การฝึกซ้อมไวโอลินสำหรับการแสดงเดี่ยวในบทเพลงของอันโตนิน ดโวชาค โซนาตินาในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ ลำดับที่ 100

โดย

พิมพ์อร เชาวน์รัตนะ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตาม

หลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

วิทยาลัยดนตรี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยรังสิต

ปีการศึกษา 2566

PRACTICE PROCEDURES FOR VIOLIN PERFORMANCE IN ANTONIN DVORAK'S SONATINA IN G MAJOR OP. 100

BY

PIMORN CHAORATTANA

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT

OF THE REQUIREMENTS FOR

THE DEGREE OF MASTER OF MUSIC

CONSERVATORY OF MUSIC

GRADUATE SCHOOL, RANGSIT UNIVERSITY

ACADEMIC YEAR 2023

วิทยานิพนธ์เรื่อง

การฝึกซ้อมไวโอลินสำหรับการแสดงเดี่ยวในบทเพลงของอันโตนิน ดโวชาค โซนาตินาในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ ลำดับที่ 100

โดย

พิมพ์อร เชาวน์รัตนะ

ได้รับการพิจารณาให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

มหาวิทยาลัยรังสิต

ปีการศึกษา 2566

รศ.ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ

ประธานกรรมการสอบ

รศ.ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์

กรรมการ

ผศ.ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

กรรมการและอาจารย์ที่ปรึกษา

บัณฑิตวิทยาลัยรับรองแล้ว

(ผศ.ร.ต.หญิง ดร.วรรณี ศุขสาตร)

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

30 พฤศจิกายน 2566

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Thesis entitled

PRACTICE PROCEDURES FOR VIOLIN PERFORMANCE IN ANTONIN DVORAK'S SONATINA IN G MAJOR OP. 100

by

PIMORN CHAORATTANA

was submitted in partial fulfillment of the requirements

for the degree of Master of Music

Rangsit University

Academic Year 2023

Assoc. Prof. Denny Euprasert, D.A

Examination Committee Chairperson

Assoc. Prof. Pawalai Tanchanpong, D.M.A.

Member

Asst. Prof. Jetnipith Sungwijit, D.A.

Member and Advisor

Approved by Graduate School

(Asst.Prof.Plt.Off. Vannee Sooksatra, D.Eng.)

Dean of Graduate School

November 30, 2023

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

กิตติกรรมประกาศ

ข้าพเจ้าขอขอบพระคุณบิดามารดาและครอบครัวที่คอยเป็นกำลังใจและให้การสนับสนุนในการเรียนดนตรีตั้งแต่เริ่มต้นจนถึงปัจจุบัน รวมไปถึงคอยให้คำปรึกษาและแนะนำสิ่งดี ๆ ให้กับข้าพเจ้าเสมอมา

ข้าพเจ้าขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร ที่เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาและกรุณาให้ทั้งความรู้ คำแนะนำ ข้อคิดเห็นและแก้ไขข้อบกพร่องในการทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้ให้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี ขอขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐและรองศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ ที่กรุณาได้ให้เกียรติและสละเวลามาเป็นกรรมการให้แก่ข้าพเจ้า

ข้าพเจ้าขอขอบพระคุณอาจารย์ ณชพล ทิพย์ธัญ ที่มอบความรู้และแนะแนวทางในวิชาไวโอลินให้กับข้าพเจ้าได้เป็นอย่างดี และขอขอบคุณเพื่อนระดับปริญญาโท วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ที่คอยช่วยเหลือและค่อยให้กำลังใจแก่ข้าพเจ้าเสมอมา

พิมพ์อร เชาวน์รัตนะ
ผู้วิจัย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5906243 : พิมพ์อร เชาวน์รัตนะ

ชื่อวิทยานิพนธ์ : การฝึกซ้อมไวโอลินสำหรับการแสดงเดี่ยวในบทเพลงของอันโตนิน ดโวชาค โซนาตินาในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ ลำดับที่ 100

หลักสูตร : ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

อาจารย์ที่ปรึกษา : ผศ.ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

บทคัดย่อ

งานวิจัยเล่มนี้เกี่ยวกับการฝึกซ้อมไวโอลินสำหรับการแสดงเดี่ยวในบทเพลงของอันโตนิน ดโวชาค *โซนาตินาในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ ลำดับที่ 100* มีวัตถุประสงค์เพื่อตีความบทเพลง นำเสนอแนวทางการฝึกซ้อม และเพื่อนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมร่วมกับเปียโน โดยมีการดำเนินงานตามขั้นตอน คือการเลือกบทเพลง การตีความบทเพลง การวางแนวทางการฝึกซ้อม การฝึกซ้อมร่วมกับเปียโน ทำการแสดง และการนำเสนอเชิงวิชาการ

ผลจากการศึกษาบทเพลง*โซนาตินาในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ ลำดับที่ 100* ทั้ง 4 ท่อน ผู้วิจัยนำเสนอให้เห็นถึง 3 ประเด็นหลักตามวัตถุประสงค์โดยพบว่า ประเด็นที่ 1) การตีความบทเพลง *โซนาตินา* เป็นบทเพลงที่สร้างมิติเสียงหลากหลาย แต่ละท่อนมีเทคนิคเพื่อสร้างอารมณ์ของบทเพลงต่างกันออกไป เช่น การเคลื่อนตำแหน่งนิ้ว การวิบราโต การกดนิ้วควบสองสาย การเลือกใช้คันชักและความเร็วในการเคลื่อนที่ของคันชัก การใช้สรีระให้เหมาะสมกับการใช้คันชัก เช่น การใช้คันชักข้ามสาย การใช้คันชักกระโดด และความสัมพันธ์ระหว่างมือซ้ายและมือขวา ประเด็นที่ 2) แนวทางการฝึกซ้อมต้องวางแผนในส่วนการบรรเลงที่ต้องใช้ทักษะเป็นอย่างมาก และให้ความสำคัญกับคุณภาพเสียงที่เกิดขึ้น ประเด็นที่ 3) การบรรเลงร่วมกับเปียโน ผู้บรรเลงและนักเปียโนต้องเข้าใจทิศทางการบรรเลงบทเพลง รวมถึงบทบาทการบรรเลงของเครื่องดนตรีที่สอดคล้องกันขณะบรรเลงเพื่อให้คุณภาพเสียงมีความไพเราะ

(วิทยานิพนธ์มีจำนวนทั้งสิ้น 167 หน้า)

คำสำคัญ: ดโวชาค, ไวโอลิน, การแสดงเดี่ยว

ลายมือชื่อนักศึกษา..... ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา .....

5906243 : Pimorn Chaorattana

Thesis Title : Practice Procedures for Violin Performance in Antonin Dvorak's Sonatina in G Major Op. 100

Program : Master of Music

Thesis Advisor : Asst. Prof. Jetnipith Sungwijit, D.A.

Abstract

The study of performance practice for violin performances in Antonin dvorak: *Sonatina in G Major op. 100*. The objectives of this study were to interpret the music to present the performance practice guidelines, and to present the guidelines for playing with the piano. The operation was carried out according to the steps such as selection of songs, interpretation, planning practice guidelines, practicing with the piano, performing and academic presentations.

According to the result from the study of all four parts of *Sonatina in G Major op. 100,* the researcher presented 3 main points according to the objectives and found that 1) the interpretation of *Sonatina* is a song that creates many dimensions of sound. Each section has different techniques to create the mood of the song such as fingers position, vibrato, double stop, bow choosing; as well as a use of the body suitable for using the bow such as speed of bowing's movement, string crossing, and the correlation between left and right hands. 2) Practice guidelines must be planned for the parts of playing that highly require skills and give importance to the quality of the sound produced. 3) As for rehearsals with a pianist, both a violinist and a pianist need to understand the direction of playing the song and roles of playing in harmony while playing in order to perform melodious sound quality.

(Total 167 pages)

Keywords: Dvorak, Violin, Performances

Student's Signature……. Thesis Advisor's Advisor ……

สารบัญ

		หน้า
กิตติกรรมประกาศ		**ก**
บทคัดย่อภาษาไทย		**ข**
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ		**ค**
สารบัญ		**ง**
สารบัญตาราง		**ฉ**
สารบัญรูป		**ช**
สารบัญตัวอย่าง		**ซ**
บทที่ 1	**บทนำ**	**1**
	1.1 ที่มาและความสำคัญ	1
	1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย	3
	1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	3
	1.4 ขอบเขตของการวิจัย	3
	1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น	4
	1.6 นิยามศัพท์	4
บทที่ 2	**ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง**	**5**
	2.1 บริบทที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง	5
	2.2.1 ประวัติของผู้ประพันธ์	5
	2.2.1 ลักษณะทั่วไปของบทเพลง	6
	2.2 การตีความบทเพลง	7
	2.3 สังคีตลักษณ์	9
	2.4 เทคนิคการบรรเลงที่เกี่ยวข้อง	13
	2.5 หลักในการซ้อมดนตรีให้เกิดประสิทธิภาพ	21
	2.5 การฝึกซ้อมร่วมกับเปียโน	25
	2.6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	27

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
บทที่ 3	**วิธีการดำเนินการวิจัย**	**34**
	3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล	34
	3.2 ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล	35
	3.3 ขั้นตอนการสังเคราะห์ข้อมูล	35
	3.4 ขั้นตอนการทำวิจัย	36
	3.5 การนำเสนอข้อมูล	38
บทที่ 4	**บทวิเคราะห์**	**39**
	4.1 การตีความและการฝึกซ้อมในท่อนที่ 1	39
	4.2 การตีความและการฝึกซ้อมในท่อนที่ 2	62
	4.3 การตีความและการฝึกซ้อมในท่อนที่ 3	77
	4.4 การตีความและการฝึกซ้อมในท่อนที่ 4	89
บทที่ 5	**สรุปผลวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ**	**108**
	5.1 สรุปผลการวิจัย	108
	5.2 อภิปรายผล	115
	5.3 ข้อเสนอแนะ	117
บรรณานุกรม		**119**
ภาคผนวก		**122**
ประวัติผู้วิจัย		**167**

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
2.1	โครงสร้างท่อนที่ 1	10
2.2	โครงสร้างท่อนที่ 2	11
2.3	โครงสร้างท่อนที่ 3	12
2.4	โครงสร้างท่อนที่ 4	13
5.1	ตารางสรุปแนวทางการฝึกซ้อมท่อนที่ 1	109
5.2	ตารางสรุปแนวทางการฝึกซ้อมท่อนที่ 2	111
5.3	ตารางสรุปแนวทางการฝึกซ้อมท่อนที่ 3	113
5.4	ตารางสรุปแนวทางการฝึกซ้อมท่อนที่ 4	115

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญรูป

หน้า

รูปที่		
2.1	การโค้งแบบครึ่งวงกลม	18
2.2	การเล่นโน้ตแบบการกระจายคอร์ด	19
2.3	การแบ่งส่วนคันชัก	19
2.4	ตำแหน่งการวางคนชัก	20

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง

ตัวอย่างที่		หน้า
4.1	ประโยคถาม-ตอบ ห้องที่ 1-8	42
4.2	ประโยคถาม-ตอบ ห้องที่ 1-16	43
4.3	ตอนนำเสนอ (ทำนองหลักที่ 1)	45
4.4	ตอนนำเสนอ ห้องที่ 17-24	46
4.5	ช่วงเชื่อม ห้องที่ 25-37	47
4.6	ช่วงเชื่อม ห้องที่ 25-36	48
4.7	ช่วงเชื่อมที่ 2 ห้องที่ 52-63	50
4.8	ช่วงเชื่อมห้องที่ 52-63	51
4.9	ตอนพัฒนาทำนอง ห้องที่ 68-71	52
4.10	ตอนพัฒนาทำนอง ห้องที่ 87-96	53
4.11	กลุ่มโน้ต 3 พยางค์	53
4.12	ช่วงเชื่อมกลับ ห้องที่ 104-111	54
4.13	แนวซ้ำยืนพื้น ห้องที่ 68-83	55
4.14	โมทีฟ ห้องที่ 87-96	56
4.15	ช่วงเชื่อมกลับ ห้องที่104-107	57
4.16	ตอนย้อนความ ห้องที่ 131-135	58
4.17	ความเข้มเสียงที่ดังขึ้นและเครื่องหมายฟอร์ทซันโด	58
4.18	ช่วงห่างเพลง ห้องที่ 183-195	59
4.19	ตอนย้อนความ ห้องที่ 159-174	60
4.20	ช่วงห่างเพลง ห้องที่ 183-195	61
4.21	ท่อน A	63
4.22	ท่อน A ห้องที่ 1-16	64
4.23	ท่อน A ห้องที่ 17-24	66
4.24	เทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย	66
4.25	ทำนองหลักของเปียโน ห้องที่ 17-28	67
4.26	ท่อน A ห้องที่ 33-34	69

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่		หน้า
4.27	ท่อน A ห้องที่ 33-34	70
4.28	ท่อน B ห้องที่ 44-45	71
4.29	ท่อน B การกดนิ้วควบสองสาย	71
4.30	แนวซ้ำยืนพื้น	72
4.31	ช่วงเชื่อมกลับ ห้องที่ 60-71	73
4.32	ท่อน A’	75
4.33	สแกร็ตโซ (ท่อน A)	78
4.34	สแกร็ตโซ ห้องที่ 1-16	79
4.35	สแกร็ตโซ (ท่อน B)	81
4.36	สแกร็ตโซ ห้องที่ 17-31	82
4.37	ช่วงเชื่อม ห้องที่ 32-39	83
4.38	ทรีโอ (ท่อน C) ห้องที่ 56-63	85
4.39	ทรีโอ (ท่อน D และ C’)	87
4.40	ประโยคถาม ห้องที่ 1-8	90
4.41	ประโยคตอบ ห้องที่ 9-16	91
4.42	ตอนนำเสนอ ห้องที่ 1-8	92
4.43	ทำนองหลักที่ 1 ห้องที่ 17-34	93
4.44	ช่วงเชื่อม ห้องที่ 48-57	96
4.45	ทำนองหลักที่ 2 ห้องที่ 62-75	97
4.46	ทำนองหลักที่ 2 ห้องที่ 62-77	98
4.47	ทำนองหลักที่ 2 ห้องที่ 78-89	99
4.48	การใช้เครื่องหมายเน้นที่ติดต่อกัน	100
4.49	ทำนองปิดท้ายตอนนำเสนอ ห้องที่ 106-129	101
4.50	การเชื่อมเสียง ห้องที่ 118-121	102
4.51	ตอนพัฒนาทำนอง ห้องที่ 176-199	103
4.52	ตอนพัฒนาทำนอง ห้องที่ 184-188	104

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่		หน้า
4.53	ช่วงห่างเพลง ห้องที่ 347-352	104
4.54	การทำความเข้มเสียง ห้องที่ 347-342	105
4.55	ความหนาแน่นของโน้ต ห้องที่ 361-373	106
4.56	ช่วงห่างเพลงห้องที่ 361-379	107

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ที่มาและความสำคัญ

บทเพลง *โซนาตินาในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ลำดับที่ 100* ได้ประพันธ์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ.1893 ที่นครนิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา โดยอันโตนิน ดโวชาค (Antonin Dvorak, 1841-1904) คีตกวีชาวโบฮีเมียนและได้รับการตีพิมพ์ในปี ค.ศ.1894 โดยสำนักพิมพ์ ซิมร็อค (Simrock) ซึ่งบทเพลงนี้เป็นหนึ่งในผลงานที่ได้รับความนิยมอย่างมาก แรงบันดาลใจที่เกิดขึ้นในการเขียนบทเพลง เกิดจากการที่ดโวชาคได้ไปพักร้อนกับครอบครัวและได้เห็นความสวยงามของน้ำตก ประกอบกับที่ดโวชาคสนใจดนตรีของชนพื้นเมืองอเมริกัน เพลงพื้นเมืองของชาวโบฮีเมียนและดนตรีอินเดียนแดง ทำให้แนวคิดทางดนตรีของบทเพลงมีความผสมผสานระหว่างดนตรีของชนพื้นเมืองและความสวยงามของธรรมชาติที่จะเห็นได้จากการแสดงออกในแต่ละท่อนของบทเพลง (Fallon, 2014, pp. 53-54)

จากแรงบันดาลใจและแนวคิดทางดนตรีของดโวชาค ทำให้ผู้วิจัยเกิดความสนใจในบทเพลง ที่นำเสนอให้เห็นถึงการผสมผสานระหว่างดนตรีชนพื้นเมืองและธรรมชาติ ผู้วิจัยจึงได้เลือกบทเพลง *โซนาติมา*มาใช้ในการแสดงเดี่ยวไวโอลิน ซึ่งในการแสดงเดี่ยวไวโอลินให้มีประสิทธิภาพและความไพเราะขณะแสดงนั้น ผู้แสดงต้องสามารถถ่ายทอดความหมายและจินตนาการของผู้ประพันธ์ผ่านการบรรเลง อีกทั้งยังจำเป็นต้องอาศัยความรู้ความเข้าใจในสังคีตลักษณ์ (Form) ของบทเพลงเพื่อใช้ในการตีความบทเพลง (Interpretation) รวมไปถึงการฝึกซ้อมทักษะให้ตรงตามเป้าหมาย จากที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจึงต้องการศึกษาและวิจัยองค์ความรู้ที่จำเป็นเพื่อพัฒนาการบรรเลงให้มีคุณภาพมากยิ่งขึ้น โดย ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ (2560, น. 108) ได้ให้ความสำคัญของการแสดงดนตรีและการฝึกซ้อมไว้ว่า “หากมีการตีความและวิเคราะห์เทคนิคการเล่นที่ดีจะทำให้การแสดงเกิดประสิทธิภาพมากขึ้น” นอกจากนี้ อภิชัย เลี่ยมทอง (2555, น. 30) ยังได้อธิบายเพิ่มเติมว่า

สำหรับนักดนตรีที่เป็นผู้แสดงดนตรีนั้นเป้าหมายและหน้าที่สำคัญของการแสดงดนตรีที่ดี คือ การแสดงเพื่อถ่ายทอดความคิดและจินตนาการของผู้ประพันธ์เพลง ผ่านทางการบรรเลงบทเพลงให้ตรงกับสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องการให้มากที่สุด

โดยที่นักดนตรีต้องมีความเข้าใจในบทเพลง ซึ่งอาจรวมถึงการศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรี ทฤษฎีดนตรีหรือฉันทลักษณ์ของบทเพลง ... การเตรียมตัวแสดงดนตรีโดยการฝึกซ้อมนั้นเป็นสิ่งจำเป็นที่นักดนตรีทุกคนต้องปฏิบัติและให้ความสำคัญการฝึกซ้อมโดยใช้เวลามากอย่างไม่ถูกวิธีอาจไม่ให้ผลสำเร็จเทียบเท่าผู้ใช้เวลาฝึกซ้อมน้อยอย่างถูกวิธี

นอกจากนั้นน้ำเสียงหรือสำเนียง (Intonation) เป็นสิ่งที่ผู้วิจัยให้ความสนใจในการฝึกซ้อมเช่นกัน กล่าวคือ การสร้างคุณภาพเสียงที่ดีจะทำให้สามารถถ่ายทอดอารมณ์เพลงออกมาได้เป็นอย่างดี การให้ความสำคัญกับน้ำเสียงหรือสำเนียงของไวโอลิน ในความเห็นของผู้วิจัย คิดว่าเป็นสิ่งจำเป็นที่ควรตระหนักถึงและไม่ควรมองข้ามขณะทำการซ้อม โดยกาลาเมียน (Galamian, 2013, p. 22) ได้อธิบายว่า ในการสร้างน้ำเสียงนั้นปัจจัยหลักคือการฟังและการเล่น ซึ่งนิ้วมือเรียนรู้ที่จะค่อย ๆ ปรับทิศทางเพื่อหาตำแหน่งที่เหมาะสม รวมไปถึงการเลือกใช้น้ำเสียงให้เหมาะสมกับอารมณ์ของบทเพลง สำหรับผู้บรรเลงแล้วการมีน้ำเสียงที่ดีจะส่งผลให้การบรรเลงแสดงออกถึงความรู้สึกที่หลากหลาย เพราะโดยส่วนใหญ่ผู้บรรเลงจะปรับเปลี่ยนน้ำเสียง เพื่อให้เข้ากับผู้บรรเลงประกอบหรือปรับเปลี่ยนตามความสั้นยาว และความดัง-เบาของเสียง

อย่างไรก็ตามบทเพลงที่ผู้วิจัยได้เลือกมาศึกษาในครั้งนี้ เป็นบทเพลงที่ใช้ไวโอลินบรรเลงร่วมกับเปียโน ซึ่งการบรรเลงร่วมกันนั้นจะต้องผ่านการฝึกซ้อมร่วมกันโดยผู้วิจัยและนักเปียโนควรจะต้องมีความเข้าใจกันในเรื่องของอัตราความเร็ว ความดัง-เบาและการเปลี่ยนท่อนเพลงในแต่ละท่อนเป็นต้นดังนั้นผู้วิจัยจึงเห็นว่าการฝึกซ้อมร่วมกับเปียโนเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ควรให้ความสำคัญเพื่อให้การแสดงออกมาได้อย่างต่อเนื่องและไพเราะ อีกทั้งยังช่วยสร้างสีสันที่หลากหลายและเสียงประสานที่สมบูรณ์ในกับบทเพลงยิ่งขึ้น โดย ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ (2560, น. 108) ได้กล่าวถึงการบรรเลงดนตรีร่วมกันว่า

การบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ... ผู้เล่นจำเป็นต้องมีการปรึกษาหารือและหาข้อตกลงร่วมกัน รวมถึงการวิเคราะห์วิธีนำเสนอบทเพลง ทั้งนี้เพื่อให้เสียงที่เล่นออกมามีความกลมกล่อม และมีความเป็นเอกลักษณ์

การเล่นคุณลักษณะต่าง ๆ เช่น โน้ตประดับควรตกลงวิธีการเล่นให้เป็นแบบเดียวกัน หรือการเริ่มต้นและการจบประโยคเพลงก็ควรเป็นไปในลักษณะเดียวกัน

การแสดงเดี่ยวในแต่ละครั้งจำเป็นจะต้องผ่านการเลือกบทเพลงและการฝึกซ้อมอย่างเป็นระบบ ในงานวิจัยเล่มนี้ผู้วิจัยมีความสนใจในแนวทางและวิธีการของดโวชาคที่นำเสนอออกมาผ่านทางบทเพลง *โซนาตินา* ทำให้ผู้วิจัยมีความตั้งใจที่จะศึกษาเกี่ยวกับ “การฝึกซ้อมไวโอลินสำหรับการแสดงเดี่ยวในบทเพลงของอันโตนิน ดโวชาค *โซนาตินาในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ ลำดับที่ 100*” โดยมุ่งประเด็นไปที่การตีความบทเพลง การนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อม รวมไปถึงแนวทางการฝึกซ้อมร่วมกับเปียโน เพื่อนำมาพัฒนาการบรรเลงไวโอลินของผู้วิจัยและผู้ที่สนใจสามารถนำวิธีคิดหรือแนวทางการฝึกซ้อมไปประยุกต์ใช้ในการฝึกซ้อมเพลงอื่น ๆ ได้

1.2 วัตถุประสงค์

1.2.1 เพื่อตีความบทเพลง *โซนาตินาในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ ลำดับที่ 100* ของดโวชาค

1.2.2 เพื่อนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมไวโอลินในบทเพลง *โซนาตินาในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ ลำดับที่ 100* ของดโวชาค

1.2.3 เพื่อนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมร่วมกับเปียโน

1.3 ประโยชน์ที่ได้รับ

1.3.1 ได้ความรู้ความเข้าใจในบทเพลงเพิ่มประสิทธิภาพในการบรรเลงให้ดียิ่งขึ้น

1.3.2 เป็นแนวทางการฝึกซ้อมไวโอลินแก่ผู้ที่สนใจในบทเพลง

1.3.3 ได้พัฒนาศักยภาพในการแสดงเดี่ยวร่วมกับเปียโน

1.3.4 สามารถนำแนวทางการฝึกซ้อมไปปรับใช้กับบทเพลงอื่น

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

1.4.1 บทเพลง *โซนาตินาในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ ลำดับที่ 100* ของอันโตนิน ดโวชาค จากสำนักพิมพ์ วีเนอร์เออร์เทคอิดิชั่น (Wiener Urtext Edition) ปี ค.ศ. 1996 โดยมีเรนเนอร์ โมส (Rainer Mohrs) เป็นบรรณาธิการ บทเพลงมีทั้งหมด 4 ท่อน คือ อัลเลโกรริโสลูโต (Allegro risoluto) ลาร์เกตโต (Larghetto) สแกร์ตโซทรีโอ (Scherzo Trio) อัลเลโกรมอลโต (Allegro Molto) ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงของผู้วิจัย

1.4.2 การตีความบทเพลง ผู้วิจัยนำเสนอในแง่ของ น้ำเสียง ทำนอง การใช้ความเข้มเสียง (Dynamic) คุณลักษณะเสียง (Articulation) รวมไปถึงเทคนิคการบรรเลงไวโอลินได้แก่ การเลือกใช้ส่วนของคันชัก การเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วมือซ้าย (Shifting) และประเด็นอื่น ๆ ที่น่าสนใจ

1.4.3 สำหรับแนวทางการฝึกซ้อมร่วมกับเปียโน ผู้วิจัยจะนำเสนอในประเด็นของเสียงประสาน การฝึกซ้อมร่วมกัน คุณลักษณะเสียงที่บรรเลงร่วมกัน และการใช้ความเข้มเสียง ส่วนประเด็นอื่น ๆ ที่เกี่ยวเนื่องผู้วิจัยอาจกล่าวถึงเป็นกรณีไป

1.4.4 งานวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำแนวคิด ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะการฝึกซ้อมดนตรีให้เกิดประสิทธิภาพจากโรเบิร์ต เกอล์ (Robert Gerle) และเอเดรียน อีล (Adrian Eales) ซึ่งทั้ง 2 คน ได้ในคำแนะนำในประเด็นต่าง ๆ ที่น่าสนใจและเกิดประโยชน์สำหรับเป็นแนวทางในการฝึกซ้อม

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

1.5.1 คำศัพท์ในงานวิจัย ผู้วิจัยอ้างอิงจากหนังสือพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ พิมพ์ครั้งที่ 4 โดยศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธ์เจริญ พิมพ์เมื่อปี พ.ศ. 2554

1.5.2 คำศัพท์เทคนิคการบรรเลงไวโอลินในงานวิจัยเล่มนี้บางกรณีใช้เป็นคำทับศัพท์ภาษาอังกฤษเพื่อให้ผู้อ่านสามารถเข้าใจได้ง่าย

1.6 นิยามศัพท์

โซนาตินา หมายถึง *โซนาตินาในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ ลำดับที่ 100* ประพันธ์โดยอันโตนิน ดโวชาค

บทที่ 2

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยฉบับนี้เป็นการศึกษาและค้นคว้าเกี่ยวกับการฝึกซ้อมไวโอลินสำหรับการแสดงเดี่ยวในบทเพลง *โซนาตินาในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ ลำดับที่ 100* ของดโวชาค เพื่อให้เกิดประสิทธิภาพในการแสดง ผู้วิจัยจึงจำเป็นต้องมีองค์ความรู้ของลักษณะดนตรียุคโรแมนติก ชีวประวัติของผู้ประพันธ์ ลักษณะของบทเพลงรวมไปถึงเทคนิคการบรรเลงที่เกี่ยวข้องและหลักสำคัญในการฝึกซ้อม เพื่อที่จะตีความบทเพลงและฝึกซ้อมบทเพลงได้อย่างเหมาะสม ดังนี้

2.1 บริบทที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง

2.1.1 ประวัติของผู้ประพันธ์

อันโทนิน ดโวชาค ผู้ประพันธ์เพลงชาวโบฮีเมียนและเป็นผู้ประพันธ์เพลงในกลุ่มชาตินิยม ลักษณะที่สังเกตได้ในดนตรีของดโวชาคกล่าวคือ มีลีลาที่ชวนให้ตื่นเต้นและมีการเรียบเรียงแนวบรรเลงสำหรับวงออร์เคสตราที่ดี (คมสันต์ วงค์วรรณ, 2551, น. 142) ดโวชาคเริ่มเป็นที่รู้จักได้จากการส่งประกวดผลงานเพลงการแข่งขันของรัฐบาลออสเตรียในปี ค.ศ.1874 โดยเขาได้รับความสนใจจากโยฮันเนส บรามส์ (Johannes Brahms, 1833-1897) และนักวิจารณ์อย่างเอดดูอาร์ แฮนสลิค (Eduard Hanslick, 1825-1904) จากกรุงเวียนนา (Plantinga, 1984, p. 351) ดโวชาคได้สร้างชื่อเสียงในฐานะผู้ประพันธ์เพลงจนเป็นที่รู้จักของนานาชาติ เขาประพันธ์เพลงไว้เกือบทุกประเภท อาทิ บทประพันธ์โซนาตา บทประพันธ์ซิโฟนี เป็นต้น โดยดโวชาคยึดหลักการแต่งเพลงของบราห์มส์ผสมผสานกับเพลงพื้นบ้านและการเต้นรำของโบฮีเมียน (ณรุทธ์ สุทธจิต, 2540, น. 200-201) นอกจากนั้นฟอลลอน (Fallon, 2014, p. 50) ได้กล่าวถึงดโวชาคว่า “ดโวชาคถือว่าเป็นนักประพันธ์เพลงแนวชาตินิยม ซึ่งเป็นผู้ที่ผสมผสานองค์ประกอบของดนตรียุคคลาสสิกและยุคโรแมนติกเข้าด้วยกัน และมีอิทธิพลจากดนตรีพื้นบ้านเข้ามาเกี่ยวข้องในการประพันธ์เพลงของเขา”

ในปี ค.ศ.1891 ดโวชาคได้ดำรงตำแหน่งศาสตราจารย์สอนการแต่งเพลงที่สถาบันดนตรีในกรุงปราก (Praque Conservatory) และในปีเดียวกันนี้เขาถูกเชิญให้ไปดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการที่สถาบันดนตรีแห่งอเมริกา (The Nationnal Conservatory of Music of America) ที่นครนิวยอร์กด้วยการสนับสนุนของเจนเน็ต เธอร์เบอร์ (Jeanette Thurber) และสามีของเธอ ซึ่งสถาบันนี้มีความตั้งใจที่จะส่งเสริมดนตรีอเมริกันโดยมีนักดนตรีชาวยุโรปหรือกลุ่มคนจำนวนมากที่ถูกฝึกอยู่ที่สถาบันนี้ การลงแรงลงมือของดโวชาคในขณะที่สอนอยู่ที่อเมริกาได้ถูกเห็นในแง่มุมของการเป็นต้นแบบให้กับดนตรีอเมริกันซึ่งเป็นตัวตนของเขา โดยผลงานทางดนตรีของดโวชาคในช่วงเวลาที่อยู่อเมริกานั้น สังเกตเห็นได้จากซิมโฟนีที่มีชื่อว่า "*From the New World*" หรือวงอเมริกันควอร์เท็ตและควินเท็ต รวมไปถึงผลงานไวโอลินอย่าง*โซนาตินา* ซึ่งเป็นผลงานที่มีวัฒนธรรมของยุโรปที่เป็นถิ่นฐานบ้านเกิดถ่ายทอดมาในบทประพันธ์ดังกล่าวด้วยความผสมผสานท่วงทำนองและจังหวะแบบอเมริกันเข้าด้วยกัน (Anderson, 2001, para. 2)

2.1.2 ลักษณะทั่วไปของบทเพลง

ดโวชาคประพันธ์บทเพลง*โซนาตินา* ในปี ค.ศ.1893 ซึ่งอยู่ในยุคโรแมนติก (ค.ศ.1820-1900) ผลงานชิ้นนี้อยู่ในช่วงปลายปีแรกของการทำงานที่อเมริกา ดโวชาคและครอบครัวเดินทางไปพักผ่อนในเมืองเล็ก ๆ ที่มีชื่อว่าสปิวเวอร์ (Spillville) ทัศนียภาพรอบ ๆ เมืองแห่งนี้มีความคล้ายคลึงกับชนบทดั้งเดิมที่บ้านเกิดของเขา นั้นจึงทำให้ดโวชารู้สึกผ่อนคลายขณะที่มาพักผ่อน ณ ที่แห่งนี้ รวมไปถึงยังเป็นช่วงเวลาของการสร้างสรรค์บทเพลงขณะที่อยู่ในอเมริกาอีกด้วย ต่อมาดโวชาคได้เดินทางท่องเที่ยวที่น้ำตกมินิฮาฮา (Minnehaha) และสัมผัสถึงความสวยงามของน้ำตก (Fallon, 2014, p. 52)

โดยสเตฟาน (Stefan , 1971, p. 223) ได้กล่าวถึงเหตุการณ์ดังกล่าวว่า "ความงดงามของน้ำตกนั้นพาให้ความคิดดโวชาคล่องลอยไปกับสายน้ำจากที่แห่งหนึ่งไปยังอีกที่แห่งหนึ่ง และดโวชาคจดบันทึกความรู้สึกดังกล่าว ซึ่งภายหลังนำแรงบันดาลใจนี้มาใช้ในท่อนช้าของบทประพันธ์*โซนาตินา*" นอกจากนั้นโฮโรวิตซ์ (Horowitz, 2003, pp. 94-95) ได้ทำการเปรียบเทียบระหว่างวัฒนธรรมของชาวอเมริกันพื้นเมืองกับน้ำตกมินิฮาฮา โดยการเชื่อมโยงท่วงทำนองที่มีชื่อว่าอะวอทา (Hiawatha) ที่มาจาก Song of Hiawatha เป็นบทกวีมหากาพย์ตามตำนานของชนพื้นเมืองอเมริกันถูกแต่งขึ้นในปี ค.ศ. 1855 ของเฮนรี่ วัดส์เวิร์ธ ลองเฟลโลว์ (Henry Wadsworth Longfellow, 1807-1882) กล่าวคือ ดโวชาคได้ประพันธ์ทำนองในท่อนที่ 2 ของ*โซนาตินา* โดยมีการนำพื้นเรื่อง

ของอะวอทาเข้ามาเกี่ยวข้อง ซึ่งมีเรื่องราวที่เข้าใจง่าย บางช่วงของดนตรีให้ความรู้สึกเหมือนเสียงรัวกลองทอมที่ซ้ำไปมา ความลึกลับสร้างเอกลักษณ์ความเป็นอินเดียนแดงในแบบดโวชาค กระแสน้ำตกของมินิฮาฮาที่ผันผวนของเงาและแสงอาทิตย์ ถูกแปรมาอยู่ในบทประพันธ์ที่สะท้อนให้เห็นถึงความสว่างและความมืดผ่านกุญแจเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ ในช่วงกลางของการบรรเลงจะได้ยินโน้ตสองตัวจากไวโอลินที่ขับกล่อมได้อย่างงดงาม

อิทธิพลที่มีต่อบทเพลงในช่วงระหว่างการเดินทางนั้นมีผลอย่างมากต่อดโวชาค ยิ่งไปกว่านั้นท่วงทำนองของบทเพลง*โซนาตินา*บทนี้ ยังเป็นการผสมผสานลักษณะที่แตกต่างกันออกไปโดยพรสวรรค์ด้านการประพันธ์เพลงของผู้ประพันธ์ ซึ่งสังเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ ทางดนตรีเข้าด้วยกันจนกลายเป็นทำนองที่ผ่านกระบวนการกลั่นกรองออกมาได้อย่างดี บทเพลง*โซนาตินา*เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมทางดนตรีที่เกิดขึ้นจากแนวดนตรีพื้นเมือง เช่น เพลงยอดนิยมของอเมริกา เพลงพื้นเมืองของชาวโบฮีเมียน หรือดนตรีอินเดียนแดง เป็นต้น ซึ่งวัฒนธรรมทางดนตรีเหล่านี้เป็นสิ่งที่ดโวชาคได้ซึมซับและนำออกมาถ่ายทอดผ่านบทเพลงตนเอง (Fallon, 2014, p. 55)

จากที่ผู้วิจัยได้ทราบถึงประวัติของผู้ประพันธ์ และลักษณะทั่วไปของบทเพลง ทำให้ผู้วิจัยเห็นถึงบริบทโดยรอบ รวมไปถึงวิธีการและแนวทางดนตรีที่ดโวชาคใช้ในการประพันธ์เพลง ไม่ว่าจะเป็นสุนทรียศาสตร์ทางดนตรีในยุคโรแมนติกหรือช่วงเวลาในขณะที่ดโวชาคประพันธ์*โซนาตินา*และแรงบันดาลใจที่มีต่อบทเพลง ซึ่งทำให้บทเพลง*โซนาตินา*นั้นมีความน่าสนใจ ดังนั้นเมื่อผู้วิจัยได้เห็นภาพรวมโดยรอบของบทเพลงแล้ว ทำให้ผู้วิจัยสามารถนำการศึกษาบริบทต่าง ๆ นี้ไปปรับใช้ในการตีความบทเพลงและการฝึกซ้อมเพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุดในการแสดงเดี่ยวไวโอลิน

2.2 การตีความบทเพลง

การแสดงดนตรีนอกจากการฝึกซ้อมแล้วนั้น การตีความบทเพลงก็มีความสำคัญและจำเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากการตีความนั้นเป็นการทำความเข้าใจบทเพลง เพื่อให้ผู้บรรเลงถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกให้ใกล้เคียงกับสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องการจะสื่อออกมาสู่ผู้ฟังให้มากที่สุด โดยแอมเมอร์ (Ammer, 2004, p. 194) ได้อธิบายเกี่ยวกับความหมายของการตีความบทเพลงว่า เป็นระเบียบวิธีการแสดงที่นักร้อง นักดนตรีหรือวาทยกร เป็นผู้นำเสนอแนวความคิดที่จะสื่อถึงอารมณ์ของผู้ประพันธ์ การตีความทางดนตรีเป็นเป้าหมายสำคัญอย่างยิ่ง เพราะถือเป็นการดึงจุดประสงค์

ของการประพันธ์ที่ถูกชี้ให้เห็นในรายละเอียดต่าง ๆ อาทิเช่น ประโยคเพลง จังหวะ ความดังเบา สีสันเสียง รวมไปถึงการควบคุมคุณลักษณะเสียงและอื่น ๆ

นอกจากนั้น (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2540, น.4-5) ได้เพิ่มเติมในเรื่องการตีความบทเพลงว่า การแสดงในแต่ละครั้งย่อมมีความแตกต่างกัน ถึงแม้จะเป็นการบรรเลงเพลงเดียวกันก็ตาม เนื่องมาจากการถ่ายทอดหรือการตีความจากโน้ตเพลงออกมาเป็นเสียงดนตรี ซึ่งเพลงแต่ละเพลงย่อมจะมีทำนองหรือจังหวะที่ผู้ฟังจำได้ แต่รายละเอียดการบรรเลงโดยนักดนตรีแต่ละคนย่อมแตกต่างกันไป ซึ่งนักดนตรีมีสิทธิ์ที่จะแสดงความสามารถในการตีความและการบรรเลง สิ่งนี้เองเป็นเหตุผลที่ทำให้การแสดงแต่ละครั้งแตกต่างกันในด้านความรู้สึกของบทเพลงแม้จะเป็นบทเพลงเดียวกัน

จากการอธิบายข้างต้นทั้งแอมเมอร์และณรุทธ์เป็นไปในแนวทางเดียวกันว่า การตีความบทเพลงนั้นเป็นสิ่งสำคัญที่ขาดไม่ได้ในการบรรเลงหรือการแสดงดนตรี ซึ่งในการตีความบทเพลงนั้นอาจมีความแตกต่างกันในแต่ละบุคคลขึ้นอยู่กับปัจจัยต่าง ๆ แต่จุดประสงค์ของการตีความนั้นเป็นไปในทางเดียวกันคือ ต้องการถ่ายทอดสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องการจะสื่อผ่านการแสดงดนตรี

มากไปกว่านั้นกาลาเมียน (Galamian, 2013, pp. 6-8) ได้อธิบายภาพรวมของการตีความบทเพลงไว้ว่า การตีความเป็นกระบวนการและเป้าหมายที่สำคัญสำหรับทุกเครื่องดนตรี เทคนิคของแต่ละเครื่องดนตรีนั้นเป็นเครื่องมือที่ช่วยเสริมความไพเราะ ดังนั้นการเข้าใจเทคนิคอย่างเดียวนั้นไม่เพียงพอ ผู้แสดงควรทำความเข้าใจความหมายบทเพลงผ่านการตีความบทเพลง เพื่อให้การแสดงในแต่ละครั้งนั้นสามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของผู้ประพันธ์ได้ดีที่สุด ซึ่งนักแสดงก็เปรียบเสมือนกับนักพูด ที่จะต้องผ่านการเตรียมตัวและการฝึกซ้อมมาเป็นอย่างดีก่อนการพูดทุกครั้ง นักพูดที่ดีจะต้องมีการศึกษาเกี่ยวกับวิธีการพูด พูดอย่างไร ให้คนฟังเข้าใจและน่าสนใจ เช่นเดียวกันกับนักดนตรีที่จะแสดงออกหรือสื่อสารกับผู้ฟังผ่านเสียงดนตรีอย่างไร ให้ผู้ฟังเข้าใจในบทเพลง ดังนั้นการตีความบทเพลงเป็นแนวทางที่ดีสำหรับนักดนตรีหรือนักแสดง ที่จะทำความเข้าใจในบทเพลง เพื่อสื่อสารและถ่ายทอดความไพเราะไปสู่ผู้ฟังได้เป็นอย่างดี โดยการตีความนั้นย่อมมีความแตกต่างกันขึ้นอยู่กับแนวทางของนักดนตรีแต่ละคน

การแสดงดนตรีที่ดีไม่ใช้เพียงแค่การบรรเลงให้ถูกต้องตามโน้ตหรือตามเทคนิคเพียงอย่างเดียว แต่ในการแสดงแต่ละครั้งจะต้องผ่านการฝึกซ้อม รวมไปถึงการทำความเข้าใจในบทเพลงผ่านการตีความเพื่อศึกษาองค์ประกอบโดยรวมของบทเพลงก่อนที่จะแสดง ซึ่งในการตีความบทเพลงนั้นช่วยให้ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ถึงกระบวนการต่าง ๆ ทั้งในแง่ น้ำเสียง ทำนอง เสียงประสานและอื่น ๆ มากไปกว่านั้น ยังช่วยทำให้ผู้วิจัยได้เข้าใจจุดประสงค์ของนักประพันธ์ที่ต้องการจะสื่อออกมาผ่านบทเพลง ดังนั้นการที่จะแสดงดนตรีให้ออกมาได้ดีนั้นจะต้องมีองค์ประกอบจากหลาย ๆ ส่วนมาประกอบเข้าด้วยกันจึงจะทำให้การแสดงนั้นออกมาได้สมบูรณ์ที่สุด

2.3 สังคีตลักษณ์

สังคีตลักษณ์ของบทเพลงนั้นเป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้วิจัยควรทำความเข้าใจ เนื่องจากการเข้าใจในสังคัตลักษณ์นั้นเปรียบเสมือนการมองเห็นโครงสร้างหลักของบทเพลง ทำให้ผู้วิจัยเข้าใจถึงบริบทต่าง ๆ เช่น แนวทำนอง ประโยคเพลง จุดพัก ท่อนเชื่อมและอื่น ๆ ดังนั้นเมื่อผู้วิจัยเข้าใจถึงโครงสร้างแล้วนั้น จะส่งผลให้ผู้วิจัยฝึกซ้อมได้ง่ายและเป็นระเบียบมากขึ้น โดยผู้วิจัยได้ศึกษาสังคีตลักษณ์ของบทเพลง *โซนาตา*จาก คิม (Kim, 1999, pp. 95-106) ซึ่งได้สรุปว่า บทเพลง *โซนาตา*แบ่งออกเป็น 4 ท่อน ดังนี้

ท่อนที่ 1 อยู่ในโครงสร้างสังคีตลักษณ์แบบโซนาตา ซึ่งประกอบด้วย 3 ตอนได้แก่

ตอนนำเสนอห้องที่ 1-63 อยู่ในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ โดยเริ่มจากทำนองหลักและตามด้วยช่วงเชื่อม ก่อนที่จะเข้าทำนองหลักที่ 2 และปิดด้วยทำนองปิดท้ายตอนนำเสนอ

ตอนพัฒนาทำนองห้องที่ 64-111 ในกุญแจเสียงบีแฟล็ตเมเจอร์ และตามด้วยช่วงเชื่อมกลับในกุญแจเสียงดีแฟล็ตเมเจอร์

ตอนย้อนความห้องที่ 112-195 ทำนองหลักที่1 กลับมาอีกครั้งในกุญแจเสียงเสียงจีเมเจอร์เช่นเดียวกันกับช่วงเชื่อม ถัดมาในทำนองหลักที่ 2 เปลี่ยนมาเป็นกุญแจเสียงคู่ขนานคือกุญแจเสียงจีไมเนอร์ ตามด้วยทำนองปิดท้ายตอนย้อนความในกุญแจเสียงจีเมเจอร์และปิดท้ายด้วยช่วงหางเพลง

ตารางที่ 2.1 โครงสร้างท่อนที่ 1

ท่อน	บันไดเสียง	ห้องที่
ตอนนำเสนอ (Exposition)		
ทำนองหลักที่ 1	บันไดเสียงจีเมเจอร์	1-24
ช่วงเชื่อม		25-35
ทำนองหลักที่ 2		36-51
ทำนองปิดท้ายตอนนำเสนอ		52-63
ตอนพัฒนาทำนอง (Development)		
ตอนพัฒนาทำนอง	บันไดเสียงบีแฟล็ตเมเจอร์	64-79
	บันไดเสียงดีแฟล็ตเมเจอร์	80-103
ช่วงเชื่อมกลับ		104-111
ตอนย้อนความ (Recapitulation)		
ทำนองหลักที่ 1	บันไดเสียงจีเมเจอร์	112-135
ช่วงเชื่อม		136-147
ทำนองหลักที่ 2	บันไดเสียงจีไมเนอร์	148-158
ทำนองปิดท้ายตอนย้อนความ	บันไดเสียงจีเมเจอร์	159-182
ช่วงหางเพลง		183-195

ที่มา: Kim, 1999, p. 97

ท่อนที่ 2 อยู่ในโครงสร้างสังคีตลักษณ์แบบสามตอน (Ternary Form) ประกอบไปด้วย

ท่อน A ห้องที่ 1-16 ในกุญแจเสียงจีไมเนอร์และบีแฟล็ตเมเจอร์

ท่อน B ห้องที่ 44-71 ในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ และตามด้วยช่วงเชื่อมกลับ

ท่อน A ห้องที่ 72-87 มีการนำวัตถุดิบเดิมกลับมาในกุญแจเสียงจีไมเนอร์อีกครั้ง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 2.2 โครงสร้างท่อนที่ 2

ท่อน	บันไดเสียง	ห้องที่
ท่อน A	จีไมเนอร์	1-16
	บีแฟลตเมเจอร์	17-43
ท่อน B	จีเมเจอร์	44-63
ช่วงเชื่อมกลับ		64-71
ท่อน A’	จีไมเนอร์	72-87

ที่มา: Kim, 1999, p. 99

ท่อนที่ 3 มีสังคีตลักษณ์สามตอนแบบผสม (Composite Ternary Form) ประกอบไปด้วย

สแกร์ตโซ (Scherzo) ซึ่งจะมีท่อน A ท่อน B ช่วงเชื่อม และกลับมาท่อน A’ อีกครั้ง โดยทั้งหมดจะอยู่ในกุญแจเสียงจีเมเจอร์

ทรีโอ (Trio) ประกอบไปด้วยท่อน C อยู่ในกุญแจเสียงซีเมเจอร์ ท่อน D อยู่ในกุญแจเสียงจีไมเนอร์ และท่อน C’ จะกลับมายังกุญแจเสียงซีเมเจอร์ หลักจากนั้นจะกลับไปย้อนต้นอีกครั้งและเล่นจนจบถึงคำว่าฟิเน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 2.3 โครงสร้างท่อนที่ 3

สแกร์ตโซ (Scherzo)		
ท่อน	บันไดเสียง	ห้องที่
ท่อน A	จีเมเจอร์	1-16
ท่อน B		17-31
ช่วงเชื่อม		32-39
ท่อน A’		40-55
ทรี โอ (Trio)		
ท่อน C	ซีเมเจอร์	56-63
ท่อน D	จีไมเนอร์	64-77
ท่อน C’	ซีเมเจอร์	78-85
ย้อนต้นและเล่นจนจบถึงคำว่า ฟิเน Scherzo da capo al Fine		

ที่มา: Kim, 1999, p. 101

ท่อนที่ 4 อยู่ในโครงสร้างสังคีตลักษณ์โซนาตา ประกอบไปด้วย 3 ตอนหลัก ดังนี้

ตอนนำเสนอห้องที่ 1-149 โดยจะมีทำนองหลักที่ 1 ตามด้วยช่วงเชื่อมซึ่งจะอยู่ในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ ต่อมาทำนองหลักที่ 2 ปรากฏขึ้นในกุญแจเสียงอีไมเนอร์ ก่อนที่ทำนองปิดท้ายตอนนำเสนอจะเปลี่ยนเป็นกุญแจเสียงอีเมเจอร์ ด้วยอัตราจังหวะที่ช้าลง

ตอนพัฒนาทำนองห้องที่ 150-219 อยู่ในกุญแจเสียงอีไมเนอร์ และตามด้วยช่วงเชื่อมกลับ

ตอนย้อนความห้องที่ 220-379 ทำนองหลักที่ 1 และช่วงเชื่อมจะกลับมาอยู่ในกุญแจเสียงจีเมเจอร์อีกครั้ง ถัดมาทำนองหลักที่ 2 เปลี่ยนไปอยู่ในกุญแจเสียงจีไมเนอร์ และตามด้วยทำนองปิดท้ายตอนย้อนความในกุญแจเสียงจีเมอร์ ซึ่งโดยส่วนใหญ่ทำนองในตอนนำเสนอจะกลับมาอีกครั้ง ก่อนที่จะจบเพลงด้วยช่วงหางเพลง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 2.4 โครงสร้างท่อนที่ 4

ท่อน	บันไดเสียง	ห้องที่
ตอนนำเสนอ		
ทำนองหลักที่ 1	จีเมเจอร์	1-42
ช่วงเชื่อม		43-61
ทำนองหลักที่ 2	อีไมเนอร์	62-105
ทำนองปิดท้ายตอนนำเสนอ	อีเมเจอร์	106-149
ตอนพัฒนาทำนอง		
ตอนพัฒนาทำนอง	อีไมเนอร์	150-211
ช่วงเชื่อมกลับ		212-219
ตอนย้อนความ		
ทำนองหลักที่ 1	จีเมเจอร์	220-243
ช่วงเชื่อม		244-250
ทำนองหลักที่ 2	จีไมเนอร์	251-294
ทำนองปิดท้ายตอนย้อนความ	จีเมเจอร์	295-338
ช่วงหางเพลง		339-379

ที่มา: Kim, 1999, p. 105

จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาสังคีตลักษณ์ตามที่ได้กล่าวไปข้างต้นนั้น ทำให้ผู้วิจัยได้เห็นถึงภาพรวมของบทเพลง ซึ่งก็จะสามารถช่วยให้ผู้วิจัยนำมาปรับใช้ในการฝึกซ้อมและการตีความบทเพลง อีกทั้งยังทำให้การฝึกซ้อมนั้นเป็นไปอย่างมีระบบและแบบแผน รวมไปถึงการช่วยให้ผู้วิจัยเข้าใจถึงตัวบทเพลงมากยิ่งขึ้น

2.4 เทคนิคการบรรเลงที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ศึกษาเทคนิคการบรรเลงไวโอลินที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง *โซนาตินา* ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญในการบรรเลง เพราะเนื่องจากจะช่วยให้การฝึกซ้อมเทคนิคต่าง ๆ ในบทเพลงเป็นไปได้อย่างมีระบบแล้ว การเข้าใจเทคนิคการบรรเลงจะทำให้ผู้วิจัยสามารถถ่ายทอดเทคนิค รวมถึงอารมณ์ความรู้สึกออกมาได้อย่างเหมาะสม โดยผู้วิจัยได้ศึกษาภาพรวมเทคนิคจากอีวาน กาลาเมียน (Galamian, 2013, pp.19-65) ซึ่งประกอบไปด้วยสิ่งสำคัญ ดังนี้

2.4.1 น้ำเสียงหรือสำเนียง การสร้างน้ำเสียงที่ดีของไวโอลินขึ้นอยู่กับการผสมผสานระหว่างการฟังและการเล่น นอกจากนั้นยังจำเป็นต้องพิจารณาประเภทน้ำเสียงที่ใช้กับบทเพลง ซึ่งในการบรรเลงนั้นผู้บรรเลงมีการปรับเปลี่ยนน้ำเสียงไปตามอารมณ์ความรู้สึก เพื่อให้เข้ากับอารมณ์ของบทเพลงในขณะนั้น รวมไปถึงการที่จะถ่ายทอดเทคนิคให้ออกมาได้อย่างสมบูรณ์นั้นก็จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องให้ความสำคัญกับน้ำเสียง

2.4.2 การเคลื่อนนิ้วและตำแหน่งนิ้ว กล่าวคือ เป็นการเคลื่อนที่จากตำแหน่งหนึ่งไปยังอีกตำแหน่งหนึ่ง โดยที่นิ้วมือและแขนควรมีความผ่อนคลาย โดยเฉพาะความยืดหยุ่นของนิ้วโป้ง นอกจากนั้นมือและแขนจะเป็นตัวนำพานิ้วไปยังตำแหน่งนิ้วใหม่ หลักการของการเคลื่อนนิ้วสามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือ 1) การเคลื่อนนิ้วโดยที่ทั้งมือและนิ้วโป้งเคลื่อนไปพร้อมกันที่ตำแหน่งนิ้วใหม่ 2) การเคลื่อนนิ้วโดยที่นิ้วโป้งไม่เคลื่อนออกจากคอไวโอลินหรือนิ้วโป้งอยู่ที่ตำแหน่งเดิม ซึ่งการเคลื่อนที่โดยที่ตำแหน่งนิ้วโป้งอยู่ที่เดิมนั้นสามารถใช้ได้ในกรณีที่นิ้วต้องย้ายไปยังตำแหน่งนิ้วใหม่โดยการกดโน้ตแค่ 2 – 3 ตัวและกลับมายังตำแหน่งนิ้วเดิม ในการฝึกซ้อมการเคลื่อนนิ้ว ผู้บรรเลงควรฝึกซ้อมช้า ๆ เพื่อให้นิ้วเกิดความเคยชินแล้วจึงเริ่มซ้อมเร็วขึ้น และเพื่อหลีกเลี่ยงความไม่ต่อเนื่องของเสียงในการบรรเลงควรเลือกวางตำแหน่งนิ้วให้เหมาะสม รวมไปถึงการฟังและจดจำในขณะที่เคลื่อนนิ้วจากตำแหน่งหนึ่งไปยังอีกตำแหน่งหนึ่ง

2.4.3 เสียงระรัวหรือวิบราโต เป็นเทคนิคที่แสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกของบทเพลงได้เป็นอย่างดี ผู้บรรเลงควรคำนึงถึงวิธีการวิบราโตที่ถูกต้อง และเลือกใช้ให้ถูกช่วงของบทเพลง เพื่อสร้างเสียงที่หลากหลาย เช่น ช่วงเพลงที่มีจังหวะช้าต้องการความนุ่มนวลของเสียงผู้บรรเลงควรใช้วิบราโตมากกว่าเพลงที่มีจังหวะเร็ว วิธีการวิบราโตสามารถแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอนคือ การวิบราโตด้วยมือ การวิบราโตด้วยแขน และการวิบราโตด้วยนิ้ว นอกจากนั้นแล้วการวิบราโตที่ดีผู้บรรเลงควรคำนึงถึงปัจจัยต่าง ๆ ดังนี้

1) สำเนียงการวิบราโต เป็นสิ่งสำคัญสำหรับการวิบราโตเสมอ ผู้บรรเลงควรฝึกซ้อมอย่างช้า ๆ และฟังเพื่อให้เกิดสำเนียงการวิบราโตที่ดี

2) ทิศทางการเคลื่อนไหวของการวิบราโต ผู้บรรเลงควรยึดตำแหน่งของการวิบราโตและระดับการเคลื่อนไหวเพื่อให้ทิศทางไปในทางเดียวกันกับสาย

3) ความเร็วของการวิบราโต ทำได้โดยการลดความกว้างของนิ้วมือที่วิบราโตอยู่บนสาย นอกจากนั้นเริ่มเพิ่มความเร็วโดยการผ่อนคลายข้อมือและเพิ่มความถี่ในการวิบราโตให้มากขึ้น

4) การวิบราโตกับการกดนิ้วควบสองสาย เพื่อลดการเกิดปัญหานิ้วมือซ้ายมีกำลังไม่เท่ากัน ผู้ฝึกควรฝึกการวิบราโตที่ละนิ้วให้เกิดความเคยชินของตำแหน่งก่อน หลังจากนั้นเริ่มฝึกกดควบสองสายโดยการใช้แขนเข้ามาช่วยในการวิบราโต

5) ความต่อเนื่องของการวิบราโต การสร้างความต่อเนื่องนั้น ควรเริ่มฝึกโดยการวิบราโตด้วยโน้ตตัวเดียวแบบเร็วและฉับพลันหลังจากนั้นค่อย ๆ ลดช้าลงให้ได้ระดับเสียงที่นุ่มนวล นอกจากนั้นควรฝึกวิบราโตแบบเสียงยาวต่อเนื่องโดยไม่มีการหยุดชะงักในระหว่างทำการเปลี่ยนจังหวะ

2.4.4 การกดนิ้วควบสองสาย (Double Stops) ผู้บรรเลงควรให้ความสำคัญกับตำแหน่งในการกดนิ้ว ซึ่งเสียงที่ได้ยินนั้นจะเป็นขั้นคู่ วิธีฝึกซ้อมที่ดีนั้นผู้บรรเลงควรซ้อมกดแยกที่ละนิ้ว เพื่อฟังโน้ตแต่ละตัวให้ตรงตามตำแหน่งแบบช้า ๆ จนเกิดความเคยชิน หลังจากนั้นฝึกขยับนิ้วที่ละครึ่งเสียง ไปพร้อมกันทั้ง 2 นิ้ว และควรเลือกวางตำแหน่งนิ้วให้เหมาะสม โดยวิธีนี้จะช่วยลดการเกิดเสียงเพี้ยนและสามารถสร้างน้ำเสียงที่ดีในการบรรเลงเทคนิคนี้ได้

2.4.5 โทน (Tone) การผลิตเสียงที่ดีสำหรับไวโอลินนั้น เกิดจากการควบคุมความเร็วจากคันชัก แรงกดที่เกิดขึ้นบนสาย การเคลื่อนไหวของคันชักที่ควรวางให้ถูกตำแหน่ง ซึ่งคันชักควรวางเป็นเส้นตรงขนานกับหย่อง รวมไปถึงความยืดหยุ่นจากนิ้วมือและการถ่ายเทน้ำหนัก นอกจากนั้นผู้บรรเลงจะต้องรู้ว่าควรเลือกใช้คันชักอย่างไร เช่น การวางหางม้าไปบนสายไวโอลิน การเลือกใช้พื้นที่ของหางม้าในการบรรเลงบทเพลงหรือเทคนิค เป็นต้น ขณะเดียวกันผู้บรรเลงก็ควรจับคันชักให้ถูกวิธี เพราะสิ่งเหล่านี้ล้วนมีความสำคัญกับการผลิตเสียงที่ดี

2.4.6 การรัวโน้ตหรือทริล (Trill) หลักการสำคัญของการทริลคือ การควบคุมนิ้วให้บรรเลงโน้ตทริลต่อเนื่องอย่างสม่ำเสมอและเท่ากัน โดยผู้บรรเลงไม่ควรยกนิ้วขึ้นสูงมากจนเกินไป เพราะอาจทำให้ควบคุมการเคลื่อนไหวของนิ้วได้ยาก การฝึกทริลให้ได้เสียงที่ดีควรฝึกกล้ามเนื้อนิ้วมือซ้ายให้แข็งแรงพอสำหรับควบคุมการกดลงและยกขึ้น ในขณะฝึกซ้อมควรกดและยกขึ้นสลับกัน

โดยฝึกบรรเลงด้วยโน้ตตัวดำก่อนและค่อย ๆ เพิ่มความถี่ของการกดสลับกันให้มากขึ้นและเร็วขึ้นเรื่อย ๆ

2.4.7 การเลือกใช้คันชัก (Bowings) การบรรเลงบทเพลงสำหรับไวโอลิน นอกจากจะให้ความสำคัญกับเทคนิคมือซ้ายแล้วนั้น การที่จะผลิตเสียงที่บรรเลงออกมาให้ราบรื่น ไม่มีเสียงรบกวนที่นอกเหนือจากการควบคุมได้ ผู้บรรเลงควรเลือกใช้คันชักให้เหมาะสมกับบทเพลง เช่น ตำแหน่งการวางคันชัก เมื่อผู้บรรเลงต้องการเล่นความเข้มเสียงเบาคันชักควรอยู่ใกล้กับฟิงเกอร์เบอร์ หรือผู้บรรเลงต้องการเล่นความเข้มเสียงดังให้ขยับตำแหน่งการวางคันชักมาใกล้กับหย่องมากขึ้นเป็นต้น นอกจากนั้นสัดส่วนของคันชักที่ใช้ การเลือกคันชักให้เหมาะสมกับการควบคุมลักษณะเสียงหรือควบคุมความเข้มเสียงก็เป็นอีกปัจจัยที่จำเป็นในการเลือกใช้ ดังนั้นเมื่อผู้บรรเลงเข้าใจการเลือกใช้คันชักแล้ว ผู้บรรเลงก็สามารถนำไปใช้กับเทคนิคต่าง ๆ ของมือขวาที่ใช้ในบทเพลงได้ ดังนี้

1) เลกาโต (Legato) เป็นการเชื่อมโน้ตโดยการใช้คันชักเดียวตั้งแต่ 2 ตัวโน้ตขึ้นไป ปัญหาหลักของการเล่นเลกาโตที่พบบ่อยในไวโอลิน คือ (1) การเปลี่ยนนิ้วของมือซ้าย กล่าวคือ นิ้วมือซ้ายเปลี่ยนโน้ตไม่ทันจังหวะหรือการเปลี่ยนนิ้วมือไปยังตำแหน่งใหม่ไม่ทัน ซึ่งอาจส่งผลต่อมือขวาที่ลากคันชัก ดังนั้นเมื่อพิจารณาปัญหาของนิ้วมือซ้ายแล้วผู้บรรเลงควรฝึกซ้อมโน้ตมือซ้ายอย่างช้า ๆ โดยคำนึงถึงจังหวะอยู่ตลอด เมื่อนิ้วมือซ้ายเริ่มจำให้เปลี่ยนจังหวะเร็วขึ้น โดยที่นิ้วมือซ้ายกับมือขวาที่ลากคันชักจะต้องไปด้วยกัน โน้ตที่ออกมาจะต้องต่อเนื่องและชัดเจน (2)การเปลี่ยนสาย ซึ่งการเปลี่ยนสายโดยการใช้คันชักเดียวต่อเนื่องนั้น ควรจะต้องมีการเตรียมตัวก่อนโดยการคำนึงถึงองศาของแขนในการเปลี่ยนสายพยายามเปลี่ยนให้แขนใกล้สายต่อไปให้มากที่สุดนอกจากนั้นยังรวมไปถึงน้ำหนักในการกดคันชักลงบนสาย เพื่อให้เกิดความต่อเนื่องและหลีกเลี่ยงปัญหาของเสียงรบกวนที่จะเกิดขึ้น ดังตัวอย่างที่ 2.1 ความรู้สึกของมือขวาที่ลากคันชัก แขนด้านขวาจะต้องเหมือนกับการลากสายเปล่าแบบโน้ตตัวกลม ในขณะที่นิ้วมือซ้ายบรรเลงตัวโน้ตที่ต่างกัน

ตัวอย่างที่ 2.1 การฝึกบรรเลงแบบเลกาโต (Legato)

ที่มา: Galamian, 2013, p.64

2) การใช้คันชักข้ามสาย (String Crossing) เป็นการเปลี่ยนองศาของแขนขวา โดยนิ้วมือจะทำงานร่วมกับการหมุนของปลายแขน ในขณะเปลี่ยนสายหากผู้บรรเลงเปลี่ยนระดับองศาของแขนน้อยเกินไปจะทำให้เกิดเสียงที่ไม่ต่อเนื่องของโน้ตกลุ่มนั้น ๆ และอาจทำให้จังหวะเพลงที่กำลังบรรเลงนั้นมีการเหลื่อม หรือช้าลง ดังนั้นการเปลี่ยนระดับองศาของแขนจึงสำคัญในการใช้คันชักข้ามสาย ผู้บรรเลงควรเปลี่ยนระดับองศาของแขนในลักษณะของการเคลื่อนไหวเป็นแนวตั้งลง-ขึ้น และขณะฝึกซ้อมให้สังเกตระดับองศาของแขนให้คันชักใกล้กับสายถัดไปมากที่สุด

3) แยกเสียงออกจากกัน (Detache) การบรรเลงโดยใช้คันชักลากขึ้น-ลงแยกที่ละตัวโน้ตอย่างราบเรียบ โดยไม่มีการหยุดพักระหว่างตัวโน้ตและคันชักจะต้องต่อเนื่องจนกว่าจะจบช่วงการเล่นแบบแยกเสียงออกจากกันนี้สามารถใช้ได้ในทุกส่วนของคันชักและการลากคันชักก็สามารถใช้ความยาวเต็มคันชักไปจนถึงการใช้แค่ครึ่งคันชัก ในขณะลากคันชักผู้บรรเลงควรใช้เพียงส่วนแขนตั้งแต่มือไปจนถึงข้อศอก ส่วนต้นแขนควรยึดอยู่ในตำแหน่งเดิมและทำหน้าที่ในการเปลี่ยนทิศทางไปในช่วงที่ต้องการเปลี่ยนสายเท่านั้น

4) ปอร์ตาโต (Portato) มีลักษณะคล้ายกับการบรรเลงแบบเชื่อมเสียง ซึ่งดำเนินการโดยการใช้คันชักเดียวกันต่อเนื่อง แต่แตกต่างกันที่แต่ละโน้ตนั้นนุ่มนวลและอ่อนโยนกว่า วิธีการเล่นปอร์ตาโต คือการใช้แขนลากคันชักเหมือนเล่นเชื่อมเสียงแต่ใช้มือและนิ้วในการบังคับโดยการกดและปล่อยระหว่างตัวโน้ต มีการเน้นเล็กน้อย ซึ่งในระหว่างการกดและปล่อยคันชักควรจะลากต่อเนื่องโดยไม่หยุด

5) เน้นคันชัก (Martele) เป็นการเล่นในลักษณะของการเน้นน้ำหนักลงไปที่คันชักให้มากกว่าปกติ การเตรียมการของการเน้นคันชักนั้นจำเป็นจะต้องใช้แรงกด โดยคำนึงถึงจุดน้ำหนักของคันชัก มือและแขนควรตั้งในลักษณะที่เหมาะสมสำหรับการส่งแรงกด และควรทิ้งน้ำหนักของข้อมือและแขนลงเล็กน้อย รวมไปถึงนิ้วมือจะต้องมีความยืดหยุด ตำแหน่งของการวางคันชักควรอยู่ตรงกลางระหว่างฟิงเกอร์บอร์ดและหย่องเพื่อให้ได้เสียงที่ดี องค์ประกอบหลัก 3 อย่างที่สำคัญในการเล่นเทคนิคเน้นคันชัก ได้แก่ (1) การเคลื่อนไหวของแขน (2) การเคลื่อนไหวของนิ้วในแนวนอน (3) แรงกดของนิ้วมือบนคันชัก ดังนั้นการฝึกเทคนิคเน้นคันชักนั้น ผู้บรรเลงควรฝึกการเน้นคันชักสลับกับการหยุดระหว่างตัวโน้ต เพื่อให้ได้เสียงและตำแหน่งที่ถูกต้อง

6) คันชักกระโดด (Spiccato) เป็นการทำงานของข้อมือและนิ้วมือ โดยมีแขนเป็นตัวนำข้อมือและนิ้วมือตามและรักษาความยืดหยุ่นไม่ให้เกร็งจนเกินไป การเคลื่อนไหวของคันชักกระโดดนั้นเกิดจากเด้งของคันชักบนสายไวโอลิน ลักษณะของการเด้งคือการวาดข้อมือไปในแนวนอนและแนวตั้ง แต่ให้เน้นไปทางแนวนอนมากกว่าในลักษณะโค้งแบบครึ่งวงกลมดังตัวอย่างที่ 2.2 หากส่วนโค้งนั้นแคบและลึกมากขึ้นจะทำให้คุณภาพของเสียงนั้นคมชัดยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 2.2 การโค้งแบบครึ่งวงกลม

ที่มา: Galamian, 2013, p.75

7) คอร์ด (Chords) สิ่งสำคัญที่เกี่ยวข้องในการสร้างคอร์ดของไวโอลินคือ การผลิตเสียง โดยคำนึงถึงลักษณะของคอร์ด ดังนี้ (1) การกระจายคอร์ด (Broken Chord) เล่นโน้ตต่ำและโน้ตกลางพร้อมกันก่อนจังหวะในลักษณะคล้ายกับโน้ตสะบัด (grace note) หลังจากนั้นเล่นโน้ตที่อยู่ตรงกลางกับโน้ตสูงพร้อมกันตามจังหวะดังตัวอย่างที่ 2.3 โดยโน้ตที่อยู่ตรงกลางทำหน้าที่เป็นจุดเชื่อมระหว่างโน้ตต่ำและโน้ตสูง นอกจากนั้นกาลาเมียนยังได้แนะนำว่าให้ใช้แรงกดที่สายกลางหรือโน้ตที่อยู่ตรงกลางระหว่างการเคลื่อนที่ของคันชักจากโน้ตต่ำไปหาโน้ตสูงเพื่อความราบรื่นและต่อเนื่อง ซึ่งการกระจายคอร์ดนั้นส่วนใหญ่จะเน้นที่การเคลื่อนไหวของแขนพร้อมกับการยืดปลายแขนขณะข้ามสาย ข้อศอกควรลดลงเล็กน้อยและไม่ควรยกข้อศอกสูงจนเกินไปในการเล่นเพราะหากยกข้อศอกมากเกินไปอาจทำให้คันชักไม่ตรงหรือเบี้ยวได้ (2)ไม่กระจายคอร์ด (Unbroken Chord) เป็นการเล่นคอร์ดในลักษณะของการรวบคันชักที่เดียวในโน้ต 3-4 ตัว ซึ่งการเคลื่อนไหวจะต้องทำด้วยแขนทั้งหมดด้วยความรวดเร็วและแม่นยำ ผู้บรรเลงควรเลือกจุดวางของคันชักให้เหมาะสม จากนั้นให้วางคันชักลงตรง ๆ แรงที่กดลงเมื่อรวบตัวโน้ตจะต้องมีมากพอ หากคันชักเข้าใกล้สายในแนวนอนมากเกินไปแรงกดและความชัดเจนจะน้อยลง นักไวโอลินส่วนใหญ่มักจะเล่นคอร์ดที่ช่วงโคนของคันชัก ซึ่งบ่อยครั้งแรงที่หนักเกินไปที่ช่วงโคนอาจทำให้เกิดเสียงที่ไม่ดี ดังนั้นสิ่งจำเป็นที่ควรให้ความสำคัญคือ การใช้คันชักขึ้น-ลง รวมไปถึงระยะการควบคุมของแขนในการรวบคอร์ดเพื่อการเปลี่ยนแปลงที่ต่อเนื่องและชัดเจน

ตัวอย่างที่ 2.3 การเล่นโน้ตแบบการกระจายคอร์ด

ที่มา: Galamian, 2013, p.88

จากคำอธิบายของอีวาน กาลาเมียน ตามที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยได้นำวิธีการมาปรับใช้ในการฝึกซ้อมบทเพลง *โซนาตินา* ให้ตรงตามเป้าหมายเพื่อความสมบูรณ์ในการบรรเลง ไม่สะดุดและติดขัด นอกจากนั้นจากการศึกษาภาพรวมของเทคนิคแล้วจะเห็นได้ว่าสิ่งที่สำคัญที่ส่งผลให้เกิดการผลิตเสียงที่ดี ไม่ใช้แค่การฝึกซ้อมแค่เทคนิค แต่เป็นการให้ความสำคัญกับเรื่องของการสร้างคุณภาพเสียงที่เกิดขึ้นจากการใช้คันชัก โดยไบล์ล็อต (Baillot, 2000, pp. 158-159) ได้อธิบายเพิ่มเติมถึงการแบ่งสวนคันชักเป็น 3 ส่วน เพื่อพิจารณาว่าส่วนไหนของคันชักที่ควรใช้ผลิตเสียงแบบไหนดังนี้

ส่วนปลายคันชัก (Tip) อยู่ห่างจากโคนของคันชักทำให้ไม่มีความยืดหยุ่นจึงเหมาะสมกับเสียงที่นุ่มนวล

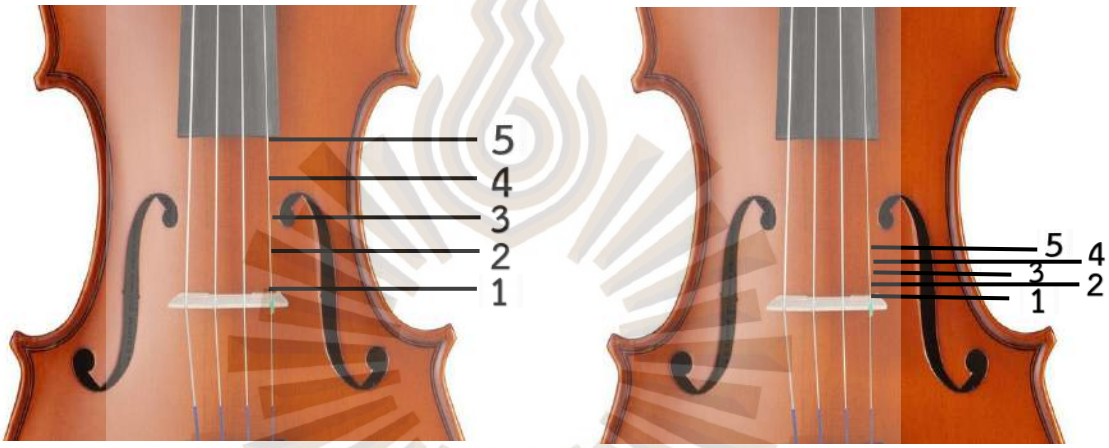
ส่วนกลางคันชัก (Middle) มีความสมดุลสามารถทำให้เกิดความเต็มของเนื้อเสียง

ส่วนโคนคันชัก (Frog) มีคุณภาพและความแข็งแรงเมื่อมีการวางให้ถูกจุด

ตัวอย่างที่ 2.4 การแบ่งส่วนคันชัก

ที่มา: Baillot, 2000, p.158

นอกจากนี้ ฟิสเชอร์ (Fischer, 2010, p.41) ยังได้อธิบายเพิ่มถึงการแบ่งพื้นที่หรือตำแหน่งการวางคันชักระหว่างหย่องกับฟิงเกอร์บอร์ด โดยการแบ่งตำแหน่งการวางคันชักออกเป็น 5 ส่วน คือ 1) ใกล้หย่อง 2) ระหว่างหย่องกับจุดกึ่งกลาง 3) จุดกึ่งกลาง 4) ระหว่างจุดกึ่งกลางกับฟิงเกอร์บอร์ด 5) ใกล้ฟิงเกอร์บอร์ด ซึ่งทุกส่วนจะต้องมีความกว้างเท่ากัน ดังตัวอย่างที่ 2.5 ภาพที่ 1 นอกจากนั้นเมื่อผู้บรรเลง บรรเลงโน้ตมือซ้ายสูงขึ้นเรื่อย ๆ ตำแหน่งของการวางคันชักก็ควรบีบเข้ามาให้ใกล้กับหย่องมากขึ้น ดังตัวอย่างที่ 2.5 ภาพที่ 2 ดังนั้นความสำคัญของการเข้าใจการแบ่งตำแหน่งการวางคันชักของไวโอลินนั้นจะส่งผลให้ผู้บรรเลงสามารถนำไปใช้กับบทเพลงหรือการฝึกซ้อมได้



ภาพที่ 1 ภาพที่ 2

รูปที่ 2.1 ตำแหน่งการวางคันชัก

ที่มา: Galamian, 2013, p.90

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่าการเข้าใจถึงการแบ่งส่วนของคันชัก ทำให้เกิดประโยชน์ในการฝึกซ้อม โดยเฉพาะเรื่องของการสร้างคุณภาพเสียงที่เป็นสิ่งสำคัญในการแสดง รวมไปถึงการนำไปปรับใช้กับเทคนิคต่าง ๆ ที่พบในบทเพลง เพื่อให้เป็นไปตามแนวทางการฝึกซ้อมที่ถูกต้องและเพื่อให้การแสดงเดี่ยวไวโอลินสำเร็จตามเป้าหมายที่ตั้งไว้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2.6 หลักในการซ้อมดนตรีให้เกิดประสิทธิภาพ

การฝึกซ้อมก่อนทำการแสดงดนตรี ผู้บรรเลงควรมีเป้าหมายในการฝึกซ้อมอย่างชัดเจน ต้องมีการวางแผน การเตรียมการทางด้านร่างกายและจิตใจ เพื่อให้การฝึกซ้อมประสบผลสำเร็จตามวัตถุประสงค์ และเกิดประสิทธิภาพสูงสุด โดยเกอล์ (Gerle, 1983, pp. 13-24) ได้อธิบายเกี่ยวกับหลักการฝึกซ้อมก่อนการแสดงโดยแบ่งเป็น 10 ข้อ ได้แก่

1) รู้ตัวอยู่เสมอว่าต้องฝึกซ้อมอะไรและทำไม การฝึกซ้อมโดยใช้เวลาเป็นชั่วโมง ๆ โดยไม่มีความคืบหน้าใด ๆ นั้นอาจจะทำให้เกิดการฝึกซ้อมที่ผิดพลาดซ้ำ ๆ เพื่อการฝึกซ้อมที่ดีผู้บรรเลงควรรู้ตัวเสมอว่ากำลังฝึกซ้อมเพื่อจุดประสงค์ใดและเพราะเหตุใด รวมไปถึงเข้าใจถึงวิธีการบรรเลงที่ถูกต้อง ซึ่งผู้บรรเลงควรเข้าใจถึงหลักพื้นฐานทางสรีระร่างกายให้มีความสัมพันธ์กับเครื่องดนตรี

2) จัดเวลาฝึกซ้อมให้เหมาะสมกับสถานการณ์ การฝึกซ้อมแต่ละครั้งผู้บรรเลงควรวางแผนเวลาที่ต้องใช้ในแต่ละส่วนของการปฏิบัติ เช่น การเรียนบทเพลงหรือเทคนิคใหม่ที่ยังทำได้ไม่ดี การทบทวนบทเพลงและเทคนิคต่าง ๆ หรือการซ้อมเพื่อเตรียมการแสดง การแข่งขัน การสอบ รวมไปถึงการฝึกซ้อมทบทวนบทเพลงเพื่อหาวิธีการตีความที่แตกต่างไปจากเดิม

3) การทำซ้ำ หรือย้ำการฝึกซ้อมให้ถูกต้องโดยไม่ให้เกิดความผิดพลาด การฝึกซ้อมในครั้งแรกผู้บรรเลงมักจะไม่ประสบผลสำเร็จที่ถูกต้องในทันที ผู้บรรเลงควรฝึกซ้อมโดยการทำซ้ำบ่อย ๆ เพื่อส่งผลให้ร่างกายเคยชินและจดจำในสิ่งที่ฝึกซ้อมให้ถูกต้อง รวมไปถึงการแก้ข้อผิดพลาดได้อย่างถูกต้อง

4) การฝึกซ้อมด้วยจังหวะที่เร็วและช้าเป็นสิ่งจำเป็น เพื่อให้สมองจดจำและส่งผลต่อกล้ามเนื้อที่เรียนรู้การเคลื่อนไหวที่แม่นยำ โดยผู้บรรเลงควรฝึกซ้อมอย่างช้า ๆ มีความระมัดระวังในส่วนของ จังหวะ ระดับเสียง การเคลื่อนไหวของร่างกาย แต่ในขณะเดียวกันเมื่อทำได้ก็ควรเปลี่ยนจังหวะที่เร็วขึ้น เพื่อให้ผู้บรรเลงเกิดความคล่องตัวในการบรรเลงมากยิ่งขึ้น

5) ให้ความสำคัญกับคุณภาพเสียงระหว่างมือซ้ายและมือขวาให้เท่าเทียมกัน สำหรับการบรรเลงดนตรีในกลุ่มเครื่องสาย การให้ความสำคัญทั้งมือซ้ายและมือขวาเป็นสิ่งจำเป็น เพราะโดยส่วนใหญ่แล้ว ผู้บรรเลงมักให้ความสำคัญกับมือซ้ายที่ใช้กดมากกว่ามือขวา แต่ในความเป็นจริงการสร้างอารมณ์ของบทเพลง หรือความคมชัดของเสียง ความเบาดังนั้นขึ้นอยู่กับมือขวาทั้งสิ้น ดังนั้นผู้บรรเลงควรให้ความสำคัญกับทั้งมือซ้ายและมือขวา

6)แบ่งปัญหาที่พบออกเป็นข้อ ๆ และแก้ไขปัญหาที่ละปัญหา การฝึกซ้อมบทเพลง ผู้แสดงอาจพบเจอส่วนที่ยากและปัญหาที่ต้องการการฝึกซ้อมหลายครั้ง ผู้แสดงจึงควรแบ่งปัญหาออกเป็นข้อ ๆ และนำปัญหาที่พบมาแยกซ้อมที่ละจุดเพื่อให้สามารถแก้ไขปัญหาได้อย่างครบถ้วน เพราะการพยายามที่จะแก้ไขปัญหาทั้งหมดในครั้งเดียวไม่สามารถทำให้ผู้แสดงแก้ไขปัญหาเหล่านี้ได้ทั้งหมด

7) ฝึกซ้อมช่วงที่ซับซ้อนของบทเพลง ผู้แสดงควรนำช่วงที่ซับซ้อนของบทเพลงมาฝึกซ้อมเป็นพิเศษ เช่น ช่วงที่มีความซับซ้อนด้านเทคนิคการบรรเลง หรือช่วงที่มีจังหวะที่ซับซ้อน โดยผู้แสดงควรทำการฝึกซ้อมในช่วงดังกล่าวซ้ำ ๆ เพื่อให้ร่างกายเกิดความคุ้นชินและต้องแน่ใจว่าได้สามารถฝึกซ้อมได้ถูกต้อง

8) กำหนดจุดประสงค์ของการซ้อมให้ชัดเจน ในการฝึกซ้อมผู้บรรเลงควรให้ความสำคัญกับวัตถุประสงค์ของการฝึกซ้อมว่าฝึกซ้อมเพื่ออะไร ดังเช่น การฝึกซ้อมสำหรับการแสดงผู้บรรเลงควรวางเป้าหมายและลำดับความสำคัญเพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์และไม่ควรซ้อมอย่างไม่มีเป้าหมาย

9) ฝึกซ้อมโดยไม่ใช้เครื่องดนตรี เมื่อผู้แสดงได้ฝึกจนเกิดความชำนาญแล้ว ผู้แสดงควรฝึกซ้อมโดยไม่ต้องใช้เครื่องดนตรี หรือเป็นการฝึกซ้อมด้วยการจดจำโดยใช้ความรู้สึกนึกคิด การฝึกซ้อมวิธีนี้ไม่เพียงช่วยในเรื่องของการจดจำในด้านมิติเสียงหรือทิศทางของประโยคเพลงเท่านั้นแต่ยังมีประโยชน์ในการจดจำการจิตนาการให้ได้ยินเสียงโน้ต รวมไปถึงการจดจำการเคลื่อนไหวของร่างกายในการบรรเลง

10) ไม่ละเลยส่วนที่ไม่ซับซ้อนของบทเพลง ในการฝึกซ้อมผู้แสดงอาจเจอส่วนที่ไม่ซับซ้อนของบทเพลง ตามความเป็นจริงแล้วในส่วนที่ไม่ซับซ้อนผู้แสดงไม่จำเป็นต้องใช้เวลา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ฝึกซ้อมมากเท่าส่วนที่ซับซ้อน แต่ก็ไม่ควรละเลยการฝึกซ้อม โดยผู้แสดงอาจเลือกศึกษาส่วนที่ไม่ซับซ้อนในลักษณะของนิ้วที่ใช้ในส่วนนี้ หรือแนวเสียงประสาน เป็นต้น

จากหลักในการฝึกซ้อมที่กล่าวไปข้างต้นทั้ง 10 ข้อ จะเห็นได้ว่าเป็นสิ่งที่มีความจำเป็นต่อผู้วิจัยและผู้ที่ต้องการฝึกซ้อมเพื่อให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุด เนื่องจากการเข้าใจหลักในการฝึกซ้อมส่งผลให้ผู้วิจัย หรือผู้ที่ต้องการฝึกซ้อม วางแผนการฝึกซ้อมได้อย่างเป็นระบบ และยังสามารถใช้เวลาซ้อมให้เกิดประโยชน์ นอกจากนี้ อีลส์ (Eales, 2008, pp. 110-111) ยังได้กล่าวเกี่ยวกับการควบคุมประสิทธิภาพในการฝึกซ้อมโดยแบ่งเป็น 9 ข้อดังนี้

1) การเตรียมความพร้อมอย่างละเอียด รอบคอบ เป็นสิ่งจำเป็นก่อนการแสดง เพื่อให้เกิดข้อผิดพลาดขณะทำการแสดงให้น้อยที่สุด ดังนั้นความแม่นยำของเทคนิค เป็นสิ่งที่ต้องฝึกให้เกิดความชำนาญก่อนการแสดง

2) การให้ความสำคัญกับการหายใจระหว่างการบรรเลง สำหรับการบรรเลงหากผู้แสดงต้องบรรเลงต่อเนื่องในอัตราจังหวะที่ช้า จะยิ่งทำให้เกิดอัตราการเร่งของหัวใจมากขึ้น ผู้แสดงควรแน่ใจว่ามีการหายใจเข้าออกที่ดี และมั่นคง

3) ความยืดหยุ่นของนิ้วมือข้างซ้าย การใช้คันชัก รวมไปถึงเทคนิค การใช้เครื่องหมายควบคุมเสียง หรือแม้กระทั่งการใช้ความเข้มเสียง และการแต่งชุดก่อนการแสดงจริงนั้นเป็นเรื่องที่สำคัญ เพื่อไม่ให้ส่งผลกระทบต่อการแสดง

4) ระวังการบรรเลงท่อนช้าและช่วงทำนองที่ง่าย ผู้บรรเลงควรให้ความสำคัญกับทุกช่วงของบทเพลง

5) หลีกเลี่ยงสถานการณ์ที่ทำให้เกิดความตื่นเต้นหรือสถานการณ์ที่สูญเสียการควบคุมในการแสดง เช่น ฝึกซ้อมโดยใช้เพียงแค่สายเดียว ในกรณีที่สายเพี้ยน หรือเตรียมพร้อมโดยการนั่งประจำตำแหน่งและใส่ชุดจริงสำหรับการแสดง

6) บรรเลงต่อสาธารณชนอย่างสม่ำเสมอ เพื่อให้เกิดความคุ้นชิน และลดความตื่นเต้น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

7) การเตรียมความพร้อมก่อนการแสดงกล่าวคือ การเตรียมอารมณ์ความรู้สึกและพลัง ทุกครั้งก่อนการแสดง รวมไปถึงการรับประทานอาหาร ไม่ควรรับประทานอาหารมากเกินไปก่อนทำการแสดงและควรเว้นระยะห่างให้เหมาะสม

8) การตั้งสมาธิก่อนการแสดง เพื่อป้องกันไม่ให้เกิดความประหม่าขณะทำการแสดง ผู้แสดงควรสงบสติอารมณ์ก่อนทำการแสดง โดยการตั้งสมาธิ ปรับสภาพจิตใจ ให้สนใจในจุดมุ่งหมายข้างหน้าเพื่อให้การแสดงประสบผลความสำเร็จ

9) ไม่สนใจในความผิดพลาดที่เกิดขึ้นในขณะทำการแสดง การพยายามอย่างหนักเกินไปอาจจะทำให้เกิดความตึงเครียดจนเกินไปและเป็นการทำลายการบรรเลง เหนือสิ่งอื่นใดความสำเร็จของการสงบจิตใจจะนำไปสู่ความสำเร็จของการบรรเลง

หลักในการฝึกซ้อมดนตรีให้เกิดประสิทธิภาพที่ผู้วิจัยนำมาศึกษาทั้งของเกอล์และอีลส์นั้นทั้งสองคนมีความเห็นสอดคล้องกัน คือการแสดงให้เห็นถึงวิธีการเตรียมความพร้อมก่อนทำการแสดง ทั้งเรื่องของการวางแผนฝึกซ้อม การเตรียมความพร้อมของร่างกาย เป็นต้น โดยเกอล์ได้แบ่งหลักในการฝึกซ้อมดนตรีให้เกิดประสิทธิภาพเป็น 10 ข้อ เกอล์นั้นได้แสดงให้เห็นถึงขั้นตอนหลัก ๆ ของการวางแผนก่อนการฝึกซ้อม กล่าวคือ เมื่อรู้แล้วว่าต้องซ้อมอะไรจึงทำการฝึกซ้อม หลังจากฝึกซ้อมตามที่วางแผนไว้แล้วนั้นจึงเตรียมความพร้อมก่อนการแสดง แต่ในขณะเดียวกันอีลส์ได้แบ่งหลักในการฝึกซ้อมดนตรีให้เกิดประสิทธิภาพเป็น 9 ข้อ ซึ่งอีลส์ได้แนะนำเพิ่มเติมจากเกอล์ในเรื่องของการให้ความสำคัญกับความยืดหยุ่นของร่างกาย การหายใจระหว่างการบรรเลง และมากไปกว่านั้นคือการตั้งสมาธิก่อนทำการแสดง เพื่อให้เกิดความสงบและนำไปสู่ความสำเร็จในการแสดง ซึ่งหลักการของทั้งเกอล์และอีลส์สามารถช่วยให้ผู้วิจัยรู้เกี่ยวกับวิธีการต่าง ๆ ก่อนการแสดง โดยทั้งสองหลักการนั้นมีทั้งจุดเชื่อมโยงที่เหมือนกันและจุดที่แตกต่างกัน ซึ่งสามารถเป็นแนวทางให้ผู้วิจัยเพื่อช่วยในการฝึกซ้อมให้เกิดประสิทธิภาพต่อการแสดงได้เป็นอย่างดี

ดังนั้นจากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาหลักการซ้อมดนตรีเพื่อให้เกิดประสิทธิภาพนั้น ทำให้ผู้วิจัยเข้าใจถึงประเด็นต่าง ๆ ของการฝึกซ้อม รู้จักการวางแผนและแก้ไขปัญหาให้ถูกจุด โดยผู้วิจัยได้นำวิธีการของเกอล์และอีลส์มาปรับใช้กับตัวของผู้วิจัยเอง เพื่อให้การแสดงเดี่ยวนั้นออกมาได้อย่างสมบูรณ์และเพิ่มประสิทธิภาพในการแสดงให้ดียิ่งขึ้น

2.5 การฝึกซ้อมร่วมกับเปียโน

เนื่องจากบทเพลง *โซนาตินา*เป็นบทเพลงสำหรับไวโอลินบรรเลงร่วมกับเปียโน ซึ่งในการบรรเลงร่วมกับเปียโนนั้นผู้วิจัยจะต้องฝึกซ้อมร่วมกัน ทั้งในส่วนของการทำความเข้าใจเรื่องของอัตราจังหวะ ความเข้มเสียง คุณลักษณะเสียงต่าง ๆ เป็นต้น เพื่อให้การแสดงเป็นไปได้อย่างไพเราะและราบรื่น โดยไนเซอร์ (Kneisel, 2018, pp. 71-83) ได้อธิบายเกี่ยวกับการซ้อมร่วมกันว่า สิ่งที่จำเป็นในการซ้อมร่วมกันคือ ความสำคัญของจังหวะ ขณะฝึกซ้อมร่วมกันผู้บรรเลงจะต้องรู้สึกถึงจังหวะให้ไปในทางเดียวกันรวมไปถึงการคำนึงถึงน้ำเสียงที่ดี และการใช้ความเข้มเสียงเพื่อให้เสียงที่บรรเลงออกมาเป็นเสียงประสานที่มีความสมบูรณ์ มากไปกว่านั้นการให้ความสำคัญของท่วงทำนองที่เกิดขึ้นระหว่างการซ้อมร่วมกันก็เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ควรให้ความสำคัญ

นอกจากนั้นฮอฟมันน์ (Hofmann, 2018, p. 112) ได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับการฝึกซ้อมร่วมกันโดยการกล่าวถึงสำนวนทางดนตรีสำนวนหนึ่งที่เกี่ยวกับการบรรเลงเปียโนประกอบว่า “การเป็นผู้บรรเลงประกอบที่ดีนั้นต้องมีจมูกที่ดี เพื่อเอาไว้ดมกลิ่นว่าผู้แสดงเดี่ยวกำลังไปในทางไหน เราสามารถพัฒนาจมูกของเราให้ไวต่อกลิ่นขึ้นโดยอาศัยความชำนาญซึ่งเกิดจากการฝึกฝนและปัจจัยอื่น ๆ

โดยจากคำอธิบายของไนเซอร์และฮอฟมันน์นั้นเป็นไปในทิศทางที่คล้ายกันว่า ในการบรรเลงร่วมกันนั้น ผู้บรรเลงเดี่ยวและผู้บรรเลงประกอบควรมีความเข้าใจซึ่งกันและกันทั้งในเรื่องของจังหวะ น้ำเสียง และสิ่งสำคัญคือการฝึกซ้อมร่วมกัน เพื่อให้การแสดงที่ออกมานั้นเป็นไปได้อย่างไพเราะและมีความเป็นเอกลักษณ์

มากไปกว่านั้น รุสซู (Roussou, 2017, pp.155-156) ได้อธิบายเพิ่มเติมถึงถึงข้อผิดพลาดขณะบรรเลงร่วมกันซึ่งอาจเกิดขึ้นได้จากหลายสาเหตุ ทั้งที่เกิดขึ้นจากผู้บรรเลงเดี่ยวและเกิดขึ้นจากผู้บรรเลงประกอบ เช่น ขณะบรรเลงผู้บรรเลงคนใดคนหนึ่งมาก่อนอัตราจังหวะหรือมาช้ากว่าจังหวะ การบรรเลงผิดกุญแจเสียงในท่อนพัฒนาทำนองหรือท่อนย้อนความ การบรรเลงผิดตัวโน้ตหรือผิดจังหวะ รวมถึงการอ่านโน้ตผิดห้อง เป็นต้น เหตุการณ์เหล่านี้มักจะเกิดขึ้นได้ขณะทำการแสดง ซึ่งทั้งผู้บรรเลงเดี่ยวและผู้บรรเลงประกอบควรแก้ไขข้อผิดพลาดที่เกิดขึ้นในขณะนั้นทันที โดยทั้งผู้บรรเลงเดี่ยวและผู้บรรเลงประกอบควรมองข้ามจุดที่ผิดพลาดขณะทำการแสดงและกลับมาให้ความสนใจกับการบรรเลงช่วงถัดไป อย่างไรก็ตามการบรรเลงร่วมกัน เมื่อเกิดข้อผิดพลาดไม่ว่า

จะเกิดจากผู้บรรเลงเดี่ยวหรือผู้บรรเลงประกอบอาจเป็นสิ่งที่ยากในการตอบสนองต่อความผิดพลาดขณะนั้น ดังนั้นการฝึกซ้อมร่วมกันจึงเป็นสิ่งสำคัญที่ช่วยให้แก้ไขข้อผิดพลาดได้ดียิ่งขึ้น

อย่างไรก็ตามการบรรเลงร่วมกัน ผู้หากผู้บรรเลงเดี่ยวมาก่อนอัตราจังหวะหรือมาช้ากว่าอัตราจังหวะ ผู้บรรเลงประกอบอาจจะต้องปรับการบรรเลงเพื่อตามให้ทันผู้บรรเลงเดี่ยว ซึ่งต้องใช้ไหวพริบในการปรับเปลี่ยนการบรรเลง และยิ่งไปกว่านั้น เมื่อเกิดเหตุการไม่คาดคิด เช่น ผู้บรรเลงเดี่ยวหยุดก่อนอัตราจังหวะ หรือหลุดการบรรเลงในบางช่วง ผู้บรรเลงประกอบควรต้องทำหน้าที่บรรเลงต่อเนื่อง เพื่อให้การบรรเลงเป็นไปได้อย่างราบรื่น และควรส่งสัญญาณด้วยการมองหน้ากันเพื่อส่งให้ผู้บรรเลงเดี่ยวเตรียมพร้อมเข้าช่วงต่อไปได้อย่างไม่ต่อเนื่อง

เมื่อเกิดข้อผิดพลาดจากการบรรเลงร่วมกัน อาจส่งผลให้ผู้บรรเลงฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งตื่นตนกและแสดงออกมาผ่านสีหน้า ท่าทาง เป็นไปได้ว่าผู้บรรเลงเดี่ยวต้องจดจำโน้ตเพลงและอาจจะลืมไปบ้างช่วง วิธีแก้ที่น่าสนใจ คือ การฟังว่าขณะนั้นผู้บรรเลงประกอบบรรเลงไปถึงช่วงไหน และเริ่มส่งสัญญาณให้กัน เพื่อเข้าช่วงต่อไป สิ่งสำคัญคือการใช้สมาธิ เชื่อมั่นในตัวผู้บรรเลงประกอบและมองข้ามข้อผิดพลาดในทันที

ปัญหาที่น่าสนใจอีกหนึ่งข้อของการบรรเลงร่วมกันคือ การเร่งของอัตราจังหวะ ซึ่งปัญหานี้เกิดขึ้นบ่อยครั้งขณะทำการแสดง ซึ่งอาจเกิดได้ทั้งผู้บรรเลงเดี่ยวและผู้บรรเลงประกอบ เมื่อถึงการแสดงจริง มักเกิดอาการตื่นเต้น ตื่นตนก หรือห่วงอารมณ์ในการบรรเลงขณะนั้น ทำให้อัตราจังหวะถูกเร่งให้เร็วมากขึ้น คำแนะนำ คือ หากผู้บรรเลงฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งบรรเลงเร็วขึ้นทำให้อีกฝ่ายตามไม่ทัน เป็นไปได้ว่าฝ่ายที่ตามไม่ทันอาจจะต้องใช้วิธีการปรับส่วนที่ซับซ้อนให้ไม่ซับซ้อน หรือผู้บรรเลงทั้งสองต้องส่งสัญญาณให้กันถึงความเปลี่ยนแปลงของอัตราจังหวะ

ดังนั้นในการฝึกซ้อมร่วมกับเปียโน ทั้งผู้วิจัยและนักเปียโนจะต้องเข้าใจถึงภาพร่วมของบทเพลง มีการวางแผนการฝึกซ้อมให้เป็นระบบและเป็นไปในทางเดียวกัน รวมไปถึงเมื่อเกิดข้อผิดพลาดขณะแสดงทั้งผู้วิจัยและนักเปียโนควรแก้ปัญหาอย่างรวดเร็ว ยอมรับในข้อผิดพลาดที่เกิดขึ้น มองข้ามปัญหาและช่วยกันบรรเลงบทเพลงอย่างต่อเนื่องให้มากที่สุด โดยผู้วิจัยได้นำวิธีการและคำแนะนำของไนเซอร์ ฮอฟมันน์ และรุสซูมาปรับใช้กับการฝึกซ้อมร่วมกับเปียโน ทำให้ผู้วิจัยเกิดความมั่นใจในการแสดงมากขึ้น รู้ว่าต้องฝึกซ้อมร่วมกันอย่างไร และควรแก้ปัญหาอย่างไรเพื่อให้การแสดงออกมาได้ประสบผลความสำเร็จมากที่สุด

2.8 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงเดี่ยวไวโอลิน การฝึกซ้อม และเทคนิคการบรรเลง เพื่อให้ผู้วิจัยสามารถนำข้อมูลที่ได้ไปเป็นแนวทางในการฝึกซ้อม และเพื่อให้งานวิจัยในครั้งนี้เกิดประสิทธิภาพต่อผู้วิจัยและผู้ที่สนใจศึกษา

2.8.1 การแสดงเดี่ยวไวโอลินระดับมหาบัณฑิตโดย ภูษิดา สิงหะ (2561) หลักสูตรดุริยางคศาสตร์มหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปากร ปี พ.ศ. 2561 จุดประสงค์เพื่อศึกษาบทเพลงและวิธีการซ้อมเทคนิคต่าง ๆในบทเพลง เพื่อแก้ไขปัญหาที่พบในการบรรเลงเทคนิค และการซ้อมให้เกิดประสิทธิภาพมากขึ้น โดยในงานวิจัยนี้ได้คัดเลือก 3 บทเพลงมาศึกษา ได้แก่ *คอนแชร์โตในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ เค 216* ประพันธ์โดยโมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart 1756-1791) *ซาดาส* ประพันธ์โดยมอนตี (Vittorio Monti 1862-1992) และ*ฟายฟ์พีซสำหรับทูไวโอลิน* ประพันธ์โดยชอสตาโกวิช (Dmitri Shostakovich 1960-1957) ซึ่งในแต่ละบทเพลงมีการอธิบายถึงบริบทโดยรอบของบทเพลงเช่น ยุคทางดนตรี ประวัติบทเพลง ประวัตินักประพันธ์ และบทวิเคราะห์ ในบทวิเคราะห์มีการกล่าวถึงเทคนิคที่ใช้ในบทเพลง แนวทางการแก้ปัญหาและการพัฒนา โดยแยกออกมาเป็นข้อ ๆ ดังนี้

1) ปัญหามือซ้ายและมือขวาเพื่อเล่นโนเขบ็ตสองชั้นในบทเพลง ในงานวิจัยฉบับนี้ได้พูดถึงการซ้อมอย่างมีระบบโดยจะต้องมีมือซ้ายที่เรียนรู้ตำแหน่งต่าง ๆ ในการกดอย่างแม่นยำ เพื่อที่จะสามารถบรรเลงโน้ตที่ถูกต้องต้องได้อย่างราบรื่น และใช้สัดส่วนของคันชักได้อย่างถูกต้องตามความเหมาะสมของจุดที่บรรเลง

2) ปัญหาไม่ต่อเนื่อง มีเสียงสะดุด และไปไม่ถึงโน้ตที่ต้องการจากการเคลื่อนนิ้วในบทเพลง ซึ่งในการเคลื่อนนิ้วจะต้องใช้มือและแขนเป็นตัวนำพานิ้วไป โดยนิ้วขณะที่เลื่อนจะต้องมีการผ่อนแรง และวางนิ้วอยู่บนสายไวโอลินเสมอจนถึงตำแหน่งนิ้วที่ต้องการ

3) ปัญหาการเกิดเสียงรบกวนและการกระแทกจากการข้ามสายในบทเพลง ปัญหานี้เกิดจากการไม่เตรียมพร้อมของส่วนแขนขวาที่ถือคันชัก โดยขณะที่บรรเลงเมื่อมีการข้ามสาย ให้คันชักเอียงไปให้อยู่ใกล้กับสายที่จะต้องบรรเลงต่อไปนั้นมากที่สุด

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4) ปัญหาจากการไม่สามารถควบคุมนิ้วให้เล่นเทคนิคระรัว (Trill) ให้อยู่ในจังหวะที่กำหนดภายในบทเพลง ปัญหานี้เกิดขึ้นกับมือซ้ายที่กล้ามเนื้อนิ้วมือซ้ายยังไม่แข็งแรงพอที่จะควบคุม วิธีซ้อมควรฝึกกล้ามเนื้อของนิ้วมือซ้ายโดยจะต้องซ้อมติดต่อกันอย่างต่อเนื่องแต่ไม่ควรซ้อมต่อกันเป็นเวลานาน หากรู้สึกล้าที่นิ้วมือให้ทำการพักทันที

ผลการวิจัยในงานวิจัยเล่มนี้ที่ผู้วิจัยได้ศึกษา ได้แสดงให้เห็นถึงการเข้าใจบริบทโดยรอบของบทเพลง การแยกปัญหาที่เกิดขึ้นแต่ละข้อมาหาวิธีแก้ปัญหาและนำมาปรับใช้กับบทเพลงทั้ง 3 บทเพลงที่กล่าวไปข้างต้น ทำให้การแสดงเกิดประสิทธิภาพและสามารถนำไปต่อยอด รวมถึงไปประยุกต์ใช้ในงานวิจัยอื่น ๆ อีกด้วย

2.8.2 การแสดงเดี่ยวไวโอลินโดย อธิปไตย พรหมสุรินทร์ (2560) ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ.ศ. 2560 งานวิจัยเล่มนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้แสดงไวโอลินซึ่งประกอบไปด้วยการศึกษาผู้ประพันธ์ด้านชีวประวัติ ด้านการประพันธ์เพลง และแรงบันดาลใจของผู้ประพันธ์ รวมไปถึงการตีความบทเพลง ศึกษาแนวคิดและเทคนิคการบรรเลง การวิเคราะห์บทเพลง การฝึกซ้อม ปัญหาและการแก้ไข เพื่อให้เกิดประโยชน์ต่อการฝึกซ้อม โดย งานวิจัยเล่มนี้ได้คัดเลือก 4 บทเพลงมาศึกษาโดยสามารถอธิบายสรุปแยกเป็นหัวข้อได้ ดังนี้

1) *ไวโอลินโซนาตาหมายเลข 1 ในกุญแจเสียงเอไมเนอร์ ลำดับที่ 105* ประพันธ์โดย ชูมันน์ (Robert Schumann 1810-1856) เทคนิคและการฝึกซ้อม ผู้บรรเลงควรวิเคราะห์การฝึกซ้อมของตนเองให้เกิดประโยชน์สูงสุดในระหว่างการฝึกซ้อม นอกจากนั้นผู้บรรเลงควรให้ความสำคัญของคุณภาพเสียง ความเที่ยงตรงหรือความแม่นยำของการสร้างน้ำเสียงที่ถูกต้อง ปัญหาที่พบในบทเพลงนี้ ตัวอย่างเช่น การเล่นข้ามสายของมือซ้ายที่มีความเร็วและต่อเนื่อง ผู้บรรเลงควรฝึกซ้อม โดยตัดเครื่องหมายโยงเสียงออกก่อน เพื่อให้การบรรเลงมีความง่ายขึ้น เป็นต้น

2) *โซนาตาสำหรับเดี่ยวไวโอลินหมายเลข 3 ในกุญแจเสียงดีไมเนอร์ ลำดับที่ 27* ประพันธ์โดยอิเซย์ (Eugene Ysaye 1858-1931) บทเพลงนี้ผู้บรรเลงควรแยกฝึกซ้อมที่ละประโยคและควรคำนึงถึงการเชื่อมต่อของแต่ละตัวโน้ต นอกจากนั้นเทคนิคการสีข้ามสายในลักษณะต่อเนื่องและเร็ว ผู้บรรเลงควรกดนิ้วในลักษณะเดียวกับการเล่นคอร์ดของไวโอลินและไม่ควรยกนิ้วออกจากสายเพราะจะทำให้เล่นยากมากยิ่งขึ้น รวมไปถึงควรผ่อนน้ำหนักของแขนทั้งสองข้างลงและสังเกตุ

เวลาที่เปลี่ยนสายให้มุมของคันชักเอียงเข้าไปหาสายหรือตัวโน้ตตัวต่อไปเสมอ เพื่อให้เกิดความต่อเนื่องของการบรรเลงมากที่สุด

3) *ไวโอลินคอนแชร์โตในกุญแจเสียงดีเมเจอร์ ลำดับที่ 61* ประพันธ์โดยเบโทเฟน (Ludwig Van Beethoven 1770-1827) วิธีการฝึกซ้อมและปัญหาที่พบในบทเพลงนี้ ตัวอย่างเช่น การเล่นคู่ 8 หรือการกดนิ้วควบสองสาย ซึ่งต้องใช้ความแม่นยำในระยะของนิ้ว ผู้บรรเลงควรฝึกซ้อมแบบฝึกหัดและผ่อนคลายกล้ามเนื้อ รวมไปถึงฝึกซ้อมที่ละคู่เสียง จากนั้นนำแต่ละคู่เสียงมารวมกันให้เป็นประโยค โดยเน้นความต่อเนื่องของโน้ต ทำนอง และคุณภาพเสียงที่ดี เป็นต้น

4) *คันตาบิเลสำหรับไวโอลินและเปียโนในกุญแจเสียงดีเมเจอร์ ลำดับที่ 17* ประพันธ์โดยปากานินี (Niccolo Paganini 1782-1840 ปัญหาที่พบในบทเพลงนี้คือ ความแม่นยำของการเคลื่อนตำแหน่งนิ้ว ผู้บรรเลงควรฝึกซ้อมในจังหวะที่ช้า เพื่อให้รู้ระยะห่างของการเคลื่อนตำแหน่งมือซ้าย นอกจากนั้นผู้บรรเลงควรใช้นิ้วชี้นำก่อนเสมอในเวลาที่เคลื่อนตำแหน่งในมือซ้าย ตัวอย่างเช่น การบรรเลงในสายจี เพียงสายเดียว (Sul G) ถ้าผู้บรรเลงต้องการเคลื่อนนิ้วในสายเดียวกันจากโน้ตตัว เอ ต่ำไปหาโน้ตตัว เอ สูงในสายเดียวของไวโอลินนั้นผู้บรรเลงควรใช้นิ้ว 1 นำไปอยู่ที่โน้ตตัว จี ก่อนเสมอจะช่วยให้เกิดความ แม่นยำมากยิ่งขึ้น

ผลสรุปของงานวิจัย จากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลต่าง ๆ เพื่อนำมาสนับสนุนการแสดง ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของบริบทโดยรอบของบทเพลง การทำความเข้าใจเกี่ยวกับบทเพลง การศึกษาด้านทฤษฎีและสังคีตลักษณ์ของบทเพลง รวมไปถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ล้วนเป็นส่วนสำคัญในการกำหนดทิศทางของการเตรียมตัวฝึกซ้อมและการแสดง นอกจากนั้นงานวิจัยเล่มนี้ยังได้ชี้ให้เห็นถึงวิธีฝึกซ้อมเทคนิค และการแก้ปัญหา โดยในช่วงท้ายมีการให้คำแนะนำในเรื่องของการเตรียมตัวก่อนการแสดงอีกด้วย

2.8.3 ศึกษารูปแบบการเคลื่อนไหวของไวโอลินเพื่อให้เกิดประสิทธิภาพในการแสดงโดย ซีเบอร์ (Sieber, 1969) หลักสูตรดนตรีศึกษาศาสตรดุษฎีบัณฑิต มหาวิทยาลัยอินเดียนา ปี ค.ศ.1969 โดยมีจุดประสงค์เพื่อศึกษาการทำงานของระบบกล้ามเนื้อในการใช้คันชักของไวโอลิน งานวิจัยเล่มนี้ได้อธิบายถึงการสร้างความสัมพันธ์ของกล้ามเนื้อแขนในการใช้คันชักให้ถูกวิธี เพื่อนำไปใช้ในการฝึกซ้อมเทคนิค และเพื่อการแสดง ซึ่งการเกิดประสิทธิภาพที่ดีของการเล่นไวโอลินนั้นต้องอาศัยการเคลื่อนไหวของกล้ามเนื้อ โดยจำเป็นจะต้องมีการรับรู้ถึงความสมดุลระหว่างการหดตัวของ

กล้ามเนื้อและการผ่อนคลาย นอกจากนั้นงานวิจัยเล่มนี้ยังชี้ให้เห็นถึงวิธีการเคลื่อนไหวของคันชักและปัญหาที่เกิดขึ้นในการใช้คันชัก โดยปัญหาที่เกิดขึ้นไม่ได้อยู่ที่แขนที่ใช้ลากคันชักเพียงอย่างเดียว แต่ผู้บรรเลงควรที่จะเข้าใจทิศทางของคันชัก ซึ่งได้มีการเปรียบเทียบการใช้คันชัก 2 ประเภท คือ 1) การใช้คันชักโดยการเคลื่อนไหวเฉพาะแค่ส่วนแขนเพียงอย่างเดียว ซึ่งการเคลื่อนไหวในลักษณะนี้ ผู้บรรเลงจะใช้แขนขวาในการเคลื่อนไหวเป็นหลักและส่วนที่เหลือของร่างกายจะไม่มีการเคลื่อนไหว 2) การใช้คันชักโดยการให้ร่างกายมีส่วนร่วมในการเคลื่อนไหว ผู้บรรเลงจะใช้การเคลื่อนไหวร่างกายและไวโอลินในทิศทางตรงอันข้ามกับแขนที่ลากคันชัก ซึ่งการใช้คันชักในประเภทที่ 2 ดังที่กล่าวไปข้างต้นนั้นจะส่งผลดีกว่าประเภทที่ 1 ทั้งเรื่องคุณภาพของเสียง ความสม่ำเสมอของความเร็วในการใช้คันชัก รวมไปถึงแรงกดและความยืดหยุ่นของกล้ามเนื้อแขนขวา

มากไปกว่านั้นงานวิจัยเล่มนี้ได้ให้แนวคิดเพิ่มเติมสำหรับช่วยส่งเสริมประสิทธิภาพในการเล่นไวโอลิน กล่าวคือ เมื่อมีการเปลี่ยนสายให้ขยับแขนซ้ายและหัวไหล่ไปในทางตรงข้ามกับแขนขวา รวมไปถึงการรักษาท่าจับไวโอลินให้ตั้งตรง การคำนึงถึงรูปแบบการใช้คันชัก การเคลื่อนไหวข้อมือ การเคลื่อนไหวของหัวไหล การผ่อนคลายกล้ามเนื้อ

ผลสรุปของงานวิจัย การใช้กล้ามเนื้อแขนจะส่งผลต่อเสียง ดังนั้นควรคำนึงถึงน้ำหนักจากแขนที่ส่งไปถึงคันชัก และควรคำนึงถึงการให้น้ำหนักจากหัวไหลถ่ายเทไปยังคันชักเพื่อให้น้ำหนักลงไปยังนิ้วมือ รวมไปถึงการให้ร่างกายมีส่วนช่วยในการเคลื่อนไหว ซึ่งจะสามารถส่งผลให้เกิดเสียงที่ดี และเกิดประสิทธิภาพในการแสดง

2.8.4 การศึกษาเทคนิควิบราโตในมือซ้ายของไวโอลิน โดยลี (Lee, 1999) หลักสูตรดนตรีศึกษาศาสตรดุษฎีบัณฑิต มหาวิทยาลัยโคลัมเบีย ปี ค.ศ. 1999 งานวิจัยเล่มนี้มีจุดประสงค์เพื่อให้แหล่งข้อมูลสำหรับครู นักแสดง และนักเรียนเกี่ยวกับการใช้เทคนิควิบราโตในการผลิตเสียงไวโอลิน ซึ่งในงานวิจัยเล่มนี้อธิบายถึงการเคลื่อนไหวของแขน ข้อมือ และนิ้วมือ รวมไปถึงท่าจับไวโอลิน พร้อมกับการซ้อมแบบฝึกหัดที่เกี่ยวข้องเพื่อการผ่อนคลายและการพัฒนากล้ามเนื้อ เพื่อให้การเล่นเทคนิควิบราโตออกมาได้อย่างเป็นธรรมชาติและถูกต้อง ในงานวิจัยเล่มนี้ยังแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการวิบราโต โดยการนำความคิดเห็นของนักไวโอลินที่มีชื่อเสียง ดังเช่น กาลาเมียนที่ได้ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับการวิบราโตไว้ว่า “การวิบราโตที่ไม่ถูกต้องจะเป็นอุปสรรคต่อการบรรเลง" ซึ่งเขาได้เหตุผลว่าการวิบราโตนั้นเป็นการสร้างความหลายหลายให้กับการแสดงของนักไวโอลิน ต่อมา อูทได้อธิบายถึงความสำคัญของการวิบราโตว่า “การวิบราโตเป็นวิธีการสำคัญของ

นักไวโอลินที่ทำให้เกิดน้ำเสียงที่ไพเราะ และเฟิร์ท ได้กล่าวว่า “การวิบราโตเป็นปัจจัยหลักในการสร้างคุณภาพเสียง” จากความคิดเห็นของนักไวโอลินนั้น แสดงให้เห็นว่าการวิบราโตนั้นมีบทบาทที่สำคัญต่อการบรรเลงไวโอลินเป็นอย่างมาก

นอกจากนั้นงานวิจัยเล่มนี้ยังเสริมในเรื่องของคู่มือการสอนเทคนิคการวิบราโต ที่เกี่ยวกับกระบวนการทางสรีรวิทยา กล่าวคือ การวิบราโตนั้นเป็นการพัฒนากล้ามเนื้อแขน มือ และนิ้วมือ โดยแรงกระตุ้นจากกล้ามเนื้อจะถูกเคลื่อนย้ายไปยังนิ้วมือผ่านข้อต่อที่เคลื่อนไหว ซึ่งกระบวนการเรียนรู้วิธีการเล่นวิบราโตนั้นเป็นการพัฒนาการทำงานของการเคลื่อนไหวกล้ามเนื้อพร้อมการควบคุมของแรงกระตุ้นประสาทส่วนกลาง โดยงานวิจัยเล่มนี้แสดงให้เห็นถึงหลักการทั่วไปของกระบวนการทางสรีรวิทยาที่ประกอบไปด้วย 1) การเคลื่อนไหวขั้นพื้นฐาน 2) การเคลื่อนไหวของแขน 3) การเคลื่อนไหวข้อมือ 4) การเคลื่อนไหวด้วยนิ้วมือ รวมไปถึงท่าพื้นฐานในการถือไวโอลินเพื่อช่วยในการผลิตเสียงของการวิบราโต

มากไปกว่านั้นในงานวิจัยยังได้มีคำแนะนำทั่วไปเกี่ยวกับแบบฝึกหัดเบื้องต้นในการฝึกซ้อมการวิบราโต เช่น การออกกำลังกายเพื่อพัฒนากล้ามเนื้อ การเตรียมความพร้อมของแขนข้อมือก่อนการวิบราโต การฝึกวิบราโตแบบการกดนิ้วควบสองสาย เป็นต้น นอกจากนั้นมีการอธิบายเกี่ยวกับการแก้ไขวิธีการเล่นวิบราโตที่ผิดพลาด ซึ่งข้อผิดพลาดที่พบบ่อยในการวิบราโต คือ การเคลื่อนไหวที่ไม่สามารถควบคุมได้ ความไม่ต่อเนื่องของวิบราโต และการเกิดเสียงที่ไม่ดีในขณะวิบราโต

ผลสรุปของงานวิจัยนี้ระบุว่า การเล่นเทคนิควิบราโตนั้นเป็นส่วนหนึ่งในการผลิตเสียงที่มีคุณภาพ จึงควรฝึกซ้อมวิบราโตจากแบบฝึกหัดเพื่อให้ข้อมือ นิ้วมือและแขนเคลื่อนไหวอย่างเป็นอิสระ ซึ่งเทคนิควิบราโตนั้นเป็นหนึ่งในองค์ประกอบที่สำคัญในการบรรเลงไวโอลิน เพราะนอกจากจะสร้างความสวยงามให้กับทำนองแล้ว การวิบราโตยังช่วยเพิ่มสีสันให้กับบทเพลงอีกด้วย และข้อเสนอแนะเพิ่มเติมของงานวิจัยนี้ คือ สามารถนำผลจากการศึกษานี้ไปพัฒนาเทคนิคการวิบราโตให้ดีขึ้นต่อไป

2.8.5 ภาพรวมที่ครอบคลุมเกี่ยวกับการใช้เทคนิคของมือซ้ายในไวโอลินและวิโอล่าตามที่ใช้กับการควบคุมลักษณะเสียง น้ำเสียง การเคลื่อนนิ้ว และการวิบราโต โดยคาร์โรลล์ (Carroll, 1997) หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต มหาวิทยาลัยซินซินเนติ ปีค.ศ. 1997 จุดประสงค์เพื่อ

ทบทวนให้เห็นถึงเทคนิคในมือซ้ายของไวโอลินและวิโอล่า งานวิจัยเล่มนี้ได้อธิบายถึงวิธีการเล่นไวโอลินอย่างเป็นระบบ ซึ่งในช่วงต้นของงานวิจัยได้นำเสอให้เห็นถึงความสำคัญของการเข้าใจถึงวิธีการเล่นไวโอลิน โดยไม่ใช่แค่เข้าใจในเบื้องต้นเท่านั้น แต่ผู้เล่นควรจะเข้าใจถึงความสมดุลของร่างกาย เพื่อช่วยส่งเสริมในเรื่องของเทคนิคการบรรเลงต่าง ๆ ซึ่งท่าทางของนักไวโอลินและนักวิโอล่าเป็นสิ่งสำคัญในการสร้างความสมดุล เพราะความสมดุลที่เหมาะสมจะช่วยให้ประสบความสำเร็จในการแสดง

โดยนักไวโอลินหรือนักวิโอล่าควรเรียนรู้ที่จะหลีกเลี่ยงการใช้กล้ามเนื้อที่ไม่จำเป็น และควรควบคุมการเคลื่อนไหวของแขนให้ไปในทิศทางที่ถูกต้อง หนึ่งในสิ่งที่พบบ่อยที่สุดของท่าที่ไม่ดีเป็นผลมาจากความโค้งของกระดูกสันหลังมากเกินไปทำให้ศูนย์เสียความยืดหยุ่นของกล้ามเนื้อ ดังนั้นความสำคัญของการวางตำแหน่งของไวโอลินหรือวิโอล่านั้นผู้เล่นจะต้องรองรับด้วยการผสมผสานของไหล่และน้ำหนักของศีรษะที่วางไว้ตรงที่รองคาง เพราะการจัดวางตำแหน่งท่าที่ถูกต้องจะช่วยให้มือซ้ายเคลื่อนไหวได้อิสระมากขึ้น นอกจากนั้นงานวิจัยเล่มนี้ยังได้ให้แนวคิดและวิธีการบรรเลงเทคนิคต่าง ๆ เพื่อประสิทธิภาพในการแสดงซึ่งประกอบไปด้วย

1) การควบคุมคุณลักษณะเสียง ในการควบคุมคุณลักษณะเสียงนั้น นิ้วมือซ้ายเปรียบเสมือนโครงสร้างของการทำหน้าที่หลักในการกด เพื่อสร้างรูปแบบของเสียงซึ่งจะต้องมีความแม่นยำ และไม่ใช้เพียงแค่กดนิ้วลงบนสายเท่านั้น มือที่จับก็ไม่ควรกดติดกับตัวไวโอลินหรือวิโอลา แต่ควรแตะเบา ๆ ที่คอทั้งสองด้าน นิ้วมือควรยืนหยุดอย่างอิสระ ไม่เกร็งจนเกินไป

2) วิธีการผลิตน้ำเสียงที่ดี หากมือขวาถูกวางให้อยู่ในตำแหน่งที่เหมาะสมก็จะส่งผลให้เกิดน้ำเสียงที่ดี นอกจากนั้นในข้อกำหนดเบื้องต้นของการผลิตน้ำเสียงนั้นเกิดจาก ความรู้เกี่ยวกับรูปแบบนิ้วมือ การทำความเข้าใจกับมุมของนิ้วมือ การวางตำแหน่งมือที่ดี และยิ่งไปกว่านั้นคือ การฟัง ซึ่งหูนั้นเป็นสิ่งที่จะต้องทำงานควบคู่กับข้อกำหนดต่าง ๆ เพื่อช่วยในการผลิตน้ำเสียง

3) วิธีการเคลื่อนนิ้ว เป็นกระบวนการในการเคลื่อนมือซ้ายจากตำแหน่งหนึ่งไปยังอีกตำแหน่งหนึ่ง ซึ่งปัจจัยสำคัญคือ ผู้เล่นจะต้องฟังอย่างตั้งใจก่อนการเคลื่อนตำแหน่งและจะต้องจำตำแหน่งในการเคลื่อนให้ถูกต้อง ถัดมาในส่วนของนิ้วโป้งมือซ้ายจะต้องมีความยืดหยุ่นเป็นอย่างมาก เพื่อให้การเคลื่อนตำแหน่งเป็นไปได้อย่างราบรื่นและขยับได้ง่าย เพราะหากเกิดการเกร็งที่

นิ้วโป้งมากจนเกิดไปอาจส่งผลให้การเคลื่อนไปยังตำแหน่งใหม่นั้นติดขัด เสียงจะไม่เรียบเนียน หรืออาจจะส่งผลให้กดโน้ตในตำแหน่งใหม่ไม่ตรงเสียง

4) วิธีการวิบราโต นิ้วมือและข้อมือจะต้องอยู่ในสภาพที่ผ่อนคลายและยืดหยุ่น ไม่ควรเกร็งมากจนเกิดไป เพราอาจจะส่งผลต่อเสียงที่ผลิตออกมาได้ ในการฝึกซ้อมควรซ้อมอย่างช้า ๆ เพื่อให้นิ้วมือจดจำรูปแบบและความยืดหยุ่นของนิ้วมือ รวมไปถึงการคำนึงถึงความผ่อนคลายของกล้ามเนื้ออยู่ตลอดขณะทำการฝึกซ้อม

ผลสรุปของงานวิจัยนี้ พบว่าการสร้างสมดุลในการวางตำแหน่งของไวโอลินหรือวิโอล่าที่ดีมักเป็นจุดเริ่มต้นของการแก้ไขปัญหาในเรื่องการใช้เทคนิคของมือซ้าย เพราะหากการวางตำแหน่งของไวโอลินหรือวิโอล่าไม่ดีพอ อาจจะส่งผลกระทบต่อนิ้วมือซึ่งมีผลต่อการบรรเลงด้วยความเร็วและความแม่นยำในการเคลื่อนนิ้วหรือกดนิ้ว นอกจากนั้นยังส่งผลกระทบต่อความยืดหยุ่นของแขนซ้ายและส่งผลไปยังแขนขวาในลักษณะเดียวกันอีกด้วย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 3

วิธีดำเนินงานวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “การฝึกซ้อมไวโอลินสำหรับการแสดงเดี่ยวในบทเพลงของอันโตนิน ดโวชาค *โซนาตินาในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ ลำดับที่ 100*” มีจุดมุ่งหมายให้ผู้วิจัยได้เข้าใจถึงตัวบทเพลงผ่านการตีความ เพื่อใช้กับการฝึกซ้อมในแนวทางที่เหมาะสมและนำไปประยุกต์ใช้ในการบรรเลงร่วมกับเปียโน เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพในการแสดงให้ดียิ่งขึ้น จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยได้ดำเนินงานอย่างเป็นขั้นตอน โดยเริ่มจากการเก็บรวบรวมข้อมูลจากแหล่งต่าง ๆ เพื่อนำมาวิเคราะห์และนำเสนอข้อมูลซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้ทำการเก็บรวบร่วมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเรื่องที่ศึกษา จากแหล่งที่มาต่าง ๆ ดังนี้

3.1.1 ข้อมูลจากหนังสือ ตำราเรียน บทความ วิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้องกับการตีความบทเพลง การฝึกซ้อมเพื่อการแสดง และการบรรเลงร่วมกับเปียโน ได้แก่

1) ลักษณะของดนตรียุคโรแมนติก

2) บริบทที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง

3) การตีความบทเพลง

4) สังคีตลักษณ์

5) หลักสำคัญสำหรับการฝึกซ้อมดนตรีเพื่อให้เกิดประสิทธิภาพ

6) เทคนิคการบรรเลงที่เกี่ยวข้อง

7) การบรรเลงร่วมกับเปียโน

8) งานวิจัยอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

3.1.2 เว็บไซต์และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยในครั้งนี้ โดยพิจารณาเฉพาะแหล่งข้อมูลที่มีความน่าเชื่อถือ เช่น ฐานข้อมูลวิทยานิพนธ์ออนไลน์โพรเควสท์ (ProQuest Dissertations) เป็นต้น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3.2 ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่รวบรวมมาวิเคราะห์ ให้ตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตที่ได้กำหนดไว้ตามขั้นตอน ดังนี้

3.2.1 นำข้อมูลที่รวบรวมทั้งหมดมาเรียงลำดับออกเป็นขั้นตอนอย่างเป็นระบบ

3.2.2 ตรวจสอบข้อมูลให้มีความถูกต้องตามวัตถุประสงค์ และขอบเขตของการทำวิจัยตามที่ได้กำหนดไว้

3.2.3 วิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์และขอบเขตที่ต้องการศึกษาโดยเริ่มจาก การตีความบทเพลง ในแง่ของ น้ำเสียง ทำนอง จังหวะ ความสั้นยาวของโน้ต การเลือกใช้ความเข้มเสียง คุณลักษณะเสียง การสั่นเสียง รวมไปถึงเทคนิคการบรรเลงไวโอลิน และประเด็นอื่น ๆ ที่น่าสนใจ และจึงนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมไวโอลิน รวมไปถึงแนวทางการบรรเลงร่วมกับเปียโน

3.2.4 สรุปผลและอภิปรายผลการวิเคราะห์ข้อมูลพร้อมทั้งเตรียมนำเสนอผลงานวิจัยเชิงวิชาการ

3.3 ขั้นตอนการสังเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการวิเคราะห์อย่างเป็นระบบมาสังเคราะห์ เพื่อที่จะช่วยจัดระบบข้อมูลให้มีความชัดเจนในประเด็นต่าง ๆ ตามวัตถุประสงค์และขอบเขตที่ได้กำหนดไว้ ดังขั้นตอนดังนี้

3.3.1 เมื่อผู้วิจัยนำข้อมูลออกมาเรียงเป็นระบบจะเห็นได้ว่า ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์มาใช้ในการตีความบทเพลง ได้แก่ ลักษณะของดนตรียุคโรแมนติก บริบทที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง และสังคีตลักษณ์ของบทเพลง เมื่อผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลข้างต้น การตีความบทเพลงที่ได้สังเคราะห์ออกมาจึงมีความละเอียดมากยิ่งขึ้น และทำให้เข้าใจบทเพลงมากขึ้น

3.3.2 ข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์และขอบเขต ในการนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมและการฝึกซ้อมร่วมกับเปียโนตามประเด็นต่าง ๆ นั้น ผู้วิจัยได้สังเคราะห์ออกมาตามลำดับขั้นตอนดังต่อไปนี้

1) ตีความบทเพลงจากข้อมูลที่ได้วิเคราะห์

2) แยกส่วนประกอบของประเด็นต่าง ๆ ได้แก่ น้ำเสียง ทำนอง จังหวะ ความสั้นยาวของโน้ต การเลือกใช้ความเข้มเสียง คุณลักษณะเสียง การสั่นเสียง รวมไปถึงเทคนิคการบรรเลง

ไวโอลินให้ออกมาเป็นลำดับและนำไปจัดเรียง วิธีการนี้ทำให้ผู้วิจัยสามารถวางแผนแนวทางการฝึกซ้อมได้อย่างเป็นขั้นตอน

3) นำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมอย่างเป็นระบบ และตรงตามวัตถุประสงค์

4) นำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมร่วมกับเปียโน โดยนำเสนอข้อมูลที่ได้วิเคราะห์มาปรับใช้ เพื่อให้การฝึกซ้อมร่วมกับเปียโนมีแนวทางที่ชัดเจนและผู้วิจัยสามารถฝึกซ้อมร่วมกับเปียโนได้อย่างมีประสิทธิภาพ

3.4 ขั้นตอนการทำวิจัย

ผู้วิจัยได้เริ่มดำเนินงานวิจัย โดยการเริ่มจากขั้นตอนการทำวิจัยซึ่งจะแสดงให้เห็นตามลำดับขั้นตอนดังต่อไปนี้

3.4.1 ศึกษาบริบทโดยรวมที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง ได้แก่ ลักษณะของยุคโรแมนติก ชีวประวัติของดโวชาค ลักษณะทั่วไปของบทเพลง *โซนาตินา*

3.4.2 ศึกษาหลักในการฝึกซ้อมและแนวคิด ข้อคิดเห็น ข้อเสนอแนะ เทคนิคการบรรเลงต่าง ๆ จากกาลาเมียน รวมไปถึงงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

3.4.3 นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาวิเคราะห์ให้ตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

3.4.4 ตีความและวิเคราะห์บทเพลง *โซนาตินาในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ ลำดับที่ 100*

3.4.5 ฝึกซ้อมโดยการนำข้อมูลต่าง ๆ ที่ศึกษารวบรวมและนำมาปรับใช้เพื่อเป็นแนวทางในการบรรเลงไวโอลิน และมีอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญคอยให้คำปรึกษา เพื่อให้การบรรเลงออกมาได้อย่างเหมาะสม

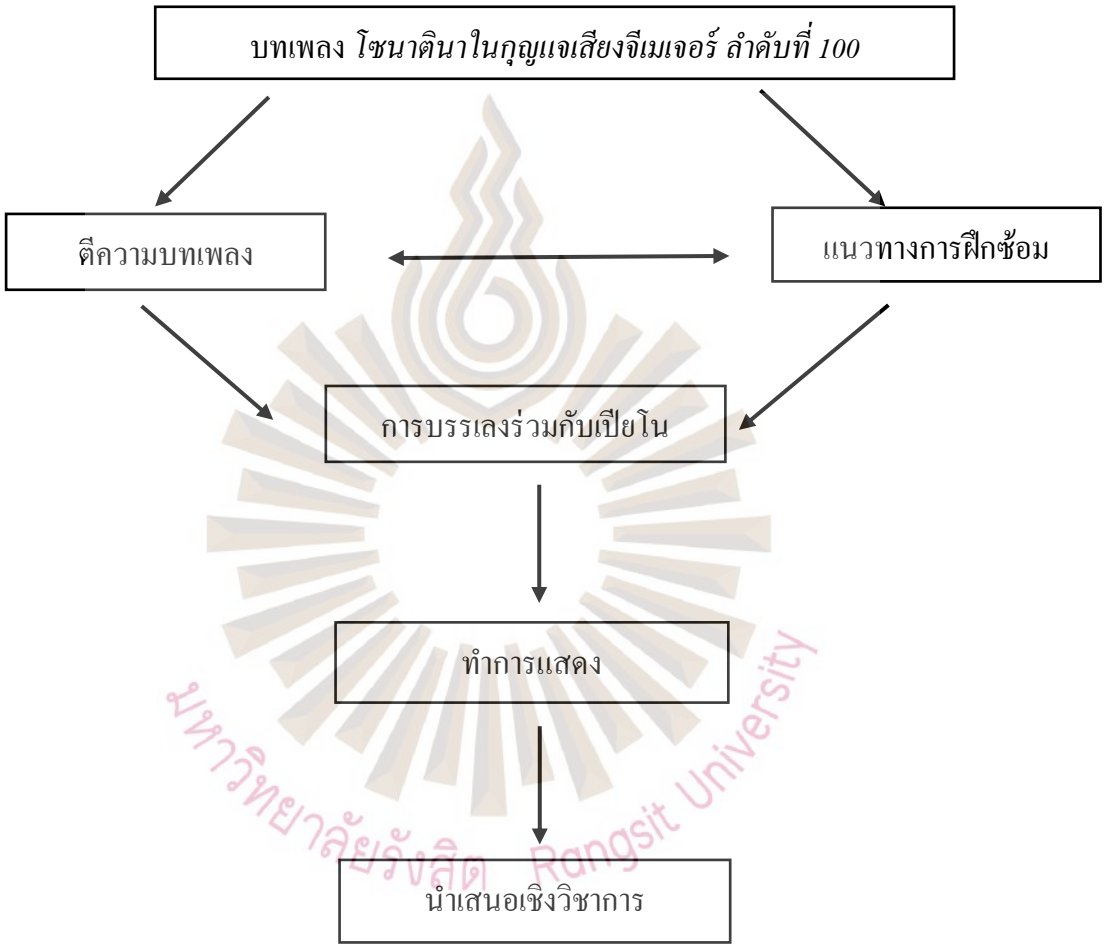
3.4.6 ฝึกซ้อมร่วมกับเปียโน

3.4.7 นำเสนอรายงานการวิจัย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

กรอบแนวคิดการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “การฝึกซ้อมไวโอลินสำหรับการแสดงเดี่ยวในบทเพลงของอันโตนิน ดโวชาค *โซนาตินาในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ ลำดับที่ 100* ” ผู้วิจัยได้นำเสนอขั้นตอนการดำเนินงานดังต่อไปนี้



รูปที่ 3.1 ขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย

3.5 การนำเสนอข้อมูล

งานวิจัยฉบับนี้เป็นงานวิจัยเชิงวิเคราะห์เพื่อใช้ในการแสดงไวโอลิน ผู้วิจัยได้ทำการเผยแพร่งานออกเป็น 2 รูปแบบ คือ

3.5.1 การแสดงคอนเสิร์ตจบการศึกษาระดับปริญญาโท ภายใต้ชื่อ “Graduated Recital” โดยทำการแสดงขึ้นในวันจันทร์ที่ 28 พฤษภาคม 2561 เวลา 13.00 น. ณ ห้อง 215 วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

3.5.2 การเขียนอธิบายเชิงวิชาการในวิทยานิพนธ์ เป็นการนำเสนอข้อมูล ตามวัตถุประสงค์ คือ การตีความบทเพลง การนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลง และการบรรเลงร่วมกับเปียโน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 4

ผลการวิจัย

งานวิจัยฉบับนี้มีจุดมุ่งหมายที่จะศึกษาเกี่ยวกับการฝึกซ้อมไวโอลินสำหรับการแสดงเดี่ยวในบทเพลงของอันโตนิน ดโวชาค: *โซนาตินาในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ ลำดับที่ 100* โดยแบ่งเป็น 3 ประเด็นหลักคือ การตีความบทเพลง การนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อม รวมไปถึงแนวทางการบรรเลงร่วมกับเปียโน โดยบทเพลง*โซนาตินา*ที่ผู้วิจัยนำมาศึกษานั้นมีทั้งหมด 4 ท่อน ประกอบไปด้วย 1) อัลเลโกร ริโสลูโต 2) ลาร์เกตโต 3) มอลโต ฝีฝีทเฉ 4) อัลเลโกร มอลโต ซึ่งในการนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมรวมไปถึงเทคนิคต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยได้ใช้ในบทวิเคราะห์นี้ ผู้วิจัยได้นำวิธีการที่อธิบายไว้ในบทที่ 2 มาใช้เป็นแนวทางในการฝึกซ้อม

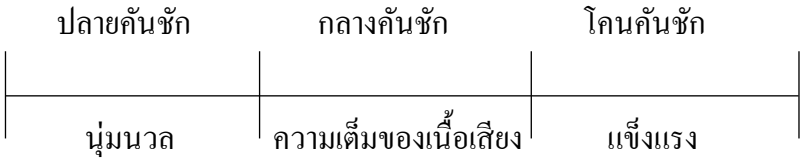
4.1 การตีความและการฝึกซ้อมในท่อนที่ 1

ท่อนอัลเลโกร ริโสลูโต มีสังคีตลักษณ์แบบโซนาตา อัตราความเร็วของท่อนนี้คือ เร็วแบบมีกำลัง ในอัตราจังหวะ 3/4 มีความยาวทั้งหมด 195 ห้อง โดยเริ่มจากห้องแรกที่เป็นตอนนำเสนอบนบันไดเสียงเสียงจีเมเจอร์ ต่อมาจะเป็นท่อนเชื่อมในห้องที่ 25 และตามมาด้วยทำนองหลักที่ 2 ในห้องที่ 36 ก่อนที่จะจบตอนนำเสนอด้วยท่อนเชื่อมในห้องที่ 63 และเริ่มตอนพัฒนาทำนองในห้องที่ 64 บนบันไดเสียงเสียงบีแฟล็ตเมเจอร์และดีแฟล็ตเมเจอร์ ตามด้วยช่วงเชื่อมกลับในห้องที่ 104 และในช่วงสุดท้ายตอนย้อนความมีทำนองหลักที่ 1 ที่กลับมาอยู่บนบันไดเสียงเสียงจีเมเจอร์และทำนองหลักที่ 2 บนบันไดเสียงกุญแจเสียงจีไมเนอร์ก่อนจบท่อนในช่วงหางเพลงด้วยบันไดเสียงจีเมเจอร์ ตามตารางสรุปที่ 4.1

ตารางที่ 4.1 โครงสร้างท่อนที่ 1

ท่อน	บันไดเสียง	ห้องที่
ตอนนำเสนอ (Exposition)		
ทำนองหลักที่ 1	บันไดเสียงจีเมเจอร์	1-24
ช่วงเชื่อม		25-35
ทำนองหลักที่ 2		36-51
ช่วงเชื่อม		52-63
ตอนพัฒนาทำนอง (Development)		
ตอนพัฒนาทำนอง	บันไดเสียงบีแฟล็ตเมเจอร์	64-79
	บันไดเสียงดีแฟล็ตเมเจอร์	80-103
ช่วงเชื่อมกลับ		104-111
ตอนย้อนความ (Recapitulation)		
ทำนองหลักที่ 1	บันไดเสียงเสียงจีเมเจอร์	112-135
ช่วงเชื่อม		136-147
ทำนองหลักที่ 2		148-158
ช่วงเชื่อม		159-182
ช่วงหางเพลง		183-195

ผู้วิจัยได้แสดงตัวอย่างการแบ่งส่วนคันชักซึ่งได้อธิบายไว้ในบทที่ 2 จากคำอธิบายของไบล์ล็อต เพื่อแสดงให้เห็นถึงการพิจารณาว่าส่วนไหนของคันชักผลิตเสียงอย่างไร ประกอบการวิเคราะห์ในบทที่ 4 ท่อนที่ 1 ถึงท่อนที่ 4 โดย ส่วนปลายคันชัก อธิบายถึงความนุ่มนวล ส่วนกลางคันชัก อธิบายถึงความเต็มของเนื้อเสียง และส่วนโคนคันชัก อธิบายถึงความแข็งแรง ดังนี้



4.1.1 ตอนนำเสนอ (ทำนองหลักที่ 1)

1) การตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

ช่วงแรกตอนนำเสนอนั้นเปิดด้วยอัตราจังหวะเร็ว บรรเลงด้วยความรู้สึกที่หนักแน่นและมีพลัง จากตัวอย่างที่ 4.1 ห้องที่ 1-8 มีลักษณะเป็นประโยคถาม-ตอบ ไวโอลินเป็นผู้เสนอทำนองหลัก โดยห้องที่ 1-4 เป็นลักษณะของประโยคถาม มีการใช้เครื่องหมายฟอร์ทซันโด (fz) และแอคเซินท์ (Accent) ทำให้ประโยคถามดูมีพลังและหนักแน่น ต่างจากประโยคตอบที่มีการใช้ความเข้มเสียงเบาและค่อย ๆ เบาลงประกอบกับมีเครื่องหมายเชื่อมเสียงทำให้รู้สึกอ่อนโยนกว่าประโยคถาม จะเห็นได้ว่าทั้งประโยคถามและประโยคตอบมีความแตกต่างกัน เช่นเดียวกันกับในห้องที่ 9-16 แต่มีการเปลี่ยนความเข้มเสียงเป็นดัง (f) และเบาปานกลาง (mp)

จากที่กล่าวมาในข้างต้น เทคนิคที่สำคัญที่ผู้วิจัยเลือกใช้ในการทำให้เกิดความแตกต่างของประโยคถามและประโยคตอบในตอนนำเสนอห้องที่ 1-16 คือ การเลือกใช้สัดส่วนคันชัก จากกรอบสี่เหลี่ยมตัวอย่างที่ 4.1 แสดงให้เห็นโน้ตที่ลากเสียงยาวประกอบกับการเน้น ผู้วิจัยบรรเลงโดยออกแรงเน้นไปยังแต่ละโน้ตให้เสียงคมชัด หนักแน่น ไม่เกร็งแขน

ถัดมาผู้วิจัยบรรเลงมือซ้ายในตำแหน่งที่ 3 สังเกตได้จากตัวเลข 1 และ 3 ในกรอบสี่เหลี่ยม การเลือกใช้ตำแหน่งนิ้วที่กล่าวไปข้างต้น ส่งผลให้ผู้วิจัยบรรเลงตามเครื่องหมายฟอร์ทซันโดได้ง่ายขึ้น เพราะสามารถบรรเลงอยู่ในสายเดียวกัน และหลีกเลี่ยงความไม่ต่อเนื่องจากการข้ามสาย มากไปกว่านั้นผู้วิจัยเสริมการวิบราโตที่โน้ตเสียงยาว (ปรากฏที่เครื่องหมายดอกจันทร์ ในตัวอย่างที่ 4.1) เพื่อสร้างมิติของเสียงให้กังวาน แข็งแรงมากยิ่งขึ้น เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 5-8 ผู้วิจัยลดแรงกดของคันชักลง ผ่อนคลายมือขวามากขึ้น เพื่อลดความเข้มเสียงลงตามที่โน้ตต้นฉบับระบุไว้

ตัวอย่างที่ 4.1 ประโยคถาม-ตอบ ห้องที่ 1-8

2) การฝึกซ้อมร่วมกับเปียโน

ช่วงเริ่มต้นของบทเพลงเป็นสิ่งสำคัญที่ผู้วิจัยและนักเปียโนควรเข้าใจซึ่งกันและกัน เพื่อให้การเริ่มบทเพลงเป็นไปได้อย่างราบรื่น การใช้ความเข้มเสียงช่วงต้นเพลงทั้งไวโอลินและเปียโนใช้ความเข้มเสียงที่ไม่แตกต่างกันมากนัก โดยช่วงที่ไวโอลินเป็นผู้เริ่มทำนองด้วยการเน้นน้ำหนักลงจังหวะที่ 1 และลากเสียงยาว เปียโนทำหน้าที่เป็นผู้บรรเลงประกอบบรรเลงด้วยความเข้มเสียงดังปานกลางแต่ยังคงบรรเลงด้วยความหนักแน่นในลักษณะของคอร์ด

ต่อมาในห้องที่ 3 ทั้งไวโอลินและเปียโน ลักษณะการบรรเลงคล้ายคลึงกันคือ การทำเสียงสั้น ดังนั้นเมื่อบรรเลงพร้อมกันทั้งไวโอลินและเปียโนจะต้องบรรเลงลักษณะของเสียงออกมาให้สั้นเท่ากัน เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 5-8 ความเข้มเสียงบริเวณนี้เริ่มต้นด้วยความเบาและค่อย ๆ เบาลง ประกอบกับแนวเสียงประสานจากเปียโนที่เบาบางลง ส่งผลให้ทำนองจากไวโอลินเด่นชัดขึ้น ถัดมาห้องที่ 9-16 ยังคงเริ่มต้นประโยคด้วยความหนักแน่น เหมือนช่วงแรก แต่มีการสลับทำนองกันระหว่างไวโอลินและเปียโน ผู้วิจัยและนักเปียโน บรรเลงในลักษณะเดียวกันกับห้อง 1-4

ตัวอย่างที่ 4.2 ประโยคถาม-ตอบ ห้องที่ 1-16

4.1.2 ตอนนำเสนอ (ทำนองหลักที่ 1 ห้องที่ 17-24)

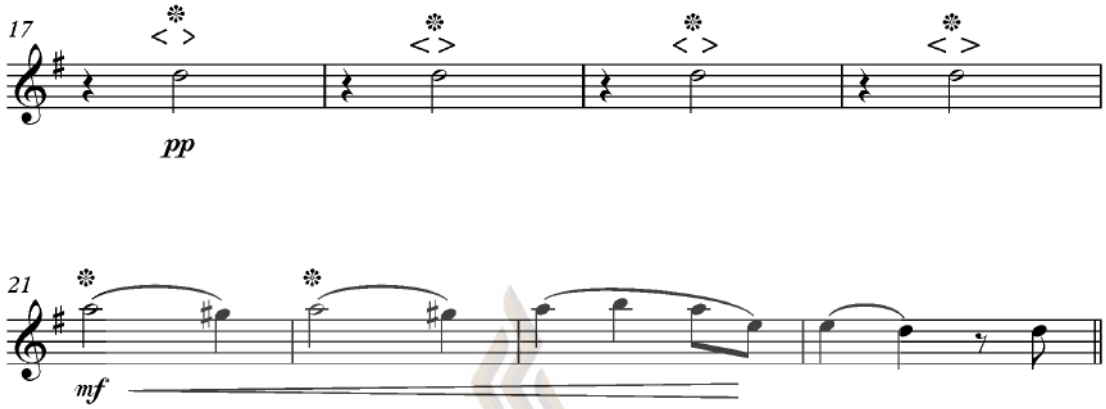
1) การตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

ห้องที่ 17-24 มีการใช้เครื่องหมายดังขึ้นทีละน้อย (Crescendo) และเบาลงทีละน้อย (Decrescendo) ที่ไวโอลินและใช้ความเข้มเสียงเบามาก (pp) ซึ่งจากตัวอย่างที่ 4.3 จะเห็นได้ว่าตั้งแต่ห้องที่ 17-20 ไวโอลินทำหน้าที่เป็นผู้บรรเลงประกอบ โดยทำนองหลักจะอยู่ที่เปียโนและเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 21-24 ทำนองหลักได้กลับมาอยู่ที่ไวโอลิน ซึ่งอาจกล่าวได้ว่ามีการใช้เทคนิคการเลียนเสียง (Limitation) เกิดขึ้นในช่วงนี้นอกจากนั้นในมือซ้ายของเปียโนมีการบรรเลงในลักษณะโน้ตแยกเป็นส่วนใหญ่และมีการใช้โน้ตที่มีเสียงค้าง (Pedal tone) ในแนวเสียงล่างสุดเพื่อเน้นย้ำคอร์ด D7 ซึ่งก็คือคอร์ดโดมินันท์ทำให้แนวเบสเดินจากโน้ตโดมินันท์ไปหาโทนิก

การฝึกซ้อมโน้ตตัว D ตั้งแต่ห้องที่ 17- 20 มีความเข้มเสียงเบามาก ดังนั้นจุดวางคันชักที่ผู้วิจัยเลือกคือ ส่วนกลางคันชักและระยะในการใช้คันชักจะเริ่มตั้งแต่ส่วนกลางถึงปลาย นอกจากนั้นผู้วิจัยได้เลือกวางคันชักให้ใกล้กับฟิงเกอร์บอร์ด เพื่อให้การบรรเลงความเข้มเสียงเบามากนั้นเป็นไปได้อย่างธรรมชาติ มากไปกว่านั้นในขณะที่ผู้วิจัยบรรเลงด้วยความเข้มเสียงเบามากก็จะต้องได้ยินการทำเสียงให้ดังขึ้นทีละน้อยและเบาลงที่ละน้อย ในโน้ตตัว D ดังนั้นผู้วิจัยต้องใช้ความเร็วและน้ำหนักของแขนเป็นตัวช่วยในการสร้างให้เกิดมิติของเสียงตามเครื่องหมายที่กล่าวไป และผู้วิจัยได้ใช้เทคนิควิบราโตเป็นส่วนช่วยเพื่อเสริมมิติของเสียงให้ออกมาได้กังวาลมากขึ้น

ต่อมาให้ห้องที่ 21-24 ความเข้มเสียงเปลี่ยนไปเป็นดังปานกลาง (mf) และค่อย ๆ ดังขึ้นในจุดซ้อมนี้เป็นการค่อย ๆ สร้างความเข้มเสียงเพื่อส่งไปยังทำนองต่อไป จุดวางคันชักที่ผู้วิจัยเลือกใช้เป็นในลักษณะของการค่อย ๆ เลื่อนคันชักจากส่วนกลางลงมาอยู่ที่โคนและค่อย ๆ เพิ่มพื้นที่ของหางม้าให้มากขึ้นเพื่อทำเครื่องหมายดังขึ้นทีละน้อย รวมไปถึงการเชื่อมเสียงในแต่ละตัวโน้ตจะต้องต่อเนื่องไม่ขาดจากกันและน้ำหนักของแขนจะต้องเพิ่มมากขึ้นในขณะเดียวกันการวิบราโตก็จะเน้นที่โน้ตตัว A เพราะโน้ตตัว A เป็นโน้ตตัวขาวทำให้ระหว่างที่ลากเสียงเพื่อเชื่อมไปหาโน้ตตัว G♯ นั้นเกิดพื้นที่ในการเชื่อมเสียง การวิบราโตจึงช่วงให้เสียงมีมิติ นอกจากนั้นเมื่อทำเสียงดังขึ้นทีละน้อย ผู้วิจัยวิบราโตเร็วขึ้นเพื่อเป็นการช่วยเพิ่มความแรงในการสร้างน้ำเสียงและอารมณ์ในการเข้าสู่ทำนองต่อไป สังเกตุได้จากเครื่องหมายดอกจันทร์ในตัวอย่างที่ 4.3

ตัวอย่างที่ 4.3 ตอนนำเสนอ (ทำนองหลักที่ 1 ห้องที่ 17-24)



2) การฝึกซ้อมร่วมกับเปียโน

เนื่องจากในห้องที่ 17-20 ไวโอลินทำหน้าที่เป็นผู้บรรเลงประกอบ โดยทำนองจะอยู่ที่มือขวาของเปียโน ทำให้ในขณะที่ผู้วิจัยบรรเลงจะต้องได้ยินทำนองจากเปียโนอยู่ตลอด แต่ก็ต้องมีเสียงประสานจากไวโอลินแทรกขึ้นมาในจังหวะที่ 2-3 และหายไปในจังหวะที่ 1 รวมไปถึงลักษณะของเครื่องหมายดังขึ้นทีละน้อยและเบาลงทีละน้อยในโน้ตตัว D ที่ลากยาวทำให้เกิดมิติของเสียงในระหว่างที่ทำนองดำเนินต่อเนื่องไป เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 21 ทำนองสลับกับมาที่ไวโอลินในความเข้มเสียงดังปานกลาง แต่ในขณะเดียวกันเปียโนก็จะเล่นเป็นแนวประสานแต่ยังคงได้ยินทำนองจากมือขวาในความเข้มเสียงเบาและต่อเนื่อง ดังนั้นในห้องที่ 21 ขณะบรรเลงจะต้องได้ยินเสียงไวโอลินที่เด่นชัดออกมาแบบต่อเนื่องโดยมีเปียโนโน้ตคลออยู่เบา ๆ ก่อนที่ทั้งผู้วิจัยและนักเปียโนจะค่อย ๆ เริ่มดังขึ้นเพื่อส่งไปยังท่อนต่อไป สังเกตุได้จากกรอบเหลี่ยมตัวอย่างที่ 4.4

ตัวอย่างที่ 4.4 ตอนนำเสนอ ห้องที่ 17-24

4.1.3 ช่วงเชื่อม

1) การตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

ช่วงเชื่อมนี้มีทั้งหมด 12 ห้อง มีการใช้ความเข้มเสียงที่ถี่มากขึ้นกว่าช่วงแรก เพื่อแสดงให้เห็นถึงความหลากหลายทางด้านอารมณ์เพลง โดยเริ่มต้นประโยคด้วยความเข้มเสียงดังและเบาลงตามทิศทางของโน้ตที่เคลื่อนที่จากเสียงสูงลงไปหาเสียงต่ำ ต่อมาในห้องที่ 28-33 มีการใช้เครื่องหมายดังขึ้น เครื่องหมายเฟอร์ทซันโด เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 35-37 มีการเน้นโน้ตตัว B ซ้ำ ๆ เพื่อต้องการย้ำให้ได้ยินเสียงโดมินันท์ของกุญแจเสียงอีไมเนอร์ก่อนที่จะเชื่อมไปยังทำนองหลักที่ 2 ที่มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงที่มีความสัมพันธ์กัน ในการเปลี่ยนความเข้มเสียงจากที่กล่าวมาข้างต้น เทคนิคที่ผู้วิจัยเลือกใช้ให้เหมาะสมในช่วงนี้คือ การเคลื่อนตำแหน่งของนิ้วและการเลือกใช้คันชักที่จะส่งผลต่อการผลิตเสียง รวมไปถึงการวิบราโตที่จะต้องเลือกใช้ให้เข้ากับทำนองหรือการใช้ความเข้มเสียงต่าง ๆ

เนื่องจากในช่วงเชื่อมนั้นมีการใช้ความเข้มเสียงที่เปลี่ยนตลอด (สังเกตได้จากกรอบเหลี่ยมตัวอย่างที่ 4.5) ดังนั้นตำแหน่งการวางนิ้วและคันชักจึงเป็นสิ่งสำคัญในการสร้างความต่อเนื่องของแต่ละประโยครวมไปถึงการสร้างความเข้มเสียงให้ออกมาไพเราะและมีมิติมากขึ้น สำหรับการบรรเลงในห้องที่ 25-27 ผู้วิจัยบรรเลงประโยคให้มีความกระชับและต่อเนื่องด้วยความเข้มเสียงดัง ตำแหน่งของคันชักจะอยู่ในตำแหน่งที่ 1-2 และเริ่มที่โคนคันชักโดยใช้น้ำหนักของแขน

ต่อมาในห้องที่ 26 ความเข้มเสียงค่อย ๆ เบา ผู้วิจัยระวังโน้ตตัว E ในจังหวะและของ 3 เนื่องจากก่อนหน้านี้บรรเลงความเข้มเสียงดังและค่อย ๆ เบาลงในจังหวะที่ 2 ดังนั้น ขณะบรรเลงอาจทำให้ลดความเข้มเสียงลงไม่ทัน รวมไปถึงช่วงนั้นมีการเชื่อมเสียงของโน้ตด้วย ผู้วิจัยใช้วิธีการลากคันชักด้วยความเร็วและหยุดคันชักเล็กน้อย ต่อมาในห้องที่ 28 ความเข้มเสียงดังขึ้นตามทิศทางของโน้ตและมีการเน้นด้วยความแรงที่โน้ตตัว E จังหวะที่ 2 ในห้องที่ 30 ซึ่งตำแหน่งของคันชักจะอยู่ในตำแหน่งที่ 2

ตัวอย่างที่ 4.5 ช่วงเชื่อม ห้องที่ 25-37

2) การฝึกซ้อมร่วมกับเปียโน

ลักษณะของทำนองในช่วงเชื่อมนั้นมีความกระชับและต่อเนื่องรวมไปถึงความเข้มเสียงที่มีมิติมากขึ้น จากตัวอย่างที่ 4.6 การบรรเลงของผู้วิจัยและนักเปียโนเปรียบเสมือนคลื่นที่เคลื่อนไหวไปมาตามความเข้มเสียงในลักษณะดังขึ้นและเบาลง จากนั้นเน้นเสียงด้วยความแรง โดย

เป็นลักษณะนี้ตลอดทั้งช่วง ดังนั้นผู้วิจัยและนักเปียโนควรบรรเลงความเข้มเสียงให้มีความสอดคล้องกัน ไปในทิศทางเดียวกัน จากที่กล่าวมาข้างต้นนอกจากการทำความเข้มเสียงที่ผู้วิจัยและนักเปียโนให้ความสำคัญแล้วนั้น คุณลักษณะของเสียงจากเครื่องหมายเชื่อมเสียงที่ปรากฏอยู่ในตัวอย่าง ยังคงเป็นจุดสำคัญที่ทำให้ช่วงเชื่อมนั้นมีความต่อเนื่อง

ตัวอย่างที่ 4.6 ช่วงเชื่อมห้องที่ 25-36

4.1.4 ช่วงเชื่อมที่ 2

1) การตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

ช่วงเชื่อม ดโวชาคใช้กลุ่มของโน้ต 3 พยางค์ซ้ำ ๆ ในห้องที่ 52-54 ให้ความรู้สึกถึงความดุดัน เมื่อเข้าห้องที่ 56-59 เป็นช่วงที่สร้างอารมณ์ของความหนักแน่นมากยิ่งขึ้นด้วยเครื่องหมายฟอร์ทซันโดในจังหวะที่ 2 ซึ่งเน้นด้วยความแรง ก่อนที่จะส่งอารมณ์ขึ้นไปยังห้องที่ 60-63 ที่ความเข้มเสียงดังมาก ประกอบกับลักษณะของโน้ตที่ไล่สูงขึ้น จากที่กล่าวไปข้างต้นผู้วิจัยทำการฝึกซ้อมโดยการบรรเลงที่ช่วงกลางคันชัก เพื่อให้เกิดความคมชัดของเสียง

จากตัวอย่างที่ 4.7 ห้องที่ 52-54 รูปแบบการบรรเลงกลุ่มโน้ต 3 พยางค์ได้ มีการเชื่อมเสียงโน้ตตัวที่ 1 และ 2 จากนั้นโน้ตตัวที่ 3 บรรเลงด้วยเสียงสั้น ดังนั้นขณะฝึกซ้อมควรระวังเรื่องของเสียงสั้นที่ต้องขาดจากกัน ขณะบรรเลงเสียงสั้นคันชักควรเด้งออกจากสายเล็กน้อย ผ่อนคลายข้อมือและแขน ซึ่งลักษณะการบรรเลงกลุ่มโน้ต 3 พยางค์นั้นให้ความรู้สึกเหมือนทำนองวิ่งไปข้างหน้าต่อเนื่องด้วยความเร็ว และหากต้องการเพิ่มความเข้มเสียงที่ดังและดังขึ้น ผู้วิจัยจะเพิ่มเนื้อที่ของคันชักให้มากขึ้น

ถัดมาห้องที่ 56–58 ตัวอย่างที่ 4.7 เห็นได้ว่ามีการเน้นเสียงในจังหวะที่ 2 และต่อด้วยเครื่องหมายเชื่อมเสียง การเน้นเสียงที่โน้ตตัว C ผู้วิจัยใช้แรงกดจากนิ้วมือและลากคันชักด้วยความเร็วต่อเนื่องจนถึงจังหวะที่ 3 โน้ตตัว B ผู้วิจัยผ่อนแรงกดลงและหยุดคันชักเล็กน้อยเพื่อไม่ให้โน้ตตัว B ยาวเกินไป จากนั้นผู้วิจัยยกคันชักออกจากสายด้วยความเร็วในห้องที่ 57 และกลับมาเล่นในลักษณะเดิมในห้องที่ 58 ซึ่งในส่วนนี้การยกคันชักออกจากสายด้วยความเร็ว คันชักควรกลับมาวางอยู่บนสายก่อนบรรเลงโน้ตห้องต่อไป เพื่อเป็นการหลีกเลี่ยงการกระแทกของคันชักกับสายทำให้เสียงที่ออกมาอาจไม่ชัดเจน

ต่อมาในห้องที่ 60-63 ความเข้มเสียงดังมากและมีเครื่องหมายเน้นในห้องที่ 62-63 ผู้วิจัยเลื่อนคันชักมาใกล้กับหย่องมากขึ้น และหยุดคันชักเล็กน้อยที่โน้ตเขบ็ต 2 ชั้น เพื่อให้เสียงขาดจากกันตามเครื่องหมายสั้น นอกจากนี้ผู้วิจัยได้สร้างมิติเสียงจากการค่อย ๆ เพิ่มความเข้มเสียงให้ดังขึ้นและดังมากในจุดที่โน้ตสูงที่สุด เพราะผู้วิจัยต้องการสร้างอารมณ์ของเพลงให้น่าสนใจมากยิ่งขึ้น

ดังนั้นนอกจากสร้างมิติจากความเข้มเสียงแล้วตำแหน่งนิ้วมือซ้ายก็สำคัญเช่นเดียวกัน พิจารณาจากลูกศรในตัวอย่าง ผู้วิจัยได้อธิบายให้เห็นถึงตำแหน่งของนิ้วมือซ้าย ห้องที่ 60-61 นิ้วมือซ้ายได้บรรเลงอยู่ในตำแหน่งที่ 1และ 3 ซึ่งจะอยู่ในสาย A ถัดมาห้องที่ 62-63 นิ้วมือซ้ายอยู่ในตำแหน่งที่ 3 และ 1 ซึ่งอยู่ในสาย E จากที่อธิบายมานั้นผู้วิจัยต้องการหลีกเลี่ยงการข้ามสายไปมา เพราะต้องการสร้างความต่อเนื่องของคันชัก และยังช่วยสร้างเสียงที่ชัดเจนอีกด้วย (ตัวอย่างที่ 4.7)

ตัวอย่างที่ 4.7 ช่วงเชื่อมที่ 2 ห้องที่ 52-63

ตำแหน่งนิ้วที่1 และ 3 อยู่ในสาย A ตำแหน่งนิ้วที่ 3 อยู่ในสาย E ตำแหน่งนิ้วที่ 1 อยู่ในสาย E

2) การฝึกซ้อมร่วมกับเปียโน

ช่วงเชื่อมมีการเปลี่ยนอารมณ์จากอ่อนหวานเข้าสู่ความหนักแน่นอีกครั้งด้วย ความเข้มเสียงดังประกอบกับเครื่องหมายฟอร์ทซันโด จากตัวอย่างที่ 4.8 ห้องที่ 52-58 ผู้วิจัยเพิ่มแรงด้วยการถ่ายเทน้ำหนักจากหัวไหล่มาที่แขนและข้อมือมากขึ้นเพื่อให้เสียงที่เน้นออกมาเท่ากับเปียโน ต่อมาในห้องที่ 60-63 ผู้วิจัยและนักเปียโนจะบรรเลงเป็นยูนิซันกัน ดังนั้นความสั้นยาวของโน้ตก็จะต้องเท่ากันรวมไปถึงความเข้มเสียงดังมากที่จะต้องบรรเลงออกมาไปในทิศทางเดียวกัน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.8 ช่วงเชื่อม ห้องที่ 52-63

4.1.5 ตอนพัฒนาทำนองและช่วงเชื่อมกลับ

1) การตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

ตอนพัฒนาทำนองมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปกุญแจเสียงต่าง (Remote key) ในห้องที่ 66-77 เป็นกุญแจเสียงบีแฟล็ตเมเจอร์ และในห้องที่ 80-103 เป็นกุญแจเสียงดีแฟล็ตเมเจอร์ ดโวชาคได้นำวัตถุดิบที่อยู่ในตอนนำเสนอมาพัฒนาทำนอง โดยเฉพาะทำนองหลักที่ 1 และทำนอง

ในท่อนเชื่อม โดยในช่วงนี้ไวโอลินใช้เทคนิคการกดนิ้วควบสองสายเป็นแนวซ้ำยืนพื้น (Ostinato) แบบโน้ตคู่ 3 ซึ่งเป็นโน้ตที่อยู่ในคอร์ด B♭ และบรรเลงเป็นผู้บรรเลงประกอบในลักษณะที่กระชับให้ความรู้สึกเสมือนกระโดดไปข้างหน้า จากตัวอย่างที่ 4.9 เห็นได้ว่ามีการบรรเลงด้วยเสียงสั้น โดยมีความเข้มเสียงเบามาก การควบคุมคันชักให้คงที่เป็นสิ่งสำคัญที่จะผลิตเนื้อเสียงให้สั้นและต่อเนื่อง ผู้วิจัยเสริมด้วยการไม่ใช้การวิบราโต พร้อมกับผ่อนคลายมือขวาและบังคับให้คันชัดเด้งออกจากสายเล็กน้อย เพื่อให้ได้เสียงที่ขาดจากกัน ในขณะเดียวกันก็ควรระวังน้ำหนักจากมือขวาที่ไม่กดน้ำหนักมากจนเกินไป เพราะถ้าหากกดน้ำหนักมากจนเกินไปจะทำให้กลุ่มโน้ตที่บรรเลงออกมาสั้นไม่เท่ากันหรือเกิดเสียงที่กระแทก ทำให้ควบคุมการทำความเข้มเสียงยาก

ตัวอย่างที่ 4.9 ตอนพัฒนาทำนอง ห้องที่ 68-71

ต่อมาห้องที่ 87- 95 ลักษณะของทำนองจะเป็นโมทีฟสั้น ๆ บรรเลงสลับกับเปียโน ซึ่งในช่วงนี้มีการเปลี่ยนแปลงของความเข้มเสียงอยู่ตลอด เพื่อส่งอารมณ์ของเพลงไปยังทำนองต่อไป ทำให้เกิดความรู้สึกที่ชวนสงสัย เช่น บริเวณที่ไวโอลินและเปียโนบรรเลงความเข้มเสียงค่อย ๆ เบาลงในห้องที่ 87 และ 90 จากนั้นได้ลดความเข้มเสียงเป็นเบามากในห้องที่ 91-94 และหลังจากนั้น ค่อย ๆ เพิ่มความเข้มเสียงดังไปจนถึงดังมากในห้องที่ 96 ผู้วิจัยได้ใช้วิบราโตช่วยในช่วงที่มีการลากยาวของตัวโน้ต ซึ่งถึงแม้ว่าความเข้มเสียงที่ปรากฏนั้นค่อย ๆ เบาลง แต่การเพิ่มการวิบราโตเข้าไปได้ช่วยทำให้เกิดเสียงกังวานและไม่ทำให้ตัวโน้ตนั้นแข็งกระด้างจนเกินไป ต่อมาในห้องที่ 95 ลักษณะของตัวโน้ตค่อย ๆ ไล่สูงขึ้นพร้อมกับความเข้มเสียงที่ค่อย ๆ ดังขึ้น ผู้วิจัยเพิ่มแรงจากมือขวาและเนื้อที่ของคันชักที่มากขึ้น เพื่อส่งแรงไปยังโน้ตตัว B ก่อนที่จะเข้าสู่ช่วงต่อไป (ตัวอย่างที่ 4.10)

ตัวอย่างที่ 4.10 ตอนพัฒนาทำนอง ห้องที่ 87-96

ถัดมาห้องที่ 98-99 และ 102-103 มีการใช้เครื่องหมายเชื่อมเสียงและเครื่องหมายสั้นในกลุ่มโน้ต 3 พยางค์ ให้ความรู้สึกเหมือนทำนองวิ่งไปข้างหน้าด้วยความเร็ว มือขวาและมือซ้ายควรต้องไปพร้อมกัน เนื่องจากทำนองบรรเลงด้วยอัตราจังหวะที่เร็ว ทำให้เกิดการสะดุดของตัวโน้ตได้ง่าย หากมือทั้งสองข้างไม่สัมพันธ์กัน นอกจากนั้นผู้วิจัยขยายเนื้อที่ของคันชักและเพิ่มน้ำหนักจากมือขวาเพื่อทำความเข้มเสียงค่อย ๆ ดังขึ้น ตามทิศทางของโน้ตที่ไล่ขึ้น เป็นการสร้างมิติให้กับกลุ่มโน้ต 3 พยางค์ ให้มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น และเนื่องจากห้องที่ 102-103 มีแนวทำนองคล้ายกับห้องที่ 98-99 จึงมีวิธีการปฏิบัติเทคนิคที่คล้ายคลึงกัน (ตัวอย่างที่ 4.11)

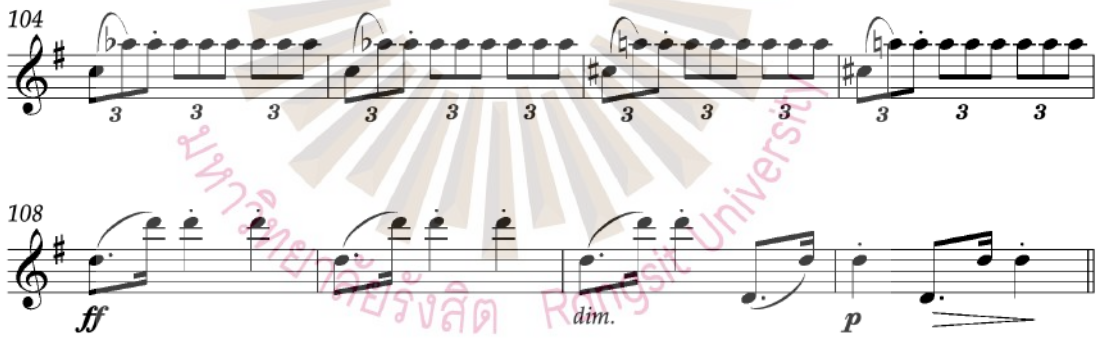
ตัวอย่างที่ 4.11 กลุ่มโน้ต 3 พยางค์ ห้องที่ 98-103

ช่วงเชื่อมกลับห้องที่ 104-108 ทำนองยังคงมีลักษณะเป็นกลุ่มโน้ต 3 พยางค์ รวมไปถึงมีการใช้การซ้ำลักษณะของจังหวะ (Rhythmic Repetition) ที่ขยับขึ้นทีละครึ่งเสียง ดังตัวอย่างที่ 4.12โน้ตตัว C กับ A♭ ขยับขึ้นไปหาโน้ตตัว C♯ กับ A โดยบริเวณที่เป็นกลุ่มโน้ต 3 ขณะที่บรรเลงเครื่องหมายเชื่อมเสียง ผู้วิจัยใช้เนื้อที่ของคันชักเพียงเล็กน้อยและผ่อนคลายมือขวามากขึ้นเพื่อ

บรรเลงโน้ตตัว A โดยใช้เทคนิคซตัคคาโต กล่าวคือบรรเลงในลักษณะสั้น หรือขาดออกจากกัน เสียงที่บรรเลงออกมาควรสั้นเท่ากัน และระวังไม่ให้เกิดการกระแทกของเสียงมากจนเกิดไป

มากไปกว่านั้นการทำความเข้มเสียงในช่วงนี้ผู้วิจัยเริ่มจากดังและค่อย ๆ ดังขึ้น เพื่อส่งไปยังโน้ตตัว D ในห้องที่ 108 ที่มีความเข้มเสียงดังมากและค่อย ๆ เบาลง ในห้องที่ 110 จากตัวอย่างเห็นได้ว่าห้องที่ 108-111 ดโวชาคใช้การบรรเลงโน้ตตัว D เป็นคู่ 8 ในลักษณะของการย้ำโน้ตโดมินันท์ซ้ำ ๆ เพื่อที่จะเตรียมเข้าตอนย้อนความที่จะกลับมาในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ อย่างไรก็ตามถึงแม้ว่าในห้อง 108 ไม่ได้มีการบรรเลงกลุ่มโน้ต ๆ 3 พยางค์แล้ว แต่ยังคงแนวคิดเดิมคือ มีการเชื่อมเสียงและเสียงสั้น ดังนั้นลักษณะการใช้เทคนิคการบรรเลงยังคงเหมือนช่วงที่บรรเลงกลุ่มโน้ต 3 พยางค์ ต่างกันที่ความเข้มเสียง ผู้วิจัยเพิ่มแรงจากมือขวาและเนื้อที่ของคันชักให้มากขึ้น เพื่อทำความเข้มเสียงดังมาก พร้อมกับลดเนื้อที่ของคันชักลงให้ห้องที่ 110-111 เพื่อลดความเข้มเสียงลงเรื่อย ๆ

ตัวอย่างที่ 4.12 ช่วงเชื่อมกลับ ห้องที่ 104-111



2) การฝึกซ้อมร่วมกับเปียโน

ตอนพัฒนาทำนอง ผู้วิจัยบรรเลงแนวซ้ำยืนพื้นด้วยความเข้มเสียงเบามากต่อเนื่องตั้งแต่ห้องที่ 68-71 โดยต้องได้ยินทำนองจากเปียโนที่บรรเลงด้วยความกระฉับกระเฉง ต่อมาในห้องที่ 80-83 ทำนองกลับมาที่ไวโอลินอีกครั้ง ผู้วิจัยบรรเลงคุณลักษณะเสียงคล้ายกับที่เปียโนบรรเลงก่อนหน้านี้ และเช่นเดียวกับกับเปียโนซึ่งขณะนี้บรรเลงเป็นแนวซ้ำยืนพื้นด้วยความเข้มเสียงเบามาก ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่าในช่วงนี้ทั้งไวโอลินและเปียโน มีการสลับหน้าที่กัน จึงควรต้องฟังและผลัด

กันทำหน้าที่ รวมไปถึงคำนึงถึงความเข้มเสียง เพื่อให้การผสมผสานของทั้ง 2 เครื่องดนตรีออกมาได้อย่างสมบูรณ์ (ตัวอย่างที่ 4.13)

ตัวอย่างที่ 4.13 แนวซ้ำยืนพื้น ห้องที่ 68-83

เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 87-96 มีการบรรเลงโมทีฟ สลับระหว่างไวโอลินและเปียโน โดยมีการใช้ความเข้มเสียงเบา และคอย ๆ เบาลง หลังจากนั้นเปลี่ยนเป็นค่อย ๆ ดังขึ้น ผู้วิจัยและนักเปียโนโน้ตควบคุมคุณลักษณะเสียงและความเข้มเสียงให้คล้ายกัน เปรียบเสมือนเสียงสะท้อน ที่เสียงไวโอลินกำลังพูดและเปียโนทำหน้าที่สะท้อนออกมา ถัดมาห้องที่ 94 ดูได้จากกรอบสี่เหลี่ยมในตัวอย่างที่ 4.14 เปียโนเปลี่ยนความเข้มเสียงดังขึ้นและเน้นอย่างหนักแน่นในห้องที่ 95 เช่นเดียวกัน

กับไวโอลินที่เพิ่มเติมจากต้นฉบับโดยการทำความเข้มเสียงตามเปียโน เพื่อช่วยให้มีความแข็งแรงและหนักแน่นมากยิ่งขึ้น ก่อนที่จะส่งเข้าห้องต่อไป

ตัวอย่างที่ 4.14 โมทีฟ ห้องที่ 87-96

ช่วงเชื่อมกลับห้อง 104-107 อารมณ์เพลงมีความดุดันมากยิ่งขึ้นจากกลุ่มโน้ต 3 พยางค์ที่บรรเลงซ้ำ ๆ และขยับขึ้นที่ละครึ่งเสียง ผู้วิจัยและนักเปียโนสร้างมิติของเสียงด้วยการเพิ่มเติมความเข้มเสียงจากต้นฉบับ โดยค่อย ๆ ดังขึ้นที่ละน้อย และดังขึ้นเรื่อย ๆ ตามไวโอลินที่ขยับโน้ตขึ้นครึ่งเสียง เมื่อเข้าห้องที่ 108 ทั้งไวโอลินและเปียโนเพิ่มความเข้มเสียงเป็นดังมาก โดยการบรรเลงเป็นคู่ 8 ซ้ำ ๆ สะท้อนไปมา ทั้งหนักแน่นและดุดันต่อเนื่องไปจนถึงห้องที่ 110 และค่อย ๆ ลดความเข้มเสียงลงโดยในห้องที่ 111 จังหวะที่ 2-3 ผู้วิจัยดึงให้ช้าลงเล็กน้อย เพื่อเตรียมเข้าตอนย้อนความ (ตัวอย่างที่ 4.15)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.15 ช่วงเชื่อมกลับห้องที่ 104-107

4.1.6 ตอนย้อนความ ท่อนเชื่อมและช่วงหางเพลง

1) การตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

สำหรับตอนย้อนความ ดโวชาคนำทำนองหลักจากตอนนำเสนอมาใช้ ซึ่งแนวคิดและวิธีการบรรเลงจะคล้ายกัน แต่มีการเปลี่ยนไปกุญแจเสียงจีไมเนอร์หรือกุญแจเสียงคู่ขนาน ซึ่งดโวชาคได้สลับทำนองระหว่างไวโอลินและเปียโนและได้นำวัตถุดิบเดิมจากตอนนำเสนอมาใช้เช่นเดียวกันกับความเข้มเสียงซึ่งมีความใกล้เคียงกับตอนนำเสนอ แต่เพิ่มในลักษณะของการทำความเข้มเสียงที่ดังขึ้นเล็กน้อยและความเข้มเสียงเบาลงเล็กน้อยเพื่อให้เกิดมิติมากขึ้น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จากตัวอย่างห้องที่ 131-135 ทำนองมีความอ่อนหวานมากยิ่งขึ้นด้วยโทนเสียงที่สูงขึ้นและมีการบรรเลงด้วยความรู้สึก (Espressivo) ผู้วิจัยเพิ่มเทคนิควิบราโตที่โน้ตลากยาว เพื่อช่วยสร้างอารมณ์ความรู้สึกให้กับการบรรเลง อีกทั้งยังช่วยเพิ่มความกังวานของตัวโน้ตให้มีมิติมากยิ่งขึ้น สังเกตุได้จากเครื่องหมายดอกจันทร์ในตัวอย่างที่ 4.16

ตัวอย่างที่ 4.16 ตอนย้อนความห้องที่ 131-135

ตอนย้อนความห้องที่ 159-172 บทเพลงเปลี่ยนมาให้ความรู้สึกดุดัน จากการเปลี่ยนความเข้มเสียงและมีการปรากฏเครื่องหมายฟอร์ทซันโดติดต่อกันมากขึ้น จากตัวอย่างที่ 4.17 กลุ่มโน้ต 3 พยางค์บรรเลงโน้ต 3 ตัวซ้ำ ๆ ผู้วิจัยเพิ่มการเน้นที่หัวโน้ต B♭ จากแรงกดของคันชักมากขึ้น พร้อมกับบรรเลงที่ช่วงกลางเกือบถึงโคนคันชัก เพื่อให้เสียงที่หนักแน่นและดุดัน เมื่อเข้าห้องที่ 163-164 มีการใช้เทคนิคกดนิ้วควบ 2 สาย ผู้วิจัยเพิ่มการวิบราโตที่โน้ตตัวดำ เพื่อเพิ่มความดังและกังวาน รวมไปถึงกดน้ำหนักจากคันชักด้วยความแรง คล้าย ๆ การกระแทกเสียง ซึ่งการบรรเลงในลักษณะนี้จะช่วยเพิ่มความดุดันมากยิ่งขึ้น และเมื่อยิ่งใกล้ช่วงห่างเพลงมากเท่าไรก็จะมีการใช้ความเข้มเสียงที่ดังขึ้นพร้อมกับการเน้นเสียงที่ถี่มากขึ้นก่อนที่จะค่อย ๆ ลดความเข้มเสียงลงเพื่อเตรียมเข้าช่วงหางเพลง โดยการบรรเลงก็จะเป็นไปในลักษณะเดียวกันกับที่กล่าวไปข้างต้น

ตัวอย่างที่ 4.17 ความเข้มเสียงที่ดังขึ้นและเครื่องหมายฟอร์ทซันโด ห้องที่ 159-164

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เมื่อเข้าสู่ช่วงห่างเพลงทำนองกลับมาผ่อนคลายอีกครั้ง จากตัวอย่างที่ 4.18 จะเห็นว่าความเข้มเสียงลดน้อยลงเรื่อย ๆ แสดงให้เห็นถึงมิติเสียงที่แตกต่างจากช่วงก่อนหน้านี้ ขณะเดียวกัน ดโวชาคก็ยังนำส่วนของโน้ตในท่อนนำเสนอมาใช้ มากไปกว่านั้นห้องที่ 189-195 ความเข้มเสียงที่เบาลงเรื่อย ๆ แต่เพิ่มสีสันของมิติเสียงเล็กน้อยที่ห้อง 191 ด้วยการทำความเข้มเสียงจะดังและเบาทันที ก่อนที่จะจบลงด้วยโน้ตทอนิกยาวต่อเนื่องจากความเข้มเสียงที่เบาจนหายไป ผู้วิจัยเน้นการเชื่อมเสียงจากคันชัก ในแต่ละท่วงทำนอง และลดแรงกดจากคันชักลง รวมไปถึงเพิ่มการวิบราโตที่โน้ตเสียงยาว เพื่อสร้างมิติเสียง

ตัวอย่างที่ 4.18 ช่วงหางเพลง ห้องที่ 183-195

2) การบรรเลงร่วมกับเปียโน

ตอนย้อนความผู้วิจัยและนักเปียโนบรรเลงคล้ายกับตอนนำเสนอ โดยเปิดทำนองด้วยความหนักแน่นแบบมีกำลัง เมื่อเข้าสู่ทำนองอ่อนหวานนักเปียโนบรรเลงด้วยความเข้มเสียงเบาลง เพื่อให้ได้ยินทำนองจากไวโอลินที่โดดเด่นออกมา ต่อมาเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 159-174 บทเพลงเปลี่ยนเป็นดุดัน มีการใช้เครื่องหมายฟอร์ทซันโดและความเข้มเสียงที่ดังมาก จากตัวอย่างที่ 4.19 กลุ่มโน้ต 3 พยางค์มีไวโอลินเป็นผู้บรรเลง ขณะที่เปียโนบรรเลงโน้ตตัวดำและเขบ็ตหลักจากนั้นห้องที่ 163 กลุ่มโน้ต 3 พยางค์สลับมาอยู่ที่เปียโน ในการบรรเลงร่วมกันผู้วิจัยและนักเปียโนบรรเลงด้วยการเน้นพร้อมกันที่จังหวะหนัก เพื่อให้เสียงที่ออกมาคมชัด กระแทกและดุดัน ก่อนที่จะลดความเข้มเสียงลงเพื่อเตรียมเข้าสู่ช่วงห่างเพลง

ตัวอย่างที่ 4.19 ตอนย้อนความห้องที่ 159-174

ช่วงห่างเพลงห้องที่ 183-195 เป็น ช่วงสุดท้ายที่ให้ความรู้สึกสงบ ในช่วงนี้ผู้วิจัยและนักเปียโนลดแรงกดน้ำหนักจากหัวโน้ตพร้อมกับทำความเข้มเสียงเบาลงในห้องที่ 191-195 (ตัวอย่างที่ 4.20) ผู้วิจัยและนักเปียโนค่อย ๆ บรรเลงช้าลงและทำความเข้มเสียงดังและเบาลงทันทีพร้อมกัน ซึ่งต้องระวังเสียงกระแทกจากตัวโน้ต ก่อนที่จะเบาลงเรื่อย ๆ ในโน้ตสุดท้ายผู้วิจัยจะค่อย ๆ ลากจนสุดคันชักและยกคันชักออกจากสายพร้อมกับที่นักเปียโนเปียโนยกมือออกจากคีย์เพื่อเป็นการจบท่อนที่ 1

ตัวอย่างที่ 4.20 ช่วงห่างเพลงห้องที่ 183-195

4.2 การตีความและการฝึกซ้อมในท่อนที่ 2

ท่อนลาร์เกตโตมีสังคีตลักษณ์แบบสามตอน อัตราความเร็วของท่อนนี้คือ ช้า ในอัตราจังหวะ 2/4 ความยาวจำนวน 87 ห้อง ท่อน A เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-43 อยู่บนบันไดเสียงจีไมเนอร์และบีแฟล็ตเมเจอร์ด้วยทำนองที่ช้า ท่อน B เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 44-63 และเปลี่ยนมาอยู่ในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ด้วยทำนองที่เร็วขึ้น ต่อมาในช่วงเชื่อมเริ่มตั้งแต่ห้อง 64-71 ก่อนที่จะกลับมาท่อน A' ในห้องที่ 72 ในกุญแจเสียงจีไมเนอร์ด้วยทำนองที่ช้าอีกครั้ง ตามตารางสรุปที่ 4.2

ตารางที่ 4.2 โครงสร้างท่อนที่ 2

ท่อน	บันไดเสียง	ห้องที่
ท่อน A	จีไมเนอร์	1-16
	บีแฟล็ตเมเจอร์	17-43
ท่อน B	จีเมเจอร์	44-63
ช่วงเชื่อมกลับ		64-71
ท่อน A'	จีไมเนอร์	72-87

4.2.1 ท่อน A

1) การตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

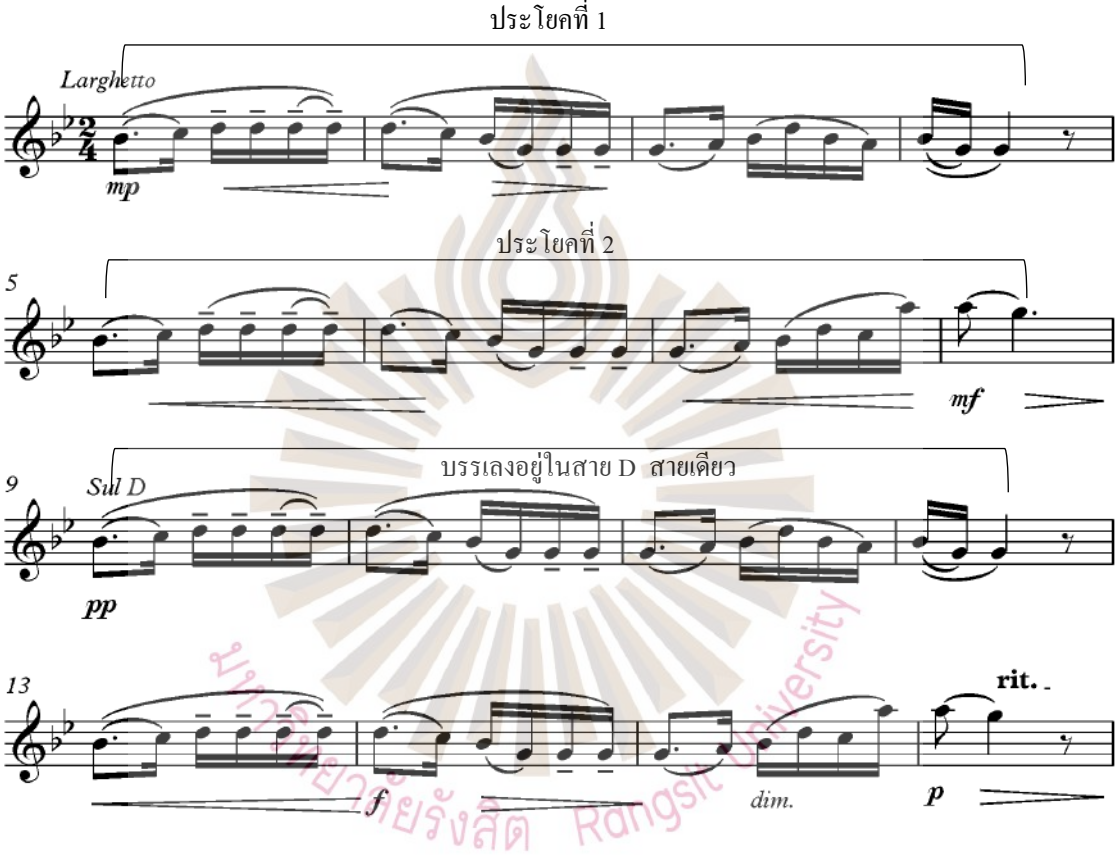
ท่อน A นั้นเริ่มต้นทำนองด้วยความสงบให้ความรู้สึกโศกเศร้าด้วยโทนเสียงที่อยู่ในกุญแจเสียงไมเนอร์ โดยทำนองหลักนั้นมีทั้งหมด 8 ห้องและสามารถแบ่งออกมาได้เป็น 2 ประโยค ประโยคละ 4 ห้อง จากตัวอย่างที่ 4.21 ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับเครื่องหมายเชื่อมเสียง เครื่องหมายหน่วงและการทำความเข้มเสียง เนื่องจากผู้วิจัยต้องการบรรเลง โดยผู้วิจัยจะต้องฝึกซ้อมในส่วนของการสร้างความต่อเนื่องของประโยคและการทำความเข้มเสียงจากการเลือกใช้คันชัก ซึ่งผู้วิจัยใช้เนื้อที่ของคันชักแบบเต็มหางม้า เพื่อทำความเข้มเสียงเบาปานกลางและสร้างมิติให้กับทำนองด้วยการค่อย ๆ ดังขึ้นและเบาลง

ต่อมาในห้องที่ 9 เป็นต้นไปจะเห็นได้ว่ามีการซ้ำของทำนองเกิดขึ้น พร้อมกับความเข้มเสียงที่เบาลง ผู้วิจัยได้เปลี่ยนตำแหน่งนิ้วมือซ้ายโดยให้บรรเลงอยู่ในสายที่ 3 ยาวต่อเนื่องจนถึง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ห้องที่ 12 เพื่อเปลี่ยนสีสันของเสียงให้ดูแตกต่างกัน ก่อนที่จะกลับมาในตำแหน่งที่ 1 อีกครั้งในห้องที่ 13 จากที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจะต้องควบคุมการฝึกซ้อมโดยให้มือซ้ายและมือขวาทำงานร่วมกันได้อย่างต่อเนื่อง ไม่สะดุด และเพื่อหลีกเลี่ยงการเกิดเสียงขณะที่เคลื่อนตำแหน่งนิ้ว ผู้วิจัยจะต้องฝึกซ้อมด้วยการฟังและใช้มือกับแขนเป็นตัวนำนิ้วไปยังตำแหน่งใหม่

ตัวอย่างที่ 4.21 ท่อน A



2) การบรรเลงร่วมกับเปียโน

สำหรับการบรรเลงร่วมกับเปียโน ผู้วิจัยคำนึงถึงความเข้มเสียง ความต่อเนื่องระหว่างตัวโน้ตและการยืดจังหวะเป็นส่วนใหญ่ จากตัวอย่างที่ 4.17 ทั้งไวโอลินและเปียโนใช้ความเข้มเสียงเบาปานกลางเหมือนกัน แต่ขณะที่ผู้วิจัยบรรเลงนักเปียโนจะลดความเข้มเสียงให้เบาลงเล็กน้อยเพื่อต้องการให้ได้ยินเสียงทำนองจากไวโอลิน โดยต้องให้ความรู้สึกเหมือนทำนองลอยอยู่บนเสียงประสานของเปียโน ถัดมาในห้อง ที่ 6 โน้ตเปียโนปรากฏเครื่องหมายเน้นในจังหวะที่ 1 และค่อย ๆ เบาลงซึ่งตรงข้ามกับไวโอลินที่ความเข้มเสียงค่อย ๆ ดังขึ้น ขณะบรรเลงนักเปียโนจะ

เน้นเพียงเล็กน้อยเท่านั้นเพื่อให้เสียงประสานไม่ดังหรือหนักจนเกินไป ต่อมาในห้องที่ 7 ทั้งผู้วิจัยและนักเปียโนจะค่อย ๆ ดังขึ้นพร้อมกันและในห้องที่ 8 ผู้วิจัยบรรเลงโน้ตตัว G พร้อมกับวิบราโตค้างไว้และค่อย ๆ เบาลงโดยไม่ให้เสียงขาดหายไป พร้อมกับที่เปียโนบรรเลงโน้ตไล่ขึ้นด้วยความเข้มเสียงค่อย ๆ เบาลงเพื่อส่งไปยังห้องต่อไป

ถัดมาห้องที่ 9-12 (ตัวอย่างที่ 4.22) ความเข้มเสียงเปลี่ยนจากเบาปานกลางเป็นเบามากทั้งไวโอลินและเปียโนในส่วนของเสียงประสานที่มือขวาของเปียโนจะเล่นสูงขึ้น ในขณะที่ไวโอลินก็จะเปลี่ยนตำแหน่งการวางนิ้วมาบรรเลงอยู่ในสายที่ 3 สายเดียว ทำให้ในช่วงนี้สีสันของเสียงเปลี่ยนไปให้ความรู้สึกแตกต่างจากห้องที่ 1-8 โดยขณะบรรเลงจะได้ยินทำนองจากไวโอลินที่เงียบสงบและเสียงประสานจากเปียโนบาง ๆ ที่ทำหน้าที่เปรียบเสมือนไวโอลินหนึ่งด้วยเสียงที่สูงขึ้น ต่อมาในห้องที่ 13 ผู้วิจัยเริ่มทำความเข้มเสียงที่ดังขึ้นพร้อมกับเปียโน ก่อนที่จะค่อย ๆ เบาลงและเบาลงอีกในห้องที่ 15 พร้อมกับช้าลงเล็กน้อย

ตัวอย่างที่ 4.22 ท่อน A ห้องที่ 1-16

ตัวอย่างที่ 4.22 ท่อน A ห้องที่ 1-16 (ต่อ)

4.2.2 ท่อน A ห้องที่ 17-32

1) การตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

ห้องที่ 17 -24 ดโวชาคเปลี่ยนเป็นกุญแจเสียงบีแฟล็ตเมเจอร์ซึ่งเป็นกุญแจเสียงร่วม ทำให้ทำนอง มีความสดใสมากขึ้น โดยไวโอลินบรรเลงในลักษณะของผู้บรรเลงประกอบ จากตัวอย่างที่ 4.23 ผู้วิจัยเน้นฝึกซ้อมไปที่การทำความเร็วของคันชักที่ต่างกัน กล่าวคือ ในห้องที่ 17-19 มีกลุ่มโน้ตตัว B♭ ซ้ำกัน ดังนั้นผู้วิจัยจะลากคันชักยาวไม่เท่ากัน เพื่อให้เกิดมิติของเสียงที่เปรียบเสมือนหินที่ตกลงในน้ำและกระจายเป็นวง เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 21-22 ผู้วิจัยฝึกซ้อมโดยใช้เนื้อที่ของคันชักเพิ่มมากขึ้น รวมไปถึงเพิ่มการวิบราโตเข้าไปในกลุ่มโน้ตนั้น ๆ เพื่อช่วยในเรื่องของการทำความเข้มเสียงที่ดังขึ้นและช่วยสร้างอารมณ์ของบทเพลงให้ดูน่าสนใจมากยิ่งขึ้น แต่ในขณะเดียวกันผู้วิจัยยังคงคำนึงถึงทำนองจากเปียโนเป็นหลัก

ตัวอย่างที่ 4.23 ท่อน A ห้องที่ 17-24

ถัดมาในห้องที่ 29-32 (ตัวอย่างที่ 4.24) ไวโอลินกลับมาทำหน้าเป็นผู้บรรเลงประกอบอีกครั้ง แต่มีการใช้เทคนิคการกดนิ้วควบสองสายระหว่างโน้ตตัว F กับโน้ตตัว A ในการฝึกซ้อมผู้วิจัยเลือกวางที่ส่วนปลายคันชักและบรรเลงด้วยความเข้มเสียงเบา เมื่อผู้วิจัยเริ่มทำความเข้มเสียงดังขึ้น ผู้วิจัยจะเพิ่มเนื้อที่ของคันชักให้มากขึ้นและวิบราโตเล็กน้อยเพื่อให้เกิดความกังวานของเสียง ซึ่งในการวิบราโตขณะกดนิ้วควบสองสายนั้น ผู้วิจัยจะใช้แขนช่วยในการวิบราโต

ตัวอย่างที่ 4.24 เทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย

2) การบรรเลงร่วมกับเปียโน

การบรรเลงในช่วงนี้ มีการสลับบทบาทของท่วงทำนอง โดยนักเปียโนจะบรรเลงทำนองหลักในช่วงแรก ดังนั้นในช่วงนี้การฝึกซ้อมจะเป็นไปในรูปแบบที่ ผู้วิจัยจะตามนักเปียโนและบรรเลงด้วยการทำความเร็วจากคันชักและทำความเข้มเสียงเบามาก ขณะบรรเลงไวโอลินจะต้องให้ความรู้สึกถึงความหน่วง ๆ เล็กน้อย ต่อมาเมื่อเข้าห้องที่ 24 ในจังหวะที่ 2 ที่มีเครื่องหมายยืดจังหวะผู้วิจัยจะลากคันชักยาวพร้อมกับวิบราโตค้างไว้

เมื่อเข้าโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นหลังเครื่องหมายยืดจังหวะ ผู้วิจัยหายใจเล็กน้อยเป็นการส่งสัญญาณให้นักเปียโนที่รอเข้าห้องที่ 25 เพื่อไม่ให้จังหวะคลาดเคลื่อน เนื่องจากผู้วิจัยต้องการความ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ต่อเนื่องของตัวโน้ตจึงไม่หยุดคันชักระหว่างเครื่องหมายยืดจังหวะกับโน้ตตัวต่อไป เมื่อเข้าห้องที่ 25- 28 ไวโอลินบรรเลงทำนองที่อ่อนหวานด้วยความเข้มเสียงเบา ในขณะที่เปียโนจะบรรเลงกลุ่มโน้ต 6 พยางค์ยาวต่อเนื่องมาจนถึงห้องที่ 32 ให้ความรู้สึกเหมือนฮาร์ป ซึ่งช่วยเพิ่มความอ่อนหวานให้กับทำนองมายิ่งขึ้น และนักเปียโนจะลดความเข้มเสียงลงเล็กน้อยเพื่อให้ทำนองจากไวโอลินเด่นชัดขึ้น

ตัวอย่างที่ 4.25 ทำนองหลักของเปียโนห้องที่ 17-28

4.2.3 ท่อน A ห้องที่ 33-43

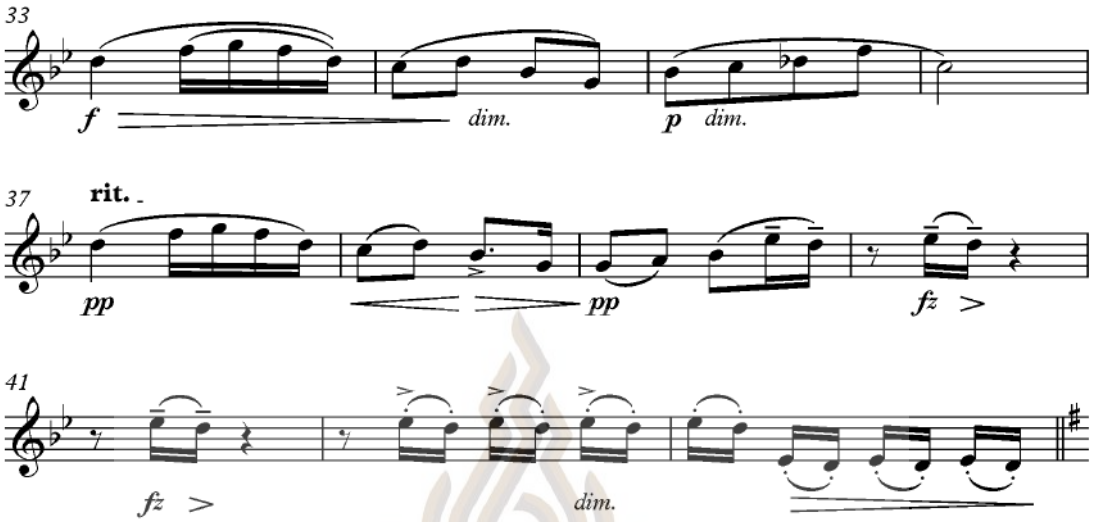
1) การตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 33-43 ทำนองในห้องที่ 17-24 กลับมาอีกครั้งหนึ่งแต่จะย้ายมาอยู่ที่ไวโอลิน ในช่วงนี้ผู้วิจัยต้องการบรรเลงให้รู้สึกถึงความอ่อนหวานของทำนอง ดังนั้นผู้วิจัยจะฝึกซ้อมในส่วนการเลือกใช้เนื้อที่ของคันชักให้มากขึ้นพร้อมกับการวิบราโตที่ต่อเนื่อง โดยในห้องที่ห้องที่ 34 -36 ผู้วิจัยใช้เนื้อที่ของคันชักน้องลงและบรรเลงให้อยู่ที่ส่วนปลายถึงกลางคันชัก เพื่อให้ได้เนื้อเสียงนุ่มนวล

ต่อมาเมื่อเข้าห้องที่ 37 ผู้วิจัยทำความเข้มเสียงเบามากและคันชักจะบรรเลงอยู่แค่ส่วนปลายเท่านั้น ถัดมาในห้องที่ 38 ผู้วิจัยใช้เนื้อที่ของคันชักเพิ่มขึ้นอีกครั้งเพื่อทำความเข้มเสียงที่ค่อย ๆ ดังขึ้นในจังหวะที่ 1 ก่อนที่จะเน้นหัวโน้ตตัว B ในจังหวะที่ 2 ซึ่งผู้วิจัยจะลากโน้ตยาวกว่าปกติเล็กน้อยเพื่อให้ความรู้สึกช้าลงและค่อย ๆ เบาลง การเลือกใช้คันชักด้วยวิธีที่กล่าวไปนั้นช่วยให้ผู้วิจัยทำความเข้มเสียงได้อย่างเป็นธรรมชาติและง่ายต่อการบรรเลง (ตัวอย่างที่ 4. 26)

จากตัวอย่างที่ 4.26 ห้องที่ 40-41 มีเครื่องหมายฟอร์ซันโดที่โน้ตตัว E♭ ซึ่งผู้วิจัยจะทำการเน้นด้วยความเข้มเสียงดังจากความเร็วของคันชักพร้อมกับกดน้ำหนักลงเล็กน้อยและในส่วนของโน้ตตัว D ผู้วิจัยลากคันชักให้สั้นกว่าโน้ตตัว E♭ เพื่อลดความเข้มเสียงให้เบาลง ต่อมาในห้องที่ 42-43 ผู้วิจัยใช้คันชักน้อยลงและบรรเลงด้วยเสียงสั้นแต่คันชักจะไม่เด้งออกจากสายซึ่งจะใช้แค่ช่วงโคนของคันชักเท่านั้นพร้อมกับลดความเข้มเสียงลง การที่ผู้วิจัยเลือกใช้คันชักและทำความเข้มเสียงดังที่กล่าวไปนั้น เพื่อต้องการให้ก่อนเข้าท่อน B มีความน่าสนใจและไม่น่าเบื่อเนื่องจากมีการใช้โน้ตซ้ำ ๆ กันต่อเนื่อง

ตัวอย่างที่ 4.26 ท่อน A ห้องที่ 33-43



2) การบรรเลงร่วมกับเปียโน

จากตัวอย่างที่ 4.27 แนวล่างของเปียโนจะบรรเลงด้วยการรัวโน้ต ซึ่งนักเปียโนจะลดความเข้มเสียงลงเล็กน้อย เพื่อให้ทำนองของไวโอลินเด่นชัดขึ้น ในส่วนของแนวประสานในมือขวาของเปียโนนั้นจะทำความเข้มตามทำนองของไวโอลิน ต่อมาในห้องที่ 40 ผู้วิจัยและนักเปียโนจะบรรเลงโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นในลักษณะของการสลับกัน ซึ่งจะเริ่มที่ไวโอลินก่อนโดยจะเน้นหนักที่โน้ตตัว E♭ และเบาลงทันที เช่นเดียวกันกับเปียโน ดังนั้นในช่วงนี้ทั้งผู้วิจัยและนักเปียโนจึงจะให้ความสำคัญกับลักษณะของเสียงที่จะต้องบรรเลงออกมาให้เหมือนกัน เมื่อเข้าห้องที่ 41-42 เปียโนยังคงบรรเลงโน้ตตัว E♭ และ D แต่จะลดความเข้มเสียงลงและผู้วิจัยจะบรรเลงต่อจากเปียโนด้วยความเข้มเสียงเบาเช่นเดียวกัน นอกจากนั้นจะเห็นได้ว่าในห้องที่ 37-43 ดโวชาคใช้เสียงประสานโครมาติกเข้าหาโดมินันท์ที่มือซ้ายของเปียโนเพื่อเตรียมเข้าท่อน B

ตัวอย่างที่ 4.27 ห้องที่ 33-43

4.2.4 ท่อน B

1) การตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

ท่อน B เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 44-63 (ตัวอย่างที่ 4.28) ในบันไดเสียง G เมเจอร์ ด้วยอัตราจังหวะที่เร็วขึ้นทีละน้อย ให้ความรู้สึกถึงความสดใส กระฉับกระเฉง ดโวชาคได้นำโน้ตตัว E และโน้ตตัว D มาบรรเลงเป็นแนวซ้ำยืนพื้นที่ไวโอลินตั้งแต่ห้องที่ 44-54 ผู้วิจัยฝึกซ้อมด้วยการใช้คันชักที่ส่วนกลางถึงโคนและบรรเลงโดยใช้เนื้อที่ของคันชักเพียงเล็กน้อย พร้อมกับให้คันชักเด้งออกจากสาย การที่ผู้วิจัยเลือกใช้วิธีนี้ก็เพื่อให้ได้เสียงที่สั้นและต่อเนื่อง หากผู้วิจัยต้องการเพิ่มความเข้มเสียงก็จะใช้เนื้อที่ของคันชักมากขึ้น ในส่วนของนิ้วมือซ้ายผู้วิจัยจะบรรเลงให้อยู่สายที่ 4 เพียงสายเดียวเพื่อหลีกเลี่ยงการใช้สายเปล่า เนื่องจากผู้วิจัยต้องการโทนเสียงที่สั้นและเรียบเนียน จากวิธีการที่กล่าวไปข้างต้น ขณะฝึกซ้อมผู้วิจัยจะต้องระวังในเรื่องของการบังคับคันชักและนิ้วมือซ้ายให้เสียงออกมาเท่ากันทุกตัวโน้ต โดยผู้วิจัยจะเน้นไปที่การขยับแขนเป็นส่วนใหญ่

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.28 ท่อน B ห้องที่ 44-55

ถัดมาในห้องที่ 56-58 ผู้วิจัยบรรเลงทำนองและใช้เทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย ซึ่งในช่วงนี้นิ้วมือซ้ายจะยังคงบรรเลงอยู่ในตำแหน่งที่ 3 และเพื่อให้การเปลี่ยนนิ้วในขณะที่กดนิ้วควบสองสายนั้นตรงตามเสียงและต่อเนื่อง ผู้วิจัยจะกดโน้ตตัว B ที่อยู่แนวล่างค้างไว้โดยไม่ยกนิ้วขึ้นขณะที่โน้ตแนวบนมีการเปลี่ยนนิ้ว (ห้องที่ 56-57) เช่นเดียวกับห้องที่ 58 นิ้วมือซ้ายกลับมาตำแหน่งที่ 1 ผู้วิจัยกดนิ้วควบสองสายที่โน้ตตัว F และ E โดยผู้วิจัยกดโน้ตตัว F ค้างไว้โดยไม่ยกนิ้วออกขณะบรรเลงโน้ตตัว D แต่จะเปลี่ยนองศาคันชักไปในสายที่ 2 มากขึ้นเพื่อให้ได้ยินเสียงโน้ตตัว D เพียงตัวเดียวก่อนที่จะกลับมากดนิ้วควบสองสายอีกครั้งในจังหวะที่ 2 การที่ผู้วิจัยเลือกใช้วิธีนี้ทำให้การบรรเลงเป็นไปได้อย่างต่อเนื่อง โดยที่เสียงไม่สะดุด และทำให้ง่ายต่อการบรรเลงมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 4.29)

ตัวอย่างที่ 4.29 ท่อน B การกดนิ้วควบสองสาย

2) การบรรเลงร่วมกับเปียโน

จากตัวอย่างที่ 4.30 ขณะที่ผู้วิจัยบรรเลงเป็นแนวซ้ำยืนพื้น ผู้วิจัยจะทำความเข้มเสียงตามนักเปียโนแต่จะเบาลงกว่าปกติเล็กน้อย เพื่อให้ได้ยินทำนองจากเปียโนซึ่งบรรเลงด้วย

ทำนองที่สดใส เช่นเดียวกับห้องที่ 56 ที่นักเปียโนบรรเลงสลับมาเป็นแนวซ้ำยืนพื้นก็จะทำความเข้มเสียงตามผู้วิจัย ซึ่งผู้วิจัยและนักเปียโนจะจินตนาการถึงการรัวกลองที่ซ้ำไปซ้ำมาระหว่างเปียโนและไวโอลิน ดังนั้นขณะบรรเลงกลุ่มโน้ตเขบ็ต 2 ทั้งผู้วิจัยและนักเปียโนจะต้องบรรเลงให้ต่อเนื่องและมีความกระฉับเหมือนกัน นอกจากนั้นจะสังเกตได้ว่า ดโวชาคใช้โน้ตเสียงค้าง (Pedal tone) ในแนวเสียงล่างสุดของเปียโน เพื่อที่จะเน้นย้ำโน้ตโทนิกอยู่ตลอด ในการฝึกซ้อมร่วมกัน ผู้วิจัยและนักเปียโนจึงให้ความสำคัญกับรายเอียดต่าง ๆ ดังที่กล่าวไปซึ่งเป็นสิ่งสำคัญ ที่ทำให้ทั้งผู้วิจัยและนักเปียโนสามารถถ่ายทอดอารมณ์เพลงออกมาได้อย่างสมบูรณ์

ตัวอย่างที่ 4.30 แนวซ้ำยืนพื้น

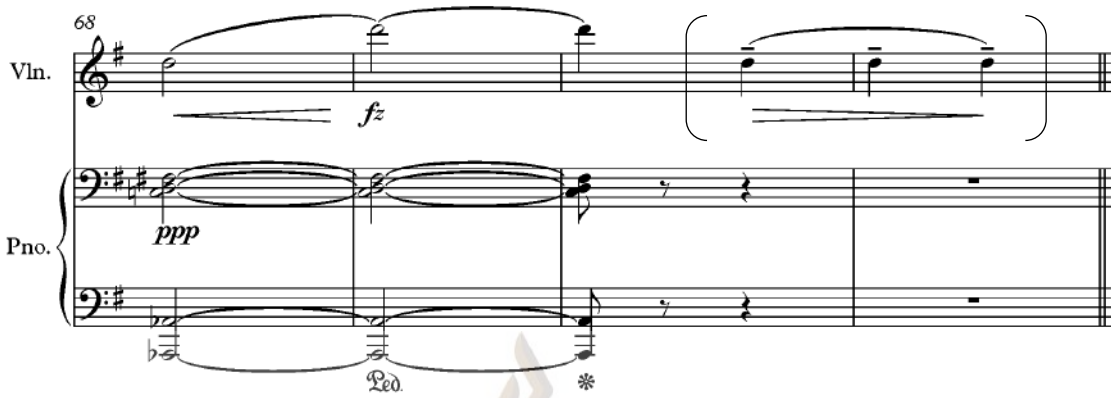
4.2.5 ช่วงเชื่อมกลับ

1) การตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

ช่วงเชื่อมกลับห้องที่ 64-71 (ตัวอย่างที่ 4.31) ดโวชาคได้นำโน้ตตัว D และ G ที่ได้ยินจากแนวล่างของเปียโน (ห้องที่ 60-64) ซึ่งเป็นโน้ตโทนิกและโดมินันท์มาใช้ที่แนวไวโอลิน พร้อมกับเครื่องหมายเชื่อมเสียงให้ความรู้สึกเหมือนเป็นโน้ตเสียงค้าง ผู้วิจัยฝึกซ้อมด้วยการใช้ความต่อเนื่องของคันชักเป็นจุดเชื่อม รวมไปถึงการวางนิ้วในมือซ้ายในตำแหน่งที่ 3 และเพิ่มการวิบราโตเล็กน้อย เพื่อให้เสียงยาวต่อเนื่องไม่ขาดจากกันและยังช่วยเพิ่มมิติของเสียงให้มากขึ้นอีกด้วย นอกจากนั้นในการทำความเข้มเสียงผู้วิจัยจะค่อย ๆ เพิ่มความเข้มเสียงให้ดังขึ้นเล็กน้อยจนถึงห้องที่ 68 ซึ่งผู้วิจัยจะลากคันชักให้เร็วขึ้นเพื่อทำความเข้มเสียงดังขึ้น โดยที่คันชักจะมาอยู่ในตำแหน่งที่ 3 ก่อนที่จะเน้นเสียงโน้ตตัว D ในห้องที่ 69 พร้อมกับวิบราโตด้วยความเร็วและแคบ เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 70-71 ที่โน้ตตัว D ผู้วิจัยลากคันชักขึ้นต่อเนื่องและทำความเข้มเสียงที่โน้ตทั้ง 3 ตัวโดยเริ่มจากดังเบาปานกลางและเบามาก จะเห็นได้ว่าในช่วงเชื่อมนั้นมีการใช้โน้ตที่ซ้ำกัน ผู้วิจัยจึงทำให้การบรรเลงดูน่าสนใจขึ้นจากการทำความเข้มเสียงดังที่ได้อธิบายไปข้างต้น

ตัวอย่างที่ 4.31 ช่วงเชื่อมกลับ ห้องที่ 60-71

ตัวอย่างที่ 4.31 ช่วงเชื่อมกลับ ห้องที่ 60-71 (ต่อ)



2) การบรรเลงร่วมกับเปียโน

ช่วงเชื่อมกลับห้องที่ 64-67 ผู้วิจัยและนักเปียโนมีคุณลักษณะของเสียงที่ต่างกัน จากตัวอย่างที่ 4.26 จะเห็นได้ว่าเปียโนบรรเลงด้วยเสียงสั้นในขณะที่ไวโอลินบรรเลงด้วยเสียงยาว และต่อเนื่อง มากไปกว่านั้นในแนวล่างของเปียโนจะบรรเลงเป็นโครมาติกไล่ลง ในการบรรเลงนักเปียโนจะทำความเข้มเสียงตามทิศทางของโน้ตโดยจะค่อย ๆ เบาลงเรื่อย ๆ ไปจนถึงเบามาก ๆ ซึ่งจะแตกต่างจากผู้วิจัย ที่จะค่อย ๆ เพิ่มความเข้มเสียงขึ้น และก่อนที่จะกลับไปยังท่อน A อีกครั้ง ผู้วิจัยจะยืดเสียงเล็กน้อยในห้องที่ 70-71 เพื่อเป็นการทิ้งท้ายอารมณ์ของความสดใส

4.2.6 ท่อน A'

1) การตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

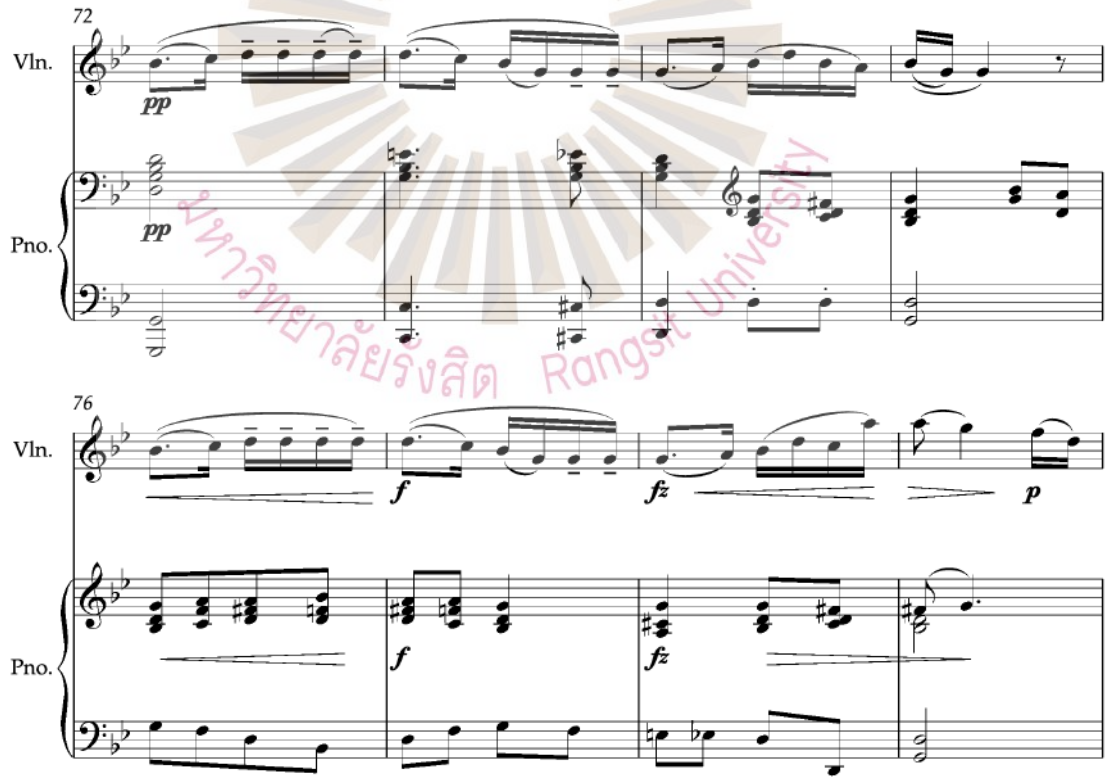
การกลับมาของท่อน A' (ตัวอย่างที่ 4.32) นั้นเป็นการกลับมาของความรู้สึกสงบและโศกเศร้าในบันไดเสียงจีไมเนอร์ ดโวชาคได้นำทำนองทั้ง 8 ห้องกลับมาอีกครั้งด้วยความเข้มสียงเบามาก แต่จะเริ่มมีการเปลี่ยนความเข้มเสียงที่ถี่ขึ้นและหนักแน่นขึ้นจากการเน้น เพื่อเป็นการส่งอารมณ์ของความโศกเศร้าก่อนที่จะสงบลงในห้องที่ 84-87 ในการฝึกซ้อมผู้วิจัยจะให้ความสำคัญกับการทำความเข้มเสียง และวิธีการสร้างสีสันของเสียงจากการเลือกใช้คันชักและตำแหน่งนิ้วในมือซ้าย รวมไปถึงการวิบราโต เพื่อให้เกิดความแตกต่างจากช่วง A แรก โดยเฉพาะในห้องที่ 80-83 เป็น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

การดึงอารมณ์สู่ความเศร้าในช่วงท้ายสุดด้วยการใช้เทคนิคการกดนิ้วควบสองสายควบคู่กับการทำความเข้มเสียง

ซึ่งในส่วนนี้ผู้วิจัยจะต้องฝึกการลากคันชักจากช้าและค่อย ๆ เร็วขึ้นพร้อมกับวิบราโตเพียงเล็กน้อยเมื่อผู้วิจัยทำความเข้มเสียงที่ดังขึ้น และเมื่อผู้วิจัยทำความเข้มเสียงให้เบาลงพร้อมกับการเน้น ผู้วิจัยจะวิบราโตมากขึ้นและกดน้ำหนักจากนิ้วมือและข้อมือพร้อมลากคันชักด้วยความเร็วและค่อย ๆ ผ่อนคันชักให้ช้าลง ดังนั้นทั้งมือซ้ายและมือขวาจะต้องมีความสัมพันธ์กัน จึงจำเป็นต้องใช้การฝึกฝนจนให้เกิดความเคยชินของทั้ง 2 มือก่อนเป็นอันดับแรก ต่อมาในห้องที่ 84-86 เป็นการปล่อยความโศกเศร้าและเข้าสู่ความนิ่งสงบและค่อย ๆ หายไป โดยผู้วิจัยจะเลื่อนคันชักให้ใกล้กับ ฟิงเกอร์บอร์ดมากขึ้นและค่อย ๆ ลดความเข้มเสียงลง พร้อมกับช้าลงและวิบราโตค้างไว้จนหมดเสียง

ตัวอย่างที่ 4.32 ท่อน A’



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.32 ท่อน A’ (ต่อ)

2) การบรรเลงร่วมกับเปียโน

จากตัวอย่างที่ 4.32 ผู้วิจัยและนักเปียโนจะทำความเข้มเสียงไปพร้อมกัน เพื่อให้รู้สึกถึงความเปลี่ยนแปลงของความเข้มเสียงที่จะต้องชัดเจน ต่อมาในห้องที่ 80-83 ในช่วงนี้ความเข้มเสียงจะมีมิติมากขึ้นเพื่อส่งอารมณ์ของความโศกเศร้า ผู้วิจัยและนักเปียโนจะต้องทำความเข้มเสียงที่ดังขึ้นและเน้นก่อนที่จะค่อย ๆ เบาลงให้ชัดเจนและพร้อมกัน ดังนั้นในช่วงสุดท้ายนี้ทั้งผู้วิจัยและนักเปียโนจะฟังกันมากขึ้น เพื่อให้เข้าถึงอารมณ์ในช่วงสุดท้าย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.3 การตีความและการฝึกซ้อมในท่อนที่ 3

ท่อนสแกร์ตโซ-ทรีโอ มีสังคีตลักษณ์สามตอนแบบผสม (Composite Ternary Form) ความยาวจำนวน 85 ห้องในอัตราจังหวะ 3/4 อัตราความเร็วของเพลงนี้คือ เร็วแบบมีชีวิตชีวา ประกอบด้วยส่วนแรกที่เป็นสแกร์ตโซคือ ท่อน A จะเริ่มในห้องที่ 1-16 บนบันไดเสียงจีเมเจอร์ ทำนองให้ความรู้สึกสนุก สดใส เมื่อเข้าท่อน B ห้องที่ 17-32 ทำนองมีความสนุกมากขึ้นด้วยกลุ่มโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นที่ให้ความรู้สึกเหมือนทำนองกระโดดไปมาและเมื่อเข้าท่อน A' ห้องที่ 33-55 ทำนองเดิมกลับมาอีกครั้ง ส่วนที่ 2 ที่เป็นทรีโอคือ ท่อน C ห้องที่ 56-63 อยู่ในบันไดเสียงซีเมเจอร์ ทำนองมีเรียบง่ายอ่อนหวานบรรเลงด้วยความเข้มเสียงเบาแต่มีการใช้เครื่องหมายดังขึ้นและเบาลงเพื่อเพิ่มมิติให้กับทำนอง ต่อมาเมื่อเข้าท่อน D มีการเปลี่ยนอารมณ์ด้วยความเข้มเสียงดังและเครื่องหมายฟอร์ทซันโดพร้อมกับโทนเสียงที่ต่ำทำให้ในช่วงนี้ทำนองมีความดุดันและเมื่อเข้าท่อน C' ทำนองในท่อน C กลับมาอีกครั้งแต่มีการเปลี่ยนรูปแบบจังหวะเล็กน้อย

ตารางที่ 4.3 โครงสร้างท่อนที่ 3

สแกร์ตโซ (Scherzo)		
ท่อน	บันไดเสียง	ห้องที่
ท่อน A	จีเมเจอร์	1-16
ท่อน B		17-31
ช่วงเชื่อม		32-39
ท่อน A'		40-55
ทรีโอ (Trio)		
ท่อน C	ซีเมเจอร์	56-63
ท่อน D	จีไมเนอร์	64-77
ท่อน C'	ซีเมเจอร์	78-85
ย้อนต้นและเล่นจนจบถึงคำว่า ฟิเน Scherzo da capo al Fine		

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.3.1 สแกร์ตโซ (ท่อน A)

1) การตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

เริ่มต้นท่อน A ด้วยจังหวะที่เร็วให้ความรู้สึกมีชีวิตชีวา โดยทำนองหลักมีด้วยกันทั้งหมด 16 ห้อง แบ่งออกเป็น 2 ประโยค ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1-8 เป็นลักษณะของประโยคถาม ในขณะที่ประโยคที่ 2 ห้องที่ 9-16 เป็นประโยคตอบ ซึ่งทั้ง 2 ประโยคนั้นมีการทำความเข้มเสียงที่แตกต่างกัน ในการฝึกซ้อมห้องที่ 1-2 ผู้วิจัยฝึกซ้อมโดยการเลือกบรรเลงที่ส่วนปลายคันชัก ซึ่งผู้วิจัยจะใช้เนื้อที่ของคันชักเพียงเล็กน้อยและบรรเลงออกมาให้มีลักษณะเป็นคำ ๆ พร้อมกับกดน้ำหนักลงที่ข้อมือเล็กน้อยเพื่อเน้นหัวโน้ต (ห้องที่ 2) การเลือกใช้วิธีนี้ทำให้ผู้วิจัยควบคุมความเข้มเสียงและเนื้อเสียงที่ออกมาได้คมและชัดเจน ต่อมาในห้องที่ 3 ผู้วิจัยจะยกคันชักด้วยความเร็วเพื่อให้คันชักกลับมาอยู่ที่ส่วนปลาย จากการฝึกซ้อมผู้วิจัยจะต้องระวังการยกคันชักให้กลับมาอยู่บนสายก่อนที่จะบรรเลงโน้ตในห้องต่อไป เพื่อหลีกเลี่ยงการกระแทกเสียงของโน้ตตัวถัดไปและเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 4-7 มีการใช้เครื่องหมายเชื่อมเสียง ในส่วนนี้ผู้วิจัยจะใช้คันชักมากขึ้นพร้อมกับลากด้วยความเร็วและต่อเนื่อง เพื่อให้ความรู้สึกเหมือนทำนองวิ่งไปข้างหน้า (ตัวอย่างที่ 4.33)

ถัดมาประโยคตอบห้องที่ 9-12 ผู้วิจัยเปลี่ยนมาบรรเลงที่ช่วงกลางของคันชัก เพื่อทำความเข้มเสียงที่แตกต่างออกไป แต่ยังคงรักษาความสั้นยาวของโน้ตไว้เหมือนเดิม เมื่อเข้าห้องที่ 15 ผู้วิจัยจะบรรเลงโน้ตตัว G ให้สั้นกว่าปกติด้วยการลากคันชักขึ้นอย่างรวดเร็วในลักษณะเหมือนการสะกิดให้คันชักออกจากสายเล็กน้อย เพื่อเตรียมตัวบรรเลงโน้ตมอร์เดนต์ พร้อมกับหยุดคันชักเพื่อเป็นการจบช่วงทำนอง จากที่ผู้วิจัยได้อธิบายไปข้างต้นนั้น ขณะฝึกซ้อมผู้วิจัยจะให้ความสำคัญกับจังหวะและคุณลักษณะเสียงที่จะต้องชัดเจน ถึงแม้ว่าจะทำความเข้มเสียงที่ต่างกัน (ตัวอย่างที่ 4.33)

ตัวอย่างที่ 4.33 สแกร์ตโซ (ท่อน A)

2) การบรรเลงร่วมกับเปียโน

การบรรเลงผู้วิจัยและนักเปียโนจะทำความเข้มเสียงที่ต่างกันเล็กน้อยเพื่อให้ได้ยินทำนองที่กำลังดำเนินไปข้างหน้า ปัจจัยสำคัญที่ผู้วิจัยและนักเปียโนฝึกซ้อมนั้นคือ การส่งสัญญาณให้กันและกันในช่วงแรก เนื่องจากเกิดการเหลื่อมของจังหวะขณะบรรเลง ถัดมาห้องที่ 9-16 ผู้วิจัยและนักเปียโนบรรเลงทำนองหลักไปพร้อมกัน ซึ่งเปียโนจะบรรเลงทำนองเป็นช่วงคู่แปด รวมไปถึงในแนวล่างของเปียโนจะบรรเลงในลักษณะของซีเควนซ์ (Sequence) ทำให้ผู้วิจัยจะต้องระวังในเรื่องของคุณลักษณะเสียงที่จะต้องบรรเลงให้ออกมาเหมือนกันพร้อมกับการทำความเข้มเสียงที่ต้องไปในทางเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 2.34)

ตัวอย่างที่ 4.34 สแกร์ตโซ ห้องที่ 1-16

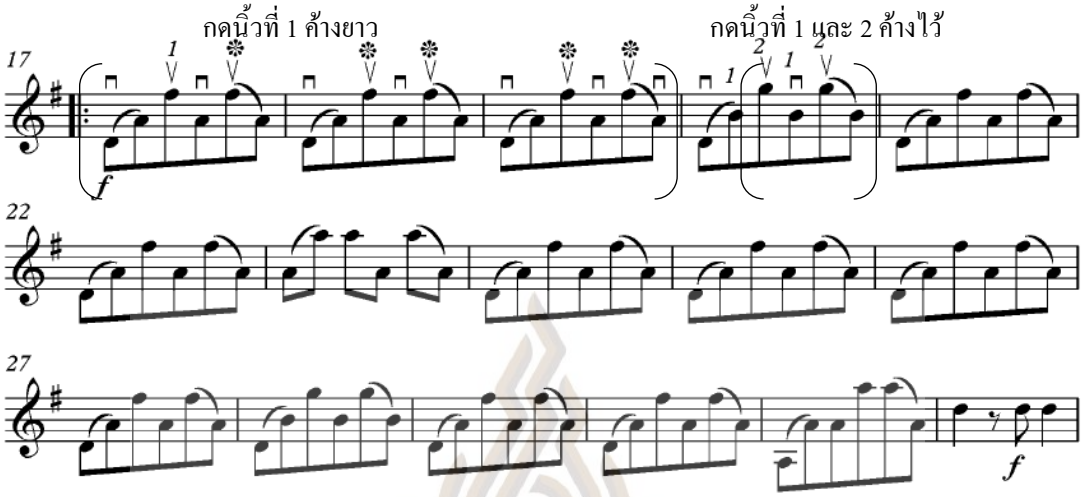
4.3.2 สแกร์ตโซ (ท่อน B)

1) การตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

จากตัวอย่างที่ 4.35 จะเห็นได้ว่ามีการเล่นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นยาวต่อเนื่องตั้งแต่ห้องที่ 17-31 ในลักษณะของการกระจายคอร์ด มีการเปลี่ยนคันชักในรูปแบบของการเชื่อมเสียงและแยกเสียงออกจากกัน รวมไปถึงความเข้มเสียงที่จะบรรเลงด้วยความดังต่อเนื่อง ผู้วิจัยฝึกซ้อมโดยการจับกลุ่มโน้ต 6 ตัว เพื่อฝึกซ้อมตำแหน่งมือและนิ้ว รวมถึงเลือกฝึกซ้อมโดยใช้คันชักที่ส่วนปลายถึงกลางในการบรรเลง เนื่องจากจะทำให้การบรรเลงเป็นไปได้อย่างต่อเนื่องแล้ว การใช้ตำแหน่งคันชักดังที่กล่าวไปยังช่วยให้ผู้วิจัยบรรเลงด้วยจังหวะที่เร็วได้ไม่สะดุดและเป็นธรรมชาติ

จากตัวอย่างในกรอบเหลี่ยมห้องที่ 17-19 จะเห็นได้ว่าในจังหวะที่ 1 โน้ตตัว D และ A ผู้วิจัยจะลากคันชักลงในลักษณะของการเชื่อมเสียง ต่อมาในจังหวะที่ 2 โน้ตตัว F♯ และ A ผู้วิจัยจะสลับคันชักขึ้น-ลง สุดท้ายในจังหวะที่ 3 โน้ตตัว F♯ และ A ผู้วิจัยจะลากคันชักขึ้นในลักษณะการเชื่อมเสียงอีกครั้ง ในการฝึกซ้อมผู้วิจัยจะแบ่งโน้ตออกเป็นกลุ่ม กลุ่มละ 4 ห้องซึ่งจะซ้อมแบบค่อย ๆ ต่อโน้ตไปทีละกลุ่มด้วยการเคลื่อนที่ของแขนเป็นส่วนใหญ่ ขณะที่มีการเปลี่ยนสายผู้วิจัยจะเตรียมตัวล่วงหน้าด้วยการให้หางม้าหรือส่วนของคันชักที่สัมผัสกับสายอยู่ใกล้กับสายที่ต้องการข้ามมากที่สุด เพื่อให้ได้มิติเสียงที่ชัดเจนต่อเนื่องและกังวานโดยไม่สะดุด ซึ่งในส่วนของมือซ้ายผู้วิจัยจะกดนิ้วที่ 1 ค้างไว้ (โน้ตตัว F♯) และเมื่อเปลี่ยนโน้ตในห้องที่ 20 ผู้วิจัยกดนิ้วที่ 1 (โน้ตตัว B) กับนิ้วที่ 2 (โน้ตตัว G) ค้างไว้ เช่นกัน เนื่องจากในช่วงนี้เกิดการข้ามสายที่ต่อเนื่องและจะต้องบรรเลงด้วยความเร็วหากผู้วิจัยไม่กดนิ้วค้างไว้อาจทำให้มือซ้ายและมือขวาไม่สัมพันธ์กัน จากที่อธิบายข้างต้นถูกแสดงตัวอย่างในเครื่องหมายดอกจันทร์ หลังจากนั้นจากห้องที่ 21 จะกลับมาบรรเลงคล้ายกับห้องที่ 17-19 โดยห้องที่ 23 และ 31 จะมีการบรรเลงผสมผสานกับสายเปล่า

ตัวอย่างที่ 4.35 สแกร์ตโซ (ท่อน B)



2) การบรรเลงร่วมกับเปียโน

ผู้วิจัยจะบรรเลงด้วยการฟังจังหวะจากแนวล่างของเปียโนที่บรรเลงเป็นโน้ตตัวดำในจังหวะหนัก เนื่องจากในช่วงนี้มีอัตราจังหวะที่เร็วและผู้วิจัยบรรเลงแบบการกระจายคอร์ด ทำให้ต้องข้ามสายเป็นส่วนใหญ่จึงอาจทำให้จังหวะเหลื่อมกันได้ ทั้งนี้ผู้วิจัยและนักเปียโนได้ฝึกซ้อมร่วมกับเครื่องจับจังหวะพร้อมกันเพื่อให้จังหวะมีการดำเนินไปสม่ำเสมอ ในการทำความเข้มเสียงทั้งผู้วิจัยและนักเปียโนจะเปลี่ยนความเข้มเสียงพร้อมกัน ซึ่งในการทำความเข้มเสียงนั้นนักเปียโนจะคอยระวังไม่ให้ความเข้มของเสียงมากจนเกินไปเพื่อไม่ให้กลบแนวทำนองหลักที่บรรเลงอยู่ ดังตัวอย่างที่ 4.36 (จุดที่ 1) ในห้องที่ 17 เริ่มต้นด้วยความเข้มเสียงดัง ขณะที่ผู้วิจัยบรรเลงไวโอลิน นักเปียโนจะลดความเข้มเสียงลงเล็กน้อย เพื่อแสดงให้เห็นถึงทำนองของไวโอลินที่กำลังวิ่งอยู่ พอเข้าห้องที่ 24 (จุดที่ 2) ผู้วิจัยและนักเปียโนได้ลดความเข้มเสียงให้เบาลงเล็กน้อย เนื่องจากมีการซ้ำโน้ตกับห้องที่ 17 ซึ่งจะสร้างความแตกต่างจากการบรรเลงช่วงต้นและเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 29-30 (จุดที่ 3) ผู้วิจัยและนักเปียโนจะทำความเข้มเสียงให้ดังขึ้นอีกครั้งเพื่อเตรียมส่งเข้าท่อน A

ตัวอย่างที่ 4.36 สแกร็ตโซ ห้องที่ 17- 31

4.3.3 สแกร์ตโซ (ช่วงเชื่อมและท่อน A)

1) การตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

จากตัวอย่างที่ 4.37 ห้องที่ 32-39 เป็นการนำวัตถุดิบในห้องที่ 1 มาใช้อีกครั้งด้วยการตัดส่วนย่อย (Fragment) ปรากฏดังลูกศรในตัวอย่างที่ 4.26 ซึ่งมีการซ้ำของโน้ตตัว D และการซ้ำจังหวะ เปรียบเสมือนเป็นจุดเชื่อมสั้น ๆ ผู้วิจัยฝึกซ้อมด้วยส่วนกลางของคันชักโดยการใช้เนื้อที่ของคันชักมากขึ้นกว่าช่วงแรกเล็กน้อย เพื่อทำความเข้มเสียงดังและกดน้ำหนักลงในห้องที่ 33 ที่โน้ตตัว D ในลักษณะของการเน้นเสียง เมื่อเข้าห้องที่ 36 ผู้วิจัยใช้เนื้อที่ของคันชักน้อยลงเพื่อลดความเข้มเสียงลงเรื่อย ๆ และเตรียมส่งเข้าไปยังท่อน A อีกครั้ง โดยในท่อน A ผู้วิจัยจะฝึกซ้อมและใช้เทคนิคเดียวกับที่ใช้บรรเลงในช่วงแรก

ตัวอย่างที่ 4.37 ช่วงเชื่อม ห้องที่ 32-39

2) การบรรเลงร่วมกับเปียโน

จากตัวอย่างที่ 4.37 ที่ผ่านมาตรงกรอบสี่เหลี่ยมห้องที่ 32-35 ผู้วิจัยบรรเลงโน้ตส่วนเล็ก ๆ สลับกับเปียโน ซึ่งผู้วิจัยและนักเปียโนได้ให้ความสำคัญกับความสั้นยาวของโน้ตที่ต้องบรรเลงไปในทิศทางที่สอดคล้องกัน ทั้งความชัดเจนและการทำความเข้มเสียง เพื่อให้ความสมดุลของเสียงนั้นเท่ากัน เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 36 ผู้วิจัยค่อย ๆ เบาลงตามทิศทางของโน้ตเปียโน แต่ก็จะต้องระวังไม่ให้จังหวะช้าลง เนื่องจากในส่วนนี้เป็นการเชื่อมเข้ายังท่อน A ผู้วิจัยต้องการบรรเลงให้ต่อเนื่องกัน ถึงแม้ว่าในช่วงนี้จะเป็นช่วงเชื่อมสั้น ๆ แต่ผู้วิจัยและนักเปียโนได้ให้ความสำคัญของคุณภาพเสียงที่บรรเลงออกมาดังที่กล่าวไปข้างต้น โดยผู้วิจัยใช้การบันทึกเสียงขณะฝึกซ้อมและ

นำมาฟัง เพื่อตรวจสอบความสมดุลของเสียง หากไวโอลินบรรเลงโดยใช้แรงเค้นเสียงมากจนเกิดไป ผู้วิจัยและนักเปียโนก็จะปรับเปลี่ยนและแก้ไข

4.3.4 Trio (ท่อน C)

1) ตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

ท่อน C ทำนองมีความเรียบง่าย ให้ความรู้สึกอ่อนหวานเปรียนเสมือนกำลังเต้นรำ มีการทำความเข้มเสียงที่ดังขึ้นและเบาลงในแต่ละห้องตามลักษณะของตัวโน้ต เพื่อสร้างมิติให้กับบทเพลง นอกจากนั้นยังมีเครื่องหมายเชื่อมเสียงช่วยทำความต่อเนื่องของโน้ตตัวดำให้ทำนองมีความเชื่อมต่อกัน โดยในท่อน C สามารถแบ่งเป็นประโยคได้ 2 ประโยค ประโยคละ 4 ห้อง ในลักษณะของประโยคถามและประโยคตอบ ในช่วงนี้ผู้วิจัยจะฝึกซ้อมเทคนิคการทำความเร็วจากคันชัก เพื่อช่วยให้การบรรเลงเป็นไปได้อย่างราบรื่น พร้อมกับใช้วิบราโตในการเสริมความอ่อนหวานให้กับทำนองมากยิ่งขึ้น แสดงจากเครื่องหมายดอกจันทร์ในตัวอย่างที่ 4.38

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.38 ทรีโอ (ท่อน C) ห้องที่ 56-63

ประโยคที่ 2

2) การบรรเลงร่วมกับเปียโน

จากตัวอย่างที่ 4.38 เมื่อเข้าสู่ท่อน C ขณะที่ไวโอลินบรรเลงทำนองด้วยความเรียบง่ายและอ่อนหวาน เปียโนจะสอดประสานด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นยาวต่อเนื่อง โดยในห้องที่ 56-57 นักเปียโนจะบรรเลงด้วยความเข้มเสียงเบายาวต่อเนื่อง เพื่อให้ได้ยินทำนองจากไวโอลิน ต่อมานักเปียโนจะค่อย ๆ ดังขึ้นและเบาลงพร้อมกันกับผู้วิจัยในห้องที่ 59 ก่อนที่จะกลับมาบรรเลงด้วยความเข้มเสียงเบาอีกครั้งในห้องที่ 60-63 มากไปกว่านั้นเมื่อบรรเลงจบท่อน C และกลับขึ้นไปตามเครื่องหมายย้อนอีกครั้งผู้วิจัยและนักเปียโนจะลดความเข้มเสียงลงกว่ารอบแรกเพื่อให้เกิดความแตกต่าง

4.3.5 Trio (ท่อน D และท่อน C')

1) การตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

เมื่อเข้าสู่ท่อน D อารมณ์เพลงเปลี่ยนแปลงเป็นหนักแน่นและดุดันมากยิ่งขึ้น สังเกตได้จากมีการเปลี่ยนความเข้มเสียงและเพิ่มการเน้นด้วยความแรง ลักษณะของทำนองนั้นจะเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นบรรเลงยาวต่อเนื่องด้วยอัตราจังหวะที่เร็ว สำหรับเทคนิคของไวโอลินในท่อนนี้ คือ การเลือกวางตำแหน่งของคันชักและการเคลื่อนนิ้วไปยังตำแหน่งใหม่ โดยผู้วิจัยจะวางคันชักไว้ในตำแหน่งที่ 2 และใช้ส่วนโคนของคันชักในการบรรเลง โดยจะวางคันชักให้เป็นแนวนอนราบกับสายและใช้น้ำหนักจากแขนและข้อมือมากกว่าปกติเพื่อทำความเข้มเสียงดังและเน้น

ในส่วนของนิ้วมือซ้ายผู้วิจัยเริ่มบรรเลงในตำแหน่งนิ้วที่ 3 สลับกับตำแหน่งนิ้วที่ 4 จากการเลือกใช้ตำแหน่งนิ้วตามที่ผู้วิจัยได้อธิบายไปนั้นช่วยให้การบรรเลงเป็นไปได้อย่างต่อเนื่องโดยที่ไม่ต้องข้ามสาย อีกทั้งยังช่วยเพิ่มความดุดันจากสีสันของโทนเสียงต่ำในสายที่ 4 เพียงสายเดียวอีกด้วย จากตัวอย่างที่ 4.39 ผู้วิจัยจะบรรเลงในรูปแบบนี้ซ้ำเดิมตลอดทั้งช่วง ซึ่งจำเป็นจะต้องควบคุมเสียงและจังหวะให้ดี ดังนั้นผู้วิจัยจะต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์ของทั้งมือซ้ายและมือขวาเป็นหลัก ด้วยการฝึกซ้อมซ้ำไปมาหลายครั้งต่อมาในห้องที่ 79-85 เป็นการเข้าท่อน C' ทำนองจะเหมือนในช่วง C แต่มีการเปลี่ยนรูปแบบจังหวะและเปลี่ยนความเข้มเสียง เพื่อให้เกิดความแตกต่างเล็กน้อย ผู้วิจัยจึงจะใช้เทคนิคในรูปแบบเดิมกับท่อน C แต่จะเพิ่มเติมในส่วนของการใช้น้ำหนักของข้อมือในการเน้นที่หัวโน้ต

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.39 ทรีโอ (ท่อน D และท่อน C')

2) การบรรเลงร่วมกับเปียโน

ในท่อน D จากตัวอย่างที่ 4.39 ผู้วิจัยและนักเปียโนจะระวังในเรื่องของการเน้นที่จะต้องคมชัด หนักแน่น และต้องเท่ากัน รวมไปถึงการทำความเข้มเสียงที่ดังต่อเนื่อง เพื่อช่วยกันสร้างอารมณ์ของความดุดัน ต่อมาในห้องที่ 74-77 ไวโอลินและเปียโนบรรเลงกลุ่มโน้ตโครมาติกเพื่อเชื่อมไปยังท่อน C' ทั้งผู้วิจัยและนักเปียโนค่อย ๆ ลงความเข้มเสียงลงพร้อมกันและยืดจังหวะเล็กน้อยในห้องที่ 77 เมื่อเข้าท่อน C' ทำนองเดิมกลับมาอีกครั้ง มีการเปลี่ยนรูปแบบจังหวะที่ไวโอลินเล็กน้อย นักเปียโนจะลดความเข้มเสียงลงกว่าปกติ เพื่อให้ทำนองจากไวโอลินเด่นชัดขึ้น

4.4 การตีความและการฝึกซ้อมท่อนที่ 4

ท่อนอัลเลโกร มอลโต เป็นท่อนสุดท้ายของบทเพลง อัตราความเร็วของท่อนนี้คือ เร็วมาก ในอัตราจังหวะ 2/4 อยู่ในโครงสร้างสังคีตลักษณ์โซนาตา ประกอบไปด้วยตอนนำเสนอ ทำนองหลักที่ 1 ในบันไดเสียงจีเมเจอร์ จากนั้นจึงเป็นช่วงเชื่อมห้องที่ 43 ต่อมาทำนองหลักที่ 2 เกิดขึ้นในห้องที่ 62 ในบันไดเสียงอีไมเนอร์ซึ่งมีความสัมพันธ์เป็นกุญแจเสียงร่วมและเข้าทำนองปิดท้ายตอนนำเสนอในห้องที่ 106 ด้วยทำนองที่ช้าและเงียบสงบ ถัดมาตอนพัฒนาทำนองเริ่มในห้องที่ 150 ด้วยจังหวะที่เร็วอีกครั้งทำนองมีความดุดันมากขึ้น ในช่วงสุดท้ายตอนย้อนความที่มีทำนองหลัก 1 และ 2 ในห้องที่ 220 และจบท่อนด้วยช่วงหางเพลงตามลำดับ ดังตารางสรุปที่ 4.4

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 4.4 โครงสร้างท่อนที่ 4

ท่อน	บันไดเสียง	ห้องที่
ตอนนำเสนอ		
ทำนองหลักที่ 1	จีเมเจอร์	1-42
ช่วงเชื่อม		43-61
ทำนองหลักที่ 2	อีไมเนอร์	62-105
ทำนองปิดท้ายตอนนำเสนอ	อีเมเจอร์	106-149
ตอนพัฒนาทำนอง		
ตอนพัฒนาทำนอง	อีไมเนอร์	150-211
ช่วงเชื่อมกลับ		212-219
ตอนย้อนความ		
ทำนองหลักที่ 1	จีเมเจอร์	220-243
ช่วงเชื่อม		244-250
ทำนองหลักที่ 2	จีไมเนอร์	251-294
ทำนองปิดท้ายตอนย้อนความ	จีเมเจอร์	295-338
ช่วงหางเพลง		339-379

4.4.1 ตอนนำเสนอ (ทำนองหลักที่ 1)

1) ตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

ตอนนำเสนอ ทำนองหลักที่ 1 ประกอบไปด้วยประโยคใหญ่ซ้อน (Double period) โดยเป็นประโยคถาม 8 ห้อง (ห้องที่ 1-8) และประโยคตอบ 8 ห้อง (ห้องที่ 9-16) ซึ่งทำนองมีการบรรเลงไปด้วยความรู้สึกสดใส สนุกสนาน กระฉับกระเฉง ด้วยอัตราจังหวะที่เร็วมาก มีการบรรเลงโน้ตสั้นสลับกับการเชื่อมเสียง โดยทั้ง 2 ประโยคนี้ใช้ความเข้มเสียงที่แตกต่างกัน

ทำนองหลักที่ 1 ประโยคคำถาม มีลักษณะเปิดด้วยโทนเสียงสูงและไล่ลง ประกอบกับการทำความเข้มเสียงเบาปานกลาง และมีเครื่องหมายเน้นที่หัวโน้ต เนื่องจากมีการระบุความเข้มเสียงเบาปานกลางในการบรรเลงเครื่องหมายเน้นที่โน้ตตัว B และ โน้ตตัว A ดังนั้นจึงควรระวังการกระแทกเสียงที่ทำให้เกิดเสียงที่กระด้างมากจนเกินไป ผู้วิจัยเลือกใช้วิธีการกดน้ำหนักลงที่

หัวโน้ตและผ่อนคลายมือขวาทันที ขณะที่ลากคันชักด้วยความเร็วจนหมดค่าตัวโน้ต และทำวิธีการเดียวกันนี้กับโน้ตตัว A (ห้องที่ 1) ถัดมาห้องที่ 2 ,3 และ 4 ความเข้มเสียงค่อย ๆ เบาลง อีกทั้งยังมีเครื่องหมายเชื่อมเสียง และเครื่องหมายฟอร์ดซันโดปรากฏที่โน้ตตัว D (ห้องที่ 3) ผู้วิจัยใช้วิธีการกดน้ำหนักด้วยความแรงจากมือขวาระวังไม่ให้เสียงขาดจากกัน ระหว่างโน้ตตัว D ไปหาโน้ตตัว E (ดูได้จากกรอบสี่เหลี่ยม ตัวอย่างที่ 4.40) และเนื่องด้วยในท่อนนี้มีอัตราจังหวะที่เร็วมาก ผู้วิจัยจะต้องระวังไม่ให้บรรเลงสั้นหรือห้วนจนเกินไป เพราะอาจทำให้ประโยคเพลงขาดความต่อเนื่อง

ตัวอย่างที่ 4.40 ประโยคถาม ห้องที่ 1-8

ทำนองหลักที่ 2 ประโยคคำตอบ ความเข้มเสียงเปลี่ยนเป็นดังและมีการปรากฏเครื่องหมาย ฟอร์ดซันโดที่มากขึ้น ลักษณะการบรรเลงให้ความรู้สึกอ่อนหวานจากการเชื่อมเสียง แต่มีความหนักแน่นซ่อนอยู่จากเครื่องหมายฟอร์ดซันโด ผู้วิจัยขยายเนื้อที่ของคันชักให้มากขึ้นเพื่อทำความเข้มเสียงที่ดังและเน้นที่หัวโน้ตขณะบรรเลงเนื่องจากประโยคคำตอบมีโทนเสียงที่ต่ำกว่าช่วงประโยคคำถาม นอกจากนั้นผู้วิจัยเพิ่มการวิบราโตในช่วงที่ปรากฏเครื่องหมายฟอร์ดซันโดและโน้ตลากยาว เพื่อเพิ่มความกังวานของเสียง (ตัวอย่างที่ 4.41)

ตัวอย่างที่ 4.41 ประโยคคำตอบ ห้องที่ 9-16

2) การบรรเลงร่วมกับเปียโน

ช่วงเริ่มต้นทำนองผู้วิจัยและนักเปียโนระวังในส่วนของจังหวะเริ่มต้น เนื่องจากในท่อนที่ 4 นั้นมีอัตราจังหวะที่เร็วมากและเปียโนกับไวโอลินบรรเลงพร้อมกันตั้งแต่ต้น ผู้วิจัยและนักเปียโนฝึกซ้อมกับเครื่องประกอบจังหวะก่อนเพื่อให้จังหวะคงที่ไม่เร่งเร็วขึ้น มากไปกว่านั้นในห้องที่ 1-8 ผู้วิจัยบรรเลงด้วยความเข้มเสียงเบาปานกลางแต่จะมีมิติจากการเน้นและเบาลงตามทิศทางของโน้ต ขณะที่นักเปียโนบรรเลงด้วยความเข้มเสียงเบาปานกลางสลับกับเบาโดยไม่เน้น ต่อมาในห้องที่ 9-16 มีการสลับทำนองระหว่างไวโอลินและเปียโน โดยนักเปียโนจะบรรเลงทำนองที่ไวโอลินบรรเลงในห้องที่ 1-8 และในส่วนของไวโอลินมีการนำกลุ่มโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากมือขวาของแนวเปียโนมาใช้ โดยทั้งผู้วิจัยและนักเปียโนจะทำความเข้มเสียงที่เหมือนกันซึ่งแตกต่างจากช่วงแรก (ห้องที่ 1-8)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.42 ตอนนำเสนอห้องที่ 1-8

4.4.2 ตอนนำเสนอ ทำนองหลักที่ 1 ห้องที่ 17-33

1) ตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

จากตัวอย่างที่ 4.43 เป็นการสนทนาระหว่างเปียโนและไวโอลิน ดโวชาคนำหน่วยจังหวะ (Rhythmic unit) จากห้องที่ 2-3 มาใช้ในห้องที่ 17-24 เป็นลักษณะที่เปียโนบรรเลงมาก่อน 4 ห้องและตามด้วยไวโอลินบรรเลงต่ออีก 4 ห้อง ซึ่งหน่วยจังหวะจะปรากฏที่ช่วงเริ่มต้นของประโยค (ห้องที่ 16-18,21) นอกจากนั้นในทำนองมีการเน้นที่จังหวะขัด มีการทำเสียงสั้นสลับกับ

การเชื่อมเสียง ซึ่งทำนองยังคงมีความกระฉับกระเฉงเหมือนช่วงแรก มากไปกว่านั้นในห้องที่ 32-33 ดโวชาคใช้วิธีการขยายโน้ตจากห้องที่ 31 พร้อมกับการยืดจังหวะเล็กน้อยเพื่อเป็นการเตรียมส่งเข้าไปยังช่วงต่อไป จากที่กล่าวมาข้างต้นผู้วิจัยจะเน้นฝึกซ้อมในส่วนของคันชัก โดยเลือกการวางคันชักไว้ในตำแหน่งที่ 3 เมื่อต้องบรรเลงด้วยเสียงสั้นผู้วิจัยจะใช้เนื้อที่ของคันชักเพียงเล็กน้อยโดยที่คันชักจะไม่ยกออกจากสาย สำหรับการเน้น ซึ่งถ้าดูจากตัวอย่างเมื่อบรรเลงด้วยเสียงสั้นก็จะต้องต่อด้วยการเน้นทันที ดังนั้นผู้วิจัยจะใช้น้ำหนักจากแขนเป็นส่วนช่วย ซึ่งการบรรเลงในลักษณะนี้ผู้วิจัยจำเป็นจะต้องใช้ความเร็วจากการลากคันชักเป็นส่วนใหญ่ หากผู้วิจัยทำความเร็วจากคันชักไม่เพียงพออาจทำให้การบรรเลงไม่ต่อเนื่องและอาจส่งผลต่อการทำความเข้มเสียงได้

ตัวอย่างที่ 4.43 ทำนองหลักที่ 1 ห้องที่ 17-34

ตัวอย่างที่ 4.43 ทำนองหลักที่ 1 ห้องที่ 17-34 (ต่อ)

2) การบรรเลงร่วมกับเปียโน

จากตัวอย่างที่ 4.43 เห็นได้ว่าผู้วิจัยบรรเลงสลับกลับเปียโน ดังที่ได้กล่าวไปในช่วงต้นซึ่งผู้วิจัยและนักเปียโนได้จินตนาการในลักษณะเหมือนบทสนทนาระหว่างกัน โดยเปียโนบรรเลงในลักษณะของช่วงคู่แปดในโทนเสียงต่ำ ขณะบรรเลงนักเปียโนทำความเข้มเสียงดังมากและค่อย ๆ ลดลงเพื่อส่งให้ไวโอลินเข้าในห้องที่ 21 ด้วยความเข้มเสียงเบา เมื่อไวโอลินเข้ามาด้วยโทนเสียงสูงในห้องที่ 21 จะบรรเลงด้วยคุณลักษณะเสียงเหมือนเปียโน (ห้องที่ 17) ซึ่งในช่วงนี้นักเปียโนจะสอดประสานด้วยกลุ่มโน้ต 3 พยางค์ยาวต่อเนื่อง ให้ความรู้เหมือนกับทำนองเคลื่อนที่ไปข้างหน้าและนักเปียโนลดความเข้มเสียงเบาลงกว่าเดิมเพื่อให้ทำนองจากไวโอลินเด่นชัดขึ้น เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 25-28 นักเปียโนกลับมาบรรเลงด้วยความเข้มเสียงดัง ซึ่งเป็นการซ้ำทำนองจากห้องที่ 17-20 ในช่วงนี้ผู้วิจัยและนักเปียโนจะให้ความสนใจกับการทำความเข้มเสียงเป็นส่วนใหญ่ เพื่อต้องการให้การบรรเลงเกิดความแตกต่างระหว่างห้องที่ 17-24 กับ 25-31 เนื่องจากทำนองที่มีการซ้ำกัน

4.4.3 ช่วงเชื่อม

1) ตีความและแนวทางฝึกซ้อม

เมื่อเข้าสู่ช่วงเชื่อมทำนองมีความดุดันและหนักแน่นมากขึ้น สังเกตได้จากความเข้มเสียงที่เปลี่ยนเป็นดังมากประกอบกับเครื่องหมายเน้นในจังหวะหนักที่ติดต่อกันมากขึ้น แต่ในขณะเดียวกันก็มีการสอดแทรกโน้ตประดับเล็กน้อยเพื่อสร้างสีสันให้กับทำนอง ผู้วิจัยให้คันชักอยู่บนสายตลอดเวลาขณะที่บรรเลงโน้ตประดับพร้อมกับกดน้ำหนักลงที่เครื่องหมายเน้นในโน้ตจังหวะที่ 1-2 ด้วยความเข้มเสียงที่ดังมาก ต่อมาในห้องที่ 52 ผู้วิจัยจะเคลื่อนนิ้วไปยังตำแหน่งที่ 3 เพื่อให้ง่ายต่อการบรรเลงโดยที่ไม่ต้องเปลี่ยนคันชักสลับไปมาซึ่งอาจจะส่งผลต่อความต่อเนื่องของเสียงได้ (ดูได้จากกรอบสี่เหลี่ยมในตัวอย่างที่ 4.44)

ถัดมาในห้องที่ 54-57 ผู้วิจัยใช้นิ้วมือซ้ายในตำแหน่งที่ 1 ในลักษณะของนิ้วที่ 1 -2 ติดกัน นิ้ว 3-4 ติดกัน โดยเป็นการใช้นิ้วแทน ขณะที่บรรเลงนิ้วจะไม่ได้กดเรียงกันแต่นิ้วจะกระโดดตามตัวอย่างที่ 4.44 สี่เหลี่ยม ดังนั้นเมื่อบรรเลงด้วยความเร็วอาจทำให้นิ้วเคลื่อนไม่ตรงตามตำแหน่งได้ ผู้วิจัยฝึกซ้อมด้วยการสลับคันชักขึ้น-ลง แยกทีละตัวโน้ตเพื่อให้นิ้วจำตำแหน่งและค่อย ๆ เพิ่มความต่อเนื่องของคันชักขึ้นเรื่อย ๆพร้อมกับเพิ่มจังหวะให้เร็วขึ้น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.44 ช่วงเชื่อม ห้องที่ 48-57

ถัดมาในห้องที่ 58 ผู้วิจัยและนักเปียโนจะค่อย ๆ ลดเสียงลงพร้อมกับยืดจังหวะ ซึ่งในช่วงท้ายนี้จะได้ยินแนวล่างของเปียโนบรรเลงโน้ตโครมาติกไล่ขึ้นเพื่อส่งไปยังทำนองต่อไป (ตัวอย่างที่ 4.44)

4.4.4 ตอนนำเสนอ (ทำนองหลักที่ 2)

1) ตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

เมื่อเข้าสู่ทำนองหลักที่ 2 ได้เกิดทำนองใหม่ในกลุ่มโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นและเขบ็ต 2 ชั้น สังเกตได้จากบริเวณห้องที่ 62-69 โดยให้ความรู้สึกเหมือนทำนองมีความกระตุกและสั้น การบรรเลงแนวทำนองบริเวณนี้ควรควบคุมเสียงให้คมชัด ซึ่งผู้วิจัยใช้ช่วงปลายของคันชักในลักษณะการลากคันชักขึ้น-ลงสลับกัน พร้อมกับขยับแขนเพียงเล็กน้อย ในการบรรเลงโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นควรใช้เนื้อที่ของคันชักแค่ส่วนเล็ก ๆ ไม่ยาวมากและหยุดคันชักเล็กน้อยก่อนที่จะบรรเลงโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ด้วยเสียงที่สั้นเหมือนการสะกิด ซึ่งในขณะบรรเลงคันชักควรอยู่บนสายตลอดเวลา เพื่อหลีกเลี่ยงเสียงกระแทกและควบคุมความเข้มเสียงเบามากให้คงที่

ต่อมาในห้องที่ 70-75 เปลี่ยนไปให้ความรู้สึกอ่อนหวานมากขึ้น จากทำนองที่เปลี่ยนไป มีการใช้เครื่องหมายเชื่อมเสียงและเพิ่มสีสันด้วยการทริล ในช่วงนี้ผู้วิจัยเพิ่มการวิบราโตที่โน้ตลากยาว เพื่อสร้างมิติของเสียงให้มีความกังวาน พร้อมกับเพิ่มเนื้อที่ของคันชักมากขึ้น เพื่อทำความเข้มเสียงค่อย ๆ ดังขึ้น มากไปกว่านั้นการบรรเลงโน้ตทริล ผู้วิจัยคำนึงถึงความยาวต่อเนื่องของเสียง โดยในโน้ตต้นฉบับไม่ได้ระบุการใช้นิ้วของการบรรเลงโน้ตทริล ผู้วิจัยเลือกใช้นิ้วที่ 2 3 (ห้องที่ 75) ในการบรรเลง เนื่องจากขณะบรรเลงด้วยอัตราจังหวะเร็ว นิ้วมือดังกล่าวส่งผลให้บรรเลงออกมาได้ง่ายและให้เสียงที่ชัดเจนต่อเนื่อง (ตัวอย่างที่ 4.45)

ตัวอย่างที่ 4.45 ทำนองหลักที่ 2 ห้องที่ 62-75

2) การบรรเลงร่วมกับเปียโน

เมื่อเข้าสู่ทำนองหลักที่ 2 ทำนองดำเนินไปด้วยอัตราจังหวะเร็ว สีสันของบทเพลงมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้นจากการทำความเข้มเสียงเบามากและค่อย ๆ ขยายให้ดังขึ้น มีการสลับทำนองกันระหว่างไวโอลินและเปียโน นอกจากนั้นยังมีการสอดประสานแนวทำนองอีกด้วย ซึ่งนักเปียโนและผู้วิจัยควรควบคุมความเข้มเสียงให้เหมาะสมและคงที่ ในห้องที่ 62-69 โน้ตต้นฉบับได้ระบุความเข้มเสียงเบามากทั้งไวโอลินและเปียโน แต่ผู้วิจัยเปลี่ยนไปบรรเลงด้วยความเข้มเสียงเบาเพื่อให้ได้ยินเสียงแนวทำนองออกมาชัดเจน แตกต่างจากนักเปียโนที่บรรเลงความเข้มเสียงตามที่โน้ตต้นฉบับระบุ การปรับเปลี่ยนตามที่กล่าวไปนั้น ส่งผลให้เสียงของเปียโนเบากว่าไวโอลิน ส่งผลให้ได้ยินทำนองจากไวโอลินชัดเจนขึ้น เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 70-77 ทำนองถูกย้ายมาที่มือ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ขวาของเปียโนและสูงขึ้นช่วงคู่แปด ในขณะที่ไวโอลินทำหน้าที่สอดประสานด้วยความเข้มเสียงตามที่โน้ตต้นฉบับระบุ (ตัวอย่างที่ 4.46)

ตัวอย่างที่ 4.46 ทำนองหลักที่ 2 ห้องที่ 62-77

4.4.5 ตอนนำเสนอ (ทำนองหลักที่ 2 ห้องที่ 78-89)

1) ตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

ทำนองในช่วงนี้เริ่มดุดันมากขึ้นสังเกตได้จากความเข้มเสียงดังมากและเครื่องหมายเน้นที่ติดต่อกัน (จากกรอบเหลี่ยม) รวมไปถึงความหนาแน่นของจังหวะที่เพิ่มมากขึ้น ผู้วิจัยใช้น้ำหนักจากแขนเพื่อบรรเลงโน้ตที่ปรากฏเครื่องหมายเน้น นอกจากนั้นในส่วนของมือซ้ายที่โน้ตต้นฉบับไม่มีการระบุตัวเลขของนิ้วมือหรือตำแหน่งไว้ ผู้วิจัยจึงเลือกบรรเลงในตำแหน่งที่ 3 และบรรเลงด้วยเสียงฮาร์โมนิกที่โน้ตตัว E (ห้องที่ 80) โดยการยืดนิ้ว 4 ให้สูงขึ้น 1 ขั้นและใช้นิ้วแตะที่สาย การเลือกใช้ตำแหน่งนิ้วดังที่กล่าวไป ทำให้การบรรเลงเป็นไปได้อย่างต่อเนื่องอีกทั้งยังบรรเลงด้วยการเน้นได้ง่ายเพราะอยู่ในสายเดียวกันทั้งหมด มากไปกว่านั้นการบรรเลงในช่วงนี้คันชักกับนิ้วมือควรมีความสัมพันธ์กัน เนื่องจากบทเพลงมีความเร็วหากนิ้วมือขวาเคลื่อนที่ช้ากว่ามือซ้ายอาจทำให้การบรรเลงไม่ต่อเนื่องได้ (ตัวอย่างที่ 4.47)

ตัวอย่างที่ 4.47 ทำนองหลักที่ 2 ห้องที่ 78-89

2) การบรรเลงร่วมกับเปียโน

จากตัวอย่างที่ 4.48 ผู้วิจัยและนักเปียโนบรรเลงในแนวเดียวกัน ด้วยความเข้มเสียงดังมากและเน้นด้วยความแรง ผู้วิจัยระวังกลุ่มโน้ตเขบ็ต 2 สองชั้นที่ต่อด้วยเขบ็ต 1 ชั้นในห้องที่ 78-79 เพราะเป็นการบรรเลงด้วยความเร็วอาจทำให้เกิดการเหลื่อมกันได้ โดยผู้วิจัยใช้ความเร็วในการเคลื่อนที่ของคันชักช่วยในการบรรเลง มากไปกว่านั้นในห้องที่ 80-82 ผู้วิจัยและนักเปียโนมีเครื่องหมายเน้นเหมือนกันในจังหวะหนัก ขณะบรรเลงควรเน้นด้วยความแรงให้เท่ากัน โดยผู้วิจัยฝึกซ้อมกับนักเปียโนด้วยจังหวะที่ช้าให้ได้คุณลักษณะเสียงที่เหมือนกันก่อนจึงจะเพิ่มความเร็วขึ้น โดยผู้วิจัยและนักเปียโนบรรเลงในลักษณะเดียวกันนี้ในห้องที่ 86-88 แต่ของเปียโนจะเหลือแค่แนว

ล่างในมือซ้ายแนวเดียว ในส่วนของมือขวาเปียโนบรรเลงด้วยกลุ่มโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นที่ยาวต่อเนื่องกัน นักเปียโนบรรเลงโน้ตมือขวาเบากว่าปกติ เพื่อให้ได้ยินกลุ่มโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ทำให้ในช่วงนี้เกิดความหนาแน่นของจังหวะมากขึ้นให้ความรู้สึกถึงความแข็งแรงและดุดัน

ตัวอย่างที่ 4.48 การใช้เครื่องหมายเน้นที่ติดต่อกัน

4.4.6 ทำนองปิดท้ายตอนนำเสนอ

1) การตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

ทำนองปิดท้ายตอนนำเสนอนั้นมีการเปลี่ยนอารมณ์เป็นเงียบสงบและนุ่มนวล มีการใช้เครื่องหมายเชื่อมเสียงในแต่ละประโยค ในภาพรวมของทำนองปิดท้ายตอนนำเสนอนั้นไม่ได้มีเทคนิคหรือท่วงทำนองที่หวือหวามากนักเพียงแต่ต้องการพักอารมณ์ของความสดใสลงเพื่อเตรียมเข้าตอนพัฒนาทำนอง ในช่วงนี้ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับความต่อเนื่องของตัวโน้ตที่เชื่อมกันด้วยเครื่องหมายเชื่อมเสียง รวมไปถึงหลีกเลี่ยงการบรรเลงสายเปล่าเพราะอาจจะทำให้เกิดโทนเสียงที่ไม่นุ่มนวลและลื่นไหล มากไปกว่านั้น ผู้วิจัยได้เพิ่มการวิบราโตในช่วงที่ค่าของโน้ตยาว (สังเกตได้จาก

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เครื่องหมายดอกจันทร์ในตัวอย่างที่ 4.48) เพื่อเพิ่มความกังวาลให้กับทำนอง โดยผู้วิจัยนำเทคนิคดังที่กล่าวไปนั้นมาฝึกซ้อมและรวมเป็นหนึ่งเดียวกัน เพื่อที่จะถ่ายทอดอามณ์ในช่วงนี้ให้ออกมาได้อย่างเหมาะสม ตัวอย่างที่ 4.49

ตัวอย่างที่ 4.49 ทำนองปิดท้ายตอนนำเสนอ ห้องที่ 106-129

2) การบรรเลงร่วมกับเปียโน

ทำนองปิดท้ายตอนนำเสนอ มีแนวทำนองที่อ่อนหวาน โดยสังเกตได้จากการเชื่อมต่อของแต่ละประโยคจากเครื่องหมายเชื่อมเสียง และบรรเลงด้วยความเข้มเสียงเบามาก จากตัวอย่างที่ 4.50 เปียโนทำหน้าที่คลอด้วยการลากโน้ตยาวและสอดประสานเล็กน้อย ซึ่งส่งผลให้ทำนองของไวโอลินโดดเด่นออกมา มากไปกว่านั้น ผู้วิจัยและนักเปียโนได้สร้างมิติของเสียงในห้องที่ 118-121 ตามที่โน้ตต้นฉบับระบุให้บรรเลงด้วยความเข้มเสียงค่อย ๆ ดังขึ้นและค่อย ๆ เบาลง เพื่อให้เกิดความแตกต่างระหว่างห้องที่ 114-117 กับ 118-121 ที่มีทำนองเหมือนกัน ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่าในช่วงทำนองปิดท้ายตอนนำเสนอ เป็นการผ่อนคลายอารมณ์ความรู้สึกจากช่วงแรก เพื่อเตรียมส่งเข้าสู่ช่วงต่อไป ผู้วิจัยและนักเปียโนจึงให้ความสำคัญกับความเข้มเสียงในช่วงนี้เป็นอย่างมาก

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.50 การเชื่อมเสียง ห้องที่ 118-121

4.4.7 ตอนพัฒนาทำนอง (ห้องที่ 176-199)

1) การตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

ตอนพัฒนาทำนองมีการเปลี่ยนจังหวะกลับมาเป็นความเร็วเดิมทำให้มีการเปลี่ยนแปลงอารมณ์ของบทเพลงอีกครั้ง โดยในตอนพัฒนาทำนอง ดโวชาคได้นำเอาวัตถุดิบของตอนนำเสนอมาพัฒนา มีการใช้เครื่องหมายเน้นที่ติดต่อกันเพิ่มมากขึ้น มีโน้ตนอกคอร์ดปรากฏให้เห็นตลอดทั้งช่วง อีกทั้งยังใช้ความเข้มเสียงที่ดังมากต่อเนื่องกันส่งผลให้ทำนองมีความดุดันเพิ่มมากขึ้นอย่างต่อเนื่อง รวมไปถึงการบรรเลงเสียงสั้นสลับกับการเชื่อมเสียง และใช้กลุ่มโน้ต 3 พยางค์แบบซีเควนซ์ (ห้องที่ 184-187) และเน้นในจังหวะหนักติดต่อกัน มากไปกว่านั้นผู้วิจัยบรรเลงด้วยความเข้มเสียงดังตลอดทั้งช่วง โดยเฉพาะการบรรเลงกลุ่มโน้ต 3 พยางค์ด้วยความเร็ว จากตัวอย่างที่ 4.51 ห้องที่ 184-199 ผู้วิจัยแบ่งการใช้คันชักเป็น 2 แบบ กล่าวคือ ห้องที่184-187 เป็นการสลับคันชักขึ้น-ลงด้วยความเร็วพร้อมกับกดน้ำหนักเน้นด้วยความแรงลงที่จังหวะหนัก ในรูปแบบที่ 2 ห้องที่ 190-199 ผู้วิจัยลากคันชักเชื่อมเสียงระหว่าง 2 ตัวแรกและบรรเลงโน้ตตัวถัดไปด้วยเสียงสั้น สังเกตได้จากกรอบสี่เหลี่ยม จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าการบรรเลงตลอดทั้งช่วงนี้ ต้องควบคุมคุณภาพของเสียงให้คมชัดและความเข้มเสียงให้ดังต่อเนื่อง ความแข็งแรงของมือข้างขวาจึงเป็นปัจจัยสำคัญในการบรรเลงช่วงนี้

ตัวอย่างที่ 4.51 ตอนพัฒนาทำนอง ห้องที่ 176-199

2) การบรรเลงร่วมกับเปียโน

จากตัวอย่างที่ 4.52 มีการซ้ำลักษณะของจังหวะ โดยบรรเลงสลับกันระหว่างไวโอลินและเปียโน ประกอบกับความเข้มเสียงที่ปรากฏในช่วงนี้ มีลักษณะดังมากและเน้นด้วยความแรง การบรรเลงจึงควรคำนึกถึงคุณลักษณะเสียงของทั้ง 2 เครื่องดนตรีให้ออกมาคล้ายคลึงกัน โดยผู้วิจัยเสริมการวิบราโตด้วยความเร็วผสมกับการกดน้ำหนักลดบนสายให้มากขึ้นที่โน้ตยาว เพื่อเสริมความแข็งแรงของเสียงให้เท่ากับนักเปียโน ถัดมากลุ่มโน้ต 3 พยางค์ (ห้องที่ 184-187) ผู้วิจัยและนักเปียโนสร้างมิติของเสียงให้กลุ่มโน้ต 3 พยางค์ ด้วยการทำความเข้มเสียงค่อย ๆ ดังขึ้น (สังเกตได้จากกรอบสี่เหลี่ยม) ซึ่งโน้ตต้นฉบับได้ระบุเฉพาะที่มือซ้ายของเปียโน แต่ผู้วิจัยได้เพิ่มเติมโดยการบรรเลงไวโอลินในลักษณะเดียวกัน เพื่อให้มิติของเสียงต่อเนื่องและดูน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 4.52 ตอนพัฒนาทำนอง ห้องที่ 184-188

4.4.8 ตอนย้อนความและช่วงหางเพลง

1) การตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

ตอนย้อนความ ดโวชาคนำแนวทำนองในหลาย ๆ ช่วงของตอนนำเสนอกลับมาใช้ ทั้งทำนองหลักที่ 1 ทำนองหลักที่ 2 ช่วงเชื่อม และทำนองปิดท้ายตอนย้อนความ ซึ่งแนวคิดและวิธีการฝึกซ้อมคล้ายกับในช่วงตอนนำเสนอที่เกิดขึ้น จนถึงห้องที่ 339 ที่เป็นช่วงหางเพลง โดยในช่วงหางเพลงนั้น ดโวชาคนำทำนองของตอนพัฒนามาใช้ที่แนวเปียโนซ้ำ ๆ และในส่วนของไวโอลินมีการขยายส่วนพร้อมกับเครื่องหมายฟอร์ทซันที่ถี่ขึ้น ประกอบกับความเข้มเสียงที่ค่อย ๆ ดังขึ้นอย่างต่อเนื่อง ดังนั้นภาพรวมของช่วงท้ายนี้จึงให้ความรู้สึกตื่นเต้น จากตัวอย่างที่ 4.53 ห้องที่ 347 เป็นการบรรเลงด้วยความเร็ว ผู้วิจัยบรรเลงโดยให้คันชักใกล้กับหย่องมากขึ้น และให้คันชักเด้งออกจากสายพร้อมกับเน้นด้วยความแรงในจังหวะที่ 1 กับ 2 ตามเครื่องหมายที่ปรากฏ แต่ควรระวังไม่ให้เกิดเสียงกระแทกในโน้ตจังหวะยก ผู้วิจัยบรรเลงในลักษณะเดียวกันนี้ในห้องที่ 348-352

ตัวอย่างที่ 4.53 ช่วงห่างเพลงห้องที่ 347-352

2) การบรรเลงร่วมกับเปียโน

ช่วงหางเพลง การทำความเข้มเสียงมีความน่าสนใจมากขึ้น ทั้งความเข้มเสียงดังและการเน้นที่ต่อเนื่องมากยิ่งขึ้น จากตัวอย่างที่ 4.54ในกรอบสี่เหลี่ยม โน้ตต้นฉบับระบุเครื่องหมายฟอร์ทซันโดให้ไวโอลินบรรเลงที่จังหวะหนัก (จังหวะที่ 1) ก่อนที่จะบรรเลงแบบฟอร์ทซันโดถี่ขึ้นเรื่อย ๆ ในจังหวะที่ 1 กับ 2 แต่โน้ตเปียโนระบุแค่เฉพาะจังหวะที่ 1 โดยนักเปียโนได้ปรับเปลี่ยนไปบรรเลงในลักษณะเดี่ยวกันกับไวโอลินที่โน้ตมือซ้าย เนื่องจากลักษณะของโน้ตเคลื่อนที่ไปในทิศทางลงเหมือนกัน และต้องการเสียงกระแทก คมชัด เพื่อให้รู้สึกถึงพลังหรือความหนักแน่นตลอดทั้งช่วงนี้

ตัวอย่างที่ 4.54 การทำความเข้มเสียงห้องที่ 347-342

4.4.9 ช่วงหางเพลง ห้องที่ 361-379

1.การตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

ช่วงสุดท้ายนี้เป็นการส่งอารมณ์ความตื่นเต้นที่ขยายเพิ่มมากขึ้น สังเกตุได้จากความหนาแน่นของโน้ตที่มากขึ้น ประกอบกับความเร็วที่เพิ่มขึ้น รวมไปถึงความเข้มเสียงที่ดังและค่อย ๆ เพิ่มเป็นดังขึ้นเรื่อย ๆ โดยในช่วงนี้ผู้วิจัยจะคำนึงถึงความคมชัดของเสียงที่เกิดจากมือซ้ายและมือขวา ผู้วิจัยเสริมการวิบราโตด้วยความเร็วที่โน้ตตัวดำ เพื่อเพิ่มความกังวานและแข็งแรงให้กับโน้ตตัวนั้น ๆ (สังเกตได้จากเครื่องหมายดอกจันทร์ในตัวอย่างที่ 5.55)

ถัดมาห้องที่ 362-376 ผู้วิจัยแบ่งโน้ตออกเป็นกลุ่ม ๆ ในการฝึกซ้อม เพื่อให้มือทั้งสองเกิดความเคยชินและมีความสัมพันธ์กัน กล่าวคือ ลักษณะของโน้ตในช่วงนี้มีการทวีคูณและบรรเลงด้วยความเร็วมาก ซ้ำ ๆ และค่อย ๆ ไล่ลงเสียงลง ทำให้ไม่สามารถหลีกเลี่ยงการบรรเลงแบบใช้คันชักข้ามสายสลับไปมาได้ ผู้วิจัยจึงจำเป็นต้องแบ่งโน้ตออกเป็นกลุ่ม ๆ ขณะฝึกซ้อม เพื่อให้ได้เสียงที่คมชักและชัดเจน มากไปกว่านั้นการทำความเข้มเสียงที่ค่อย ๆ ดังขึ้น ผู้วิจัยใช้วิธีการขยายเนื้อที่คันชักให้กว้างขึ้น พร้อมกับใช้แรงจากแขนในการกดน้ำหนักลงบนสาย ยิ่งดังขึ้นมากเท่าไรแรงกดยิ่งมากขึ้นเท่านั้น แต่ควรระวังเสียงกระแทกจากมือซ้ายที่เกร็งจนเกินไปขณะใช่แรงในการกด และคันชักควรอยู่บนสายตลอด (ตัวอย่างที่ 5.55)

ตัวอย่างที่ 4.55 ความหนาแน่นของโน้ต ห้องที่ 361-379

2) การบรรเลงร่วมกับเปียโน

ช่วงหางเพลงผู้วิจัยและนักเปียโนจะให้ความสำคัญในส่วนของการทำความเข้มเสียงและการเน้น ซึ่งโดยส่วนใหญ่จะเป็นการสร้างอารมณ์ให้รู้สึกตื่นเต้นด้วยความเร็วและดังในช่วงสุดท้าย จากตัวอย่างที่ 4.56 ผู้วิจัยและนักเปียโนบรรเลงด้วยความเข้มเสียงดังมาก และระวังในส่วนของเครื่องหมายฟอร์ทซันโดที่ต้องเน้นด้วยความแรงพร้อมกัน ในส่วนนี้ผู้วิจัยและนักเปียโนจะฝึกซ้อมด้วยจังหวะที่ช้าก่อน เพื่อให้ได้ความคมชัดของโน้ตที่เน้น และในช่วงสุดท้ายที่มีการเร่งจังหวะให้เร็วขึ้น นักเปียโนจะเร่งจังหวะขึ้นตามผู้วิจัย ซึ่งในส่วนนี้ทั้งผู้วิจัยและนักเปียโนจะต้องฟังกันมากขึ้น และในห้องสุดท้ายผู้วิจัยจะลากเสียงยาวและยกคันชักขึ้นพร้อมกันกับที่นักเปียโนยกมือขึ้น เพื่อให้จบเพลงพร้อมกัน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.56 ช่วงห่างเพลงห้องที่ 361-379

บทที่ 5

สรุปผลวิจัย อภิปราย และข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยเรื่อง การฝึกซ้อมไวโอลินสำหรับการแสดงเดี่ยวในบทเพลงของอันโตนิน ดโวชาค: *โซนาตินาในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ ลำดับที่ 100* ตามวัตถุประสงค์และขอบเขตที่ผู้วิจัยได้กำหนดไว้เพื่อนำมาพัฒนาการบรรเลงของผู้วิจัยและเป็นแนวทางสำหรับผู้ที่สนใจในบทเพลง ซึ่งจากการศึกษาพบว่ามีแนวทางที่สอดคล้องและครอบคุมตามวัตถุประสงค์และขอบเขตซึ่งสามารถสรุปผลวิจัยได้ดังนี้

5.1 สรุปผลวิจัย

บทเพลง*โซนาตินา* ทั้ง 4 ท่อน ได้แก่ ท่อนอัลเลโกร ริโสลูโต มีสังคีตลักษณ์แบบโซนาตา ท่อนลาร์เกตโตมีสังคีตลักษณ์แบบสามตอน ท่อนสแกร์ตโซ-ทรีโอมีสังคีตลักษณ์แบบสามตอนผสม และท่อนอัลเลโกรมอลโตมีสังคีตลักษณ์แบบโซตา ผู้วิจัยได้นำเสนอให้เห็นถึง 3 ประเด็นหลักตามวัตถุประสงค์ที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในการฝึกซ้อมได้แก่ การตีความบทเพลง การนำเสนอแนวทางฝึกซ้อม และการบรรเลงร่วมกับเปียโน บรรลุวัตถุประสงค์ทั้ง 3 ข้อ โดยมีรายละเอียดในแต่ละท่อนดังต่อไปนี้

5.1.1 ท่อนอัลเลโกร ริโสลูโต

1) การตีความ

ท่อนที่ 1 เป็นท่อนที่บรรเลงอยู่ในอัตราจังหวะที่รวดเร็วแบบมีกำลัง มีการใช้เครื่องหมายฟอร์ทซันโดที่ทำนองหลักเหมือนเป็นการเริ่มต้นเพลงด้วยความหนักแน่น แต่ในความหนักแน่นก็จะมีช่วงที่อ่อนหวาน มีการใช้ความเข้มเสียงตั้งแต่เบามากไปจนถึงดังมาก เทคนิคส่วนใหญ่ที่ผู้วิจัยเลือกใช้คือ การเลือกวางตำแหน่งของคันชัก การเลือกใช้ส่วนของคันชัก การใช้คันชักกระโดด และการสั่นเสียง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2) แนวทางการฝึกซ้อม

แนวทางการฝึกซ้อมในท่อนที่ 1 เนื่องจากเป็นท่อนที่บรรเลงอยู่ในอัตราจังหวะที่รวดเร็วและต้องการความหนักแน่นของการดำเนินทำนองสลับกับความอ่อนหวาน ผู้วิจัยจะต้องฝึกควบคุมการถ่ายเทน้ำหนักในมือขวาให้เหมาะสมเพื่อใช้ในการทำความเข้มเสียงและการเน้นเสียงตามเครื่องหมายต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ในบทเพลง (ตัวอย่างที่ 5.1) รวมไปถึงการฝึกซ้อมเทคนิคคันชักกระโดดที่จะต้องได้เสียงที่คมชัด มากไปกว่านั้นในเรื่องของตำแหน่งการวางคันชักก็เป็นอีกหนึ่งสิ่งสำคัญที่ผู้วิจัยได้เลือกนำมาใช้ รวมไปถึงการวิบราโตที่จะต้องเร็วและแรง

ตัวอย่างที่ 5.1 ความเข้มเสียงและการเน้นเสียง

ตารางที่ 5.1 ตารางสรุปแนวทางการฝึกซ้อมท่อนที่ 1

แนวทางการฝึกซ้อม	เทคนิคที่ใช้
การบรรเลงด้วยอัตราจังหวะเร็วและปรากฏเครื่องหมายฟอร์ทซันโด	การควบคุมความเร็วของแขนและกดน้ำหนักลงบนสายโดยใช้แรงจากแขน
การบรรเลงด้วยเสียงสั้น	เทคนิคการใช้คันชักกระโดด
การเคลื่อนที่ของตำแหน่งนิ้วมือซ้าย	เทคนิคการเคลื่อนที่ของตำแหน่งนิ้ว

3) การบรรเลงร่วมกับเปียโน

ในท่อนที่ 1 ผู้วิจัยจะให้ความสำคัญกับความหนักแน่นของทำนองและการทำความเข้มเสียง โดยผู้วิจัยและนักเปียโนจะเลือกซ้อมในจุดที่เกิดปัญหาบ่อย ๆ เช่น การบรรเลงกลุ่มโน้ต 3 พยางค์ด้วยความเร็วระหว่างเปียโนก่อนที่จะสลับมาไวโอลินซึ่งในช่วงนี้มีความเข้มเสียงดังเมื่อผู้วิจัยบรรเลงต่อจากเปียโนจะต้องไม่ลดความเข้มเสียงลงหรือการทำคุณลักษณะเสียงในกลุ่มโน้ต 3 พยางค์ก็จะต้องเหมือนกัน

5.1.2 ท่อนลาร์เกตโต

1) ตีความ

ท่อนที่ 2 เป็นท่อนที่มีอัตราจังหวะช้า มีทำนองหลักที่โดดเด่นให้ความรู้สึกถึงความโศกเศร้า มีการใช้ความเข้มเสียงเบาและเบามากเป็นส่วนใหญ่แต่ก็จะมีมิติด้วยการใช้เครื่องหมายดังขึ้นและเบาลง ในช่วงกลางเพลงมีการเพิ่มจังหวะให้เร็วขึ้นทีละน้อย ซึ่งเป็นการเพิ่มสีสันให้กับท่อนนี้ก่อนที่ทำนองหลักจะกลับมาอีกครั้งในช่วงสุดท้าย เทคนิคที่ใช้ในท่อนนี้ส่วนใหญ่จะเป็นการวางตำแหน่งคันชัก การเคลื่อนนิ้วมือซ้ายและการวิบราโต

2) แนวทางการฝึกซ้อม

ท่อนที่ 2 ผู้วิจัยจะให้ความสำคัญกับเครื่องหมายเชื่อมเสียงด้วยการใช้แบบเต็มคันชัก เพื่อทำให้แต่ละประโยคเกิดความต่อเนื่องและเชื่อมโยงกัน เนื่องจากท่อนนี้มีอัตราจังหวะช้า ในการฝึกซ้อมผู้วิจัยจะใช้ความเร็วจากการเคลื่อนที่ของคันชักในการทำความเข้มเสียง นอกจากนั้นในการเคลื่อนนิ้วของมือซ้ายไปยังตำแหน่งใหม่ ผู้วิจัยทำการฝึกซ้อมซ้ำ ๆ ในช่วงที่มีการเคลื่อนนิ้วโดยการใช้มือนำนิ้วไปยังตำแหน่งใหม่ โดยมีนิ้วเดิมที่กดลงบทสายอยู่ในขณะนั้นเป็นตัวเคลื่อนเพื่อให้เกิดโทนเสียงที่แตกต่างออกไปและให้เกิดความต่อเนื่องของเสียงให้มากที่สุด มากไปกว่านั้นผู้วิจัยจะคำนึงถึงการวิบราโตที่เป็นอีกหนึ่งปัจจัยหลักในการสื่ออารมณ์ถึงความโศกเศร้าได้ดี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 5.2 เครื่องหมายเชื่อมเสียง

ตารางที่ 5.2 ตารางสรุปแนวทางการฝึกซ้อมท่อนที่ 2

แนวทางการฝึกซ้อม	เทคนิคที่ใช้
การสร้างโทนเสียงที่ต่อเนื่องจากเครื่องหมายเชื่อมเสียง	การเคลื่อนตำแหน่งนิ้ว และเทคนิคเลกาโต
การสร้างมิติของเสียงให้กังวาล	การวิบราโต

3) การบรรเลงร่วมกับเปียโน

ท่อนที่ 2 ผู้วิจัยและนักเปียโนจะต้องถ่ายทอดอารมณ์ของความโศกเศร้า ซึ่งผู้วิจัยจะคำนึงถึงการทำความเข้มเสียงและความต่อเนื่องของประโยคเป็นหลัก โดยส่วนใหญ่ผู้วิจัยและนักเปียโนจะทำความเข้มเสียงที่เหมือนกันแต่ในช่วงที่ไวโอลินเป็นทำนองที่โดดเด่นนักเปียโนจะบรรเลงเบาลงกว่าปกติเล็กน้อย ในช่วงที่เปียโนเป็นทำนองหลักผู้วิจัยจะทำความเข้มเสียงตามนักเปียโน มากไปกว่านั้นในจุดเชื่อมต่อของประโยคเพลงผู้วิจัยจะนัดแนะและทำความเข้าใจรวมไปถึงฝึกซ้อมการเชื่อมต่อหลาย ๆ ครั้งเพื่อให้เกิดความมั่นใจในการบรรเลง

5.1.3 ท่อนสแกร์ตโซ-ทรีโอ

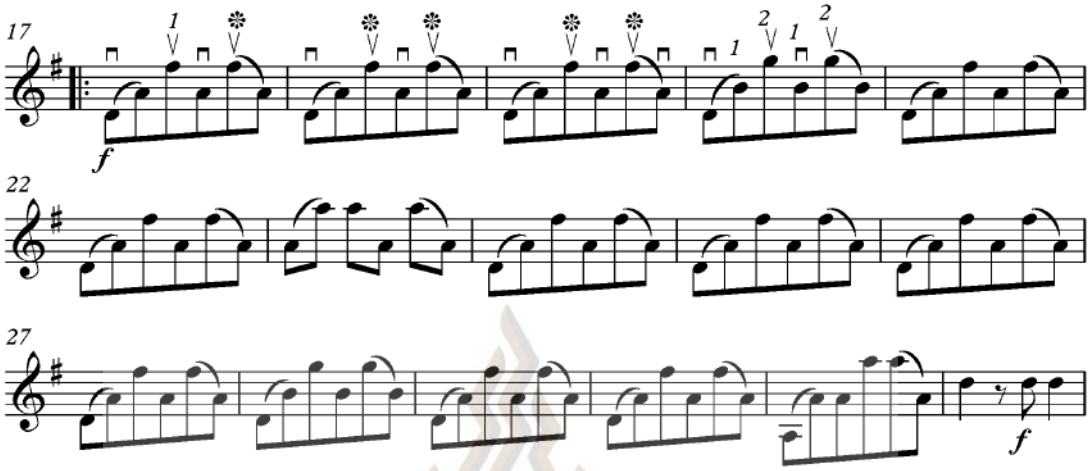
1) ตีความ

ท่อนที่ 3 เป็นท่อนที่แสดงอารมณ์ถึงความร่าเริงและมีอัตราจังหวะเร็วแบบมีชีวิตชีวา ทำนองมีความสนุกสนาน มีการใช้ความเข้มเสียงตั้งแต่เบามากจนถึงดัง ในช่วงแรกมีการใช้เทคนิคคันชักข้ามสาย การบรรเลงด้วยเสียงสั้น รวมไปถึงการใช้เครื่องหมายเน้นเล็กน้อยในบางช่วง ซึ่งส่วนใหญ่ผู้วิจัยจะเลือกตำแหน่งการวางคันชักและพื้นที่ในการใช้คันชักให้เหมาะสมกับแต่ละช่วงเพื่อให้ง่ายต่อการทำความเข้มเสียงและการบรรเลงเทคนิค เมื่อเข้าช่วงทรีโอทำนองเปลี่ยนเป็นเรียบง่าย มีการใช้ความเข้มเสียงที่ค่อย ๆ ดังและเบาลงเพื่อเป็นการเพิ่มมิติให้กับบทเพลง นอกจากนั้นยังมีการเปลี่ยนอารมณ์ที่ดุดันขึ้นด้วยโทนเสียงต่ำและการเน้นทีหนักแน่นก่อนจะกลับมาในทำนองที่เรียบง่ายอีกครั้ง

2) แนวทางการฝึกซ้อม

ท่อนที่ 3 ในการฝึกซ้อมผู้วิจัยเลือกใช้สัดส่วนของคันชักในการบรรเลงเพื่อทำความเข้มเสียง เมื่อผู้วิจัยบรรเลงด้วยความเข้มเสียงเบาจะใช้ส่วนปลายของคันชักและเมื่อความเข้มเสียงดังขึ้นจะใช้ที่ส่วนกลาง มากไปกว่านั้นในการบรรเลงเทคนิคคันชักข้ามสาย ผู้วิจัยจะฝึกซ้อมช้า ๆ ด้วยการต่อโน้ตไปทีละกลุ่มและบรรเลงแบบแยกคันชักก่อน โดยระหว่างฝึกซ้อมควรพิจารณาการใช้ส่วนของแขนขวาและมุมของข้อศอกให้อยู่ในองศาที่ถูกต้อง ซึ่งในขณะบรรเลงโน้ตก่อนหน้าที่จะข้ามสายให้เอียงคันชักไปใกล้กับอีกสายหนึ่งให้มากที่สุดเพื่อลดแรงกระแทกที่จะทำให้เกิดเสียงรบกวน ในภาพรวมของการฝึกซ้อมท่อนที่ 3 ผู้วิจัยจะเน้นไปที่การควบคุมคันชักให้เหมาะสมกับเทคนิคต่าง ๆ เพื่อให้การบรรเลงออกมาได้เสียงที่ไพเราะ

ตัวอย่างที่ 5.3 การบรรเลงเทคนิคคันชักข้ามสาย



ตารางที่ 5.3 ตารางสรุปแนวทางการฝึกซ้อมท่อนที่ 3

แนวทางการฝึกซ้อม	เทคนิคที่ใช้
การบรรเลงแบบข้ามสาย	การใช้คันชักข้ามสาย
การสร้างมิติของเสียงให้กังวาล	การวิบราโต
การเคลื่อนที่ของตำแหน่งนิ้วมือซ้าย	เทคนิคการเคลื่อนที่ของตำแหน่งนิ้ว

3) การบรรเลงร่วมกับเปียโน

ผู้วิจัยและนักเปียโนจะให้ความสำคัญกับการควบคุมคุณลักษณะเสียงที่จะต้องชัดเจนในท่อนที่ 3 มีอัตราจังหวะที่เร็วแบบมีชีวิตชีวา ในบางช่วงที่ไวโอลินมีเทคนิคคันชักข้ามสายติดต่อกันด้วยจังหวะที่เร็ว ผู้วิจัยและนักเปียโนจะฝึกซ้อมกับเครื่องจับจังหวะพร้อมกันก่อน เพื่อให้จังหวะคงที่และไม่เกิดการเร่งจังหวะ นอกจากนั้นในช่วงที่มีเครื่องหมายฟอร์ทซันโดในจังหวะเดียวกัน ผู้วิจัยและนักเปียโนจะต้องเน้นพร้อมกันด้วยความเข้มเสียงดังและหนักแน่น ซึ่งผู้วิจัยจะซ้อมด้วยการแบ่งห้องเพื่อให้การเน้นนั้นชัดเจนขณะบรรเลง

5.1.4 ท่อนอัลเลโกรมอลโต

1) การตีความ

ในท่อนสุดท้ายของบทเพลงเป็นการรวมความหนักแน่นที่มากขึ้นจากเครื่องหมายเน้นต่าง ๆ และในอีกมุมหนึ่งก็จะเสนอให้เห็นถึงความเงียบสงบก่อนที่ช่วงสุดท้ายจะกลับมาสร้างความตื่นเต้นอีกครั้งด้วยจังหวะที่เร่งเร็วขึ้นพร้อมกับความหนาแน่นของโน้ตที่มากขึ้นและจบอย่างสง่างามด้วยความเข้มเสียงดังมาก ภาพรวมของท่อนที่ 4 นั้นมีการใช้เทคนิคที่หลากหลายมากขึ้น มีการนำเสนอความเข้มเสียงที่เบามากจนถึงดังมาก มีจังหวะเร็วสลับช้าเกิดขึ้นในหลายช่วง

2) แนวทางการฝึกซ้อม

ขณะฝึกซ้อมผู้วิจัยจะเน้นการควบคุมคันชักให้อยู่ในตำแหน่งที่เหมาะสมรวมไปถึงการถ่ายเทน้ำหนักให้เหมาะสมกับแต่ละช่วงของบทเพลง นอกจากนั้นในส่วนของนิ้วมือซ้ายการเคลื่อนไปยังตำแหน่งต่าง ๆ ต้องลื่นไหลไม่ติดขัด เนื่องจากท่อนที่ 4 อัตราจังหวะเร็วมาก และมีการปรากฏเครื่องหมายฟอร์ทซันโดที่ต่อเนื่อง อาทิเช่น กลุ่มโน้ต 3 พยางค์ หรือช่วงที่มีการเปลี่ยนอารมณ์ของบทเพลง เป็นต้น มากไปกว่านั้นการเปลี่ยนแปลงอารมณ์ที่หลากหลายในแต่ละช่วงของบทเพลง ทั้งจากลักษณะของทำนอง เครื่องหมายต่าง ๆ และความเข้มเสียง ผู้วิจัยควรฝึกซ้อมด้วยการทำซ้ำ ๆ จนให้มือซ้ายและมือขวาเกิดความเคยชิน ส่งผลให้ระบบสมองจดจำสิ่งที่ถูกต้อง เพื่อช่วยสร้างน้ำเสียงที่ดีส่งผลให้การบรรเลงเป็นไปได้อย่างราบรื่นและไพเราะ

ตัวอย่างที่ 5.4 เครื่องหมายฟอร์ทซันโด และการบรรเลงกลุ่มโน้ต 3 พยางค์

ตารางที่ 5.4 ตารางสรุปแนวทางการฝึกซ้อมท่อนที่ 4

แนวทางการฝึกซ้อม	เทคนิคที่ใช้
การบรรเลงแบบกดโน้ตสองตัวพร้อมกัน	เทคนิคกดนิ้วควบ 2 สาย
การบรรเลงคอร์ด	เทคนิคการกระจายคอร์ด
การบรรเลงตามเครื่องหมายเน้น	เทคนิคการกดน้ำหนักจากแขน

3) การบรรเลงร่วมกับเปียโน

ในท่อนที่ 4 ผู้วิจัยและนักเปียโนนอกจากจะให้ความสำคัญกับการทำความเข้มเสียงแล้วสิ่งสำคัญอีกอย่างของท่อนนี้คือ การเชื่อมต่อประโยคของเพลงในแต่ละช่วง เนื่องจากในท่อนนี้มีการเปลี่ยนจังหวะเร็วสลับช้าในหลาย ๆ ช่วงรวมไปถึงการยืดจังหวะก่อนที่จะเข้าช่วงต่อไป ทำให้ผู้วิจัยและนักเปียโนจะต้องทำการซ้อมและทำความเข้าใจในจุดเชื่อมต่าง ๆ เพื่อให้บทเพลงมีความต่อเนื่องไม่ติดขัด มากไปกว่านั้นในช่วงที่มีการเน้นเสียงติดต่อกันทั้งผู้วิจัยและนักเปียโนจะทำการฝึกซ้อมด้วยการฟังกันมากขึ้นและทำซ้ำบ่อย ๆ เพื่อให้การเน้นนั้นมีความชัดเจนไม่หนักไปที่เครื่องใดเครื่องหนึ่ง

5.2 อภิปรายผล

จากการศึกษาและวิจัยใน 3 ประเด็นหลักที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ ตามที่ผู้วิจัยนำเสนอไปนั้น ทำให้เห็นว่าผู้วิจัยควรเข้าใจภาพรวมของบทเพลงก่อนเป็นอันดับแรก เพื่อให้เห็นโครงสร้างก่อนที่จะตีความ สำหรับวัตถุประสงค์ที่ 1 การตีความ อาจกล่าวได้ว่าเป็นการรวบรวมข้อมูล และดึงจุดประสงค์ของผู้ประพันธ์ มาแจกแจงเป็นรายละเอียดต่าง ๆ เพื่อให้เข้าใจว่าบทเพลงมีลักษณะเป็นแบบใด ช้า-เร็ว เบา-ดัง ลักษณะของประโยคเพลง หรือใช้เทคนิคอะไรบ้างในแต่ละท่อนเพื่อสร้างอารมณ์เพลงของบทเพลงที่แตกต่างกันออกไป เช่น การเคลื่อนตำแหน่งนิ้ว การใช้สรีระให้เหมาะสมกับการใช้คันชัก โดยหัวใจหลักของการตีความคือ การถ่ายทอดรายละเอียดของผู้ประพันธ์ที่สื่อออกมาผ่านทางบทเพลง

สำหรับประเด็นรายละเอียดการฝึกซ้อมตามวัตถุประสงค์ที่ 2 แต่ละครั้งอาจจะเกิดปัญหาระหว่างการฝึกซ้อม ซึ่งปัญหาส่วนใหญ่จะเกิดจาก การเคลื่อนนิ้วไม่ตรงตำแหน่งและมือซ้ายกับมือขวาไม่สัมพันธ์กัน ผู้วิจัยแก้ไขด้วยการฝึกซ้อมช้า ๆ และซ้ำ ๆ รวมไปถึงการเลือกใช้นิ้วให้เหมาะสม

กับการบรรเลง ในการเคลื่อนนิ้วไปยังตำแหน่งใหม่จะต้องมีนิ้วที่นำไปก่อนเสมอ มากไปกว่านั้นคือการแก้ปัญหาของมือซ้ายและมือขวาที่ต้องมีความสัมพันธ์กันเพื่อให้บทเพลงบรรเลงไปได้อย่างต่อเนื่อง ซึ่งผู้วิจัยฝึกซ้อมด้วยการเปลี่ยนรูปแบบคันชักเป็นการบรรเลงแบบสลับคันชักขึ้น-ลงก่อนและนำโน้ตมาเปลี่ยนแปลงจังหวะเพื่อให้นิ้วมือซ้ายจดจำตำแหน่งได้ถูกต้อง เมื่อซ้อมแบบนี้จนมือซ้ายชินกับตำแหน่งแล้วก็จะบรรเลงตามรูปแบบคันชักและจังหวะที่ใช้ในบทเพลง

นอกจากนั้นในการฝึกซ้อมแต่ละครั้งผู้วิจัยจะวางแผนและกำหนดเวลาการซ้อม โดยมีอาจารย์ ณชพล ทิพย์ธัญ ค่อยให้คำแนะนำ เพื่อให้การฝึกซ้อมเกิดประสิทธิภาพ โดยระหว่างทำการฝึกซ้อมผู้วิจัยให้ความสำคัญกับความเข้มเสียง เทคนิคที่ใช้ในบทเพลง รวมไปถึงคุณภาพเสียงที่บรรเลงออกมา มากไปกว่านั้นเมื่อผู้วิจัยฝึกซ้อมจนเกิดความชำนาญแล้วจึงจะทำการฝึกซ้อมกับนักเปียโน ซึ่งเป็นไปตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 3 การฝึกซ้อมร่วมกับเปียโนปัจจัยสำคัญคือ คุณลักษณะเสียงที่เกิดขึ้นร่วมกัน จังหวะที่ช้าหรือจังหวะที่เร็วควร ผู้บรรเลงและนักเปียโนต้องเข้าใจทิศทางการบรรเลงบทเพลง เพื่อหลีกเลี่ยงข้อผิดพลาดที่เกิดขึ้นขณะแสดง เช่น อัตราจังหวะที่บรรเลงไม่สม่ำเสมอ หรือการทำความเข้มเสียงที่ไม่สอดคล้องกัน รวมไปถึงการเข้าใจบทบาทการบรรเลงของเครื่องดนตรีในช่วงต่าง ๆ ของเพลง ดังนั้นหากมีการวางแผนและฝึกซ้อมร่วมกันทำให้ทั้งผู้วิจัยและนักเปียโน สามารถปรับการบรรเลงให้สัมพันธ์กัน เพื่อให้การบรรเลงมีความต่อเนื่องและไพเราะ

จากที่กล่าวมาข้างต้นผู้วิจัยได้ฝึกซ้อมตามคำแนะนำของเกอล์ (Gerle, 1983, pp. 13-24) ที่ได้อธิบายเกี่ยวกับหลักในการฝึกซ้อมดนตรีไว้ว่า ควรวางแผนก่อนการฝึกซ้อม และรู้ตัวอยู่เสมอว่าต้องซ้อมอะไร รวมไปถึงการทำซ้ำ การฝึกซ้อมด้วยจังหวะที่ช้าและเร็ว การให้ความสำคัญกับคุณภาพของเสียง การแบ่งปัญหาและแก้ไขปัญหา การซ้อมส่วนที่ยากของบทเพลง และการเตรียมความพร้อมก่อนการแสดง ซึ่งเป็นไปในทางเดียวกันกับหลักการฝึกซ้อมของอีล (Eales, 2008, pp. 110-111) ที่อธิบายในเห็นถึงการเตรียมความพร้อมก่อนทำการแสดง การให้ความสำคัญกับทุกช่วงของบทเพลง การให้ความสำคัญกับการยืดหยุ่นร่างกาย การหายใจระหว่างการบรรเลง และการตั้งสมาธิก่อนทำการแสดง

อย่างไรก็ตามจากการศึกษาแนวทางการฝึกซ้อมที่ได้กล่าวถึงไปแล้วในบทที่ 2 พบว่าผู้บรรเลงแต่ละคนอาจมีแนวทางของตนเองที่แตกต่างกันออกไปขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของแต่ละบุคคล ซึ่งในแต่ละบทเพลงอาจมีการตีความหมายที่ต่างออกไป ผู้บรรเลงแต่ละคนจะหาวิธีที่เหมาะสมกับตนเอง เช่น การเลือกใช้ตำแหน่งนิ้ว การเลือกวางคันชัก การเลือกใช้วิบราโต การทำ

ความเข้มเสียง โดยขึ้นอยู่กับปัจจัยต่าง ๆ ได้แก่ การตีความ การศึกษาบริบทโดยรอบของบทเพลง การเข้าใจถึงอารมณ์ของบทเพลงในช่วงนั้น ๆ และเมื่อเข้าใจภาพรวมของบทเพลงทั้งหมด การวางแผนการฝึกซ้อมในแต่ละครั้งควรฝึกซ้อมอย่างไร แบบไหน ทำให้สามารถมองเห็นถึงข้อผิดพลาดที่ต้องแก้ไข ปรับปรุง เพื่อให้การฝึกซ้อมประสบผลสำเร็จตามวัตถุประสงค์

จากการวิจัยและศึกษา การฝึกซ้อมไวโอลินสำหรับการแสดงเดี่ยวในบทเพลงของอันโตนิน ดโวชาค *โซนาตินาในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ ลำดับที่ 100* ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในการแสดงเดี่ยวไวโอลินของผู้วิจัย ณ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ผู้วิจัยสามารถนำผลการวิจัยไปปรับใช้กับบทเพลงอื่นที่มีเทคนิคคล้ายคลึงกัน อีกทั้งยังสามารถนำวิธีการฝึกซ้อมไปปรับใช้ในบทเพลงอื่น ๆ ได้ รวมไปถึงผู้ที่สนในหรือผู้ที่บรรเลงบทเพลงเดียวกันสามารถนำผลของงานวิจัยเล่มนี้ไปศึกษาเพิ่มเติมหรือเป็นแนวทางในการฝึกซ้อม

5.3 ข้อเสนอแนะ

ผลการศึกษาวิจัยในหัวข้อ การฝึกซ้อมไวโอลินสำหรับการแสดงเดี่ยวในบทเพลงของอันโตนิน ดโวชาค *โซนาตินาในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ ลำดับที่ 100* สามารถนำข้อมูลไปประยุกต์ใช้กับการฝึกซ้อมบทเพลงอื่นที่มีเทคนิคที่คล้ายคลึงกันได้แก่ การเคลื่อนตำแหน่งนิ้ว การวิบราโต การกดนิ้วควบสองสาย การเลือกใช้คันชัก การใช้ความเร็วในการเคลื่อนที่ของคันชัก การใช้คันชักข้ามสาย การใช้คันชักกระโดด การถ่ายเทน้ำหนักจากหัวไหลและแขน ความสัมพันธ์ระหว่างมือซ้ายและมือขวา นอกจากนั้นในการแสดงดนตรีสิ่งสำคัญคือ การวางแผนและการมีวินัยในการฝึกซ้อมเพื่อให้ร่ายกายได้คุ้นชินกับการฝึกซ้อมที่ถูกต้องและส่งผลให้การแสดงออกมาบรรลุตรงตามเป้าหมายตรงตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ ซึ่งผู้ที่สนใจสามารถนำแนวทางของผู้วิจัยไปประยุกต์ใช้ในรูปแบบต่าง ๆ ทั้งในเรื่องการตีความ แนวทางการฝึกซ้อมและการบรรเลงร่วมกับเปียโน เพื่อทำการแสดงดนตรีในครั้งต่อไป แต่ทั้งนี้ก็จะขึ้นอยู่กับกระบวนการตีความและวิเคราะห์ของแต่ละบุคคล

การบรรเลงบทเพลง *โซนาตินา* ตามที่ผู้วิจัยได้ศึกษานั้น ผู้ที่สนใจหรือผู้แสดงควรศึกษาบริบทโดยรอบของบทเพลง เพื่อให้เข้าใจบริบทของผู้ประพันธ์ที่ต้องการจะสื่อหรือกล่าวถึงบทเพลงนั้น ๆ รวมไปถึงเทคนิคต่าง ๆ ที่อยู่ในบทเพลง ผู้ที่สนใจอาจตีความต่างจากที่ผู้วิจัยได้ศึกษาหรือสามารถเลือกใช้นิ้วและการใช้คันชักที่แตกต่างกันในแต่ละช่วงของบทเพลง เพื่อให้สอดคล้องต่อผู้บรรเลงแต่ละบุคคล มากไปกว่านั้นการวางแนวทางการฝึกซ้อม ผู้ที่สนใจสามารถนำหลักการที่

ผู้วิจัยได้ศึกษาไปปรับใช้และสามารถศึกษาเพิ่มเติมจากแหล่งข้อมูลอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง อย่างไรก็ตาม ยุคของบทเพลง *โซนาตินา* อาจทำให้มีข้อแตกต่างของสไตล์เพลง ในแนวทางการบรรเลงบทเพลงอื่น ๆ ดังนั้นผู้ที่ศึกษาควรศึกษาเพิ่มเติมถึงยุคของบทเพลงที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ขึ้น เพื่อเป็นแนวทางในการทำความเข้าใจบทเพลงได้อย่างลึกซึ้งและพัฒนาการบรรเลงให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุด

จากการแสดงของผู้วิจัยในบทเพลง *โซนาตินาในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ ลำดับที่ 100* ของ อันโตนิน ดโวชาค ซึ่งทำการแสดงในวันจันทร์ที่ 28 พฤษภาคม 2561 เวลา 13.00 ณ ห้อง 215 วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ทำให้ผู้วิจัยเกิดความสนใจในตัวบทเพลง ทั้งในเรื่องของแรงบันดาลใจที่ทำให้ผู้ประพันธ์เขียนบทเพลงนี้ขึ้นมา และการผสมผสานของดนตรีชนพื้นเมืองกับธรรมชาติ ทำให้ผู้วิจัยเกิดจุดมุ่งหมายและนำบทเพลง *โซนาตินา* มาศึกษาตาม 3 ประเด็นหลักของวัตถุประสงค์ สุดท้ายนี้ผู้วิจัยหวังว่างานวิจัยเล่มนี้จะเป็นแนวทางให้แก่ผู้ที่บรรเลงบทเพลงนี้ หรือผู้ที่ต้องการศึกษาแนวทางการฝึกซ้อมไวโอลินที่มีเทคนิคใกล้เคียงกันได้เป็นอย่างดี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม

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

ไขแสง ศุขะวัฒนะ. (2554). *สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีตะวันตก* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

คมสันต์ วงค์วรรณ. (2551). *ดนตรีตะวันตก*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2540). *สังคีตนิยม: ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก* (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นัชชา กู้เกียรติกาญจน์. (2562). *แนวทางการบรรเลงไวโอลินบทเพลงวินเทอร์ ประพันธ์โดย อันโทนิโอ วิวัลดี* (Unpublished Master's thesis). มหาวิทยาลัยรังสิต, ปทุมธานี.

ธีรพล หลิว. (2560). *การตีความและการฝึกซ้อมบทเพลงเปียโนโซนาตา หมายเลข 23 ลำดับที่ 57 ของเบโทเฟน* (Unpublished Master's thesis). มหาวิทยาลัยรังสิต, ปทุมธานี.

พัทธนันท์ อาจองค์. (2560). *แนวทางการฝึกซ้อมบทเพลงร้องของท่านหญิงพวงร้อย อภัยวงศ์* (Unpublished Master's thesis). มหาวิทยาลัยรังสิต, ปทุมธานี.

ภาวไล ตันจันทร์พงศ์. (2560). บทประพันธ์เพลงทางแปรในวรรณกรรมเปียโนของเบโทเฟน: การแสดงดนตรีพร้อมบทวิเคราะห์. *วารสารดนตรีรังสิต, 12*(2), 103-110.

ภูษิดา สิงหะ. (2561). *การแสดงเดี่ยวไวโอลินระดับมหาบัณฑิต* (Master's thesis). สืบค้นจาก http://ithesis-ir.su.ac.th

อธิปไตย พรหมสุรินทร์. (2560). *การแสดงเดี่ยวไวโอลินโดย อธิปไตย พรหมสุรินทร์* (Master's thesis). สืบค้นจาก http://cuir.car.chula.ac.th

อภิชัย เลี่ยมทอง. (2555). หลักสำคัญสำหรับการฝึกซ้อมดนตรีเพื่อประสิทธิภาพสูงสุด. *วารสารดนตรีรังสิต, 7*(1), 29-39.

Ammer, C. (2004). *The facts on file dictionary of music* (4th ed.). USA: Facts on File.

Anderson, K. (2001). *Dvorak music for violn and piano.* Retrieved from https://naxosdirect.co.uk/items/dvorak-violin-sonata-op.-57-violin-sonatina-op.-100-145642

บรรณานุกรม (ต่อ)

Auer, L. (1980). *Violin playing as I teach it.* New York: Dover Publications.

Baillot, P. M. F. D. S. (2000). *The Art of the Violin* (4th ed.) (L. Goldberg, & Z. Zeitlin, Trans.). USA: Northwestern University Press.

Carroll, L. C. (1997). *A comprehensive overview of violin/viola left-hand technique as it applies to articulation, intonation, shifting, and vibrato* (Doctoral dissertation). Retrieved from ProQuest Dissertation and Theses database. (UMI No. 9735195)

Courvoisier, K. (2006). *The technique of Violin the Joachim Method.* New York: Dover Publication.

Eales, A. (2008). The fundamentals of violin playing and teachning. In S. Robin (Ed.), *The Cambridge companion to the violin* (12th ed., pp. 92-121). New York: Cambridge University Press.

Fallon, M. K. (2014). *An "Alien Foundation" The Eclecticism of Antonin Dvorak's American Period* (Master's thesis). Retrieved from ProQuest Dissertation and Theses database. (UMI No. 1556220)

Fischer, S. (2004). *Basics*. London: Peter Editon.

Fischer, S. (2010). *Practice*. London: Peter Editon.

Flesch, C. (2008). *The art of violin playing book 2* (2nd ed.) (E. Rosenblith, Trans.). New York: Carl Fischer.

Galamian, I. (2013). *Princples of violin playing and teaching*. New York: Dover Publication.

Gerle, R. (1983). *The art of practicing the violin* (2nd ed.). London: Stainer& Bell.

Horowitz, J. (2003). *Dvorak in America.* Chicago: Cricket Books.

Kenitar-Pinder, B., Gawriloff, S., & Ludwig, G. (1996). *Sonatina for violin and piano G major op.100* (2nd ed.). Vienna: Wiener Urtext Edition.

Kneisel, F. (2018). The perfect string ensemble. In K. Fritz, J. Heifetz, L. Auer (Eds.), *Violin mastery* (pp. 67-76). New York: Dover Publication Inc.

Lee, W. K. (1999). *An investigation of left-hand vibrato technique on the violin* (Doctoral dissertation). Retrieved from ProQuest Dissertation and Theses database. (UMI No. 9920490)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม (ต่อ)

Maie Historical Society. (2004). *The word of henry wadsworth Longfellow.* Retrieved https://www.hwlongfellow.org/works_overview.shtml

Martens, H. F. (2018). *Violin mastery*. New York: Ferderick A. Stokes Co.

Miller, M. H., & Cockrell, D. (1991). *Harpercollins college outline history of western music.* New York: Harper Collins Publishers.

Plantinga, L. (1984). *Romantic music a history of musical style in nineteenth-century europe.* New York: W.W. Norton & Company.

Sieber, E. R. (1969). *Contraction-movement patterns of violin performance* (Doctoral dissertation). Retrieved from ProQuest Dissertation and Theses database. (UMI No. 7011261)

Stefan, P. (1971). *Antonin Dvorak* (Y. W. Vance, Trans.). New York: Da Capo Press.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาคผนวก

โน้ตที่ใช้สำหรับการแสดง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Sonatina
for Violin and Piano
op.100

Antonin Dvorak (1841-1904)

Allegro risoluto

Romanian-American University

17
Vln.
pp
Pno.
pp
Ped.
Ped.
21
Vln.
mf
Pno.
p
Ped.
25
Vln.
f
Pno.
f
fz
30
Vln.
3
fz
f
Pno.
3
f
3
3

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

161
Vln.
Pno.
165
Vln.
Pno.
169
Vln.
Pno.
173
Vln.
Pno.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

II

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

17
Vln.
pp
pp
Pno.
pp
21
Vln.
mf
dim.
Pno.
mf
25
Vln.
p
5
Pno.
p
6
6
6
6
6
6
6
6
29
Vln.
p
cresc.
Pno.
p
cresc.
6
6
6
6
5
6
6
6
6

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

49
Vln.
Pno.
(8)
Ped.
53
pp
57
61

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

III

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

IV

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

in tempo
3
35
Vln.
Pno.
mf
fz
p
f
mf
f
f
40
Vln.
Pno.
ff
45
Vln.
Pno.
3
50
Vln.
Pno.
1 3 4 2
dim.
dim.

55
poco a poca ritardando
Vln.
p
Pno.
60
in tempo
Vln.
pp
Pno.
pp
65
Vln.
Pno.
70
Vln.
p
mf
8va
Pno.
p
cresc.
fz
mf

75
tr
Vln.
(8)
ff
Pno.
ff
80
Vln.
fz
f
Pno.
85
Vln.
Pno.
90
Vln.
f
Pno.
f

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

135
Vln.
Pno.
mf
mf
140
Vln.
Pno.
dim.
dim.
145
Vln.
Pno.
pp
Ped.
150
Tempo I
Vln.
Pno.
pp
5
cresc.
cresc.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

194
Vln.
Pno.
f
dim.
199
p
204
pp
209

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

274
Vln.
Pno.
fz fz fz fz
fz fz fz fz
279
f
f
284
289
f
fz
p
dim.
fz
p
dim.
Ped.
*

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	พิมพ์อร เชาวน์รัตนะ
วัน เดือน ปีเกิด	22 กันยายน 2535
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย
ประวัติการศึกษา	มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต, 2554 มหาวิทยาลัยรังสิต ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต, 2566
ที่อยู่ปัจจุบัน	21/2 หมู่ 2 ตำบลมาบไผ่ อำเภอบ้านบึง จังหวัดชลบุรี 20170

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University