลุ่มซึ่งไม่เคยบรรเลงด้วยกันมาก่อน เป็นต้น ทำให้เกิดการฝึกฝนทักษะการแก้ปัญหาและรับมือกับสิ่งที่เกิดขึ้น การเผชิญกับประสบการณ์ที่หลากหลายจะทำให้ผู้เรียนมีความยืดหยุ่นในการบรรเลงมากยิ่งขึ้น ผู้เรียนต้องอาศัยการสังเกตวิธีตอบสนองทางดนตรีของผู้บรรเลงคนอื่นด้วยทักษะการฟังอย่างตั้งใจ เนื่องจากผู้บรรเลงแต่ละคนจะมีวิธีรับมือต่อเสียงไม่เหมือนกัน การเรียนรู้ที่จะบรรเลงร่วมกับผู้คนที่หลากหลายจึงเป็นสิ่งสำคัญ (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563) การจากสังเกตชั้นเรียนของฟิลลิปส์พบว่ามีการให้ความสำคัญกับการแสดงในสถานการณ์จริงอย่างมาก การสอนตลอดภาคเรียนจะเน้นไปที่การสร้างสถานการณ์จำลองเพื่อให้ผู้เรียนมีความพร้อมต่อการจัดการแสดงในที่สาธารณะช่วงกลางและปลายภาคเรียน นอกจากนี้ยังให้คำแนะนำเกี่ยวกับรูปแบบการนำเสนอที่สอดคล้องกับสถานที่ต่าง ๆ และส่งเสริมให้ผู้เรียนนำการแสดงจากศิลปะอื่น ๆ เข้าผสมผสานกับการอิมโพรไวส์แบบอิสระ เพื่อเป็นจุดตั้งต้นในการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สร้างสรรค์ที่จะนำไปสู่การแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ (แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์, สังเกตชั้นเรียน, 27 มกราคม 2563)

การแสดงในสถานการณ์จริงยังประกอบไปด้วยปัจจัยด้านผู้ชมซึ่งส่งผลกระทบอย่างยิ่งต่อทิศทางของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ ปีเตอร์ คูแซค นักบันทึกเสียงภาคสนามและศิลปินอิมโพรไวส์แบบอิสระ ได้ทดลองหาความเชื่อมโยงระหว่างอิทธิพลของผู้ชมที่มีต่อการแสดงสดอิมโพรไวส์แบบอิสระผ่านผลงานอัลบั้ม Groups in Front of People โดยได้ข้อสรุปว่าปัจจัยด้านความสนใจ กระแสตอบรับ เสียงพูดคุยของผู้ชมส่งผลกระทบต่อแนวทางการบรรเลงของนักดนตรีเป็นอย่างมาก ยกตัวอย่างเช่น คอนเสิร์ตของคูแซคก์ที่เมือง Delft ที่ผู้ชมไม่ได้ให้ความสนใจต่อวงดนตรีมากนักและพูดคุยกันเสียงดัง ทำให้นักดนตรีในวงเกิดความรู้สึกต่อต้านต่อผู้ชมและเกาะกลุ่มกันเองมากขึ้น ผลลัพธ์ทำให้การแสดงที่เกิดขึ้นมีความกลมกลืนและเป็นหนึ่งเดียวกันโดยธรรมชาติ เป็นต้น (Corbett, 2016) จากข้อมูลสัมภาษณ์ นครินทร์มองว่าอิทธิพลจากผู้ชมส่งผลกระทบต่อการอิมโพรไวส์แบบอิสระอย่างยิ่ง เนื่องจากผู้บรรเลงไม่สามารถหลีกเลี่ยงปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นต่อสิ่งรอบข้างในระหว่างการแสดงได้ นครินทร์เสนอว่าผู้บรรเลงควรนำปฏิกิริยาการแสดงออกของผู้ชมมากำหนดเป็นโจทย์หรือเป้าหมายในการอิมโพรไวส์ เพื่อให้ดนตรีเกิดความสอดคล้องกับบริบทหรือสภาพแวดล้อมด้วยวิธีของผู้บรรเลงเอง ดังนั้นการเรียนรู้ดนตรีชนิดนี้ควรทดลองออกไปแสดงจริงกับผู้คนจากหลากหลายสถานที่ หลากหลายวัฒนธรรม เพื่อเป็นการปรับแต่ง (Tuning) ประสาทสัมผัสของผู้บรรเลงให้หยืดหยุ่นกับสถานการณ์ต่าง ๆ ที่คาดเดาไม่ได้ การอิมโพรไวส์กลุ่มจึงเป็นทักษะที่ต้องใช้เวลาฝึกฝนอย่างยาวนาน ต้องอาศัยวินัยในการฝึกซ้อมทั้งในบริบทเดี่ยวและกลุ่ม ในบริบทเดี่ยวผู้เรียนต้องหมั่นฝึกฝนคลังคำศัพท์เฉพาะตัวให้เกิดความแม่นยำและยืดหยุ่น รวมทั้งสำรวจหาความเป็นไปได้ทางดนตรีใหม่ ๆ ตลอดเวลา ในบริบทกลุ่มผู้เรียนควรปฏิบัติซ้ำและต่อเนื่องด้วยเป้าหมายที่สอดคล้องกันภายในวง เพื่อให้เกิดความคุ้นเคยและนำไปสู่การบรรเลงโดยอิสระ (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.6 สิ่งสนับสนุนและสภาพแวดล้อมการเรียนรู้

สิ่งสนับสนุนและสภาพแวดล้อมการเรียนรู้เป็นส่วนสำคัญที่ส่งเสริมให้การจัดกิจกรรมเกิดผลสำเร็จ โดยจำเป็นต้องคำนึงถึงบทบาทของผู้สอนและสภาพแวดล้อมที่ส่งเสริมให้เกิดการเรียนรู้ที่เหมาะสมแก่ผู้เรียน อย่างไรก็ตามการเรียนรู้ดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระมีลักษณะที่แตกต่างจากการเรียนรู้อิมโพรไวส์โดยทั่วไป การจัดสภาพแวดล้อมจึงต้องอาศัยเทคนิคและวิธีการที่เฉพาะเจาะจง

ผู้สอนมีบทบาทสำคัญในการพัฒนาทักษะการอิมโพรไวส์แบบอิสระ โดยพึงดำรงบทบาทเป็นผู้อำนวยการเรียนรู้ (Learning Facilitator) ที่ส่งเสริมให้ผู้เรียนสามารถตั้งเป้าหมายการเรียนรู้ด้วยตนเองและพัฒนาศักยภาพในแนวทางที่สอดคล้องกับธรรมชาติของตน เนื่องจากดนตรีอิมโพรไวส์เน้นไปยังการแสดงออกทางดนตรีของปัจเจกเป็นสำคัญ เป็นการเรียนรู้แบบผู้เรียนเป็นสำคัญ (Student-centered) สอดคล้องกับบทบาทผู้สอนตามแนวคิดการเรียนรู้ดนตรีแบบไม่เป็นทางการของกรีน (Green, 2002) ทั้งนี้ผู้สอนยังต้องมีกลวิธีการสอนที่ยืดหยุ่นและปรับเปลี่ยนได้อย่างฉับพลันเพื่อให้มีความเหมาะสมกับสถานการณ์ กล่าวคือกลวิธีการสอนควรดำเนินไปด้วยพื้นฐานของอิมโพรไวส์แบบอิสระเช่นเดียวกับการเรียนรู้ของผู้เรียน (Hickey, 2015)

ไกยูเอ็ทกล่าวว่ากลวิธีการสอนของตนเน้นไปยังการสอดแทรกองค์ความรู้หรือวิธีการเรียนรู้ที่เหมาะสมกับผู้เรียนจากการวิเคราะห์ลักษณะผู้เรียนเป็นรายบุคคล ซึ่งวิธีดังกล่าวจะส่งเสริมความสนใจในการเรียนรู้ของผู้เรียนอีกด้วย ไกยูเอ็ทได้ยกตัวอย่างกรณีการพัฒนาศักยภาพของผู้เรียนด้วยทักษะการอิมโพรไวส์ โดยกล่าวว่าผู้เรียนเป็นนักไวโอลินที่ต้องการนำความสนใจด้านดาราศาสตร์มาใช้ประพันธ์โปรเจคจบการศึกษาของตน ไกยูเอ็ทจึงได้ส่งเสริมให้ผู้เรียนศึกษาความรู้เพิ่มเติมทั้งด้านฟิสิกส์ เคมี วรรณกรรม หรือเทพปกรณัม เพื่อนำองค์ความรู้ที่ได้มาประยุกต์ใช้กับการอิมโพรไวส์แบบอิสระ โดยกำหนดให้ผู้เรียนบันทึกเสียงการอิมโพรไวส์ให้มีความยาวประมาณ 15 นาทีในทุกสัปดาห์และคัดเลือกผลงานที่มีความสอดคล้องกับดวงดาวที่สนใจ กลวิธีการสอนดังกล่าวจะส่งเสริมให้ผู้เรียนสามารถ “ละ” กรอบทางดนตรีตามขนบ เพื่อหันมาพิจารณาเพียงกรอบจากข้อมูลอ้างอิงภายนอกที่ไม่เกี่ยวข้องกับดนตรี ทำให้ผู้เรียนทดลองและค้นหาแนวทางการแสดงออกทางดนตรีที่เหมาะสมกับบริบทของดวงดาวที่กำหนด และนำไปสู่การเชื่อมโยงองค์ความรู้จากศาสตร์ต่าง ๆ เพื่อสร้างชุดคำศัพท์ทางดนตรีเฉพาะตัวในผลงานสร้างสรรค์ของตน นอกจากนี้ไกยูเอ็ทยังได้ยกตัวอย่างอีกหนึ่งกรณี ที่ตนได้ส่งเสริมให้ผู้เรียนใช้ทักษะการอิมโพรไวส์แบบอิสระเพื่อแก้ปัญหาเกี่ยวกับการควบคุมอินโทเนชัน เนื่องจากไกยูเอ็ทเชื่อว่าท่าทางการบรรเลงที่เป็นธรรมชาติที่สุดจะเกิดขึ้นเมื่อผู้เรียนได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

อิมโพรไวส์โดยปราศจากกรอบที่เข้มงวด กลวิธีการสอนจึงปรากฏในลักษณะของการให้ผู้เรียนสังเกตและจดบันทึกท่าทางของตนในระหว่างการอิมโพรไวส์ด้วยจากเงาที่ตกกระทบลงบนพื้น ซึ่งผลลัพธ์ที่ได้คือผู้เรียนสามารถแก้ปัญหาอินโทเนชั่นได้เป็นที่น่าพึงพอใจ ทั้งนี้ไกยูเอ็ทกล่าวเสริมว่าผู้สอนควรมีความสามารถในการปรับแผนการสอนเพื่อให้เหมาะสมกับสภาพของชั้นเรียนที่อาจเปลี่ยนแปลงได้เสมอ (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2563)

ในอีกแง่มุมหนึ่ง การเรียนรู้ดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระควรมีวิธีการนำเสนอที่เข้าใจง่าย เนื่องจากเป็นดนตรีที่มีความซับซ้อนในแนวคิด อาศัยความเป็นนามธรรมสูง และไม่มีรูปแบบที่ตายตัว ทำให้ไม่สามารถนำเสนอวิธีการฝึกฝนเป็นลำดับขั้นตอนได้อย่างชัดเจน รวมถึงยังเป็นดนตรีที่ยังไม่เป็นที่แพร่หลายในบริบทประเทศไทยอีกด้วย วิธีที่นครินทร์ใช้สื่อสารไปสู่ผู้เรียนมักปรากฏเป็นลักษณะของการเปรียบเทียบเนื้อหาดนตรีเข้ากับสิ่งที่เป็นรูปธรรมที่ผู้เรียนคุ้นเคยในชีวิตประจำวัน เพื่อให้ผู้เรียนสามารถเข้าถึงเนื้อหาได้ง่าย เนื่องจากนครินทร์มองว่าดนตรีชนิดนี้มีความนามธรรมสูงอยู่แล้ว การถ่ายทอดด้วยวิธีที่เคร่งเครียดจะยิ่งทำให้ผู้เรียนเข้าใจได้ยากขึ้น ตัวอย่างการเปรียบเทียบของนครินทร์ ได้แก่ การเปรียบเทียบมิติของเสียง (Sound Dimension) กับกล่องกระดาษ โดยแนวคิดหลักนั่นคือจะเปรียบเทียบว่าเสียงนั้นเป็นสามมิติ นอกจากจะประกอบด้วยความยาว (จังหวะ) ความสูง (ทิศทางของทำนอง/เสียงประสาน/รูปพรรณ) แล้วยังมีส่วนมีตื้นลึก (ความดังเบา) ที่ทำให้ผู้ฟังรู้สึกว่าเสียงอยู่ใกล้หรือไกลได้ นอกจากนั้นยังมีส่วนของเส้นทแยงมุมนั่นคือการกำเนิดเสียง (Articulation) ซึ่งทำให้คุณภาพเสียงของแต่ละเครื่องดนตรีแตกต่างกัน เป็นต้น (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในบางโอกาส นครินทร์ได้นำเสนอเนื้อหาเรื่องมิติของเสียงโดยการเปรียบเทียบกับลูกโป่ง เนื่องจากเป็นวัตถุที่เป็นสามมิติเช่นเดียวกับกล่องกระดาษ เพียงแต่ลูกโป่งนั้นประกอบไปด้วยสีสันที่หลากหลาย ซึ่งสอดคล้องกับสีสันในทางดนตรีอีกด้วย นอกจากนี้ยังมีเรื่องการเป่าลมของลูกโป่งที่เปรียบเสมือนการเพิ่มหรือลดพลังงานของเสียงเข้ามาเกี่ยวข้องอีกด้วย ทั้งการเปรียบเทียบหรือการใช้สื่อต่าง ๆ เพื่อเกริ่นเนื้อหาให้แก่ผู้เรียนถือได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของวิธีการสื่อสารด้วยการยกตัวอย่างหรืออธิบายแนวคิดของเนื้อหา ก่อนการลงมือปฏิบัติจริง ซึ่งเป็นลักษณะของการสื่อสารที่นครินทร์ใช้อยู่เสมอ (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563)

นอกจากนี้ผู้สอนควรส่งเสริมให้ผู้เรียนรู้สึกปลอดภัย กล้าเสี่ยง และยอมรับความผิดพลาดในขณะแสดงออกทางดนตรี รวมถึงกระตุ้นการสร้างวินัยในการฝึกฝนซึ่งจะนำไปสู่ความฉับพลันใน

การอิมโพรไวส์ (Montouri, 2003) ไกยูเอ็ทให้สัมภาษณ์ว่าการเรียนรู้ที่ดีควรปราศจากความตึงเครียด ผู้สอนต้องพยายามกระตุ้นให้ผู้เรียนเกิดความสนุกสนานด้วยการพูดคุยที่เป็นกันเอง ช่วยเหลือแลกเปลี่ยน และให้คำปรึกษาแก่ผู้เรียนอย่างเต็มที่ รวมทั้งต้องสังเกตวิธีการบรรเลง สังเกตวิธีการฟังเพลงของผู้เรียน เพื่อให้ปรับเปลี่ยนวิธีการนำเสนอให้เกิดประโยชน์ต่อผู้เรียนมากที่สุด โดยจากการสัมภาษณ์พบว่าไกยูเอ็ทและนครินทร์ได้ปรับตัวและทำความเข้าใจในสิ่งที่ผู้เรียนสนใจอยู่เสมอ ผู้สอนจำเป็นต้องเรียนสิ่งใหม่อยู่ตลอดเวลาเพื่อให้เกิดประโยชน์ต่อผู้เรียนมากที่สุด (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2563) (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563)

ในแง่มุมของการนำไปใช้ ไกยูเอ็ทพบว่าปัญหาหลักที่ทำให้ผู้เรียนขาดความสนใจในวิชาเกี่ยวกับการอิมโพรไวส์แบบอิสระ นั่นคือการที่ผู้เรียนไม่สามารถหาบริบทเหมาะกับดนตรีลักษณะดังกล่าวได้ ดังนั้นผู้สอนควรเชื่อมโยงเนื้อหาเข้ากับบริบทที่ผู้เรียรสามารถนำไปใช้ได้จริง ไกยูเอ็ทได้ยกตัวอย่างการเรียนการสอนในวิชารวมวง ที่ไกยูเอ็ทได้นำบทเพลงร่วมสมัยของศิลปินเรดิโอเฮด (Radiohead) ซึ่งที่เป็นเนื้อหาที่สอดคล้องกับบริบทของผู้เรียน มาผสมผสานกับบทประพันธ์ของอันโตนีโอ วิวัลดี (Antonio Vivaldi) อันเป็นเนื้อหาหลักที่ต้องการสอดแทรก และปรับใช้ทักษะการอิมโพรไวส์แบบอิสระเป็นตัวเชื่อมโยงเพื่อให้การแสดงมีความยืดหยุ่นและอิสระมากขึ้น เป็นต้น ดังนั้นการตระหนักถึงสื่อที่สามารถเชื่อมโยงการเรียนรู้เข้ากับบริบทการใช้งานในชีวิตประจำวันของผู้เรียน จึงเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้การเรียนรู้ดำเนินไปอย่างมีประสิทธิภาพและทำให้ผู้เรียนเกิดความสนใจ (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นอกจากนี้ การจัดชั้นเรียนที่เหมาะสมยังเอื้อให้เกิดการสื่อสารที่มีประสิทธิภาพทั้งระหว่างผู้สอนกับผู้เรียน และระหว่างผู้เรียนแต่ละคน เนื่องด้วยการสื่อสารเป็นหัวใจสำคัญที่จะนำไปสู่การเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระที่สัมฤทธิ์ผล การจัดชั้นเรียนสำหรับการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องพื้นที่ทางจิตวิทยา (Psychological Space) ของฮิคกีที่กล่าวว่าชั้นเรียนควรมีลักษณะที่เอื้อให้ผู้สอนและผู้เรียนสามารถสื่อสารกันอย่างชัดเจนทั้งด้านกายภาพและจิตวิทยา ซึ่งมักปรากฏเป็นการจัดตำแหน่งที่นั่งเป็นวงกลมและมีขนาดชั้นเรียนเท่ากับวงแชมเบอร์หรือประมาณ 15 คน (Hickey, 2015) ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ไกยูเอ็ทเชื่อว่ารูปแบบการจัดวงส่งผลกระทบอย่างยิ่งต่อการอิมโพรไวส์กลุ่ม โดยเฉพาะเรื่องของตำแหน่งของผู้เรียนที่ต้องอาศัยการสื่อสารระหว่างทำการสอนและการบรรเลง ไกยูเอ็ทมองว่าการใช้สายตาสื่อความหมาย (Eye Contact) ส่งผลกระทบในทางบวกระหว่างการเรียนรู้ (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน

2563) ซึ่งทำให้การจัดห้องเรียนปรากฏในลักษณะการนั่งล้อมกันเป็นวงกลมเช่นเดียวกับแนวคิดของฮิคกี

นอกจากนี้การตกแต่งและการเลือกใช้อุปกรณ์ภายในชั้นเรียนควรมีลักษณะที่ส่งเสริมประสบการณ์ทางดนตรีที่ดีกับผู้เรียน จากข้อมูลสัมภาษณ์นครินทร์มองว่าห้องเรียนที่ดีควรสร้างสภาพแวดล้อมที่กระตุ้นให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ในรอบด้าน ควรตกแต่งด้วยสีสันที่หลากหลาย ควรประกอบด้วยสื่อ ภาพวาด เครื่องดนตรี หรือองค์ประกอบอื่น ๆ ที่สามารถกระตุ้นความสนใจทางดนตรีและศิลปะให้กับผู้เรียนได้ นครินทร์กล่าวเสริมว่าการเรียนรู้ดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระต้องอาศัยความเข้าใจในศิลปะอย่างยิ่ง ซึ่งสีสันก็เป็นองค์ประกอบทางศิลปะอย่างหนึ่งที่ผู้เรียนสามารถเชื่อมโยงกับดนตรีได้ นครินทร์มีข้อสังเกตว่ามหาวิทยาลัยดนตรีมักใช้ชั้นเรียนที่มีลักษณะเป็นห้องโล่งสีขาวล้วนและเต็มไปด้วยเก้าอี้ ซึ่งส่งผลทางลบกับความสนใจการเรียนรู้ในผู้เรียน (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563) ด้านข้อมูลจากการสังเกตชั้นเรียนของไกยูเอ็ทพบว่าการจัดชั้นเรียนมีความพร้อมทั้งด้านจิตวิทยาและกายภาพ เนื่องจากชั้นเรียนนอกจากจะมีการใช้สีสันที่หลากหลายอย่างกลมกลืน ยังถูกออกแบบให้มีอคูสติกที่ดีอีกด้วย มีการนำของใช้ส่วนตัวของไกยูเอ็ทมาใช้เพื่อตกแต่งเพื่อสร้างบรรยากาศที่เหมาะสมในชั้นเรียน อีกทั้งยังประกอบไปด้วยอุปกรณ์ดนตรีที่ครบครันและอยู่ในสภาพที่พร้อมต่อการใช้งาน มีการให้ความสำคัญกับการจัดระบบเสียงที่ประกอบไปด้วยลำโพงรอบทิศทางเพื่อเป็นการสร้างประสบการณ์การฟังที่ดีที่สุดให้แก่ผู้เรียน (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สังเกตชั้นเรียน, 30 มกราคม 2563) ซึ่งไกยูเอ็ทเชื่อว่าการสร้างประสบการณ์ที่ดีจะสามารถจุดประกายผู้เรียนและส่งผลต่อมุมมองที่มีต่อดนตรีในระยะยาว (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4. การวัดผลประเมินผล

การวัดผลประเมินผลในการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระตามสภาพจริงต้องอาศัยเครื่องมือ เทคนิค และวิธีการที่หลากหลายในการตรวจสอบพฤติกรรมของผู้เรียนที่สะท้อนผ่านสถานการณ์ที่ใกล้เคียงกับชีวิตประจำวัน เป็นการประเมินที่อิงการปฏิบัติ (Performance-based Assessment) โดยให้ความสำคัญกับการประเมินทั้งด้านกระบวนการ (Process) และผลลัพธ์ (Product) ที่เกิดจากผู้เรียน (Zhukov, 2015) อย่างไรก็ตามคอร์เบทท์ได้กล่าวถึงคำพูดของ มาร์เทน อัลทีนา (Maarten Altena) ที่ระบุว่าหัวใจสำคัญของการอิมโพรไวส์แบบอิสระคือการให้ความสำคัญ

กับกระบวนการที่เกิดขึ้นระหว่างผู้อิมโพรไวส์ในระหว่างการแสดงสด หรือที่คอร์เบทท์นิยามว่าพลวัตการปฏิสัมพันธ์ (Corbett, 2016) แสดงให้เห็นว่าการประเมินดนตรีชนิดนี้ควรเน้นไปยังการตรวจสอบกระบวนการการเรียนรู้ของผู้เรียน มากกว่าการตัดสินคุณค่าผลลัพธ์สุดท้ายที่เกิดขึ้นว่าควรจะมีลักษณะอย่างไร อย่างไรก็ตามจากการสัมภาษณ์ การสังเกตชั้นเรียน และการศึกษาเอกสารวิจัยเพิ่มเติม พบว่าการประเมินผลลัพธ์สามารถใช้ควบคู่ไปในกิจกรรมที่มีการสอดแทรกเนื้อหาได้เช่นเดียวกัน

การประเมินกระบวนการ (Process)

ในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระ การประเมินกระบวนการมักปรากฏเป็นการประเมินการฝึกฝนระดับอุตรภาวะ ที่เน้นไปยังการตรวจสอบพฤติกรรมที่เกิดขึ้นในสถานการณ์จำลองการแสดงจริง ซึ่งปรากฏชัดเจนที่สุดผ่านกิจกรรมการอิมโพรไวส์แบบอิสระในลักษณะกลุ่ม สามารถเป็นได้ทั้งการประเมินระหว่างการเรียนรู้ (Formative Assessment) และการประเมินในช่วงการสอบกลางและปลายภาค (Summative Assessment) ซึ่งตัวผู้สอนจะนิยมใช้ทักษะการสังเกตพฤติกรรมควบคู่ไปกับการใช้เกณฑ์การประเมิน จากการสัมภาษณ์ไกยูเอ็ทกล่าวว่าชั้นเรียนในระดับปริญญาตรีของตนจะเน้นไปที่การสังเกตพฤติกรรมการเรียนรู้ของผู้เรียนผ่านการทำโปรเจคย่อยตลอดภาคเรียน โดยให้ความสำคัญกับพัฒนาการของผู้เรียนแต่ละคนที่สะท้อนผ่านการปฏิบัติมากกว่าการตัดสินจากคุณภาพของผลลัพธ์สุดท้ายของโปรเจค (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2563) จากการศึกษาประมวลการสอนรายวิชานวัตกรรมดนตรีของไกยูเอ็ท พบว่ามีการประเมินจากโปรเจคย่อยทั้งหมด 3 ครั้งที่รวบรวมเป็นแฟ้มสะสมผลงาน (Portfolio) เพื่อให้ผู้เรียนนำไปใช้ประโยชน์ได้ภายหลัง โดยคะแนนของแต่ละโปรเจคอยู่ที่ 20%, 30% และ 35% ตามลำดับ (อีก 15% เป็นคะแนนการมีส่วนร่วมและการเข้าชั้นเรียน) ซึ่งในประมวลมีการระบุไว้ชัดเจนว่าการประเมินจะเน้นไปยังการนำเสนอผลงานที่นำไปสู่การอภิปรายถึงกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน แสดงให้เห็นว่าการประเมินให้ความสำคัญกับกระบวนการเรียนรู้ของผู้เรียนเป็นหลัก ด้านฟิลลิปส์กล่าวว่าตนใช้เกณฑ์การประเมินที่คล้ายคลึงกันทั้งการแสดงที่เกิดขึ้นระหว่างการเรียนรู้ในแต่ละคาบเรียน รวมไปถึงการจัดงานแสดงต่อสาธารณะในช่วงกลางและปลายภาคเรียน นั่นคือการประเมินด้วยอัตวิสัย (Subjectivity) นั่นคือการประเมินค่าหรือตีความตามประสบการณ์ อารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดของตนเป็นหลัก โดยไม่ได้กล่าวถึงระดับคะแนนที่ชัดเจนในการวัดผล (แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์, สัมภาษณ์, 21 กรกฎาคม 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การประเมินกระบวนการเกิดขึ้นทั้งในลักษณะของการประเมินโดยผู้สอนและการประเมินตนเองของผู้เรียน (Self-Assessment) การประเมินโดยผู้สอนมีความสอดคล้องกับแนวคิดการให้ข้อมูลย้อนกลับ (Feedback) โดยฮิคกี้กล่าวว่าในระหว่างกิจกรรม ผู้สอนควรสะท้อนความคิดเห็นของตนที่มีต่อพฤติกรรมของผู้เรียนอย่างทันท่วงที เป็นหนึ่งในการประเมินระหว่างการเรียนรู้ที่ปราศจากการตัดสินเชิงคุณภาพ เพื่อให้ผู้เรียนเกิดกระบวนการพัฒนาตนเอง (Hickey, 2015) จากการสังเกตชั้นเรียนของฟิลลิปส์ การประเมินกระบวนการปรากฏเป็นการให้ความเห็นที่ส่งเสริมให้ผู้เรียนพัฒนาไปในแนวทางของตนเองโดยปราศจากการตัดสินถูกผิด ในกิจกรรมอิมโพรไวส์กลุ่มเมื่อการบรรเลงสิ้นสุดลง ฟิลลิปส์จะชี้ให้เห็นองค์ประกอบในการอิมโพรไวส์บางอย่างที่ผู้เรียนสามารถพัฒนาให้มีความน่าสนใจยิ่งขึ้นได้ ไม่ว่าจะเป็นการแนะนำให้ตระหนักถึงองค์ประกอบดนตรีที่ไม่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรี เช่น ความดังเบา รูปพรรณ มวลหรือพลังงาน เป็นต้น รวมถึงการพิจารณาถึงข้อมูลอ้างอิงต่าง ๆ ที่ปรากฏอย่างละเอียดถี่ถ้วนยิ่งขึ้น เพื่อให้ผู้เรียนได้พัฒนาตนเองจากคำแนะนำต่อไป (แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์, สังเกตชั้นเรียน, 27 มกราคม และ 2 มีนาคม 2563) สอดคล้องกับการศึกษาประมวลการสอนรายวิชานวัตกรรมดนตรีของไกยูเอ็ท ที่พบว่ามีการระบุถึงการให้ข้อมูลย้อนกลับจากผู้สอนและเพื่อนร่วมชั้นเรียนในกิจกรรมส่วนใหญ่ตลอดภาคเรียน อันเป็นการแสดงให้ถึงการให้ความสำคัญกับการประเมินในแต่ละคาบ เพื่อให้ผู้เรียนเกิดการพัฒนาศักยภาพและแก้ไขจุดบกพร่องอย่างต่อเนื่องตลอดการเรียนรู้

ด้านการประเมินตนเอง ฮิคกี้กล่าวว่าผู้สอนควรกระตุ้นให้ผู้เรียนสะท้อนประสบการณ์ของตนที่เกิดขึ้นระหว่างการเรียนรู้ ซึ่งจะนำไปสู่การอภิปรายและการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นในลำดับถัดไป (Hickey, 2015) เป็นการขยายขอบข่ายมิติของการประเมิน โดยที่ผู้เรียนดำรงทั้งบทบาทของผู้ที่ถูกประเมินและผู้ที่มีส่วนร่วมสำคัญในกระบวนการประเมิน (องอาจ นัยพัฒน์, 2010) การสังเกตชั้นเรียนของฟิลลิปส์ พบว่ามีการใช้การประเมินตนเองด้วยการให้ผู้เรียนระบุเกรดที่เหมาะสมกับพฤติกรรมของตนในช่วงท้ายคาบเรียน สอดคล้องกับข้อมูลจากการสัมภาษณ์ของไกยูเอ็ทที่กล่าวว่า ในชั้นเรียนระดับปริญญาตรีของตนจะเน้นไปยังประเมินกระบวนการและการประเมินตนเองของผู้เรียน อันเป็นกระบวนการที่ทำให้ผู้เรียนตระหนักในวิธีการคิดหรือแนวทางการบรรเลงของตนมากขึ้น ผู้เรียนต้องสำรวจหาทั้งจุดเด่นและจุดบกพร่องที่เกิดขึ้นเพื่อนำมาสู่การวิพากษ์วิจารณ์เพื่อเรียนรู้จากประสบการณ์ของตน สามารถเป็นได้ทั้งลักษณะของการเขียนรายงานอธิบายผลงาน การอภิปรายกลุ่ม ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าผู้เรียนเกิดกระบวนการเรียนรู้จากกิจกรรมหรือไม่ ซึ่งไกยูเอ็ทมองว่าการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประเมินตนเองจะทำให้ผู้เรียนสามารถประยุกต์องค์ความรู้ที่ได้รับอย่างยั่งยืน (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2563) ด้านนครินทร์ได้กล่าวว่า ชั้นเรียนของตนมักเปิดโอกาสให้ผู้เรียนประเมินตนเองอยู่บ่อยครั้ง เพื่อทำให้ผู้เรียนเกิดกระบวนการการทบทวนและตรวจสอบศักยภาพของตนเอง อย่างไรก็ตามนครินทร์ก็จะแลกเปลี่ยนการประเมินในมุมมองของผู้สอนให้ผู้เรียนได้รับรู้ด้วย เพื่อให้ผู้เรียนตระหนักถึงศักยภาพตนเองในมุมมองของคนภายนอก และนำไปสู่การทบทวนตนเองตนเองอีกครั้งหนึ่งว่าเหมาะสมกับระดับคะแนนที่ใช้ประเมินตนเองไปก่อนหน้าหรือไม่ (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563)

การประเมินผลลัพธ์

การประเมินผลลัพธ์มักปรากฏเป็นการประเมินการฝึกฝนในระดับไตร่ตรอง ที่เป็นการตัดสินผู้เรียนด้วยผลลัพธ์สุดท้ายที่เน้นการสรุปรวมยอดองค์ความรู้ตามวัตถุประสงค์ที่ถูกกำหนดมาล่วงหน้าอย่างเฉพาะเจาะจง (องอาจ นัยพัฒน์, 2010) อย่างไรก็ตามการประเมินผลลัพธ์ถูกลดทอนความสำคัญลงในการประเมินการเรียนรู้ดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระ เนื่องจากปรากฏความไม่สอดคล้องกับธรรมชาติของการอิมโพรไวส์แบบอิสระที่เน้นไปยังกระบวนการที่เกิดขึ้นอย่างยืดหยุ่นในระหว่างบรรเลงกลุ่ม อย่างไรก็ตามการประเมินด้วยผลลัพธ์สามารถปรับใช้ได้ในกิจกรรมการเรียนรู้ย่อยที่มีการสอดแทรกเนื้อหา รวมไปถึงการวัดผลประเมินผลในช่วงการสอบกลางและปลายภาค (Summative Assessment) ที่เป็นสิ่งจำเป็นในการเรียนรู้ระดับอุดมศึกษาในประเทศไทย นครินทร์ใช้การประเมินผลลัพธ์ในการวัดความรู้ความเข้าใจในเนื้อหา โดยใช้วิธีการสอบกลางภาคและปลายภาค การประเมินเป็นการให้ผู้เรียนอธิบายประเด็นที่สอดแทรกในระหว่างการเรียนรู้ เช่น การให้อธิบายเกี่ยวกับมิติของเสียงในรูปแบบข้อเขียน ประกอบกับการยกตัวอย่างที่เป็นรูปธรรม ว่าองค์ประกอบในมิติของเสียงเหล่านั้นปรากฏในลักษณะใดบ้าง เป็นต้น ซึ่งนครินทร์กล่าวเสริมว่า หากผู้เรียนไม่สามารถอธิบายได้แสดงว่ายังไม่มีความเข้าใจในเนื้อหาเพียงพอ (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563)

นอกจากนี้การประเมินช่วงกลางภาคและปลายภาค นครินทร์มอบหมายให้ผู้เรียนส่งผลงานสร้างสรรค์มาในลักษณะไฟล์เสียง ตัวอย่างเช่น ผลงานการประพันธ์เพลงประกอบภาพยนตร์ด้วยวิธีการอิมโพรไวส์ เป็นต้น นครินทร์กล่าวว่าตนใช้วิธีการสร้างเกณฑ์การให้คะแนน (Rubric Score) เพื่อตัดสินผู้เรียนในด้านต่าง ๆ เช่น ความตั้งใจ ความคิดสร้างสรรค์ ทักษะ และคุณภาพของเสียงที่ดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เป็นต้น โดยนครินทร์มองว่าการสร้างเกณฑ์ที่ครอบคลุมจะทำให้สามารถประเมินผู้เรียนที่มีความถนัดที่แตกต่างกันได้อย่างยุติธรรม แต่อย่างไรก็ตามนครินทร์ได้ประเมินบนพื้นฐานของความตั้งใจเป็นหลัก ซึ่งนครินทร์กล่าวว่าผู้สอนสามารถรับรู้ได้ผ่านความพิถีพิถันและคุณภาพของตัวผลงานที่แสดงให้เห็นโดยประจักษ์ (นครินทร์ ธีระภินันท์, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2563)

ด้านไกยูเอ็ทกล่าวว่าตนได้ให้ความสำคัญกับการประเมินผลลัพธ์กับผู้เรียนในระดับปริญญาโทเป็นหลัก เนื่องจากเป็นการเรียนรู้ในระดับสูงที่ต้องอาศัยทักษะในการสร้างสรรค์ร่วมกับการเผยแพร่ผลงานสู่สังคมภายนอก โดยเน้นไปยังการประยุกต์ใช้ผลงานให้สอดคล้องบริบทในชีวิตจริงเพื่อพัฒนาสู่การปรับใช้ในชีวิตประจำวันต่อไป สอดคล้องกับฟิลลิปส์ที่สอดแทรกการประเมินผู้เรียนระดับปริญญาตรีของตน ในด้านการนำเสนอผลงานในรูปแบบการจัดงานที่เผยแพร่ต่อสาธารณะ โดยกล่าวว่าได้พิจารณาทักษะในด้านการจัดการ การจัดทำโปสเตอร์ การโปรโมทการแสดง เป็นต้น เพื่อใช้เป็นคะแนนที่เสริมจากการประเมินด้านอื่น ๆ ของผู้เรียนอีกด้วย

อย่างไรก็ตามไกยูเอ็ทกล่าวว่าตนไม่ได้ให้ความสำคัญกับการวัดประเมินในลักษณะของเกรดมากนัก โดยย้ำว่าหน้าที่หลักของผู้สอนคือการส่งเสริมให้ผู้เรียนเจริญงอกงามตามธรรมชาติของตนเอง ในระดับปริญญาตรีผู้สอนควรจัดการจัดการเรียนรู้ที่เอื้อให้ผู้เรียนตระหนักถึงจุดแข็งและจุดบกพร่องของตนเอง ในขณะที่ระดับปริญญาโทผู้สอนควรส่งเสริมให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาจุดแข็งดังกล่าวเพื่อต่อยอดเป็นผลลัพธ์ที่มีความหมายสู่สังคม (ฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่องสาระและแนวทางการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษา สามารถสรุปสาระสำคัญได้ดังนี้

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1) เพื่อศึกษาแนวคิด ความหมาย แนวปฏิบัติ และพัฒนาการของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ

2) เพื่อศึกษาสภาพการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษาในประเทศไทย

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ เก็บข้อมูลตามกรอบแนวคิดการวิจัยที่พัฒนาขึ้นจากการทบทวนเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยมีขอบเขตของการศึกษาในชั้นเรียนระดับอุดมศึกษาในประเทศไทยที่เกี่ยวข้องกับการอิมโพรไวส์แบบอิสระที่ปรากฏในสถาบันการศึกษาทางด้านดนตรี 2 แห่ง ได้แก่ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และสำนักวิชาดุริยางคศาสตร์ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา กำหนดกลุ่มตัวอย่างด้วยวิธีการสุ่มแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive Sampling) โดยเลือกกลุ่มตัวอย่างที่เป็นผู้ให้ข้อมูลสำคัญตรงตามปัญหาวิจัยที่ต้องการศึกษา แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ 1) แหล่งข้อมูลบุคคล และ 2) แหล่งข้อมูลอื่น ๆ ในกลุ่ม 1) แหล่งข้อมูลบุคคล ประกอบไปด้วย 1.1) อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระ จำนวน 3 คน 1.2) ศิลปินผู้เชี่ยวชาญด้านทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระ จำนวน 2 คน และ 1.3) นักศึกษาหรือบัณฑิตที่มีประสบการณ์การศึกษาทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระ จำนวน 2 คน และในกลุ่ม 2) แหล่งข้อมูลอื่น ๆ ประกอบไปด้วย 2.1) ชั้นเรียนที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระ จำนวน 3 ชั้นเรียน (คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากรจำนวน 2 ชั้นเรียน และสำนักวิชาดุริยางคศาสตร์ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนาจำนวน 1 ชั้นเรียน) และ 2.2) เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการเรียนรู้เพื่อพัฒนาทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เครื่องมือวิจัยได้สร้างตามกรอบแนวคิดการศึกษา โดยแบ่งเครื่องมือออกเป็น 5 ประเภทหลัก ได้แก่ 1) แบบสัมภาษณ์อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระ 2) แบบสัมภาษณ์ศิลปินผู้เชี่ยวชาญด้านทักษะการอิมโพรไวส์แบบอิสระ 3) แบบสัมภาษณ์นักศึกษาหรือบัณฑิตที่มีประสบการณ์การศึกษาทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระ 4) แบบบันทึกการสังเกตชั้นเรียน และ 5) แบบบันทึกการวิเคราะห์ประมวลรายวิชา ตำรา และเอกสารประกอบการสอน

การเก็บข้อมูลแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน ได้แก่ 1) การรวบรวมเอกสาร ประมวลรายวิชา ตำรา และเอกสารประกอบการสอนเพื่อนำมาวิเคราะห์เนื้อหา 2) การสังเกตชั้นเรียนแบบไม่มีส่วนร่วมในชั้นเรียน 3) การสัมภาษณ์อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระ ศิลปินผู้เชี่ยวชาญด้านทักษะการอิมโพรไวส์แบบอิสระ และนักศึกษาหรือบัณฑิตที่มีประสบการณ์การศึกษาทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระ

วิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการศึกษา แบ่งตามแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาทักษะการอิมโพรไวส์แบบอิสระ และองค์ประกอบของการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระ ข้อมูลเชิงคุณภาพใช้การวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) โดยการจำแนกประเภทข้อมูล เปรียบเทียบข้อมูล และสร้างข้อสรุปเชิงอุปนัย

สรุปผลการวิจัย

การวิจัยเรื่องสาระและแนวทางการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษา สามารถสรุปผลแบ่งตามวัตถุประสงค์การวิจัยเป็น 2 ตอน ได้แก่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตอนที่ 1 การวิเคราะห์แนวคิด พัฒนาการ และความหมายของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ

แนวคิด พัฒนาการ และความหมายของการอิมโพรไวส์แบบอิสระสามารถสรุปผลตามกรอบของการศึกษาได้ 2 ด้าน ได้แก่ 1) แนวคิด พัฒนาการ และความหมายของการอิมโพรไวส์แบบอิสระในบริบทสากล และ 2) พัฒนาการของการอิมโพรไวส์แบบอิสระในบริบทของประเทศไทย โดยมีรายละเอียดดังนี้

1 แนวคิด พัฒนาการ และความหมายของการอิมโพรไวส์แบบอิสระในบริบทสากล

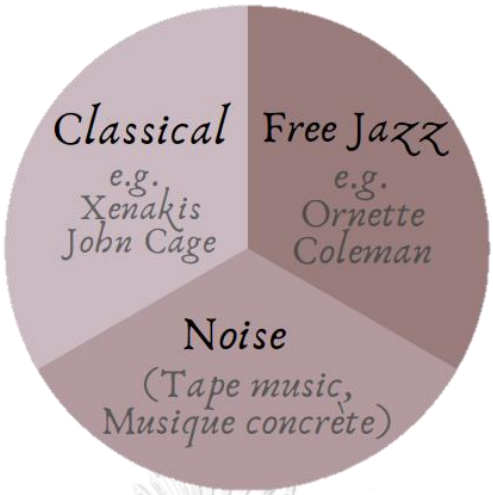
1.1 แนวคิดทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับการอิมโพรไวส์แบบอิสระ

แนวคิดที่อยู่เบื้องหลังการสร้างสรรค์ดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระคือการตั้งคำถามและทำลายขนบทางดนตรีในช่วงปี ค.ศ.1950 ถึง 1960 ได้รับอิทธิพลจากศิลปะช่วงปลายสมัยใหม่ (Modernism) อย่างลัทธิแสดงพลังอารมณ์แนวนามธรรมและลัทธิดาดา ที่พยายามค้นหาทั้งแนวปฏิบัติ วัตถุดิบ และรูปแบบใหม่ทางศิลปะที่แสดงออกถึงความแปลกแยกของศิลปินที่มีต่อสังคมอุตสาหกรรมสมัยใหม่ อีกทั้งยังได้รับอิทธิพลจากศิลปะหลังสมัยใหม่ (Postmodernism) ที่เชื่อว่าศิลปะดำรงอยู่ด้วยแนวคิดของความไม่แน่นอน (Indeterminacy) ทำให้เกิดการพิจารณาเชิงคุณค่าศิลปะในรูปแบบใหม่ ซึ่งเป็นการทำลายแนวคิดของความยั่งยืนในขนบ

1.2 อิทธิพลของแนวคิดการอิมโพรไวส์แบบอิสระที่มีต่อดนตรี

ดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระถูกพัฒนาขึ้นจากความต้องการในการทลายกรอบของสไตล์ดนตรีในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 20 โดยเกิดขึ้นจากดนตรีสไตล์ต่าง ๆ ในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน ทั้งในดนตรีคลาสสิค ดนตรีฟรีแจ๊ส และดนตรีนอยซ์ โดยใน *ดนตรีคลาสสิค* เกิดกระบวนการสร้างสรรค์ที่ปราศจากการควบคุมที่เคร่งครัดจากผู้ประพันธ์ ทำให้นักดนตรีสามารถตัดสินใจแนวทางการบรรเลงของตนได้มากขึ้น จนนำไปสู่แนวปฏิบัติที่คล้ายคลึงกับการอิมโพรไวส์แบบอิสระ ด้าน *ดนตรีฟรีแจ๊ส* เกิดขึ้นจากกลุ่มศิลปินที่ต้องการแสดงนัยยะถึงการปลดแอกของคนผิวสีในสังคมอเมริกัน โดยได้รื้อสร้างอิทธิพลจากวัฒนธรรมดนตรีแอฟริกัน-อเมริกันดั้งเดิมด้วยแนวทางการสร้างสรรค์ที่เปิดกว้างต่อความไปได้ทางดนตรี ให้ความสำคัญกับทั้งความเป็นปัจเจกของศิลปินและการแสดงออกทางดนตรีร่วมกันในลักษณะกลุ่ม และด้าน *ดนตรีนอยซ์* ดนตรีที่ให้ความสำคัญกับเสียงรบกวนในฐานะองค์ประกอบหนึ่งทางดนตรี ซึ่งมักใช้วิธีการทางอิเล็กทรอนิกส์ในการผลิตเสียง จนทำให้สามารถละทิ้งกรอบทางดนตรีตามขนบและสามารถสร้างเสียงสิ่งที่มนุษย์ไม่สามารถบรรเลงผ่านเครื่องดนตรีโดยทั่วไปได้

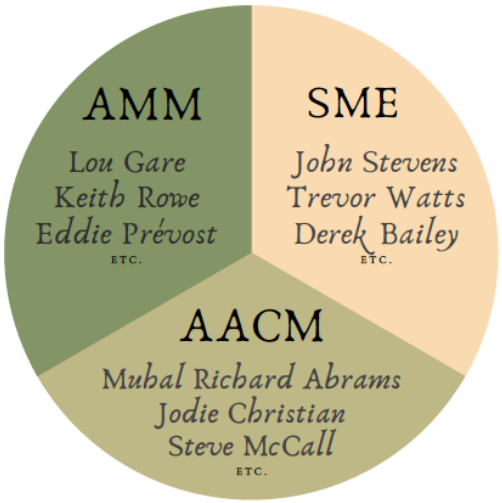
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



ภาพที่ 5.1 สไตล์ดนตรีต่าง ๆ ที่เป็นจุดเริ่มต้นการพัฒนาแนวปฏิบัติการอิมโพรไวส์แบบอิสระ

1.3 พัฒนาการเริ่มต้นของแนวคิดการอิมโพรไวส์แบบอิสระในดนตรี

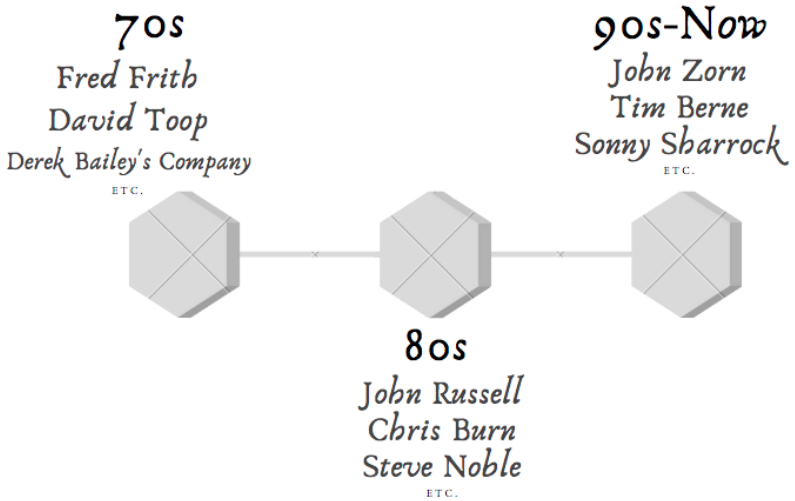
การอิมโพรไวส์แบบอิสระได้ถูกต่อยอดจากผลงานของนักดนตรีและนักประพันธ์ดนตรีคลาสสิค ดนตรีแจ๊ส และดนตรีนอยซ์ มาสู่การบุกเบิกแนวทางการสร้างสรรค์อย่างเต็มรูปแบบในช่วงปี ค.ศ.1960 โดยนักดนตรี 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่ม AMM, กลุ่ม Spontaneous Music Ensemble (SME) และ The Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) ซึ่งแม้ว่าแต่ละกลุ่มแม้จะมีแนวทางการสร้างสรรค์ที่แตกต่างกันโดยรายละเอียด แต่ทุกกลุ่มล้วนให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์อย่างฉับพลันและการทลายกรอบทางดนตรีที่แน่นหนา



ภาพที่ 5.2 กลุ่มนักดนตรีที่พัฒนาแนวปฏิบัติการอิมโพรไวส์แบบอิสระอย่างเต็มรูปแบบ

1.4 ผลกระทบของแนวคิดการอิมโพรไวส์แบบอิสระต่อพัฒนาการของดนตรีในคริสต์ศตวรรษที่ 20

ภายหลังจากการบุกเบิกของ AMM, SME และ AACM แนวคิดของทั้งสามกลุ่มได้ส่งกระทบต่อแนวปฏิบัติดนตรีของผู้คนทั่วทุกมุมโลก ตั้งแต่ช่วงทศวรรษ 1970 ที่เริ่มเกิดการรวมกลุ่มของนักดนตรีที่แพร่หลายในประเทศกลุ่มยุโรป ช่วงทศวรรษ 1980 ที่กระจายสู่ประเทศสหรัฐอเมริกาและสหภาพโซเวียต และตั้งแต่ช่วงทศวรรษ 1990 จนถึงปัจจุบันกำเนิดของศิลปินรุ่นใหม่ทั่วโลกที่เติบโตมากับผลงานบันทึกเสียงของศิลปินในรุ่นบุกเบิก



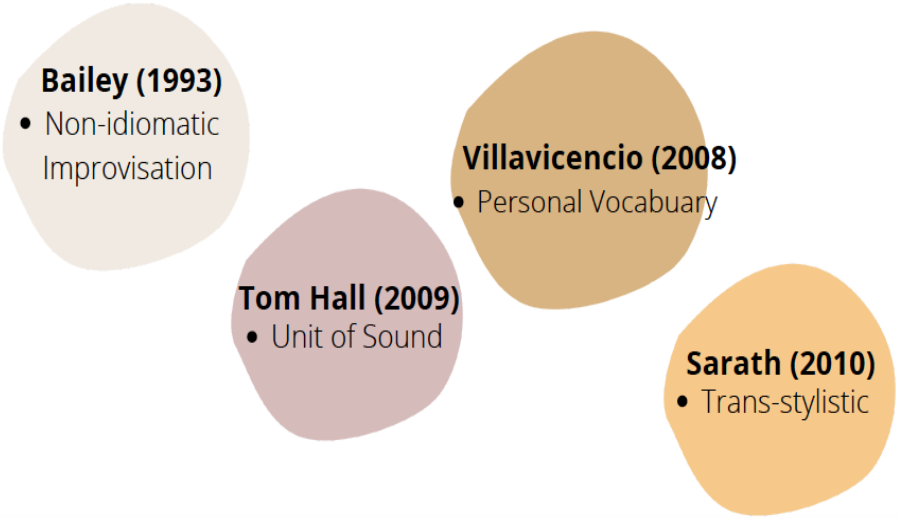
ภาพที่ 5.3 กลุ่มนักดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระตั้งแต่ยุค 1970s จนถึงปัจจุบัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.5 แนวคิดการอิมโพรไวส์แบบอิสระในบริบทสังคมดนตรีร่วมสมัย

การอิมโพรไวส์แบบอิสระเป็นการอิมโพรไวส์ที่ปราศจากการอ้างอิงถึงสำนวนทางดนตรีสไตล์ใดสไตล์หนึ่งอย่างชัดเจน (Non-idiomatic Improvisation) เป็นกระบวนการการสร้างสรรค์ที่เน้นการรับรู้ดนตรีในปัจจุบันขณะอย่างแท้จริง โดยอาศัยกฎเกณฑ์หรือข้อตกลงบางอย่างเพื่อให้การอิมโพรไวส์ดังกล่าวประสบผลสำเร็จ ซึ่งอาจพิจารณาได้ว่าเป็นการสร้างกรอบใหม่ที่แตกต่างจากการอิมโพรไวส์ด้วยสำนวนภาษา ที่เน้นไปยังการสร้างชุดคำศัพท์ทางดนตรีเฉพาะตัวผู้บรรเลงอันแสดงออกถึงความเป็นปัจเจกของศิลปิน รวมถึงการสร้างข้อตกลงเฉพาะกลุ่มที่ให้ความสำคัญกับการแสดงออกของศิลปินทุกคนอย่างเท่าเทียม

อย่างไรก็ตามการอิมโพรไวส์แบบอิสระอาจปรากฏสำนวนภาษาจากดนตรีในสไตล์ต่าง ๆ ได้ แต่ไม่ได้เป็นการยึดติดหรือเจาะจงไปยังสำนวนภาษาดนตรีสไตล์ใดสไตล์หนึ่งอย่างชัดเจน หรือที่เรียกว่าการข้ามผ่านระหว่างสไตล์ดนตรี (Trans-stylistic) ดังนั้นการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระจึงควรปรากฏทั้งในลักษณะของการเรียนรู้แนวปฏิบัติและเทคนิคจากดนตรีในสไตล์ที่หลากหลายควบคู่ไปกับการพัฒนาชุดคำศัพท์เฉพาะของตัวผู้บรรเลง โดยพึงคำนึงถึงหลักการพื้นฐานของการอิมโพรไวส์เป็นสำคัญ นั่นคือการสร้างสรรค์ดนตรี ณ ชั่วปัจจุบันขณะโดยแท้จริง



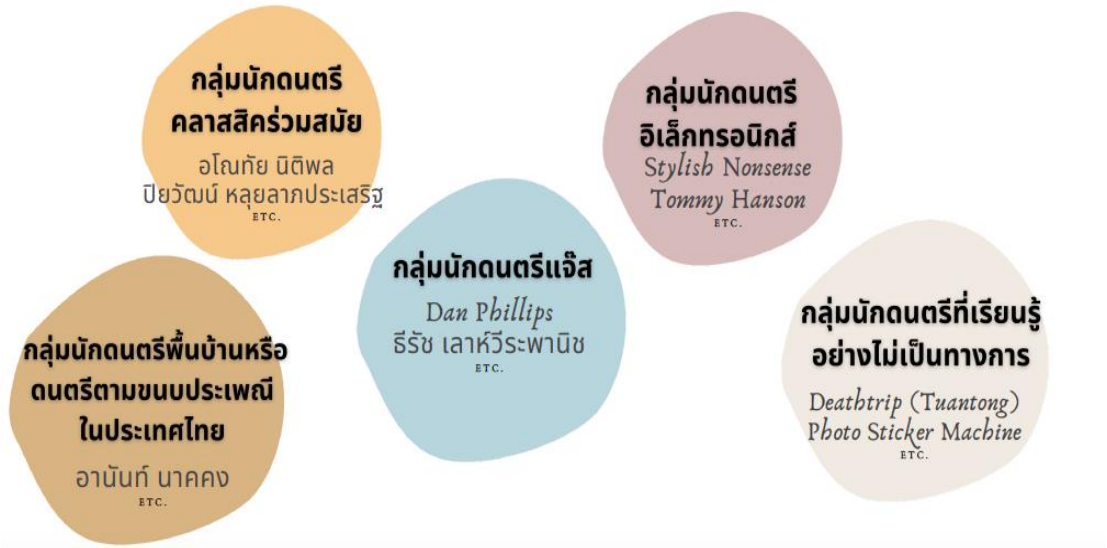
ภาพที่ 5.4 แนวคิดสำคัญที่เกี่ยวข้องกับการอิมโพรไวส์แบบอิสระ

ทั้งนี้เมื่อเปรียบเทียบกับการประพันธ์ การอิมโพรไวส์แบบอิสระมีกระบวนการที่ต่างออกไป เนื่องจากผู้อิมโพรไวส์ไม่สามารถกลับมาทบทวน (Revisiting) หรือประเมินค่าทางดนตรีในสิ่งที่ตนเองสร้างขึ้นได้ อีกทั้งยังประกอบด้วยกระบวนการสร้างสรรค์ที่ถูกขับเคลื่อนด้วยพลวัตการปฏิสัมพันธ์ (Interaction Dynamics) อันเป็นความสัมพันธ์ที่ผันเปลี่ยนไปในระหว่างการบรรเลงร่วมกันของนักดนตรี ซึ่งเป็นคุณลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ในการอิมโพรไวส์แบบอิสระ อย่างไรก็ตามความพยายามในการสร้างสรรค์อย่างไร้รูปแบบนี่เองที่ทำให้เกิดโครงสร้างรูปแบบใหม่อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ จึงปรากฏกลุ่มนักดนตรีที่เรียกว่า โพลีฟรี (Poly-free) ที่ใช้โครงสร้างของบทประพันธ์เป็นจุดตั้งต้นสู่การอิมโพรไวส์แบบอิสระ โดยเชื่อว่าเป็นแนวทางที่มอบอิสระให้แก่การอิมโพรไวส์อย่างแท้จริง

2. พัฒนาการของการอิมโพรไวส์แบบอิสระในบริบทของประเทศไทย

แนวคิดอิมโพรไวส์แบบอิสระเริ่มต้นเข้ามาสู่ประเทศไทยเมื่อปี พ.ศ.2550 โดยกลุ่มศิลปินชาวญี่ปุ่น ซึ่งได้รับการส่งต่อทางวัฒนธรรมดนตรีจากศิลปินอเมริกันและยุโรปมาอีกทอดหนึ่ง ในระยะแรกศิลปินชาวญี่ปุ่นได้จัดนิทรรศการหรืองานแสดงศิลปะที่มีดนตรีเป็นส่วนประกอบ ทำให้เกิดสภาพแวดล้อมที่ส่งเสริมให้เกิดการอิมโพรไวส์แบบอิสระ ประกอบไปด้วยสถานที่สำคัญอย่าง No Space และ Sol Space ที่นอกจากจะเปิดโอกาสให้มีการแสดงออกของนักดนตรีแล้วยังส่งเสริมสภาพแวดล้อมการเรียนรู้ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระอีกด้วย สถานที่ดังกล่าวสร้างแรงบันดาลใจแก่ศิลปินไทยมากมายและยังนำไปสู่การจัดตั้งสถานที่ที่สำคัญอื่น ๆ เช่น ร้าน Zoo, The Overstay, Jam และ Speakerbox เป็นต้น

ดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระถูกนำไปต่อยอดในนักดนตรีหลากหลายกลุ่ม โดยสามารถจำแนกออกเป็น 5 กลุ่ม ดังนี้ 1) กลุ่มนักดนตรีคลาสสิคร่วมสมัย 2) กลุ่มนักดนตรีแจ๊ส 3) กลุ่มนักดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ 4) กลุ่มนักดนตรีที่เรียนรู้ดนตรีอย่างไม่เป็นทางการ และ 5) กลุ่มนักดนตรีพื้นบ้านหรือดนตรีตามขนบประเพณีในประเทศไทย ทั้งนี้ในด้านผลกระทบโดยรวมต่อวงการดนตรีในประเทศไทย ผู้เชี่ยวชาญเห็นตรงกันว่าดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระได้ทำให้เกิดการขยายกรอบและผสมผสานเสียงที่แปลกใหม่ในสไตล์ดนตรีต่าง ๆ มากขึ้น



ภาพที่ 5.5 นักดนตรีสไตล์ดนตรีต่าง ๆ ในประเทศไทยที่ได้รับอิทธิพลจากการอิมโพรไวส์แบบอิสระ

นอกจากนี้ นักดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระบางส่วนยังมีฐานะเป็นอาจารย์ในมหาวิทยาลัยดนตรี ทำให้เกิดการผสานองค์ความรู้ในการศึกษาดนตรีในระดับอุดมศึกษา มีบุคคลสำคัญอย่าง นครินทร์ ธีระภินันท์ ผู้ก่อตั้งวง Killjoy ที่ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์และที่ปรึกษาคณบดีคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งมีบทบาทสำคัญในการบุกเบิกดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระในประเทศไทย จากประสบการณ์ในการเรียนดนตรีและใช้ชีวิตในประเทศสหรัฐอเมริกา แดนเนียล เจมส์ ฟิลลิปส์ นักดนตรีและนักประพันธ์สายอาวองต์-การ์ดแจ๊สชาวอเมริกัน ที่ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และฌอง-ดาวิด ไกยูเอ็ท นักประพันธ์นักดนตรีชาวฝรั่งเศส และผู้ก่อตั้งร้าน Zoo ที่ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำสำนักวิชาดุริยางคศาสตร์ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา

ตอนที่ 2 การศึกษาสภาพการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษาในประเทศไทย

การศึกษาสภาพการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษาในประเทศไทยครอบคลุมประเด็นการศึกษา 4 ด้าน ได้แก่ 1) การกำหนดวัตถุประสงค์ 2) การกำหนดเนื้อหา 3) การจัดกิจกรรมและสิ่งสนับสนุนการเรียนรู้ และ 4) การวัดผลประเมินผล พบว่า

1. การกำหนดวัตถุประสงค์

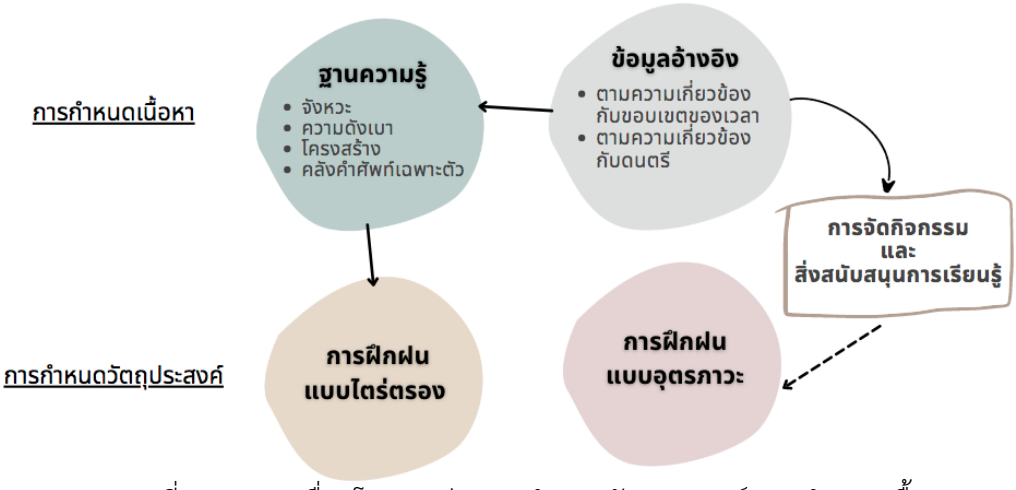
การกำหนดวัตถุประสงค์การเรียนรู้อิมโพรไวส์แบบอิสระครอบคลุมการฝึกฝนใน 2 ระดับ ได้แก่ 1) การฝึกฝนระดับไตร่ตรอง (Deliberate Practice) ที่เป็นการฝึกฝนในระดับที่เน้นการเพิ่มคลังความจำและเชื่อมโยงฐานความรู้ภายในผู้เรียน และ 2) การฝึกฝนระดับอุตรภาวะ (Transcendence) ที่เป็นการแสดงออกทางดนตรีที่ก้าวข้ามฐานความรู้ที่มีในตัวผู้เรียน ที่เน้นไปยังการแสดงออกดนตรีอย่างฉับพลันและลื่นไหล

2. การกำหนดเนื้อหา

การกำหนดเนื้อหาสามารถประยุกต์ใช้ให้สอดคล้องกับการกำหนดวัตถุประสงค์ทั้งใน *การฝึกฝนระดับไตร่ตรอง* และ *การฝึกฝนระดับอุตรภาวะ* แต่จะปรากฏความสัมพันธ์กับ *การฝึกฝนระดับไตร่ตรอง* เป็นหลัก เนื่องจากเป็นระดับการฝึกฝนที่เน้นไปยังการเพิ่มพูนทักษะและองค์ความรู้เชิงเนื้อหาที่จำเป็นต่อการอิมโพรไวส์โดยตรง การฝึกฝนในระดับไตร่ตรองมีความเชื่อมโยงกับ

องค์ประกอบของการกำหนดเนื้อหาใน 2 ประเด็น ได้แก่ 1) *ฐานความรู้* เป็นเนื้อหาที่ครอบคลุมทักษะและองค์ความรู้ภายในตัวผู้เรียน ที่นำไปสู่การพัฒนาแนวทางการอิมโพรไวส์แบบอิสระ โดยในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระจะพิจารณาฐานความรู้ในมุมมองที่แตกต่างออกไป และเน้นไปยังองค์ประกอบดนตรีที่ไม่จำกัดกรอบที่แน่นหนาให้กับการอิมโพรไวส์ที่นำไปสู่ฐานความรู้เฉพาะตัวผู้เรียนได้ ประกอบไปด้วย จังหวะ ความดังเบา โครงสร้าง และคลังคำศัพท์ทางดนตรีเฉพาะตัว และ 2) *ข้อมูลอ้างอิง* เป็นเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับสิ่งกระตุ้นภายนอกที่ส่งผลต่อแนวทางการอิมโพรไวส์ของผู้เรียน แบ่งออกเป็น ข้อมูลอ้างอิงตามความเกี่ยวข้องกับขอบเขตของเวลา และข้อมูลอ้างอิงตามความเกี่ยวข้องกับดนตรี ซึ่งในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระจะเน้นข้อมูลอ้างอิงที่ทำให้ผู้เรียนสามารถเชื่อมโยงไปยังศิลปะแขนงอื่นหรือวิธีการนำเสนอดนตรีที่แตกต่างจากดนตรีตามขนบ อย่างไรก็ตามการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระยังสามารถเกิดขึ้นได้โดยปราศจากการใช้ข้อมูลอ้างอิง เพื่อส่งเสริมกระบวนการละความคิดเชิงพุทธิปัญญาได้เช่นกัน

ด้านการประยุกต์ใช้เนื้อหาเพื่อนำไปสู่ *การฝึกฝนระดับอุตรภาวะ* ผู้สอนสามารถประยุกต์ใช้เนื้อหาด้านข้อมูลอ้างอิงในกิจกรรมต่าง ๆ อาทิเช่น การสำรวจ การเล่นเกม และการอิมโพรไวส์กลุ่ม เป็นต้น เพื่อเป็นเสมือนกรอบความคิดเบื้องต้นให้ผู้เรียนทดลองหาความเป็นไปได้ทางดนตรีภายใต้กรอบดังกล่าว ซึ่งจะพัฒนาเป็นฐานความรู้เฉพาะตัวที่ผู้เรียนสามารถประยุกต์ใช้ในการตอบสนองดนตรีกับผู้อื่นได้ ทั้งนี้เมื่อผู้เรียนได้ฝึกฝนการใช้ข้อมูลอ้างอิงจนเกิดความชำนาญแล้ว จะนำไปสู่การเข้าถึงระดับอุตรภาวะที่เกิดจากกระบวนการตระหนักรู้ภายใน ที่ทำให้ผู้เรียนสามารถแสดงออกได้อย่างลื่นไหลและฉับพลัน ด้วยแนวทางเฉพาะตัวที่ไม่ยึดติดกับกรอบทางดนตรี



ภาพที่ 5.6 ความเชื่อมโยงระหว่างการกำหนดวัตถุประสงค์ การกำหนดเนื้อหา และการจัดกิจกรรมและสิ่งสนับสนุนการเรียนรู้

3. การจัดกิจกรรมและสิ่งสนับสนุนการเรียนรู้

การจัดกิจกรรมสามารถจัดให้สอดคล้องกับการกำหนดวัตถุประสงค์ทั้ง *การฝึกฝนระดับไตร่ตรอง* และ *การฝึกฝนระดับอุตรภาวะ* โดยผู้สอนพึงมีบทบาทเป็นผู้อำนวยการเรียนรู้ ที่มีหน้าที่จัดเตรียมสิ่งแวดล้อมการเรียนรู้ให้เหมาะสมและคอยให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาแนวทางการบรรเลงของผู้เรียน ในภาพรวม การจัดกิจกรรมเน้นไปยังการมีส่วนร่วมกับลักษณะที่เฉพาะเจาะจงไปยังดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระ เช่น การพิจารณาฐานะหน่วยของเสียง (Unit of Sound) หรือการพิจารณาพลวัตทางปฏิสัมพันธ์ (Interaction Dynamics) เป็นต้น การจัดกิจกรรมสามารถแบ่งออกเป็น 6 หัวข้อ ได้แก่ 1) การฟัง โดยเน้นไปที่การฟังอย่างตั้งใจในองค์ประกอบดนตรีที่ปรากฏในดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระ ประกอบไปด้วย การฟังแบบอคูสมาติก การฟังเสียงรอบข้าง และการฟังเชิงวิเคราะห์ในรูปแบบแผนที่เสียง 2) การเลียนแบบ เป็นการเลียนแบบเพื่อให้ผู้เรียนมีทักษะไหวพริบและมีความพร้อมต่อการตอบสนองทางดนตรีอย่างฉับพลัน โดยอาศัยทักษะการฟังอย่างตั้งใจเพื่อพิจารณาองค์ประกอบดนตรีที่ได้ยินเพื่อแสดงออกในสิ่งคล้ายคลึงกับต้นฉบับในทันที 3) การสำรวจ เป็นการสำรวจความเป็นไปทางดนตรีภายใต้กรอบของข้อมูลอ้างอิง เพื่อนำไปสู่การแสดงออกโดยอิสระ 4) การเล่นเกม เป็นกิจกรรมที่เน้นให้ผู้เรียนเกิดความผ่อนคลายและสนุกสนานเพื่อกระตุ้นให้เกิดการแสดงออกทางดนตรีอย่างลื่นไหล อันเป็นลักษณะสำคัญของการฝึกฝนระดับอุตรภาวะ 5) การอิมโพรไวส์กลุ่ม เป็นกิจกรรมที่มีความสัมพันธ์โดยตรงกับการฝึกฝนระดับอุตรภาวะที่มีเป้าหมายเพื่อละฐานความรู้ที่มีอยู่ และสามารถแสดงออกอย่างลื่นไหลและตอบสนองทางดนตรีกับผู้อื่นได้อย่างฉับพลัน และ 6) สิ่งสนับสนุนการเรียนรู้ ซึ่งปัจจัยที่ส่งเสริมให้การจัดกิจกรรมเกิดผลสำเร็จ โดยคำนึงถึงบทบาทของผู้สอนและการจัดชั้นเรียนที่เหมาะสมกับการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระเพื่อส่งเสริมให้เกิดการเรียนรู้ที่เหมาะสมแก่ผู้เรียน

4. การวัดผลประเมินผล

การวัดผลประเมินผลในการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระตามสภาพจริงต้องอาศัยเครื่องมือ เทคนิค และวิธีการที่หลากหลายในการตรวจสอบพฤติกรรมของผู้เรียนที่สะท้อนผ่านสถานการณ์ที่ใกล้เคียงกับชีวิตประจำวัน เป็นการประเมินที่อิงการปฏิบัติ (Performance-based Assessment) โดยให้ความสำคัญกับการประเมิน 2 ด้าน ได้แก่ 1) การประเมินกระบวนการ (Process) เน้นไปยังการประเมินการฝึกฝนระดับอุตรภาวะ ที่เน้นไปยังการตรวจสอบพฤติกรรมที่เกิดขึ้นในสถานการณ์จำลองการแสดงจริง ซึ่งปรากฏชัดเจนที่สุดผ่านกิจกรรมการอิมโพรไวส์แบบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

อิสระในลักษณะกลุ่ม เป็นได้ทั้งการประเมินจากผู้สอนที่เน้นการให้ข้อมูลสะท้อนกลับโดยปราศจากการตัดสินเชิงคุณภาพ และการประเมินตนเองของผู้เรียนที่นำไปสู่การอภิปรายในชั้นเรียน 2) การประเมินผลลัพธ์ (Product) เน้นไปยังการประเมินการฝึกฝนในระดับไตร่ตรอง ที่เป็นการตัดสินผู้เรียนด้วยผลลัพธ์สุดท้ายที่เน้นการสรุปรวมยอดองค์ความรู้ตามวัตถุประสงค์ที่ถูกกำหนดมาล่วงหน้าอย่างเฉพาะเจาะจง ซึ่งครอบคลุมถึงทักษะของผู้เรียนในการเผยแพร่ผลลัพธ์สู่สาธารณะ สามารถปรับใช้ได้ในกิจกรรมการเรียนรู้ย่อยที่มีการสอดแทรกเนื้อหา รวมไปถึงการวัดผลประเมินผลในช่วงการสอบกลางและปลายภาค (Summative Assessment) ซึ่งหน้าที่หลักของการประเมินในการเรียนรู้ดนตรีอิมโพรไวส์แบบอิสระคือการส่งเสริมให้ผู้เรียนพัฒนาแนวทางแสดงออกดนตรีได้สอดคล้องกับธรรมชาติของตนเอง

อภิปรายผลการวิจัย

ผลการศึกษามีข้อค้นพบที่น่าสนใจหลายประการ สามารถนำมาอภิปรายผลได้ดังนี้

ประเด็นที่ 1 การอิมโพรไวส์แบบอิสระไม่สามารถเป็นอิสระจากกฎเกณฑ์ทางดนตรีได้อย่างแท้จริง ดังนั้นการเรียนรู้จึงต้องอาศัยการกำหนดกรอบหรือขอบข่ายทางดนตรีเบื้องต้น เพื่อให้ผู้เรียนสามารถเพิ่มพูนฐานความรู้เฉพาะตัวและพัฒนาสู่การแสดงออกอย่างอิสระในภายหลัง พิจารณาได้ว่าเป็นกระบวนการเรียน “รู้” เพื่อ “ละ” ในทักษะและองค์ความรู้ของผู้เรียน อย่างไรก็ตามมีข้อเสนอแนะเพิ่มเติมในการฝึกฝนระดับไตร่ตรอง คือ ผู้สอนสามารถสอดแทรกเนื้อหาการอิมโพรไวส์ในวัฒนธรรมดนตรีต่าง ๆ เพิ่มเติมได้ เพื่อให้ผู้เรียนสามารถประยุกต์ใช้แนวคิด ทักษะ เทคนิค และองค์ความรู้ที่หลากหลายในแนวทางของตน ทั้งนี้การเรียนรู้ไม่ควรเน้นการปฏิบัติตามกฎเกณฑ์ทางดนตรีอย่างเคร่งครัด แต่ควรเสาะหาจุดร่วมในดนตรีวัฒนธรรมต่าง ๆ เพื่อเป็นการเพิ่มพูนฐานความรู้ในตัวผู้เรียนที่สามารถเชื่อมโยงไปยังบริบทของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ

ประเด็นที่ 2 ผลการวิจัยด้านกิจกรรมและสิ่งสนับสนุนการเรียนรู้โดยส่วนใหญ่ปรากฏความสอดคล้องกัน ทั้งในหัวข้อ 1) การฟัง 2) การเลียนแบบ 3) การสำรวจ 4) การเล่นเกม 5) การอิมโพรไวส์กลุ่ม และ 6) สิ่งสนับสนุนการเรียนรู้ โดยสามารถประยุกต์ให้เกิดการฝึกฝนได้ทั้งระดับระดับไตร่ตรองและระดับอุตรภาวะ อย่างไรก็ตามด้วยข้อจำกัดของสถานการณ์โรคระบาดโควิด-19 (Covid-19) ทำให้ผู้วิจัยเข้าสังเกตชั้นเรียนได้เพียงบางส่วน อีกทั้งชั้นเรียนดังกล่าวไม่สามารถปรับเป็นรูปแบบออนไลน์ได้ เนื่องจากข้อจำกัดด้านความล่าช้าของการรับส่งข้อมูลผ่านเครือข่ายอินเตอร์เน็ต ที่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ทำให้ผู้เรียนไม่สามารถตอบสนองและการสื่อสารได้อย่างฉับพลัน ผู้วิจัยจึงเห็นว่าหากการเข้าสังเกตชั้นเรียนเป็นไปตามจำนวนที่ระบุไว้ในวิธีดำเนินการวิจัย คือ 5 ครั้ง จะทำให้ผลการวิจัยมีรายละเอียดที่ครอบคลุมและสอดคล้องกับสภาพจริงมากยิ่งขึ้น

ประเด็นที่ 3 จากการสังเกตชั้นเรียนพบว่า การเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระสามารถฝึกฝนได้ในผู้เรียนทุกระดับ ทั้งผู้เรียนอิมโพรไวส์ในระดับเริ่มต้นและระดับสูง ผู้วิจัยจึงเห็นว่าควรส่งเสริมให้ผู้เรียนมีประสบการณ์การอิมโพรไวส์แบบอิสระตั้งแต่เริ่มเข้าเรียนในระดับอุดมศึกษาหรือชั้นปีที่ 1 เพื่อเสริมสร้างให้ผู้เรียนมีแนวคิดที่เปิดกว้างและสามารถพัฒนากระบวนการเรียนรู้ที่สอดคล้องกับธรรมชาติของตน ซึ่งจะส่งผลกระทบต่อมุมมองของผู้เรียนที่มีต่อดนตรีและศิลปะในระยะยาว

ข้อเสนอแนะในการนำผลวิจัยไปใช้

ผลวิจัยสามารถนำไปประยุกต์ได้ในการเรียนรู้หลากหลายรูปแบบ ทั้งการสอดแทรกในชั้นเรียนที่ไม่ได้เจาะจงไปยังการอิมโพรไวส์แบบอิสระ เช่น ชั้นเรียนการฟัง ชั้นเรียนสุนทรียศาสตร์ดนตรี เป็นต้น ที่เน้นการแนะนำแนวคิดหรือความเข้าใจเบื้องต้นต่อดนตรีลักษณะนี้ อีกทั้งยังมีความเหมาะสมต่อการประยุกต์ในชั้นเรียนอิมโพรไวส์แบบอิสระโดยตรง เนื่องจากการวิจัยครั้งนี้ครอบคลุมองค์ประกอบการเรียนรู้อย่างรอบด้าน ทั้งการกำหนดวัตถุประสงค์ การกำหนดเนื้อหา การจัดกิจกรรมและสิ่งสนับสนุนการเรียนรู้ และการวัดการประเมิน อย่างไรก็ตามการประยุกต์ใช้ควรคำนึงถึงบริบทการเรียนรู้ที่เกิดขึ้น โดยจำเป็นต้องปรับใช้ให้เหมาะสมกับสถานการณ์ สถานที่ และลักษณะผู้เรียนที่ปรากฏ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

1. การวิจัยครั้งนี้จำกัดขอบเขตของการศึกษาไปที่การเรียนรู้ในระดับอุดมศึกษา ซึ่งแท้จริงแล้วการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระเกิดขึ้นได้หลายรูปแบบ รวมถึงรูปแบบที่ไม่เป็นทางการนอกระบบการศึกษา อันเป็นจุดกำเนิดของดนตรีลักษณะนี้ การวิจัยครั้งต่อไปจึงควรเน้นไปยังการศึกษานอกระบบ การรวมกลุ่มของนักดนตรี การจัดแสดงงาน กลุ่มคนฟัง ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ

2. การเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระสามารถปรับใช้กับผู้เรียนดนตรีได้ตั้งแต่ระดับเริ่มต้น โดยมีข้อเสนอแนะว่าควรมีการวิจัยและพัฒนาหลักสูตรการสอนในระดับมัธยมศึกษา เนื่องจากมีความเห็นว่าผู้เรียนในช่วงวัยดังกล่าวมีความพร้อมและมีพัฒนาการต่อการเรียนรู้ดนตรีที่รวดเร็ว อีกทั้งยังเป็นช่วงวัยที่พร้อมรับความเสี่ยง ความท้าทาย และความแปลกใหม่ทางดนตรี ซึ่งจะนำไปสู่แนวคิดที่เปิดกว้างต่อดนตรีในสังคมไทยต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรณานุกรม

Ades, D. (1974). *Dada and surrealism*. London: Thames and Hudson.

Adolphe, B. (2013). *The mind's ear : exercises for improving the musical imagination for performers, composers, and listeners* (Second edition. ed.). New York: Oxford University Press.

Anderson, I. (2007). *This is our music : free jazz, the Sixties, and American culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Anderson, J. R., Michalski, R. S., Carbonell, J. G., & Mitchell, T. M. (1983). *Machine learning : an artificial intelligence approach*. Los Altos, Calif.: M. Kaufmann.

Ansell, K. (1985). Derek Bailey and Company. *The Wire(15),* 33.

Asia City Online. (2020). BANGKOK ART_GALLERY: Sol Space. Retrieved from https://bk.asia-city.com/bangkok-art-gallery/sol-space

Bailey, D. (1993). *Improvisation : its nature and practice in music*. New York: Da Capo Press.

Bailey, D. (1996, 16 August 1996) *Derek Bailey Interview/Interviewer: J. Martin*.

Baldacchino, J. (2014). *Liberty and the Pedagogy of Disposition*. Netherlands: Springer Netherlands.

Bell, C. (1914). *Art*. London,: Chatto & Windus.

Berkowitz, A. (2010). *The improvising mind : cognition and creativity in the musical moment*. New York: Oxford University Press.

Berliner, P. (1994). *Thinking in jazz : the infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.

Blumenfeld, L. (2015). Free at First: The Audacious Journey of the Association for the Advancement of Creative Musicians' Review. *Wall Street Journal*. Retrieved from https://www.wsj.com/articles/free-at-first-the-audacious-journey-of-the-association-for-the-advancement-of-creative-musicians-review-1429654559

Boulez, P. (1966). *Relevés d'apprenti*. Paris,: Éditions du Seuil.

Bresnahan, A. W. (2015). Improvisation in the Arts. *Philosophy Faculty Publications, 7*.

Cage, J. (1961). *Silence; lectures and writings* (1st ed.). Middletown, Conn.,: Wesleyan

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

University Press.

Canonne, C., & Garnier, N. (2015). Individual Decisions and Perceived Form in Collective Free Improvisation. *Journal of New Music Research, 44*(2), 145–167.

Cardew, C. (1971). *Treatise handbook : including Bun no. 2 for orchestra & Volo solo*. London ; New York: Edition Peters.

Choksy, L. (2001). *Teaching music in the twenty-first century* (2nd ed.). Upper Saddle River, N.J.: Prentice Hall.

Clarke, E. F. (1991). Generative processes in music. In J. A. Sloboda (Ed.), *Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition* (pp. 1-26). Oxford: Clarendon Press.

Coleman, O. (1983, July 1983). Prime Time For Harmolodics. *Down Beat,* 54-55.

Corbett, J. (1994). *Extended play : sounding off from John Cage to Dr. Funkenstein*. Durham: Duke University Press.

Corbett, J. (2016). *A listener's guide to free improvisation*. Chicago ; London: The University of Chicago Press.

Costa, R. (2011). Free Musical Improvisation and the Philosophy of Gilles Deleuze. *Perspectives of New Music, 49*(1), 127-142.

Crandell, M. (1983). On Walking Without Touching The Ground: ‘Play’ In The Inner Chapter Of The Chuang-tzu. In M. Victor (Ed.), *In Experimental Essays on Chuang-tzu* (pp. 101–124). Honolulu: University of Hawaii Press.

Crook, H. (2006). *Beyond Time and Changes: A Musician's Guide to Free Jazz Improvisation*. Rottenburg N., Germany: Advance Music.

Csikszentmihalyi, M., & Rich, G. (1997). Musical improvisation: A systems approach. In R. K. Sawyer (Ed.), *Creativity in performance*. Greenwich, CT: Ablex.

Dean, R. T. (1989). *Creative Improvisation: Jazz, Contemporary Music, and Beyond: How to Develop Techniques of Improvisation for any Musical Context*. England: Open University Press.

Dewey, J. (1902). *The child and the curriculum*. Chicago,: University of Chicago Press.

Ehrlich, C. (1985). *The music profession in Britain since the eighteenth century : a social history*. New York: Oxford University Press.

Elliott, D. (1987). Structure and Feeling in Jazz: Rethinking Philosophical Foundations.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Bulletin of the Council for Research in Music Education(95), 3-38.

European Free Improvisation Pages. (2017a). John Stevens. *Musicians' and Group Index.* Retrieved from http://efi.group.shef.ac.uk

European Free Improvisation Pages. (2017b). Trevor Watts. *Musicians' and Group Index.* Retrieved from http://efi.group.shef.ac.uk

Everitt, A. (1975). *Abstract expressionism*. London: Thames and Hudson.

Feigin, L. (1985). *Russian Jazz: A New Identity*. London: Quartet.

Ferguson, L. C. (2018). Music in the Academy: Process, Product, and the Cultivation of Humanity. In N. H. Hensel (Ed.), *Exploring, Experiencing, and Envisioning Integration in US Arts Education* (pp. 175-190). Cham: Springer International Publishing.

Ferris, J. (1993). *America's musical landscape* (2nd ed.). Madison, Wis.: Brown & Benchmark.

Festenstein, M. (2018). Dewey's Political Philosophy. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*: Metaphysics Research Lab, Stanford University.

Floyd, S. A. (1995). *The power of Black music : interpreting its history from Africa to the United States*. New York: Oxford University Press.

Foss, L. (1963). The changing composer-performer relationship: a monologue and a dialogue. *Perspectives of New Music, 1*(2), 45-53.

Frazee, J., Kreuter, K. (1987). *Discovering Orff: A Curriculum for Music Teachers*. New York: Schott Music Corporation.

Galvao, A., & Kemp, A. (1999). Kinaesthesia and instrumental music instruction: Some implications. *Psychology of Music, 27*(2), 129–137.

Garzoli, J., & Binson, B. (2018). Improvisation, Thang, and Thai Musical Structure. *Musicology Australia, 40*(1), 45-62. doi:10.1080/08145857.2018.1480867

Gioia, T. (1988). *The imperfect art : reflections on jazz and modern culture*. New York: Oxford University Press.

Gioia, T. (2009). *The birth (and death) of the cool*. Golden, Colo.: Speck Press.

Gioia, T. (2011). *The history of jazz* (2nd ed.). New York: Oxford University Press.

Goldsby, J. (2002). *The jazz bass book : technique and tradition*. San Francisco: Backbeat Books.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Goodkin, D. (2007). *Now's the time : teaching jazz to all ages*. San Francisco, California: Pentatonic Press.

Green, L. (2002). *How popular musicians learn : a way ahead for music education*. Aldershot, Hants ; Burlington, VT: Ashgate.

Green, L. (2008). *Music, informal learning and the school : a new classroom pedagogy*. Aldershot, Hampshire, England ; Burlington, VT: Ashgate.

Greene, M. (1988). *The dialectic of freedom*. New York: Teachers College Press.

Gridley, M. C. (1991). *Jazz styles : history & analysis* (4th ed.). Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.

Griffiths, P. (1981). *Modern music : the avant garde since 1945*. New York: G. Braziller.

Griffiths, P. (Ed.) (2001) The New Grove Dictionary of Music and Musician. New York: Oxford University Press.

Hadlock, R. (1965). *Jazz masters of the twenties*. New York,: Macmillan.

Hall, T. (2009). *Free Improvisation: A Practical Guide*. Boston, MA: Bee Boy Press.

Hickey, M. (2009). Can Improvisation be "Taught"?: A Call for Free Improvisation in our Schools. *International Journal of Music Education, 27*(4), 287.

Hickey, M. (2015). Learning From the Experts: A Study of Free-Improvisation Pedagogues in University Settings. *Journal of Research in Music Education, 62*(4), 425-445.

Hickey, M., Ankney, K., Healy, D., & Gallo, D. (2016). The effects of group free improvisation instruction on improvisation achievement and improvisation confidence. *Music Education Research, 18*(2), 127-141. doi:http://dx.doi.org/10.1080/14613808.2015.1016493

Hicks, S. (2004). *Explaining Postmodernism Skepticism and Socialism from Rousseau to Foucault*. USA: Scholargy Publishing.

Hildebrand, D. L. (2003). *Beyond realism and antirealism : John Dewey and the neopragmatists* (1st ed.). Nashville: Vanderbilt University Press.

Hoffmann, G. (2005). *From modernism to postmodernism : concepts and strategies of postmodern American fiction*. New York: Rodopi.

Holmes, T. (2020). *Electronic and experimental music : technology, music, and culture* (Sixth edition. ed.). New York: Routledge.

Johnson-Laird, P. N. (1991). Jazz improvisation: A theory at the computational level. In

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

P. Howell, R. West, & D. Cross (Eds.), *Representing musical structure*. New York: Academic Press.

Jones, A. M. (1959). *Studies in African music*. London, New York,: Oxford University Press.

Jost, E. (1994). *Free jazz* (1st Da Capo Press pbk. ed.). New York: Da Capo Press.

Kania, A. (2011). All Play and No Work: An Ontology of Jazz. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 69*(4), 391-403.

Kenny, B. J., & Gellrich, M. (2002). Improvisation. In R. M. Parncutt, G. E. (Ed.), *The science & psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning*. New York: Oxford University Press.

Kernfeld, B. (Ed.) (2001) The New Grove Dictionary of Music and Musician. New York: Oxford University Press.

Kernfeld, B. (Ed.) (2003) Grove Music Online. Oxford University Press.

Legg, C., & Hookway, C. (2019). Pragmatism. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*: Metaphysics Research Lab, Stanford University.

Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., Woody, R. H. (2007). *Psychology for Musicians. Understanding and Acquiring the Skills*. Oxford: Oxford University Press.

Levinovitz, A. (2012). The Zhuangzi and You 遊: Defining an Ideal Without Contradiction. *Dao: A Journal of Comparative Philosophy, 11*(4), 479-496.

Lewis, G. (1996). Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives. *Black Music Research Journal, 16*(1), 91-122.

Lewitt, S. (1967). *Paragraphs on conceptual art*. Artforum.

Lomax, A. (1993). *The land where the blues began* (1st ed.). New York: Pantheon Books.

Malvinni, D. (2013). *Grateful Dead and the art of rock improvisation*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.

Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press.

Modernism. (2021). *Art term.* Retrieved from https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/modernism

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Montipa Virojpan. (2020). Koichi Shimizu ย้อนความหลัง SO::ON Dry Flower ค่ายที่นำเสนอสิ่งใหม่แก่วงการเพลง. Retrieved from https://www.fungjaizine.com/interview/koichi-shimizu-soon-dry-flower

Montouri, A. (2003). The complexity of improvisation and the improvisation of complexity: Social science,

art and creativity. *Human Relations, 56*(2), 237–255.

Nettl, B. (Ed.) (2001) The New Grove Dictionary of Music and Musician. New York: Oxford University Press.

Nketia, J. H. K. (1975). *The music of Africa*. London: Gollancz.

Noglik, B. (1989). Ball Pompos, Arte Povera, Daily New Paradox: About Free Music Production. *Twenty Years of Free Music Production*.

Nospace Gallery Bangkok. (2011). About Us. Retrieved from http://www.nospacebkk.com/aboutus.html

O'Malley, J. M., & Pierce, L. V. (1996). *Authentic assessment for English language learners : practical approaches for teachers*. Reading, Mass.: Addison-Wesley Pub. Co.

Olewnick, B. (2021). Spontaneous Music Ensemble: Biography. Retrieved from https://www.allmusic.com/artist/spontaneous-music-ensemble-mn0000158979

Osborne, H. (1970). *The Oxford companion to art*. Oxford,: Clarendon P.

Parsons, M. (2001). The Scratch Orchestra and Visual Arts. *Leonardo Music Journal, 11*, 5-11.

Picabia, F., & Lowenthal, M. (2007). *I am a beautiful monster : poetry, prose, and provocation*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Plowright, D. (2016). *Charles Sanders Peirce Pragmatism and Education*. Dordrecht: Springer.

Porter, E. (2002). *What is this thing called jazz? : African American musicians as artists, critics, and activists*. Berkeley, Calif.: University of California Press.

Pressing, J. (1984). Cognitive Processes in Improvisation. *Advances in Psychology, 19*, 345-363.

Pressing, J. (1988). Improvisation: Methods and Models. In J. A. Sloboda (Ed.), *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Composition. New York: Oxford University Press.

Pressing, J. (1998). Psychological constraints on improvisational expertise and communication. In *In the course of performance: Studies in the world of musical improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Prévost, E. (1995). No Sound Is Innocent: AMM and the Practice of Self-Invention. In *Meta-Musical Narratives Essays* (pp. 9). Harlow, U.K.: Copula.

Price, D. (2006). *Personalizing music learning*. London: Paul Hamlyn Foundation.

Priest, E. (2013). *Boring formless nonsense : experimental music and the aesthetics of failure*. New York: Bloomsbury.

Robinson, J. B. (Ed.) (2001) The New Grove Dictionary of Music and Musician. New York: Oxford University Press.

Rodriguez, A. W. (2015). Harmolodic Pedagogy and the Challenge of Omni-Musicality. *Jazz Perspectives, 9*(2), 173.

Rosenthal, D. (1992). *Hard bop : jazz and Black music, 1955-1965*. New York: Oxford University Press.

Saladin, M. (2009). Points of resistance and criticism in free improvisation: remarks on a musical

practice and some economic transformations. In *In Noise and Capitalism* (pp. 133–149): Kritika.

Sansom, M. (2001). Imaging Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation. *Leonardo Music Journal, 11*, 29-34.

Sarath, E. (1996). A New Look at Improvisation. *Journal of Music Theory, 40*(1), 1-38.

Sarath, E. (2010). *Music Theory through Improvisation: A New Approach to Musicianship Training*. New York: Routledge.

Sarath, E. (2013). *Improvisation, Creativity, and Consciousness : Jazz As Integral Template for Music, Education, and Society*. Albany: State University of New York Press.

Sawyer, K. R. (2000). Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 58*(2), 149-161.

Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux, essai interdisciplines*. Paris: Éditions du

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Seuil.

Schafer, R. M. (1967). *Ear cleaning; notes for an experimental music course*. Don Mills, Ont.,: BMI Canada.

Schafer, R. M. (1992). *A sound education: 100 exercises in listening and sound-making* . Canada: Arcana Editions.

Schiro, M. (2013). *Curriculum theory : conflicting visions and enduring concerns* (2nd ed.). Thousand Oaks, Calif.: SAGE Publications.

Schuller, G. (1968). *Early jazz : its roots and musical development*. New York: Oxford University Press.

Scott, R. P. (1991). *Noises Free Music Improvisation and the Avant-garde London 1965 to 1990.* (PhD). London School of Economics and Political Science, United Kingdom.

Shim, E. (2007). *Lennie Tristano – His Life in Music*. Michigan: University of Michigan Press.

Small, C. (1998a). *Music of the common tongue : survival and celebration in African American music*. Hanover, NH: University Press of New England.

Small, C. (1998b). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.

Smith, H., & Dean, R. T. (1997). *Improvisation, hypermedia, and the arts since 1945*. Amsterdam, The Netherlands: Harwood Academic Publishers.

Stockhausen, K., Schnebel, D., & Blumroder, C. v. (1963). *Texte zur Musik*. Köln: M. DuMont Schauberg.

Such, D. (1993). *Avant-Garde Jazz Musicians: Performing 'Out There'* (1st edition ed.). Iowa city: University Of Iowa Press.

Sudnow, D. (1978). *Ways of the hand: The organisation of improvised conduct*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Suzuki, D. T., & Bollingen Foundation Collection (Library of Congress). (1959). *Zen and Japanese culture* (Rev. and enl. 2d ed.). New York: Pantheon Books.

Thiemel, M. (Ed.) (2001) The New Grove Dictionary of Music and Musician. New York: Oxford University Press.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Townsend, A. S. (2011). *Introduction to effective music teaching : artistry and attitude*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield.

Treitler, L. (1991). Medieval Improvisation. *The World of Music, 33*(3), 66-91.

Villavicencio, C. (2008). *The Discourse of Free Improvisation.* (PhD). University of East Anglia, Norwich, UK.

Watts, A., Columbus, P. J., & Rice, D. L. (2017). *Alan Watts--in the academy : essays and lectures*. Albany: SUNY Press.

Webster. (1999). Creativity as creative thinking. In G. Spruce (Ed.), *Teaching music* (pp. vi, 273 p.). London ; New York: Routledge in association with the Open University.

Werner, K. (1996). *Effortless Mastery: Liberating the Master Musician Within*. USA: Jamey Aebersold Jazz.

Wiggins, G. (1989). A true test: Toward more authentic and equitable assessment. *Phi Delta Kappan, 70*(9), 703-713.

Wollen, P. (1993). *Raiding the icebox : reflections on twentieth-century culture*. Bloomington: Indiana University Press.

Wood, C. A. (2019). *Improvisation Methods: A Non-Idiomatic Improvisation Course for the Undergraduate.* (Doctor of Musical Arts). The Ohio State University, Ohio.

Woodhouse, M. (2006). Richard Cook's Jazz Encyclopedia. *Library Journal, 131*(18), 108-108.

Wright, R., & Kanellopoulos, P. (2010). Informal music learning, improvisation and teacher education. *British Journal of Music Education, 27*(1), 71-87.

Yanow, S. (1998a). Cool. In *All music guide to jazz : the experts' guide to the best jazz recordings*. San Francisco: Miller Freeman Books.

Yanow, S. (1998b). Jazz Styles. In *All music guide to jazz : the experts' guide to the best jazz recordings*. San Francisco: Miller Freeman Books.

Zhukov, K. (2015). *Assessment in Music Education: from Policy to Practice*. In G. Carey, S. D. Harrison, & D. Lebler (Eds.), *Landscapes: the Arts, Aesthetics, and Education,* (1st ed., pp. 1 online resource (XV, 296 pages 236 illustrations, 216 illustrations in color). doi:10.1007/978-3-319-10274-0

Zoeller, G. (1991). Kant's Aesthetic Idealism. *The Iowa Review, 21*(2), 52-59.

ทิศนา แขมมณี. (2555). ศาสตร์การสอน: องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นครินทร์ ธีระภินันท์. (2563, 12 มิถุนายน 2563) */Interviewer:* ฐาณิศร์ สินธารัตนะ. กรุงเทพฯ.

ปิยวัฒน์ หลุยลาภประเสริฐ. (2564). Bio. Retrieved from https://www.piyawatmusic.com/about/

พวงสร้อย อักษรสว่าง. (2020). Post-Loop Music Festival งานดนตรีทดลองที่เชื่อมศิลปินและคนฟังให้แข็งแรงไปด้วยกัน. Retrieved from https://themomentum.co/post-loop-music-festival-interview/

ฟรีดริช วิลเฮล์ม นิทเช่, & ศัลก์ ศาลยาชีวิน. (2550). ดังนั้นพูดซาราธุสตรา. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โฆษิต.

วนัสนันท์ ขุนพล. (2558). อารมณ์ขันและอิสรภาพในคัมภีร์จวงจื่อ. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,

วาสนา ประวาลพฤกษ์. (2544). คู่มือการอบรมเชิงปฏิบัติการเพื่อพัฒนาบุคลากรทางการศึกษาเรื่อง หลักการและเทคนิคการประเมินทางการศึกษา. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์บริษัทเดอะมาสเตอร์กรุ๊ปแมเนจเม้นท์จำกัด.

สมศักดิ์ ภู่วิภาดาวรรธน์. (2544). การยึดผู้เรียนเป็นศูนย์กลางและการประเมินตามสภาพจริง. เชียงใหม่: สำนักพิมพ์ THE KNOWLEDGE CENTER.

สำนักงานคณะกรรมการการประถมศึกษาแห่งชาติ. (2542). การประเมินตามสภาพที่แท้จริง. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา.

สุวิมล ว่องวาณิช. (2548). การวิจัยการประเมินความต้องการจำเป็น. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

องอาจ นัยพัฒน์. (2010). การวัดประเมินในชั้นเรียน: วิวัฒนาการและแนวคิดใหม่เพื่อพัฒนาการเรียนรู้. วารสารศรีนครินทรวิโรฒวิจัยและพัฒนา (สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์), *2*(3).

อาภรณ์ ใจเที่ยง. (2553). หลักการสอน *(*ฉบับปรับปรุง). กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ก
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยมีทั้งหมด 5 ประเภท ได้แก่

1. แบบสัมภาษณ์อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระ

    1) ฉบับภาษาไทย

    2) ฉบับภาษาอังกฤษ (พร้อมทั้งเอกสารอธิบายคำศัพท์และทฤษฎีที่เกี่ยวข้องเป็นภาษาอังกฤษ)

2. แบบสัมภาษณ์ศิลปินผู้เชี่ยวชาญด้านทักษะการอิมโพรไวส์แบบอิสระ

3. แบบสัมภาษณ์นักศึกษาหรือบัณฑิตที่มีประสบการณ์การศึกษาทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระ

4. แบบบันทึกการสังเกตชั้นเรียน

5. แบบบันทึกการวิเคราะห์ประมวลรายวิชา ตำรา และเอกสารประกอบการสอน

แบบสัมภาษณ์อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านทักษะการอิมโพรไวส์แบบอิสระ
การวิจัยเรื่อง **สาระและแนวทางการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษา**

คำชี้แจง

แบบสัมภาษณ์นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสภาพและความคิดเห็นด้านแนวคิด ความหมาย แนวปฏิบัติและพัฒนาการของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ และด้านแนวทางการจัดการเรียนการสอนของการอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษา โดยแบบสัมภาษณ์นี้ถูกออกแบบมาสำหรับการวิจัยชิ้นนี้เท่านั้น ไม่มีผลกับสถานภาพการปฏิบัติงานของท่านแต่อย่างใด

แบบสัมภาษณ์แบ่งออกเป็น 3 ตอน ได้แก่

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ให้ข้อมูล

ตอนที่ 2 ความคิดเห็นเกี่ยวกับแนวคิด ความหมาย แนวปฏิบัติและพัฒนาการของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ

1) แนวคิดและความหมาย

2) แนวปฏิบัติและพัฒนาการ

ตอนที่ 3 ความคิดเห็นเกี่ยวกับแนวทางการจัดการเรียนการสอนของการอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษา

1) การกำหนดวัตถุประสงค์

2) การกำหนดเนื้อหา

3) การจัดกิจกรรม

4) สิ่งสนับสนุนและสภาพแวดล้อมการเรียนรู้

5) การวัดผลการประเมินผล

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ให้ข้อมูล
คำชี้แจง 1. โปรดเติมข้อความลงในช่องว่างให้ตรงกับข้อคำถามในแต่ละหัวข้อ

1. ชื่อ นามสกุล		
2. เบอร์โทรศัพท์		
3. อีเมล์		
4. เพศ		
5. อายุ		
6. ประวัติการศึกษา	สาขาที่ศึกษาในระดับปริญญาตรี	
	สาขาที่ศึกษาในระดับปริญญาโท	
	สาขาที่ศึกษาในระดับปริญญาเอก	
	การศึกษาอื่น ๆ	
7. หน้าที่รับผิดชอบในปัจจุบันด้านการสอนดนตรีในระดับอุดมศึกษา	สถาบันการศึกษาที่สังกัดในตำแหน่งอาจารย์ประจำ	
	เครื่องดนตรีหลักที่สอน	
	ประสบการณ์สอน (ปี)	
8. รายวิชาที่รับผิดชอบ		

ตอนที่ 2 ความคิดเห็นเกี่ยวกับแนวคิด ความหมาย แนวปฏิบัติและพัฒนาการของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ
คำชี้แจง 1. เติมข้อความที่เป็นความคิดเห็นของผู้ให้ข้อมูลให้ตรงกับข้อคำถามที่กำหนดให้

แนวคิดและความหมายของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ
1. ความเป็นอิสระมีความสำคัญอย่างไรกับการสร้างสรรค์ดนตรี (อาทิ การอิมโพรไวส์ การประพันธ์ เป็นต้น)?
2. ความเป็นอิสระสัมพันธ์กับการอิมโพรไวส์อย่างไร? มีสิ่งใดบ้างที่เป็นอิสระ และสิ่งใดบ้างที่อยู่ภายใต้กรอบ?
3. การอิมโพรไวส์แบบอิสระคืออะไร และมีความสำคัญอย่างไร? มีความสัมพันธ์กับการประพันธ์อย่างไร?
4. การอิมโพรไวส์แบบอิสระมีลักษณะที่แตกต่างกันจากการอิมโพรไวส์ทั่วไปอย่างไร?
5. หลักการพื้นฐานของกระบวนการการอิมโพรไวส์แบบอิสระคืออะไร?
แนวปฏิบัติและพัฒนาการของของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ
6. จุดเริ่มต้นของการอิมโพรไวส์แบบอิสระในประเทศไทยเกิดขึ้นได้อย่างไร?
7. ผลกระทบของการอิมโพรไวส์แบบอิสระต่อพัฒนาการของดนตรีในประเทศไทยและต่างประเทศ?
8. ศิลปินหรือผลงานดนตรีชิ้นใดบ้างที่มีการใช้การอิมโพรไวส์แบบอิสระและทำให้เกิดอิทธิพลต่อวงการดนตรีในวงกว้าง ทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ?

ศิลปิน:	ผลงานดนตรี:

9. แนวปฏิบัติที่หลากหลายของการอิมโพรไวส์แบบอิสระปรากฏในรูปแบบใดบ้าง?
10. พัฒนาการของการอิมโพรไวส์แบบอิสระมีแนวโน้มอย่างไรในอนาคต ทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ?

ตอนที่ 3 ความคิดเห็นเกี่ยวกับแนวทางการจัดการเรียนการสอนของการอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษา
คำชี้แจง 1. โปรดทำเครื่องหมาย ☐ ลงในช่องว่างที่สอดคล้องกับความเห็นของผู้ให้ข้อมูล 2. สามารถเติมข้อความที่เป็นความคิดเห็นเพิ่มเติมในข้อคำถามปลายเปิด

การกำหนดวัตถุประสงค์
แนวความคิดของเพรซซิง (Pressing, 1988)
1. การพัฒนาคลังความจำและการปรับแต่งในชั่วขณะซึ่งนำไปสู่ฐานความรู้ อันเป็นพื้นฐานของแนวคิดของเพรซซิง จำเป็นต่อเป้าหมายของการอิมโพรไวส์แบบอิสระหรือไม่ อย่างไร? ( ) ใช่ ( ) ไม่ใช่
2. กระบวนการขั้นใดของเพรซซิงที่สัมพันธ์กับการอิมโพรไวส์แบบอิสระมากที่สุด เพราะเหตุใด? ( ) การเพิ่มพูนคลังความจำของวัตถุดิบ (Objects) ลักษณะ (Features) และกระบวนการ (Processes) ( ) การเพิ่มความสามารถในการเข้าถึงคลังความจำ ( ) การปรับแต่งและขัดเกลาการอิมโพรไวส์อย่างหลักแหลม
แนวความคิดของเคนนีและเกลริช (Kenny & Gellich, 2002)
3. การอิมโพรไวส์แบบอิสระสามารถฝึกฝนใน “ระดับการฝึกฝนอย่างไตร่ตรอง” ควบคู่ไปกับ “ระดับอุตรภาวะ” ได้หรือไม่ อย่างไร? ( ) ใช่ ( ) ไม่ใช่
4. “สภาวะลื่นไหล” “การรับมือกับความเสี่ยง” และ “การรับรู้การเคลื่อนไหว” มีความสำคัญต่อเป้าหมายของการอิมโพรไวส์แบบอิสระอย่างไร และมีสภาวะอื่น ๆ ใดบ้างที่เกี่ยวข้อง นอกเหนือจากที่นำเสนอ?
แนวคิดของคลาร์คและจอห์นสัน-ไลอาร์ด (Clarke, 1991; Johnson-Laird, 1988)
5. ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรกับแนวคิดของคลาร์คและไลอาร์ดที่กล่าวไว้ว่า การอิมโพรไวส์แบบอิสระเป็นรูปแบบ “อิมโพรไวส์โดยการสร้างโมทีฟ” ซึ่งเป็นการละฐานความรู้โดยสิ้นเชิง อาศัยเพียงการประเมินค่าภายในตัวผู้บรรเลง ซึ่งประกอบด้วยสิ่งที่อิมโพรไวส์ไปก่อนหน้า และปฏิกริยาจากผู้ชม? ( ) เห็นด้วย ( ) ไม่เห็นด้วย

6. การอิมโพรไวส์แบบอิสระมีความเกี่ยวข้องกับการอิมโพรไวส์ในรูปแบบอื่น ๆ ตามแนวคิดของคลาร์คและจอห์นสัน-ไลอาร์ดหรือไม่อย่างไร? ( ) เกี่ยวข้อง ( ) ไม่เกี่ยวข้อง รูปแบบใด ( ) การเลือกวัตถุดิบทางดนตรี ( ) การจัดระบบตามลำดับขั้น
สรุป
7. ท่านเห็นว่าการกำหนดวัตถุประสงค์ของการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระควรมีลักษณะอย่างไร? ปัจจัยที่มีผลต่อการพัฒนาการอิมโพรไวส์มีอะไรบ้าง?
การกำหนดเนื้อหา
ฐานความรู้
8. การเพิ่มพูนฐานความรู้ควรถูกจัดให้เป็นเนื้อหาของการอิมโพรไวส์แบบอิสระหรือไม่? ( ) ใช่ ( ) ไม่ใช่ หากใช่ควรเป็นฐานความรู้ชนิดใดบ้าง และควรมีกระบวนการถ่ายทอดเนื้อหาอย่างไร?

ชนิดของฐานความรู้:	การถ่ายทอดเนื้อหา:

9. องค์ประกอบดนตรีที่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรี (Syntactic elements) และองค์ประกอบดนตรีที่ไม่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรี (Non-syntactic elements) ชนิดใดบ้างที่จำเป็นต่อการอิมโพรไวส์แบบอิสระ และท่านเห็นว่าองค์ประกอบดนตรีประเภทหรือชนิดใดสำคัญที่สุด?
10. การอิมโพรไวส์แบบอิสระจำเป็นต้องเรียนรู้ชุดของบทเพลง (Repertoire) หรือไม่? ( ) ใช่ ( ) ไม่ใช่ ถ้าใช่ควรประกอบด้วยชุดบทเพลงอะไรบ้าง?
11. หากกล่าวทักษะหลักคือทักษะความชำนาญในการร้องหรือบรรเลงเครื่องดนตรีเอกแล้ว การฝึกฝนทักษะรองในการอิมโพรไวส์แบบอิสระควรมีเนื้อหาอะไรบ้าง?

12. เนื้อหาของการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระควรมีลักษณะอย่างไร เพื่อให้เอื้อต่อการฝึกฝนทักษะและกระบวนรับรู้ดังต่อไปนี้?	
ทักษะการแก้ปัญหา:	ทักษะการจดจำ:
ข้อมูลอ้างอิง	
13. การจัดเนื้อหาของข้อมูลอ้างอิงเป็น 1) ข้อมูลอ้างอิงที่อยู่บนขอบเขตของเวลา และ 2) ข้อมูลอ้างอิงที่ไม่อยู่บนขอบเขตของเวลา ตามแนวคิดของเพรชชิง มีความเหมาะสมหรือไม่ อย่างไร? ( ) เหมาะสม ( ) ไม่เหมาะสม	
14. ในการสอนของท่านปรากฏเนื้อหาที่ใช้ 1) ข้อมูลอ้างอิงที่อยู่บนขอบเขตของเวลา และ 2) ข้อมูลอ้างอิงที่ไม่อยู่บนขอบเขตของเวลาในลักษณะใด?	
15. การจัดเนื้อหาของข้อมูลอ้างอิงเป็น 1) ข้อมูลอ้างอิงทางดนตรี และ 2) ข้อมูลอ้างอิงนอกเหนือดนตรี ตามแนวคิดของเคนนีและเกลริช มีความเหมาะสมหรือไม่ อย่างไร? ( ) เหมาะสม ( ) ไม่เหมาะสม	
16. ในการสอนของท่านปรากฏเนื้อหาที่ใช้ 1) ข้อมูลอ้างอิงทางดนตรี และ 2) ข้อมูลอ้างอิงนอกเหนือดนตรีในลักษณะใด?	
สรุป	
17. การกำหนดเนื้อหาในการสอนการอิมโพรไวส์แบบอิสระควรมีลักษณะอย่างไร?	
การจัดกิจกรรม	
18. กิจกรรมเหล่านี้ปรากฏในการสอนของท่านในลักษณะใดบ้าง?	
การเล่นเกม:	การสำรวจ:

การฟัง:	การเลียนแบบ:
การถอดเสียง:	การอิมโพรไวส์กลุ่ม:
การวิเคราะห์ (การเขียน, การฟัง):	กิจกรรมอื่น ๆ นอกเหนือจากที่นำเสนอ:
19. ท่านเห็นว่ากิจกรรมใดมีความสำคัญมากที่สุดในการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระ?	
สิ่งสนับสนุนและสภาพแวดล้อมการเรียนรู้	
20. ปัจจัยดังต่อไปนี้ควรมีลักษณะอย่างไรในจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระ?	
สื่อการเรียนรู้	เครื่องดนตรี
สภาพห้องเรียน	การสื่อสารภายในชั้นเรียน
ปฏิสัมพันธ์ในชั้นเรียน (ระหว่างผู้เรียนกับผู้เรียน และระหว่างผู้เรียนกับผู้สอน)	ปัจจัยด้านสิ่งสนับสนุนและสภาพแวดล้อมการเรียนรู้อื่น ๆ นอกเหนือจากที่นำเสนอ

<table>
<tr><td colspan="2">การวัดผลประเมินผล</td></tr>
<tr><td colspan="2">21. รูปแบบการประเมินดังต่อไปนี้ มีความสำคัญต่อการประเมินการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระหรือไม่ อย่างไร?
1) การประเมิน “กระบวนการ” เรียนรู้
( ) ใช่ ( ) ไม่ใช่

2) การประเมิน “ผล” การเรียนรู้
( ) ใช่ ( ) ไม่ใช่</td></tr>
<tr><td colspan="2">22. การประเมินในการสอนของท่านมีลักษณะอย่างไร?</td></tr>
<tr><td>การประเมิน “กระบวนการ” เรียนรู้:</td><td>การประเมิน “ผล” การเรียนรู้:</td></tr>
<tr><td colspan="2">23. ท่านเห็นว่ามีแนวทางการประเมินการอิมโพรไวส์แบบอิสระที่มีความเหมาะสมมากกว่ารูปแบบที่นำเสนอหรือไม่ อย่างไร?
( ) การประเมิน มีความเหมาะสม ( ) ควรใช้การประเมินในรูปแบบ.....</td></tr>
</table>

Interview Handout

Researcher Name Tanid Sintaratana **Phone Number** 0830663501

Thesis Topic CONTENT AND LEARNING MANAGEMENT GUIDELINES FOR FREE IMPROVISATION IN HIGHER EDUCATION

Objectives

1. To study the concept, definition, practices, and development of free improvisation
2. To study the current stage of free improvisation learning management in higher education level in Thailand

Scope of study

The samples are designed to be classrooms in the music institutes in higher education level which relate to free improvisation, including

1) Faculty of music, Silpakorn University
2) School of music, Princess Galyani Vadhana Institute of Music

Definitions

Improvisation is the creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. It may involve the work's immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything in between.

Free improvisation is an improvisation without logical rules or musicians' inclinations. The term could refer to both a technique (employed by any musician in any genre) and as a recognizable genre in its own right.

Learning Management is the existing nature of learning experiences. In this thesis refers to the Objectives, Contents, Activities, Learning Facilities and Environment, and Assessment.

Methodology

This thesis uses a qualitative methodology, collects data based on a conceptual framework which is developed from related literature and research. Furthermore, purposive sampling is used to choose samples that provides essential information including 1) 3 lecturers specialized in free improvisation 2) 3 musical artists specialized in free improvisation

3) 3 current students or graduated bachelors who attended free improvisation classroom 4) 3 classrooms related to free improvisation and 5) Learning-related literature for developing free improvisation.

Research instruments includes 1) Interview of Lecturers specialized in free improvisation 2) Interview of musical artists specialized in free improvisation 3) Interview of current students or graduated bachelors who attended free improvisation classroom and 4) Observation form of classrooms related to free improvisation and 5) Analyzing form of learning-related literature.

For qualitative data, the researcher uses content analysis to categorize data, compare data, and inductive reasoning to make conclusion.

Benefits of study

1. To be a guideline for musicians who are interested to develop free improvisation into their own playing.

2. To be a guideline for music educators to use free improvisation to develop their students, from beginners to experts.

3. To let public realizes the importance of free improvisation and leads to further development into educational system

Conceptual Framework

Free Improvisation

Concept and Definition	Practice and Development
1. Concept of free improvisation - In musical context - Out of musical context 2. Definition of free improvisation	1. History of free improvisation 2. Important artists and works 3. Development of free improvisational practice

Free Improvisational Learning Management

Objectives		
Pressing (1988)	Kenny & Gellrich (2002)	Kenny & Gellrich (2002) (Clarke, 1991; Johnson-Laird, 1988)
1) An increase in the memory store 2) An increase in accessibility of the memory store 3) An increasingly refined attunement to subtle and contextually relevant perceptual information	1) Deliberate practice 2) Transcendence - Flow states - Risk-taking - Kinesthesia	1) Repertoire selection 2) Hierarchical 3) Motivic

Contents (Kenny & Gellrich, 2002)	
Knowledge Base (Pressing, 1998)	Referent
1. Musical knowledge 1.1 Music elements - Syntactic elements - Non-syntactic elements (Sarath, 2010) 1.2 Repertoire 2. Musical skills 2.1 Major skill 2.2 Sub skills 3. Perceptual strategies 3.1 Problem-solving 3.2 Hierarchical memory structures and schemas	1. Referents categorized by its association with time dimension (Pressing, 1998) 1.1 In-time referent 1.2 Out-of-time referent 2. Referents categorized by its association with music (Kenny & Gellrich, 2002)

Activities (Chosky, 2001; Frazee, 1987; Goodkin, 2007; Green, 2002)	**Learning Facilities and Environment** (Lehmann, 2007; Price, 2006; Townsend, 2011)	**Assessment** (Wiggins, 1989; Narutt Suttachitt, 2560)
1. Game playing 2. Exploration 3. Listening 4. Imitation 5. Transcribing 6. Group Improvisation 7. Analyzing (Notation, Listening)	1. Media 2. Musical instruments 3. Acoustics 4. Classroom communication 5. Classroom interaction (between students, students to teachers)	1. Authentic Assessment - Process of learning - Product of learning

CONTENT AND LEARNING MANAGEMENT GUIDELINES FOR FREE IMPROVISATION IN HIGHER EDUCATION

Additional Description

Free Improvisational Learning Management

Objectives

1. Pressing (1988)

Information processing model of human behaviour which has ready physiological analogues: **input** (sense organs), **processing and decision-making** (central nervous system, abbreviated CNS), and **motor output** (muscle systems and glands).

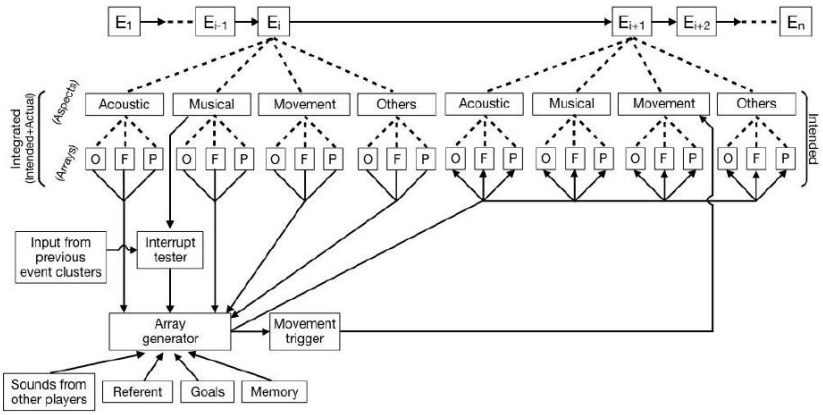
Majority of models for motor behaviour have used a **hierarchical** control system (higher->lower order, with conscious attention). Furthermore, explicit parallel-processing possibilities exist due to feedback processes (i.e., error correction, motor refinement), referred to as **heterarchical** ('letting it go' or 'go with the flow', highly attuned to subtle perceptual information and has available a vast array of finely timed and tunable motor programs, very essential to improvisation).

The improvisation is simply an ordered union of non-overlapping **event** clusters. And we could perceive each event from various **aspects**, i.e., the acoustic aspect (produced and sensed sound), the musical aspect (cognitive representation of the sounds in terms of music-technical and expressive dimensions), the movement aspect (including timing of muscular actions, proprioception, touch, spatial perception, and central monitoring of efference), and other aspect (such as visual and emotional aspects). Furthermore, each aspect exists in two forms, intended and actual. Each intended form is specified at a specific time point: the corresponding actual form is constructed from subsequent sensory feedback. The term of combining intended and actual forms together is 'integrated'.

Each aspect of any event may be decomposed into three types of analytical representation '**arrays**': objects, features, and processes. An 'object' is a unified cognitive or perceptual entity. It may, for example, correspond to a chord, a sound, or a certain finger motion. 'Features' are parameters that describe shared properties of objects, and 'processes' are descriptions of changes of objects or features over time.

There seem to be only two methods of continuation used: **associative** or **interrupt** generation. In associative generation the improviser desires to effect continuity between present and following events by choosing the same arrays. In contrast, interrupt generation resets all the arrays presented in the previous event clusters.

Apart from the event and its components which mainly affect the direction of the improvisation, the generation is based on other factors, i.e., the **referent**, a set of current **goals**, long-term **memory**, and perceived **sound from other players**.



To summarized, the development in improvised musical behavior is considered to be:

1) an increase in the memory store of objects, features and processes - in musical, acoustic, motor (and other) aspects

2) an increase in accessibility of this memory store due to the build-up of redundant relationships between its constituents and the aggregation of these constituents into larger cognitive assemblies

3) an increasingly refined attunement to subtle and contextually relevant perceptual information.

The aggregation of memory constituents (objects, features, processes) into new cognitive assembles which may be accessed autonomously. Because such a procedure can

presumably be nested to arbitrary depth, very complicated interconnected knowledge structures or **knowledge base** may develop.

2. Kenny & Gellich (2002)

1) Deliberate Practice

Much evidence supports deliberate practice as a necessary means of acquiring improvising skills, and hence expertise (Weisberg, 1999; Pressing, 1998; Lehmann & Ericsson, 1997). Through the correct levels of motivation and challenging situations, such individually tailored practice provides scaffolded targets for the accruement of improvisational skills. Ways in which a musician may practice deliberately include "working with a teacher in a directed situation, but also by aural absorption of examples of expert performance, study of theory and analysis, and interactive work in peer group ensembles during rehearsal and performance". One of the main aims of deliberate practice is to encourage improvisational expertise through the intensive development of internalized knowledge bases. The difference between expert and nonexpert improvisers is in how sophisticated, automated, and personalized these structures become.

2) Transcendence

Transcendence can be understood as a heightened state of consciousness that moves beyond the confines of (thereby often jettisoning) the accumulated knowledge base itself. It is a state of consciousness that, like deliberate practice, can be encouraged and cultivated at the outset of an improviser's development; it need not be delayed until the final stages of an artist's development.

3. Clarke (1991) and Johnson-Laird (1991) [Combined model by Kenny & Gellich (2002)]

- Johnson-Laird (1991)

1) At the first or deepest level, Improvisers commit basic structures (i.e., chord theory, prelearned formulas) to memory.

2) At the second level, improvisers make aesthetic feedback decisions that concern the structure of the referent, such as which significant notes are to be targeted.

3) At the third or surface level, improvised melody is generated

In a computer program designed to test the theory, Johnson-Laird found that surface-level functions (i.e., improvised melody) required less computational processing power than the internalized functions that generated them.

- Clarke's (1991)

Clarke's three-stage cognitive model of improvisation outlines a hierarchy of thought processes. These are employed proportionately according to the level of structure demanded by the improvising genre and/or the artistic inclinations of the improviser. These conceptual thought processes articulate various proportions of freedom and constraint and can be extended from a generalized understanding of jazz genres to include most global improvising genres.

1) Repertoire selection

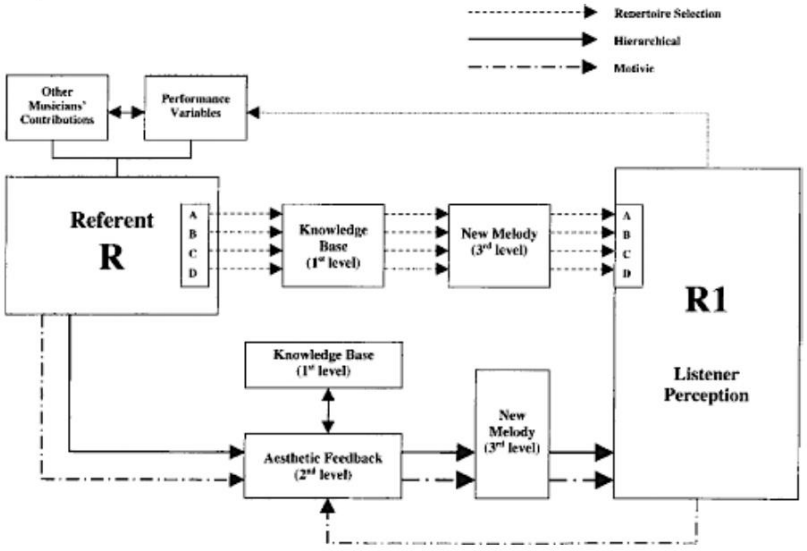
Formulaic improvising characteristic of bebop. In its crudest form, improvisers automatically associate prelearned formulas with either particular chords (i.e., C major seventh) or chord classes (i.e., major sevenths in general). When integrated with other types of improvisation, repertoire selection provides a potent means for binding disparate thematic material, a momentary resting point for improvising musicians (when inspiration momentarily fails) and a unique body of recurring motivic material that identifies particular musicians.
Improvisation

2) Hierarchical: Song form–generated improvising structures (i.e., referents) characteristic of both bebop and hard bop. These fixed forms supply not only the chord sequences that frame most improvised responses in Western improvised music but also the melodic structures associated with their original form (i.e., the original melody of "Body and Soul"). In its most emphatic form—melodic paraphrase—improvised responses are tantamount to variations or permutations of the original referent.

3) Motivic: Chain-associative improvising characteristic of modal and free jazz. In motivic improvising, motives develop linearly, with each new unit of improvisation drawing upon improvised material produced either immediately before the improvised event or within recent memory. The most overt form of motivic improvising is a series of melodic sequences in transposition

- Combined model by Kenny & Gellich (2002)

In this combined model, it is evident that repertoire selection processes the initial referent as a series of disjointed sections, with each section drawing a selected response from the basic structures. Both hierarchic and motivic improvising initially processes the referent (i.e., R) more holistically. This composite entity naturally requires more intermediary consideration than repertoire selection (which essentially bypasses the evaluation stage). It is also much more likely to frame improvisational responses to the degree that they will be perceived by listeners as similar to the original referent (i.e., R1). The main difference between hierarchic and motivic improvising occurs at the point of production. Once the referent has been processed hierarchically, new material (often another chorus of the same referent) is required to continue the process. In motivic improvising, any material generated as an end-point response—no matter how dissimilar to the original referent—can potentially feed back into the evaluative stage, thereby generating new improvisations. The diagram also suggests that all improvisation perceived by listeners in some way feeds back into the overall process through audience feedback, which in turn affects the future creative decisions of group participants.



Contents

The temporal constraints necessitate a series of efficient mechanisms designed to facilitate improvising in real time. From a psychological perspective, these constraints fall into two broad categories—***internally*** (i.e., psychologically) and ***externally*** (i.e., socioculturally) generated.

The most important ***internal*** constraint is the **Knowledge base**. This warehouse of previously learned material is what the performer knows and brings to the performance, such as the "musical materials and excerpts, repertoire, sub skills, perceptual strategies, problem-solving routines, hierarchical memory structures and schemas, generalized motor programmes" that have been acquired and developed through conscious deliberate practice. The knowledge base used by improvising musicians typically involves the internalization of source materials that are idiomatic to individual improvising cultures. Examples of such pedagogic source material include the Persian Radif—a "guide to improvisatory techniques, formal patterns, and overall structure of performances"—and in jazz the transcribed solos of distinguished musicians.

Referents, however, are associated with or specific to a particular performance: the ***external***, culturally supplied forms that assist with the transmission of improvised ideas, a set of cognitive perceptual or emotional structures (constraints) that guide and aid in the production of musical materials. These points of departure include a range of musical and nonmusical (i.e., graphics) stimuli that, whether sounded or not, ultimately become deeply embedded in a musician's internalized creative resources. The musical referents of jazz, for example, are its cyclical, often 32-bar song structures (i.e., jazz standards), its chords (and rules that govern treatment of their extensions), and its characteristic rhythmic patterns. Two of the referent's most important functions are its ability to limit improvisational choices according to appropriate guidelines and its role in building perceptual paradigms for listener appreciation.

Knowledge Base

1. Musical knowledge

1.1 Music elements

1) Syntactic elements as pitch, harmony, and rhythm.

2) Non-syntactic, including dynamics, density, tessitura, timbre, and duration.

Referent

1. Referents categorized by its association with time dimension

1) 'In-time' referents

Those referents which have an associated time dimension (e.g., a story or a chord progression) also serve a place-keeping function, which is particularly useful in co-ordinating ensemble improvisation. It contains precise durational information (e.g., musical rhythm or clock measured cueing)

2) 'Out-of-time' referents

The referent may be, for example, a physical object - with focus either in its structure or associations: for example, box, arch, church, crossbow, water, earth, cloud, frog, insect, lathe, sunrise, fire. It may also be based on properties or qualities, such as permanent, buoyant, lazy, cautious, peaceful, flippant, rough: or on abstractions like gravity, force, energy, beauty, flow, continuity. Very common are referents based upon specific movement qualities such as the following verbs: wriggle, sway, curl, slouch, sprint, burrow, jog, burst, congeal, effervesce, boil, pluck, fling, grope, trample, caress, linger, repulse, wither, hesitate. And, finally, emotions are used: anger, love, hate, indifference, etc.

Assessment

Authentic Assessment

Authentic Assessment is an outgrowth of the very real concern that standardized tests and some objective, multiple choice tests do not accurately measure thinking and problem-solving skills or in-depth subject knowledge. With this testing strategy, students work on "real" problems or projects and their learning is measured by process as well as product.

Interview

Description

This interview is divided into 3 parts

Part 1: Basic information

Part 2: Your opinion about the concept, definition, practices, and development of free improvisation

1) Concept and definition

2) Practices, and development

Part 3: Your opinion about free improvisation learning management in higher education level in Thailand. This part has another 5 sub-categories

1) Objectives

2) Contents

3) Activities

4) Learning Facilities and Environment

5) Assessment

Part 1: Basic information
Description 1. Please fill your basic information in the form below

1. Name, Surname		
2. Phone number		
3. E-mail		
4. Gender		
5. Age		
6. Education	Undergraduate degree	
	Master's degree	
	Doctoral degree	
	Others	
7. Job position	University	
	Major instrument	
	Experience (year)	
8. Area of expertise (the courses you teach at the university)		

Part 2: Your opinion about the concept, definition, practices, and development of free improvisation
Description 1. Please fill your opinion in the form below

Concept and definition	
1. How important is freedom of human music-making process?	
2. How freedom relates to improvisation? Which is freed and which is constrained within improvisation?	
3. What is free improvisation? Could explain its nature comparing to composition?	
4. How free improvisation is different from other kinds of improvisation?	
5. How free improvisation process occurs? What are its basic principles?	
Practices and development	
6. How free improvisation practices begin in Thailand?	
7. How free improvisation affects the musical development/industries in Thailand and worldwide?	
8. Important artists or musical works which have a relationship with free improvisation	
Artists:	Musical works:

9. What are ranges and diversities of free improvisation?
10. What is your opinion about the tendency of free improvisation development in Thailand and worldwide?

Part 3: Your opinion about free improvisation learning management in higher education level in Thailand
Description 1. Please mark □ into the given space ( ) 2. Please fill your opinion in the open-ended question

Objectives
(Pressing, 1988)
1. Do you think that memory store and tuning development (some parts lead to knowledge base), which is the goal of this theory, is important to free improvisation? Why? ( ) Yes ( ) No
2. Which process is the most related to free improvisation? And why? ( ) an increase in the memory store of objects, features and processes - in musical, acoustic, motor (and other) aspects ( ) an increase in accessibility of this memory store due to the build-up of redundant relationships between its constituents and the aggregation of these constituents into larger cognitive assemblies ( ) an increasingly refined attunement to subtle and contextually relevant perceptual information.

(Kenny & Gellich, 2002)
3. Could we imply 'deliberate practice' alongside with 'transcendence practice' in free improvisation learning? Why? ( ) Yes ( ) No
4. How important are 'Flow state', 'Risk-taking', and 'Kinesthesia' for free improvisation? Are there any other factors necessary?
(Clarke, 1991; Johnson-Laird, 1988)
5. Do you agree with Clarke and Johnson-Laird statement which mentioned that 'motivic' stage of improvisation bypassing knowledge base and only relying on previous improvisation and audience feedback? ( ) Agree ( ) Disagree
6. Is free improvisation related to another type of stage of improvisation from this theory? ( ) Yes ( ) No Which one(s) ( ) Repertoire selection ( ) Hierarchical ? Why?
Summary
7. In your opinion, what are the objectives of free improvisation supposed to be?
Contents
Knowledge base
8. Is knowledge base development necessary for free improvisation? ( ) Yes ( ) No

<table>
<tr><td colspan="2">If yes, what kind of knowledge base should be taught? And which way to teach that knowledge?</td></tr>
<tr><td>Kind of knowledge</td><td>Ways of teaching:</td></tr>
<tr><td colspan="2">9. Which musical elements are important to free improvisation? Which element is the most important?
(See syntactic and non-syntactic elements theory on page 9)</td></tr>
<tr><td colspan="2">10. Are the any special repertoires for free improvisation?
( ) Yes ( ) No
If yes, could you give any examples?</td></tr>
<tr><td colspan="2">11. If the major skill in free improvisation is the major instrument skill, what are the sub-skills?</td></tr>
<tr><td colspan="2">12. What are the appropriate contents of these skills?</td></tr>
<tr><td>Problem-solving skill:</td><td>Hierarchical memory structures and schemas:</td></tr>
<tr><td colspan="2">Referent</td></tr>
<tr><td colspan="2">13. Are ‘in-time’ and ‘out-of-time’ referents appropriate to be considered as the content of free improvisation?
And why?
( ) Yes ( ) No</td></tr>
<tr><td colspan="2">14. Are there any ‘in-time’ and ‘out-of-time’ referents included in your teaching? And how?</td></tr>
</table>

15. Are ‘musical’ and ‘non-musical’ referents appropriate to be considered as the content of free improvisation? And why? ( ) Yes ( ) No
16. Are there any ‘musical’ and ‘non-musical’ referents included in your teaching? And how?
Summary
17. In your opinion, what are the contents of free improvisation supposed to be?
Activities
18. How are these activities conducted in your teaching?

Game playing:	Exploration:
Listening:	Imitation:
Transcription:	Collective improvisation:
Analysis (Notation, Listening):	Others:

19. Which activity is the most important in free improvisation learning?

Learning Facilities and Environment	
20. How these factors should be conducted in free improvisation learning?	
Media	Instrument
Classroom condition	Classroom communication
Classroom interaction (amongst students and student/teacher relationships)	Others
Assessment	
25. Are these kinds of assessment essential to free improvisation learning? Why? 1) Process assessment ( ) Yes ( ) No 2) Product Assessment ( ) Yes ( ) No	
26. How your class is assessed?	
Process assessment	Product Assessment
27. Would you prefer any other kind of assessment for free improvisation? Why?	

แบบสัมภาษณ์ศิลปินผู้เชี่ยวชาญด้านทักษะการอิมโพรไวส์แบบอิสระ
การวิจัยเรื่อง **สาระและแนวทางการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษา**

คำชี้แจง

แบบสัมภาษณ์นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสภาพและความคิดเห็นด้านแนวคิด ความหมาย แนวปฏิบัติและพัฒนาการของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ และด้านแนวทางการจัดการเรียนการสอนของการอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษา โดยแบบสัมภาษณ์นี้ถูกออกแบบมาสำหรับการวิจัยชิ้นนี้เท่านั้น

แบบสัมภาษณ์แบ่งออกเป็น 3 ตอน ได้แก่

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ให้ข้อมูล

ตอนที่ 2 ความคิดเห็นเกี่ยวกับแนวคิด ความหมาย แนวปฏิบัติและพัฒนาการของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ

1) แนวคิดและความหมาย

2) แนวปฏิบัติและพัฒนาการ

ตอนที่ 3 ความคิดเห็นเกี่ยวกับแนวทางการจัดการเรียนการสอนของการอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษา

1) การกำหนดวัตถุประสงค์

2) การกำหนดเนื้อหา

3) การจัดกิจกรรม

4) สิ่งสนับสนุนและสภาพแวดล้อมการเรียนรู้

5) การวัดผลการประเมินผล

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ให้ข้อมูล
คำชี้แจง 1. โปรดเติมข้อความลงในช่องว่างให้ตรงกับข้อคำถามในแต่ละหัวข้อ

1. ชื่อ นามสกุล		
2. เบอร์โทรศัพท์		
3. อีเมล์		
4. เพศ		
5. อายุ		
6. ประวัติการศึกษา	สาขาที่ศึกษาในระดับปริญญาตรี	
	สาขาที่ศึกษาในระดับปริญญาโท	
	สาขาที่ศึกษาในระดับปริญญาเอก	
	การศึกษาอื่น ๆ	
7. อาชีพในปัจจุบัน		
8. ประสบการณ์การแสดงดนตรี	เครื่องดนตรีที่ถนัด	
	เริ่มต้นเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระมาเป็นระยะเวลากี่ปี?	

ตอนที่ 2 ความคิดเห็นเกี่ยวกับแนวคิด ความหมาย แนวปฏิบัติและพัฒนาการของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ
คำชี้แจง 1. เติมข้อความที่เป็นความคิดเห็นของผู้ให้ข้อมูลให้ตรงกับข้อคำถามที่กำหนดให้

แนวคิดและความหมายของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ
1. ความเป็นอิสระมีความสำคัญอย่างไรกับการสร้างสรรค์ดนตรี (อาทิ การอิมโพรไวส์ การประพันธ์ เป็นต้น)?
2. ความเป็นอิสระสัมพันธ์กับการอิมโพรไวส์อย่างไร? มีสิ่งใดบ้างที่เป็นอิสระ และสิ่งใดบ้างที่อยู่ภายใต้กรอบ?
3. การอิมโพรไวส์แบบอิสระคืออะไร และมีความสำคัญอย่างไร? มีความสัมพันธ์กับการประพันธ์อย่างไร?
4. การอิมโพรไวส์แบบอิสระมีลักษณะที่แตกต่างกันจากการอิมโพรไวส์ทั่วไปอย่างไร?
5. หลักการพื้นฐานของกระบวนการการอิมโพรไวส์แบบอิสระคืออะไร?
แนวปฏิบัติและพัฒนาการของของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ
6. จุดเริ่มต้นของการอิมโพรไวส์แบบอิสระในประเทศไทยเกิดขึ้นได้อย่างไร?
7. ผลกระทบของการอิมโพรไวส์แบบอิสระต่อพัฒนาการของดนตรีในประเทศไทยและต่างประเทศ?
8. ศิลปินหรือผลงานดนตรีชิ้นใดบ้างที่มีการใช้การอิมโพรไวส์แบบอิสระและทำให้เกิดอิทธิพลต่อวงการดนตรีในวงกว้าง ทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ?

ศิลปิน:	ผลงานดนตรี:

9. แนวปฏิบัติที่หลากหลายของการอิมโพรไวส์แบบอิสระปรากฏในรูปแบบใดบ้าง?
10. พัฒนาการของการอิมโพรไวส์แบบอิสระมีแนวโน้มอย่างไรในอนาคต ทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ?

ตอนที่ 3 ความคิดเห็นเกี่ยวกับแนวทางการจัดการเรียนการสอนของการอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษา
คำชี้แจง 1. โปรดทำเครื่องหมาย □ ลงในช่องว่างที่สอดคล้องกับความเห็นของผู้ให้ข้อมูล 2. สามารถเติมข้อความที่เป็นความคิดเห็นเพิ่มเติมในข้อคำถามปลายเปิด

การกำหนดวัตถุประสงค์
แนวความคิดของเพรซชิง (Pressing, 1988)
1. การพัฒนาคลังความจำและการปรับแต่งในชั่วขณะซึ่งนำไปสู่ฐานความรู้ อันเป็นพื้นฐานของแนวคิดของเพรซชิง จำเป็นต่อเป้าหมายของการอิมโพรไวส์แบบอิสระหรือไม่ อย่างไร? ( ) ใช่ ( ) ไม่ใช่
2. กระบวนการขั้นใดของเพรซชิงที่สัมพันธ์กับการอิมโพรไวส์แบบอิสระมากที่สุด เพราะเหตุใด? ( ) การเพิ่มพูนคลังความจำของวัตถุดิบ (Objects) ลักษณะ (Features) และกระบวนการ (Processes) ( ) การเพิ่มความสามารถในการเข้าถึงคลังความจำ ( ) การปรับแต่งและขัดเกลาการอิมโพรไวส์อย่างหลักแหลม
แนวความคิดของเคนนีและเกลริช (Kenny & Gellich, 2002)
3. การอิมโพรไวส์แบบอิสระสามารถฝึกฝนใน “ระดับการฝึกฝนอย่างไตร่ตรอง” ควบคู่ไปกับ “ระดับอุตรภาวะ” ได้หรือไม่ อย่างไร? ( ) ใช่ ( ) ไม่ใช่
4. “สภาวะลื่นไหล” “การรับมือกับความเสี่ยง” และ “การรับรู้การเคลื่อนไหว” มีความสำคัญต่อเป้าหมายของการอิมโพรไวส์แบบอิสระอย่างไร และมีสภาวะอื่น ๆ ใดบ้างที่เกี่ยวข้อง นอกเหนือจากที่นำเสนอ?
แนวคิดของคลาร์คและจอห์นสัน-ไลอาร์ด (Clarke, 1991; Johnson-Laird, 1988)
5. ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรกับแนวคิดของคลาร์คและไลอาร์ดที่กล่าวไว้ว่า การอิมโพรไวส์แบบอิสระเป็นรูปแบบ “อิมโพรไวส์โดยการสร้างโมทีฟ” ซึ่งเป็นการละฐานความรู้โดยสิ้นเชิง อาศัยเพียงการประเมินค่าภายในตัวผู้บรรเลง ซึ่งประกอบด้วยสิ่งที่อิมโพรไวส์ไปก่อนหน้า และปฏิกริยาจากผู้ชม? ( ) เห็นด้วย ( ) ไม่เห็นด้วย
6. การอิมโพรไวส์แบบอิสระมีความเกี่ยวข้องกับการอิมโพรไวส์ในรูปแบบอื่น ๆ ตามแนวคิดของคลาร์คและจอห์นสัน-ไลอาร์ดหรือไม่ อย่างไร? ( ) เกี่ยวข้อง ( ) ไม่เกี่ยวข้อง

<table>
<tr><td colspan="2">สรุป</td></tr>
<tr><td colspan="2">7. ท่านเห็นว่าการกำหนดวัตถุประสงค์ของการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระควรมีลักษณะอย่างไร? ปัจจัยที่มีผลต่อการพัฒนาการอิมโพรไวส์มีอะไรบ้าง?</td></tr>
<tr><td colspan="2">การกำหนดเนื้อหา</td></tr>
<tr><td colspan="2">ฐานความรู้</td></tr>
<tr><td colspan="2">8. การเพิ่มพูนฐานความรู้ควรถูกจัดให้เป็นเนื้อหาของการอิมโพรไวส์แบบอิสระหรือไม่ อย่างไร?
( ) ใช่ ( ) ไม่ใช่
หากใช่ควรเป็นฐานความรู้ชนิดใดบ้าง และควรมีกระบวนการถ่ายทอดเนื้อหาอย่างไร?</td></tr>
<tr><td>ชนิดของฐานความรู้:</td><td>การถ่ายทอดเนื้อหา:</td></tr>
<tr><td colspan="2">9. องค์ประกอบดนตรีที่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรี (Syntactic elements) และองค์ประกอบดนตรีที่ไม่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรี (Non-syntactic elements) ชนิดใดบ้างที่จำเป็นต่อการอิมโพรไวส์แบบอิสระ และท่านเห็นว่าองค์ประกอบดนตรีประเภทหรือชนิดใดสำคัญที่สุด?</td></tr>
<tr><td colspan="2">10. การอิมโพรไวส์แบบอิสระจำเป็นต้องเรียนรู้ชุดของบทเพลง (Repertoire) หรือไม่?
( ) ใช่ ( ) ไม่ใช่
ถ้าใช่ควรประกอบด้วยชุดบทเพลงอะไรบ้าง?</td></tr>
<tr><td colspan="2">11. หากกล่าวทักษะหลักคือทักษะความชำนาญในการร้องหรือบรรเลงเครื่องดนตรีเอกแล้ว การฝึกฝนทักษะรองในการอิมโพรไวส์แบบอิสระควรมีเนื้อหาอะไรบ้าง?</td></tr>
<tr><td colspan="2">12. เนื้อหาของการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระควรมีลักษณะอย่างไร เพื่อให้เอื้อต่อการฝึกฝนทักษะและกระบวนรับรู้ดังต่อไปนี้?</td></tr>
<tr><td>ทักษะการแก้ปัญหา:</td><td>ทักษะการจดจำ:</td></tr>
<tr><td colspan="2">ข้อมูลอ้างอิง</td></tr>
<tr><td colspan="2">13. การจัดเนื้อหาของข้อมูลอ้างอิงเป็น 1) ข้อมูลอ้างอิงที่อยู่บนขอบเขตของเวลา และ 2) ข้อมูลอ้างอิงที่ไม่อยู่บนขอบเขตของเวลา ตามแนวคิดของเพรชชิง มีความเหมาะสมหรือไม่ อย่างไร?
( ) เหมาะสม ( ) ไม่เหมาะสม</td></tr>
</table>

14. ท่านคิดว่าในการถ่ายทอดการอิมโพรไวส์แบบอิสระควรปรากฏเนื้อหาที่ใช้ 1) ข้อมูลอ้างอิงที่อยู่บนขอบเขตของเวลา และ 2) ข้อมูลอ้างอิงที่ไม่อยู่บนขอบเขตของเวลาในลักษณะใด?
15. การจัดเนื้อหาของข้อมูลอ้างอิงเป็น 1) ข้อมูลอ้างอิงทางดนตรี และ 2) ข้อมูลอ้างอิงนอกเหนือดนตรี ตามแนวคิดของเคนนีและเกลริช มีความเหมาะสมหรือไม่ อย่างไร? ( ) เหมาะสม ( ) ไม่เหมาะสม
16. ท่านคิดว่าในการถ่ายทอดการอิมโพรไวส์แบบอิสระควรปรากฏเนื้อหาที่ใช้ 1) ข้อมูลอ้างอิงทางดนตรี และ 2) ข้อมูลอ้างอิงนอกเหนือดนตรีในลักษณะใด?
สรุป
17. การกำหนดเนื้อหาในการสอนการอิมโพรไวส์แบบอิสระควรมีลักษณะอย่างไร?
การจัดกิจกรรม
18. ท่านคิดว่ากิจกรรมเหล่านี้ควรปรากฏในการถ่ายทอดการอิมโพรไวส์แบบอิสระในลักษณะใดบ้าง?

การเล่นเกม:	การสำรวจ:
การฟัง:	การเลียนแบบ:
การถอดเสียง:	การอิมโพรไวส์กลุ่ม:
การวิเคราะห์ (การเขียน, การฟัง):	กิจกรรมอื่น ๆ นอกเหนือจากที่นำเสนอ:

19. ท่านเห็นว่ากิจกรรมใดมีความสำคัญมากที่สุดในการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระ?	
สิ่งสนับสนุนและสภาพแวดล้อมการเรียนรู้	
20. ปัจจัยดังต่อไปนี้ควรมีลักษณะอย่างไรในจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระ?	
สื่อการเรียนรู้	เครื่องดนตรี
สภาพห้องเรียน	การสื่อสารภายในชั้นเรียน
ปฏิสัมพันธ์ในชั้นเรียน (ระหว่างผู้เรียนกับผู้เรียน และระหว่างผู้เรียนกับผู้สอน)	ปัจจัยด้านสิ่งสนับสนุนและสภาพแวดล้อมการเรียนรู้อื่น ๆ นอกเหนือจากที่นำเสนอ
การวัดผลประเมินผล	
21. รูปแบบการประเมินดังต่อไปนี้ มีความสำคัญต่อการประเมินการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระหรือไม่ อย่างไร? 1) การประเมิน “กระบวนการ” เรียนรู้ ( ) ใช่ ( ) ไม่ใช่ 2) การประเมิน “ผล” การเรียนรู้ ( ) ใช่ ( ) ไม่ใช่	
22. ท่านเห็นว่ามีแนวทางการประเมินการอิมโพรไวส์แบบอิสระที่มีความเหมาะสมมากกว่ารูปแบบที่นำเสนอหรือไม่ อย่างไร? ( ) การประเมิน มีความเหมาะสม ( ) ควรใช้การประเมินในรูปแบบ.....	

แบบสัมภาษณ์นักศึกษาหรือบัณฑิตที่มีประสบการณ์การศึกษาทักษะอิมโพรไวส์แบบอิสระ
การวิจัยเรื่อง **สาระและแนวทางการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษา**

คำชี้แจง

แบบสัมภาษณ์นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสภาพและความคิดเห็นด้านแนวคิด ความหมาย แนวปฏิบัติและพัฒนาการของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ และด้านแนวทางการจัดการเรียนการสอนของการอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษา โดยแบบสัมภาษณ์นี้ถูกออกแบบมาสำหรับการวิจัยชิ้นนี้เท่านั้น ไม่มีผลกับสถานภาพด้านการศึกษาของท่านแต่อย่างใด

แบบสัมภาษณ์แบ่งออกเป็น 3 ตอน ได้แก่

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ให้ข้อมูล

ตอนที่ 2 ความคิดเห็นเกี่ยวกับแนวคิด ความหมาย แนวปฏิบัติและพัฒนาการของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ

1) แนวคิดและความหมาย

2) แนวปฏิบัติและพัฒนาการ

ตอนที่ 3 ความคิดเห็นเกี่ยวกับแนวทางการจัดการเรียนการสอนของการอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษา

1) การกำหนดวัตถุประสงค์

2) การกำหนดเนื้อหา

3) การจัดกิจกรรม

4) สิ่งสนับสนุนและสภาพแวดล้อมการเรียนรู้

5) การวัดผลการประเมินผล

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ให้ข้อมูล
คำชี้แจง 1. โปรดเติมข้อความลงในช่องว่างให้ตรงกับข้อคำถามในแต่ละหัวข้อ

1. ชื่อ นามสกุล		
2. เบอร์โทรศัพท์		
3. อีเมล์		
4. เพศ		
5. อายุ		
6. ประวัติการศึกษา	สาขาที่ศึกษาในระดับปริญญาตรี	
	สาขาที่ศึกษาในระดับปริญญาโท	
	สาขาที่ศึกษาในระดับปริญญาเอก	
	การศึกษาอื่น ๆ	
7. อาชีพในปัจจุบัน		
8. ประสบการณ์การแสดงดนตรี	เครื่องดนตรีที่ถนัด	
	เริ่มต้นเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระมาเป็นระยะเวลากี่ปี?	
	ระยะเวลาของการเข้าร่วมชั้นเรียนการอิมโพรไวส์แบบอิสระ	

ตอนที่ 2 ความคิดเห็นเกี่ยวกับแนวคิด ความหมาย แนวปฏิบัติและพัฒนาการของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ
คำชี้แจง 1. เติมข้อความที่เป็นความคิดเห็นของผู้ให้ข้อมูลให้ตรงกับข้อคำถามที่กำหนดให้

แนวคิดและความหมายของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ	
1. ความเป็นอิสระมีความสำคัญอย่างไรกับการสร้างสรรค์ดนตรี (อาทิ การอิมโพรไวส์ การประพันธ์ เป็นต้น)?	
2. ความเป็นอิสระสัมพันธ์กับการอิมโพรไวส์อย่างไร? มีสิ่งใดบ้างที่เป็นอิสระ และสิ่งใดบ้างที่อยู่ภายใต้กรอบ?	
3. การอิมโพรไวส์แบบอิสระคืออะไร และมีความสำคัญอย่างไร? มีความสัมพันธ์กับการประพันธ์อย่างไร?	
4. การอิมโพรไวส์แบบอิสระมีลักษณะที่แตกต่างกันจากการอิมโพรไวส์ทั่วไปอย่างไร?	
5. หลักการพื้นฐานของกระบวนการการอิมโพรไวส์แบบอิสระคืออะไร?	
แนวปฏิบัติและพัฒนาการของของการอิมโพรไวส์แบบอิสระ	
6. จุดเริ่มต้นของการอิมโพรไวส์แบบอิสระในประเทศไทยเกิดขึ้นได้อย่างไร?	
7. ผลกระทบของการอิมโพรไวส์แบบอิสระต่อพัฒนาการของดนตรีในประเทศไทยและต่างประเทศ?	
8. ศิลปินหรือผลงานดนตรีชิ้นใดบ้างที่มีการใช้การอิมโพรไวส์แบบอิสระและทำให้เกิดอิทธิพลต่อวงการดนตรีในวงกว้าง ทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ?	
ศิลปิน:	ผลงานดนตรี:
9. แนวปฏิบัติที่หลากหลายของการอิมโพรไวส์แบบอิสระปรากฏในรูปแบบใดบ้าง?	

10. พัฒนาการของการอิมโพรไวส์แบบอิสระมีแนวโน้มอย่างไรในอนาคต ทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ?

ตอนที่ 3 ความคิดเห็นเกี่ยวกับแนวทางการจัดการเรียนการสอนของการอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษา
คำชี้แจง 1. โปรดทำเครื่องหมาย □ ลงในช่องว่างที่สอดคล้องกับความเห็นของผู้ให้ข้อมูล 2. สามารถเติมข้อความที่เป็นความคิดเห็นเพิ่มเติมในข้อคำถามปลายเปิด

การกำหนดวัตถุประสงค์
แนวความคิดของเพรซชิง (Pressing, 1988)
1. การพัฒนาคลังความจำและการปรับแต่งในชั่วขณะซึ่งนำไปสู่ฐานความรู้ อันเป็นพื้นฐานของแนวคิดของเพรซชิง จำเป็นต่อเป้าหมายของการอิมโพรไวส์แบบอิสระหรือไม่ อย่างไร? ( ) ใช่ ( ) ไม่ใช่
แนวความคิดของเคนนีและเกลริช (Kenny & Gellich, 2002)
2. การอิมโพรไวส์แบบอิสระสามารถฝึกฝนใน “ระดับการฝึกฝนอย่างไตร่ตรอง” ควบคู่ไปกับ “ระดับอุตรภาวะ” ได้หรือไม่ อย่างไร? ( ) ใช่ ( ) ไม่ใช่
แนวคิดของคลาร์คและจอห์นสัน-ไลอาร์ด (Clarke, 1991; Johnson-Laird, 1988)
3. ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรกับแนวคิดของคลาร์คและไลอาร์ดที่กล่าวไว้ว่า การอิมโพรไวส์แบบอิสระเป็นรูปแบบ “อิมโพรไวส์โดยการสร้างโมทีฟ” ซึ่งเป็นการละฐานความรู้โดยสิ้นเชิง อาศัยเพียงการประเมินค่าภายในตัวผู้บรรเลง ซึ่งประกอบด้วยสิ่งที่อิมโพรไวส์ไปก่อนหน้า และปฏิกริยาจากผู้ชม? ( ) เห็นด้วย ( ) ไม่เห็นด้วย
สรุป
4. ท่านเห็นว่าการกำหนดวัตถุประสงค์ของการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระควรมีลักษณะอย่างไร? ปัจจัยที่มีผลต่อการพัฒนาการอิมโพรไวส์มีอะไรบ้าง?

การกำหนดเนื้อหา
ฐานความรู้
5. การเพิ่มพูนฐานความรู้ควรถูกจัดให้เป็นเนื้อหาของการอิมโพรไวส์แบบอิสระหรือไม่ อย่างไร? ( ) ใช่ ( ) ไม่ใช่
6. องค์ประกอบดนตรีที่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรี (Syntactic elements) และองค์ประกอบดนตรีที่ไม่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรี (Non-syntactic elements) ชนิดใดบ้างที่จำเป็นต่อการอิมโพรไวส์แบบอิสระ และท่านเห็นว่าองค์ประกอบดนตรีประเภทหรือชนิดใดสำคัญที่สุด?
7. การอิมโพรไวส์แบบอิสระจำเป็นต้องเรียนรู้ชุดของบทเพลง (Repertoire) หรือไม่? ( ) ใช่ ( ) ไม่ใช่ ถ้าใช่ควรประกอบด้วยชุดบทเพลงอะไรบ้าง?
8. หากกล่าวทักษะหลักคือทักษะความชำนาญในการร้องหรือบรรเลงเครื่องดนตรีเอกแล้ว การฝึกฝนทักษะรองในการอิมโพรไวส์แบบอิสระควรมีเนื้อหาอะไรบ้าง?
ข้อมูลอ้างอิง
9. การจัดเนื้อหาของข้อมูลอ้างอิงเป็น 1) ข้อมูลอ้างอิงที่อยู่บนขอบเขตของเวลา และ 2) ข้อมูลอ้างอิงที่ไม่อยู่บนขอบเขตของเวลา ตามแนวคิดของเพรชชิง มีความเหมาะสมหรือไม่ อย่างไร? ( ) เหมาะสม ( ) ไม่เหมาะสม
10. จากประสบการณ์เรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระของท่านปรากฏเนื้อหาที่ใช้ 1) ข้อมูลอ้างอิงที่อยู่บนขอบเขตของเวลา และ 2) ข้อมูลอ้างอิงที่ไม่อยู่บนขอบเขตของเวลาในลักษณะใด?
11. การจัดเนื้อหาของข้อมูลอ้างอิงเป็น 1) ข้อมูลอ้างอิงทางดนตรี และ 2) ข้อมูลอ้างอิงนอกเหนือดนตรี ตามแนวคิดของเคนนีและเกลริช มีความเหมาะสมหรือไม่ อย่างไร? ( ) เหมาะสม ( ) ไม่เหมาะสม

12. จากประสบการณ์เรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระของท่านปรากฏเนื้อหาที่ใช้ข้อมูลอ้างอิงทางดนตรี และข้อมูลอ้างอิงนอกเหนือดนตรีในลักษณะใด?
สรุป
13. การกำหนดเนื้อหาในการสอนการอิมโพรไวส์แบบอิสระควรมีลักษณะอย่างไร?
การจัดกิจกรรม
14. จากประสบการณ์การเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระของท่านปรากฏกิจกรรมเหล่านี้ในลักษณะใดบ้าง?

การเล่นเกม:	การสำรวจ:
การฟัง:	การเลียนแบบ:
การถอดเสียง:	การอิมโพรไวส์กลุ่ม:
การวิเคราะห์ (การเขียน, การฟัง):	กิจกรรมอื่น ๆ นอกเหนือจากที่นำเสนอ:

15. ท่านเห็นว่ากิจกรรมใดมีความสำคัญมากที่สุดในการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระ?

สิ่งสนับสนุนและสภาพแวดล้อมการเรียนรู้	
16. ปัจจัยดังต่อไปนี้ควรมีลักษณะอย่างไรในจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระ?	
สื่อการเรียนรู้	เครื่องดนตรี
สภาพห้องเรียน	การสื่อสารภายในชั้นเรียน
ปฏิสัมพันธ์ในชั้นเรียน (ระหว่างผู้เรียนกับผู้เรียน และระหว่างผู้เรียนกับผู้สอน)	ปัจจัยด้านสิ่งสนับสนุนและสภาพแวดล้อมการเรียนรู้อื่น ๆ นอกเหนือจากที่นำเสนอ
การวัดผลประเมินผล	
17. รูปแบบการประเมินดังต่อไปนี้ มีความสำคัญต่อการประเมินการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระหรือไม่ อย่างไร? 1) การประเมิน “กระบวนการ” เรียนรู้ ( ) ใช่ ( ) ไม่ใช่ 2) การประเมิน “ผล” การเรียนรู้ ( ) ใช่ ( ) ไม่ใช่	
18. ท่านเห็นว่ามีแนวทางการประเมินการอิมโพรไวส์แบบอิสระที่มีความเหมาะสมมากกว่ารูปแบบที่นำเสนอหรือไม่ อย่างไร? ( ) การประเมิน มีความเหมาะสม ( ) ควรใช้การประเมินในรูปแบบ.....	

แบบบันทึกการสังเกตชั้นเรียน
การวิจัยเรื่อง **สาระและแนวทางการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษา**

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป	
1. สถานศึกษา	( ) มหาวิทยาลัยศิลปากร ( ) สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา ( ) อื่น ๆ .....
2. รายวิชา/ชั้นเรียน	
3. หัวข้อ/เรื่องที่จัดการเรียนรู้	
4. ผู้สอน	
5. สถานที่	
6. วันที่	
7. เวลา	
8. ผู้ร่วมเหตุการณ์	

ตอนที่ 2 บันทึกการสังเกตชั้นเรียน		
การกำหนดวัตถุประสงค์		
หัวข้อ	มีการสอน	หมายเหตุ
แนวความคิดของเพรซซิง (Pressing, 1988)		
1. การจัดการเรียนรู้ได้สะท้อนถึงวัตถุประสงค์ดังต่อไปหรือไม่ อย่างไร?		
1) การเพิ่มพูนคลังความจำของวัตถุดิบ (Objects) ลักษณะ (Features) และกระบวนการ (Processes)		
2) การเพิ่มความสามารถในการเข้าถึงคลังความจำ		
3) การปรับแต่งและขัดเกลาการอิมโพรไวส์อย่างหลักแหลม		
แนวความคิดของเคนนีและเกลริช (Kenny & Gellich, 2002)		
2. การจัดการเรียนรู้ได้สะท้อนถึงวัตถุประสงค์ดังต่อไปหรือไม่ อย่างไร?		
1) ระดับการฝึกฝนอย่างไตร่ตรอง		
2) ระดับอุตรภาวะ		
- สภาวะลื่นไหล		

- การรับมือกับความเสี่ยง			
- การรับรู้การเคลื่อนไหว			
แนวคิดของคลาร์คและจอห์นสัน-ไลอาร์ด (Clarke, 1991; Johnson-Laird, 1988)			
3. การจัดการเรียนรู้ได้สะท้อนถึงวัตถุประสงค์ดังต่อไปหรือไม่ อย่างไร?			
1) การเลือกวัตถุดิบทางดนตรี			
2) การจัดระบบตามลำดับขั้น			
3) การสร้างโมทีฟ			
สรุป			
4. การจัดการเรียนรู้สะท้อนถึงวัตถุประสงค์อื่น ๆ หรือไม่ อย่างไร?			
การกำหนดเนื้อหา			
หัวข้อ		มีการสอน	หมายเหตุ
ฐานความรู้			
5. การจัดการเรียนรู้ปรากฏเนื้อหาดังต่อไปหรือไม่ อย่างไร?			
เนื้อหาสาระดนตรี	องค์ประกอบของดนตรี		
	- องค์ประกอบดนตรีที่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรี		
	- องค์ประกอบดนตรีที่ไม่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรี		
	บทเพลงหรือการประพันธ์		
ทักษะดนตรี	ทักษะหลัก		
	ทักษะรอง		

ทักษะและกระบวนการรับรู้	ทักษะการแก้ปัญหา		
	ทักษะการจดจำ		
หัวข้อ		มีการสอน	หมายเหตุ
ข้อมูลอ้างอิง			
6. การจัดการเรียนรู้ปรากฏเนื้อหาดังต่อไปหรือไม่ อย่างไร?			
ข้อมูลอ้างอิงตามความเกี่ยวข้องกับขอบเขตของเวลา	ข้อมูลอ้างอิงที่อยู่บนขอบเขตของเวลา		
	ข้อมูลอ้างอิงที่ไม่อยู่บนขอบเขตของเวลา		
ข้อมูลอ้างอิงตามความเกี่ยวข้องกับดนตรี	ข้อมูลอ้างอิงทางดนตรี		
	ข้อมูลอ้างอิงนอกเหนือดนตรี		
สรุป			
7. การจัดการเรียนรู้ปรากฏเนื้อหาอื่น ๆ หรือไม่ อย่างไร?			
การจัดกิจกรรม			
8. การจัดการเรียนรู้ปรากฏกิจกรรมดังต่อไปนี้หรือไม่ อย่างไร?			
การเล่นเกม			
การสำรวจ			
การฟัง			
การเลียนแบบ			

การถอดเสียง		
การอิมโพรไวส์กลุ่ม		
การวิเคราะห์ (การเขียน, การฟัง)		
กิจกรรมอื่น ๆ ที่ปรากฏ		
สิ่งสนับสนุนและสภาพแวดล้อมการเรียนรู้		
9. ปัจจัยดังต่อไปนี้ควรมีลักษณะอย่างไรในจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระ?		
สื่อการเรียนรู้		
เครื่องดนตรี		
สภาพห้องเรียน		
การสื่อสารภายในชั้นเรียน		
ปฏิสัมพันธ์ในชั้นเรียน (ระหว่างผู้เรียนกับผู้เรียน และระหว่างผู้เรียนกับผู้สอน)		
ปัจจัยด้านสิ่งสนับสนุนและสภาพแวดล้อมการเรียนรู้อื่น ๆ		

การวัดผลประเมินผล		
10. รูปแบบการประเมินดังต่อไปนี้ปรากฏในชั้นเรียนหรือไม่ อย่างไร?		
1) การประเมิน “กระบวนการ” เรียนรู้		
2) การประเมิน “ผล” การเรียนรู้		

แบบวิเคราะห์เอกสาร
การวิจัยเรื่อง **สาระและแนวทางการจัดการเรียนรู้การอิมโพรไวส์แบบอิสระในระดับอุดมศึกษา**

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป	
1. ชื่อเอกสาร	
2. ประเภทของเอกสาร	( ) ประมวลรายวิชา, สื่อ, การประเมิน ( ) ตำราหรือหนังสือเรียน ( ) เอกสารประกอบการสอน ( ) อื่น ๆ .....
3. ชื่อสถานศึกษา	( ) มหาวิทยาลัยศิลปากร ( ) สถาบันดนตรีกัลยานิวัฒนา ( ) อื่น ๆ .....
4. อาจารย์ผู้ใช้เอกสาร	
5. ที่มาของเอกสาร	

ตอนที่ 2 บันทึกการวิเคราะห์เอกสารส่วนที่เกี่ยวข้องกับการกำหนดเนื้อหาและการจัดกิจกรรม				
หัวข้อ		หัวข้อย่อย	เนื้อหา	รูปแบบของกิจกรรม
ฐานความรู้	1. เนื้อหาสาระดนตรี	( ) 1.1 องค์ประกอบของดนตรี ( ) องค์ประกอบดนตรีที่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรี ( ) องค์ประกอบดนตรีที่ไม่เกี่ยวข้องกับไวยากรณ์ทางดนตรี		
		( ) 1.2 บทเพลงหรือการประพันธ์		
	2. ทักษะดนตรี	( ) 2.1 ทักษะหลัก		
		( ) 2.2 ทักษะรอง		
	3. ทักษะและกระบวนการรับรู้	( ) 3.1 ทักษะการแก้ปัญหา		
		( ) 3.2 ทักษะการจดจำ		
ข้อมูลอ้างอิง	1. ข้อมูลอ้างอิงที่อยู่บนขอบเขตของเวลา และข้อมูลอ้างอิงที่ไม่อยู่บนขอบเขตของเวลา	( ) 1.1 ข้อมูลอ้างอิงที่อยู่บนขอบเขตของเวลา		
		( ) 1.2 ข้อมูลอ้างอิงที่ไม่อยู่บนขอบเขตของเวลา		

	2. ข้อมูลอ้างอิงทางดนตรี และข้อมูลอ้างอิงนอกเหนือดนตรี	( ) 2.1 ข้อมูลอ้างอิงทางดนตรี		
		( ) 2.2 ข้อมูลอ้างอิงนอกเหนือดนตรี		
( ) อื่น ๆ				

ใส่รายละเอียดกิจกรรม สื่อ ประเมิน(เส้นประ) ข้างล่าง

ตอนที่ 3 บันทึกการวิเคราะห์เอกสารส่วนที่เกี่ยวข้องกับการจัดกิจกรรม		
หัวข้อ	เนื้อหา	รูปแบบของกิจกรรม
( ) 1. การเล่นเกม		
( ) 2. การสำรวจ		
( ) 3. การฟัง		
( ) 4. การเลียนแบบ		
( ) 5. การถอดเสียง		
( ) 6. การอิมโพรไวส์กลุ่ม		
( ) 7. การวิเคราะห์ ( ) 7.1 การวิเคราะห์การเขียน ( ) 7.2 การวิเคราะห์การฟัง		
( ) 8. อื่น ๆ		

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายฐาณิศร์ สินธารัตนะ
วัน เดือน ปี เกิด	เกิดวันที่ 6 เมษายน พ.ศ.2538
วุฒิการศึกษา	สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาจากโรงเรียนเตรียมอุดมศึกษาในที่ พ.ศ.2556 สำเร็จการศึกษาปริญญาดุริยางคศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทอง) สาขาดนตรีแจ๊ส มหาวิทยาลัยศิลปากร ในปี พ.ศ.2560 และเข้าศึกษาต่อหลักสูตรครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา ภาควิชาศิลปะ ดนตรี และนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปี พ.ศ. 2561

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University