การบรรเลงและการสอนไวโอลินสำหรับเพลงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ

วิทยานิพนธ์

ของ

สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

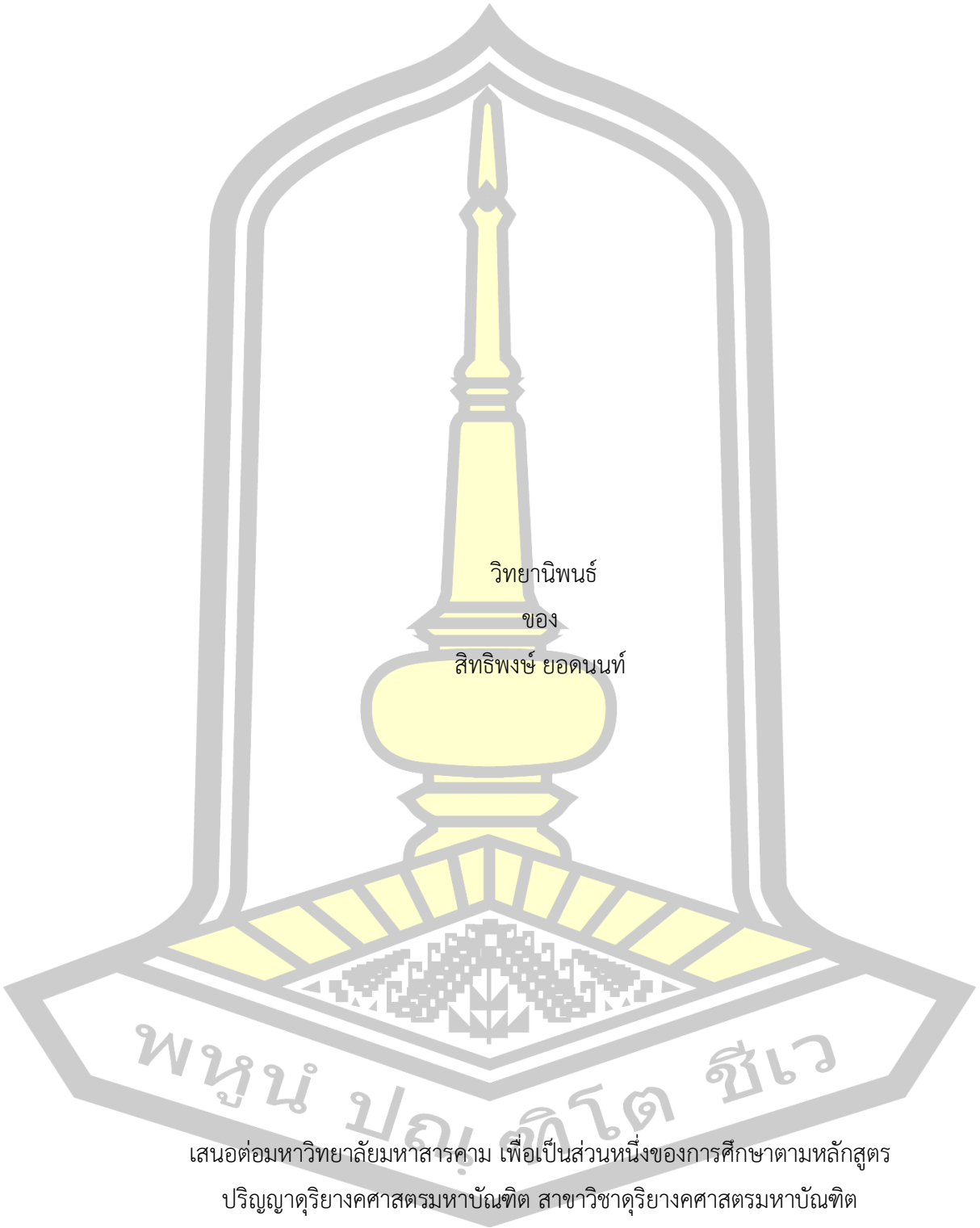
เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

กันยายน 2562

สงวนลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

การบรรเลงและการสอนไวโอลินสำหรับเพลงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ



วิทยานิพนธ์

ของ

สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

กันยายน 2562

สงวนลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Playing and Teaching Violin for Thai Song : A Case study of Kovit Kantasiri.

Sittipong Yodnon

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of Requirements

for Master of Music (Master of Music)

September 2019

Copyright of Mahasarakham University

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์ของนายสิทธิพงษ์ ยอดนนท์ แล้วเห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(ผศ. ดร. คมกริช การินทร์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ผศ. ดร. สยาม จวงประโคน)

.....กรรมการ
(ดร. ธนภร เพ่งศรี)

.....กรรมการ
(ผศ. ดร. ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี)

.....กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(ผศ. ดร. จตุพร สีม่วง)

มหาวิทยาลัยอนุมัติให้รับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

.....	.....
(ผศ. ดร. คมกริช การินทร์)	(ผศ. ดร. กริสน์ ชัยมูล)
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์	คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

ชื่อเรื่อง การบรรเลงและการสอนไวโอลินสำหรับเพลงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ
ผู้วิจัย สิทธิพงษ์ ยอดนนท์
อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สยาม จวงประโคน
ปริญญา ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต **สาขาวิชา** ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม **ปีที่พิมพ์** 2562

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อ 1) ศึกษาเทคนิคการบรรเลงไวโอลินสำหรับเพลงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ 2) ศึกษาวิธีการสอนการบรรเลงไวโอลินสำหรับเพลงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ บุคคลผู้ให้ข้อมูล คือ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ และนักเรียนที่เรียนไวโอลินเพลงไทย ด้านบทเพลงตัวอย่างเลือกศึกษาเพลงจากอัลบั้ม Music for Relaxation จำนวน 6 เพลง ประกอบด้วย เพลงลาวดวงเดือน เพลงลาวกระทบไม้ เพลงเขมรไทรโยค เพลงมอญมอบเรือ เพลงแขกต่อยหม้อ และเพลงแขกมอญบางขุนพรม ผลการวิจัยพบว่า

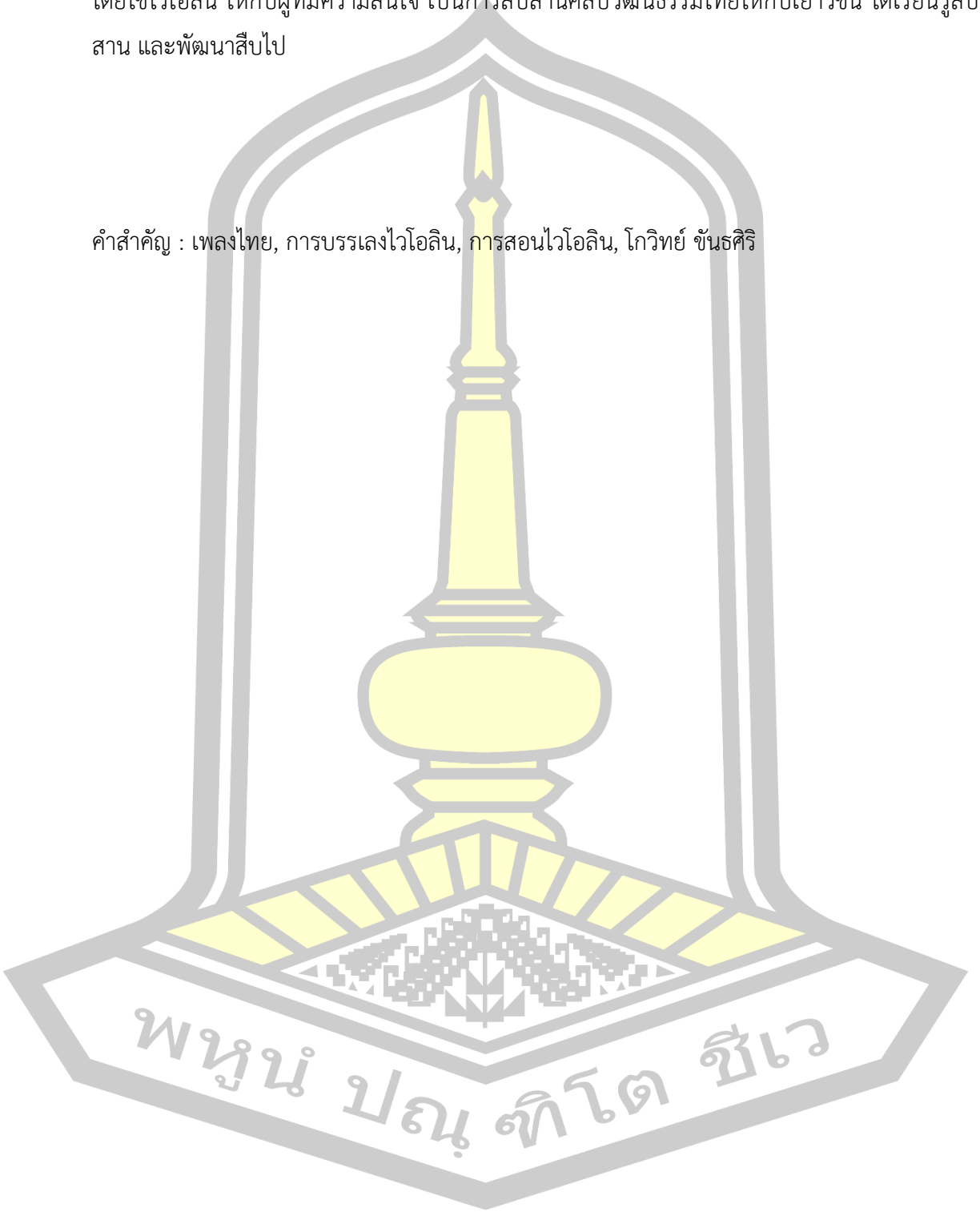
1. เทคนิคการบรรเลงไวโอลินสำหรับเพลงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ เป็นการนำองค์ความรู้เดิมจากการบรรเลงซอด้วง โดยนำเอาเทคนิคต่าง ๆ จากการบรรเลงซอด้วงมาประยุกต์ใช้กับการบรรเลงไวโอลินซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่กำเนิดเสียงโดยการสีเช่นเดียวกัน การใช้เทคนิคต่าง ๆ ของซอด้วงมาบรรเลงในไวโอลินนั้นจะต้องอาศัยประสบการณ์ความคุ้นชินกับสำเนียงแบบเพลงไทยเพื่อให้สื่อถึงสำเนียงไทยได้อย่างชัดเจน เทคนิคที่ใช้ ได้แก่ เทคนิคการสีสะอึก เทคนิคการพรมนิ้ว เทคนิคนิ้วประ เทคนิคการรูดนิ้ว เทคนิคนิ้วแอ้ และเทคนิคการสะบัดนิ้ว ซึ่งวิธีการบรรเลงจะแตกต่างกันเล็กน้อยตามลักษณะของการบรรเลงซอด้วงและไวโอลิน

2. วิธีการสอนการบรรเลงไวโอลินสำหรับเพลงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ พบว่า ผู้ที่จะเรียนไวโอลินเพลงไทยจะต้องมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับการบรรเลงไวโอลินและความรู้เรื่องเพลงไทยในระดับหนึ่งเสียก่อนจึงจะสามารถฝึกไวโอลินสำเนียงไทยได้ การสอนจะใช้วิธีการอธิบายและสาธิตพร้อมยกตัวอย่าง ก่อนที่จะเข้าสู่การฝึกเทคนิคต่าง ๆ จะให้ผู้เรียนเล่นไวโอลินเพลงไทยทางหมู่ในโน้ต 7 ห้องแรก จากนั้นจะสอนให้ใช้เทคนิคการประดับโน้ตให้เกิดความสวยงามในลักษณะของการเดี่ยวไวโอลิน ทั้งนี้จะให้ผู้เรียนฝึกปฏิบัติไปพร้อม ๆ กัน นอกจากนี้หากเทคนิคที่มีความยุ่งยากจะให้ผู้เรียนบันทึกวีดีโอและนำไปศึกษาฝึกฝนด้วยตนเอง

โดยสรุป การศึกษาเรื่องการบรรเลงและการสอนไวโอลินสำหรับเพลงไทยของ

โกวิทย์ ขันธศิริ ทำให้เกิดองค์ความรู้ที่จะเป็นแนวทางเพื่อสืบทอดและพัฒนาการบรรเลงเพลงไทยโดยใช้ไวโอลิน ให้กับผู้ที่มีความสนใจ เป็นการสืบสานศิลปวัฒนธรรมไทยให้กับเยาวชน ได้เรียนรู้สืบสาน และพัฒนาสืบไป

คำสำคัญ : เพลงไทย, การบรรเลงไวโอลิน, การสอนไวโอลิน, โกวิทย์ ขันธศิริ



TITLE Playing and Teaching Violin for Thai Song : A Case study of Kovit Kantasiri.

AUTHOR Sittipong Yodnon

ADVISORS Assistant Professor Sayam Juangprakhon , Ph.D.

DEGREE Master of Music **MAJOR** Master of Music

UNIVERSITY Mahasarakham University **YEAR** 2019

ABSTRACT

This research aims to 1) study the technics of violin playing of Kovit Kantasiri; 2) to study violin teaching methods of Kovit Kantasiri by using a qualitative research method. Data were collected from Mr. Kovit Kantasiri and his students who have learned the violin in Thai songs. The example songs have been chosen from music for relaxation album consisting of six songs: Lao-duangduan, Lao-kratobmhai, Khame-saiyok, Mon-mobrue, Khael-toimor and Khaek-mon-bangkhunprom. The reults are following.

1) Playing violin techniques of Kovit Kantasiri in Thai song are the applying of his own skill in Thai classical music, which is so-duang (a treble fiddle) for playing the violin. He can use the performance techniques of so-duang for violin based on his experiences and familiarities with Thai musical style. The techniques consist of see-saeuk, bhrom-nhew, nhew-phra, rhude-nhew, nhew-ae, and sabud-nhew techniques. However, the performance method is slightly different depending on the performance of so-duang and violin.

2. The learner who is learned and trained by Mr. Kovit Kantasiri must have fundamental knowledge and skill about performing violin and knowledge about Thai songs before start practicing violin in Thai style. The instruction is based on the explanation and demonstration by the way of illustration. Before practicing of some techniques, he will let the learners perform Thai song in the first seven bars. After

that, he will instruct the phradub-note technique to decorate the tone of a solo. The learners will be let to practice as the same time. However, for the complicated technique, the learners are allowed to take back the video instruction for self-practicing.

Conclusion, this research subjects to the guiding knowledge for inheriting and developing the Thai performance that is using violin for one who is interested. This is the way to carry on the Thai art and culture for the youth to learn and share knowledge.

Keyword : Thai Song, Violin Performance, Violin instruction, Kovit Kantasiri

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์ได้ด้วยความกรุณาช่วยเหลืออย่างสูงจาก ผศ.ดร.สยาม จวงประโคน อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และคณะกรรมการทุกท่านที่ได้ให้คำแนะนำและแก้ไขข้อบกพร่องของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้มาโดยตลอด

ขอขอบคุณ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ที่กรุณาอนุเคราะห์ให้ข้อมูลสัมภาษณ์ และข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้องต่าง ๆ รวมไปถึงผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องทุกท่านในการให้ข้อมูลตอบแบบสัมภาษณ์ ตอบคำถามให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งในวิทยานิพนธ์เล่มนี้

ขอขอบคุณคณาจารย์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ทุกท่านที่คอยให้กำลังใจ ให้การสนับสนุนเกื้อกูล ให้คำปรึกษา ให้แนวทางให้ข้อคิดเสนอแนะวิธีการต่าง ๆ ในการทำวิทยานิพนธ์ให้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

ขอขอบคุณ ว่าที่ร้อยเอก ดร.อวิรุทธิ์ โททำ คุณนาตยา แสนภูมิ และคุณวาสนา แดงอ่ำ ที่ให้การช่วยเหลือแนะนำแก้ไขในส่วนเนื้อหาที่เป็นภาษาอังกฤษ เพื่อเติมเต็มส่วนที่ขาดหายไปในวิทยานิพนธ์เล่มนี้

ขอขอบคุณ คุณวรัญญา พวงศรี ที่ให้ความกรุณาที่พักและรถรับส่งให้การออกเก็บข้อมูลภาคสนาม และยังช่วยบันทึกภาพในการเก็บข้อมูลภาคสนาม

ขอบพระคุณ คุณพ่อทองสา ยอดนนท์ คุณแม่พันธุ์ ยอดนนท์ ที่ให้กำเนิดให้การเลี้ยงดูอบรมสั่งสอนรวมไปถึงครอบครัวที่แสนอบอุ่น ที่คอยให้กำลังใจให้คำชี้แนะแนวทางการดำเนินชีวิตชี้ถูกชี้ผิดคอยส่งเสียและสนับสนุนในการเรียนด้วยดีมาโดยตลอด

สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ฉ

กิตติกรรมประกาศ ..... ซ

สารบัญ ..... ฌ

สารบัญตาราง ..... ฏ

สารบัญรูปภาพ ..... ฐ

บทที่ 1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

ความมุ่งหมายการวิจัย 2

ความสำคัญของการวิจัย 2

ขอบเขตของการวิจัย 3

นิยามศัพท์เฉพาะ 3

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 4

องค์ความรู้เกี่ยวกับไวโอลิน 4

แนวคิดทฤษฎีการสอนดนตรี 22

แนวคิดและทฤษฎีการเรียนรู้ 22

แนวคิดและทฤษฎีการสอน 25

ทฤษฎีการสอนดนตรีของ Emile Jaques – Dalcroze 27

ทฤษฎีการสอนดนตรีของ Carl Orff 30

ทฤษฎีการสอนดนตรีของ Zoltan Kodaly 32

ทฤษฎีการสอนดนตรีของ Shinichi Suzuki 34

องค์ความรู้ที่เกี่ยวกับเพลงไทย 37
ระบบเสียงดนตรีไทย 46
ประวัติ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ 47
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 49
งานวิจัยในประเทศ 49
งานวิจัยต่างประเทศ 51
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 54
ขอบเขตของการวิจัย 54
ขั้นตอนดำเนินการวิจัย 54
บทที่ 4 เทคนิคการบรรเลงไวโอลินสำหรับเพลงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ 58
การเตรียมความพร้อม 58
ระดับเสียงและบันไดเสียงไวโอลินสำหรับเพลงไทย 60
เทคนิคการบรรเลงไวโอลินสำหรับเพลงไทย 60
1.เทคนิคมือขวา 60
2.เทคนิคมือซ้าย 63
บทที่ 5 วิธีการสอนการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ 74
การเตรียมตัวของผู้เรียน 74
วิธีการสอนของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ 75
การสอนเทคนิคสำหรับการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทย 76
บทที่ 6 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 99
สรุปผล 99
1.ด้านเทคนิคการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยของโกวิทย์ ขันธศิริ 99
2. การสอนไวโอลินสำเนียงไทยของโกวิทย์ ขันธศิริ 101
อภิปรายผล 104

1.ด้านเทคนิคการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยของโกวิทย์ ขันธศิริ 104
2.การสอนไวโอลินสำเนียงไทยของโกวิทย์ ขันธศิริ 106
ข้อเสนอแนะ 107
บรรณานุกรม 108
ภาคผนวก 111
ภาคผนวก ก แบบสัมภาษณ์ 112
ภาคผนวก ข โน้ตไวโอลินเพลงไทย 120
ภาคผนวก ค ภาพเก็บการข้อมูล 132
ภาคผนวก ง เอกสารราชการและแบบประเมินเครื่องมือ 141
ภาคผนวก จ ข้อมูลส่วนตัวผู้ให้ข้อมูล 154
ภาคผนวก ฉ หนังสือคู่มือ ไวโอลินสำเนียงไทยเบื้องต้น 158
ประวัติผู้เขียน 207

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว

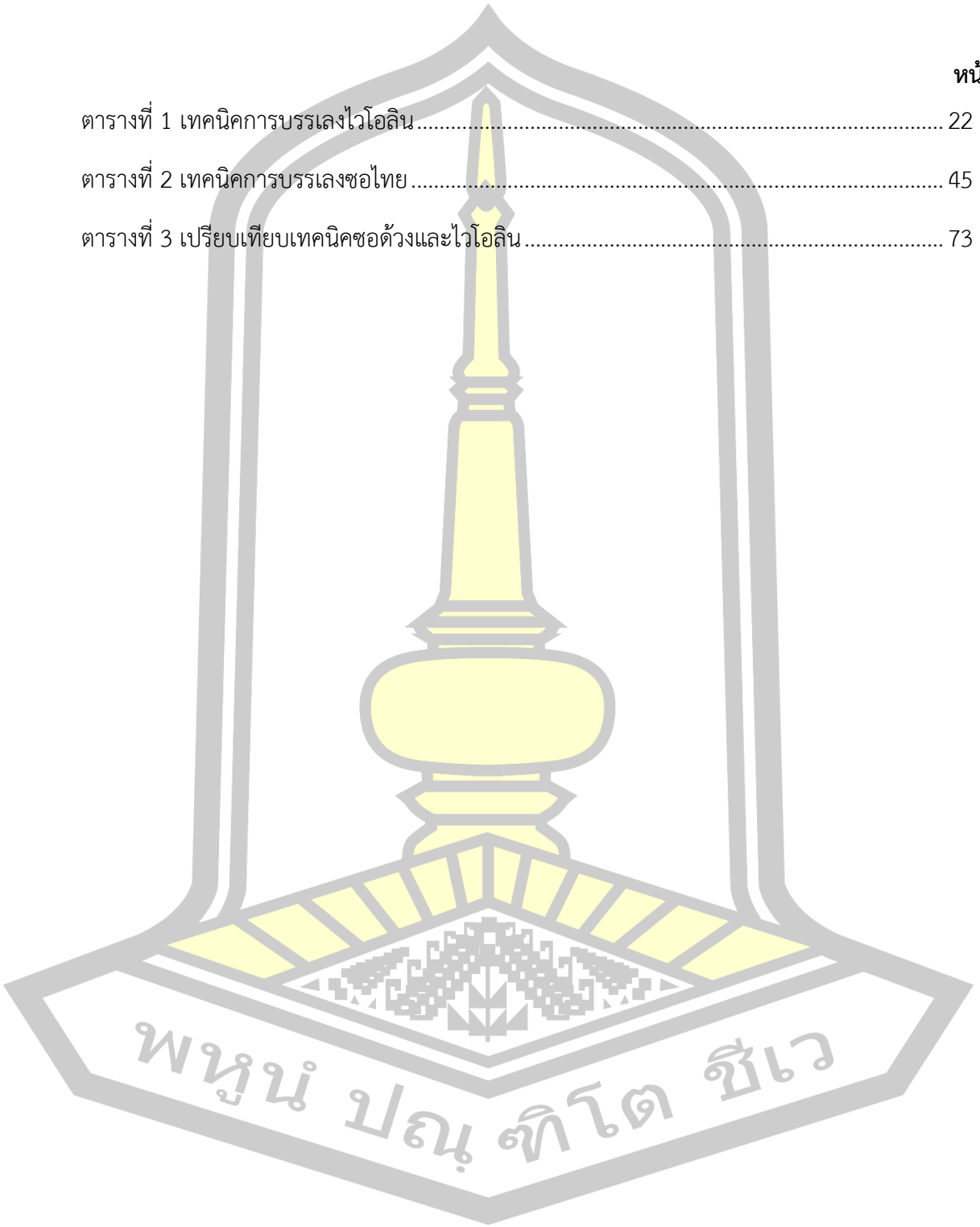
สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 เทคนิคการบรรเลงไวโอลิน 22

ตารางที่ 2 เทคนิคการบรรเลงซอไทย 45

ตารางที่ 3 เปรียบเทียบเทคนิคซอด้วงและไวโอลิน 73



สารบัญรูปภาพ

หน้า

ภาพประกอบที่ 1 ภาพแสดงส่วนประกอบของไวโอลิน 5

ภาพประกอบที่ 2 ภาพแสดงส่วนประกอบของคันชัก (Bow) 6

ภาพประกอบที่ 3 โน้ตแสดงการระบุ Position 8

ภาพประกอบที่ 4 การอ่าน Position ซึ่งนิ้วหนึ่งอยู่ในตำแหน่งนิ้วที่ 3 8

ภาพประกอบที่ 5 ลักษณะโน้ต Staccato และ Slurred Staccato 11

ภาพประกอบที่ 6 ลักษณะโน้ต Martele 12

ภาพประกอบที่ 7 ลักษณะโน้ต Tremolo 14

ภาพประกอบที่ 8 ลักษณะโน้ต Sforzando 17

ภาพประกอบที่ 9 ลักษณะโน้ต Hooked Bowing 17

ภาพประกอบที่ 10 ลักษณะโน้ต Portato 18

ภาพประกอบที่ 11 ลักษณะโน้ต Ricochet 18

ภาพประกอบที่ 12 การเล่น Broken Chords 20

ภาพประกอบที่ 13 รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ 47

ภาพประกอบที่ 14 รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ สาธิตการบรรเลงเพลงไทยด้วยซอด้วง 59

ภาพประกอบที่ 15 รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ สาธิตการบรรเลงเพลงไทยด้วยไวโอลิน 59

ภาพประกอบที่ 16 โน้ตเพลงเขมรไทรโยคที่ใช้เทคนิค การสีสะอึก ในห้องเพลงที่ 9 61

ภาพประกอบที่ 17 โน้ตเพลงเขมรไทรโยคที่ใช้เทคนิค การสีสะอึก ในห้องเพลงที่ 74 61

ภาพประกอบที่ 18 โน้ตเพลงแขกต่อยหม้อที่ใช้เทคนิค การสีสะอึก ในห้องเพลงที่ 24-25 62

ภาพประกอบที่ 19 โน้ตเพลงมอญมอบเรือที่ใช้เทคนิค การสีสะอึก ในห้องเพลงที่ 17 62

ภาพประกอบที่ 20 โน้ตเพลงลาวกระทบไม้ที่ใช้เทคนิค การสีสะอึก ในห้องเพลงที่ 44 62

ภาพประกอบที่ 21 โน้ตเพลงเขมรไทรโยค แสดงถึงการพรมนิ้วเปิดสาย 64

ภาพประกอบที่ 22 โน้ตเพลงแขกมอญบางขุนพรม แสดงถึงการพรมนิ้วเปิด 64
ภาพประกอบที่ 23 โน้ตเพลงแขกต่อยหม้อ แสดงถึงการพรมนิ้วเปิดสาย 64
ภาพประกอบที่ 24 โน้ตเพลงมอญมอบเรือ แสดงถึงการพรมนิ้วเปิดสาย 65
ภาพประกอบที่ 25 โน้ตเพลงลาวกระทบไม้ แสดงถึงการพรมนิ้วเปิดสาย 65
ภาพประกอบที่ 26 โน้ตเพลงลาวดวงเดือน แสดงถึงการพรมนิ้วเปิดสาย 66
ภาพประกอบที่ 27 โน้ตเพลงแขกต่อยหม้อ แสดงถึงพรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น 66
ภาพประกอบที่ 28 โน้ตเพลงเขมรไทรโยค แสดงถึงพรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น 67
ภาพประกอบที่ 29 โน้ตเพลงแขกมอญบางขุนพรม แสดงถึงพรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น 67
ภาพประกอบที่ 30 โน้ตเพลงมอญมอบเรือ แสดงถึงพรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น 68
ภาพประกอบที่ 31 โน้ตเพลงเขมรไทรโยค แสดงถึงพรมนิ้วปิด 68
ภาพประกอบที่ 32 โน้ตเพลงแขกต่อยหม้อ แสดงถึงพรมนิ้วจากหรือครั่นนิ้วกดนิ้วหนึ่งยืนไว้ 69
ภาพประกอบที่ 33 โน้ตเพลงเขมรไทรโยค ในตำแหน่งที่มีการใช้เทคนิครูดนิ้ว 69
ภาพประกอบที่ 34 โน้ตเพลงลาวกระทบไม้ ในตำแหน่งที่มีการใช้เทคนิครูด 70
ภาพประกอบที่ 35 โน้ตเพลงมอญมอบเรือ ในตำแหน่งที่มีการใช้เทคนิคสะบัดนิ้ว 70
ภาพประกอบที่ 36 โน้ตเพลงลาวกระทบไม้ ในตำแหน่งที่มีการใช้เทคนิคสะบัดนิ้ว 71
ภาพประกอบที่ 37 โน้ตเพลงลาวลาวดวงเดือน ในตำแหน่งที่มีการใช้เทคนิคสะบัด 71
ภาพประกอบที่ 38 โน้ตเพลงเขมรไทรโยค ในตำแหน่งที่มีการใช้เทคนิคสะบัด 72
ภาพประกอบที่ 39 โน้ตเพลงแขกต่อยหม้อ ในตำแหน่งที่มีการใช้เทคนิคสะบัด 72
ภาพประกอบที่ 40 โน้ตเพลงแขกมอญบางขุนพรม ในตำแหน่งที่มีการใช้เทคนิคสะบัด 73
ภาพประกอบที่ 41 รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ สาธิตการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยให้นักเรียนดู 75
ภาพประกอบที่ 42 รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ให้นักเรียนของท่านลองเล่นไวโอลินเพลงไทย 76
ภาพประกอบที่ 43 โน้ตแบบฝึกหัดการสีสะอึก 77
ภาพประกอบที่ 44 Qr code การสอนการสีสะอึก 77
ภาพประกอบที่ 45 การฝึกสีโน้ตสะอึกโดยใช้โบว์ขึ้นโบว์ลงตามลูกศร 77

ภาพประกอบที่ 46 แสดงการใช้นิ้ว 2 กดรัวพรมนิ้วในเทคนิคพรมนิ้วเปิดสาย 78
ภาพประกอบที่ 47 โน้ตแบบฝึกหัดการพรมนิ้วเปิดสาย 79
ภาพประกอบที่ 48 Qr code การสอนเทคนิคพรมนิ้วเปิดสาย 79
ภาพประกอบที่ 49 แสดงการใช้นิ้ว 1 กดเป็นเสียงยืนพรมนิ้วที่นิ้ว 2 80
ภาพประกอบที่ 50 โน้ตแบบฝึกหัดการพรมนิ้วยืนเสียงอื่น นิ้ว 1 กับ นิ้ว 2 80
ภาพประกอบที่ 51 Qr code การสอนเทคนิคพรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น 81
ภาพประกอบที่ 52 แสดงการพรมนิ้วยืนเสียงอื่น นิ้ว 2 กับ นิ้ว 3 81
ภาพประกอบที่ 53 โน้ตแบบฝึกหัดการพรมนิ้วยืนเสียงอื่น นิ้ว 2 กับ นิ้ว 3 82
ภาพประกอบที่ 54 แสดงการพรมนิ้วยืนเสียงอื่น นิ้ว 3 กับ นิ้ว 4 82
ภาพประกอบที่ 55 โน้ตแบบฝึกหัดการพรมนิ้วยืนเสียงอื่น นิ้ว 3 กับ นิ้ว 4 83
ภาพประกอบที่ 56 แสดงการพรมนิ้วปิดสายเปล่ากับนิ้ว 2 จบที่นิ้ว 2 84
ภาพประกอบที่ 57 โน้ตแบบฝึกหัดการพรมนิ้วปิด สายเปล่ากับนิ้ว 2 จบที่นิ้ว 2 84
ภาพประกอบที่ 58 Qr code การสอนเทคนิคการพรมนิ้วปิด 85
ภาพประกอบที่ 59 แสดงการพรมนิ้วนิ้ว 1 กับนิ้ว 2 จบที่นิ้ว 2 85
ภาพประกอบที่ 60 โน้ตแบบฝึกหัดการพรมนิ้วปิด นิ้ว 1 กับนิ้ว 2 จบที่นิ้ว 2 86
ภาพประกอบที่ 61 แสดงการพรมนิ้วนิ้ว 2 กับนิ้ว 3 จบที่นิ้ว 3 86
ภาพประกอบที่ 62 โน้ตแบบฝึกหัดการพรมนิ้วปิด นิ้ว 2 กับนิ้ว 3 87
ภาพประกอบที่ 63 แสดงการพรมนิ้วนิ้ว 3กับนิ้ว 4 จบที่นิ้ว 4 87
ภาพประกอบที่ 64 โน้ตแบบฝึกหัดการพรมนิ้วปิด นิ้ว 3 กับนิ้ว 4 88
ภาพประกอบที่ 65 แสดงการพรมนิ้วจากหรือครั่นนิ้ว 89
ภาพประกอบที่ 66 โน้ตแบบฝึกหัดการพรมนิ้วจากหรือครั่นนิ้ว 89
ภาพประกอบที่ 67 Qr code การสอนเทคนิคการครั่นนิ้ว 90
ภาพประกอบที่ 68 แสดงตำแหน่งการรูดนิ้วในตำแหน่งนิ้วที่ 3 แบบเปลี่ยน Position 91
ภาพประกอบที่ 69 โน้ตแบบฝึกหัดการรูดนิ้วแบบเปลี่ยน Position ในตำแหน่งนิ้วที่ 3 91

ภาพประกอบที่ 70 Qr code การสอนเทคนิคการรูดนิ้ว 92
ภาพประกอบที่ 71 แสดงตำแหน่งการรูดนิ้วในตำแหน่งนิ้วที่ 2 แบบเปลี่ยน Position 92
ภาพประกอบที่ 72 โน้ตแบบฝึกหัดการรูดนิ้วแบบเปลี่ยน Position ในตำแหน่งนิ้วที่ 2 93
ภาพประกอบที่ 73 แสดงตำแหน่งการรูดนิ้วในตำแหน่งนิ้วที่ 1 แบบเปลี่ยน Position 93
ภาพประกอบที่ 74 โน้ตแบบฝึกหัดการรูดนิ้วแบบเปลี่ยน Position ในตำแหน่งนิ้วที่ 1 94
ภาพประกอบที่ 75 Qr code การสอนเทคนิคการรูดนิ้วแบบไม่เปลี่ยน Position 94
ภาพประกอบที่ 76 โน้ตแบบฝึกหัดการสะบัดนิ้วเสียงเดียว 95
ภาพประกอบที่ 77 Qr code การสอนเทคนิคการสีสะบัดนิ้วเสียงเดียว 95
ภาพประกอบที่ 78 โน้ตแบบฝึกหัดการสะบัดนิ้วสองเสียง 96
ภาพประกอบที่ 79 Qr code การสอนเทคนิคการสะบัดนิ้วสองเสียง 97
ภาพประกอบที่ 80 โน้ตแบบฝึกหัดการสะบัดนิ้วสามเสียง 97
ภาพประกอบที่ 81 Qr code การสอนเทคนิคโน้ตสะบัดสามเสียง 98

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ดนตรีเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่เกิดจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ อันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของสังคมที่สำคัญอย่างหนึ่ง ซึ่งสั่งสมและถ่ายทอดกันมาจนกระทั่งกลายเป็นส่วนหนึ่ง ของชีวิตของคนในสังคมและมีอยู่ทั่วโลกทุกชาติทุกภาษามีดนตรีทั้งสิ้น ดนตรีจึงเข้าไปมีบทบาทอันสำคัญต่อสังคม มนุษย์เป็นปัจจัยหนึ่งที่ รับใช้สังคมมนุษย์พร้อม ๆ กับปัจจัยอื่น ๆ มาตั้งแต่สมัยโบราณ (สุกรี เจริญสุข, 2541)

ไวโอลิน มีต้นกำเนิดและวิวัฒนาการมาช้านาน ตั้งแต่สมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยาการราว คริสต์ศตวรรษที่ 16 จนถึง 17 เป็นช่วงเวลาที่ซอตระกูลวิโอล นิยมกันมากในยุโรป ส่วนไวโอลินที่ได้ดัดแปลงมาทีละน้อยจากซอโบราณดังกล่าวแล้วนั้น ยังไม่ค่อยมีบทบาทในวงดนตรีมากนัก จนถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 17 ไวโอลินจึงเริ่มได้รับความนิยม นำมาบรรเลงแทนซอวิโอลระหว่าง ค.ศ.1600 ถึง ค.ศ.1750 นับเป็นยุคทองของการประดิษฐ์ไวโอลินโดยแท้ ไวโอลินได้รับการดัดแปลงปรับปรุงจนมีคุณภาพสูงถึงขีดสุดยอด ไวโอลินปัจจุบันยังคงรักษาทรวดทรงเดิมไว้ จะมีบางส่วนที่ถูกดัดแปลงบ้างเล็กน้อย ยุคทองของไวโอลินประมาณ 150 ปี เริ่มที่เครโมนาอันเป็นเมืองเล็ก ๆ ทางภาคเหนือของอิตาลี และก็สิ้นสุดที่เมืองนั้น ไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีที่เล่นท่วงทำนอง (melodic instrument) และสามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้อย่างดีเยี่ยมเพราะเสียงของซอนี้แหลม สดใส พราวพริ้ง อ่อนหวาน ชวนให้เคลิบเคลิ้มตามไปได้ง่าย ถ้าต้องการจะเล่นให้คึกคักสนุกสนาน จะล่นให้เศร้าสร้อยสะเทือนใจก็ได้ หรือ จะเล่นพลิกแพลงด้วยเทคนิคต่าง ๆ ผู้มีฝีมือก็สามารถแสดงได้หลายอย่าง (ไขแสง ศุขะวัฒนะ, 2554)

รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ เป็นครูไวโอลินรุ่นแรก ๆ ของประเทศไทย ท่านเป็นคนไทยคนแรกที่ได้รับทุนการศึกษาด้านดนตรี ณ ประเทศเนเธอร์แลนด์ เป็นเวลาถึง 7 ปีจนสำเร็จปริญญาตรี และไปศึกษา ณ ประเทศอเมริกาและประเทศอังกฤษ รวมระยะเวลา 14 ปี จนสำเร็จปริญญาโทและปริญญาเอก ท่านเป็นผู้ร่วมก่อตั้งวงดนตรีซิมโฟนีออร์เคสตร้าที่สำคัญของประเทศไทย คือ Bangkok Symphony Orchestra วง C.U. Orchestra และวงจามจุรีแชมเบอร์ออร์เคสตร้า ท่านมีบทบาททางการศึกษาอย่างมากด้วยการเป็นหัวหน้าโครงการจัดตั้งดนตรีศึกษาและดุริยางคศิลป์ของคณะครุศาสตร์ และคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญการสอนไวโอลิน ประวัติศาสตร์ดนตรี และทฤษฎีดนตรีอย่างยิ่ง นอกจากการศึกษาและความรู้ทางดนตรีตะวันตกแล้ว รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ยังมีพื้นฐานการดนตรีไทยอย่างเชี่ยวชาญ ด้วยการศึกษา

ดนตรีไทยตั้งแต่ยังเล็กจากคุณหลวงไพเราะเสียงซอ และครูจำนง ราชกิจ ซึ่งทำให้ท่านมีความแตกฉานทางดนตรีไทย และยังได้ศึกษาเพิ่มเติมจากบรมครูอีกหลายท่าน ทำให้ท่านได้สร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีในลักษณะผสมผสานระหว่างดนตรีไทยและดนตรีสากลได้อย่างลงตัว มีความไพเราะ และมีคุณค่าทางดุริยางคศิลป์อย่างสูง ซึ่งในการสอนดนตรีของท่านนั้น ท่านได้ให้ผู้เรียนได้ศึกษาเชิงเปรียบเทียบการบรรเลงดนตรีไทยและดนตรีสากลอยู่เสมอ โดยตัวท่านเองได้ทำงานวิจัยเชิงเปรียบเทียบวิธีการบรรเลงซอไทยกับไวโอลินทางด้านเทคนิค ซึ่งทำให้ผู้ศึกษาเกิดความรู้ความเข้าใจในการปฏิบัติไวโอลินได้ง่ายขึ้น อีกทั้งท่านยังได้ใช้วิธีการผสมผสานตำราและแบบฝึกหัดไวโอลินมากมาย ทั้งจากที่ท่านได้ศึกษามาในต่างประเทศ และวิธีการของครูไวโอลินระดับโลก ซึ่งท่านได้บูรณาการออกมาเป็นวิธีการสอนของท่านที่เฉพาะตัว ก่อให้เกิดผลสัมฤทธิ์ดังเห็นได้จากนักเรียนของท่านซึ่งมีทั้งในมหาวิทยาลัยและเรียนส่วนตัว ซึ่งประสบความสำเร็จเป็นนักดนตรีอาชีพหรือ ศิลปินหลายท่าน ในวงการดนตรีคลาสสิก เช่น นักดนตรีในวงบางกอกซิมโฟนี (Bangkok Symphony Orchestra) หรือ ครูไวโอลิน ที่สอนทั้งในระบบและนอกระบบซึ่งเป็นลูกศิษย์ของท่าน (ยงยุทธ เอี่ยมสะอาด, 2555)

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาวิจัยเรื่อง การบรรเลงและการสอนไวโอลินสำหรับเพลงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ เพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุดทางการศึกษา สืบทอดเทคนิคการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ และนำความรู้จากการวิจัยครั้งนี้ไปพัฒนาการเรียนการสอนไวโอลินต่อไป

ความมุ่งหมายการวิจัย

1. เพื่อศึกษาเทคนิคการบรรเลงไวโอลินสำหรับเพลงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ
2. เพื่อศึกษาการสอนการบรรเลงไวโอลินสำหรับไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทราบถึงเทคนิคการบรรเลงไวโอลินสำหรับเพลงไทยของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ
2. ทราบถึงวิธีการสอนการบรรเลงไวโอลินสำหรับเพลงไทยของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ
3. เป็นแนวทางสร้างคู่มือการสอนการบรรเลงไวโอลินสำหรับเพลงไทยของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

ขอบเขตของการวิจัย

1. ด้านเนื้อหา

1.1 ศึกษาเทคนิคการบรรเลงไวโอลินสำหรับเพลงไทยของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

1.2 ศึกษาวิธีการสอนการบรรเลงไวโอลินสำหรับไทยของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

2. ด้านระยะเวลา

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดระยะเวลาในการดำเนินการวิจัย เริ่มตั้งแต่เดือน พฤศจิกายน พ.ศ. 2560 ถึงเดือนมิถุนายน พ.ศ.2561

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. สำเนียงไทย หมายถึง การบรรเลงเครื่องดนตรีไวโอลิน โดยใช้เทคนิควิธีการบรรเลงของซอไทยมาใช้บรรเลงในไวโอลินเพื่อสื่อถึงสำเนียงไทย

2. การสอนไวโอลินสำหรับเพลงไทย หมายถึง การสอนเทคนิควิธีการสีไวโอลินสำหรับการบรรเลงเพลงไทยเพื่อให้ได้เสียงและเกิดอารมณ์ความรู้สึกแบบเพลงไทยเดิม

3. การบรรเลง หมายถึง การบรรเลงไวโอลินในรูปแบบและเทคนิคต่าง ๆ ของไวโอลิน

4. เพลงไทยทางหมู่ หมายถึง โน้ตเพลงไทยที่ใช้สำหรับการบรรเลงรวมวง

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาค้นคว้าของการทำวิจัยจะต้องนำข้อมูลต่าง ๆ ที่ได้มา เรียบเรียงซึ่งจัดได้ว่าข้อมูลเหล่านั้นมีความสำคัญกับการศึกษางานวิจัยครั้งนี้โดยอาศัยข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ โดยมีงานเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องสามารถแบ่งออกได้ดังต่อไปนี้

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับไวโอลิน
2. แนวคิดและทฤษฎีการเรียนรู้และสอนดนตรี
   - 2.1 แนวคิดและทฤษฎีการเรียนรู้
   - 2.2 แนวคิดและทฤษฎีการสอน
   - 2.3 ทฤษฎีการสอนดนตรีของ Emile Jaques – Dalcroze
   - 2.4 ทฤษฎีการสอนดนตรีของ Carl Orff
   - 2.5 ทฤษฎีการสอนดนตรีของ Zoltan Kodaly
   - 2.6 ทฤษฎีการสอนดนตรีของ Shinichi Suzuki
3. องค์ความรู้ที่เกี่ยวกับเพลงไทย
   - 3.1 ทางในดนตรีไทย
   - 3.2 เพลงออกภาษา
   - 3.3 เทคนิคการบรรเลงเครื่องสายไทย
4. ระบบเสียงดนตรีไทย
5. ประวัติ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ
6. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
   - 6.1 งานวิจัยในประเทศ
   - 6.2 งานวิจัยต่างประเทศ

องค์ความรู้เกี่ยวกับไวโอลิน

ไวโอลิน มีต้นกำเนิดและวิวัฒนาการมาช้านาน ตั้งแต่สมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยาการราวคริสต์ศตวรรษที่ 16 จนถึง 17 เป็นช่วงเวลาที่ซอตระกูลวิโอล นิยมกันมากในยุโรป ส่วนไวโอลินที่ได้ดัดแปลงมาทีละน้อยจากซอโบราณดังกล่าวแล้วนั้น ยังไม่ค่อยมีบทบาทในวงดนตรีมากนัก จนถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 17 ไวโอลินจึงเริ่มได้รับความนิยม นำมาบรรเลงแทนซอวิโอลระหว่าง ค.ศ.1600 ถึง ค.ศ.1750 นับเป็นยุคทองของการประดิษฐ์ไวโอลินโดยแท้ ไวโอลินได้รับการดัดแปลงปรับปรุงจนมี

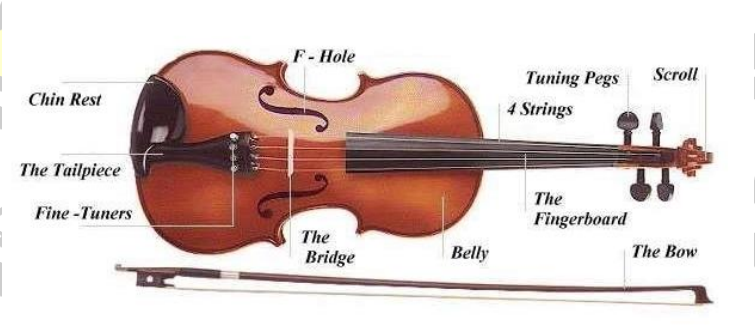
คุณภาพสูงถึงขีดสุดยอด ไวโอลินปัจจุบันยังคงรักษาทรวดทรงเดิมไว้ จะมีบางส่วนที่ถูกดัดแปลงบ้างเล็กน้อย ยุคทองของไวโอลินประมาณ 150 ปี เริ่มที่เครโมนาอันเป็นเมืองเล็ก ๆ ทางภาคเหนือของอิตาลี และก็สิ้นสุดที่เมืองนั้น ไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีที่เล่นท่วงทำนอง (melodic instrument) และสามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้อย่างดีเยี่ยมเพราะเสียงของซอนี้แหลม สดใส พราวพริ้ง อ่อนหวาน ชวนให้เคลิบเคลิ้มตามไปได้ง่าย ถ้าต้องการจะเล่นให้คึกคักสนุกสนาน จะล่นให้เศร้าสร้อยสะเทือนใจก็ได้ หรือ จะเล่นพลิกแพลงด้วยเทคนิคต่าง ๆ ผู้มีฝีมือก็สามารถแสดงได้หลายอย่าง (ไขแสง ศุขะวัฒนะ , 2554)

1.1 เครื่องดนตรีไวโอลิน

1.1.1 ส่วนประกอบของไวโอลิน

ไวโอลินเป็นเรื่องดนตรีที่ผลิตจากไม้ซึ่งทำเป็นลักษณะโค้งมนอย่างปราณีต และมีคอยื่นออกมาจากส่วนบน มีไม้ชิ้นเล็ก ๆ ซึ่งถูกเรียกว่า Sound Post เชื่อมต่อระหว่างไม้แผ่นหน้า (Belly) และไม้แผ่น ไม้สนข้างของไวโอลินเรียกว่า Rib ไม้แผ่นหน้าถูกเสริมกำลังเสียงด้วยไม้อีกชิ้นซึ่งเรียกว่า Bass Bar ติดอยู่ในไวโอลินตามแนวนอนในจุดของสายเสียงต่ำ ไวโอลินใช้สาย 4 สาย โดยเริ่มขึ้นสายจากหางปลา (Tail Piece) พาดบนฐานของไวโอลินและพาดบนหย่อง (Bridge) และพาดอยู่เหนือ Fingerboard เมื่อสุด Fingerboard สายจะพาดอยู่บน Nut ซึ่งเป็นไม้ชิ้นเล็ก ๆ สำหรับพาดสายอีกชิ้นหนึ่ง อยู่สูงกว่า Fingerboard เล็กน้อย จากนั้นสายถูกร้อยเข้ากับลูกบิดสำหรับตั้งสาย (Tuning Peg) ซึ่งเสียบแน่นอยู่ด้านข้างของ Pegbox (Robin Autor Stowell, 1992)

หย่องของไวโอลินมีประโยชน์มีสองประการ ประการแรก เป็นจุดยึดสายไวโอลินให้อยู่ในลักษณะโค้งสูงต่ำต่างกัน เพื่อสามารถแยกเล่นแต่ละสายด้วย Bow ได้สะดวก อีกประการหนึ่งคือทำหน้าที่ถ่ายทอดแรงสั่นสะเทือนของสายไปสู่ไม้แผ่นหน้า และไม้แผ่นหลังโดยผ่าน Sound Post (Robin Autor Stowell, 1992)



ภาพประกอบที่ 1 ภาพแสดงส่วนประกอบของไวโอลิน

ที่มา : https://wanrawee.wikispaces.com

1.2.2 ส่วนประกอบของ Bow

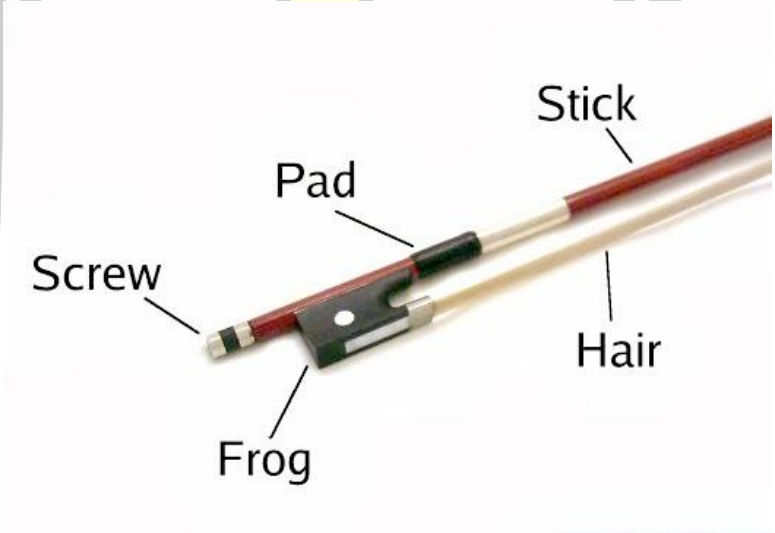
Bow ของไวโอลินที่ใช้กันในปัจจุบัน เป็นแบบของนักผลิต Bow ชาวฝรั่งเศส Francois Tourte ในศตวรรษที่ 19 (Robin Autor Stowell, 1992) ซึ่งมีส่วนประกอบต่างๆ ดังนี้

1.2.2.1 ไม้ (Stick) ส่วนใหญ่ Bow ที่มีคุณภาพ มักใช้ไม้ Pernambuco เหลาหรือกลึงเพื่อขึ้นรูปเป็นลักษณะแท่งยาวและโค้ง

1.2.2.2 หางม้า (Hairs) ผลิตจากหางม้าฟอกสีขาว ซึ่งสำหรับ Bow ไวโอลิน มักใช้หางม้าประมาน 120 เส้น ทำหน้าที่สีลงบนสายไวโอลิน ทำให้เกิดการสั่นของสายไวโอลิน ซึ่งต้องใช้ยางสน (Rosin) ในการทำให้หางม้ามีคุณสมบัติในการทำให้สายไวโอลินสั่นสะเทือน

1.2.2.3 Frog เป็นแท่งซึ่งทำหน้าที่ยึด และขึงสายไวโอลินเข้ากับตัวไม้ ซึ่งสามารถเลื่อนไปมาได้เพื่อตั้งความตึงของหางม้า

1.2.2.4 Screw ทำหน้าที่ในการหมุนเพื่อเลื่อน Frog สำหรับการตึงของหางม้า



ภาพประกอบที่ 2 ภาพแสดงส่วนประกอบของคันชัก (Bow)

มา: http://avonassac-n.blogspot.com/2013/09/01.html

จากการศึกษาเอกสารข้างต้นนี้จะเห็นได้ว่าไวโอลินมีเป็นเครื่องดนตรีที่มีประวัติมาอย่างยาวนาน มีส่วนประกอบหลัก ๆ 2 ส่วนได้แก่ ส่วนตัวของไวโอลิน และส่วนของคันชัก ซึ่งส่วนประกอบส่วนมากของไวโอลินทำจากไม้เป็นหลัก จะมีเพียงส่วนของคันชักเท่านั้นที่ทำจากวัสดุอื่นที่นอกเหนือจากไม้ ได้แก่ หางม้า โลหะ เป็นต้น

1.2 เทคนิคการเล่นไวโอลินและการสอนเทคนิคการเล่นไวโอลิน

ไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีซึ่งมีเทคนิคการเล่นที่หลากหลาย ซึ่งเทคนิคการเล่นดังกล่าวทำให้เครื่องดนตรีไวโอลินสามารถสร้างคุณลักษณะเสียงที่แตกต่างกันได้หลายลักษณะ โดยปรกตินักเรียนไวโอลินควรได้ศึกษาเทคนิคการเล่นต่าง ๆ ผ่านการฝึกเล่นบรรเลงบทเพลง และ Etude ซึ่งเทคนิคการเล่นไวโอลินดังกล่าวมีดังต่อไปนี้

1.2.1 เทคนิคการใช้มือซ้ายและการเปลี่ยน Position

นิ้วมือซ้ายทำหน้าที่ในการเปลี่ยนเสียงของแต่ละสาย จากสายเปล่าไปยังเสียงที่สูงขึ้นซึ่งการใช้นิ้วมือซ้ายของไวโอลิน ต้องอาศัยการกดที่แม่นยำ เนื่องจากไม่มีช่อง (Fret) ดังเช่น กีตาร์ และยังมีหน้าที่ในการทำ Vibrato ซึ่งเป็นเทคนิคในการพัฒนาคุณภาพเสียงหรือเทคนิคพิเศษอื่น ๆ เช่นการดีดสายด้วยมือซ้าย เป็นต้น การใช้มือซ้ายที่ถูกต้องหรือไม่นั่น สามารถเป็นต้นเหตุของ Intonation และน้ำเสียง ซึ่งเกิดขึ้นจากการทำ Vibrato (Galamian, 1964)

ซึ่งการวางนิ้วมือซ้ายที่ถูกต้องอาศัยความสามารถทางโสตประสาท และความรู้สึกในการกะระยะของนิ้วร่วมกัน ลักษณะการวางนิ้วที่ถูกต้องใช้ปลายสุดของนิ้วเป็นจุดสัมผัสสาย โดยให้แขนซ้ายเบี่ยงไปทางขวาอยู่ใต้ไวโอลิน การใช้นิ้วมือซ้ายที่ถูกต้องควรให้นิ้วมือซ้ายอยู่บน Fingerboard ให้มากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ อย่ายกนิ้วจนกว่านิ้วต่อไปจะวางลงบนตำแหน่งของโน้ตตัวถัดไป (Flesch, 1934)

เทคนิคสำคัญสำหรับการใช้นิ้วมือซ้าย คือการเปลี่ยน Position ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

1.2.1.1 ความหมายและจุดมุ่งหมายของการเปลี่ยน Position

เทคนิคการเปลี่ยน Position เป็นเทคนิคการเปลี่ยนนิ้วมือซ้ายจากตำแหน่งหนึ่งไปยังอีกตำแหน่งหนึ่ง ซึ่งถ้าหากสังเกตการบรรเลงไวโอลินของนักไวโอลินอาชีพสามารถสังเกตได้ว่ามือซ้ายมีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงไปตามสะพานนิ้ว (Finger Bord) ตลอดเวลา เทคนิคการเปลี่ยน Position มีจุดประสงค์หลักคือช่วยขยายช่วงกว้าง (Range) ของเครื่องสายให้กว้างขึ้น (สามารถเล่นเสียงได้สูงขึ้น) ซึ่งนอกจากจุดประสงค์ดังกล่าวแล้วเทคนิคการเปลี่ยน Position ยังมีประโยชน์อื่นๆ ซึ่ง ดังต่อไปนี้ Vincent Oddo ได้กล่าวถึงประโยชน์ของการเปลี่ยน Position ไว้ดังนี้ (Oddo, 1979)

ลดและหลีกเลี่ยงการเปลี่ยนสายของคันชัก ซึ่งไม่สะดวก

การคงไว้ของสีสันของเสียงของสายใดสายหนึ่ง

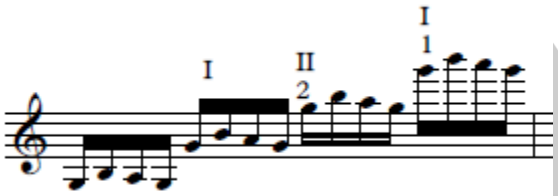
ช่วยให้การเล่นโน้ตที่มีการกระโดดข้ามโน้ตในขั้นคู่ที่กว้างสะดวกขึ้น

หลีกเลี่ยงการเล่นสายเปล่าที่ไม่จำเป็น

.

1.2.1.2 การระบุ Position และการอ่าน Position

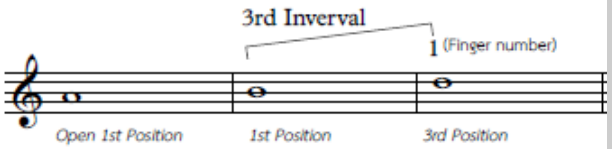
เครื่องหมายที่ใช้สำหรับระบุ Position มีหลายลักษณะ ซึ่งไม่มีการกำหนดแบบมาตรฐานการระบุ Position ตายตัว แต่จากการสำรวจพบลักษณะการใช้เลขโรมัน และการใช้เลขอารบิกในการกำหนด Position



ภาพประกอบที่ 3 โน้ตแสดงการระบุ Position

ที่มา : ปรมรรถ ดวงดารา

สำหรับวิธีการอ่าน Position สามารถอ่านได้จากระยะห่างของตำแหน่งนิ้ว 1 เมื่อเทียบกับสายเปล่าในลักษณะ Diatonic Scale เช่น ถ้าตำแหน่งของนิ้ว 1 ห่างจากสายเปล่าเป็นคู่ 2 (คิดเป็นระยะห่างจากสายเปล่า 3 เสียง) คือ Position ที่ 3 เป็นต้น



ภาพประกอบที่ 4 การอ่าน Position ซึ่งนิ้วหนึ่งอยู่ในตำแหน่งนิ้วที่ 3

ที่มา : ปรมรรถ ดวงดารา

1.2.1.3 เทคนิคการสอนการเปลี่ยน Position

การสอนการเปลี่ยน Position สามารถกระทำได้ก็ต่อเมื่อนักเรียนสามารถปฏิบัติการใช้นิ้วในรูปแบบพื้นฐานได้ ซึ่งการเปลี่ยน Position ต้องอาศัยการประสานงานระหว่างคันชัก และการเคลื่อนไหวของนิ้วมือซ้าย ประกอบกับลักษณะท่าทางของมือซ้ายและแขนซ้ายที่ถูกต้อง เพื่อให้ได้การเปลี่ยน Position ที่ราบเรียบและสมบูรณ์ ซึ่ง Vincent Oddo ได้กล่าวหลักการของเทคนิคการเปลี่ยน Position ที่ผู้ฝึกต้องสำรวจตัวเองระหว่างการฝึก ซึ่งมีดังต่อไปนี้ (Oddo, 1979)

การเปลี่ยน Position ด้วยการลดแรงกดนิ้วหัวแม่มือ แล้วนิ้วอื่น ๆ เคลื่อนไหวอย่างเบา ๆ ไปสู่ Position เป้าหมายซึ่งต้องระวังลักษณะการกระชากหรือการกระตุกระหว่างการเปลี่ยน Position

โดยทั่วไปการเปลี่ยน Position จะกระทำตรงจังหวะของโน้ต ซึ่งความเร็วในการเปลี่ยน Position ขึ้นอยู่กับความเร็วของเพลงให้นักเรียนได้ร้องออกเสียง หรือการฟังเสียงเป้าหมายก่อนการเปลี่ยน Position ถ้าเป็นไปได้ ควรให้เล่นเปรียบเทียบกับเสียงของสายเปล่าเพื่อตรวจสอบความถูกต้องของระดับเสียงการเปลี่ยน Position โดยพื้นฐานแล้วลักษณะการเคลื่อนไหวของมือซ้ายและแขนซ้ายควรเคลื่อนไหวไปด้วยกันในรูปแบบพื้นฐาน โดยไม่มีการเปลี่ยนรูปของมือซ้ายและแขนซ้ายหัวไหล่ซ้าย มือ หัวแม่มือและนิ้วอื่น ๆ อยู่ในลักษณะผ่อนคลายระหว่างการเปลี่ยน Position ระหว่างการเปลี่ยน Position นิ้วที่อยู่บนสายขณะนั้นยังคงอยู่บนสายระหว่างการเคลื่อนที่ของมือและนิ้ว จนกระทั่งถึง Position เป้าหมาย ซึ่งนิ้วอื่น ๆ ควรอยู่ในตำแหน่งเมื่อถึง Position เป้าหมาย

ระยะห่างของนิ้วแต่ละนิ้วต้องลดลงในการเปลี่ยนไปสู่ Position ที่สูง อย่างไรก็ดี การเปลี่ยน Position ต้องอาศัยทักษะ 2 ประการ ร่วมกันคือ ทักษะทางโสตประสาท และทักษะการเคลื่อนไหวของนิ้ว มือ และแขน

1.2.2 เทคนิคการใช้คันชัก (Bow)

ไวโอลิน เป็นเครื่องดนตรีที่สามารถสร้างสีสันของเสียงได้อย่างหลากหลายระดับของ ความ ดัง – เบา ที่แตกต่างกันได้มาก และมามารถเล่น Articuletion ได้หลายแบบ อารมณ์ของเพลงที่แตกต่างกันสามารถสร้างได้จากการใช้ส่วนของคันชัก ที่แตกต่างกัน ผู้เล่นต้องมีความเข้าใจถึงรูปแบบ ของเพลงซึ่งเป็นความต้องการของผู้ประพันธ์ และถ่ายทอดออกมาผ่านเล่น Dynamic และ Articuletion ที่ถูกต้องก่อนการเล่นเทคนิคด้วย Stoke ชนิดต่างๆ ได้ถูกต้อง นักเรียนควรรู้จักวิธีการจับคันชัก ที่ถูกต้อง ซึ่ง C. Paul Herfurth ได้กล่าวถึงวิธีการเริ่มต้นการจับคันชัก สามารถทำได้โดยการถือคันชัก ด้วยมือซ้าย บริเวณโคนสุดของคันชัก ชี้ออกจากตัวเอง และทำตามขั้นตอนการวางมือ ดังนี้ วางปลายนิ้วหัวแม่มือในลักษณะโค้งเล็กน้อย ในตำแหน่งรอยต่อระหว่างไม้กับ Frog โดยให้นิ้วสัมผัสบริเวณ Forg นูนขึ้นจากไม้ให้นิ้วกลางโดยใช้บริเวณข้อแรก (จากปลายนิ้ว) วางในลักษณะโค้งรอบไม้ในตำแหน่งตรงข้ามกับนิ้วหัวแม่มือ (Herfurth, 1996)

วางนิ้วนางให้ถัดนิ้วกลางโค้งรอบไม้ โดยใช้ข้อนิ้วแรกเช่นกัน ให้ปลายนิ้ววางพักไว้ที่ด้านบนของ Forg ให้นิ้วชี้วางพักบนไม้โดยใช้บริเวณข้อแรก วางปลายนิ้วก้อยบนไม้ในลักษณะธรรมชาติ การจับคันชัก ที่ถูกต้อง สามารถเรียนรู้ได้ด้วยการคิดให้ลักษณะของส่วนต่าง ๆ ของมือขวามีลักษณะของวงกลมและเส้นโค้ง ซึ่งประกอบด้วยลักษณะวงกลมของนิ้วหัวแม่มือและนิ้วกลางมีลักษณะโค้งขิงนิ้วชี้ นิ้วนาง และนิ้วก้อย (Menuhin, 1971)

การใช้คันชัก มีส่วนสำคัญในการกำหนดความดังเบา ซึ่งความดังเบา ที่แตกต่างกันจะเกิดจากปัจจัยหลายประการอันประกอบด้วยความสัมพันธ์ระหว่างการเลือกจุดสัมผัสของคันชัก (ความใกล้ – ไกล จากหย่อง) พื้นที่หน้าสัมผัสของหางม้า การใช้น้ำหนักของแขนขวา และปริมาณของ หางม้า ที่ใช้ (Flesch, 1934)

เมื่อนักเรียนทบทวนการจับคันชัก ของตัวเองให้ถูกต้องแล้ว Jack M. Perncky ได้กล่าวถึงเทคนิคการใช้คันชัก ในการเล่น Articulation ด้วย Stroke แบบต่าง ๆ ไว้ดังนี้ (Perncky, 1998)

1.2.2.1 เทคนิคเดตาเช่ (Detace)

Detace เป็น Stroke การเล่นของคันชัก ที่ราบเรียบ ปราศจากการเน้นหนัก (Accent) แยก Bow แต่ละ Stroke ในการเล่นโน้ตแต่ละตัวโดยเล่นทุกโน้ตให้เสียงต่อเนื่องกัน ไม่มีเครื่องหมายที่กำหนดให้ Stroke ชนิดนี้และสมารถเล่นได้ด้วยทุกส่วนของ Bow

วิธีการเล่น Detace ให้คันชัก อยู่บนสายด้วยน้ำหนักตามธรรมชาติที่มาจากมือ ข้อศอกและแขน ถ่ายทอดไปสู่นิ้วกลางและนิ้วนางของมือขวา โดยไม่มีการกดที่นิ้วชี้ ซึ่งทำให้ได้เสียงที่ไม่มีคุณภาพ การเล่น Detache ด้วยปลายคันชัก การเคลื่อนไหวจากแขนท่อนล่างและข้อศอกส่วนการเล่นที่โคน คันชักข้อศอกและแขนท่อนล่างเคลื่อนไหวร่วมกับแขนท่อนบน อย่างไรก็ดีให้รู้สึกว่าแขนท่อนบนลอยอยู่บนอากาศ และไม่ตึง ให้หัวไหล่ยืดหยุ่นได้ และตามที่กล่าวไว้ข้างต้นน้ำหนักควรมาจากแขนถ่ายทอดไปสู่นิ้วกลาง แขนท่อนล่าง ข้อศอก และข้อมือ เคลื่อนที่ขึ้นและลงเป็นหน่วยเดียวกัน การเปลี่ยนทิศทางของคันชัก สามารถทำให้ราบเรียบได้ด้วยการใช้ข้อมือ และนิ้ว

ปัญหาที่พบบ่อยสำหรับการเล่น Stroke แบบ Detache คือข้อต่อที่ข้อศอกไม่สามารถเป็นจุดหมุนของแขนท่อนล่าง และแขนท่อนบนเคลื่อนไหวมากเกินไป ซึ่งทำให้เกิดการเคลื่อนไหวของ Bow ที่บิดเบี้ยว และเกิดเสียงที่กระด้าง และปัญหานี้ยังเกิดขึ้นกับข้อต่อที่หัวไหล่ซึ่งทำให้เกิดอาการตึงตลอดทั้งแขนอีกด้วย

การสอนเทคนิคการเล่น Stroke แบบ Detace สามารถฝึกได้โดยการหลีกเลี่ยงการใช้แรงกด ที่นิ้วชี้ซึ่งมีขั้นตอน ดังนี้

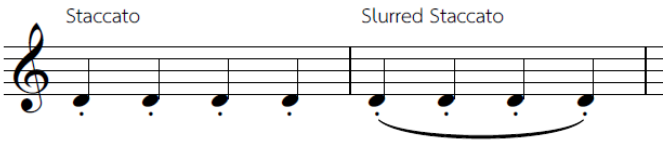
วางนิ้วกลางลงบนคันชัก ซึ่งอยู่บนสาย A ด้วยการจับ คันชัก แบบปกติ จากนั้น ยกนิ้วชี้ขึ้นจากคันชัก ซึ่งจะให้น้ำหนักตามธรรมชาติ มาจากแขนและถ่ายทอดไปสู่นิ้วกลางและนิ้วหัวแม่มือซึ่งเป็นจุดศูนย์กลางของการจับคันชัก เริ่มต้นด้วยการเล่นสายเอ ก่อนย้ายไปฝึกในสายอื่น ๆ พยายามสำรวจการจัดตำแหน่งของคันชัก เมื่อมีการเปลี่ยนสาย รวมถึงการวางน้ำหนักจากแขนในการเล่นสายแต่ละสาย

เล่นบริเวณกลางคันชัก โดยให้นิ้วชี้อยู่บนคันชัก น้ำหนักตามธรรมชาติ

จากแขนถ่ายทอดไปสู่นิ้วกลางและนิ้วหัวแม่มือ อย่างไรก็ดี นิ้วชี้ช่วยในการควบคุมทิศทางของคันชัก และเพิ่มน้ำหนักของคันชัก ในการเล่นปลายคันชัก

เล่นบันไดเสียง ด้วยการจับคันชัก แบบปรกติ ทั้งบริเวณกลางคันชัก และปลายคันชัก ให้ทุกนิ้วอยู่บนคันชัก ในการเล่นบริเวณกลางคันชัก น้ำหนักตามธรรมชาติถ่ายทอดไปสู่นิ้วกลางและนิ้วหัวแม่มือ เพิ่มน้ำหนักที่นิ้วชี้ในขณะที่เล่นบริเวณปลายสุดของ คันชัก และในขณะที่เล่นโคนคันชัก เพิ่มน้ำหนักไปที่นิ้วหัวแม่มือ นิ้วนาง และนิ้วก้อย พยายามปรับน้ำหนักในการเล่นแต่ละสายในระดับความดังที่เท่า ๆ กันเพื่อเล่นจากโน้ตเสียงต่ำไปโน้ตเสียงสูง เมื่อต้องการเพิ่มระดับความดัง ให้เพิ่มน้ำหนักจากแขนไปมากขึ้น ให้หางม้าสัมผัสสายไวโอลินเต็มทั้งแผง เลื่อน คันชัก ไปให้ใกล้หย่องมากขึ้น เมื่อต้องการเล่นเบาลง ให้ใช้น้ำหนักแขนน้อยลง ให้หางม้าสัมผัสไวโอลินน้อยลง (โดยการเอียงคันชัก ออกจากตัวผู้เล่น) เลื่อนคันชัก ให้ห่างหย่องมากขึ้น และใช้ส่วนปลายของ คันชักในการเล่น (Perncky, 1998)

1.2.2.2 เทคนิคสตักกาโต และสเลอสตักกาโต (Staccato, Slurred Staccato)



ภาพประกอบที่ 5 ลักษณะโน้ต Staccato และ Slurred Staccato

ที่มา : ปรมรรถ ดวงดารา

Staccato คือ การเล่นเสียงสั้น และมีการหยุดเสียงโดยไม่มีการยกคันชัก ซึ่งความยาวของโน้ตที่เล่นสั้นกว่าที่เขียน เช่น เขียนตัวโน้ตตัวดำแต่เล่นด้วยตัวโน้ต เขบ็ต 1 ชั้นเป็นต้น ในแต่ละ Stroke ของการเล่น Staccato มีการเตรียมพร้อมด้วยการวางน้ำหนักลงไปบนคันชักเล็กน้อยก่อนเริ่มต้นของแต่ละโน้ต และผ่อนน้ำหนักที่วางลงไปอย่างรวดเร็วขณะที่เคลื่อนคันชัก อย่างไรก็ตาม น้ำหนักบางส่วนยังคงไว้ขณะที่คันชัก เคลื่อนที่เพื่อให้คุณภาพเสียงที่ดี

พยายามอย่าวางน้ำหนักที่คันชัก ด้วยนิ้วชี้เพียงนิ้วเดียว ซึ่งจะทำให้เกิดเสียงที่กระด้าง และทำให้แขนท่อนล่างเกร็ง ให้วางน้ำหนักเล็กน้อยที่นิ้วชี้และนิ้วกลาง โดยใช้แรงกดของนิ้วหัวแม่มือที่ Frog ในทุก ๆ โน้ต Staccato

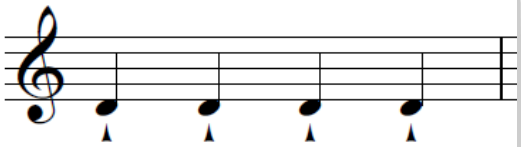
สำหรับการเล่น Slured Staccato ต้องอาศัยการเคลื่อนไหวของมือเล็กน้อยเพื่อช่วยในการเคลื่อนที่ของคันชัก หลักจากการวางน้ำหนักและผ่อนน้ำหนักอย่างรวดเร็วของนิ้วชี้,

นิ้วกลางและนิ้วหัวแม่มือ ส่วนของคันชัก ที่เหมาะสมที่สุดสำหรับการเล่น Slured Staccato คือ บริเวณปลายคันชัก จนถึงโคนคันชัก

Slured Staccato ที่เล่นด้วยคันชัก ลง ควรเล่นบริเวณโคนคันชัก ไปจนถึงปลายคันชัก ซึ่งในความเป็นจริงมีลักษณะการผ่อนน้ำหนักระหว่างโน้ตน้อยมากเมื่อคันชัก กำลังสีอยู่บนสายและกำลังเคลื่อนที่ ผู้เล่นหลายคนเล่น Slured Staccato ด้วยคันชัก ลง โดยบิดข้อมือลงเล็กน้อย (ไม้ของคันชัก เอียงมาทางผู้เล่น)

การสอนเทคนิค Staccato สามารถทำได้โดยให้นักเรียนฝึกการใช้น้ำหนักและการผ่อนน้ำหนักซึ่งสามารถฝึกได้โดยวางน้ำหนักลงบนคันชัก ด้วยนิ้วชี้และนิ้วกลาง กับแรงกดของนิ้วหัวแม่มือในจุดที่ติดกับ Frog ยังไม่มีการสีในขั้นตอนนี้ กระทำเพียงแค่การวางและการผ่อนน้ำหนักเท่านั้นนิ้วหัวแม่มือและนิ้วอื่น ๆ ผ่อนคลายหลังจากการเล่นโน้ตแต่ละตัว เมื่อการฝึกการวางและผ่อนน้ำหนักสามารถทำได้ดีแล้วจึงให้ฝึกเล่น ชุดของโน้ต Staccato บนสายเปล่าพยายามจนได้เสียงที่มีคุณภาพ คือเป็นเสียงที่ไม่บาง หรือกระด้างจนเกินไปการเคลื่อนไหวโดยพื้นฐานนั้น มาจากข้อศอกและแขนท่อนล่าง อย่าเกร็งแขนท่อนบนและหัวไหล่ พยายามใช้บริเวณกลางคันชัก ในการเล่น (Perncky, 1998)

1.2.2.3 เทคนิคมาเทเล (Martele)



ภาพประกอบที่ 6 ลักษณะโน้ต Martele

ที่มา : ปรมรรถ ดวงดารา

Matele นั้นคล้ายกับ Staccato ซึ่ง Matele กำหนดด้วยสามเหลี่ยม มีลักษณะการเล่นสั้นกว่าโน้ตที่เขียนเช่นเดียวกับ Staccato เช่น เขียนด้วยโน้ตตัวดำ แต่เล่นด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น เป็นต้น Martele ใช้น้ำหนักในการเล่นที่จุดเริ่มต้นของโน้ตมากกว่า Martele และใช้การสีที่หนักแน่นกว่า มีลักษณะการหยุดเสียงเช่นเดียวกับ Martele ควรเป็น Dynamic ที่ดังกว่า Martele (f หรือ ff) และเล่นในบริเวณใกล้หย่องโดยใช้หางม้าเต็มทั้งแผงในการเล่น ซึ่งคันชัก ยังคงอยู่บนสายตลอดเวลาเช่นเดียวกับการเล่น Staccato

หลังจากการวางน้ำหนักล่วงหน้าซึ่งทำโดยใช้น้ำหนักจากแขนถ่ายทอดไปสู่นิ้วชี้และนิ้วกลางรวมถึงการใช้แรงกดดันของนิ้วหัวแม่มือได้กระทำแล้ว จึงผ่อนน้ำหนักทันทีทันใดพร้อมกับการสีของ คันชัก นิ้วนางและนิ้วก้อยยังคงอยู่บนคันชัก เพื่อสนับสนุนเพื่อควบคุม Stroke การใช้ปริมานคันชัก และน้ำหนักมากกว่าการเล่น Staccato การเคลื่อนไหวพื้นฐานนั้นนอกจากแขน

ท่อนล่างและข้อศอก โดยแขนท่อนบนมีการเคลื่อนไหวเล็กน้อยเพื่อหลีกเลี่ยงอาการเกร็งที่หัวไหล่ Martele ควรเล่นบริเวณปลาย Bow ซึ่ง Stroke แบบ Grand Maetele ใช้ปริมานคันชัก ถึง 1/2 - 2/3 ของ Bow เช่นเดียวกันกับ Staccato การเล่น Martele มีการหยุดหลังโน้ตแต่ละตัว และเล่นโน้ตแต่ละตัวด้วยความยาวเพียงครึ่งหนึ่งของโน้ตที่เขียน ปริมานคันชัก ที่ใช้นั้นขึ้นอยู่กับความยาวของโน้ตและ Tempo ของเพลง

การสอน Matele สามารถทำได้โดยให้ผู้เรียนฝึกเช่นเดียวกับการฝึก Staccato อย่างไรก็ตามให้ใช้น้ำหนักมากขึ้นกับนิ้วชี้ นิ้วกลาง และหัวแม่มือ ซึ่งเป็นน้ำหนักที่มาจากแขนถ่ายทอดไปสู่คันชัก โดยยังไม่มีการสีในขั้นตอนนี้ จากนั้นผ่อนน้ำหนักออก เมื่อขั้นตอนการฝึกวางน้ำหนักทำได้ดี จึงเล่นชุดโน้ต Matele บนสายเปล่า จังหวะของการวางน้ำหนักและการผ่อนน้ำหนักนั้นเป็นสิ่งที่สำคัญสำหรับ Articulation ชนิดนี้ การเคลื่อนไหวพื้นฐานมาจากแขนท่อนล่างและข้อศอก แต่เนื่องจากการใช้คันชัก ที่มากกว่า Staccato การใช้แขนท่อนบนจึงมีมากกว่า พยายามอย่าเกร็งหัวไหล่ จุดที่เหมาะสมสำหรับการเล่น Matele คือเริ่มจากกลางคันชัก (Perncky, 1998)

1.2.2.4 เทคนิคซัสเทนมาเทเล่ (Sustained Martele)

Sustained Martele คือ การเล่น Detache โดยใช้การเริ่มต้นเสียงแบบ Martele ซึ่งเขียนด้วยเครื่องหมายสามเหลี่ยม และขีด การเล่น Sustained Martele ใช้วิธีการเล่นทุกอย่างของ Martele ยกเว้นหลังจากการวางน้ำหนักและการผ่อนน้ำหนักพร้อมกับการสีได้ผ่านไปแล้ว ให้สีต่อเนื่องด้วยเสียงที่ยาวโดยใช้ความเร็วของคันชัก ที่ช้าลงเช่นเดียวกับ Detache

1.2.2.5 เทคนิคสปิคกาโต (Spiccato)

Spiccato คือ การใช้คันชัก ในลักษณะตกลงบนสาย และกระเด้งขึ้นจากสายในทุก ๆ ตัวโน้ต ซึ่งการกำหนดการเล่น Spiccato อาจจะระบุหรือไม่ระบุไว้ในโน้ตเพลงก็ได้ การเล่นกระเด้งของคันชัก มักเกิดขึ้นบริเวณต่ำกว่ากลางคันชัก หรือ บริเวณ โคนคันชัก เมื่อต้องการเล่น Spiccato ใน Tempo ที่ช้า และถ้าต้องการ Spiccato ที่สั้น เร็ว และคมชัด มักเล่นบริเวณกลางคันชัก เล็กน้อย การเล่น Spiccato มีข้อจำกัดของ Tempo เนื่องจากต้องอาศัยปฏิกิริยาของคันชัก ในการเล่น

คำว่า Spiccato มาจากภาษาอิตาเลียน ซึ่งหมายถึงการกระเด้งแต่ละครั้งควบคุมโดยแขนท่อนล่างและแขนท่อยบนร่วมกับนิ้วมือและมือ ควรให้แขนรู้สึกเบาและสมดุล โดยใช้นิ้วมือ และมือคงบคุมจังหวะ ใช้ในการเคลื่อนไหวของแขนให้มากขึ้นและลดการเคลื่อนไหวของนิ้วและมือเมื่อเล่น Spiccato ด้วย Tempo ช้า

Spiccato ใช้การเคลื่อนไหวทั้งในแนวดิ่งและราบ หากการเคลื่อนไหวเป็นเส้นโค้งแบนลง ให้เสียงที่กลมกว่า นุ่มกว่า หากต้องการเสียงที่คมชัด ควรใช้การเคลื่อนไหวเป็นรูปเส้น

โค้งที่สูงขึ้น และหากมีการกำหนด Tempo ที่เร็ว ควรเพิ่มการเคลื่อนไหวของมือและนิ้วมือ ร่วมกับการเคลื่อนไหวของแขน การเล่น Spiccato ควรให้ข้อมือและแขนอยู่สูงกว่าการเล่นแบบ Detache เล็กน้อย การควบคุม Dynamic และคุณภาพเสียงถูกกำหนดโดยความสูงในการตกลงมาของคันชัก การสอน Spiccato มีขั้นตอนดังนี้

ให้ผู้เรียนจับ Bow ให้อยู่เหนือสาย A ประมาณ 4 นิ้ว ให้ Bow ตกลงมาบนสายและกระเด้งด้วยการบิดข้อมือคล้ายการบิดลูกบิดประตู ซึ่งเป็นการสร้างการเคลื่อนไหวในแนวราบทำให้ Bow กระเด้งในลักษณะเส้นโค้ง ด้วยมือและข้อมือร่วมกับการ ประสานงานกับแขน โดย ให้หัวไหล่สามารถเคลื่อนไหวได้ฝึกเล่นบันไดเสียง G Major 2 Octave ซึ่งเป็นบันได้เสียงที่ประกอบด้วย โน้ตทุกสายฝึกด้วยจังหวะที่ช้า ในลักษณะเล่นโค้งที่แบน และเล่นบริเวณโคน Bow เพื่อให้ได้เสียงที่กลม และนุ่มนวล จากนั้นให้เพิ่ม Tempo เพื่อให้ได้เสียงที่คมชัด โดยประกอบกับการย้ายการเล่นไปบริเวณกลาง Bow และใช้การตกของ Bow ที่สูงขึ้นและเคลื่อนไหวของข้อมือและนิ้วมือที่มากขึ้นใช้หางม้าที่เต็มในการเร่งให้กระเด้งเร็วขึ้นสำหรับการทำให้เสียงหนักแน่นขึ้น ยก Bow ให้สูงขึ้นและตกลงโดยใช้บริเวณใกล้ Frog (Perncky, 1998)

1.2.2.6 เทคนิคเทมโมโล (Tremolo)

ภาพประกอบที่ 7 ลักษณะโน้ต Tremolo

ที่มา : ปรมรรถ ดวงดารา

Tremolo คือ การเล่นในลักษณะเดียวกับ Deteche ด้วย Stroke ที่สั้นมาก และใช้ความเร็วสูงอย่างไม่มีขีดจำกัด และไม่มีการนับจังหวะ การเล่น Tremolo มักใช้บริเวณปลายคันชัก ทำให้ผู้เล่นมักทำเกร็งแขนและหัวไหล่ ซึ่งทำให้ไม่ได้เสียงที่มีคุณภาพ และไม่สามารถควบคุม Dynamic ได้ รวมทั้งการเคลื่อนไหวของแขนโดยเฉพาะการเปลี่ยนสายของคันชัก ไม่สามารถทำได้อย่างอิสระ Tremolo มักปรากฏในการเล่นในวง Orchestra มากกว่าเพลงเล่นเดี่ยว อย่างไรก็ดี การเล่น Tremolo เป็นเทคนิคที่มีความสำคัญ และสามารถช่วยพื้นฐานได้อย่างดีสำหรับเตรียมความพร้อมการเล่น Sautille

การเคลื่อนไหวของ Tremolo คล้ายกับการกระเด้งของลูกบอล โดยอาศัยพื้นฐานจากนิ้วที่เป็นอิสระ การเคลื่อนไหวของมือและข้อมือ มีการเคลื่อนไหวบ้างจากแขนท่อนล่าง

ข้อศอก และแขนท่อนบน แต่ยังคงให้นิ้วและหัวไหล่ปราศจากอาการเกร็งที่มากเกินไป ข้อมือควรอยู่ต่ำกว่ามือเล็กน้อยเมื่อเล่นบริเวณปลายคันชัก

การสอน Tremolo สามารถสอนได้โดยการให้นักเรียนฝึกการผ่อนคลายข้อมือ แล้วจึงฝึกเล่น Tromolo ด้วยความเร็วปานกลาง ด้วย Stroke ที่สั้นมาก ใช้บริเวณปลายคันชัก ในการเล่นโดยใช้เพียงนิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วหัวแม่มือในการจับคันชัก ส่วนนิ้วอื่น ๆ ให้ยกขึ้นจากคันชัก เมื่อรู้สึกถึงความผ่อนคลายและสามมารถในการควบคุมนิ้วมือ มือ และข้อมือแล้วจึงวางนิ้วอื่น ๆ ลงบนคันชัก ให้นักเรียนฝึกแบบฝึกหัดนี้บนสายเปล่าโดยใช้เพียงนิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วหัวแม่มือ อย่าหยุดการเล่นเมื่อมีการเปลี่ยนสาย ปรับระดับของมือ ข้อมือ และแขนเมื่อเปลี่ยนสาย จากนั้นฝึกซ้ำอีกครั้งโดยให้นิ้วทุกนิ้วอยู่บนคันชัก แล้วจึงฝึกกับบันได้เสียงตามวิธีการต่อไปนี้

ฝึกกับบันไดเสียง โดยใช้น้ำหนักเสียงในระดับที่แตกต่างให้การเล่น Tremolo ยังคงดำเนินต่อไปเมื่อมีการเปลี่ยนโน้ต การเล่นเสียงเบาให้ใช้ปลายคันชัก (*p,mp)* ส่วนการเล่นดังกว่าให้ใช้บริเวณที่ค่อนมาทางกลางคันชัก เล็กน้อย ใช้น้ำหนักที่มากกว่า (*f*) ใช้หางมเต็มและเล่นใกล้หย่องมากขึ้น ในทางกลับกันการเล่นค่อนไปทาง Fingerboard และการใช้หางม้าให้น้อยลงเป็นการลด Dynamic ให้เบาลง ฝึกเล่นบันไดเสียง ในลักษณะเริ่มต้นด้วยเสียงเบา (*p*) และ Crescendo ไปตามบันไดเสียงที่ไล่ขึ้น และ Decrecendo ตามบันได้เสียงที่ไล่ลง โดยเริ่มจากสุดปลายของ Bow ซึ่งมีน้ำหนักเบา และเคลื่อนมายังกลางคันชัก ที่ซึ่งมีน้ำหนักมากขึ้นจากนิ้วชี้และนิ้วกลางเมื่อ Dynamic เพิ่มขึ้นมาจนถึง Forte (*f)* และเมื่อบันไดเสียงไล่ลง ให้เคลื่อนกลับไปที่ปลายสุดของคันชัก และลด Dynamic จนถึง (*p*) โดยใช้การปรับตำแหน่งของคันชัก ร่วมกับการปรับปริมาณของหางม้าที่สัมผัสสายฝึกเล่นบันไดเสียงโดยเริ่มต้นด้วย Forte และ Decrescendo ไปยัง Piano ในจุดสูงสุดของบันไดเสียง ปรับตำแหน่งคันชัก จากกลางคันชัก ไปสู่ปลายสุดของคันชัก Sautille (Perncky, 1998)

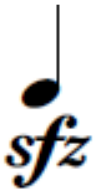
1.2.2.7 เทคนิคซัวทิเล (Sautille) คือ Stroke ชนิดหนึ่ง มีลักษณะการกระเด้งของ คันชัก ในแต่ละตัวโน้ต โดยการกระเด้งเกิดขึ้นจากปฏิกิริยาของความยืดหยุ่นตามธรรมชาติ มากกว่าการยกคันชัก ขึ้นอย่างตั้งใจเหมือน Spiccato ส่วนของคันชัก ที่เหมาะสมสำหรับการเล่น Suatille มากที่สุดคือบริเวณรอบ ๆ กลางคันชัก โดยค่อนข้างมากทางโคนคันชัก สำหรับการกระเด้งที่ช้าและ Dynamic ที่ดังกว่า และค่อนไปทางปลายคันชัก เมื่อต้องการกระเด้งที่เร็วและ Dynamic ที่เบากว่า จุดที่เหมาะที่สุดสำหรับการเล่นขึ้นอยู่กับการปรับและการควบคุม Bow หารทำให้เกิด Stroke แบบ Sautille สัมพันธ์กับการเล่น Stroke แบบ Detache อย่างไรก็ดี การเล่น Sautille ต้องอาศัยความเร็วการกระเด้งของ คันชัก ดังนี้

เมื่อเล่น Sixteenth Note ที่ความเร็ว โน้ตตัวดำ เท่ากับ 138-152 คันชักจะตอบสนองการเด้ง เมื่อเล่นบริเวณกลางคันชัก เมื่อเล่นเขบ็ตสองชั้น ที่ความเร็ว โน้ตตัวดำ เท่ากับ 90

จะตอบสนองการเด้งเมื่อเล่นบริเวณใกล้ Frog ความยืดหยุ่นของคันชัก มีความสำคัญในการเล่น Sautille ซึ่งเป็นการยากสำหรับการเล่น Sautille ด้วยคันชัก ที่หนักจนเกินไป เช่นนักเรียนที่เล่นด้วยคันชัก ขนาด ½ มักมีปัญหาในการเล่น Sautille ซึ่งสามารถให้นักเรียนเล่นด้วย Stroke แบบ Detache ด้วยความสูงเช่นเดียวกับ Sautille แทนได้ ส่วนปัญหาที่พบบ่อยสำหรับการเล่น Sautille ซึ่งเกิดจากผู้เล่นคือ ข้อมือมีการเกร็งมากเกินไป และการใช้ส่วนของคันชัก สำหรับการเล่น Sautille ไม่ถูกต้องหากการเล่น Sautille กระทำในแนวราบ (คันชักขนานกับพื้น) คันชัก มักไม่กระเด้ง อย่างไรก็ดี สามารถใช้ลักษณะการเคลื่อนไหวเป็นวงกลมด้วยมือและข้อมือ การเคลื่อนไหวในลักษณะวงกลมนี้บางส่วนอาจมากจากแขนท่อนล่าง การเคลื่อนไหวเป็นวงกลมใหญ่ ทำให้เกิดการกระเด้งที่สูงกว่า และในทางกลับกัน หากต้องการการกระเด้งที่เร็วขึ้นควรใช้การเคลื่อนไหวแบบวงกลมที่เล็กลง เมื่อเล่น Sautille ด้วยคันชัก ลงใช้ในการเคลื่อนไหวแบบวงกลมด้วยมือ,ข้อมือ และใช้แขนเล็กน้อย ในลักษณะตามเข็มนาฬิกา และสำหรับคันชัก ขึ้น ให้เคลื่อนไหวเป็นวงกลมทวนเข็มนาฬิกา

การสอน Sautille มีดังนี้ ให้นักเรียนฝึกเล่น Stroke แบบ Detache โดยใช้คันชัก ให้น้อย และเล่นด้วยความเร็วสูง โดยเล่นใกล้บริเวณกลางคันชัก หมุนคันชัก ให้หางม้าสัมผัสสายไวโอลินได้เต็ม พยายามอย่าจับคันชัก ให้แน่นนัก จากนั้นเล่น Detache ด้วยความเร็ว และเพิ่มลักษณะการเคลื่อนไหวเป็นวงกลมด้วยการเคลื่อนไหวของมือ และนิ้วมือ ซึ่งเกิดจากจุดหมุนบริเวณข้อมือ จับคันชัก ให้เกิดความสมดุลระหว่างนิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วหัวแม่มือ โดยนิ้วอื่นๆ ช่วยสนับสนุนการเล่น การฝึกที่ดีควรจับคันชัก ด้วยนิ้วชี้ นิ้วกลางและนิ้วหัวแม่มือ โดยนิ้วอื่น ๆ ช่วยสนับสนุนการเล่น การฝึกที่ดีควรจับคันชัก ด้วยนิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วหัวแม่มือและยกนิ้วอื่น ๆ ขึ้น เริ่มต้นด้วยลักษณะการเล่นที่คันชัก อยู่บนสายและเล่น Detache ด้วยความเร็วสูง จากนั้นเพิ่มลักษณะการเคลื่อนไหวเป็นวงกลมด้วยข้อมือ เมื่อคันชัก เริ่มการกระเด้งให้วางนิ้วนางและนิ้วก้อยบนคันชัก ตามปรกติการใช้เทคนิค Tremolo อาจช่วยให้เกิดการกระเด้งของคันชัก ได้ในบางครั้ง โดยวางคันชักใกล้บริเวณปลายสุดของคันชัก แล้วเล่น Tremolo จากนั้นค่อยๆ เลื่อนคันชัก ไปที่บริเวณกลางคันชัก โดยยังคงเล่นในลักษณะ Tremolo ต่อไป จนกว่าจะถึงจุดที่มีการกระเด้งของคันชัก แขนท่อนล่างมีส่วนร่วมในการเคลื่อนไหวในลักษณะวงกลมเพื่อสร้างการกระเด้งของคันชัก การฝึกด้วยการเล่นบันไดเสียง ซึ่งการเล่นบันไดเสียงสามารถช่วยฝึกการใช้คันชัก ที่มี ความยากได้ ซึ่งการเล่น Sautille ต้องอาศัยความสัมพันธ์ของคันชัก และนิ้วมือซ้ายอย่างมาก ซึ่งเป็นความท้าทายของผู้ฝึก พยายามให้การกระเด้งยังคงสม่ำเสมอ แม้มีการเปลี่ยนสายของคันชัก เริ่มต้นด้วยการเล่น 4 Stroke ต่อ 1 ตัวโน้ต และลดลงเหลือ 2 Stroke และ 1 Stroke ตามลำดับ (Perncky, 1998)

1.2.2.8 เทคนิคสฟอเซนโด (Sforzando)



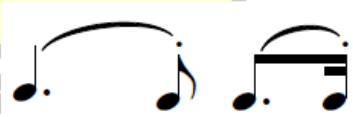
ภาพประกอบที่ 8 ลักษณะโน้ต Sforzando

ที่มา : ปรมรรถ ดวงดารา

Sforzando คือลักษณะการเน้นหนักที่จุดเริ่มต้นของตัวโน้ต และลากเสียงยาวไปจนครบความยาวของโน้ต ซึ่งคล้ายกับการเล่น Stroke แบบ Martele แต่ใช้ลักษณะการลากเสียงต่อเนื่องแบบ Legato ปริมาณการเน้นหนักและความดังของการลากเสียงนั้นขึ้นอยู่กับ Dynamic ที่กำหนด และน้ำหนักการเล่นควรมาจากนิ้วชี้,นิ้วกลาง และแรงกดที่นิ้วหัวแม่มือกับ Frog

ปัญหาที่พบบ่อยสำหรับการเล่น Sforzando คือ การไม่ผ่อนน้ำหนักทันทีที่คันชักเคลื่อนไหว ซึ่งทำให้เกิดเสียงที่กระด้าง หรือการใช้น้ำหนักที่น้อยไป ทำให้ไม่เกิดลักษณะการเล่น Sforzando (Perncky, 1998)

1.2.2.9 เทคนิคฮุคเกดโบว์ (Hooked Bowing)



ภาพประกอบที่ 9 ลักษณะโน้ต Hooked Bowing

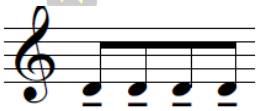
ที่มา : ปรมรรถ ดวงดารา

Hooked Bowing คือการรวบรวมกันของการเล่น Detache และ Staccato ด้วย Stroke เดียวกัน ซึ่งอัตราความยาวโน้ตระหว่างโน้ตสองตัวนั้นสามารถเปลี่ยนได้ โดยส่วนใหญ่โน้ตตัวแรก ซึ่งเล่นด้วย Stroke แบบ Detache มักยาวกว่าโน้ตตัวที่สอง

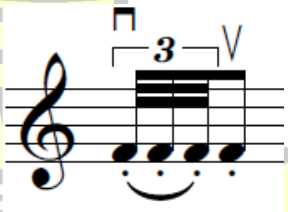
การเล่น Hooked Bowing ทำได้โดยเล่นโน้ตตัวแรก ในลักษณะ Detache และหยุดคันชัก เพื่อให้เกิดลักษณะการเล่น Staccato ในโน้ตตัวที่สอง จากนั้นจึงเล่นโน้ตตัวที่สองในลักษณะ Staccato

1.2.2.10 เทคนิคแอคเซ้น (Accent)

Accent คล้ายกับการเล่น Sforzando แต่เน้นหนักที่จุดเริ่มต้นของโน้ต เบากว่าหลังจากการผ่อนน้ำหนัก ลากคันชัก ต่อเนื่องในลักษณะ Legato จนครบความยาวของโน้ต ปริมาณการเน้น ขึ้นอยู่กับระดับ Dynamic และ Style ของเพลง (Perncky, 1998)

1.2.2.11 เทคนิคพอตาโต (Portato)

ภาพประกอบที่ 10 ลักษณะโน้ต Portato
ที่มา : ปรมรรถ ดวงดารา

Portato คือการเล่น Slured ด้วยชุดของโน้ตต่อเนื่องกัน ทำให้เกิดจังหวะโดยปราศจากการหยุดในแต่ละโน้ต Portato สามารถเล่นได้โดยทุกส่วนของคันชัก ซึ่งทั่วไปมักใช้บริเวณกลางคันชัก การทำให้เกิดจังหวะของโน้ตมาจาก Dynamic ในจุดเริ่มต้นของโน้ต ด้วยการเพิ่มและลดน้ำหนักของ Bow ที่จุดเริ่มต้นของโน้ตแต่ละตัว โดยอาจใช้น้ำหนักจากนิ้วชี้เล็กน้อย โดยทั่วไปการเล่น Portato มักกำหนดด้วยขีด และเส้น Slur (Perncky, 1998)

1.2.2.12 เทคนิค ริโคเชท (Ricochet)

ภาพประกอบที่ 11 ลักษณะโน้ต Ricochet
ที่มา : ปรมรรถ ดวงดารา

Ricochet คือการเล่น Spiccato ต่อเนื่อง โดยให้คันชัก กระเด้ง 2 ครั้ง หรือมากกว่า ก่อนมีการเปลี่ยนทิศทางของคันชัก การเล่น Ricochet มักใช้คันชัก ลง และใช้บริเวณกลางไปจนถึงปลายคันชัก ในการเล่น การเล่น Ricochet ทำได้โดยให้ข้อมือและนิ้วมือผ่อนคลาย ปล่อยให้คันชัก ในขณะที่เคลื่อนคันชัก ลง Ricochet กำหนดด้วยเครื่องหมายจุด และเส้น Slur (Perncky, 1998)

1.2.3 เทคนิคดับเบิ้ลสตอป คอร์ด และ อาเพคจิโอ (Double Stop Chords, Arpeggio)

Double Stop Chords และ Arpeggio ล้วนเป็นเทคนิคการเล่นเสียงตั้งแต่ 2 เสียงขึ้นไป ซึ่งแต่ละเทคนิคมีรายละเอียดวิธีการเล่นแตกต่างกันออกไปดังต่อไปนี้

1.2.3.1 เทคนิคดับเบิ้ลสตอป (Double Stop)

Vincen Oddo ได้กล่าวถึงความหมายและวิธีการเล่น Double Stop ไว้ดังต่อไปนี้ Double Stop คือการเล่นสองเสียงพร้อม ๆ กัน ซึ่งในการเล่นวง Orchestra มักประกอบด้วยโน้ตสายเปล่าร่วมกับโน้ตที่ต้องกดนิ้วมือซ้าย แต่ในการเล่นด้วยนิ้วมือซ้ายทั้งสองมักเป็นเพลงที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยว นอกเหนือจากประโยชน์จากการได้เสียงสองเสียงแล้ว การเล่น Double Stop ยังมีประโยชน์ในการช่วยพัฒนา Intonation การควบคุมคันชัก และการใช้นิ้วมือซ้ายเสียงที่ยาว และสะอาด เกิดจากความสมดุลของการใช้คันชัก ระหว่างสายสองสาย ซึ่งประกอบด้วยความสมดุลของปริมาณและน้ำหนัก ซึ่งนักเรียนที่เริ่มต้นฝึก Double Stop มักใช้น้ำหนักมากเกินไปหรือไม่สามารถตั้งคันชัก ได้ถูกตำแหน่ง ทำให้เสียงใดเสียงหนึ่งหายไปในบางครั้งหรือจับคันชัก แน่นและเกร็งเกินไปทำให้ไม่สามารถเล่นเสียง Double Stop ที่ยาวได้ Jack M.Pernecky ได้กล่าวถึงการเล่น Double Stop ไว้ดังนี้

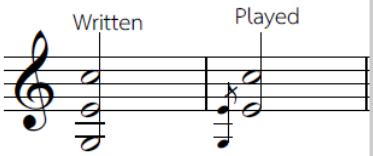
การวางนิ้วมือซ้ายที่ถูกต้อง โดยให้นิ้วมือซ้ายโค้งเป็นพิเศษเพื่อสามารถเล่นคู่เสียง และเล่นคอร์ด โน้ตที่อยู่ต่ำกว่าเป็นหลักสำหรับการกะระยะโน้ตที่สูงกว่า พยายามอย่ากดนิ้วแน่นเกินไป การใช้น้ำหนักของคันชัก ที่เหมาะสม ควรใช้น้ำหนักของคันชัก ที่มากขึ้นในการเล่น

สายที่เสียงต่ำ ซึ่งสามารถช่วยในการสร้างสมดุลของน้ำหนักคันชัก ระหว่างสายเสียงต่ำและสายเสียงสูง ควรเล่นใกล้ Fingerboard หากต้องการ Dynamic ที่เพิ่มขึ้น สามารถเล่นใกล้กับหย่อง และเพิ่มน้ำหนักของคันชัก การจับคันชัก ที่แน่นเกินไป หรือการใช้ปริมาณคันชัก ที่น้อยเกินไปอาจทำให้เกิดเสียงที่กระด้างได้ (Oddo, 1979)

1.2.3.2 เทคนิคคอร์ด (Chords)

Vincent Oddo ได้กล่าวถึงความหมายและลักษณะการเล่น Chords ไว้ดังนี้ Chords คือการเล่นโน้ตสามหรือสี่ตัว ซึ่งเป็นเทคนิคสำหรับไวโอลิน วิโอลา และเชลโล สำหรับการบันทึกโน้ต Chords เขียนในลักษณะการเล่นพร้อมกันทั้งสามหรือสี่เสียงเหมือนกับการเล่น Chords กับ Piano แต่ในความเป็นจริงการเล่น Chords สำหรับไวโอลินมีทั้งลักษณะ Broken Chords และ Divided Chords ในการบรรเลงเดี่ยว Chords มักเล่นในลักษณะ Broken Chords โดยการเล่นโน้ตสองตัวล่างก่อนและตามด้วยโน้ตสองตัวบนในลักษณะเดียวกับการเล่น Double Stop โดยไม่มีการเปลี่ยนทิศทางของคันชัก เล่นโน้ตสองตัวล่างในลักษณะ Grace Note เพื่อให้เสียงของโน้ตตัวล่างค้างยาวขณะที่เล่นโน้ตสองตัวบน ใช้ปริมาณของ คันชัก ในการเล่นโน้ตสองตัวล่างเพียงเล็กน้อยเพื่อเก็บ

คันชัก ที่เหลือสำหรับการเล่นโน้ตสองตัวบนให้ได้เสียงยาว ซึ่งการเล่น Chords ในลักษณะนี้ มักใช้คันชัก ลงเป็นส่วนใหญ่

สำหรับการเล่น Broken Chords คือการเล่นโน้ตทั้งสามเสียงพร้อมกันอย่างแท้จริง เหมาะสำหรับการเล่นโน้ตที่ค่อนข้างสั้น ซึ่งการเล่น Broken Chords สามารถเล่นได้โดยใช้คันชัก สีลงด้วยหางม้าเต็ม และความเล่นด้วยโคนคันชัก อยู่บริเวณใกล้ Fingerboard โดยน้ำหนักของคันชัก ลงไปที่สายซึ่งอยู่ตรงกลาง (Oddo, 1979)

ภาพประกอบที่ 12 การเล่น Broken Chords
ที่มา : ปรมรรถ ดวงดารา

1.2.3.3 เทคนิคอาเพคจิโอ (Arpeggio)

Vincent Oddo ได้กล่าวถึงการเล่นเทคนิค Arpeggio ไว้ว่า คอร์ดต่าง ๆ สามารถเล่นในลักษณะ Arpeggio ได้โดยการเล่นโน้ตแต่ละตัวต่อเนื่องโดยไม่มีการเปลี่ยนทิศทางของคันชัก โดยเล่นในลักษณะกลิ้งคันชัก ไปตามส่วนโค้งสูง – ต่ำของสาย โดยใช้การเคลื่อนไหวของแขนอย่างต่อเนื่อง ไม่มีการหยุดที่สายใดสายหนึ่งระหว่างการเล่น Arpeggio ควรแบ่งคันชัก ในการเล่นแต่ละสายให้สมดุล (Oddo, 1979)

เทคนิคการเล่นฮาโมนิค (Harmonics)

Vincent Oddo ได้กล่าวถึงความหมายและการเล่น Harmonics ไว้ดังนี้ Harmonics คือเสียงคล้ายเสียงขลุ่ย ซึ่งเป็นผลมากจากการแตะสายเบา ๆ จุดซึ่งเป็น จุดแบ่งเท่าของสาย เช่นจุดแบ่งครึ่ง, 1/4 ,1/3 เป็นต้น ซึ่งให้เสียง Overtone Harmonics สามารถแบ่งได้ตามวิธีการเล่นดังนี้

Natural Harmonics ใช้เพียงนิ้วเดียวแตะที่สายเบาๆ ในจุดที่เกิด Harmonics ซึ่งมักใช้ในการบรรเลงวง Ochrestra และการบรรเลงเดี่ยว Artificial Harmonics ใช้นิ้วสองนิ้วในการเล่น โดยนิ้วหนึ่งกดที่สาย (กดลงบน Fingerboard) ขณะที่อีกนิ้วหนึ่งแตะเบา ๆ ในจุดที่เกิด Harmonics ซึ่งตามปรกติมักใช้นิ้ว 1 และนิ้ว 4 มักใช้เฉพาะการบรรเลงเดี่ยว การระบุการเล่น Harmonics ในโน้ต ใช้เครื่องหมายวงกลมเล็กๆ เหนือตัวโน้ต หรือหัวโน้ตสี่เหลี่ยมข้าวหลามตัด สำหรับการเล่น Nartural Harmonics และสำหรับการเล่น Artificial Harmonics ใช้หัวโน้ตปรกติใน

การระบุโน้ตที่ใช้นิ้วกด และใช้หัวโน้ตสี่เหลี่ยมข้าวหลามตัดสำหรับที่ใช้นิ้วแตะเบาๆ การเล่น Harmonics ควรให้ Bow อยู่ใกล้หย่องเล็กน้อย โดยใช้น้ำหนักคันชัก ที่เบาสำหรับ Natural Harmonics ใช้เพียงนิ้วเดียวในการแตะสาย ส่วนนิ้วอื่น ๆ ให้ยกห่างจากสาย หากตำแหน่งการแตะสายไม่ถูกต้อง หรือน้ำหนักคันชัก มากเกินไป อาจไม่เกิดเสียง Harmonics แต่อาจเกิดเสียงคล้ายกับการขูดสายแทน Harmonics ที่จุดกึ่งกลางของสายเป็นจุดที่เสียงเดียวกับการเล่นตามปรกติ ส่วนจุดอื่น ๆ มักให้เสียงที่สูงกว่าเสียงจากการเล่นตามปรกติทั้งสิ้น (Oddo, 1979)

1.1.4 เทคนิคการทำวิบราโต (Vibratro)

Vincent Oddo ได้กล่าวไว้ถึงความหมายของการทำ Vibrato ไว้ว่า การทำ Vibrato เป็นเทคนิคที่เป็นพื้นฐานสำหรับการพัฒนาคุณภาพเสียง การทำ Vibrato ที่ถูกต้องประกอบกับการใช้คันชัก ที่ดี สามารถสร้างเสียงคล้ายเสียงร้อง ซึ่งเป็นเสียงที่ชุ่มชื่นมีสีสันและให้อารมณ์ได้มากขึ้น นักไวโอลินหลายคนที่ใช้ Vibrato สำหรับการแสดงอารมณ์ของเพลงที่ลึกซึ้ง แต่มีนักไวโอลินจำนวนหนึ่งที่ใช้เทคนิคการ Vibrato สำหรับซ้อนเร้น intonation ที่ไม่ดี (Leopold Auer,1980: 22) เสียง Vibrato คือเสียงที่เป็นผลมาจากการเปลี่ยนของระดับเสียงลงและขึ้นเล็กน้อยด้วย ความถี่หนึ่งซึ่งกระทำด้วยการกลิ้งหมุนของปลายนิ้วเดินหน้าและถอยหลังไปบนสาย เมื่อการ Vibrato สามารถแยกชนิดได้ตามลักษณะการเคลื่อนไหวดังนี้

1.1.4.1 Hand Vibrato คือการทำ Vibrato จากการเคลื่อนไหวของมือในขณะที่แขนอยู่กับที่นิ้วจะยืดออกและงอเข้าโดยอัตโนมัติจากการเคลื่อนไหวของมือไปข้างหน้า – ถอยหลัง และกลับมายังตำแหน่งปกติ ซึ่งเป็นตำแหน่งเริ่มต้นก่อนการทำ Vibrato

1.1.4.2 Arm Vibrato คือการทำ Vibrato จากการเคลื่อไหวของแขนท่อนล่าง ซึ้งนิ้วจะงอเข้าแยกยืดออกจากการเคลื่อนไหวของแขน การทำ Vibreto ในลักษณะนี้ ควรกดนิ้วให้มั่นคง พอที่จะกดสายลงไปได้และสามารถอยู่ได้ในตำแหน่งโดยไม่เลื่อนขณะที่ทำ Vibrato แต่มีความยืดหยุ่นพอที่จะรับการเคลื่อนไหวจากแขน

1.1.4.3 Fingers Vibrato คือการทำ Vibrato โดยอาศัยการเคลื่อนไหวของนิ้ว ซึ่งการเคลื่อนไหวจะเกิดขึ้นที่ข้อนิ้ว และมือจะเคลื่อนไหวของนิ้วเล็กน้อย การทำ Vibrato ชนิดนี้จะให้การเปลี่ยนระดับเสียงที่แคบกว่าชนิดอื่น ๆ (Oddo, 1979)

แม้ว่าการทำ Vibrato มีหลายชนิด แต่ลักษณะการทำ Vibrato ที่ดีล้วนอาศัยหลักการเดียวกัน ซึ่ง Jack M.Pernecky ได้กล่าวถึงหลักการทำ Vibrato ที่ดีไว้ดังนี้

1) มีการประสานงานที่ดีของการเคลื่อนไหวแขน , มือและนิ้วมือ
2) มีจังหวะการ Vibrato ที่เท่าๆกัน
3) มีความต่อเนื่องจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวหนึ่ง
4) มีระดับของอารมณ์ที่หลากหลาย

5) มีการควบคุมให้สัมพันธ์กับบริบทของบทเพลง (Perncky, 1998)

จากการศึกษาเอกสารจากนักวิชาการผู้เชี่ยวชาญการบรรเลงและการสอนไวโอลินทั้งหมด 6 ท่าน ได้แก่ Ivan Galamian, Carl Fischer, Vincent Oddo, C. Paul Herfurth, Yehudi Menuhin, Jack M. Perncky พบว่าเทคนิคในการบรรเลงไวโอลินจำแนกออกเป็น 2 ส่วนหลัก ๆ ที่สำคัญคือ เทคนิคมือซ้ายและเทคนิคมือขวา ซึ่งเป็นองค์ความรู้ที่มีความสำคัญกับการศึกษาวิจัยครั้งนี้ และได้สรุปรวบรวมออกมาเป็นตาราง ดังนี้

ตารางที่ 1 เทคนิคการบรรเลงไวโอลิน

เทคนิคมือซ้าย	เทคนิคมือขวา
Position	Detace
Vibrato	Martele
Harmonics	Sustained Martele
	Spiccato
	Tremolo
	Sautille
	Sforzando
	Hooked Bowing
	Accent
	Ricochet
	Double Stop
	Chords
	Arpeggio

แนวคิดทฤษฎีการสอนดนตรี

เป็นที่ยอมรับในระดับสากลว่า ทฤษฎีการสอนดนตรีที่มีการยึดถือปฏิบัติตามตลอดจนมีการวิจัยและพัฒนาจนประสบผลสำเร็จนั้น มีอยู่ด้วยกัน 4 วิธีการสอน คือ การเรียนการสอนดนตรีโดยวิธีของดาลโครซ ออร์ฟ โคดาย และ ซูซูกิ

แนวคิดและทฤษฎีการเรียนรู้

ได้มีผู้ให้แนวคิดเกี่ยวกับการถ่ายทอดและการเรียนรู้ไว้ ดังนี้

กรมวิชาการ กล่าวว่า การถ่ายทอดความรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง หมายถึง การสอนที่มุ่งจัดกิจกรรมที่สอดคล้องกับการดำรงค์ชีวิต เหมาะสมกับความสามารถและความสนใจของผู้เรียน โดยให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมและลงมือปฏิบัติจริงทุกขั้นตอน จนเกิดการเรียนรู้ของตนเอง มุ่งเน้นให้ผู้เรียนรู้จักคิดเป็น ทำเป็นและแก้ไขปัญหา โดยพัฒนาความรู้ความสามารถด้วยตนเองเป็นสำคัญ (กรมวิชาการ, 2541)

จารุวรรณ ธรรมวัตร์ ได้กล่าวถึง การถ่ายทอดภูมิปัญญาพื้นบ้านว่า มีการถ่ายทอดหลากหลายรูปแบบตามเนื้อหาและกลุ่มเป้าหมาย เช่น การถ่ายทอดกับเด็กจะต้องสนุกไม่ซับซ้อน มีการละเล่น ปริศนาคำทาย การเล่านิทานและการลงมือทำ แต่การถ่ายทอดกับผู้ใหญ่นั้นจะใช้วิธีการบอกเล่า พิธีสู่ขวัญ พิธีทางพุทธศาสนาและพิธีกรรมต่าง ๆ และการประกอบอาชีพ จะอิงอยู่กับความเชื่อ (จารุวรรณ ธรรมวัตร์, 2531)

ชูเกียรติ ลีสุวรรณ ได้ให้ความหมายของการถ่ายทอดความรู้ว่า หมายถึง ระบบการที่ได้รับการสั่งสม สั่งสอน ค่านิยม ความชำนาญ ทัศนคติ และการปฏิบัติของคนในสังคมไปยังคนอีกรุ่นหนึ่ง ซึ่งถ่ายทอดความรู้ในครอบครัวและสังคมจะเกิดขึ้นตลอดเวลา และจะมีการเปลี่ยนแปลงไปบ้าง ตามสภาพของระบบต่าง ๆ ในชุมชน ทั้งระบบที่ไม่เป็นทางการมาก ๆ ไปจนถึงระบบที่มีแบบแผนพอสมควร ซึ่งการเปลี่ยนแปลงนี้จะมีผลต่อการปรับปรุงพฤติกรรมบางอย่างสู่การถ่ายทอด ไปยังชนรุ่นหลังได้พฤติกรรมตามสมควร ซึ่งการถ่ายทอดความรู้โดยเป็นระบบนี้เกิดขึ้นภายในท้องถิ่นที่มีมาตั้งแต่เดิม เริ่มโดยการถ่ายทอดความรู้ภายในครอบครัว โดยเริ่มจารบ้านต่อจากนั้นจะเป็นการเรียนรู้ในวัด และมีการขยายโอกาศไปจนถึงการเรียนในโรงเรียน การเรียนรู้ที่มีผู้สอนเป็นผู้มีความรู้มีความเชี่ยวชาญละประสบการณ์ในสาขานั้นที่อาจเป็นบรรพบุรุษ หรือผู้รู้อื่น ๆ เนื้อหาที่ถ่ายทอดเป็นวิชาชีพที่ถ่ายทอดมานานแล้ว การถ่ายทอดความรู้เป้นการปฏิบัติเป็นตัวอย่างให้ดูหลาย ๆ ครั้ง จนผู้เรียนรู้ปฏิบัติได้เป็นอย่างดี ก็จะสามารถถ่ายทอดให้กับลูกหลานและผู้สนใจอื่นต่อไปได้ (ชูเกียรติ ลีสุวรรณ, 2535)

ชม ภูมิภาค กล่าวว่า การสอนหรือการถ่ายทอดความรู้ให้กับบุคคลใดนั้น จะต้องเข้าใจเสียก่อน การที่จะเข้าใจได้ ก็คือ พยายามที่จะเข้าใจเขา ดังนั้นการสอนวิชาใดก็ตามต้องให้เกิดท่าทีต่อวิชานั้น อย่าใช้การข่มขู่ เพราะการข่มขู่จะทำให้เกิดทัศนคติที่ไม่ดีต่อสิ่งที่ได้เรียน แม้ครูจะมีความรู้เพียงใด ถ้าสื่อสารหรือถ่ายทอดไม่เป็น การสอนก็ไร้ผล คุณภาพการสอนจึงขึ้นอยู่กับคุณภาพของการสื่อสาร ซึ่งเป็นตัวแปรสำคัญในการเรียนการสอนหรือ การถ่ายทอดที่ดีจะต้องมีทัศนคติที่ดีต่อนักศึกษา มีการกล่าวชมเชย สนับสนุนให้กำลังใจ ให้เกียรติเชื่อและยอมรับนักศึกษา แสดงความเป็นกันเอง รับฟังและตอบคำถามนักศึกษาอย่างจริงใจ เปิดโอกาศให้ซักถามระหว่างเรียนได้ (ชม ภูมิภาค, 2523)

ประเวศ วะสี ได้กล่าวถึงการถ่ายทอดความรู้ว่า การถ่ายทอดความรู้ใน ครอบครัวมีความสำคัญต่อลูกมาก การที่ลูกได้ทำงานร่วมกับพ่อแม่ มีความสำคัญยิ่งเพราะเป็นการพัฒนาสติปัญญา ทักษะ และอารมณ์ร่วมด้วยกัน (ประเวศ วะสี, 2532)

สุรพันธ์ ตันศรีวงษ์ ได้อธิบายเรื่องการถ่ายทอดความรู้ว่า แม้นครูจะได้เตรียมการถ่ายทอดความรู้ตามขั้นตอนที่ได้เคยศึกษามาแล้วก็ตามก็อาจจะมีปัญหาเกิดขึ้นได้ เพราะผู้เรียนแต่ละกลุ่มแต่ละพวกอาจมีความแตกต่างกัน การศึกษาในตัวผู้เรียนประกอบกับการวางแผนก็จะเป็นประโยชน์อย่างมาก (สุรพันธ์ ตันศรีวงษ์, 2538)

สุนทร โคตรบรรเทา อธิบายว่า วิธิการถ่ายทอดความรู้โดยวิธีการบรรยาย มีประสิทธิภาพในการถ่ายทอดความรู้เท่ากับวิชาอื่น แต่มีประสิทธิภาพในการส่งเสริมความคิดหรือการเปลี่ยนทัศนะคติ แต่การถ่ายทอดโดยการบรรยาย ยังส่งเสริมการคิดและเปลี่ยนทัศนะคติได้ สิ่งสำคัญต้องพิจารณาในการเรียนรู้ของนักศึกษา คือ ความจำ ความเข้าใจ แรงจูงใจ โครงสร้างอย่างมีเหตุผล และข้อมูลย้อยกลับ (สุนทร โคตรบรรเทา, 2521)

อำนาจ จันทร์แป้น กล่าวถึงแนวคิดในการถ่ายทอดความรู้ว่า การที่บุคคลใดจะเป็นครูที่ดีนั้น ต้องขึ้นอยู่กับการถ่ายทอดความรู้ ในเวลาเดียวกับคณาจารย์ที่มีความรู้ดี ไม่จำเป็นต้องสอนดีเสมอไป คณาจารย์หรืออาจารย์ที่สอนดี ต้องมีเทคนิคการสอนที่เร้าใจ มีการบอกถึงจุดมุ่งหมายของการสอน มีการเตรียมการสอน เรียงลำดับเนื้อหาที่สอนความชัดเจนในการสอน มีลักษณะการถ่ายทอดความรู้ที่เข้าใจง่าย ลักษณะการพูดจา การใช้ภาษา การใช้สิ่งเร้าใจ การอธิบายและยกตัวอย่าง มีการสอนอย่างมีชีวิตชีวา และสนุกสนานในการสอน สิ่งเหล่านี้เป็นส่วนสำคัญที่จะช่วยให้ครู หรือ อาจารย์ ที่ทำการถ่ายทอดความรู้มีความมั่นใจ และสามารถที่จะปฏิบัติหน้าที่การถ่ายทอดได้อย่างดี และครูนับว่ามีบทบาทสำคัญซึ่งพฤติกรรมในชั้นเรียนมี 2 ประเภท คือ พฤติกรรมทางวาจา ซึ่งเป็นพฤติกรรมที่ครูและนักเรียนแสดงออกเพื่อสื่อความหมาย และอีกประเภทหนึ่ง คือ พฤติกรรมไม่ใช้ทางวาจา เป็นพฤติกรรมที่แสดงออกโดยการเขียน การอ่านในใจ การทำงานอื่น ๆ โดยไม่ใช้วาจา ตลอดจนการใช้กริยาต่าง ๆ (อำนาจ จันทร์แป้น, 2532)

จากการศึกษาจึงสรุปแนวคิด ของการถ่ายทอดความรู้ ได้ว่าเป็นกระบวนการ หรือระบบที่สั่งสม ที่สื่อให้คนสามารถรับรู้สิ่งต่าง ๆ ได้จากคนรุ่นหนึ่งไม่สู่รุ่นหนึ่ง โดยผู้ถ่ายทอดต้องมีความรู้สิ่งที่ต้องการถ่ายทอด อีกทั้งต้องทำความเข้าใจกลุ่มเป้าหมายหรือผู้ที่จะรับถ่ายทอดซึ่งมีความแตกต่างกันไปในหลาย ๆ ปัจจัย เป็นองค์ความรู้ที่มีความสำคัญโดยนำเปรียบเทียบกับวิธีการสอนของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ว่าจะมีความสอดคล้องกันมากน้อยเพียงใด

แนวคิดและทฤษฎีการสอน

2.2.1 ความหมายของการสอน

สุมน อมรวิวัฒน์ อธิบายความหมายของการสอนไว้ว่า การสอน คือ สถานการณ์อย่างหนึ่งที่มีสิ่งต่อไปนี้เกิดขึ้น ได้แก่

1. มีความสัมพันธ์และปฏิสัมพันธ์เกิดขึ้นระหว่างครูกับนักเรียนนักเรียนกับนักเรียน
2. นักเรียนกับสิ่งแวดล้อมและครูกับนักเรียนกับสิ่งแวดล้อม
3. ความสัมพันธ์และปฏิสัมพันธ์ก่อให้เกิดการเรียนรู้และประสบการณ์ใหม่
4. ผู้เรียนสามารถนำประสบการณ์ใหม่นั้นไปใช้ได้ (สุมน อมรวิวัฒน์, 2533)

สุพิน บุญชูวงศ์ ให้ความหมายของการสอนไว้ว่า การสอนคือการจัดประสบการณ์ที่เหมาะสมให้นักเรียนได้ปะทะ เพื่อที่จะเกิดการเรียนรู้หรือเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมไป ในทางที่ดีขึ้น การสอนจึงเป็นกระบวนการสำคัญที่จะก่อให้เกิดความเจริญงอกงามการสอนจึงเป็นภารกิจที่ต้องใช้ทั้งศาสตร์และศิลป์ จึงจะสามารถก่อให้เกิดประสบการณ์ที่มีความหมายต่อการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของนักเรียน (สุพิน บุญชูวงศ์, 2531)

Hill ให้คำจำกัดความของการสอนไว้ว่าการสอนคือกระบวนการให้การศึกษาแก่นักเรียนซึ่งต้องอาศัยปฏิสัมพันธ์ระหว่างครูกับนักเรียน (Hill, 1982)

Good อธิบายความหมายของการสอนในแนวแคบในแนวกว้างไว้ว่าการสอน (ในความหมายแคบ) หมายถึงการกระทำอันเป็นการอบรมสอนในสถาบันการศึกษาการสอน (ในความหมายกว้าง) หมายถึง การจัดสถานการณ์การเรียนการสอนซึ่งรวมถึงการปฏิสัมพันธ์โดยตรงระหว่างครูกับนักเรียน กระบวนการตัดสินใจในการวางแผนการออกแบบการสอนการเตรียมวัสดุอุปกรณ์สำหรับสถานการณ์การสอนและการเรียนรู้นั้นนั้น และการประเมินผลการออกแบบการเรียนการสอนใหม่ในการเผยแพร่ (Good, 1973)

จากความหมายของการสอนที่ประมวลมานี้ แสดงให้เห็นว่าการสอนมีความหมายครอบคลุมทั้งด้านวิธีการด้านตัวบุคคลคือผู้สอนและผู้เรียนต้องมีปฏิสัมพันธ์ต่อกัน ด้านเป้าหมายการสอนและด้านความสามารถของผู้สอน ซึ่งจะช่วยให้การสอนประสบความสำเร็จได้ดี ดังนั้นความหมายข้างต้นจึงสรุปความหมายของการสอนได้ว่า กระบวนการปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้สอนกับผู้เรียนเพื่อทำให้ผู้เรียนเกิดการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมตามเป้าหมายที่กำหนดไว้ ซึ่งต้องอาศัยทั้งศาสตร์และศิลป์ของผู้สอน

2.2.2 รูปแบบการสอน

2.2.2.1 การจัดการเรียนการสอนโดยยึดผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง

ทิศนา แขมมณี ได้อธิบายว่า ดิวอี้ (John Dewey) เป็นต้นคิดในเรื่องของ “การเรียนรู้โดยการกระทำ”อันเป็นแนวคิดที่แพร่หลายและได้รับการยอมรับทั่วโลกมานานแล้ว การจัดการเรียนการสอนโดยให้ผู้เรียนเป็นผู้ลงมือปฏิบัติจัดกระทำนี้ นับว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงบทบาทในการเรียนรู้ของผู้เรียนจากการเป็น ผู้รับ มาเป็นผู้เรียน และเปลี่ยนแปลงบทบาทของครูจาก ผู้สอน หรือ ผู้ถ่ายทอดข้อมูลความรู้ มาเป็น ผู้จัดประสบการณ์การเรียนรู้ให้ผู้เรียน ซึ้งการเปลี่ยนแปลงบทบาทนี้ เท่ากับเป็นการเปลี่ยนจุดเน้นของการเรียนรู้ว่าอยู่ที่ผู้เรียนมากกว่าอยู่ที่ผู้สอน ดังนั้นผู้เรียนจึงเป็นศูนย์กลางของการเรียนการสอน เพราะบทบาทในการเรียนรู้ส่วนใหญ่จะอยู่ที่ตัว

ผู้เรียนเป็นสำคัญ หลังจากแนวคิดดังกล่าวเกิดขึ้น ต่อมาก็ได้มีผู้พัฒนาแนวคิดใหม่ ๆ ขึ้นอย่างมาก ซึ่งล้วนแต่สนับสนุนแนวคิดพื้นฐานของดิวอี้ทั้งสิ้น แนวคิดใหม่ ๆ เหล่านี้ต่างช่วยสงเสริมแนวคิดหลักของดิวอี้ ให้สามารถนำไปปฏิบัติได้จริงเป็นรูปธรรมชัดเจนยิ่งขึ้น กว้างและหลากหลายยิ่งขึ้น น่าสนใจ และได้ผลยิ่งขึ้น ได้แก่ การจัดการเรียนการสอนโดยยึดผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง โมเดลซิปปา (Cippa Model) การที่ครูจัดการเรียนการสอนโดยยึดผู้เรียนเป็นศูนย์กลางให้ได้ผลดีสูงสุดนั้น ก่อนอื่นต้องมีความเข้าใจที่ถูกต้องว่า ศูนย์กลางนั้น หมายถึง การให้ผู้เรียน เป็นจุดสนใจ (Center of attention) หรือเป็นผู้มีบทบาทสำคัญและบทบาทในที่นี้ คงไม่ได้หมายถึงบทบาทอื่นนอกจากบทบาทในการเรียนรู้ซึ่งถ้าจะทำให้ชัดเจนยิ่งขึ้นต้องดูต้องการมีส่วนร่วมในกิจกรรมการเรียนรู้ หากผู้เรียนมีส่วนร่วมในกิจกรรมที่จัดขึ้นมาก ผู้เรียนก็จะมีบทบาทในการเรียนรู้และควรจะเกิดการเรียนรู้ที่ดีตามมา แม้ว่าแนวคิดจะชัดเจนขึ้นกว่า หากครูต้องการจัดการเรียนการสอนโดยยึดผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง จะต้องให้โอกาสผู้เรียนได้มีส่วนร่วมในกิจกรรมการเรียนรู้นั้นมาก ๆ คำว่าการมีส่วนร่วมโดยศัพท์ทางวิชาการจากคำว่า active participation ซึ่งหมายถึงการมีส่วนร่วมอย่างกระตือรือร้น ตื่นตัว ตื่นใจ หรือมีการจดจอผูกพันกับสิ่งที่ทำ มิใช่เพียง ทำไปให้เสร็จภารกิจเท่านั้น ดังนั้นการที่ครูจะจัดกิจกรรมการเรียนรู้ให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมนั้น กิจกรรมต้องมีลักษณะที่ช่วยให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมอย่าง Active คือช่วยให้ผู้เรียนรู้สึกมีความกระตือรือร้น ตื่นตัว มีความจดจ่อผูกพันกับสิ่งที่ทำ (ทิศนา แขมมณี, 2545)

2.2.2.2 วิธีการสอน

ทิศนา แขมมณี ได้อธิบายว่า วิธีการสอน เป็นสิ่งที่จำเป็นของครูทุกคนแต่ครูส่วนใหญ่ยังมีปัญหาขาดความเข้าใจ และสับสนในการเลือกวิธีการสอนที่จะก่อให้เกิดประโยชน์สูงสุดกับนักเรียน โดยเฉพาะสับสนเนื้อหาใน พ. ร. บ. การศึกษาแห่งชาติที่กำหนดว่า การจัดการศึกษาต้องยึดผู้เรียนสำคัญสูงสุด โดยให้เด็กมีบทบาทในการเรียนรู้มากขึ้น และได้ลงมือปฏิบัติเพื่อให้เกิดความเข้าใจอย่างแท้จริง แต่ไม่ได้หมายความว่าจะให้ยกเลิกระบบการสอนแบบบรรยาย ที่ครูเป็นศูนย์กลาง

เพราะการสอนแต่ละวิธีจะมีข้อดีที่แตกต่างกัน ซึ่งอาจใช้ระบบการการสอนที่เด็กเป็นศูนย์กลาง ครูเป็นศูนย์กลาง หรือสื่อการสอนเป็นศูนย์กลาง โดยปรับไปตามความเหมาะสม ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับสภาพการเรียนและคุณภาพการเรียนซึ่งการจัดสภาพการเรียนจะดีหรือไม่ ขึ้นอยู่กับกระบวนการสอนว่าเหมาะสมหรือไม่นั่นเอง และการสอนที่มีคุณภาพจะต้องเริ่มจาก การกำหนดขั้นตอนเลือกรูปแบบการสอนที่มีอยู่หลากหลายวิธี แต่รูปแบบที่ครูจะใช้กันมากมี 14 วิธีคือการบรรยาย สาธิต ทดลอง นิรนัย อุปนัย ทัศนศึกษา อภิปรายกลุ่มย่อย บทเรียนโปรแกรม ศูนย์การเรียนรู้ กรณีตัวอย่าง ละคร บทบาทสมมติ สถานการณ์จำลอง และ เกม ทั้งนี้การสอนในแต่ละวิธีไม่มีข้อกำหนดตายตัวว่าจะต้องสอนกับวิธีใด แต่ครูจะต้องทำความเข้าใจถึงความแตกต่างในวิธีการและวัตถุประสงค์ของการสอนแต่ละรูปแบบ เพื่อเลือกวิธีการสอนให้ตรงกับวัตถุประสงค์ เป้าหมายการสอนในแต่ล่ะวิชา ว่าต้องการให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ลักษณะใด (ทิศนา แขมมณี, 2551)

ทฤษฎีการสอนดนตรีของ Emile Jaques – Dalcroze

2.3.1 หลักการของดาลโครซ

หลักการเรียนรู้ดนตรีโดยใช้การเคลื่อนไหวตามจังหวะเพื่อตอบสนองต่อเสียงดนตรีของดาลโครซได้พัฒนาขึ้นจนเป็นที่รู้จักและยอมรับกันทั่วไป และมีชื่อเรียกว่า ยูริธึมมิก (Eurhythmic) แต่ชื่อ “ยูริธึมมิก” นี้ บางแห่งก็เรียกเป็นชื่ออื่น เช่น ในยุโรปยกเว้นที่หมู่เกาะอังกฤษนิยมเรียกว่า “Le Rhythme” และในเอเชียนิยมเรียกว่า “Dalcroze - Rhythmics” (สมชาย อมะรักษ์, 2542)

ดาลโครซพบว่าร่างกายเป็นเครื่องตอบสนองต่ออารมณ์ดนตรีได้ดีที่สุด เมื่อเด็กได้แสดงออกทางดนตรีด้วยการเคลื่อนไหวร่างกายแล้วการตอบสนองที่เกิดขึ้นอย่างดื่มด่ำที่เกิดขึ้นในตัวเองของเด็กสร้างความเป็นนักดนตรีที่แท้จริงให้กับเด็ก เขายังเชื่ออีกว่าบุคคลใดไม่ได้รับการฝึกหัดการตอบสนองต่อดนตรีด้วยร่างกายเสียแต่ยังเด็กแล้วเมื่อโตขึ้นเขาก็ทำอย่างเก้งก้างและขาดความเป็นนักดนตรีที่ดี การสอนการเคลื่อนไหวทางร่างกายตามจังหวะของเด็กนั้น ดาลโครซเริ่มด้วยการสอนให้เด็กเคลื่อนไหวตามตัวโน้ตตัวดำด้วยการเดินและการเคลื่อนไหวตามโน้ตตัวเขบ็จหนึ่งชั้นด้วยการวิ่ง เด็กเคลื่อนไหวตามเสียงกลองหรือเปียโนที่ครูบรรเลงด้วยการเคลื่อนไหวเท้า แขน หรือทั้งตัว การเคลื่อนไหวแบบง่าย ๆ นี้รวมตัวกันกลายเป็นการเคลื่อนไหวที่ซับซ้อนได้ (ธวัชชัย นาควงษ์, 2543)

หลักการที่สำคัญของดาลโครซ คือ ยูริธึมมิก (Eurhythmics) ซึ่งหมายถึงการเคลื่อนไหวทางจังหวะที่ดี (good rhythmic movement) จุดเน้นของวิธีการนี้คือการให้ความสนใจ และพัฒนาความรู้สึกนั้นออกมาเป็นลักษณะของการเคลื่อนไหว ดังนั้นในการเรียนการสอนดนตรี จึงมุ่งพัฒนาความสามารถของผู้เรียนแต่ละคนเป็นหลัก วิธีการนี้ช่วยให้ผู้เรียนมีความเข้าใจในตนเอง โดยมุ่งให้ผู้เรียนแต่ละคนเห็นความสำคัญ และพัฒนาความสามารถในการแสดงออกของตน

ทางด้านการเคลื่อนไหวร่างกาย ในขณะเดียวกันวิธีการนี้ก็มุ่งเน้นพัฒนาการทางด้านจิตใจ และความคิดซึ่งมีส่วนสัมพันธ์กับการเคลื่อนไหวทางด้านร่างกาย และอารมณ์ กล่าวอีกนัยหนึ่งคือ วิธีการนี้เป็นการพัฒนาการทางดนตรีในตัวผู้เรียน ซึ่งเป็นผลเนื่องมาจากผลรวมของประสาทสัมผัสทางกายและความสามารถทางปัญญา ทักษะและความเข้าใจทางดนตรีได้รับการพัฒนาโดยการเปิดโอกาสให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมในกิจกรรมต่าง ๆ ทางดนตรี

เป้าหมายเบื้องต้นของยูริธึมมิคก็คือ การพัฒนาความเป็นนักดนตรีที่ดี ดาลโครซใช้เพลงของนานาชาติมาสอนโดยเน้นถึงลักษณะจังหวะต่าง ๆ ที่สอดแทรกอยู่ในเพลงเหล่านั้น เขาเชื่อว่าความเป็นนักดนตรีสามารถสร้างได้โดยการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างเอาจริงเอาจังควบคู่ไปกับการฟังอย่างตั้งอกตั้งใจ เขาวางแผนการสอนของเขาสำหรับทั้งเด็กและผู้ใหญ่ ทั้งเด็กปัญญาเลิศและเด็กพิเศษและทั้งสำหรับคนธรรมดา ยังมีผู้นำวิธีของดาลโครซไปใช้ในการเต้นรำ การเรียนพลศึกษาและการบำบัด(Therapy) อีกด้วย วิธีการของดาลโครซผสมผสานอย่างเหมาะเจาะระหว่างการเคลื่อนไหวของร่างกาย (Eurhythmics) การสร้างสรรค์ (Improvisation) และการร้องซอลเฟจ ในระยะหลังนี้มีผู้หันกลับมาสนใจ Eurhythmics เพิ่มขึ้นเป็นจำนวนมาก (ธวัชชัย นาควงษ์, 2543)

2.3.2 วิธีการของดาลโครซ

วิธีการของดาลโครซเกี่ยวข้องกับการเรียนรู้ทางดนตรีในสามลักษณะใหญ่ ๆ คือ

2.3.3.1 ยูริธึมมิค (Eurhythmic) หรือการเคลื่อนไหวทางจังหวะที่ดี คือการเปิดโอกาสให้ผู้เรียนเรียนรู้เกี่ยวกับจังหวะของดนตรีโดยคำนึงถึงความรู้สึกหรืออารมณ์เป็นสำคัญ ซึ่งผู้เรียนสามารถแสดงความรู้สึกหรืออารมณ์ออกมาในรูปของการเคลื่อนไหวทางร่างกาย ในชั้นเรียนแบบยูริธึมมิคผู้เรียนสามารถเคลื่อนไหวอย่างอิสระไปกับบทเพลงที่ผู้สอนเล่นโดยใช้เปียโน ในสภาพที่สบาย เช่น การถอดรองเท้า และสวมใส่เสื้อผ้าหลวม ๆ ผู้เรียนสามารถเดิน วิ่ง กระโดด ไปตามความรู้สึกของเขาที่มีต่อเสียงดนตรี ผลของการเคลื่อนไหวเช่นนี้นำไปสู่การพัฒนาการรับรู้และตอบสนองต่อรายละเอียดต่าง ๆ ที่มีอยู่ในบทเพลง

สิ่งสำคัญที่ควรปฏิบัติในการดำเนินกิจกรรม ยูริธึมมิก มีดังนี้

ในขณะที่ปฏิบัติกิจกรรมครูควรแนะนำให้ผู้เรียนคิดวิเคราะห์เป็นระยะ เพื่อพัฒนาการเคลื่อนไหวให้เหมาะสมสอดคล้องกับเสียงดนตรี

ควรให้นักเรียนได้ใช้ความคิด เพื่อสร้างจินตนาการในการเคลื่อนไหว

ภายในใจ ตนเอง ตามเสียงดนตรีที่ได้ยิน โดยไม่ต้องแสดงออกเป็นท่าทาง หรืออาจใช้ความคิดสร้างเสียงดนตรีขึ้นมาตามจินตนาการ แล้วให้เคลื่อนไหวท่าทางให้สอดคล้องกับเสียงดนตรีตามจินตนาการนั้น เพื่อเป็นการพัฒนาการได้ยินภายใน (Inner Hearing)

ในขณะที่ปฏิบัติกิจกรรมตามกระบวนการยูริธึมมิก ไม่ควรใช้คำสั่งที่เป็นคำพูดโดยตรง แต่ควรใช้สัญญาณต่าง ๆ แทน เช่น เสียงเครื่องดนตรี หรือ เสียงนกหวีด เป็นต้น โดยมี

การตกลงกันไว้ก่อนว่าสัญญาณอะไรหมายถึงให้ทำอย่างไร จังหวะเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่ควรเน้นมากที่สุดในกระบวนการ

ยูริธึมมิก เพื่อให้ผู้เรียนมีความเข้าใจเกี่ยวกับจังหวะอย่างแท้จริง

2.3.3.2. โซลเฟจ (Solfege) โดยใช้ระบบตัวโน้ตแบบซอล-ฟาแบบอยู่กับที่ ผู้เรียนได้รับการพัฒนาทางด้านการรับรู้ต่อเสียงต่าง ๆ โดยเฉพาะเสียงดนตรี โดยใช้วิธีการเคลื่อนไหวร่างกายเป็นพื้นฐาน ผู้เรียนได้รับการพัฒนาการทางด้านการอ่านโน้ตเพลง โดยเกิดความเข้าใจอย่างแท้จริง มิใช่แสดงออกทางการเคลื่อนไหวร่างกายจากการจดจำ การได้ยินเสียงดนตรีหมายถึงการรับรู้เกี่ยวกับเสียงภายในสมอง และจิต การอ่านโน้ตเพลง (sight reading) เป็นผลรวมของการรับรู้ทางด้านเสียงภายในสมองและจิตของผู้เรียน ในการศึกษาเรื่องเสียงประสาน ผู้เรียนสามารถร้องโน้ตจากเบสถึงโซปราโน ทีละตัวติดต่อกันไป เพื่อให้เกิดแนวคิดทางด้านเสียงประสาน

วิธีการโซลเฟจ เริ่มต้นจากการอ่านโน้ตในระบบซอลฟาง่าย ๆ ซึ่งบันทึกไว้บนบรรทัดเส้นเดียว โน้ตที่นำมาใช้ตัดทอนมาจากโน้ตสากลที่บันทึกไว้บนบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจประจำหลักเสียง 3 ระบบ คือ กุญแจประจำหลักเสียงซอล กุญแจประจำหลักเสียงฟา และกุญแจประจำหลักเสียงโด ทั้งนี้เพื่อเป็นการสร้างพื้นฐานในการอ่านโน้ตสากลในกุญแจประจำหลักเสียงต่าง ๆ หลังจากที่เด็กอ่านโน้ตบนบรรทัดเส้นเดียวได้แล้ว เด็กก็ฝึกอ่านโน้ตสากลบนบรรทัด 5 เส้นต่อไป โดยเริ่มจาก โดเมเจอร์ของบันไดเสียงไดอะโทนิค ซึ่งบันทึกไว้ในกุญแจประจำหลักเสียงซอล

2.3.3.3 อิมโพรไวเซชั่น (Improvisation) เปียโนเป็นเครื่องดนตรีที่สอนให้ผู้เรียนพัฒนาแนวคิดและทักษะทางด้านอิมโพรไวเซชั่น ได้แก่การสร้างสรรค์ทางดนตรี เช่นการแต่งเพลง ผู้เรียนในระดับอนุบาลหรือประถมต้นสามารถได้รับการพัฒนาการสร้างสรรค์ทางด้านจังหวะในขณะที่ครูใช้เปียโนเป็นสื่อ โดยการฝึกหัดอย่างสม่ำเสมอเช่นนี้ ผู้เรียนได้รับการพัฒนาความสามารถด้านการสร้างสรรค์ทางดนตรี การสร้างสรรค์เกี่ยวกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ หรือเกี่ยวกับเสียงของตนเอง หรือเสียงของผู้เรียนอื่น ๆ เป็นลำดับต่อไป วิธีการของดาลโครซที่ใช้เสมอในการสอนเพื่อให้เกิดการสร้างสรรค์ทางดนตรีคือการให้สัญญาณ หรือคำสั่งเป็นระยะ ๆ เพื่อให้ผู้เรียนคิดสร้างสรรค์ทางดนตรี ด้วยวิธีการนี้เป็นการช่วยให้ผู้เรียนมีพัฒนาการทางด้านการฟังด้วย กิจกรรมอิมโพรไวเซชั่นนี้ นำมาให้เด็กปฏิบัติหลังจากที่เด็กมีความรู้และประสบการณ์เพียงพอในเรื่องที่ทำให้กิจกรรมอิมโพรไวเซชั่นแล้ว เช่นต้องการให้เด็กทำกิจกรรมอิมโพรไวเซชั่นหรือกิจกรรมสร้างสรรค์เกี่ยวกับการเคลื่อนไหว เด็กจำเป็นต้องมีความรู้และประสบการณ์ในการเคลื่อนไหวเพียงพอจึงสามารถสร้างสรรค์การเคลื่อนไหวใหม่ ๆ ออกมาได้ ตัวอย่างของกิจกรรมอิมโพรไวเซชั่นมีดังนี้

1. การเคลื่อนไหวโดยเสรี
2. การเคลื่อนไหวและเปลี่ยนแปลงท่าทางตามสัญญาณ
3. การเคลื่อนไหวประกอบเพลงตามจินตนาการ
4. การร้องเพลงแบบเสียงสะท้อน
5. การร้องเพลงแบบผลัดกันร้องทีละวรรค
6. การร้องเพลงโดยเปลี่ยนเสียงให้หนักเบาตามสัญญาณ
7. การตบมือแบบเสียงสะท้อน
8. การตบมือโตตอบกัน
9. การปฏิบัติเครื่องประกอบจังหวะไปตามบทเพลงโดยเสรี ฯลฯ

สำหรับกิจกรรมอิมโพรไวเซชั่นทางดนตรีอย่างอื่น เช่น การฟังเพลงการขับร้องเพลง และการเล่นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องประกอบจังหวะนั้น ครูอาจนำมาสอดแทรกได้บ้างตามความเหมาะสม แต่จำเป็นต้องคัดเฉพาะที่ง่าย ๆ ซึ่งเหมาะสมสอดคล้องกับพัฒนาการของเด็กในชั้นเรียน (สมชาย อมะรักษ์, 2542)

ทฤษฎีการสอนดนตรีของ Carl Orff

2.4.1 หลักการของออร์ฟ

ออร์ฟ ได้เสนอหลักการทางดนตรีศึกษาไว้ว่า การเรียนการสอนดนตรีควรเริ่มต้นจากเพลงและแนวคิดทางดนตรีที่ง่ายที่สุด ได้แก่แนวคิดเรื่องจังหวะโดยการเริ่มต้นจากจังหวะของการพูดเพื่อนำไปสู่ความเข้าในแนวคิดในเรื่องของระดับเสียงประโยคของดนตรี, ลักษณะของเสียงและค่าตัวโน้ตต่าง ๆ ต่อไป การตบมือ การตบที่ตัก (patchen) การย่ำเท้า การดีดนิ้วมือ และการใช้เครื่องประกอบจังหวะของออร์ฟ เป็นวิธีทางนำไปสู่การรับรู้เรื่องจังหวะ จากจุดนี้ผู้เรียนสามารถได้รับการพัฒนาด้านการแสดงออกทางดนตรี ในวิธีการของออร์ฟ ความคิดสร้างสรรค์เป็นลักษณะที่สำคัญ และเน้นมากที่สุด ดังนั้นในการสำรวจสิ่งต่าง ๆ รอบ ๆ ตัวเพื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์จัดว่าเป็นกุญแจสำคัญในวิธีการของออร์ฟ (ณรุทธิ์ สุทธจิตต์, 2555)

ออร์ฟวางรากฐานในการสอนดนตรีของเขาไว้ว่า ดนตรี (Music) การเคลื่อนไหว (Movement) และการพูด (Speech) เป็นสิ่งที่แยกออกจากกันไม่ได้ ทั้งสามสิ่งนี้รวมกันเป็นเอกภาพ (Unity) ซึ่งออร์ฟเรียกว่า “ดนตรีเบื้องต้น” (Elemental Music) เขาสังเกตว่าเมื่อเด็กแสดงออกทางดนตรีในสภาพแวดล้อมที่เป็นปรกติไม่มีกฎเกณฑ์อะไรบังคับเด็กสามารถใช้ดนตรีในการเคลื่อนไหว และภาษาพูดไปพร้อมกัน เด็กที่กำลังเต้นรำมักร้องเพลงไปด้วย เมื่อเด็กร้องเพลงเขามักเคลื่อนไหวไปตามจังหวะเสียงเพลง การสอนดนตรีในกับเด็กในระยะแรกนั้น ออร์ฟเน้นความเข้าใจเกี่ยวกับจังหวะซึ่งออร์ฟใช้คำพูดหรือคำคล้องจองต่าง ๆ ที่เด็กคุ้นเคย ซึ่งมีจังหวะอยู่แล้วในตัวของมันเอง รวมทั้งการเคลื่อนไหวพื้นฐานของเด็กที่ใช้อยู่เป็นประจำในชีวิตประจำวันเป็นสื่อการสอน

ประสบการณ์จากการพูดและการเคลื่อนไหว ช่วยให้เด็กมีความเข้าใจเกี่ยวกับจังหวะ ซึ่งพัฒนาไปสู่ความเข้าใจดนตรีและความสามารถในการปฏิบัติทักษะดนตรีในด้านต่าง ๆ เช่น การร้องเพลงและการเล่นเครื่องดนตรีต่าง ๆ เป็นต้น สิ่งสำคัญอีกอย่างหนึ่งที่ออร์ฟเน้นในการสอนดนตรีสำหรับเด็กคือพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ของเด็ก แบบฝึกหัดต่าง ๆ ใน “สคูลเวอร์ค” เปิดโอกาสให้เด็กได้มีการคิดค้นทดลองโดยใช้ปฏิภาณไหวพริบทางดนตรีอย่างอิสระอยู่ตอดเวลา (สมชาย อมะรักษ์, 2542)

2.4.2 วิธีการของออร์ฟ

วิธีการพื้นฐานของออร์ฟ คือ การให้ผู้เรียนมีโอกาสสำรวจและทดลองสิ่งต่าง ๆ ทางด้านดนตรี โดยใช้การพูด การร้องและการเคลื่อนไหวเป็นสิ่งสำคัญ

2.4.3.1 การสำรวจเกี่ยวกับพื้นที่รอบ ๆ การเคลื่อนไหวเป็นพื้นฐานของวิธีการนี้ ผู้เรียนเรียนรู้เกี่ยวกับลักษณะต่าง ๆ เกี่ยวกับการเคลื่อนไหว เช่น เบา หนัก ลง ขึ้น ใน นอก เป็นต้น ผู้เรียนสามารถเรียนรู้เกี่ยวกับตำแหน่งของร่างกายและเคลื่อนไหวของตนเองโดยไม่แนะนำสิ่งใด ๆ กับผู้เรียนเลย ผู้เรียนเรียนรู้ด้วยตนเอง และพยายามแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นเอง

2.4.3.2 การสำรวจเกี่ยวกับเสียง เริ่มต้นจากการสำรวจเสียงในสภาพแวดล้อมรอบ ๆ ตัว ผู้เรียนเริ่มเรียนรู้เกี่ยวกับเสียงต่าง ๆ และเสียงดนตรีในที่สุด ผู้เรียนใช้เสียงพูดและเสียงร้องเพลง รวมทั้งเสียงของเครื่องดนตรีในการเรียนรู้เกี่ยวกับคุณลักษณะของเสียง

2.4.3.3 การสำรวจเกี่ยวกับรูปแบบของเพลง การเรียนรู้เรื่องรูปแบบของเพลงเกิดขึ้นควบคู่ไปกับการเรียนเรื่องพื้นที่ และเสียง การเคลื่อนไหวและเสียงรวมกันเป็นรูปแบบของดนตรี กล่าวคือ จากการเคลื่อนไหวอย่างอิสระนำไปสู่การเต้นรำ และจากเสียงนำไปสู่รูปแบบของบทเพลง เช่น บทนำเพลง ตัวบทเพลง และบทจบของเพลง

ในแต่ละขั้นตอนของวิธีการนี้ เป็นไปในลักษณะจากการเลียนแบบ จนถึงการสร้างสรรค์ขึ้นเอง จากส่วนย่อยไปสู่ส่วนใหญ่ จากสิ่งง่าย ๆ ไปสู่สิ่งที่สลับซับซ้อน จากแต่ละบุคคลไปสู่การเล่นดนตรีเป็นคณะ บทเพลงที่ใช้เป็นบันไดเสียง 5 เสียง (pentatonic scale) การซ้ำทวนของจังหวะ (rhythmic ostinato) และสัญญาณมือ (handsigns) เป็นสื่อการสอนของวิธีการนี้ นอกเหนือไปจากเครื่องดนตรีของออร์ฟ ซึ่งพัฒนามาจากระนาดของอัฟริกา มีทั้งระนาดที่ทำด้วยไม้และโลหะ โดยมีขนาดต่าง ๆ กันตั้งแต่ขนาดเล็กไปจนถึงขนาดใหญ่ ลูกระนาดแต่ละลูกสามารถถอดออกได้ ใช้เล่นเป็นเสียงสูงในลักษณะเสียงโซปราโน ไปจนถึงเสียงต่ำของเสียงเบส (ณรุทธิ์ สุทธจิตต์, 2555)

ระดับเสียงของระนาดต่าง ๆ เป็นดังต่อไปนี้

ระนาดจิ๋วโซปราโน (Soprano glockenspiel) เสียงสูงกว่าโน้ตที่เขียนสองช่วงคู่แปด

ระนาดจิ๋วอัลโต (Alto glockenspiel) เสียงสูงกว่าโน้ตที่เขียนหนึ่งช่วงคู่แปด

ระนาดโลหะโซปราโน (Soprano metallophone) เสียงสูงกว่าโน้ตที่เขียนหนึ่งช่วงคู่

แปด

ระนาดไม้โซปราโน (Soprano xylophone) เสียงสูงกว่าโน้ตที่เขียนหนึ่งช่วงคู่แปด

ระนาดโลหะอัลโต (Alto metallophone) เสียงเท่ากับโน้ตที่เขียน

ระนาดไม้อัลโต (Alto xylophone) เสียงเท่ากับโน้ตที่เขียน

ระนาดไม้โลหะเบส (Bass metallophone) เสียงต่ำกว่าโน้ตที่เขียนด้วยกุญแจซอลลงไปหนึ่งช่วงคู่แปด

ระนาดไม้เบส (Bass xylophone) เสียงต่ำกว่าโน้ตที่เขียนด้วยกุญแจซอลลงไปหนึ่งช่วงคู่แปด

ทั้งออร์ฟและโคดายใช้โน้ตขั้นคู่สามไมเนอร์ประพันธ์เพลงให้เด็กร้องเป็นเบื้องต้น จากนั้นจึงเพิ่มโน้ตขึ้นไปหาบันไดเสียงเพนตาโทนิก ซึ่งเป็นโน้ตที่ไม่ต้องระมัดระวังเรื่องการประสานเสียงมากนัก เพลงในบันไดเสียงเพนตาโทนิกนี้ใช้ร้องหรือบรรเลงเป็นเพลงล้อไล่ได้ (Canon) และช่วยให้เด็กรู้สึกถึงการประสบความสำเร็จในการร้องหรือบรรเลงเพลงได้ดี (ธวัชชัย นาควงษ์, 2543)

วิธีการต่าง ๆ ในกระบวนการสอนดนตรีสำหรับเด็กของออร์ฟ ได้มีการนำมาใช้อยู่แล้วในการเรียนการสอนระดับปฐมวัย ถ้าพิจารณาจากหลักสูตรระดับปฐมวัยของกระทรวงศึกษาธิการ เห็นได้ว่ามุ่งพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ของเด็ก กิจกรรมส่วนใหญ่ให้เด็กได้ทำอย่างอิสระตามความคิดและจินตนาการของเด็กเป็นหลัก การพัฒนาทางความคิดสร้างสรรค์ของเด็กนี้เป็นหลักการสำคัญในกระบวนการเรียนการสอนดนตรีสำหรับเด็กของออร์ฟเช่นกันตามที่กล่าวมาแล้ว สำหรับกิจกรรมเกี่ยวกับการพูด ซึ่งเป็นกิจกรรมที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งของออร์ฟก็ได้มีการใช้ในการสอนระดับปฐมวัย ซึ่งได้แก่การท่องคำกลอนและคำคล้องจอง อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่ามีการนำวิธีการต่าง ๆ ในการเรียนการสอนดนตรีของออร์ฟมาใช้ในกิจกรรมการเรียนการสอนในระดับปฐมวัยอยู่แล้ว แต่ความมุ่งหมายในการดำเนินกิจกรรมมีความแตกต่างกันมาก เพราะว่าการดำเนินกิจกรรมดนตรีของออร์ฟนั้น มีจุดมุ่งหมายเพื่อสร้างความรู้ความเข้าใจและความสามารถในการปฏิบัติดนตรีให้กับเด็ก เช่นเดียวกับวิธีของดาลโครซและโคดาย แต่จุดมุ่งหมายในการดำเนินกิจกรรมตามหลักสูตรระดับปฐมวัยนั้น มุ่งเสริมพัฒนาการโดยรวมทุกด้านของเด็ก ไม่ได้มุ่งส่งเสริมเฉพาะพัฒนาการด้านใดด้านหนึ่ง (สมชาย อมะรักษ์, 2542)

ทฤษฎีการสอนดนตรีของ Zoltan Kodaly

2.5.1 หลักการของโคดาย

การสอนดนตรีสำหรับเด็กในระบบของโคดาย อาจสรุปเป็นหลักการสำคัญได้ 2 ประการคือ

2.5.2.1 จัดลำดับเนื้อหาและกิจกรรมการเรียนการสอนให้สอดคล้องกับพัฒนาการของเด็ก เนื้อหาและการดำเนินกิจกรรมการเรียนการสอนจัดเป็นขั้นตอนจากง่ายไปหายาก ซึ่งช่วยทำให้เด็กสามารถเรียนรู้ได้ง่าย

2.5.2.2 เน้นการร้องเพลงเป็นหลัก โคดายมีความเชื่อว่าการเรียนรู้ดนตรีของเด็กให้ได้ผลดีที่ สุดก็คือให้เด็กได้เรียนรู้ดนตรีจากการร้องเพลง การร้องเพลงเป็นการใช้เสียงซึ่งมีอยู่แล้วตามธรรมชาติ ซึ่งเด็กทุกคนคุ้นเคยกับการใช้เสียงในชีวิตประจำวันอยู่แล้ว การร้องเพลงในระยะเริ่มต้นใช้ความจำเป็นหลัก ต่อมาจึงฝึกการร้องโดยใช้โน้ต ความเข้าใจโน้ตจนสามารถอ่านและเขียนได้เป็นสิ่งสำคัญและจำเป็นในการศึกษาดนตรี ซึ่งเหมือนกับการเรียนวิชาทั่วไปซึ่งจำเป็นต้องอ่านเขียนหนังสือให้ได้ก่อน เพื่อที่ไปค้นคว้าความรู้จากหนังสือต่าง ๆ ได้ การร้องเพลงทำควบคู่กับการเคลื่อนไหว ซึ่งช่วยให้เด็กเข้าใจจังหวะได้ดีขึ้น และสามารถร้องเพลงได้ถูกต้องได้มากขึ้น

โคดายมีความคิดว่า ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของเด็กที่มีความสำคัญ และควรได้รับการพัฒนาเช่นเดียวกับภาษา หลักสำคัญของวิธีการนี้ จึงได้แก่การเริ่มสอนดนตรีให้กับเด็กตั้งแต่ยังเล็กโดยใช้เพลงพื้นบ้านฮังการีเป็นหลัก เช่นเดียวกับประสบการณ์ทางด้านภาษา เด็กควรได้รับฟังดนตรีก่อนแสดงออกในด้านการร้องหรือเล่น และหลังจากเด็กได้เรียนรู้และมีประสบการณ์ด้านดนตรีพอเพียง กิจกรรมทางด้านการอ่านและเขียนภาษาดนตรีจึงเริ่มสอนได้ วิธีการนี้เน้นการอ่านโน้ตเพลงโดยใช้สัญลักษณ์จากภาษาละติน (แบบซอล-ฟา) ประกอบกับสัญลักษณ์มือ

2.5.2 วิธีการของโคดาย

โดยการเน้นการร้องเพลงเป็นหลักวิธีการของโคดายจึงมีลักษณะเป็นระบบ ระเบียบเป็นขั้นตอนอย่างมาก มิฉะนั้นเด็กไม่สามารถร้องเพลงได้ถ้านำเพลงที่ยากเกินไปกว่าความสามารถของเด็กที่ร้องได้มาใช้ วิธีการนี้เริ่มต้นด้วยแนวคิดที่ง่ายไม่ซับซ้อนก่อน ในระยะต่อมา แนวคิดที่ยากขึ้นและซับซ้อนมากขึ้นจึงเข้ามาบทบาท กล่าวคือใช้หลักการของการเรียนจากส่วนย่อยไปสู่ส่วนใหญ่ แม้ว่าวิธีการนี้ใช้ขลุ่ยรีคอร์เดอร์ และเครื่องประกอบจังหวะบางชนิดในการเรียนการสอน ในขั้นต่อมาสิ่งเหล่านี้มิใช่ส่วนสำคัญของวิธีการนี้ วิธีการนี้มุ่งเน้นการร้องเพลงเป็นหลัก กล่าวคือ การร้องเพลงให้ถูกต้องเสียงไม่เพี้ยน ความถูกต้องในเรื่องของระดับเสียง และการร้องโดยแสดงออกเรื่องอารมณ์ได้รับการเน้นเป็นสำคัญ สัญลักษณ์ของตัวโน้ตในระบบซอล-ฟา และสัญลักษณ์มือ ซึ่งใช้แทนระดับเสียงช่วยพัฒนาการร้องเพลง เพื่อส่งเสริมพัฒนาการและประสบการณ์การรับรู้ในด้านโสตประสาทและด้านการอ่านโน้ตเพลง (ณรุทธิ์ สุทธจิตต์, 2555)

ในขณะที่วิธีการอื่น ๆ พัฒนาขึ้นมาในยุโรป ใช้ระบบ โด แทนระดับเสียง C เท่านั้น วิธีการของโคดายให้ โด เป็นโทนิคเคลื่อนที่ไปตามระดับเสียงต่าง ๆ ในบันไดเสียงเมเจอร์และใช้ ลา ในลักษณะเดียวกันกับบันไดเสียงไมเนอร์ ลักษณะที่ได้เปรียบเมื่อใช้วิธีการนี้ คือ เด็กสามารถอ่านโน้ตได้คล่องแคล่วในทุกบันไดเสียง เพราะในการเรียนการสอน ตัวโดอาจอยู่ตำแหน่ง

ใด ๆ ในบรรทัดห้าเส้นก็ได้ นอกจากนี้โคดายยังคิดระบบเสียง และตัวโน้ตแสดงจังหวะขึ้น เพื่อใช้ในการพัฒนาเรื่องจังหวะโดยเฉพาะ กล่าวคือ เมื่อเริ่มเรียนเกี่ยวกับจังหวะ ใช้ตัวโน้ตที่ไม่มีหัว ยกเว้นตัวขาว และตัวกลม พร้อมทั้งกำหนดเสียงต่าง ๆ แทนจังหวะ

เพลงที่ใช้ในขั้นตอนเริ่มแรกคำนึงถึงช่วงกว้างของทำนอง เพราะเด็กมีช่วงเสียงจำกัด และเพลงที่ใช้อยู่ในบันไดเสียง 5 เสียง หรือ เพนทาโทนิค คือ ประกอบด้วย โด เร มี ซอล ลา ส่วนฟาและที เริ่มเรียนในระยะต่อมา เพราะสองระดับเสียงนี้เป็นครึ่งเสียงในบันเสียงเมเจอร์ ซึ่งยากสำหรับเด็กในการร้อง ดังนั้นเพลงที่ใช้ในระยะแรกจึงเป็นเพลงง่าย ๆ ในระยะต่อมาเพลงจึงยากขึ้น และเพลงอมตะนำมาใช้สอนด้วย (ณรุทธิ์ สุทธจิตต์, 2555)

การเลือกเพลงมาใช้ในกิจกรรมการร้องเพลง เลือกจากเพลงที่ร้องง่ายเหมาะสมกับพัฒนาการของเด็ก เด็กที่เพิ่งเริ่มต้นฝึกการร้องเพลงเป็นเด็กที่อยู่ในช่วงปฐมวัย ซึ่งมีช่วงเสียงจำกัด ช่วงเด็กปฐมวัยที่มีอายุประมาณ 4 ปี มีช่วงเสียงอยู่ระหว่าง เร-ลา เหนือโดกลาง ส่วนเด็กปฐมวัยที่มีอายุประมาณ 6 ปี มีช่วงเสียงระหว่าง โดกลาง-โดสูงถัดไป ดังนั้นเพลงในระยะเริ่มต้นสำหรับเด็กปฐมวัยจึงใช้โน้ตเพียง 2 ตัว คือ ซอลกับมี ซอลกับมีนี้นอกจากเป็นเสียงที่อยู่ในช่วงเสียงของเด็กแล้ว ยังเป็นขั้นคู่เสียงที่เด็กทางตะวันตกคุ้นเคย จากเพลงที่นำมาให้เด็กขับร้องในระยะเริ่มต้นซึ่งมีโน้ตเพียง 2 ตัว ระยะต่อมาจึงเพิ่มโน้ตเป็น 3 ตัว 4 ตัว และ 5 ตัวตามลำดับ ซึ่งเป็นลักษณะจากง่ายไปหายาก ลักษณะของทำนองก็มีลักษณะจากง่ายไปหายากเช่นกัน ตัวอย่างเช่น เสียงทำนองในระยะแรกเคลื่อนจากสูงไปต่ำ โดยเคลื่อนจากซอลไปมีเป็นหลัก เพราะขับร้องได้ง่ายกว่าเสียงจากมีไปหาซอล นอกจากนั้นเสียงที่ขับร้องยากคือเสียงฟาและที ซึ่งเป็นเสียงที่มีความห่างครึ่งเสียงในบันไดเสียงไดอะโทนิคเมเจอร์ (Diatonic Major) ไม่นำมาให้เด็กขับร้องในระยะแรก จากเหตุผลต่าง ๆ ที่กล่าวมาจึงทำให้เพลงที่นำมาให้เด็กขับร้องในระยะแรก ซึ่งเป็นช่วงปฐมวัยจึงไม่มีฟาและที โดยเพลงเริ่มต้นจากเสียงซอลมี และค่อย ๆ เพิ่มขึ้นจนมีเสียงทำนองเป็น 5 เสียงคือ โด เร มี ซอล ลา ซึ่งเป็นเพลงในบันไดเสียงเพนทาโทนิค (Pentatonic) เพลงที่ใช้ในบันไดเสียงเพนทาโทนิคนี้มีอยู่ในเพลงพื้นเมือง (Folk Song) ทั่ว ๆ ไป ในระบบการสอนดนตรีสำหับเด็กของโคดาย เพลงพื้นเมืองนับว่าเป็นสื่อการสอนที่สำคัญมากสำหรับใช้ในการสอนขับร้องเพลง (สมชาย อมะรักษ์, 2542)

ทฤษฎีการสอนดนตรีของ Shinichi Suzuki

2.6.1 วิธีการของ ซูซูกิ

วิธีการสอนดนตรีของซูซูกิไม่ได้เป็นเพียงการสอนดนตรีเพียงอย่างเดียวเท่านั้น แต่เขายังได้ประยุกต์ใช้จิตวิทยาในการสอนอย่างดียิ่งเข้าไปด้วย ในปี ค.ศ. 1933 เขาได้เสนอแนวการสอนไว้ว่า เด็กไม่ว่าชาติใดภาษาใดสามารถพูดภาษาประจำชาติของตนเองได้ธรรมชาติ สามารถจดจำคำต่าง ๆ ได้มากว่า 4,000 คำภายในอายุเพียงห้าขวบ โดยไม่ต้องใช้ความพยายามอะไรมาก

และไม่ต้องสอนสั่งอย่างเป็นระบบเช่นในโรงเรียน นั่นแสดงถึงความสามารถความอัจฉริยะของเด็กทุกคนที่สามารถเรียนรู้ภาษาประจำชาติตนหรือภาษาแม่ (Mother tongue) ได้ ซูซูกิเชื่อว่าการจัดสภาพแวดล้อมที่ดีให้เด็กเป็นวิธีพัฒนาความสามารถต่าง ๆ ของเด็ก เช่นเดียวกับการเรียนซูซูกิได้ตัดสินใจนำมาประยุกต์กับการเรียนดนตรีในเครื่องไวโอลิน โดยไม่ต้องไปตามกฎเกณฑ์การเรียนแบบเดิม เขาเชื่อว่าเด็กที่เรียนไวโอลินด้วยวิธีการนี้สามารถพัฒนาไปสู่ความสามารถระดับมาตรฐานขั้นสูง เวลาที่เรียนและความถี่ในการฝึกฝนเป็นจุดประสงค์สำคัญ การจัดสภาพแวดล้อมทางดนตรีให้เด็กเป็นหัวใจสำคัญมากสำหรับซูซูกิ ลูกศิษย์คนแรกที่เรียนด้วยวิธีของซูซูกิและประสบความสำเร็จคือ โฟชิย่า ไอโต (Foshiya Eto) ซึ่งได้ผลดีตั้งแต่เขายังเป็นเด็กเล็กในระหว่างช่วงสิ้นสุดของสงครามโลกครั้งที่ 2 ซูซูกิได้ย้ายมายังเมืองมัสสุโมโต ซึ่งเขาได้จัดระบบการศึกษาให้ที่ Yoji Kyoiku Doshikai ในปี ค.ศ. 1948 เขาได้ร่วมมือกับโรงเรียนประถมฮันโก (Hango Primary School) และได้ทำการสอนนักเรียนในชั้นจำนวน 40 คนด้วยวิธีการสอนของเขาจนประสบผลสำเร็จ ซึ่งแสดงให้วงการศึกษาญี่ปุ่นเห็นถึงผลดีของการศึกษาตามแนวซูซูกิ ดังเช่นที่โรงเรียน Saino Kyoiku Yoji นักเรียนที่อายุระหว่าง 3 – 5 ปีได้รับการเรียนภาษาญี่ปุ่น การเขียนภาษาจีน การคัดลายมือ วาดรูป การสนทนาภาษาอังกฤษและยิมนาสติก ด้วยแนวทางการสอนของซูซูกิ

ซูซูกิ ได้สอนดนตรีและพัฒนาการสอนของเขาให้ประสบความสำเร็จเรื่อยมา ในปี ค.ศ. 1950 เขาได้ก่อตั้งสถาบัน Saino Kyoiku Kenkyu – kai โดยพยายามหลีกเลี่ยงที่จะใช้คำว่า ดนตรี หรือ ไวโอลิน ในชื่อของสถาบันเขา 1952 มีนักเรียนสำเร็จการศึกษาทั้งสิ้น 196 คน และในปี ค.ศ. 1972 สถาบันนี้ได้สร้างนักไวโอลินได้ถึง 2,321 คน ในการประชุมประจำปีของสถาบันการศึกษาที่บูโดกัน โตเกียว ซูซูกิได้นำนักเรียนของเขาแสดงผลงานเพลงของคีตกวีเด่น ๆ เช่น Gavotte ของ J.S. Bach , Minuet ของ Boccherini โดยเด็ก ๆ จำนวนถึง 3,000 คน และยังได้แสดงเพลง Mozart Violin Concerto โดยนักเรียนรุ่นแรกของเขา สถาบันของเขาได้แพร่ขยายไปทั่วประเทศญี่ปุ่นถึง 83 สาขา มีครูประมาณ 160 คน และนักเรียนประมาณ 6,000 คน การสอนแบบซูซูกิยังได้ใช้กับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ด้วย เช่น เชลโล่ ฟลุ้ต เปียโน จากปี ค.ศ. 1964 ซูซูกิได้นำนักเรียนไปเปิดการแสดงดนตรีหลายครั้งในประเทศสหรัฐอเมริกา และเผยแพร่วิธีการสอนของเขาในมหาวิทยาลัยและวิทยาลัยดนตรีต่าง ๆ ในปี ค.ศ. 1973 เขาได้เดินทางไปที่ประเทศอังกฤษ ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ กับนักเรียนของเขา และได้รับการยอมรับจากนานาประเทศว่าเป็นวิธีการหนึ่งในการเรียนดนตรีที่ประสบความสำเร็จ ทุกวันนี้นักเรียนของซูซูกิหลายคนที่มีชื่อเสียงทางดนตรี อาทิ Toshiya Eto, Koji Toyota, Takeji Kobayashi, Kenji Kobayashi, Shutaro Suzuki, Senya Urakawa, Yuriko Kuronuma , Tomiko Shida และ Yoko Sato

สุกรี เจริญสุข กล่าวว่า ชินอิชิ ซูซูกิ เชื่อว่าความสามารถที่เรียกว่า “เก่งหรืออัจฉริยะ” ไม่ได้มีติดตัวมาแต่กำเนิด ทุกคนเกิดมามีทุกสิ่งทุกอย่างเท่ากันหมด คือ ไม่มีอะไร ต้องอาศัยการเรียนรู้ การเลี้ยงดู อบรมบ่มสอนและการพัฒนา เพื่อให้เด็กเป็นอย่างที่พ่อแม่ต้องการ การเรียนรู้ของเด็กเหมือนกับการเรียนรู้ภาษาจากแม่ กระบวนการสอนของชินอิชิ ซูซูกิ ตั้งชื่อว่า “การศึกษาของคนเก่ง” (Talent Education) ซูซูกิเชื่อว่า เด็กทุกคนสามารถเรียนรู้และเป็นคนเก่งได้ แต่อย่าทอดทิ้งให้เด็กเติบโตอย่างยถากรรมโดยที่ไม่ได้อบรมเลี้ยงดูและต่อเนื่อง

ดนตรีเป็นเรื่องของการได้ยิน การฟังเสียงเพี้ยน การตอบสนองการฟังย่อมเพี้ยนไปด้วย การได้ยินเสียงที่ถูกต้อง การตอบสนองการได้ยินย่อมถูกต้องด้วย ดังนั้น การศึกษาของคนเก่ง มีหัวใจอยู่ดังนี้เราต้องศึกษาเพื่อที่จะพัฒนาความเก่งของเด็กผ่านการศึกษาอบรมสั่งสอน ความสามารถทางดนตรีก็เหมือนกับความสามารถทางด้านอื่น ๆ ที่ทุกคนสามารถเรียนได้เหมือนกัน มนุษย์มีความจำเป็นที่จะต้องพัฒนาความสามารถให้สูงขึ้น การพัฒนาความสามารถที่สูงขึ้นทำได้ด้วยการฝึกที่ถูกต้อง ความสามารถไม่ได้มาจากความคิดหรือทฤษฎี แต่มาจากการฝึกซ้อมที่ถูกต้อง ในการฝึกซ้อมนั้น ต้องได้รับการฝึกที่ดีและถูกต้อง ไม่ต้องรีบร้อนแต่ไม่หยุดการฝึก ซ้อมอย่างสม่ำเสมอ การฝึกซ้อมที่ผิด ๆ จะพัฒนาความสามารถที่ผิด ๆ ด้วย ความลับของการฝึกซ้อมก็คือการทำซ้ำ ฝึกซ้ำแล้วซ้ำอีก จนดูเป็นเรื่องที่ง่ายและเป็นธรรมชาติ ธรรมชาติคือเป็นส่วนหนึ่งของชีวิต ฝึกซ้อมจนเป็นธรรมชาติและธรรมชาติคือชีวิต

ความตั้งใจของซูซูกิในการสร้างสถาบันการศึกษาของคนเก่ง (Talent Education) เพื่อที่จะสร้างเด็กญี่ปุ่นให้มีความสามารถทางดนตรี ไม่ได้มุ่งหวังให้เด็กเป็นนักดนตรีเอกของโลก แต่ต้องการให้เด็กแสดงความสามารถทางดนตรีเต็มศักยภาพ การสอนระบบซูซูกิ เชื่อว่า พ่อแม่มีบทบาทสำคัญ ที่จะสนับสนุนให้ลูกเรียนและพัฒนาดนตรี พ่อแม่ที่เรียนแล้ว เป็นการเปิดโอกาสให้ลูกเลียนแบบและอยากเรียน เมื่อเด็กได้เรียนต่อเพลงจากครูแบบตัวต่อตัวแล้ว เด็กควรมีโอกาสได้เรียนรวมวงกันเป็นกลุ่ม เพราะการเรียนเป็นวงเป็นวิธีที่ก้าวหน้าที่ยิ่งใหญ่และอัศจรรย์สำหรับเด็ก และนี่คือความเป็นอัจฉริยะของการเรียนดนตรีของเด็ก (สุกรี เจริญสุข, 2541)

สรุป จากการศึกษาค้นคว้าทำให้ทราบถึงหลักการและทฤษฎีดนตรีศึกษาที่ใช้กันในยุคปัจจุบัน มีหลักใหญ่ ๆ ทั้งหมด 4 หลักการได้แก่

1.ทฤษฎีของ Emile Jaques – Dalcroze เป็นการเรียนรู้ดนตรีโดยใช้การเคลื่อนไหวตามจังหวะเพื่อตอบสนองต่อเสียงดนตรีมีชื่อเรียกว่า ยูริธึมมิก (Eurhythmic)

2.ทฤษฎีของ Carl Orff เป็นการใช้หลักการดนตรีที่ง่ายก่อน เริ่มจากการเคลื่อนไหวร่างกาย การพูด และการร้อง

3.ทฤษฎีของ Zoltan Kodaly มุ่งเน้นการร้องเป็นหลัก โคดายจะสร้างกิจกรรมการร้องและใช้สัญลักษณ์มือเพื่อให้เด็กเข้าใจและร้องเสียงที่ถูกต้อง และทฤษฎีของ

4.Shinichi Suzuki ซูซูกิ มีความเชื่อว่าเด็กสามารถพูดภาษาของชาติตนเองได้เร็วที่สุด เด็กจะเรียนแบบกาณพูดจากแม่ ดังนั้นวิธีการของซูซูกิคือการให้แม่สอนลูก

จากทฤษฎีทั้ง 4 นี้มีความสอดคล้องกันคือ การใช้หลักการพูดหรือร้องในการเริ่มต้นสอนเด็ก และถือได้ว่าเป็นต้นแบบของการเรียนการสอนดนตรี จากการศึกษาสามารถนำเอาองค์ความรู้มาเพื่อศึกษาวิเคราะห์ เปรียบเทียบความสอดคล้องกับการเรียนการสอนไวโอลินของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

องค์ความรู้ที่เกี่ยวกับเพลงไทย

ในการศึกษาวิจัยครับนี้ผู้วิจัย ได้ศึกษาค้นคว้าองค์ความรู้เกี่ยวกับเพลงไทย ซึ่งมีองค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

3.1 ทางในดนตรีไทย

มานพ วิสุทธิแพทย์ ได้กล่าวว่าบันไดเสียงของดนตรีไทยเป็นแบบPentatonic scale คือบันไดเสียง 5 เสียง โดยเสียงทั้ง 5 เสียงจะประกอบไปด้วย 3 เสียง เรียงติดต่อกันแล้วข้าม 1 เสียงและมีอีก 2 เสียงเรียงติดต่อกันอีกเป็นระบบแบบนี้ เสียงต่ำสุดของกลุ่มโน้ตตัวติดกันเป็นขั้นที่ 1 ของบันไดเสียงและเสียงอื่น ๆ ก็เลียงขึ้นไปตามลำดับ

การกำหนดโน้ตบนเครื่องดนตรีไทยนั้น จำเป็นต้องสอดคล้องกับหลักการของดนตรีไทยเรื่องทาง ซึ่งก็หมายถึงระดับเสียงของบันไดเสียง

การกำหนดทางบนเครื่องดนตรีไทยนั้น ใช้การกำหนดตามระดับเสียงของเครื่องดนตรีเป็นหลัก เครื่องดนตรีที่ใช้กำหนดเสียงคือเครื่องเปล่าที่ใช้บรรเลงในวงโดยกำหนดระดับเสียงที่เครื่องเป่า บรรเลงได้สะดวกทางที่ใช้บรรเลงในวงดนตรีไทยมีทั้งหมดเจ็ดทางดังนี้

3.1.1 ทางเพียงออล่าง เสียงที่ 1 ของบันไดเสียงในทางนี้ตรงกับลูกของวงษ์ใหญ่รูปที่ 3 และ 10 (โดยนับจากเสียงต่ำไปเสียงสูง) เสียงที่หนึ่งของทางนี้ต้องกลับเสียงต่ำสุดของซอด้วง ทางนี้จึงเป็นทางที่ซอด้วงบรรเลงได้สะดวกที่สุดและขลุ่ยเพียงออ ก็บรรเลงในทางนี้ได้สะดวกเช่นกันดังนั้นทางในดนตรีไทยจึงคำนึงถึงความสะดวกในการบรรเลงตามธรรมชาติเป็นหลัก

3.1.2 ทางใน เสียงที่ 1 ของบันไดเสียงในทางนี้ตรงกับลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 4 และ 11 ทางนี้เป็นทางที่ปี่ในบรรเลงได้สะดวกที่สุด วงปี่พาทย์ไม้แข็งซึ่งมีปี่ในเป็นเครื่องเป่าประจำวงมักจะบรรเลงในทางนี้

3.1.3 ทางกลางสูงกว่า 1 เสียง เสียงที่ 1 ของบันไดเสียงในทางนี้ต้องกลับลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 5 และ 12 ทางนี้เป็นทางที่ปี่กลางบรรเลงได้สะดวกที่สุด ปี่ในและปี่กลางเป็นเครื่องเป่าในตระกูลเดียวกันมีระบบนิ้วหรือการไล่เสียงที่เหมือนกัน

3.1.4 ทางเพียงออบน เสียงที่ 1 ของบันไดเสียงในทางนี้ตรงกับลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 6 และ 13 ทางนี้ทั้งขลุ่ยเพียงออและซออู้บรรเลงได้สะดวกที่สุด จะเห็นว่าเสียงต่ำสุดของขลุ่ยเพียงออและซออู้เทียบเสียงแล้วต้องกลับเสียงที่หนึ่งของทางนี้

3.1.5 ทางนอก เสียงที่ 1 ของบันไดเสียงในทางนี้ตรงกับลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 7 และ 14 ทางนี้เป็นทางที่ปี่นอกบรรเลงได้สะดวกที่สุด ปี่นอกมีระบบนิ้วเช่นเดียวกับปี่ในและปี่กลาง แต่ปี่นอกมีเสียงที่สูงกว่าปี่กลาง

3.1.6 ทางกลางแหบ เสียงที่ 1 ของบันไดเสียงในทางนี้ตรงกับลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 1 ลูกที่ 8 และ 15 ทางกลางแหบนี้ปี่กลางก็บรรเลงได้สะดวก

3.1.7 ทางชวา เสียงที่ 1 ของบันไดเสียงในทางนี้ตรงกับลูก ฆ้องวงใหญ่ ลูกที่ 1,9 และ 16 ทางนี้สะดวกในการบรรเลงเครื่องสายปี่ชวา ซึ่งซออู้ต้องเทียบสายป่าว สายทุ่มให้ตรงกับเสียงที่ 1 ของทางนี้และสายเปล่าสายทุ่มของซอด้วงตรงกับสายเปล่าสายเอกของซออู้

ตามหลักทฤษฎีของสากลโหมดต่าง ๆ ขึ้นอยู่กับฟินาลิส (Finalis) และช่วงเสียงฟินาลิส เป็นระดับเสียงหลักและโน้ตตัวสุดท้ายของการจบทำนอง เทียบได้กับโน้ตโทนิก ส่วนช่วงเสียงก็คือระยะห่างจากโน้ตตัวหนึ่งไล่ขึ้นไปตามลำดับอีก 7 เป็นระยะหนึ่งช่วงคู่แปด และเมื่อดูตัวอย่างจากโหมดต่าง ๆ ในทางดนตรีสากลจะเห็นได้ว่า หนึ่งโหมดนั้นมีทั้งบันไดเสียงเมเจอร์และบันไดเสียงไมเนอร์ อยู่ร่วมกัน และเรามองผิวเผินก็จะไม่พบว่าดนตรีไทยอาจจะมีโหมดได้เช่นเดียวกันกับดนตรีสากล โดยเฉพาะเพลงที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี เนื่องจากเราไม่สามารถเห็นถึงความแตกต่างในระดับเสียงของ เพลงที่เราบรรเลงอยู่ เพราะเครื่องดนตรีประเภทตีจะถูกกำหนดเสียงหรือเทียบเสียงไว้ตายตัวอยู่แล้ว

ฉะนั้นหากต้องการหาความแตกต่างที่ชัดเจนว่าดนตรีไทยมีโหมดหรือไม่ สามารถสังเกตได้จากเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายเป็นหลัก โดยเฉพาะประเภทสีคือพวกซอต่าง ๆ นั่นเอง สังเกตได้ง่ายง่ายว่าเมื่อเวลานักดนตรีสีซอเพลงแขกต่อยหม้อ จะมีโน้ต ฟ่า หรือโน้ต ที ออกเป็นครึ่งเสียงเพื่อให้เป็นไปตามสำเนียงของเพลงที่ อาจจะเป็นได้ว่าดนตรีไทยนั้นมีโหมดแต่แฝงอยู่เพลงที่มีสำเนียงภาษาต่าง ๆ นั่นเอง (มานพ วิสุทธิแพทย์, 2533)

3.2 เพลงภาษา

3.2.1 ประวัติความเป็นมาของเพลงภาษา

พูนพิศ อมาตยกุล กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของเพลงภาษาไว้ดังนี้ ในกลุ่มประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ประเทศไทยเป็นศูนย์กลางที่มีตำแหน่งที่ตั้งทางภูมิศาสตร์แวดล้อมด้วยนานาประเทศที่มีอานาเขตติดต่อกัน ลักษณะทางภูมิศาสตร์จึงเอื้ออำนวยให้มีการติดต่อกับต่างประเทศเหล่านั้นโดยสะดวกมาเป็นเวลาช้านาน ทำให้เกิดการถ่ายเททางศิลปวัฒนธรรม ระหว่างประเทศไทยกับประเทศใกล้เคียง ซึ่งมีด้วยกันหลายวิธี เช่น การเจริญสัมพันธไมตรี การชนะศึก

สงคราม การอพยพของประชากรข้ามเขตแดน เป็นต้น เพลงไทยแท้ของเก่าตั้งแต่สมัยสุโขทัยถึงอยุธยามีชื่อเป็นไทยทั้งหมด เช่น เทพทอง สีนวล สามไม้ใน ลมพัดชายเขา เป็นต้น เพลงที่มีชื่อเป็นไทยแท้นี้มีอยู่มากมาย ดังปรากฏในบัญชีเพลงตับมโหรีสมัยกรุงศรีอยุธยา แสดงว่าไทยยังไม่ได้แต่งเพลงออกสำเนียงต่างชาติกันนักในสมัยนั้น จนมาถึงปลายสมัยอยุธยาจึงเกิดเพลงสำเนียงต่าง ๆ เพิ่มขึ้นเพราะติดต่อค้าขาย ไปรบทัพจับศึกกับเพื่อนบ้านบ่อยเข้า ได้ผู้คนได้เพลงสำเนียงภาษาต่าง ๆ เข้ามาเป็นตัวอย่างจึงเกิดเพลงภาษาขึ้น

จากหนังสือตำนานมโหรีปี่พาทย์ พระนิพนธ์ในสมเด็จพระบรมมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของเพลงภาษาไว้ดังนี้ เพลง ไทยเป็นจำนวนไม่น้อยมีชื่อเป็นภาษาอื่นนำหน้า ซึ่งทำให้เข้าใจไปได้ว่าประเทศไทยได้เอาเพลงของชาติอื่นมาใช้ แท้จริงเพลงเหล่านั้นก็เป็นเพลงที่นักดนตรีไทยได้แต่งขึ้นเองแต่ผู้แต่ง ได้ตัดทำนองให้มีสำเนียงเป็นภาษาต่าง ๆ และตั้งชื่อบอกสำเนียงของภาษานั้นไว้ให้ผู้ฟังเข้าใจง่ายขึ้น ส่วนเพลงที่เป็นของชาติอื่นแท้ ๆ ซึ่งไทยเราได้นำมาบรรเลงก็มีบ้างเหมือนกันแต่เป็นส่วนน้อย และบางทีตัดเอาเพียงบางส่วนเช่นเพลงจีนโป๊ยกังเหล็ง เขมรรอมตึ๊ก (พายเรือ) และมาร์ชชิงทรูจอเจีย เป็นต้น ในสมัยโบราณนับตั้งแต่สมัยสุโขทัยเป็นราชธานีประเทศไทยได้ติดต่อกับชนชาติต่าง ๆ เช่น เขมรและจีนมาโดยตลอด โดยเฉพาะในสมัยกรุงศรีอยุธยามีชนชาติพันธไมตรีและพึ่งร่มโพธิสมภา อยู่เป็นอันมาก บางสมัยก็ถึงแก่มีกองทหารอาสาของชาตินั้น ๆ เข้ามาสมทบในกองทัพไทย เช่น อาสาจาม อาสามลายู อาสาญี่ปุ่น เป็นต้น ชนชาติต่าง ๆ เหล่านั้น ย่อมนำเครื่องดนตรีติดตัวเข้ามาบรรเลงหรือนำเพลงในชาติของตนมาร้องประกอบพิธีในประเพณีตามลัทธิศาสนา บ้างเพื่อความรื่นเริงบ้าง ตามธรรมดาของมนุษย์ย่อมชอบฟังเสียงเพลงที่แปลกออกไปจากที่เคยฟังจำเจอยู่ทุกวัน และยิ่งเป็นศิลปินด้วยแล้วจะไม่หยุดอยู่เพียงแค่เกิดความสนใจเท่านั้น ศิลปินย่อมจะต้องสังเกตจดจำและศึกษาในเสียงเพลงเหล่านั้น และโดยนิสัยของศิลปินจะต้องพยายามสร้างศิลปะของตนให้กว้างขวางออกไป เมื่อดุริยางคศิลป์ได้สังเกตและศึกษาจนรู้ถ่องแท้ แล้วว่าเพลงของภาษาใดมีสำเนียงอย่างไร ซึ่งตรงกับคำพังเพยที่ว่าสำเนียงบอกภาษา จึงได้คิดประดิษฐ์แต่งเพลงภาษาขึ้นเป็นภาษาต่าง ๆ นั้นบ้างโดยใช้ทำนองอย่างไทย ๆ แต่ดัดให้มีสำเนียงเป็นภาษาอื่น หรือบางตอนอาจนำเสนอสำเนียงภาษานั้นมาสอดแทรกไว้เล็ก ๆ น้อย ๆ และเพื่อที่จะนำทางให้ผู้ฟังทราบไว้ก่อนว่าเป็นเพลงสำเนียงอะไร จึงได้ตั้งชื่อเพลงบอกภาษานั้น ๆ ไว้ข้างหน้า เช่น ลาวเสี่ยงเทียน แขกลพบุรี มอญดูดาว จีนเก็บบุปผา และ แขกกล่อมลูก เป็นต้น การดัดสำเนียงเพลงให้เป็นภาษาต่าง ๆก็เป็นเช่นเดียวกับการดัดสำเนียงการพูดจาของตัวละครหรือลิเก ที่แสดงเป็นตัวภาษาต่าง ๆ ซึ่งพูดภาษาไทยนี้เองแต่ดัดสำเนียงคำพูดให้เป็นเสมือนชนชาตินั้นพูดไทย

การที่นักปราชญ์ดนตรีไทยต้องแต่งเพลงภาษาต่าง ๆ ขึ้นนี้ นอกจากเพื่อใช้ให้เกิดความแปลกรสของผู้ฟังแล้ว การแสดงละครหรือมหรสพบางอย่างก็เป็นเครื่องบังคับให้ต้องสร้างเพลงขึ้น เหมือนกัน เพราะบรรดาผู้จัดการแสดงละครหรือมหรสพเรานั้น ได้แลเห็นชนชาติต่าง ๆ แต่งกาย

แปลกแปลกมีทีท่าวิธีการแตกต่างออกไป ก็มักจะปรับปรุงให้การแสดงนั้นมีตัวภาษาต่าง ๆ เข้าแทรก เพื่อให้เป็นที่พอใจของคนดู เมื่อเป็นเช่นนี้นักร้องนักดนตรีก็จำเป็นต้องแต่งเพลงสำเนียงภาษานั้นขึ้น ประกอบการแสดง เพื่อให้กลมกลืนกัน อีกประการหนึ่ง บางสมัยก็มีกองอาสาต่างชาติรวมอยู่ในกองทัพไทยด้วยนักปราชญ์ทางดนตรีจึงได้แต่งเพลงภาษาต่าง ๆ ขึ้น เพื่อแสดงกฤษดาภินิหารของพระมหากษัตริย์ไทย และนำมาบรรเลงรวมอยู่ในเพลงกราวนอก ในกองทัพไทยนั้นพรั่งพร้อมไปด้วยกองอาสาชาติต่าง ๆ นอกจากนี้ก็เป็นการแสดงความรู้อันกว้างขวางของนักแต่งเพลงไทย ซึ่งสามารถดัดสำเนียงให้เป็นเสมือนเพลงภาษาอื่น ๆ ไปได้ และเมื่อมีผู้หนึ่งแต่งขึ้นได้รับความนิยมผู้อื่นที่มีความสามารถก็แต่งขึ้นบ้าง จึงได้มีเพลงที่มีชื่อเป็นภาษาอื่นนำหน้าอยู่มากมาย เพลงที่มีสำเนียงและชื่อเป็นภาษาต่าง ๆ เหล่านี้เดิมทีก็มีแต่อัตราสองชั้นและชั้นเดียวเท่านั้นใช้บรรเลงเป็นเพลงลูกบทต่อท้ายเพลงอื่น ๆ บ้าง ใช้ร้องและบรรเลงเป็นเอกเทศบ้าง ที่บรรเลงร่วมหลายภาษาก็มีแต่ใช้บรรเลงในเพลงกราวนอกบรรเลงก่อนที่จะลงโรงแสดงลิเก และบรรเลงในชุดเพลงนางหงส์ เรียกว่า ออกภาษา มาถึงสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งเป็นสมัยที่นิยมการแต่งเพลงขึ้นเป็นอัตราสามชั้นผู้แต่งบางท่านจึงได้นำเพลงจำพวกภาษามาแต่งขึ้นเป็นสามชั้นไปด้วย และนิยมแต่งกันต่อมาจนถึงสมัยปัจจุบันเช่น เพลงเขมรไทรโยค และเพลงแขกต่อยหม้อ เป็นต้น (พูนพิศ อมาตยกุล, 2529)

2.2 ประเภทของเพลงภาษา

จากหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยฉบับราชบัณฑิต ได้แบ่งเพลงภาษาออกเป็นสองชนิดด้วยกัน คือ

3.2.2.1 เพลงออกสิบสองภาษา หมายถึง เพลงเล็ก ๆ สั้น ๆ ที่มีสำเนียงภาษาต่าง ๆ และนำมาบรรเลงต่อเนื่องกันถึงสิบสองภาษา ได้แก่ จีน เขมร ตะลุง พม่า แขก ฝรั่ง ญี่ปุ่น มอญลาว ญวน ข่า เงี้ยว ตามแบบแผนโบราณ ได้มีการจัดเรียงลำดับไว้ในตอนเริ่มต้นของเพลงเพียง 4 ภาษา ได้แก่ จีน เขมร ตะลุง และพม่า หลังจากบรรเลง 4 ภาษานี้แล้วจะเลือกภาษาอะไรมาต่อไปก็ได้ตามที่เห็นสมควร เช่นเดียวกับ สงัด ภูเขาทอง (สงัด ภูเขาทอง, 2539) ได้กล่าวถึงเพลงสิบสองภาษาไว้ว่า เพลงที่เรียกว่าสิบสองภาษานั้นสมัยโบราณอาจมีบรรเลงถึง 12 ภาษาจริง ๆ แต่ปัจจุบันบรรเลงไม่ถึงภาษาทั้ง 12 ภาษา ในกรณีที่เป็นภาษาพูด สมัยก่อนได้กำหนดไว้ดังนี้คือ ภาษาไทย ภาษาจีน ละติน อังกฤษ ฮินดูสถาน มลายู เขมร พม่า รามัญ ลาวพุงดำ มคธ และสันสกฤต ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นชาติที่มีความสัมพันธ์กับไทยโดยตรงทั้งสิ้น แต่ในภาษาดนตรีสำเนียงภาษาทั้ง 12 ภาษาได้กำหนดเพลงภาษาเป็นสูตรไว้เพียง4 ภาษาเท่านั้น คือ จีน เขมร ตะลุง และพม่า กลายเป็นว่าการบรรเลงออกภาษาครั้งใดจะต้องบรรเลงเพลงภาษาตามสูตรก่อน คือ จีน เขมร ตะลุง ถัดจากนั้นจะบรรเลงเป็นเพลงภาษาอะไรก็ได้ไม่กำหนด (สงัด ภูเขาทอง, 2539) เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้กล่าวถึงเพลงออกสิบสองไว้ว่า ในการแสดงละครนอกตอนเลือกคู่ ได้มีการแสดงถึงกษัตริย์หลายภาษาต่างเดินทางมาให้นางรจนาเลือก และกษัตริย์แต่ละภาษานั้น การเจรจาต้องเจรจาให้เป็นสำเนียงของชาตินั้น ๆ ตามธรรมเนียม

ของการแสดงต้องมีบทร้องและเจรจา ดังนั้น ในการร้องและการบรรเลงดนตรี จึงต้องมีสำเนียงไปตามสัญชาติของตัวละครในบทนั้น ๆ ด้วย (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542)

การแสดงเกี่ยวกับเพลงภาษาที่ได้กำหนดเพลงควบคู่ไปกับภาษานั้น ๆ เช่น

แขกซิก	ใช้เพลงแขกเจ้าเซ็น
แขกชว่า	ใช้เพลงตะเขิง หรือสระหม่า
พม่า	ใช้เพลงพม่ารำขวาน
มอญ	ใช้เพลงมอญกละ
ลาว	ใช้เพลงลาวกระแซ
เขมร	ใช้เพลงเขมรรอมตี๊ก
ญวน	ใช้เพลงญวนรำพัด
ฝรั่ง	ใช้เพลงโยสลัม
จีน	ใช้เพลงจีนฮ่อแห่
แขกกะเร็ง	ใช้เพลงแขกกะเร็ง
ข่า	ใช้เพลงวรเชษฐ์
ตะลุง	ใช้เพลงชัดชาตรี

3.2.2.2 เพลงออกภาษา อาจกล่าวได้เป็น 2 ลักษณะและหนึ่งคือการออกภาษาในเพลงใหญ่ ซึ่งหมายถึง การที่ผู้แต่งสอดใส่ทำนองที่มีสำเนียงภาษาอื่นแทรกในเพลงใหญ่บางตอนเช่น พม่าห้าท่อน ในท่อนที่หนึ่งบางทางจะมีทำนองที่เป็นสำเนียงมอญแทรกอยู่ บางทางจะมีทำนองที่เป็นสำเนียงพม่าแทรกอยู่ อีกลักษณะหนึ่งคือเป็นการบรรเลงเพลงภาษาต่าง ๆ ต่อท้ายจากเพลงใหญ่เช่นเดียวกับออกสิบสองภาษาแต่บรรเลงไม่ครบทั้ง 12 ภาษา อาจบรรเลงเพียง 3-4 ภาษาก็เรียกว่าออกภาษาเช่นกัน

ตัวอย่างเพลงสำเนียงต่าง ๆ มีดังนี้

สำเนียงแขก เช่น แขกสาหร่าย แขกเจ้าเซ็น แขกขาว แขกดำ แขกแดง แขกต่อยหม้อ แขกสาย แขกบันตน แขกพราหมณ์ แขกเข้ารีต แขกกุลิต

สำเนียงขอม เช่น ขอมเงิน ขอมทอง ขอมสุวรรณ ขอมใหญ่ ขอมโบราณ ขอมทรงเครื่อง ขอมกล่อมลูก

สำเนียงเขมร เช่น เขมรไทรโยค เขมรชนบท เขมรทรงพระดำเนิน เขมรกำปอ เขมรลอออองค์ เขมรเอวบาง เขมรเลียบพระนคร

สำเนียงพม่า เช่น พม่าเห่ พม่าห้าท่อน พม่ากล่อม พม่าโหย พม่าแปลง

สำเนียงมอญ เช่น มอญดูดาว มอญอ้อยอิ่ง มอญขว้างดาบ มอญร้องไห้ มอญชมจันทร์

สำเนียงลาว เช่น ลาวดวงเดือน ลาวดำเนินทราย ลาวต่อนก ลาวสมเด็จ ลาวครวญ

สำเนียงญวน เช่น ญวนรำกระถาง ญวนรำพัด ญวนทอดแห

สำเนียงญี่ปุ่น เช่น ญี่ปุ่นกำศรวล ญี่ปุ่นฉะอ้อย

สำเนียงฝรั่ง เช่น ฝรั่งรำเท้า ฝรั่งจรกา วิลันดาโอด พันธุ์ฝรั่ง

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่า เพลงที่มีชื่อหรือคำนำหน้าเป็นภาษาอื่น ๆ นั้นก็มิได้แสดงว่าเป็นเพลงมาจากประเทศนั้น ๆ หากแต่เป็นเพลงไทยประพันธ์โดยคีตกวีชาวไทยแต่ได้นำเอาเอกลักษณ์ จากชาติ ๆ เข้ามาผสมผสานเพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ตามยุคสมัยเท่านั้น (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545)

สรุป เพลงออกภาษาคือเพลงที่มีชื่อขึ้นต้นด้วยชื่อประเทศต่าง ๆ แต่ไม่ได้หมายความถึงเพลงนั้น ๆ จะเป็นของต่างประเทศ เพียงแต่เป็นการสร้างสรรค์โดยการใช้สำเนียงของเพลงในชนชาตินั้น ๆ เป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์

3.3 เทคนิคการบรรเลงเครื่องสายไทย

เครื่องสายไทยเป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเด่น ทั้งน้ำเสียง ลักษณะและเทคนิคการบรรเลงซึ่งจำแนกและมีเทคนิคต่าง ๆ ดังนี้

3.3.1 สีสายเปล่า

3.3.1.1 การสีสายเอกพูดสีบังคับคันชักให้หางม้าสัมผัสสายเอกการสีสายทุ้มผู้สีบังคับหางมาให้สัมผัสสายทุ้มโดยใช้นิ้วนางเหนี่ยวหางม้าเข้าหาสายทุ้มเล็กน้อย

3.3.1.2 สีสายเปล่าแต่ละสายได้เสียงชัดเจนดังสม่ำเสมอไม่เกิดเสียงที่เรียกว่าสะดุดโดยสีออกให้มีความยาว1 ฉิ่ง 1 ฉับ และสีเข้าให้มีความยาว 1 ฉิ่ง 1 ฉับในอัตราจังหวะ 2 ชั้น

3.3.1.3 สีสายเปล่าในลักษณะเปลี่ยนสายคือสีคันชักออกที่สายทุ้มสีคันชักเข้าที่สายเอกได้เสียงดังชัดเจนสม่ำเสมอไม่สะดุดให้มีความยาว 1 ฉิ่ง 1 ฉับในอัตราจังหวะ 2 ชั้น

3.3.2 การสีไล่เสียง

3.3.2.1 สีไร้เสียงด้วยการลงนิ้วทีละนิ้วยกเว้นนิ้วก้อย โดยสีคันชักออก-เข้า เต็มคันชักนิ้วละ 1 คันชักจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงและจากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำตามลำดับในแต่ละเสียงให้ดังสม่ำเสมอไม่มีสะดุดมีความยาวเท่ากันในอัตราจังหวะช้าปานกลางและเร็ว

3.3.2.2 สีไล่เสียงโดยเพิ่มนิ้วก้อยสีไร้เสียงด้วยการลงนิ้วทีละนิ้วและเพิ่มนิ้วก้อยเข้าไปอีก 1 นิ้วที่สายเอกแต่ละเสียงมีความยาวเท่ากันสม่ำเสมอและไม่สะดุดในอัตราจังหวะช้าปานกลางและเร็ว

3.3.3 การใช้คันชักสีออก-เข้า ในลักษณะคันชักหนึ่ง คันชักสอง และคันชักสี่

3.3.3.1 คันชักหนึ่ง คือการสีคันชักออก-เข้า โดยแต่ละคันชักเกิดเสียง 1 ครั้งจะเป็นเสียงเดียวกันหรือเสียงต่างกันก็ได้ โดยสีติดต่อกันหลายหลายครั้งด้วยความยาวเสียงเท่ากัน ได้เสียงชัดเจนดังสม่ำเสมอและไม่สะดุด แต่ก่อนเรียกว่าคันชักเลื่อยซุง

3.3.3.2 คันชักสอง คือการใช้คันชักออก-เข้า หลายๆครั้งโดยแต่ละคันชักเกิดเสียง 2 ครั้งจะเป็นเสียงเดียวกันหรือต่างกันก็ได้ ให้แต่ละคันชักยาวเท่ากันได้เสียงชัดเจนดังสม่ำเสมอและไม่สะดุด

3.3.3.3 คันชักสี่ คือการสีคันชักออก-เข้าหลายๆครั้งโดยแต่ละครั้งจะเกิดเสียง 4 ครั้ง จะเป็นเสียงเดียวหรือต่างเสียงกันก็ได้ให้แต่ละคันชักยาวเท่ากัน ได้เสียงชัดเจนสม่ำเสมอและไม่สะดุด

3.3.4 สีเก็บ คือการสีดำเนินทำนอง ถี่ ๆ ด้วยคันชัก 1 ถ้าเขียนเป็นโน้ตไทย 1 ห้องจะมีโน้ต 4 ตัว

3.3.5 นิ้วประคือการสีสายเปล่าแล้วใช้ ท้อง นิ้วบริเวณกึ่งกลางของนิ้วกลางแตะยกในความเร็วพอประมาณจะเกิดเสียงสูงต่ำสลับกันภายในหนึ่งคันชัก

3.3.6 สะบัด มี 2 ลักษณะคือ

3.3.6.1 สะบัดนิ้วคือการใช้คันชักออกหรือคันชักเข้า 1 ครั้งแต่ใช้ปลายนิ้วมือซ้ายกดลงบนสายชอให้ได้ 3 เสียงเรียงกันหรือข้ามเสียงด้วยความเร็วพอประมาณให้เสียงชัดเจนเท่ากันทุกเสียง

3.3.6.2 สะบัดคันชักคือการใช้คันชักเข้า- ออก-เข้า ที่เสียงใดเสียงหนึ่งให้ติดต่อกันอย่างรวดเร็ว

3.3.7 พรมนิ้ว คือ การใช้ท้องปลายนิ้วแตะเร็ว ๆ ให้เกิดเป็นเสียงสูงขึ้นไปสลับกับเสียงเดิมและช่วงยาวกว่านิ้ว แบ่งออก ได้ดังนี้

3.3.7.1 พรมนิ้วเปิด

3.3.7.1.1พรมนิ้วเปิดสายเปล่าโดยการสีสายเปล่ายืนเสียงไว้และส่วนใหญ่ใช้นิ้วกลางหรือนิ้วนางพรมนิ้วจบลงด้วยการยกนิ้วที่เพิ่มขึ้น ซึ่งจะทำให้เสียงจากสายเปล่าทั้งหมดนี้โดยการสีคันชักออกหรือคันชักเข้า 1 ครั้ง

3.3.7.1.2 พรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่นคือการใช้นิ้วใดนิ้วหนึ่งยืนเสียงไว้แล้วตามด้วยการแตะนิ้วถัดไปด้วยวิธีพรหมนิ้วจบลงด้วยการยกนิ้วที่พรมขึ้น ซึ่งจะทำให้เสียงจากนิ้วที่กดยืนเสียงไว้เด่นขึ้นทั้งหมดนี้โดยการสีคันชักออกหรือคันชักเข้า 1 ครั้ง

3.3.7.2 พรมนิ้วปิด คือการใช้นิ้วใดนิ้วหนึ่งยืนเสียงไว้แล้วตามด้วยการแตะนิ้วถัดไปด้วยวิธีพรมนิ้วจบลงด้วยการกดนิ้วที่พรมลง ซึ่งจะทำให้เสียงจากนิ้วที่พรมเด่นขึ้น ทั้งหมดนี้โดยการสีคันชักออกหรือเข้า 1 ครั้ง

3.3.7.3 พรมนิ้วจากหรือครั่นนิ้ว คือ การใช้นิ้วชี้และนิ้วกลาง เรียงชิดติดกันกระทบลงไปบนสายพร้อมกันโดยเร็ว 2-3 ครั้งโดยนิ้วชี้อยู่ในตำแหน่งปกติและเปิดไฟสีสายเปล่าเสียงเด่นที่เกิดขึ้นจะเป็นเสียงของสายเปล่า คละเคล้ากับเสียงจากนิ้วกลางที่จงใจกดผิดตำแหน่ง

3.3.8 พรมครึงนิ้ว โดยส่วนใหญ่ใช้นิ้วชี้กดยืนเสียงตามด้วยแต่นิ้วกลางและเลื่อนนิ้วขึ้นลงจากนิ้วกลางตำแหน่งปกติเป็นต่ำครึ่งเสียง แล้วไปพร้อมเปิดด้วยนิ้วกลางในตำแหน่งปกติ

3.3.9 สีให้เสียงเบาลงหรือดังขึ้น

คือการ สีในวรรคตอนหรือประโยคที่กำลังบรรเลงตามปกติให้ค่อยๆเบา และสีให้ค่อยๆดังขึ้นกับคืนมาเป็นปกติโดยไม่มีเสียงสะดุด หรือโดยการสีในวรรคตอนหรือประโยคที่กำลังบรรเลงตามปกติให้ค่อยๆดังขึ้นแล้วสีให้ค่อยๆเบาลงสู่ระดับเสียงที่ดังปกติโดยไม่มีเสียงสะดุด

3.3.10 สะอึก (จากช้าไปหาเร็ว) คือการสีคันชักออกหรือเข้าให้เสียงขาดเป็นตอนตอนเริ่มจากช้าช้าแล้วค่อยๆเร็วขึ้นตามลำดับจนหมดคันชัก นิยมบรรเลงตามหลังรัวหลังจากทอดจังหวะลง

3.3.11 ควงเสียง คือ การสีให้เกิดเสียง ได้ระดับเสียงเดียวกันด้วยวิธีใช้นิ้วต่างกันเช่นใช้นิ้วก้อยกดลงบนสายทุ้มให้ได้ระดับเสียงเดียวกันกับสายเปล่าของสายเอกคือ การควงเสียงเรอันเป็นเสียงที่นิยมปฏิบัติ

3.3.12 นิ้วแอ้ (คันชักออก) คือการใช้นิ้วชี้แตะตรงตำแหน่งรัดอก เริ่มต้นด้วยกันชักออกพร้อมกันกับเลื่อนนิ้วลงมายังตำแหน่งปกติ นิยมบรรเลงคลอการขับร้องและว่าดอก

3.3.13 ขยี้นิ้ว (ด้วยนิ้วเท่านั้น) คือการใช้คันชักออกหรือเข้า 1 คันชักลงนิ้วถี่ ๆ เพื่อให้ทำนองเพลงที่ต้องการละเอียดเป็น 2 เท่าของการสีเก็บ โดยยังคงลูกตกของทำนองเดิมไว้

3.3.14 ขยี้คันชัก (ทั้งนิ้วและคันชัก) คือ การใช้นิ้วและคันชักให้ถี่ขึ้น เป็น 2 เท่าเท่าเพื่อให้ทำนองเพลง ที่ต้องการ ละเอียดขึ้นเป็น 2 เท่าของการสีเก็บ โดยยังคงลูกตกของทำนองเดิมไว้

3.3.15 สีแผ่ว คือการสีในวรรคตอนหรือประโยคที่ต้องการให้เบาที่สุดและยังคงคุณภาพเสียง

3.3.16 สีดัง คือการสีในวรรคตอนหรือประโยคเพลงที่ต้องการความดังขึ้นกว่าปกติและยังคงคุณภาพเสียง

3.3.17 รูดนิ้ว คือการสีขณะที่ใช้นิ้วเลื่อนตำแหน่งให้ระดับเสียงสูงขึ้นจากปกติอีกหนึ่งเสียงหรือมากกว่า(บางครั้งเรียกโหนนิ้ว)

3.3.18 การเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วให้ระดับเสียงสูงขึ้น เปลี่ยนลงไปกดที่ตำแหน่งของนิ้วอื่น เพื่อสีให้เสียงสูงขึ้นต่อไปอีก ปฏิบัติได้ทางสายเอกและสายทุ้ม (เดิมรวมอยู่ในพิธีการรูด)

3.3.19 สีรัว คือการใช้ส่วนปลายของคันชักอย่างมากไม่เกิน 1 ใน 3 ของหางม้า สีซอยออก-เข้า สลับกันถี่ ๆ และเร็วที่สุด บางครั้งจะสีรัวจากช้าไปหาเร็วหรือจากเร็วไปหาช้า

3.3.20 ควงนิ้ว คือ การสีให้เกิดเสียงเป็นเสียงเดียวกันโดยการเปลี่ยนนิ้วอื่นเลื่อนลงมาแทนที่นิ้วที่กำลังกดให้เกิดเสียงนั้นอยู่ อาจปฏิบัติสลับไปมาก็ได้ส่วนใหญ่นิยมควงนิ้วเสียงซอล โดยเลื่อนนิ้วชี้มากดแทนที่ตำแหน่งของนิ้วนางที่สายเอก สำหรับการใช้คันชักนั้นอาจสีควงนิ้วใน 1 คันชักหรือเปลี่ยนคันชักเมื่อเปลี่ยนนิ้วก็ได้

3.3.21 สะอึก (จากเร็วมาช้า) โดยการสีคันชักเข้าให้เกิดเสียงขาดเป็นตอนๆ เริ่มจากเร็วลงมาหาช้า นิยมบรรเลงในทางเดียวต่อจากสีรัว (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2544)

สรุปจากการศึกษาเอกสารทำให้ทราบถึงองค์ความรู้ทางด้านเพลงไทยเดิม ซึ่งประกอบด้วยทางเพลงหรือเพลงไทยในสำเนียงต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยนำมาศึกษาวิเคราะห์ทั้งนี้ยังทราบถึงเทคนิคการบรรเลงซอไทย ที่จะนำมาศึกษาเปรียบเทียบการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ซึ่งสามารถจำแนกออกเป็น 2 ส่วนหลัก ๆ คือ เทคนิคมือซ้ายและ เทคนิคมือขวา สามมารถสรุปเป็นตารางได้ ดังนี้

ตารางที่ 2 เทคนิคการบรรเลงซอไทย

เทคนิคมือขวา	เทคนิคมือซ้าย
การสีไล่เสียง สีเก็บ การสีเสียงเบาลงหรือดังขึ้น สะอึก ขยี้คันชัก สีแผ่ว สีดัง สีรัว คันชักหนึ่ง คันชักสอง คันชักสี่	นิ้วปะ พรมนิ้ว ครั่นนิ้ว ควงนิ้ว นิ้วแอ้ ขยี้นิ้ว รูดนิ้ว

ระบบเสียงดนตรีไทย

การศึกษาเรื่องระบบเสียงดนตรีไทยนั้นมีผู้ศึกษาไว้อย่างกว้างขวาง ซึ้งผู้ศึกษาวิจัยได้ศึกษาและรวบรวบองค์ความรู้เรื่องระบบเสียงดนตรีไทย ดังนี้

มานพ วิสุทธิแพทย์ กล่าวว่าโดยทางทฤษฎีแล้วเครื่องดนตรีไทยที่ทำทำนองได้นั้น ระยะห่างของเสียงแต่ละเสียงที่เรียงกันตามลำดับจะห่างเท่า ๆ กัน โดยที่ใน 1 คู่แปดมี 7 ซึ่งพบได้ในเครื่องดนตรีที่ตั้งเสียงตายตัว เช่น ระนาด ฆ้องวง ปี่ ขลุ่ย จะเข้ เครื่องดนตรีที่ตั้งเสียงตายตัวนั้นในคู่แปดแบ่งได้ 7 เสียงที่มีระยะห่างเท่า ๆ กัน (มานพ วิสุทธิแพทย์, 2533)

มนตรี ตราโมท อธิบายเรื่องระดับเสียงของดนตรีไทยว่า เสียงของดนตรีไทยก็มีเสียงตั้งแต่ต่ำไล่ชั้นขึ้นไปหาสูง เช่นเดียวกับเสียงดนตรีทุก ๆ ชาติ แต่ความถี่ห่างระหว่างเสียงหนึ่งกับเสียงหนึ่งซึ่งเรียงลำดับขึ้นไปนั้นย่อมมีความแตกต่าง เสียงของดนตรีไทยมีอยู่ 7 เสียงมีความถี่ห่างเท่า ๆ กันหมดทุกระหว่างขั้นเสียงจวบจนถึงเสียงที่ 8 ซึ่งเป็นเสียงซ้ำกับเสียงที่ 1 (มนตรี ตราโมท, 2545)

วาสิษฐ์ จรัณยานนท์ อธิบายเรื่องการแบ่งเสียงดนตรีไทยว่า ดนตรีไทยใช้ระบบแบ่งเท่าคล้ายกับดนตรีตะวันตก เนื่องจากดนตรีไทยมีเครื่องดนตรีที่ต้องกำหนดเสียงแน่นอน และต้องสามารถเลี่ยนทาง เล่นได้ เครื่องดนตรีหลักในดนตรีไทยที่ต้องกำหนดระดับเสียง ได้แก่ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี เครื่องเป่า เครื่องดีดบางประเภท และ เครื่องดนตรีประเภทตี เช่น ระนาด ฆ้องวง เป็นเครื่องดนตรีที่มีความคล่องตัวสูงพอสมควร สามารถเริ่มเพลงจากลูกระนาดลูกฆ้องใดก็ได้ ซึ่งเครื่องดนตรีประเภทเครื่องไม่สามารถทำได้ ทั้งนี้ก็หมายความว่าเสียงของดนตรีไทยที่ใช้ระนาดหรือวงบรรเลงนั้นจะต้องมีช่วงห่างเท่า ๆ กัน กล่าวคือ เสียง 7 เสียงในหนึ่งช่วงทบ จะต้องมีช่วงห่าง 1200/7 เท่ากับ 171.43 เซนต์ ตามระบบนี้จะเห็นว่า คู่สอง คู่สาม คู่ห้า คู่เจ็ด เล็กกว่าระบบเสียงเท่าของตะวันตกแต่คู่สี่จะกว้างกว่า (วาสิษฐ์ จรัณยานนท์, 2547)

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร กล่าวว่าดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกมีการเทียบเสียงที่ต่างกัน คือ ดนตรีไทยจะแบ่งขั้นคู่แปดออกเป็นโน้ต 7 ตัวและแต่ละตัวห่างกันเต็มเสียง (Whole tone) ส่วนดนตรีตะวันตกโดยปกติจะแบ่งขั้นคู้แปดออกเป็นโน้ต 12 ตัว แต่ละตัวห่างกันมีระยะครึ่งเสียง (Semitone) หรือจะแบ่งคู่แปดออกเป็น 6 โน้ตที่มีระยะเต็มเสียงก็ได้ จะเห็นว่าดนตรีไทยมีโน้ตห่างกันเต็มเสียงที่กว้างกว่าดนตรีไทยเล็กน้อยและดนตรีไทยยังไม่มีการใช้โน้ตครึ่งเสียง (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2553)

สรุป จากการศึกษาระบบเสียงของดนตรีไทยจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ทำให้ทราบถึงความห่างของเสียงดนตรีไทยแต่ละเสียง ช่วงคู่แปดของดนตรีไทยจะแบ่งออกเป็นทั้งหมด 7 ขั้นเสียง แต่ละเสียงจะมีความห่างของเสียงเท่า ๆ กันในระหว่างเสียงหนึ่งไปยังเสียงหนึ่งที่มีระดับขั้นติดกันทุกระดับขั้น จากการศึกษานี้สามารถทำไปใช้ในงานวิจัยนี้ โดยนำองค์ความรู้ไปเปรียบเทียบการการใช้ระดับเสียงแบบเพลงไทยในไวโอลินของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

ประวัติ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

ภาพประกอบที่ 13 รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

ที่มา : http://kotavaree.com/?p=187

1.ชีวิตและครอบครัว

รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ เกิดเมื่อวันที่ 10 พฤศจิกายน พ.ศ.2484 เกิดที่จังหวัดกรุงเทพมหานคร ย่านฝั่งธนบุรี บิดาชื่อนายสมบุญ ขันธศิริ มารดาชื่อนางสมจิตต์ ขันธศิริ (สุคันธลักษณ์) มีนิองสาวหนึ่งคน คือ รองศาสตราจารย์อรวรรณ บรรจงศิลป์ มีบุตรหนึ่งคน คือ นายปิยะวิทย์ ขันธศิริ คุณพ่อคุณแม่เป็นชาวอยุธยา ท่านเติบโตในครอบครัวที่คุณพ่อคุณแม่ชอบดนตรีไทยมาก โดยเฉพาะคุณพ่อของท่าน มีความสามารถเล่นซออู้และไวโอลิน เป็นครูสอนดนตรีคนแรกของท่าน จากนั้นได้พาท่านและน้องสาวไปเรียนดนตรีกับครูดนตรีไทย คือ นายจำนง ราชกิจ (จรัญ บุญรัตนพันธ์) และคุณหลวงไพเราะเสียงซอ ซึ่งท่าน รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้เรียนเพลงไทยประเภทเพลงเดี่ยว เช่น เพลงนกขมิ้น เพลงสารถี เพลงพญาโศก เพลงแขกมอญและเพลงสุดสงวนเป็นต้น

2. การศึกษา

ประวัติการศึกษาโดยทั่วไปของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ มีการศึกษาระดับต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

-ปริญญาเอก ทางดนตรีเรียบเทียบ (Music Comparative) Susex College of Technology, UK. พ.ศ. 2524

-ปริญญาโท M.A. in Misicology-Ethnomusicology Kent State University, Ohio USA. พ.ศ. 2523

-ปริญญาตรี K.C.M. Royal Conservatory of Music, Netherlands พ.ศ. 2513

-ประกาศนียบัตร ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง จากวิทยาลัยครูสวนสุนันทา วิชาเอกคณิตศาสตร์ พ.ศ. 2506

-ประกาศนียบัตร ทางการเล่นไวโอลินเกรด 8 จาก Royal School, UK พ.ศ. 2508

3.ผลงาน

ผลงานด้านดนตรีสากล ได้รับทุนไวโอลิน Royal School of Music กรุงเฮก ประเทศเนเธอร์แลนด์ ได้รับทุนปริญญาโทโดยทุน Fulbright และปริญญาเอก ณ Kent State University ได้รับทุนจากมหาวิทยาลัย Kent State ในฐานะ Graduate ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีตะวันตกไวโอลิน และผู้สอนดนตรีเยาวชนอาเซียน เชิญโดยคณะกรรมการดนตรีและผู้บริหารศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย รวมทั้งกรรมการวงดนตรีเยาวชนแห่งชาติ ประธานฝ่าย ควบคุมการแสดงในการจัดงานมหกรรมดนตรีนานาชาติเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว (ร.9) ประธานการแสดงดนตรีและผู้ร่วมในการทำวิจัย และการตั้งศูนย์ดนตรีเอเชี่ยนประเทศไทยในปัจจุบัน ผู้ร่วมก่อตั้งผู้แสดงและกรรมการบริหารวง กรุงเทพมหานคร ฟิลฮาโมนิก ออร์เคสตร้า (Bangkok Philharmonic Orchestra) ผู้ร่วมก่อตั้ง ซิมโฟนี ออร์เคสตร้าแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (CU Orchestra) กรรมการพิจารณาหลักสูตรทางดนตรีของมหาวิทยาลัยเอกชน ทบวงมหาวิทยาลัยจนถึงปัจจุบัน กรรมการพิจารณาผลงานข้าราชการเพื่อเลื่อนตำแหน่งของกระทรวงศึกษาธิการ ด้านศิลปินดนตรี ละคร ศิลปะ ในฐานะกรรมการประจำของกรมข้าราชการ พลเรือน (ก.พ.) ในปัจจุบัน กรรมการผลงานวิชาการเพ่อเลื่อนตำแหน่งของอาจารย์ด้านดนตรีกรมอาชีวะในปัจจุบัน กรรมการสถาบันไทยศึกษา จุฬาลงการณ์มหาวิทยาลัยถึงปัจจุบัน กรรมการพิจารณาการขอเปิดดำเนินการหลักสูตรการรับรองมาตรฐานการศึกษาของสถาบันอุดมศึกษาเอกชน สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ได้รับการคัดเลือกจากภาควิชาดุริยางคศิลป์ เพื่อเสนอเป็นอาจารย์ดีเด่นของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงการณ์มหาวิทยาลัย ได้รับพระราชทานเครื่องอิริยาภรณ์ช้างเผือก ได้รับตำแหน่งครูในดวงใจแห่งสมาคมครูดนตรีแห่งประเทศไทย ได้รับตำแหน่งศิลปินแห่งสาขาดุริยางคศาสตร์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ (ยงยุทธ เอี่ยมสะอาด, 2555)

สรุปจากการศึกษาค้นคว้าเอกสารด้านประวัติของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ พบว่ารศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถทางดนตรีทั้งดนตรีคลาสสิกและดนตรีไทย ท่านสามารถปฏิบัติดนตรีทั้ง 2 แบบได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ท่านยังเป็นผู้สอนที่ดี มีประสบการณ์ด้านการสอนดนตรีที่ชำนาญเป็นอย่างมาก ท่านเป็นอาจารย์สอนดนตรีให้กับมหาวิทยาลัยหลายสถาบัน ด้วยความความรู้ความสามารถทางด้านดนตรีทั้ง 2 แบบ ท่านจึงสามารถสร้างสรรค์ การบรรเลงเพลงไทยด้วยไวโอลินได้อย่างลงตัว ซึ่งทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาวิธีการและแนวคิดในการสร้างสรรค์ รวมไปถึงวิธีการสอนไวโอลินสำเนียงไทยของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยในประเทศ

จิตกานต์ จินารักษ์ ได้ศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูประสิทธิ์ ถาวร กรณีศึกษาชุดเพลินพาทย์ระนาดเอก พบว่าครูประสิทธิ์ ถาวร มีหลักการถ่ายทอดระนาดเอกที่หลากหลายโดยประเมินจากความสามารถของผู้เรียนในการเรียนรู้ทักษะการบรรเลงระนาดเอก แล้วจึงพิจารณาเนื้อหาและวิธีการถ่ายทอดที่เหมาะสมกับผู้เรียนนอกจากนี้ยังพบว่าการฝึกตีระนาดเอกในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งเป็นพื้นฐานสำคัญในการใช้กลวิธีการบรรเลง ผ่านการต่อเพลงตามลำดับ และมการประเมินผลด้วยการสังเกตเพื่อตรวจสอบควบคู่กับให้การแนะนำของครูทุกครั้งเพื่อให้ผู้เรียนทราบจุดดีจุดบกพร่อง และเพื่อปรับแนวทางในการพัฒนาการบรรเลงระนาดเอกให้ดียิ่งขึ้น (จิติกานต์ จินารักษ์, 2551)

ธนา วิไลวงษ์ ศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของครูดนตรีไทยจังหวัดอ่างทอง ได้พบว่ามี 1) การเตรียมพร้อมของผู้เรียน 2) หลักจิตวิทยาการเรียนการสอนทักษะ3) เทคนิคกระบวนการถ่ายทอดดนตรีไทยของครูดนตรีไทยปราชญ์ชาวบ้าน ปัจจัยในการพัฒนากระบวนการถ่ายทอดแบบดั่งเดิมให้เกิดประโยชน์ต่อการเรียนการสอนดนตรีไทยในในระบบการศึกษาในสถานศึกษา สถาบันการศึกษาจึงสมควรมีการดำเนินการเป็นขั้นตอน คือ 1) สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาขั้นพื้นฐาน นำผลการวิจัย เรื่องกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของครูดนตรีไทย จังหวัดอ่างทอง ไปศึกษา วางแผนเพื่อปรับใช้กับสาระดนตรี ในกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ 2) ครูผู้สอนดนตรีไทย ในโรงเรียนสังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาขั้นพื้นฐาน ควรนำเทคนิคการถ่ายทอดจากงานวิจัย เรื่องกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของครูดนตรีไทยจังหวัดอ่างทอง ไปสร้างเป็นมาตรฐานการเรียนรู้ เพื่อปรับเป็นเทคนิควิธีสอน สำหรับใช้ในการสอนการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ในระบบการศึกษาในสถานศึกษา (ธนา วิไลวงษ์, 2553)

นฤมล สร้อยพวง ได้ศึกษากระบวนการวัดและประเมินผลสาระการเรียนรู้ศิลปะ (ดนตรี) ของครูประถมศึกษาสังกัดกรุงเทพมหานครในด้าน 1) ความคิดเห็น 2) ความรู้ความเข้าใจในการสร้างเครื่องมือและพัฒนาเครื่องมือ 3) การเลือกใช้เครื่องมือและวิธีการที่เหมาะสมและหลากหลาย 4) ปัญหาและอุปสรรค 5) ความต้องการฝึกอบรมการวัดและประเมินผล (นฤมล สร้อยพวง, 2551)

ประพันธ์ศักดิ์ พุ่มอินทร์ ได้ศึกษาเกี่ยวกับเทคนิคการสอนไวโอลินของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ พบว่าเทคนิคการสอนไวโอลินของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ สามารถจำแนกหัวข้อใหญ่ได้ 2 ประการคือ

1. แนวการสอนของ รศ.ดร. โกวิทย์ ขันธศิริ ท่านได้ยึดหลักการสอนโดยให้นักเรียนเป็นศูนย์กลาง และวิธีการผสมผสานบูรณาการทั้งวิธีการสอน และการใช้ตารา แบบฝึก ให้เหมาะสม

กับนักเรียนแต่ละคน มีการวางหลักการสอนอย่างเป็นขั้นตอน โดยเริ่มจาก ขั้นนาเสนอ ขั้นการสอน ขั้นสรุปการสอน และขั้นการประเมินผล

2. ท่านมีการสอนโดยให้นักเรียนมีการแตกฉานทางองค์ความรู้แห่งดนตรี (Musical Intelligent) ผู้เรียนทางสามารถใช้แนวทางของความสามารถในความเป็นดนตรี (Musicianship) มาเป็นตัวตัดสินการทดสอบไวโอลินในหัวข้อต่าง ๆ ซึ่งสามารถแตกแขนงสาระดนตรีได้ดังนี้

2.1เทคนิคเฉพาะของการบรรเลงไวโอลิน (Technique of the left and right hand)

2.2 คุณภาพเสียงและระดับเสียง (Tone Production and Pitch)

2.3 ความเป็นดนตรีและรูปแบบ (Musical and Style)

2.4 การบูรณาการความรู้ดนตรีทุกด้านในขั้นสูง (ประพันธ์ศักดิ์ พุ่มอินทร์, 2552)

ปรมรรถ ดวงดารา ได้ศึกษา การวิเคราะห์เพลง ETUDE -36 ELEMENTARY AND PROGRESSIVE STUDIES OP.20 FOR THE VIOLIN เล่ม 1 ของ HEINRICH ERNST KAYSER เพื่อการปฏิบัติและการสอน เพื่อให้ทราบถึงลักษณะทำนองของบทเพลง เพื่อให้เหมาะกับการสอนไวโอลิน จากการวิเคราะห์พบว่า ชุดดังกล่าวประกอบด้วยการไล่บันได้เสียง และ Arpeggio ของคอร์ดในบันได้เสียงหลักและบันได้เสียงที่มีการ Modulation ทุกหมายเลขมี Modulation อย่างน้อย 1 ครั้ง และมีการเปลี่ยน dynamic ที่หลากหลายนอกจากนี้ยังพบการใช้มือซ้ายหลากหลายรูปแบบ (ปรมรรถ ดวงดารา, 2550)

ยงยุทธ เอี่ยมสะอาด ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษาเดี่ยวไวโอลินลาวแพนของ รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ โดยมีวัตถุประสงค์ของงานวิจัย 2 ข้อได้แก่ 1) เพื่อศึกษาประวัติและผลงานของรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ 2) เพื่อศึกษาอัตลักษณ์การเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพนของรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ในการศึกษาครั้งนี้ทำให้ทราบถึงประวัติและผลงานของรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 และทราบถึงวิธีคิดการนำไวโอลินมาบรรเลงเพลงแบบไทย ซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีคลาสสิก ซึ่งยังคงอัตลักษณ์ของความเป็นไทยเอาไว้ เพียงแต่นำ สีสัน สำเนียง และนำเทคนิคต่าง ๆ มาใช้อย่างเหมาะสม นอกจากนี้ผลวิจัยยังพบว่า ในการบรรเลงเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพนของรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ มีการใช้เทคนิค หลาย ๆ เทคนิคที่มีความสอดคล้องกันหระหว่างไทยและคลาสสิก (ยงยุทธ เอี่ยมสะอาด, 2555)

สมจิตร ใสสุวรรณ ได้ศึกษาวิจันเรื่องกระบวนการถ่ายทอดวิชาไวโอลินของปรมาจารย์ในสถาบันการศึกษาดนตรีแห่งชาติเวียดนาม โดยมีความมุ่งหมายของงานวิจัยครั้งนี้ 2 ข้อได้แก่ 1) ศึกษาประวัติและผลงานของปรมาจารย์ไวโอลินไวโอลินของปรมาจารย์ในสถาบันการศึกษาดนตรี

แห่งชาติเวียดนาม 2)ศึกษากรับวนการถ่ายทอดวิชาไวโอลินของปรมาจารย์ในสถาบันการศึกษาดนตรีแห่งชาติเวียดนาม จากการศึกษาครั้งนี้ทำให้ทราบถึงประวัติของปรมาจารย์ไวโอลินในเวียดนามทั้งหมด 5 ท่านได้แก่ อาจารย์เยื่อง วัน จิง ดร.ต๋ำ โบน อาขารย์บุย กง ยุย อาจรย์เหงวี่ยน เจา เชิน ศาสตราจารย์ ดร. โง วัน แถ่ง นอกจากนี้ยังทราบถึงวิธีการสอนของทั้ง 5 ท่านซึ่งมี 3 ขั้นตอน ได้แก่ ขั้นเตรียมการ คือ การเตรียมเอกสารแบบฝึกหัดต่าง ๆ ขั้นดำเนินการสอน เป็นการสอนแบบรายบุคคล และขันประเมินผล (สมจิตร ใสสุวรรณ, 2557)

สุพจน์ ยุคลธรวงศ์ ได้ศึกษาวิจัยเรื่องการพัฒนาชุดการสอนไวโอลินตามแนวทางการสอนของชูชาติ พิทักษากรสำหรับนิสิคนักศึกษาที่ไม่ได้ศึกษาไวโอลินเป็นวิชาเอก ผลการศึกษาพบว่าแนวการสอนของ ซูซูกิ และชูชาติ พิทักษากร คล้ายกันโดยใช้ธรรมชาติของสรีระเป็นหลักในการสอน ซึ่งต่างกับ แลงกีย์ ที่ใช้ทฤษฎีดนตรีเป็นหลักในการสอนและกำหนดเนื้อหาการสอน ตำราเรียนของซูซูกิ และ แลงกีย์ ขาดเนื้อหาการสอนเทคนิคการเล่นไวโอลินบางประการและมุ่งใช้สอนกับเด็ก แต่เนื้อหาของชูชาติ พิทักษากร มีความสมบูรณ์มุ่งใช้สอนผู้ใหญ่ ชุดการสอนไวโอลินตามแนวทางการสอนของชูชาติ พิทักษากร มีมาตรฐานดีกลุ่มตัวอย่างสามารถเล่นเพลงตามมาตรฐาน grade 2 ของ Trinity College of Music (London) ได้เป็นอย่างน้อยโดยมีผลคะแนนเฉลี่ยมากกว่า ร้อยละ 75 ตามเกณฑ์ที่กำหนด (สุพจน์ ยุคลธรวงศ์, 2540)

อดินันท์ แก้วนิล ได้ศึกษาวิธีการบรรเลงและการถ่ายทอดศิลปะการบรรเลงพิณของอาจารย์ทองใส ทับถนน พบว่า มีวิการถ่ายทอดแบบการสอนตัวต่อตัว โดยวิธีการสาธิตให้ดูแล้วให้ปฏิบัติตามซึ่งเริ่มจากง่ายก่อน เล่นโดยวิธีการจำ และแล่นกับจังหวะกลอง นอกจากนี้ทองใส ยังสอดแทรกประวัติความเป็นมาของพิณให้กับนักเรียนด้วย รวมไปถึงส่วนประกอบต่าง ๆ ของพิณ ไหวพริบปฏิภาณในการแสดงหน้าเวที จรรยาบรรณอันพึงมีของศิลปินด้วย (อดินันท์ แก้วนิล, 2549)

งานวิจัยต่างประเทศ

Caroline Hopson ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง Bowing Techniques in Prokofiev’s Violin Concerto No. 2: Exploring the Right Hand’s Effect on Left-Hand Technique. บทวิเคราะห์นี้มุ่งค้นหาวิธีที่ง่ายที่สุดที่ bow technique สามารถเพิ่มเทคนิคมือซ้าย (left-handed technique) ซึ่งนำไปสู่การทำงานร่วมกันของมือทั้งสองข้าง ความสำคัญของการฝึกใช้คันชัก ถูกอธิบายไว้ในการงานเขียนที่อ้างถึงผู้แสดงและอาจารย์ผู้มีอิทธิพล โดยการสำรวจนี้สร้างบริบทที่พิสูจน์ความต้องการสำหรับงานวิจัยเพิ่มเติมในด้านนี้ บทวิจารณ์นี้ใช้วิธีการ practice-led เพื่อทำวิจัย ซึ่งทำให้การเข้าถึงและมีความเชื่อมโยงระหว่างครูและนักแสดงในปัจจุบัน ทำให้นึกถึงงานวิจัยของ Percival Hodgson ผู้ซึ่งเป็นคนริเริ่มการทดลองเชิงจินตภาพของรูปแบบของโบว์ในช่วงต้นจนถึงกลาง ค.ศ. 1900 รูปแบบของโบว์ซึ่งถูกวิเคราะห์ไว้ใน Motion Study and Violin Bowing ในปี 1934 ถูกพิสูจน์และศึกษาผ่านกรณีศึกษา ยึดตามหลักการเตรียมตัวของ Prokofiev’s Violin Concerto No. 2 ซึ่งถูก

จัดทำขึ้นเป็นส่วนหนึ่งของส่วนประกอบในการแสดงของงานวิจัยนี้ Prokofiev's Second Concerto ทำการเตรียมวัสดุจำนวนมากที่มีลักษณะแตกต่างกันของโบว์ซึ่งถูกอธิบายโดย Hodgson ในขณะเดียวกันได้เตรียมปัญหาที่อาจเกิดขึ้นกับมือซ้ายจำนวนมาก สำหรับผู้แสดงซึ่งสามารถพิสูจน์การสนับสนุนของ bow technique ที่สร้างขึ้น ด้วยความเข้าใจถึงการเคลื่อนที่แบบวงกลมของโบว์โดยกฎทางธรรมชาติ ทำให้ความยากในการใช้มือซ้ายสามารถแก้ไขได้ งานวิจัยของคนนี้จึงเสนอศักยภาพของเสรีภาพภายนอก (ทางกายภาพ)และภายในดังผลการวิเคราะห์ถึงการเคลื่อนที่อย่างแม่นยำของมือที่ทำงานร่วมกันอย่างอิสระ บทวิเคราะห์นี้ไม่เพียงจะช่วยสนับสนุนผู้แสดงหรืออาจารย์เท่านั้นแต่ยังช่วยให้นักไวโอลินทราบถึงวิธีการที่ทำให้รู้สึกมีเสรีภาพมากขึ้นในระหว่างการฝึกซ้อมและการแสดง (Hopson, 2016)

Marchuk, Oleg ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง Violin Intonation. พบว่า เสียงของไวโอลิน Intonation ไม่เพียงแต่เป็นองค์ประกอบพื้นฐานของดนตรีแต่ยังเป็นหนึ่งในเรื่องที่ยากที่สุดโดยเฉพาะสำหรับนักไวโอลิน สาเหตุเนื่องจากความยากในวิธีการในการสอนและวิธีการที่แตกต่างกันสำหรับสร้างเสียงสูงต่ำ มันมีความแตกต่างที่สำคัญอย่างหนึ่งในโทนเสียงประสานเมื่อผู้เล่นพยายามที่จะสะท้อน ปรับความรู้สึกของเปียโนและโทนเสียงอะคูสติกตาม overtones และความเข้าใจหรือแนวความคิดด้านความผิดปกติของ ความบริสุทธิ์และความถูกต้องของโทนเสียง

งานวิจัยนี้ประกอบไปด้วยห้าส่วนสำคัญ ส่วนแรกอธิบายว่าทำอย่างไรมนุษย์จึงจะตอบสนองต่อเสียงดนตรีซึ่งแสดงถึงลักษณะทางกายภาพของความเข้าใจของมนุษย์ในด้านดนตรีแบบทั่วไปและโดยเฉพาะในด้านโทนเสียง ส่วนที่สองคือประวัติความเป็นมาซึ่งจะประกอบไปด้วยข้อมูลเกี่ยวกับวิธีการวิเคราะห์ดนตรีของมนุษย์ การเคลื่อนไหวของแนวความคิดในด้านทฤษฎีถูกพัฒนาในด้านของโทนเสียงได้อย่างไรในอดีตจนกระทั่งถึงยุคของ Johann Bach ส่วนที่สามแสดงมุมมองของครูผู้มีชื่อเสียงและศิลปินจากหลายประเทศ ซึ่งในบางครั้งมุมมองที่แตกต่างกันของพวกเขาสามารถทำให้เห็นถึงคำถามที่เกี่ยวของกับโทนเสียงของไวโอลินและสามารถพิสูจน์กฎพื้นฐานและข้อบังคับได้ ในส่วนที่สี่ของงานวิจัย เทคนิคและรูปแบบจะถูกอภิปรายในรายละเอียด คำแนะนำเชิงปฏิบัติจะถูกอธิบายสำหรับนักไวโอลินเพื่อทำแบบทดสอบเชิงปฏิบัติ ในส่วนสุดท้ายคือสรุปจะวิเคราะห์ผลที่ได้จากการทำวิจัยและความรู้ที่ได้รับ

ทำให้ทราบว่า โดยทั่วไปกระบวนการสร้างและทำงานกับโทนเสียงของไวโอลินนั้นยากอย่างไร โทนเสียงของดนตรีนั้นมีความสำคัญอย่างไร และนักดนตรีอื่น ๆ ไม่ถูกจำกัดโดย บันไดเสียงที่ถูกต้องตามหลักคณิตศาสตร์ การศึกษานี้ได้แสดงให้เห็นว่ามันเป็นไปไม่ได้ที่จะนำโทนเสียงทางดนตรีไปจำกัดด้วยกฎและข้อบังคับต่าง ๆ ซึ่งจะทำให้ได้รับน้ำเสียงที่สมบูรณ์แบบ ทฤษฎีและกฎทั้งหลายจึงไม่เพียงพอที่จะสามารถทำให้ได้รับความรู้อย่างสมบูรณ์ ดังนั้นมันจึงมีความจำเป็นที่จะต้องสร้างดนตรีและเข้าใจด้วยตนเองโดยตั้งอยู่บนพื้นฐานของความรู้และกฎเหล่านี้ วัสดุ/อุปกรณ์/ความรู้ ใน

งานวิจัยนี้ได้มาจาก teaching literature and personal experience and practice. (Hopson, 2016)

Rebecca DeStefanis ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง THE EFFECT OF PASSIVE LISTENING ON BEGINNING STRING STUDENTS'INSTRUMENTAL MUSIC PERFORMANCE.มีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาความเข้าใจของอาจารย์สำหรับนักเรียนที่เริ่มเรียนเครื่องสายว่าทำอย่างไรจึงจะสามารถใช้ประโยชน์สูงสุดจากแผ่นซีดีซึ่งสามารถใช้เป็นส่วนหนึ่งควบคู่กับหนังสือแบบเรียน สำหรับนักเรียนแต่ละคนเพื่อพัฒนาระดับทักษะความสามารถในด้าน กลุ่มเครื่องดนตรี ได้ศึกษาการขอบเขตซึ่งรวมถึงการฟัง ตามแบบ Suzuki listening tradition ที่ส่งผลต่อระดับ การบรรเลงดนตรีของนักเรียนที่เริ่มเรียนเครื่องสาย ตัวแปรหรือปัจจัยที่เชื่อมโยงกันสำหรับนักเรียนคือความสำเร็จในศักยภาพทางด้านเครื่องดนตรี ของนักเรียนบนแบบทดสอบจาก *Do It! Play Strings* (Smith & Froseth, 2003) ตัวแปรหรือปัจจัยที่ไม่เกี่ยวข้องกันคือ daily passive listening ของนักเรียนที่ฟังแทร็คจาก *Do It! Play Strings* CD (Smith & Froseth, 2003). ข้อมูลบ่งชี้ว่าผู้ฟังในกลุ่มตัวอย่าง ที่ได้รับการทดลอง passive listening treatment ได้คะแนนค่อนข้างสูงสำหรับระดับศักยภาพในด้านดนตรีและในด้านย่อย ทั้งหมดมากกว่ากลุ่มที่ถูกควบคุม (Rebecca DeStefanis, 2004)

Stevan Sretenovic และ Jelena Adamovic ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง The interpretation of J.S.Bach's Sonata No.1 in G minor for solo violin เป็นการศึกษามุมมองที่แตกต่างกันของการบรรเลง Sotana No.1 ใน G-minor BWV 1001 โดย Johann Sebastian Bach งานวิจัยเล่มนี้ถูกแบ่งออกเป็นสองส่วน โดยแต่ละส่วนใช้วิธีการศึกษาที่แตกต่างกัน ส่วนแรกของงานวิจัย (เขียนโดย Steven Sretenovic) เป็นการเปรียบเทียบการฝึกซ้อมการบรรเลงระหว่างไวโอลิน Baroqua และไวโอลินสมัยใหม่ ส่วนที่สองของงานวิจัย (เขียนโดย Jelena Adamovic) ใช้การบันทึก Sotana ที่แตกต่างกันสามวิธีเพื่อที่จะเปรียบเทียบความแตกต่างของวิธีการบรรเลง ผลที่ได้จากการวิจัยและการศึกษาของทั้งสองนักวิจัยถูกแสดงในบทสรุปและ CD (Stevan Sretenovic and Jelena Adamovic, 2012)

สรุป จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องผู้วิจัยได้ศึกษาทั้งงานวิจัยในประเทศ และงานวิจัยต่างประเทศที่เกี่ยวกับเทคนิคการสอนดนตรีและการบรรเลงไวโอลิน ทำให้ทราบถึงแนวทางการทำวิจัยเพื่อเป็นแบบอย่างและเป็นแหล่งอ้างอิงความเหมาะสมเที่ยงตรงของงานวิจัย ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำเอาเอกสารงานวิจัยทั้งหมดไปเปรียบเทียบกับผลการวิจัยที่จะเกิดขึ้นเพื่อหาความเชื่อมั่นและเที่ยงตรงต่อไป

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง ศึกษาเทคนิคการบรรเลงและการถ่ายทอดไวโอลินสำหรับไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ ครั้งนี้ เป็นการศึกษาวิธีเก็บข้อมูลเชิงคุณภาพ โดยการเก็บข้อมูลภาคสนามเพื่อศึกษาเทคนิคการบรรเลงและการถ่ายทอดไวโอลินสำหรับเพลงไทยของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ซึ่งขอบเขตขั้นตอนการดำเนินการวิจัยดังนี้

1. ขอบเขตของการวิจัย
2. ขั้นตอนการดำเนินการวิจัย

ขอบเขตของการวิจัย

1. ด้านเนื้อหา

1.1 ศึกษาเทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงไวโอลินสำหรับเพลงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ

1.2. ศึกษาการถ่ายทอดการบรรเลงไวโอลินสำหรับเพลงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ

2. ด้านระเบียบวิธีวิจัย

ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ

3. ด้านระยะเวลา

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดระยะเวลาในการดำเนินการวิจัย เริ่มตั้งแต่ เดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2560 ถึงเดือนมิถุนายน พ.ศ.2561

4. กลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูล ได้กำหนดไว้ ดังนี้

4.1 รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

4.2 นักเรียนที่เรียนไวโอลินสำเนียงไทยกับ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ จำนวน 2 คน

ขั้นตอนดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยได้แบ่งวิธีดำเนินการวิจัยเป็น 2 ระยะ ดังนี้

ระยะที่ 1 ศึกษาเอกสาร

1.1 ขอบเขตของการศึกษา

1.1.1 ด้านระยะเวลาตีพิมพ์

ผู้วิจัยได้กำหนดการตีการศึกษาและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเอกสารไว้ตั้งแต่ พ.ศ.2530-ปัจจุบัน

1.1.2 ด้านเนื้อหา

สืบค้นเอกสารที่มีเนื้อหาจากคำสำคัญที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ได้แก่ ไวโอลิน เทคนิคการบรรเลงไวโอลิน การสอน การสอนดนตรี สำเนียงเพลงไทย เพลงไทย เพลงออกภาษา

1.2 วิธีการเก็บข้อมูลเอกสาร

1.2.1 ผู้วิจัยตรวจสอบข้อมูลที่ได้จากเอกสารตามความมุ่งหมายของงานวิจัย

1.2.2 ผู้วิจัยตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Triangulation) ได้แก่การแสวงหาความเชื่อถือได้ของข้อมูลจากแหล่งที่แตกต่างกัน (สุภางค์ จันทวานิช, 2549)

1.3 การวิเคราะห์ข้อมูลเอกสาร

ในการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลตามความมุ่งหมายของการวิจัย โดยนำข้อมูลที่ได้จากเอกสารต่าง ๆ มาทำการวิเคราะห์ มีขั้นตอนดังนี้

1.3.1 ตรวจสอบข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสาร

1.3.2 นำข้อมูลที่ได้มาจัดหมวดหมู่เพื่อให้ง่ายต่อการวิเคราะห์ข้อมู

1.3.3 สรุปและวิเคราะห์ข้อมูล

1.3.4 นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสาร แต่ละกลุ่มมาเรียบเรียง เชิงพรรณนา

ระยะที่ 2 ศึกษาภาคสนาม

2.1 ขอบเขต

2.1.1 ด้านเนื้อหา

2.1.1.1 ศึกษาเทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงไวโอลินสำหรับเพลงไทย รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ผู้จะเลือกเพลงตัวอย่างที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้จากอัลบั้ม Music for Relaxation โดยจะเลือกเอาเฉพาะเพลงออกภาษา ภาษาละ 1 เพลง

2.1.1.2 ศึกษาการถ่ายทอดการบรรเลงไวโอลินสำหรับเพลงไทย รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

2.2 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย มีดังนี้

2.2.1 แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interview) โดยผู้วิจัยจะใช้สัมภาษณ์ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ และ นักเรียนไวโอลินที่เรียนกับ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ โดยนำเอาองค์ความรู้จากระยะที่ 1 มาสังเคราะห์เป็นแบบสัมภาษณ์และผ่านผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความถูกต้องและสอดคล้อง 3 ท่าน ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ตอน คือ

ตอนที่ 1 เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงไวโอลินสำหรับเพลงไทย รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

ตอนที่ 2 ศึกษาการถ่ายทอดการบรรเลงไวโอลินสำหรับเพลงไทย รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

2.2.2 แบบสังเกต (Observation) โดยจะใช้ทั้งแบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Interview) และแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Interview) คือ แบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม ผู้วิจัยจะเข้าไปมีส่วนร่วมในการฝึกซ้อมไวโอลิน และแบบสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วมผู้วิจัยจะสังเกตจากกระบวนการเรียนการสอนด้านเทคนิคการบรรเลงและการสอน

2.3. การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม

การเก็บข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ โดยสัมภาษณ์และ สังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Interview) โดยมีส่วนร่วมในการซ้อมและปฏิบัติไวโอลินของนักเรียนนักศึกษาที่เรียนไวโอลินกับ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ และการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Interview) โดยสังเกตจากการจัดกระบวนการเรียนการสอนในด้านต่าง ๆ ตามความมุ่งหมายที่กำหนดไว้

2.4 การจัดกระทำข้อมูล

ในการจัดกระทำข้อมูล ผู้วิจัยดำเนินการนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสารและข้อมูลจากภาคสนาม โดยแยกตามความมุ่งหมายของการวิจัย มาจัดกระทำดังต่อไปนี้

2.4.1 นำข้อมูลที่เก็บรวบรวมได้จากเอกสารต่าง ๆ มาศึกษาอย่างละเอียด พร้อมจัดระบบหมวดหมู่ตามความมุ่งหมายของการวิจัยที่กำหนดไว้

2.4.2 นำขอมูลจากภาคสนามที่เก็บได้จากการสำรวจ สังเกต สัมภาษณ์ สนทนา ซึ่งได้จดบันทึกไว้และนำแถบบันทึกเสียงมาถอดความแยกประเภท จัดและสรุปสาระสำคัญตามประเด็นที่ทำการศึกษาวิจัย

2.4.3 นำข้อมูลทั้งหมดที่เก็บรวบรวมได้จากเอกสาร และข้อมูลภาคสนามที่เก็บรวบรวมได้จากการสำรวจ สังเกต สัมภาษณ์ สนทนา มาตรวจสอบความถูกต้องสมบูรณ์ ในการตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล ผู้วิจัยใช้วิธีตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูลโดยวิธี (Investigation Triangulation) คือนำข้อมูลกลับไปถามซ้ำอีกครั้งเพื่อให้ได้ข้อมูลที่ตรงกับความเป็นจริง

2.5 การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลตามความมุ่งหมายของการวิจัยโดยนำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามที่ได้จากการสำรวจ สังเกต สัมภาษณ์ สนทนา มาทำการวิเคราะห์ มีขั้นตอนดังนี้

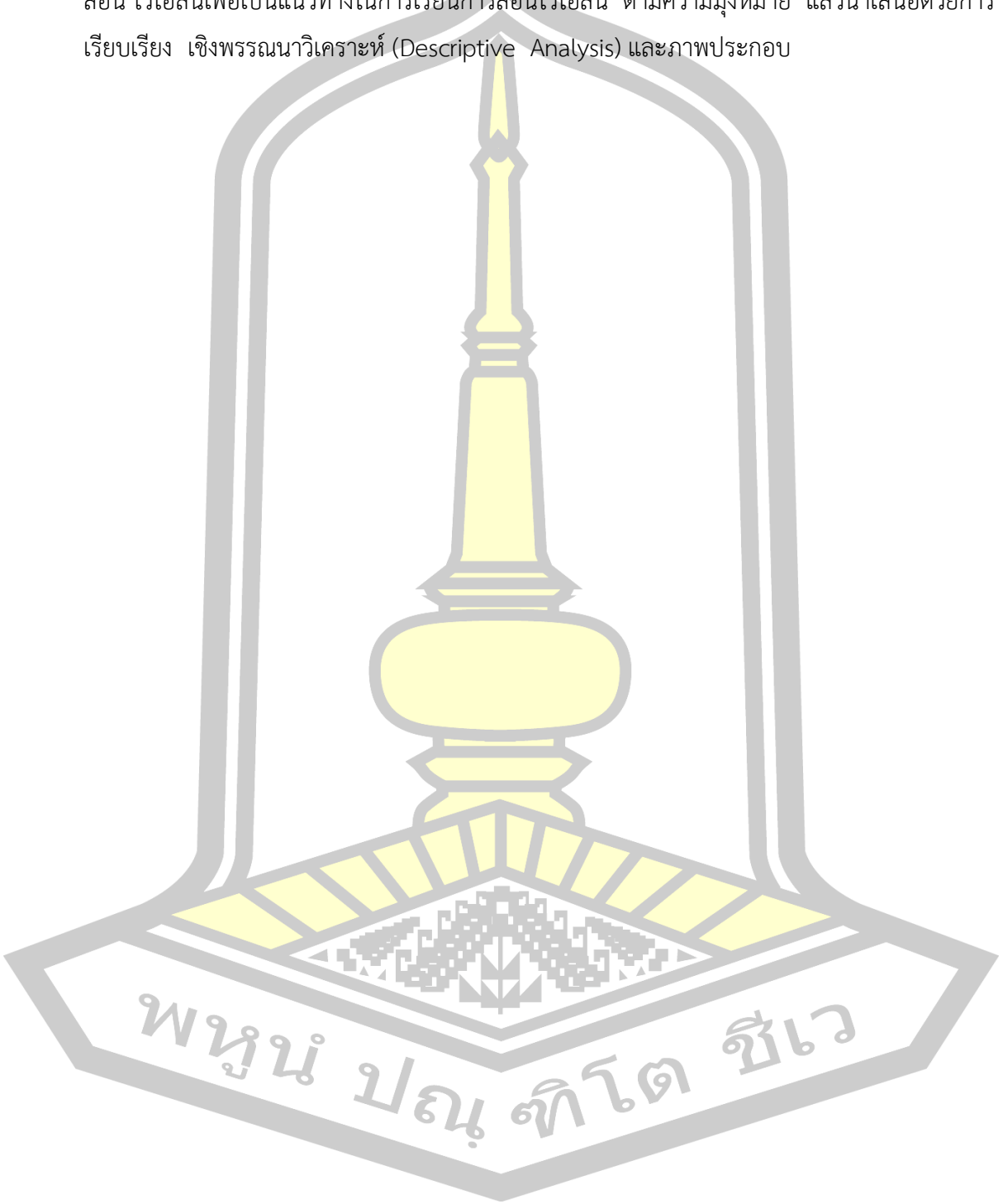
2.5.1 ตรวจสอบข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์จากกลุ่มเป้าหมาย

2.5.2 นำข้อมูลที่ได้มาจัดหมวดหมู่เพื่อให้ง่ายต่อการวิเคราะห์ข้อมูล

2.5.3 สรุปและวิเคราะห์ข้อมูลจากเครื่องมือโดยการพรรณนาวิเคราะห์

2.6 การนำเสนอผลการวิจัย

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์มาเรียบเรียง วิเคราะห์ให้เห็นถึงเทคนิคการสอน ไวโอลินเพื่อเป็นแนวทางในการเรียนการสอนไวโอลิน ตามความมุ่งหมาย แล้วนำเสนอด้วยการเรียบเรียง เชิงพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) และภาพประกอบ



บทที่ 4
เทคนิคการบรรเลงไวโอลินสำหรับเพลงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ

การศึกษาการบรรเลงและการสอนไวโอลินสำหรับเพลงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยการสัมภาษณ์ และการสังเกต เพื่อรวบรวมเทคนิควิธีการบรรเลงและการสอนไวโอลินสำหรับเพลงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ และทำการวิเคราะห์ข้อมูล งานวิจัยนี้จึงเป็นการสานต่อวิธีการฝึก เทคนิค และการบูรณาการความรู้ทั้งในส่วนที่เป็นดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกโดยถูกสร้างจากขั้นตอนการฝึกอย่างง่ายไปถึงขั้นยากเรียงตามลำดับขั้นตอน และเพื่อให้เป็นไปตามความมุ่งหมายของการวิจัย ผู้วิจัยจึงแบ่งขั้นตอนแนวทางในการฝึกตามลำดับขั้นตอน ดังนี้

การบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยตามของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ เป็นการบรรเลงเพลงไทยด้วยไวโอลิน ซึ่งมีเทคนิคในการบรรเลง ดังนี้

การเตรียมความพร้อม

การเตรียมความพร้อมสำหรับการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทย จากการสัมภาษณ์ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ผู้ที่จะบรรเลงไวโอลินเพลงไทยได้ดีนั้นจะต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถทั้งการสีซอไทย และไวโอลินเป็นอย่างดี เพราะการบรรเลงไวโอลินนั้นจะอาศัยเทคนิคจากซอมาใช้เป็นส่วนมาก จึงจะทำให้การบรรเลงไวโอลินเพลงไทยนั้น สื่อออกมาในรูปแบบของเพลงไทยได้อย่างดี แต่อย่างไรก็ตามหากผู้ที่สนใจจะบรรเลงไวโอลินในรูปแบบเพลงไทยก็สามารถทำได้เช่นกันแต่ต้องศึกษาลักษณะพิเศษของเพลงไทยซึ่งจะมีความแตกต่างออกไปจากเทคนิคการบรรเลงแบบคลาสสิก ดังนั้นผู้ที่ต้องการบรรเลงไวโอลินในรูปแบบเพลงไทยจะต้องเตรียมความพร้อม ศึกษาหาองค์ความรู้เกี่ยวกับเพลงไทย อย่างน้อยต้องฟังเพลงไทยเดิมให้เข้าใจ การฟังเป็นสิ่งที่มีความสำคัญมากสำหรับการบรรเลงไวโอลินเพลงไทย เพราะนักไวโอลินที่เรียนไวโอลินแบบเพลงคลาสสิกจะชินกับเสียงแบบดนตรีตะวันตก ซึ่งมีการกำหนดความห่างความชิดไว้อย่างชัดเจน แต่บันไดเสียงของดนตรีไทยนั้นจะมีความชิดความห่างที่แตกต่างออกไป ถ้าหากจะบรรเลงไวโอลินให้ได้สำเนียงไทยแท้ ๆ ผู้บรรเลงจะต้องศึกษาและทำความเข้าใจกับเรื่องระดับเสียงของดนตรีไทยเสียก่อนจึงจะสามารถบรรเลงไวโอลินให้ได้สำเนียงไทยที่แท้จริง นอกจากนี้ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ยังแนะนำว่าหากใครจะฝึกการบรรเลงเพลงไทยด้วยไวโอลิน จะต้องลืมสิ่งต่าง ๆ ที่ได้เรียนมาก่อนในรูปแบบของดนตรีคลาสสิกไปเสียก่อนจึงจะฝึกไวโอลินสำเนียงไทยได้ดี (โกวิทย์ ขันธศิริ สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2561)

ภาพประกอบที่ 14 รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ สาธิตการบรรเลงเพลงไทยด้วยซอด้วง
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

ภาพประกอบที่ 15 รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ สาธิตการบรรเลงเพลงไทยด้วยไวโอลิน
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

ระดับเสียงและบันไดเสียงไวโอลินสำหรับเพลงไทย

รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ (สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2561) กล่าวว่า การฝึกไวโอลินสำหรับเพลงไทยนั้น เรื่องเสียงเป็นส่วนที่สำคัญ ระดับเสียงของดนตรีไทยจะมีความแตกต่างจากระดับเสียงของดนตรีตะวันตก จะสามรถรับรู้ได้โดยการฟังอย่างเข้าใจ ในบางครั้งเมื่อเล่นไวโอลินเพลงไทยกับวงดนตรีไทย จึงมีความจำเป็นที่จะต้องวางนิ้วกดสายที่มีระยะห่างแปลกออกไปจากการเล่นแบบดนตรีตะวันตก เพื่อให้ได้เสียงที่ตรงกับเสียงของวงดนตรีไทย

เทคนิคการบรรเลงไวโอลินสำหรับเพลงไทย

เทคนิคของการบรรเลงไวโอลินสำหรับเพลงไทยของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ นั้น จะสามารถแบ่งออกได้ 2 อย่างหลัก ๆ คือ เทคนิคมือขวาและเทคนิคมือซ้าย มีลักษณะที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งจะนำมาใช้ประดับโน้ตต่าง ๆ ของเพลงไทยให้มีความน่าสนใจมากขึ้น ดังนี้

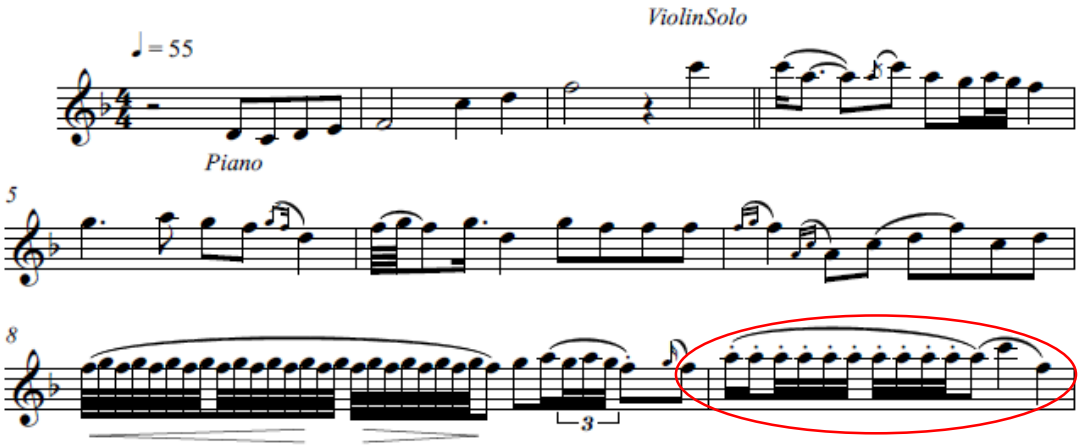
1.เทคนิคมือขวา

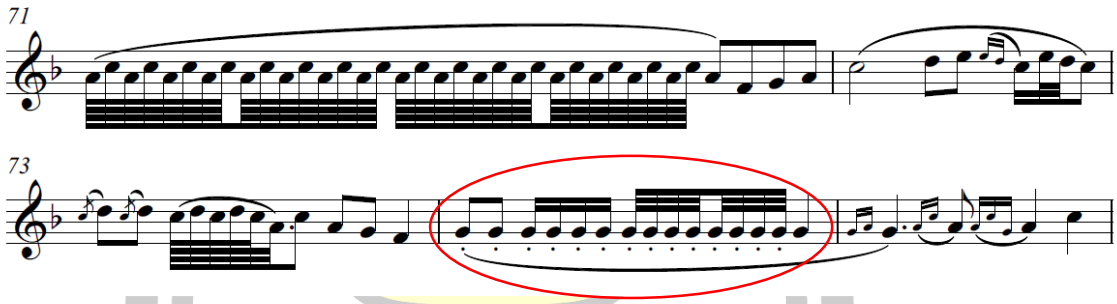
ในการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ในส่วนของมือขวานั้นมีเทคนิคที่ใช้ดังนี้

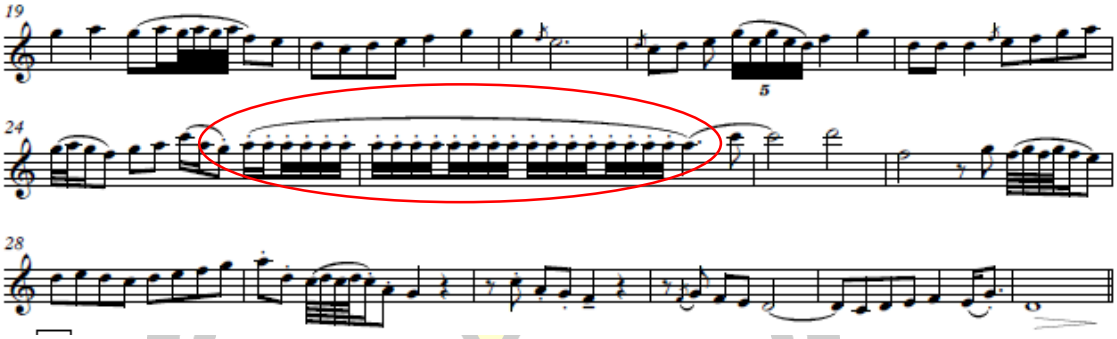
1.1 การสีสะอึก การสีสะอึกเป็นเทคนิคของซอไทยซึ่งจะมีการปฏิบัติที่คล้ายคลึงกับเทคนิค Slured Staccato โดยใช้เทคนิค Portato ของไวโอลิน คือจะใช้คันชักซ้ำกันอาจจะขึ้นหรือลง โดยให้เสียงขาดจากกันไม่ต่อเนื่อง จากช้าไปเร็วใน 1 คันชัก เทคนิคนี้จะใช้ข้อมือของผู้บรรเลงเป็นตัวกำหนดความสั้นยาวและความเร็วของตัวโน้ต ในการบรรเลงของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ พบเทคนิคนี้ในหลาย ๆ บทเพลง ดังนี้

1.1.1 เพลงเขมรไทรโยค พบการใช้เทคนิคการสีสะอึกในห้องเพลงที่ 9 เป็นการใช้เทคนิคนี้ในเสียงลา ตำแหน่งกดนิ้วที่ 3 ในสายที่ 1 โดยโน้ตสะอึกจะดำเนินไป 2 จังหวะเคาะ และหลังจากนั้นก็พบการใช้เทคนิคการสีสะอึกอีกครั้งในห้องเพลงที่ 74 เป็นการใช้เทคนิคนี้ในเสียงซอล ตำแหน่งกดนิ้วที่ 3 ในสายที่ 3 โดนโน้ตสะอึกจะดำเนินไป 1 ห้องเพลง เป็นการใช้เทคนิคสีสะอึกจากช้าไปเร็วดังตัวอย่างภาพประกอบ

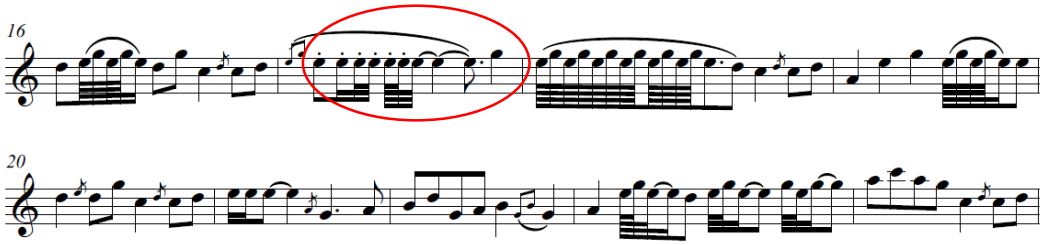
พหูน ปณฺฑิโต ชีเว



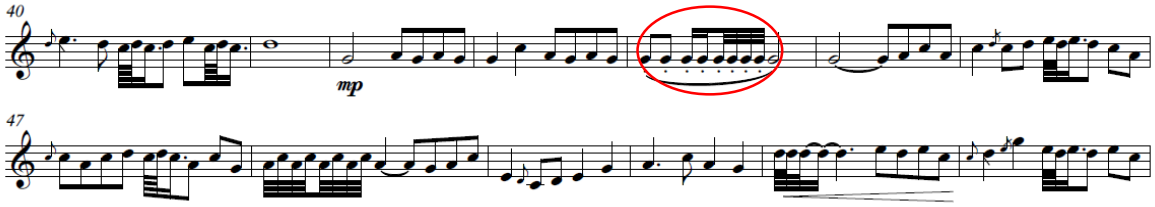
ภาพประกอบที่ 16 โน้ตเพลงเขมรไทรโยคที่ใช้เทคนิค การสีสะอึก ในห้องเพลงที่ 9
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

ภาพประกอบที่ 17 โน้ตเพลงเขมรไทรโยคที่ใช้เทคนิค การสีสะอึก ในห้องเพลงที่ 74
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

1.1.2 เพลงแขกต่อยหม้อ พบการใช้เทคนิคการสีสะอึกในห้องเพลงที่ 24-25 เป็นการใช้เทคนิคนี้ในเสียงลา ตำแหน่งกดนิ้วที่ 3 ในสายที่ 1 โดยโน้ตสะอึกจะดำเนินไปเริ่มต้นที่ห้อง 24 ยาวไปถึงห้องเพลงที่ 25 สิ้นสุดในจังหวะที่ 3 ของห้องเพลงที่ 25

ภาพประกอบที่ 18 โน้ตเพลงแขกต่อยหม้อที่ใช้เทคนิค การสีสะอึก ในห้องเพลงที่ 24-25

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

1.1.3 เพลงมอญมอบเรือพบการใช้เทคนิคการสีสะอึกในห้องเพลงที่ 17 เป็นการใช้เทคนิคเสียงสะอึกในเสียงมีสายเปล่า ซึ่งมีเทคนิคนี้ให้ดำเนินไป 2 จังหวะ

ภาพประกอบที่ 19 โน้ตเพลงมอญมอบเรือที่ใช้เทคนิค การสีสะอึก ในห้องเพลงที่ 17

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

1.1.4 เพลงลาวกระทบไม้พบการใช้การสีสะอึกในห้องเพลงที่ 44 เป็นการใช้เทคนิคเสียงสะอึกในตำแหน่งนิ้วกดที่ 3 เสียงซอลในสายที่ 3 ซึ่งมีเทคนิคนี้ให้ดำเนินไป 2 จังหวะ

ภาพประกอบที่ 20 โน้ตเพลงลาวกระทบไม้ที่ใช้เทคนิค การสีสะอึก ในห้องเพลงที่ 44

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

1.2 การสีคันชักหนึ่ง จะมีลักษณะที่ตรงกันกับเทคนิค Detace ของไวโอลินโดยการสีลักษณะนี้จะเป็นการสีหนึ่งครั้งต่อหนึ่งตัวโน้ตสลับไปมายาวหรือสั้นก็แล้วแต่ค่าของตัวโน้ตนั้น ๆ เทคนิคนี้จะพบในทุก ๆ เพลงของการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

1.3 การสีคันชักสอง สาม และ สี่ เทคนิคนี้จะมีลักษณะคล้ายคลึงกับเทคนิค Slur ของไวโอลินคือการสีขึ้นหรือลง 1 ครั้งทำให้เกิดเสียงตั้งแต่ 2 โน้ตขึ้นไปโดยให้แต่ละเสียงที่เกิดขึ้นต่อเนื่องกันไม่ขาดจากกัน มีการใช้เทคนิคนี้ในทุก ๆ บทเพลง

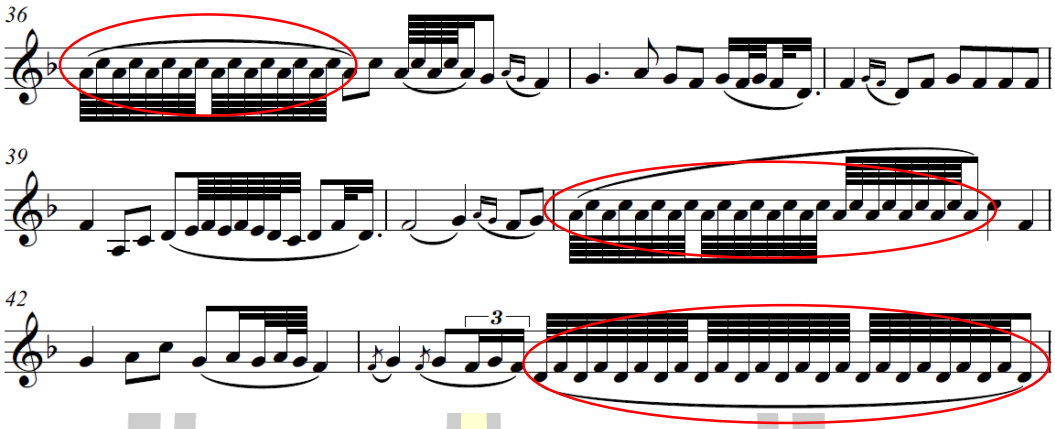
2.เทคนิคมือซ้าย

ในการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ในส่วนของมือซ้ายนั้น มีการใช้เทคนิคต่าง ๆ ดังนี้

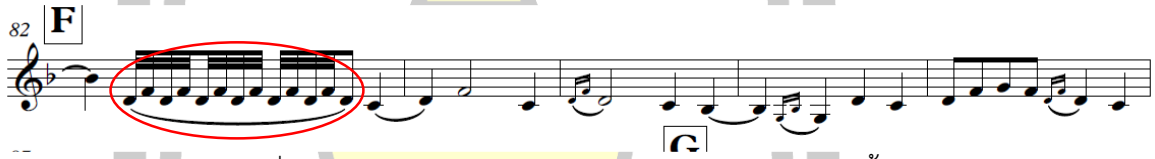
2.1 พรมนิ้ว การพรมนิ้วจะมีลักษณะที่คล้ายเทคนิค trill ของไวโอลิน ในการบรรเลงเพลงไทย หากโน้ตที่เป็น โน้ตลากยาวเพลงไทยจะใช้เทคนิคการพรมนิ้วเข้ามาใช้แต่ในการบรรเลงแบบตะวันตกจะใช้เทคนิคการ Vibrato ซึ่งในการพรมนิ้วนี้จะทำให้ลักษณะของการบรรเลงสื่อให้เห็นถึงสำเนียงไทยได้ชัดเจนขึ้น โดยการพรมนิ้วจะมีหลายลักษณะ ในการบรรเลงของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ มีการใช้เทคนิคพรมนิ้วหลาย ๆ แบบซึ่งปรากฏอยู่ในบทเพลงทุกบทเพลง ได้แก่

2.1.1 พรมนิ้วเปิดสาย เทคนิค นี้จะปฏิบัติโดยการ trill โน้ตสายเปล่ากลับนิ้ว 2 แล้วจบที่สายเปล่าส่วนมากจะเป็นสายเปล่าที่ 1 เสียงมีกับเสียงซอล สายเปล่าที่ 2 เสียงลากับเสียงโด สายเปล่าที่ 3 เสียงเรกับเสียงฟา อาจจะมีบางเพลงที่ใช้เสียงเรกับเสียงมี แล้วแต่บทเพลงและบันไดเสียงที่ใช้ในแต่ละเพลงในการพรมนิ้วเปิดสายจะต้องสิ้นสุดการพรมนิ้วที่สายเปล่า ซึ่งจะพบในทุก ๆ เพลง ดังนี้

2.1.1.1 เพลงเขมรไทรโยค มีการใช้เทคนิคการพรมนิ้วเปิดสาย ในห้องที่ 36 และ 41 ปฏิบัติโดยการสีสายเปล่าเสียงลาและกดนิ้ว 2 รัว ในตำแหน่งเสียงโด ในการสี 1 คันชัก ในห้องเพลงที่ 36 ใช้เทคนิคนี้ให้ดำเนินไป 2 จังหวะเคาะ ในห้องเพลงที่ 41 ใช้เทคนิคนี้ให้ดำเนินไป 3 จังหวะเคาะ ส่วนห้องที่ 43 เป็นการใช้เทคนิคนี้โดยการสีเปล่าเสียงลาและกดนิ้ว 2 รัว ในตำแหน่งเสียงฟา ใช้เทคนิคนี้ให้ดำเนินไป 3 จังหวะเคาะ

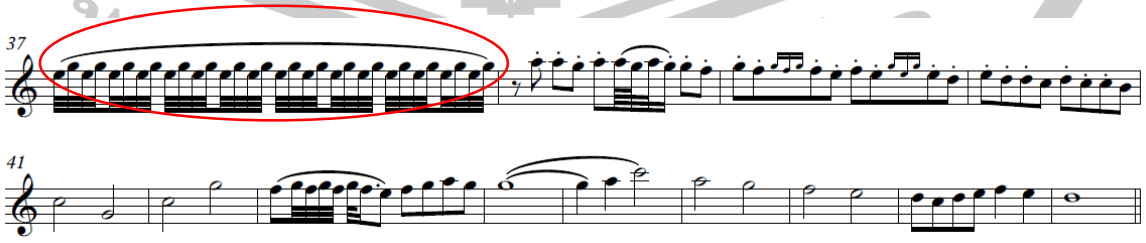
พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบที่ 21 โน้ตเพลงเขมรไทรโยค แสดงถึงการพรมนิ้วเปิดสาย

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

2.1.1.2 เพลงแขกมอญบางขุนพรม มีการพรมนิ้วเปิดสาย ในห้องที่ 82 ปฏิบัติโดยการสีสายเปล่าเสียงเรและกดนิ้ว 2 รัว ในตำแหน่งเสียงฟาจบที่เสียงเร

ภาพประกอบที่ 22 โน้ตเพลงแขกมอญบางขุนพรม แสดงถึงการพรมนิ้วเปิด

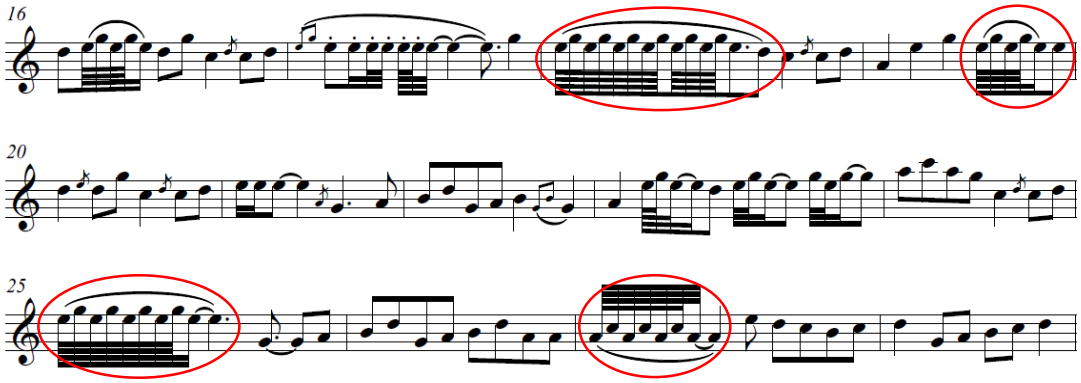
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

2.1.1.3 เพลงแขกต่อยหม้อ มีการพรมนิ้วเปิดสาย ในห้องที่ 37 ปฏิบัติโดยการสีสายเปล่าเสียงมีและกดนิ้ว 2 รัว ในตำแหน่งเสียงซอลจบที่เสียงมี

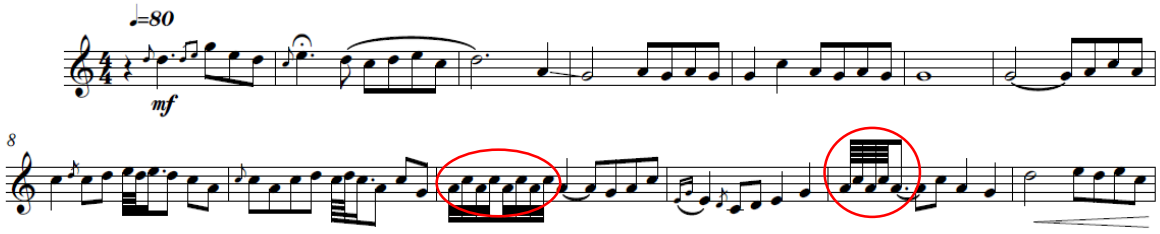


ภาพประกอบที่ 23 โน้ตเพลงแขกต่อยหม้อ แสดงถึงการพรมนิ้วเปิดสาย

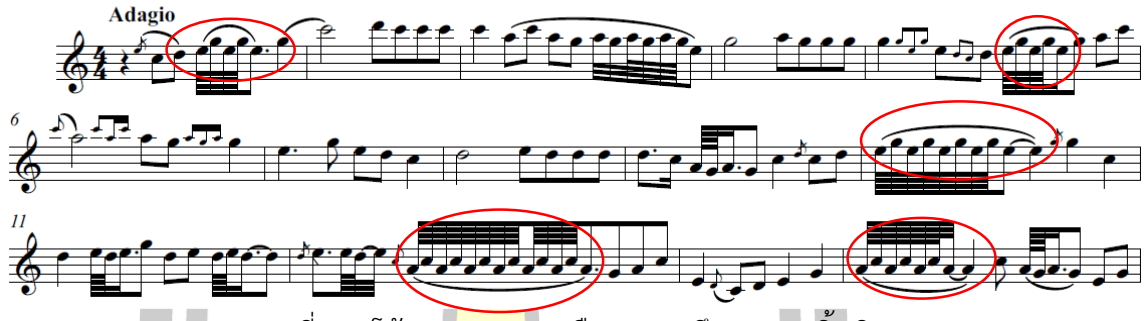
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

2.2.1.4 เพลงมอญมอบเรือ มีการใช้เทคนิคการพรมนิ้วเปิดสายหลายตำแหน่ง พบปรากฏเกือบทั้งเพลงดังเช่นในห้องเพลงที่ 18 เป็นการพรมนิ้วเปิดสายในสายที่หนึ่งเสียงมี และพรมนิ้วโดยการใช้นิ้วสองกดสายรัว ๆ ในตำแหน่งเสียงซอล และมีการใช้เทคนิคนี้ซ้ำอีกในห้องเพลงที่ 19 และ 25 ส่วนในห้องเพลงที่ 27 เป็นการพรมนิ้วเปิดสายในสายที่สองเสียงลา และพรมนิ้วโดยการใช้นิ้วสองกดสายรัว ๆ ในตำแหน่งเสียงโด นอกจากนี้ยังพบการใช้เทคนิคนี้อยู่เรื่อย ๆ ตลอดทั้งเพลง

ภาพประกอบที่ 24 โน้ตเพลงมอญมอบเรือ แสดงถึงการพรมนิ้วเปิดสาย

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

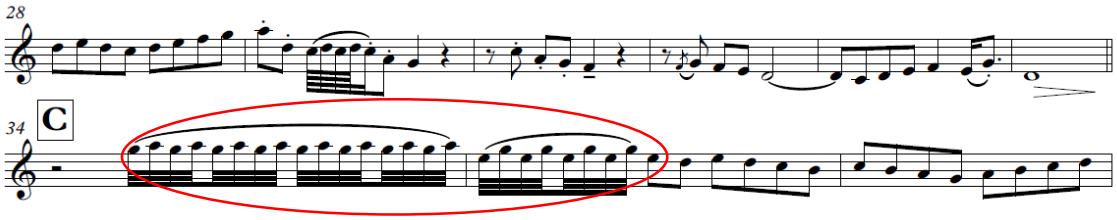
2.1.1.5 เพลงลาวกระทบไม้ มีการใช้เทคนิคการพรมนิ้วเปิดสายในห้องเพลงที่ 10 และ 12 โดยทั้งสองตำแหน่งเป็นการใช้เทคนิคการพรมนิ้วเปิดสายในสายที่สองเสียงลาปฏิบัติโดยการกดนิ้ว 2 รัวในตำแหน่งเสียงโด

ภาพประกอบที่ 25 โน้ตเพลงลาวกระทบไม้ แสดงถึงการพรมนิ้วเปิดสาย

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

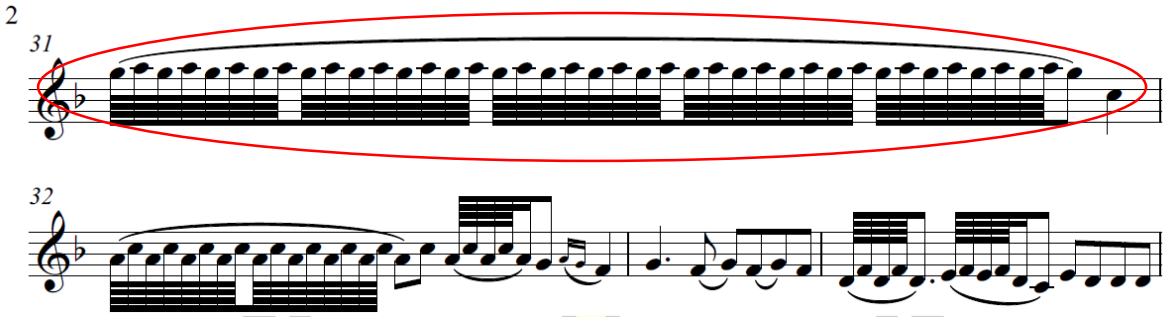
2.1.1.5 เพลงลาวดวงเดือน มีการใช้เทคนิคการพรมนิ้วเปิดสายในห้องเพลงที่ 1 เป็นการพรมนิ้วแบบเปิดสายในสายที่ 1 เสียงมี ใช้นิ้ว 2 พรมที่เสียงซอลดำเนินเทคนิคนี้ไป 1 จังหวะ จากนั้นก็พอการใช้เทคนิคนี้อีกในห้องเพลงที่ 5 ห้องเพลงที่ 10 เป็นการพรมนิ้วในตำแหน่งโน้ตเดียวกัน ส่วนในห้องเพลงที่ 12 มีการใช้เทคนิคการพรมนิ้วในสายที่ 2 สียงลาใช้นิ้ว 2 พรมที่เสียงโดเช่นเดียวกันกับในห้องเพลงที่ 14

ภาพประกอบที่ 26 โน้ตเพลงลาวดวงเดือน แสดงถึงการพรมนิ้วเปิดสาย

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

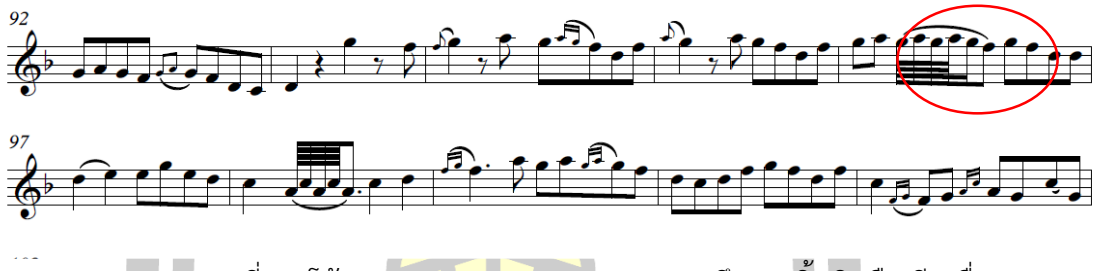
2.1.2 พรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น คือการใช้นิ้วใดนิ้วหนึ่งยืนเสียงไว้แล้วตามด้วยการแตะนิ้วถัดไปด้วยวิธีพรมนิ้ว จบลงด้วยการยกนิ้วที่พรมขึ้น ซึ่งจะทำให้เสียงจากนิ้วที่กดยืนเสียงไว้เด่นขึ้น ทั้งหมดนี้โดยการสีคันชักออกหรือคันชักเข้า 1 ครั้ง การสีพรหมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น จะใช้นิ้ว 1 กับนิ้ว 2 นิ้ว 2 กับนิ้ว 3 หรือนิ้ว 3 กับนิ้ว 4 ก็ได้แล้วแต่ว่าจะไปตกที่โน้ตหลักเสียงใด ดังนี้

2.1.2.1 เพลงแขกต่อยหม้อ มีการพรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น ในห้องที่ 34 ปฏิบัติโดยใช้นิ้ว 2 กดเสียงซอลยืนไว้ และพรมเสียงที่เสียงลา โดยใช้นิ้ว 3 กดรัว ที่ตำแหน่งเสียงลา

ภาพประกอบที่ 27 โน้ตเพลงแขกต่อยหม้อ แสดงถึงพรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น

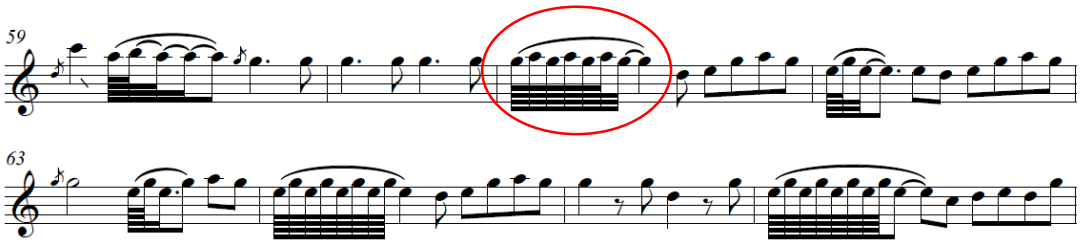
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

2.1.2.2 เพลงเขมรไทรโยค มีการใช้แทคนิคพรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น ในห้องที่ 31 ปฏิบัติโดยใช้นิ้ว 2 กดเสียงซอลยืนไว้ และพรมเสียงที่เสียงลา โดยใช้นิ้ว 3 กดรัว ที่ตำแหน่งเสียงลาจบที่เสียงซอล

ภาพประกอบที่ 28 โน้ตเพลงเขมรไทรโยค แสดงถึงพรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

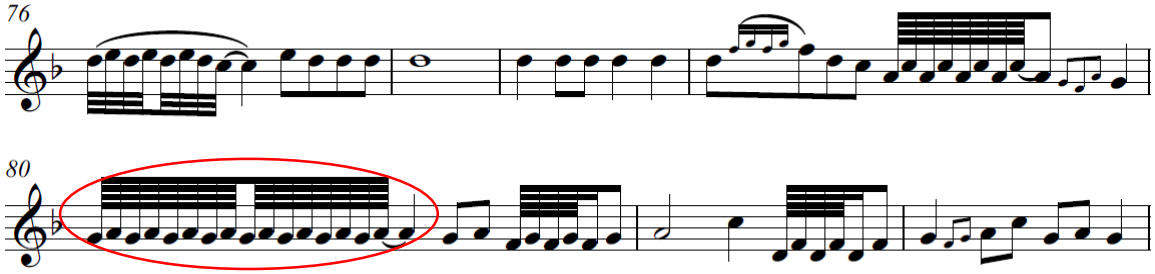
2.1.2.3 เพลงแขกมอญบางขุนพรม มีการใช้แทคนิคพรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น ในห้องที่ 96 ปฏิบัติโดยใช้นิ้ว 2 กดเสียงซอลยืนไว้ และพรมเสียงที่เสียงลา โดยใช้นิ้ว 3 กดรัว ที่ตำแหน่งเสียงลาจบที่เสียงซอล

ภาพประกอบที่ 29 โน้ตเพลงแขกมอญบางขุนพรม แสดงถึงพรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

2.1.2.4 เพลงมอญมอบเรือ มีการใช้เทคนิคพรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น ในห้องที่ 61 ปฏิบัติโดยใช้นิ้ว 2 กดเสียงซอลยืนไว้ และพรมเสียงที่เสียงลา โดยใช้นิ้ว 3 กดรัว ที่ตำแหน่งเสียงลาจบที่เสียงซอล

ภาพประกอบที่ 30 โน้ตเพลงมอญมอบเรือ แสดงถึงพรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น

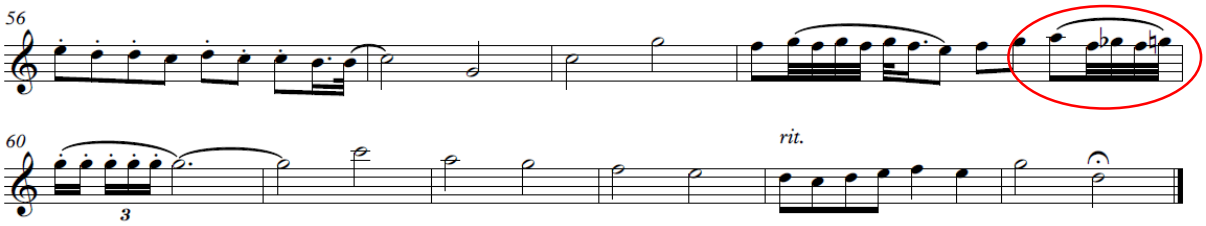
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

2.1.3 พรมนิ้วปิด เทคนิคนี้ปฏิบัติโดยการกดนิ้วใดนิ้วหนึ่งเป็นเสียงหลักแล้วพรมนิ้วถัดไปจบด้วยนิ้วที่พรมจะทำให้เสียงที่พรมนั้นมีความโดเด่นขึ้น ดังนี้

2.1.3.1 เพลงเขมรไทรโยค มีการใช้เทคนิค พรมนิ้วปิด ในห้องที่ 80 ปฏิบัติโดยใช้นิ้ว 3 กดเสียงซอลยืนไว้ และใช้นิ้ว 4 พรมเสียงที่เสียงลา จบที่เสียงลา

ภาพประกอบที่ 31 โน้ตเพลงเขมรไทรโยค แสดงถึงพรมนิ้วปิด

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

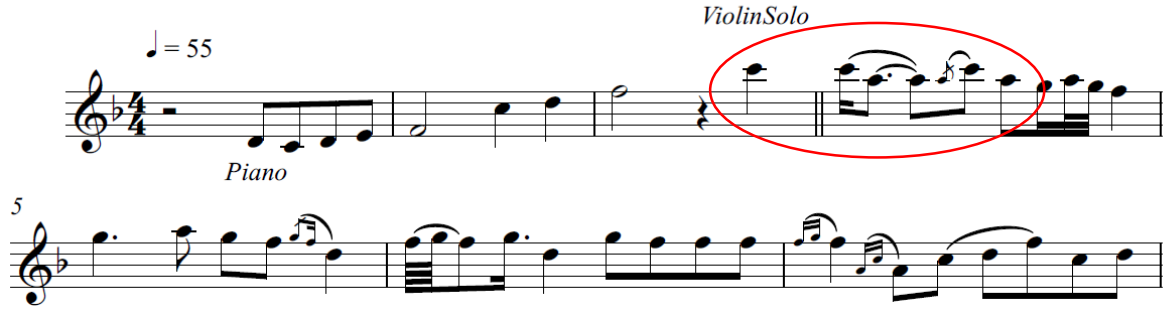
2.1.4 พรมนิ้วจากหรือครั่นนิ้ว ในทางซอ คือ การใช้นิ้วชี้และนิ้วกลาง เรียงชิดติดกัน กระทบลงไปบนสายพร้อมกันโดยเร็ว 2-3 ครั้งโดยนิ้วชี้อยู่ในตำแหน่งปกติและสีสายเปล่าเสียงเด่นที่เกิดขึ้นจะเป็นเสียงของสายเปล่า คละเคล้ากับเสียงจากนิ้วกลางที่จงใจกดผิดตำแหน่งเปรียบเทียบกับไวโอลิน เช่น

2.1.4.1 เพลงแขกต่อยหม้อ แสดงถึงพรมนิ้วจากหรือครั่นนิ้วกดนิ้วหนึ่งยืนไว้ที่เสียงฟา ในสายที่ 1 แล้วพรมนิ้ว 2 เริ่มจากตำแหน่งเสียงซอลแฟร็ทและเลื่อนออกไปในตำแหน่งเสียงซอลเนเซอรัล

ภาพประกอบที่ 32 โน้ตเพลงแขกต่อยหม้อ แสดงถึงพรมนิ้วจากหรือครั่นนิ้วกดนิ้วหนึ่งยืนไว้

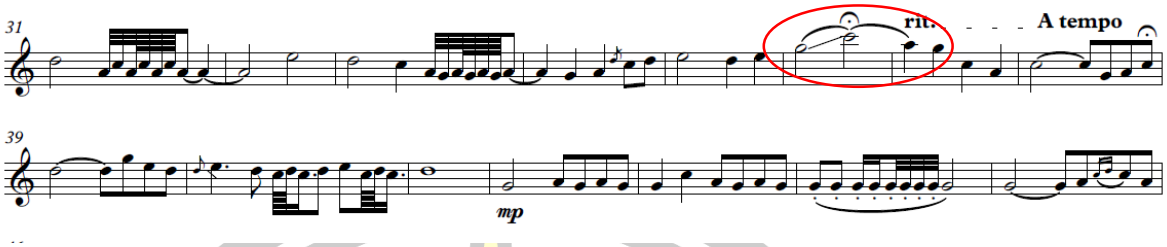
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

2.2 นิ้วประ จะมีความคล้ายกับการสีแบบพรมนิ้ว แต่นิ้วประจะข้ามตัวโน้ตเช่น มี กับ ซอล ลากับโด เป็นต้น โดยการสีสายเปล่าแล้วใช้ ท้อง นิ้วบริเวณกึ่งกลางของนิ้วกลางแตะยกในความเร็วพอประมาณจะเกิดเสียงสูงต่ำสลับกันภายในหนึ่งคันชัก

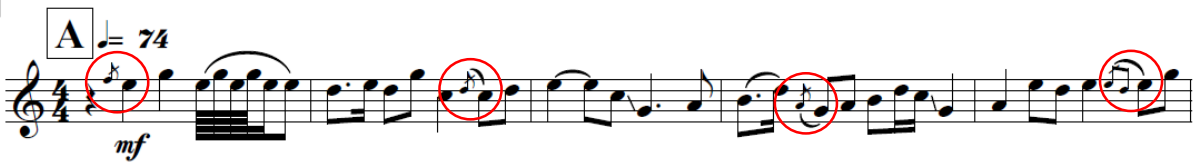
2.3 การรูดนิ้วและนิ้วแอ้ หรือ Shifting ในเทคนิคของไวโอลิน เทคนิคนี้จะใช้ในทุก ๆ บทเพลงเพื่อสร้างความอ่อนหวานของโน้ต วิธีการปฏิบัติคือ การรูดนิ้วไปบนสายในขณะที่มือซ้ายยังสีอยู่ เป็นการเลื่อนนิ้วจากตำแหน่งปกติไปยังตำแหน่งที่สูงขึ้นหรือต่ำลง เสียงที่ได้จะเกิดความอ่อนหวาน หรือบางครั้งต้องการความโหยหวนของทำนองในเพลงเศร้าก็สามารถใช้เทคนิคการรูดนิ้วได้ ทั้งนี้ความรู้สึกอารมณ์ของตัวโน้ตจะเกี่ยวข้องกับการใช้คันชักด้วยเช่นกัน ดังตัวอย่างเช่น

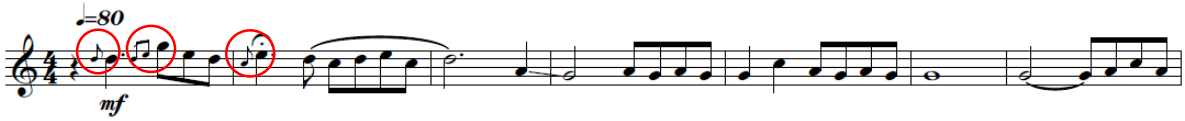
2.3.1 เพลงเขมรไทรโยค มีการใช้เทคนิครูดนิ้ว ในห้องที่ 4 จากเสียงโดสูงกับเสียงลา ปฏิบัติโดยใช้นิ้ว 3 กดในตำแหน่งเสียงโดลายที่ 1 (III Position) แล้วเลื่อนกลับมาที่เสียงลา (I Position) โดยไม่เปลี่ยนคันชัก

ภาพประกอบที่ 33 โน้ตเพลงเขมรไทรโยค ในตำแหน่งที่มีการใช้เทคนิครูดนิ้ว

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

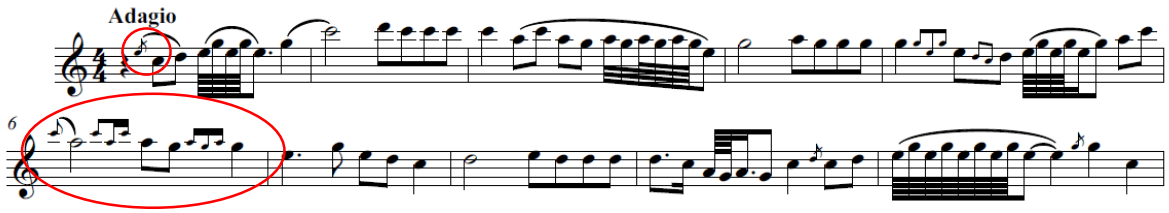
2.3.2 เพลงลาวกระทบไม้ มีการใช้เทคนิครูดนิ้ว ในห้องที่ 36-37 จากเสียงซอลไปหาเสียงโดสูงในสายที่ 1 แล้วรูดสายกับมาที่เสียงลา เสียงที่ได้ยินจะมีความคล้ายคลึงกับการเอื้อนเสียขึ้นสูงและลงมาต่ำ

ภาพประกอบที่ 34 โน้ตเพลงลาวกระทบไม้ ในตำแหน่งที่มีการใช้เทคนิครูด
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

2.4 สะบัดนิ้ว เป็นเทคนิคที่มีการใช้บ่อยในทุก ๆ เพลง ในทางดนตรีตะวันตกเรียกเทคนิคนี้ว่า Grace note ปฏิบัติโดยการสี 1 คันชักแล้วใช้นิ้วกดให้เกิดเสียงที่แตกต่างกัน 2-3 เสียง ด้วยความเร็ว เทคนิคนี้จะพบบ่อยมากในการบรรเลงเพลงไทยด้วยไวโอลินในทุก ๆ เพลง สามารถปฏิบัติได้ทั้งโน้ตหลักที่เป็นโน้ตสายเปล่าหรือโน้ตหลักที่เป็นโน้ตในตำแหน่งนิ้วกด ในการปฏิบัติโน้ตหลักที่เป็นสายเปล่าจะปฏิบัติโดยการใช้นิ้ว 1 กดบนตำแหน่งนิ้วที่ 1 ด้วยความเร็ว 1 หรือ 2 ครั้งก่อนที่จะเล่นโน้ตหลักหรือ บางครั้งจะมีการปฏิบัติโน้ตสะบัดที่ ที่มีเสียงสามเสียง ทั้งสะบัดขึ้นและสะบัดลงการปฏิบัติการสะบัดขึ้นกระทำได้โดยเล่น โน้ต 3 เสียง เรียงติดกันจากโน้ตที่ต่ำไปหาสูง เช่น มี ฟา ซอล โดย เสียงหลักจะเป็นเสียงซอล โน้ต มีฟาเป็นโน้ตสะบัดดำเนินทำนองด้วยความเร็ว การสะบัดลงปฏิบัติโดยทางตรงกันข้ามกับการสะบัดขึ้นตัวอย่างเช่น ซอล ฟา มี เป็นต้น จะมีการใช้เทคนิคสะบัดนิ้วเพื่อให้เกิดความสละสลวยเป็นการประดับตกแต่งให้โน้ตมีความสวยงามขึ้น มีตัวอย่างดังนี้

2.4.1 เพลงมอญมอบเรือ ในตำแหน่งที่มีการใช้เทคนิคสะบัดนิ้ว ในห้องที่ 1,2,4,5 จุดที่ 1-3 จะเห็นว่ามีลักษณะแบบเดียวกันคือ จะสะบัดจากโน้ตที่ สูงกว่าแล้วเล่นเสียงหลักเป็นเสียงที่ตำกว่าเสียงสะบัด ส่วนจุที่ 4 จะสะบัด 2 โน้ตคือ โน้ตเสียงหลักโน้ตที่ต่ำกว่าและกลับมาจบที่เสียงหลัก

ภาพประกอบที่ 35 โน้ตเพลงมอญมอบเรือ ในตำแหน่งที่มีการใช้เทคนิคสะบัดนิ้ว
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

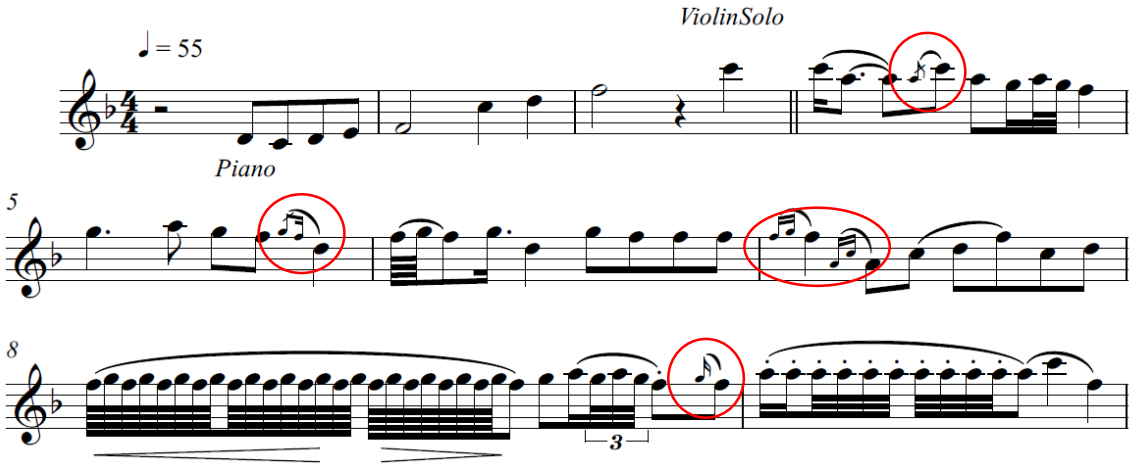
2.4.2 เพลงลาวกระทบไม้ ในตำแหน่งที่มีการใช้เทคนิคสะบัดนิ้ว ในห้องที่ 1 และ 2 มีการใช้เทคนิคสะบัด 2 แบบ คือแบบ สะบัดจากเสียงที่ต่ำกว่าไปหาเสียงที่สูงกว่า 1 โน้ต และ 2 โน้ต

ภาพประกอบที่ 36 โน้ตเพลงลาวกระทบไม้ ในตำแหน่งที่มีการใช้เทคนิคสะบัดนิ้ว

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

2.4.3 เพลงลาวลาวดวงเดือน ในตำแหน่งที่มีการใช้เทคนิคสะบัดนิ้ว ในโน้ตแรกของเพลง และ ในห้องที่ 6 ในตำแหน่งโน้ตสะบัดห้องที่ 6 นั้นจะเป็นการสะบัดแบบ 3 โน้ต

ภาพประกอบที่ 37 โน้ตเพลงลาวลาวดวงเดือน ในตำแหน่งที่มีการใช้เทคนิคสะบัด

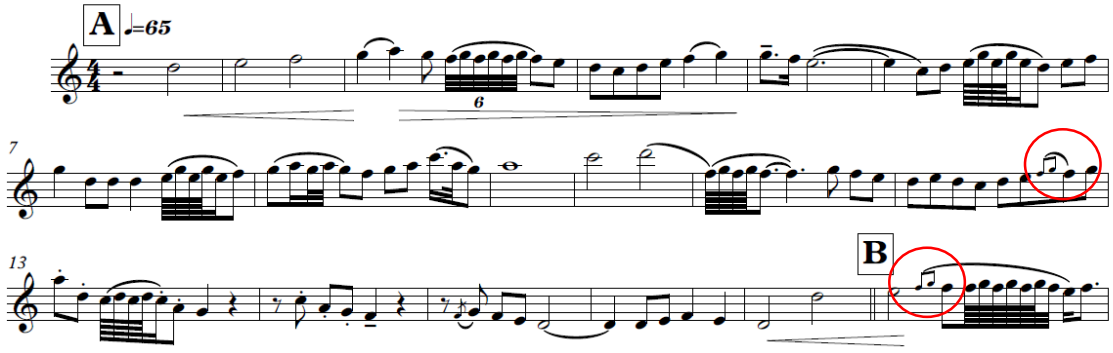
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

2.4.4 เพลงเขมรไทรโยคพบการใช้โน้ตสะบัดหลายที่ แต่เป็นการใช้เทคนิคโน้ตสะบัดในลักษณะที่คล้ายคลึงกัน ดังเช่นโนตัวอย่างโน้ตที่ยกมาในช่วงต้นของเพลง พบมีการใช้เทคนิคโน้ตสะบัดในห้องเพลงที่ 4 โดยการใช้เสียงลาสะบัดไปหาเสียงโดในสายที่ 1 จากนั้นในห้องที่ 5 เป็นการใช้โน้ตสะบัด 3 เสียงแบบสูงไปต่ำโดยโน้ตแรกเริ่มจากเสียงซอล ฟา และจบที่เสียงเร และในห้องเพลงที่ 7 พบการใช้โน้ตสะบัดแบบ 2 เสียง 2 ครั้ง ครั้งที่ 1 เป็นการใช้โน้ตสะบัดด้วยเสียง ฟา ซอล ฟา ในสายที่ 1 และครั้งที่ 2 เป็นการใช้โน้ตสะบัดด้วยเสียง ลา โด ลา ในสายที่ 2 ในช่วงต้นเพลงนี้ยังพบการใช้โน้ตสะบัดอีกครั้งในห้องเพลงที่ 8 โดยใช้โน้ตสะบัดด้วยเสียงซอลไปจบที่เสียงฟา



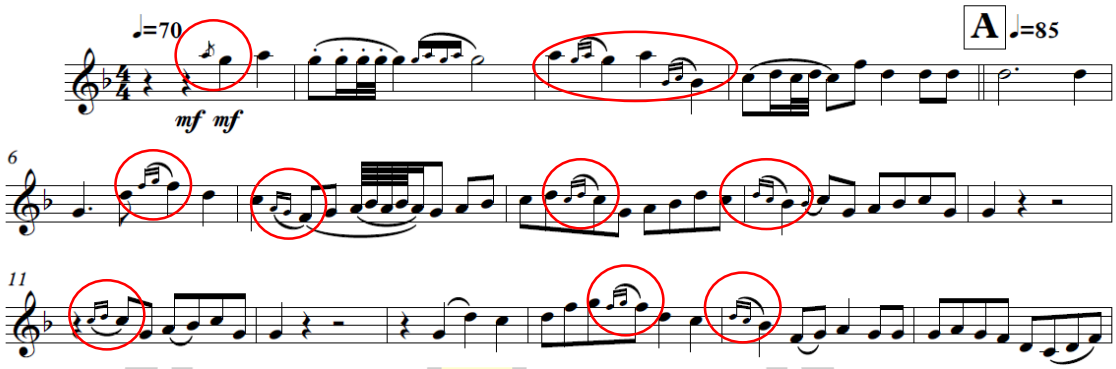
ภาพประกอบที่ 38 โน้ตเพลงเขมรไทรโยค ในตำแหน่งที่มีการใช้เทคนิคสะบัด

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

2.4.5 เพลงแขกต่อยพบการใช้โน้ตสะบัดหลายที่ แต่เป็นการใช้เทคนิคโน้ตสะบัดในลักษณะที่คล้ายคลึงกัน ดังเช่นโนตัวอย่างโน้ตที่ยกมาในช่วงต้นของเพลง พบมีการใช้เทคนิคโน้ตสะบัดในห้องเพลงที่ 12 เป็นการใช้โน้ตสะบัดแบบ 2 เสียงโดยการใช้เสียง ฟา ซอล และกลับมาจบที่เสียง ฟา พบมีการใช้โน้ตสะบัดแบบเดียวกันนี้อีกในห้องเพลงที่ 18

ภาพประกอบที่ 39 โน้ตเพลงแขกต่อยหม้อ ในตำแหน่งที่มีการใช้เทคนิคสะบัด

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

2.4.6 เพลงแขกมอญบางขุนพรม พบการใช้โน้ตสะบัดหลายที่ตลอดทั้งเพลง แต่เป็นการใช้เทคนิคโน้ตสะบัดในลักษณะที่คล้ายคลึงกัน ดังเช่นโนตัวอย่างโน้ตที่ยกมาในช่วงต้นของเพลง พบมีการใช้เทคนิคโน้ตสะบัดในห้องเพลงที่ 1 โน้ตแรกเป็นการใช้โน้ตสะบัดจากเสียงลาไปหาเสียงซอล ในสายที่ 1 ในห้องเพลงที่ 3 มีการใช้โน้ตสะบัด 2 ครั้ง ครั้งที่ 1 เป็นการใช้โน้ตสะบัดที่เสียง ซอล ลา

และกลับมาจบที่ซอล ครั้งที่ 2 เป็นการใช้เทคนิคโน้ตสะบัดที่คล้าย ๆ กันแต่ใช้เสียง ทีแฟล็ต โด กลับมาจบที่เสียง ทีแฟล็ต จากนั้นพบมีการใช้โน้ตสะบัดอีกหลายครั้งที่เป็นการใช้โน้ตสะบัดแบบ 2 เสียง แต่จะมีที่แตกต่างออกไปคือเป็นการใช้โน้ตสะบัดแบบ 3 เสียงในห้องเพลงที่ 7 การปฏิบัติคือเป็นการใช้โน้ตสะบัด 3 เสียงจากสูงไปต่ำโดยใช้เสียงลา ซอล และจบที่เสียง ฟา ในสายที่ 3

ภาพประกอบที่ 40 โน้ตเพลงแขกมอญบางขุนพรม ในตำแหน่งที่มีการใช้เทคนิคสะบัด
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

ตารางที่ 3 เปรียบเทียบเทคนิคซอด้วงและไวโอลิน

ซอด้วง	ไวโอลิน
คันชักหนึ่ง สอง สี่	Detache Bowing และ Slur Bowing
คันชักน้ำไหล	Legato Bowing
คันชักสะอึก	Staccato, Slur Staccato Bowing
การรัวคันชัก	Tremolo
การสะบัด	Mordent
การพรมนิ้ว นิ้วประ	Trill
การรูดนิ้ว	Shifting, Glissando

บทที่ 5
วิธีการสอนการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ

การสอนไวโอลินสำเนียงไทยของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ มีขั้นตอนและรูปแบบการสอนต่าง ๆ ที่สามารถจำแนกได้ ดังนี้

1. การเตรียมตัวของผู้เรียน
2. วิธีการสอนของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ
3. การสอนเทคนิคสำหรับการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทย

การเตรียมตัวของผู้เรียน

นักเรียนที่จะเรียนไวโอลินสำเนียงไทยให้ได้ดีนั้นจะต้องมีการเตรียมตัวในการเรียนให้พร้อม นักเรียนต้องมีพื้นฐานที่ดีทั้งการบรรเลงไวโอลินในรูปแบบคลาสสิก และความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับเพลงไทย ดังนั้น ผู้เรียนจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องศึกษาวิธีการบรรเลงดนตรีไทยประเภทซอการแปรทำนองการประดับประดาโน้ตให้มีความสวยงามในรูปแบบของดนตรีไทย ซึ่งเรียกได้ว่าเทคนิคการบรรเลงซอเป็นปัจจัยหลักสำคัญที่จะทำให้การเรียนไวโอลินสำเนียงไทย ตามแบบของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ นั้น มีความเข้าใจได้ง่ายและสามารถนำมาฝึกกับไวโอลินจะทำให้มีพัฒนาการที่เร็วขึ้นตามคำแนะนำของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ หากผู้เรียนไม่มีการเตรียมตัวที่ดีแล้วการเรียนไวโอลินสำเนียงไทยก็จะมีพัฒนาการที่ช้า และไม่ประสบผลสำเร็จในท้ายที่สุด ผู้เรียนจะต้องเตรียมตัวก่อนการเรียนไวโอลินสำเนียงไทย ดังนี้

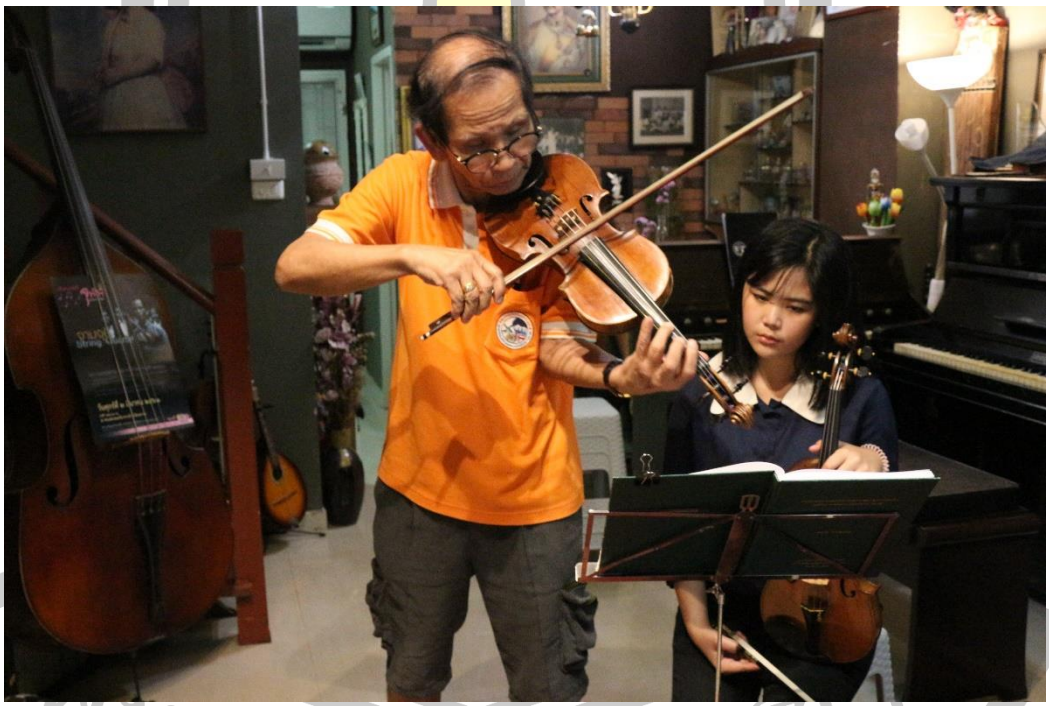
1. บันไดเสียง (Scale) ผู้ที่จะเรียนไวโอลินสำเนียงไทยจะต้องฝึกฝนบันไดเสียงแบบตะวันตกให้ชำนาญเสียงก่อน จะต้องฝึกทั้งบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ ทุกบันไดเสียง เพื่อทำความคุ้นเคยกับเสียงที่ถูกต้อง เมื่อเรียนไวโอลินสำเนียงไทยก็สามารถนำไปฝึกฝนได้เลยไม่ต้องเสียเวลาฝึกเบสิกใหม่

2. เทคนิคของไวโอลิน ผู้เรียนจะต้องมีความรู้ความเข้าใจเทคนิคต่าง ๆ ของไวโอลิน และสามารถปฏิบัติได้ดีในระดับหนึ่งก่อนที่จะเริ่มเรียนแบบสำเนียงไทย เพราะหากผู้เรียนไม่สามารถเล่นไวโอลินได้ก็จะทำให้เป็นการอยากที่เรียนไวโอลินสำเนียงไทย รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ก็จะให้กลับไปเรียนเบสิกพื้นฐานมาก่อน

3. ความรู้เรื่องเพลงไทยเดิม ผู้เรียนไวโอลินสำเนียงไทยจะต้องมีความรู้ความเข้าใจเรื่องของเพลงไทยเดิมพอสมควร อย่างน้อยผู้เรียนจะต้องรู้จักเพลงพื้นฐานต่าง ๆ เพลงไทยง่าย ๆ ที่เป็นที่นิยม

กันแพร่หลาย เพราะในการเรียนไวโอลินสำเนียงไทยจะใช้เพลงพื้นฐาน เป็นเพลงแบบฝึกหัด เริ่มต้น (โกวิทย์ ขันธศิริ สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2561)

วิธีการสอนของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

การสอนไวโอลินสำเนียงไทยนั้น รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ จะใช้วิธีการสอนโดยการบรรยาย สาธิต และยกตัวอย่างประกอบ ซึ่งท่านจะใช้ความรู้ที่ท่านมีเป็นหลักในการสอน โดยจะสาธิตให้ผู้เรียนดูก่อนพร้อมอธิบายวิธีการปฏิบัติเทคนิคต่าง ๆ และเปรียบเทียบความคล้ายคลึงกับเทคนิคแบบคลาสสิก จากนั้นก็ลองให้นักเรียนปฏิบัติตาม นอกจากนี้ในบางกรณี หากเป็นเทคนิคที่มีความยุ่งยาก ท่านก็จะให้ผู้เรียนบันทึกวีดีโอเพื่อนำกลับไปทบทวนและฝึกตามที่บ้าน เพื่อให้ผู้เรียนได้ฝึกฝนอย่างต่อเนื่อง

ภาพประกอบที่ 41 รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ สาธิตการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยให้นักเรียนดู
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

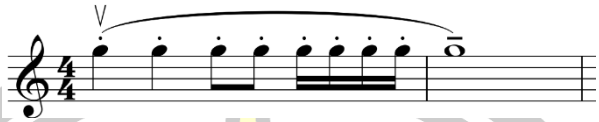
การสอนเทคนิคสำหรับการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทย

การสอนเทคนิคสำหรับการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ เป็นการถ่ายทอดวิธีการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทย ในลำดับแรกผู้เรียนจะต้องบรรเลงเพลงไทยทางหมู่หรือทำนองหลักที่ยังไม่มีการประดับประดาโน้ต คือจะเป็นโน้ตเพลงทางกลางหรือทางสำหรับบรรเลงรวมวง ที่จะใช้เรียนให้ได้เสียก่อน จากนั้น รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ก็จะให้นักเรียนบรรเลงโน้ตเพลงไทย 7 ห้องแรก และสอดแทรก เทคนิคเข้าไปในโน้ตเพลง 7 ห้องนั้นโดยมีวิธีการสอนเทคนิคต่าง ๆ ดังนี้

ภาพประกอบที่ 42 รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ให้นักเรียนของท่านลองเล่นไวโอลินเพลงไทย
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

1. การสอนเทคนิคการสีสะอึก

เทคนิคการสีสะอึก รศ.ดรโกวิทย์ ขันธศิริ จะอธิบายและยกตัวอย่างวิธีการสีเทคนิคสะอึกให้ผู้เรียน เข้าใจเสียก่อนว่าการสีโน้ตนั้นจะใช้โบว์แบบ Slured Staccato ในแบบคลาสสิกแต่จะมีความแตกต่างกันนั้นก็คือการศรีสะอึกจะเริ่มจากช้าไปเร็วจากนั้นท่านก็จะสาธิตการสีให้นักเรียนดูพร้อมกับแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างการสีแบบเพลงไทยและการใช้เทคนิค Slured

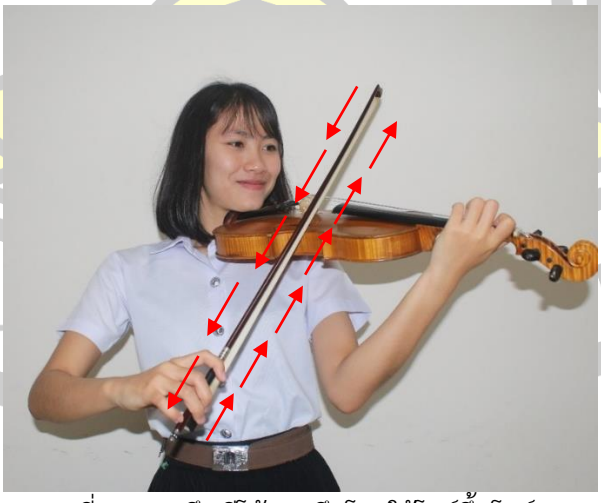
Staccato จากนั้นท่านก็จะให้นักเรียนลองปฏิบัติวิธีการสีสีสะอึก ตามโน้ตดังนี้ (จุฑามาศ กิตติอธิภัทรกุล สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2561)

ภาพประกอบที่ 43 โน้ตแบบฝึกหัดการสีสะอึก

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

ภาพประกอบที่ 44 Qr code การสอนการสีสะอึก

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

ในการสีสะอึกผู้เรียนจะต้องฝึกช้า ๆ ฝึกทั้งสายเปล่าและแบบกดนิ้วในการฝึกให้ผู้เรียนฝึกทั้งแบบสีโบว์ขึ้นและสีโบว์ลงเมื่อได้เสียงตามที่ต้องการแล้วค่อย ๆ เพิ่มความเร็วขึ้น ในการเล่นโน้ตสะอึกในขั้นแรกผู้ฝึกจะต้องฝึก Slured Staccato ที่มีความเร็วเท่ากันทุกตัวให้เกิดความชัดเจนเสียก่อน จากนั้นเมื่อทุกตัวโน้ตมีความชัดเจนแล้ว ก็เริ่มฝึกในลักษณะโน้ตสะอึกแบบดนตรีไทยคือ จะเริ่มจากช้าไปเร็วดำเนินไปตามค่าของตัวโน้ตนั้น ๆ ดังภาพ



ภาพประกอบที่ 45 การฝึกสีโน้ตสะอึกโดยใช้โบว์ขึ้นโบว์ลงตามลูกศร

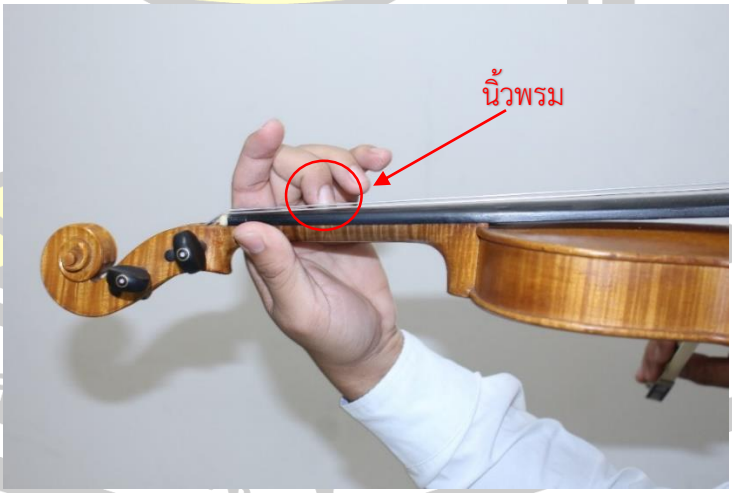
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

2. การสอนเทคนิคคันชัก หนึ่ง สอง สาม และ สี่

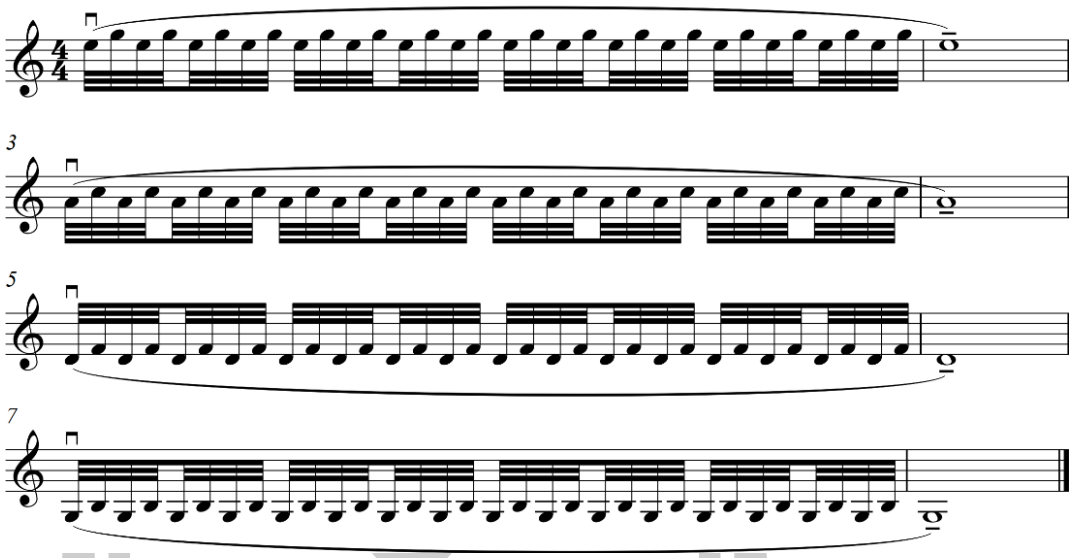
เทคนิคคันชัก หนึ่ง สอง สาม และ สี่ เทคนิคการใช้คันชัก นั้น รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้อธิบายว่าในการใช้เทคนิคนี้จะใช้เหมือนกับเทคนิคแบบสากลทั่วไปที่นักเรียนนั้นสามารถทำได้แล้วในเบื้องต้นแต่การใช้เทคนิคต่าง ๆ คันชักจะต้องใช้คันชักตามรูปเป็นของเพลงไทยนั้น ๆ ที่จะใช้คันชักแบบใดถ้าเพลงไทยใช้คันชัก 2 ก็ต้องเล่นไวโอลินตามแบบของเพลงไทย

2. การสอนเทคนิคการพรมนิ้ว

เทคนิคการพรมนิ้ว มีอยู่ด้วยกัน 4 ลักษณะ คือ พรมนิ้วเปิดสาย พรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น พรมนิ้วปิด และพรมนิ้วจากหรือครั่นนิ้ว รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้อธิบายว่าในการใช้เทคนิคนี้จะใช้เหมือนกับเทคนิคแบบสากลคือ trill คือการกดนิ้วเพื่อให้เกิดเสียงรัว เพื่อแสดงให้เห็นถึงการประดับโน้ตให้มีความสวยงามมากขึ้น ให้มีความน่าสนใจในเสียงที่เกิดขึ้น เทคนิคนี้ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ มีวิธีการสอน ดังนี้

3.1 พรมนิ้วเปิดสาย รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้อธิบายว่า การพรมนิ้วเปิดสายคือการการพรมนิ้วที่สายเปล่าสายใดสายหนึ่งเป็นเสียงหลัก โดยมาก จะเป็นเสียงสายเปล่ากับเสียงที่อยู่ในตำแหน่งนิ้วที่ 2 เช่น หาเป็นสาย 1 เสียงมี ก็จะพรมนิ้วที่เสียงซอลในสายที่ 1 โดยการสีคันชักเดียวแล้วกดนิ้ว 2 รัวที่เสียงซอล ในการสอนเทคนิคนี้ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ใช้การสาธิตแสดงให้ผู้เรียนถึงวิธีการปฏิบัติและหลังจากนั้นก็ให้ นักเรียนฝึกปฏิบัติตามโดยเริ่มจากฝึกอย่างช้า ๆ เสียก่อนและค่อยเร็วขึ้นตามลำดับ ทั้งนี้ในการฝึกผู้เรียนจะต้องฝึกให้เกิดความชำนาญในทุก ๆ สาย ดังภาพและโน้ตตัวอย่าง

ภาพประกอบที่ 46 แสดงการใช้นิ้ว 2 กดรัวพรมนิ้วในเทคนิคพรมนิ้วเปิดสาย

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์



ภาพประกอบที่ 47 โน้ตแบบฝึกหัดการพรมนิ้วเปิดสาย

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

ภาพประกอบที่ 48 Qr code การสอนเทคนิคพรมนิ้วเปิดสาย

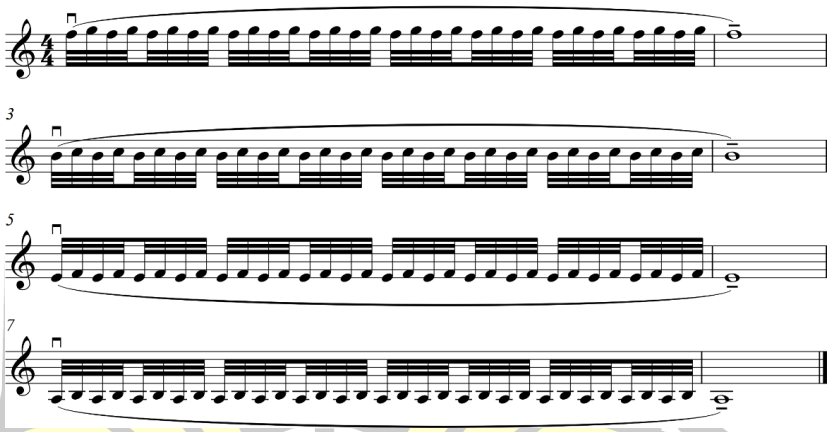
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

3.2 การสอนเทคนิคพรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น

เทคนิคพรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้อธิบายว่า การพรมนิ้วยืนเสียงอื่นเป็นการพรมนิ้วโดยเสียงยืนไม่ใช่เสียงสายเปล่า แต่เป็นเสียงที่ใช้นิ้วกดสายค้างไว้แล้วใช้นิ้วถัดไปพรมนิ้ว เช่น กดนิ้ว 1 พรมนิ้ว 2 กดนิ้ว 2 พรมนิ้ว 3 กดนิ้วสามพรมนิ้ว 4 เป็นต้น ในการสอนเทคนิคนี้ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ใช้การสาธิตแสดงให้ผู้เรียนถึงวิธีการปฏิบัติและหลังจากนั้นก็ให้นักเรียนฝึกปฏิบัติตามโดยเริ่มจากฝึกอย่างช้า ๆ เสียก่อนและค่อยเร็วขึ้นตามลำดับ

เทคนิคการพรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่นที่เป็นนิ้วที่ 1 วิธีการปฏิบัติคือการกดนิ้วหนึ่งในตำแหน่งกดนิ้วที่ 1 ค้างไว้ เมื่อเริ่มสีให้กดนิ้ว 2 รัว ๆ ในลักษณะการพรมนิ้วหรือการ trill จนครบจังหวะตามค่าตัวโน้ตในโน้ตเพลงนั้น ๆ ให้จบการพรมที่นิ้ว 1 ดังภาพตัวอย่าง

ภาพประกอบที่ 49 แสดงการใช้นิ้ว 1 กดเป็นเสียงยืนพรมนิ้วที่นิ้ว 2

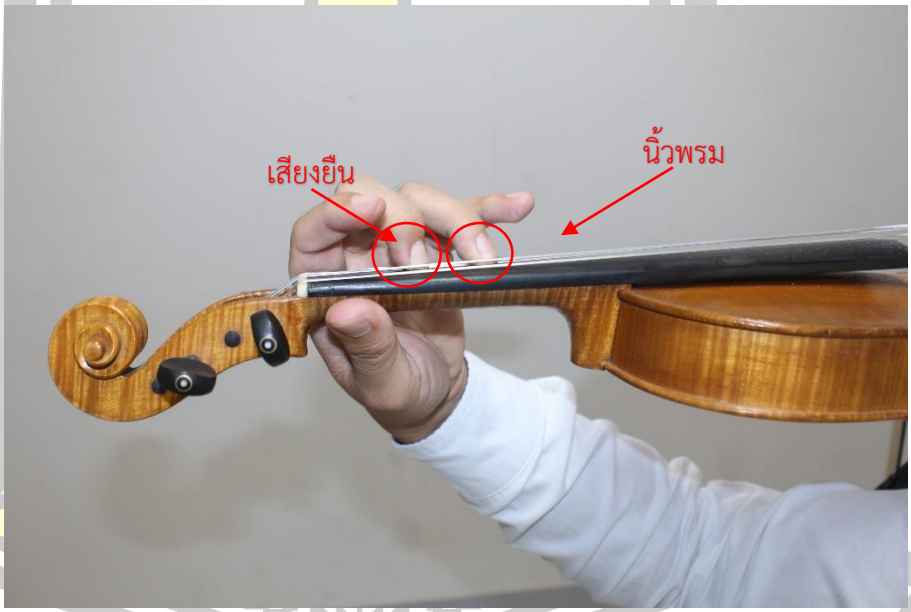
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

ภาพประกอบที่ 50 โน้ตแบบฝึกหัดการพรมนิ้วยืนเสียงอื่น นิ้ว 1 กับ นิ้ว 2

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

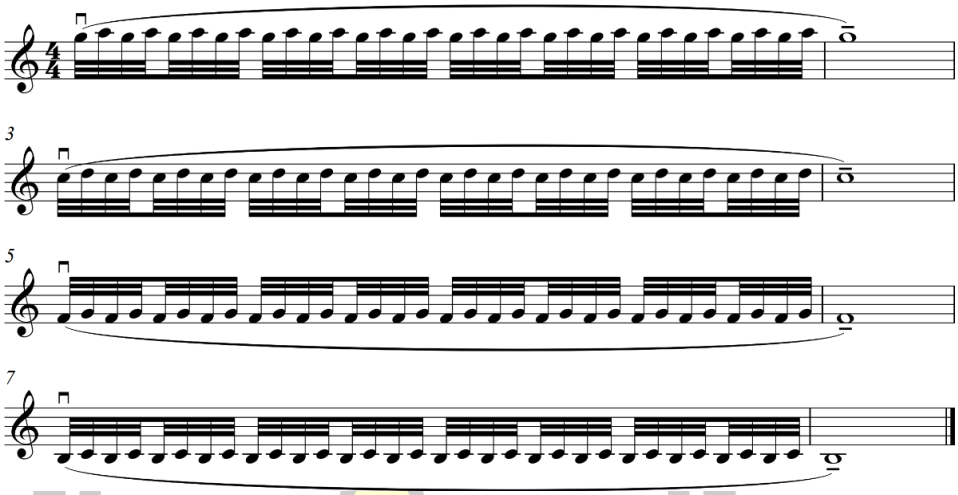
พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบที่ 51 Qr code การสอนเทคนิคพรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

เทคนิคการพรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่นที่เป็นนิ้วที่ 2 วิธีการปฏิบัติคือการกดนิ้วหนึ่งในตำแหน่งกดนิ้วที่ 2 ค้างไว้ เมื่อเริ่มสีให้กดนิ้ว 3 รัว ๆ ในลักษณะการพรมนิ้วหรือการ trill จนครบจังหวะตามค่าตัวโน้ตในโน้ตเพลงนั้น ๆ ให้จบการพรมที่นิ้ว 2 ดังภาพตัวอย่าง

ภาพประกอบที่ 52 แสดงการพรมนิ้วยืนเสียงอื่น นิ้ว 2 กับ นิ้ว 3

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์



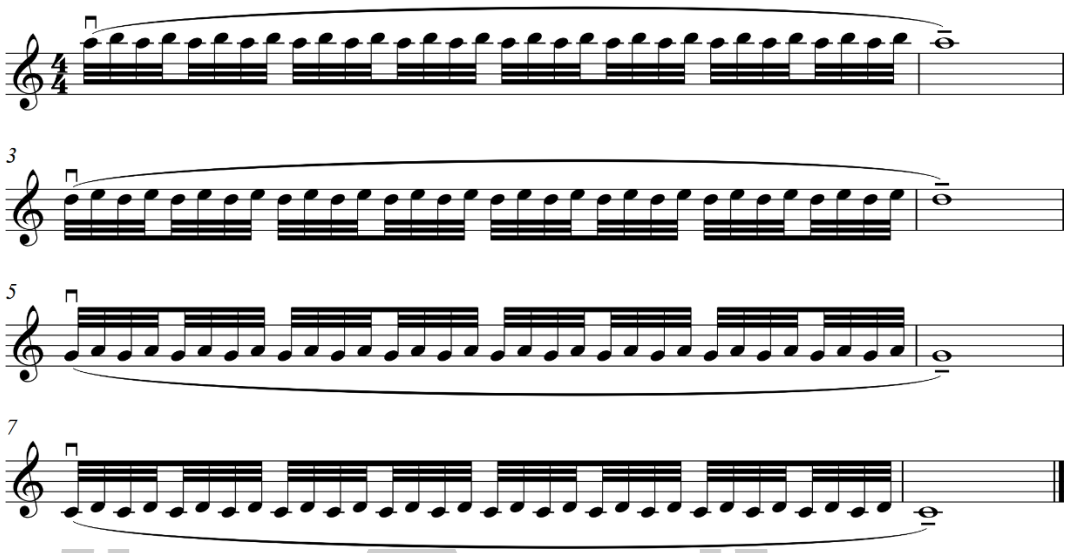
ภาพประกอบที่ 53 โน้ตแบบฝึกหัดการพรมนิ้วยืนเสียงอื่น นิ้ว 2 กับ นิ้ว 3

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

เทคนิคการพรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่นที่เป็นนิ้วที่ 3 วิธีการปฏิบัติคือการกดนิ้วหนึ่งในตำแหน่งกดนิ้วที่ 3 ค้างไว้ เมื่อเริ่มสีให้กดนิ้ว 4 รัว ๆ ในลักษณะการพรมนิ้วหรือการ trill จนครบจังหวะตามค่าตัวโน้ตในโน้ตเพลงนั้น ๆ ให้จบการพรมที่นิ้ว 3 ดังภาพตัวอย่าง

ภาพประกอบที่ 54 แสดงการพรมนิ้วยืนเสียงอื่น นิ้ว 3 กับ นิ้ว 4

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์



ภาพประกอบที่ 55 โน้ตแบบฝึกหัดการพรมนิ้วยืนเสียงอื่น นิ้ว 3 กับ นิ้ว 4

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

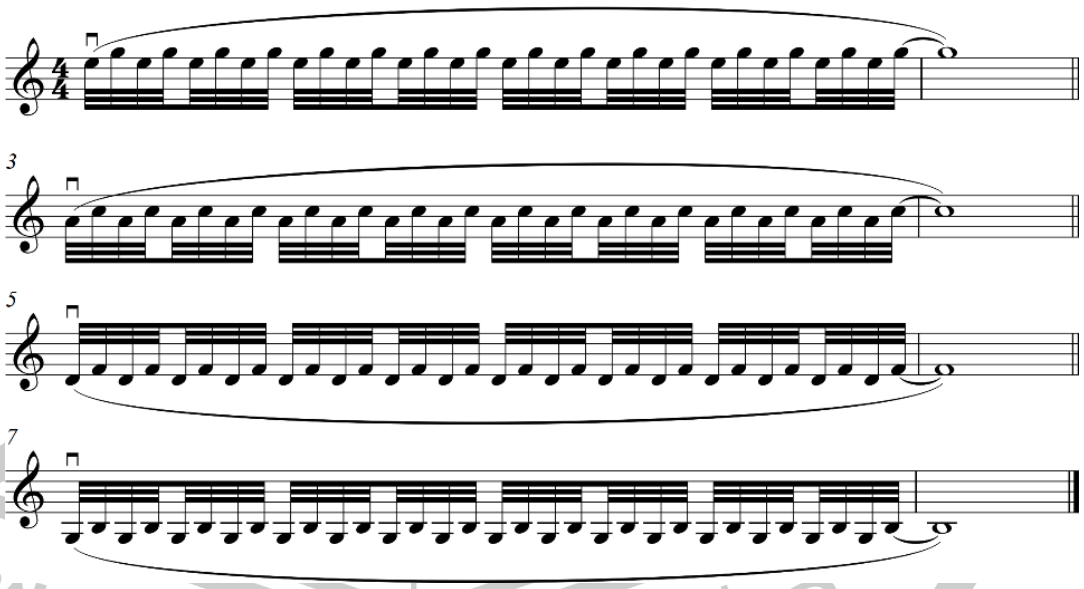
3.3 การสอนเทคนิคพรมนิ้วปิด

เทคนิคพรมนิ้วปิด รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้อธิบายว่า เป็นการบรรเลงโดยการกดนิ้วใดนิ้วหนึ่งเป็นเสียงหลักแล้วพรมนิ้วถัดไปจบด้วยนิ้วที่พรม ในการสอนเทคนิคนี้ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ใช้การสาธิตแสดงให้ผู้เรียนถึงวิธีการปฏิบัติและหลังจากนั้นก็ให้ นักเรียนฝึกปฏิบัติตามโดยเริ่มจากฝึกอย่างช้า ๆ เสียก่อนและค่อยเร็วขึ้นตามลำดับ

เทคนิคการพรมนิ้วปิดที่ตำแหน่งสายเปล่าและนิ้ว 2 วิธีการปฏิบัติคือ เมื่อเริ่มสีให้กดนิ้ว 2 รัว ๆ ในลักษณะการพรมนิ้วหรือการ trill จนครบจังหวะตามค่าตัวโน้ตในโน้ตเพลงนั้น ๆ ให้จบการพรมที่นิ้ว 2 เพื่อให้เสียงนิ้ว 2 เด่นขึ้น ดังภาพและโน้ตตัวอย่าง

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบที่ 56 แสดงการพรมนิ้วปิดสายเปล่ากับนิ้ว 2 จบที่นิ้ว 2

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

ภาพประกอบที่ 57 โน้ตแบบฝึกหัดการพรมนิ้วปิด สายเปล่ากับนิ้ว 2 จบที่นิ้ว 2

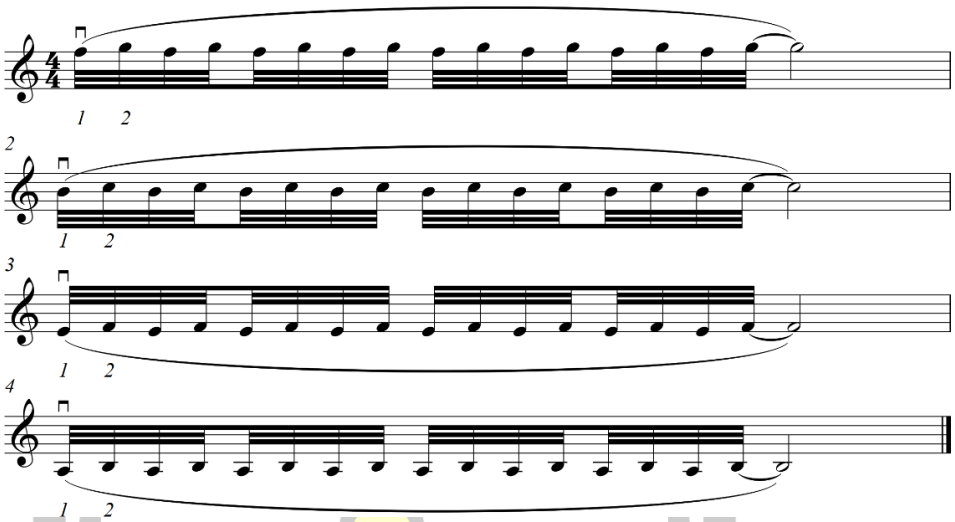
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

ภาพประกอบที่ 58 Qr code การสอนเทคนิคการพรมนิ้วปิด
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

เทคนิคการพรมนิ้วปิดที่ตำแหน่งนิ้ว 1 และนิ้ว 2 วิธีการปฏิบัติคือกดนิ้ว 1 ค้างไว้ เมื่อเริ่มสีให้กดนิ้ว 2 รัว ๆ ในลักษณะการพรมนิ้วหรือการ trill จนครบจังหวะตามค่าตัวโน้ตในโน้ตเพลงนั้น ๆ ให้จบการพรมที่นิ้ว 2 เพื่อให้เสียงนิ้ว 2 เด่นขึ้น ดังภาพและโน้ตตัวอย่าง

ภาพประกอบที่ 59 แสดงการพรมนิ้วนิ้ว 1 กับนิ้ว 2 จบที่นิ้ว 2
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว



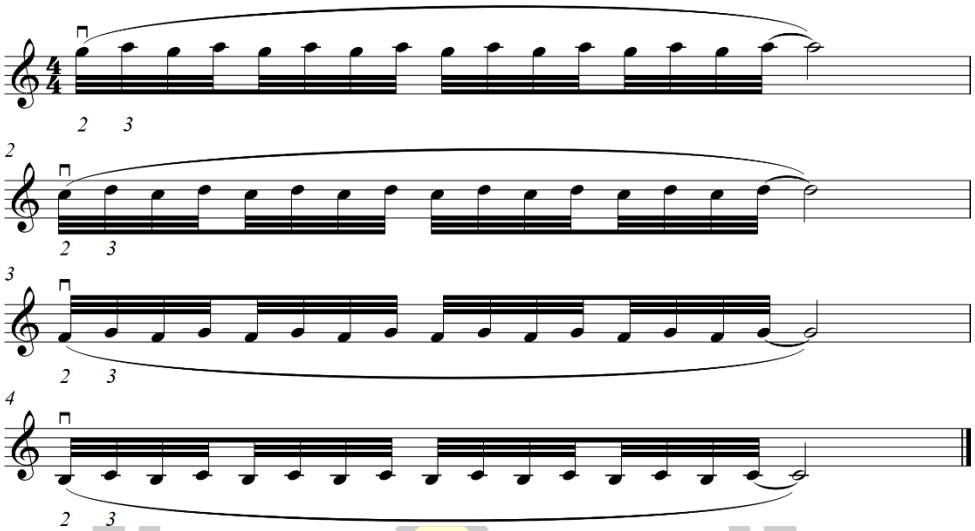
ภาพประกอบที่ 60 โน้ตแบบฝึกหัดการพรมนิ้วปิด นิ้ว 1 กับนิ้ว 2 จบที่นิ้ว 2

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

เทคนิคการพรมนิ้วปิดที่ตำแหน่งนิ้ว 2 และนิ้ว 3 วิธีการปฏิบัติคือกดนิ้ว 2 ค้างไว้เมื่อเริ่มสีให้กดนิ้ว 3 รัว ๆ ในลักษณะการพรมนิ้วหรือการ trill จนครบจังหวะตามค่าตัวโน้ตในโน้ตเพลงนั้น ๆ ให้จบการพรมที่นิ้ว 3 เพื่อให้เสียงนิ้ว 3 เด่นขึ้น ดังภาพและโน้ตตัวอย่าง

ภาพประกอบที่ 61 แสดงการพรมนิ้วนิ้ว 2 กับนิ้ว 3 จบที่นิ้ว 3

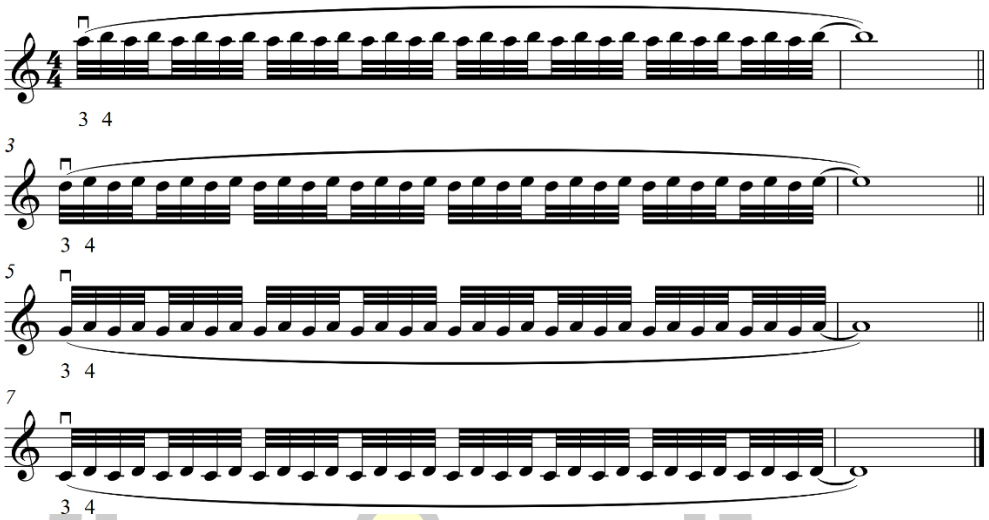
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์



ภาพประกอบที่ 62 โน้ตแบบฝึกหัดการพรมนิ้วปิด นิ้ว 2 กับนิ้ว 3
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

เทคนิคการพรมนิ้วปิดที่ตำแหน่งนิ้ว 3 และนิ้ว 4 ในแบบฝึกหัดนี้ค่อนข้างจะมีความยากกว่าแบบฝึกหัดอื่นเพราะนิ้ว 4 จะไม่ค่อยมีความแข็งแรง วิธีการปฏิบัติคือกดนิ้ว 3 ค้างไว้เมื่อเริ่มสีให้กดนิ้ว 4 รัว ๆ ในลักษณะการพรมนิ้วหรือการ trill จนครบจังหวะตามค่าตัวโน้ตในโน้ตเพลงนั้น ๆ ให้จบการพรมที่นิ้ว 4 เพื่อให้เสียงนิ้ว 4 เด่นขึ้น ดังภาพและโน้ตตัวอย่าง

ภาพประกอบที่ 63 แสดงการพรมนิ้วนิ้ว 3กับนิ้ว 4 จบที่นิ้ว 4
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์



ภาพประกอบที่ 64 โน้ตแบบฝึกหัดการพรมนิ้วปิด นิ้ว 3 กับนิ้ว 4

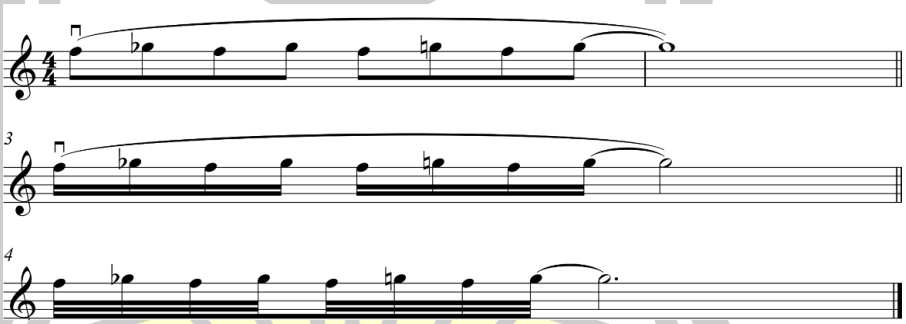
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

3.4 การสอนเทคนิคพรมนิ้วจากหรือครั่นนิ้ว

เทคนิคพรมนิ้วจากหรือครั่นนิ้ว รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้อธิบายว่าเป็นการใช้นิ้วชี้และนิ้วกลาง เรียงชิดติดกัน กระทบลงไปบนสายพร้อมกันโดยเร็ว 2-3 ครั้งโดยนิ้วชี้อยู่ในตำแหน่งปกติและสีสายเปล่าเสียงเด่นที่เกิดขึ้นจะเป็นเสียงของสายเปล่า คละเคล้ากับเสียงจากนิ้วกลางที่จงใจกดผิดตำแหน่ง รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ สอนโดยวิธีการ การสาธิตให้ผู้เรียนดูพร้อมให้ผู้เรียนปฏิบัติตามอย่างช้า ๆ แล้วค่อย ๆ เพิ่มความเร็วขึ้นจนถึงระดับความเร็วจริงของเพลงนั้น ๆ เทคนิคนี้เป็นเทคนิคเฉพาะที่มีความอยากพอสมควรท่านจึงต้องมีความเอาใจใส่ในการสอนเทคนิคนี้เป็นพิเศษ

ในภาพแสดงตัวอย่างจะสื่อให้เห็นถึงตำแหน่งนิ้วที่ 2 ที่เลื่อนกลับไปกดชิดกับตำแหน่งนิ้ว 1 ในตำแหน่งเสียง ซอลแฟล็ต แล้วเล่นด้วยเทคนิคพรมนิ้วจากนั้นให้เลื่อนไปตามลูกสรจนถึงตำแหน่งเสียงซอล และจบที่เสียงซอล ทั้งนี้กระบวนการทั้งหมดจะต้องเสร็จสิ้นตามค่าความยาวของโน้ตที่พรม

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบที่ 65 แสดงการพรมนิ้วจากหรือครั่นนิ้ว
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

ภาพประกอบที่ 66 โน้ตแบบฝึกหัดการพรมนิ้วจากหรือครั่นนิ้ว
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบที่ 67 Qr code การสอนเทคนิคการครั่นนิ้ว
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

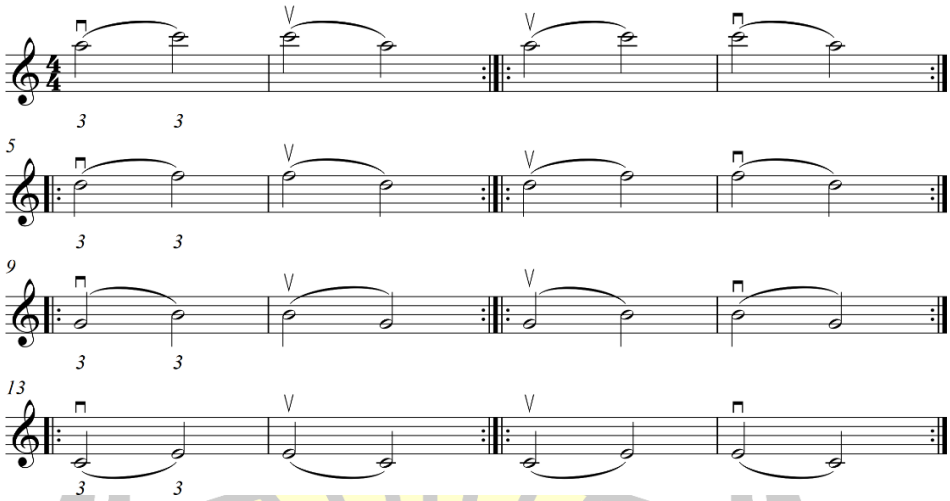
4. การสอนเทคนิคการรูดนิ้วและนิ้วแอ้

เทคนิคการรูดนิ้วและนิ้วแอ้ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้อธิบายว่า เทคนิคการรูดนิ้วและนิ้วแอ้เป็นเทคนิคที่สร้างความอ่อนหวานให้กับบทเพลงเทคนิคนี้จะมีการให้อยู่บ่อย ๆ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ สอนโดยการอธิบายพร้อมสาธิต และผู้เรียนให้ปฏิบัติตาม โดยท่านอธิบายว่า ในการรูดนิ้วผู้บรรเลงจะต้องแม่นยำในเรื่องของระดับเสียง การฝึกรูดนิ้วส่วนมากจะฝึกนิ้ว 1 2 และ 3 การรูดนิ้วจะต้องเกิดขึ้นในขณะที่โบว์ยังคงสีอยู่แต่จะมีการผ่อนหนักผ่อนเบาเพื่อให้เกิดความรู้สึกในตัวโน้ตมาก มีวิธีการฝึกดังนี้

การรูดนิ้วแบบเปลี่ยน Position ในตำแหน่งนิ้วกดที่ 3 ทั้งเข้าและออก จะเป็นการรูดนิ้วระหว่างเสียง ลากับเสียงโดในสายที่ 1 เสียงเรกับเสียงฟาในสายที่ 2 เสียงซอลกับเสียงทีในสายที่ 3 และ เสียงโดกับเสียงมีในสายที่ 4 ในการปฏิบัติการรูดเข้าให้ผู้เรียนกดนิ้ว 3 แล้วเลื่อนเข้าตามลูกศรในขณะที่รูดจะต้องมีการผ่อนน้ำหนักโบว์เพื่อให้เสียงเกิดความรู้สึกแบบเพลงไทย การรูดออกก็ปฏิบัติเช่นเดียวกันแต่ปฏิบัติในทางตรงกันข้าม

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบที่ 68 แสดงตำแหน่งการรูดนิ้วในตำแหน่งนิ้วที่ 3 แบบเปลี่ยน Position

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

ภาพประกอบที่ 69 โน้ตแบบฝึกหัดการรูดนิ้วแบบเปลี่ยน Position ในตำแหน่งนิ้วที่ 3

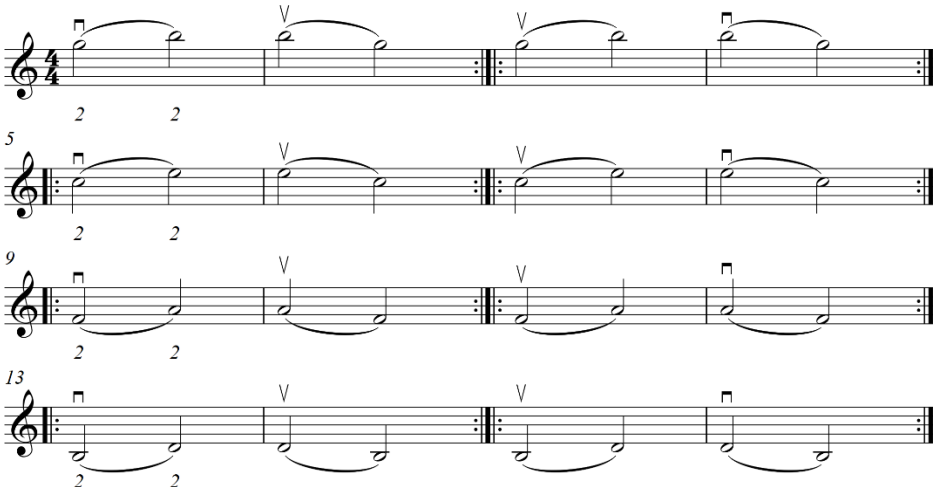
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบที่ 70 Qr code การสอนเทคนิคการรูดนิ้ว
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

การรูดนิ้วแบบเปลี่ยน Position ในตำแหน่งนิ้วกดที่ 2 ทั้งเข้าและออก จะเป็นการรูดนิ้วระหว่างเสียง ซอลกับเสียงทีในสายที่ 1 เสียงโดกับเสียงมีในสายที่ 2 เสียงซอลกับเสียงทีในสายที่ 3 และ เสียงทีกับเสียงเรในสายที่ 4 ในการปฏิบัติการรูดเข้าให้ผู้เรียนกดนิ้ว 2 แล้วเลื่อนเข้าตามลูกศรในขณะที่รูดจะต้องมีการผ่อนน้ำหนักโบว์เพื่อให้เสียงเกิดความรู้สึกแบบเพลงไทย การรูดออกก็ปฏิบัติเช่นเดียวกันแต่ปฏิบัติในทางตรงกันข้าม

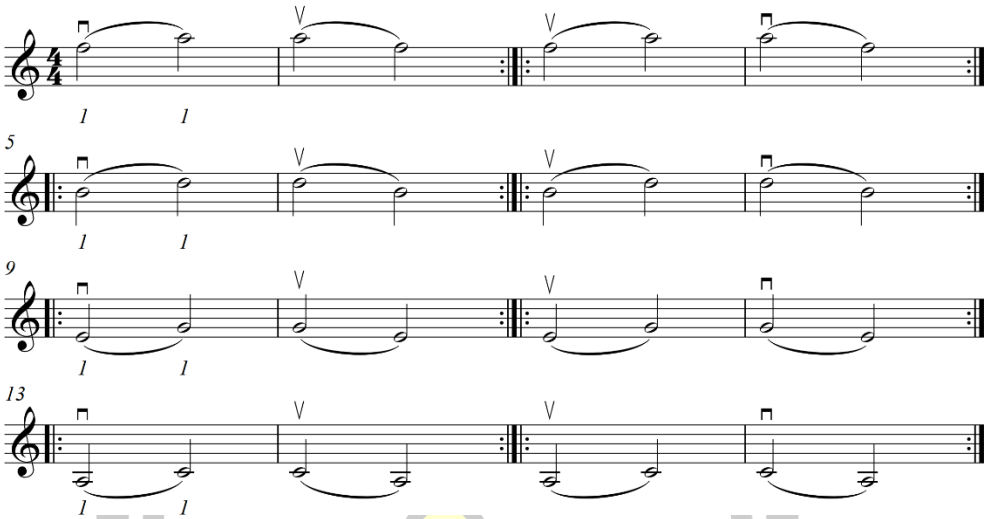
ภาพประกอบที่ 71 แสดงตำแหน่งการรูดนิ้วในตำแหน่งนิ้วที่ 2 แบบเปลี่ยน Position
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์



ภาพประกอบที่ 72 โน้ตแบบฝึกหัดการรูดนิ้วแบบเปลี่ยน Position ในตำแหน่งนิ้วที่ 2
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

การรูดนิ้วแบบเปลี่ยน Position ในตำแหน่งนิ้วกดที่ 1 ทั้งเข้าและออก จะเป็นการรูดนิ้วระหว่างเสียง ฟากับเสียงลาในสายที่ 1 เสียงทีกับเสียงเรในสายที่ 2 เสียงมีกับเสียงซอลในสายที่ 3 และ เสียงลากับเสียงโดในสายที่ 4 ในการปฏิบัติการรูดเข้าให้ผู้เรียนกดนิ้ว 1 แล้วเลื่อนเข้าตามลูกศรในขณะที่รูดจะต้องมีการผ่อนน้ำหนักโบว์เพื่อให้เสียงเกิดความรู้สึกแบบเพลงไทย การรูดออกก็ปฏิบัติเช่นเดียวกันแต่ปฏิบัติในทางตรงกันข้าม

ภาพประกอบที่ 73 แสดงตำแหน่งการรูดนิ้วในตำแหน่งนิ้วที่ 1 แบบเปลี่ยน Position
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์



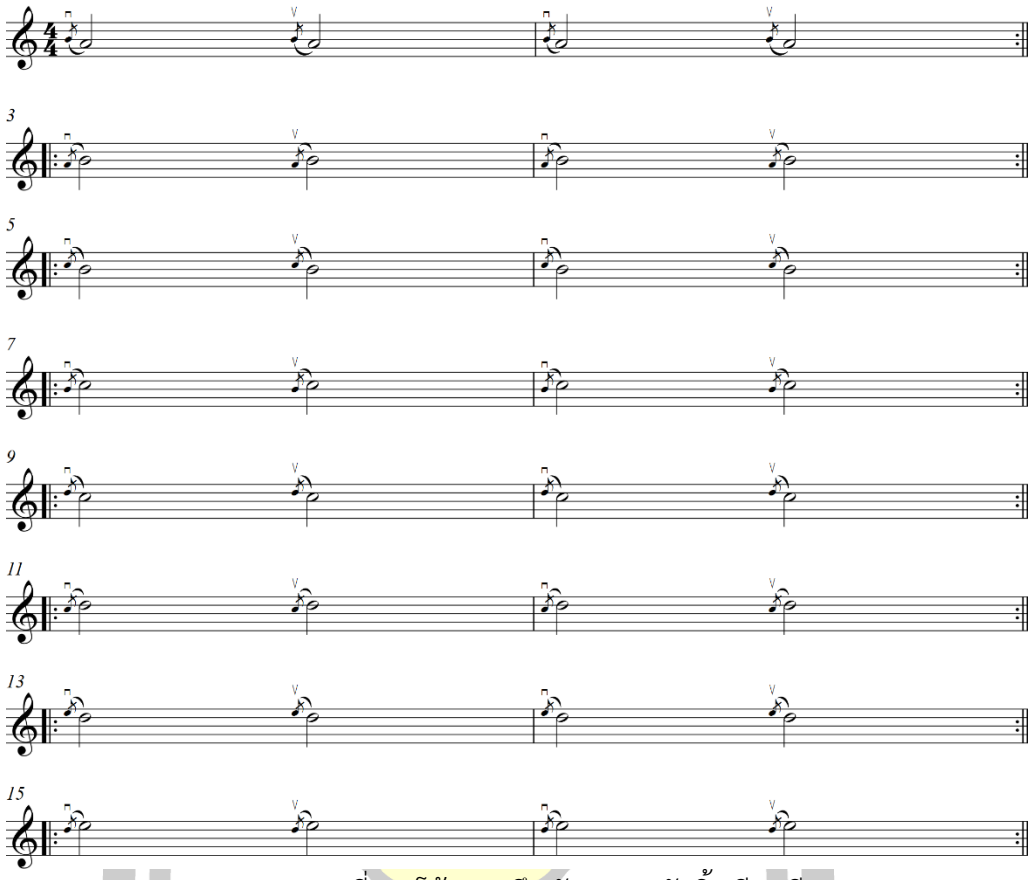
ภาพประกอบที่ 74 โน้ตแบบฝึกหัดการรูดนิ้วแบบเปลี่ยน Position ในตำแหน่งนิ้วที่ 1
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

ภาพประกอบที่ 75 Qr code การสอนเทคนิคการรูดนิ้วแบบไม่เปลี่ยน Position
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

5.การสอนเทคนิคสะบัดนิ้ว

เทคนิคสะบัดนิ้ว เป็นเทคนิคที่มีการใช้บ่อยในทุก ๆ เพลง ในทางดนตรีตะวันตกเรียกเทคนิคนี้ว่า Grace note ปฏิบัติโดยการสี 1 คันชักแล้วใช้นิ้วกดให้เกิดเสียงที่แตกต่างกัน 2-3 เสียงด้วยความเร็ว รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ สอนโดยการอธิบายพร้อมสาธิต และผู้เรียนให้ปฏิบัติตาม ในอันดับแรกให้ฝึกการเล่นโน้ตสะบัดเสียงเดียวในสายเปล่าและนิ้วที่ 1 ก่อน ทั้งขึ้นและลง จากกนั้นค่อยให้ฝึกในตำแหน่งนิ้วที่ 1 กับ 2 และ 2 กับ 3 ต่อไป นอกจากนี้หากผู้เรียนได้มีการฝึกไวโอลินมาบ้างแล้วในระดับหนึ่งจะสามารถฝึกเทคนิคนี้ได้อย่างง่ายดาย เพราะเทคนิคนี้จะมีความคล้ายคลึง กับเทคนิค Grace note ในแบบของดนตรีคลาสสิก เทคนิคการสะบัดนิ้วจะมี 3 ลักษณะด้วยกัน ดังนี้

5.1 การสะบัดนิ้วเสียงเดียว เป็นการสะบัดในตัวโน้ตที่ติดกัน เทคนิคนี้ สามารถเกิดขึ้นได้กับทุกตำแหน่งเสียงทั้งสายเปล่าและตำแหน่งนิ้วกด ผู้เรียนจะต้องให้ครบทุกนิ้วทั้งการสะบัดขึ้นและสะบัดลงฝึกจากช้า ๆ แล้วค่อย ๆ เร็วขึ้นตามโน้ตต่อไปนี้

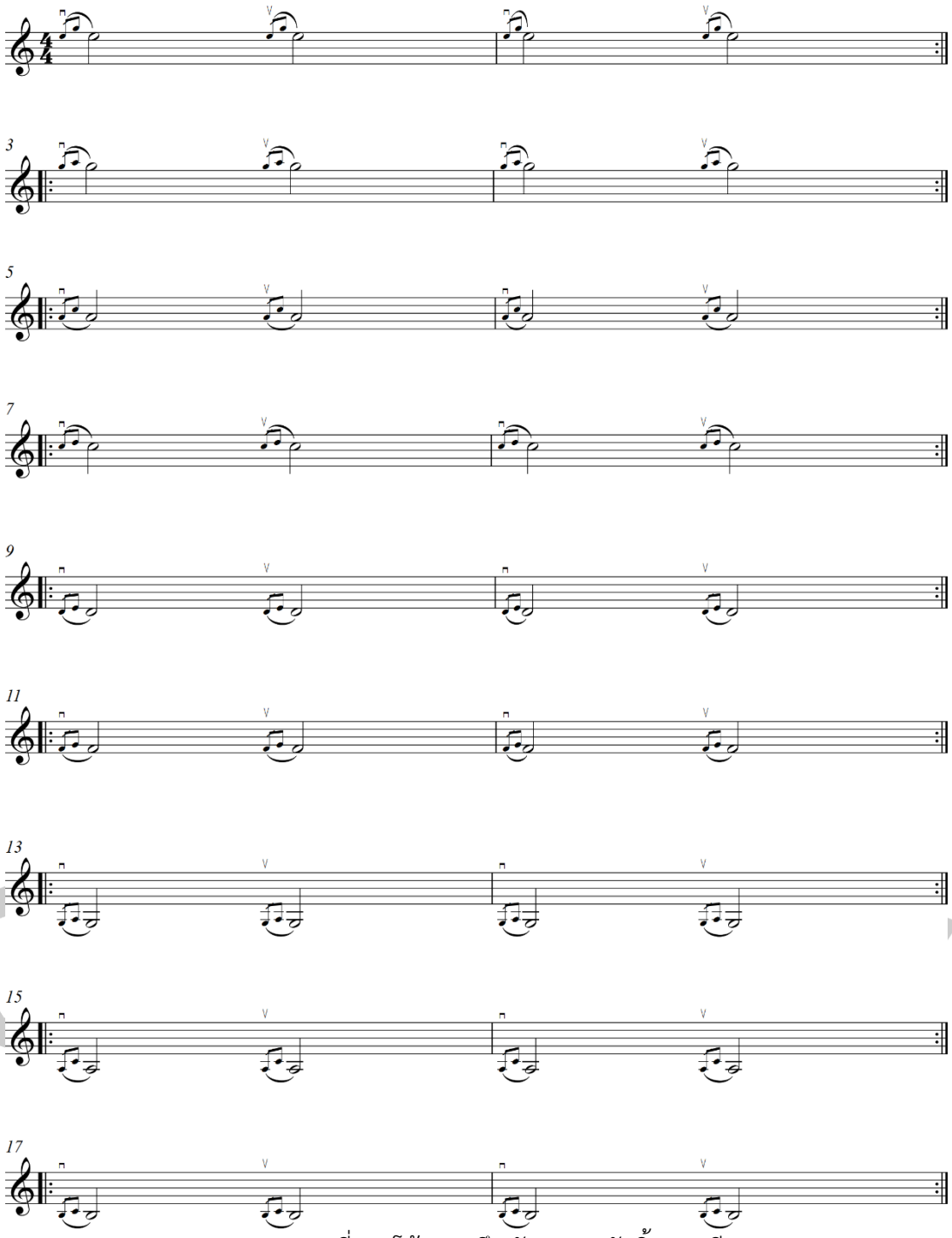


ภาพประกอบที่ 76 โน้ตแบบฝึกหัดการสะบัดนิ้วเสียงเดียว

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

ภาพประกอบที่ 77 Qr code การสอนเทคนิคการสีสะบัดนิ้วเสียงเดียว

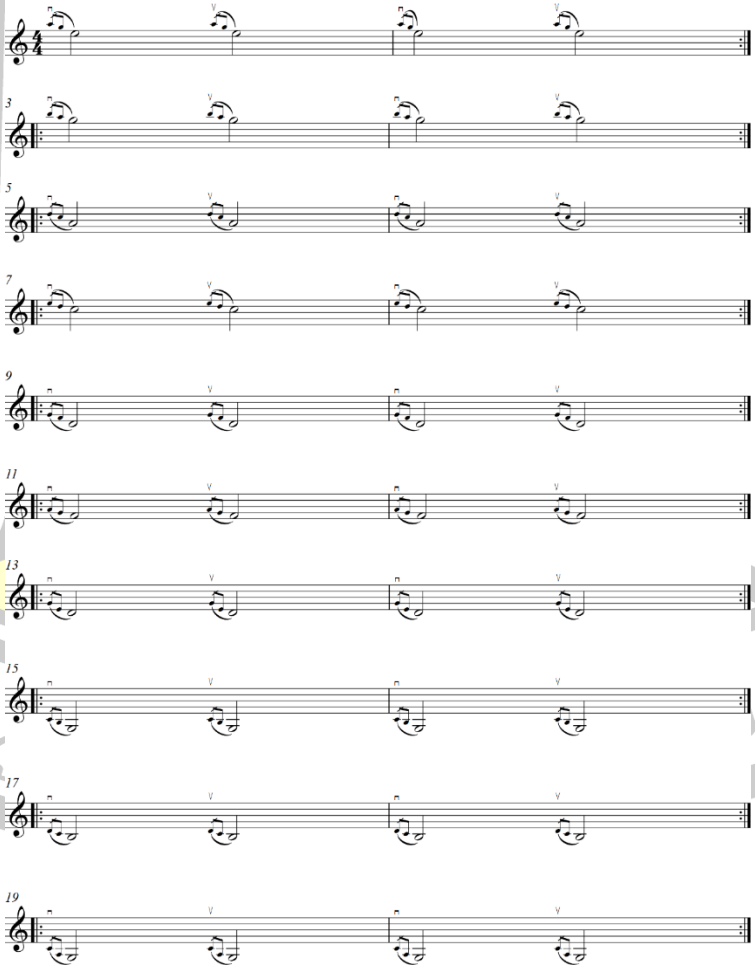
ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

5.2 การสะบัดนิ้วสองเสียง เป็นการสะบัดโน้ตที่ติดต่อกันหรือไม่ก็ได้ บางครั้งอาจจะต้องข้ามเสียงใดเสียงหนึ่งเพื่อให้ตรงตามบันไดเสียงของเพลงนั้น เสียงที่ได้ยินจะเป็นโน้ต 2 เสียงจะมีโน้ตยืนและโน้ตสะบัด โน้ตยืนจะเป็นโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำกว่าโน้ตสะบัด ผู้เรียนสามารถฝึกได้ตามแบบฝึกหัด ต่อไปนี้

ภาพประกอบที่ 78 โน้ตแบบฝึกหัดการสะบัดนิ้วสองเสียง

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

ภาพประกอบที่ 79 Qr code การสอนเทคนิคการสะบัดนิ้วสองเสียง

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

5.3 การสะบัดนิ้วสามเสียง เป็นการสะบัดโน้ตที่ติดต่อกันหรือไม่ก็ได้ บางครั้งอาจจะต้องข้ามเสียงใดเสียงหนึ่งเพื่อให้ตรงตามบันไดเสียงของเพลงนั้น ๆ ผู้เรียนจะต้องฝึกจากช้าไปเร็ว การสะบันโน้ตจะมีทั้งขึ้นและลง สามารถฝึกได้ตามแบบฝึกหัดดังนี้

ภาพประกอบที่ 80 โน้ตแบบฝึกหัดการสะบัดนิ้วสามเสียง

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

ภาพประกอบที่ 81 Qr code การสอนเทคนิคโน้ตสะบัดสามเสียง

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

บทที่ 6
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาค้นคว้าวิจัยเรื่อง การบรรเลงและการสอนไวโอลินสำเนียงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ ผู้วิจัยได้กำหนดวัตถุประสงค์ของการวิจัยไว้ 2 ข้อ ดังต่อไปนี้

1.เทคนิคการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยของโกวิทย์ ขันธศิริ

2.การสอนไวโอลินสำเนียงไทยของโกวิทย์ ขันธศิริ

สรุปผล

จากการศึกษาวิจัยการบรรเลงและการสอนไวโอลินสำเนียงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ ผู้วิจัยได้สรุปผลการวิจัยได้ ดังนี้

1.ด้านเทคนิคการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยของโกวิทย์ ขันธศิริ

1.1 การเตรียมความพร้อม

การเตรียมความพร้อมสำหรับการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทย จากการสัมภาษณ์ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ผู้ที่จะบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยได้ดีนั้นจะต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถทั้งการสีซอไทย และไวโอลินเป็นอย่างดี เพราะการบรรเลงไวโอลินนั้นจะอาศัยเทคนิคจากซอมาใช้เป็นส่วนมาก จึงจะทำให้การบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยนั้น สื่อออกมาในรูปแบบของเพลงไทยได้อย่างดี

1.2. เทคนิคการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทย

เทคนิคของการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยนั้น รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ จะเรียกว่ากลเม็ด จะสามารถแบ่งออกได้ 2 อย่างหลัก ๆ คือ เทคนิคมือขวาและเทคนิคมือซ้าย มีลักษณะที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งจะนำมาใช้ประดับโน้ตต่าง ๆ ของเพลงไทยให้มีความน่าสนใจมากขึ้น

1.2.1 เทคนิคมือขวา

ในการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ในส่วนของมือขวานั้นมีเทคนิคที่ใช้ ดังนี้

1.2.1.1 การสีสะอึก การสีสะอึกเป็นเทคนิคของซอไทยซึ่งจะมีการปฏิบัติที่คล้ายคลึงกับเทคนิค Slured Staccato โดยใช้เทคนิค Portato ของไวโอลิน คือจะใช้คันชักซ้ำกันอาจจะขึ้นหรือลง โดยให้เสียงขาดจากกันไม่ต่อเนื่อง จากช้าไปเร็วใน 1 คันชัก เทคนิคนี้จะใช้ข้อมือของผู้บรรเลงเป็นตัวกำหนดความสั้นยาวและความเร็วของตัวโน้ต

1.2.1.2 การสีคันชักหนึ่ง จะมีลักษณะที่ตรงกันกับเทคนิค Detace ของไวโอลิน โดยการสีลักษณะนี้จะเป็นการสีหนึ่งครั้งต่อหนึ่งตัวโน้ตสลับไปมายาวหรือสั้นก็แล้วแต่ค่าของตัวโน้ตนั้น ๆ

1.2.1.3 การสีคันชักสอง สาม และ สี่ เทคนิคนี้จะมีลักษณะคล้ายคลึงกับเทคนิค Slur ของไวโอลินคือการสีขึ้นหรือลง 1 ครั้งทำให้เกิดเสียงตั้งแต่ 2 โน้ตขึ้นไปโดยให้แต่ละเสียงที่เกิดขึ้นต่อเนื่องกันไม่ขาดจากกัน

1.2.2 เทคนิคมือซ้าย

ในการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ในส่วนของมือซ้ายนั้นมีเทคนิคที่ใช้ดังนี้

1.2.2.1 พรมนิ้ว การพรมนิ้วจะมีลักษณะที่คล้ายเทคนิค trill ของไวโอลิน ในการบรรเลงเพลงไทย หากโน้ตที่เป็น โน้ตลากยาวเพลงไทยจะใช้เทคนิคการพรมนิ้วเข้ามาใช้แต่ในการบรรเลงแบบตะวันตกจะใช้เทคนิคการ Vibrato ซึ่งในการพรมนิ้วนี้จะทำให้ลักษณะของการบรรเลงสื่อให้เห็นถึงสำเนียงไทยได้ชัดเจนขึ้น โดยการพรมนิ้วจะมีหลายลักษณะ ในการบรรเลงของ รศ.ดร. โกวิทย์ ขันธศิริ มีการใช้เทคนิคพรมนิ้วหลาย ๆ แบบ ได้แก่

1.2.2.1.1 พรมนิ้วเปิดสาย เทคนิค นี้จะปฏิบัติโดยการ trill โน้ตสายเปล่ากลับนิ้ว 2 แล้วจบที่สายเปล่าส่วนมากจะเป็นสายเปล่าที่ 1 เสียงมีกับเสียงซอล สายเปล่าที่ 2 เสียงลากับเสียงโด สายเปล่าที่ 3 เสียงเรกับเสียงฟา อาจจะมีบางเพลงที่ใช้เสียงเรกับเสียงมี แล้วแต่บทเพลงและบันไดเสียงที่ใช้ในแต่ละเพลงในการพรมนิ้วเปิดสายจะต้องสิ้นสุดการพรมนิ้วที่สายเปล่า

1.2.2.1.2 พรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น คือการใช้นิ้วใดนิ้วหนึ่งยืนเสียงไว้แล้วตามด้วยการแตะนิ้วถัดไปด้วยวิธีพรมนิ้ว จบลงด้วยการยกนิ้วที่พรมขึ้น ซึ่งจะทำให้เสียงจากนิ้วที่กดยืนเสียงไว้เด่นขึ้นทั้งหมดนี้โดยการสีคันชักออกหรือคันชักเข้า 1 ครั้ง การสีพรหมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น จะใช้นิ้ว 1 กับนิ้ว 2 นิ้ว 2 กับนิ้ว 3 หรือนิ้ว 3 กับนิ้ว 4 ก็ได้แล้วแต่ว่าจะไปตกที่โน้ตหลักเสียงใด

1.2.2.1.3 พรมนิ้วปิด เทคนิคนี้ปฏิบัติโดยการกดนิ้วใดนิ้วหนึ่งเป็นเสียงหลักแล้วพรมนิ้วถัดไปจบด้วยนิ้วที่พรมจะทำให้เสียงที่พรมนั้นมีความโดเด่นขึ้น

1.2.2.1.4 พรมนิ้วจากหรือครั่นนิ้ว ในทางซอ คือ การใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางเรียงชิดติดกัน กระทบลงไปบนสายพร้อมกันโดยเร็ว 2-3 ครั้งโดยนิ้วชี้อยู่ในตำแหน่งปกติและสีสายเปล่าเสียงเด่นที่เกิดขึ้นจะเป็นเสียงของสายเปล่า คละเคล้ากับเสียงจากนิ้วกลางที่จงใจกดผิดตำแหน่งเปรียบเทียบกับไวโอลิน

1.2.2.2 นิ้วประ จะมีความคล้ายกับการสีแบบพรมนิ้ว แต่นิ้วประจะข้ามตัวโน้ต เช่น มี กับ ซอล ลากับโด เป็นต้น โดยการสีสายเปล่าแล้วใช้ ท้อง นิ้วบริเวณกึ่งกลางของนิ้วกลางแตะยกในความเร็วพอประมาณจะเกิดเสียงสูงต่ำสลับกันภายในหนึ่งคันชัก

1.2.2.3 การรูดนิ้วและนิ้วแอ้ หรือ Shifting ในเทคนิคของไวโอลิน เทคนิคนี้จะใช้ในทุก ๆ บทเพลงเพื่อสร้างความอ่อนหวานของโน้ต วิธีการปฏิบัติคือ การรูดนิ้วไปบนสายในขณะที่มือซ้ายยังสีอยู่ เป็นการเลื่อนนิ้วจากตำแหน่งปกติไปยังตำแหน่งที่สูงขึ้นหรือต่ำลง เสียงที่ได้จะเกิดความอ่อนหวานหรือบางครั้งต้องการความโหยหวนของทำนองในเพลงเศร้าก็สามารถใช้เทคนิคการรูดนิ้วได้ ทั้งนี้ความรู้สึกอารมณ์ของตัวโน้ตจะเกี่ยวข้องกับการใช้คันชักด้วย

2.2.4 สะบัดนิ้ว เป็นเทคนิคที่มีการใช้บ่อยในทุก ๆ เพลง ในทางดนตรีตะวันตกเรียกเทคนิคนี้ว่า Grace note ปฏิบัติโดยการสี 1 คันชักแล้วใช้นิ้วกดให้เกิดเสียงที่แตกต่างกัน 2-3 เสียง ด้วยความเร็ว เทคนิคนี้จะพบบ่อยมากในการบรรเลงเพลงไทยด้วยไวโอลินในทุก ๆ เพลง สามารถปฏิบัติได้ทั้งโน้ตหลักที่เป็นโน้ตสายเปล่าหรือโน้ตหลักที่เป็นโน้ตในตำแหน่งนิ้วกด

2. การสอนไวโอลินสำเนียงไทยของโกวิทย์ ขันธศิริ

2.1 การเตรียมตัวของผู้เรียน

นักเรียนที่จะเรียนไวโอลินสำเนียงไทยให้ได้ดีนั้นจะต้องมีการเตรียมตัวในการเรียนให้พร้อม ผู้เรียนต้องมีพื้นฐานที่ดีทั้งการบรรเลงไวโอลินในรูปแบบคลาสสิก และความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับเพลงไทย ดังนั้น ผู้เรียนจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องศึกษาวิธีการบรรเลงดนตรีไทยประเภทซอการแปรทำนองการประดับประดาโน้ตให้มีความสวยงามในรูปแบบของดนตรีไทย ซึ่งเรียกได้ว่าเทคนิคการบรรเลงซอเป็นปัจจัยหลักสำคัญที่จะทำให้การเรียนไวโอลินสำเนียงไทย ตามแบบของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ผู้เรียนจะต้องเตรียมตัวก่อนการเรียนไวโอลินสำเนียงไทย ดังนี้

2.1.1 บันไดเสียง (Scale) ผู้ที่จะเรียนไวโอลินสำเนียงไทย จะต้องฝึกฝนบันไดเสียงแบบตะวันตกให้ชำนาญเสียงก่อน จะต้องฝึกทั้งบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ ทุกบันไดเสียง เพื่อทำความคุ้นเคยกับเสียงที่ถูกต้อง เมื่อเรียนไวโอลินสำเนียงไทยก็สามารถนำไปฝึกฝนได้เลยไม่ต้องเสียเวลาฝึกเบสิกใหม่

2.1.2 เทคนิคของไวโอลิน ผู้เรียนจะต้องมีความรู้ความเข้าใจเทคนิคต่าง ๆ ของไวโอลิน และสามารถปฏิบัติได้ดีในระดับหนึ่งก่อนที่จะเริ่มเรียนแบบสำเนียงไทย

2.1.3 ความรู้เรื่องเพลงไทยเดิม ผู้เรียนไวโอลินสำเนียงไทยจะต้องมีความรู้ความเข้าใจเรื่องของเพลงไทยเดิมพอสมควร อย่างน้อยผู้เรียนจะต้องรู้จักเพลงพื้นฐานต่าง ๆ เพลงไทยง่าย ๆ ที่เป็นที่นิยมกันแพร่หลาย เพราะในการเรียนไวโอลินสำเนียงไทยจะใช้เพลงพื้นฐาน เป็นเพลงแบบฝึกหัด เริ่มต้น

2.2 วิธีการสอนของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

การสอนไวโอลินสำเนียงไทยนั้น รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ จะใช้วิธีการสอนโดยการบรรยาย สาธิต และยกตัวอย่างประกอบ ซึ่งท่านจะใช้ความรู้ที่ท่านมีเป็นหลักในการสอน โดยจะสาธิต

ให้ผู้เรียนดูก่อนพร้อมอธิบายวิธีการปฏิบัติเทคนิคต่าง ๆ หากเป็นเทคนิคที่มีความซับซ้อน ท่านจะให้ผู้เรียนบันทึกวีดีโอ กลับไปฝึกที่บ้าน

2.3.การสอนเทคนิคสำหรับการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทย

การสอนเทคนิคสำหรับการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ เป็นการถ่ายทอดวิธีการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทย ในลำดับแรกผู้เรียนจะต้องบรรเลงเพลงไทยทางหมู่หรือทำนองหลักที่ยังไม่มีการประดับประดาโน้ต ที่จะใช้เรียนให้ได้เสียก่อน จากนั้น รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ก็จะให้นักเรียนบรรเลงโน้ตเพลงไทย 7 ห้องแรก และสอดแทรก กลเม็ดหรือเทคนิคเข้าไปในโน้ตเพลง 7 ห้องนั้นโดยมีวิธีการสอนเทคนิคต่าง ๆ ดังนี้

2.3.1 เทคนิคการสีสะอึก รศ.ดรโกวิทย์ ขันธศิริ จะอธิบายและยกตัวอย่างวิธีการสีเทคนิคสะอึกให้ผู้เรียน เข้าใจเสียก่อนว่าการสีโน้ตนั้นจะใช้โบว์แบบ Slured Staccato ในแบบคลาสสิกแต่จะมีความแตกต่างกันนั้นก็คือการศรีสะอึกจะเริ่มจากช้าไปเร็วจากนั้นท่านก็จะสาธิตการสีให้นักเรียนดูพร้อมกับแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างการสีแบบเพลงไทยและการใช้เทคนิค Slured Staccato จากนั้นท่านก็จะให้นักเรียนลองปฏิบัติวิธีการสีสีสะอึก

2.3.2 การสอนเทคนิคคันชัก หนึ่ง สอง สาม และ สี่

เทคนิคคันชัก หนึ่ง สอง สาม และ สี่ เทคนิคการใช้คันชัก นั้น รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้อธิบายว่าในการใช้เทคนิคนี้จะใช้เหมือนกับเทคนิคแบบสากลทั่วไปที่นักเรียนนั้นสามารถทำได้แล้วในเบื้องต้นแต่การใช้เทคนิคต่าง ๆ คันชักจะต้องใช้คันชักตามรูปเป็นของเพลงไทยนั้น ๆ ที่จะใช้คันชักแบบใดถ้าเพลงไทยใช้คันชัก 2 ก็ต้องเล่นไวโอลินตามแบบของเพลงไทย

2.3.3 การสอนเทคนิคการพรมนิ้ว

เทคนิคการพรมนิ้ว มีอยู่ด้วยกัน 4 ลักษณะ คือ พรมนิ้วเปิดสาย พรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น พรมนิ้วปิด และพรมนิ้วจากหรือครั่นนิ้ว รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้อธิบายว่าในการใช้เทคนิคนี้จะใช้เหมือนกับเทคนิคแบบสากลคือ trill คือการกดนิ้วเพื่อให้เกิดเสียงรัว เพื่อแสดงให้เห็นถึงการประดับโน้ตให้มีความสวยงามมากขึ้น ให้มีความน่าสนใจในเสียงที่เกิดขึ้น ดังนี้

2.3.3.1 พรมนิ้วเปิดสาย รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้อธิบายว่า การพรมนิ้วเปิดสายคือการการพรมนิ้วที่สายเปล่าสายใดสายหนึ่งเป็นเสียงหลัก โดยมาก จะเป็นเสียงสายเปล่ากับเสียงที่อยู่ในตำแหน่งนิ้วที่ 2 เช่น หาเป็นสาย 1 เสียงมี ก็จะพรมนิ้วที่เสียงซอลในสายที่ 1 โดยการสีคันชักเดียวแล้วกดนิ้ว 2 รัวที่เสียงซอล ในการสอนเทคนิคนี้ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ใช้การสาธิตแสดงให้ผู้เรียนถึงวิธีการปฏิบัติ

2.3.3.2 เทคนิคพรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้อธิบายว่า การพรมนิ้วยืนเสียงอื่นเป็นการพรมนิ้วโดยเสียงยืนไม่ใช่เสียงสายเปล่า แต่เป็นเสียงที่ใช้นิ้วกดสายค้างไว้

แล้วใช้นิ้วถัดไปพรมนิ้ว เช่น กดนิ้ว 1 พรมนิ้ว 2 กดนิ้ว 2 พรมนิ้ว 3 กดนิ้วสามพรมนิ้ว 4 เป็นต้น ในการสอนเทคนิคนี้ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ใช้การสาธิตแสดงให้ผู้เรียนถึงวิธีการปฏิบัติ

2.3.3.3 เทคนิคพรมนิ้วปิด รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้อธิบายว่า เป็นการบรรเลงโดยการกดนิ้วใดนิ้วหนึ่งเป็นเสียงหลักแล้วพรมนิ้วถัดไปจบด้วยนิ้วที่พรม ในการสอนเทคนิคนี้ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ใช้การสาธิตแสดงให้ผู้เรียนถึงวิธีการปฏิบัติ

2.3.3.4 เทคนิคพรมนิ้วจากหรือครั่นนิ้ว รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้อธิบายว่าเป็นการใช้นิ้วชี้และนิ้วกลาง เรียงชิดติดกัน กระทบลงไปบนสายพร้อมกันโดยเร็ว 2-3 ครั้งโดยนิ้วชี้อยู่ในตำแหน่งปกติและสีสายเปล่าเสียงเด่นที่เกิดขึ้นจะเป็นเสียงของสายเปล่า คละเคล้ากับเสียงจากนิ้วกลางที่จงใจกดผิดตำแหน่ง รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ สอนโดยวิธีการ การสาธิตให้ผู้เรียนดูพร้อมให้ผู้เรียนปฏิบัติตามอย่างช้า ๆ แล้วค่อย ๆ เพิ่มความเร็วขึ้นจนถึงระดับความเร็วจริงของเพลงนั้น ๆ

2.3.4 การสอนเทคนิคการรูดนิ้วและนิ้วแอ้

เทคนิคการรูดนิ้วและนิ้วแอ้ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้อธิบายว่า เทคนิคการรูดนิ้วและนิ้วแอ้เป็นเทคนิคที่สร้างความอ่อนหวานให้กับบทเพลงเทคนิคนี้จะมีการให้อยู่บ่อย ๆ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ สอนโดยการอธิบายพร้อมสาธิต และผู้เรียนให้ปฏิบัติตาม โดยท่านอธิบายว่า ในการรูดนิ้วผู้บรรเลงจะต้องแม่นยำในเรื่องของระดับเสียง การฝึกรูดนิ้วส่วนมากจะฝึกนิ้ว 1 2 และ 3 การรูดนิ้วจะต้องเกิดขึ้นในขณะที่โบว์ยังคงสีอยู่แต่จะมีการผ่อนหนักผ่อนเบาเพื่อให้เกิดความรู้สึกในตัวโน้ตมาก

2.3.5 การสอนเทคนิคสะบัดนิ้ว

เทคนิคสะบัดนิ้ว เป็นเทคนิคที่มีการใช้บ่อยในทุก ๆ เพลง ในทางดนตรีตะวันตกเรียกเทคนิคนี้ว่า Grace note ปฏิบัติโดยการสี 1 คันชักแล้วใช้นิ้วกดให้เกิดเสียงที่แตกต่างกัน 2-3 เสียงด้วยความเร็ว รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ สอนโดยการอธิบายพร้อมสาธิต และผู้เรียนให้ปฏิบัติตามในอันดับแรกให้ฝึกการเล่นโน้ตสะบัดเสียงเดียวในสายเปล่าและนิ้วที่ 1 ก่อน ทั้งขึ้นและลง จากกนั้นค่อยให้ฝึกในตำแหน่งนิ้วที่ 1 กับ 2 และ 2 กับ 3 ต่อไป นอกจากนี้หากผู้เรียนได้มีการฝึกไวโอลินมาบ้างแล้วในระดับหนึ่งจะสามารถฝึกเทคนิคนี้ได้อย่างง่ายดาย เพราะเทคนิคนี้จะมีความคล้ายคลึง กับเทคนิค Grace note ในแบบของดนตรีคลาสสิก เทคนิคการสะบัดนิ้วจะมี 3 ลักษณะด้วยกัน ดังนี้

2.3.5.1 การสะบัดนิ้เสียงเดียว เป็นการสะบัดในตัวโน้ตที่ติดกัน เทคนิคนี้สามารถเกิดขึ้นได้กับทุกตำแหน่งเสียงทั้งสายเปล่าและตำแหน่งนิ้วกด ผู้เรียนจะต้องให้ครบทุกนิ้วทั้งการสะบัดขึ้นและสะบัดลงฝึกจากช้า ๆ แล้วค่อย ๆ เร็วขึ้น

2.3.5.2 การสะบัดสองเสียง เป็นการสะบัดโน้ตที่ติดต่อกันหรือไม่ก็ได้ บางครั้งอาจจะต้องข้ามเสียงใดเสียงหนึ่งเพื่อให้ตรงตามบันไดเสียงของเพลงนั้น เสียงที่ได้ยินจะเป็นโน้ต 2 เสียงจะมีโน้ตยืนและโน้ตสะบัด โน้ตยืนจะเป็นโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำกว่าโน้ตสะบัด

2.3.5.3 การสะบัดสามเสียง เป็นการสะบัดโน้ตที่ติดต่อกันหรือไม่ก็ได้ บางครั้งอาจจะต้องข้ามเสียงใดเสียงหนึ่งเพื่อให้ตรงตามบันไดเสียงของเพลงนั้น ๆ ผู้เรียนจะต้องฝึกจากช้าไปเร็ว การสะบันโน้ตจะมีทั้งขึ้นและลง

อภิปรายผล

การศึกษาค้นคว้าวิจัยเรื่อง การบรรเลงและการสอนไวโอลินสำเนียงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ ผู้วิจัยสามารถอภิปรายผลได้ ดังนี้

1.ด้านเทคนิคการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยของโกวิทย์ ขันธศิริ

1.1 การเตรียมความพร้อม

การเตรียมความพร้อมสำหรับการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทย จากการสัมภาษณ์ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ผู้ที่จะบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยได้ดีนั้นจะต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถทั้งการสีซอไทย และไวโอลินเป็นอย่างดี เพราะการบรรเลงไวโอลินนั้นจะอาศัยเทคนิคจากซอมาใช้เป็นส่วนมาก จึงจะทำให้การบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยนั้น สื่อออกมาในรูปแบบของเพลงไทยได้อย่างดี สอดคล้องกับ สุกรี เจริญสุข กล่าวว่า ดนตรีเป็นเรื่องของการได้ยิน การฟังเสียงเพี้ยน การตอบสนองการฟังย่อมเพี้ยนไปด้วย การได้ยินเสียงที่ถูกต้อง การตอบสนองการได้ยินย่อมถูกต้องด้วย ดังนั้น การศึกษาของคนเก่ง มีหัวใจอยู่ดังนี้เราต้องศึกษาเพื่อที่จะพัฒนาความเก่งของเด็กผ่านการศึกษาอบรมสั่งสอน ความสามารถทางดนตรีก็เหมือนกับความสามารถทางด้านอื่น ๆ ที่ทุกคนสามารถเรียนได้เหมือนกัน (สุกรี เจริญสุข, 2541)

1.2 ระดับเสียงและบันไดเสียงไวโอลินสำหรับเพลงไทย

รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ กล่าวว่า การฝึกไวโอลินสำหรับเพลงไทยนั้น เรื่องเสียงเป็นส่วนที่สำคัญ ระดับเสียงของดนตรีไทยจะมีความแตกต่างจากระดับเสียงของดนตรีตะวันตก จะสามรถรับรู้ได้โดยการฟังอย่างเข้าใจ ในบางครั้งเมื่อเล่นไวโอลินเพลงไทยกับวงดนตรีไทย จึงมีความจำเป็นที่จะต้องวางนิ้วกดสายที่มีระยะห่างแปลกออกไปจากการเล่นแบบดนตรีตะวันตก เพื่อให้ได้เสียงที่ตรงกับเสียงของวงดนตรีไทย ซึ่งสอดคล้องกับ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร กล่าวว่าดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกมีการเทียบเสียงที่ต่างกัน คือ ดนตรีไทยจะแบ่งขั้นคู่แปดออกเป็นโน้ต 7 ตัวและแต่ละตัวห่างกันเต็มเสียง (Whole tone) ส่วนดนตรีตะวันตกโดยปกติจะแบ่งขั้นคู่แปดออกเป็นโน้ต 12 ตัว แต่ละตัวห่างกันมีระยะครึ่งเสียง (Semitone) หรือจะแบ่งคู่แปดออกเป็น 6 โน้ตที่มีระยะเต็มเสียงก็ได้ จะเห็นว่าดนตรีไทยมีโน้ตห่างกันเต็มเสียงที่กว้างกว่าดนตรีไทยเล็กน้อยและดนตรีไทยยังไม่มีการใช้โน้ตครึ่งเสียง (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2553)

2.2.เทคนิคการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทย

2.2.1 การสีสะอึก การสีสะอึกเป็นเทคนิคของซอไทยซึ่งจะมีการปฏิบัติที่คล้ายคลึงกับเทคนิค Slured Staccato โดยใช้เทคนิค Portato ของไวโอลิน คือจะใช้คันชักซ้ำกันอาจจะขึ้นหรือลง โดยให้เสียงขาดจากกันไม่ต่อเนื่อง จากช้าไปเร็วใน 1 คันชัก เทคนิคนี้จะใช้ข้อมือของผู้บรรเลงเป็นตัวกำหนดความสั้นยาวและความเร็วของตัวโน้ต สอดคล้องกับ Jack M. Perncky ได้กล่าวว่า Slured Staccato ที่เล่นด้วยคันชัก ลง ควรเล่นบริเวณโคนคันชัก ไปจนถึงปลายคันชัก ซึ่งในความเป็นจริงมีลักษณะการผ่อนน้ำหนักระหว่างโน้ตน้อยมากเมื่อคันชัก กำลังสีอยู่บนสายและกำลังเคลื่อนที่ ผู้เล่นหลายคนเล่น Slured Staccato ด้วยคันชัก ลง โดยบิดข้อมือลงเล็กน้อย (ไม้ของคันชัก เอียงมาทางผู้เล่น) (Perncky, 1998) และ สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย กล่าวว่า สีโดยการสีคันชักเข้าให้เกิดเสียงขาดเป็นตอนๆ เริ่มจากเร็วลงมาหาช้า นิยมบรรเลงในทางเดียวต่อจากสีรัว (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2544)

2.2.2 พรมนิ้ว การพรมนิ้วจะมีลักษณะที่คล้ายเทคนิค trill ของไวโอลิน ในการบรรเลงเพลงไทย หากโน้ตที่เป็น โน้ตลากยาวเพลงไทยจะใช้เทคนิคการพรมนิ้วเข้ามาใช้แต่ในการบรรเลงแบบตะวันตกจะใช้เทคนิคการ Vibrato ซึ่งในการพรมนิ้วนี้จะทำให้ลักษณะของการบรรเลงสื่อให้เห็นถึงสำเนียงไทยได้ชัดเจนขึ้น สอดคล้องกับ สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย กล่าวว่าการใช้ท้องปลายนิ้วแตะเร็ว ๆ ให้เกิดเป็นเสียงสูงขึ้นไปสลับกับเสียงเดิมและช่วงยาวกว่านิ้ว (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2544)

2.2.3 นิ้วประ จะมีความคล้ายกับการสีแบบพรมนิ้ว แต่นิ้วประจะข้ามตัวโน้ตเช่น มี กับ ซอล ลา กับโด เป็นต้น โดยการสีสายเปล่าแล้วใช้ ท้อง นิ้วบริเวณกึ่งกลางของนิ้วกลางแตะยกในความเร็วพอประมาณจะเกิดเสียงสูงต่ำสลับกันภายในหนึ่งคันชัก สอดคล้องกับ สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย นิ้วประคือการสีสายเปล่าแล้วใช้ ท้อง นิ้วบริเวณกึ่งกลางของนิ้วกลางแตะยกในความเร็วพอประมาณจะเกิดเสียงสูงต่ำสลับกันภายในหนึ่งคันชัก (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2544)

2.2.4 การรูดนิ้วและนิ้วแอ้ หรือ Shifting ในเทคนิคของไวโอลิน เทคนิคนี้จะใช้ในทุก ๆ บทเพลงเพื่อสร้างความอ่อนหวานของโน้ต วิธีการปฏิบัติคือ การรูดนิ้วไปบนสายในขณะที่มือซ้ายยังสีอยู่ เป็นการเลื่อนนิ้วจากตำแหน่งปกติไปยังตำแหน่งที่สูงขึ้นหรือต่ำลง เสียงที่ได้จะเกิดความอ่อนหวานหรือบางครั้งต้องการความโหยหวนของทำนองในเพลงเศร้าก็สามารถใช้เทคนิคการรูดนิ้วได้ ทั้งนี้ความรู้สึกอารมณ์ของตัวโน้ตจะเกี่ยวข้องกับการใช้คันชักด้วย สอดคล้องกับ สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย กล่าวว่า รูดนิ้ว คือการสีขณะที่ใช้นิ้วเลื่อนตำแหน่งให้ระดับเสียงสูงขึ้นจากปกติอีกหนึ่งเสียงหรือมากกว่า (บางครั้งเรียกโหนนิ้ว) (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา

สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2544) และ Vincent Oddo กล่าวว่า การการเปลี่ยน Position สามารถกระทำได้ก็ต่อเมื่อนักเรียนสามารถปฏิบัติการใช้นิ้วในรูปแบบพื้นฐานได้ ซึ่งการเปลี่ยน Position ต้องอาศัยการประสานงานระหว่างคันชัก และการเคลื่อนไหวของนิ้วมือซ้าย ประกอบกับลักษณะท่าทางของมือซ้ายและแขนซ้ายที่ถูกต้อง เพื่อให้ได้การเปลี่ยน Position ที่ราบเรียบและสมบูรณ์ (Oddo, 1979)

2.2.5 เทคนิคสะบัดนิ้ว เป็นเทคนิคที่มีการใช้บ่อยในทุก ๆ เพลง ในทางดนตรีตะวันตกเรียกเทคนิคนี้ว่า Grace note ปฏิบัติโดยการสี 1 คันชักแล้วใช้นิ้วกดให้เกิดเสียงที่แตกต่างกัน 2-3 เสียงด้วยความเร็ว รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ สอนโดยการอธิบายพร้อมสาธิต และผู้เรียนให้ปฏิบัติตาม ในอันดับแรกให้ฝึกการเล่นโน้ตสะบัดเสียงเดียวในสายเปล่าและนิ้วที่ 1 ก่อน ทั้งขึ้นและลง จากกนั้นค่อยให้ฝึกในตำแหน่งนิ้วที่ 1 กับ 2 และ 2 กับ 3 ต่อไป นอกจากนี้หากผู้เรียนได้มีการฝึกไวโอลินมาบ้างแล้วในระดับหนึ่งจะสามารถฝึกเทคนิคนี้ได้อย่างง่ายดาย เพราะเทคนิคนี้จะมีความคล้ายคลึง กับเทคนิค Grace note ในแบบของดนตรีคลาสสิก สอดคล้อง สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย กล่าวว่า สะบัดนิ้วคือการใช้คันชักออกหรือคันชักเข้า 1 ครั้งแต่ใช้ปลายนิ้วมือซ้ายกดลงบนสายซอให้ได้ 3 เสียงเรียงกันหรือข้ามเสียงด้วยความเร็วพอประมาณให้เสียงชัดเจนเท่ากันทุกเสียง (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2544)

2.การสอนไวโอลินสำเนียงไทยของโกวิทย์ ขันธศิริ

การสอนไวโอลินสำเนียงไทยนั้น รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ จะใช้วิธีการสอนโดยการบรรยาย สาธิต และยกตัวอย่างประกอบ ซึ่งท่านจะใช้ความรู้ที่ท่านมีเป็นหลักในการสอน โดยจะสาธิตให้ผู้เรียนดูก่อนพร้อมอธิบายวิธีการปฏิบัติเทคนิคต่าง ๆ หากเป็นเทคนิคที่มีความซับซ้อน ท่านจะให้ผู้เรียนบันทึกวีดีโอ กลับไปฝึกที่บ้าน ทั้งนี้ในการสอนเทคนิคต่าง ๆ ท่านยังต้องเอาใจใส่ในทุกขั้นตอน โดยให้ผู้เรียนได้ฝึกปฏิบัติจริงไปพร้อม ๆ กันนอกจากนี้ ท่านยังให้ผู้เรียนได้ใช้ความคิดสร้างสรรค์ในการใส่เทคนิคต่าง ๆ เข้าไปในบทเพลง ซึ่งสอดคล้องกับ ทิศนา แขมมณี ได้อธิบายว่า ดิวอี้ (John Dewey) เป็นต้นคิดในเรื่องของ “การเรียนรู้โดยการกระทำ”อันเป็นแนวคิดที่แพร่หลายและได้รับการยอมรับทั่วโลกมานานแล้ว การจัดการเรียนการสอนโดยให้ผู้เรียนเป็นผู้ลงมือปฏิบัติจัดกระทำนี้ นับว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงบทบาทในการเรียนรู้ของผู้เรียนจากการเป็น ผู้รับ มาเป็นผู้เรียน และเปลี่ยนแปลงบทบาทของครูจาก ผู้สอน หรือ ผู้ถ่ายทอดข้อมูลความรู้ มาเป็น ผู้จัดประสบการณ์การเรียนรู้ให้ผู้เรียน ซึ้งการเปลี่ยนแปลงบทบาทนี้ เท่ากับเป็นการเปลี่ยนจุดเน้นของการเรียนรู้ว่าอยู่ที่ผู้เรียนมากกว่าอยู่ที่ผู้สอน(ทิศนา แขมมณี, 2545) และ จิตกานต์ จินารักษ์ ได้ศึกษาวิจัยกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูประสิทธิ์ ถาวร กรณีศึกษาชุดเพลินพาทย์ระนาดเอก พบว่าครูประสิทธิ์ ถาวร มีหลักการถ่ายทอดระนาดเอกที่หลากหลายโดยประเมินจากความสามารถของผู้เรียนในการเรียนรู้ทักษะการบรรเลงระนาดเอก แล้วจึงพิจารณาเนื้อหาและ

วิธีการถ่ายทอดที่เหมาะสมกับผู้เรียนนอกจากนี้ยังพบว่าการฝึกตีระนาดเอกในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งเป็นพื้นฐานสำคัญในการใช้กลวิธีการบรรเลง ผ่านการต่อเพลงตามลำดับ และมีการประเมินผลด้วยการสังเกตเพื่อตรวจสอบควบคู่กับให้การแนะนำของครูทุกครั้งเพื่อให้ผู้เรียนทราบจุดดีจุดบกพร่อง และเพื่อปรับแนวทางในการพัฒนาการบรรเลงระนาดเอกให้ดียิ่งขึ้น (จิติกานต์ จินารักษ์, 2551)

ข้อเสนอแนะ

ในการศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษาค้นคว้าวิจัยเรื่อง การบรรเลงและการสอนไวโอลินสำเนียงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะ ดังนี้

1.ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1.1.ควรศึกษาเพิ่มเติมในเรื่องการสอนในรูปแบบอื่นของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ เพื่อเปรียบเทียบความแตกต่างของวิธีการสอน

1.2.ควรศึกษาการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยของนักดนตรีท่านอื่น ๆ เพื่อเปรียบเทียบวิธีการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยของนักดนตรีแต่ละท่าน

1.3.ควรนำองค์ความรู้จากการศึกษาวิจัยเรื่องนี้ไปพัฒนาต่อยอดในการวิจัยสร้างสรรค์เพลงในสำเนียงอื่น ๆ เช่น สำเนียงอีสาน สำเนียงเหนือ เป็นต้น

2.ข้อเสนอแนะสำหรับการนำไปใช้

2.1 ใช้เป็นคู่มือสำหรับการสอนไวโอลินสำเนียงไทย

2.2 ใช้เป็นแนวทางสำหรับการฝึกฝนไวโอลินหรือเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ที่จะบรรเลงเพลงไทย

2.3 ใช้เป็นแนวทางในการวิจัยการบรรเลงเพลงไทยด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บรรณานุกรม

กรมวิชาการ. (2541). *ผลงานทางวิชาการ การจัดการเรียนการสอนเพื่อพัฒนาการเรียนรู้*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

ไขแสง ศุขะวัฒนะ. (2554). *สังคีตนิยมว่าด้วยเครื่องดนตรีของวงดุริยางค์.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จารุวรรณ ธรรมวัตร์. (2531). *การถ่ายทอดภูมปัญญาพื้นบ้านอีสาน.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์หมู่บ้าน.

จิติกานต์ จินารักษ์. (2551). *กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูประสิทธิ์ ถาวร กรณีศึกษาชุด เพลินเพลงพาทย์ระนาดเอก*. มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2542). *สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ชม ภูมิภาค. (2523). *จิตวิทยาการเรียนการสอน*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

ชูเกียรติ ลีสุวรรณ. (2535). *รายงานการวิจัยเรื่องระบบการเรียนรู้ที่มีอยู่ในท้องถิ่นชนบทภาคเหนือเชียงใหม่*. มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, เชียงใหม่.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2553). *อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทเพลงที่ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรุทธิ์ สุทธจิตต์. (2555). *ดนตรีศึกษา : หลักการและสาระสำคัญ*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทิศนา แขมมณี. (2545). *การจัดการเรียนการสอนโดยยึดผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง*. กรุงเทพฯ: : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทิศนา แขมมณี. (2551). *14 วิธีสอนสำหรับครูมืออาชีพ*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธนา วิไลวงษ์. (2553). *กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของครูดนตรีไทยจังหวัดอ่างทอง*. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.

ธวัชชัย นาควงษ์. (2543). *การสอนดนตรีสำหรับเด็ก*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์หาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

นฤมล สร้อยพวง. (2551). *การศึกษากระบวนการวัดผลและประเมินผลสาระการเรียนรู้ศิลปะ (ดนตรี) ของครูระดับประถมศึกษาสังกัดกรุงเทพมหานคร*. มหาวิทยาลัยมหิดล, กรุงเทพฯ.

ปรมรรถ ดวงดารา. (2550). *รายงานการวิจัยเรื่องการวิเคราะห์เพลง ETUDE 36 ELEMENTARY AND PROGRESSIVE STUDIES OP.20 FOR THE VIOLIN* เล่ม *1* อง *HEINRICH ERNST KAYSER เพื่อการปฏิบัติและการสอน*. มหาวิทยลัยมหิดล, นครปฐม.

ประเวศ วะสี. (2532). *การศึกษาของชาติกับภูมิปัญญาท้องถิ่น*. กรุงเทพฯ:

อมรินทร์พริ๊นติ้งกรุ๊ฟ.

ประพันธ์ศักดิ์ พุ่มอินทร์. (2552). *รายงานการวิจัยเรื่องเทคนิคการสอนไวโอลินทร์ของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ*. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2529). *ดนตรีวิจักษ์*. กรุงเทพฯ: บริษัทรักษ์สิปป์ จำกัด.

มนตรี ตราโมท. (2545). *คำบรรยายดุริยางคศาสตร์ไทย*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). *ดนตรีไทยวิเคราะห์*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชวน.

ยงยุทธ เอี่ยมสะอาด. (2555). *การศึกษาเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพนของรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ*. ศศ.ม., มหาวิทยาลัยศนรนครินวิโรฒ, กรุงเทพฯ.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2545). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์*. นนทบุรี: สหมิตรพรินติ้ง.

วาสิษฐ์ จรัณยานนท์. (2547). *ที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพอาจารย์วาสิษฐ์ จรัณยานนท์*. กรุงเทพฯ: รีเฟร็กครีเอทพับลิเคชั่น.

สงัด ภูเขาทอง. (2539). *การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

สมจิตร ใสสุวรรณ. (2557). *กระบวนการถ่ายทอดวิชาไวโอลินของปรมาจารย์ในสถาบันการศึกษาดนตรีแห่งชาติเวียดนาม*. วิทยานิพนธ์ ปร.ด., มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.

สมชาย อมะรักษ์. (2542). *ทฤษฎีดนตรีสากลเบื้องต้น*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. (2544). *เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน*. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

สุกรี เจริญสุข. (2541). *จะฟังดนตรีอย่างไรให้ไพเราะ*. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

สุนทร โคตรบรรเทา. (2521). *เทคนิคการสอนครบวงจร*. กรุงเทพฯ: บริษัทซีเอ็ดยูเคชั่นจำกัด.

สุพจน์ ยุคลธรวงศ์. (2540). *การพัฒนาชุดการสอนไวโอลินตามแนวทางการสอนของชูชาติ พิทักษากร สำหรับนิสิตนักศึกษาที่ไม่ได้ศึกษาไวโอลินเป็นวิชาเอก*. วิทยานิพนธ์ คบ.ม. , จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

สุพิน บุญชูวงศ์. (2531). *หลักการสอน*. กรุงเทพฯ: แสงสุทธิการพิมพ์.

สุภางค์ จันทวานิช. (2549). *การวิจัยเชิงคุณภาพ*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุมน อมรวิวัฒน์. (2533). *สมบัติทิพย์ของการศึกษาไทย*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรพันธ์ ตันศรีวงษ์. (2538). *การถ่ายทอดความรู้*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

อดินันท์ แก้วนิล. (2549). *การศึกษาวิธีการบรรเลงและการถ่ายทอดศิลปะการบรรเลงพิณของอาจารย์ทองใส ทับถนน*. มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี, อุบลราชธานี.

อำนาจ จันทร์แป้น. (2532). *การเรียนรู้การสอนภาษาอังกฤษเพื่อการสื่อสาร*. เชียงใหม่:

ส.ทรัพย์การพิมพ์.

Flesch, C. (1934). *Problems of Tone Production in Violin Playing*. New York Carl Fischer.

Galamian, I. . (1964). *Principles of Violin Playing & Teaching*. London: Faber & Faber.

Good, Caeter V. (1973). *Dictionary of Education*. New York Faber & Faber.

Herfurth, C. Paul. (1996). *A Tune a Day: A First Book for Violin Instruction : Book One, Book 1*. New York: Hal Leonard Corporation.

Hill, P.J. (1982). *A Dictionary of Education*. London: Routledge & Kegan Payl.

Hopson, Caroline. (2016). *Bowing Techniques in Prokofiev's Violin Concerto No. 2: Exploring the Right Hand's Effect on Left-Hand Technique.* A thesis submitted for the degree of Master of Philosophy, University of Queensland, Australia

Menuhin, Y. (1971). *Six Lessons with Yehudi Menuhin*. London: Faber & Faber.

Oddo, V. (1979). *Playing and Teaching the Strings*. California: Wadsworth Publishing Company.

Perncky, M.J. (1998). *Teaching the Fundamentals of Violin Playing*. Florida: Biwrchard.

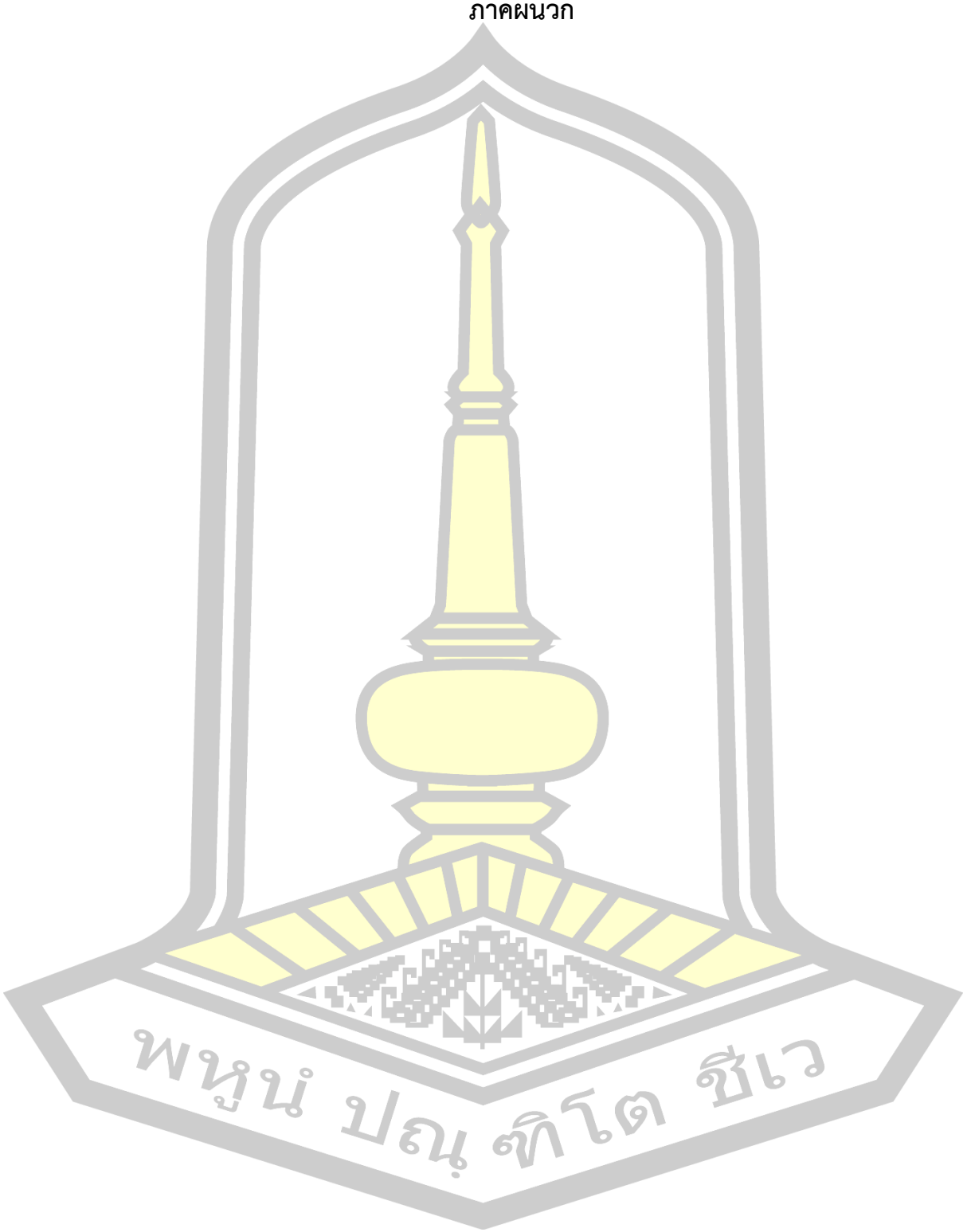
Rebecca DeStefanis. (2004). *The effect of passive listening on beginning string students' instrumental music performance.* Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School, University of Maryland, U.S.A.

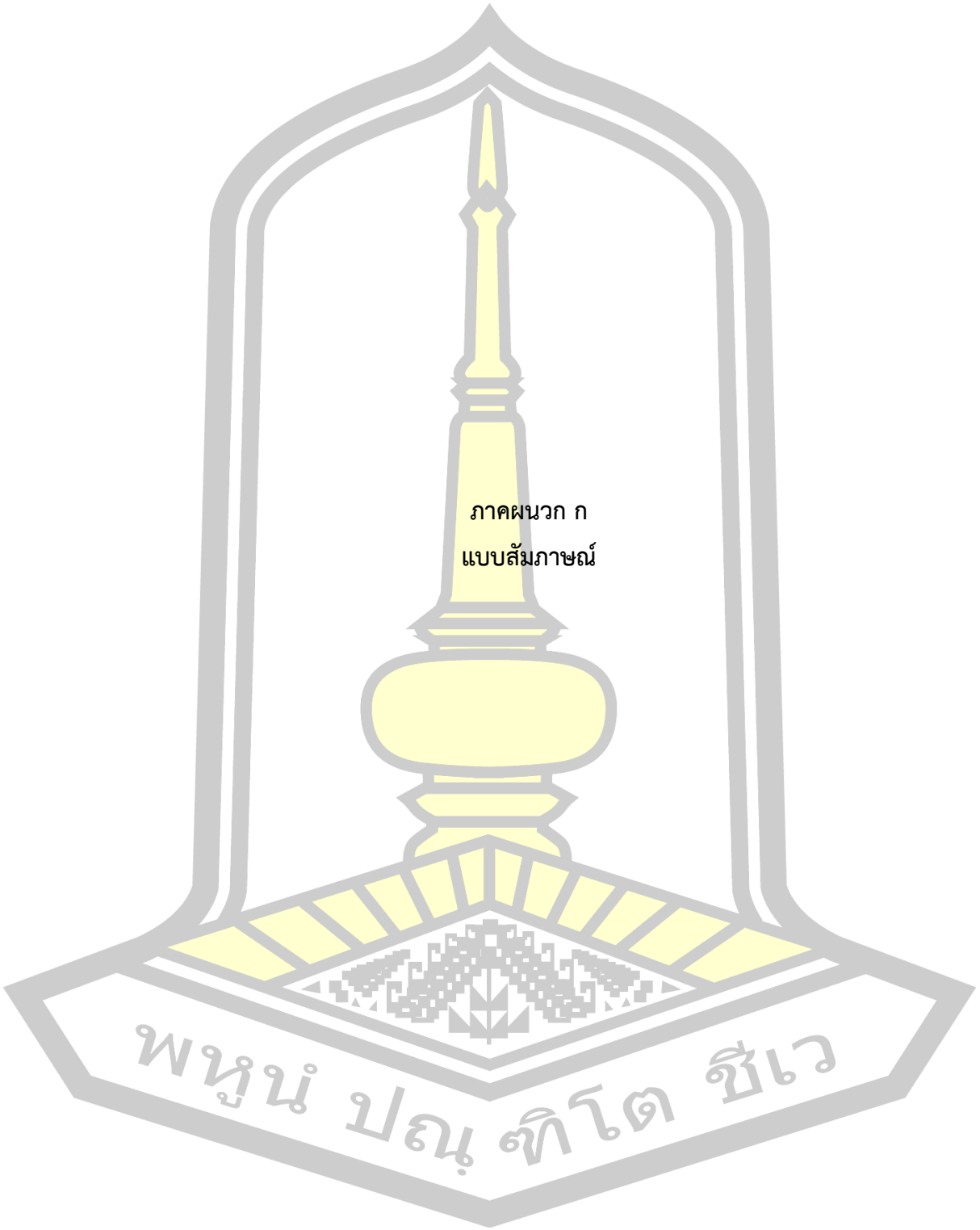
Robin Autor Stowell. (1992). *The Cambridge Companion to the Violin*. U.S.A. : Cambridge University.

Stevan Sretenovic and Jelena Adamovic. (2012). *The interpretation of J.S.Bach's Sonata No.1 in G minor for solo violin.* This Master's Thesis is carried out as a part of the education at the University of Agder and is therefore approved as a part of this education, University of agder, Norway.

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาคผนวก





ภาคผนวก ก
แบบสัมภาษณ์

แบบสัมภาษณ์วิจัย

เรื่อง การบรรเลงและการสอนไวโอลินสหรับเพลงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ

ความมุ่งหมายงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาเทคนิคการบรรเลงไวโอลินสำหรับเพลงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ
2. เพื่อศึกษาวิธีการสอนการบรรเลงไวโอลินสำหรับเพลงงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ

ชุดที่ 1 สัมภาษณ์ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัว

อายุ.....ปี

สถานภาพสมรส .....

มีบุตร .....คน

ตำแหน่งหน้าที่ในปัจจุบัน

.....

สถานที่ทำงาน .....

ประวัติการศึกษา

.....

.....

.....

.....

ประวัติการทำงาน

.....

.....

.....

ที่อยู่ปัจจุบัน

.....

ผลงานที่ภาคภูมิใจ

.....

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

.....

.....

.....

ตอนที่ 2 สัมภาษณ์เกี่ยวกับเทคนิคการบรรเลงไวโอลินสำหรับเพลงไทย

2.1 ประวัติการเล่นดนตรี

.....

.....

2.2 แนวความคิดการเล่นเพลงไทยด้วยไวโอลิน

.....

.....

.....

.....

2.3 เหตุผลการเลือกเพลงสำหรับการบรรเลง.....

.....

.....

.....

2.4 เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทย.....

.....

.....

.....

2.5 มีการนำเทคนิคจากเครื่องสายประเภทซอของดนตรีไทยมาใช้หรือไม่อย่างไร.....

.....

.....

.....

2.6 ข้อเสนอแนะอื่น ๆ .....

.....

.....

.....

ตอนที่ 3 ข้อมูลที่เกี่ยวกับเทคนิคการสอนไวโอลินสำหรับเพลงไทย

3.1 กระบวนการเรียนการสอนไวโอลินที่ใช้ในปัจจุบันใช้กี่รูปแบบ เป็นแบบใดบ้าง

.....

.....

.....

3.2 มีวิธีการแยกแยะกระบวนการเรียนการสอนไวโอลินอย่างไรให้เหมาะสมกับผู้เรียน

.....

.....

.....

3.3 แบบฝึกหัดตำรา ที่ใช้ในการเรียนการสอนไวโอลินสำเนียงไทยเป็นแบบใด และใครคิดค้น

.....

.....

.....

3.4 มีวิธีการสร้างแนวความคิดแบบใดให้กับผู้เรียน

.....

.....

.....

.....

3.5 สิ่งที่นักเรียนต้องเรียนรู้ไปพร้อมกับการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยมีหรือไม่อย่างไร

.....

.....

.....

3.6 มีการวัดผลประเมินผลหรือไม่อย่างไร

.....

.....

.....

.....

3.7 ในเรื่องของเทคนิคต่าง ๆ ในการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทย มีวิธีการสอนอย่างไร

.....

.....

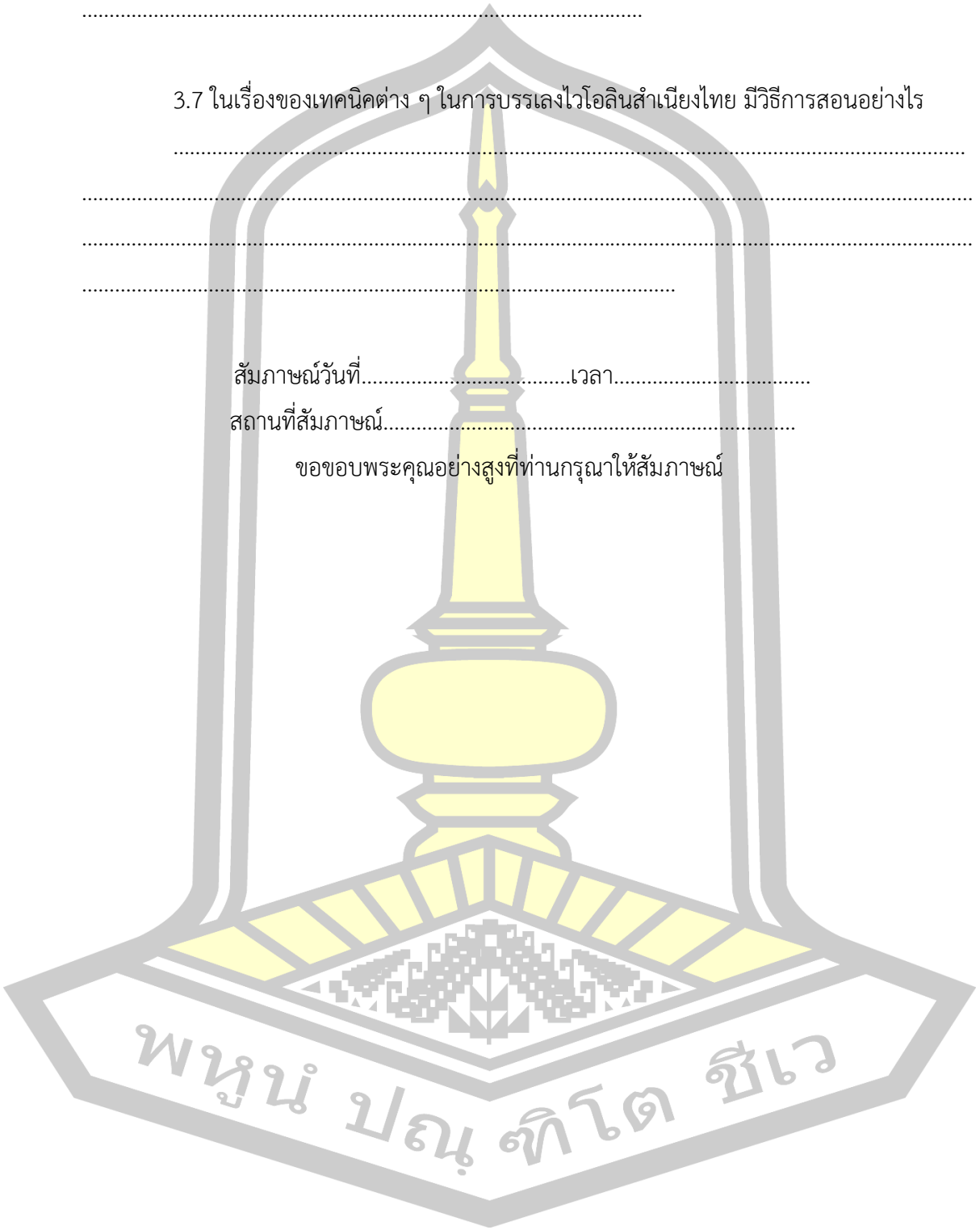
.....

.....

สัมภาษณ์วันที่.....เวลา.....

สถานที่สัมภาษณ์.....

ขอขอบพระคุณอย่างสูงที่ท่านกรุณาให้สัมภาษณ์



แบบสัมภาษณ์

เรื่อง การบรรเลงและการสอนไวโอลินหรับเพลงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ

ความมุ่งหมายงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาเทคนิคการบรรเลงไวโอลินสำหรับเพลงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ
2. เพื่อศึกษาวิธีการสอนการบรรเลงไวโอลินสำหรับเพลงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ

ชุดที่ 2 สัมภาษณ์นักเรียนไวโอลินสำหรับเพลงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ

ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัว

ชื่อ.....นามสกุล.....

วันวันที่.....อายุ ..... ปี

ระดับการศึกษา.....

ระยะเวลาที่เรียนดนตรี.....

ความคาดหวังในการเรียน .....

ความสามารถพิเศษ .....

ประวัติการเรียนดนตรี

นักดนตรีหรือวงดนตรีที่ชอบ .....

.....

การแสดงดนตรีหรือร่วมกิจกรรมดนตรี .....

.....

.....

.....

.....

ผลงานที่ภาคภูมิใจ .....

.....

.....

.....

.....

ตอนที่ 2 ข้อมูลที่เกี่ยวกับเทคนิคการสอนไวโอลิน

2.1 การสอนไวโอลินที่รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ใช้ในการสอนเป็นอย่างไร

.....

.....

2.2 วิธีการสอนของรศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ เป็นอย่างไร.....

.....

.....

.....

.....

2.3 ตำรา หนังสือ แบบฝึก ที่รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ใช้ในการสอนไวโอลินมีอะไรบ้าง

.....

.....

.....

.....

2.4 ขั้นตอนในการสอนไวโอลินของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ เป็นอย่างไร

.....

.....

.....

.....

2.5 รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้ใช้อุปกรณ์ สื่อการสอนอะไรบ้าง

.....

.....

.....

.....

2.6 รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ มีวิธีการใช้จิตวิทยาในการสอนไวโอลินอย่างไร

.....

.....

.....

.....

2.7 รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ แนะนำการฝึกซ้อมไวโอลินนอกเหนือเวลาเรียนอย่างไร

.....

.....

.....

.....

2.8 รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้สอนบทเพลงฝึกหัด หรือ การคัดสรรเพลงฝึกอย่างไร

.....

.....

.....

.....

2.9 ข้อเสนอแนะอื่น ๆ.....

.....

.....

.....

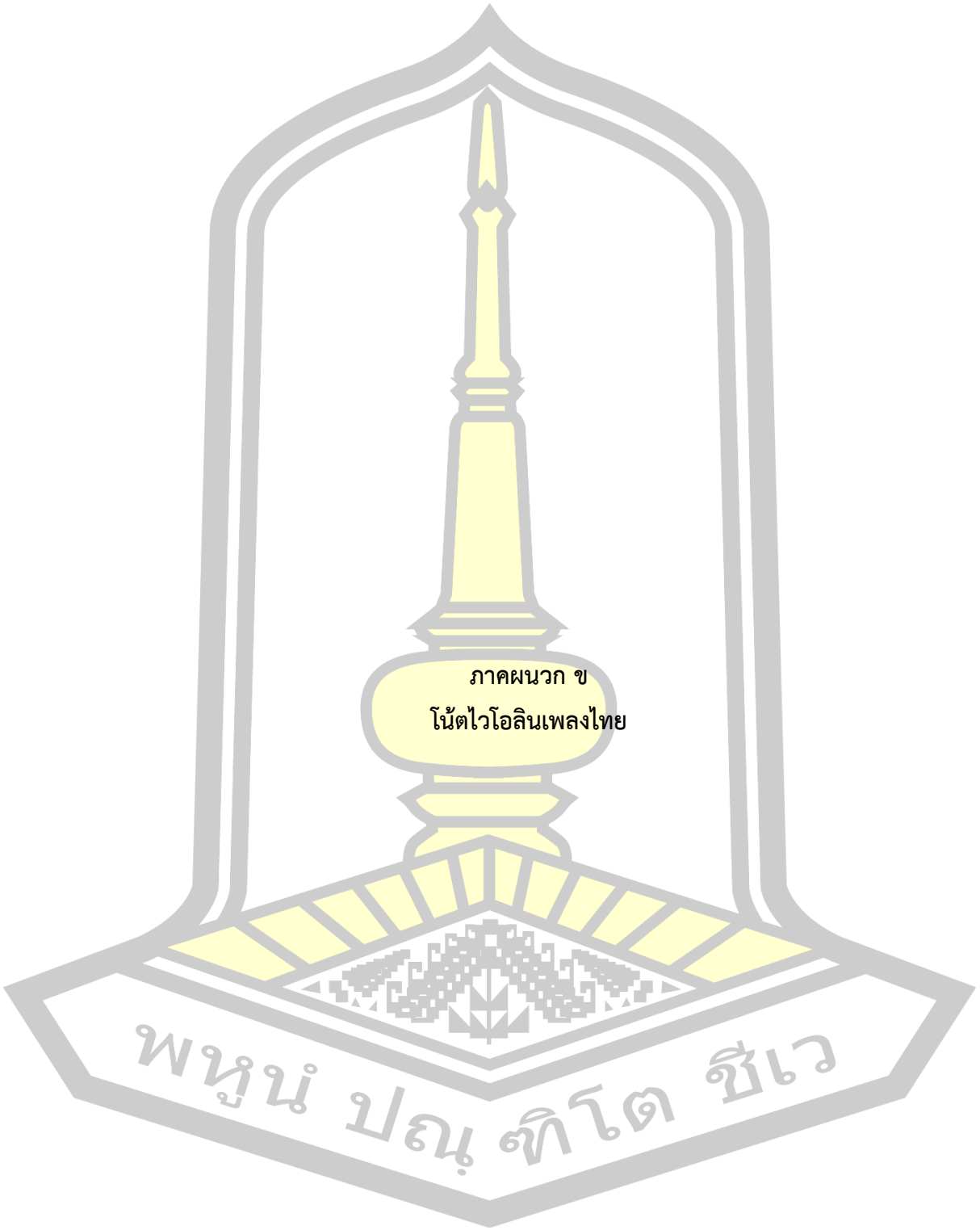
.....

สัมภาษณ์วันที่.....เวลา.....

สถานที่สัมภาษณ์.....

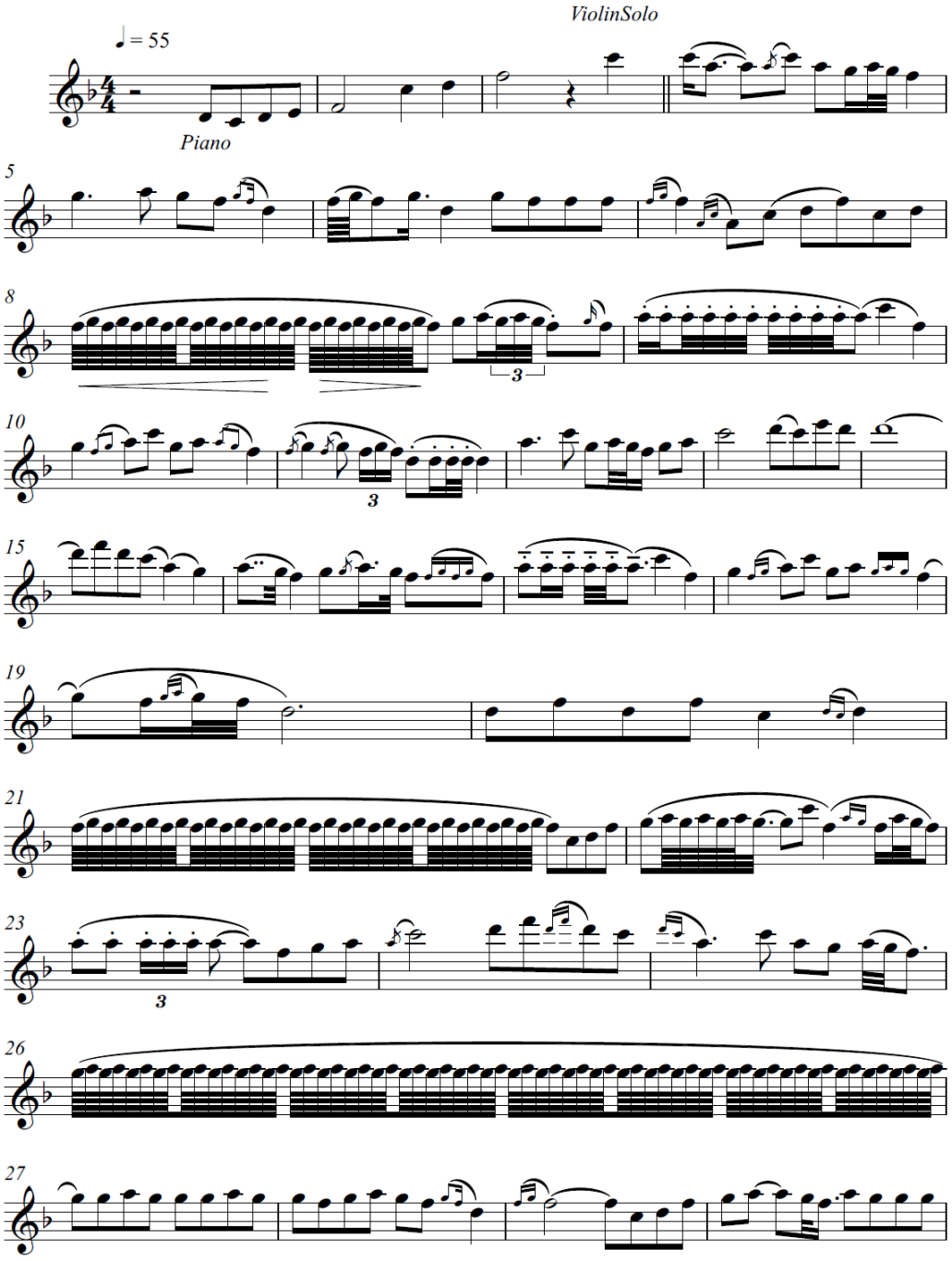
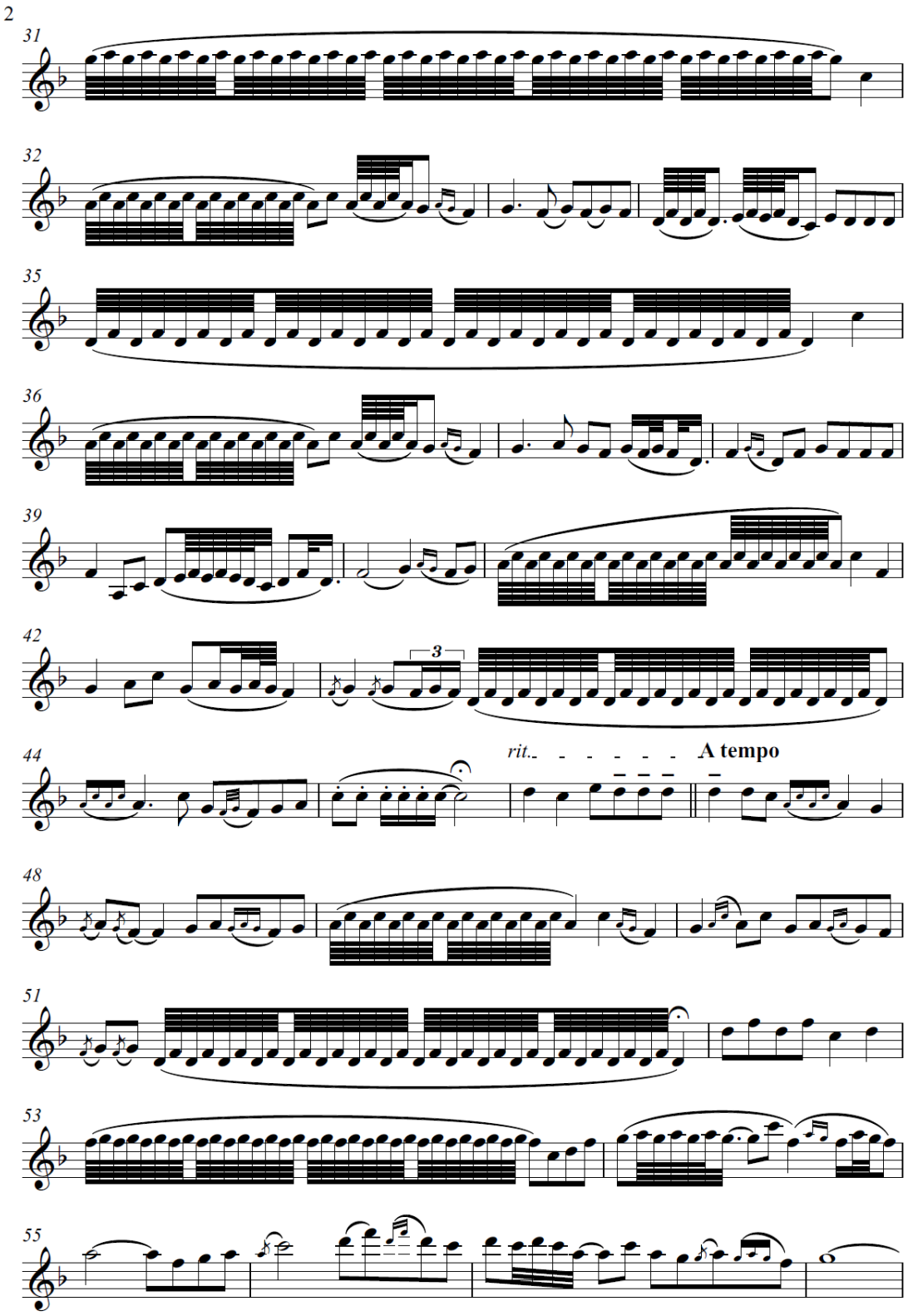
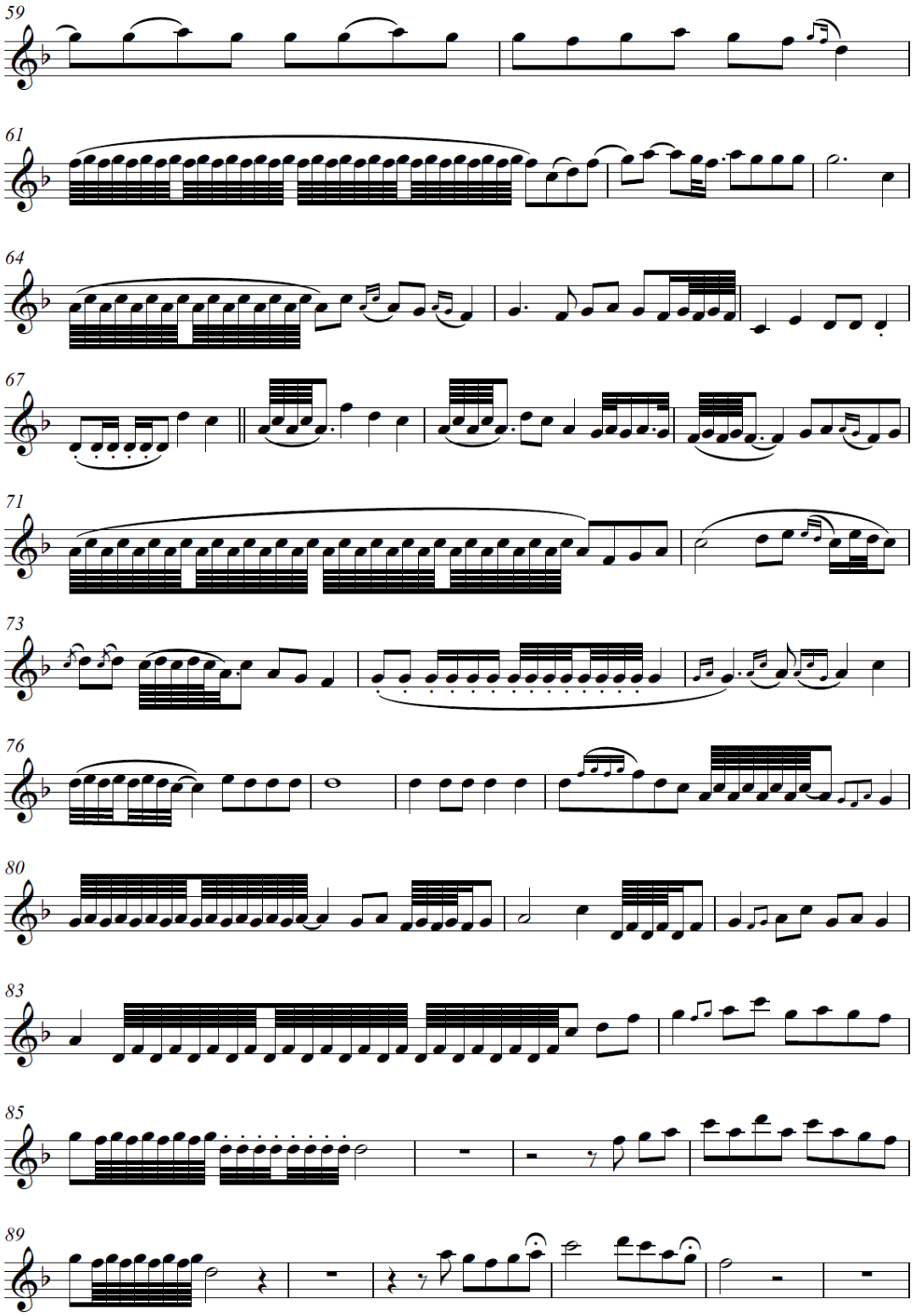
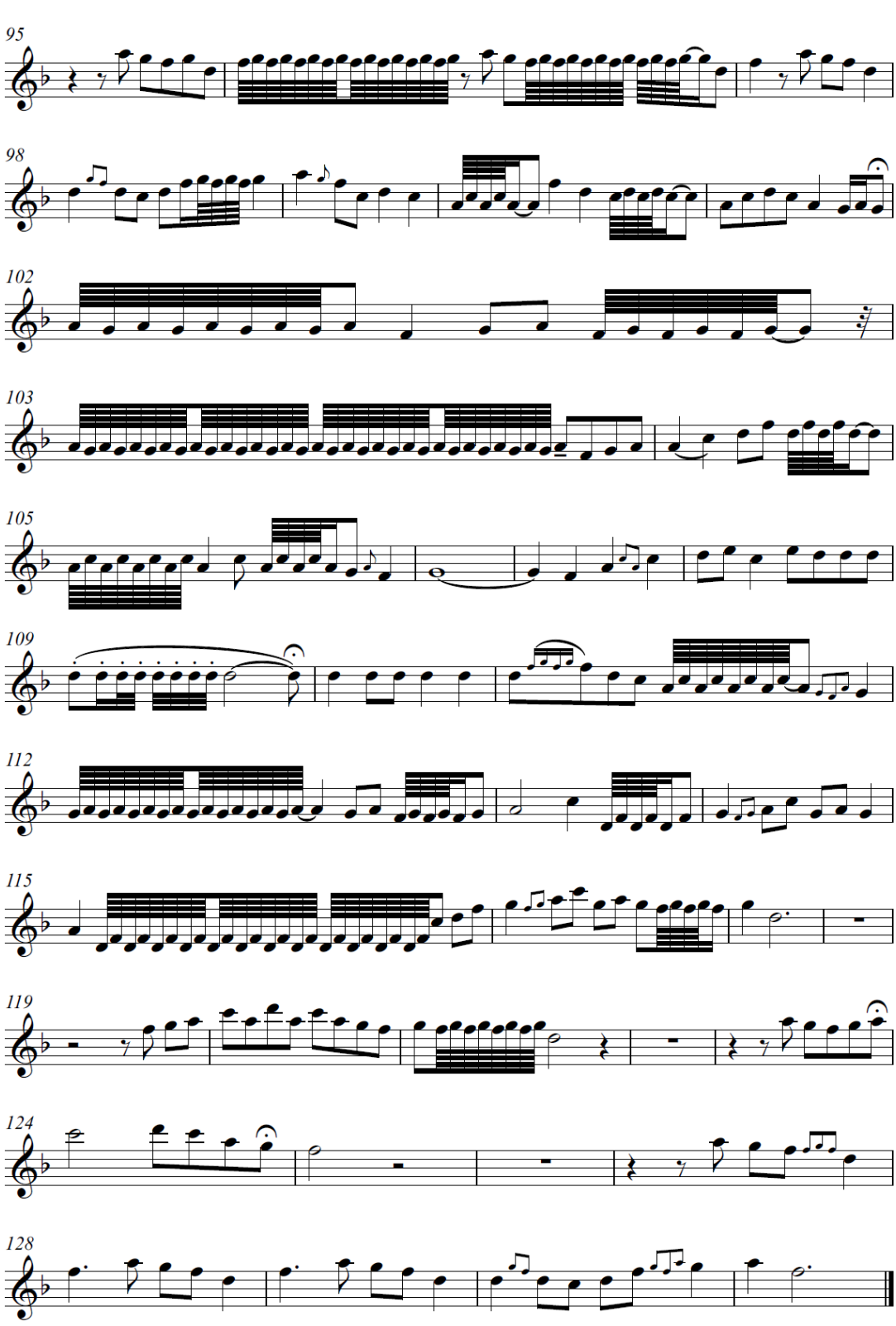
ขอขอบคุณอย่างสูงที่นักเรียนกรุณาให้สัมภาษณ์

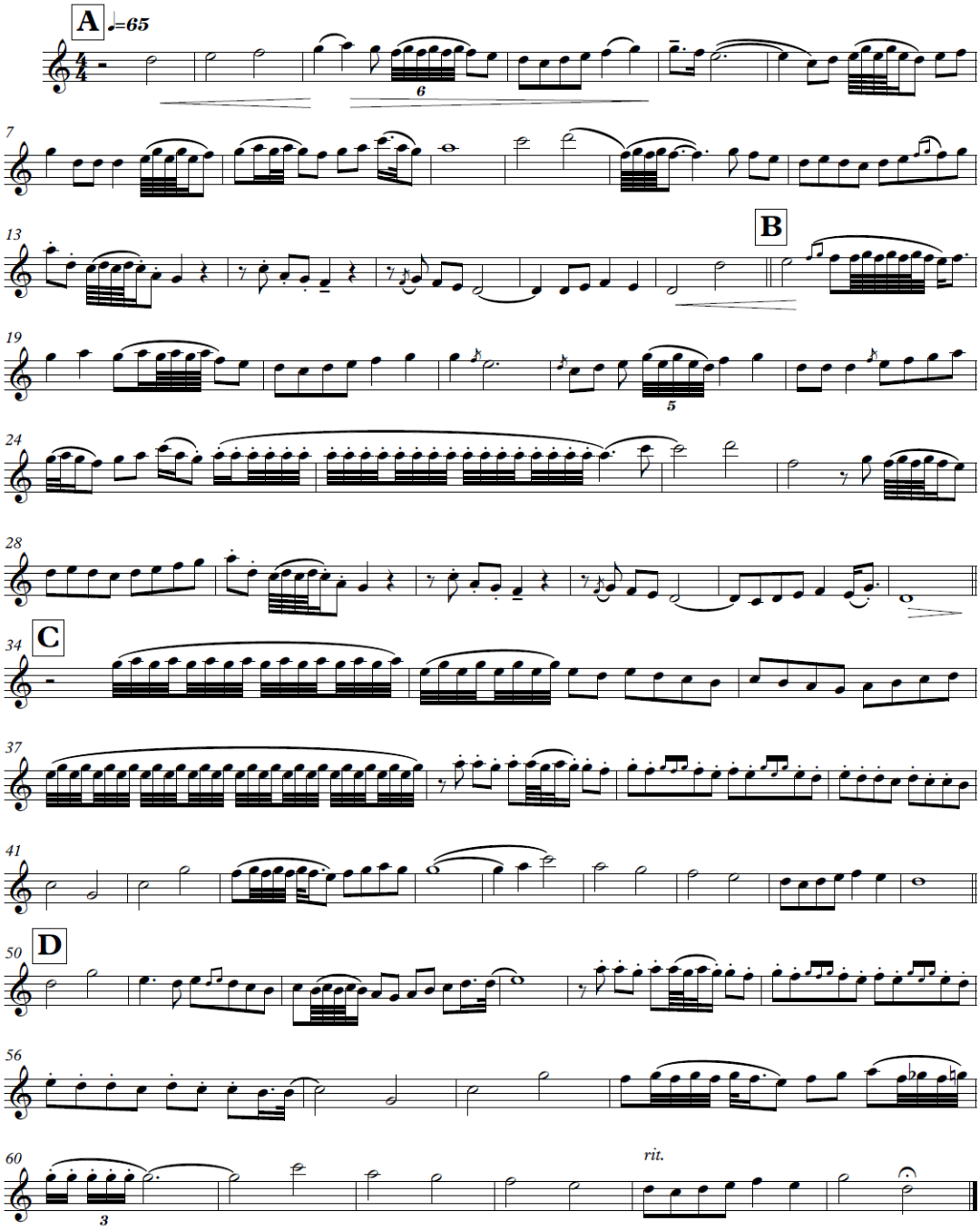
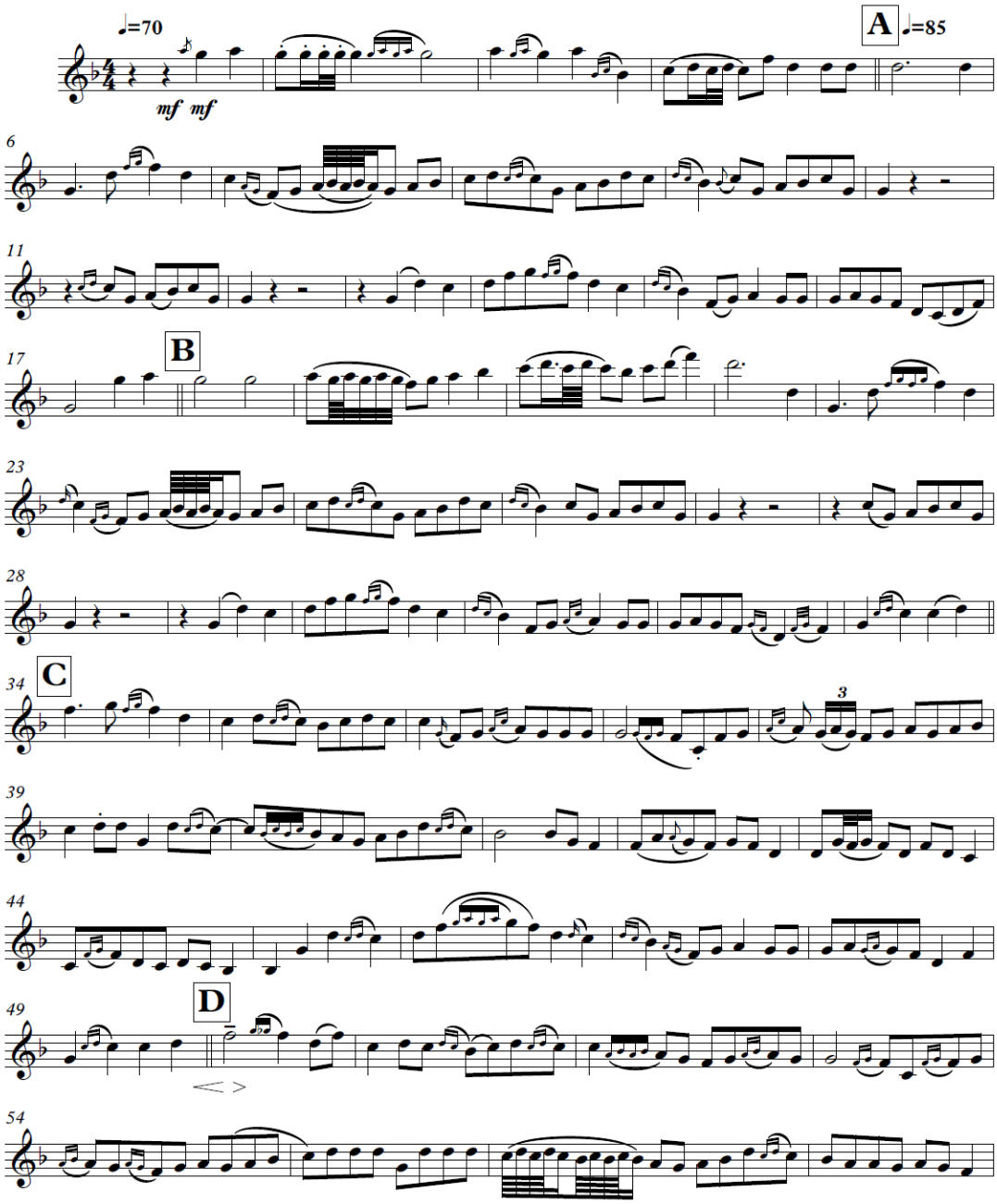
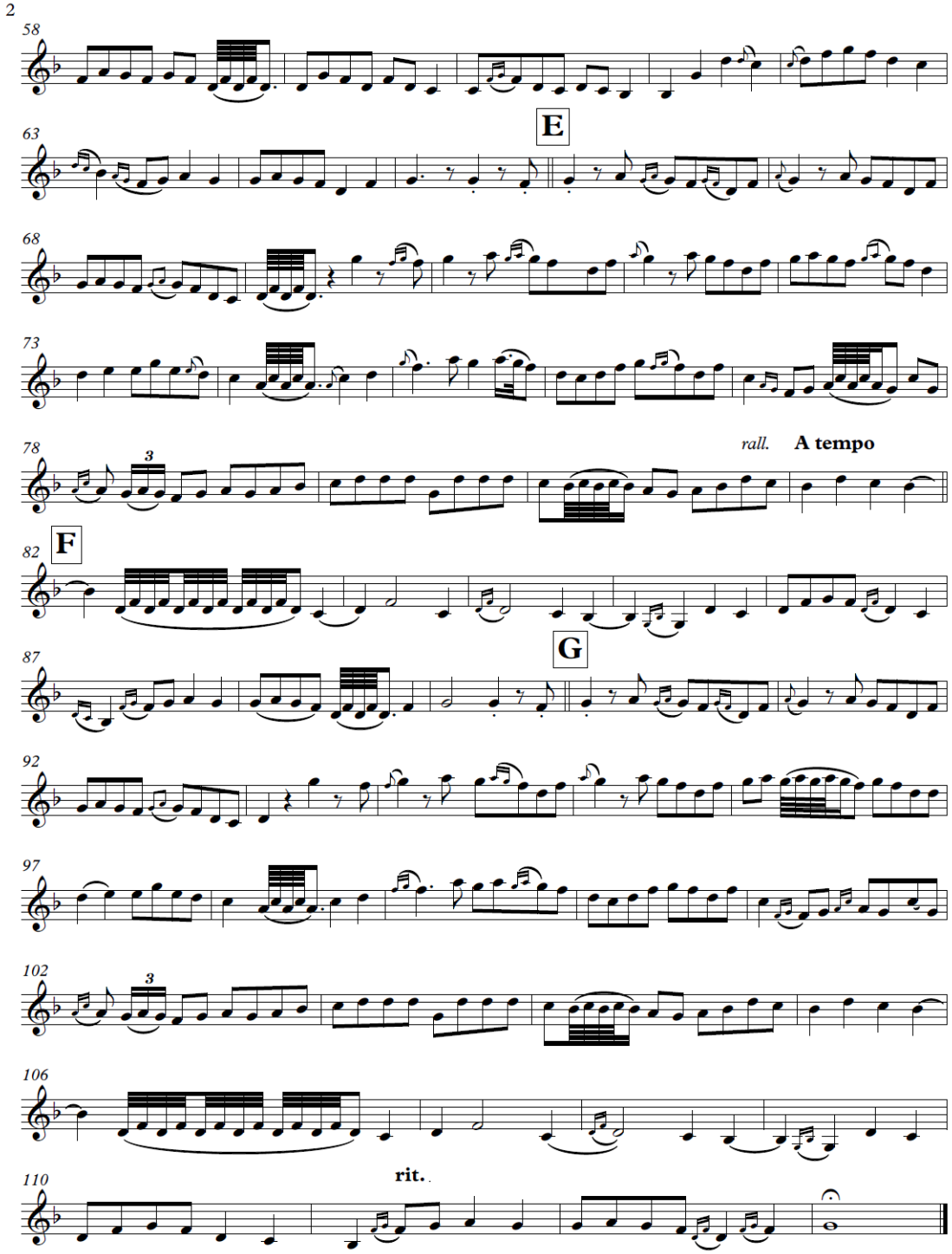
พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

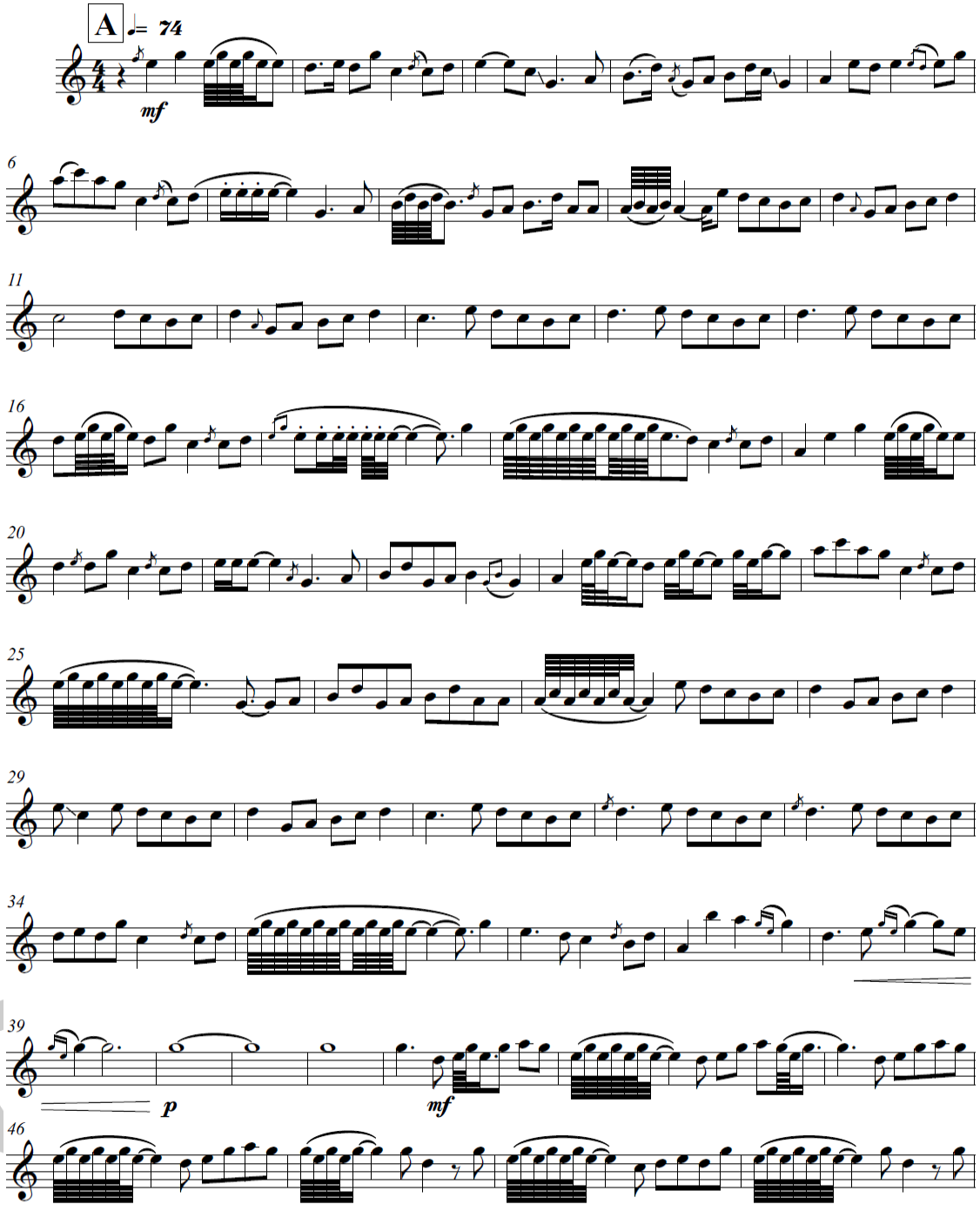
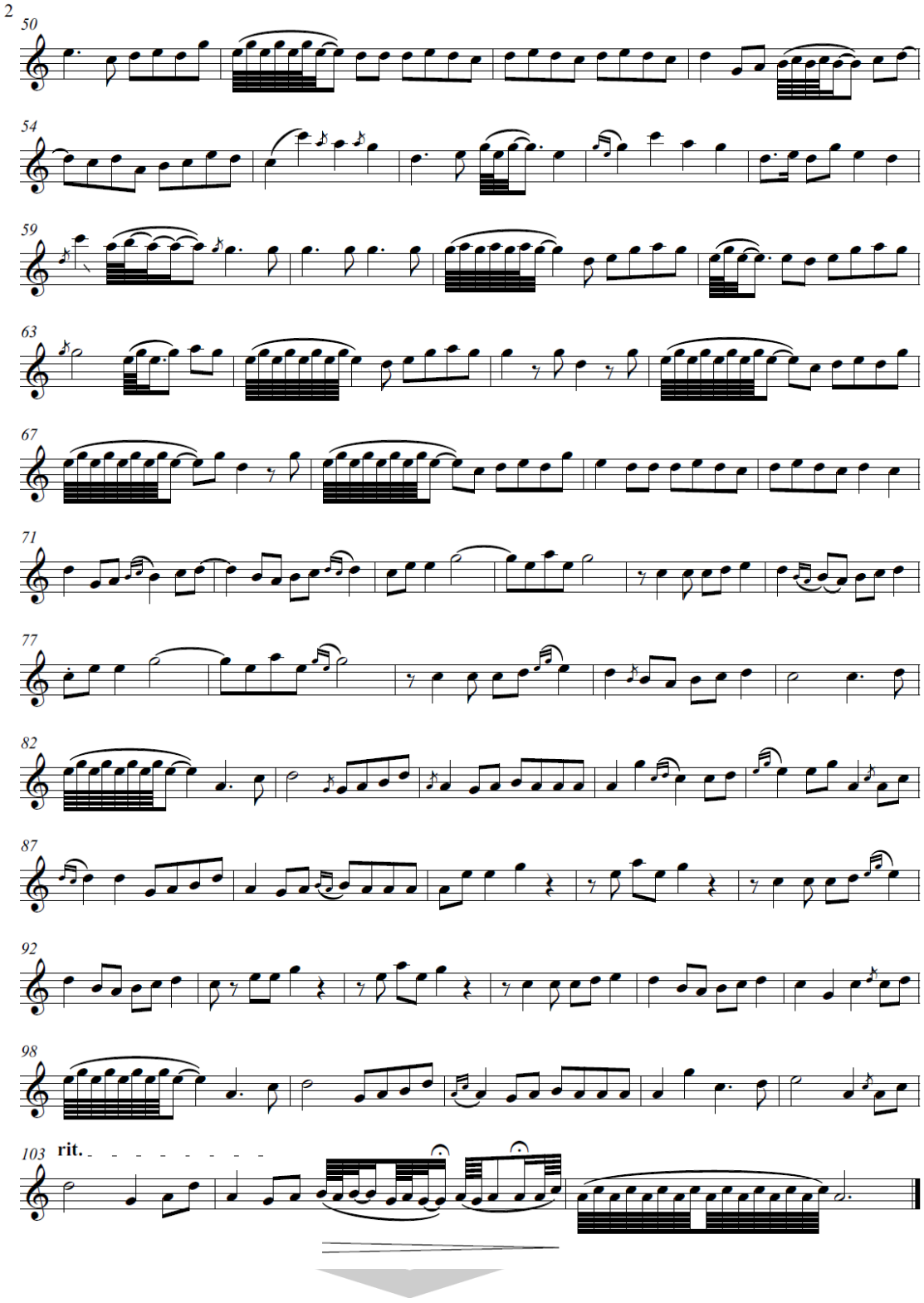


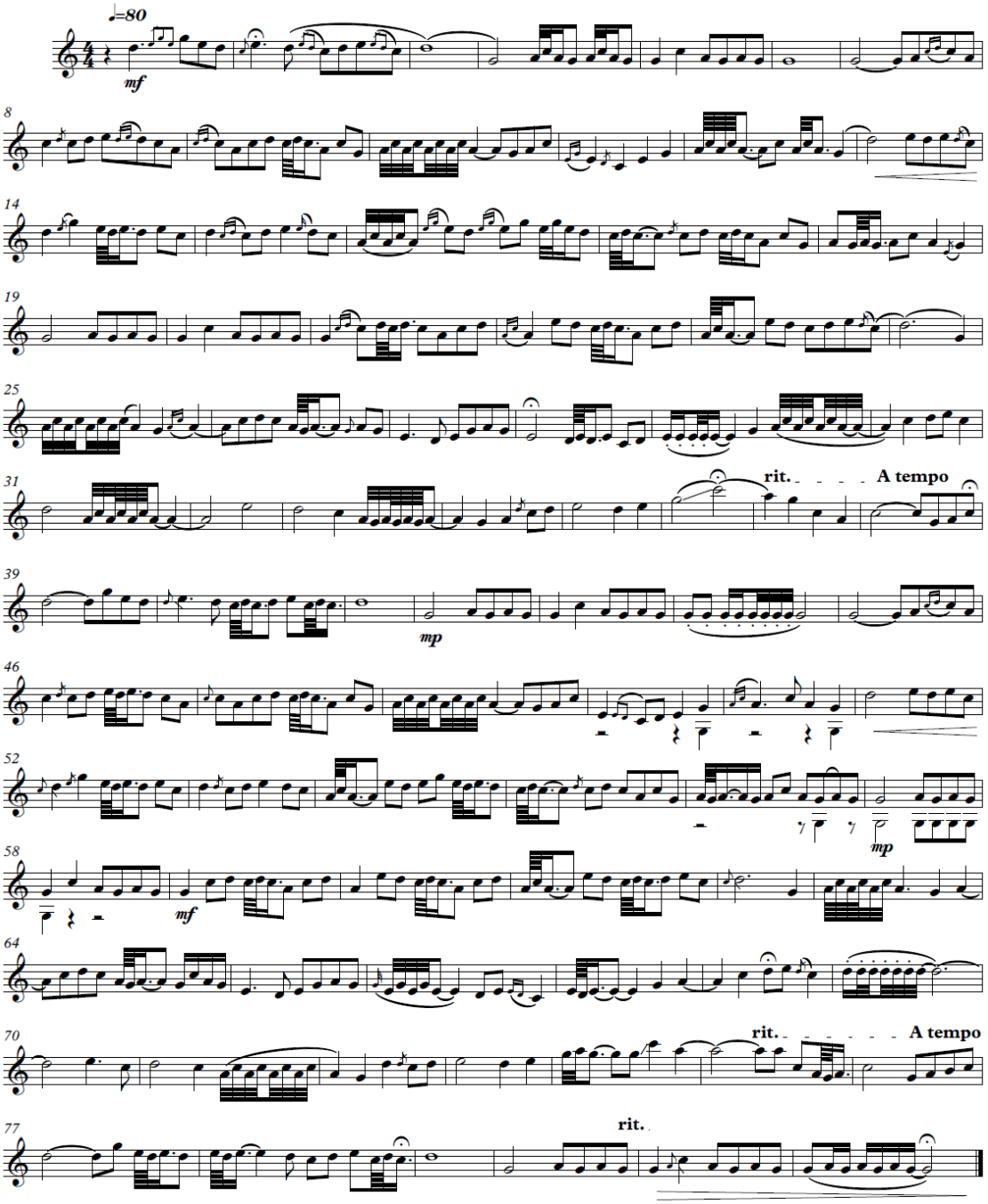
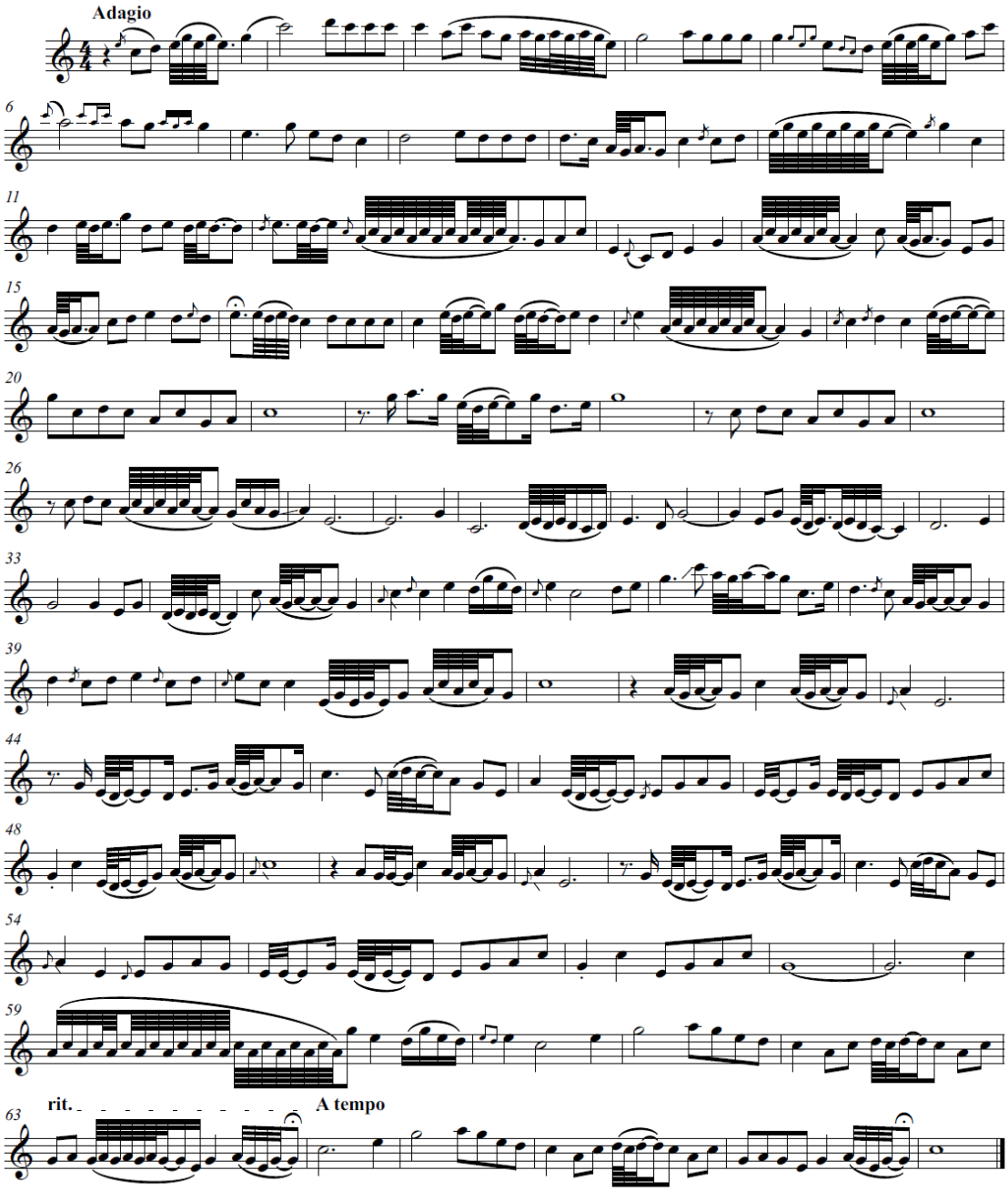
ภาคผนวก ข

โน้ตไวโอลินเพลงไทย

เขมรไทรโยค


2
31
32
35
36
39
42
3
44
rit.
A tempo
48
51
53
55

59
61
64
67
71
73
76
80
83
85
89

4
95
98
102
103
105
109
112
115
119
124
128

แขกต่อยหม้อ

แขกมอญบางขุนพรม

2
58
E
63
68
73
78
3
rall.
A tempo
F
82
G
87
92
97
102
3
106
rit.
110

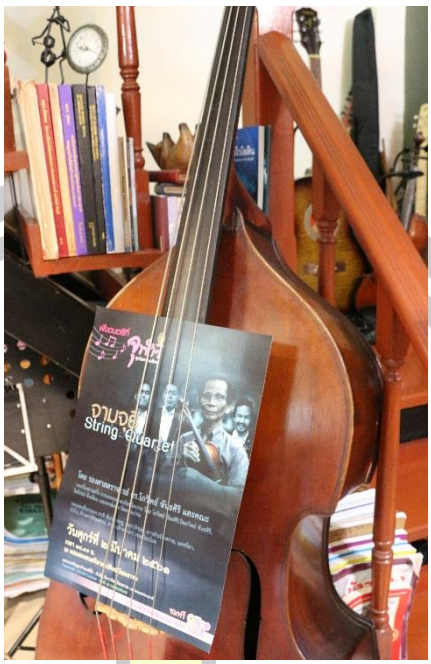
มอญมอบเรือ

2
50
54
59
63
67
71
77
82
87
92
98
103
rit.

ลาวกระทบไม้

ลาวดวงเดือน

ภาคผนวก ค

ภาพเก็บการข้อมูล

หน้าบ้านของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

หน้าบ้านของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ



บรรยากาศในบ้านของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

บรรยากาศในบ้านของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

ผู้ทำวิจัยสัมภาษณ์ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

ผู้ทำวิจัยสัมภาษณ์ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ สาธิตการบรรเลงเพลงไทยด้วยซอด้วง

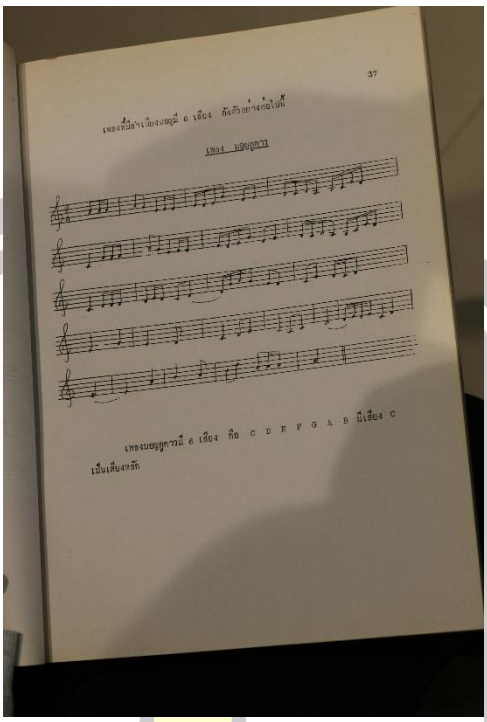
รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ สาธิตการบรรเลงเพลงไทยด้วยไวโอลิน

รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ สาธิตการบรรเลงเพลงไทยด้วยไวโอลินให้ลูกศิษย์ฟัง

ลูกศิษย์ของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ สาธิตการบรรเลงเพลงไทยด้วยไวโอลิน

รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ สอนการบรรเลงเพลงไทยด้วยไวโอลินให้กับลูกศิษย์

รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ สอนการบรรเลงเพลงไทยด้วยไวโอลินให้กับลูกศิษย์

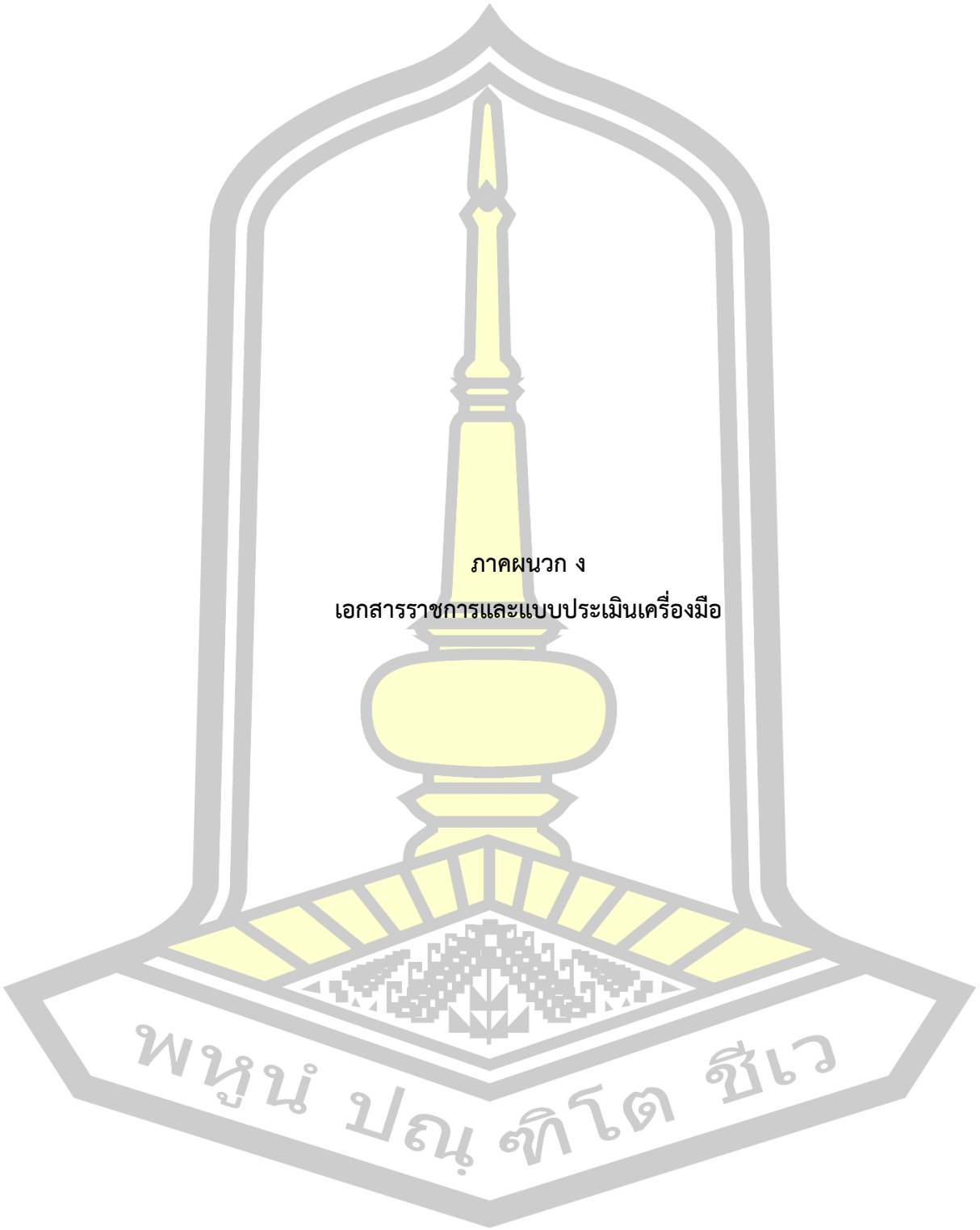


ตัวอย่างโน้ตเพลงของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

ไวโอลินที่ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ใช้เป็นประจำ

ผู้วิจัยถ่ายภาพร่วมกับ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ และลูกศิษย์ของท่าน

ผู้วิจัยถ่ายภาพร่วมกับ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ



ภาคผนวก ง

เอกสารราชการและแบบประเมินเครื่องมือ

ที่ ศธ 0530.24/ 54

มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำบลขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย
จังหวัดมหาสารคาม 44150

12 กุมภาพันธ์ 2561

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ตรวจสอบเครื่องมือวิจัย

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประพันธ์ศักดิ์ ทุมสินทร์

สิ่งที่ส่งมาด้วย 1. แบบประเมินเครื่องมือวิจัย 1 ชุด และ แบบสัมภาษณ์วิจัย 1 ชุด

ด้วย นายสิทธิพงษ์ ยอดนนท์ นิสิตหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สังกัดวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ซึ่งอยู่ระหว่างการทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อ "การบรรเลงและการสอนไวโอลินเสำเนียงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ" เพื่อประกอบการสำเร็จการศึกษาหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

ในการนี้ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ ใคร่ขอความอนุเคราะห์จากท่านในการตรวจสอบเครื่องมือการวิจัยตามเอกสารที่แนบมาพร้อมหนังสือนี้ และในเบื้องต้น นายสิทธิพงษ์ ยอดนนท์ จะเป็นผู้ประสานกับท่านโดยตรง

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา และขอขอบคุณท่านเป็นอย่างยิ่งมา ณ โอกาสนี้

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.คมกริช การินทร์)
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์

สำนักงานเลขานุการ
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
โทร./โทรสาร 0 4375 4385

ที่ ศธ 0530.2//52

มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำบลขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย
จังหวัดมหาสารคาม 44150

12 กุมภาพันธ์ 2561

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ตรวจสอบเครื่องมือวิจัย

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พชรนนท์ สายัณเกณะ

สิ่งที่ส่งมาด้วย 1. แบบประเมินเครื่องมือวิจัย 1 ชุด และ แบบสัมภาษณ์วิจัย 1 ชุด

ด้วย นายสิทธิพงษ์ ยอดนนท์ นิสิตหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สังกัดวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ซึ่งอยู่ระหว่างการทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อ "การเรียนและการสอนไวโอลินสำเนียงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ" เพื่อประกอบการสำเร็จการศึกษาหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

ในการนี้ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ ใคร่ขอความอนุเคราะห์จากท่านในการตรวจสอบเครื่องมือการวิจัยตามเอกสารที่แนบมาพร้อมหนังสือนี้ และในเบื้องต้น นายสิทธิพงษ์ ยอดนนท์ จะเป็นผู้ประสานกับท่านโดยตรง

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา และขอขอบคุณท่านเป็นอย่างยิ่งมา ณ โอกาสนี้

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชมกวิช การินทร์)
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์

สำนักงานเลขานุการ
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
โทร./โทรสาร 0-4375-4386

ที่ ศธ 0530.24/๖๖

มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำบลขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย
จังหวัดมหาสารคาม 44150

๑๒ กุมภาพันธ์ 2561

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ตรวจสอบเครื่องมือวิจัย

เรียน อาจารย์ ดร.สมจิตร ไสสุวรรณ

สิ่งที่ส่งมาด้วย 1. แบบประเมินเครื่องมือวิจัย 1 ชุด และ แบบสัมภาษณ์วิจัย 1 ชุด

ด้วย นายสิทธิพงษ์ ยอดขนน์ นิสิตหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สังกัดวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ซึ่งอยู่ระหว่างการทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อ "การบรรเลงและการสอนไวโอลินสำเนียงไทยของ โกวิทย์ พันธุศิริ" เพื่อประกอบการสำเร็จการศึกษาหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

ในการนี้ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ ใคร่ขอความอนุเคราะห์จากท่านในการตรวจสอบเครื่องมือการวิจัยตามเอกสารที่แนบมาพร้อมหนังสือนี้ และในเบื้องต้น นายสิทธิพงษ์ ยอดขนน์ จะเป็นผู้ประสานกับท่านโดยตรง

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา และขอขอบคุณท่านเป็นอย่างยิ่งมา ณ โอกาสนี้

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.คมกริช การินทร์)
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์

สำนักงานเลขานุการ
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
โทร./โทรสาร 0-4375-4385

แบบประเมินเครื่องมือวิจัย

เรื่อง การบรรเลงและการสอนไวโอลินสำเนียงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ

ข้อที่	ข้อคำถามในแบบสัมภาษณ์	ความคิดเห็นผู้เชี่ยวชาญ		
		+1 เห็นด้วย	0 ไม่แน่ใจ	-1 ไม่เห็นด้วย
	ชุดที่ 1 สัมภาษณ์ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ			
	-ตอนที่ 1			
1.	ข้อมูลส่วนตัว	✓		
	-ตอนที่ 2 สัมภาษณ์เกี่ยวกับเทคนิคการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทย			
1	ประวัติการเล่นดนตรี	✓		
2	แนวความคิดการเล่นเพลงไทยด้วยไวโอลิน	✓		
3	เหตุผลการเลือกเพลงสำหรับการบรรเลง	✓		
4	เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทย	✓		
5	มีการนำเทคนิคจากเครื่องสายประเภทซอของดนตรีไทยมาใช้หรือไม่อย่างไร	✓		
	-ตอนที่ 3 ข้อมูลที่เกี่ยวกับเทคนิคการสอนไวโอลินสำเนียงไทย			
1	กระบวนการเรียนการสอนไวโอลินที่ใช้ในปัจจุบันใช้กี่รูปแบบ เป็นแบบใดบ้าง	✓		
2	มีวิธีการแยกแยะกระบวนการเรียนการสอนไวโอลินอย่างไรให้เหมาะสมกับผู้เรียน	✓		
3	แบบฝึกหัดตำรา ที่ใช้ในการเรียนการสอนไวโอลินสำเนียงไทยเป็นแบบใด และใครคิดค้น	✓		
4	มีวิธีการสร้างแนวความคิดแบบใดให้กับผู้เรียน	✓		
5	สิ่งที่นักเรียนต้องเรียนรู้ไปพร้อมกับการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยมีหรือไม่อย่างไร	✓		
6	มีการวัดผลประเมินผลหรือไม่อย่างไร	✓		

ข้อที่	ข้อคำถามในแบบสัมภาษณ์	ความคิดเห็นผู้เชี่ยวชาญ		
		+1 เห็นด้วย	0 ไม่แน่ใจ	-1 ไม่เห็นด้วย
7	ในเรื่องของเทคนิคต่าง ๆ ในการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทย มีวิธีการสอนอย่างไร	✓		
ชุดที่ 2 สัมภาษณ์นักเรียนไวโอลินสำเนียงไทยของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ				
-ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัว				
1	ข้อมูลส่วนตัว	✓		
- ตอนที่ 2 ข้อมูลที่เกี่ยวกับเทคนิคการสอนไวโอลิน				
1	ทฤษฎีการสอนไวโอลินที่รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ใช้ในการสอนเป็นอย่างไร	✓		
2	วิธีการสอนของรศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ เป็นอย่างไร	✓		
3	ตำรา หนังสือ แบบฝึก ที่รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ใช้ในการสอนไวโอลินมีอะไรบ้าง	✓		
4	กรุณาบอกขั้นตอนในการสอนไวโอลินของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ	✓		
5	รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้ใช้อุปกรณ์ สื่อการสอนอะไรบ้าง	✓		
6	รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ มีวิธีการใช้จิตวิทยาในการสอนไวโอลินอย่างไร	✓		
7	รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ สอนเรื่องการฝึกซ้อมไวโอลินนอกเหนือเวลาเรียนอย่างไร	✓		
8	รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้สอนบทเพลงฝึกหัดหรือ การคัดสรรเพลงฝึกอย่างไร	✓		
9	รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ วางแผนการสอน เพื่อสร้างความสำเร็จในกับนักเรียนอย่างไร	✓		

แบบประเมินเครื่องมือวิจัยเรื่อง การบรรเลงและการสอนไวโอลินสำเนียงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ

ข้อเสนอแนะเพิ่มเติม เป็นงานวิจัยที่น่าสนใจครับ อยากให้ปรับลำดับตอนที่ 2 ในส่วนที่สัมภาษณ์นักเรียน ข้อ 2.1 ครูใช้ทฤษฎีการสอนไวโอลิน เป็นอย่างไร ผู้ตอบอาจจะไม่เข้าใจ อาจใช้คำถามที่เป็นกลาง เช่น อยากทราบเทคนิคการสอนของ อ. โกวิทย์ เป็นอย่างไร และเมื่อใช้คำตอบ ผู้วิจัยต่อยอดฟังจากสรุปว่า อ. โกวิทย์ใช้ทฤษฎีการสอนใดน่าจะเด็กว่าครับ

ระเบียบวิธีเรียงเลขข้อ ในแบบสัมภาษณ์นักเรียน มีข้อ 2.1 ซ้ำกัน.

และตอนที่ 3 แสดงข้อ 3.2 เป็นเลข 2.3, 2.4 ควรแก้ไขไปตามตอนเป็น 3.3, 3.4 ฯลฯ

ลงชื่อ.....ผู้ประเมิน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประพันธ์ศักดิ์ พุ่มอิ่ม)
วันที่ 16 กุมภาพันธ์ 2561

แบบประเมินเครื่องมือวิจัย

เรื่อง การบรรเลงและการสอนไวโอลินสำเนียงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ

ข้อที่	ข้อคำถามในแบบสัมภาษณ์	ความคิดเห็นผู้เชี่ยวชาญ		
		+1 เห็นด้วย	0 ไม่แน่ใจ	-1 ไม่เห็นด้วย
	ชุดที่ 1 สัมภาษณ์ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ			
	-ตอนที่ 1			
1.	ข้อมูลส่วนตัว	✓		
	-ตอนที่ 2 สัมภาษณ์เกี่ยวกับเทคนิคการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทย			
1	ประวัติการเล่นดนตรี	✓		
2	แนวความคิดการเล่นเพลงไทยด้วยไวโอลิน	✓		
3	เหตุผลการเลือกเพลงสำหรับการบรรเลง	✓		
4	เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทย			
5	มีการนำเทคนิคจากเครื่องสายประเภทชอของดนตรีไทยมาใช้หรือไม่อย่างไร	✓		
	-ตอนที่ 3 ข้อมูลที่เกี่ยวกับเทคนิคการสอนไวโอลินสำเนียงไทย			
1	กระบวนการเรียนการสอนไวโอลินที่ใช้ในปัจจุบันใช้กี่รูปแบบ เป็นแบบใดบ้าง	✓		
2	มีวิธีการแยกแยะกระบวนการเรียนการสอนไวโอลินอย่างไรให้เหมาะสมกับผู้เรียน	✓		
3	แบบฝึกหัดตำรา ที่ใช้ในการเรียนการสอนไวโอลินสำเนียงไทยเป็นแบบใด และใครคิดค้น	✓		
4	มีวิธีการสร้างแนวความคิดแบบใดให้กับผู้เรียน	✓		
5	สิ่งที่นักเรียนต้องเรียนรู้ไปพร้อมกับการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยมีหรือไม่อย่างไร	✓		
6	มีการวัดผลประเมินผลหรือไม่อย่างไร	✓		

ข้อที่	ข้อคำถามในแบบสัมภาษณ์	ความคิดเห็นผู้เชี่ยวชาญ		
		+1 เห็นด้วย	0 ไม่แน่ใจ	-1 ไม่เห็นด้วย
7	ในเรื่องของเทคนิคต่าง ๆ ในการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทย มีวิธีการสอนอย่างไร	✓		
ชุดที่ 2 สัมภาษณ์นักเรียนไวโอลินสำเนียงไทยของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ				
-ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัว		✓		
1	ข้อมูลส่วนตัว			
- ตอนที่ 2 ข้อมูลที่เกี่ยวกับเทคนิคการสอนไวโอลิน				
1	ทฤษฎีการสอนไวโอลินที่รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ใช้ในการสอนเป็นอย่างไร	✓		
2	วิธีการสอนของรศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ เป็นอย่างไร	✓		
3	ตำรา หนังสือ แบบฝึก ที่รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ใช้ในการสอนไวโอลินมีอะไรบ้าง	✓		
4	กรุณาบอกขั้นตอนในการสอนไวโอลินของรศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ	✓		
5	รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้ใช้อุปกรณ์ สื่อการสอนอะไรบ้าง	✓		
6	รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ มีวิธีการใช้จิตวิทยาในการสอนไวโอลินอย่างไร	✓		
7	รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ สอนเรื่องการฝึกซ้อมไวโอลินนอกเหนือเวลาเรียนอย่างไร		✓	
8	รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้สอนบทเพลงฝึกหัดหรือ การคัดสรรเพลงฝึกอย่างไร	✓		
9	รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ วางแผนการสอน เพื่อสร้างความสำเร็จในกับนักเรียนอย่างไร		✓	

แบบประเมินเครื่องมือวิจัยเรื่อง การบรรเลงและการสอนไวโอลินสำเนียงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ

ข้อเสนอแนะเพิ่มเติม ① คำถามการสรุปเนื้อหาเดียวกัน เช่น ข้อ 4 ถาม 2 น่าจะเป็น "รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ มีขั้นตอนในการสอนไวโอลินเป็นอย่างไร"

② ข้อ 7 น่าจะเป็น "รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ แนะนำวิธีการซ้อมไวโอลินนอกเวลาเรียนอย่างไร"

③ ข้อ 9 ตามเรื่องการวางแผนการสอนของ รศ.ดร. โกวิทย์ นักเรียนไม่น่าจะให้ข้อมูลได้

ลงชื่อ ..... ผู้ประเมิน
(รศ.ดร.พรนภา ตาขุนแก่กระ)
วันที่ 21 ก.พ. 2561

แบบประเมินเครื่องมือวิจัย

เรื่อง การบรรเลงและการสอนไวโอลินสำเนียงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ

ข้อที่	ข้อคำถามในแบบสัมภาษณ์	ความคิดเห็นผู้เชี่ยวชาญ		
		+1 เห็นด้วย	0 ไม่แน่ใจ	-1 ไม่เห็นด้วย
ชุดที่ 1 สัมภาษณ์ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ				
-ตอนที่ 1				
1.	ข้อมูลส่วนตัว	/		
-ตอนที่ 2 สัมภาษณ์เกี่ยวกับเทคนิคการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทย				
1	ประวัติการเล่นดนตรี	/		
2	แนวความคิดการเล่นเพลงไทยด้วยไวโอลิน	/		
3	เหตุผลการเลือกเพลงสำหรับการบรรเลง	/		
4	เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทย	/		
5	มีการนำเทคนิคจากเครื่องสายประเภทซอของดนตรีไทยมาใช้หรือไม่อย่างไร	/		
-ตอนที่ 3 ข้อมูลที่เกี่ยวกับเทคนิคการสอนไวโอลินสำเนียงไทย				
1	กระบวนการเรียนการสอนไวโอลินที่ใช้ในปัจจุบันใช้กี่รูปแบบ เป็นแบบใดบ้าง	/		
2	มีวิธีการแยกแยะกระบวนการเรียนการสอนไวโอลินอย่างไรให้เหมาะสมกับผู้เรียน	/		
3	แบบฝึกหัดตำรา ที่ใช้ในการเรียนการสอนไวโอลินสำเนียงไทยเป็นแบบใด และใครคิดค้น	/		
4	มีวิธีการสร้างแนวความคิดแบบใดให้กับผู้เรียน	/		
5	สิ่งที่นักเรียนต้องเรียนรู้ไปพร้อมกับการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยมีหรือไม่อย่างไร	/		
6	มีการวัดผลประเมินผลหรือไม่อย่างไร	/		

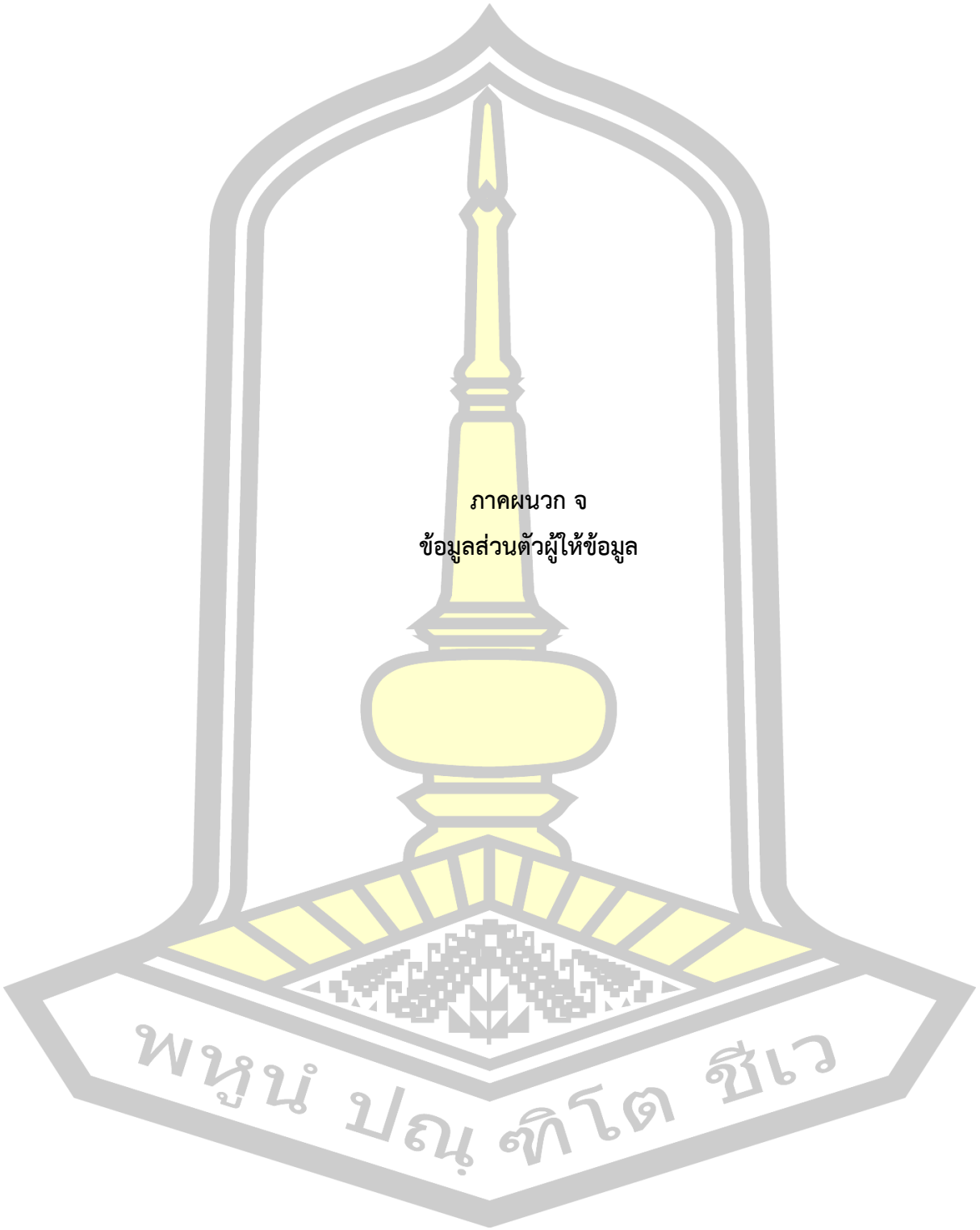
แบบประเมินเครื่องมือวิจัยเรื่อง การบรรเลงและการสอนไวโอลินสำเนียงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ

ข้อที่	ข้อคำถามในแบบสัมภาษณ์	ความคิดเห็นผู้เชี่ยวชาญ		
		+1 เห็นด้วย	0 ไม่แน่ใจ	-1 ไม่เห็นด้วย
7	ในเรื่องของเทคนิคต่าง ๆ ในการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทย มีวิธีการสอนอย่างไร	/		
ชุดที่ 2 สัมภาษณ์นักเรียนไวโอลินสำเนียงไทยของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ				
-ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัว				
1	ข้อมูลส่วนตัว		/	
- ตอนที่ 2 ข้อมูลที่เกี่ยวกับเทคนิคการสอนไวโอลิน				
1	ทฤษฎีการสอนไวโอลินที่รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ใช้ในการสอนเป็นอย่างไร	/		
2	วิธีการสอนของรศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ เป็นอย่างไร	/		
3	ตำรา หนังสือ แบบฝึก ที่รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ใช้ในการสอนไวโอลินมีอะไรบ้าง	/		
4	กรุณาบอกขั้นตอนในการสอนไวโอลินของ รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ	/		
5	รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้ใช้อุปกรณ์ สื่อการสอนอะไรบ้าง	/		
6	รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ มีวิธีการใช้จิตวิทยาในการสอนไวโอลินอย่างไร	/		
7	รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ สอนเรื่องการฝึกซ้อมไวโอลินนอกเหนือเวลาเรียนอย่างไร		/	
8	รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้สอนบทเพลงฝึกหัดหรือ การคัดสรรเพลงฝึกอย่างไร		/	
9	รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ วางแผนการสอน เพื่อสร้างความสำเร็จในกับนักเรียนอย่างไร		/	

แบบประเมินเครื่องมือวิจัยเรื่อง การบรรเลงและการสอนไวโอลินสำเนียงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ

ข้อเสนอแนะเพิ่มเติม เล่นคลุ่มสำหรับเด็กเล็กกับ รศ.ดร.โกวิทย์ แล้วจะ
ดีมาก ๆ รศ.ดร.โกวิทย์ ควรมี กวง . และอาจารย์ท่านอื่นๆ ที่สามารถ
สอนหลักสูตรนี้ได้ เช่น ไวโอลิน กับ ทรัมเป็ตใหม่.
ตัวอย่าง :- - การมีการเรียนการสอนซอสามสายไทย
ของ อ.โกวิทย์ ขันธศิริ บ้าง?
- ควรให้เวลาเรียนกี่ปี?
- ควรเล่นไวโอลิน ตามแบบวัฒนธรรมไทย ปัจจุบัน หรือเพลงไทย?
ไม่ควร

ลงชื่อ.....ผู้ประเมิน
(ดร.สมวิญญ์ ศิลวรรณ์)
วันที่ 27-2-2018



ภาคผนวก จ

ข้อมูลส่วนตัวผู้ให้ข้อมูล

ข้อมูลส่วนตัวผู้ให้สัมภาษณ์

ชื่อ รศ.ดร.โกวิทย์ **นามสกุล** ขันธศิริ

วัน/เดือน/ปี เกิด 10 พฤศจิกายน 2484

บิดาชื่อ นายสมบุญ ขันธศิริ

มารดาชื่อ นางสมจิตต์ ขันธศิริ

มีน้องสาว 1 คนชื่อ รศ.อรวรรณ บรรจงศิลป์

สมรสกับ นางอารยา บุญรัตน์

มีบุตร 1 คน ชื่อ นายปิยะวิทย์ ขันธศิริ

การงานปัจจุบัน ผู้เชี่ยวชาญวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

สถานที่ทำงาน วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา1061 ซอยอิสรภาพ15 ถนนอิสรภาพ แขวงหิรัญรูจี เขตธนบุรี กรุงเทพ 10600

การศึกษา

พ.ศ.2506 ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง จากวิทยาลัยครูสวนสุนันทา วิชาเอกคณิตศาสตร์

พ.ศ.2513 ปริญญาตรี K.C.M Royal Conservatory of Music , Netherlands.

พ.ศ.2523 ปริญญาโท M.A. in Misicology-Ethnomusicology Kent State University , Ohio USA.

พ.ศ.2524 ปริญญาเอก ทางดนตรีเปรียบเทียบ (Music Comparative) Sussex College of Technology, UK.

ที่อยู่ปัจจุบัน

บ้านเลขที่ 39/88 หมู่บ้านเปี่ยมสุข ซ.กันตนา บางใหญ่ จังหวัดนนทบุรี

สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2561

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ข้อมูลส่วนตัวผู้ให้สัมภาษณ์

ชื่อ นางสาวจุฑามาศ **นามสกุล** กิตติอธิภัทรกุล

วัน/เดือน/ปี เกิด 6 พฤศจิกายน 2538 **อายุ** 22 ปี

ระดับการศึกษา ปริญญาตรี

ระยะเวลาที่เรียนดนตรี 10 ปี

ความคาดหวังในการเรียน สามารถนำดนตรีไปต่อยอด และช่วยในการบำบัดได้

ความสามารถพิเศษ -

ประวัติการเรียนดนตรี

-พ.ศ. 2551 เรียนดนตรีกับครูปรเมศวร์ เลิศเกษม ที่ Chiangrai Youth Orchestra

-พ.ศ. 2552 เรียนดนตรีที่ รักษ์เปียโน เชียงราย

-พ.ศ. 2553-2556 เรียนดนตรีกับอาจารย์อร่าม ทิพย์นพคุณ ที่โรงเรียนบ้านดนตรี (The Blessed Melody)

-พ.ศ. 2557-2560 เรียนดนตรีกับอาจารย์อภิชาติ นิลภาทย์ ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

นักดนตรีหรือวงดนตรีที่ชอบ Joshua Bell

การแสดงดนตรีหรือร่วมกิจกรรมดนตรี

-ร่วมบรรเลงกับวง CYO

-สอบ Trinity College London Grade 4

-ร่วมบรรเลงกับวง OMS

-เข้าร่วมการอบรมของสมาคมครูดนตรี (ประเทศไทย) หัวข้อ จะสอนไวโอลินอย่างไรดี

-เข้าร่วมการอบรมของสมาคมครูดนตรี (ประเทศไทย) หัวข้อ ดนตรีร่วมสมัยกับดนตรีไทยประยุกต์

ผลงานที่ภาคภูมิใจ การทำงานสอนดนตรี

สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2561

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ข้อมูลส่วนตัวผู้ให้สัมภาษณ์

ชื่อ นางสาวมัลลิกา **นามสกุล** ธนลาภประเสริฐ (ยุ้ย)
วัน/เดือน/ปี เกิด 5 มีนาคม 2541 **อายุ** 20 ปี
ระดับการศึกษา ปริญญาตรี
ระยะเวลาที่เรียนดนตรี 5 ปี
ความคาดหวังในการเรียน สามารถนำไปพัฒนาทักษะในการเล่นและวิธีคิด
ความสามารถพิเศษ เล่นไวโอลิน style Gypsy jazz
นักดนตรีที่ชอบ David Garrett, Jascha Heifetz,Stephane Grappelli
วงดนตรีที่ชอบ Capenter,The Beatles
การแสดงดนตรีหรือร่วมกิจกรรมดนตรี

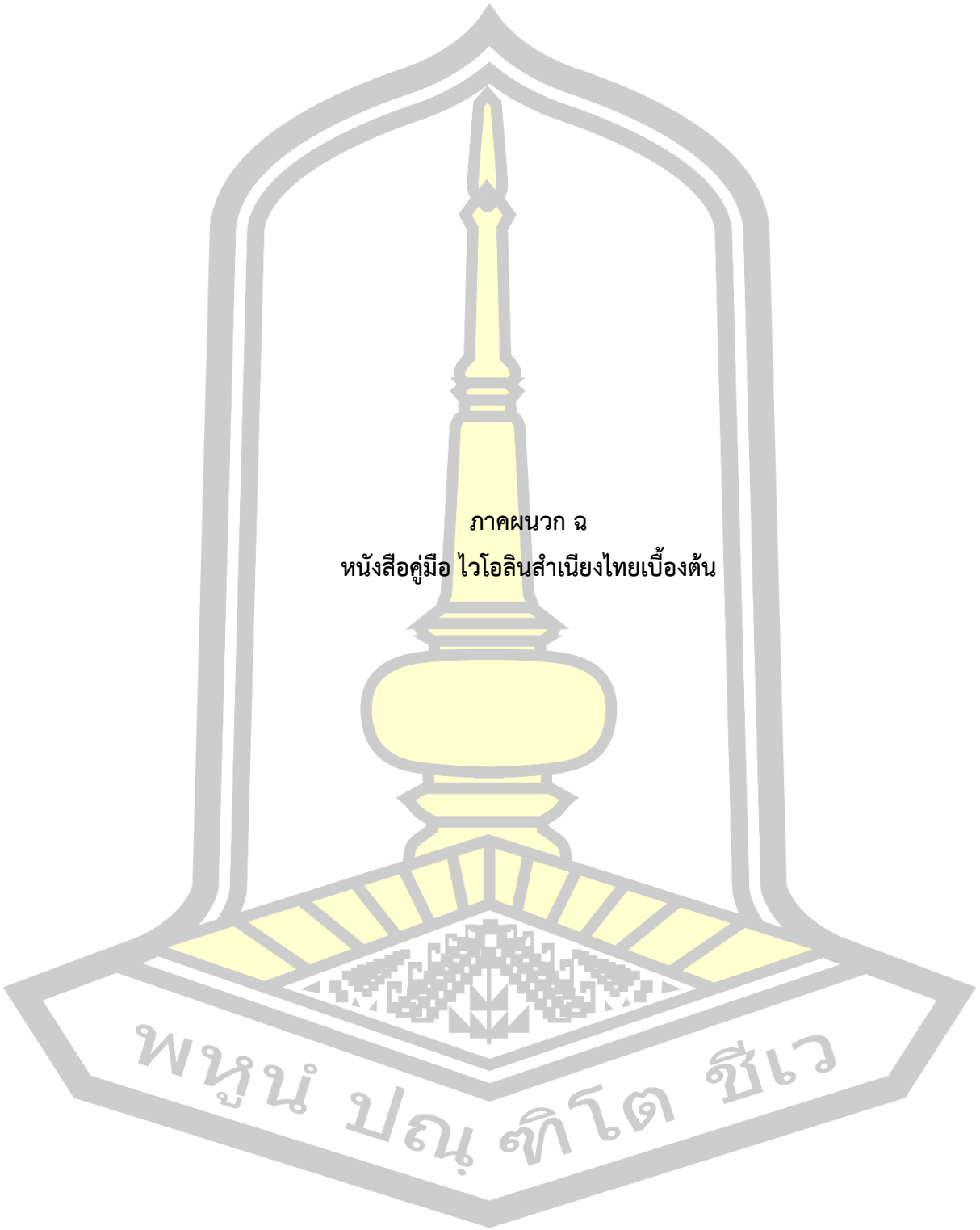
-แสดงดนตรีประเทศอินโดนีเซีย ประเทศไต้หวัน และประเทศมาเลเซีย เป้นการแสดงดนตรีอาเซียนโดยเป็นการนำเสนอเพลงที่เป็นเอกลักษณ์ของความป็นประเทศนั้น ๆ

-การแสดงดนตรีประกอบละครเวที เรื่องรักข้ามภพ ของ มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์ เรื่องค่าน้ำนม

ผลงานที่ภาคภูมิใจ การได้ไปแสดงดนตรีที่ต่างประเทศโดยนำความเป็นไทยให้คนต่างชาติได้รับรู้และรู้คุณค่าในสิ่งที่เป็นไทย

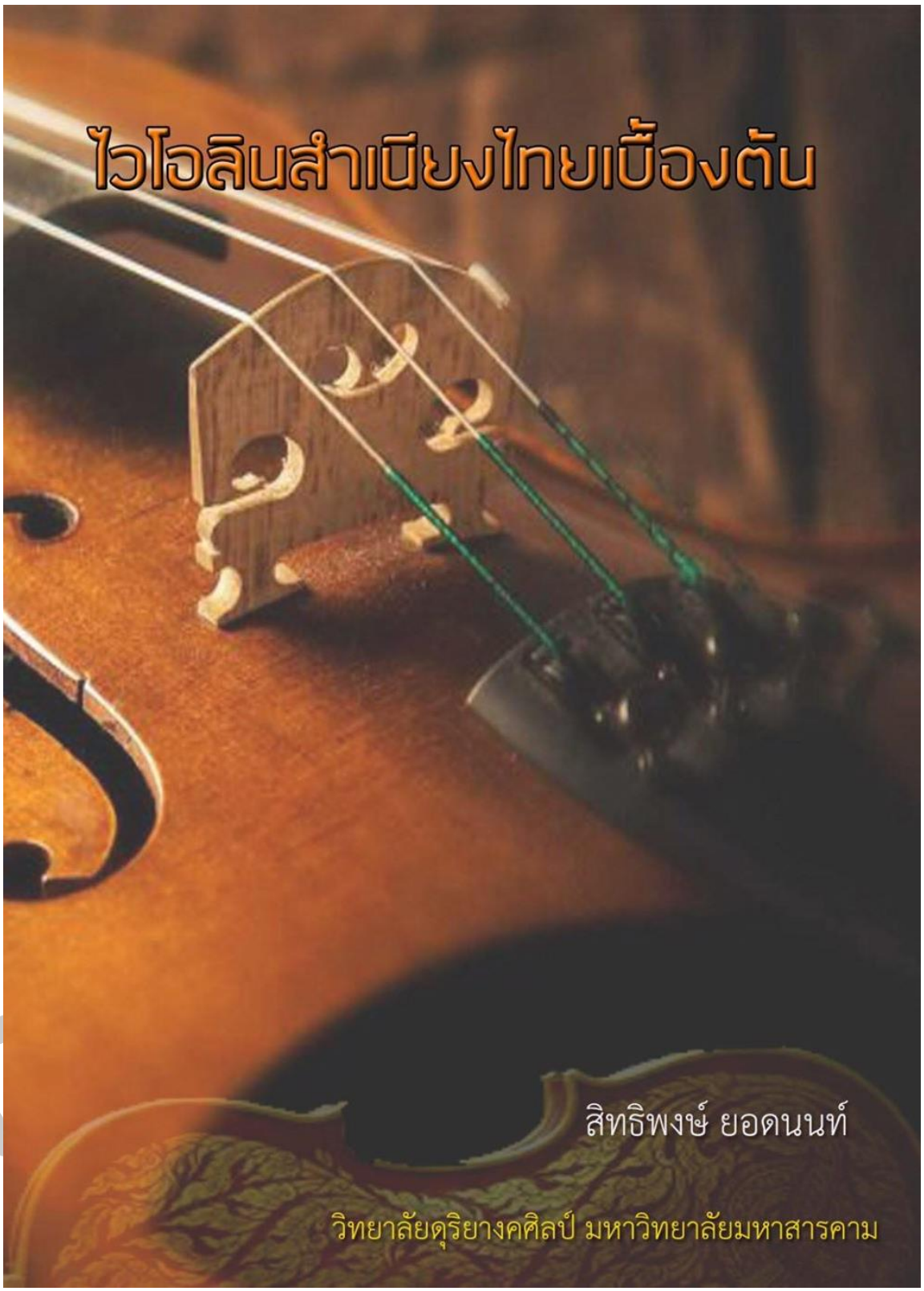
สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2561

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว



ภาคผนวก ฉ

หนังสือคู่มือ ไวโอลินสำเนียงไทยเบื้องต้น


ไวโอลินสำเนียงไทยเบื้องต้น
สิทธิพงษ์ ยอดนนท์
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คำนำ

คู่มือการสอนไวโอลินสำเนียงไทยเล่มนี้ เกิดจากการศึกษาวิจัยเรื่อง การบรรเลงและการสอนไวโอลินสำเนียงไทยของ โกวิทย์ ขันธศิริ เพื่อเป็นแนวทางในการเรียนการสอนไวโอลินในรูปแบบของเพลงไทย ซึ่งในปัจจุบันศิลปวัฒนธรรมแบบเก่าได้รับความนิยมลดลง โดยเฉพาะดนตรีไทย วัยรุ่นในปัจจุบันหันไปนิยมดนตรีตะวันตกเป็นส่วนมาก การนำดนตรีไทยไปบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีตะวันตกจึงช่วยให้มีผู้สนใจที่จะฝึกฝนมากขึ้น ด้วยเหตุนี้ข้าพเจ้าจึงสนใจที่จะศึกษาการบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทยของ รศ.ดร.โกวิทธ์ ขันธศิริ ซึ่งถือได้ว่าเป็นหนึ่งในไม่กี่คนที่มีความรู้ความสามารถในทางดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกอย่างถ่องแท้ จนได้สมยานามว่า นักดนตรีสองวิญญาณ ปัจจุบันท่านเป็นผู้หนึ่งที่บรรเลงเพลงไทยด้วยไวโอลินที่สื่อถึงสำเนียงไทยได้อย่างดี ข้าเจ้าจึงได้ศึกษารวบรวมวิธีการรวมถึงแนวคิดการสร้างสรรค์ และสร้างคู่มือการสอนไวโอลินสำเนียงไทย โดยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะมีประโยชน์กับผู้ที่สนใจศึกษาไม่มากก็น้อย

สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

สารบัญ

บทที่

หน้า

1.บทนำ 1

ไวโอลิน 1

อ้างอิง 5

2.ท่าทางการบรรเลงและการจับเครื่องดนตรี 6

ท่าทางการบรรเลง 6

หมายเลขแทนนิ้วมือซ้าย 9

กุญแจเสียงสำหรับไวโอลิน 10

สัญลักษณ์และศัพท์เทคนิคเบื้องต้น 10

3.การไล่บันไดเสียง 12

4.เทคนิคไวโอลินสำเนียงไทย 14

5.การฝึกบทเพลงไวโอลินสำเนียงไทย 34

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 1

บทนำ

ไวโอลิน

1.ความเป็นมาของไวโอลิน

ไวโอลิน มีต้นกำเนิดและวิวัฒนาการมาช้านาน ตั้งแต่สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการราว คริสต์ศตวรรษที่ 16 จนถึง 17 เป็นช่วงเวลาที่ซอตระกูลวิโอล นิยมกันมากในยุโรป ส่วนไวโอลินที่ได้ดัดแปลงมาทีละน้อยจากซอโบราณดังกล่าวแล้วนั้น ยังไม่ค่อยมีบทบาทในวงดนตรีมากนัก จนถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 17 ไวโอลินจึงเริ่มได้รับความนิยม นำมาบรรเลงแทนซอวิโอลระหว่าง ค.ศ.1600 ถึง ค.ศ.1750 นับเป็นยุคทองของการประดิษฐ์ไวโอลินโดยแท้ ไวโอลินได้รับการดัดแปลงปรับปรุงจนมีคุณภาพสูงถึงขีดสุดยอด ไวโอลินปัจจุบันยังคงรักษาทรวดทรงเดิมไว้ จะมีบางส่วนที่ถูกดัดแปลงบ้างเล็กน้อย ยุคทองของไวโอลินประมาณ 150 ปี เริ่มที่เครโมนาอันเป็นเมืองเล็ก ๆ ทางภาคเหนือของอิตาลี และก็สิ้นสุดที่เมืองนั้น ไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีที่เล่นท่วงทำนอง (melodic instrument) และสามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้อย่างดีเยี่ยมเพราะเสียงของซอนี้แหลม สดใส พราวพริ้ง อ่อนหวาน ชวนให้เคลิบเคลิ้มตามไปได้ง่าย ถ้าต้องการจะเล่นให้คึกคักสนุกสนาน จะล่นให้เศร้าสร้อยสะเทือนใจก็ได้ หรือ จะเล่นพลิกแพลงด้วยเทคนิคต่าง ๆ ผู้มีฝีมือก็สามารถแสดงได้หลายอย่าง (ไขแสง ศุขะวัฒนะ, 2554: 8-14)

รูปที่ 1 Rabab ต้นแบบของไวโอลิน ไม่ปรากฏช่วงเวลากำเนิดที่แน่ชัด
แต่มีเอกสารโบราณกล่าวถึงในช่วงปลายศตวรรษที่ 9
ที่มา : https://image.dek-d.com/21/1238119/100732442

รูปที่ 2 Rebec ปรากฏโฉมครั้งแรกในสเปนในช่วงกลางศตวรรษที่ 11
ที่มา : https://image.dek-d.com/21/1238119/100732443

รูปที่ 3 Vielle ถือกำเนิดขึ้นในศตวรรษที่ 13 ที่ประเทศฝรั่งเศส
ที่มา : https://image.dek-d.com/21/1238119/100732444

รูปที่ 4 Viola di Braccio ถือกำเนิดขึ้นในศตวรรษที่ 15 ที่ประเทศอิตาลี
ที่มา : https://image.dek-d.com/21/1238119/100732445

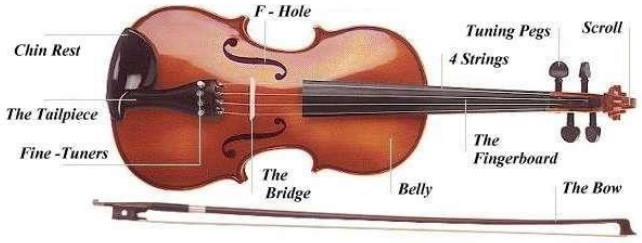
รูปที่ 5 Violin ประเทศอิตาลีในช่วงศตวรรษที่ 16

ที่มา : https://image.dek-d.com/21/1238119/100740375

2.ส่วนประกอบของไวโอลิน

ไวโอลินเป็นเรื่องดนตรีที่ผลิตจากไม้ซึ่งทำเป็นลักษณะโค้งมนอย่างปะณีต และมีคอยื่นออกมาจากส่วนบน มีไม้ชิ้นเล็ก ๆ ซึ่งถูกเรียกว่า Sound Post เชื่อมต่อระหว่างไม้แผ่นหน้า (Belly) และไม้แผ่น ไม้สนข้างของไวโอลินเรียกว่า Rib ไม้แผ่นหน้าถูกเสริมกำลังเสียงด้วยไม้อีกชิ้น ซึ่งเรียกว่า Bass Bar ติดอยู่ในไวโอลินตามแนวนอนในจุดของสายเสียงต่ำ ไวโอลินใช้สาย 4 สายโดยเริ่มขึ้นสายจากหางปลา (Tail Piece) พาดบนฐานของไวโอลินและพาดบนหย่อง (Bridge) และพาดอยู่เหนือ Fingerboard เมื่อสุด Fingerboard สายจะพาดอยู่บน Nut ซึ่งเป็นไม้ชิ้นเล็ก ๆ สำหรับพาดสายอีกชิ้นหนึ่ง อยู่สูงกว่า Fingerboard เล็กน้อย จากนั้นสายถูกร้อยเข้ากับลูกบิด สำหรับตั้งสาย (Tuning Peg) ซึ่งเสียบแน่นอยู่ด้านข้างของ Pegbox (Robin Stowell,2001: 28)

หย่องของไวโอลินมีประโยชน์มีสองประการ ประการแรก เป็นจุดยึดสายไวโอลินให้อยู่ในลักษณะโค้งสูงต่ำต่างกัน เพื่อสามารถแยกเล่นแต่ละสายด้วย Bow ได้สะดวก อีกประการหนึ่งคือทำหน้าที่ถ่ายทอดแรงสั่นสะเทือนของสายไปสู่ไม้แผ่นหน้า และไม้แผ่นหลังโดยผ่าน Sound Post (Robin Stowell,1992: 23)



รูปที่ 6 : ภาพแสดงส่วนประกอบของไวโอลิน

ที่มา : https://wanrawee.wikispaces.com

1.2 ส่วนประกอบของ Bow

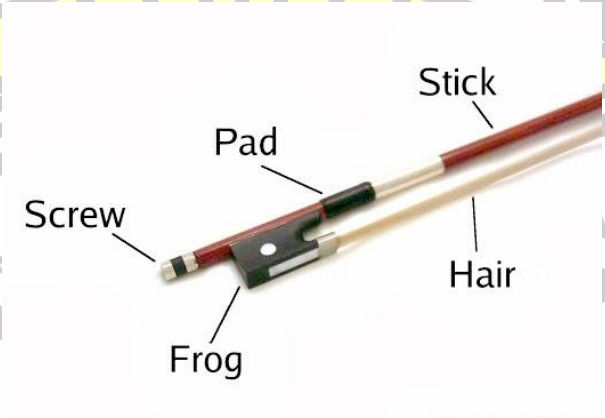
Bow ของไวโอลินที่ใช้กันในปัจจุบัน เป็นแบบของนักผลิต Bow ชาวฝรั่งเศส Francois Tourte ในศตวรรษที่ 19 (Robin Stowell,1992: 26) ซึ่งมีส่วนประกอบต่างๆ ดังนี้

1.2.1 ไม้ (Stick) ส่วนใหญ่ Bow ที่มีคุณภาพ มักใช้ไม้ Pernambuco เหลาหรือกลึงเพื่อขึ้นรูปเป็นลักษณะแท่งยาวและโค้ง

1.2.2หางม้า (Hairs) ผลิตจากหางม้าฟอกสีขาว ซึ่งสำหรับ Bow ไวโอลิน มักใช้หางม้าประมาน 120 เส้น ทำหน้าที่สีลงบนสายไวโอลิน ทำให้เกิดการสั่นของสายไวโอลิน ซึ่งต้องใช้ยางสน (Rosin) ในการทำให้หางม้ามีคุณสมบัติในการทำให้สายไวโอลินสั่นสะเทือน

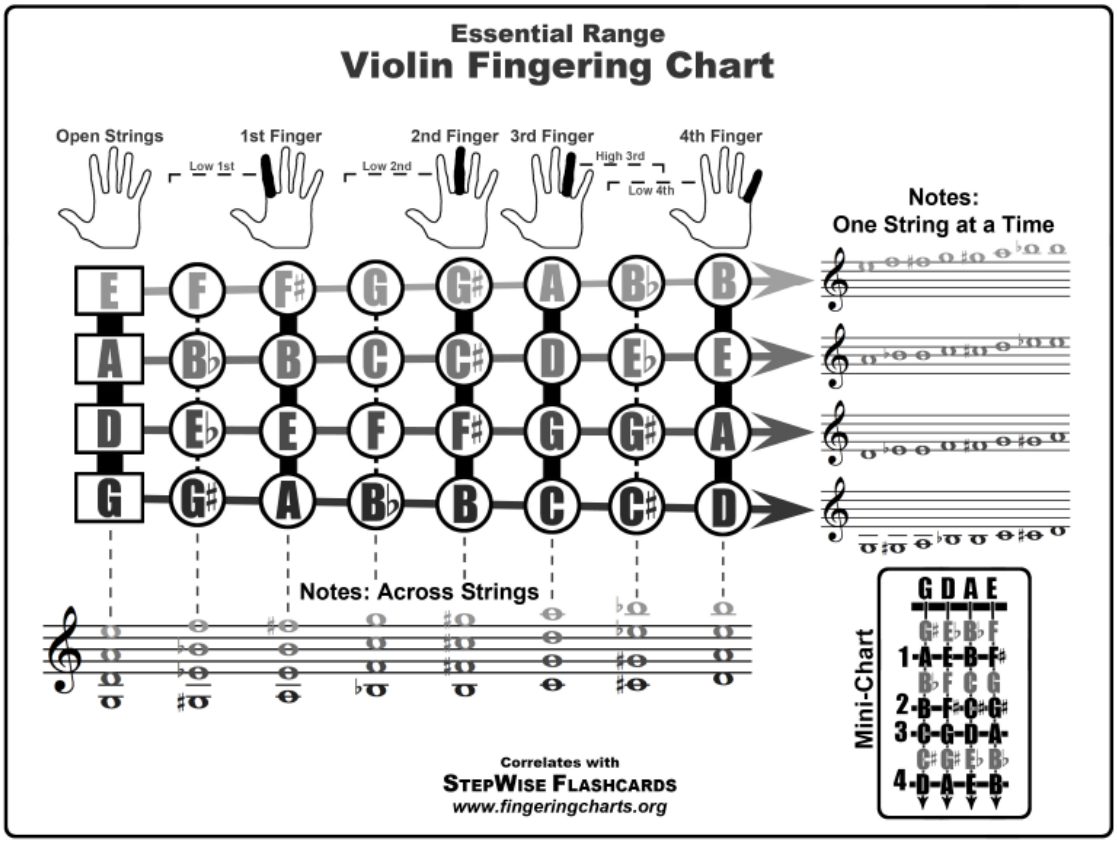
1.2.3 Frog เป็นแท่งซึ่งทำหน้าที่ยึด และขึงสายไวโอลินเข้ากับตัวไม้ ซึ่งสามารถเลื่อนไปมาได้เพื่อตั้งความตึงของหางม้า

1.2.4 Screw ทำหน้าที่ในการหมุนเพื่อเลื่อน Frog สำหรับการตึงของหางม้า



รูปอี่ 7 : ภาพแสดงส่วนประกอบของคันชัก (Bow)

ทีมา: http://avonassac-n.blogspot.com/2013/09/01.html



รูปที่ 8 : ตำแหน่งนิ้วกดเสียงบนคอไวโอลิน

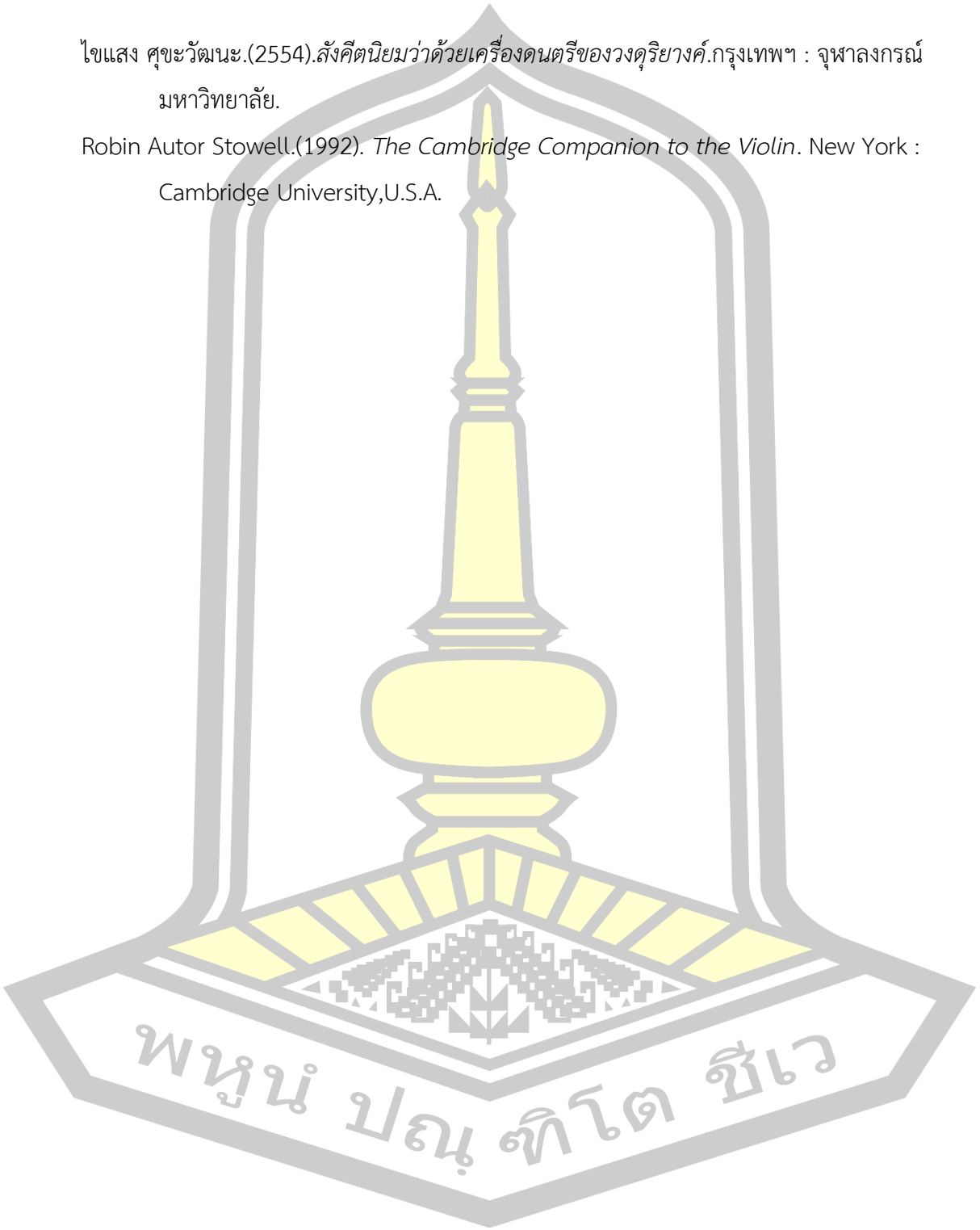
ที่มา : https://www.stepwisepublications.com/violin.html

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

อ้างอิง

ไขแสง ศุขะวัฒนะ.(2554).*สังคีตนิยมว่าด้วยเครื่องดนตรีของวงดุริยางค์*.กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Robin Autor Stowell.(1992). *The Cambridge Companion to the Violin*. New York : Cambridge University,U.S.A.



บทที่ 2
ท่าทางการบรรเลงและการจับเครื่องดนตรี

สำหรับการบรรเลงไวโอลินที่ดีนั้นไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงเพลงคลาสสิกหรือเพลงไทยท่าทางในขณะบรรเลง ที่เป็นนิยมกันมีอยู่ 2 ลักษณะคือ การยืนบรรเลง และการนั่งบรรเลง ซึ่งมีท่าทางที่ถูกต้อง ดังนี้

ท่าทางการบรรเลง

1.ท่ายืนบรรเลง

- ยืนตัวตรง
- แยกเท้าทั้ง 2 ข้างประมาณไหล่ของตัวเอง
- ทิ้งน้ำหนักตัวลงที่ขาทั้ง 2 ข้าง เท่า ๆ กัน
- ไม่เกร็งกล้ามเนื้อส่วนใดส่วนหนึ่ง

รูปที่ 9 ท่ายืนสีไวโอลิน

2.ท่านั่งบรรเลง

- นั่งหนึ่งในสามของเก้าอี้
- นั่งหลังตรงไม่พิงพนักของเก้าอี้
- เท้าซ้ายขาท่อนล่างตั้งฉากกับพื้น
- เท้าขวาเยื้องไปด้านหลัง

รูปที่ 10 ท่านั่งสีไวโอลิน

3.การหนีบไวโอลิน

- ตัวไวโอลินสัมผัสกับ คาง คอ และไหล่ข้างซ้าย
- อย่าเอียงคอจนกระทั่งมากเกินไป
- ไม่เกร็งกล้ามเนื้อไหล่
- หน้ามองตรง หรือ สามารถเอียงได้เล็กน้อย
- มือซ้ายจับที่คอไวโอลิน

- นิ้วหัวแม่มือหางจากนัท (Nut) ประมาณ 1 นิ้ว

- นิ้วหัวแม่มือไม่โพล่จากส่นที่เป็นสะพานนิ้ว (Fingerboard) เยอะเกินไป ต้องเว้นช้องว่างระหว่างโคนนิ้วหัวแม่มือกับคอไวโอลินไว้พอประมาณ

- โคนนิ้วชี้สัมผัสกับไวโอลินบริเวณนัท (Nut)

รูปที่ 11 การหนีบไวโอลิน

4.การจับโบว์ (Bow)

- นิ้วทุกนิ้วอยู่ในลักษณะโค้งงอเข้าหากัน

- ไม่เกร็งกล้ามเนื้อมือขวาส่วนไดสวนหนึ่ง

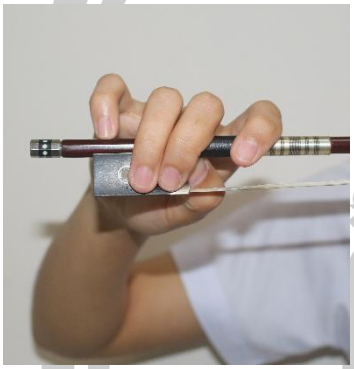
- นิ้วหัวแม่มือสัมผัสกับโบว์ด้วยปลายนิ้วอยู่ช้างว่างระหว่าง Frog กับ Pad

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

- นิ้วชี้ห่างจากนิ้วกลางเล็กน้อยใช้บริเวณข้อนิ้วตรงกลางสัมผัสตรงขดลวดเหนือ Pad ในลักษณะโค้ง

- นิ้วกลางและนิ้วนางแนบชิดติดกันใช้ข้อนิ้วตรงกลางสัมผัสกับ Stick นิ้วกลางจะอยู่ตรงข้างนิ้วหัวแม่มือ

- นิ้วก้อยใช้ปลายนิ้วแตะที่ Stick ด้านบนในลักษณะโค้ง



รูปที่ 12 การจับโบว์

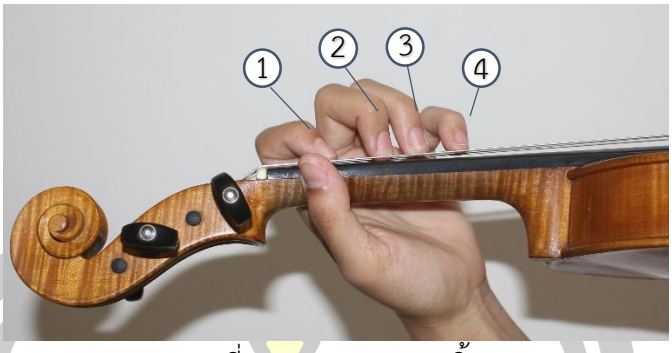
หมายเลขแทนนิ้วมือซ้าย

หมายเลข 1 นิ้วชี้

หมายเลข 2 นิ้วกลาง

หมายเลข 3 นิ้วนาง

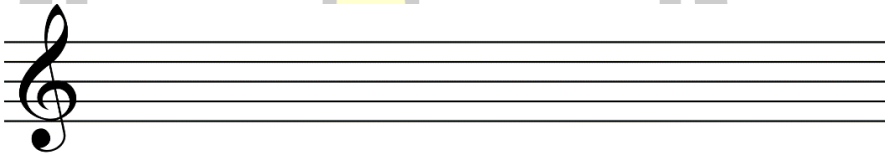
หมายเลข 4 นิ้วก้อย



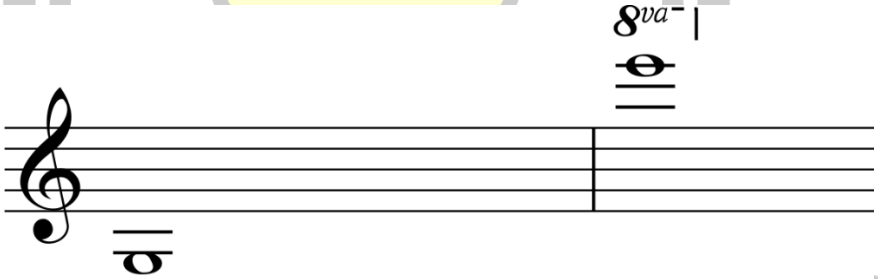
รูปที่ 13 หมายเลขแทนนิ้ว

กุญแจเสียงสำหรับไวโอลิน (Clef)

สำหรับไวโอลินจะอ่านโน้ตในกุญแจซอล (Treble Clef) เนื่องด้วยไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีที่อยู่ในระดับเสียงสูง กุญแจซอลมีลักษณะ ดังนี้



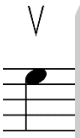
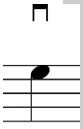
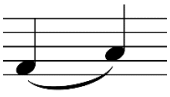
รูปที่ 14 กุญแจเสียง



รูปที่ 15 ช่วงเสียงของไวโอลิน

สัญลักษณ์และศัพท์เทคนิคเบื้องต้น

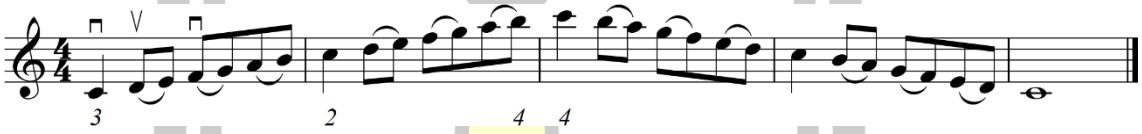
สัญลักษณ์	คำศัพท์	ความหมาย
p	piano	เล่นเบา

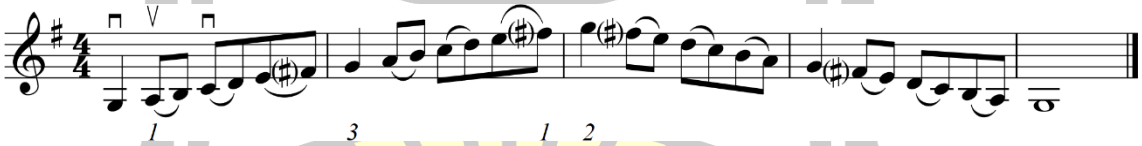
f	forte	เล่นดัง
mf	mezzo Forte	เล่นดังปานกลาง
mp	mezzo piano	เล่นเบาปานกลาง
	up-bow	สีคันชักขึ้น
	down-bow	สีคันชักลง
	Tie	ลากเสียงติดกัน
	slur	เล่นเสียงต่อเนื่องกันไม่เปลี่ยนโบว์
	slur staccato	เล่นเสียงสั้นขาดจากกันไม่เปลี่ยน
โบว์		
	crescendo	เล่นดังขึ้นทีละน้อย
	diminuendo/decressendo	เล่นเบาลงทีละน้อย

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

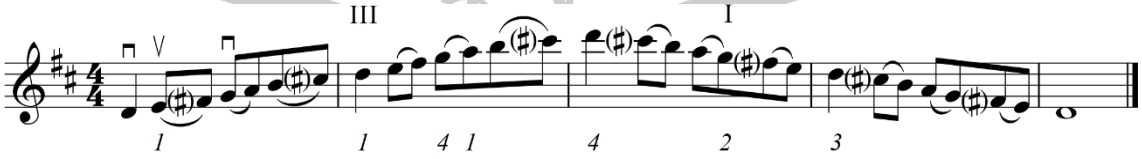
บทที่ 3
การไล่บันไดเสียงเบื้องต้น

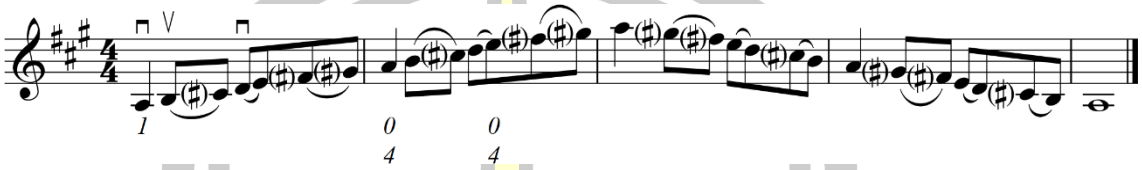
บทนี้จะกล่าวถึงการฝึกบันไดเสียงที่จำเป็นสำหรับการเรียนรู้การบรรเลงไวโอลินสำเนียงไทย ในที่นี้จะนำมาให้ฝึกในบันได้เสียงเมเจอร์ (Major scale) 3 ชาร์ป (Sharp) 3 แฟล็ต (Flat) ได้แก่ C, G, D, A, F, Bb, Eb, ทุกบันไดเสียงจะต้องฝึก 2 ช่วงเสียง (Octaves) โดยมีแบบฝึกหัดดังนี้

1.บันไดเสียง C Major

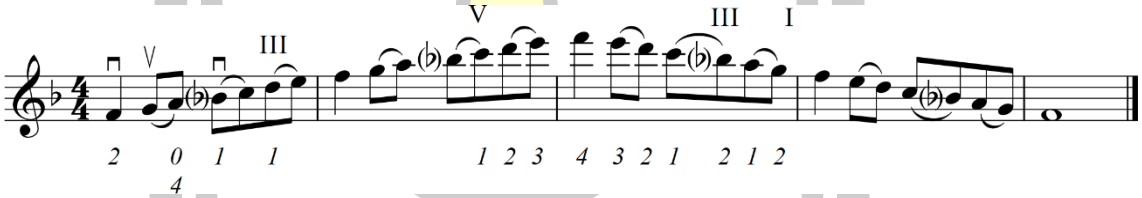
C Major เป็นบันไดเสียงที่ไม่มีโน้ตติดชาร์ป หรือ แฟล็ต ประกอบด้วยโน้ตตัว C, D, E, F, G, A, B, C ดังนี้

2.บันไดเสียง G Major

G Major เป็นบันได้เสียงที่มีตัวโน้ตติดชาร์ป 1 ตัว ได้แก่ ตัวฟาชาร์ป ประกอบด้วยโน้ตตัว G, A, B, C, D, E, F#, G ดังนี้

3.บันไดเสียง D Major

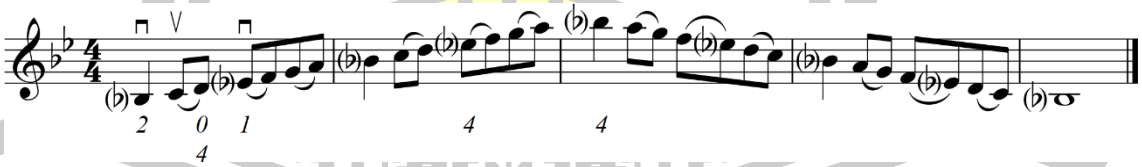
D Major เป็นบันได้เสียงที่มีตัวโน้ตติดชาร์ป 2 ตัว ได้แก่ ตัวฟาชาร์ปและตัวโดชาร์ป ประกอบด้วยโน้ตตัว D, E, F#, G, A, B, C#, D ดังนี้

4.บันไดเสียง A Major

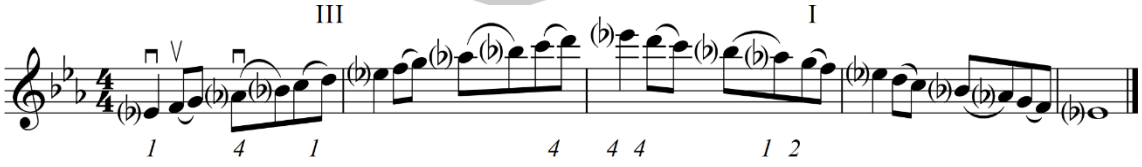
A Major เป็นบันได้เสียงที่มีตัวโน้ตติดชาร์ป 3 ตัว ได้แก่ ตัวฟาชาร์ป ตัวโดชาร์ปและตัวซอลชาร์ป ประกอบด้วยโน้ตตัว A, B, C#, D, E, F#, G#, A ดังนี้

5.บันไดเสียง F Major

F Major เป็นบันได้เสียงที่มีตัวโน้ตติดแฟร็ต 1 ตัวได้แก่ ตัวทีแฟร็ต ประกอบด้วยโน้ตตัว F, G, A, Bb, C, D, E, F, ดังนี้



6.บันไดเสียง B Flat Major

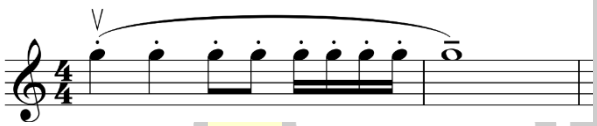
B Flat Major เป็นบันได้เสียงที่มีตัวโน้ตติดแฟร็ต 2 ตัวได้แก่ ตัวทีแฟร็ทตและ มีแฟร็ต ประกอบด้วยโน้ตตัว Bb, C, D, Eb, F, G, A, Bb ดังนี้

7.บันไดเสียง E Flat Major

E Flat Major เป็นบันได้เสียงที่มีตัวโน้ตติดแฟร็ต 3 ตัวได้แก่ ตัวทีแฟร็ทต มีแฟร็ต และลาแฟร็ท ประกอบด้วยโน้ตตัว Eb, F, G, Ab, Bb, C, D, Eb ดังนี้

บทที่ 4
เทคนิคไวโอลินสำเนียงไทย

ในบทนี้จะกล่าวถึงการฝึกเทคนิคพิเศษต่าง ๆ ของไวโอลินสำเนียงไทย เป็นเทคนิคเฉพาะที่จะสื่อให้เห็นถึงสำเนียงของดนตรีไทยโดยใช้เครื่องดนตรีไวโอลิน มีเทคนิคและวิธีการฝึกดังนี้

1.การสอนเทคนิคการสีสะอึก

เทคนิคการสีสะอึก นั้นจะใช้โบว์แบบ Slured Staccato ในแบบคลาสสิกแต่จะมีความแตกต่างกันนั้นก็คือการศรีสะอึกจะเริ่มจากช้าไปเร็วให้ฝึกปฏิบัติตามโน้ต ดังนี้

แบบฝึกหัดการสิสะอึก

รูปที่ 16 Qr code ตัวอย่างการสีสะอึก

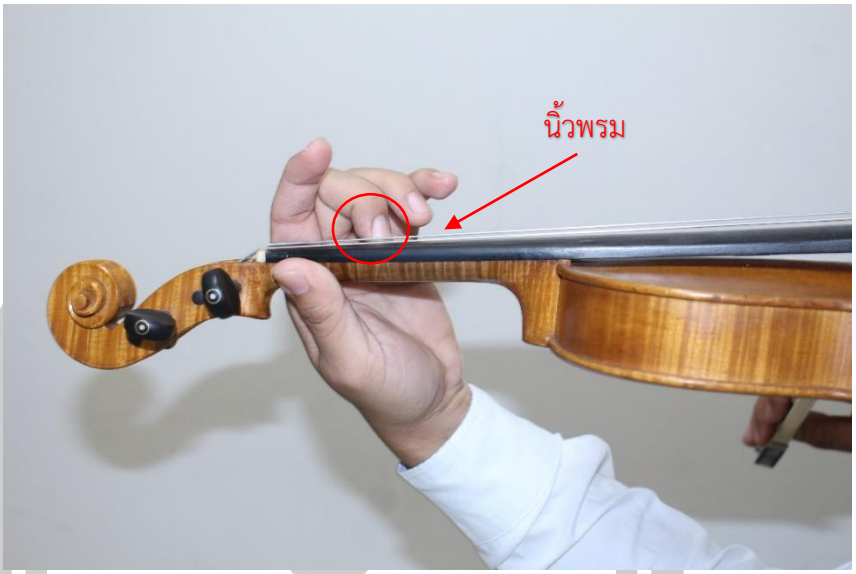
ในการสีสะอึกผู้เรียนจะต้องฝึกช้า ๆ ฝึกทั้งสายเปล่าและแบบกดนิ้วในการฝึกให้ผู้เรียนฝึกทั้งแบบสีโบว์ขึ้นและสีโบว์ลงเมื่อได้เสียงตามที่ต้องการแล้วค่อย ๆ เพิ่มความเร็วขึ้น ในการเล่นโน้ตสะอึกในขั้นแรกผู้ฝึกจะต้องฝึก Slured Staccato ที่มีความเร็วเท่ากันทุกตัวให้เกิดความชัดเจนเสียก่อน จากนั้นเมื่อทุกตัวโน้ตมีความชัดเจนแล้ว ก็เริ่มฝึกในลักษณะโน้ตสะอึกแบบดนตรีไทยคือ จะเริ่มจากช้าไปเร็วดำเนินไปตามค่าของตัวโน้ตนั้น ๆ ดังภาพ

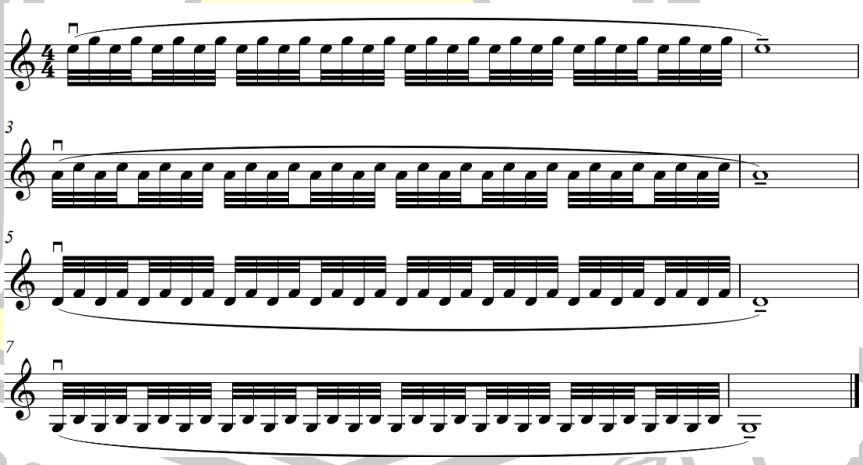
ภาพประกอบที่ 17 การฝึกสีโน้ตสะอึกโดยใช้โบว์ขึ้นโบว์ลงตามลูกศร

2.เทคนิคการพรมนิ้ว

เทคนิคการพรมนิ้ว มีอยู่ด้วยกัน 4 ลักษณะ คือ พรมนิ้วเปิดสาย พรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น พรมนิ้วปิด และพรมนิ้วจากหรือครั่นนิ้ว ในการใช้เทคนิคนี้จะใช้เหมือนกับเทคนิคแบบสากลคือ trill คือการกดนิ้วเพื่อให้เกิดเสียงรัว เพื่อแสดงให้เห็นถึงการประดับโน้ตให้มีความสวยงามมากขึ้น ให้มีความน่าสนใจในเสียงที่เกิดขึ้น ดังนี้

2.1 พรมนิ้วเปิดสาย คือการการพรมนิ้วที่สายเปล่าสายใดสายหนึ่งเป็นเสียงหลักโดยมาก จะเป็นเสียงสายเปล่ากับเสียงที่อยู่ในตำแหน่งนิ้วที่ 2 เช่น หาเป็นสาย 1 เสียงมี ก็จะพรมนิ้วที่เสียงซอลในสายที่ 1 โดยการสีคันชักเดียวแล้วกดนิ้ว 2 รัวที่เสียงซอล ดังภาพและโน้ตตัวอย่าง

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบที่ 18 แสดงการใช้นิ้ว 2 กดรัวพรมนิ้วในเทคนิคพรมนิ้วเปิดสาย

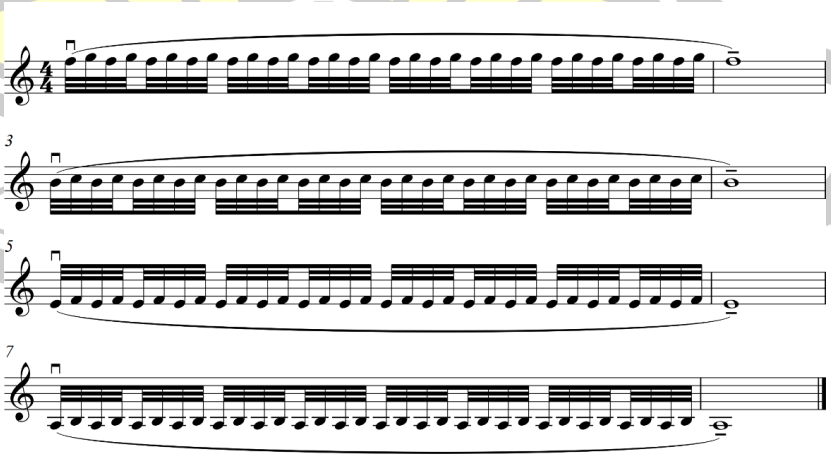
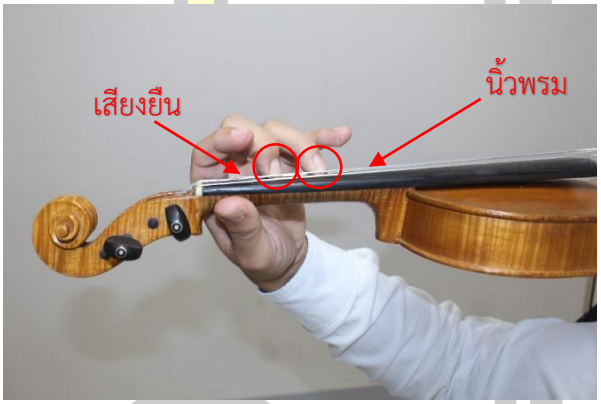
2.1.1 แบบฝึกหัดการพรมนิ้วเปิดสาย

พหุน ปณ ฑิโต ชิโ

ภาพประกอบที่ 19 Qr code ตัวอย่างการพรมนิ้วเปิดสาย

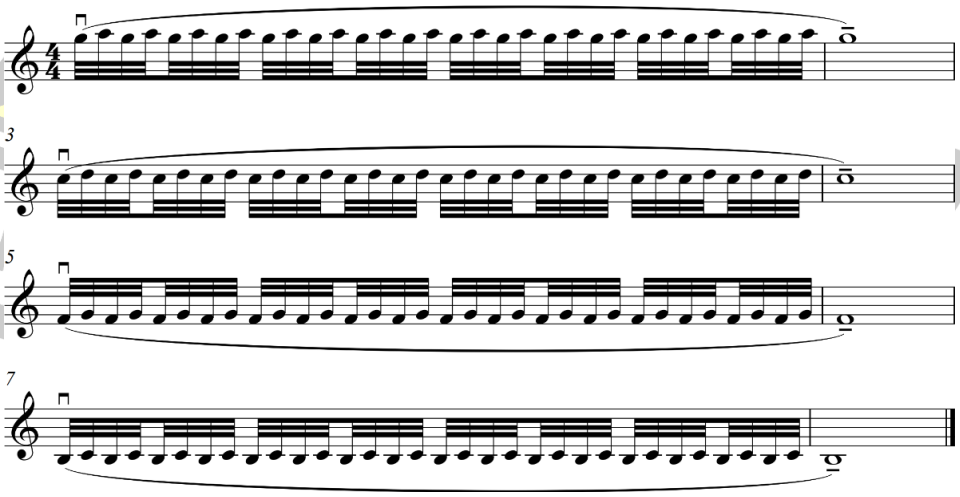
2.2 เทคนิคพรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น

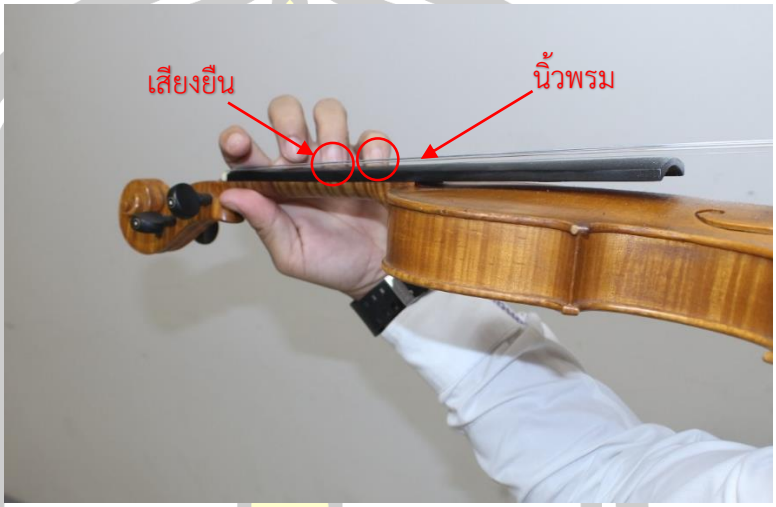
เทคนิคการพรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่นที่เป็นนิ้วที่ 1 วิธีการปฏิบัติคือการกดนิ้วหนึ่งในตำแหน่งกดนิ้วที่ 1 ค้างไว้ เมื่อเริ่มสีให้กดนิ้ว 2 รัว ๆ ในลักษณะการพรมนิ้วหรือการ trill จนครบจังหวะตามค่าตัวโน้ตในโน้ตเพลงนั้น ๆ ให้จบการพรมที่นิ้ว 1 ดังภาพตัวอย่าง

ภาพประกอบที่ 20 แสดงการใช้นิ้ว 1 กดเป็นเสียงยืนพรมนิ้วที่นิ้ว 2

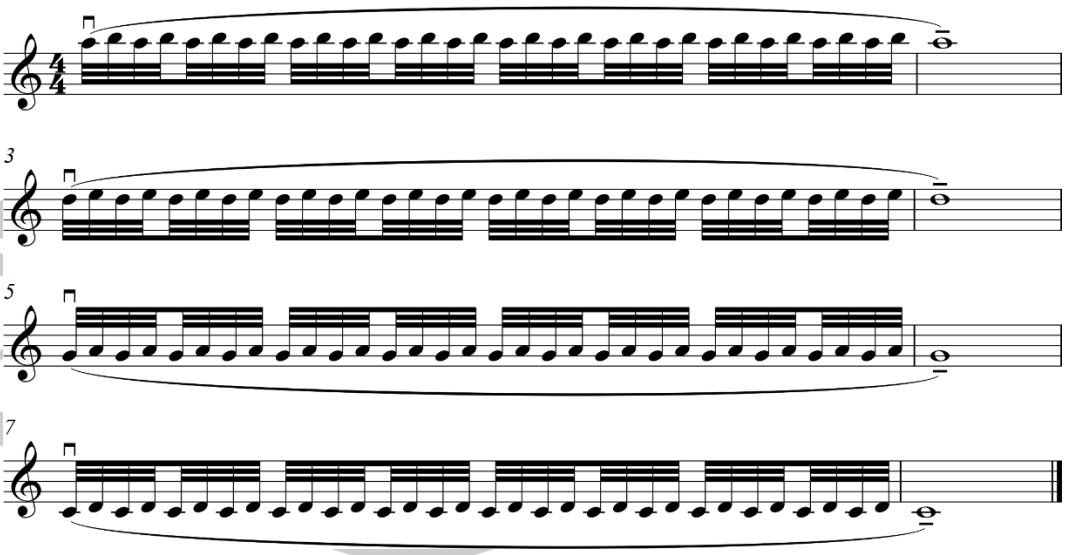
2.2.1 แบบฝึกหัดการพรมนิ้วยืนเสียงอื่น นิ้ว 1 กับ นิ้ว 2

เทคนิคการพรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่นที่เป็นนิ้วที่ 2 วิธีการปฏิบัติคือการกดนิ้วหนึ่งในตำแหน่งกดนิ้วที่ 2 ค้างไว้ เมื่อเริ่มสีให้กดนิ้ว 3 รัว ๆ ในลักษณะการพรมนิ้วหรือการ trill จนครบจังหวะตามค่าตัวโน้ตในโน้ตเพลงนั้น ๆ ให้จบการพรมที่นิ้ว 2 ดังภาพตัวอย่าง

ภาพประกอบที่ 21 แสดงการพรมนิ้วยืนเสียงอื่น นิ้ว 2 กับ นิ้ว 3

2.2.2 แบบฝึกหัดการพรมนิ้วยืนเสียงอื่น นิ้ว 2 กับ นิ้ว 3



เทคนิคการพรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่นที่เป็นนิ้วที่ 3 วิธีการปฏิบัติคือการกดนิ้วหนึ่งในตำแหน่งกดนิ้วที่ 3 ค้างไว้ เมื่อเริ่มสีให้กดนิ้ว 4 รัว ๆ ในลักษณะการพรมนิ้วหรือการ trill จนครบจังหวะตามค่าตัวโน้ตในโน้ตเพลงนั้น ๆ ให้จบการพรมที่นิ้ว 3 ดังภาพตัวอย่าง

ภาพประกอบที่ 22 แสดงการพรมนิ้วยืนเสียงอื่น นิ้ว 3 กับ นิ้ว 4

2.2.3 แบบฝึกหัดการพรมนิ้วยืนเสียงอื่น นิ้ว 3 กับ นิ้ว 4



ภาพประกอบที่ 23 Qr code ตัวอย่างการพรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น

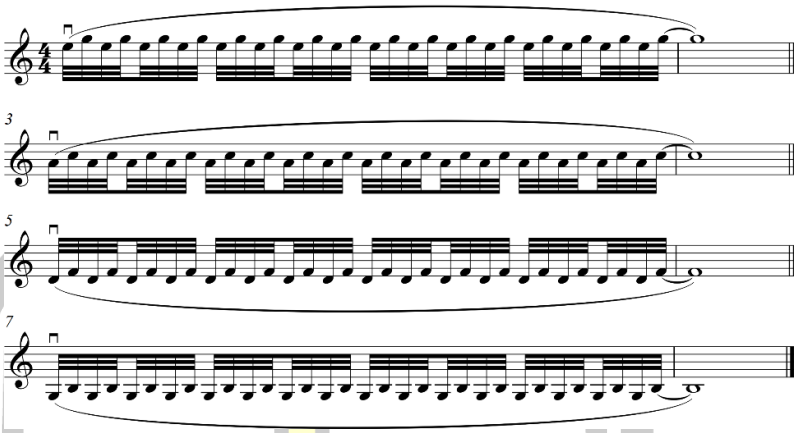
2.3 เทคนิคการพรมนิ้วปิด

เทคนิคพรมนิ้วปิด รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้อธิบายว่า เป็นการบรรเลงโดยการกดนิ้วใดนิ้วหนึ่งเป็นเสียงหลักแล้วพรมนิ้วถัดไปจบด้วยนิ้วที่พรม ในการสอนเทคนิคนี้ รศ.ดร. โกวิทย์ ขันธศิริ ใช้การสาธิตแสดงให้ผู้เรียนถึงวิธีการปฏิบัติและหลังจากนั้นก็ให้ นักเรียนฝึกปฏิบัติตามโดยเริ่มจากฝึกอย่างช้า ๆ เสียก่อนและค่อยเร็วขึ้นตามลำดับ

เทคนิคการพรมนิ้วปิดที่ตำแหน่งสายเปล่าและนิ้ว 2 วิธีการปฏิบัติคือ เมื่อเริ่มสีให้กดนิ้ว 2 รัว ๆ ในลักษณะการพรมนิ้วหรือการ trill จนครบจังหวะตามค่าตัวโน้ตในโน้ตเพลงนั้น ๆ ให้จบการพรมที่นิ้ว 2 เพื่อให้เสียงนิ้ว 2 เด่นขึ้น ดังภาพและโน้ตตัวอย่าง

ภาพประกอบที่ 24 แสดงการพรมนิ้วปิดสายเปล่ากับนิ้ว 2 จบที่นิ้ว 2

2.3.1 *แบบฝึกหัดการพรมนิ้วปิด สายเปล่ากับนิ้ว 2 จบที่นิ้ว 2*



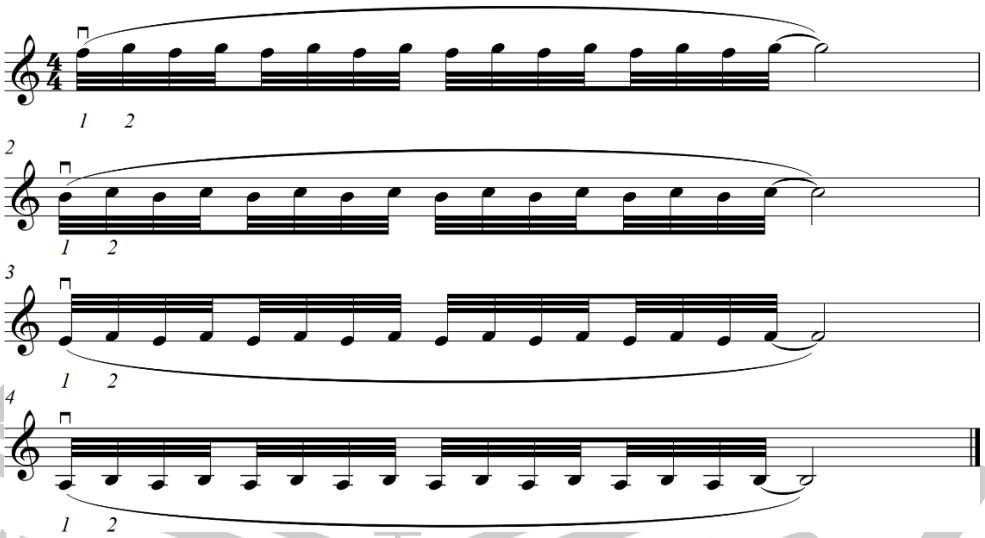
ภาพประกอบที่ 25 Qr code ตัวอย่างการพรมนิ้วปิด

เทคนิคการพรมนิ้วปิดที่ตำแหน่งนิ้ว 1 และนิ้ว 2 วิธีการปฏิบัติคือกดนิ้ว 1 ค้างไว้เมื่อเริ่มสีให้กดนิ้ว 2 รัว ๆ ในลักษณะการพรมนิ้วหรือการ trill จนครบจังหวะตามค่าตัวโน้ตในโน้ตเพลงนั้น ๆ ให้จบการพรมที่นิ้ว 2 เพื่อให้เสียงนิ้ว 2 เด่นขึ้น ดังภาพและโน้ตตัวอย่าง

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบที่ 26 แสดงการพรมนิ้วนิ้ว 1 กับนิ้ว 2 จบที่นิ้ว 2

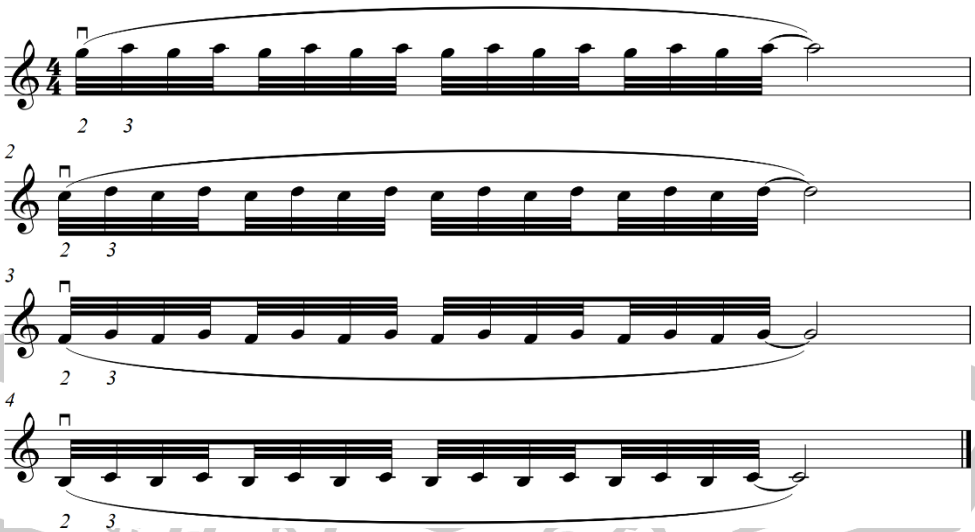
2.3.2 แบบฝึกหัดการพรมนิ้วปิด นิ้ว 1 กับนิ้ว 2 จบที่นิ้ว 2



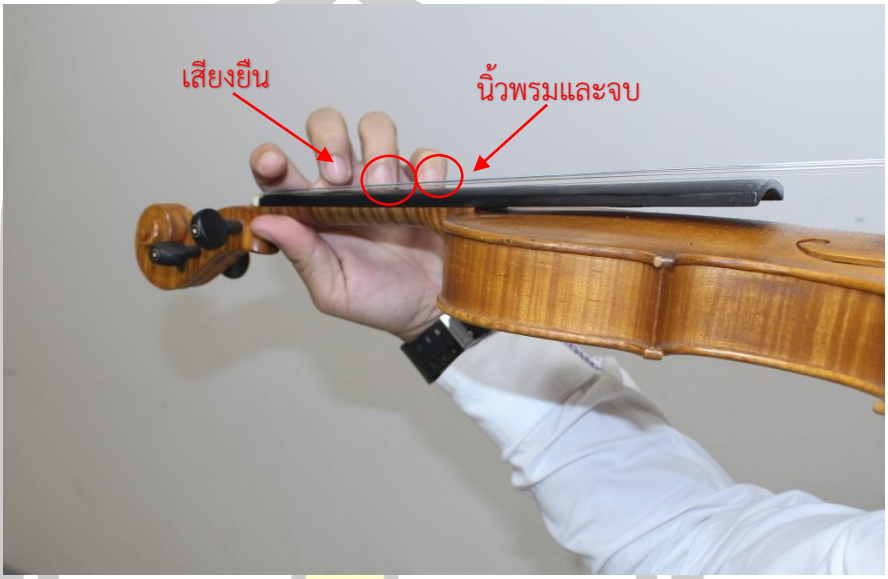
เทคนิคการพรมนิ้วปิดที่ตำแหน่งนิ้ว 2 และนิ้ว 3 วิธีการปฏิบัติคือกดนิ้ว 2 ค้างไว้เมื่อเริ่มสีให้กดนิ้ว 3 รัว ๆ ในลักษณะการพรมนิ้วหรือการ trill จนครบจังหวะตามค่าตัวโน้ตในโน้ตเพลงนั้น ๆ ให้จบการพรมที่นิ้ว 3 เพื่อให้เสียงนิ้ว 3 เด่นขึ้น ดังภาพและโน้ตตัวอย่าง

ภาพประกอบที่ 27 แสดงการพรมนิ้วนิ้ว 2 กับนิ้ว 3 จบที่นิ้ว 3

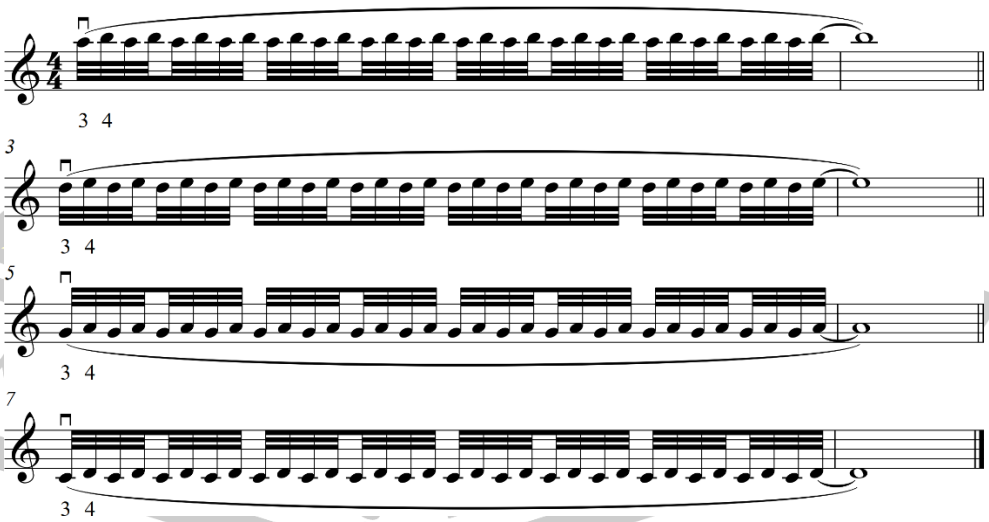
2.3.3 แบบฝึกหัดการพรมนิ้วปิด นิ้ว 2 กับนิ้ว 3



เทคนิคการพรมนิ้วปิดที่ตำแหน่งนิ้ว 3 และนิ้ว 4 ในแบบฝึกหัดนี้ค่อนข้างจะมีความยากกว่าแบบฝึกหัดอื่นเพราะนิ้ว 4 จะไม่ค่อยมีความแข็งแรง วิธีการปฏิบัติคือกดนิ้ว 3 ค้างไว้เมื่อเริ่มสีให้กด

นิ้ว 4 รัว ๆ ในลักษณะการพรมนิ้วหรือการ trill จนครบจังหวะตามค่าตัวโน้ตในโน้ตเพลงนั้น ๆ ให้จบการพรมที่นิ้ว 4 เพื่อให้เสียงนิ้ว 4 เด่นขึ้น ดังภาพและโน้ตตัวอย่าง

ภาพประกอบที่ 28 แสดงการพรมนิ้วนิ้ว 3กับนิ้ว 4 จบที่นิ้ว 4

2.3.4 แบบฝึกหัดการพรมนิ้วปิด นิ้ว 3 กับนิ้ว 4

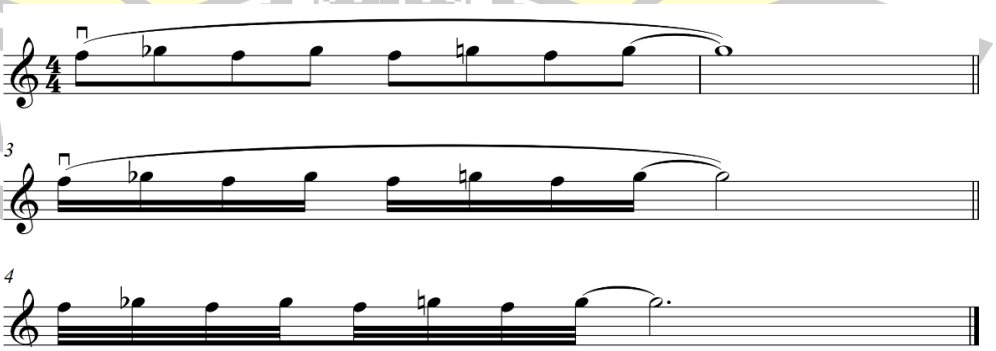


2.4 เทคนิคการพรมนิ้วจากหรือครั่นนิ้ว

เทคนิคพรมนิ้วจากหรือครั่นนิ้ว เป็นการใช้นิ้วชี้และนิ้วกลาง เรียงชิดติดกัน กระทบลงไปบนสายพร้อมกันโดยเร็ว 2-3 ครั้งโดยนิ้วชี้อยู่ในตำแหน่งปกติและสีสายเปล่าเสียงเด่นที่เกิดขึ้นจะเป็นเสียงของสายเปล่า คละเคล้ากับเสียงจากนิ้วกลางที่จงใจกดผิดตำแหน่ง ให้ฝึกปฏิบัติอย่างช้า ๆ แล้วค่อย ๆ เพิ่มความเร็วขึ้นจนถึงระดับความเร็วจริงของเพลงนั้น ๆ เทคนิคนี้เป็นเทคนิคเฉพาะที่มีความอยากพอสมควรท่านจึงต้องมีความเอาใจใส่ในการสอนเทคนิคนี้เป็นพิเศษ

ในภาพแสดงตัวอย่างจะสื่อให้เห็นถึงตำแหน่งนิ้วที่ 2 ที่เลื่อนกลับไปกดชิดกับตำแหน่งนิ้ว 1 ในตำแหน่งเสียง ซอลแฟล็ต แล้วเล่นด้วยเทคนิคพรมนิ้วจากนั้นให้เลื่อนไปตามลูกสรจนถึงตำแหน่งเสียงซอล และจบที่เสียงซอล ทั้งนี้กระบวนการทั้งหมดจะต้องเสร็จสิ้นตามค่าความยาวของโน้ตที่พรม

ภาพประกอบที่ 29 แสดงการพรมนิ้วจากหรือครั่นนิ้ว

2.4.1 แบบฝึกหัดการพรมนิ้วจากหรือครั่นนิ้ว

รูปที่ 30 Qr code ตัวอย่างการครั่นนิ้ว

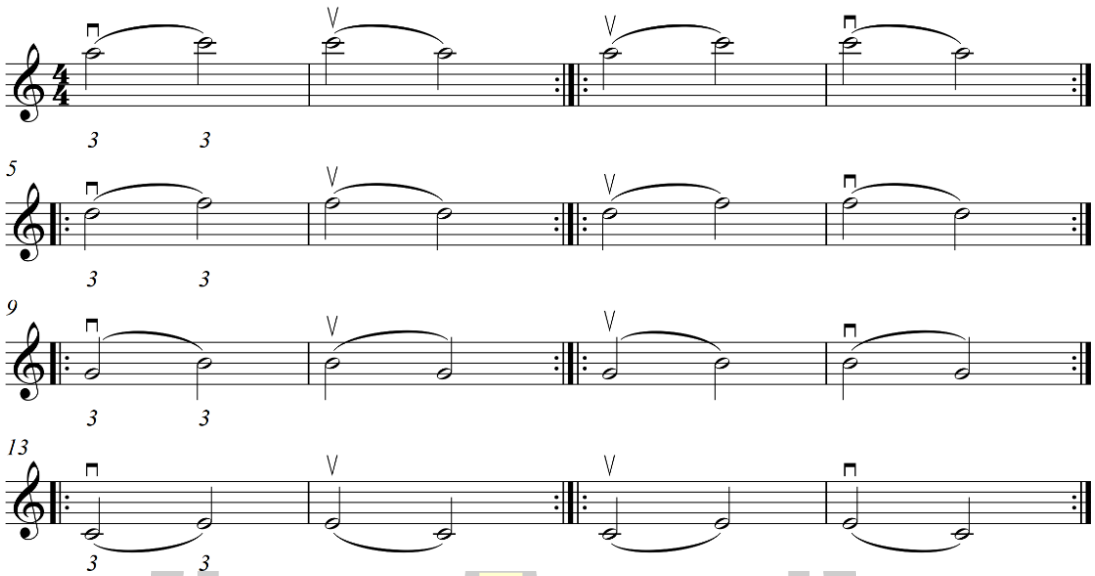
3. เทคนิคการรูดนิ้วและนิ้วแอ้

เทคนิคการรูดนิ้วและนิ้วแอ้ เป็นเทคนิคที่สร้างความอ่อนหวานให้กับบทเพลง เทคนิคนี้จะมีการให้อยู่บ่อย ๆ ในการรูดนิ้วผู้บรรเลงจะต้องแม่นยำในเรื่องของระดับเสียง การฝึกรูดนิ้วส่วนมากจะฝึกนิ้ว 1 2 และ 3 การรูดนิ้วจะต้องเกิดขึ้นในขณะที่โบว์ยังคงสีอยู่แต่จะมีการผ่อนหนักผ่อนเบาเพื่อให้เกิดความรู้สึกในตัวโน้ตมาก มีวิธีการฝึกดังนี้

การรูดนิ้วแบบเปลี่ยน Position ในตำแหน่งนิ้วกดที่ 3 ทั้งเข้าและออก จะเป็นการรูดนิ้วระหว่างเสียง ลากับเสียงโดในสายที่ 1 เสียงเรกับเสียงฟาในสายที่ 2 เสียงซอลกับเสียงทีในสายที่ 3 และ เสียงโดกับเสียงมีในสายที่ 4 ในการปฏิบัติการรูดเข้าให้ผู้เรียนกดนิ้ว 3 แล้วเลื่อนเข้าตามลูกศรในขณะที่รูดจะต้องมีการผ่อนน้ำหนักโบว์เพื่อให้เสียงเกิดความรู้สึกแบบเพลงไทย การรูดออกก็ปฏิบัติเช่นเดียวกันแต่ปฏิบัติในทางตรงกันข้าม

ภาพประกอบที่ 31 แสดงตำแหน่งการรูดนิ้วในตำแหน่งนิ้วที่ 3 แบบเปลี่ยน Position

3.1 แบบฝึกหัดการรูดนิ้วแบบเปลี่ยน Position ในตำแหน่งนิ้วที่ 3

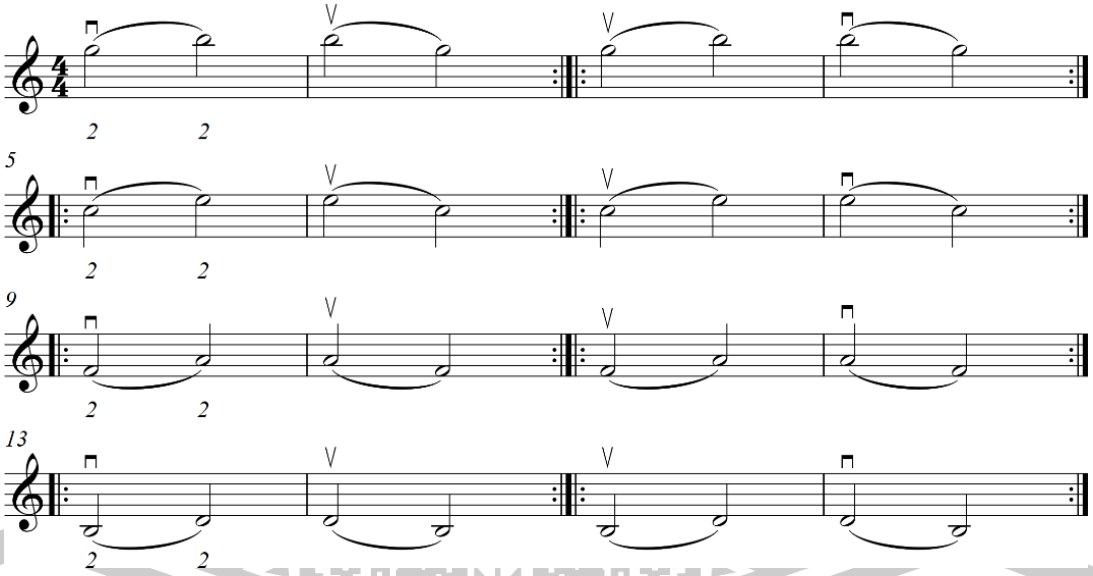


ภาพประกอบที่ 32 Qr code ตัวอย่างการรูดนิ้ว

การรูดนิ้วแบบเปลี่ยน Position ในตำแหน่งนิ้วกดที่ 2 ทั้งเข้าและออก จะเป็นการรูดนิ้วระหว่างเสียง ซอลกับเสียงทีในสายที่ 1 เสียงโดกับเสียงมีในสายที่ 2 เสียงซอลกับเสียงทีในสายที่ 3 และ เสียงทีกับเสียงเรในสายที่ 4 ในการปฏิบัติการรูดเข้าให้ผู้เรียนกดนิ้ว 2 แล้วเลื่อนเข้าตามลูกศรในขณะที่รูดจะต้องมีการผ่อนน้ำหนักโบว์เพื่อให้เสียงเกิดความรู้สึกแบบเพลงไทย การรูดออกก็ปฏิบัติเช่นเดียวกันแต่ปฏิบัติในทางตรงกันข้าม

ภาพประกอบที่ 33 แสดงตำแหน่งการรูดนิ้วในตำแหน่งนิ้วที่ 2 แบบเปลี่ยน Position

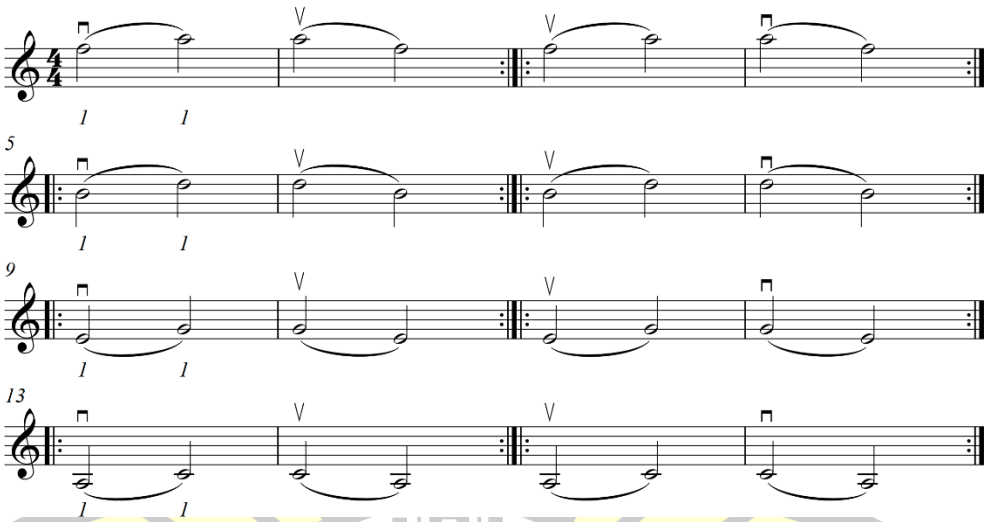
3.2 แบบฝึกหัดการรูดนิ้วแบบเปลี่ยน Position ในตำแหน่งนิ้วที่ 2



การรูดนิ้วแบบเปลี่ยน Position ในตำแหน่งนิ้วกดที่ 1 ทั้งเข้าและออก จะเป็นการรูดนิ้วระหว่างเสียง ฟากับเสียงลาในสายที่ 1 เสียงทีกับเสียงเรในสายที่ 2 เสียงมีกับเสียงซอลในสายที่ 3 และ เสียงลากับเสียงโดในสายที่ 4 ในการปฏิบัติการรูดเข้าให้ผู้เรียนกดนิ้ว 1 แล้วเลื่อนเข้าตามลูกศร ในขณะที่รูดจะต้องมีการผ่อนน้ำหนักโบว์เพื่อให้เสียงเกิดความรู้สึกแบบเพลงไทย การรูดออกก็ปฏิบัติเช่นเดียวกันแต่ปฏิบัติในทางตรงกันข้าม

ภาพประกอบที่ 34 แสดงตำแหน่งการรูดนิ้วในตำแหน่งนิ้วที่ 1 แบบเปลี่ยน Position

3.3 แบบฝึกหัดการรูดนิ้วแบบเปลี่ยน Position ในตำแหน่งนิ้วที่ 1



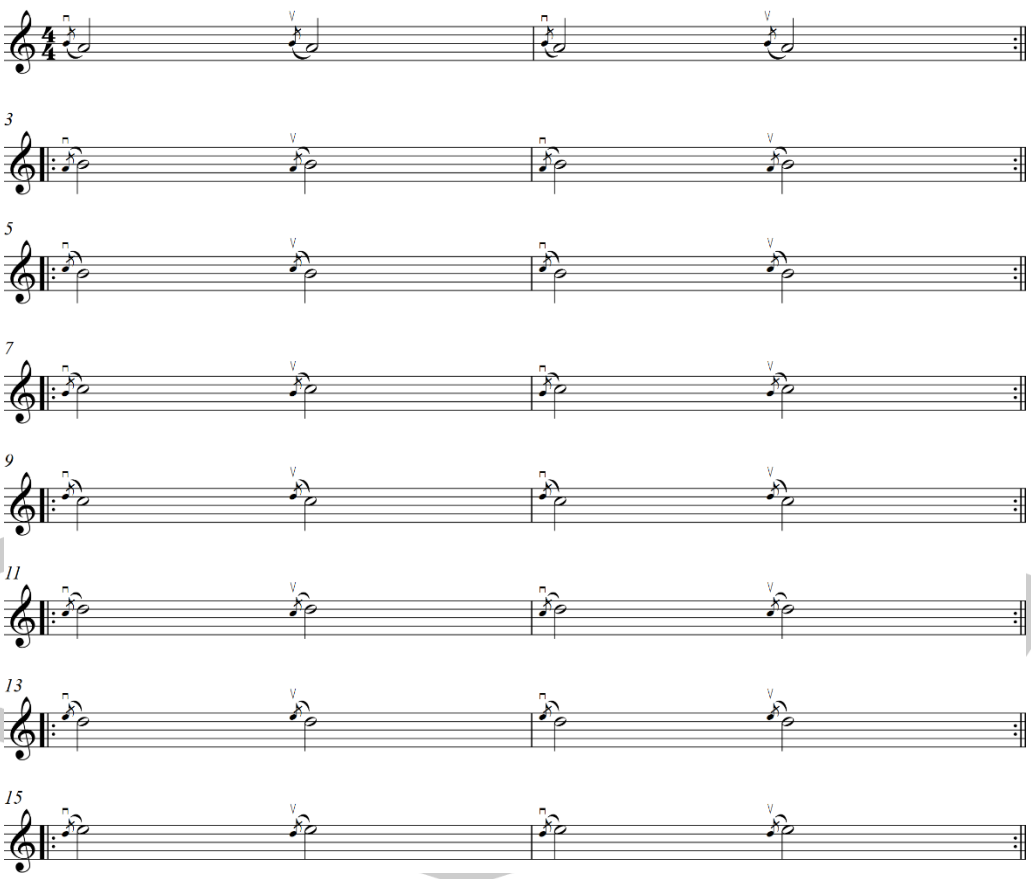
ภาพประกอบที่ 35 Qr code ตัวอย่างการรูดนิ้วแบบไม่เปลี่ยน Position

4.เทคนิคสะบัดนิ้ว

เทคนิคสะบัดนิ้ว เป็นเทคนิคที่มีการใช้บ่อย ในทางดนตรีตะวันตกเรียกเทคนิคนี้ว่า Grace note ปฏิบัติโดยการสี 1 คันชักแล้วใช้นิ้วกดให้เกิดเสียงที่แตกต่างกัน 2-3 เสียงด้วยความเร็ว ในอันดับแรกให้ฝึกการเล่นโน้ตสะบัดเสียงเดียวในสายเปล่าและนิ้วที่ 1 ก่อน ทั้งขึ้นและลง จากกนั้นค่อยให้ฝึกในตำแหน่งนิ้วที่ 1 กับ 2 และ 2 กับ 3 ต่อไป นอกจากนี้หากผู้เรียนได้มีการฝึกไวโอลินมาบ้างแล้วในระดับหนึ่งจะสามารถฝึกเทคนิคนี้ได้อย่างง่ายดาย เพราะเทคนิคนี้จะมีความคล้ายคลึง กับเทคนิค Grace note ในแบบของดนตรีคลาสสิก เทคนิคการสะบัดนิ้วจะมี 3 ลักษณะด้วยกัน ดังนี้

4.1 การสะบัดนี้เสียงเดียว เป็นการสะบัดในตัวโน้ตที่ติดกัน เทคนิคนี้ สามารถเกิดขึ้นได้กับทุกตำแหน่งเสียงทั้งสายเปล่าและตำแหน่งนิ้วกด ผู้เรียนจะต้องให้ครบทุกนิ้วทั้งการสะบัดขึ้นและสะบัดลงฝึกจากช้า ๆ แล้วค่อย ๆ เร็วขึ้นตามโน้ตต่อไปนี้

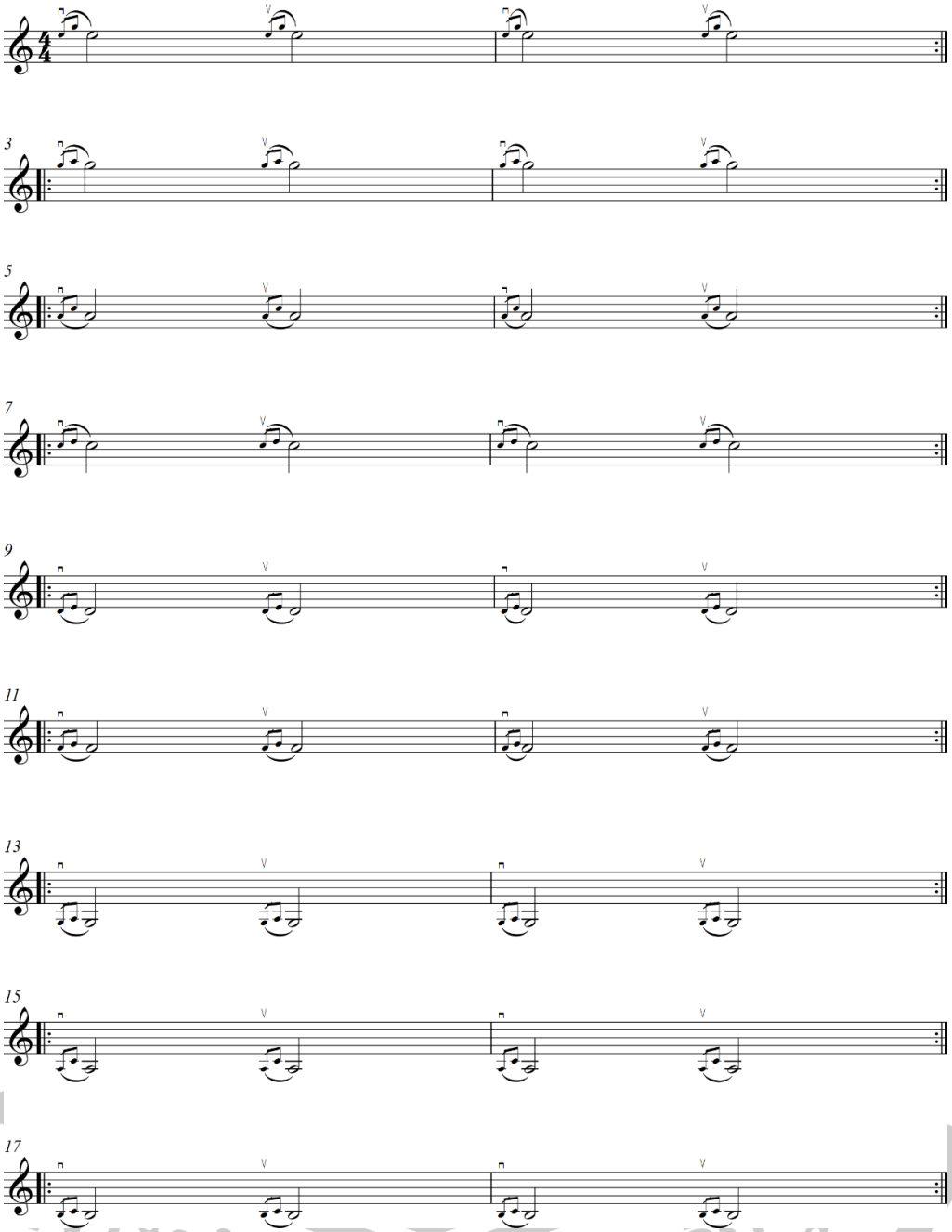
4.1.1 แบบฝึกหัดการสะบัดนิ้วเสียงเดียว



ภาพประกอบที่ 36 Qr code ตัวอย่างการสีสะบัดเสียงเดียว

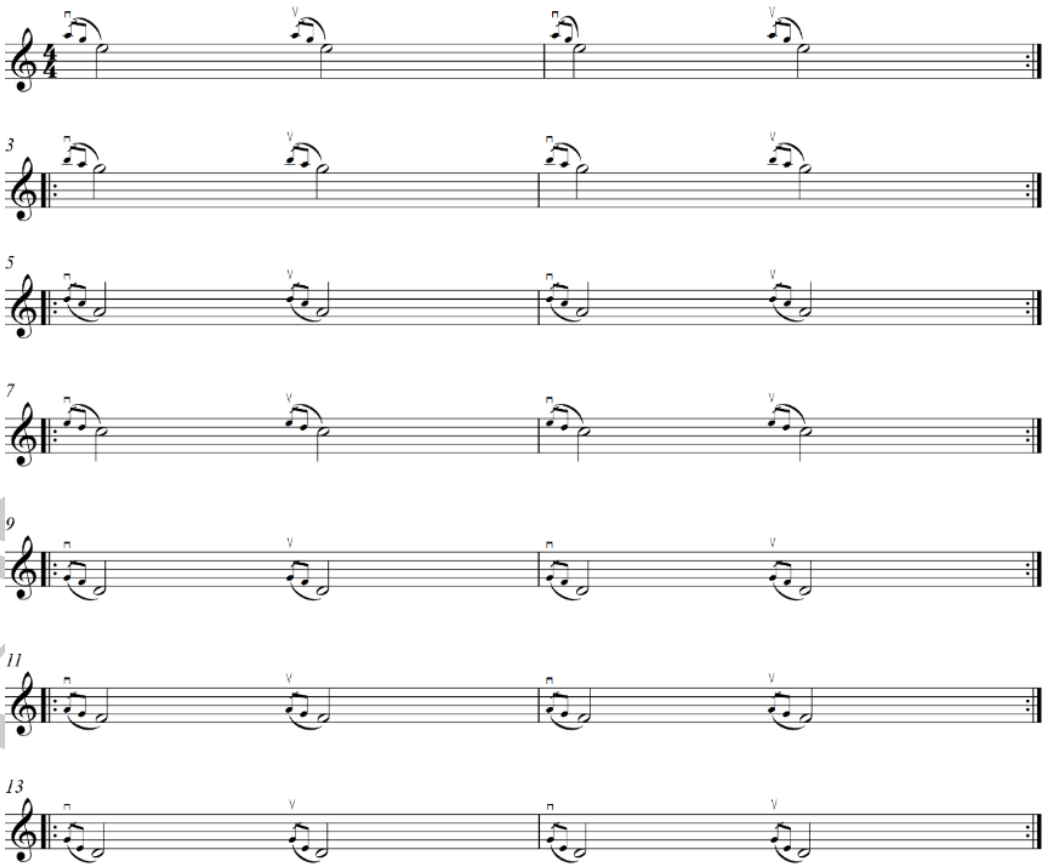
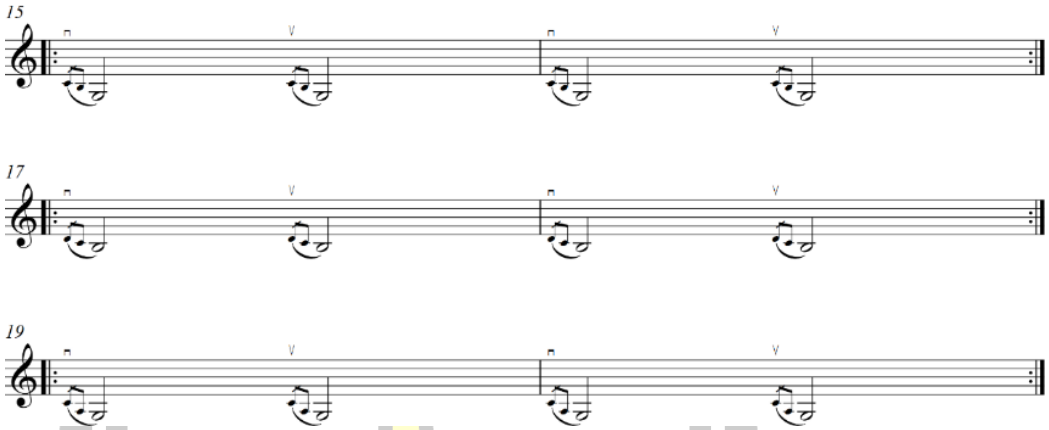
4.2 การสะบัดสองเสียง เป็นการสะบัดโน้ตที่ติดต่อกันหรือไม่ก็ได้ บางครั้งอาจจะต้องข้ามเสียงใดเสียงหนึ่งเพื่อให้ตรงตามบันไดเสียงของเพลงนั้น เสียงที่ได้ยินจะเป็นโน้ต 2 เสียงจะมีโน้ตยืนและโน้ตสะบัด โน้ตยืนจะเป็นโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำกว่าโน้ตสะบัด ผู้เรียนสามารถฝึกได้ตามแบบฝึกหัดต่อไปนี้

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

4.2.1 แบบฝึกหัดการสะบัดนิ้วสองเสียง

ครูนุ ปณฑิโต ชิ...

ภาพประกอบที่ 37 Qr code ตัวอย่างการสะบัด 2 เสียง

4.3 การสะบัดสามเสียง เป็นการสะบัดโน้ตที่ติดต่อกันหรือไม่ก็ได้ บางครั้งอาจจะต้องข้ามเสียงใดเสียงหนึ่งเพื่อให้ตรงตามบันไดเสียงของเพลงนั้น ๆ ผู้เรียนจะต้องฝึกจากช้าไปเร็ว การสะบันโน้ตจะมีทั้งขึ้นและลง สามารถฝึกได้ตามแบบฝึกหัดดังนี้

4.3.1 แบบฝึกหัดการสะบัดนิ้วสามเสียง

ภาพประกอบที่ 38 Qr code ตัวอย่างการสีโน้ตสะบัด 3 เสียง

ที่มา : สิทธิพงษ์ ยอดนนท์

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 5
การฝึกบทเพลงไวโอลินสำเนียงไทย

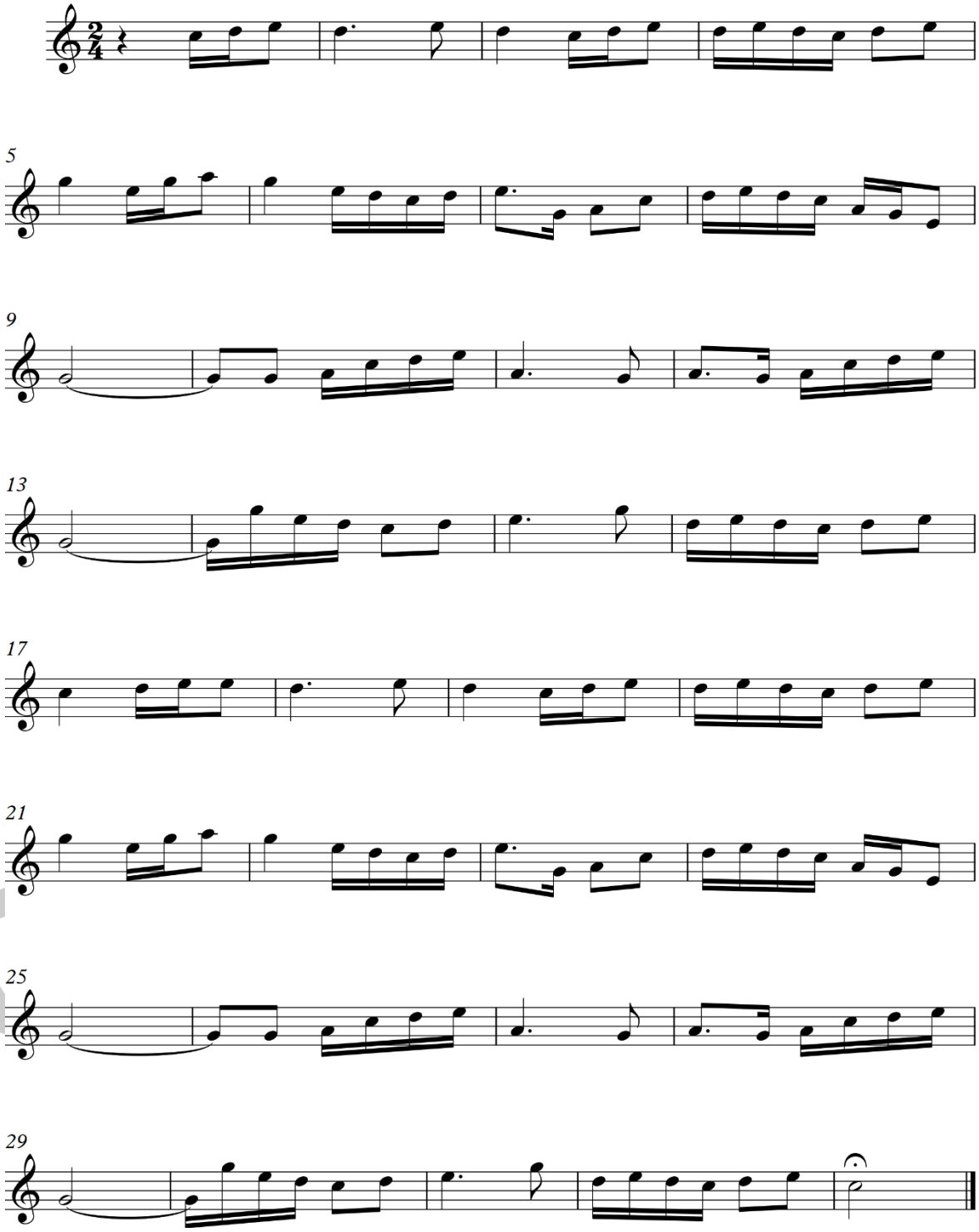
ในบทที่แล้วกล่าวถึงเทคนิคพิเศษต่าง ๆ ของเพลงไทยในบทนี้จะกล่าวถึงการนำเทคนิคเหล่านั้นมาบรรเลงในบทเพลง โดยจะมีโน้ตเพลงไทยทางหมู่ (โน้ตเพลงสำหรับบรรเลงเป็นวง) ให้ผู้ฝึกนำเอาเทคนิคต่าง ๆ มาใช้ในบทเพลงดัง ต่อไปนี้

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

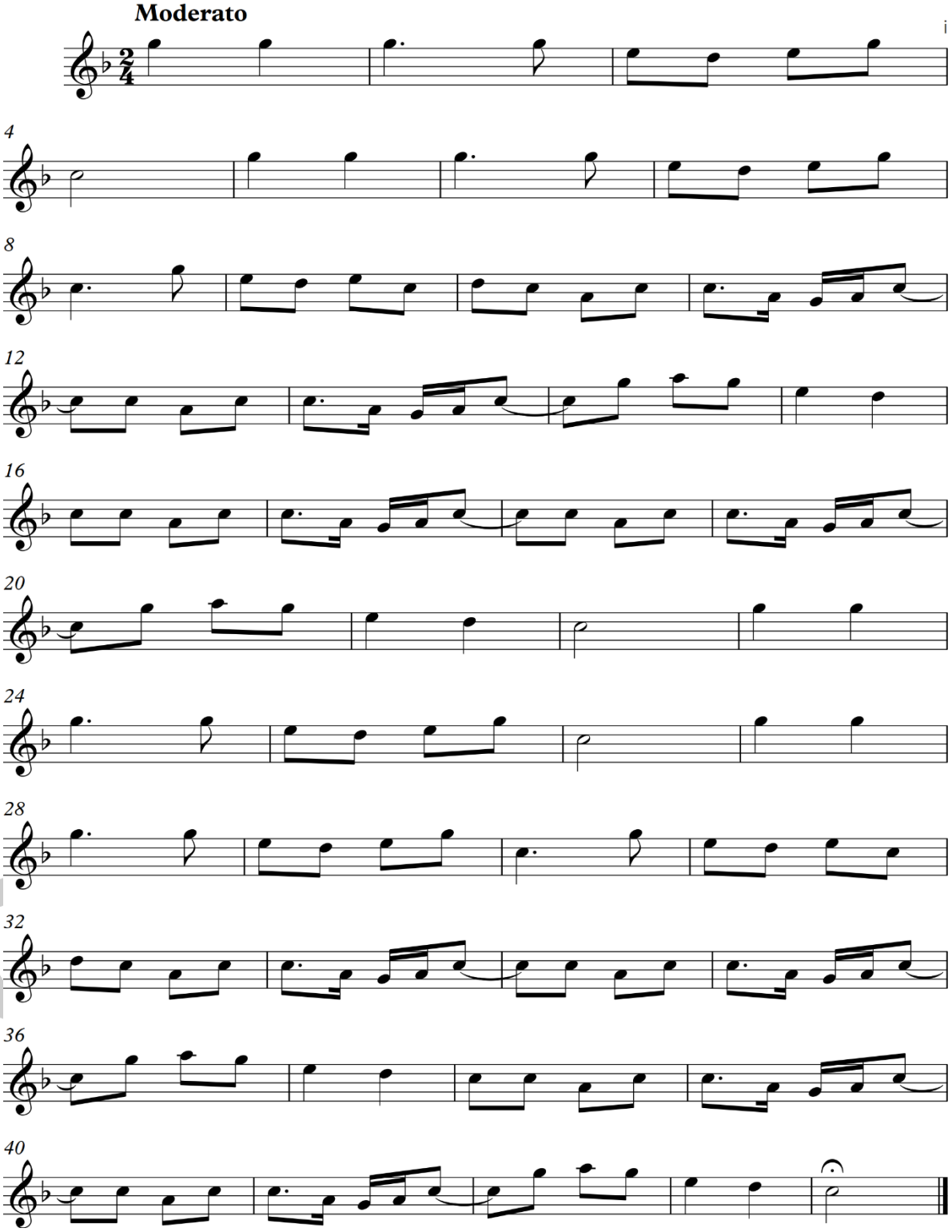
ลาวจ้อย สองชั้น

Laojoy Second Variation

Tradition Thai Music

Moderato

เพลงพม่าเขว สองชั้น

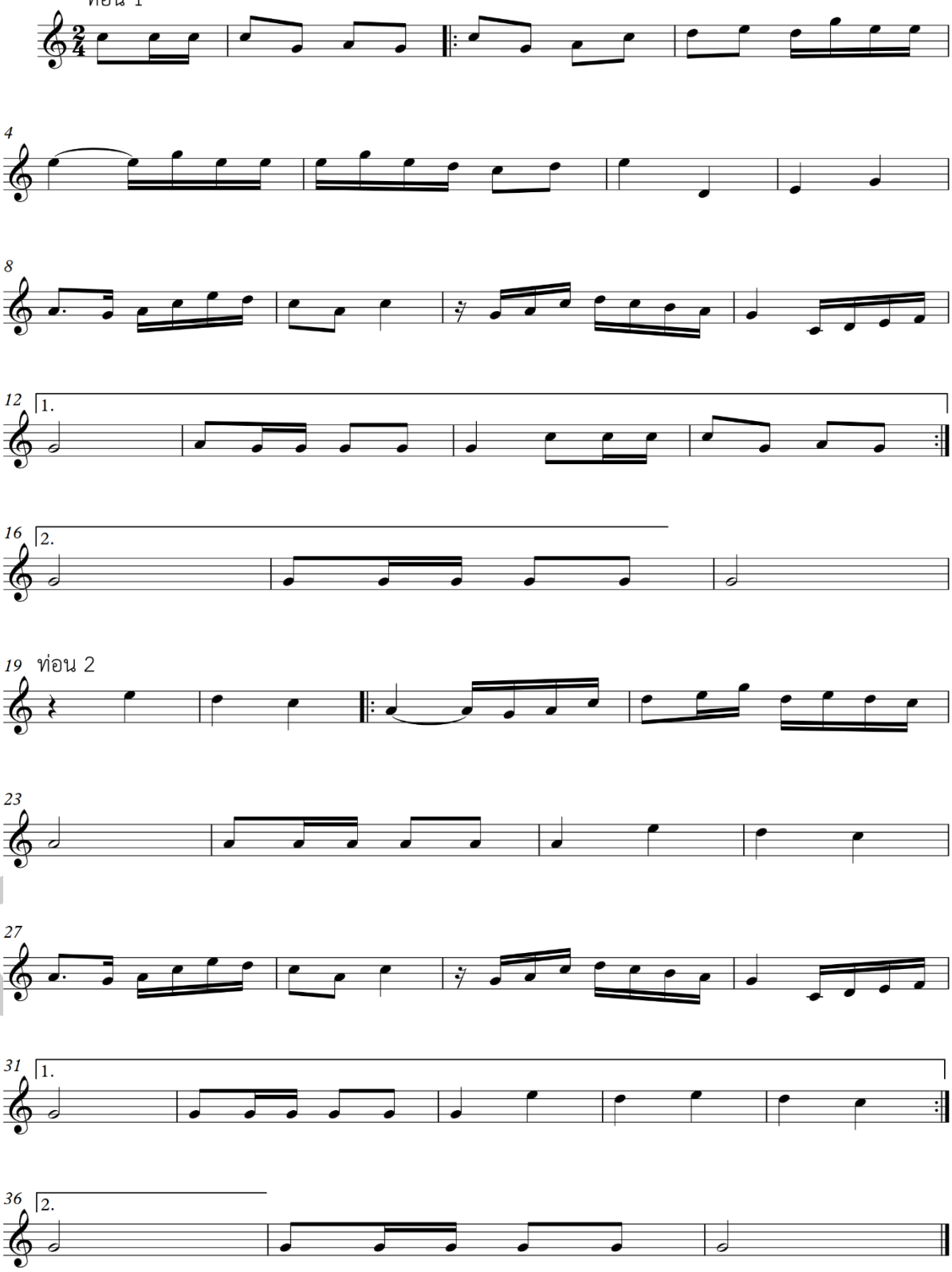
Phamakhew Second Variation

Tradtion Thai Music

เพลงคลื่นกระทบฝั่ง สองชั้น

Klaunkrathobfang Second Variation

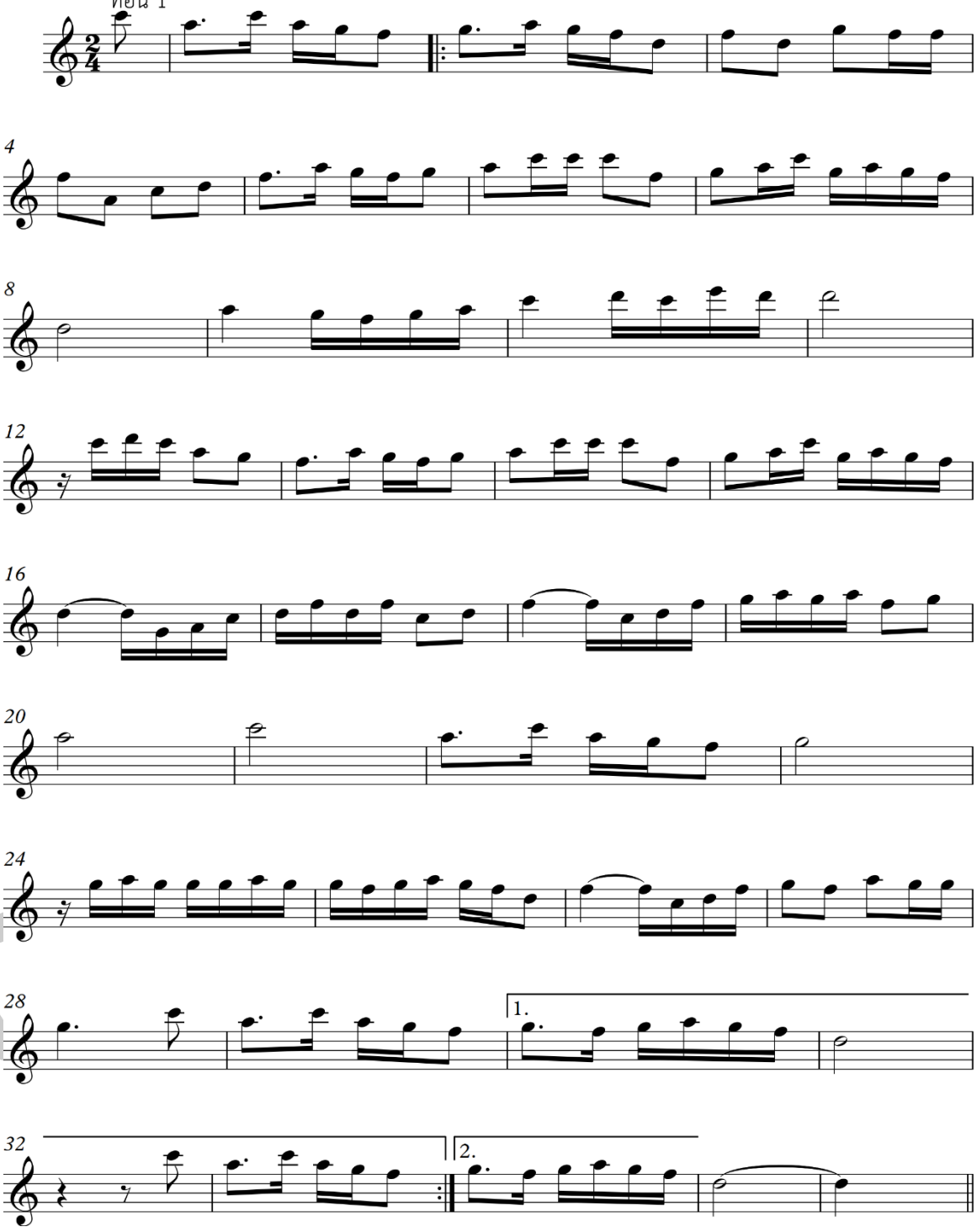
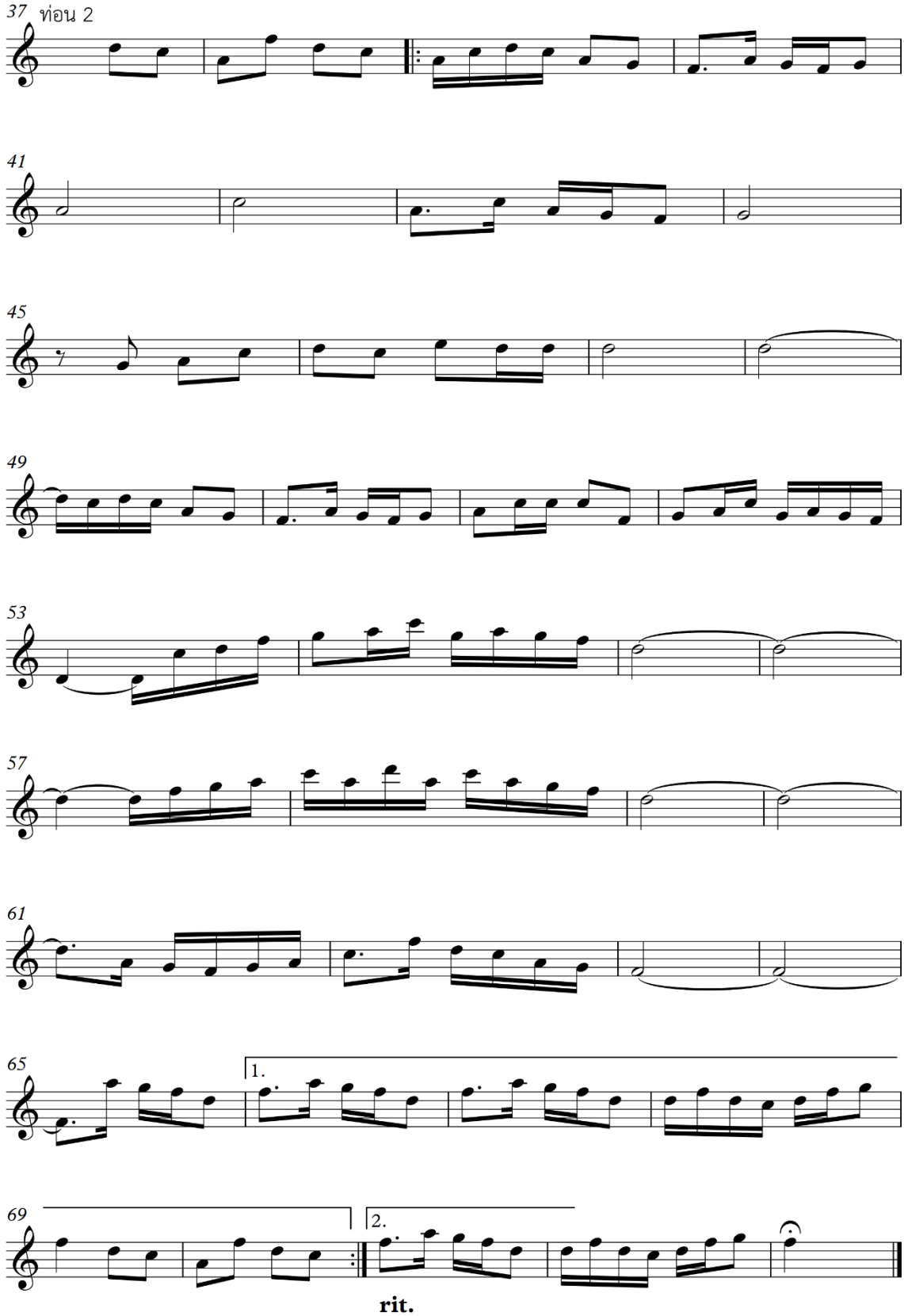
Moderato

Tradition Thai Music

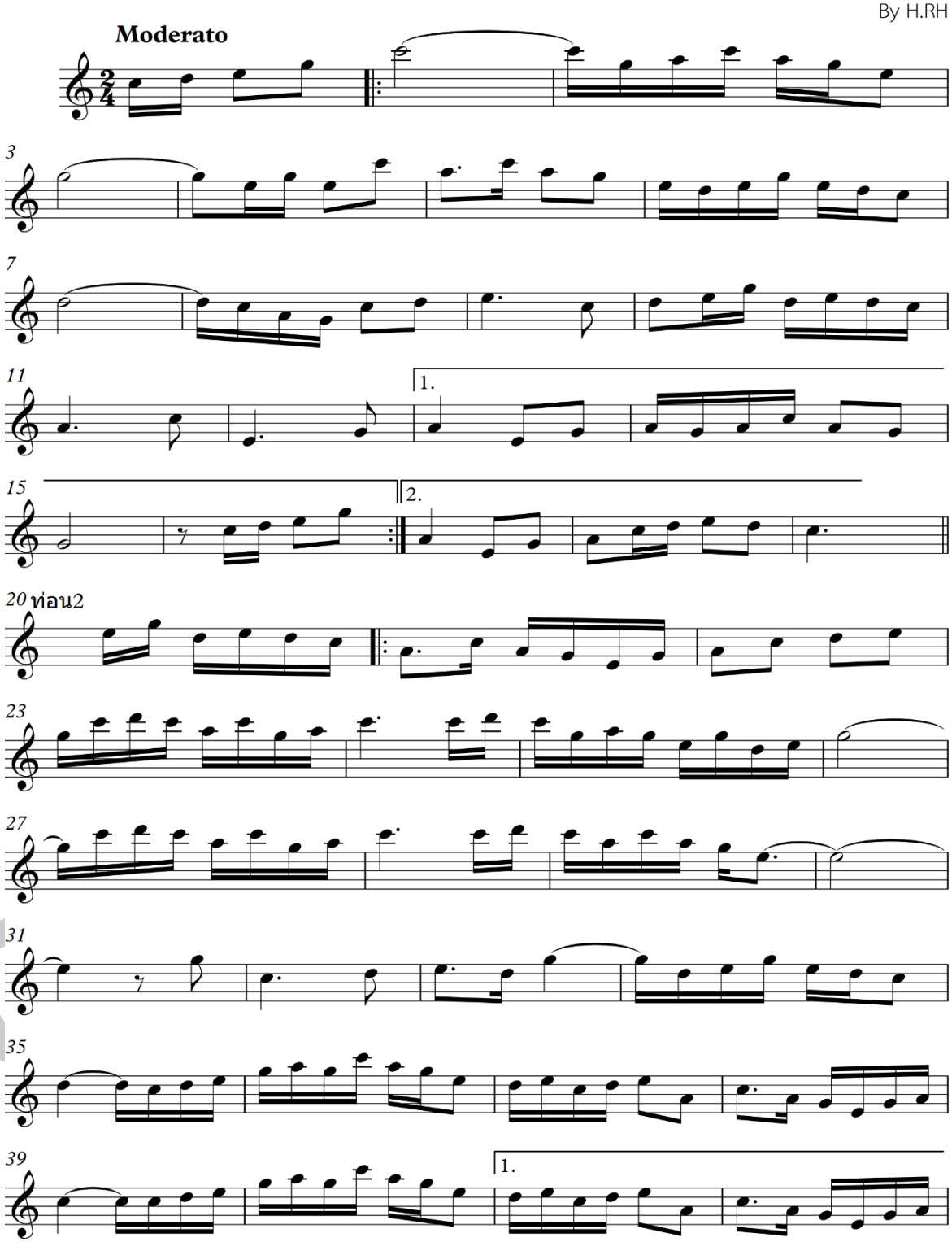
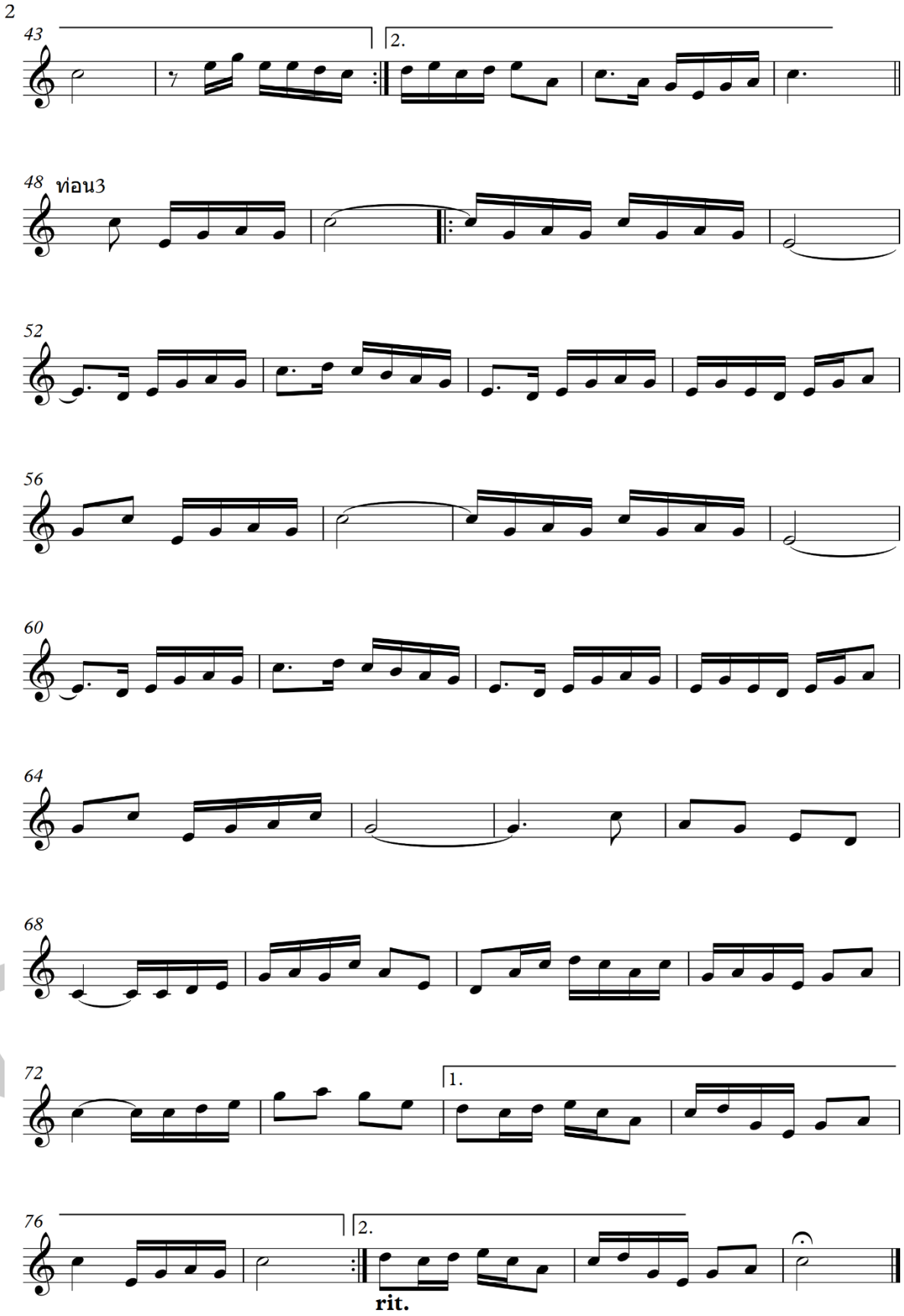
ท่อน 1

เพลงเขมรไทรโยค สามชั้น

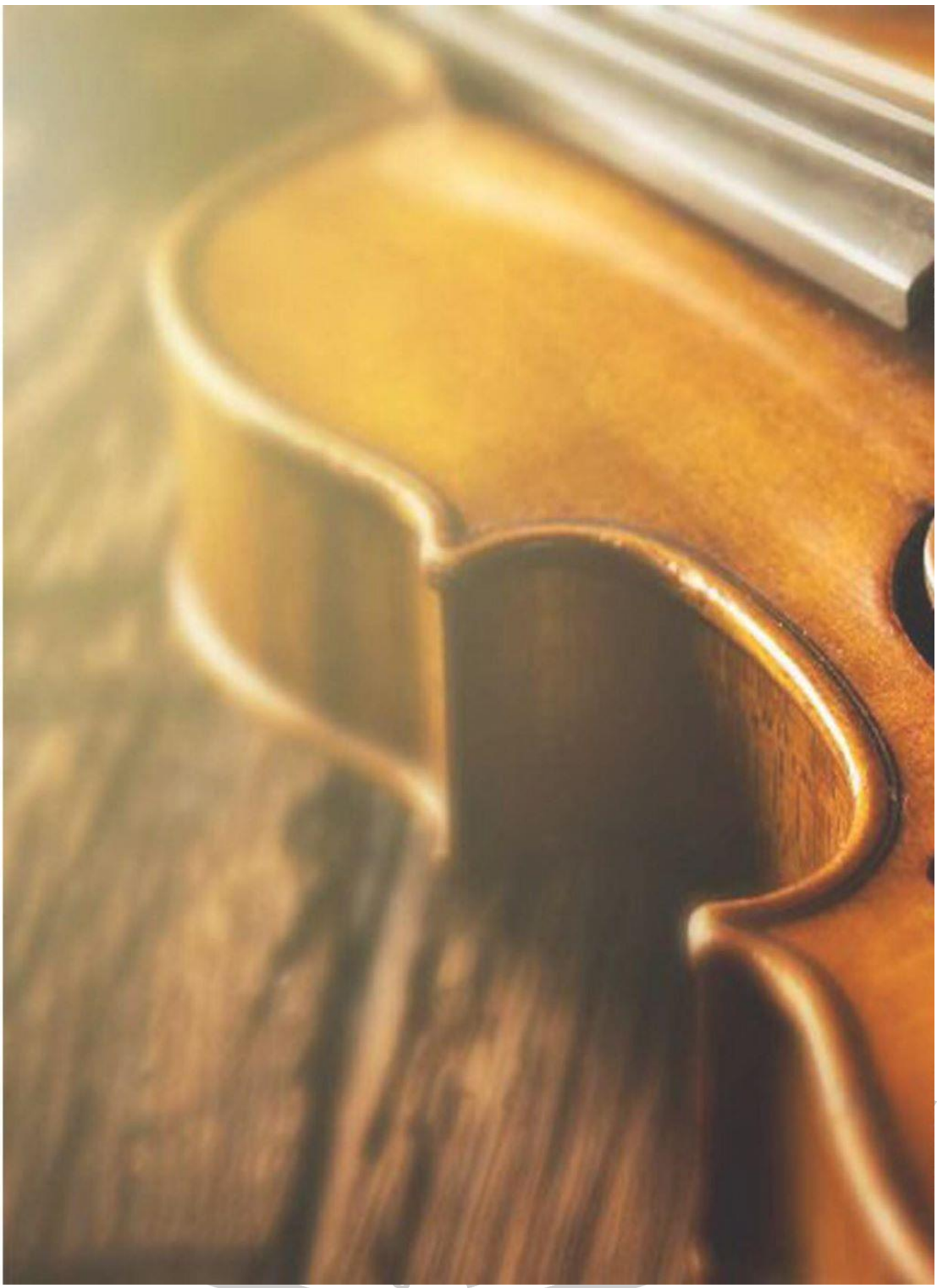
Khamensaiyok Third Variation

Andante
ท่อน 1

By H.R.H

2

เพลงลาวดวงเดือน สองชั้น

Laoduangduean Second Variation

By H.RH

2
43
2.
48
ท่อน3
52
56
60
64
68
72
1.
76
2.
rit.



พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ	นายสิทธิพงษ์ ยอดนนท์
วันเกิด	วันที่ 11 มิถุนายน พ.ศ. 2531
สถานที่เกิด	อำเภอเลิงนกทา จังหวัดยโสธร
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	187 หมู่ 12 ตำบลสวาท อำเภอเลิงนกทา จังหวัดยโสธร รหัสไปรษณีย์ 35120
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	อาจารย์ผู้ช่วยสอน
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ตำบลขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม รหัสไปรษณีย์ 44150
ประวัติการศึกษา	พ.ศ. 2546 มัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนเลิงนกทา อำเภอเลิงนกทา จังหวัดยโสธร
	พ.ศ. 2549 มัธยมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนเลิงนกทา อำเภอเลิงนกทา จังหวัดยโสธร
	พ.ศ. 2553 ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (ศป.บ.) สาขาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
	พ.ศ. 2562 ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต (ดศ.ม.) สาขาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว