ศึกษาการเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพน ของรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

ปริญญานิพนธ์

ของ

ยงยุทธ เอี่ยมสอาด

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

กันยายน 2555

ศึกษาการเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพน ของรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

ปริญญานิพนธ์

ของ

ยงยุทธ เอี่ยมสอาด

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

กันยายน 2555

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ศึกษาการเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพน ของรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

บทคัดย่อ

ของ

ยงยุทธ เอี่ยมสอาด

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

กันยายน 2555

ยงยุทธ เอี่ยมสะอาด. (2555). **ศึกษาการเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพน ของรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ** . ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม ดร.ชนิดา ตังเดชะหิรัญ, รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา อินทรสุนานนท์.

การศึกษาการเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพน ของรองศาสตราจารย์ ดรโกวิทย์ ขันธศิริ มีจุดมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้าวิจัยดังนี้

1. เพื่อศึกษาประวัติและผลงาน รองศาสตร์จารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ
2. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์การเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพนของรองศาสตราจารย์ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

จากการศึกษาค้นคว้า โดยการรวบรวมเอกสารตำราวิชาการที่เกี่ยวข้องและการสัมภาษณ์ รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้ผลสรุปดังนี้

รองศาสตราจารย์ ดร . โกวิทย์ ขันธศิริ เกิดเมื่อวันที่ 10 พฤศจิกายน พ .ศ. 2484 เกิดที่กรุงเทพมหานครย่านฝั่งธนบุรี บิดาชื่อนายสมบุญ ขันธศิริ มารดาชื่อนางสมจิตต์ ขันธศิริ มีน้องสาวหนึ่งคน คือ รองศาสตราจารย์อรวรรณ บรรจงศิลป์ มีบุตร 1 คน คือนายปิยะวิทย์ ขันธศิริ คุณพ่อคุณแม่เป็นชาวอยุธยา ท่านเติบโตในครอบครัวที่คุณพ่อคุณแม่ชอบด นตรีไทยมาก โดยเฉพาะคุณพ่อ มีความสามารถเล่นซออู้และไวโอลิน และเป็นครูสอนดนตรี คนแรกของท่าน ต่อมาท่าน เรียนดนตรีกับนายจำนง ราชกิจ และคุณหลวงไพเราะเสียงซอ ได้เรียนเพลงไทยประเภทเพลงเดี่ยว เช่น เพลงนกขมิ้น เพลงสารถี เพลงพญาโศก เพลงแขกมอญและเพลงสุดสงวน เป็นต้น

การศึกษาดนตรีสากล ท่านสอบได้ ประกาศนียบัตร ทางการเล่นไวโอลิ นเกรด 8 จาก Royal School of Music, UK จบปริญญาตรี K.C.M. Royal Conservatory of Music , Natherland

จบปริญญาโท M.A. in Misicology-Ethnomusicology Kent State University , Ohio USA. และจบการศึกษาปริญญาเอกทางดนตรีเปรียบเทียบ (Music Comparative) Sussex College of Technology , UK.

การเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพน ของรองศาสตราจารย์ ดร .โกวิทย์ ขันธศิริ จากแนวคิดที่ว่าคนเล่นไวโอลินก็จะเล่นแต่บทเพลงคลาสสิก ส่วนคนคนเล่นซอไทยก็จะเล่นแต่เพลงไทย ไม่มีใครนำสองสิ่งนี้มาหลอมรวมกัน เพื่อทำอย่างไรให้เกิด การผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีคลาสสิก แต่ต้องไม่ทิ้งความเป็นไทย เพียงแต่นำสีสัน สำเนียงเอกลักษณ์ของเสียงและ เทคนิคไวโอลินมาใช้อย่างเหมาะสม เป็นอัตลักษณ์เพลงไทย เป็นนวัตกรรมขึ้นมาใหม่ โดยไม่ทำลายให้เสียหาย สามารถเรียกว่าเป็นอัตลักษณ์เพลงไทยในการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไวโอลิน

การวิเคราะห์บทเพลงเดี่ยวไวโอลินบทเพลงลาวแพน ของรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้ทำการวิเคราะห์ในท่อนเดี่ยว โดยนำทำนองเพลงลาวแพนทางของครูดนตรีไทยที่มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ในแนวคิดการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีคลาสสิก มาบรรเลงตา ม ขนบแบบไทย นำสีสัน สำเนียง เอกลักษณ์ของเสียง และเทคนิคขั้นสูงมาใช้อย่างเหมาะสม

มีการนำเทคนิคมือขวา การเล่นโน้ตหลายๆตัว(Loure Bowing) การขยายส่วน (Augmentation) เทคนิคการขยายส่วนจังหวะให้มีความยาวเป็น 2 เท่าหรือยาวกว่านั้น มีการนำเทคนิคการพรมนิ้ว (The Trill) การเล่นโน้ต 2 ตัวสลับกันไปมาอย่างรวดเร็ว เทคนิคโน้ตประดับ (Turn) กลุ่มโน้ต 4 – 5 ตัวที่เป็นโน้ตประดับของโน้ตหลัก มีลักษณะการขึ้นลงที่มีแบบแผน เทคนิคการไล่เลียน (Imitation) การเลียนการไล่เลียนกันของทำนองระหว่าง 2 แนว ขึ้นไป ประโยคถาม (Antecedent) ทำนองถาม ประโยคที่ ตามด้วยประโยคตอบ มีการนำเทคนิคการครั่น โน้ตสะบัด โน้ตประดับชนิดหนึ่ง เป็นโน้ตตัวเล็กที่อยู่หน้าโน้ตหลัก เล่นผ่านไปอย่างรวดเร็วโดยไม่นับจังหวะ การประพันธ์ห้วงลำดับทำนอง (Sequence) ทำนองที่มีลักษณะขึ้นลงเหมือนกันเป็นระยะขั้นคู่เท่ากัน การเล่นซ้ำ (Repetition) เทคนิคสำคัญของการแต่งเพลงที่นำทำนองมาเล่นซ้ำทันทีในระดับเสียงและ ลักษณะจังหวะเหมือนกัน

THE ANALYSIS STUDIED VIOLIN SOLO OF LAO – PAN SONG .

BY PROF. DR. KOVITH KANTASIRI

AN ABSTRACT

BY

YONGYUTH EIAMSA - ARD

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the

Master of Fine Arts degree in Ethnomusicology

at Srinakarinwirot University

September 2012

Yongyuth Eiamsa-ard. (2012). **has studied violin solo of Lao-Pan song by Assoc. Prof. Dr. KovithKanthasiri.** Master Thesis, M.F.A. (Ethnomusicology). Bangkok: Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee: Dr. JanidaTangdajahiran Assoc.Prof. Dr. Kanchana Intarasunanont.

A study of violin solo of Lao-Pan song by Assoc. Prof. Dr. Kovith Kanthasiri consists of the following study research proposes:

1. To research biography and works of Assoc. Prof. Dr. Kovith Kanthasiri
2. To research a unique style of violin solo of Lao-Pan song by Assoc. Prof. Dr. Kovith Kanthasiri

The research by collecting academic documents concerning interviews by Assoc. Prof. Dr. Kovith Kanthasiri can be summarized as follows: Assoc. Prof. Dr. Kovith Kanthasiri was born on 10th November, 1941 at Thonburi, Bangkok, a son of Mr. Somboon Kanthasiri and Mrs. Somjit Kanthasiri (Sukhantarak). He has a sister Assoc. Prof. Orawan Banjongsilp and a son, Mr. Piyavith Kanthasiri. His father and mother were born in Ayudhaya.

His family, especially his father, Mr. Somboon Kanthasiri has a great affection for Thai classical music. He can play Thai fiddle and violin. He is the first teacher of Assoc. Prof. Dr. Kovith Kanthasiri. After that he and his sister (Assoc. Prof. Orawan Banjongsilp) studied Thai classical music with Mr. Jamnong Ratchakij (Jarun Boonyarattanapan), Thai classical music teacher who was deputy of His Majesty's Principle Private Secretary at that time and studied with KhunluangPairoaSiangsor. He studied solo Thai classical songs, such as NokKmin Song, Saratee Song, Phraya Sok Song, Kaek Mon Song and SudSagnuan Song. He got grade 8 violin certificate from Royal School of Music, UK and bachelor degree from K.C.M. Royal Conservatory of Music , Natherland M.A. in Misicology-Ethnomusicology Kent State University , Ohio USA. and Ph.D. (Music Comparative) Sussex College of Technology , UK

Generally violin players always perform only classical music whereas Thai fiddle player always perform only Thai classical music. Therefore the solo of Lao-Pan song by Assoc. Prof. Dr. Kovith Kanthasiri is originated from the idea to combine Thai classical music and classical music harmoniously without ignoring Thai style. Violin's tones, accents and technics are applied in combination properly to be an innovation without losing a unique of Thai style. It can be regarded as a unique Thai classical music performed by violin.

A study research of violin solo of Lao-Pan song by Assoc. Prof. Dr. Kovith Kanthasiri analyzes only one part of Lao-Pan Tang song of Mr. Jaroen, Thai classical music teacher at Baan Somdej Chao Phraya Teacher's University. The research is in the concept of harmonious combination of Thai classical music and classical music performed in Thai style with tones, accents, unique tunes and advanced technics to be applied properly.

There are several technics applied to performance, such as right hand technics of Loure Bowing (to play several notes), Augmentation (to double time values of notes twice or more), left hand technics of Trill (a musical ornament consisting of the rapid alternation of 2 notes), Turn (an ornament consisting of 4-5 notes as an ornament notes to principal note with principled ascending and descending, Imitation (a restatement in close succession of a musical idea in different voice parts), Antecedent (a phrase as a question with a weak cadence followed by a consequent phrase as an answer). To research technics of Stretch, Accompanying, Insert of Thai classical music. Technics of double stop, left hand pizzicato, vibration, grace note (an ornament note printed in small type to indicate that its time value is not counted in the general rhythm)Sequence (in musical composition, a sequence is a phrase repeated at a higher or lower interval), Harmonic Sequence (a repetition is of a series of chords), Repetition (As a device of composition, repetition is one of the fundamental principles of musical structure, providing unity where sequences are repeated in balance with the initial statements.

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

ศึกษาเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพน ของรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

ของ

ยงยุทธ เอี่ยมสอาด

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร.สมชาย สันติวัฒนกุล)

วันที่ 24 เดือน ธันวาคม พ.ศ.2555

คณะกรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์

.....ประธาน

(อาจารย์ ดร.ชนิดา ตังเดชะหิรัญ)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา อินทรสุนานนท์)

คณะกรรมการสอบปากเปล่า

.....ประธาน

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ดร.กาญจนา อินทรสุนานนท์)

.....กรรมการ

(อาจารย์ดร.ชนิดา ตังเดชะหิรัญ)

.....กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ)

ประกาศคุณูปการ

วิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จสมบูรณ์ได้ เพราะได้รับความร่วมมือและความช่วยเหลือจากบุคคลหลายฝ่าย ทำให้ผู้วิจัยมีความมุมานะและเพียรพยายามในการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จได้ด้วยดีเป็นเพราะผู้วิจัยได้ รับความกรุณาอย่างยิ่งจาก อาจารย์ ดร .ชนิดา ตังเดชะหิรัญ ประธานที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร .กาญจนา อินทรสุนานนท์ กรรมการที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร .มานพ วิสุทธิแพทย์ ผู้ให้คำปรึกษา ตลอดจนคณาจารย์ทุกท่านในภาควิชาดุริยางค์ศา สตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ที่ช่วยเหลือและให้คำแนะนำปรึกษาแก่ผู้วิจัย จนปริญญานิพนธ์นี้เสร็จสมบูรณ์

ขอขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เฉลิมพล งามสุทธิ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร รุจี ศรีสมบัติ ประธาน และคณะกรรมการสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์

ขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ที่ให้ความอนุเคราะห์ข้อมูลในเรื่องต่างๆในการทำวิจัยในครั้งนี้ และความเมตตา ให้ร่วมติดตามเพื่อเก็บข้อมูลในการแสดง ผลงานตลอดจนทำให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้มีความสมบูรณ์และสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

ขอขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประพันธ์ศักดิ์ พุ่มอินทร์ ที่ให้ความช่วยเหลือ ให้คำแนะนำให้คำปรึกษาในการจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ขอขอบคุณดวงทิพย์ คาลัสซี ที่ช่วยเหลือในการอ่านและตรวจแก้คำผิดในปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

ขอขอบคุณอาจารย์วัฒนา ศรีสมบัติ และเพื่อนครูกลุ่มสาระดนตรี – นาฏศิลป์ โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) ที่คอยให้กำลังใจแก่ผู้วิจัยตลอดมา

ท้ายที่สุดนี้ คุณประโยชน์ที่ได้รับจากปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ ขอมอบแด่บิดามารดาบูรพาจารย์ที่ได้ประสิทธ์ประสาทความรู้ในแขนงต่างๆให้แก่ผู้วิจัย และผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการทำปริญญานิพนธ์นี้ทุกท่าน

ยงยุทธ เอี่ยมสอาด

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	**บทนำ**	1
	ภูมิหลัง	1
	ความมุ่งหมายของการวิจัย	6
	ความสำคัญของการวิจัย.	6
	ขอบเขตของการวิจัย	6
	นิยามศัพท์เฉพาะ	7
	กรอบแนวความคิดการวิจัย	10
2	**เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง**	11
	เอกสารและตำราทางวิชาการ	11
	งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	25
3	**วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า**	29
	การศึกษาและรวบรวมข้อมูล	29
	ขั้นศึกษาข้อมูล	29
	ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล	29
	ขั้นสรุป	30
4	**การนำเสนอผลงานวิจัย**	31
	ศึกษาประวัติของรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ	31
	ประวัติส่วนตัว	31
	ประวัติการศึกษา	32
	ประวัติทางด้านดนตรี	33
	ประวัติการทำงาน	39
	ผลงาน	39
	ผลงานด้านการแสดงและประสบการณ์	39
	ผลงานทางด้านดนตรีไทย	40
	ผลงานทางด้านดนตรีสากล	50

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ **หน้า**

4 (ต่อ)

รางวัลเกียรติคุณที่ได้รับ 64

ศึกษาการเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพนโดยรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ 65

การวิเคราะห์บทเพลงเดี่ยวไวโอลินบทเพลงลาวแพน ท่อนเดี่ยว 66

ศึกษาการประยุกต์ใช้เทคนิคมือขวา 77

ศึกษาการประยุกต์ใช้เทคนิคมือซ้าย 78

ศึกษาลูกเอื้อน ลูกคลอ ลูกสะบัดในดนตรีไทย เทคนิคดับเบิ้ลสตอบ 79

5 สรุปผลการศึกษา และข้อเสนอแนะ 82

สรุปผลการวิจัย 83

อภิปรายผล 87

ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยต่อไป 88

บรรณานุกรม 89

ภาคผนวก 92

ภาคผนวก ก โน้ตเพลงลาวแพน 93

ภาคผนวก ข ศัพท์เทคนิคทางดนตรี 96

ภาคผนวก ค ภาพประกอบการวิจัย 104

ประวัติย่อผู้วิจัย 109

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ		หน้า
1	ชินอิชิ ซูซูกิ	14
2	ชินอิชิ ซูซูกิ พร้อมนักเรียนของท่านขณะแสดงดนตรี	16
3	พระเจนดุริยางค์	17
4	วงเครื่องสายฝรั่งหลวงในความควบคุมของพระเจนดุริยางค์	20
5	ภาพ รศ. ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ	24
6	ภาพ รศ. ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ	32
7	รองศาสตราจาย์ ดร.โกวิทย์กับรองศาสตราจารย์ อรวรรณ สมัยวัยเด็ก	35
8	รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ร่วมเล่นวงแชมเบอร์มิวสิกกับนักดนตรีชาวดัตท์กรุงเฮก	37
9	รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ เล่นดนตรีต่อหน้าพระพักตร์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9	42
10	รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ เผยแพร่ดนตรีไทยในต่างแดน	45
11	ผลงานเพลงที่บันทึกเป็นเทป และซี ดี ต่างๆ	50

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

มนุษย์มีความเหมือนและความแตกต่าง การแสดงออกทางดนตรีช่วยสะท้อนโลกทัศน์ ระบบความคิดมนุษย์ ดังนั้น ในการ แสดงออกทาง ดนตรีที่หลากหลาย เนื่องจากดนตรีจะช่วยให้ผู้เรียนรู้จักทั้งตนเอง และรู้จักว่าผู้อื่นนั้นมีความเหมือนและมีความแตกต่างกับตนเองอย่างไร การเรียนดนตรีในวัฒนธรรมของตนเอง มีความจำเป็นที่ผู้เรียนต้องเรียนรู้ประสบการณ์สุนทรียะที่คนในวัฒนธรรมของตนนั้นได้แสดงออกมา แต่เราก็มีความจำเป็นที่ให้ผู้เรียนได้เรียนประสบการณ์สุนทรียะของวั ฒนธรรมอื่นๆ ที่แตกต่างจากผู้เรียนด้วย เพื่อผู้เรียนได้เข้าใจว่าโลกใบนี้ประกอบด้วยคนที่แตกต่างในเรื่องวัฒนธรรม มีอะไรที่มนุษย์ในโลกใบนี้แสดงออกมาเหมือนกันทั้งโลก และมีอะไรที่ไม่เหมือนกัน และการแสดงออกในเรื่อง ดนตรี หรือประสบการณ์ในเรื่องสุนทรียะ มีอะไรที่มนุษย์ทั้งโลกนี้แสดงออกได้เหมือนกันหมดและมีอะไรที่แตกต่างกัน ดังนั้นจึงมีความจำเป็นที่เราจะต้องสอนดนตรีทั้งในวัฒนธรรมของตนเองและที่มีความแตกต่างเพื่อการเรียนรู้

วัฒนธรรมทางดนตรีไทย การถ่ายทอดวิชาความรู้ ขนบธรรมเนี ยมวิธีต่อการปฏิบัติทางดนตรี มีแบบแผนบ้านครู บ้านนักดนตรี ทางเพลงของแต่ละสำนักเพลง การสืบทอดมรดกทางวัฒนธ รรมแก่นรากทางวัฒนธรรมที่ยังเข้ มแข็งอยู่มาก แต่ด้วยวัฒนธรรมทางดนตรีที่เป็นแบบนี้ก็ทำให้ของเก่าๆ ของดีๆ ที่มีอยู่อาจถูกลืมเลือนหรือสูญหายไป ก็มาก บุคคลที่ จะเข้าสู่ เข้าถึง ทางวัฒนธรรมก็จะถูกขีดจำกัดในวงที่แคบลงเฉพาะกลุ่มคนมากขึ้นทุกขณะ จนถึงเวลาหรือยังที่นักการศึกษา ครูทางดนตรีที่จะเริ่มทบทวนหรือหาข้อสรุปว่าจะมีวิธีการดำเนินการอย่างต่อการดำรงอยู่ของวัฒนธรรมดนตรีที่จะเป็นวิถีของโลกในอนาคต เยาวชนรุ่นใหม่ๆ ที่ถูกกระแสกลืนความเป็นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมไทย

ในวัฒนธรรมทางดนตรีไทยที่ถือได้ว่าเป็นศาสตร์และศิลป์ที่เข็มแข็ง เป็นวัฒนธรรม เป็นภาษาเฉพาะกลุ่มชน จนทำให้ผู้ได้เรียนดนตรีไทยถูกขีดจำกัดอยู่ในกลุ่มคนไทย หรือต้องมาเรียนดนตรีไทยในประเทศไทยกับคนไทยครูผู้สอนดนตรีไทยเท่านั้น วัฒนธรรมสากลหรือดนตรีสากลได้พัฒนาก้าวหน้าไปไกล โดยเฉพาะเรื่องการเรียน ไม่ต้องเรียน เครื่อง ดนตรีสากล (ดนตรีตะวันตก)กับคนในแถบประเทศยุโรป กับคนเยอรมัน กับคนอังกฤษ กั บคนฝรั่งเศสเท่านั้น แต่สามารถเรียนเครื่องดนตรีสากล(ดนตรีตะวันตก) ได้กับคนจีน คนญี่ปุ่น หรือชนชาติอื่นๆอีกมาก ถ้าในอนาคตข้างหน้าสามารถมีครูสอนดนตรีไทยได้ อยู่ในทั่วทุกมุมโลก มีครูดนตรีชนชาติจีนสามารถสอนดนตรีไทยที่ประเทศจีน มีครูดนตรีชนชาติเยอรมันที่สอนดนตรีไทยในประเทศเยอรมัน เราควรต้องทำอะไร อย่างไร

การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยในอดีต อาศัยวิธีมุขปาฐะ คือปากต่อปากเป็นสำคัญ ไม่มีการบันทึกโน้ต แต่เมื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยและวิถีชีวิตไทยที่เริ่ มต้นหักเหด้วยกระแสความเจริญและการไหลบ่าทางวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามามากขึ้น ก็ทำให้มีผู้ห่วงใยว่าดนตรีไทยจะสูญหายไปเสีย ด้วยพระปรีชาญาณเห็นการณ์ไกลของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพเมื่อครั้งทรงดำรงตำแหน่งเป็นอุปนายกราชบัณฑิตยสภาจึงได้เริ่ม ให้มีการจดบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากลตั้งแต่ พ.ศ. 2473 โดยรับสั่งให้เจ้าพระยาวรพงศ์พิพัฒน์ (ม.ร.ว. เย็น อิศรเสนา) เสนาบดีกระทรวงวัง เจ้ากรมปี่พาทย์หลวงในขณะนั้นจัดหาครูดนตรีไทยเช่น ครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ พระยาเสนาะดุริยางค์ พระเพลงไพเราะ เป็นต้น และผู้ชำนาญการจดโน้ตเพลงมาร่วมกันบรรเลง บอกเพลงและบันทึกโน้ตเอาไ ว้เป็นหลักฐาน (อานันท์ นาคคง; อัษฎาวุธ สาคริก. 2547: 217)

ดนตรีมีโครงสร้างมาจากส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมของมนุษย์ การได้เรียนรู้และการได้สืบทอดเรื่องราวของดนตรี จึงเท่ากับเป็นการเรียนรู้และสืบทอดวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่นเช่นเดียวกัน ทุกวันนี้เพลงสากลประเภทลูก ทุ่งไม่เคยถูกลบเลือนไปจากจิตใจของคนไทย สาเหตุก็เนื่องมาจาก ความผูกพันกันระหว่างท้องถิ่นกับคนในชุมชนนั่นเอง ดนตรีไทยเป็นเรื่องที่ทั้งภาครัฐและภาคเอกชน ตลอดรวมไปถึงปัจเจกชนทุกคนพึงจะต้องช่วยกันส่งเสริม และรับรู้ถึงความสำคัญที่แฝงอยู่ในตัว ของมันเอง (ชนิตร ภู่กาญจน์. 2544: 41)

ลีลาของดนตรีไทย ลีลา (Style) โดยทั่วไปสื่อความหมายในนัยที่เกี่ยวข้องกับเอกลักษณ์เฉพาะ ความไม่เหมือนใคร ความเป็นส่วนตัว ในส่วนของดนตรีนั้นความหมายของคำว่าลีลามักจะเข้าใจกันว่า หมายถึง ลีลาของนักดนตรี นักร้องแต่ละคน อย่างไรก็ตามหากพิจารณาถึงความหมายเชิงดนตรีโดยยึดหลักอักษรศาสตร์แล้วคำว่าลีลาจะมีความหมายครอบคลุมไปถึง ลักษณะพิเศษของการเล่นดนตรีของศิลปิน แต่ละคน ลักษณะของดนตรีแต่ละ โรงเรียน (School) และลักษณะของดนตรีในแต่ละยุคสมัย (Period) เราสามารถที่จะศึกษาถึงลีลาของดนต รีไทยจากลักษณะต่างๆ ดังนี้ ลีลาของเครื่องดนตรี ลีลาของวงดนตรี ลีลาของเพลงไทย ลีลาของผู้ประพันธ์และ ลีลาของการขับร้อง (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. 2542: 17)

พัฒนาการดนตรีในประเทศไทย มีการแลกรับปรับเปลี่ยนกับวัฒ นธรรมดนตรีพื้นบ้านและเพื่อนบ้านมาเป็นเวลาเนิ่นนาน ทั้งเครื่องดนตรี วงดนตรี ระบบเสียง จังหวะ บทเพลงบรรเลง วรรณกรรมดนตรี รสนิยมทางความงามความไพเราะผ่านการหลอมรวม กระทั่งตกผลึกเป็นดนตรีไทยที่มีเอกลักษณ์โดดเด่น มีการสืบสานมรดกดนตรีไทยเพื่อรักษาวัฒนธรรมอันทรงคุณค่านี้อย่างต่อเนื่องยั่งยืน อีกทั้งยังพยายามสร้างสรรค์สิ่งใหม่เพื่อการพัฒนาดนตรีไทยให้ก้าวไปกับกระแสโลกที่เปลี่ยนแปลง อังกะลุงได้รับการ เผยแพร่ไปในสังคมไทยจนปัจจุบันอังกะลุงยังได้รับความ นิยมกันอยู่

ยังคงมีกิจกรรมส่งเสริมการเล่น การเรียน การสร้างทำอังกะลุงขึ้นมาตลอด ในประเทศไทยมีหน่วยงานราชการและเอกชนที่เห็นคุณค่าในการสนับสนุนเยาวชนไทยได้เรียนดนตรีผ่านอังกะลุงกันอย่างต่อเนื่อง ด้วยว่าอังกะลุงนั้นสร้างประโยชน์ทั้งทางตรงและทางอ้อมในการเรียนรู้ดนตรี ก่อให้เกิดการพัฒนาความสามารถทางโสตทักษะ ความทรงจำ การอ่านโน้ต พัฒนากล้ามเนื้อส่วนต่างๆ พัฒนาการมีส่วนร่วมในสังคม ความรับผิดชอบต่อกลุ่มและเป็นบันไดสู่การเรียนรู้วัฒนธรรมดนตรีไทยขั้นสูงต่อไป (ร้อยปีอังกะลุงกรุงสยาม. 2551: 8 – 9)

การสอนดนตรีเพื่อประชากรส่วนรวม ควรสอนให้รักดนตรี มีรสนิยมที่ดีทางดนตรี และการสอนดนตรีในระบบการศึกษาซึ่งต้องคำนึงถึงเนื้อหา 3 ส่วน ได้แก่ ส่วนของความรู้ทางดนตรีอันเป็นสากลหมายถึงตัวความรู้ที่จำเป็นต้องเข้าใจตรงกันในแง่ของศาสตร์และศิลป์ที่มีเหตุผลเช่นเดียวกับวิทยาศาสตร์ ส่วนของความรู้ทางดนตรีแห่งชาติ หมายถึง ตัวความรู้ที่ทุกคนในชาติจำเป็นตองมีความรู้ ความเข้าใจร่วมกัน ตรงกันเพื่อสร้างความกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของคนในชาติ ส่วนของความรู้ทางดนตรีในท้องถิ่นหมายถึงตัวความรู้อันเป็นภูมิปัญญาประจำถิ่นกำเนิดหรือถิ่นฐานที่คนอาศัยอยู่ เพื่อสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของผู้คนในท้องถิ่น (ปัญญา รุ่งเรือง. 2547: 71)

ในอดีตการประพันธ์เพลงใหม่ๆ เกิดขึ้นในประเทศไทยน้อยมาก การประพันธ์เพลงใหม่ๆมีการแสดงดนตรีใหม่ๆอยู่ตลอดเวลาทำให้เกิดวัฒนธรรมใหม่ ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง ทำให้เกิดการพัฒนา และมีโอกาสที่บทเพลงเหล่านั้ นถูกนำไปสืบทอดในที่ต่างๆ ทั่วโลก กลายเป็นเพลงของโลก และเพลงใหม่เหล่านั้นจะได้รับการตีพิมพ์โดยบริษัทระดับโลกอีกด้วย (วารสารเพลงดนตรี สุกรี เจริญสุข. 2548: 28 – 29)

ลิขสิทธิ์ดนตรีของครูโบราณคือการสาปแช่ง เพลงหน้าพาทย์เวลานำไปบรรเลงต้องบรรเลงให้ถูกต้องเหมือนของเดิม การไปเปลี่ยนแปลงเพลงหน้าพาทย์การตีไม่จบคือการทอนอายุของตัวเอง “ครูมีแขกที่บอกว่าทยอยเดี่ยวถ้าใครไปเปลี่ยนแปลงโน้ตขอให้มีอันเป็นไป เป็นเรื่องของลิขสิทธิ์ ” (อุดม อรุณรัตน์. 2547: 47)

ในวงการดนตรีไทยเรื่องที่ขาดความระมัดระวัง ไม่รักษาลักษณะของเพลงอันเป็นของครูผู้แต่ง ผมได้ไตร่ตรองแล้วคิดว่าควรจะได้เขียนความห่วงใยของคุณพ่อไว้เพื่อเป็นข้อคิดสำหรับลูก – ศิษย์ ของคุณพ่อจะได้แสดงมุทิตาจิตและช่วยให้คุณพ่อสิ้นความห่วงใย ประการแรกท่านห่วงเรื่ อง“ทางบรรเลง” หมายถึงวิธีดำเนินทำนองเพลงผู้สันทัดในทางดนตรีคงทราบดีว่าเพลงไทยนั้นมีทางอิสระ และทางบังคับทางอิสระหมายถึงทางที่เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงประดิษฐ์ทางบรรเลงได้ตามอารมณ์และมันสมองจะให้เลิศเลอเพียงใดก็ได้ตามความสามารถ เช่นเพลงโหมโรงไอยเรศซึ่งเป็นที่นิ ยมชมชอบบรรเลงกัน

เพราะท่วงทำนองเปิดโอกาสให้ตกแต่งได้ทางบังคับ หมายถึง ทำนองเพลงที่ไม่เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงตกแต่งหรือเปลี่ยนแปลง เป็นเพลงที่เขาบังคับทางโดยความประสงค์ของผู้แต่งต้องการให้เป็นเช่นนั้น เพลงประเภทนี้มักจะเป็นเพลงกรอมากกว่าเพลงเก็บ (ศิลปี ตราโมท. 2550: 28 – 29)

ปัญหาความชอบที่แตกต่างกันในทางปรัชญานั้นผสมความเชื่ออยู่ด้วย ตัวอย่าง ครูเอื้อ สุนทรสนาน ปรารภไว้ว่าพระเจนดุริยางค์จะโกรธมาก เพราะเด็กที่เรียนอยู่ในวงเครื่องสายฝรั่งหลวงทุกคน ถูกห้ามเล่นดนตรีไทยและห้ามเล่นดนตรีที่เป็นเพลงสมัยนิยมหรือดนตรีแจ๊ส เพราะครูพระเจนเชื่อว่าจะทำให้หูเสีย ฟังเสียงเพี้ยนๆ “ครูเอื้อเล่าว่าจะต้องหนีไปเล่นดนตรี ครูเอื้อเองรู้สึกว่านอกจากจะได้เงินแล้วยังสนุกอีกด้วย และสำคัญได้เล่นดนตรีที่ตัว อยากจะเล่น” ความเชื่อของครูเก่า ไม่ว่าจะเป็นครูที่มาจากกองดุริยางค์ทหาร ครูที่จบมาจากมหาวิทยาลัยก็เชื่อว่า ดนตรีไ ทยกับดนตรีฝรั่งเล่นปนกันไม่ได้ประเด็นสำคัญจะทำให้หูเสีย คือฟังเสียงเพี้ยนนั่นเอง ครูส่วนใหญ่จึงแยกออกจากกันชั ดเจนเป็นดนตรีไทย หรือดนตรีสากล (สุกรี เจริญสุข. 2544: 103)

วงดนตรีชื่อฟองน้ำ ซึ่งมีการใช้เครื่องดนตรีการผสมวงที่ต่างออกไปจากเดิม และมีปรัชญาที่น่าสนใจคือ วงฟองน้ำเกิดขึ้นจากข้อสังเกตของครูบุญยงค์ เกตุคง และ บรูซ แกสตัน ซึ่งมีความเห็นว่าสังคมไทยเรายั งมีช่องโหว่ระหว่างสมัยเก่าและคนสมัยใหม่ ไม่ว่าจะเป็นการดำรงชีวิต การพูดจา การแต่งตัว และทัศนคติต่างๆ ที่แตกต่างกันมาก บ้างก็นิยมไทยเต็มที่ และเกลียดกลัววัฒนธรรมต่างชาติ โดยเฉพาะวัฒนธรรมตะวันตก บ้างก็นิยมวัฒนธรรมตะวันตกจนลืมมรดกของบรรพบุรุษที่ทิ้งไว้ให้ ซึ่งวิธีที่จะแก้ปัญหานี้ให้ดีที่สุดก็คือยึดทางสายกลางไม่ใช่ปฏิเสธของใหม่ทั้งหมด หรือยึดถือของเก่าไว้หมด ครูบุญยงค์ และ บรูซ เห็นว่าดนตรีเป็นตัวอย่างหนึ่งซึ่งเกี่ยวข้องกับทุกส่วนทุกระดับของสังคม ทุกด้านของชีวิตประจำวันมนุษย์ จึงได้ตั้งวงดนตรีฟองน้ำขึ้ น เพื่อแสวงหาจุดต่อเนื่องระหว่างอดีตและปัจจุบัน แทนที่จะต้องเลือกว่าเป็นแบบไทยหรือแบบตะวันตก เราควรที่จะเชื่อมกัน และร่วมแสวงหาคำตอบที่เหมาะสมสำหรับคนสมัยใหม่ ซึ่งมีทั้งเอกลักษณ์แบบไทยแต่ในขณะเดียวกัน ก็เหมาะสมสำหรับคนในศตวรรษที่ 20 ด้วย (สงบศึก ธรรมวิหาร. 2542: 229 – 230)

การคิดนอกกรอบของดนตรีไทย มีปรากฏให้เห็นอยู่ในวงวิชาการปัจจุบัน ดังที่ อานันท์ นาคคง หนึ่งในผู้ก่อตั้งวงกอไผ่ ซึ่งเป็นวงดนตรีไทยแนวประยุกต์ กล่าวโดยสรุปไว้ว่า ถ้าเราคิดว่า ดนตรีไทยพัฒนาในประเทศก็จบกัน ก็คงไม่พอ เพราะสังคมปัจจุบันประกอบด้วยผู้คนต่างชาติพันธุ์ที่มีความหลากหลาย ดนตรีที่มีความเข้มแข็งอย่างดนตรีอินเดีย ดนตรีจีน ก็มีความหม ายเทียบเท่ากับดนตรีไทยหรือดนตรีสากล ดังนั้นการทำดนตรีที่ประยุกต์ขึ้นใหม่ไม่ได้เป็นการล้มล้างความคิด วัฒนธรรมเดิม แต่เป็นการสร้างสรรค์งานศิลป ะใหม่ ซึ่งลดอัตตาในตัวผู้สอนลงและเพิ่มพูนความรู้ใหม่ขึ้น (อานันท์ นาคคง. 2549: 84-86)

ดังนั้น การพัฒนาการสอนดนตรีไทยให้ไปถึงจุดสูงสุด จึงน่าจะเป็นการพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้ทางศาสตร์ดนตรี โดยใช้หลักการของการวิจัยทางการศึกษาเข้ามาเกี่ยวข้อง ควรมีงานวิจัยที่เน้นทางเรียนการสอนปฏิบัติดนตรีมากขึ้น เช่นเดียวกับ ดนตรีสากลที่มีงานวิจัยทางการศึกษาม ากมาย แม้แต่ทฤษฎีการสอนบางอย่างที่ยอมรับแล้วว่า เป็นความรู้ที่ตกผลึก เช่น ทฤษฎีการสอนโคดาย , ทฤษฎีการสอนของออร์ฟ , ทฤษฎีการสอนของดาลโครซ , ทฤษฎีการสอนของซูซูกิ ยังมีนักวิจัยได้ทำการศึกษาถึงความเหมาะสม และพัฒนาอยู่อย่างสม่ำเสมอ ดังนั้น ถ้าครูดนตรีไทยได้ มาร่วมกันพัฒนาวิธีการสอน นอกเหนือจากการสอนท่องจำ ปฏิบัติตา ม มาเป็นการสอนในเชิงวิเคราะห์ การตีความ และความคิดสร้างสรรค์ให้เกิดขึ้นกับเด็กได้ ก็จะเป็นคุณูปการอย่างยิ่งสำหรับเด็กไทยในวันข้างหน้า และวิธีการเหล่านี้จะนำไปสู่ ระดับภูมิการดนตรีในขั้นพุทธิปัญญาและอภิปัญญาในที่สุด

รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ เป็นนักดนตรีไทยอย่างเชี่ยวชาญท่านหนึ่งที่มีบทบาทในการเผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีไทยในต่างแดนและ การบรรเลงเดี่ยวซอด้วงในบทเพลงกราวใน ด้วยการศึกษาดนตรีไทยตั้งแต่ยังเล็กจากคุณหลวงไพเราะเสียงซอ และครูจำนง ราชกิจ ซึ่งทำให้ท่านมีความแตกฉานทางดนตรีไทย และยังได้ศึกษาเพิ่มเติมจากบรมครูอีกหลายท่าน ทำให้ท่านได้สร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีในลักษณะผสมผสานระหว่างดนตรีไทยและดนตรีสากลได้อย่างลงตัว มีความไพเราะ และมีคุณค่าทางดุริยศิลป์อย่างสูง ซึ่งในการสอนดนตรีของท่านนั้น ท่านได้ให้ผู้เรียนได้ศึกษาเชิงเปรียบเทียบการบรรเลงดนตรีไทยและดนตรีสากลอยู่เสมอ โดยตัวท่านเองได้ทำงานวิจัยเชิงเปรียบเทียบวิธีการบรรเลงซอไทยกับไวโอลินทางด้านเทคนิค ซึ่งทำให้ผู้ศึกษาเกิดความรู้ความเข้าใจในการปฏิบัติไวโอลินได้ง่ายขึ้น อีกทั้งท่านยังได้ใช้วิธีการผสมผสานตำราและแบบฝึกหัดไวโอลินมากมาย ทั้งจากที่ท่านได้ศึกษามาในต่างประเทศ และวิธีการของครูไวโอลินระดับโลก ซึ่งท่านได้บูรณาการออกมาเป็นวิธีการสอนของท่านที่เฉพาะตัว ก่อให้เกิดผลสัมฤทธิ์ดังเห็นได้จากนักเรียนของท่านซึ่งมีทั้งในมหาวิทยาลัยและเรียนส่วนตัว ซึ่งประสบความสำเร็จเป็นนักดนตรีอาชีพ ท่านเป็นคนไทยคนแรกที่ได้รับทุนการศึกษาด้านดนตรี ณ ประเทศเนเธอร์แลนด์ เป็นเวลาถึง 7 ปีจนสำเร็จปริญญาตรี และไปศึกษา ณ ประเทศอเมริกาและประเทศอังกฤษ รวมระยะเวลา 14 ปี จนสำเร็จปริญญาโทและปริญญาเอก ท่านเป็นผู้ร่วมก่อตั้งวงดนตรีซิมโฟนีออร์เคสต้าที่สำคัญของประเทศไทย คือ บางกอก ซิมโฟนี ออเครสต้า (Bangkok Symphony Orchestra) , วงซี ยู ออเครสต้า (C.U. Orchestra) และวงจามจุรีแชมเบอร์ออร์ เคสต้า ท่านมีบทบาททางการศึกษาอย่างมากด้วยการเป็นหัวหน้าโครงการจัดตั้งดนตรีศึกษาและดุริยางคศิลป์ของคณะครุศาสตร์ และคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญการสอนไวโอลิน ประวัติศาสตร์ดนตรี และทฤษฎีดนตรีอย่างยิ่ง ปัจจุบันท่านมีบทบาททางด้านการสอนเครื่องสายสากลประเภทไวโอลินและ นักดนตรีอาชีพโดย การบรรเลงดนตรีแบบผสมผสานระหว่างเพลงไทยกับเครื่องดนตรี ไวโอลิน อย่างมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว เช่นบทเพลงลาวแพนในการบรรเลงเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีไวโอลิน

องค์ประกอบสำคัญของดนตรีได้แก่ คนเล่นดนตรี คนแต่งเพลงและ คนฟังดนตรี บริบทดนตรีไทยในยุคปัจจุบันยังขาดผลสัมฤทธิต่อการเผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีไทยให้เกิดความเข็มแข็งและเข้าถึงเยาวชนรุ่นใหม่หรือ กลุ่มผู้ฟังต่างๆให้หลากหลายและทั่วถึง ซึ่งการจะทำเช่นนั้นได้การเผยแพร่ดนตรีไทยต้องมีนวัตกรรมใหม่ๆ รูปแบบการแสด ง วิธีการบรรเลงใหม่ๆที่สามารถเรียกร้องดึงดูดกลุ่มผู้ฟังสนใจดนตรีไทย ก็จะทำให้ดนตรีไทยเข็มแข็งและพัฒนาต่อเนื่อง

ดังนั้น การวิจัยเรื่อง ศึกษาการเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพน ของรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ จึงเป็นงานวิจัยที่มีประโยชน์อย่างยิ่งทางด้านการศึ กษาบุคคลากรทางดนตรีที่มีภูมิปัญญาความรู้ทั้งทางด้านดนตรีไทยและดนตรีสากลอยู่ในตัวคนเดียวหรืออาจจะเรียกได้ว่าเป็นคนสองวัฒนธรรม และเพื่อศึกษาวิเคราะห์ในบริบทการแปลงทำนองเพลงจากเครื่องดนตรีไทยคือซอด้วงไปสู่เครื่องดนตรีสากลคือไวโอลิน ซึ่งเป็นนวัตกรรมการบรรเลงเพื่อเผยแพร่ดนตรีไทย

จุดมุ่งหมายในการค้นคว้าวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติและผลงานของ รองศาสตราจารย์ ดร. โกวิทย์ ขันธศิริ
2. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ การเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพนโดย รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

ความสำคัญของการศึกษาวิจัย

1. เพื่อได้ทราบประวัติและผลงานของครูดนตรีไทยที่ได้รับการศึกษาทางดนตรีตะวันตกซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาวงการดนตรีในประเทศไทย
2. ผลการวิจัยเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทย เป็นข้อมูลเพื่อใช้ในการพัฒนาบริบทการแปลงทำนองเพลงไทยสู่เครื่องดนตรีสากลไวโอลิน

ขอบเขตของการศึกษา

1. ศึกษาประวัติส่วนตัวและประวัติทางด้านดนตรีของ รองศาสตราจารย์ ดร. โกวิทย์ ขันธศิริ โดยวิธีการสัมภาษณ์ สังเกตการณ์
2. ศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีไทยและดนตรีสากล การประยุกต์ใช้เทคนิคมือขวา การใช้คันชักถ่ายทอดอารมณ์เพลง ประเภทของการใช้คันชักไวโอลิน

3. ศึกษาการประยุกต์ใช้เทคนิคมือซ้าย การพรมนิ้ว การรูดนิ้ว การวิบราโต ลูกเอื้อน ลูกคลอ ลูกสะบัด เทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย (Double Stops) เทคนิคการดีดสายไวโอลินด้วยนิ้วมือซ้าย (Left Hand Pizzicato) ในบทเพลงไทย

นิยามศัพท์เฉพาะ

อัตลักษณ์เพลงไทย หมายถึง การบรรเลงเพลงไทยด้วยเครื่องดนตรีไวโอลิน แต่ยังคงไว้ซึ่งสำเนียงไทยและเอกลักษณ์ความเป็นไทย

วัฒนธรรมดนตรี หมายถึง การบรรเลงดนตรีไทยตามขนบธรรมเนียมวิธีการบรรเลงแบบไทย การบรรเลงดนตรีสากลตามขนบธรรมเนียมวิธีการบรรเลงแบบดนตรีสากล

ดนตรีสองวัฒนธรรม หมายถึง วัฒนธรรมดนตรีไทยและวัฒนธรรมดนตรีสากล

คนในวัฒนธรรม หมายถึง นักดนตรีไทยที่ได้รับการศึกษา แนวคิดทางดนตรีไทยตามวัฒนธรรมทางดนตรีไทย หรือ นักดนตรีสากลที่ได้รับการศึกษา แนวคิดทางดนตรีสากลตามวัฒนธรรมทางดนตรีสากล

คนนอกวัฒนธรรม หมายถึง นักดนตรีไทยที่ได้แสดงแนวคิดหรือ การบรรเลงทางดนตรีในรูปแบบดนตรีสากล และหรือ นักดนตรีส ากลที่ได้แสดงแนวคิดหรือ การบรรเลงทางดนตรีในรูปแบบดนตรีไทย

Double Stop **หมายถึง** เทคนิคสำหรับเครื่องสายที่เล่นพร้อมกันหลายสาย ถ้ากดนิ้วพร้อมกันสองสาย เรียกว่า ดับเบลสตอป

Left Hand Pizzicato **หมายถึง** การใช้เฉพาะนิ้วมือซ้าย ใช้กับเครื่องสาย ให้นิ้วซ้ายดีดแทนการใช้คันชักสี

The Trill **หมายถึง** การพรมนิ้ว การเล่นโน้ต 2 ตัวสลับกันไปมาอย่างรวดเร็ว และโน้ตพรมโน้ต 2 ตัวที่เล่นสลับกันไปมาอย่างรวดเร็วจัดเป็นโน้ตประดับชนิดหนึ่ง

Turn **หมายถึง** กลุ่มโน้ต 4 – 5 ตัวที่เป็นโน้ตประดับของโน้ตหลัก มีลักษณะการขึ้นลงที่มีแบบแผน

Sequence **หมายถึง** ห้วงลำดับทำนอง,ซีเควนซ์ เป็นรูปย่อของ Melodic sequence ปัจจุบันหมายถึง ทำนองที่มีลักษณะขึ้นลงเหมือนกันเป็นระยะขั้นคู่เท่ากัน แต่อยู่ต่างระดับเสียงหรือต่างกุญแจเสียง เป็นเทคนิคสำคัญในการประพันธ์เพลง

Hamonic Sequence **หมายถึง** ห้วงลำดับเสียงประสาน คอร์ดตั้งแต่ 2 คอร์ดขึ้นไปที่ซ้ำรูปแบบกันเป็นห้วงๆ ในระดับเสียงที่ต่างกัน เช่น คอร์ด I - I V – V6 กับ II – V - VI6 เป็นห้วงลำดับเสียงประสาน

Repetition **หมายถึง** การซ้ำ เทคนิคสำคัญของการแต่งเพลงที่นำทำนองมาเล่นซ้ำทันทีในระดับเสียงและ ลักษณะจังหวะเหมือนกัน

Portato **หมายถึง** ยืด ยาว

Loure Bowing **หมายถึง** (Portato ในภาษาอิตาลี) เทคนิคนี้โน้ตหลายๆ ตัวจะถูกแบ่งจากการโยงเสียง (Slur) โดยการหยุดเพียงเล็กน้อยในระหว่างที่ใช้คันชัก หรือการเน้นโน้ตแต่ละตัวโดยไม่ต้องเปลี่ยนทิศทางของคันชัก และจะใช้ในเพลงที่เป็น Cantibile (อ่อนหวานเหมือนเสียงร้องเพลง)

Grace note **หมายถึง** โน้ตสะบัด โน้ตประดับชนิดหนึ่ง เป็นโน้ตตัวเล็กที่อยู่หน้าโน้ตหลัก เล่นผ่านไปอย่างรวดเร็วโดยไม่นับจังหวะ

Augmentation **หมายถึง** การขยายส่วน เทคนิคการขยายส่วนจังหวะให้มีความยาวเป็น2 เท่า หรือยาวกว่านั้น โดยรักษาระดับเสียงเดิมไว้ นิยมใช้ในการสอดทำนองเพลง ตรงข้ามกับ Diminution

Diminution **หมายถึง** การย่อส่วน เทคนิคการย่อส่วนจังหวะให้มีความยาวเหลือเพียงครึ่งเดียวหรือหนึ่งในสี่ โดยรักษาระดับเสียงของทำนองเดิมไว้

Imitation **หมายถึง** การเลียนการไล่เลียนกันของทำนองระหว่าง 2 แนว ขึ้นไป เกิดจากทำนองเดียวกันที่เริ่มไม่พร้อมกัน เป็นเทคนิคสำคัญในการแต่งเพลง และแนวเลียน แนวทำนองเดียวกันที่เริ่มไม่พร้อมกัน เกิดขึ้นระหว่าง 2 แนวขึ้นไป ทำให้เกิดการไล่เลียนกันของทำนอง ดู Canon

Canon **หมายถึง** บทเพลงไล่เลียน รูปแบบบทเพลงที่มีหลายแนวหรือ โพลิโฟนี(Polyphony) แต่ละแนวมีทำนองเหมือนกัน แต่เริ่มไม่พร้อมกัน แต่ละแนวจึงมีทำนองที่ไล่เลียนกันไป

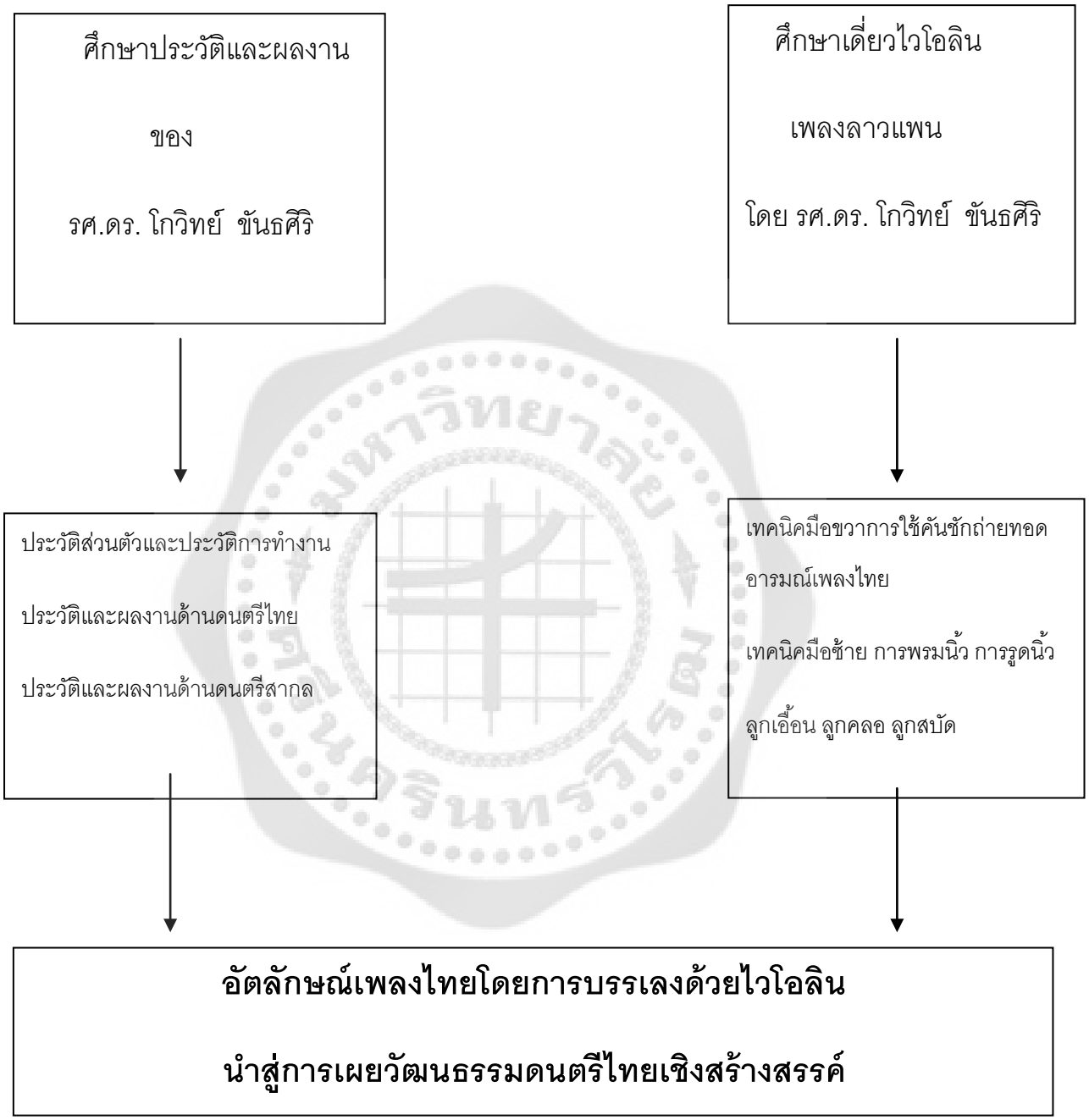
Antecedent **หมายถึง** ประโยคถาม, ทำนองถาม ประโยคที่ตามด้วยประโยคตอบ มีลักษณะที่แสดงว่ายังไม่จบและเปิดปลายประโยคไว้ด้วยเคเดนซ์ที่ไม่มีน้ำหนักเพื่อต้องการคำตอบ เหมือนกับ Question ตรงกันข้ามกับ Consequent, Answer

Consequent **หมายถึง** ประโยคตอบ, ทำนองตอบ ประโยคที่มีความคล้ายคลึงหรือมีความสำพันธ์กับประโยคถามที่นำมาก่อนเป็นประโยคที่เลียนประโยคถาม แต่ปลายประโยคจบอย่างสมบูรณ์ ประโยคถามและประโยคตอบมักมีความยาวเท่าๆกัน

ครั่น หมายถึง เป็นวิธีที่ทำให้เสียงสะดุดสะเทือน เพื่อความไพเราะเหมาะสมกับทำนองเพลงบางตอน การทำให้เสียงสะดุดและสะเทือนที่เรียกว่าครั่นนี้ ใช้เฉพาะกับการขับร้อง หรือเครื่องดนตรีประเภทเป่า เช่น ปี่ ขลุ่ย และเครื่องดนตรีประเภทสี เช่นซอต่างๆ เท่านั้น การขับร้องครั่นด้ วยคอ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าครั่นด้วยลมจากลำคอ และเครื่องดนตรีประเภทสีครั่นด้วยคันสี (หรือคันชัก)

เดี่ยว หมายถึง เป็นวิธีบรรเลงอย่างหนึ่งที่ใช้เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง เช่น ระนาด ฆ้องวง จะเข้ ซอ บรรเลงแต่อย่างเดียว การบรรเลงดำเนินทำนองเพียง คนเดียวที่เรียกว่า “เดี่ยว” นี้ อาจมีเครื่องประกอบจังหวะเช่น ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง โทน รำมะนา สองหน้า หรือกลองแขก บรรเลงไปด้วย ก็ได้ การบรรเลงเดี่ยวอาจบรรเลงตลอดทั้งเพลงหรือแทรกอยู่ในเพลงใดเพลงหนึ่งเป็นบางตอนก็ได้ การบรรเลงเดี่ยวมีความประสงค์อยู่ 3 ประการคือ เพื่ออวดทาง คือวิธีดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชนิดนั้น เพื่ออวดความแม่นยำ เพื่ออวดฝีมือ เพราะฉะนั้น การบรรเลงที่จะเรีย กว่าเดี่ยว จึงมิใช่จะหมายความแคบๆเพียงการบรรเลงคนเดียวเท่านั้นการที่จะเรียกว่าเดี่ยวโดยแท้จริงนั้น ทาง (การดำเนินทำนอง) ก็ควรให้เหมาะสมกับที่จะบรรเลงเดี่ยว เช่น มีโอดพัน หรือวิธีการบรรเลงโลดโผนพลิกแพลงต่างๆ ตามสมควรแก่เครื่องดนตรีชนิดนั้นด้วย เพื่อให้เป็นไปตามความประสงค์ทั้ง 3 ประการที่กล่าวมา

กรอบแนวคิดการวิจัย



บทที่ 2
เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

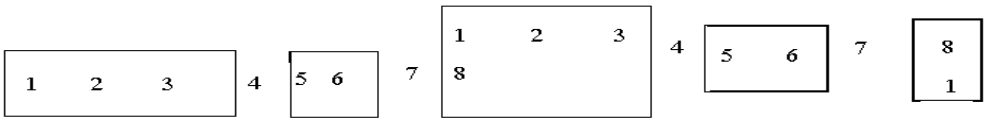
ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และได้นำเสนอตามหัวข้อ ต่อไปนี้

1. เอกสารและตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง

กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2540: 105) ได้ให้ความหมายของวัฒนธรรมไว้ว่า "วัฒนธรรม" หมายถึงลักษณะที่แสดงความเจริญงอกงาม ความเป็นระเบียบ ความกลมเกลียว ก้าวหน้าของชาติ และศีลธรรมอันดีงามของประชาชน วัฒนธรรมเป็นมรดก ที่สำคัญยิ่งของสังคมมนุษย์ มนุษย์ทุกชาติทุกภาษาย่อมมีวัฒนธรรมซึ่งได้มาโดยการเรียนรู้จากการถ่ายทอด ของคนรุ่นหนึ่งไปสู่คน อีกรุ่นหนึ่ง มนุษย์ที่เกิดมาอยู่ในสังคมใดก็จะเรียนรู้วัฒนธรรมของสังคมนั้น กล่าวได้ว่าวัฒนธรรมคือวิถีการดำรงชีวิตของมนุษย์เป็นแนวทางการปฏิบัติที่มีแบบแผน คนส่วนมากในสังคมให้การยอมรับว่าดี วัฒนธรรมเปลี่ยนแปลงได้ไม่คงที่ มีการคิดค้นสิ่งใหม่ๆ ปรับปรุงเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอเพื่อให้เหมาะสมกับสภาพความเป็นอยู่ สนองความต้องการของตนเอง เพาะมนุษย์ทุกคนยังมีความต้องการในสิ่งต่างๆอย่างไม่สิ้นสุด

กระทรวงศึกษาธิการ (2537: 1 – 97) ได้จัดทำหนังสือการวัฒนธรรมศึกษา โดยนายนิคม มูสิกะคามะ เป็นบรรณาธิการพิมพ์เผยแพร่ปี พ .ศ. 2537 และหนังสือวัฒนธรรมกับการพัฒนา โดยนายแพทย์ประเวศ วะสี เป็นบรรณาธิการได้อธิบายว่าศิลปวัฒนธรรม คือ สิ่งที่แสดงถึงความเจริญและวัฒนธรรมของสังคมมนุษย์ ความหลากหลายด้านศิลปะและวัฒนธรรมของสังคมไทยมีส่วนสัมพัน ธ์กับการพัฒนาสังคม เศรษฐกิจ และการเมือ งของชาติ การละเลยในการอนุรักษ์ พัฒนาตลอดจนการส่งเสริมด้านศิลปวัฒนธรรม จะทำให้ประเทศชาติขาดความโดดเด่น ขาดเอกลักษณ์และลักษณะเฉพาะตน นอกจากนี้ยังกล่าวถึงภาษา และสุนทรียศาสตร์ว่าเป็นรากฐานหนึ่งของวัฒนธรรมอันจะเชื่อมโยงไป สู่ความเป็นเอกลักษณ์ สิ่งสำคัญยิ่ง คือ การกล่าวว่าวัฒนธรรมเกิดจากการปฏิสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม สิ่งแวดล้อมแต่ละแห่งแตกต่างกัน วัฒนธรรมในท้องถิ่นแตกต่างกัน และวัฒนธรรมนี้เป็นเครื่องมือสำคัญที่ทำให้สังคมเข้มแข็งโดยมี "คน" เป็นศูนย์กลางเพื่อเชื่ อมโยงไปยังวัฒนธรรมด้านต่างๆ ทั้งการดำรงชีวิต สังคม ศาสนาและสุนทรียศาสตร์ โดยตอนหนึ่งได้กล่าวว่า ผลผลิตของคนวัดกันด้วยอะไร ถ้าไม่เอาศิลปะ บ้านเรือน เครื่องมือเครื่องใช้มาเป็นเครื่องวัด

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533: 3 - 19) ได้กล่าวว่า บันไดเสียงในระบบดนตรีไทยเป็นแบบ Pentatonic scale คือ บันไดเสียง 5 เสียง โดยเสียงทั้ง 5 เสียงจะประกอบไปด้วย 3 เสียงเรียงติดต่อกัน แล้วข้าม 1 เสียง และมีอีก 2 เสียงเรียงติดต่อกันอีก เป็นระบบแบบนี้



เสียงต่ำสุดของกลุ่มโน้ต 3 ตัวติดกันเป็นขั้นที่ 1 ของบันไดเสียง และเสียงอื่นๆก็เรียงขึ้นไปตามดำดับ

การกำหนดโ น้ตบนเครื่องดนตรีไทยนั้น จำเป็นต้องสอดคล้องกับหลักการของดนตรีไทยใน เรื่อง ทาง ซึ้งก็หมายถึงระดับเสียงของบันไดเสียง

การกำหนด ทาง บนเครื่องดนตรีไทยนั้น ใช้การกำหนดตามระดับเสียงของเครื่องดนตรีเป็น หลัก เครื่องดน ตรีที่ใช้กำหนดระดับเสียง คือ เครื่องเป่า ที่ใช้บรรเลงในวง โดยกำหนดระดับเสียงที่ เครื่องเป่าบรรเลงได้สะดวก ทางที่ใช้บรรเลงในวงดนตรีไทยมีทั้งหมด 7 ทาง ดังนี้

1. ทางเพียงออล่าง เสียงที่ 1 ของบันไดเสียงในทางนี้ตรงกับลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 3 และ 10 (โดยนับจากเสียงต่ำไปเสียงสูง) เสียงที่ 1 ของทางนี่ตรงกับเสียงต่ำสุดของซอด้วง ทางนี้จึงเป็นทางที่ ซอด้วงบรรเลงได้สะดวกที่สุด และขลุ่ยเพียงออก็บรรเลงในทางนี้ได้สะดวกเช่นกัน ดังนั้นทางในดนตรี ไทยจึงคำนึงถึงความสะดวกในการบรรเลงตามธรรมชาติเป็นหลัก

2. ทางใน เสียงที่ 1 ของบันไดเสียงในทางนี้ ตรงกับลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 4 และ 11 ทางนี้ เป็นทางที่ปี่ในบรรเลงที่สะดวกที่สุด วงปี่พาทย์ไม้แข็งซึ่งมีปี่ในเป็นเครื่องเป่าประจำวงมักจะบรรเลง ในทางนี้

3. ทางกลางสูงกว่า 1 เสียง เสียงที่ 1 ของบันไดเสียงในทางนี้ตรงกับลูกฆ้องวงใหญ่ลู กที่ 5 และ 12 ทางนี้เป็นทางที่ปี่กลางบรรเลงได้สะดวกที่สุด ปี่ในและปี่กลางเป็นเครื่องเป่าในตะกูลเดียวกัน มี ระบบนิ้วหรือการการไล่เสียงที่เหมือนกัน ต่างกันที่ปี่กลางมีขนาดเล็กกว่าและที่เสียงสูงกว่า

4. ทางเพียงออบน เสียงที่ 1 ของบันไดเสียงในทางตรงกับลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 6 และ 13 ทางนี้ทั้งขลุ่ยเพียงออและซออู้บรรเลงได้สะดวกที่สุด จะเห็นว่าเสียงต่ำสุดของขลุ่ยเพียงออและซออู้ที่ เทียบเสียงแล้วตรงกับเสียงที่ 1 ของทางนี้

5. ทางนอก เสียงที่ 1 ของบันไดเสียงในทางนี้ตรงกับลูกฆ้องวงใหญ่ ลูกที่ 7 และ 14 ทางนี้เป็นทางที่ปี่นอกบรรเลงได้สะดวกที่สุด ปี่นอกมีระบบนิ้วเช่นเดียวกับปี่ในและ ปี่กลาง แต่ปี่นอกมีระดับเสียงสูงกว่าปี่กลาง

6. ทางกลางแหบ เสียงที่ 1 ของบันไดเสียงในทางนี้ตรงกับลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 1 , 8 และ 15 ทางกลางแหบนี้ปี่กลางก็บรรเลงได้สะดวก

7. ทางชวา เสียงที่ 1 ของบันไดเสียงในทางตรงกับลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 2, 9 และ 16 ทางนี้สะดวกในการบรรเลงเครื่องสายปี่ชวา ซึ่งซออู้ต้องเทียบสายเปล่าสายทุ้มให้ตรงกับเสียงที่ 1 ของทางนี้ และสายเปล่าสายทุ้มของซอด้วงตรงกับสายเปล่าสายเอกของซออู้

ตามหลักทฤษฎีทางสากลว่า โหมดต่างๆขึ้นอยู่กับฟินาลิสหรือโน้ตจบ (Finalis) และช่วงเสียง ฟินาลิส เป็นระดับเสียงหลักแล ะโน้ตตัวสุดท้ายของการจบทำนอง เทียบได้กับโน้ตโทนิก (Tonic) ส่วนช่วงเสียงก็คือระยะห่างจากตัวโน้ตหนึ่งไลขึ้นไปตามลำดับอีก 7 ตัวเป็นระยะ 1 ช่วงคู่แปดและ เมื่อดูตัวอย่างจากโหมดต่างๆในดนตรีสากลนั้น จะเห็นได้ว่าใน 1 โหมดนั้น มีทั้งบันไดเสียงเมเจอร์ (Major Scale) และบันไดเสียงไมเนอร์ (Minor Scale) อยู่รวมกัน ถ้าเรามองผิวเผินก็จะไม่พบว่าดนตรีไทยอาจจะมีโหมดได้เช่นเดียวกันกับดนตรีสากลโดยเฉพาะเพลงที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี เนื่องจากเราไม่สามารถเห็นถึงความแตกต่างในระดับเสียงของเพลงที่เราบรรเลงอยู่ เพราะเครื่องดนตรีประเภทตีจะถูกกำหนดเสียง หรือ เทียบเสียงไว้ตายตัวอยู่แล้ว

ฉะนั้นหากต้องการหาความแตกต่างที่ชัดเจนว่าดนตรีไทยมีโหมดหรือไม่ สามารถสังเกตได้จากเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายเป็นหลัก โดยเฉพาะประเภทสี คือพวกซอต่างๆ นั่นเอง สังเกตได้ง่ายๆ ว่าเมื่อเวลานักดนตรีสีซอเพลงแขกต่อยหม้อ ก็จะมีโน้ต ฟา ห รือ ที ออกเป็นครึ่งเสียงเพื่อให้เป็นไปตามสำเนียงของเพลง ซึ่งอาจจะเป็นได้ว่าดนตรีไทยนั้นมีโหมด แต่แฝงอยู่เพลงที่มีสำเนียงภาษาต่างๆนั่นเอง

การบรรเลงไวโอลินตามแนวทางของซูซูกิ (Suzuki Method)

ภาพประกอบ 1 ชินอิชิ ซูซูกิ (Shinichi Suzuki. 1898 –1998)

ชินอิชิ ซูซูกิ (Shinichi Suzuki. 1898 –1998) ชาวเมืองนาโกย่า เกิดเมื่อวันที่ 18 ตุลาคม ค.ศ. 1898 นักการศึกษาชาวญี่ปุ่นและครูสอนไวโอลิน ผู้สร้างระบบการเรียนแบบซูซูกิ (Suzuki Method) พ่อของเขาเป็นผู้สร้างเครื่องดนตรีญี่ปุ่นที่เรียกว่า ซ ามิเซ็น (Shamisen) เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายของญี่ปุ่น และในภายหลังก็เป็นผู้ก่อตั้งโรงงานผลิตไวโอลินที่ประสบความสำเร็จด้วย ซูซูกิ สำเร็จการศึกษาจากโรงเรียนบริหารธุรกิจแห่งเมืองนาโกย่าในปี ค.ศ. 1915 และได้เรียนไวโอลินควบคู่ไปด้วยกับครูโค เอ็นโด (Ko Ando. 1878 – 1963) ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของโจอาคิม (Joachim) นักไวโอลินผู้ยิ่งใหญ่ ซูซูกิ ได้ไปที่เบอร์ลินเมื่อปี ค .ศ. 1921-1928 และได้เรียนไวโอลินเพิ่มเติมกับคาร์ล คลิงเลอร์ (Karl Klingler) ผู้ซึ่งเป็นลูกศิษย์อีกคนหนึ่งของโจอาคิมเช่นเดียวกัน จากนั้นเขาได้เดินทางกลับมาญี่ปุ่นและก่อตั้งวงเครื่องสายซูซูกิ (The Suzuki Quartet) ร่วมกับพี่น้องของเขา ในปี ค .ศ. 1930 เขาได้เป็นผู้อำนวยการของโรงเรียนดนตรี ไทโกกุ (Teikoku Music School) หลังจากนั้นไม่นานเขาก็ได้ก่อตั้งวงออร์เคสตร้าแห่งโตเกียว (The Tokyo String Orchestra) ซึ่งได้สร้างปรากฏทางดนตรีตะวันตกสู่ชาวญี่ปุ่น โดยผลงานการบรรเลงชิ้นแรก ๆ มักเป็นเพลงในยุคบาโรค

วิธีการสอนดนตรีของซูซูกิไม่ได้เป็นเพียงการสอนดนตรีเพียงอย่างเดียวเท่านั้น แต่เขายังได้ประยุกต์ใช้จิตวิทยาในการสอนอย่างดียิ่งเข้าไ ปด้วย ในปี ค .ศ. 1933 เขาได้เสนอแนวการสอนไว้ว่า เด็กไม่ว่าชาติใดภาษาใดสามารถพูดภาษาประจำชาติของตนเองได้ธรรมชาติ สามารถจดจำคำต่าง ๆ ได้มากว่า 4,000 คำภายในอายุเพียงห้าขวบ โดยไม่ต้องใช้ความพยายามอะไรมากและไม่ต้องสอนสั่งอย่างเป็นระบบเช่นในโรงเรียน นั่นแสดงถึงความสามารถความอัจฉริยะของเด็กทุกคนที่สามารถเรียนรู้ภาษาประจำชาติตนหรือภาษาแม่ (Mother tongue) ได้ ซูซูกิเชื่อว่าการจัดสภาพแวดล้อมที่ดีให้เด็กเป็นวิธีพัฒนาความสามารถต่าง ๆ ของเด็ก เช่นเดียวกับการเรียนซูซูกิได้ตัดสินใจนำมาประยุกต์กับการเรียนดนตรีในเครื่ องไวโอลิน โดยไม่ต้องไปตามกฎเกณฑ์การเรียนแบบเดิม เขาเชื่อว่าเด็กที่เรียน

ไวโอลินด้วยวิธีการนี้สามารถพัฒนาไปสู่ความสามารถระดับมาตรฐานขั้นสูง เวลาที่เรียนและความถี่ในการฝึกฝนเป็นจุดประสงค์สำคัญ การจัดสภาพแวดล้อมทางดนตรีให้เด็กเป็นหัวใจสำคัญมากสำหรับซูซูกิ ลูกศิษย์คนแรกที่เรียนด้วยวิธีของซูซูกิและประสบความสำเร็จ คือ โฟชิย่า ไอโต (Foshiya Eto) ซึ่งได้ผลดีตั้งแต่เขายังเป็นเด็กเล็ก

ในระหว่างช่วงสิ้นสุดของสงครามโลกครั้งที่ 2 ซูซูกิได้ย้ายมายังเมืองมัสสุโมโต ซึ่งเขาได้จัดระบบการศึกษาให้ที่ Yoji Kyoiku Doshikai ในปี ค.ศ. 1948 เขาได้ร่วมมือกับโรงเรียนประถมฮันโก (Hango Primary School) และได้ทำการสอนนักเรียนในชั้นจำนวน40 คนด้วยวิธีการสอนของเขาจนประสบผลสำเร็จ ซึ่งแสดงให้วงการศึกษาญี่ปุ่นเห็นถึงผลดีของการศึกษาตามแนวซูซูกิ ดังเช่นที่โรงเรียน Saino Kyoiku Yoji นักเรียนที่อายุระหว่าง 3 – 5 ปีได้รับการเรียนภาษาญี่ปุ่น การเขียนภาษาจีน การคัดลายมือ วาดรูป การสนทนาภาษาอังกฤษและยิมนาสติก ด้วยแนวทางการสอนของซูซูกิ

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

สุกรี เจริญสุข (2541: 13-17) กล่าวว่า ชินอิชิ ซูซูกิ เชื่อว่าความสามารถที่เรียกว่า “เก่งหรืออัจฉริยะ” ไม่ได้มีติดตัวมาแต่กำเนิด ทุกคนเกิดมามีทุกสิ่งทุกอย่างเท่ากันหมด คือ “ไม่มีอะไร” ต้องอาศัยการเรียนรู้ การเลี้ยงดู อบรมบ่มสอนและการพัฒนา เพื่อให้เด็กเป็นอย่างที่พ่อแม่ต้องการ การเรียนรู้ ของเด็กเหมือนกับการเรียนรู้ภาษาจากแม่ กระบวนการสอนของชินอิชิ ซูซูกิ ตั้งชื่อว่า “การศึกษาของคนเก่ง” (Talent Education) ซูซูกิเชื่อว่า เด็กทุกคนสามารถเรียนรู้และเป็นคนเก่งได้ แต่อย่าทอดทิ้งให้เด็กเติบโตอย่างยถากรรมโดยที่ไม่ได้อบรมเลี้ยงดูและต่อเนื่อง

ดนตรีเป็นเรื่องของการได้ยิน การฟังเสียงเพี้ยน การตอบสนองการฟังย่อมเพี้ยนไปด้วย การได้ยินเสียงที่ถูกต้อง การตอบสนองการได้ยินย่อมถูกต้องด้วย ดังนั้น การศึกษาของคนเก่ง มีหัวใจอยู่ดังนี้เรา ต้องศึกษาเพื่อที่จะพัฒนาความเก่งของเด็กผ่านการศึกษาอบรมสั่งสอน ความสามารถทางดนตรีก็เหมือนกับความสามารถทางด้านอื่น ๆ ที่ทุกคนสามารถเรียนได้เหมือนกัน

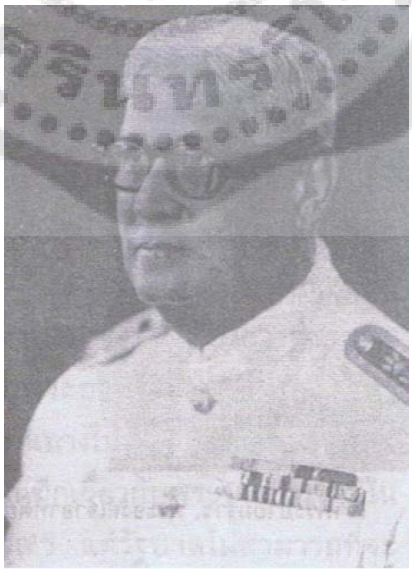
มนุษย์มีความจำเป็นที่จะต้องพัฒนาความสามารถให้สูงขึ้น การพัฒนาความสามารถที่สูงขึ้นทำได้ด้วยการฝึกที่ถูกต้อง ความสามารถไม่ได้มาจากความคิดหรือทฤษฎี แต่มาจากการฝึกซ้อมที่ถูกต้อง ในการฝึกซ้อมนั้น ต้องได้รับการฝึกที่ดีและถูกต้อง ไม่ต้องรีบร้อนแต่ไม่หยุดการฝึก ซ้อมอย่างสม่ำเสมอ การฝึกซ้อมที่ผิด ๆ จะพัฒนาความสามารถที่ผิด ๆ ด้วย ความลับของการฝึกซ้อมก็คือการทำซ้ำ ฝึกซ้ำแล้วซ้ำอีก จนดูเป็นเรื่องที่ง่ายและเป็นธรรมชาติ ธรรมชาติคือ อเป็นส่วนหนึ่งของชีวิต ฝึกซ้อมจนเป็นธรรมชาติและธรรมชาติคือชีวิต

ภาพประกอบ 2 ชินอิชิ ซูซูกิ พร้อมนักเรียนของท่านขณะแสดงดนตรี

ความตั้งใจของซูซูกิในการสร้างสถาบันการศึกษาของคนเก่ง (Talent Education) เพื่อที่จะสร้างเด็กญี่ปุ่นให้มีความสามารถทางดนตรี ไม่ได้มุ่งหวังให้เด็กเป็นนักดนตรีเอกของโลก แต่ต้องการให้เด็กแสดงความสามารถทางดนตรีเต็มศักยภาพ การสอนระบบซูซูกิ เชื่อว่า พ่อแม่มีบทบาทสำคัญ ที่จะสนับสนุนให้ลูกเรียนและพัฒนาดนตรี พ่อแม่ที่เรียนแล้ เป็นการเปิดโ อกาสให้ลูกเลียนแบบและอยากเรียน เมื่อเด็กได้เรียนต่อเพลงจากครูแบบตัวต่อตัวแล้ว เด็กควรมีโอกาสได้เรียนรวมวงกันเป็นกลุ่ม เพราะการเรียนเป็นวงเป็นวิธีที่ก้าวหน้าที่ยิ่งใหญ่และอัศจรรย์สำหรับเด็ก และนี่คือความเป็นอัจฉริยะของการเรียนดนตรีของเด็ก

ประวัติพัฒนาการการดนตรีเครื่องไวโอลินในประเทศไทย

หากจะกล่าวถึงประวัติพัฒนาการการไวโอลินในประเทศไทย คงต้องกล่าวถึง พระเจนดุริยางค์ ปรมาจารย์ทางดนตรีที่สำคัญท่านหนึ่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งวิชาการดนตรีสากล พูนพิศ อมาตยกุล (2550: เอกสารประกอบการสอน) กล่าวว่า “พระเจนฯ” เป็นชื่อที่คนทั่วไปรู้จักและเรียกกัน เพราะท่านเป็นผู้วางรากฐานดนตรีเครื่องสายสากลท่านแรกของประเทศไทย ท่านเป็นบุตรของจาคอบไฟต์(Jacob Feit) ชาวเยอรมัน สัญชาติอเมริกัน กับนางทองอยู่ วาทยะการ ซึ่งเป็นคนที่มีสัญชาติไทย เชื้อชาติมอญ พระเจนฯ เกิดเมื่อ วันศุกร์ ที่ 13 กรกฎาคม 2426 ที่บ้านญาติมุมถนนสาธร ตำบลบ้านทวาย กรุงเทพมหานคร



ภาพประกอบ 3 พระเจนดุริยางค์

พระเจนดุริยางค์เดิมชื่อ Peter Feit ได้รับพระราชทานนามสกุลว่า “วาทยะกร” มีความหมายว่าเป็นผู้ควบคุมวงดนตรี (Conductor) จากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชการที่ 6 เมื่อวันที่ 28 ตุลาคม พ.ศ. 2460 ซึ่งขณะนั้นพระเจนดุริยางค์ทำหน้าที่เป็นผู้ควบคุมวงดนตรีเครื่องสายฝรั่งหลวงอยู่ ในสมัยรัฐบาลรณรงค์ให้มีรัฐนิยม “รักชาติ” ให้ผู้ที่มีชื่อเป็นภาษาต่างชาติเปลี่ยนชื่อ เป็นภาษาไทย พระเจนฯ จึงได้เปลี่ยนชื่อจาก Peter เป็น “ปิติ” โดยพระยาอนุมานราชธนเป็นผู้คิดชื่อตั้งให้ จึงได้ชื่อว่า “ปิติ วาทยะกร” เป็นนามจริงตั้งแต่นั้นมา

พระเจนดุริยางค์มีพี่น้องร่วมบิดามารดา 3 คนด้วยกันคือคนโตชื่อ Paul Feit คนรองลงมาชื่อ Leo Feit และน้องสุดท้องชื่อ Peter Feit ซึ่งเป็นชายทั้งหมดและทุกคนเป็นนักดนตรี

ในวัยเยาว์ เด็กชาย Peter เข้าเรียนวิชาสามัญเมื่ออายุได้ 7 ขวบ (พ.ศ.2433) ที่โรงเรียนอัสสัมชัญ โดยเรียนภาษาฝรั่งเศสเป็นเวลา 9 ปี และเรียนภาษาอังกฤษต่ออีก 2 ปี รวมเวลาที่ศึกษาอยู่ที่อัสสัมชัญ 11 ปี เมื่อเรียนจบก็ได้รับการแต่งตั้งให้เป็นครูสอนภาษาอังกฤษที่โรงเรียนอัสสัมชัญ ขณะที่เข้าเป็นครูอายุได้เพียง 18 ปีเท่านั้น

ในวันที่ 1 มกราคม 2446 อายุครบ 20 ปี จึงได้ลาออกจากการเป็นครูไปเข้ารับราชการในกรมรถไฟหลวงแผนกเดินรถ หลังจากที่รับราชการอยู่ 10 ปี ก็ได้รับพระราชทานสัญญาบัตรเป็น “ขุนเจนรถรัฐ” เมื่อวันที่ 30 ธันวาคม 2456 ขุนเจนรถรัฐรับราชการที่กรมรถไฟหลวง จนกระทั่งวันที่ 1 กันยายน 2460 ได้ถูกขอตัวไปรับราชการครูสอนดนตรีวงเครื่องสายฝรั่งหลวง กรมมหรสพ และเมื่อรับราชการอยู่ประมาณเดือนเศษ ก็ได้รับพระราชทานสัญญาบัตรเปลี่ยนราชทินนามจากขุนเจนรถรัฐเป็น “หลวงเจนดุริยางค์” ในฐานะนักดนตรี อีก 5 ปี (พ.ศ.2463) ต่อมาได้รับพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เป็นปลัดกรมกองดนตรีฝรั่งหลวง กระทั่งปี พ.ศ. 2465 ก็ได้รับพระราชทานยศเป็น “พระเจนดุริยางค์” เมื่ออายุ 38 ปี

สำหรับการศึกษาทางด้านดนตรีนั้น เด็กชาย Peter ได้เรียนดนตรีจากบิดาที่บ้าน โดยเรียนไปพร้อมกับพี่ๆ อายุราว 10 ขวบ โดยฝึกเล่นไวโอลินก่อนประมาณ 3 ปี เมื่อนิ้วยาวขึ้นก็เปลี่ยนไปเล่นเชลโลและได้ยึดเป็นเครื่องดนตรีประจำตัวต่อมา การฝึกซ้อมดนตรีนั้นได้ถูกสอนให้ฝึกอย่างเอาจริงเอาจัง พระเจนดุริยางค์ได้บันทึกไว้ว่า การฝึกฝนเครื่องดนตรีนี้ข้าพเจ้าต้องฝึกฝนอย่างเคร่งเครียดที่สุด คือทุกๆภายหลังกลับมาจากโรงเรียนแล้วต้องฝึกหัดตั้งแต่ 17.00 น. ถึง 18.00 น. หรือ 19.00 น. ส่วนวันพฤหัสและวันหยุดซึ่งเป็นวันหยุดเรียนก็ต้องฝึกตั้งแต่เวลา 13.00 น. ถึง 16.00 น. และในบางวันก็เพิ่มเวลาเช้าตั้งแต่ 10.00 น. ถึง 12.00 น. อีกเวลาหนึ่งด้วย ส่วนการบ้านที่โรงเรียนให้มานั้น ข้าพเจ้าต้องเลื่อนเวลาไปทำในระหว่างเวลา 20.00 น. ถึง 21.00 น. หรือถ้าทำไม่เสร็จก็ต้องทำต่อในเวลาเช้าวันรุ่งขึ้นก่อนไปโรงเรียน ซึ่งมีกำหนดเข้าเวลา 09.00 น. วันหยุดทำการฝึกหัดไม่ใคร่มีเลย นอกจากเจ็บป่วยหรือเทศกาลวันตรุษฝรั่ง (Christmas) และวันขึ้นปีใหม่ สองสามวันเท่านั้น

นับได้ว่าในวัยเด็กของพระเจนดุริยางค์เป็นผู้ ที่มีโอกาสที่ดีเยี่ยมทางดนตรี มีพ่อเป็นนักดนตรี ฝึกสอนลูกให้รักดนตรีตั้งแต่เล็กๆ โดยการเล่นดนตรี ลูกทั้ง 3 คนนอกจากจะฝึกซ้อมส่วนตัวอย่างจริงจังแล้ว ยังฝึกซ้อมเป็นวง Trio โดย Paul เล่นไวโอลิน 1 Leo เล่นไวโอลิน 2 และ Peter เล่นเชลโล พระเจนได้บันทึกไว้ว่า “โดยใช้บทเพลงซึ่งบิดาจัดซื้อมาเป็นจำนวนมากจากทุกๆแห่งที่มีเพลงประเภทนี้จำหน่าย จนแทบจะกล่าวได้ว่าเพลงประเภทนี้เกือบทั้งหมดที่มีอยู่ในโลกแห่งการดนตรี เช่นของ Wanhsl, Mazas, de Beriot, Dancla, Viotti, Mozart, Beethoven, Schubert, Bruni, Coreli ก็มีไว้พรักพร้อม ส่วนบทเพลง Classic เบ็ดเตล็ดที่เรียบเรียงขึ้นเป็น Transcription สำหรับวงดนตรีประเภทนี้ก็มีไว้ไม่น้อยเหมือนกัน” ซึ่งเป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นว่าเด็กชาย Peter เป็นเด็กที่มีโอกาสทางดนตรีดีที่สุดในสังคมไทยสมัยนั้น

นอกจากเชลโลแล้วเด็กชายPeter ยังได้ฝึกเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ อีกด้วยเช่น เปียโน คลาริเนต ฟลุ้ต ทรอมโบน ดับเบิ้ลเบส ทางด้านวิชาการดนตรีนั้นก็ได้รับการศึกษาอย่างดีจากพ่อและจากการอ่านหนังสือ เนื่องจาก Peter มีความสามารถทางภาษาฝรั่งเศสและภาษาอังกฤษสูง จึงสามารถอ่านหนังสือที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีดนตรี ประวัติดนตรี การจัดวงดนตรี การควบคุมวง การประสานเสียง การประพันธ์เพลง เป็นอย่างดี

จากความรู้ความสามารถทางดนตรี เมื่อเข้ารับราชการเป็นผู้ควบคุมวงดนตรีเครื่องสายฝรั่งหลวง ถือได้ว่าพระเจนดุริยางค์ได้สร้างความสำเร็จที่ยิ่งใหญ่ซึ่งเ ป็นงานที่ตนชอบและเป็นความสำเร็จของวงการดนตรีในเมืองไทยอีกด้วย สมเด็จฯ กรมพระยาดำรง ราชานุภาพ ได้กล่าวชมเชยถึงพระเจนดุริยางค์ว่า “ในพวกปี่ พาทย์หลวงฉันได้คุ้นเคยทราบคุณวุฒิของเขามาแล้วโดยมาก แต่พระเจนดุริยางค์นั้นฉันเพิ่งมาคุ้นเคยความสามารถของเขาในคราวนี้ เห็นประจักษ์ว่ามีความสามารถในวิชาดนตรีฝรั่งยิ่งกว่าใครๆ ที่ฉันรู้จักมาในชาวสยามนี้ และเป็นผู้ที่มีน้ำใจรักวิชาจริงๆ

ในช่วงระยะเวลา พ .ศ. 2460-2475 พูดได้ว่าเป็นระยะเวลาที่วงดนตรีซิมโฟนีของไทยมีคุณภาพและก้าวหน้ามากที่สุดในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

ภาพประกอบ 4 ภาพวงเครื่องสายฝรั่งหลวงในความควบคุมของ พระเจนดุริยางค์

ในปี พ.ศ. 2477 กรมปี่พาทย์ในหลวง และ วงเครื่องสายฝรั่งหลวง สังกัดสำนักพระราชวัง ประสบมรสุม โดยคณะรัฐมนตรีมีมติให้ตัดงบประมาณของวงดนตรีสากลลงครึ่งหนึ่ง พระเจนดุริยางค์ได้พยายามอธิบายถึงความจำเป็นที่ต้องมีเครื่องสาย เครื่องปี่ เครื่องแตร และเครื่องประกอบจังหวะในวงออร์เคสตร า แต่ก็ไม่เป็นผล พระเจนฯ ได้อธิบายต่อหลวงวิจิตรวาทการว่า “นักดนตรีล้วนได้รับเงินเดือนน้อยอยู่แล้ว ถ้าจะลดเงินเดือนลงครึ่งหนึ่งก็จะต้องอัตคัดขาดแคลนไม่สามารถจะยังชีพได้ ครั้นจะตัดจำนวนนักดนตรีออกครึ่งหนึ่งก็จะไม่เป็นวงดนตรีที่เรียกว่า Orchestra พระเจนฯ จึงได้เสนอให้ปลดท่านเองเพียงคนเดียว ก็จะสามารถลดงบประมาณตามความต้องการของคณะรัฐมนตรี แต่ก็ไม่เป็นผลจึงต้องพิสูจน์โดยการบรรเลงวงออร์เคสตราให้คณะรัฐมนตรีฟังแล้วค่อยๆตัดเครื่องดนตรีออกเพื่อจะพิสูจน์ว่าวงดนตรีต้องการนักดนตรีจริงหรือไม่ ความไพเราะของดนตรีเป็นอย่างไ ร ในที่สุดคณะรัฐมนตรีก็ยอมตามที่พระเจนฯเสนอ คือนักดนตรีอยู่ครบทุกท่าน แต่ต้องโดนไปอยู่กรมศิลปากร อย่างไรก็ตามนับแต่นั้นมาพระเจนดุริยางค์ไม่ค่อยได้สร้างงานมากนัก อันเนื่องมาจากผลกระทบทางการเมืองและความอิจฉาริษยาในความสามารถของผู้มีอำนาจ

พระเจนดุริยางค์มีผลงานม ากมายในฐานะนักดนตรี ได้สร้างผลงานเป็นผู้ควบคุมวงดนตรีเครื่องสายฝรั่งหลวง วงดนตรีกรมศิลปากร วงดุริยางค์กองทัพเรือ วงดุริยางค์กองทัพอากาศ วงดุริยางค์กรมตำรวจ เป็นนักดนตรีที่มีฝีมือที่หาตัวจับยากคนหนึ่ง เป็นนักประพันธ์เพลงซึ่งได้ประพันธ์ เพลงชาติไทย เพลงทหารของชาติ เพลงปีใหม่ โหมโรงดาราณี เพลงศรีอยุธยา ซึ่งใช้ประกอบภาพยนตร์เรื่องพระเจ้าจักรา เรียบเรียงเสียงประสานเพลงต้นบรเทศ พม่ารำขวาน พม่าแปลง ธรณีกรรแสง เพลงปฐม เพลงพระราชนิพนธ์ใกล้รุ่ง สายฝน เป็นต้น ในฐานะครูดนตรีนั้น ถ้าขึ้นชื่อว่าเป็น “ศิษย์ของพระเจนฯ”

กลายเป็นประกาศนียบัตรที่สำคัญ ใครๆ ก็อยากจะพูด พระเจนฯ กลายเป็นสถาบันการดนตรีที่สำคัญมากคนหนึ่ง ในฐานะนักวิชาการดนตรี พระเจนดุริยางค์ได้แต่งตำราทางดนตรีไว้มากมาย เช่น หลักวิชาการดนตรีและการขับร้อง 1-3 แบบเรียนวิชาการประสา นเสียง 1-2 การดนตรี ทฤษฎีดนตรี นอกจากนี้พระเจนดุริยางค์ยังเรียบเรียงเพลงสำหรับเด็ก ประพันธ์คำร้องและทำนองโดยนายฉันท์ ขำวิไล “หนังสือบทขับร้อง ” ซึ่งเป็นเพลงสำหรับเด็กที่สมบูรณ์มาตรฐานที่สุดท่าที่เคยมีมาในหนังสือแบบเรียนของไทย กล่าวคือมีโน้ตประกอบคำร้อง และเปียโนบรรเลงประกอบเป็นต้น

เมื่อเดือนมิถุนายน ปี 2484 ผู้อำนวยการกองภาพยนตร์ทหารอากาศได้เรียญเชิญ "พระเจนดุริยางค์ " จากกรมศิลปากรให้มาเป็นผู้บริหารจัดตั้งวงดนตรีให้ถูกต้องตามหลักสากล ซึ่งพระเจนดุริยางค์ ได้จัดตั้งวงดนตรีตามมาตรฐานสากลขึ้น3วงคือ

- วงโยธวาทิต (Military Band) มอบให้ เรืออากาศโทโพธิ์ ศานติกุล เป็นผู้ควบคุมวง
- วงจุลดุริยางค์ (Orchestra) มอบให้จ่าอากาศโทเสงี่ยม กาศสุวรรณ เป็นผู้ควบคุมวง
- วงหัสดนตรี (Jazz Band) มอบให้จ่าอากาศโทถวัลย์ วรวิบูลย์ เป็นผู้ควบคุมวง

ในปีนี้ยังได้มีการบรรจุบุคคลพลเรือนที่เป็นดนตรีแล้ว จำนวน 19 คน เข้าเป็นนักดนตรีของกองแตรวง บุคคลต่างๆ เหล่านี้มาจากสถาบันต่างๆ คือ กรมมหรสพหลวง ทหารรักษาวัง กรมศิลปากร กองดุริยางค์ทหารบก กองดุริยางค์ทหารเรือ และนักเรียนดนตรีชาวบ้านทั่วไป และได้บรรจุเพิ่มอีก

ในปีพ.ศ. 2484 จนมีผู้ใต้บังคับบัญชาและศิลปินในรุ่นแรกๆ จำนวน 36 คน ในสมัยนั้นการบรรเลงเพลงในงานทั่วไปจะบรรเลงเพลงสากลสลับกับเพลงไทยสากล พระเจนดุริยางค์ท่านได้ประพันธ์และเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงให้กองแตรวงหลายเพลง เช่น เพลงศรีอยุธยา เพลงบ้านไร่นาเรา ประพันธ์คำร้องโดย ขุนวิจิ ตรมาตรา (สง่า กาญจนาคพันธ์) นอกจากนั้นการที่วงดนตรีไปบรรเลงในงานต่างๆ จะมีทหารญี่ปุ่นไปร่วมงานเป็นประจำ พระเจนดุริยางค์ ท่านได้นำทำนองเพลงญี่ปุ่นเพราะๆ มาเรียบเรียงเสียงประสานให้วงจุลดุริยางค์ และวงหัสดนตรี บรรเลงโดยใช้ชื่อว่า "ญี่ปุ่น 1" , "ญี่ปุ่น 2" ฯลฯ ซึ่งได้รับความชื่นชอบจากทหารญี่ปุ่นในสมัยนั้นมาก

ปี 2485 พระเจนดุริยางค์ได้ขออนุมัติ ผู้บัญชาการทหารอากาศ ก่อตั้งโรงเรียนดุริยางค์ทหารอากาศ เมื่อได้รับอนุมัติแล้วจึงเปิดรับสมัครบุคคลภายนอกเป็นนักเรียน "ดนตรีทหารอากาศ " เมื่อพฤษภาคม 2485 เมื่อ 1 มิถุนายน 2485 พระเจนดุริยางค์ได้รับการแต่งแต่งให้เป็นผู้อำนวยการโรงเรียน เริ่มทำการสอนวิชาสามัญและวิชาดนตรี หลักสูตร 5 ปี ปีที่ 1 เรียนวิชาสามัญและทฤษฎีดนตรี ปีที่ 2 - ปีที่ 5 เพิ่มวิชาฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรี พร้อมทั้งวิชาดนตรีขั้นประสานเสียงด้วย หลักสูตรนี้ได้ผลิตนักดนตรีทหารอากาศออกมาถึง 21 รุ่น รุ่นสุดท้ายคือรุ่นที่ 21 ปี 2534 รวมจำนวน 512 คน แต่

บางรุ่นได้ปรับปรุงระยะเวลาการศึกษาให้เหลือเพียง 3 ปี ตามแต่ความจำเป็นของทางราชการ ต่อมาภายหลังจึงได้มีการปรับระยะเวลาศึกษาให้เหลือเพียง 1 ปี แต่ก็ไม่ได้เปิดรับทุกปีเช่นเคย

ปัจจุบันการดนตรีศึกษาในประเทศไทยนับได้ว่ามีการพัฒนาก้าวหน้ากว่าในอดีตมาก และเป็นที่ยอมรับของสังคมมากขึ้น ในแง่ของวิชาชีพที่ไม่ใช่การเต้นกินรำกินหาสาระแก่นสารไม่ได้เหมือนแต่ก่อน แต่ทุกวันนี้อาชีพทางดนตรีเป็นอาชีพที่มีหลายมิติ ทั้ง ทางด้านการเป็นนั กดนตรี นักร้อง ผู้ทำงานเบื้องหลัง เช่น นักแต่งเพลง นักเรียบเรียงเสียงประสาน นักธุรกิจดนตรี ซึ่งนักดนตรีไทยในปัจจุบันมีความสามารถทางการดนตรีสูงขึ้นทั้งในแง่ทฤษฎีและการปฏิบัติ อีกด้านหนึ่งของการยอมรับคือ ทางด้านการศึกษาดนตรี วิชาดนตรีถูกยกมาตรฐานให้มีความสำคัญทัดเทียมกับวิชาแขนงอื่น ๆ มีการเปิดหลักสูตรดนตรีในระดับอุดมศึกษาหลายสาขา เช่น สาขาดนตรีศึกษา สาขาดนตรีปฏิบัติทั้งดนตรีคลาสสิกและดนตรีร่วมสมัยอื่น ๆ สาขาวิชาดนตรีเพื่อการธุรกิจ ฯลฯ ซึ่งมีทั้งร ะดับปริญญาตรี ปริญญาโท ถึงระดับปริญญาเอก ซึ่งตอบสนองความต้องการทางการศึกษาในประเทศนี้เอง

นอกเหนือจากการศึกษาในระบบการศึกษาขั้นพื้นฐานจนถึงระดับอุดมศึกษาแล้ว วิชาดนตรียังเป็นวิชาพิเศษที่มี พ่อ แม่ ผู้ปกครองให้ความสนใจสนับสนุนบุตรหลานให้เรียนดนตรีกั นเป็นอย่างมาก เนื่องจากการเรียนดนตรีในโรงเรียนไม่มีความพร้อมทางการจัดการศึกษา วัสดุอุปกรณ์ดนตรีมีราคาสูง ครูดนตรีตามโรงเรียนก็มีความเชี่ยวชาญเฉพาะด้านเท่านั้น หลักสูตรการศึกษาไทยก็ไม่ได้เน้นความสำคัญทางวิชาชีพดนตรีเท่าใดนัก โรงเรียนดนตรีเอกชนต่าง ๆ จึ งเกิดขึ้นเพื่อตอบสนองความต้องการของพ่อ แม่ ผู้ปกครอง และนักเรียนที่มีความสนใจเรียนวิชาการดนตรีนี้

ปัจจุบันมีโรงเรียนดนตรีเอกชน มาตรา 15(2) ที่อยู่ในความควบคุมของกระทรวงศึกษาธิการเฉพาะในเขตกรุงเทพมหานครมากกว่า 300 โรงเรียน บางโรงเรียนก็มีกลยุทธท างการตลาดโดยมีที่ตั้งในห้างสรรพสินค้าใหญ่ ๆ ซึ่งสะดวกต่อการเดินทางและตอบสนองชีวิตคนเมืองหลวงได้อย่างดี อีกปรากฏการณ์หนึ่งที่แสดงถึงความสนใจในการศึกษาดนตรีสากลในประเทศไทย คือ การที่สถาบันการดนตรีต่างประเทศได้เข้ามาเป็นศูนย์ทดสอบมาตรฐานทางการเรียนดนตรี โดยนักเรียนสามารถเลือกสอบในระดับความสามารถของตนเองได้ และเรียนมาจากที่ใดก็ได้ การทดสอบนี้ได้รับความสนใจอย่างมากมีนักเรียนไทยสมัครเข้าทดสอบเป็นจำนวนมาก ตัวอย่างสถาบันดนตรีต่างประเทศเหล่านี้ได้แก่ Trinity College of Music ของมหาวิทยาลัยลอนดอน , The Associated Board of the Royal Schools of Music , Australian Music Examinations Board ,London College of Music & Media , a faculty of Thames Valley University ดังนั้นจะเห็นได้ว่า สถาบันดนตรีต่างประเทศเหล่านี้มีอิทธิพลส่วนหนึ่งกับการเรียนดนตรีของเยาวชนไทยมากพอสมควร

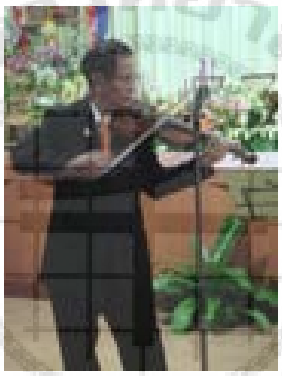
แม้ความตื่นตัวทางการศึกษาดนตรีในประเทศจะมีมากขึ้นดังสังเกตได้จากเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่กล่าวมาแล้วข้างต้นนี้ แต่มาตรฐานของการเรียนดนตรีแล้วประสบผลสำเร็จของเยาวชนไทยยังไม่เด่นชัดนัก ปัญหาหนึ่งที่ทำให้การเรียนดนตรีสากลของนักเรียนไทยไม่ประสบผลสำเร็จเท่าที่ควร เหตุผลหนึ่งน่าจะมาจากทัศนคติทางการศึกษา แม้ดนตรีสากลจะมีวิธีคิด วิธีปฏิบัติตามแนวทางดนตรีตะวันตก แต่วัฒนธรรมทางการดนตรีของไทยและของชาติตะวันตกมีความแตกต่างกันอย่างมาก เยาวชนตะวันตกได้ถูกปลูกฝังให้มีความรัก ความนิยมในดนตรี จากการไปโบสถ์ทุกวันอาทิตย์ ได้ฝึกร้องเพลงศาสนาที่มีการร้องประสานเสียงและมีการเล่นดนตรีประกอบ วัฒนธรรมการชมการแสดงดนตรี มีวงออร์เคสต้าในทุกตำบล นักดนตรีที่มีความสามารถได้รับการยกย่องในสังคม มีการส่งเสริมการศึกษาดนตรีในเยาวชนอย่างจริงจัง มีการคัดเลือกเด็กที่มีพรสวรรค์ทางดนตรีและส่งเสริมความสามารถอย่างเต็มที่ ส่วนในประเทศไทยทัศนคติดั้งเดิมของการดนตรี คือ เป็นเครื่องไว้แก้ความรำคาญ ผ่อนคลายอารมณ์เท่านั้น เป็นอาชีพที่ไม่มีเกียรติ ไม่สามารถทำเงินได้มากเหมือนวิชาชีพอื่น ๆ ดังนั้นแม้วันเวลาผ่านมา ถึงปัจจุบันนี้ พ่อ แม่ ผู้ปกครองบางคนอาจเห็นถึงความสำคัญของการดนตรีบ้าง ก็ส่งบุตรหลานมาเรียนดนตรีกันมากขึ้น แต่พ่อ แม่ไม่ได้จัดสิ่งแวดล้อมที่เอื้ออำนวยต่อการพัฒนาทางความคิดดนตรีที่ดีให้เด็ก ไม่สนับสนุนให้เด็กดูคอนเสิร์ต ไม่สนับสนุนให้เด็กทำกิจกรรมดนตรีเป็นกลุ่ม อีกทั้งยังไม่สนับสนุนเด็กที่มีพรสวรรค์ด้านนี้ให้ได้ศึกษาเป็นวิชาเอกด้วย เด็กจึงไม่มีประสบการณ์สุนทรียะทางดนตรีอย่างแท้จริง ประสบการณ์ดนตรีก็มีเพียงการมาพบครูดนตรี 1 ชั่วโมงต่อสัปดาห์เท่านั้น

เมื่อเด็กไม่มีประสบการณ์ทางดนตรี ไม่มีประสบการณ์สุนทรียะ ไม่มีสิ่งแวดล้อมทางดนตรีที่หล่อเลี้ยงชีวิตจิตใจ วิชาดนตรีที่เรียนก็มีสภาพไม่ต่างไปจาก วิชาคณิตศาสตร์ วิทยาศาสตร์ ภาษาศาสตร์ ฯลฯ ซึ่งเด็กเรียนไปตามสภาพที่ครูหรือสถาบันการศึกษาจัดไว้ให้เท่านั้น จึงเห็นได้ว่านักเรียนดนตรีสากลส่วนใหญ่เล่นดนตรีเหมือนหุ่นยนต์ เล่นเปียโนเหมือนกดแป้นพิมพ์ดีด ไม่สามารถเข้าถึงดนตรีที่ลึกซึ้ง ไม่สามารถตีความหมายของเสียงดนตรีที่ตนเล่นได้ น่าเสียดายที่ปรากฏการณ์นี้เกิดขึ้นกับเด็กไทยจำนวนมาก แม้จะมีความขยันหมั่นศึกษาก็ตาม

มีความแตกต่างประการหนึ่งของการเรียนดนตรีแบบสากลและการเรียนแบบดนตรีไทยดั้งเดิม นั่นคือ ดนตรีไทยเรียนกันด้วยการต่อเพลง หมายถึง ครูเล่นให้เด็กฟัง และเด็กเล่นโดยการเลียนแบบ ท่องจำเล่นซ้ำ ๆ เพื่อฝึกความชำนาญ เด็กไทยสามารถเล่นดนตรีจากวิธีการสอนนี้ได้ดี โดยไม่ต้องอาศัยการ ดูโน้ตเพลงแต่ประการใด เด็กต้องเรียนจากการท่องจำเพียงอย่างเดียว ถ้าเปรียบเทียบกับกระบวนการทางการศึกษาแล้วจะได้ดังแผนภาพนี้

การศึกษาทั่วไป	ฟัง	>	พูด	>	อ่าน	>	เขียน
ดนตรีสากล	อ่าน	>	ปฏิบัติ	>	ฟัง	>	สร้างสรรค์
ดนตรีไทย	ฟัง	>	ปฏิบัติตาม(เล่นดนตรี)				

มีอีกแนวคิดหนึ่งที่ผสมผสานการเรียนดนตรีแบบดนตรีไทย และเพิ่มเติมในส่วนของการอ่านโน้ตทีละน้อย นั่นคือ แนวคิดของ ชินอิชิ ซูซูกิ (Shinichi Suzuki. 1898 –1998) ซึ่งได้กล่าวถึงประวัติผลงาน และแนวทางในการสอนในหัวข้อก่อนหน้านี้แล้ว ปัจจุบันนี้ การสอนของซูซูกิ นับได้ว่าเป็นหลักการสอนไวโอลินที่สำคัญที่ใช้อยู่ในประเทศ ในทุกสถาบันการดนตรีทั้งในระบบ นอกระบบ และตามอัธยาศัย ล้วนใช้เทคนิคการสอนและตำราของซูซูกิเป็นส่วนใหญ่



ภาพประกอบ 5 ภาพ รศ. ดร. โกวิทย์ ขันธศิริ

รองศาสตราจารย์ ดร. โกวิทย์ ขันธศิริ

รองศาสตราจารย์ ดร. โกวิทย์ ขันธศิริ เป็นคนไทยคนแรกที่ได้รับทุนการศึกษา ณ ประเทศเนเธอร์แลนด์ด้านการดนตรีอย่างจริงจังเป็นระยะเวลานานถึง 7 ปีจนสำเร็จปริญญาตรี และไปศึกษา ณ ประเทศสหรัฐอเมริกา และประเทศอังกฤษ รวมระยะเวลา 4 ปี จนสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโทและปริญญาเอก

นอกจากนี้ยังเป็นนักดนตรีที่แสดงตามคำเชิญ ทั้งดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก (ดนตรีคลาสสิก) ทั้งในประเทศและต่างประเทศในเอเชีย ยุโรป และอเมริกา ปัจจุบันยังเป็นกรรมการบรรณาธิการของการจัดทำสารานุกรมดนตรีไทยของราชบัณฑิตยสถาน โดยมีผลงานจำหน่ายสำหรับ

นักดนตรีไทยกว่า 5 เล่ม รวมทั้งได้รับเชิญเป็นที่ปรึกษาของสมาคมครูดนตรีแห่งประเทศไทย เป็น กรรมการ (ด้านดนตรี-บันเทิง) ของสมาคมนักเรียนเก่าประเทศเนเธอร์แลนด์ เป็นที่ปรึกษาคณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นกรรมการรับรองมาตรฐานการศึกษาของสถาบันอุดมศึกษาเอกชน สาขาวิชาดุริยางค์ศิลป์ เป็นกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิของคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา และผู้อำนวยการศูนย์ศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเกษมบัณฑิต

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2552: 29 - 38) การวิจัยองค์ความรู้ศิลปินแห่งชาตินายศิริ วิชเวช เพื่อศึกษาประวัติศิลปิน และผลงานด้านดนตรีไทย เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้ทางดนตรีไทย และเผยแพร่องค์ความรู้ด้านการขับร้องเพลงไทยของครู ทั้งทางด้านทฤษฎีและปฏิบัติสืบเนื่องมาจนเป็นที่ยอมรับระดับชาติ และได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ องค์ความรู้และผลงานของครูศิริ วิชเวช นั้นมีหลายด้าน ได้แก่การขับเสภา การขยับกรับเสภา การขับร้องเพลงไทย การบรรเลงดนตรีไทย และการเป็นพิธีกรในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย นับเป็นองค์ความรู้ที่ทรงคุณค่า การได้รับการจัดเก็บข้อมูลองค์ความรู้ จะนำไปสู่การขับเคลื่อนต่อระบบการศึกษาวัฒนธรรมไทยต่อวงการดนตรีไทยต่อการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยสู่สาธารณชน สู่นานาชาติ โดยสามารถนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์และ มานพ วิสุทธิแพทย์ (2552: 19) การวิจัยองค์ความรู้ ศิลปินแห่งชาติ นายจรัส อาจณรงค์ เพื่อศึกษาประวัติศิลปิน และผลงานทางด้านดนตรีไทย เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้ทางด้านดนตรีไทย และเผยแพร่องค์ความรู้ของครูด้านดนตรีไทย ครูจรัส นับได้ว่าเป็นปรมาจารย์ด้านดนตรีไทยที่มีความรู้เป็นที่ยอมรับกันในหมู่นักดนตรีไทยว่าท่านเป็น “คลัง” หรือ “ธนาคารดนตรีไทย ” ได้แก่ องค์ความรู้ทางด้านบทเพลง องค์ความรู้ทางด้านการปฏิบัติและองค์ความรู้ทางด้านการนำไปใช้ การบูรณาการองค์ความรู้ นำองค์ความรู้ที่ได้จัดทำฐานคลังข้อมูลทางวัฒนธรรม

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2552: 20 - 34) การวิจัยองค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ นายสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ประจำปี 2548 โดยมีประเด็นการศึกษาได้แก่ ประวัติศิลปิน ผลงานดนตรี และเอกลักษณ์ด้านดนตรีไทย องค์ความรู้ด้านดนตรีไทย การถ่ายทอดดนตรีไทย เป็นผู้ที่ศึกษาเรียนรู้ ดนตรีไทยอย่างจริงจัง มีความรู้ทั้งทางด้านทฤษฎีและการปฏิบัติ เขียนและอ่านโน้ตสากลได้เป็นอย่างดี เป็นศิลปินท้องถิ่นที่มีความเชี่ยวชาญในเรื่องดนตรีไทย มีฝีมือยอดเยี่ยมและมีผลงานประพันธ์เพลงไทยเป็นจำนวนมาก และต่อเนื่องมาโดยตลอด ผลงาน ประพันธ์เพลงเช่น สามไม้ในเถา เพลงกลางพนาเถา เพลงโหมโรงศิวะประสิทธิ์ 3 ชั้น เพลงจีนเก็บบุบผา เพลงไอยราชูงวงเถา เพลงรั้วแดง กำแพงเหลืองเถา ระบำบุษราคัมมณี เป็นต้น ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นผู้มีผลงานดีเด่นทาง วัฒนธรรม สาขาศิลปะ (ดนตรีไทย) จากสำนักงานคณะกรรมการ

วัฒนธรรมแห่งชาติ ได้รับคัดเลือกเป็นพ่อตัวอย่างจากคณะกรรมจัดงานวันพ่อแห่งชาติ นายสำราญ เกิดผล เป็นครูที่มีจิตใจน้ำใจดีเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่แก่ผู้มีความสนใจด้านดนตรี เป็นที่รักของบรรดาลูกศิษย์ ใช้ชีวิตด้วยการเผยแพร่ดนตรีไทยให้แก่นักเรียน นักศึกษาในสถาบันต่างๆ มากมาย

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2552) การวิจัยองค์ความรู้ศิลปินแห่งชาตินี้ เป็นการวิจัยเฉพาะกรณี นายพินิจ ฉายสุวรรณ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ประจำปี 2540 สนใจดนตรีไทยเนื่องจากบิดาหาจัดลิเกมาแสดงในงานโกนจุกของตน ทำให้สนใจการบรรเลงของวงปี่พาท ย์เป็นพิเศษ จึงเริ่มฝึกระนาดเอกมาตั้งแต่นั้น โดยบิดาสร้างเครื่องปี่พาทย์ให้พร้อมกับนำไปฝากกับครูดนตรีไทยหลายคน ซึ่งต่อมาภายหลัง ได้มีโอกาสเรียนดนตรีสากลที่กรมศิลปากร ทั้งทางด้านทฤษฎีโน้ตสากลและการปฏิบัติ เมื่อเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 จึงกลับบ้านเดิมที่พระนครศรีอยุธยา หันไปฝึกเพลงเรียนเพลงปี่พาทย์กับครูทวน ครูเจ๊ก อ่อนละมุน นักดนตรีสองพี่น้องที่มีฝีมือของจังหวัดอ่างทอง ได้แสดงฝีมือระนาดเป็นที่ประจักษ์ว่ามีความสามารถเป็นเลิศ ครูทวนจึงนำไปฝากเป็นศิษย์ครูพริ้ง ดนตรีรส ครูร ะนาดของกรมศิลปากร จนสามารถเดี่ยวกราวในที่ต้องใช้ความสามารถทางดนตรีเป็นอย่างสูงได้ จากนั้นสมัครเป็นศิษย์ครูสอน วงฆ้อง ผู้มีฝีมือทางฆ้องวงเป็นเลิศ จนฝีมือเป็นที่ยอมรับว่าเป็นนักดนตรีไทยที่มี ความสามารถสูงคนหนึ่งของไทย โดยเฉพาะทางด้านปี่พาทย์ และเครื่องสา ย นายพินิจสามารถบันทึกโน้ตได้ทั้งโน้ตไทย โน้ตสากล และโน้ตตัวเลข มีผลงานการประพันธ์เพลงประเภทต่างๆไว้เป็นจำนวนมาก เช่น เพลงโหมโรงเสภาเพลงเถา เพลงเดี่ยว เพลงชุด และการที่มีความสามารถทั้งทางด้านการบรรเลง การบันทึกโน้ตสากล โน้ตไทย และโน้ตตัวเลข ทำให้สามารถถ่ายทอดเพลงไทยในเชิงหลักวิชาการได้เป็นอย่างดี ได้รับการยอมรับจาก นักดนตรีทั่วไป ว่าเป็นปรมาจารย์ ทางดนตรีไทยคนหนึ่งที่สร้างสรรค์ผลงานไว้รอบด้าน โดยปัจจุบันเป็นอาจารย์พิเศษในฐานะผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยของมหาวิทยาลัยมหิดล สอนในระดับปริญญาโท สาขาดนตรีศึกษาและดนตรีวิทยา

สมหมาย โมกศักดิ์ (2550: 219 - 220) ศึกษาภูมิปัญญาครูดนตรีไทย ครูองุ่น บัวเอี่ยม เพื่อศึกษาประวัติ ภูมิปัญญาเดิมและ ภูมิปัญญาที่สร้างขึ้น ครูองุ่น บัวเอี่ยม มีนามเดิมว่า ชอุ่ม อินทาปัจ เกิดเมื่อวันที่ 27 กรกฎาคม 2464 ที่อำเภอกำแพงแสน จังหวัดนครปฐม เป็นบุตรคนที่ 6 ของรองอำมาตย์โทขุนแสนประศาสน์ (เขียน อินทาปัจ) กับ นางพิศ แซ่อึ้ง ในจำนวนพี่น้อง 9 คน และพี่ชายต่างมารดา 1 คน การศึกษาจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่โรงเรียนลำพระยา จังหวัดนครปฐม ภายหลังจึงได้ศึกษาจนจบชั้นมัธยมศึกษาปี ที่ 3 ที่โรงเรียนศึกษาผู้ใหญ่วัดมหาธาตุ สมรสกับ จ .ส.ต.ฟุ้ง บัวเอี่ยม ในปีพ.ศ.2486 ท่านทั้งสองไม่มีบุตร ภูมิปัญญาของครูดนตรีที่ได้สืบทอดสร้างสรรค์ผลงานขึ้นมีความสำคัญอย่างยิ่ง ในบริบทของดนตรี การศึกษาภูมิปัญญาครูดนตรีนั้นจะได้ทราบกลวิธีการสืบทอดของครูดนตรี ค่านิยมและความเชื่อในการเรียนการสอน เทคนิคการบรรเลงดนตรี เทคนิคการขับร้อง

องค์ความรู้เดิมที่ครูดนตรีไทยได้สืบทอดมา องค์ความรู้ใหม่ที่ครูดนตรีไทยได้พัฒนาสร้างสรรค์ขึ้น ซึ่งนำมาปรับใช้ในการเรียนการสอนทางดนตรีไทยปัจจุบัน เป็นแนวทางในการศึกษาวิชาการด้านดนตรีซึ่งมีส่วนช่วยให้เอกลักษณ์ของชาติด้านดนตรีดำรงอยู่ผดุงความเป็นชาติที่เจริญ มีวัฒนธรรมที่เข้มแข็ง

พิสุทธิ์ การบุญ (2551: 152 - 153) การศึกษาชีวประวัติและวิธีการขับร้องของ เสรี รุ่งสว่าง ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ เสรี รุ่ งสว่าง นักประพันธ์ ผู้เรียบเรียงเสียงประสาน ศิลปินเพลงลูกทุ่งไทยและเก็บรวบรวมข้อมูลบทเพลงที่ได้รับรางวัลพระราชทานจาก สมเด็จพระเทพ รัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี จำนวน 3 บทเพลง และบทเพลงที่ได้รับความนิยมจากคำแนะนำของเสรี รุ่งสว่าง จำนวน 9 บทเพลง รวม 12 บทเพลง โดยมีจุดมุ่งหมายในการศึกษาค้นคว้า และวิธีการ ดำเนินการวิจัยบทเพลงลูกทุ่งไทย เพลงไม้เรียวครู เพลงเทพธิดาผ้าชิ่น เพลงจดหมายจากแม่ เพลงร้องเพลงเพื่อแม่บทเพลงคนกล่อมโลกเพลงไอ้หนุ่มทุ่งกระโจมทอง เพลงไฟกินฟืน เพลงไอ้หนุ่มรถซุง เพลงกอดแก้จน เพลงข้าวตั้งท้องน้องตั้งครรภ์ เพลงเรียกพี่ได้ไหม เพลงดอกไม้กับก้อนอิฐ

พงษ์ชัย ไทยวรรณคดี (2529) ศึกษาวรรณกรรมจากบทเพลงสุนทราภรณ์ วงดนตรีสากลที่ได้พัฒนาบทเพลงมาจากดนตรีหลายแนวผสมผสานกัน มีทั้งเพลงในละครร้อง เพลงไทยเนื้ อเต็ม เพลงประกอบภาพยนต์ เพลงรำวง เพลงไทยสากล และเ พลงแจ๊ส ครูเอื้อ สุนทรสนานเป็นผู้ริเริ่มก่อตั้งวงดนตรีในขณะที่ท่านได้รับราชการที่กองมหรสพ กรมศิลปากร เดิมใช้ชื่อวง ดนตรีกรมโฆษณาการ เมื่อวันที่ 20 พฤศจิกายน พ.ศ. 2428 เป็นครั้งแรก ใช้นักดนตรีจากอดีต วงไทยฟิล์ม และต่อมาได้เปลี่ยนชื่อเป็นวงสุนทราภรณ์ แ ละใช้ชื่อวงสุนทราภรณ์สืบมาจนปัจจุบัน อรรณพ วรวานิช (2547: 188-189) การศึกษาชีวประวัติและการขับร้องของ ศรีสุดา รัชตะวรรณ ข้อมูลจากชีวิตและผลงานที่ยังไม่มีผู้ใดศึกษา และเก็บรวบรวมข้อมูลไว้เป็นหลักฐาน เพื่อจะได้เป็นประโยชน์ในด้านการศึกษาดุริยาง คศิลป์ ส่วนในด้านของเพลงที่นำมาศึกษาเหล่านี้ได้รับการแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านเพลงสุนทราภรณ์ คือ วรนุช อารีย์ มาริษา อมาตยกุล นักร้องกรมประชาสัมพันธ์ นักร้องนักดนตรีวงดนตรีสังคีตสัมพันธ์

ซึ่งเป็นเพลงที่ ศรีสุดา รัชตะวรรณ มักนำไปมอบให้เป็นที่ระลึกแด่ผู้ที่ชื่นชอบ โดยบันทึกเสียงที่บริษัทโรต้าแผ่นเสียง – เทป จำกัด ชุดที่ 24 (ที่ระลึกวันเกิด) ตลับทองสุนทราภรณ์ “แมวกะหนู ” ศรีสุดา รัชตะวรรณ ร้องทั้งชุด รวม 18 เพลงจากต้นฉบับเดิม โดยมีจุดมุ่งหมายในการศึกษาค้นคว้าและวิธีดำเนินการวิจัย ศรี สุดา รัชตะวรรณ เกิดวันที่ 12 พฤศจิกายน พ.ศ. 2473 ที่จังหวัดยะลา เป็นบุตรคนที่4 ของหลวงอรรถจารีย์วรานุวัติ (บุญมาก) รับราชการตำแหน่งอัยการจังหวัด และนางบุญทวน (แม่ชีบุญทวน) มีพี่น้องร่วมบิดามารดาเดียวกัน 6 คน ได้แก่ นายบัณฑิต รัชตะวรรณ (ถึงแก่กรรม)

นายจิระ รัชตะวรรณ (ถึงแก่กรรม) นายเสริม รัชตะวรรณ นางศรีสุดา จุลละบุษปะ (รัชตะวรรณ) นางสุมล รัชตะวรรณ(ฤชุพันธ์) และ นท.รัชตะ รัชตะวรรณ น.ศรีสุดา รัชตะวรรณ สมรสกับ วินัย จุลละบุษปะ (ถึงแก่กรรม) ไม่มีบุตรธิดา

กิตติวัฒน์ ขวัญมงคล (2552: 141 - 160) ศึกษาชีวประวัติและการขับร้องของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ชีวิตและผลงานที่ยังไม่มีผู้ใดศึกษา และเก็บรวบรวมข้อมูลไว้เป็นหลักฐาน เพื่อจะได้เป็นประโยชน์ในด้านการศึกษาดุริยาง คศิลป์ส่วนในด้านของเพลงที่นำมาศึกษาเหล่านี้ได้รับการแนะนำ จากผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิ ทาง ด้านเพลงลูกทุ่งคือนายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* จากการศึกษาในหัวข้อเรื่องวิธีการขับร้องเพลง ผู้ศึกษามีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์วิธีการขับร้องของ นายสมเศียร พานทอง*(ชาย เมืองสิงห์)* ในลักษณะเพลง 5 รูปแบบ ซึ่งเป็นการเสนอผลงานการแสดงที่เป็แนวความคิดอนุรักษ์ โดยผู้ศึกษาได้สรุปผลที่ได้จากการวิเคราะห์วิธีการขับร้อง นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นักร้อง – นักแต่งเพลงลูกทุ่ง) ปีพุทธศักราช 2538 เกิดเมื่อวันอังคารที่ 24 ตุลาคม พ.ศ. 2482 ขึ้น 11 ค่ำ เดือน 11 ปีเถาะ ณ บ้านเลขที่ 20 หมู่ 3 ตำบลบางมัญ อำเภอเมือง จังหวัดสิงห์บุรี ปัจจุบัน (พ.ศ. 2547) อายุ 68 ปี คุณพ่อสี พานทอง กับคุณแม่ป่วน และมีบุตร 4 คน มีพี่สาวร่วมมารดาเดียวกัน คือ นางปิ่น, นางเปลี่ยน และนางสว่าง ส่วนนายสมเศียร พานทอง เป็นบุตรคนสุดท้าย คนที่ 4 ของคุณแม่ป่วน คุณแม่ป่วนได้ให้กำเนิดบุตรชายคนแรกของครอบครัว นั่นคือ ด.ช.เสียน พานทอง ญาติพี่น้องเรียกชื่อเล่นว่า ดิงดิ๊ ซึ่งต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็น “สมเศียร พานทอง” ตอนเข้าโรงเรียนมัธยม

บทที่ 3

วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาค้นคว้า เรื่อง ศึกษาเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพน ของรองศาสตราจารย์ ดร . โกวิทย์ ขันธศิริ ผู้วิจัยได้เริ่มเก็บข้อมูลจากเอกสารตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องและเก็บข้อมูลภาคสนามเพื่อรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลจริง จากนั้นจึงนำข้อมูลที่ได้ทั้งหมดมาเรียบเรียงเป็นรายงานการวิจัยในรูปแบบของการบรรยายเชิงพรรณาวิเคราะห์ ผู้วิจัยได้กำหนดแนวทางและขั้นตอนในการดำเนินงานดังนี้

1. ขั้นค้นคว้ารวบรวมข้อมูล

ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเบื้องต้นจากเอกสาร บทความ หนังสือ วิทยานิพนธ์ และสิ่งพิมพ์ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องศึกษาเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพนโดยรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

2. ขั้นเก็บข้อมูลภาคสนาม

2.1 การสัมภาษณ์รองศาสตราจารย์ ดร. โกวิทย์ ขันธศิริ

2.2 การสัมภาษณ์บุคคลแวดล้อมรองศาสตราจารย์ ดร. โกวิทย์ ขันธศิริ

3. ขั้นเรียบเรียงข้อมูล

3.1 เรียบเรียงข้อมูลจากตำราและเอกสารทางวิชาการรวมทั้งงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเรื่องที่ศึกษา

3.2 เรียบเรียงข้อมูลจากการสัมภาษณ์รองศาสตราจารย์ ดร. โกวิทย์ ขันธศิริ

3.3 เรียบเรียงข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลแวดล้อมของศาสตราจารย์ ดรโกวิทย์ ขันธศิริ

3.4 วิเคราะห์บทเพลงการเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพนโดยรองศาสตราจารย์โกวิทย์ ขันธศิริ

4. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

4.1 ศึกษาประวัติของรองศาสตราจารย์ ดร. โกวิทย์ ขันธศิริ

4.1.1 ประวัติส่วนตัว

4.1.2 ประวัติการศึกษาทั่วไป

4.1.3 ประวัติทางด้านดนตรี

4.1.4 ประวัติการทำงาน

4.1.5 ผลงานทางด้านดนตรี

4.1.5.1 ผลงานการแสดงและประสบการณ์

4.1.5.2 ผลงานทางด้านดนตรีไทย

4.1.5.3 ผลงานทางด้านดนตรีสากล

4.1.6 ผลงานตำราและ งานวิจัย

4.1.7 ผลงานทางด้านการสอนไวโอลิน

4.1.8 รางวัลเกียรติคุณที่ได้รับ

4.2 ศึกษาการเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพนของ รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

4.2.1 ศึกษาการประยุกต์ใช้เทคนิคมือขวา เช่น การใช้คันชักถ่ายทอดอารมณ์เพ ลงไทย ประเภทของคันชัก

4.2.2 ศึกษา การประยุกต์ใช้เทคนิคมือซ้าย เช่น เทคนิคการพรมนิ้ว การรูดนิ้วและการวิบราโต

4.2.3 ศึกษา ลูกเอื้อน ลูกคลอ ลูกสะบัด เทคนิค การกดนิ้วควบ สองสาย (Double Stops) เทคนิคการดีดสายไวโอลินด้วยมือซ้าย (Left Hand Pizzicato) ในบทเพลงไทย

5. ขั้นสรุปข้อมูล

5.1 นำข้อมูลที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนามมาเรียบเรียงวิเคราะห์แล้วทำการบันทึกลงในงานวิจัย

5.2 นำเสนอแนวคิดและสาระสำคัญ จากการศึกษาค้นคว้าเชิงคุณภาพในรูปแบบลักษณะของการพรรณาวิเคราะห์

บทที่ 4
การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยในหัวข้อเรื่องศึกษาเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพนของรองศาสตราจารย์ ดรโกวิทย์ ขันธศิริ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) วิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้วิธีพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive) ตามแนวทางของวิทยานิพนธ์เชิงคุณภาพ ซึ่งสามารถแบ่งประเด็นการวิเคราะห์ข้อมูลออกเป็นหัวข้อดังนี้

1. ศึกษาประวัติของรองศาสตราจารย์ ดร. โกวิทย์ ขันธศิริ

1.1 ประวัติส่วนตัว

รองศาสตราจารย์ ดร . โกวิทย์ ขันธศิริ เกิดเมื่อวันที่ 10 พฤศจิกายน พ .ศ. 2484 เกิดที่จังหวัดกรุงเทพมหานครย่านฝั่งธนบุรี บิดาชื่อนายสมบุญ ขันธศิริ มารดาชื่อนางสมจิตต์ ขันธศิริ (สุคันธลักษณ์) มีน้องสาวหนึ่งคน คือ รองศาสตราจารย์อรวรรณ บรรจงศิลป์ มีบุตร 1 คน คือนายปิยะวิทย์ ขันธศิริ คุณพ่อคุณแม่เป็นชาวอยุธยา ท่านเติบโตในครอบครัวที่คุณพ่อคุณแม่ชอบดนตรีไทยมาก โดยเฉพาะคุณพ่อของท่าน คือ คุณพ่อสมบุญ ขันธศิริ มีความสามารถเล่นซออู้และไวโอลินเป็นครูสอนดนตรีคนแรกของท่าน จากนั้นได้พาท่านและน้องสาว (รองศาสตราจารย์อรวรรณ บรรจงศิลป) ไปเรียนดนตรีกับ ครูดนตรีไทย คือ นายจำนง ราชกิจ (จรัญ บุญรัตนพันธ์) และคุณหลวงไพเราะเสียงซอ ซึ่งท่าน รศ .ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้เรียนเพลงไทยประเภทเพลงเดี่ยว เช่น เพลงนกขมิ้น เพลงสารถี เพลงพญาโศก เพลงแขกมอญและเพลงสุดสงวน เป็นต้น

ท่านได้มีโอกาสแสดงดนตรีตามบ้านผู้ ใหญ่มากมาย และแสดงในพระบรมมหาราชวัง ต่อหน้าพระพักตร์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ฯ รัชกาลที่ 9 คุณพ่อของท่านจึงพยายามส่งเสริมให้ท่านไปเรียนดนตรีกับครูดนตรีไทยอีกหลายท่าน ได้แก่ ครูบรรเลง ศิลปบรรเลง , ครูชิ้น ศิลปบรรเลง และครูจากทางบ้านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ท่านยังได้ต่อเพลงไทยหมู่กับครูนิภา อภัยวงศ์ ครูชิน หงษ์รัตน์ และต่อทางร้องกับครูถีร์ ปี่เพราะ และครูไพฑูรย์ กิตติวรรณ ดังนั้นท่านจึงนับว่ามีความเชี่ยวชาญทางดนตรีไทยอย่างมาก

ในด้านชีวิตครอบครัว อาจารย์โกวิทย์ สมรสกับคุณอารยา บุญรัตน์ ปัจจุบันประกอบธุรกิจส่วนตัว มีบุตรชายชื่อนายปิยะวิทย์ ขันธศิริ จบการศึกษาคณะมนุยศาสตร์ สาขาการดนตรี มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ เป็นหัวหน้าวงออร์เคสต้าของมหาวิทยาลัย ลูกชายอาจารย์โกวิทย์คนนี้เป็นลูกไม้ที่หล่นไม่ไกลต้น ชำนาญการเล่นไวโอลินฝีมือระดับอาชีพ สามารถร่วมเล่นไวโอลินกับวงอาชีพ

ปัจจุบันอาจารย์โกวิทย์ใช้ชีวิตวัย 70 ปี หลังเกษียณอายุราชการอย่างมีความสุขกับครอบครัว แต่ก็ยังคลุกคลีกับงานด้านดนตรีที่ตนเองรักอยู่ตลอดเวลา ทั้งในด้านการแสดงดนตรีและการสอนดนตรี

ภาพประกอบ 6 ภาพรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

1.2 ประวัติการศึกษาโดยทั่วไปรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้มีการศึกษาดังต่อไปนี้

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

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

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

ประกาศนียบัตร ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง จากวิทยาลัยครูสวนสุนันทา วิชาเอกคณิตศาสตร์ พ.ศ. 2506

ประกาศนียบัตร ทางการเล่นไวโอลินเกรด8 จาก Royal School of Music, UK พ.ศ. 2508

1.3 ประวัติการศึกษาดนตรี

รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ท่านเติบโตในครอบครัวที่คุณพ่อคุณแม่ชอบดนตรีไทยมาก โดยเฉพาะคุณพ่อของท่าน คือ คุณพ่อสมบุญ ขันธศิริ มีความสามารถเล่นซออู้และไวโอลิน เป็นครูสอนดนตรีคนแรกของท่าน จากนั้นได้พาท่านและน้องสาว (รองศาสตราจารย์อรวรรณ บรรจงศิลป) ไปเรียนดนตรีกับ ครูดนตรีไทย คือ นายจำนง ราชกิจ (จรัญ บุญรัตนพันธ์) และคุณหลวงไพเราะเสียงซอ ซึ่งท่าน รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้เรียนเพลงไทยประเภทเพลงเดี่ยว

ทางด้านการศึกษาดนตรีสากลนั้น ท่านได้เรียนไวโอลินกับคุณพ่อของท่าน ซึ่งคุณพ่อได้เป็นผู้สร้างไวโอลินขนาดเล็กซึ่งเหมาะสมกับสรีระของท่านในวัยเด็กด้วย และเมื่อท่านได้เข้าศึกษาต่อที่วิทยาลัยครูสวนสุนันทา ท่านได้เรียนไวโอลินกับครูชด แห่งโรงเรียนนาฏศิลป์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์พันเอกชูชาติ พิทักษากร ซึ่งเป็นครูไวโอลินคนไทยคนแรกที่ได้ศึกษาในต่างประเทศและชนะเลิศรางวัลการแข่งขัน ไวโอลินนานาชาติ จึงทำให้ท่านได้รับการศึกษาพื้นฐานไวโอลินที่ถูกต้องและเกิดแรงบันดาลใจในการศึกษาต่อทางไวโอลิน

รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ เป็นคนไทยคนแรกที่ได้รับทุนไปศึกษา ณ ประเทศเนเธอร์แลนด์ ด้านการดนตรีอย่างจริงจัง เป็นระยะเวลานานถึง 7 ปี จนสำเร็จปริญญาตรี และไปศึกษา ณ ประเทศสหรัฐอเมริกา และประเทศอังกฤษ รวมระยะเวลา 4 ปี จนสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโทและปริญญาเอก

รองศาสตราจารย์ ดร .โกวิทย์ ขันธศิริ เป็นผู้ร่วมก่อตั้งวงซิมโฟนีออร์เคสตร้าที่สำคัญของเมืองไทย คือวง บางกอกซิมโฟนี ออเครสตร้า (Bangkok Symphony Orchestra) และ วงแฟนตาเซียไลท์ออเคสตร้า (Fantasia Light Orchestra) ร่วมกับ ดร. ประทักษ์ ประทีประเสน ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีสากล กรมศิลปากร ร่วมก่อตั้งวง ซิมโฟนี ออเครสตร้าแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (C.U. Orchestra) และวงครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยา ลัย (C.U.Ed.Orchestra) เป็นหัวหน้าวงจามจุรีแชมเบอร์ออร์เคสตร้า ซึ่งเป็นทั้งผู้จัดการวงและจัดการแสดงในปัจจุบันอีกด้วย นอกจากนี้ยังเป็นผู้ก่อตั้งและผู้เขียนหลักสูตร ในฐานะหัวหน้าสาขาแล ะหัวหน้าโครงการใน การจัดตั้งดนตรีศึกษาและดุริยางคศิลป์ของคณะครุศาสตร์ และคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาวิทยาลัย (พ.ศ. 2538-2543) เป็นอาจารย์ผู้สอนด้านตำราและงานวิจัย ในฐานะกรรมการวิชาการของจุฬาฯ (ในสมัยก่อนเกษียณ) พ.ศ. 2540- 2545 เป็นกรรมการของสถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นคณะกรรมการพิจารณาผลงานข้าราชการเพื่อเลื่อ นตำแหน่งด้านศิลปิน กระทรวงศึกษาธิการ เป็น

กรรมการการสอบวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท และตรวจวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอกของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และมหาวิทยาลัยมหิดลในปัจจุบัน

นอกจากนี้ยังเป็นนักดนตรีที่แสดงตามคำเชิญ ทั้งดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก (ดนตรีคลาสสิก) ทั้งในประเทศและต่างประเทศในเอเชีย ยุโรป และอเมริกา ปัจจุบันยังเป็นกรรมการบรรณาธิการของการจัดทำสารานุกรมดนตรีไทยของราชบัณฑิตยสถาน โดยมีผลงานจำหน่ายสำหรับนักดนตรีไทย 5 เล่ม รวมทั้งได้รับเชิญเป็นที่ปรึกษาของสมคมครูดนตรีแห่งประเทศไทย เป็นกรรมการ (ด้านดนตรี- บันเทิง) ของสมาคมนักเรียนเก่าประเทศเนเธอร์แลนด์ เป็นที่ปรึกษาคณะบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นกรรมการรับรองมาตรฐาน การศึกษาของสถาบันอุดมศึกษาเอกชน สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ เป็นกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิของคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา เป็นต้น

การเรียนดนตรีครั้งแรก

รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ เติบโตขึ้นในครอบครัวที่ทั้งคุณพ่อและคุณแม่มีความรักในดนตรีไทยเป็นชีวิตจิตใจ โดยเฉพาะคุณพ่อชอบเล่นซออู้และไวโอลิน ทำให้ท่านมีความสนใจดนตรีและเริ่มฝึกหัดเล่นซออู้ตั้งแต่อายุ 6 ขวบ โดยคุณพ่อสมบุญ ขันธศิริ เป็นครูสอนดนตรีคนแ รก แม้ว่าคุณพ่อของท่านมิได้เป็นนักดนตรีที่เก่งกาจ แต่คุณพ่อได้ปลูกฝัง ส่งเสริมให้ลูกๆ ทั้งสองคน ทั้งรองสาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์และน้องสาว คือรองสาสตราจารย์อรวรรณ บรรจงศิลป ให้สนใจและรักการเรียนดนตรีและเล่นดนตรี ทั้งนี้ เพื่อเป็นการสร้างความละเอียดอ่อน ความสุนทรี ความคิดสร้างสรรค์ และความมีวินัย ให้กับลูกๆ นอกจากคุณพ่อของ ท่านจะเป็นครูผู้แ นะนำการเล่นดนตรีขั้นต้นแล้ว คุณพ่อยังได้พารองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์และรองศาสตราจารย์อรวรรณ ไปเรียนดนตรีไทยกับ ครูทางดนตรีไทย คือ นายจำนง ราชกิจ (จรัญ บุญรัตนพันธ์) ซึ่งในขณะนั้นเป็นรองราชเลขาธิการในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวองค์ปัจจุบัน และคุณหลวงไพเราะเสียงซอ ซึ่งคุณครูทั้งสองท่านนี้เป็นผู้ ประสิทธิ์ประสาทวิชาซอด้วงและซ ออู้ให้แก่ รองศาสตราจารย์ ดร .โกวิทย์ จึงทำให้ ท่านรักเคารพบูช าและนิยมยกย่องในความสามารถของทั้งสองท่านนี้เป็นอย่างยิ่ง ด้วยความเมตตากรุณาของบรม ครูทั้งสองที่มีต่อ ท่านและน้องสาว ทำให้คุณพ่อคุณแม่ของอาจารย์ตัดสินใจยก รองศาสตราจารย์ ดร .โกวิทย์และน้องสาวให้เป็นบุตรบุญธรรมของนายจำนง ราชกิจ และเป็นหลานของคุณ หลวงไพเราะเสียงซอ ท่านเรียกนายจำนง ราชกิจ ว่า “คุณพ่อ” และเรียกคุณหลวงไพเราะเสียงซอว่า “คุณปู่” ทั้งสองท่านเป็นผู้ประสิทธิประสาทวิชาดนตรีไทย โดยเฉพาะเพลงเดี่ยวให้แก่อาจารย์โกวิทย์ หลายเพลง เช่น เพลงนกขมิ้น เพลงพญาโศก เพลงแขกมอญ และเพลงสุดสงวน เป็นต้น

เพื่อให้ลูกๆ มีประสบการณ์ทางการแสดงดนตรี คุณพ่อของ รองศาสตราจารย์ ดร .โกวิทย์ ได้พาท่าน และน้องสาวไปแสดงตามบ้านผู้ใหญ่มากมาย และแสดงดนตรีไทยในพระบรมมหาราชวัง ต่อหน้าพระพักตร์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ สมเด็จพระ นางเจ้าพระบรมราชินีนาถ และข้าราช บริพารบ่อยครั้ง และมักได้รับพระราชทานของที่ระลึกเสมอ การต่อเพลงหมู่ มักจะทำให้หลงลืมง่าย คุณพ่อจึงแนะนำให้ฝึกเขียนโน้ตเป็นตัวเลขไทย คือเลข ๑ เลข ๒ เลข ๓ และเลข ๔ อีกทั้งยังเป็นผู้ช่วยขัดเกลาเพลงให้ถูกต้องตามแบบฉบับของเพลงซอมากยิ่งขึ้น

ภาพประกอบ 7 รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์กับ รองศาสตราจารย์อรวรรณ สมัยวัยเด็ก

รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ และน้องสาวไปเรียนดนตรีไทยกับครูบรรเลง ศิลปบรรเลง ครูชิ้น ศิลปบรรเลงบรมครูหลายท่านจากบ้านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ และครูบาอาจารย์ต่างๆ อีกหลายท่าน ซึ่งทุกท่านได้สนับสนุนรองศาสตราจารย์ ดร .โกวิทย์ทางดนตรีไทยตลอดมา ในระหว่างที่ ท่านศึกษาอยู่ที่วิทยาลัยครูสวนสุนันทา (มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทาในปัจจุบัน) รองศาสตราจารย์ ดร .โกวิทย์ ขันธศิริได้มีโอกาสเรียนซอด้วงและซอสามสายเพิ่มเติมจากครูแสวง อภัยวงศ์ต่อเพลงไทยหมู่กับครูนิภา อภัยวงศ์ และครูชิน หงส์รัตน์ และต่อร้องกับครูถีร์ ปี่เพราะและ ครูไพฑูรย์ กิตติวรรณ เป็นต้น

การเรียนไวโอลินและเผยแพร่ดนตรีไทยและตะวันตก

ประสบการณ์จากการเรียนดนตรีไทย โดยเล่น ซอไทย ได้แก่ ซอด้วง ซอสามสาย ได้ก่อให้เกิดแรงบันดาลใจใน อันที่จะเล่นไวโอลินให้แก่ รองศาสตราจารย์ ดร .โกวิทย์ ขันธศิริ เป็นอย่างยิ่ง โดยคิดว่า การเล่นไวโอลินน่าจะมีทักษะต่างๆ น่าศึกษาที่แตกต่างไปจากการเล่นซอไทย ซึ่งสามารถจะเรียนได้อีกลักษณะหนึ่ง เพราะเป็นเครื่องสายเหมือนกัน จึงได้ขออนุญาต คุณพ่อว่าอยากเรียนไวโอลิน และท่านก็ไม่ขัดข้อง แม้ว่าท่านต้องการให้เรียนดนตรีไทยอย่างเดียวก็ตาม ซึ่งในขณะนั้นไวโอลินขนาดเล็กยังไม่มี จำหน่าย คุณพ่อ รองศาสตราจารย์ ดร .โกวิทย์ ขันธศิริ จึงต้องสร้างไวโอลินขนาดเล็กให้อาจารย์เพื่อฝึกฝน จุดเริ่ มต้นของชีวิตนักไวโอลิ นของรองศาสตราจารย์ ดร . โกวิทย์ ขันธศิริ จึงเกิดขึ้นตั้งแต่บัด นั้นเป็นต้นมา ซึ่งขณะนั้น ท่าน อายุประมาณ 8-9 ขวบ จึงถือได้ว่าคุณพ่อเป็นคุณครูสอนไวโอลินคนแรกให้กับ ท่าน นอกจากนั้นคุณพ่ออาจารย์ยังได้พยายามหาความรู้ และซักถามจากนักดนตรีอาชีพ เพื่อนำม าสอนและฝึกฝน ให้กับท่าน จนสามารถออกแสดงต่อหน้าสาธารณชนได้ตั้งแต่เด็กๆ เรื่อยมา เช่น แสดงออกรายการวิทยุกระจายเสียงโทรทัศน์ แสดงหน้าพระที่นั่ง แสดงที่บ้านผู้ใหญ่ต่างๆ โดยมีการสลับการเล่นไวโอลินกันดนตรีไทย ตลอดจนการแสดงดนตรีให้กับสถาบันที่เรียน มีการเรียนการสอนด้านดนตรีระดับชั้นประถมศึกษา เป็นต้น

ต่อมา รองศาสตราจารย์ ดร . โกวิทย์ ขันธศิริ ได้เข้าศึกษาที่วิทยาลัยครูสวนสุนันทา หรือมหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทาในปัจจุบั น ณ สถาบันแห่งนี้ท่านได้เรียนกับครูไวโอลินเพลงคลาสสิกตะวันตกคนแรกคือครูชด วิ ทยาลัยนาฏศิลป และท่านต่อมาคือ ครูชูชาติ พิทัก ษากร เมื่อท่านสำเร็จการศึกษาจากวิทยาลัยครูสวนสุนันทา ครูบรรเลง ศิลปะบรรเลง ได้ฝากให้รองศาสตราจารย์ ดร .โกวิทย์ ขันธสิริ ไปเป็นครูสอนดนตรี ทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากลที่โรงเรียนสาธิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นเวลา 1 ปี ต่อมาในปี พ.ศ. 2507 ท่านได้เดินทางไปประเทศ เนเธอร์แลนด์ เพื่อศึกษาต่อทางด้านดนตรีตะวันตก พร้อมกับคุณหลวงดิษฐการภักดี เอกอัครราชทูตไทยประจำประเทศเนเธอร์แลนด์ และครอบครัวของท่าน โดยในระยะแรก รองศาสตราจารย์ ดร .โกวิทย์ ขันธศิริ ได้เข้าศึกษา ณ Institute of Music ณ กรุงเฮก ซึ่งเป็นสถาบันดนตรีเอกชน ต่ อมาในปี พ.ศ. 2509 ท่านได้สอบเข้าเรียนที่สถาบันดนตรีขั้นสูง ณ The Royal Conservatory of Music และได้รับทุนเรียนรวมเวลาที่อาจารย์โกวิทย์เรียน ณ ประเทศเนเธอร์แลนด์ ทั้งสองสถาบันนี้เป็นเวลา 7 ปี

ในระหว่างที่เรี ยนอยู่ประเทศเนเธอร์แลนด์ รองศาสตราจารย์ ดร .โกวิทย์ ขันธศิริ ได้เรียนไวโอลินกับนักดนตรีที่มีชื่อเสียงระดับโลกมากมาย ซึ่งทำให้ท่านได้มีโอกาสเข้าร่วมแสดงกับวงออร์เคสต้าประจำเมืองทางตอนใต้ของเนเธอร์แลนด์ ร่วมแสดงกับวงแชมเบอร์มิวสิคกับนักดนตรีอาชีพ และแสดงคอนเสิร์ตในฐานะผู้เดี่ยวไวโอลิน ณ Social Study Institute the Hague เป็นต้น

ภาพประกอบ 8 รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ร่วมเล่นวงแชมเบอร์มิวสิกกับนักดนตรีชาวดัตท์กรุงเฮก

นอกจากนี้รองศาสตราจารย์ ดร . โกวิทย์ ขันธศิริ ยังได้มีโอกาสสอนดนตรีไทยให้กับชาวดัตท์ ซึ่งเป็นนักดนตรีอาชีพของกรุงเฮกหลายคน โดยแต่ละคนมีความสามารถที่จะเล่นดนตรีไทยได้อย่างดียิ่ง จนกระทั่งสามารถจัดตั้งเป็นวงดนตรีไทยของตนเอง ประมาณ 5-6 คน ออกแสดงคอนเสิร์ตตามสถานที่ต่าง ๆ ได้ ในขณะนั้น ท่านได้รู้จักกับดร . ศุภชัย พานิชภักดิ์ ซึ่งเป็นนักเรียนทุนของธนาคารแห่งประเทศไทย ซึ่งกำลังศึกษาด้านระดับปริญญาเอก ด้านศรษฐศาสตร์ ณ เมืองรอตเตอร์ดัม แล ะมีความสนใจที่จะเรียนซออู้กับรองศาสตราจารย์ ดร .โกวิทย์ ขันธศิริ นอกจากดร . ศุภชัยแล้ว ก็ยังมีนักเรียนทุนท่านอื่นอีกมากที่ เรียนดนตรีไทยกั บท่านจนทุกคนสามารถเล่นเป็นวงได้ จึงมีการเล่ นดนตรีกันที่บ้านคุณเอ็นซโดเต้น

ณ กรุงฮาเล็ม (Harlem) มีการแสดง concert กันบ่อยๆ ทำใ ห้รองศาสตราจารย์ ดร .โกวิทย์ ขันธศิริ ได้มีโอกาสเผยแพร่วัฒนธรรมไทยให้ต่างประเทศได้รับรู้มากยิ่งขึ้น ซึ่งต่อมานักเรียนทุนเหล่านั้นก็ได้กลับมาทำงานในประเทศไทยมาเป็นอาจารย์ นักธุรกิจ ซึ่งรวมทั้งดร. ศุภชัย พานิชภักดิ์ ด้วย

ด้านการศึกษา รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ได้รับประกาศนียบัตรทางการเล่นไวโอลิน(เกรด 8) จาก Royal School of Music ประเทศอังกฤษ ปี พ.ศ. 2508 และได้รับประกาศนียบัตรวิชาชีพครูชั้นสูง (วิชาเอกคณิตศาสตร์) จากวิทยาลัยครูสวนสุ นันทาปี พ .ศ. 2513 หลังจากนั้นได้รับทุนจากรัฐบาลเนเธอร์แลนด์ เป็นนักเรียนไทยคนแรกที่ไปเรียนด้านดนตรี ได้ปริญญาตรี K.C.M จาก Royal conservatory Music กรุงเฮก ทางไวโอลิน (การแสดงและการสอน)

หลังจากที่ รองศาสตราจารย์ ดร .โกวิทย์ ขันธศิริ เดินทางกลับจา กประเทศเนเธอร์แลนด์แล้ว ได้เป็นผู้บุกเบิกโรงเรียนดนตรีสยามกลการในฐา นะผู้จัดการและอาจารย์ใหญ่ และใน ระหว่างปี พ .ศ. 2514-2516 ได้รับเชิญเป็นอาจารย์ประจำที่ภาควิชาสารัตถศึกษา โดยมีศาตราจารย์ดวงเดือน พิศาล บุตร และดร.รัตนา ตุงคสวัสดิ์ เป็นหัวหน้าภาควิชาในขณะ นั้น และเป็นผู้พิจารณารับ ท่านเป็นอาจารย์ที่คณะครุศาสตร์ จุฬาฯ ต่อมาในปี พ .ศ. 2518 ศาตราจารย์ ดร.ประชุมสุข อาชวอำรงค์ เป็นผู้ส่งเสริมและผลักดันให้มีการเปิดวิชาดนตรีศึกษา เป็นวิชาเอกที่คณะครุศาสตร์ รวมทั้งแนะนำการศึกษาปริญญาเอก และเป็นผู้ตรวจวิทยานิพนธ์ร่วมกับอาจารย์ในภาควิชาให้กับ รองศาสตราจารย์ ดร .โกวิทย์ ขันธศิริ จนสำเร็จการศึกษาปริญญาเอก Research Ph.D. (Music Comparative) จาก Sussex College ประเทศอังกฤษ

ในปีพ.ศ. 2521-2523 ได้รับทุน Fulbright ได้ศึกษาต่อด้านประวัติศาสตร์ดนตรีและวรรณคดีตะวันตก ณ มหาวิทยาลัย Kent State โดยเรียนไวโอลินเป็นวิชาโท และขณะที่ศึกษาอยู่ที่มหาวิทยาลัย Kent State มีผลงานการแสดงไวโอลินกับวง ออร์เคสตร้า ของมหาวิทยาลัยนี้มาตลอด รวมทั้งได้ไปแสดงคอนเสิร์ตตามสถานที่ต่างๆ และทำหน้าที่เป็นหัวหน้าวง แชมเบอร์ (Chamber) และนักเดี่ยวไวโอลิน(Solo) อีกทั้งยังเป็นผู้ช่วยอาจารย์สอนไวโอลินให้กับเยาวชนอเมริกันจำนวนหลายคนด้วย

หลังสำเร็จการศึกษาปริญญาเอกจากประเทศอังกฤษแล้ว ได้เดินทางกลับประเทศไทยเพื่อรับหน้าที่เป็นผู้ร่วมก่อตั้งและเขียนหลักสูตรดนตรีศึกษาให้กับคณะศิลปกรรมศาตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และต่อ มาได้รับมอบหน้ าที่เป็นอาจารย์สอนไวโอลิน ทฤษ ฎีดนตรี ประวัติศาสตร์ดนตรี และเป็นหัวหน้าภาควิชาดุริยางค์ศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รวม 3 สมัย

จากความสามารถท างดนตรี รองศาสตราจารย์ ดร .โกวิทย์ ขันธศิริ ได้รับรางวัลต่างๆ หลายครั้ง ได้รับเชิญจาก หน่วยงานต่างๆ ให้เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านไวโอลิน ทำหน้าที่เป็นกรรมการ ผู้ฝึกสอนไวโอลินให้กับเยาวชน เป็นประธานการจัดงานมหกรรมดนตรีไทยหลายครั้ง เป็นผู้ร่วมก่อตั้งวง บางกอกซิมโฟนีออร์เคสตร้า (Bangkok Symphony Orchestra) และวงซิมโฟนีแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (C.U. Orchestra) เป็นกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาหลักสูตรทางดนตรี เป็นผู้ร่วมก่อตั้งคณะดุริยางค ศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และเป็นกรรมการวิทยานิพนธ์ทางดนตรีระดับปริญญาโท วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล จนถึงปัจจุบัน และอื่นๆ อีกหลายตำแหน่ง เช่น เป็นวิทยากรด้านดนตรี อาจารย์พิเศษ อีกทั้งมีผลงานการแต่งตำรา บทความและงานวิจัยทางด้านดนตรีหลายชิ้น

นอกจากนี้รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ยังได้รับเชิญจากต่างประเทศทั้ง เอเชีย ยุโรป และอเมริก า เพื่อไปเป็นครูผู้สอนไวโอลิน เป็นกรรมการคัดเลือกนักดนตรีเยาวชนแห่งเอเชีย เป็นวิทยากรและเผยแพร่ดนตรีไทย รวมทั้งแสดงคอนเสิร์ต ประชุมแลกเปลี่ยนด้านดนตรีและนักดนตรี ในฐานะวิทยากร นักวิจัย นักวิชาการดนตรี อาจารย์ และนักแสดงดนตรี

1.4 ประวัติการทำงานของ รองศาสตราจารย์ ดร. โกวิทย์ ขันธศิริ

ช่วงชีวิตเริ่มต้นการทำงานช่วงแรกๆของ รองศาสตราจารย์ ดร . โกวิทย์ ขันธศิริ เริ่มต้นที่งานสอนดังต่อไปนี้ ปี พ.ศ. 2506 – 2507 เป็นอาจารย์ประจำ โรงเรียนสาธิตจุฬา ฯ สอนรายวิชา วิชาคณิตศาสตร์ ดนตรีไทย และดนตรีสากลปีพ.ศ. 2518 – 2521เป็นอาจารย์พิเศษวิชามนุษย์ – อารยธรรม ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และในช่วงเดียวกันอาจารย์ก็เริ่มงานสอนโรงเรียนดนตรีพิเศษ โดยรับเป็นอาจารย์ใหญ่ และผู้จัดการโรงเรียนดนตรีสยามกลการ กรุงเทพและปี พ.ศ. 2523 เป็นคณะกรรมการผู้ร่วม ก่อตั้งหลักสูตรให้คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ .ศ. 2530 ได้รับทุน Fulbright Scholar ทำการสอนมหาวิทยาลัย 10 แห่ง ณ ประเทศสหรัฐอเมริกา ในระหว่างนี้ยังเป็นอาจารย์พิเศษวิชาดนตรีวิจักษ์ มหาวิทยาลั ย ศิลปากร กรุงเทพมห านคร ปี พ.ศ. 2524 ได้รับตำแหน่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและหัวหน้าสาขาดนตรีศึกษา และปี พ.ศ. 2525 – 2536 รับเป็นหัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และได้รับตำแหน่งรองศาสตราจารย์ ปี พ .ศ. 2528 ได้แต่งตั้ง บรรณาธิการสารานุกรมดนตรีไทย ราชบัณฑิตยสถาน ปัจจุบัน แม้ท่านจะเกษียณอายุราชการแล้วก็ยังทำงานอยู่โดยรับเป็น ผู้อำนวยการศูนย์ศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเกษมบัณฑิตและเป็นอาจารย์พิเศษในระดับบัณฑิตศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล อาจารย์พิเศษคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล เป็นกรรมการตรวจสอบวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทและปริญญาเอก ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทางด้านการสอนพิเศษ ท่านยังสอนที่ไวโอลินที่โรงเรียนประถมสาธิตจุฬา ฯ และสอนนักเรียนส่วนบุคคล

1.5 ผลงาน

1.5.1 ผลงานด้านการแสดงและประสบการณ์

ได้รับเลือกเป็นนักไวโอลินคนไทยที่ได้เล่นกับวง Stuttgart Symphony จากประเทศเยอรมันแสดงในกรุงเทพฯ ปีพ .ศ. 2515 เป็นผู้บรรยายให้ความรู้ทางดนตรีกับสถานีโทรทัศน์ทุกช่อง ศูนย์เทคโนโลยีทางการศึกษา วิทยุกรมประชาสัมพันธ์ ตั้งแต่ปีพ.ศ. 2523-ปัจจุบัน (ตามคำเชิญ) รวมทั้งเป็นวิทยากรและนักแสดงที่ได้รับเชิญจากสถาบันและงานต่างๆ ที่เป็นหน่วยงานราชการ หน่วยงานการกุศล และคอนเสิร์ต ได้รับเชิญจากทางราชการเป็นวิทยากรนักแสดงและตัวแทนประเทศไทยเพื่อบรรยาย สาธิตและเปรียบเทียบดนตรีไทยและ ตะวันตก ณ ประเทศต่างๆ ในเอเชีย ยุโรป และสหรัฐอเมริกาตั้งแต่ปีพ .ศ. 2523 ถึงปัจจุบัน (ประมาณ 2-4 ครั้งต่อปี) ได้รับเชิญเป็นคณะกรรมการและเลขานุการเพื่อดำรงตำแหน่งทางวิชาการของมหาวิทยาลัย ณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาฯ ตั้งแต่ปีพ.ศ. 2538-2543

ได้รับเชิญเป็นวิทย ากรด้านความซาบซึ้งทางดนตรี จัดโดยสโมสรโรตารี่ธนบุรี และปทุมวัน ตั้งแต่ปีพ.ศ. 2538-2543 ได้รับเชิญเป็นประธานการแสดงการจัดงานดนตรีนานาชาติ เพื่อจัดตั้งศูนย์ดนตรีเอเชียแห่งประเทศไทย โดยเครือข่ายนานาชาติ เพื่อส่งเสริมดนตรีในเอเชีย ร่วมกับจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยปี พ.ศ. 2543 ถึงปัจจุบันหัวหน้าวง Fantasia Light Orchestra และ จามจุรี Chamber Music ปีพ.ศ. 2543 ได้รับเชิญในฐานะตัวแทนอาจารย์ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ในการจัดคอนเสิร์ตเดี่ยว Violin โดยผลงานนักประพันธ์ชาวฟิลิปปินส์ในงานนักเรียนเก่าของมหาวิทยาลัย U.P. ณ สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยปีพ.ศ. 2543และ ได้รับเชิญจากท่านเอกอัครราชทูตไทยประจำกรุงเบอร์ลิน ประเทศเยอรมัน ในฐานะอาจารย์ภาควิชาดุริยางคศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิ ทยาลัย เพื่อพบปะและเจรจาด้านศิล ปวัฒนธรรมและแลกเปลี่ยนการเรียนการสอนการแสดงกับศิลปิน หัวหน้าภาควิชาดนตรีมหาวิทยาลัยเบอร์ลิน และหัวหน้าภาคพิพิธภัณฑ์ดนตรีในประเทศเยอรมัน

ได้รับเชิญจากสถานทูตไทยประจำประเทศเยอ รมันให้ไปแสดงดนตรีไทยและสากลในงานเฉลิมพระเกียรติวันเฉลิมพระชนมพรรษาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และเข้าประชุมแลกเปลี่ยนด้านดนตรีและนักด นตรีกับผู้อำนวยการศูนย์วัฒนธรรม มหาวิทยาลัยในกรุงบอนน์ และมหาวิทยาลัยเบอร์ลิน ประเทศเยอรมัน ปีพ .ศ. 2543 ได้รับเชิญเป็นวิทยาการของงาน “Art of All” โดยมีรศ.ดร. ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ เป็นประธาน ตั้งแต่เริ่มโครงการในปีพ.ศ. 2541 ถึงปัจจุบัน

ได้รับเลือกเป็นหั วหน้าวงดนตรี กรุงเทพมหานคร ฟิลฮาโมนิก ออร์เคสตร้า (Bangkok Philharmonic Orchestra) ปีพ.ศ. 2545 ร่วมแสดงเดี่ยวไวโอลิน ในรายการฟังดนตรีเถิดชื่นใจ วงดุริยางค์ออ ร์เคสตร้ามหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ (SSO) ร่วมแสดงโครงการเผยแพร่ความรู้ดนตรีคลาสสิก ณ มหาวิทยาลัย สงขลานครินทร์ วิทยาเขตภูเก็ต ในวันที่ 24 – 26 มกราคม 2555 ร่วมแสดงเดี่ยวไวโอลิน ครุศาสตร์คอนเสิรต์ ครั้งที่ 32 ณ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ร่วมแสดงเดี่ยวซออู้และ ไวโอลิน โครงการแสดงวงดุริยาค์ซิมโฟนีออ ร์เคสตร้าประกอบสื่อร่วมสมัย บทพระราชนิพนธ์ “พระมหาชนก ” เพื่อเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนม์พรรษา 7 รอบ 5 ธันวาคม 2554 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

1.5.2 ผลงานทางด้านดนตรีไทยรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

ก่อนอื่นข้าพเจ้าต้องขอออกตัวว่าการเขียนครั้งนี้ก็มิใช่จะมีความตั้งใจโอ้อวดตัวข้าพเจ้าเลย ข้าพเจ้ามีความตั้งใจจะเล่าถึงประสบการณ์ที่เกิดขึ้นกับตัวข้าพเจ้าเองเกี่ยวกับดนตรีไทยในเมืองไทยและในต่างแดนไกล ในขณะที่ข้าพเจ้ากำลังศึกษาดนตรีตะวั นตก ณ. Royal Conservatory of music ในกรุงเฮก ประเทศเนเธอร์แลนด์ อย่างไรก็ตามหากข้อความที่เขียนในครั้งนี้เป็นที่น่าสนใจหรือข้อดีอยู่บ้าง ก็ขอมอบความดีนี้ให้กับบุพการี บรมครูต่างๆ ที่ได้ประสาทวิชาดนตรีไทยให้ข้าพเจ้าและข้าพเจ้าก็ขอปวารณาตัวที่จะพยายามพัฒนา แล ะปลูกฝังความรู้ด้านดนตรีไทยให้กับศิษย์ต่อไป เพื่อความเจริญทางศิลปะดนตรีของประเทศไทยและคนไทยในอนาคตด้วย

ขณะที่ข้าพเจ้าอายุประมาณ 6 ขวบ บ้านของข้าพเจ้าอยู่ตลาดพลูเป็นตึกแถวสองชั้น รอบๆ บ้านใกล้ตลาด เด็กๆแถวๆนั้นมักจะมาเล่นการพนันกันบ้าง ชวนออกไปวิ่งหรือพย ายามชวนออกไปชก ต่อย ซึ่งข้าพเจ้าเองก็นึกสนุกอยู่เสมอที่จะออกไปเล่นกับเขา คุณพ่อและคุณแม่ของข้าพเจ้าเป็นบุคคล ที่น่ายกย่องว่าเป็นบุพการีที่ประเสริฐยิ่ง ขณะนั้นท่านทั้งสองจนมากแต่มีความตั้งใจที่จะสนับสนุน ข้าพเจ้าและน้องสาวให้เรียนให้สูงที่สุด นอกจากนี้ท่านทั้ งสองก็รักดนตรีไทยเป็นชีวิตจิตใจ คุณพ่อ ชอบสีซออู้ และไวโอลิน เครื่องดนตรีที่ข้าพเจ้าเล่นก็เป็นเครื่องที่ท่านประดิษฐ์ด้วยตนเอง ข้าพเจ้า มักจะได้ยินคุณพ่อสีซอให้ฟังเป็นประจำหลังจากที่ช่วยคุณแม่ค้าขายแล้ว

เมื่อคุณพ่อคุณแม่พิจารณาเห็นแล้วว่าการที่ข้าพเจ้าแ ละน้องสาวอยู่ใกล้เด็กๆแถวๆบ้านที่ ชอบเล่นการพนันก็ต้องเสียคนแน่ๆ จะโยกย้ายบ้าน คุณพ่อคุณแม่ก็ไม่มีเงินพอที่จะซื้อบ้านหลังใหม่ ดังนั้นท่านจึงมีความคิดให้มาว่า เมื่อข้าพเจ้าและน้องสาวกลับมาจากโรงเรียนทำการบ้านเสร็จแล้ว ท่านจะสอนดนตรีไทยเดิมให้ คุณพ่อคุณแม่ซื้ อเครื่องดนตรีเก่าๆมาสองชิ้น คือซอด้วงและขิมที่บ้าน ข้าพเจ้าก็มี ซออู้ ไวโอลิน โทนรำมะนาและฉิ่งอยู่แล้ว นับแต่ข้าพเจ้าอายุประมาณ 6 ขวบ น้องสาว 4 ขวบก็เริ่มเล่นดนตรีไทย โดยคุณพ่อเป็นผู้สอนคุณแม่เป็นผู้เตือนให้ฝึกซ้อม บางครั้งคุณแม่ก็ว่างมานั่ง ตีฉิ่งกำกับจังหวะไปด้วย คุณพ่อมักจะเล่นโทนรำมะนาหรือซออู้

ข้าพเจ้าจำได้ว่าระยะแรกๆเบื่อหน่ายเหลือเกินที่จะต้องจำเพลงและต้องฝึกซ้อมทุกวัน เด็กๆ แถวบ้านมาชวนไปวิ่งเล่นก็ออกไปไม่ได้ เด็กบางคนมายืนล้อเลียนเสียอีก บ้านข้าพเจ้าเป็นทางผ่าน ของผู้สัญจรตลอดเวลา คนจึงมักมายืนกันเต็มหน้าบ้าน ขณะที่ครอบครัวข้าพเจ้าฝึกซ้อมดนตรีกัน บางครั้งก็รู้สึกอายๆเมื่อคุณพ่อคุณแม่ดุ ถ้าเล่นผิดหรือจะพาวงล่ม

ประมาณ 2 ปีต่อมาข้าพเจ้าและน้องสาวมีโอกาสแสดงโชว์งานใหญ่ๆบ้างหลายแห่งปรากฏ ว่าผู้ฟังเกิดเลื่อมใสให้รางวัลมามากมาย ทุกครั้งที่ ได้รางวัลข้าพเจ้าและน้องสาวนำมามอบให้ คุณพ่อ คุณแม่ ข้าพเจ้าเกิดความรู้สึกรักดนตรีไทยและมีความมานะที่จะฝึกซ้อมและต่อเพลงยาวๆมากขึ้น

วันหนึ่งที่ข้าพเจ้านั่งซ้อมดนตรีไทยกับครอบครัวของข้าพเจ้า มีชายสูงอายุผู้หนึ่งเข้ามาหา ท่านนั่งฟังข้าพเจ้าสีซอด้วงนับเป็น เวลาหลายชั่วโมงโดยไม่ยอมไปไหน หลังจากนั้นข้าพเจ้าได้ยินท่าน กล่าวกับคุณพ่อคุณแม่ของข้าพเจ้าว่า ฉันจะสนับสนุนเด็กสองคนนี้ และจะปั้นให้เป็นนักดนตรีไทยที่ดี ต่อไปในอนาคต หลังจากนั้นผู้ที่ติดตามท่านมาแนะนำว่าท่านผู้นี้คือ นายจำนงราชกิจ (จรัญ บุญรัตนพันธุ์) เป็นรองราชเลขาของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวองค์ปัจจุบัน และเป็นเพื่อน สนิทคุณหลวงไพเราะเสียงซอ หลังจากนั้นแทบทุกวันนา ยจำนง ราชกิจ (จรัญ บุญรัตนพันธุ) ก็มาต่อเพลงให้ข้าพเจ้าและ บอกกับข้าพเจ้าว่าเพลงที่ต่อให้นี้ไม่มีใครได้ นอกจากฉันและคุณหลวงไพเราะเสียงซ อเท่านั้นจงจำไว้ ให้ดีๆ ข้าพเจ้าไม่เข้าใจว่าท่านจะสั่นกำชับเสมอ อย่าเที่ยวไปสีเลอะเทอะเดี๋ยวใครๆจำเพลงดีๆของฉัน ไปเสียหมด แต่ข้าพเจ้ามักไม่ค่อยเชื่อ ใครขอให้สีเดี่ยวก็สีให้ฟังหมด เป็นเพราะข้าพเจ้าไม่รู้จักหวงวิชา

นั่นเอง ข้าพเจ้าจะรู้สึกซาบซึ้งในความกรุณาขอ งท่าน โดยเฉพาะท่านจะมาที่บ้านของข้าพเจ้าประมาณอาทิตย์ละ 4 – 5 วัน และคุณหลวงไพเราะเสียงซอมักจะมาด้วยเสมอ แปลกมากที่ว่านายจำนงราชกิจเป็นครูที่ดีเหลือเกินมีความอดทน พยายามประคับประคองให้ข้าพเจ้าสีให้ถูกต้องเพราะพริ้งตามลีลาของคุณหลวงไพเราะมากที่สุด คุณหล วงมักชอบเล่นให้ฟังท่านไม่ชอบต่อเพลง แต่พอข้าพเจ้าสีผิดท่านมักจะดุและต่อว่าเสมอ ท่านสีครั้งใดก็สะกดข้าพเจ้าคล้ายดังต้องมนต์ทุกที ดังนั้นข้าพเจ้าจึงรักบูชาท่านทั้งสอง และนิยมยกย่องในความสามารถของท่านทั้งสองคนละแบบกัน ความกรุณาของบรมครูทั้งสองทำให้คุณพ่อ คุณแม่ยกข้าพเจ้าและน้องสาว ให้เป็นบุตรบุญธรรมของนายจำนงราชกิจ และเป็นหลานของคุณหลวงไพเราะเสียงซอ ข้าพเจ้าเรียกนายจำนงราชกิจว่าคุณพ่อและเรียกคุณหลวงไพเราะฯว่าคุณปู่ ท่านทั้งสองได้ประสิทธิประสาทวิชาดนตรี โดยเฉพาะเพลงเดี่ยวกับข้าพเจ้าไว้หลายเพลง เช่น น กขมิ้น สารถี พญาโศก แขกมอญ สุดสงวน นอกจากนี้ยังมีท่านอาจารย์อื่นๆเช่น คุณครูชิน หงส์รัตน์ ต่อเพลงไทย (หมู่) คุณครูถีร์ ปี่เพราะและภริยา ต่อทางร้องให้กับข้าพเจ้าและน้องสาว

ภาพประกอบ 9 รองสาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ เล่นดนตรีต่อหน้าพระพักตร์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9

คุณพ่อ (นายจำนง) ได้ให้ข้าพเจ้าซึ่งเล่นซอด้วง ซออู้และน้องสาวซึ่งเล่นขิมไปแสดงต ามบ้านผู้ใหญ่มากมาย ข้าพเจ้าเล่นดนตรีในพระบรมมหาราชวังต่อหน้าพระพักตร์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระบรมราชินีและข้าราชบริพารบ่อยครั้ง และมักได้รับพระราชทานของที่ระลึกเสมอมา ความสำเร็จในด้านดนตรีไทยกับการได้รับการยกย่องนั่นเองทำให้ข้าพเจ้ารักดนตรีเป็นชีวิตจิตใจ

คุณพ่อคุณแม่ก็ส่งเสริมตลอดมา พาไปพบครูบาอาจารย์ต่างๆ อีกหลายท่านเพื่อขอต่อเพลงหมู่ข้าพเจ้าและน้องสาวกำลังอยู่ในวัยเรียน การจำเพลงหมู่มากๆมักจะหลงลืม คุณพ่อคุณแม่ก็แนะนำให้ฝึกหัดเขียนโน้ตไทยเดิม ซึ่งเป็นตัวเลข ๑,๒,๓,๔ ข้าพเจ้าอ่านโน้ตไทยได้คล่องมาก โดยไม่จำเป็นต้องจำให้เสียหัว คุณพ่อ(นายจำนง) เป็นผู้ขัดเกลาเพลงให้ไพเราะถูกต้องตามแบบฉบับของเพลงซอยิ่งขึ้น ข้าพเจ้าและน้องสาวได้รู้จักและเรียนรู้กับครูท่านอื่นๆ อีกหลายท่านเช่น ครูแสวง อภัยวงศ์ ครูประคอง อภัยวงศ์ ครูชิน หงส์รัตน์ ครูไพทูรณ์ กิติวรรณ ซึ่งท่านต่างๆก็ประสิทธประสาทเพลงหมู่และเพลงเดี่ยวให้กับข้าพเจ้า โดยเฉพาะข้าพเจ้าเริ่มเล่นซอส ามสายขึ้นอีกเครื่องมือหนึ่ง ครูแสวง อภัยวงศ์ก็เป็นผู้แนะนำและต่อเพลงให้กับข้าพเจ้าอีกด้วย

เมื่อข้าพเจ้าอายุประมาณ 12 ปี ข้าพเจ้าได้สังเกตเห็นนัก ไวโอลิน เล่นเพ ลงสากลจำพวกคลาสสิกข้าพเจ้าจำได้ว่าข้าพเจ้าไปขอเค้าเล่นไวโอลินและเล่นเพลงสากลที่ได้รับฟังจากวิทยุให้เขาฟัง นักไวโอลินผู้นั้นกล่าวว่าหนูสีเพลงไทยเดิมไปเถอะมือไม่ถึงขั้นที่จะเล่นเพลงฝรั่งหรอก ข้าพเจ้าฉุนก็กอยากตะบันหน้านักไวโอลินผู้นี้ (ขอไม่เอ่ยนามนักไวโอลิ น) ข้าพเจ้ากลับมาฟ้องคุณพ่อและขอให้คุณพ่อทำไวโอลินเล็กๆให้สักตัว คุณพ่อทำให้ 2 ตัว (หมายเหตุ นักไวโอลินที่กล่าวบัดนี้กลายเป็นผู้ร่วมงานและให้เกียรติผมด้านการเล่นไวโอลินอย่างไม่น่าเชื่อ)

เราสองคนพี่น้องเล่นคู่กันมาระยะนั้นใครเก่งไวโอลินข้าพเจ้าก็ไปขอเรี ยนด้วย ต่อจากแผ่นเสียงบ้างเมื่อไปเล่นดนตรีที่ใด ถ้าคนเบื่อฟังซอกับขิม เราก็เล่นไวโอลินคู่กันและ สลับการร้องเพลงซึ่งข้าพเจ้าสนุกไปด้วย เรารวมเพื่อนๆ เปิดวงดนตรีไทยและสากลแบบประสมโดยใช้ชื่อวงดนตรีโกวิทย์ – อรวรรณ ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

ข้าพเจ้าและน้องไม่ได้ละเลยการฝึกซ้อมซอและขิมเลย จนข้าพเจ้าเข้าเรียนที่วิทยาลัยครูสวนสุนันทา ข้าพเจ้าได้ค้นหาครูผู้สอนไวโอลิน สำหรับฝึกเพลงคลาสสิกตะวันตก ท่านแรกคือคุณ ครูชด แห่งโรงเรียนนาฏศิลป์ ท่านต่อมาคือคุณพี่ชูชาติ พิทักษากร ซึ่งครอบครัวข้าพเจ้านับถือครอบครัวท่านเสมอญาติ น้องข้าพเจ้าก็เรียนเปียโนกับอาจารย์ชูชาติด้วย ในทางดนตรีไทยข้าพเจ้าได้เป็นศิษย์ของท่านอาจารย์บรรเลง ศิลปะบรรเลง และบรมครูหลายท่านจากบ้านคุณหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ซึ่งทุกท่านสนับสนุนข้าพเจ้าและน้องสาวทางดนตรีไทยตลอดมา ในระยะที่ข้าพเจ้าศึกษาที่วิทยาลัยครูสวนสุนันทา ก็ได้เรียนซอด้วง และซอสามสายเพิ่มเติมกับอาจารย์แสวง อภัยวงศ์ และอาจารย์นิภา อภัยวงศ์ (ภริยา)

ข้าพเจ้าเรียนสำเร็จชั้น ป .กศ. สูงอาจารย์บรรเลง ศิลปะบรรเลง ฝากข้าพเจ้าให้เป็นครูสอนดนตรีไทยและดนตรีสากลที่โรงเ รียนสาธิตจุฬา ฯ โดยมีอาจารย์อุบล เรืองสุวรรณ เป็นอาจารย์ใหญ่ ข้าพเจ้าทำงานอยู่ 1 ปี ส่วนใหญ่แล้วข้าพเจ้าต้องสอนเกี่ยวกับตัวโน้ต ร้องเพลงไทยเดิม ดนตรีไทย รวมทั้งไวโอลิน ข้าพเจ้าคิดว่าความสามารถทางด้านนี้ยังไม่พอเพียง ควรจะไปเรียนดนตรีคลาสสิกเพิ่มขึ้น โชคเป็นของข้าพเจ้าโดยที่คุณพ่อคุณแม่ของลูกศิษย์ข้าพเจ้าครอบครัวหนึ่ง กำลังจะเดินทางไปรับตำแหน่งเอกอัค รราชทูตประจำประเทศเนเธอร์แลนด์ ท่านผู้นั้นคือคุณหลวงดิษฐการภักดี และคุณหญิงสายหยุด (ภักดี บุณยรัตพันธ์) ซึ่งเป็นน้องชายของคุณพ่อ (นายจำนง) ผู้สอนซอด้วงให้ กับข้าพเจ้านั่นเอง ท่านอนุญาตและนำข้าพเจ้าไปด้วย ข้าพเจ้าเดินทางไปพักในกรุงเฮก ประเทศเนเธอร์แลนด์เมื่อปี พ.ศ.2508

ข้าพเจ้าจะไม่ขอกล่าวเกี่ยวกับการศึกษาดนตรีตะวันตกมากนัก เพียงแต่ขอกล่าวว่าข้าพเจ้าเรียนในสถาบัน 2 แห่ง แห่งแรกคือ The Haque music intitute (เป็นเวลา 2 ปี) อีกแห่งหนึ่งข้าพเจ้าสอบเข้าเรียนได้ที่ The Royal Conservatory of music และได้รับทุนตั้งใจเรียน

ในขณะที่ข้าพเจ้าศึกษาที่ประเทศเนเธอร์แลนด์ข้าพเจ้าเกิดความคิดขึ้นว่า จะทำอย่างไรให้ชาวต่างชาติรู้จักเพลงไทยของเรา รู้จักเครื่องดนตรีไทยของเร า เหมือนกับที่เขารู้จักเพลงอินเดีย เพลงอินโดนีเซียบ้าง ข้าพเจ้ามีโอกาสคุยกับฝรั่งหลายระดับปรากฏว่าไม่มีใครรู้จักเพลงไทยหรือ เครื่องดนตรีไทยเลย ซึ่งทำให้ข้าพเจ้าน้อยใจมากยังพอใจที่ว่าเขารู้จักพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและพระบรมราชินีนาถ รวมทั้งเมืองไทยอยู่เป็นส่วนใหญ่

ในระยะแรกๆที่ข้าพเจ้าอยู่ในกรุงเฮกข้าพเจ้ามีโอกาสเดี่ยวซอด้วง ซออู้และซอสามสายให้บรรดาเอกอัครราชทูตที่มาในงานเลี้ยงรับรอง ณ สถานทูตเป็นประจำ ข้าพเจ้ารู้สึกแปลกใจมากว่าฝรั่ง ทำไมเขามีมารยาทในการฟังเพลงดีเหลือเกิน ทุกคนจะนั่งฟังกันเงียบกริบ ตั้งแต่ข้าพเจ้าเริ่มยกซอด้วงขึ้นเทียบเสียงจนเริ่มประพรมนิ้วทั้งทางหวาน ทั้งทางเก็บ ซึ่งทำให้ข้าพเจ้าเกิดกำลังใจเพราะสามารถที่จะถ่ายทอดความรู้สึกและลีลาเพลงไทยที่ข้าพเจ้ามีอยู่ บรรยายออกมาเป็นเสียงเพลงอย่างไพเราะเพราะพริ้งเท่าที่ข้าพเจ้าจะสามารถ เมื่อเพลงจบลงบรรดาเอกอัครราชทูตของประเทศต่างๆและแขกหรือผู้มีเกียรติก็ปรบมือเสียงสนั่นพร้อมกับตะโกนด้วยความยินดี ข้าพเจ้าเกิดความภาคภูมิใจในสิ่งที่ข้าพเจ้าทำลงไปและมีความคิดว่าทำอย่างไรคนไทยเราจึงมีมารยาทในการฟังเพลงเช่นนี้บ้างหนอ

ภาพประกอบ 10 รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ เผยแพร่ดนตรีไทยในต่างแดน

ในระยะนั้นข้าพเจ้าซ้อมทั้งไวโอลิน (Violin) ตามบทเรียนที่เรียนมา ข้าพเจ้าลองเล่นเพลงไทยเดิมเช่น พญาโศก นกขมิ้น ลาวแพน ด้วยไวโอลิน และเตรียมออกแสดงงานต่างๆซึ่งจัดขึ้นในเมืองต่างๆในประเทศเนเธอร์แลนด์ บางงานคนไทยก็เป็นเจ้าภาพ บางงานคนดัตช์ก็เป็นเจ้าภาพ ในระยะแรกๆข้าพเจ้ารู้สึกเปิ่นๆเพราะกลัวว่าเขาฟังไม่เป็น เขาจ ะโห่เอาบ้างหรือทำให้ข้าพเจ้าเสีย แต่ปรากฏว่าตรงข้ามกับที่ข้าพเจ้าคิดถนัด ในครั้งที่ข้าพเจ้าแสดงคอนเสริต์เดี่ยวซอด้วงเพลงไทย และเดี่ยวไวโอลินเพลงไทยซึ่งมีผู้ชมนับพัน ครั้งแรกที่เดี่ยวที่ข้าพเจ้าเดินออกไปด้วยความประหม่าที่สุดพอเริ่มนั่งและจับซอด้วง ข้าพเจ้าไหว้ครูอาจารย์ และระลึกถึงพระคุณและขอพรให้ข้าพเจ้าเดี่ยวได้ดี มีความแม่นยำและเชื่อมั่นในตนเอง ปรากฏว่าข้าพเจ้าหายประหม่าไปปลิดทิ้ง ผู้นั่งฟังนับพันๆ นั่งเงียบกริบข้าพเจ้าเริ่มเดี่ยวเพลงกราวใน เมื่อจบเพลงข้าพเจ้ายังนั่งอยู่กับที่ เสียงปรบมือดังส นั่นและไม่ยอมหยุด ข้าพเจ้าสงสัยว่าเมื่อไหร่เขาจะหยุดสักที และไม่เข้าใจว่านี่เขาฟังกันรู้เรื่องเพียงใด ข้าพเจ้ายอมรับว่าข้าพเจ้าพยายามเดี่ยวให้ดีใช้เทคนิคพิสดารให้มากที่สุด โดยเฉพาะลูกโยนข้าพเจ้าพลิกแพลงโดยผสมเทคนิคตะวันตกเข้าไปบ้าง เช่น เร็วๆ ช้าๆ หนักๆ เบาๆ ให้ความรู้สึกอารมณ์ของดนตรีไทยให้มากที่สุดที่ข้าพเจ้าจะทำได้ ข้าพเจ้าดีใจที่ได้รับความสำเร็จ ข้าพเจ้าเริ่มหยิบไวโอลินขึ้นมาผู้นั่งเงียบกริบอีก ข้าพเจ้าคิดในใจว่าเราร่ำเรียนเพลงตะวันตกจะลองเล่นสักเพลงดีไหม แต่

กลับมานึกอีกทีว่าอย่าดีกว่า เพลงของเขาเข าฟังมาเยอะแล้ว เราก็ยังเป็นนักเรียนของประเทศเขาเท่านั้น สู้เอาความรู้ความสามารถของดนตรีไทยเรามาอวดไม่ดีกว่าหรือ ข้าพเจ้าเดี่ยวเพลงลาวแพนในครั้งนั้น ข้าพเจ้าเล่นให้ไพเราะและใช้หลักสากลที่ได้เรียนมาให้เกิดความผสมผสานกลมกลืนให้มากที่สุด แต่ยังคงแบบไทยไว้อย่างเดิม เมื่อจบเพลงข้าพเจ้าจำได้ว่าเป็นเสียงปรบมือที่ดังที่สุดในรายการที่ผ่านๆมา ข้าพเจ้าดีใจหนีเข้าไปในห้องแอบร้องไห้ด้วยความปลื้มใจ

ประมาณสักครึ่งชั่วโมงผ่านมามีหลายคนตามมาหาข้าพเจ้าแล้วพาออกไปพบผู้คนภายนอกซึ่งรอแสดงความยินดีกันอยู่เต็มไปหมด ในขณะนั้นข้าพเจ้าจำได้ว่าคุณกำหนด พลางกูล เลขาทูตซึ่งไปฟังบรรเลงในครั้งนั้นด้วยกล่าวชมแล้วต่อว่าว่าทำไมไม่อกมาโค้งอีกเพราะคนปรบมืออยู่ตั้งนานเพื่อขอให้ออกมาแสดงตัวตามแบบของการแสดงคอนเสิรต์ที่นี่ จากนั้นเองข้าพเจ้าจึงทราบประเพณีและบทบาทของการฟังและแสดงคอนเสิรต์เ พิ่มขึ้น หลังจากนั้นข้าพเจ้ามีโอกาสแสดงดนตรีไทยเพิ่มขึ้นรวมทั้งได้รับเชิญไปเล่นดนตรีไทยในประเทศเยอรมันและอังกฤษเป็นประจำ โดยมีนักเรียนไทยเป็นเจ้าภาพในการจัดงานต่างๆ ซึ่งทำให้ข้าพเจ้าทั้งสนุกและอยู่กินฟรีโดยเฉพาะอย่างยิ่งได้เผยแพร่ดนตรีไทยในต่างแดนอีกด้วย

ประมาณ พ.ศ. 2512 เริ่มมีผู้สนใจดนตรีไทยมากขึ้นโดยเฉพาะในประเทศเนเธอร์แลนด์ ส่วนมากพวกที่ชอบมักจะเป็นนักดนตรีอยู่แล้ว พยายามค้นหาและพยายามที่จะฟังสิ่งแปลกๆใหม่ๆกว่าที่เขาเคยฟัง บางคนไม่เป็นนักดนตรีแต่มีความสนใจในดนตรีตะวันออกเป็นพื้นฐาน ได้รวบรวมและค้นคว้าเรื่องราวของดนตรี อินเดีย ลาว เขมร อินโดนีเซีย แต่ยังไม่มีความรู้เรื่องดนตรีไทย ปรากฏว่าข้าพเจ้าได้ยกย่องให้เป็นครูของพวกเขา ทั้งที่ข้าพเจ้าไม่ค่อยจะเต็มใจนัก เนื่องจากข้าพเจ้ามีภาระที่ต้องศึกษาทั้งทฤษฎีและทางปฏิบัติไวโอลิน ซึ่งเป็นวิชาเอกอย่ างหนักอีกประการหนึ่งเรื่องปฏิบัติ และแบบฟอร์มตลอดจนกลเม็ดเด็ดพรายของเครื่องดนตรีบางชิ้น ข้าพเจ้าก็มิได้ร่ำเรียนมาแต่เมื่อไม่มีใครทำข้าพเจ้าต้องยอมทำโดยอัตโนมัติ

วันหนึ่งคุณอนุนาถ เอนสโดเต้น เป็นหญิงไทยซึ่งแต่งงานมากับคนดัตช์มาตั้งแต่สงครามโลกครั้งที่สอง นับเป็นเวลา30 ปีแล้ว ไม่เคยได้กลับเมืองไทยเลย ได้มาพบข้าพเจ้าบอกกล่าวว่าตัวคุณอนุนาถรักนาฏศิลป์ไทยและดนตรีไทยเหลือเกิน ได้ฟังข้าพเจ้าเล่นดนตรีไทยแล้วทำให้คนไทยที่อยู่ประเทศนี้เกิดความสุขและคิดถึงเมืองไทยเป็นทวีคูณ ตนเองและสามีตกลงกันว่า ถ้าข้าพเจ้าย อมที่จะสอนเพลงไทยให้คนไทยและคนต่างชาติในบ้านของเขา เขาจะสั่งเครื่องดนตรีไทยทุกชิ้นที่ข้าพเจ้าต้องการตลอดจนการเลี้ยงดูที่พักค่ารถค่าเดินทาง เนื่องจากคุณอนุนาถพักอยู่ในเมือง Haarlem ไกลจากกรุงเฮกไป

ประมาณ 40 กิโลเมตร ข้าพเจ้ากลับมานอนคิดอยู่หลายวัน เพราะถ้าหากข้าพเจ้ารับที่จะสอนข้าพเจ้าจะต้องทุ่มทั้งกายทั้งใจ เวลาฝึกซ้อมไวโอลินซึ่งสำคัญที่สุดอย่างน้อยต้องซ้อมให้ได้วันละ 4 – 5 ชั่วโมง ก็จะต้องน้อยลงไปด้วย ผลสุดท้ายข้าพเจ้าตัดสินใจรับมาสอน เฉพาะวันเสาร์และ

อาทิตย์เต็มทั้งสองวัน คุณอนุนาถสั่งเครื่องดนตรีจากเมืองไทยเป็นแบบวงมโหรี ซึ่งมีทั้งเครื่องตี และเครื่องสี รวมทั้งเครื่องแต่งตัวสำหรับรำชุดต่างๆ รวมเป็นเงินเหยียบหนึ่งแสนบาท ซึ่งเป็นเงินจำนวนมากหากเทียบในปัจจุบัน ข้าพเจ้าต้องขอกราบขอบพระคุณท่านเอกอัครราชทู ตไทยคือ ศาสตราจารย์ไพโรจน์ ชัยนาม และคุณหญิงบรรเลง ชัยนาม ที่ได้ให้ความกรุณากับข้าพเจ้าในการสนับสนุนการสอนดนตรีไทย รวมทั้งช่วยจัดเรื่องการสั่งเครื่องดนตรีไทยโดยยกเว้นภาษี รวมทั้งอุปการะข้าพเจ้าอย่างมากในขณะนั้น

ข้าพเจ้ามีลูกศิษย์มากมาย ส่วนใหญ่เป็นชาวดัตช์ ต่อมาได้แยกออกเป็น 2 วง วงหนึ่งสำหรับผู้ที่ไม่มีพื้นฐานทางดนตรีไทยแต่สนใจ พวกนี้ต้องค่อยๆให้เล่นแล้วให้อ่านโน้ตแบบง่ายๆ เช่นเป็นโน้ตตัวเลขหรือเขียนไว้เป็น โด เร มี ส่วนอีกพวกหนึ่งเก่งดนตรีสากลมาแล้ว สอนได้เร็วมากแต่ให้อารมณ์สำเนียงและลีลาแบบไทยเรา ไม่ได้ดังที่ข้าพเจ้าต้องการ แต่ที่น่าชมเชยคือพวกนี้อดทนขยันซ้อมและตั้งใจตลอดจนมีสมาธิดียิ่ง เขาเป็นผู้ใฝ่หาความรู้และมาขอร้องให้ข้าพเจ้าช่วยต่อเพลง ซึ่งบางครั้งอุตส่าห์ตามมาถึงบ้าน ข้าพเจ้ากำลังซ้อมไวโอลินหรือทำการบ้านก็อดที่จะงดสอนเสียไม่ได้ บางครั้งถึงกับนำรถมารับไปทานอาหารบ้านเขาและขอต่อเพลงด้วย ข้าพเจ้านึกถึงตอนสมัยตอนข้าพเจ้าเป็นเด็กว่า ครูเป็นผู้มาให้วิชากับข้าพเจ้าถึงบ้าน ถ้าหากข้าพเจ้าขยันอย่างพวกฝรั่งนี้ข้าพเจ้าคงจะเก่งกว่านี้อีกแยะที่เดียว ทั้งๆที่พวกนี้มีภาระการงานที่ต้องรับผิดชอบมากมาย แต่ เขาสามารถแบ่งเวลามาเรียนศิลปะดนตรีไทยอย่างเต็มเม็ดเต็มหน่วย

ข้าพเจ้าไม่สันทัดเรื่องเครื่องตีเช่น ระนาด ฆ้อง ตลอดจนเครื่องหนัง รวมทั้งประวัติวิวัฒนาการและประวัติของเพลง ซึ่งการบรรเลงในงานต่างๆจะต้องทำสูจิบัตรแจก และอธิบายถึงเพลงต่างๆที่จะบรรเลง ข้าพเจ้าจึ งจำเป็นต้องขอเทปและหนังสือต่างๆมายังเมืองไทย โดยอาจารย์อรวรรณ ขันธศิริ ผู้เป็นน้องสาวได้ไป ติดต่อขออัดเพลงสำหรับเครื่องดนตรีต่างๆ จากบรมครูหลายท่านที่ได้เคยประสิทธิประสาทวิชาให้แก่ข้าพเจ้า แต่ละท่านก็ให้ความสนับสนุนค้นคว้า และอัดเทปให้กับข้าพเจ้ามากมา ย โดยเฉพาะคุณพ่ อ (นายจำนง)คุณปู่ (หลวงไพเราะฯ) ครูชิน หงส์รัตน์ รวมทั้งอาจารย์บรรเลง และมนตรี ตราโมท เป็นผู้ที่ช่วยเหลือข้าพเจ้ามากเหลือเกิน

เมื่อ พ.ศ. 2514 ข้าพเจ้าสำเร็จการศึกษาดนตรีจาก Royal Conservatory of music จากกรุงเฮก และสิ้นสุดทุนของรัฐบาลประเทศเนเธอร์แลนด์ที่ข้าพเจ้าได้รับ ข้าพเจ้าจำเป็นต้องเดินทางกลับเพื่อนำวิชาความรู้มาใช้ในเมืองไทย ข้าพเจ้าอาลัยวงดนตรีไทยในประเทศเนเธอร์แลนด์ทั้ง 2 วงของข้าพเจ้ามาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในระยะหลังๆแทบจะเรียกว่าเป็นวงอาชีพที่ออ กแสดงบ่อย และมีเงินพอใช้จ่ายเลี้ยงตัวทีเดียว

ในขณะที่ข้าพเจ้าอยู่เมืองไทยใจก็รำลึกถึงวงดนตรี การสอน การแสดงตลอดมา จนคุณอนุนาถก็เดินทางมาเมืองไทยและตามหาข้าพเจ้าจนพบ และขอคำแนะนำว่าต้องการนักดนตรีไทยในต่างแดนไปช่วยดังที่ข้าพเจ้าช่วย ข้าพเจ้าไปไม่ได้เสียแล้วเพราะมีหน้าที่และภาระที่จะปลูกฝังให้ลูกศิษย์รักดนตรีต่อไป แต่ข้าพเจ้าภาวนาให้คุณอนุนาถได้พบครูดนตรีไทยคนใดคนหนึ่งที่จะรักที่จะให้ดนตรีไทยในต่างแดน คงอยู่และมีความปรารถนาที่จะไปสอนโดยไม่ได้หวังค่าตอบแทนอย่างไรสักคนหนึ่ง

ตามที่ข้าพเจ้ามีประสบการณ์ด้านดนตรีไทยในต่างแดน จะเป็นช่วงเวลาระหว่างปี ค.ศ. 1963 - 1970 ในขณะเดียวกันข้าพเจ้าก็ได้เรียนรู้ ฝึกฝนและแสดงเดี่ยวไวโอลินคอนเสิรต์กับวงออเครสต้าของมหาวิทยาลัย และวงดนตรีอาชีพ และวงแชมเบอร์มิวสิค กับนักดนตรีอาชีพตลอดเกือบ 7 ปีในประเทศเนเธอร์แลนด์ เมื่อกลับมาเมืองไทยก็เริ่มบุกเบิกวงแชมเบอร์มิวสิก และวงออเครสต้รา โดยเป็นสมาชิกวงPromusica โดยการนำวงโดย พณ .ท่านองคมนตรี มล .อัศนีย์ ปราโมช เมื่อสลายตัวข้าพเจ้าก็เริ่มก่อตั้งวงจามจุรี ออเครสต้ร า วงบางกอกซิมโฟนีออเครสต้รา (B.S.O.) และในที่สุดก็ร่วมงานกับ ดร.ประทักษ์ ประทีประเสนเป็นผู้อำนวยเพล ง ในขณะที่ข้าพเจ้าเป็นหัวหน้าวง (Concert Master) วงแฟนตาเซียออร์เคสต้รา ได้รับทุน Fulbirght ไปศึกษาด้านประวัติดนตรี(Music History and Literature) รวมทั้งไวโอลินเป็นวิชาโท ณ . Kent State University ในปี ค.ศ. 1978 - 1980 ในขณะที่ข้าพเจ้าเป็นอาจารย์ประจำคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในฐานะหัวหน้าสาขาวิชา ในปี ค .ศ. 1986 ได้รับทุนFulbriight Schaller อีกครั้งหนึ่ง

ในปี ค.ศ. 1978 – 1980 ข้าพเจ้าได้ตั้งวงดนตรีไทยไว้ที่ Kent State University และปี ค.ศ. 1986 – 1987 บรรยายดนตรีเปรียบเทียบด้านดนตรีไทย และดนตรีตะวันตกกว่า 12 มหาวิทยาลัยในประเทศสหรัฐอเมริกา

ในปี ค.ศ. 1986 – 1987 ได้ทุน Fulbright Scholar ในขณะดำรงตำแหน่งหัวหน้าภาควิชาดุริยางค์ศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผลงานและบทเพลงที่บันทึกเสียงเทปคัทเสต ซีดี ดังนี้

ชีวิตตั้งแต่ในวัยเด็กของรองศาสตราจารย์ ดร .โกวิทย์ ขันธศิริ มี ผลงานการประกวดแข่งขันในรายการต่างๆ มากมายดังต่อไปนี้ ได้รับรางวัลชนะเลิศที่ 1 ในการประกวดรายการแมวมอง (เด็กพรสวรรค์) ณ สถานีวิทยุททท. การดนตรี ในการเดี่ยวซอด้วง ปีพ.ศ. 2496 ได้รับรางวัลที่ 2 ในการประกวดร้องเพลงไทย งานศิลปหัตถกรรม ปีพ .ศ. 2501 ได้รับรางวัลที่ 1 ในการเล่นซอด้วง และนำวงขอวงดนตรีสวนสุนันทา ปีพ.ศ. 2502 และยังได้ทำงานวิจัย (ผู้ร่วมวิจัย) การวิเคราะห์ดนตรีไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ โดยทุนรัชดาภิเษกสมโภช เสร็จสิ้นปีพ .ศ. 2526 อีกทั้งเป็นผู้ร่วมวิจัย “ภูมิปัญญาไทย” ดุริยางค์ศิลป์ ทุนรัชดาภิเษกสมโภช ปีพ .ศ. 2539 และเขียนบทความเรื่อง การเล่นซอไทย ประสบการณ์ดนตรีไทยของข้าพเจ้า ไวโอลิน และอื่น ๆ ด้านดนต รีในนิตยสาร บทความหนังสือของสมคมนิสิตเก่าจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย หนังสือพิมพ์สยามรัฐ มติชน ไทยรัฐ นิตยสารและอื่นๆ อีกมาก วิทยากรบรรยายผลงานจากการดำเนินการวิจัยในปัจจุบัน ณ มหาวิทยาลัยมหิดล ปีพ.ศ. 2545

การบันทึกเสียง

- เพลงไทย ชุดที่ 1 -4 โดยโกวิทย์ – อรวรรณ
- เพลงครูคู่สมัย ครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปะบรรเลง)
- วงเครื่องสายผสม ได้แก่ เพลงโสมส่องแสง เพลงลาวคำหอม เพลงแขกหนังสองชั้น
- วงเครื่องสายผสมขิม ได้แก่ เพลง มอญอ้อยอิ่งเถา ม่านมงคลเถา โดยบริษัทโอเชี่ยน มีเดี่ยจำกัด วัน เดือน ปี ที่ผลิต ปีพ.ศ. 2546
- แสนคำนึง โดย โกวิทย์ ขันธศิริ และอรวรรณ บรรจงศิลปะ
- เพลงของแผ่นดิน 4 โดยโกวิทย์ – อรวรรณ มอญอ้อยอิ่ง โดยบริษัทโอเชี่ยน มีเดี่ยจำกัด วัน เดือน ปี ที่ผลิต ปีพ.ศ. 2553
- เดี่ยวไวโอลิน ชุดหักใจไม่คิด โดย รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ
- Serenade โดย ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ บรรเลงไวโอลินและอาจารย์ณัฐ ยนตรรักษ์ บรรเลงเปียโน
- Music For Relaxation LAO – PAN โดย รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ โดยบริษัทโอเชี่ยน มีเดี่ยจำกัด วัน เดือน ปีที่ผลิต เมษายน 2549
- Violin Trio โดย รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ สำหรับอภินันทนาการวันเกิด10 พฤศจิกายน2552

ภาพประกอบ 11 ภาพผลงานเพลงที่บันทึกเป็น เทปและ ซี ดี ต่างๆ

1.5.3 ผลงานทางด้านดนตรีสากล รองศาสตราจารย์ ดร. โกวิทย์ ขันธศิริ

รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ มีผลงานทางด้านดนตรีสากลดังต่อไปนี้ ได้รับทุนจากรัฐบาลไทยในขณะศึกษา ณ วิทยาลัยครูสวนสุนันทา ในปีพ .ศ. 2498-2505 ได้รับทุนเรียนไวโอลิน ณ Royal School of Music กรุงเฮก ประเทศเนเธอร์แลนด์ ปีพศ. 2521-2523 ได้รับทุนปริญญาโทโดยทุน Fulbright และปริญญาเอก ณ Kent State University ในปีพ.ศ. 2521-2523 ได้รับทุนจากมหาวิทยาลัย Kent State ในฐานะ Graduate Assistant ปีพ.ศ. 2521-2523 ได้รับทุน Fulbright Scholar ปีพ.ศ. 2530

ตำแหน่งสมาชิกกิตติมศักดิ์ อดีตและปัจจุบัน ผู้ประสานงานการทำวิจัยกับ Prof. Dr. H. Maceda (ศาสตรจารย์ทางดนตรี จากมหาวิทยาลัยฟิลิปปินส์ในประเทศไทย (เรื่องภูไทย) ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีตะวันตก นักไวโอลิน และผู้ สอนไวโอลินในดนตรีเยาวชนอาเซียน เชิญโดยคณะกรรมกา รดนตรีและผู้บริหารศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย รวมทั้งกรรมการวงดนตรีเยาวชนแห่งชาติ เป็นประธานฝ่ายควบคุมการแสดงในการจัดงานมหกรรมดนตรีนานาชาติเฉลิมพระเกียรติพ ระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 เป็นประธานการแสดงดนตรี และผู้ร่วมในการทำวิจัย และการตั้งศูนย์ดนตรีเอเซียนแห่งประเทศไทยในปัจจุบัน เป็นผู้ร่วมก่อตั้ง ผู้แสดงและกรรมการบริหารวงBangkok Symphony Orchestra จนถึงปี พ.ศ. 2543 ผู้ร่วมก่อตั้งวง CU Orchestra (วงออเคสต้รา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย) กรรมการพิจารณาหลักสูตรทางดนตรีของมหาวิทยาลัยเอกชน ทบวงวิทยาลัยถึงปัจจุบัน กรรมการพิจารณาผลงานข้าราชการเพื่อเลื่อนตำแหน่งของกระทรวงศึกษาธิการ ด้านศิลปิน ดนตรี ละคร ศิลปะ ในฐานะกรรมการประจำของกรมข้าราชการพลเรือน (ก.พ.) ในปัจจุบัน เป็นกรรมาการพิจารณาผลงานวิชาการเพื่อเลื่อนตำแหน่งของอาจารย์ด้านดนตรีของกรมอาชีวะในปัจจุบัน เป็นกรรมการสถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยถึงปัจจุบัน กรรมการรับเชิญตรวจสอบและกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท และเอกจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและมหาวิทยาลัยมหิดล และอาจารย์รับเชิญสอนนิสิต ปริญญาตรี- โทของสาขาดุริยางคศิลป์ไทย ณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นกรรมกา รผู้ทรงคุณวุฒิ สาขาการศึกษาศิลป ศาสตร์และสังคมศาสตร์ อื่นๆ 2 สำนักงาน ก .พ. ปี พ.ศ. 2540 ถึงปัจจุบัน เป็นกรรมการพิจารณาการขอเปิดดำเนินการหลักสูตรและการรับรองมาตรฐานการศึกษาของสถาบันอุดมศึกษาเอกชน สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ปีพ .ศ. 2540 ถึงปัจจุบัน เป็นอาจารย์พิเศษ ณ มหาวิทยาลัยแห่งรัฐและเอกชนหลายแห่ง รวมทั้งสาธิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยถึงปัจจุบัน

1.6 ผลงานตำราและวิจัย

รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ มีผลงานตำราและงานวิจัยต่างๆดังต่อไปนี้ ตำราสอนดนตรีระดับมัธยมร่วมกับกรรมการของกระทรวงศึกษาธิการ ตั้งแต่ปีพ.ศ. 2527 ตำราสอนดุริยางค ศิลป์ปริทรรศน์ และใช้สอนวิชาดนตรีเบื้องต้นในสถาบันต่าง ๆ ตั้งแต่ปีพ.ศ. 2528 และงานวิจัยการวิเคราะห์เพลงไทยด้วยคอมพิวเตอร์ หัวหน้ากลุ่มวิจัยทุนรัชดาภิเษกสมโภช เสร็จสิ้นปีพ.ศ. 2538 ดำเนินการวิจัยดนตรีเปรียบเทียบ “ซอไทยและไวโอลิน” ปีพ.ศ. 2543 เป็นตำราประวัติดุริยางค ศิลป์ (ตะวันตก) ท่านได้รับก่อตั้งภาควิชาดนตรีของคณะครุศาสตร์ และภาควิชาดุริยางค์ศิลป์ ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ท่านได้ เป็นผู้ร่วมก่อตั้งวงซิมโฟนีออ ร์เคสต้าที่มีมาตรฐานสูง คือ วง บางกอกซิมโฟนี ออเครสต้รา (Bangkok Symphony Orchestra) ท่านมีผลงานการอัดแผ่ นเสียงร่วมกับอาจารย์ณัฐ ยนตรรักษ์ ในเพลงคลาสสิก และเพลงไทยเดิมที่บรรเลงด้วยไวโอลินหลายแผ่น

1.7 ผลงานด้านการสอนไวโอลิน รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

รองศาสตราจารย์ ดร. โกวิทย์ ขันธศิริ ใช้ทฤษฎีในการสอนแบบผสมผสาน โดยนำหลักการพื้นฐานมาจากซูซูกิ (Suzuki Method) เนื่องจากมีการเริ่มที่เด็กทำตามอย่างครู เลียนแบบ และฝึกโดยใช้บันไดเสียงที่ง่ายต่อการบรรเลง โดยเน้นหลักการ คือ เด็กเล็กทั้งโลกไม่ว่าชาติใดสามารถเรียนรู้ภาษาประจำชาติตนเองได้อย่างง่ายมาก ท่านจึงใช้แนวคิดนี้ในการสอนดนตรีสำหรับเด็กขึ้น และเรีย ก แนวคิดนี้ว่า วิธีการสอนแบบภาษาแม่ (mother-tongue approach) แนวคิดหลักของการสอนแบบนี้ คือ การสอนแบบเป็นธรรมชาติแบบพ่อแม่สอนลูก การให้กำลังใจด้วยความรัก การปฏิบัติดนตรีซ้ำ ๆ บ่อย ๆ อย่างมีวินัย ฯลฯ เหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งที่เห็นอย่างเด่นชัดของวิธีการสอนแบบซูซูกิ

รองศาสตราจารย์ ดร. โกวิทย์ ขันธศิริ ได้กล่าวว่า ลักษณะการสอนดนตรีของซูซูกิ มีข้อควรพิจารณา คือ ครูของซูซูกิต้องมีความเชื่อว่า ความสามารถทางดนตรีทุกด้าน สามารถพัฒนาได้ในเด็กทุกคน และการสอนดนตรีที่ดีที่สุดต้องเริ่มจากช่วงปฐมวัยเพราะเด็กสามารถ รับรู้ดนตรีได้เร็ว พ่อ แม่ผู้ปกครอง ต้องมีส่วนร่วมในการเรียนดนตรีของเด็กด้ว ย ทั้งลงมือฝึกปฏิบัติไปกับลูก หรือ คอยกำกับการซ้อมดนตรีให้เป็นไปอย่างสม่ำเสมอ เด็กต้องเล่นเครื่องดนตรีได้ด้วยความรู้สึกว่าเล่นง่าย ก่อนการเรียนโน้ตดนตรีและการอ่านต่าง ๆ ซึ่งข้อดีข องตำราซูซูกิ คือ เทคนิคต่าง ๆ ของการเล่นดนตรีได้ถูกบรรจุในบทเพลง อย่างเป็นขั้นตอน ในการฝึกฝนนั้นบทเพลงต่าง ๆ ที่เด็กได้เรียนไปแล้ว ต้องได้รับการขัดเกลาและทบทวนอยู่เสมออย่างเคร่งครัด และประการสำคัญ คือ เด็กควรได้แสดงออกบ่อย ๆ ทั้งการแสดงเดี่ยวและเป็นกลุ่ม เพื่อเป็นการกระตุ้นให้เด็กขยันซ้อมอยู่เสมอ และเป็นการประเมินผลการเรียนด้วย

อีกแนวทางหนึ่งที่ท่านได้ใช้ในการสอนไวโอลิน คือวิธีการของ ผศ .พันเอกชูชาติ พิทักษากร ซึ่งเป็นอาจารย์ของ รองศาสตราจารย์ ดร. โกวิทย์ ขันธศิริ อีกท่านหนึ่ง ซึ่งวิธีการนี้ท่านกล่าวว่า เป็นวิธีที่เหมาะสมกับการฝึกของคนเอเชียมาก นั่นคือ การใช้หลักการฝึกโยคะ โดยเน้นการบริหารร่างกายและการผ่อนคลายร่างกาย เพื่อให้ร่างกายสามารถตอบสนองต่อการเล่นไวโอลินได้อย่างเต็มประสิทธิภาพ ต้องรู้จักพักกล้ามเนื้อ การคลายความเกร็ง (Stiffness) การฝึกหัดความแข็งแรงของมือและนิ้ว การฝึกการวางนิ้ว การแก้ไขความประหม่า การหาวิธีการให้อยู่ในสภาพที่สะดวกสบายไม่กังวล

นอกเหนือจากแนวทางที่กล่าวมาข้างต้นแล้ว รองศาสตราจารย์ ดร. โกวิทย์ ขันธศิริ ยังได้ใช้วิธีการของครูชาวตะวันตกที่ท่านได้ไปศึกษามาในต่างประเทศ และครูผู้สร้างตำราไวโอลิน เช่น Gingold Auer , Hubay , Flesch , Sevcik , Menuhin , Friedman , Alberto Lysy , L. Metz , Theo Olof ซึ่งมีเนื้อหาการใช้เทคนิคสอดแทรกในโน้ตเพลงฝึกหัดอยู่ด้วย

วิธีการสอนไวโอลินของรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

รองศาสตราจารย์ ดร . โกวิทย์ ขันธศิริ มีหลักในการคัดเลือกแบบฝึกเทคนิคสำหรับไวโอลิน คือ ท่านจะใช้ตำรา ซูซูกิ สำหรับนักเรียนระดับเริ่มต้น เพราะว่าเป็นตำราที่เน้นการสอนโดยวิธีการจำเพลง และฝึกทักษะเพียงอย่างเดียว ซึ่งในการเรียนดนตรีเป็นเรื่องยากอย่างยิ่งในการทำหลายสิ่งหลายอย่างในเวลาเดียวกัน ถ้าต้องการซ้อมเพลงใหม่ จะต้องใช้สมาธิในการอ่านโน้ตแต่ละตัวอย่างถูกต้อง ดังนั้นจึงไม่สามารถคิดเกี่ยวกับความสำคัญของสิ่งอื่น ๆ ไปพร้อมกับการเล่น คือ ความเที่ยงตรงของตัวโน้ต ท่าทางที่ดูสวยงาม ความรู้สึกและอารมณ์เพลง แต่ถ้าเล่นเพลงที่ง่าย ๆ ที่เด็กคุ้นเคยดีแล้ว เด็กจะสามารถบังคับควบคุมทุกอย่างได้ ไม่ว่าจะเป็นการถือคันชักที่สวยงาม ท่าทางการเล่น การบังคับเสียงโน้ตแต่ละตัวให้ออกมาอย่างดี

ในเรื่องเทคนิคการฝึกสีให้เกิดเสียงดนตรี (Musical Sound) ที่ดีนั้น ต้องกดนิ้ว โยกนิ้วที่ถูกแบบแผนและมีกำลัง ไม่เกร็งแขน การใช้คันชัก การจับคันชักต้องฝึกแบบแผนเพื่อให้ผู้เล่นสามารถทำเสียงได้ชัดเจนโดยไม่ต้องเกร็งไหล่ขวา รู้จักการวางคันชักบนสายให้ถูกจุด (Contact point) อัตราการเปลี่ยนคันชักต้องสัมพันธ์นิ้วมือซ้า ยในความเร็วที่ต่างกัน รวมทั้งสามารถเล่นให้ดังหรือค่อยได้ นอกจากนี้ควรพิจารณาถึงคุณภาพเครื่องดนตรีด้วยว่ามีสุ้มเสียงที่ดีเพียงใด มีรอยแตกหรือพิการอย่างไรบ้าง คันชักมีน้ำหนักได้มาตรฐานหรือไม่ ความสมดุลของสัดส่วนของขนาดไวโอลินหรือคันชัก การเลือกสาย ขนาดข องสายได้สัดส่วนหรือไม่ ผู้เล่นพลิกคันชักมากไปด้านใด การใช้น้ำหนัก เช่น การใช้นิ้วชี้หรือกดคันชัก มีลักษณะที่ถูกต้องตามเทคนิคเพียงใด สิ่งต่าง ๆ ที่กล่าวมานี้มีความสำคัญมาก ซึ่งต้องสอนตามหลักเกณฑ์ที่ถูกแบบมาตรฐานสากลเพราะจะทำให้การเรียนการสอนเป็นไปตามขั้นตอน และช่วยให้ผู้เรียนเพิ่มความสามารถได้ในระยะที่สั้นกว่าการปล่อยให้ฝึกเอง

การใช้คันชักบนสาย (on string) การใช้คันชักเพื่อให้เกิดเสียงต่าง ๆ มีรูปแบบหลายลักษณะ ได้แก่ Legato, Detache, Martele, Staccato , Portato , Accented Legato , Sautille การยกคันชัก (off string) ได้แก่ Spiccato, Flying Staccato, Ricoche , การใช้คันชักเพื่อให้เสียงต่อเนื่อง (Smooth bowings) เช่น Legato , Sing Detache , Portato การใช้คันชักให้ถูกต้องตามวิธีการของเพลงในรูปแบบต่างๆนั้นมีความสำคัญมาก อาจถือได้ว่าคันชักเป็นหั วใจสำคัญของการเล่นเครื่องสายที่ใช้คันชัก ซึ่งต้องมีความเหมาะสมกับระยะและส่วนต่าง ๆ ของคันชัก เช่น ปลาย กลาง และโคนคันชัก

ในเรื่องท่าทางการบรรเลงไวโอลิน ก็เป็นเรื่องที่ท่านให้ความสำคัญมากเช่นเดียวกัน ท่านกล่าวว่า ต้องตรวจสอบท่าทางการบรรเลงให้ถูกต้องเสมอ โดยดูความขนานของคันชักกับหย่อง (Bridge) การลากแขนขึ้นลงควรใช้ขอศอกพับและยืดหดเฉพาะแขนท่อนล่าง ข้อศอกมือขวาไม่เฉไปมาระหว่างการลากสาย การยกแขนขึ้นลงให้อยู่ในระยะที่เหมาะกับการสีแต่ละสาย การเน้นให้เสียงมีน้ำหนักโดยไม่เกร็งมือ การยืดหยุ่นของนิ้วมือ ตำแหน่งของไหล่ทั้งสองได้สัดส่วนที่สมดุล ซึ่งผู้เล่นบางคนต้องใช้อุปกรณ์เสริมเพื่อช่วยในการหนีบให้ง่ายขึ้น หลักการวางนิ้วในการกดต้องมีน้ำหนักแต่ไม่แรงมากเกินไป มีความรวดเร็ว ซึ่งการฝึกสิ่งที่กล่าวมานี้ อาจต้องฝึกควบคู่ไปกับตำราหลาย ๆ เล่ม

เทคนิคการเล่นไวโอลิน

การจับไวโอลิน ความรู้สึกที่ผ่อนคลายคือข้อพิจารณาอันดับแรกว่าคุณจับไวโอลินได้ดีหรือไม่ เวลาที่เล่นไวโอลินนั้น แผ่นหลัง หัวไหล่ ต้นคอ และกรามของคุณรู้สึกผ่อนคลายและไม่เกร็ง ท่าทางการจับไวโอลินควรจะตรงและผ่อนคลาย การยืนตรงเป็นสิ่งสำคัญต่อการแสดงเช่นเดียวกับเหตุผลด้านสุขภาพ เมื่ออยู่ในท่ายืน ช่วงห่างของเท้าควรจะกว้างเท่าๆ กับความกว้างของช่วงไหล่ กระจายน้ำหนักของร่างกายลงที่เท้าทั้ง 2 ข้างเท่าๆ กัน เมื่ออยู่ในท่านั่ง ควรจะนั่งห่างจากพนักเก้าอี้ เท้าข้างซ้ายอยู่ข้างหน้าวางราบไปบนพื้น ส่วนเท้าขวาควรจะพับไปข้างหลังขาเก้าอี้เล็กน้อย ซึ่งจะทำให้แขนขวามีพื้นที่เพียงพอที่จะลากคันชักได้ทุกทิศทางโดยไม่ไปชนกับเข่าขวา

ที่รองไหล่เป็นนวัตกรรมที่สำคัญที่ช่วยป้องกันอาการบาดเจ็บให้กับนักไวโอลินและนักวิโอล่าหลายๆ คน ความสูงของที่รองไหล่ขึ้นอยู่กับช่วงคอของนักดนตรีแต่ละคน เมื่อคุณวางไวโอลินเปล่าๆ ไว้บนไหล่ ที่รองไหล่จะช่วยเติมเต็มช่องว่างระหว่างที่รองคางและกรามของคุณ ถ้าระหว่างกรามและที่รองคาง (Chin rest) มีช่องว่างเพียงเล็กน้อยหรือไม่มีเลยก็ไม่จำเป็นต้องใช้ที่รองไหล่ คุณอาจจะใช้เพียงที่รองไหล่แบบแผ่นฟองน้ำบางๆ เพื่อกันไม่ให้ไวโอลินเลื่อนหลุดจากไหล่ของคุณ และอาจจะใช้แผ่นฟองน้ำแบบมีสายรัดกับแผ่นหลังไวโอลิน

การจับคันชัก ท่าทางการจับไวโอลินควรเป็นธรรมชาติ วิธีตรวจสอบว่าตำแหน่งของมือขวาเป็นธรรมชาติหรือไม่นั้น ให้คุณยืนขึ้นปล่อยแขนและมือไว้ข้างลำตัว นั่นคือท่าทางการจับคันชักของมือขวาที่ควรจะเป็นโดยปรับแต่เพียงเล็กน้อยเท่านั้น สิ่งที่เปลี่ยนไปมี 2 อย่างคือนิ้วโป้งและนิ้วก้อย นิ้วโป้งจะอยู่ใต้นิ้วอื่นๆ เล็กน้อยและวางอยู่ที่ด้ามคันชักบริเวณช่องเล็กๆ ระหว่างโคนคันชัก (Frog) และปลอกหนังหุ้มด้ามจับ (Grip) นิ้วโป้งควรจะโค้งออกด้านนอกเป็นรูปวงกลมกับนิ้วอื่นๆ ปลายนิ้วก้อยวางอยู่ด้านบนคันชักก่อนถึงปุ่มสกรู (Screw) โดยวางนิ้วเป็นแนวโค้งเพื่อรับน้ำหนักของคันชัก ส่วนอีก 3 นิ้วที่เหลือให้วางอย่างสบายๆ เหนือด้ามคันชัก ซึ่งจะทำให้นิ้วโป้งและนิ้วกลางไขว้กัน ควรจะออกแรงบีบนิ้วทั้งสองเล็กน้อยจะทำให้รู้สึกจับคันชักได้อย่างมั่นคง ทำให้นิ้วที่เหลือ ข้อมือ ข้อศอก และหัวไหล่รู้สึกผ่อนคลายและไม่เกร็ง

การตั้งสายไวโอลิน สิ่งที่ควรจะทราบก่อนที่จะเรียนรู้เรื่องการตั้งสายไวโอลินก็คือชิ้นส่วนต่างๆ ของไวโอลินที่เกี่ยวข้องกับการตั้งสาย

ลูกบิด (Peg) ลูกบิดอาศัยหลักการของแรงฝืด (Friction fit) ซึ่งเป็นเพียงสิ่งเดียวที่ทำให้ลูกบิดติดอยู่กับช่องใส่ลูกบิดได้ ห้ามใช้กาวหรือน้ำยาอื่นๆ ทาลูกบิดโดยเด็ดขาด

หย่อง (Bridge) หย่องอาศัยหลักการของแรงฝืดเช่นเดียวกัน หย่องติดอยู่กับที่โดยอาศัยแรงดึงของสาย (ห้ามใช้กาวทาเช่นเดียวกัน) ปลายของหย่องอาจจะเคลื่อนที่ได้ โดยเฉพาะเวลาที่เราเปลี่ยนสายทีใหม่ ต้องหมั่นสังเกตดูว่าหย่องอยู่ในแนวตรงและตีนหย่องไม่เลื่อนไปมา หย่องควรจะอยู่ในแนวตรงเมื่อเทียบกับช่องเสียง (F - hole) และตีนหย่องต้องแนบสนิทกับไม้แผ่นหน้าไวโอลิน การเช็คว่าหย่องอยู่ในแนวตรงหรือไม่นั้นให้มองที่ด้านข้างไวโอลิน หย่องด้านที่หันไปทางหางปลา (Tailpiece) ควรจะทำมุม 90 องศากับไม้แผ่นหน้า ส่วนอีกด้านหนึ่งที่หันไปทางฟิงเกอร์บอร์ดจะเอียงเล็กน้อย

หลักเสียง (Sound post) ถ้าสายเกิดอาการหย่อนจนถึงระดับที่จะทำให้หย่องล้มได้เนื่องจากมีแรงดึงของสายที่น้อยเกินไป หรืออาจจะเกิดในขณะที่เปลี่ยนสายชุดใหม่ เครื่องดนตรีของคุณอาจจะเสี่ยงต่อการล้มของซาวด์โพสท์ (แท่งไม้ขนาดเล็กที่ถ่ายทอดเสียงจากไม้แผ่นหน้าไปยังไม้แผ่นหลัง) เนื่องจากมันอยู่ได้ด้วยแรงดึงของสายเช่นเดียวกัน ดังนั้นจึงควรเปลี่ยนสายทีละสายและให้ สายอื่นๆ บนไวโอลินมีความตึงอยู่บ้าง แต่ถ้าซาวด์โพสท์หลวมและทำให้ไวโอลินมีเสียงก๊อกแก๊ก คุณอาจจะต้องให้ช่างผู้เชี่ยวชาญช่วยปรับซาวด์โพสท์ให้อยู่ในตำแหน่งที่เหมาะสม สำหรับช่างที่เก่งๆ แล้วไม่ถือว่าเป็นงานที่ยากแต่อย่างใด และไม่ควรจะใช้เวลาหรือเสียเงินมากนัก บางทีช่างก็อาจจะทำให้โดยไม่คิดค่าใช้จ่าย

ตัวปรับเสียง (Fine Tuner) สังเกตเห็นว่าไวโอลินของนักเรียนมักจะมีปุ่มปรับเสียงครบทุกสาย ทำให้นักเรียนสามารถตั้งสายได้เร็วขึ้น สำหรับนักไวโอลินที่เก่งๆ แล้ว ส่วนใหญ่จะใช้ปุ่มปรับเสียงที่สาย E เท่านั้น เพื่อช่วยให้ตั้งสายง่ายขึ้น เนื่องจากการตั้งสาย E ต้องอาศัยความพิถีพิถัน และมักจะเป็นสายที่เพี้ยนได้ง่ายตัวปรับเสียง (Fine Tuner) คือก้านโลหะขนาดเล็กที่สามารถปรับสายให้ตึงหรือหย่อนได้ ทำให้เสียงสูงขึ้นหรือต่ำลงทีละนิด โดยปกติจะมีสกรูขนาดเล็กสำหรับหมุนเพื่อปรับก้านโลหะดังกล่าว ถ้าหมุนสกรูตามเข็มนาฬิกา จะทำให้สายตึงและเสียงจะสูงขึ้น ถ้าหมุนสกรูทวนเข็มนาฬิกาจะทำให้สายหย่อนและเสียงจะต่ำลง

เมื่อเราตั้งสายเปล่าไวโอลิน เราจะหมุนสกรูขึ้นจากเสียงที่ ‘ต่ำกว่า’ ทีละนิดจนกว่าจะได้ระดับเสียงที่ต้องการ หรืออธิบายได้อีกอย่างหนึ่งก็คือ เป็นการปรับสายให้ตึงจนได้เสียงที่ต้องการ เทคนิคการตั้งสายแบบนี้มีเหตุผล 2 ประการคือ ประสาทหูของเราจะรับรู้ได้ง่ายกว่าเล็กน้อยเมื่อเราปรับเสียงจนได้เสียงที่ถูกต้อง และสายจะอยู่ในระดับเสียงนั้นๆ นานกว่าการหย่อนสายเพื่อลดระดับ เสียงลงไปหาเสียงที่ถูกต้อง

การตั้งสายด้วยลูกบิด ต้องใช้ลูกบิดในการตั้งเสียงถ้าสายคลายตัวจนเสียงเพี้ยนมากๆ ซึ่งอาจจะมีสาเหตุมาจากการเปลี่ยนแปลงของสภาพอากาศที่ร้อนหรือเย็น และความชื้นในอากาศ หรืออาจจะเป็นเพราะลูกบิดหลวมเกินไป วิธีการตั้งสายด้วยลูกบิดทำได้ดังนี้

1. ตรวจดูว่าตัวปรับเสียง (Fine Tuner) บนสายมีปัญหาหรือไม่ (ถ้าใช้เพียงอันเดียว) ตำแหน่งของสกรูควรจะหมุนเข้าไปเพียง 1 ส่วน 4 เท่านั้น เมื่อตั้งสายด้วยลูกบิดจะทำให้คุณสามารถใช้ปุ่มปรับเสียงปรับเสียงในขั้นสุดท้ายได้

2. ต้องคลายสายและลูกบิดเล็กน้อยเพื่อให้เสียงต่ำลง หลังจากนั้นจึงตั้งสายให้ได้ระดับเสียงที่ต้องการ วิธีตั้งสายอีกแบบหนึ่งที่ง่ายกว่าคือ ถือไวโอลินไว้บนตักของคุณและดีดสายในขณะที่ตั้งสายไปด้วย แต่ควรจำไว้เสมอว่า เมื่อไม่ใช้คันชักให้วางไว้ในที่ๆ ปลอดภัยทุกครั้ง

3. เนื่องจากลูกบิดอยู่ได้ด้วยแรงฝืด คุณต้องหมุนลูกบิดไปมาในช่องลูกบิด (Peg box) พร้อมกับตั้งสายไปพร้อมๆ กัน

4. ใช้ลูกบิดตั้งเสียงแบบคร่าวๆ ให้อยู่ในช่วงเสียงที่ต้องการ หลังจากนั้นจึงใช้ตัวปรับเสียงเพื่อปรับเสียงให้ถูกต้อง

5. ทำซ้ำจนกว่าจะได้ระดับเสียงที่ถูกต้อง

วิธีแก้ปัญหาเมื่อลูกบิดหลวมหรือติดแน่น

ลูกบิดไวโอลินไม่ควรติดแน่นหรือหลวมจนเกินไป ข้อมูลข้างล่างเป็นวิธีแก้ปัญหาดังกล่าว แต่ถ้ายังไม่ได้ผลให้นำไวโอลินของคุณไปที่ร้านซ่อม เพราะอาจจะมีปัญหาที่หนักเกินกว่าที่จะเราทำเองได้ เช่น ลูกบิดหรือช่องใส่ลูกบิดแตกร้าว ถ้าลูกบิดติดแน่นเกินไป คุณสามารถซื้ออุปกรณ์ที่เรียกว่า ‘Peg Dope’ เพื่อลดความฝืดในช่องใส่ลูกบิด ให้ใช้เพียงเล็กน้อยเท่านั้น ‘Peg Dope’ มีลักษณะคล้ายแท่งลิปสติกใช้ทาที่ลูกบิดโดยตรงบริเวณที่ตรงกับช่องใส่ลูกบิด วิธีแก้ปัญหาง่ายๆ อีกแบบก็คือ ใช้ผงดินสอซึ่งมีส่วนประกอบของคาร์บอนถูลงบนก้านลูกบิดในตำแหน่งที่ตรงกับช่องใส่ลูกบิด ถ้าลูกบิดลื่นเกินไปให้ใช้ผงยางสนจำนวนเล็กน้อยทาลงบนก้านลูกบิด โดยใช้หางม้าของคันชักถูไปมาบนก้านลูกบิด ผงยางสนจากหางม้าจะหล่นลงบนก้านลูกบิด ช่วยให้ติดลูกบิดติดกับช่องลูกบิดได้แน่นขึ้น

การตั้งสายเปล่าด้วยคันชัก

สาย A (สาย 2) เป็นสายแรก ในวงออร์เคสตร้าจะใช้เครื่องเป่าโอโบเล่นเสียง A (ปกติจะมีคลื่นความถี่อยู่ที่ 440 Hz แต่ในบางครั้งจะใช้สาย A ที่คลื่นความถี่แตกต่างกันออกไป เช่น 443 Hz ขึ้นอยู่กับวงออร์เคสตราวงนั้นๆ) นักดนตรีในวงจะตั้งเสียงเครื่องดนตรีของตนให้ตรงกัน การที่ใช้โอโบก็เพราะว่า มันเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงที่มีความพิเศษสามารถได้ยินได้ง่าย

สาย D (สาย 3) เป็นสายที่ควรจะตั้งถัดจากสาย A โดยใช้สาย A เป็นหลัก ให้เล่นสาย A และ D พร้อมๆ กัน ขั้นคู่เสียง (Interval) ของโน้ตทั้ง 2 ตัวคือ ‘คู่ 5’ (Perfect Fifth) ซึ่งเป็นโน้ตตัวแรกของเพลง “Twinkle, Twinkle, Little Star” (โน้ตตัวแรกของเพลงนี้คือโน้ตตัว D ต่ำ และโน้ตตัวที่ 2 คือ A ที่สูงกว่า) ใช้ประสาทหูของคุณในการปรับเสียงสาย D จนกระทั่งได้ยินเสียงสายเปิด (Open sound) ของเสียง ‘คู่ 5’

สาย G (สาย 4) ให้ปฏิบัติเช่นเดียวกัน โดยใช้สาย D ที่มีเสียงสูงกว่าเป็นหลัก

สาย E (สาย 1)ให้ปฏิบัติเช่นเดียวกัน แต่เนื่องจากสาย E เป็นสายที่มีความละเอียดอ่อนที่สุด และสามารถเพี้ยนได้ง่ายในขณะที่เรากำลังตั้งสายอื่นๆ อยู่ เราจึงตั้งสาย E เป็นสายสุดท้าย นักไวโอลินส่วนใหญ่จะใช้ปุ่มปรับเสียงบนสาย E เพื่อปรับอย่างละเอียดเพื่อให้เสียงได้ 'คู่ 5' (Perfect Fifth) กับสาย A

เทคนิคการตั้งเสียงขั้นสูง

บางครั้งการฟังเสียงของ 'คู่ 5' ก็เป็นสิ่งที่ยากพอสมควร โดยเฉพาะกับนักดนตรีมือใหม่ เทคนิคการตั้งเสียงขั้นสูงดังต่อไปนี้คงจะมีประโยชน์กับนักไวโอลินบ้าง ก่อนอื่นต้องทำความรู้จักกับเสียง 'Harmonic' (เสียงประสาน) หรือเสียง 'Overtone' (เสียงคู่ 8) เสียก่อน โน้ตแต่ละตัวที่เราได้ยินนั้นจะมีเสียงประสานที่ทำให้เกิดเป็นโ ทนเสียง เช่น การทำเค้ก ที่มีส่วนผสมของ แป้ง , ไข่ไก่, น้ำตาล ฯลฯ และส่วนผสมอื่นๆ ที่จำเป็น เมื่อนำส่วนผสมทั้งหมดผสมเข้าด้วยกันก็จะได้ขนมเค้ก ตัวโน้ตที่เราได้ยินก็เช่นเดียวกัน ไม่ว่าจะเป็นเสียง A หรือเสียงอะไรก็ตาม

เราสามารถได้ยินเสียง Harmonic ของไวโอลินโดยการใช้นิ้วแตะสายเบาๆ บนสายตรงตำแหน่งของมัน ซึ่งอยู่บริเวณกึ่งกลางสาย เมื่อลากคันชักผ่านสายที่จุดกึ่งกลางสายนั้นๆ ซึ่งเรียกว่า Node (ในทางฟิสิกส์หมายถึง เส้นหรือบริเวณของคลื่นที่มีการสั่นสะเทือนเล็กน้อยหรือไม่มีการสั่นสะเทือนเลย) ซึ่งเป็นจุดของสายที่ไม่มีการสั่นสะเทือน (เคยเห็นจากการเล่นกระโดดเชือกของเด็กมาบ้างแล้ว ถ้าแกว่งเชือกอย่างรวดเร็วและสม่ำเสมอ จะมีจุดที่ดูเหมือนว่าไม่มีการเคลื่อนไหวซึ่งเรียกว่า Node นั่นเอง) ใช้ปลายนิ้วแตะที่ส่วนนี้เบาๆ เมื่อลากคันชักผ่านสาย จะเกิดโน้ตที่เสียงสูงกว่าโน้ตตัวเดิม 1 ขั้นคู่เสียง(Octave) นอกจากนั้นยังมี Node อีก 1 จุดตรงส่วนที่สายแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ใช้ปลายนิ้วแตะที่ส่วนนี้เบาๆ ในขณะที่ลากคันชักผ่านสาย จะเกิดโน้ตที่เสียงสูงกว่าโน้ตตัวเดิม 1 ขั้นคู่เสียง (Octave) บวกกับอีก 'คู่ 5' (Perfect Fifth) และด้วยพื้นฐานความรู้อันนี้ สามารถนำไปใช้ตั้งสายไวโอลินของได้ ด้วยวิธีการดังต่อไปนี้

1. ใช้ปลายนิ้วแตะที่จุดกึ่งกลางสาย E เมื่อลากคันชักผ่านสายจะได้เสียง 'e' ที่สูงกว่า 1 ขั้นคู่เสียง (โดยปกติแล้วเมื่อแตะนิ้วที่ระยะ 1/2 ของ Node สาย E จะให้เสียง 'e' ซึ่งสูงกว่า 1 ขั้นคู่เสียง แต่วิธีนี้ไม่สามารถใช้กับ Harmonic แบบอื่นๆ ได้)

2. ใช้ปลายนิ้วแตะที่จุด 1 ใน 3 ของสาย A จะได้เสียง 'e' ที่สูงกว่าเสียง A, 1 ขั้นคู่เสียงบวกกับอีก 'คู่ 5' ซึ่งเป็นโน้ตตัวเดียวกับโน้ตที่คุณพึ่งเล่นด้วย Harmonic บนสาย E (ระยะ 1/3 ของ Node จะได้โน้ตที่เสียงสูงกว่าโน้ตตัว E บนสาย A)

3. ใช้ปลายนิ้วก้อยของมือซ้ายเล่นเสียง Harmonic บนสาย E โดยให้มือซ้ายอยู่ในตำแหน่งนั้นเอาไว้ ใช้ปลายนิ้วชี้หาเสียง Harmonic ของสาย A ซึ่งวิธีเล่นโน้ต Harmonic แบบต่างๆ เหล่านี้จะทำให้คุณจะพบว่า สามารถที่จะบอกถึงเสียงที่เพี้ยนได้ง่ายกว่า เนื่องจากเสียง Harmonic เหล่านี้จะให้ระดับเสียงที่ตรงกันพอดี

4. ปฏิบัติเช่นเดียวกันบนสายอื่นๆ วิธีการนี้จะช่วยฝึกประสาทหูของได้เป็นอย่างดี

มีวิธีตั้งสายอีกวิธีหนึ่งเช่นกัน ให้ เลื่อนนิ้วมือขึ้นมาเล่นโพสิชั่น 4 ของสาย A ซึ่งนิ้วชี้จะอยู่บนโน้ตตัว E ของสาย A ลองหาโน้ตของสาย E ที่อยู่สูงกว่า 1 ขั้นคู่เสียงด้วยนิ้วก้อย เมื่อคุณพบโน้ตขั้นคู่เสียงที่ว่าแล้ว ให้ผ่อนแรงกดบนสายของนิ้วทั้ง 2 จะทำให้ปลายนิ้วของคุณสัมผัสบนสายเบาๆ เท่านั้น ลากคันชักผ่านสายทีละสาย จะได้เสียง Harmonic ของแต่ละสายที่ตรงกัน ใช้วิธีนี้ในการตั้งสาย E

เทคนิคการใช้สายเปล่าสาย A (440 Hz) ในการตั้งสายไวโอลิน มีวิธีการดังนี้

1. ตั้งสาย A กับเครื่องตั้งสาย เช่น Tuning Fork หรือเครื่องตั้งสายอีเล็คโทรนิค หรือตั้งให้เข้ากับเสียง A ของคนอื่นๆ ในวงดนตรี

2. หลังจากนั้นใช้เสียง Harmonic ของสาย A (ตำแหน่ง 1/3 ของสาย) เพื่อตั้งเสียง Harmonic สาย E (ตำแหน่ง 1/2 ของสาย)

3. หลังจากนั้นใช้เสียง Harmonic ของสาย A (ตำแหน่ง 1/2 ของสาย) เพื่อตั้งเสียง Harmonic สาย D (ตำแหน่ง 1/3 ของสาย)

4. หลังจากนั้นใช้เสียง Harmonic ของสาย D (ตำแหน่ง 1/2 ของสาย) เพื่อตั้งเสียง Harmonic สาย G (ตำแหน่ง 1/3 ของสาย)

ข้อควรจำก็คือ ไม่มีอะไรที่จะพัฒนาประสาทการฟัง ได้ดีไปกว่าการเล่นเครื่องดนตรีที่ตั้งเสี ยงอย่างถูกต้อง

การทำวิบราโต (Vibrato) เป็นเทคนิคที่นักดนตรีประเภทเครื่องสายนิยมใช้ สำหรับนักไวโอลินมือใหม่แล้วนับเป็นเทคนิคที่น่าสนใจที่สุดอย่างหนึ่งเลยทีเดียว สามารถใช้เทคนิควิบราโต ได้เมื่อเล่นโดยที่เสียงไม่เพี้ยน สามารถฟังและแก้ไขการเล่นให้ถูกต้องได้ วิบราโต เป็นเทคนิคหนึ่งที่ควรจะนึกถึงเมื่อกำลังจะหัดเล่นเพลงสักเพลง ในตอนแรกควรฝึกซ้อมเฉพาะกา รวิบราโต ก่อน โดยการฝึกสเกล ในขั้นแรกให้ฝึกสเกลต่างๆ เพื่อเรียนรู้เทคนิ ควิบราโต เมื่อเริ่มฝึกนั้น ควรฝึกด้วยสเกลต่างๆ ตามปกติและฝึกโดยใช้วิยราโต ควบคู่กันไป ซึ่งจะทำให้คุณได้ฝึกทั้งเรื่องเสียงและ วิบราโต

การทำวิบราโต คือการเล่นโดยการลดเสียงลงเล็กน้อยอย่างรวดเร็วและกลับไปที่โน้ตตัวเดิม หูของคนเราจะชอบเสียงที่สูงมากกว่าเสียงต่ำ นั่นหมายความว่า เล่นโน้ตเสียงสูงสลับกับโน้ตเสียงต่ำตัวที่ต้องการอย่างรวดเร็วอัตราจังหวะที่สม่ำเสมอจะได้เสียงที่ค่อนข้างแหลม (สูงเกินไป) วิธีที่ถูกต้องคือโยกโน้ตตัวที่เสียงต่ำกว่าก่อน ก่อนที่จะกลับไปเล่นในโน้ตตัวที่ต้องการ หลังจากที่ฝึกไปซักพักหนึ่ง

จะค้นพบอัตราความเร็วที่ จะทำให้เกิดเสียงที่ไพเราะ เพราะว่าระดับเสียงหรือโน้ตของไวโอลินและวิโอล่าสูงกว่าเชลโลหรือดับเบิ้ลเบสซึ่งยืนยันเหตุผลว่าการทำวิบราโตของนักไวโอลินควรจะเร็วกว่าเครื่องสายที่มีระดับเสียงต่ำกว่าเล็กน้อย การฝึกวิบราโต ควรจะอยู่ในอัตรา 5-7 จังหวะต่อวินาที (BPS - Beat Per Second) ซึ่งจะช่วยสร้างสีสันให้กับดนตรีสไตล์ต่างๆ ได้มากขึ้น วิธีการก็คือการเล่น Vibrato 5-7 รอบ โดยเริ่มจากโน้ตตัวที่ต้องการและลดลงไปยังโน้ตตัวที่ต่ำกว่าและกลับมายังโน้ตตัวเดิม

ความกว้างของการเล่น วิบราโต (หรือระยะห่างจากจากโน้ตตัวแรก) จะให้สีสันของเพลง รวมถึงความไพเราะของบท เพลงที่แตกต่างกันไป โดยปกติแล้ ววิบราโต ที่เร็วกว่าจะมีช่วงที่สั้นกว่า ถ้าเล่น วิบราโต ที่ช้าเท่าไหร่ ช่วงห่างไปจากโน้ตตัวแรกจะมากขึ้นเท่านั้น ในทางดนตรีแล้ว Semi-tone (ระยะห่างที่ใกล้ที่สุ ดของโน้ต 2 ตัวตามทฤษฎีดนตรีตะวันตก) สามารถแบ่งออกเป็น 100 ส่วนหรือเรียกว่า Cents ซึ่งทำให้เราสามารถอธิบายถึงความแตกต่างของระดับเสียงได้เพียงเล็กน้อยเท่านั้น คนส่วนใหญ่ไม่สามารถได้ยินความแตกต่างระหว่างเสียง 2 เสียงที่ต่ำกว่าหรือสูงกว่าเพียง 1-2 Cents ได้ แต่นี่เป็นวิธีหนึ่งที่จะใช้อธิบายถึงเรื่องละเอียดอ่อนเหล่านี้

ความกว้างของ วิบราโต ควรจะอยู่ที่ 40-50 Cents จากโน้ตตัวแรก (หรือต่ำกว่าโน้ตตัวแรกประมาณ ½ Semi-tone) ช่วงวิบราโต ที่แคบเสียงจะใกล้เคียงเสียงโน้ตตัวเดิมมากที่สุด ประมาณ 5 Cents เท่านั้น และให้ผลลัพธ์ของเสียง ที่มีประกายพลิ้วไหว โดยปกติแล้ ววิบราโต ที่แคบจะเร็วกว่าวิบราโต ที่กว้าง ควรจะฝึก วิบราโต ที่แคบไปจนถึงปานกลาง ซึ่งจะทำให้ เล่นได้เสียงที่ถูกต้องและสามารถสร้างวิบราโต ที่สัมพันธ์กับความเร็วได้

Arm vibrato เทคนิควิบราโต นั้นสามารถทำได้หลายแบบวิบราโต ขั้นพื้นฐาน (Arm vibrato) สามารถทำได้โดยการเคลื่อนไหวแขนบริเวณข้อศอกเลื่อนเข้าและออกจากลำตัว ทำให้นิ้วที่อยู่บนฟิงเกอร์บอร์ดบนสายโยกไปมา ซึ่งจะทำให้เสียงเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่อง เทคนิค Arm vibrato นั้น ข้อมือต้องมั่นคง (เป็นแนวเดียวกับแขน) นิ้วต้องผ่อนคลาย ดังนั้นการเคลื่อนไหวข้อศอกสามารถส่งผลกับการวางปลายนิ้วบนสายได้

Hand vibrato คือการดัดแปลงมาจาก Arm vibrato มีการเคลื่อนไหวของข้อมือแบบเดียวกัน โดยการโยกออกและโยกเข้าหาลำตัว แต่ใช้ข้อมือแทนข้อศอก นักไวโอลินบางคนจะเล่ นโดยใช้ Hand vibrato เท่านั้น ซึ่งทำให้เกิดอาการเมื่อยล้าได้ อาจจะใช้ Hand vibrato เฉพาะการเล่นในโพสิชั่นสูงๆ เท่านั้น (โดยเฉพาะสาย G และสาย D) เมื่อข้อมือไม่ได้อยู่แนวเดียวกับแขน

Finger vibrato เป็นเทคนิคที่ค่อนข้างเร็วและมีการเคลื่อนไหวของ นิ้วในแนวดิ่ง (Vertical) เล็กน้อย เพื่อตอบสนองต่อการวางนิ้วบนฟิงเกอร์บอร์ด เทคนิคนี้ค่อนข้างยากในการที่จะฝึกให้ชำนาญ และใช้กับวลีของเพลง (Phrase) ที่ค่อนข้างเร็ว ซึ่งไม่มีเวลาพอที่จะเล่นด้วย Arm หรือ Wrist vibrato ได้

Open vibrato เชื่อหรือไม่ว่ามีวิธีที่จะเล่นวิบราโต บนสายเปล่าได้ โดยปกติจะใช้กับสายเปิดสาย G เท่านั้น เนื่องจากเป็นโน้ตตัวเดียวบนไวโอลินที่ไม่สามารถกดด้วยนิ้วได้ (ในวิโอล่าสายเปล่าจะเป็นโน้ตตัว C) วิธีการเล่นก็คือกดโน้ตที่สูงกว่าโน้ตสายเปล่า 1 Octave ในสายถัดไปที่สูงก ว่า (ตัวอย่างเช่น เล่นสายเปล่าสาย G และกดนิ้ว 3 หรือนิ้วนางบนสาย D) และทำวิบราโต บนโน้ตตัวนั้น ในขณะที่เล่นเพียงสายเปล่าที่ ต่ำกว่าเท่านั้น ซึ่งจะสร้างเสีย งวิบราโต ที่เป็นประกายพลิ้วไหวให้กับสายเปล่า

ผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นเป็นเพราะการสั่นสะเทือนของสายเปล่าจะสร้างการสั่นสะเทือนที่ตรงกับสายถัดไป (โดยเฉพาะเมื่อสูงกว่า 1 Octave) และเนื่องจากคุณได้ทำ วิบราโต บนโน้ตที่ Octave สูงกว่า ซึ่งส่งปฏิกริยากลับไปที่สายเปล่าในแบบเดียวกันในระดับการสั่นสะเทือนที่ตรงกัน นอกจากนั้นยังส่งผลต่อเสียง คู่แปดที่ผสมอยู่กับเสียงต่ำ (Overtone) ของสายเปล่าอีกด้วย

ตำแหน่งของมือซ้ายและการเปลี่ยนโพสิชั่น

เทคนิคการเปลี่ยนโพสิชั่นอาจทำให้นักไวโอลินรู้สึกหวั่นๆ หรือสับสนได้ โดยเฉพาะนักไวโอลินมือใหม่ ในโพสิชั่น 1 ซึ่งกดนิ้วชี้บนโน้ตตัวแรกที่เสียงสูงกว่าสายเปล่า ถือเป็นโพสิชั่นปกติทั่วๆ ไป แต่สิ่งที่อาจจะทำให้คุณสับสนได้ก็คือ กุญแจเสียง (Key signature) นิ้วชี้ที่กดบนสายในโพสิชั่นเดิมอาจจะสูงกว่าหรือต่ำกว่าก็ได้ ตัวอย่างเช่น ตัวโน้ตที่อยู่ถัดจากสายเปล่าสาย D อาจจะเป็น Eb หรือ E natural ก็ได้ ซึ่งถือว่าเป็นโพสิชั่น 1 ทั้งคู่ เมื่อเล่นโพสิชั่น 2 นิ้วชี้จะอยู่บนโน้ตตัวที่ 2 ซึ่งถ้าเป็นโพสิชั่นที่ 1 ต้องกดโน้ตตัวนี้ด้วยนิ้วกลาง บนสาย D โน้ตตัวนี้เป็นได้ทั้ง F natural หรือ F# อธิบายง่ายๆ ก็คือ นิ้วชี้จะวางอยู่บนโน้ตตัวที่ 2 เหนือสายเปล่าในกุญแจเสียงนั้นๆ

ถ้าจะอธิบายในแง่ของเทคนิคแล้ว เมื่อ กดนิ้วชี้ลงบนโน้ตตัว Gb ซึ่งเป็นโน้ตเสียงเดียว (Enharmonic) กับ F# ถือเป็นโพสิชั่น 3 ต่ำ ในทำนองเดียวกัน ถ้าคุณเล่นโน้ต G# ด้วยนิ้วชี้ นั่นหมายถึงคุณกำลังเล่นในโพสิชั่น 3 แต่ถ้าคุณเล่นโน้ต Ab ซึ่งเป็นโน้ตเสียงเดียว (Enharmonic) กับ G# นั่นหมายถึงกำลังเล่นในโพสิชั่น 4 ยังมีเรื่องกุญแจเสียงให้ต้องศึกษาอีกมาก รวมถึงชื่อของโน้ตแต่ละตัว

เคล็ดลับในการหาโพสิชั่นต่าง ๆ

วิธีง่ายๆ ในการจดจำโพสิชั่นต่างๆ โดยไม่ต้องกังวลใจเรื่องกุญแจเสียง และไม่ต้องนับว่าจากสายเปล่าจนถึงนิ้วชี้ว่ามีการเปลี่ยนตัวอักษรทั้งหมดกี่ตัว ตัวอย่างเช่น สาย D โน้ต D-E เป็นการเปลี่ยนตัวอักษร 1 ตัวในโพสิชั่น 1 (ไม่นับ #, natural หรือ b ของโน้ตนั้นๆ) D-E และ E-F เป็นการเปลี่ยน 2 ตัวอักษรและเป็นโพสิชั่นที่ 2 และถ้านิ้วชี้ของคุณกดบนโน้ตตัว B บนสาย D และให้นับ D-E, E-F, F-G, G-A, A-B นั่นหมายถึงกำลังเล่นในโพสิชั่น 5

Half-Position คือชื่อของโพสิชั่นที่อยู่ใกล้กับสายเปล่ามากที่สุด ไม่มีการเปลี่ยนตัวอักษร ระหว่างสายเปล่าและนิ้วชี้ ตัวอย่างเช่น ถ้าคุณกำลังเล่นคีย์ E major (ซึ่งประกอบด้วย F#, C#, G#, D#) บนสาย D และต้องการเล่นโน้ต D# ด้วยนิ้วชี้ เล่นโน้ตตัว E ด้วยนิ้วกลาง เล่นโน้ตตัว F# ด้วยนิ้วนาง และ G# ด้วยนิ้วก้อย จากสายเปล่าไปจนถึง โน้ตที่เล่นด้วยนิ้วชี้นั้นไม่มีการเปลี่ยนตัวอักษร ซึ่งไม่สามารถเรียกชื่อเป็นโพสิชั่น 0 ได้ แต่เรียกว่า “Half Position”

การเปลี่ยนโพสิชั่น 6 แบบ

1. การเปลี่ยนนิ้วไปเล่นในโพสิชั่นที่สูงขึ้นโดยใช้นิ้วเดิม
2. การเปลี่ยนนิ้วไปเล่นในโพสิชั่นที่ต่ำกว่าโดยใช้นิ้วเดิม
3. การเปลี่ยนจากนิ้วที่ต่ำกว่าไปเล่นด้วยนิ้วที่สูงกว่า เช่น เปลี่ยนจากนิ้วชี้ไปเล่นด้วยนิ้วกลางในโพสิชั่นที่สูงขึ้น
4. การเปลี่ยนจากนิ้วที่สูงกว่าไปเล่นด้วยนิ้วที่ต่ำกว่า เช่น เปลี่ยนจากนิ้วนางไปเล่ นด้วยนิ้วกลางในโพสิชั่นที่ต่ำกว่า
5. การเปลี่ยนนิ้วไปเล่นในโพสิชั่นที่ต่ำกว่าโดยเปลี่ยนจากนิ้วที่ต่ำกว่าไปเล่นด้วยนิ้วที่สูงกว่า
6. การเปลี่ยนนิ้วไปเล่นในโพสิชั่นที่สูงขึ้นโดยเปลี่ยนจากนิ้วที่สูงกว่าไปเล่นด้วยนิ้วที่ต่ำกว่า

การเปลี่ยนนิ้วในแบบที่ 1 และ 2 นั้นค่อนข้างเป็นธรรมชาติมากกว่า ส่วนการเปลี่ยนนิ้วในแบบที่ 3 และ 4 พัฒนามาจาก 2 แบบแรก ซึ่งการฝึกจะแบ่งออกได้เป็น 2 แบบ ประกอบด้วย

- ขั้นแรก แบบที่ 1 (สำหรับแบบที่ 3) หรือแบบที่ 2 (สำหรับแบบที่ 4) เปลี่ยนโพสิชั่นโดยใช้นิ้วที่กดโน้ตตัวเดิมเลื่อนไปกดโน้ตที่ต้องการ
- ขั้นที่สอง การกดด้วยนิ้วที่สูงกว่า (สำหรับแบบที่ 3) หรือการยกปล่อยนิ้วที่สูงกว่า (สำหรับแบบที่ 4) ไปหาเสียงของโน้ตที่ต้องการในทันทีที่นิ้วอยู่ในตำแหน่งที่ถูกต้อง

ในแบบที่ 5 และ 6 นั้น ค่อนข้างยากสำหรับนักไวโอลินทั่วๆ ไปหรือแม้แต่มืออาชี พก็ตามที่จะทำให้ได้ดี ทั้ง 2 แบบต้องใช้มือข้างซ้ายและการร่นระยะห่างของนิ้วก่อนที่จะเปลี่ยนโพสิชั่นเพื่อให้ระยะทางระหว่างโพสิชั่นสั้นที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ ในกรณีของ แบบที่ 5 และ แบบที่ 6 ซึ่งอาศัยความต่อเนื่องของนิ้วต่างๆ เช่นการเปลี่ยนจากนิ้วกลางไปยังนิ้วชี้เพื่อขึ้นไปเล่นในโพสิชั่นที่สูงกว่าก่อนเปลี่ยนโพสิชั่นให้เลื่อนนิ้วไปใกล้ที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ และเลื่อนนิ้วผ่านนิ้วที่เหลือ อาจจะใช้แขนเลื่อนนำไปก่อนเพื่อให้การเลื่อนนิ้วง่ายขึ้น

การเปลี่ยนโพสิชั่นของไวโอลิน

โดยทั่วไปแล้ว การเปลี่ยนโพสิชั่นควรทำอย่างรวดเร็วและนุ่มนวลที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ โดยใช้การเคลื่อนไหวของแขนตั้งแต่ข้อศอก ส่วนในโพสิชั่นสูงๆ ของสาย G ถ้าจำเป็นก็ให้ใช้ไหล่และข้อมือด้วย น้ำหนักของนิ้วที่กดลงบนสายในจังหวะที่เปลี่ยนโพสิชั่นควรจะนุ่มนวลไม่ติดขัดและเล่นข้ามสายได้อย่างนุ่มนวล คล้ายๆ กับการขึ้นเลงของเฮลิคอปเตอร์ ไม่ต้องกังวลมากนักเรื่องเสียงครูดของโน้ตหรือเสียงแปลกๆ ระหว่างเปลี่ยนโพสิชั่น ซึ่งจะเกิดขึ้นในระหว่างที่คุณฝึกเปลี่ย นโพสิชั่น โดยเฉพาะการเปลี่ยนในแบบที่ 3 และ 4 แต่เสียงแปลกๆ เหล่านี้จะหายไปเมื่อคุณฝึกได้คล่องแคล่วดีแล้ว หรืออย่างน้อยก็ทำให้ผู้ฟังไม่สามารถจับเสียงนั้นได้ และอาจจะสังเกตว่าผู้ฟังชอบเสียงสไลด์เล็กน้อยระหว่างโน้ต 2 ตัวด้วยเสียงที่ถูกต้องมากกว่าการเปลี่ยนโ พสิชั่นโดยไม่มีเสียงสไลด์เลยแต่เปลี่ยนแล้วเสียงเพี้ยน ถ้าต้องเปลี่ยนโพสิชั่นในท่อนที่เร็วๆ และมีโน้ตที่มีอัตราความยาวของโน้ตต่างกัน เช่น โน้ตประจุด ให้เลือกเปลี่ยนโพสิชั่นที่โน้ตตัวที่มีอัตราจังหวะสั้นกว่า วิธีนี้จะทำให้คุณมีเวลาเพียงพอที่จะเปลี่ยนโพสิชั่นโดยการลดความยาวของโน้ตตัวที่มีอัตราจังหวะยาวกว่าโดยไม่เปลี่ยนแปลงจังหวะของเพลง ถ้ากำลังเล่นโพสิชั่น 3 หรือสูงกว่า ให้อุ้งมือซ้ายสัมผัสกับด้านข้าง (Rib) ไวโอลิน เพื่อให้เป็นเสมือนหลักยึดของมือซ้าย และช่วยทำให้ จดจำความรู้สึกของตำแหน่งโพสิชั่นสูงๆ ได้ดีกว่า พยายามวางตำแหน่งของมือซ้ายในขณะที่เปลี่ยนขึ้นไปเล่นในโพสิชั่น 3 ในจังหวะเดียวกับที่อุ้งมือซ้ายสัมผัสกับด้านข้างไวโอลิน ซึ่งจะทำให้คุณอยู่ในตำแหน่งของโพสิชั่น 3 อย่างถูกต้อง เช่น การเล่นโน้ตตัว G ด้วยนิ้วชี้บนสาย D

ฝึกซ้อมและเล่นให้ถูกต้องทุก ๆ ครั้ง

วิธีหนึ่งที่สามารถแก้ปัญหานี้ได้คือ พยายามเล่นแต่ละช่วงของบทเพลงให้ถูกต้องทุกๆ ครั้ง เหตุผลในการแก้ปัญหานี้ก็คือ จะได้ไม่มีการเล่นที่ผิดพลาดให้เราต้องจดจำ หรืออีกนัยหนึ่งก็คือ เมื่อเล่นไปถึงช่วงที่เป็นปัญหาสำหรับเรา จะได้รู้สึกผ่อนคลายและเท คนิคการเล่น (ที่เกิดจากการฝึกซ้อม) จะทำให้ผ่านมันไปได้ด้วยดี ทุกๆ ครั้งที่ เล่นไวโอลินไม่ว่าจะเป็นเพลงใดก็ตาม สมองได้สร้างการจดจำซึ่งสามารถดึงออกมาใช้ได้อย่างไม่จำกัดในทุกๆ ครั้งที่ฝึกซ้อมหรือเล่นเพลงนี้ในวันข้างหน้า ไม่เพียงแค่นั้น เทคนิคที่ ได้เรียนรู้จากการฝึกซ้อมเพลงนั้นๆ ยังสามารถถ่ายทอดไปยังเพลงอื่นๆ ที่มีเทคนิคคล้ายคลึงกันได้อีกด้วย นั่นเป็นเหตุผลที่ว่า การเรียนรู้เทคนิคที่เหมาะสมตั้งแต่ช่วงแรกๆ นั้นถือเป็นสิ่งที่สำคัญมาก ซึ่งน่าจะดีกว่าบทเพลงหรือเทคนิคที่เรายังไม่เคยเรียนรู้มาก่อน นี่อาจจะเป็นเหตุผลที่ครูสอนไวโอลินบางคนจะเริ่มสอนนักเรียนตั้งแต่ “พื้นฐาน” แล้วคุณจะมั่นใจได้อย่างไรว่า ครูผู้สอนไม่ได้สอนไปตามอำเภอใจหรือเป็นสิ่งที่ครูสอนแบบนี้กับนักเรียนทุกคน นี่อาจเป็นเหตุผลที่ไม่มีข้อสรุป แต่สำหรับคนที่ผ่านกระบวนการเรียนรู้กับครูที่เก่งๆ ย่อมจะทราบดี แม้ว่าบางครั้งจะรู้สึกท้อแท้และน่าเบื่อบ้าง แต่ก็ต้องฝึกฝนต่อไปเพื่อก้าวไปสู่การเป็นนักไวโอลินที่ดี

การจดจำความผิดพลาดในช่วงที่เล่นผิดพลาดได้ดี เช่น ถ้าเล่นผิดในห้องที่ 34 เมื่อคุณเล่นมาถึงห้องนี้ก็จะจดจำได้ทุกครั้ง ซึ่งมันไม่ได้อยู่แค่ในจิตสำ นึก แต่มันอยู่ใต้จิตใต้สำนึก เลยทีเดียว และเมื่อต้องเล่นซ้ำที่เดิมอีก 100 ครั้งและทำผิดพลาดแบบเดิมถึง 50 ครั้งหรือกว่านั้น นั่นเป็นเหตุผลว่าทำไมการฝึกฝนซ้ำๆ จึงเป็นวิธีเดียวที่ใช้แก้ไขข้อผิดพลาดได้

เมื่อมีเทคนิคที่เหมาะสมอยู่แล้ว เราจะเล่นเทคนิคที่ยากมากๆ ให้สมบูรณ์ได้อย่างไร คำถามนี้มีคำตอบอยู่ 2 ข้อคือ ความรอบคอบและความถูกต้องแม่นยำ โปรดจำไว้ว่าไม่ได้หมายถึง "เล่นให้ช้า" แต่อย่างใด แต่หมายถึงการเล่นอย่างพินิจพิเคราะห์ ความแตกต่างก็คือ ยังคงเล่นอย่างถูกต้องในจังหวะที่รวดเร็ว แน่นอนว่าไม่สามารถเล่นช้าลงในจังหวะที่เร็วได้ การเล่นจังหวะที่เร็วให้ช้าลงจะทำเฉพาะในการฝึกเท่านั้นเพื่อฝึกความถูกต้องและความแม่นยำ นั่นหมายถึงว่า ถ้าเล่นอยางช้าๆ ให้ใช้ช่วงเวลานั้นพิจารณาไตร่ตรองข้อมูลทุกอย่างเกี่ยวกับเทคนิคที่ต้องการ เช่น ควรจะเปลี่ยนโพสิชั่นตรงนี้ มีโน้ตตัวจรตรงนี้ ให้เปลี่ยนสายตรงนี้ เป็นต้น หลังจากนั้นจะทำให้ เล่นได้ตามจังหวะที่ถูกต้องหรือใกล้เคียงโดยไม่ขาดช่วง การเล่นช่วงที่ยากๆ โดยไม่ขาดตอนด้วยจังหวะและพลังที่เหมาะสม ซึ่งความแม่นยำในการเล่นจะตามมาภายหลัง ในช่วงแรกๆ อาจจะยังเป็นสิ่งที่ยาก แต่ทักษะสามารถพัฒนาขึ้นได้ตามการฝึกฝนที่มากขึ้น

เทคนิคที่สามารถนำไปใช้ในการฝึกฝนเล่นเทคนิคยาก ๆ เช่น

1. Legato scale มีอัตราจังหวะความยาวของโน้ตหลายๆ ตัวที่เท่ากัน แต่อาจจะยากที่จะเล่นให้เสียงของโน้ตแต่ละตัวออกมาเท่าๆ กัน วิธีการก็คือ ให้ฝึกด้วยสเกลเดิม ฝึกการวางนิ้วและเปลี่ยนโพสิชั่นด้วยจังหวะของโน้ตที่มี 'จุด' เมื่อกลับไปเล่นที่โน้ตตามปกติ จะทำให้เล่นโน้ตให้มีอัตราจังหวะเท่ากันได้ง่ายขึ้น

2. การเล่นในบทเพลงในช่วงที่ยากๆ และมีจังหวะเร็วๆ ให้ออกมาสมบูรณ์นั้นค่องข้างยาก แม้ว่าจะลดความเร็วลงก็ตาม วิธีการฝึกก็คือ ให้เล่นโน้ตตัวที่ 1 และ 2 ของช่วงนั้น โดยเล่นโน้ตทั้ง 2 ตัวต่อเนื่องพร้อมๆ กัน และเล่นให้เร็วและดังที่สุดเท่าที่จะทำได้ (แม้ว่าจะเป็นโน้ตเขบ็จ 3 ชั้น ที่มีถึง 32 ตัว ก็ไม่ต้องคำนึงถึงอัตราจังหวะที่แท้จริงของมัน) หลังจากนั้นให้เล่นโน้ต 2 ตัวถัดไปจนกระทั่งจบวรรคนั้นให้หยุดเฉพาะช่วงต่อของโน้ตแต่ละคู่

หลังจากนั้นให้กลับไปเล่นซ้ำแบบเดิมอีกครั้ง แต่คราวนี้ให้เริ่มเล่นจากโน้ตตัวที่ 2 ของวรรคนั้น โดยจับคู่กับโน้ตตัวที่ 3 และจับโน้ตคู่ต่อๆ ไปเรื่อยๆ ห้ามหยุดหรือเล่นซ้ำโน้ตคู่เดิมแม้ว่าคุณจะเล่ นผิดก็ตาม วิธีการนี้จะทำให้ สร้างห่วงโซ่ในใจที่เชื่อมโยงกับโน้ตในวรรคของบทเพลงนั้นๆ เข้าด้วยกันและทำให้เล่นตรงตามจังหวะได้ง่ายกว่า ลองสังเกตดูว่าเมื่อสามารถเล่นโน้ตคู่ต่ างๆ ได้ถูกต้องและเร็วเท่าที่ต้องการ หลังจากนั้นจึงเริ่มเล่นตามจังหวะ (Tempo) ที่แท้จริงของมัน

3. การเตรียมร่างกาย ในตอนเริ่มต้นฝึกไวโอลินใหม่ๆ นั้น มักจะมีปัญหาเดียวกันคือ ความยืดหยุ่นของร่างกาย ดังนั้น ควรเริ่มต้นฝึกโดยไม่ใช้ไวโอลินก่อนส่วนสำคัญที่สุดของร่างกาย 2 ส่วนที่ควรยืดกล้ามเนื้อก่อนเล่นไวโอลินก็คือ คอ และไหล่ ซึ่งเป็นส่วนของร่างกายที่ต้องรับแรงกดจากไวโอลิน ควรบริหารด้วยการหมุนคอไปรอบๆและเอนคอไปด้านข้าง พยายามทำอย่างช้าๆ เพื่อป้องกันกล้ามเนื้อฉีกขาด

4. การบริหารข้อมือ หมุนข้อมือทั้ง 2 ข้างไปรอบๆ ในทิศทางเดียวกัน หลังจากนั้นจึงทำในทิศทางตรงข้าม ทำพร้อมๆ กันทั้ง 2 ข้าง โดยเริ่มต้นทำอย่างช้าๆ ก่อน

5. ฝึกการหายใจ นับ 1 (หายใจเข้า) นับ 2 (หายใจเข้า) นับ 3 (หายใจเข้า) นับ 4 (กลั้นหายใจ) นับ 5 (หายใจออกช้าๆ) นับ 6 (หายใจออกช้าๆ) นับ 7 (หายใจออกช้าๆ)

4.1.8 **รางวัลเกียรติคุณที่ได้รับ**

ตำแหน่งสมาชิกกิตติมศักด์ อดีตและปัจจุบัน

- บรรณาธิการสารานุกรมดนตรีไทยราชบัณฑิตยสถาน ปีพ.ศ. 2528-ปัจจุบัน
- ผู้ประสานงานการทำวิจัยกับ Prof. Dr. H. Maceda (ศาสตรจารย์ทางดนตรี จากมหาวิทยาลัยฟิลิปปินส์ในประเทศไทย (เรื่องภูไทย)
- ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีตะวันตก นักไวโอลิน และผู้สอนไวโอลินในดนตรีเยาวชนอาเซียนเชิญโดยคณะกรรมกา รดนตรีและผู้บริหารศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย รวมทั้งกรรมการวงดนตรีเยาวชนแห่งชาติ
- ประธานฝ่ายควบคุมการแสดงในการจัดงานมหกรรมดนตรีนานาชาติเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว (ร. 9) ประธานการแสดงดนตรี และผู้ร่วมในการทำวิจัย และการตั้งศูนย์ดนตรีเอเซียนแห่งประเทศไทยในปัจจุบัน
- ผู้ร่วมก่อตั้ง ผู้แสดงและกรรมการบริหารวง Bangkok Symphony Orchestra จนถึงปี พ.ศ. 2543
- ผู้ร่วมก่อตั้งวงออร์เคสตราจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (CU Orchestra)
- กรรมการพิจารณาหลักสูตรทางดนตรีของมหาวิทยาลัยเอกชน ทบวง มหาวิทยาลัยถึงปัจจุบัน
- กรรมการพิจารณาผลงานข้าราชการเพื่อเลื่อนตำแหน่งของกระทรวงศึกษาธิการ ด้านศิลปิน ดนตรี ละคร ศิลปะ ในฐานะกรรมการประจำของกรมข้าราชการพลเรือน (ก.พ.) ในปัจจุบัน
- กรรม การพิจารณาผลงานวิชาการเพื่อเลื่อนตำแหน่งของอาจารย์ด้านดนตรีของกรมอาชีวะในปัจจุบัน

- กรรมการสถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยถึงปัจจุบัน
- กรรมการรับเชิญตรวจสอบและกรรมกา รสอบวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท และเอก จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและมหาวิทยาลัยมหิดล และอาจารย์รับเชิญสอนนิสิต ปริญญาตรี- โทของสาขาดุริยางค์ศิลป์ไทย ณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- กรรมกา รผู้ทรงคุณวุฒิ สาขาการศึกษาศิลป ศาสตร์และสังคมศาสตร์อื่นๆ 2 สำนักงา น ก.พ. ปีพ.ศ. 2540 ถึงปัจจุบัน
- กรรมการพิจารณาการขอเปิดดำเนินการหลักสูตรและการรับรองมาตรฐานการศึกษาของสถาบันอุดมศึกษาเอกชน สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ปีพ.ศ. 2540 ถึงปัจจุบัน
- อาจารย์พิเศษ ณ มหาวิทยาลัย ของรัฐและเอกชนหลายแห่ง รวมทั้งสาธิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยถึงปัจจุบัน

รางวัลเกียรติคุณ

- ได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ประถมมาภรณ์ช้างเผือก ปีพ.ศ. 2541
- ได้รับการคัดเลือกจากภาควิชาดุริยางคศิลป์ เพื่อเสนอเป็นอาจารย์ดีเด่นของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ประจำปีพ.ศ. 2544
- ได้รับคัดเลือกเป็นศิลปินแห่งสาขาดุริยางคศาสตร์สากล มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ คณะศิลปกรรมศาสตร์
- ได้รับตำแหน่งครูในดวงใจแห่งสมาคมครูดนตรีแห่งประเทศไทย
- ได้รับเลือกเป็นครูดนตรี ไทย อาวุโสแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม ประจำปี 2555

2. ศึกษาการเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพนของ รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

รองศาสตราจารย์ ดร .โกวิทย์ ขันธศิริ เป็นบุคคลากรทางดนตรีที่มีภูมิปัญญาความรู้ทั้งทางด้านดนตรีไทยและ ดนตรีสากล เป็นอัตลักษณ์เฉพาะตนในการนำบทเพลงไทยมาบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไวโอลิน โดยเฉพาะการเดี่ยวไวโอลินในบทเพลงลาวแพน กรณีศึกษาดังนี้

ความเป็นมาของเพลงลาวแพน

เพลงลาวแพนเป็นเพลงที่นักดนตรีนิยมนำมาบรรเลงเป็นเพลงเดี่ยวอวดฝีมือกันมากเพลงหนึ่ง ประวัติเดิมนั้นเล่ากันว่า เพลงนี้มีต้นเค้ามาจากเพลงที่นิยมร้องเล่นกันในหมู่เชลยชาวลาวที่ไทยกวาดต้อนมาจากเมืองเวียงจันทร์ในสมัยตอนต้นๆของยุครัตนโกสินทร์ ท่วงทำนองเพลงนี้มีทั้งความอ่อนหวานรำพึงรำพันและโศกเศร้าระคนกัน จะเห็นได้จากเนื้อร้องเดิมที่บรรยายถึงความ ยากลำบากทุกข์ระทมใจที่ต้องจากบ้านเมืองมาอยู่ในต่างแดน ต่อมานักดนตรีไทยเห็นว่าเพลงนี้มีท่วงทำนองแปลกไพเราะน่าฟังจึงนำมาปรุงแต่งเสียใหม่ให้เข้ากับอรรถรสของบทเพลงไทยที่มีสำเนียงลาว และ

เนื่องจากเค้าโครงของเพลงนี้มีลักษณะพิเศษที่เปิดโอกาสให้ปรุงแต่งท่วงทำนองที่ แปรเปลี่ยนไปได้มากมายหลากหลายรูปแบบ จึงมีการคิดประดิษฐ์ทางเพลงที่แตกต่างกันออกไปหลายแนวทาง ด้วยกัน เมื่อรวมกับการที่นำเพลงลาวแพนไปบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีต่างชนิดกันยิ่งทำให้แนวทางการบรรเลงมีความแตกต่างกันมากยิ่งขึ้น อย่างไรก็ดีท่วงทำนองส่วนใหญ่นั้นยังคงมีเอกลักษณ์ที่คล้ายคลึงกันอยู่มาก เช่นตอนท้ายเพลงจะต้องมีการบรรเลงด้วยท่วงทำนองที่สนุกสนานเร้าใจที่เรียกกันว่า "ออกซุ้ม" ก่อนที่จะจบการเดี่ยวเครื่องดนตรีใน วงเครื่องสาย ที่นิยมนำเพลงลาวแพนมาปรุงทางเพื่อบรรเลงเดี่ยวอวดฝีมือกันนั้นที่สำคัญๆก็คงจะมี จะเข้ และ ขิม เนื่องจากเครื่องดนตรีทั้งสองชนิดดังกล่าว สามารถทำเสียงประสานกันในตัวเองให้มีท่วงทำนองคล้ายคลึงกับเสียงแคน จึงสามารถสื่อความหมายของบทเพลงให้ออกรสชาติเป็นสำเนียงลาวได้มากกว่า ซอด้วง ซออู้ หรือ ขลุ่ย เพลงนี้น่าจะมีต้นเค้ามาจากการฟ้อนของชาวพื้นเมืองทางภาคอีสานที่เรียกว่า "ฟ้อนแพน" คือการรำฟ้อนเลียนแบบนกยูงที่กำลังแพนหางหรือคลี่หางกางออกมาเป็นรูปพัดสวยงาม ผู้ฟ้อนจะแต่งกายเลียนแบบนกยูงด้วย และทำนองเพลงที่ใช้ร้องหรือเป่าแคนประกอบการฟ้อนแพนนั้นมีสำเนียงลาวปนอยู่ จึงเรียกเพลงนั้นว่า "ลาวแพน"

การเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพน โดยรองศาสตราจารย์ ดร .โกวิทย์ ขันธศิริ จากแนวคิดที่ว่าคนเล่นไวโอลินก็จะเล่นแต่บทเพลงคลาสสิก ส่วนคน เล่นซอไทยก็จะเล่นแต่เพลงไทย ไม่มีใครนำสองสิ่งนี้มาหลอมรวมกัน เพื่อทำอย่างไรให้เกิดการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีคลาสสิก แต่ต้องไม่ทิ้งความเป็นไทย เพียงแต่นำสีสัน สำเนียง ซุ่มเสียงแล้วเทคนิคขั้นสูงมาใช้อย่างเหมาะสม เป็นนวัตกรรมขึ้นมาใหม่ โดยไม่ทำลายให้เสียหาย สามารถเรียกว่าเป็นอัตลักษณ์เพลงไทยในการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไวโอลิน

การวิเคราะห์บทเพลงเดี่ยวไวโอลินบทเพลงลาวแพนของรองศาสตราจารย์ ดรโกวิทย์ ขันธศิริ

แบ่งเป็น 3 ท่อน ได้แก่ A. **ท่อนเดี่ยว** B. **ท่อนออกซุ้ม** C.Cadenza

A. ท่อนเดี่ยว นำทำนองเพลงลาวแพนทางของครูเจริญ แสงวุฒิกุลชัย ครูดนตรีไทยที่มหาวิทยาลัย ราชภัฏ บ้านสมเด็จเจ้าพระยา ในแนวคิดการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีคลาสสิก มาบรรเลงตามขนบแบบไทย นำสีสัน สำเนียง ซุ่มเสียง และเทคนิคขั้นสูงมาใช้อย่างเหมาะสม

B. ท่อนออกซุ้ม ในสมัยโบราณนิยมบรรเลงด้วยจะเข้ มีการดีดกระทบทั้ง 3 สาย ทำให้เกิดเป็นเสียงประสานที่ไพเราะน่าฟังมาก ปัจจุบั นมีผู้นิยมนำทำนอง “ซุ้ม” ของเพลงเดี่ยวลาวแพนมาบรรเลงต่อท้ายเพลงสำเนียงลาวอื่นๆ ด้วย เช่น เพลงลาวดวงเดือน เพลงลาวเสี่ยงเทียน หรือใช้ในการประกอบท่าฟ้อนแบบลาว ในการบรรเลงเพลงไทยที่ออกซุ้มนั้น เสียงจะเข้เป็นเสียงที่นิยมบรรเลงมากกว่าเครื่องดนตรีอื่น

C. Cadenza ในบทเพลงประเภทคอนแชร์โต เป็นช่วงที่ผู้เดี่ยวได้แสดงฝีมือเดี่ยวเครื่องดนตรีอย่างเต็มที่ในขณะที่วงดุริยางค์หยุดบรรเลง แต่เดิมเป็นช่วงที่ผู้เดี่ยวต้องด้นสดบนเวทีมักเกิดในช่วงท้ายของท่อนแรก และอาจมีปรากฏอีกครั้งในท่อนที่3 ซึ่งเป็นท่อนสุดท้ายของคอนแชร์โต แต่มักเป็นช่วงเดี่ยวขนาดสั้นและมี เทคนิคที่ง่ายกว่า เมื่อช่วงเดี่ยวจบลงวงดุริยางค์จะบรรเลงรับจนจบท่อน

วิเคราะห์ท่อนเดี่ยวบทเพลงลาวแพน ดังนี้

ทำนองช่วง A

- ขึ้นต้นด้วยโน้ต Tonic A (ลา) โดยมีการประสานเสียงในแนวเสียงที่ 2 โดยการใช้เทคนิคการพรมนิ้ว The Trill (โน้ตประดับสะบัดเสียง)พรมนิ้วเล่นโน้ต 2 ตัว สลับกันไปมาอย่างรวดเร็ว ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.2

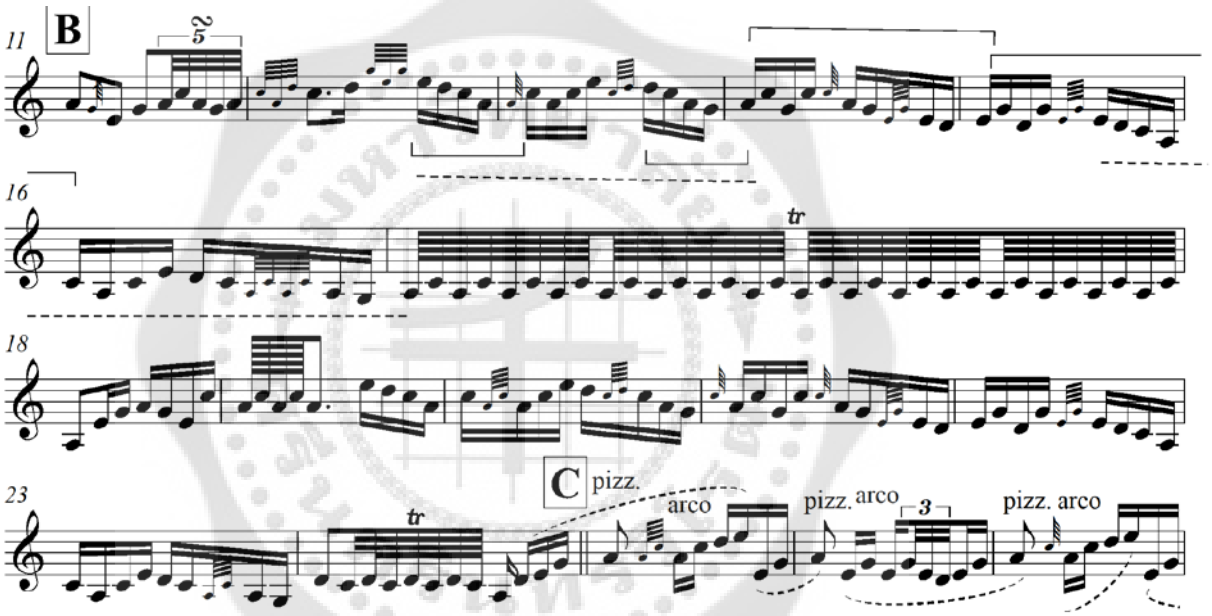
- ในห้องที่ 2 [บริเวณเส้นประสี่เหลี่ยม] มีการใช้เทคนิค Fragmentation (การซ้ำเฉพาะส่วน) ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.1

- ถัดมาห้องที่3 [บริเวณเส้นประโค้ง] เป็นการดำเนินทำนองแบบไล่เสียงขึ้นลง วกกลับมาเสียงเดิมซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.1

- ในห้องเดียวกันนั้น [บริเวณเว้นทึบสี่เหลี่ยม] พิจารณาโน้ตทำนองหลักพบว่ามีการใช้เทคนิค Sequence (การซ้ำกันโดยเปลี่ยนระดับเสียง) คือ A – G – E กับ E – D – C และหากพิจารณาถึงโน้ตประดับ (Ornaments) [บริเวณเส้นประสี่เหลี่ยม] จะพบว่ามีการใช้เทคนิค Sequence อย่างเดียวกันแทรกซ้อนอยู่ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.3

- นอกจากนั้นยังพบเทคนิค The Trill ในห้องที่ 4 และเทคนิคการทำไวโอลินแบบ Loure Bowing (Partato ในภาษาอิตาเลี่ยน) เทคนิคนี้โน้ตหลายๆตัวจะถูกแบ่งจากการโยงเสียง (Slur)โดยการหยุดเพียงเล็กน้อยในระหว่างที่ใช้คันชักหรือการเน้นโน้ตแต่ละตัวโดยไม่ต้องเปลี่ยนทิศทางของคันชัก ซึ่งคล้ายกับการเล่นซอแบบครั่นในดนตรีไทย เป็นวิธีที่ทำให้เสียงสะดุดสะเทือน เพื่อความไพเ ราะเหมาะสมกับทำนองเพลงบางตอน เครื่องดนตรีประเภทสีครั่นด้วยคันสี (หรือคันชัก)ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.1 และ 4.2.2

ทำนองช่วง B



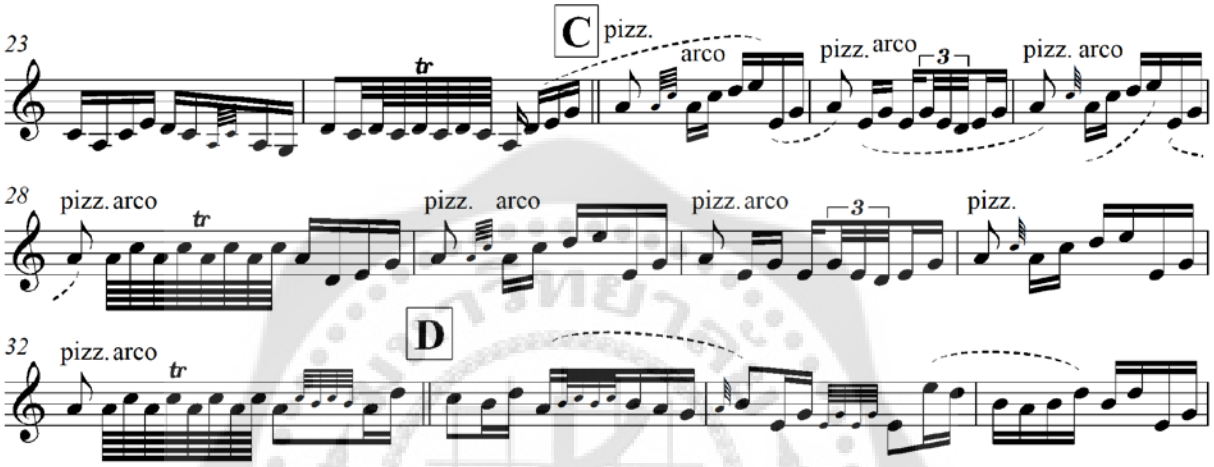
- ทำนองช่วงของท่อนนี้ ซ้ำกันโดยมีการเปลี่ยนแปลงการใช้โน้ตประดับ มีการเปลี่ยนTempo ในช่วงของทำนอง ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.3

- พบการใช้เทคนิค The Turn (โน้ตประดับวนเสียง)กลุ่มโน้ต 4 – 5 ตัวที่เป็นโน้ตประดับของโน้ตหลัก มีลักษณะขึ้นลงที่มีแบบแผน โดยปรับโน้ตตัวบนขึ้นครึ่งเสียง ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.3

- ตั้งแต่ห้องที่ 12 ถึงห้องที่ 16 ทำนองมีทิศการเคลื่อนที่แบบฟันปลาลดหลั่นกันลงมา [บริเวณเส้นทึบสี่เหลี่ยม] พบการใช้เทคนิค Sequence ทำนองที่มีลักษณะขึ้นลงเหมือนกันเป็นระยะขั้นคู่เท่ากัน และบริเวณเส้นประสี่เหลี่ยมพบการใช้เทคนิค Repetition (การทำซ้ำ)นำทำนองมาเล่นซ้ำทันทีในระดับเสียงและลักษณะ จังหวะเหมือนกัน แต่ละดับเสียงต่างกันหนึ่ง Octave (ช่วงคู่แปด)ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.3

- ห้องที่17 พบการใช้เทคนิค The Trill การพรมนิ้ว การเล่นโน้ต 2 ตัวสลับไปมาอย่างรวดเร็วซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.2

ทำนองช่วง C

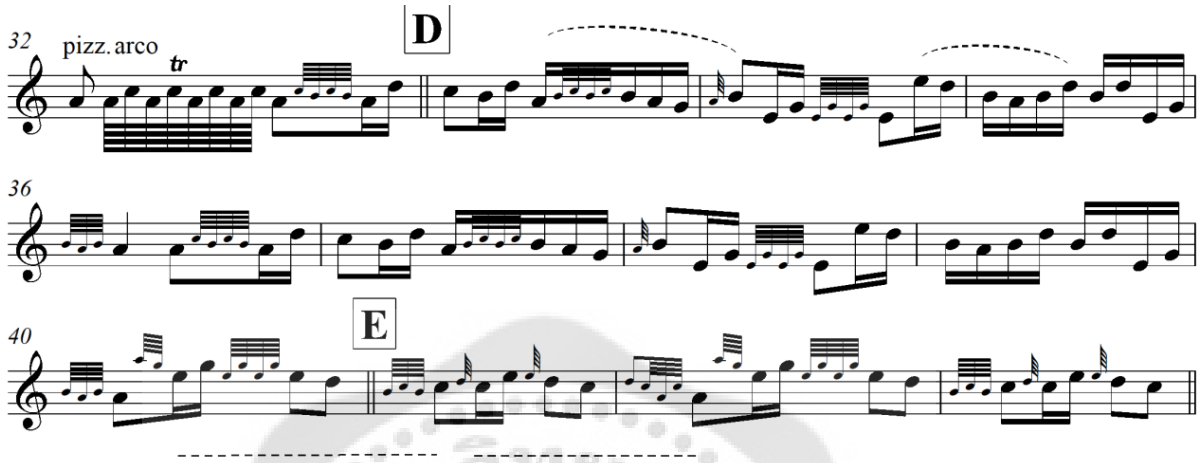


- [บริเวณเส้นประโค้ง] ทำนองเคลื่อนที่แบบเรียงกันตามบันไดเสียง และมีเสียงกระโดดเป็นช่วงๆสลับกับการดีดด้วยนิ้วมือซ้ายและ ยังมีการใช้เทคนิค Fragmentation (การซ้ำเฉพาะส่วน) อีกด้วย ซึ่งตรงกับกรศึกษาข้อ 4.2.1 และ 4.2.3

- ห้องที่ 28 พบการใช้เทคนิค The Trill การพรมนิ้ว การเล่นโน้ต2 ตัวสลับไปมาอย่างรวดเร็ว ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.2

- มีการเน้นจังหวะและสร้างสีสันให้บทเพลงด้วยการใช้เทคนิคการบรรเลงไวโอลินแบบ pizzicato (การดีดสาย) ในจังหวะแรกของทุกๆต้นห้อง ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.3

ทำนองช่วง D

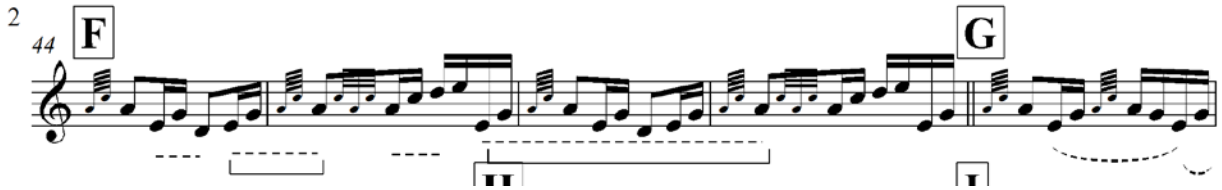


- ในห้องที่ 34 และ 35 [บริเวณเส้นประ] ทำนองเคลื่อนที่แบบวกกลับคล้าย The Turn แต่เป็นโน้ตทำนองหลัก มิใช่โน้ตประดับ ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.3

ทำนองช่วง E

- ทำนองเคลื่อนตัวลงแบบฟันปลา พบการใช้เทคนิค Sequence ทำนองที่มีลักษณะขึ้นลงเหมือนเป็นระยะขั้นคู่เท่ากัน ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.3

ทำนองช่วง F



- [บริเวณเส้นประ] ทำนองเคลื่อนตัวกระโดดไปมา และแทรกด้วยโน้ต สะบัด ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.3

- [บริเวณเส้นทึบสี่เหลี่ยม] พบการใช้เทคนิค Fragmentition การทำซ้ำเฉพาะส่วน ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.3

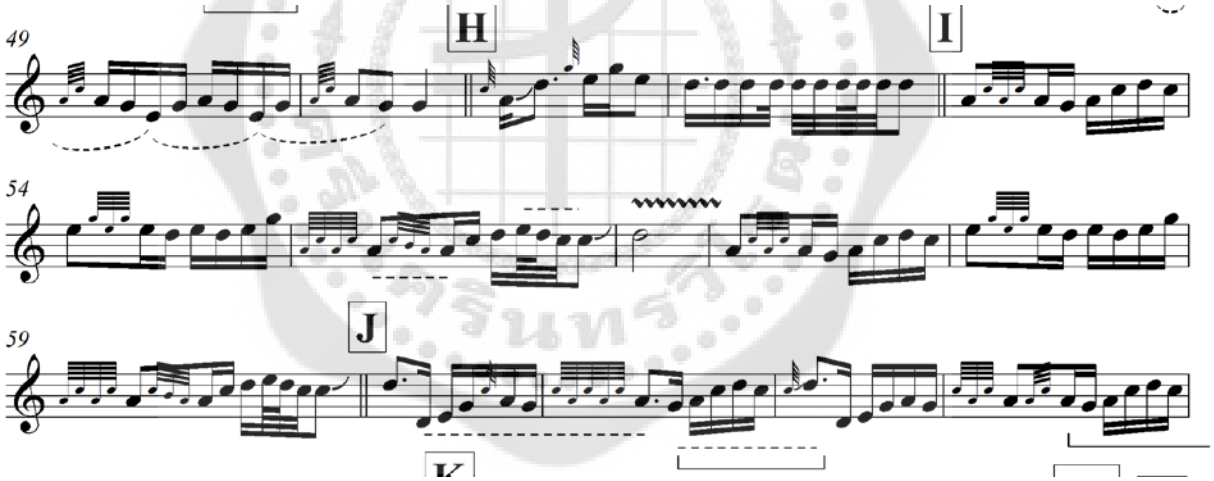
ทำนองช่วง G

- [บริเวณเส้นประโค้ง] ทำนองเคลื่อนตัวไปกลับเป็นระลอกคลื่น โดยใช้เทคนิค Repetition การนำทำนองมาเล่นซ้ำทันทีในระดับเสียงและลักษณะจังหวะเหมือนกันซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ4.2.3

ทำนองช่วง H

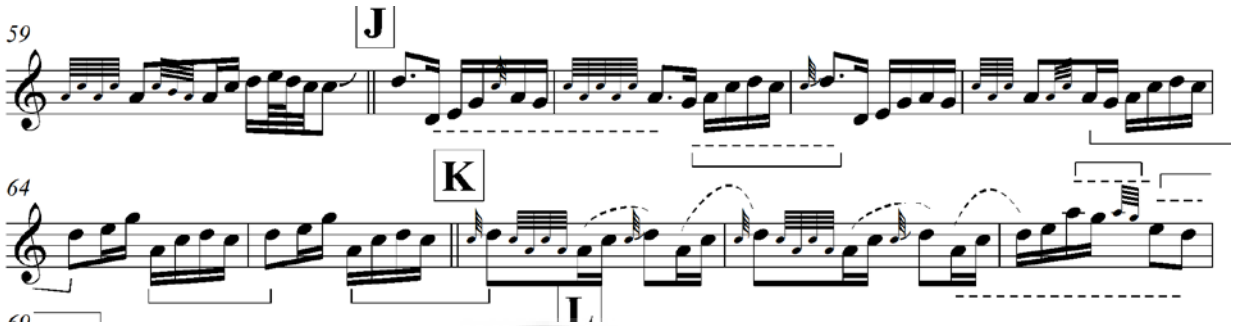
- เป็นทำนองโดดๆต่อจากทำนองท่อน H เพื่อลงจบที่จุดพักในห้องที่ 52 ซึ่งพบเทคนิคการบรรเลงไวโอลินแบบ Loure Bowing (Partato ในภาษาอิตาเลียน) เทคนิคนี้โน้ตหลายๆตัวจะถูกแบ่งจากการโยงเสียง (Slur)โดยการหยุดเพียงเล็กน้อยในระหว่างที่ใช้คันชักหรือการเน้นโน้ตแต่ละตัวโดยไม่ต้องเปลี่ยนทิศทางของคันชัก ซึ่งคล้ายกับการเล่นซอแบบครั่นในดนตรีไทย ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.1

ทำนองช่วง I



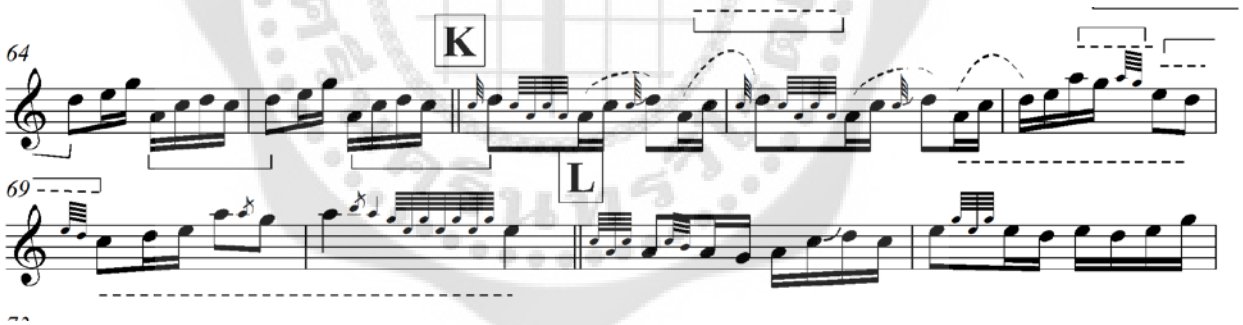
- ห้องที่55 พบการใช้โน้ตประดับประเภท Grace Note เป็นโน้ตตัวเล็กที่อยู่หน้าโน้ตหลักเล่นผ่านไปอย่างรวดเร็วโดยไม่นับจังหวะ แบบเป็นกลุ่มเรียงตัวกันลงมา ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.3
- ห้องที่ 56 พบการใช้เทคนิค The Trill การพรมนิ้ว การเล่นโน้ต 2 ตัวสลับไปมาอย่างรวดเร็ว ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.2

ทำนองช่วง J



- ทำนองทั้งสองช่วงนี้เป็นการล้อรับกัน [บริเวณเส้นประสี่เหลี่ยม] เป็นSequence ทำนองที่มีลักษณะขึ้นลงเหมือนกันเป็นระยะขั้นคู่เท่ากันส่วน [บริเวณเส้นทึบสี่เหลี่ยม] เป็นเทคนิคการRepetition การนำทำนองมาเล่นซ้ำทันทีในระดับเสียงและลักษณะจังหวะเหมือนกันซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.3

ทำนองช่วง K



- ทำนองท่อน K [บริเวณเส้นประโค้ง] เป็นการ Repetition สั้นๆ ทันทีอย่างรวดเร็ว ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.3
- ทำนองห้องเพลงที่ 67 - 69 มีการเปลี่ยนแปลงทางด้านจังหวะหลัก จึงพิจารณาเป็นทำนองหมายถึงทำนองเดิมที่มีการทำ Variaton (มีการดัดแปลงเล็กน้อย) [บริเวณเส้นประสี่เหลี่ยมด้านล่ าง] เป็นการ Augmentation (การซ้ำโดยการขยายอัตรา)การขยายส่วนจังหวะโดยรักษาเสียงเดิมไว้ หรือเรียกว่าการสอดทำนองเพลง ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.2 และ 4.2.3

- ทำนองท้ายห้องเพลงที่ 68 - 69 [บริเวณเส้นประสี่เหลี่ยมที่มีเส้นทึบขนาบด้านบน] มีการใช้เทคนิคImitation (การเลียน) คือมีการเหลื่อมล้ำกันของทำนองที่ซ้ำกัน แต่ต่างระดับเสียงกัน ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.3

ทำนองช่วง L

- เป็นการนำทำนองเก่า คือทำนองท่อน L มาทำ Variation เป็นการนำทำนองให้แปรเปลี่ยนให้แปลกออกไป แต่ยังคงรักษาองค์ประกอบของทำนองไว้ เทคนิคที่พบเหมือนกับทำนองตอนต้นท่อนทุกประการ ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.3

- ห้องที่ 74 [บริเวณเส้นประ] มีการใช้ Grace Note โน้ตสะบัด เป็นตัวโน้ตตัวเล็กที่อยู่หน้าโน้ตหลัก เล่นผ่านไปอย่างรวดเร็วโดยไม่นับจังหวะ นำการสีไวโอลินแบบ Loure Bowing (Portato ในภาษาอิตาลี่) การครั่น โน้ตหลายๆตัวจะถูกแบ่งจากการโยงเสียง (Slur) โดยการหยุดเพียงเล็กน้อยในระหว่างที่ใช้คันชักหรือการเน้นโน้ตแต่ละตัวโดยไม่ต้องเปลี่ยนทิศทางของคันชัก ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.1 และ 4.2.2

ทำนองช่วง M

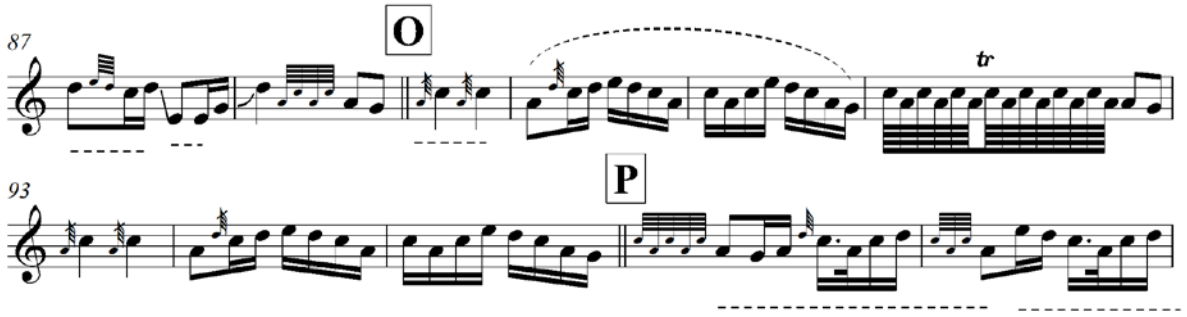
- ทำนองท่อน M เป็นการนำทำนองเก่ามาทำVariation เป็นการนำทำนองให้แปรเปลี่ยนให้แปลกออกไป โดยการแปรจังหวะ เสียงประสานแต่ยังคงรักษาองค์ประกอบของทำนองไว้ ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.3

- ทำนองห้องเพลงที่ 84 - 85 เป็นการ Repetition ทันที 4 รอบการนำทำนองมาเล่นซ้ำทันทีในระดับเสียงและ ลักษณะจังหวะเหมือนกัน โดยมีรายละเอียดของ Grace Note โน้ตสะบัดเหมือนกันทุกรอบ ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.2 และ 4.2.3

ทำนองช่วง N

- ทำนองท่อนN เป็นทำนองอิสระไม่มีการซ้ำกันของประโยคเพลง แต่บริเวณเส้นประสี่เหลี่ยมพบการซ้ำกันของเสียง คือ D – D กับ E – E และพบเสียงกระโดดที่กระด้างมากเนื่องจากเป็นการกระโดดของโน้ตขั้นคู่ 7 ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.2 และ 4.2.3

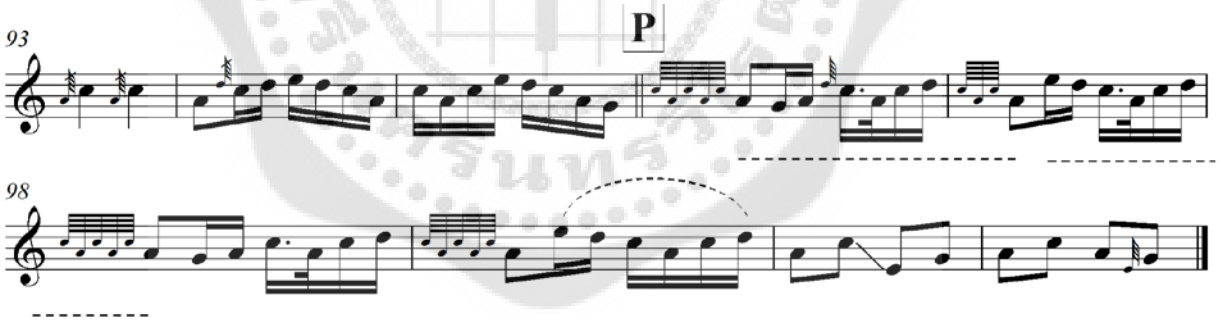
ทำนองช่วง O



- ทำนองท่อน O [บริเวณเส้นประสี่เหลี่ยม] พบการซ้ำกันของเสียง คือ C – C โดยมี Grace Note โน้ตสะบัด โน้ตตัวเล็กที่อยู่หน้าโน้ตหลักเล่นผ่านไปอย่างรวดเร็วโดยไม่นับจังหวะ นำหน้า ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.3

- [บริเวณเส้นประโค้ง] เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองตามบันไดเสียงโดยมีทิศทางเป็นระลอกคลื่น ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.3

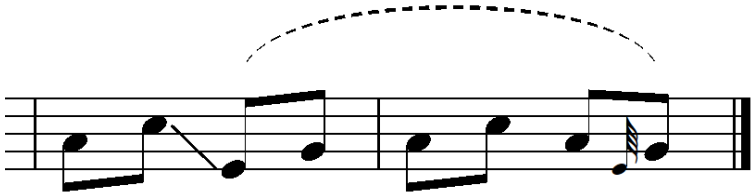
ทำนองช่วง P



- ทำนองท่อนP [บริเวณเส้นประสี่เหลี่ยม] เป็นประโยคเพลงแบบAntecedent – Consequence (ประโยคแบบถามตอบกัน) กล่าวคือ มีทำนองที่รับส่งกันใช้รูปแบบจังหวะเหมือนกัน โน้ตทำนองคล้ายกันต่างกันที่ประโยคถามขึ้นด้วย G – A – C ส่วนประโยคตอบขึ้นด้วย E –D – C ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.3

- ห้องเพลงที่ 99 [บริเวณเส้นประโค้ง] ทำนองเคลื่อนที่ไปกลับแบบเรียงกันตามบันไดเสียง ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.3

ทำนองช่วง P



- เป็นทำนองท้ายท่อน P เพื่อจบส่วนที่ 1 ท่อนเดี่ยว (ส่วนเสนอทำนองหลัก) และส่งไปยังส่วนที่ 2 (ส่วนเพิ่มเติมหรือขยายความ / ออกซุ้ม) มีการกระโดดของเสียงขั้นคู่ 6 ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ4.2.3

- [บริเวณเส้นประโค้ง] ทำนองเคลื่อนที่ไปกลับแบบเรียงกันตามบันไดเสียง ซึ่งตรงกับการศึกษาข้อ 4.2.3

2.1 ศึกษาการประยุกต์ใช้เทคนิคมือขวา เช่น การใช้คันชักถ่ายทอดอารมณ์พลงไทย ประเภทของคันชัก

จากการวิเคราะห์บทเพลงเดี่ยว เทคนิคการบรรเลงซอไทยกับ ไวโอลิน ซอ เป็นเครื่องทำให้ดนตรีประเภทเครื่องเสียงของไทย จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องสาย (Homboster and sachs 1914) เช่นเดียวกับไวโอลิน ซึ่งจัดเป็นเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องสายของดนตรีตะวันตก ซอและไวโอลินใช้หลักการเดียวกันในการเกิดเสียงและระดับเสียงต่างๆ คือ ใช้คันชักสีที่สายเพื่อให้เกิดเสียง ใช้วิธีการกดนิ้วต่างๆ ที่สายเพื่อให้เกิดเสียงและระดับเสียงต่างๆ คือ ใช้คันชักสีที่สายเพื่อให้เกิดเสียง ใช้วิธีการกดนิ้วต่างๆ ที่สายเพื่อให้เกิดระดับเสียงที่ต่างกัน นอกจากซอและไวโอลินจะสามารถผลิตระดับเสียงต่างๆ ได้แล้วยังสามารถทำให้เสียงที่ออกมามีความอ่อนหวาน ดุดัน สนุกสนาน และแสดงอารมณ์ต่างๆ ได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับเทคนิคของผู้บรรเลง ถ้าผู้บรรเลงมีความสามารถและมีทักษะสูง เสียงที่ออกมาจะสามารถถ่ายทอดความรู้สึกและอารมณ์ของผู้บรรเ ลงได้อย่างดี ช่วยให้ผู้ฟังได้รับรู้และเกิดความรู้สึกคล้อยตาม ได้เนื่องจากเทคนิคการบรรเลงเป็นเรื่องสำคัญของการแสดงออกทางดนตรีและจากการที่ซอและไวโอลินมีวิธีการทำให้เกิดเสียง โดยอาศัยหลักการเดียวกัน ในฐานะที่เป็นผู้สอนดนตรีและศึกษาทั้งซอไทยและไวโอลิน ใคร่ศึกษาเปรียบเทียบเทคนิค วิธีการบรรเลงของซอไทยและไวโอลิน ว่ามีความแตกต่างอย่างไร และเทคนิคการบรรเลงซอไทยกับไวโอลินแบบใดมีลักษณะคล้ายกัน หรือสามารถนำไปประยุกต์ใช้ซึ่งกันและกันได้

การศึกษาเทคนิคการบรรเลงซอไทย มีขอบเขตเพียงซอด้วงและซออู้ ในที่นี้จะไม่รวมเครื่องดนตรีประเภทสีอย่างอื่น ได้แก่ ซอสามสาย สะล้อและซอปั้ง เนื่องจากมีลักษณะการสีต่างจากซอด้วงและซออู้ และคำว่าเทคนิคการบรรเลงซอ หมายถึง ศิลปะหรือกลวิธีเฉพาะของการบรรเลงซอได้แก่ ท่าการบรรเลง ลักษณะการถือเครื่องดนตรี การจับคันชัก การใช้คันชัก การวางนิ้ว การพรมนิ้วและการโยกนิ้ว (Vibrato) การเลื่อนตำแหน่งนิ้ว (Position) เทคนิคการบรรเลงซอไทยและไวโอลิน มีความแตกต่างและความคล้ายกันดังต่อไปนี้

ความแตกต่าง การบรรเลงซอไทยผู้บรรเลงต้องนั่งบรรเลงเสมอ ไม่มีการยืนบรรเลง การบรรเลงไวโอลิน ผู้บรรเลงสามารถยืนหรือนั่งบรรเลงได้ แล้วแต่โอกาสของการบรรเลง ลักษณะการถือเครื่องดนตรี ซอไทย ผู้บรรเลงจะวางซอที่บริเวณหน้าขาด้านซ้ายของผู้บรรเลง ซึ่งนั่งพับเพียบและวางแนวตั้ง โดยให้ลักษณะเป็นธรรมชาติลักษณะเครื่องดนตรีไวโอลิน วางบนไหล่ผู้บรรเลง ซึ่งจะใช้มือและแขนซ้ายยกคันซอ ดูค่อนข้างเป็นการฝืนธรรมชาติ การจับคันชักซอไทยผู้บรรเลงจะจับคันชักชักซอโดยใช้นิ้วนางมือขวาสอดเข้าไปในระหว่างหางม้ากับไม้คันชัก นิ้วชี้ กับนิ้วกลางอยู่ด้านนอกของ ไม้คันชักส่วนนิ้วก้อยอยู่นอกหางม้า นิ้วหัวแม่มือเหยียดออกและวาง บนหางม้าการจับคันชักไวโอลินผู้บรรเลงจับคันชักโดยใช้นิ้วหัวแม่มือด้านขวาสอดเข้าไปในคันชักแต่ให้นิ้วงอออก อีก 4 นิ้ว ที่เหลือวางอยู่บนคันชัก การใช้คันชักซอไทย ในการบรรเลง จังหวะเบาต้องสีคันชักอ อก และการสีดึงคันชักเข้า- ออกในลักษณะเรียบๆ มีการกระตุกบ้างบางโอกาส แต่ไม่มีการใช้คันชักกระโดดบนสาย การใช้คันชักไวโอลิน

ในการบรรเลง จังหวะหนักต้องสีคันชักออก จังหวะเบาต้องสีคันชักเข้า และสามารถสีในลักษณะเต้นคันชักไปตามบทเพลง ซึ่งเรียกว่า Spiccato

การประยุกต์ใช้เทคนิคมือขวา ได้แก่ เทคนิคแบบLoure Bowing (Partato ในภาษาอิตาเลี่ยน) เป็นการใช้โน้ตหลายๆตัวจะถูกแบ่งจากาการโยงเสียง (Slure)โดยการหยุดเพียงเล็กน้อยในระหว่างที่ใช้คันชักหรือ การเน้นโน้ตแต่ละตัวโดยไม่ต้องเปลี่ยนทิศทางของคันชัก เทคนิคการเล่นโน้ตหลายๆตัวโยงเสียงในคันชักเดียวกัน (Slure) เทคนิค Spiccato เป็นเทคนิคการใช้คันชักกระเด้งไปมาบนสายเล่นในจังหวะที่เร็วโดยใช้บริเวณกลางคันชัก ซึ่งคันชักจะอยู่ค่อนข้างใกล้กับสาย แม้ว่าแต่ละคันชักจะกระเด้งออกจากสายเล็กน้อย

2.2 ศึกษาการประยุกต์ใช้เทคนิคมือซ้าย เช่น เทคนิคการพรมนิ้ว การรูดนิ้วและการวิบราโต

จากการวิเคราะห์บทเพลงลาวแพน การวางนิ้วซอไท ยการวางนิ้วต่างๆ บนสายเพื่อให้เกิดระดับเสียงที่ต่างกันนี้ ใช้วางด้วยมือซ้ายบนสาย และมีการวางระยะห่าง- ชิด ตามลักษณะบันได้เสียงของไทย ไวโอลินการวางนิ้ว มีระยะห่าง-ชิดกัน ตามระดับเสียงของดนตรีตะวันตก

การพรมและการโยก (Vibrato) ซอไทยนิยมการพรมและประรูดบนสาย แต่ไม่นิยมการเล่นแบบโยก (Vibrato) ไวโอลินนิยมการใช้เทคนิค โยกนิ้ว (Vibrato) แล้วใช้ข้อมือทำ วิบราโต (Vibrato) ส่วนการพรมไม่ใช้มากนัก ถ้าจำเป็นต้องใช้จะมีเครื่องหมาย การพรมนิ้ว (Trill) การรูดไม่ใช้พร่ำเพรื่อ การรูดสายที่มีเสียงออกมาชัดถือว่าไม่ไพเราะ

การรูดนิ้วหรือ การเลื่อนตำแหน่งซอไทยไม่นิยมการเปลี่ยนตำแหน่ง (Position) นอกจากเพลงเดี่ยวที่แสดงฝีมือ ผู้เล่นสามารถดัดแปลงตำแหน่ง (Position) เท่าที่ตนเองมีความสามารถ ไวโอลินนิยมการเปลี่ยน ตำแหน่ง (Position) เล่นได้ถึง 11-12 ตำแหน่ง สำหรับไวโอลินการเล่น คอนแชร์โต (Concerto) บทใหญ่หรือเพลงเดี่ยวขั้นสูงจำเป็นต้องเล่นตำแหน่ง (Position) สูงๆ ตามคีตกวีประพันธ์

วิธีฝึกปฏิบัติซอและไวโอลิน พบว่ามีความแตกต่างกันดังนี้ ในการเรียนซอไทย ครูจะต่อเพลงให้ศิษย์โดยเริ่มจากเพลงง่ายๆ ไปจนถึงเพลงยากซึ่งแต่ละเพลงมีลำดับขั้นการเรียนคือผู้เรียนจะทำตามและเลียนแบบครูในแต่ละวรรคเพลง จำทำนองและลีลาที่ครูสอนในแต่ละวรรค ซ้อมและปฏิบัติที่เรียนมาแล้วอย่างสม่ำเสมอทุกวันเพื่อให้จำเพลงได้และสีได้ถูกต้องตามลีลาที่ครูสอน ครูจะเปลี่ยนทางบรรเลงบ่อย ๆ ในเพลงเดียวกัน ทำให้ผู้เรียนได้แนวต่างๆ ซึ่งนำไปสู่การแปรทาง (Variation หรือ New version)

การประยุกต์ใช้เทคนิคมือซ้าย ได้แก่ การใช้เทคนิคพรมนิ้ว (The Trill) โน้ตประดับสะบัดเสียงพรมนิ้วเล่นโน้ต 2 ตัว สลับกันไปมาอย่างรวดเร็ว เทคนิค Turn กลุ่มโน้ต 4-5 ตัวที่เป็นโน้ตประดับของโน้ตหลัก มีลักษณะการขึ้นลงที่มีแบบแผน การใช้เทคนิคโน้ตสะบัด (Grace note) โน้ตตัวเล็กที่อยู่หน้าตัวโน้ตหลัก เล่นผ่านไปอย่างรวดเร็วโดยไม่นับจังหวะ และเทคนิดการโยกนิ้วหรือสั่นนิ้ว (Vibrato)

2.3 ศึกษาลูกเอื้อน ลูกคลอ ลูกสะบัด เทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย เทคนิคการดีดสายไวโอลินด้วยนิ้วมือซ้ายในบทเพลงไทย

จากการวิเคราะห์บทเพลงลาวแพน มีการใช้กำลังที่ปลายนิ้วมือซ้ายกดสายซอเช่นเดียวกันทั้งซอและไวโอลิน สำหรับซอด้วงบางครั้งใช้ปลาย นิ้ว 2 นิ้ว กดพร้อมกันได้ ส่วนไวโอลินต้องกดทีละสาย ยกเว้นเมื่อต้องการเล่นเสียงคู่ Double Stop ซึ่งจะกด 2 นิ้วพร้อมกัน มีการเล่น Position เช่นเดียวกัน แต่การเลื่อน Position ในซอด้วงมีเพียง 3- 4 Positionและมักใช้กับเพลงเดี่ยวหรือใช้บางครั้งในกรณีพิเศษ ส่วนไวโอลินสามารถเล่น Position ได้ถึง 9-10 Position และมีการใช้ทั้งในการบรรเลงหมู่และเพลงเดี่ยว มีการรูดนิ้วหรือ Slide เช่นเดียวกัน ซึ่งพบว่าการรูดนิ้วทั้งซอและไวโอลิ นนี้มีการใช้ในบางโอกาสเท่านั้นไม่นิยมรูดนิ้วมากนัก มีการใช้เทคนิคการพรมนิ้วทั้งซอและไวโอลิน ซึ่งการพรมนิ้วและซอมักพรมด้วยนิ้ว 2 (นิ้วกลางของมือซ้าย) ทั้งเพลงหมู่และเพลงเดี่ยว แต่ไวโอลินใช้พรมนิ้ว (Trill) มาก ในศตวรรษที่ 17 และสามารถพรมได้ทุกเสียง โดยการเ ลื่อน Position ที่สะดวกต่อการพรมนิ้ว การเน้น

เสียงและการทำให้เสียงหนักแน่นชัดเจนอยู่ที่การใช้คันชัก ซึ่งเป็นเทคนิคที่ใช้ทั้งซอและไวโอลิน สำหรับซอจะมีการดึงและคันชักเข้า- ออก ตามแนวขวาง ส่วนไวโอลินมีการกดคันชักลงในแนวดิ่ง การรัวคันชักและเล่นตัวโน้ตหลายตัวในขณะรัวคันชักมีใช้ทั้งซอและไวโอลิน สำหรับซอนิยมใช้ในเพลงเดี่ยวหรือเพลงหมู่บางโอกาส ส่วนไวโอลินก็มีลักษณะคล้ายกันเรียกว่า Tremolo ทั้งซอและไวโอลินมีการเล่นโดยมีเสียงต่อเนื่องกันซึ่งใช้เครื่องหมาย (Slur) เช่นเดียวกัน

จากการวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงซอด้วง ซออู้ และไวโอลิน พบการที่ซอด้วง หรือซออู้ และไวโอลิน มีเทคนิคการบรรเลงต่างกันอาจเนื่องจากปัจจัยสำคัญๆ ได้แก่ ความแตกต่างทางวัฒนธรรม เช่น คนไทยนิยมนั่งกับพื้น แต่คนตะวันตกนิยมนั่งเก้าอี้ ทำให้มีวิธีการบรรเลงต่างกัน ลักษณะและรูปทรงของเครื่องดนตรีต่างกัน จึงมีวิธีถือต่างกัน บันไดเสียงดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกต่างกัน ทำให้การวางนิ้วต่างกัน นั่นคือในทางทฤษฎี ดนตรีไทยมีลักษณะเป็นแบบ 7 เสียง ที่มีระยะห่างเท่ากันใน 1 ช่วงคู่แปด ส่วนดนตรีตะวันตกมี 7 เสียง ที่ระยะห่างไม่เท่ากัน การกดนิ้วที่สายจึงมีระยะห่างกัน ความแตกต่างในด้านการเรียนและการฝึกปฏิบัติ เนื่องจากนักดนตรีไทยเรียนแบบท่องจำในการบรรเลงและการแสดงออกทางอารมณ์เพลงจะออกมาจากตัวผู้บรรเลงและผู้บรรเลงสามารถแปรทางหรือเพิ่มเติมเสริมแต่ทางบรรเลงด้วยตนเองได้ ส่วนดนตรีตะวันตกจะต้องบรรเลงตามโน้ตและสัญลักษณ์ที่บ่งไว้เป็นหลัก นอกจากนี้ลีลาของเพลงที่แสดงออกจะต่างกันตามความรู้สึกของคนตะวันออกและตะวันตก (โดยเฉพาะประเภทเพลงคลาสสิก)ลักษณะบทเพลงและประเภทของเพลงไทยกับเพลงตะวันตกต่างกัน ทำให้เทคนิคการบรรเลงซอและไวโอลินต่างกัน ทั้งนี้เพื่อให้การบรรเลงมีความสอดคล้องกับลีลาและลักษณะของเพลงแต่ละประเภท

เทคนิคที่มีการใช้เชื่อมโยงกันระหว่างซอและไวโอลินได้แก่

1. วิธีการกดนิ้วที่สายเพื่อหาระดับเสียงใช้ปลายนิ้วเช่นเดียวกัน
2. มีการเลื่อนตำแหน่งนิ้ว (Position) ทั้งซอและไวโอลิน
3. มีการรูดนิ้ว หรือสไลด์ (Slide) ทั้งซอและไวโอลิน
4. มีการใช้เทคนิคพรมนิ้ว เช่นเดียวกัน
5. วิธีการใช้คันชักสีมีความสำคัญต่อการผลิตเสียงให้ชัดเจนและหนักแน่น หรือให้อารมณ์ต่างๆ เช่นเดียวกัน
6. มีการรัวคันชักเช่นเดียวกัน
7. มีการเล่นเสียงต่อเนื่องกันโดยมีเครื่องหมายโยงตัวโน้ต (Slur)

เทคนิควิธีบรรเลงซอและไวโอลินว่ามีความแตกต่างและคล้ายกันอย่างไร และเทคนิคใดที่มีการเชื่อมโยง สามารถใช้ร่วมกันได้ ทั้งนี้เป็นผลต่อวัฒนธ รรม รูปทรงของเครื่องดนตรี บันได เสียง วิธีการเรียนรู้ วิธีการฝึกป ฏิบัติ อารมณ์ความรู้สึก ลักษณะบทเพลง ประเภทบทเพลง และสิ่งแว ดล้อมต่างๆ อันมีผลต่อเทคนิคการบรรเลงของซอและไวโอลิน ซึ่งจัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย ที่ใช้วิธีการสีเช่นเดียวกัน การวิจัยนี้จะเป็นประโยชน์ต่อผู้เรียนเกี่ยวกับเครื่องดนตรีประเภทสี ซึ่งจะมองเห็นเทคนิคต่างๆ และสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับเครื่องดนตรีที่เรียนได้

จากการศึกษาวิเคราะห์บทเพลง ลาวแพนสามารถค้นพบวิธีการบรรเลงโดยมีเทคนิค ได้แก่ การใช้เทคนิคการซ้ำเฉพาะส่วน (Fragmentation)การใช้เทคนิคการซ้ำโดยการเปลี่ยนระดับเสียง (Sequence) การใช้เทคนิคการนำทำนองมาเล่นซ้ำทันทีในระดับเสียงและ ลักษณะจังหวะเหมือนกัน (Repetition) การใช้เทคนิคการขยายส่วนจังหวะโดยรักษาเสียงเดิมไว้ หรือเรียกว่าการสอดทำนองเพลง (Augmentation) การใช้เทคนิคการเลียน การ เหลื่อมล้ำกันของทำนองที่ซ้ำกันแต่ต่างระดับเสียงกัน (Imitation) การใช้เทคนิค การแปลงทำนองให้แปรเปลี่ยนให้แปลกออกไปแต่ยังคงรักษาองค์ประกอบของทำนองไว้ (Variation) การใช้เทคนิคประโยคเพลงแบบถามตอบกัน มีทำนองที่รับส่งกัน ใช้รูปแบบจังหวะเหมือนกัน โน้ตทำนองคล้ายต่างกันที่ประโยคถาม ประโยคตอบ(Antecedent – Consequence) การใช้เทคนิคให้นิ้วมือ ซ้ายดีดแทนการใช้คันสี (Left Hand Pizzicato) การใช้เทคนิคการเล่นพร้อมกันหลายสาย การกดนิ้วพร้อมกันสองสาย (Double Stop)

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยในหัวข้อเรื่อง “ศึกษาการเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพน ของรองศาสตราจารย์ ดร. โกวิทย์ ขันธศิริ” ผู้วิจัยขอสรุปผลการศึกษาและข้อเสนอแนะดังต่อไปนี้

ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า

1. เพื่อศึกษาประวัติและผลงานของรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ
2. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์การเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพนของรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

วิธีการดำเนินการวิจัย

ในการศึกษาการเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพน ของรองศาสตราจารย์ ดร .โกวิทย์ ขันธศิริ ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาโดยยึดหลักการทางมนุษยดุริยางควิทยา (ETHNOMUSICOLOGY) ซึ่งได้ออกภาคสนาม (FILEDWORK) การสัมภาษณ์ การสังเกตการบันทึก และ การศึกษาทางเอกสาร ตำราวิชาการ งานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพื่อทำการรวบรวมเรียบเรียง จากนั้นผู้วิจัยได้นำข้อมูลต่างๆ ที่รวบรวมไว้มาทำการศึกษาวิเคราะห์ และสรุปผลการวิจัยในลักษณะเชิงพรรณนาวิจัยตามประเด็นต่างๆ ดังนี้

1. **ประวัติรองศาสตราจารย์ โกวิทย์ ขันธศิริ**
   - 1.1 ประวัติส่วนตัว
   - 1.2 ประวัติการศึกษาทั่วไป
   - 1.3 ประวัติทางด้านดนตรี
   - 1.4 ประวัติการทำงาน
   - 1.5 ผลงาน
     - 1.5.1 ผลงานการแสดงและ ประสบการณ์
     - 1.5.2 ผลงานทางด้านดนตรีไทย
     - 1.5.3 ผลงานทางด้านดนตรีสากล
   - 1.6 ผลงานตำราและ งานวิจัย
   - 1.7 ผลงานทางด้านการสอนไวโอลิน
   - 1.8 รางวัลเกียรติคุณที่ได้รับ

2. **ศึกษาการเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพนของรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ**

2.1 ศึกษาการประยุกต์ใช้เทคนิคมือขวาเช่น การใช้คันชักถ่ายทอดอารม ณ์เพลงไทย ประเภทของคันชัก

2.2 ศึกษาการประยุกต์ใช้เทคนิคมือซ้ายเช่น เทคนิคการพรมนิ้วการรูดนิ้ว และการวิบราโต

2.3 ศึกษาลูกเอื้อน ลูกคลอ ลูกสะบัดในดนตรีไทย เทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย เทคนิคการดีดสายไวโอลินด้วยมือซ้ายในบทเพลงไทย

สรุปผลการวิจัย

1. ผลการศึกษาประวัติของรองศาสตราจารย์ ดร .โกวิทย์ ขันธศิริ มีประเด็นสำคัญดังนี้

รองศาสตราจารย์ ดร. โกวิทย์ ขันธศิริ เกิดเมื่อวันที่ 10 พฤศจิกายน พ.ศ. 2484 เกิดที่จังหวัดกรุงเทพมหานครย่านฝั่งธนบุรี บิดาชื่อนายสมบุญ ขันธศิริ มารดาชื่อนางสมจิตต์ ขันธศิริ(สุคันธลักษณ์) มีน้องสาวหนึ่งคน คือ รองศาสตราจารย์อรวรรณ บรรจงศิลป์ มีบุตร 1 คน คือนายปิยะวิทย์ ขันธศิริ คุณพ่อคุณแม่เป็นชาวอยุธยา ท่านเติบโตในครอบครั วที่คุณพ่อคุณแม่ชอบดนตรีไทยมาก โดยเฉพาะคุณพ่อของท่าน คือ คุณพ่อสมบุญ ขันธศิริ มีความสามารถเล่นซออู้และไวโอลิน เป็นครูสอนดนตรีคนแรกของท่าน จากนั้นได้พาท่านและน้องสาว (รองศาสตราจารย์อรวรรณ บรรจงศิลป) ไปเรียนดนตรีกับ ครูดนตรีไทย คือ นายจำนง ราชกิจ (จรัญ บุญรัตนพันธ์) และคุณหลวงไพเราะเสียงซอ ซึ่งท่าน รศ .ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ได้เรียนเพลงไทยประเภทเพลงเดี่ยว เช่น เพลงนกขมิ้น เพลงสารถี เพลงพญาโศก เพลงแขกมอญและเพลงสุดสงวน เป็นต้น

ชีวิตการทำงานส่วนใหญ่จะอยู่ในด้านงานการสอนและการแสดงดนตรี การแสดงผลงา นทางดนตรี ด้านงานสอนเคยเป็นอาจารย์ประจำโรงเรียนสาธิตจุฬา ฯ วิชาคณิตศาสตร์ ดนตรีไท ย และดนตรีสากล อาจารย์พิเศษ ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ อาจารย์ใหญ่ และผู้จัดการโรงเรียนดนตรีสยามกลการ กรุงเทพ ฯ ก่อตั้งหลักสูตรให้คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้รับทุน Fulbright Scholar ทำการสอนมหาวิทยาลัย ณ สหรัฐอเมริกา อาจารย์พิเศษวิชาดนตรีวิ จักษ์มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับตำแหน่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และหัวหน้าสาขาดนตรีศึกษา หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุ ฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และได้รับตำแหน่งรองศาสตราจารย์ บรรณาธิการสารานุกรมดนตรีไทย ราชบัณฑิตยสถาน ผู้อำนวยการศูนย์ศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเกษมบัณฑิต และ เป็นอาจารย์พิเศษในระดับบัณฑิตศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล อาจารย์พิเศษ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล และท่านยังเป็นกรรมการตรวจสอบวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท

และปริญญาเอก ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทางด้านการสอนพิเศษ ท่านยังสอนที่ไวโอลินที่โรงเรียนประถมสาธิตจุฬา ฯ และสอนนักเรียนส่วนตัวด้วย การแสดงผลงานทางดนตรี งานมหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล ณ โรงละครแห่งชาติ ได้เดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพนต่อหน้าพระพักตร์สมเด็จพระเทพรัต นราชสุดาฯสบยามราชกุมารี ที่หอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ต่อหน้าพระพักตร์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามราชการี ได้เดี่ยวซอด้วงในบทเพลงกราวใน

ได้รับเลือกเป็นนักไวโอลินคนไทยที่ได้เล่นกับวง สตัสการ์ด ซิมโฟนี (Stuttgart Symphony) จากประเทศเยอรมันแสดงในกรุงเทพฯ ได้รับเชิญจากทางราชการเป็นวิทยากรนักแสดงและตัวแทนประเทศไทยเพื่อบรรยาย สาธิตและเปรียบเทียบดนตรีไทยและตะวันตก ณ ประเทศต่างๆ ในเอเชีย ยุโรป และสหรัฐอเมริกา เป็นหัวหน้าวงแฟนตาเซียไลท์ ออเครสต้รา (Fantasia Light Orchestra) และจามจุรีแชมเบอร์ (Chamber Music) ได้รับเชิญจากสถานทูตไทยประจำประเทศเยอ รมันให้ไปแสดงดนตรีไทยและสากลในงานเฉลิมพระเกียรติวันเฉลิมพระชนมพรรษาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และเข้าประชุมแลกเปลี่ย นด้านดนตรีและนักดนตรีกับผู้อำนวยการศูนย์วัฒนธรรม มหาวิทยาลัยในกรุงบอนน์ และมหาวิทยาลัยเบ อร์ลิน ประเทศเยอรมัน ได้รับเชิญเป็นวิทยาการของงาน “Art of All” โดยมีรองศาสตราจารย์ ดร. ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ เป็นประธาน และได้รับเลือกเป็นหัวหน้าวงดนตรีกรุงเทพมหานคร ฟิลฮาโมนิก ออร์เคสตรา (Bangkok Philharmonic Orchestra)

ผลงานทางด้านดนตรีไทย เมื่อตอนเด็กได้รับรางวัลชนะเลิศที่ 1 ในการประกวดรายการแมวมอง (เด็กพรสวรรค์) ณ สถานีวิทยุ ททท .การดนตรีในการเดี่ยวซอด้วง ได้รับรางวัลที่ 2 ในการประกวดร้องเพลงไทยงานศิลปหัตถกรรม ได้รับรางวัลที่ 1 ในการเล่นซอด้วง และการนำ วงของวงดนตรีสวนสุนันทา เป็นผู้เผยแพร่ดนตรีไทยในกรุงเฮก ประเทศเนเธอร์แลนด์ โดยการแสดงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยซอด้วง

ในบทเพลงกราวในและ การแสดงเดี่ยวไวโอลินในบทเพลงลาวแพนจนสามารถก่อตั้งวงดนตรีไทยในต่างแดนได้ เคยบรรเลงดนตรีไทยต่อหน้าพระพักตร์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ณ พระตำหนักจิตรลดารโหฐานโดยนายจำนงราชกิจเป็นคน นำพาเข้าเฝ้าเพื่อแสดง แสดงเดี่ยวซอด้วงเพลงกราวในต่อหน้าพระพักตร์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามราชกุมารี ณ หอประชุ มใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

ผลงานทางด้านดนตรีสากล ได้รับทุนเรียนไวโอลิน ณ Royal School of Music กรุงเฮก ประเทศเนเธอร์แลนด์ ได้รับทุนปริญญาโทโดยทุน Fulbright และปริญญาเอก ณ Kent State University ได้รับทุนจากมหาวิทยาลัย Kent State ในฐานะ Graduate ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีตะวันตก นักไวโอลิน และผู้สอนไวโอลินในดนตรีเยาวชนอาเซียน เชิญโดยคณะกรรมกา รดนตรีและผู้บริหารศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย รวมทั้งกรรมการวงดนตรีเยาวชนแห่งชาติ ประธานฝ่าย

ควบคุมการแสดงในการจัดงานมหกรรมดนตรีนานาชาติเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพ ระเจ้าอยู่หัว (ร. 9) ประธานการแสดงดนตรี และผู้ร่วมในการทำวิจัย และการตั้งศูนย์ดนตรีเอเชียนแห่งประเทศไทย ในปัจจุบัน ผู้ร่วมก่อตั้ง ผู้แสดงและกรรมการบริหารวง บางกอก ซิมโฟนี ออ ร์เค สตร้า (Bangkok Symphony Orchestra) ผู้ร่วมก่อตั้งวง ซิมโฟนี ออ ร์เค สตร้าแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (CU Orchestra) กรรมการพิจารณาหลักสูตรทางดนตรีของมหาวิทยาลัยเอกชน ทบวง มหา วิทยาลัยถึงปัจจุบัน กรรมการพิจารณาผลงานข้าราชการเพื่อเลื่อนตำแหน่งของกระทรวงศึกษาธิการ ด้านศิลปิน ดนตรี ละคร ศิลปะ ในฐานะกรรมการประจำของกรมข้าราชการ พลเรือน (ก.พ.) ในปัจจุบัน กรรม การพิจารณาผลงานวิชาการเพื่อเลื่อนตำแหน่งของอาจารย์ด้านดนตรีของกรมอาชีวะในปัจจุบัน กรรมการ สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยถึงปัจจุบัน กรรมการพิจารณาการขอเปิดดำเนินการ หลักสูตรและการรับรองมาตรฐานการศึกษาของสถาบันอุดมศึกษาเอกชน สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ได้รับการคัดเลือกจากภาควิชาดุริยางคศิลป์ เพื่อเสนอเป็นอาจารย์ดีเด่นของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ประถมาภรณ์ช้างเผือก ได้รับการ คัดเลือกจากภาควิชาดุริยางคศิลป์ เพื่อเสนอเป็นอาจารย์ดีเด่นของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลง กรณ์ มหาวิทยาลัย ได้รับตำแหน่งครูในดวงใจแห่งสมาคมครูดนตรีแห่งประเทศไทย ได้รับตำแหน่งศิลปิน แห่งสาขาดุริยางคศาสตร์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาศรีนครินทรวิโรฒ

2. ผลการศึกษาการเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพน ของรองศาสตราจารย์ ดร .โกวิทย์ ขันธศิริ

ผลการศึกษาการเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพน ของรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ การเดี่ยวเครื่องดนตรีสากลด้วยทำนองเพลงไทยเดิม เป็นวิธีบรรเลงอย่างหนึ่งที่ใช้เครื่องดนตรีประเภท ดำเนินทำนอง มีเครื่องประกอบจังหวะเช่น ฉิ่ง กลองแขก บรรเลงไปด้วยกัน การบรรเลงเดี่ยวตลอด ทั้งเพลง เพลงลาวแพนเป็นเพลงที่นักดนตรีนิยมนำมาบรรเลงเป็นเพลงเดี่ยวอวดฝีมือกันมากเพลงหนึ่ง ประวัติเดิมนั้นเล่ากันว่า เพลงนี้มีต้นเค้ามาจากเพลงที่นิยมร้องเล่นกันในหมู่เชลยชาวลาวที่ไทยกวาด ต้อนมาจากเมืองเวียงจันทร์ในสมัยตอนต้นๆของยุครัตนโกสินทร์ท่วงทำนองเพลงนี้มีทั้งความอ่อนหวาน รำพึงรำพันและโศกเศร้าระคนกัน จะเห็นได้จากเนื้อร้องเดิมที่บรรยายถึงความยากลำบากทุกข์ระทมใจ ที่ต้องจากบ้านเมืองมาอยู่ในต่างแดน ต่อมานักดนตรีไทยเห็นว่าเพลงนี้มีท่วงทำนองแปลกไพเราะน่า ฟังจึงนำมาปรุงแต่งเสียใหม่ให้เข้ากับอรรถรสของบทเพลงไทยที่มีสำเนียงลาว และเนื่องจากเค้าโครง ของเพลงนี้มีลักษณะพิเศษที่เปิดโอกาสให้ปรุงแต่งท่วงทำนองที่แปรเปลี่ยนไปได้มากมายหลากหลาย รูปแบบ จึงมีการคิดประดิษฐ์ทางเพลงที่แตกต่างกันออกไปหลายแนวทางด้วยกัน

การเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพน โดยรองศาสตราจารย์ ดร .โกวิทย์ ขันธศิริ จากแนวคิดที่ว่าคนเล่นไวโอลินก็จะเล่นแต่บทเพลงค ลาสสิก ส่วน คนเล่นซอไทยก็จะเล่นแต่เพลงไทย ไม่มีใครนำสองสิ่งนี้มาหลอมรวมกัน เพื่อทำอย่างไรให้เกิดการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีคลาสสิก แต่ต้องไม่ทิ้งความเป็นไทย เพียงแต่นำสีสัน สำเนียง ซุ่มเสียงแล้วเทคนิคขั้นสูงมาใช้อย่างเหมาะสม เป็นอัตลักษณ์เพลงไทย เป็ นนวัตกรรมขึ้นมาใหม่ โดยไม่ทำลายให้เสียหาย สามารถเรียกว่าเป็นอัตลักษณ์เพลงไทยในการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไวโอลิน

การวิเคราะห์บทเพลงเดี่ยวไวโอลินบทเพลงลาวแพน โดยรองศาสตราจารย์ ดร . โกวิทย์ ขันธศิริ

A. ท่อนเดี่ยว นำทำนองเพลงลาวแพนทางของครูเจริญ ครูดนตรีไทยที่วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ในแนวคิดการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีคลาสสิก มาบรรเลงตา มขนบแบบไทย นำสีสัน สำเนียงเสียง และเทคนิคขั้นสูงมาใช้อย่างเหมาะสม

ผลของการศึกษาการประยุกต์ใช้เทคนิคมือขวา มีการนำเ ทคนิคมือขวาการเล่นโน้ตโยงเสียง (Loure Bowing) เทคนิคนี้โน้ตหลายๆตัวจะถูกแบ่งจากการโยงเสียง (Slur) โดยการหยุดเพียงเล็กน้อยในระหว่างที่ใช้คันชักหรือการเน้นโน้ตแต่ละตัวโดยไม่ต้องเปลี่ยนทิศทางของคันชัก และจะใช้ในเพลงที่เป็น Cantabile (อ่อนหวานเหมือนเสียงร้องเ พลง) การขยายส่วน (Augmentation) เทคนิคการขยายส่วนจังหวะให้มีความยาวเป็น 2 เท่าหรือยาวกว่านั้น โดยรักษาระดับเสียงเดิมไว้ นิยมใช้ในการสอดทำนองเพลง

ผลของการศึกษาการประยุกต์ใช้เทคนิคมือซ้าย มีการนำเทคนิค การพรมนิ้ว (The Trill) การเล่นโน้ต 2 ตัวสลับกันไปมาอย่างรวดเร็ว โน้ตประดับ (Turn) กลุ่มโน้ต 4 – 5 ตัวที่เป็นโน้ตประดับของโน้ตหลัก มีลักษณะการขึ้นลงที่มีแบบแผน การไล่เลียน(Imitation) การไล่เลียนกันของทำนองระหว่าง 2 แนว ขึ้นไป เกิดจากทำนองเดียวกันที่เริ่มไม่พร้อม ประโยคถาม (Antecedent) ทำนองถาม ประโยคที่ตามด้วยประโยคตอบ

ผลของการศึกษาลูกเอื้อน ลูกคลอ ลูกสะบั ดในดนตรีไทย เทคนิค การกดนิ้วควบสองสาย เทคนิคการดีดสายไวโอลินด้วยนิ้วมือซ้าย มีการนำเทคนิคการครั่น เป็นวิธีที่ทำให้เสียงสะดุดสะเทือนเพื่อความไพเราะเหมาะสมกับทำนองเพลงบางตอน การทำให้เสียงสะดุดและสะเทือนที่เรียกว่าครั่นนี้ใช้เฉพาะกับการขับร้อง หรือเครื่องดนตรีประเภทเป่า เช่น ปี่ ขลุ่ยและเครื่องดนตรีประเภทสี เช่นซอต่างๆ เท่านั้น การขับร้องครั่นด้วยคอ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าครั่นด้วยลมจากลำคอและเครื่องดนตรีประเภทสีครั่นด้วยคันสี (หรือคันชัก) โน้ตสะบัด (Grace note) ห้วงลำดับทำนอง (Sequence) ห้วงลำดับเสียงประสาน (Hamonic Sequence) การซ้ำ (Repetition) การนำทำนองมาเล่นซ้ำทันทีในระดับเสียงและลักษณะจังหวะเหมือนกัน

อภิปรายผล

รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ เป็นครูดนตรีอาวุโสทั้งทางด้านดนตรีไทย และดนตรีสากล เป็นนักดนตรีไทยอย่างเชี่ยวชาญท่านหนึ่งที่มีบทบาทในการเผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีไทยในต่างแดนและ การบรร เลงเดี่ยวซอด้วงในบทเพลงกราวใน ด้วยการศึกษาดนตรีไทยตั้งแต่ยังเล็กจากคุณหลวงไพเราะเสียงซอ และครูจำนง ราชกิจ ซึ่งทำให้ท่านมีความแตกฉานทางดนตรีไทย และยังได้ศึกษาเพิ่มเติมจากบรมครูอีกหลายท่าน ทำให้ท่านได้สร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีในลักษณะผสมผสานระหว่างดนตรีไท ยและดนตรีสากลได้อย่างลงตัว มีความไพเราะ และมีคุณค่าทางดุริยศิลป์อย่างสูง ซึ่งในการสอนดนตรีของท่านนั้น ท่านได้ให้ผู้เรียนได้ศึกษาเชิงเปรียบเทียบการบรรเลงดนตรีไทยและดนตรีสากลอยู่เสมอ ซึ่งสอดคล้องกับ กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2540: 105) ได้ให้ความ หมายของวัฒนธรรมที่แสดงความเจริญงอกงาม วัฒนธรรมเป็นมรดกที่สำคัญยิ่งของสังคมมนุษย์ มนุษย์ทุกชาติทุกภาษาย่อมมีวัฒนธรรมซึ่งได้มาโดยการเรียนรู้จากการถ่ายทอดของคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง มนุษย์ที่เกิดมาอยู่ในสังคมใดก็จะเรียนรู้วัฒนธรรมของสังคมนั้นมีการคิดค้นสิ่งใ หม่ๆ ปรับปรุงเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอเพื่อให้เหมาะสมกับสภาพความเป็นอยู่ สนองความต้องการของตนเอง เพาะมนุษย์ทุกคนยังมีความต้องการในสิ่งต่างๆอย่างไม่สิ้นสุด

การบรรเลงเดี่ยวไวโอลินบทเพลงลาวแพน จากแนวคิดที่ว่า คนเล่นไวโอลินก็จะเล่นแต่บทเพลงคลาสสิก ส่วนคนคนเล่นซอไทยก็จะเล่นแต่เพลงไทย ไม่มีใครนำสองสิ่งนี้มาหลอมรวมกัน เพื่อทำอย่างไรให้เกิดการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีคลาสสิก แต่ต้องไม่ทิ้งความเป็นไทย เพียงแต่นำสีสัน สำเนียง ซุ่มเสียงแล้วเทคนิคขั้นสูงมาใช้อย่างเหมาะสม เป็นอัตลักษณ์เพลงไทย เป็นนวัตกร รมขึ้นมาใหม่ โดยไม่ทำลายให้เสียหาย สามารถเรียกว่าเป็นอัตลักษณ์เพลงไทยในการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไวโอลินซึ่งได้สอดคล้องกับ กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2552: 29 - 38) การวิจัยองค์ความรู้ศิลปินแห่งชาตินายศิริ วิชเวชเพื่อศึกษาประวัติศิลปิน และผลงานด้านดนตรีไทย และได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ องค์ควา มรู้และผลงานของครูศิริ วิชเวช นั้นมีหลายด้าน นับเป็นองค์ความรู้ที่ทรงคุณค่า การได้รับการจัดเ ก็บข้อมู ลองค์ความรู้ จะนำไปสู่ การขับเคลื่อนต่อระบบการศึกษาวัฒนธรรมไทยต่อวงการดนตรีไทย ต่อการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยสู่สาธารณชน สู่นานาช าติ การบรรเลงเดี่ยวไวโอลินบทเพลงลาวแพนโดยรองศาสตราจารย์ ดร .โกวิทย์ ขันธศิริเป็นการคิดนอกกรอบของดนตรีไทย ซึ่งเป็นแนวคิดดนตรีไทยแนวประยุกต์อย่างสร้างสรรค์ เพื่อเป็นการเผยแพร่บทเพลงไทยโดยเครื่องดนตรีไวโอลิน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีสากลที่คนนานาชาติต่างๆสนใจและ เข้าใจต่อการฟังดนตรี ดังนั้นการบรรเลงดนตรีที่ประยุกต์ขึ้นใหม่ไม่ได้เป็นการล้มล้างความคิด วัฒนธรรมเดิมแต่เป็นการสร้างสรรค์เพื่อประโยชน์ต่อการเผยแพร่ดนตรีไทยนั่นเองซึ่งสอดคล้องกับ มานพ วิสุทธิแพทย์ (2552: 19) การวิจัยองค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ นายจรัส อาจณรงค์ เพื่อศึกษาประวัติศิลปิน และผลงาน

ทางด้านดนตรีไทย เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้ทางด้านดนตรีไทย และเผยแพร่องค์ความรู้ของครูด้านดนตรีไทย ครูจรัส นับได้ว่าเป็นปรมาจารย์ด้านดนตรีไทยที่มีความรู้เป็นที่ยอมรับกันในหมู่นักดนตรีไทยว่าท่านเป็น “คลัง” หรือ “ธนาคารดนตรีไทย ” ได้แก่องค์ความรู้ทางด้านบทเพลงองค์ความรู้ทางด้านการปฏิบัติและ องค์ความรู้ทางด้า นการนำไปใช้ การบูรณาการองค์ความรู้ นำองค์ความรู้ที่ได้จัดทำฐานคลังข้อมูลทางวัฒนธรรม

การวิจัยเรื่องการศึกษาเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพน เป็นการศึกษาอัตลักษณ์เพลงไทยโดยการบรรเลงด้วยไวโอลิน จึงเป็นงานวิจัยที่มีประโยชน์อย่างยิ่งทางด้านการศึกษาบุคคลากรทางดนตรีที่มีภูมิปัญญาความรู้ทั้งทางด้านดนตรีไทยและดนตรีสากลอยู่ในตัวคนเดียวหรืออาจจะเรียกได้ว่า เป็นคนสองวัฒนธรรม และเพื่อศึกษาวิเคราะห์ในบริบทการแปลงทำนองเพลงจากเครื่องดนตรีไทยคือซอด้วงไปสู่เครื่องดนตรีสากลคือไวโอลิน

ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยต่อไป

การศึกษาการเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพน โดยรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะสำหรับที่จะทำการศึกษาต่อไปนี้

1. ควรทำการศึกษาเพลงอื่นๆ การบรรเลงเดี่ยวไวโอลิน ของรองศาสตราจารย์ ดร .โกวิทย์ ขันธศิริ

2. ควรทำการศึกษานักดนตรีท่านอื่นๆเปรียบเทียบระหว่าง การบรรเลงเดี่ยวไวโอลินหรือเดี่ยวเครื่องดนตรีสากลอื่นๆในบทเพลงไทยเดิม

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2540). **เทคนิคการขับร้องเพลงไทย**. ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ไทย คณะศิลปรรมศาสตร์. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2541). **พื้นฐานมนุษยวิทยาภาควัฒนธรรม**. สาขามานุษยดุริยางควิทยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. เอกสารคำสอน วิชามส.592

โกวิทย์ ขันธศิริ. (2541). **การเปรียบเทียบเทคนิคการบรรเลงซอไทยกับไวโอลิน**. รายงานการประชุม วิชาการดนตรีครั้งที่ 3 วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ร่วมกับสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ.

กระทรวงศึกษาธิการ. เลขาธิการคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2537). “84 **ปี ครูเอื้อ สุนทรสนาน**”. กรุงเทพฯ: เจ. ฟิล์ม โปรเซส.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2542). **สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย (ฉบับปรับปรุง)**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ชนิตร ภู่กาญจน์. (2544). **แก่นแท้ดนตรีไทย**.กรุงเทพฯ: บรรณกิจ.

วารสารศิลปกรรม. (2545). **ประวัติย่อของรองศาสตราจารย์โกวิทย์ ขันธศิริ**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2521). **ประวัติดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพาณิช.

ประพันธ์ศักดิ์ พุ่มอินทร์. (2546). **ปัจจัยที่ส่งผลต่อสัมฤทธิผลในการเรียนไวโอลิน**. (The Factor Related To the Achievement in Learning Vioiln). วิทยานิพนธ์ ศป.ม. (ดนตรีศึกษา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล. ถ่ายเอกสาร.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). **ดนตรีไทยวิเคราะห์**. ในที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 22 มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์.

----------. (2552). **องค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ นายจรัส อาจณรงค์**. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม.

อานันท์ นาคคง; อัษฎาวุธ สาคริก; และสุจิตต์ วงษ์เทศ. (2547). **หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มหาดุริยกวีลุ่มเจ้าพระยาอุษาคเนย์**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

สุรพล สุวรรณ. (2551). **ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุกรี เจริญสุข. (2541). **จะฟังดนตรีอย่างไรให้ไพเราะ**. พิมพ์ครั้งที่ 1 . กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2542). **ดุริยางค์ไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

โน้ตเพลงลาวแพน

ลาวแพน

♩ = 40
A
tr
4
7
♩ = 60
B
11
2
3
16
tr
18
C
23
pizz.
arco
pizz. arco
3
pizz. arco
28
pizz. arco
tr
pizz.
arco
pizz. arco
3
pizz.
D
32
pizz. arco
tr
36
E
40

2
44
F
G
49
H
I
54
59
J
64
K
69
L
73
77
M
82
N
87
O
tr
93
P
98

ภาคผนวก ข

ศัพท์เทคนิคทางดนตรี

เทคนิคและสัญลักษณ์การบรรเลงไวโอลิน (Violin Techninque)

Detache Bowing

Detache (เดตาเช) เป็นคำในภาษาฝรั่งเศส เป็นเทคนิคการเล่นพื้นฐาน ซึ่งการลากคันชักแต่ละครั้งจะเล่นแยกโน้ตกัน การสร้างโทนเสียงของแต่ละโน้ตไม่ควรจะต่อเนื่อง กัน แต่ในบางครั้งอาจจะแยกโน้ตแต่ละตัวออกจากกันเล็กน้อย หรือเน้นเสียงของโน้ต (Accent) แต่ละตัว โดยปกติแล้วเทคนิค Detache จะแสดงด้วยเส้นที่อยู่ด้านบนหรือข้างล่างโน้ตแต่ละตัว

Detache Lance เล่นสลับคันชักมีพลัง มีกำลัง

Martele Bowing

เทคนิค *Martele* (มาร์เตอเล) หมายถึงค้อนในภาษาฝรั่งเศส หรือ *Martelato* ในภาษาอิตาลี จะแสดงด้วยหัวลูกศรหรือจุด (ขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์จะกำหนด) อยู่ด้านบนหรือด้านล่างของตัวโน้ตนั้นๆ เทคนิคการสร้างเสียงที่มีพลังและไม่ต่อเนื่องนี้ สามารถทำได้โดย เพิ่มน้ำหนักกดที่คันชักด้วยมือขวาและนิ้วชี้ หลังจากนั้นจึงผ่อนน้ำหนักทันทีและลากคันชักผ่านสายต่อไป หยุดคันชักอย่างรวดเร็วและกดน้ำหนักอีกครั้ง โดยให้คันชักอยู่บนสายตลอด เทคนิคการฝึกแบบนี้สามารถใช้ได้กับทุกส่วนของคันชัก (โคน, กลาง, ปลายคันชัก)

Legato Bowing

Legato (เลกาโต) เป็นคำในภาษาอิตาลี หมายถึงการใช้คันชักแบบต่อเนื่อง ประกอบด้วย 2 ส่วนคือ การสีคันชักขึ้น (Up-bow) และการสีคันชักลง (Down-bow) ซึ่ง Frog จะลากออกห่างจากสาย ในขณะที่การสีคันชักขึ้น Frog จะเลื่อนเข้าหาสาย การเปลี่ยนคันชัก (จากทิศทางของการลากคันชักอันหนึ่งไปยังอีกทิศทางหนึ่ง) ควรจะทำแบบต่อเนื่องไม่ให้เกิดช่องว่างหรือขาดช่วง โดยปกติแล้วการสีคันชักลงจะให้น้ำเสียงที่หนักแน่นกว่าการสีคันชักขึ้น พยายามรักษาความสมดุลของการใช้คันชักเพื่อไม่ให้ได้ยินความแตกต่างของการเปลี่ยนคันชัก Legato (ตรงข้ามกับ Staccato) ซึ่งหมายถึงความต่อเนื่องของการใช้คันชัก นอกจากนั้นยังหมายถึงการเล่นโน้ตมากกว่า 1 ตัวด้วยการสีคันชักเพียงครั้ งเดียวด้วยเครื่องหมายโยงเสียง (Slur)

Sautille Bowing & Spiccato Bowing

Sautille (โซติเย) *Bounced* ในภาษาฝรั่งเศส หรือ *Saltando* ในภาษาอิตาลี เป็นเทคนิคการใช้คันชักแบบกระเด้งไปมาบนสาย แทนค่าด้วยสัญลักษณ์จุด เล่นในจังหวะที่เร็วโดยใช้บริเวณกลางคันชัก ซึ่งคันชักจะอยู่ค่อนข้างใกล้กับสาย แม้ว่าในแต่ละคันชักจะกระเด้งออกจากสายเล็กน้อย เทคนิคนี้จะใช้ในโน้ตที่เร็วๆ ซึ่งโน้ตแต่ละตัวแยกจากกัน ส่วนเทคนิค Spiccato (*Detached* ในภาษาอิตาลี) ความหมายก่อนปี

ค.ศ.1750 เหมือนกับ Staccato เป็นเทคนิคการใช้คันชักแบบเดียวกัน ใช้เครื่องหมายแบบเดียวกัน แม้ว่าโดยปกติแล้วจะช้ากว่าเล็กน้อยและควบคุมได้ง่ายกว่า

Accent

Accent เครื่องหมายเน้นเสียง,เครื่องหมายเน้นจังหวะ เครื่องหมายหัวลูกศรที่อยู่ที่ตัวโน้ต ทำให้โน้ตหรือคอร์ดนั้นดังกว่าโน้ตหรือคอร์ดอื่นเล็กน้อย การเน้นการให้ความสำคัญกับโน้ตหรือคอร์ดด้วยการเล่นให้ดังกว่าปกติเล็กน้อย เหมือนกับ Metric accent การเน้นจังหวะในแต่ละห้องของเพลง จะมีจังหวะที่ถูกเน้นและไม่ถูกเน้นตามอัตตาจังหวะ โดยจังหวะที่ 1 ถือเป็นจังหวะสำคัญที่สุดที่ถูกเน้น และอาจมีการเน้นจังหวะที่มีความสำคัญเป็นรอง

Ricochet Bowing

Ricochet (ริโกเช)หรือ *Jete* ในภาษาฝรั่งเศส สามารถทำได้โดยการสบัดด้ามคันชักด้านบนประมาณสามส่วนสี่ (ซึ่งจะเขียนให้ใช้คันชักสีลง) สีลงบนสาย และสามารถเล่นโน้ตต่อเนื่องอย่างรวดเร็วเป็นชุดได้ ส่วนใหญ่จะเล่นประมาณ 3-4 ตัวโน้ต แต่สามารถเล่นมากกว่า 10 โน้ตในคันชักเดียวได้ เป็นการทิ้งคันชักลงบนสายเพื่อให้คันชักกระดอออกจากสายทำให้เสียงเน้นพิเศษ

Arpeggio Bowing

Arpeggio คือการเล่นคันชักแบบแตกคอร์ด โดยการกระเด้งคันชักข้ามสายต่างๆ ซึ่งโน้ตแต่ละตัวจะเล่นบนสายที่ต่างกัน

Tremolo Bowing

เทคนิค *Tremolo* มักจะใช้ในวงออร์เคสต้รา สิ่งสำคัญก็คือการใช้คันชักสั้นๆ สีขึ้นและลงอย่างรวดเร็ว บนโน้ตตัวเดิม โดยมีความถี่ของการใช้คันชักเท่ากัน ปกติจะเล่นประมาณกลางหรือ ปลายคันชัก

Sul Ponticello Bowing ในภาษาอิตาลีหมายถึง 'บนหย่อง' เป็นเทคนิคที่ให้สุ้มเสียงที่ค่อนข้างกระด้าง โดยการสีคันชักให้คันชักให้ใกล้ๆ กับหย่อง

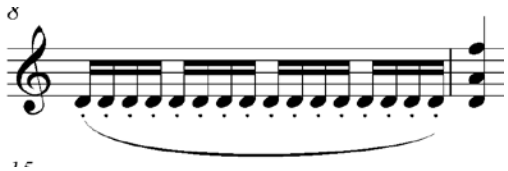
Sul Tasto (Sulla Tastiera, Flautando) Bowing การใช้คันชักเหนือฟิงเกอร์บอร์ด ให้สุ้มเสียงที่นุ่มนวลและล่องลอย ในบางครั้งจะคล้ายกับเสียงฟลุ้ต(Hence Flautando) โดยปกติจะใช้คันชักไม่เกิน1-2 นิ้ว หรือประมาณ 3-5 ซม. เหนือฟิงเกอร์บอร์ดเพื่อสร้างน้ำเสียงดังกล่าว

Col Lengo Bowing

เป็นเทคนิคที่ใช้ด้ามคันชักแทนการใช้หางม้า ในบางครั้งจะผสมผสานทั้งการใช้ด้ามคันชักและหางม้า เพื่อสร้างเสียงแบบ *Col Lengo* ซึ่งจะให้เสียงที่แตกต่างออกไป

Loure Bowing (*Portato* ในภาษาอิตาลี) เทคนิคนี้ โน้ตหลายๆ ตัวจะถูกแบ่งจากการโยงเสียง (Slur) โดยการหยุดเพียงเล็กน้อยในระหว่างที่ใช้คันชักหรือการเน้นโน้ตแต่ละตัวโดยไม่ต้องเปลี่ยนทิศทางของคันชัก และจะใช้ในเพลงที่เป็น *Cantibile* (อ่อนหวานและเหมือนเสียงร้องเพลง)

Staccato Bowing เป็นเทคนิคการใช้คันชักซึ่งจะให้ผลลัพธ์ของเสียงที่คล้ายกับเทคนิค*Martele* หลายๆ ตัวต่อเนื่องกันในการสีคันชักเดียวกัน สามารถเล่นได้ทั้งสีคันชักขึ้นหรือสีคันชักลง ซึ่งการสีคันชักขึ้นจะง่ายกว่า และสามารถทำให้คันชักเด้งออกห่างจากสายเล็กน้อยซึ่งจะเกิดเทคนิคที่เรียกว่า *Staccato Volante* หรือ *Flying Staccato*



Tenuto (เตนูโต) เป็นเทคนิคโดยใช้คันชักดึงให้เน้นหน่วงไว้ และยืดไว้

Tie (ทาย) เครื่องหมายโยงเสียง เส้นโค้งที่ใช้โยงโน้ตที่มีระดับเสียงเดียวกันและอยู่ติดต่อกันทันที มีผลให้เสียงแรก

Multiple stop การกดนิ้วควบหลายสาย เทคนิคสำหรับเครื่องสายที่เล่นพร้อมกันหลายสาย ถ้ากดนิ้วพร้อมกัน ทั่วไปมี 3 แบบ

1. Double stop (การกดนิ้วควบสอง)

2. Triple stop play the chord using three string (การกดนิ้วควบสามสาย)

3. Quaduaple stop play the chord using four string (การกดนิ้วควบสี่สาย)

Ordinario or ord. (ออร์ นา ริ โย) เหมือนปกติ ให้ทุกอย่างกับมาเหมือนเดิม ให้ยกเลิกคำสั่งที่ให้เล่นเทคนิคพิเศษ

Pizzicato (Pizz) (ปิท ซิ คา โต) ใช้นิ้วดีด ใช้กับเครื่องสาย ให้ใช้นิ้วขวาดีดสายแทนการ ใช้คันชักสี ใช้คู่กับ Arco

Vibrato (วิ บรา โต) เป็นเทคนิคที่ผู้เล่นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายนิยมใช้ สำหรับนักไวโอลินมือใหม่แล้วนับเป็นเทคนิคที่น่าสนใจ สามารถใช้เทคนิค Vibroto ได้ เมื่อคุณเล่นโดยที่เสียงไม่เพี้ยน ในตอนแรกควรฝึกซ้อมเฉพาะการ Vibrato ก่อน โดยการฝึกสเกล Arm vibrato เทคนิค vibrato นั้น สามารถทำได้หลายแบบ vibrato ขั้นพื้นฐานสามารถทำได้โดยการเคลื่อนไหวแขนบริเวณข้อศอกเลื่อนเข้าและออกจากลำตัว ทำให้นิ้วที่อยู่บนฟิงเกอร์บอร์ดบนสายโยกไปมา ซึ่งทำให้เสียงเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่อง เทคนิคนี้ ข้อมือต้องมั่นคงเป็นแนวเดียวกับแขน นิ้วต้องผ่อนคลาย ดังนั้นการเคลื่อนไหวข้อศอกสามารถส่งผลกับการวางปลายนิ้วบนหายได้

Hand vibrato คือการดัดแปลงมาจาก Arm vibrato มีการเคลื่อนไหวของข้อมือแบบเดียวกัน โดยการโยกออกและโยกเข้าหาลำตัว แต่ต้องใช้ข้อมือแทนข้อศอก แต่การทำ Hand vibrato เฉพาะสายG และสาย D เมื่อข้อมือของคุณไม่ได้อยู่แนวเดียวกันกับแขน

Finger Vibrato เป็นเทคนิคที่ค่อนข้างเร็วและมีการเคลื่อนไหวของนิ้วในแนวดิ่งเล็กน้อย เพื่อตอบสนองต่อการวางนิ้วบนฟิงเกอร์บอร์ด เทคนิคนี้ค่อนข้างยาก ในการที่จะฝึกให้ชำนาญและใช้กับวลีของเพลงที่ค่อนข้างเร็วซึ่งคุณไม่มีเวลาพอที่จะเล่นด้วย Arm หรือ Hand Vibrato

ซอด้วงไทย

ซอด้วงประกอบด้วย 2 ส่วนหลัก คือส่วน ***ตัวซอ*** และส่วน ***คันชัก*** ส่วนตัวซอ มีความสูงประมาณ 72 เซนติเมตร ประกอบด้วยชิ้นส่วนหลัก 3 ส่วน ได้แก่ คันซอ ลูกบิด และกระบอกซอ ซึ่งถูกยึดรวมกันไว้ด้วยสายซอ ส่วนคันชัก เป็นไม้โค้งมีลักษณะคล้ายกับคันธนู ขึงด้วยขนหางม้าหลายเส้นมัดรวมกันสำหรับใช้สีกับสายซอเพื่อให้เกิดเสียง

โขนซอ คือส่วนที่อยู่ด้านบนสุดของคันทวน ซึ่งมีลักษณะคล้ายโขนเรือ จะกลึงเป็นรูปสี่เหลี่ยมโค้งไปทางหลังเล็กน้อย ที่โขนจะเจาะรูสองรูเพื่อสอดใส่ลูกบิด

ทวนบน คือส่วนบนที่เป็นกลีบจำปาที่อยู่ใต้ลูกบิดที่ 2 ขึ้นไปจนถึงบนสุด

ลูกบิด คือส่วนที่เป็นแกนเสียบในแนวขวางของคันซอเพื่อใช้ผูกสายซอและบิดเวลาตั้งเสียงสายซอ ทำด้วยไม้กลึงหัวใหญ่มีลักษณะเป็นลูกแก้ว

รัดอก เป็นเส้นเชือกที่พันรัดสายทั้งสองสาย อยู่ห่างจากใต้บัวลงมา

ทวนล่าง คือส่วนที่อยู่ตั้งแต่เหนือกลีบบัวส่วนล่างประมาณ 2 เซนติเมตรลงมาถึงกระบอกซอ

คันซอ หรือ คันทวน คือส่วนที่กลมกลึงมีทั้งทวนบนและทวนล่าง

กระบอกซอ คือส่วนที่เป็นกระบอกเสียง ทำด้วยไม้ชนิดเดียวกันกับคันทวนกลึงให้กลม ด้านในกลวง ด้านหนึ่งขึงด้วยหนังงูเหลือม ใกล้ๆกันนี้เจาะรูไว้สำหรับเสียบปลายก้านคันทวนเพื่อขึงสายซอด้านล่าง

หย่อง เป็นไม้เล็กๆที่วางอยู่บนหน้าซอ เพื่อรองรับสายซอทั้งสองสาย ทำหน้าที่เป็นตัวกลางถ่ายทอดความสั่นสะเทือนจากสายสู่หน้าซอ ใช้สำหรับหนุนสายซอให้พ้นหน้าซอ

หน้าซอ คือส่วนที่เป็นหนังงูเหลือมขึงหน้าของกระบอกซอ เพื่อเป็นตัวถ่ายทอดความสั่นสะเทือนจากสายซอผ่านมาทางหย่อง หน้าซอเป็นส่วนสำคัญในการเกิดคุณภาพของเสียง

คันชัก คือส่วนที่ทำด้วยไม้จริงชนิดเดียวกับคันซอ กลึงให้เป็นคันยาวประมาณ 70 เซนติเมตรเป็นส่วนสำคัญที่ประกอบหางม้า

หางม้า คือส่วนที่ประกอบติดกับคันชัก ใช้ขนหางม้าประมาณ 120 - 150 เส้นขึงเข้ากับก้านคันชัก เรียกส่วนนี้ว่า คันชัก เป็นส่วนสำคัญที่ใช้สีให้สายซอสั่นสะเทือน

สายซอ สายซอด้วงมีทั้งหมดสองสายคือสายเอกและสายทุ้ม สายทุ้มจะมีขนาดใหญ่กว่าสายเอก

เม็ดมะยม เป็นหมุดที่ใช้ยึดตรึงหางม้าไว้กับก้านคันชักให้ตึง

ภาคผนวก ค

ภาพประกอบ

สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ทรงพระฉายรูปหมู่ร่วมกับคณะครูดนตรีไทยอาวุโส

สัมภาษณ์เก็บข้อมูลการวิจัย

วิทยากรสัมนาเรื่องอัตลักษณ์เพลงไทยด้วยไวโอลิน

วิทยากรสัมนาเรื่องอัตลักษณ์เพลงไทย

อาจารย์โกวิทย์ อายุ70ปียังซ้อมดนตรีเป็นประจำ

วิทยากรอบรมไวโอลินขั้นสูง ที่ มศว

รวมเป็น140 ปี อิทธิ คงคากุลและโกวิทย์ ขันธศิริ

รางวัลเกียรติยศประดับที่ฝาบ้าน

บันทึกเสียงวิทยุ อ.ส. มกราคม ปีพ.ศ. 2555

วิทยากรเผยแพร่ความรู้ดนตรีคลาสสิก มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตภูเก็ต ยังได้รับการเรียกร้องให้บรรเลงซอด้วงด้วย

ร่วมเล่นไวโอลินเพลงไทย กับครูดนตรีไทยอาวุโส เพื่อน พร้อง น้อง พี่ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เดี่ยวซออู้ และไวโอลินการแสดงวงดุริยางค์ออเคสตร้าประกอบสื่อร่วมสมัยบทพระราชนิพนธ์ “พระมหาชนก” เพื่อเฉลิมฉลองพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเฉลิมพระชนมพรรษา 7รอบ

หมู่บ้านเปี่ยมสุข ที่พักอาศัยปัจจุบัน รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

ซอวิโอล่าที่คุณพ่ออาจารย์โกวิทย์ประกอบเอง

ไวโอลินตัวแรกที่คุณพ่อซื้อให้เล่น

วงดนตรีไทยที่กรุงเฮก ประเทศเนเธอร์แลนด์ มีดร.ศุภชัย พานิชภักดิ์ ร่วมแสดงด้วย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นายยงยุทธ เอี่ยมสอาด
วันเดือนปีเกิด	วันที่ 9 พฤษภาคม 2511
สถานที่เกิด	จังหวัดกรุงเทพมหานคร
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	95 ซอยปุณณวิถี 29/1 สุขุมวิท 101 ตำบลบางจาก อำเภอพระโขนง จังหวัดกรุงเทพมหานคร 10260
สถานที่ทำงานในปัจจุบัน	โรงเรียนสาธิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ (ฝ่ายมัธยม)

ประวัติการศึกษา

พ.ศ.2529	มัธยมศึกษาตอนปลาย จาก วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร
พ.ศ.2533	กศ.บ. การศึกษาศาสตร์บัณฑิต (ดุริยางคศาสตร์สากล) จาก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
พ.ศ.2555	ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) จาก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ