สรีระสัมพันธ์ : กระบวนการพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรีโดยใช้บทฝึกดนตรีเพื่อการเคลื่อนไหว

นางนิลวรรณา อึ้งอัมพร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2557
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

SAREERASAMPHAN : METHODOLOGICAL APPROACH TO ENHANCE MUSICIANSHIP THROUGH BODY MOVEMENT-RELATED MUSIC

Mrs. Nillawanna Eungamporn

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2014

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	สรีระสัมพันธ์ : กระบวนการพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรีโดยใช้บทฝึกดนตรีเพื่อการเคลื่อนไหว
โดย	นางนิลวรรณา อึ้งอัมพร
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม	ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม
(ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์)

นิลวรรณา อึ้งอัมพร : สรีระสัมพันธ์ : กระบวนการพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรีโดยใช้บทฝึกดนตรีเพื่อการเคลื่อนไหว (SAREERASAMPHAN : METHODOLOGICAL APPROACH TO ENHANCE MUSICIANSHIP THROUGH BODY MOVEMENT-RELATED MUSIC) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ศ. ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ, อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม: ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 231 หน้า.

“สรีระสัมพันธ์” หมายถึง วิธีการสอนดนตรีผ่านทักษะการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างมีจังหวะและสอดคล้องเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับเสียงดนตรี มีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรี (musicianship) ซึ่งประกอบด้วยทักษะสำคัญหลายด้าน เช่น โสตทักษะ ไหวพริบทางจังหวะ การแสดงออกทางดนตรี ทักษะทางด้านจังหวะเป็นหนึ่งในทักษะที่สำคัญที่สุดของการเป็นนักดนตรีที่ดี แต่นักดนตรีจำนวนไม่น้อยยังมีความบกพร่องทางจังหวะ

บทฝึกดนตรี *“สรีระสัมพันธ์”* สร้างสรรค์จากการนำประสบการณ์สอนดนตรีตามแนวคิดของดัลโครส (Dalcroze Eurhythmics) ผนวกกับการศึกษาปรัชญาการสอนดนตรีร่วมสมัย รูปแบบจังหวะของเพลงนำมาจากจังหวะธรรมชาติที่เกิดจากการเคลื่อนไหวของมนุษย์ เช่น เดิน วิ่ง กระโดด แกว่งแขน ไกวตัว ฯลฯ ชุดบทฝึก *“สรีระสัมพันธ์”* ประกอบด้วยบทเพลงเปียโน 30 เพลงสำหรับบรรเลงประกอบกิจกรรมดนตรีที่สัมพันธ์กับการเคลื่อนไหวร่างกาย แบ่งเป็น 3 ระดับขั้น ได้แก่ ระดับต้น ระดับกลาง และระดับสูง บทฝึกนี้จะเป็นประโยชน์แก่นักเรียนดนตรีและบุคคลทั่วไปที่ต้องการพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2557 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาร่วม .....

5586809535 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORDS: MUSICIANSHIP / MOVEMENT-RELATED MUSIC / DALCROZE EURHYTHMICS / QUICK REACTION EXERCISES

NILLAWANNA EUNGAMPORN: SAREERASAMPHAN : METHODOLOGICAL APPROACH TO ENHANCE MUSICIANSHIP THROUGH BODY MOVEMENT-RELATED MUSIC. ADVISOR: PROF. NATCHAR PANCHAROEN, Ph.D., CO-ADVISOR: PROF. NARONGRIT DHAMABUTRA, Ph.D., 231 pp.

Sareerasamphan is a methodological approach to enhance musicianship through body movement rhythmically coordinated to music. The goal of this method is to develop musicianship skill in the areas of hearing perception, rhythmic sense, and musical expression. Rhythmic sense is one of the most important skills necessary for good musicianship which is unfortunately an area of weakness for many musicians.

The collection of *Sareerasamphan* was created from the researcher's own teaching experiences based on the philosophy of Emile Jaques-Dalcroze (Eurhythmics) together with contemporary music teaching philosophy and kinesiology. This includes research on the natural rhythm of certain movements such as walking, running, jumping, skipping, arm swinging, etc. The collection consists of 30 exercises composed for piano with notation of movements, aiming to develop musicianship skills. The exercises can be divided into three levels: elementary, intermediate, and advanced. *Sareerasamphan* is designed for both musicians and the general populace who seek to enhance their musicianship.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Field of Study: Fine and Applied Arts
Academic Year: 2014

Student's Signature .....
Advisor's Signature .....
Co-Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ผลงานดุษฎีนิพนธ์ “สรีระสัมพันธ์”สำเร็จลุล่วงได้ด้วยความกรุณาของศาสตราจารย์ ดร. ณัชชา พันธุ์เจริญ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก ผู้เป็นต้นแบบในการทำงานโดยเฉพาะในด้านการเขียน กราบขอบพระคุณในความเมตตาที่ช่วยสร้างแรงบันดาลใจในการสร้างงานวิจัย และกรุณาสละเวลาแม้เป็นเวลาพักผ่อนเพื่อติดตามความคืบหน้า ตรวจ และชี้แนะแนวทางเพื่อแก้ไขในทุกขั้นตอนอย่างละเอียดจนทำให้งานเสร็จสมบูรณ์

กราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม สำหรับคำแนะนำด้านการประพันธ์เพลง คำแนะนำที่ได้รับทำให้ได้เรียนรู้เพื่อปรับปรุง คำติชมเป็นสิ่งที่สร้างกำลังใจและความเชื่อมั่นในการสร้างสรรค์งานบทฝึกชุดนี้ให้ลุล่วงดังที่ตั้งใจไว้ กราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ ประธานการสอบวิทยานิพนธ์ ที่กรุณาให้คำแนะนำตั้งแต่ชื่องานวิจัยและข้อมูลที่เป็นประโยชน์ ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา กรรมการวิทยานิพนธ์สำหรับความเมตตาและการสนับสนุนให้กำลังใจเสมอมา ขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ ขอบพระคุณ กรรมการวิทยานิพนธ์ที่ให้คำปรึกษาและเกร็ดที่มีประโยชน์ตั้งแต่ก่อนเริ่มทำวิทยานิพนธ์ ช่วยชี้แนะหาทางออกเมื่อผู้วิจัยประสบปัญหาติดขัด ขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัยที่ได้ให้คำแนะนำข้อมูลวรรณกรรมเปียโนและให้ความอนุเคราะห์สละเวลาเพื่อมาร่วมเป็นกรรมการ

ขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ปานใจ จุฬาพันธุ์ และอาจารย์พิมพ์ชนก สุวรรณาธาดา เพื่อนร่วมรุ่นที่เปรียบเสมือนพี่สาวที่ให้ข้อชี้แนะแก้ไข ให้ความอนุเคราะห์ต่อผู้วิจัยมาโดยตลอด ผู้วิจัยขอขอบพระคุณในมิตรภาพและกำลังใจที่มีให้ผู้วิจัยมาตั้งแต่เริ่มเรียน

ขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์สุดา พนมยงค์ ครูสอนเปียโนและการพัฒนาโสตทักษะแก่ผู้วิจัยมาตั้งแต่เป็นเด็ก ทั้งเป็นบุคคลบันดาลใจที่ทำให้ผู้วิจัยมีความฝันที่จะเป็นครูดนตรี นอกจากคุณครูจะคอยให้กำลังใจแก่ผู้วิจัยเสมอมา ยังได้เมตตาให้ข้อมูลสนับสนุนการดำเนินการวิจัยในครั้งนี้ จนสำเร็จลุล่วงตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้

ท้ายนี้ สิ่งสำคัญที่สุดคือขอกราบขอบพระคุณบิดา มารดา พี่ชาย และอาจารย์นฤดี พี่สะใภ้ที่ให้ความสนับสนุนด้านการเรียน ขอบคุณ สามี บุตรชายทั้งสองที่ให้ความเห็นอกเห็นใจ ปลอบขวัญในยามที่ต้องการกำลังใจ ให้มีแรงใจจนทำให้การเรียนผ่านพ้นไปด้วยดี

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
บทที่ 1 บทนำ 1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ 1
1.2 วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์ 4
1.3 วิธีดำเนินการสร้างสรรค์ 4
1.4 ขอบเขตในการสร้างสรรค์ 5
1.5 ทฤษฎีสำคัญ 6
1.6 นิยามคำศัพท์ที่สำคัญ 7
บทที่ 2 วรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 11
2.1 ทฤษฎีการเคลื่อนไหวสรีระที่มีวัตถุประสงค์เพื่อการเรียนรู้สาระดนตรีโดยตรง 11
2.1.1 ปรัชญาการสอนดนตรีของดัลโครส 11
2.1.2 ปรัชญาการสอนดนตรีของโคดาย 18
2.1.3 ปรัชญาการสอนดนตรีของคาร์ล ออร์ฟ 19
2.1.4 ปรัชญาการสอนทักษะความเป็นนักดนตรีของนักการศึกษาดนตรีร่วมสมัย 22
2.2 ทฤษฎีการเคลื่อนไหวสรีระที่ไม่ได้เกี่ยวข้องกับการสอนดนตรีโดยตรง 27
2.2.1 แนวคิดการสอนคิเนซิโอโลยี 27
2.2.2 แนวคิดการพัฒนาสมองแบบเบรนยิม 28
2.2.3 แนวคิดการสอนเคลื่อนไหวร่างกายของลาบาน 28
2.2.4 แนวคิดการสอนการเคลื่อนไหวแบบอเล็กซานเดอร์ 29

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

2.2.5 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 30
2.3 แนวคิดของบทฝึกสรีระสัมพันธ์ เพื่อการพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรี 31
2.3.1 แนวคิดการประพันธ์ทำนอง 34
2.3.2 แนวคิดเกี่ยวกับรูปแบบจังหวะ 34
2.3.3 แนวคิดในการสร้างสรรค์กิจกรรมดนตรี 36
2.3.4 แนวคิดในการใช้เสียงประสาน 36
2.3.5 แนวคิดในการผสมผสานดนตรีหลากแนว 37
2.3.6 แนวคิดการสร้างสรรค์เกมดนตรี 37
2.4 สรุปแนวคิดในการสร้างสรรค์บทเพลงชุดสรีระสัมพันธ์ 38
บทที่ 3 การสอนดนตรีสรีระสัมพันธ์ 39
3.1 ปรัชญาการสอนดนตรีสรีระสัมพันธ์ 39
3.1.1 ที่มาของแนวคิดที่สำคัญ 39
3.1.2 ปัญหาที่พบในการสอนดนตรี 40
3.1.3 แนวทางการพัฒนาผู้เรียนให้ที่มีทักษะความเป็นนักดนตรีที่ถึงพร้อม 41
3.2 องค์ประกอบของการสอนดนตรีสรีระสัมพันธ์ 42
3.2.1 แนวคิดที่ใช้ในการประพันธ์อัตราจังหวะและลักษณะจังหวะ 42
3.2.2 แนวคิดที่ใช้ในการประพันธ์ทำนอง 43
3.2.3 แนวคิดที่ใช้ในการเลือกใช้โทนาลิตี 43
3.2.4 แนวคิดเกี่ยวกับพื้นที่ในการสอน 44
3.2.5 แนวคิดเกี่ยวกับทักษะการเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อการเรียนรู้ดนตรี 44
3.2.6 แนวคิดเกี่ยวกับอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการฝึก 44
3.3 เทคนิคของการสอนดนตรีสรีระสัมพันธ์ 45
3.3.1 วัตถุประสงค์ของการสอนดนตรีสรีระสัมพันธ์ 45

หน้า

3.3.2 ขั้นตอนการฝึกตามที่กำหนด 45
3.3.3 ระยะเวลาในการฝึก 45
3.3.4 การนำบทเพลงมาใช้ในการฝึก 46
3.3.5 การปรับเปลี่ยนกิจกรรมหรือสื่อการสอน 47
3.3.6 การสอนซ้ำเพื่อทบทวน 47
3.4 รูปแบบการเรียนรู้ของดนตรีสรีระสัมพันธ์ 47
3.5 ประโยชน์อื่นนอกเหนือจากดนตรีที่จะได้รับจากการเรียนดนตรีสรีระสัมพันธ์ 48
3.6 บทสรุป 50
บทที่ 4 อรรถาธิบายบทฝึกสรีระสัมพันธ์ระดับต้น 51
4.1 ระดับต้น บทฝึกที่ 1 NE 1 54
4.2 ระดับต้น บทฝึกที่ 2 NE 2 58
4.3 ระดับต้น บทฝึกที่ 3 NE3 61
4.4 ระดับต้น บทฝึกที่ 4 NE 4 63
4.5 ระดับต้น บทฝึกที่ 5 NE 5 67
4.6 ระดับต้น บทฝึกที่ 6 NE 6 71
4.7 ระดับต้น บทฝึกที่ 7 NE 7 75
4.8 ระดับต้น บทฝึกที่ 8 NE 8 78
4.9 ระดับต้น บทฝึกที่ 9 NE 9 81
4.10 ระดับต้น บทฝึกที่ 10 NE 10 85
บทที่ 5 อรรถาธิบายบทฝึกระดับกลาง 88
5.1 ระดับกลาง บทฝึกที่ 1 NE 11 88
5.2 ระดับกลาง บทฝึกที่ 2 NE 12 93
5.3 ระดับกลาง บทฝึกที่ 3 NE 13 97

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

5.4 ระดับกลาง บทฝึกที่ 4 NE 14 100
5.5 ระดับกลาง บทฝึกที่ 5 NE 15 105
5.6 ระดับกลาง บทฝึกที่ 6 NE 16 109
5.7 ระดับกลาง บทฝึกที่ 7 NE 17 112
5.8 ระดับกลาง บทฝึกที่ 8 NE 18 115
5.9 ระดับกลาง บทฝึกที่ 9 NE 19 119
5.10 ระดับกลางบทฝึกที่ 10 NE 20 122
บทที่ 6 อรรถาธิบายบทฝึกระดับสูง 126
6.1 ระดับสูง บทฝึกที่ 1 NE 21 126
6.2 ระดับสูง บทฝึกที่ 2 NE 22 131
6.3 ระดับสูง บทฝึกที่ 3 NE 23 135
6.4 ระดับสูง บทฝึกที่ 4 NE 24 140
6.5 ระดับสูง บทฝึกที่ 5 NE 25 144
6.6 ระดับสูง บทฝึกที่ 6 NE 26 147
6.7 ระดับสูง บทฝึกที่ 7 NE 27 150
6.8 ระดับสูง บทฝึกที่ 8 NE 28 154
6.9 ระดับสูง บทฝึกที่ 9 NE 29 160
6.10 ระดับสูง บทฝึกที่ 10 NE 30 164
บทที่ 7 บทสรุป 169
7.1 สรุปกระบวนการสร้างสรรค์ 169
7.2 การเผยแพร่ผลงาน 170
7.3 อภิปราย 170
7.4 ข้อเสนอแนะเพื่อการนำไปใช้ 171

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

7.5 ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัย 172

รายการอ้างอิง 173

ภาคผนวก 175

โน้ตเพลงชุดสรีระสัมพันธ์ 175

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 231

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

นับตั้งแต่ศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา ในวงการครูมีความตื่นตัวในการแสวงหาหนทางในการพัฒนารูปแบบการเรียนการสอน ครูล้วนตั้งคำถามว่าจะทำอย่างไรให้ผู้เรียนเข้าใจเนื้อหาลึกซึ้งกว่าการมีความรู้แต่ภาคทฤษฎีเพียงอย่างเดียวดังในอดีต นักการศึกษาทุกแขนงจึงได้ปฏิรูประบบการศึกษาให้มีความร่วมสมัยขึ้น ด้านการเรียนการสอนดนตรีพบว่ามีนักเรียนดนตรีจำนวนมากที่ยังมีปัญหาในการเรียนรู้ทักษะพื้นฐานทางดนตรีหรือบกพร่องทางด้านทักษะความเป็นนักดนตรี (musicianship) ซึ่งเป็นสาเหตุให้นักเรียนไม่สามารถแสดงศักยภาพทางดนตรีได้อย่างสมบูรณ์ตามที่ควรจะเป็น แม้จะเรียนอยู่ในระดับมหาวิทยาลัยแล้วก็ตาม

หัวใจสำคัญของการเป็นนักดนตรีที่สมบูรณ์พร้อม ไม่ใช่เพียงมีเทคนิคการบรรเลงที่ดีเท่านั้น แต่ต้องมีความสามารถในการแสดงออกทางดนตรี นั่นคือมีทักษะความเป็นนักดนตรี ซึ่งประกอบด้วยทักษะด้านต่างๆ ได้แก่ โสตทักษะ ทักษะการอ่านโน้ต ความเข้าใจทฤษฎีดนตรี ตลอดจนการสร้างสรรค์ดนตรีด้วยปฏิภาณไหวพริบ (improvisation) จากประสบการณ์การสอนดนตรีนานกว่า 18 ปี ผู้วิจัยพบว่าเยาวชนไทยส่วนใหญ่มีข้อจำกัดในการแสดงออกทางดนตรี แม้จะมีเทคนิคการเล่นที่อยู่ในระดับสูงก็ตาม เนื่องจากการเรียนการสอนดนตรีปฏิบัติในปัจจุบันมุ่งพัฒนาเทคนิคเป็นหลัก โดยมองข้ามความสำคัญของทักษะความเป็นนักดนตรี นักดนตรีต้องมีความซาบซึ้งในดนตรี และสามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกเพื่อแสดงถึงบุคลิกทางดนตรีออกมาได้อย่างหลากหลาย การเป็นนักดนตรีที่สมบูรณ์ จึงต้องมีความพร้อมทั้งทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีและศักยภาพในการถ่ายทอดดนตรีอย่างลุ่มลึกและธรรมชาติที่สุด

บทฝึกดนตรี *“สรีระสัมพันธ์”* สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อสอนทักษะความเป็นนักดนตรีผ่านทักษะการเคลื่อนไหวร่างกาย ตลอดจนประยุกต์วิธีการเรียนการสอนให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของคนไทย การนำกิจกรรมมาปฏิบัติได้จริงโดยยึดหลักการที่ให้ผู้เรียนได้มีประสบการณ์ดนตรีโดยตรงจะช่วยเพิ่มทักษะความเข้าใจดนตรี การแสดงออกทางดนตรี และการสร้างสรรค์ทางดนตรีเพื่อการเป็นนักดนตรีที่สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

แม้ว่าในประเทศไทยจะเริ่มมีสถาบันสอนดนตรีที่เปิดสอนทักษะความเป็นนักดนตรีและมีบุคลากรเพิ่มขึ้น แต่ปัญหาที่สำคัญที่สุดคือบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้ในการสอนทักษะความเป็นนักดนตรีโดยเฉพาะนั้นมีไม่เพียงพอ บทเพลงเพื่อการผสมผสานการเรียนดนตรีเข้ากับการเคลื่อนไหวร่างกายยังไม่เคยมีใช้สอนในประเทศไทย นอกจากนี้ยังไม่มีแบบฝึกหัดหรือตำราที่ใช้เป็นสื่อการสอน

ที่ตรงต่อวัตถุประสงค์ ส่วนบทเพลงที่ประพันธ์โดยนักดนตรีคลาสสิกที่คัดเลือกมาใช้ประกอบในการสอนนั้น เป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อการแสดงเดี่ยวหรือเพื่อการฟังเท่านั้น แต่มิใช่เพื่อการพัฒนาทักษะทางดนตรีในรูปแบบของการเคลื่อนไหวร่างกาย

1.1.1 ความเป็นมาของการสอนทักษะความเป็นนักดนตรี

ตั้งแต่คริสตศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา ในยุโรปได้มีการคิดค้นหลักการสอนดนตรีโดยใช้การเคลื่อนไหวร่างกาย เช่น ระบบดัลโครส ยูริทธมิกส์ (Dalcroze Eurhythmics) ในประเทศสวิตเซอร์แลนด์ ระบบออร์ฟ ชุลเวิร์ค ในประเทศเยอรมนี ระบบโคดาย ในประเทศฮังการี โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาความเป็นนักดนตรี

ปัจจุบันมีมหาวิทยาลัยทางด้านดนตรีชั้นนำในประเทศต่างๆ เช่น สวิตเซอร์แลนด์ อังกฤษ สหรัฐอเมริกา แคนาดา ญี่ปุ่น ไต้หวัน ได้เล็งเห็นความสำคัญในการพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรีควบคู่ไปกับการพัฒนาทักษะการเล่นเครื่องดนตรี จึงกำหนดให้นักศึกษาวิชาเอกดนตรี ทุกสาขาเรียนยูริทธมิกส์ตั้งแต่ปีแรกของการเรียนปริญญาตรี มหาวิทยาลัยดนตรีที่มีชื่อเสียงของประเทศสหรัฐอเมริกา เช่น Oberlin College Conservatory of Music, Carnegie Mellon School of Music และ Longy School of Music ก็กำหนดให้นักศึกษาชั้นปีที่ 1 ระดับปริญญาตรี ต้องเรียนยูริทธมิกส์เช่นกัน สำหรับในระดับปริญญาโทนั้น Longy School of Music ซึ่งเป็นสถาบันดนตรีที่เก่าแก่ที่สุดแห่งหนึ่ง ตั้งอยู่ในเมืองเคมบริดจ์ รัฐแมสซาชูเซตส์ เป็นสถาบันดนตรี แห่งเดียวที่เปิดสอนดัลโครส ยูริทธมิกส์เป็นวิชาเอกโดยตรง

1.1.2 ปัญหาในการสอนทักษะความเป็นนักดนตรี

ระหว่างที่ผู้วิจัยศึกษาอยู่ที่ Longy School of Music ช่วงปี ค.ศ.1995-1997 มีโอกาสเข้าร่วม “Dalcroze Workshop”ซึ่งเป็นการฝึกอบรมระดับประเทศ พบว่ามีนักศึกษาวิชาดนตรีจำนวนมากที่มีทักษะการบรรเลงขั้นสูง มีความบกพร่องด้านทักษะจังหวะ ด้านโสตทักษะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งด้านความสัมพันธ์ระหว่างการเคลื่อนไหวร่างกายกับการเล่นดนตรี (coordination) ปัญหาดังกล่าวล้วนเป็นอุปสรรคที่ทำให้แสดงออกทางดนตรีได้อย่างไม่เต็มศักยภาพ ไม่แตกต่างจากที่ดัลโครสได้พบจากครูดนตรีที่สถาบันดนตรีแห่งกรุงเจนีวา

ยูริทธมิกส์เป็นระบบที่สอนให้เรียนรู้สาระดนตรีผ่านกระบวนการเคลื่อนไหวร่างกายแล้วพัฒนาไปทีละขั้นตอนไปสู่การฝึกให้ผู้เรียนถ่ายทอดความรู้สึกด้วยเครื่องดนตรี จนเกิดเป็นความเข้าใจในองค์ประกอบของดนตรีที่เรียนรู้จากประสบการณ์ตรงที่ได้ ตลอดจนผลักดันให้นักเรียนเกิดความเข้าใจที่ถ่องแท้ด้วยความรู้สึกจากข้างใน มิใช่เพียงการรู้เพียงทฤษฎีดนตรี แล้วจึงนำความรู้และประสบการณ์ที่สั่งสมไว้แสดงความรู้สึกทางดนตรีและตีความบทเพลงออกมาอย่างเหมาะสม ระบบการเรียนแบบดัลโครสนั้น นักเรียนต้องใช้ทั้งจินตนาการและความรู้ความเข้าใจในบทบาทและความ

สำคัญขององค์ประกอบทางดนตรี ทำอย่างไรให้การแสดงดนตรีสื่อสารบทเพลงที่นักประพันธ์เพลงต้องการสื่อสารกับผู้ฟังได้มากกว่าการแสดงเพียงเทคนิคขั้นสูง ทำอย่างไรจึงจะรับรู้กับความแตกต่างที่ละเอียดอ่อนของดนตรีจากภายใน อาจารย์ดนตรีในมหาวิทยาลัยทั่วโลกก็กำลังศึกษาค้นคว้าเช่นกันว่าจะทำอย่างไรให้นักเรียนดนตรีได้เพิ่มศักยภาพความเป็นนักดนตรี และพัฒนาด้านการแสดงดนตรีให้มีคุณภาพมากขึ้น

สำหรับตำราที่รวบรวมบทประพันธ์และแบบฝึกหัดด้านจังหวะ “Method Jaques-Dalcroze Gymnastique Rythmique” ซึ่งเป็นบทเพลงต้นฉบับที่ดัลโครสได้ประพันธ์ขึ้นเป็นพิเศษสำหรับประกอบการสอนยูริทธมิกส์นั้น ไม่ได้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำไปใช้เป็นสื่อการสอน แต่เป็นเพียงเครื่องช่วยเตือนความจำไม่ให้นักเรียนของเขาลืมบทเรียนที่ได้เรียนในแต่ละชั่วโมง แม้ว่าจะมีการเขียนอธิบายอย่างย่อกำกับไว้ แต่ก็ไม่ละเอียดพอ เนื่องจากไม่ได้บ่งชี้กระบวนการนำไปใช้ ข้อมูลที่บันทึกไว้กับโน้ตเพลงที่ดัลโครสประพันธ์ขึ้น จึงไม่เพียงพอที่จะให้ครูรุ่นใหม่นำไปประยุกต์ใช้ในการสอน หรือแม้แต่ไม่สามารถใช้เป็นตัวอย่างในการเตรียมแผนการสอน (Chocksy, 1986) ส่วนตำราต้นฉบับของดัลโครสล้วนแต่เป็นภาษาฝรั่งเศสที่ไม่ได้มีการนำมาแปลเป็นภาษาอังกฤษเพื่อต้องการคงเจตนารมณ์ของดัลโครสไว้ เนื่องจากการแปลจากต้นฉบับอาจทำให้วัตถุประสงค์ที่แท้จริงคลาดเคลื่อน ส่วนบทเพลงจากแผ่นเสียงที่บันทึกไว้พร้อมกับคู่มือการสอน ก็ไม่สามารถตอบสนองแบบทันทีทันใด กล่าวคือไม่สามารถปรับอัตราความช้า-เร็วให้เหมาะสมกับผู้เรียนได้ นอกจากนี้เอกสารอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับการสอนความเป็นนักดนตรี และวัตถุดิบที่สามารถนำมาเป็นสื่อการสอนมีจำนวนน้อย นอกจากไม่เหมาะสมกับยุคสมัยแล้ว ยังไม่ได้ตีพิมพ์อย่างแพร่หลาย จึงทำให้การสอนทักษะความเป็นนักดนตรียังจำกัดอยู่ในวงแคบ

ครูผู้สอนยูริทธมิกส์ในทุกวันนี้จึงจำเป็นต้องบรรเลงสด โดยอาศัยการสังเกตจากการตอบสนองของผู้เรียนว่าสามารถเคลื่อนไหวได้สอดคล้องกับลักษณะของดนตรีมากน้อยเพียงใด ครูที่ผ่านการฝึกฝนด้านการสอนดัลโครส ยูริทธมิกส์ จึงต้องสร้างสรรค์บทเพลงและแบบฝึกหัดและเกมดนตรีเฉพาะบุคคลตามความถนัดและความเชี่ยวชาญ โดยต้องเรียงลำดับการสอนและกิจกรรมอย่างเป็นขั้นตอนให้สอดคล้องกันอย่างมีแบบแผน การสอนเพียงสามสิบนาทีอาจต้องครอบคลุมหัวข้อดนตรีหลายหัวข้อ หรือบางครั้งอาจต้องการสอนสาระดนตรีเพียงอย่างเดียวโดยใช้เวลาหลายสัปดาห์ ดังนั้นในคาบเรียนหนึ่งการสอนแต่ละครั้งอาจครอบคลุมสาระดนตรีและเนื้อหาได้ครบถ้วนและจบภายในหนึ่งคาบ หรือแผนการสอนนั้นอาจเป็นการสอนส่วนหนึ่งของการวางแผนการสอนที่ต่อเนื่องทั้งภาคเรียน ดังนั้นแผนการสอนดนตรีแบบดัลโครสจึงไม่มีการซ้ำเดิม เพราะในการสอนแต่ละครั้งผู้สอนต้องมุ่งเน้นที่ผู้เรียนเป็นส่วนสำคัญ เสมือนการออกแบบตัดเย็บเสื้อผ้าให้พอดีกับรูปร่างและความต้องการของผู้ใส่ ทั้งยังต้องคำนึงถึงความสามารถพิเศษ และความท้าทายที่เหมาะกับความสามารถของผู้เรียนโดยไม่ให้บทเรียนยากหรือง่ายจนเกินไปสำหรับผู้เรียน จึงจะเกิดประโยชน์สูงสุดต่อผู้เรียน

ดังนั้นดนตรีที่จะใช้ในการสอนทักษะความเป็นนักดนตรีจึงเป็นส่วนสำคัญ และจำเป็นต้องประพันธ์ขึ้นใหม่โดยเฉพาะ เพื่อตอบสนองต่อวัตถุประสงค์ในการพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรีโดยจะเน้นในเรื่องของจังหวะ ความรู้สึก และทักษะการแสดงออกทางอารมณ์ดนตรีที่เหมาะสมกับบทเพลงแต่ละรูปแบบ

จากปัญหาที่ได้กล่าวมาข้างต้นรวมถึงการศึกษาข้อมูลที่รวบรวมได้ จึงเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทฝึกชุด *"สรีระสัมพันธ์"* บทฝึกเพื่อพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรี กิจกรรมดนตรีประกอบบทเพลงชุดที่สร้างสรรค์ขึ้น จะมีทั้งในรูปแบบของกิจกรรมเพื่อฝึกไหวพริบทางจังหวะในลักษณะการตอบสนองแบบรวดเร็ว กิจกรรมที่เสริมสร้างสมาธิและความจำ โดยมีคำอธิบายเกี่ยวกับวิธีการนำไปใช้ในการเรียนการสอนเพื่อให้ครูดนตรีสามารถนำบทเพลงชุดนี้ ไปใช้เป็นแนวทางในการเสริมสร้างและพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรีแก่ผู้เรียนได้ทุกเพศทุกวัย

1.2 วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์

1) เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงเปียโนที่มีลักษณะเฉพาะสำหรับการเคลื่อนไหวร่างกาย ที่ใช้เพื่อการวางรากฐานและพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรี ให้นักเรียนมีความถึงพร้อมในทุกด้านสำหรับการเป็นนักดนตรีที่สมบูรณ์

2) เพื่อพัฒนาความเข้าใจดนตรีด้วยประสบการณ์ดนตรีที่สัมพันธ์กับการเคลื่อนไหวร่างกายภายใต้แนวคิดที่ว่าการได้เรียนรู้ผ่านความรู้สึกของกล้ามเนื้อ ทำให้ผู้เรียนได้มีประสบการณ์จริงและเข้าใจสาระดนตรีได้ดีกว่าการทำความเข้าใจจากการได้ยินหรือได้เห็น

3) เพื่อบันทึกองค์ความรู้ที่ได้จากประสบการณ์การสอนดนตรีผ่านการเคลื่อนไหวร่างกายนำมาเผยแพร่และอนุรักษ์ไว้ เพื่อเป็นประโยชน์ในการสืบทอดและเผยแพร่แก่ครูสอนดนตรีที่สนใจ

1.3 วิธีดำเนินการสร้างสรรค์

การวิจัยในครั้งนี้ยึดหลักการทำการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีขั้นตอนการดำเนินการวิจัยดังนี้

1.3.1 ขั้นตอนการรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูล

1) ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการสอนทักษะความเป็นนักดนตรี และศึกษาเปรียบเทียบระบบการสอนดนตรีผ่านการเคลื่อนไหวสรีระ

2) ศึกษาแนวทางการประพันธ์เพลงสำหรับบรรเลงเปียโนบทสั้นๆ ที่แสดงบุคลิกหลากหลาย (character pieces) ของนักประพันธ์ชาวตะวันตก โดยเฉพาะยุคโรแมนติกและยุคศตวรรษที่ยี่สิบ

3) ศึกษารูปแบบทำนอง จังหวะ และโครงสร้างของบทเพลงตัวอย่างที่เลือกมาจำนวนหนึ่งนำมาวิเคราะห์ด้านเทคนิคการประพันธ์

4) รวบรวมปัญหาที่ต้องการพัฒนาแก่นักเรียนดนตรีจากงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง นำมาใช้เป็นแนวทางในการกำหนดกิจกรรม และประพันธ์เพลงสำหรับเปียโนที่ใช้ประกอบกิจกรรม

1.3.2 ขั้นตอนการสร้างสรรค์

1) กำหนดเนื้อหา จัดลำดับขั้นของการฝึกทักษะความเป็นนักดนตรีด้วยกิจกรรมดนตรีตามสาระสำคัญดนตรีที่เริ่มจากขั้นพื้นฐานไปสู่ขั้นสูง

2) เขียนอรรถาธิบายบทประพันธ์ รวมถึงกำหนดรูปแบบกิจกรรมและกระบวนการนำไปใช้สอนทักษะความเป็นนักดนตรี

3) นำไปทดลองใช้ในการสอนนักเรียนระดับต่างๆ ที่ ยูริทธมิกส์ เซ็นเตอร์ แล้วปรับปรุงแก้ไข

4) ดำเนินการบันทึกโน้ตด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์ตามแบบสากล จัดพิมพ์เผยแพร่

1.4 ขอบเขตในการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยได้ประมวลแนวคิด ทฤษฎี และหลักการที่เกี่ยวกับการเรียนรู้และพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรีที่ชื่อว่า *“สรีระสัมพันธ์”* โดยได้ประพันธ์บทเพลงชุดที่เป็นแบบฝึก ที่ออกแบบการเรียนการสอนที่เป็นขั้นตอน จากเบื้องต้นไปสู่ระดับที่ซับซ้อน โดยมีคำอธิบายกระบวนการเรียนรู้ และแนวคิดการนำไปใช้พัฒนาผู้เรียนในระดับต่างๆ

1) ขอบเขตเนื้อหา

การกำหนดขอบเขตเนื้อหาในการฝึกทักษะความเป็นนักดนตรีได้ใช้ตามลำดับขั้นของสถาบันการจัดสอบ โดย Royal School of Music (ABRSM) คือระดับเบื้องต้น (premier) ถึงระดับเกรด 8 โดยเน้นเฉพาะด้านการฝึกทักษะทางจังหวะผ่านการเคลื่อนไหวร่างกาย ซึ่งเป็นเนื้อหาหลักของการสร้างสรรค์นี้ เนื่องจากได้มีผู้ที่ได้ศึกษาและสร้างสรรค์แบบฝึกหัดจำนวนมาก หากแต่การฝึกที่เน้นทักษะด้านจังหวะ ยังมีน้อยเมื่อเทียบกับบทฝึกทักษะด้านการอ่านโน้ตทันควัน บทฝึกโสตทักษะ และตำราสอนด้านทฤษฎีดนตรี อย่างไรก็ตาม ทักษะอื่นนอกจากทักษะทางจังหวะจะมีปรากฏอยู่ในการฝึกควบคู่ไปกับการฝึกจังหวะ แต่ไม่ได้เป็นส่วนสำคัญของการวิจัยสร้างสรรค์ในครั้งนี้

2) ขอบเขตการประพันธ์บทฝึกชุด *“สรีระสัมพันธ์”*

บทประพันธ์สำหรับนักเปียโนที่มีทักษะการบรรเลงเปียโนได้ไม่ต่ำกว่าระดับเกรด 5 เมื่อเทียบจากสถาบันการสอบของ Trinity College of Music London (TCL) หรือ Associated Board of Royal School of Music (ABRSM)

3) ขอบเขตของการนำไปใช้กับผู้เรียน

นำไปใช้กับผู้เรียนที่เริ่มเรียนดนตรีเป็นครั้งแรกที่ต้องการปลูกฝังความเข้าใจทางด้านสาระดนตรีและองค์ประกอบดนตรีก่อนการเริ่มเรียนเครื่องดนตรี ไปจนถึงสามารถนำไปพัฒนาผู้เรียน

เครื่องดนตรีที่ต้องการเตรียมความพร้อมเพื่อการสอบวัดผลทางดนตรี รวมไปถึงนักศึกษาวิชาเอกเครื่องดนตรีในระดับอุดมศึกษาที่ต้องการแก้ไขความบกพร่องทางด้านจังหวะ โสตทักษะ และการแสดงออกทางดนตรี

1.5 ทฤษฎีสำคัญ

งานสร้างสรรค์บทฝึกดนตรี *"สรีระสัมพันธ์"* ได้นำหลักปรัชญาการสอนดนตรีของดัลโครสยูริทธมิกส์มาประยุกต์ใช้เป็นแนวทางในการประพันธ์บทฝึก การสร้างสรรค์กิจกรรมจะกระทำควบคู่ไปกับบทฝึกดนตรีโดยครอบคลุมหัวข้อดังต่อไปนี้

1) ทักษะการฟังดนตรี โดยสามารถแยกแยะลักษณะของจังหวะและเสียง

2) ไหวพริบทางจังหวะ ความจำและความรู้สึกของกล้ามเนื้อ เมื่อเคลื่อนไหวไปกับบทเพลงที่มีลักษณะจังหวะที่หลากหลาย

3) การทำงานสอดคล้องกับส่วนต่างๆ ของร่างกาย

4) จินตนาการ ความคิดสร้างสรรค์ และการแสดงออก

5) การทำกิจกรรมดนตรีร่วมกัน

บทฝึกดนตรีสรีระสัมพันธ์แบ่งเป็น 3 ระดับขั้น ระดับขั้นละ 10 บทฝึก รวม 30 บท โดยเรียงลำดับตามความยากง่ายของกิจกรรมการฝึกทักษะความเป็นนักดนตรี ได้แก่

1) ระดับต้น (Elementary Exercises) ครอบคลุมเนื้อหาดนตรีสำหรับเด็กเล็กตั้งแต่ชั้นอนุบาลที่ยังไม่ได้เริ่มเรียนเครื่องดนตรี หรือผู้ที่กำลังฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีได้ในระดับเทียบเท่าเกรด 2 หรือต่ำกว่าตามระบบการสอบของสถาบันดนตรี Trinity College of Music หรือ Royal School of Music

2) ระดับกลาง (Intermediate Exercises) ครอบคลุมเนื้อหาดนตรีสำหรับผู้ที่ฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีได้ในระดับเทียบเท่าเกรด 3 แต่ไม่เกินเกรด 5 ตามระบบการสอบของสถาบันดนตรี Trinity College of Music หรือ Royal School of Music

3) ระดับสูง (Advanced Exercises) ครอบคลุมเนื้อหาดนตรีสำหรับผู้ที่ฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีได้อย่างมีความชำนาญ และสามารถเทียบเท่าเกรด 5 หรือสูงกว่า ตามระบบการสอบของสถาบันดนตรี Trinity College of Music หรือ Royal School of Music

ในด้านทฤษฎีการประพันธ์ ยึดหลักการประสานเสียงแบบดนตรีตะวันตก ใช้บันไดเสียงและคอร์ดในระบบอิงกุญแจเสียง ใช้โมดในการประพันธ์ทำนอง รวมทั้งการใช้ กลุ่มคอร์ดที่สร้างบรรยากาศที่มีความร่วมสมัย เพิ่มเติมจากเสียงประสานมาตรฐานตามแบบแผนทฤษฎีดนตรีตะวันตก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1.6 นิยามคำศัพท์ที่สำคัญ

1) ดัลโครส (Dalcroze) หมายถึง เอมิล ชาค ดัลโครส (Emile Jaques-Dalcroze, ค.ศ. 1865-1950) ผู้รังสรรค์ปรัชญาการสอนดนตรีแบบดัลโครส

2) ยูริทธมิกส์ (Eurhythmics) หมายถึง ปรัชญาการสอนดนตรีของ เอมิล ชาค ดัลโครส ที่มีชื่อเรียกหลายชื่อ ในประเทศสวิตเซอร์แลนด์เรียกว่า ลาริทธมิค “La rythmique” ในยุโรป เช่น ประเทศอังกฤษและประเทศฟินแลนด์ มักเรียกว่าดัลโครสหรือ ดัลโครส ยูริทธมิกส์ “Dalcroze Rhythmics” แต่ในประเทศสหรัฐอเมริกาและเอเชียนิยมเรียกว่า ยูริทธมิกส์ เพื่อให้สั้นและออกเสียงได้ง่าย

3) ทักษะความเป็นนักดนตรี (musicianship) หมายถึง ทักษะที่ทำให้นักดนตรีมีความสมบูรณ์พร้อมทั้งทางด้านโสตทักษะ การเคลื่อนไหวร่างกายอย่างมีจังหวะ การอ่านโน้ตแบบทันควัน ซึ่งเป็นทักษะที่ส่งเสริมให้นักดนตรีแสดงอารมณ์ดนตรีได้อย่างชัดเจน อันเป็นผลของความเข้าใจและซาบซึ้งต่อองค์ประกอบของดนตรี

4) แนวการสอนดนตรีแบบสรีระสัมพันธ์ (Sareerasamphan) หมายถึง แนวคิดที่ประยุกต์ใช้ปรัชญาการสอนดนตรีแบบดัลโครสในด้านการสอนจังหวะ ประยุกต์แนวการสอน โสตทักษะตามแนวการสอนดนตรีแบบโคดาย และการสอนความคิดสร้างสรรค์ในการเคลื่อนไหว ตามแนวคิดของออร์ฟ ซึ่งนำมามาประยุกต์และสร้างสรรค์บทเพลงชุดเพื่อฝึกทักษะความเป็น นักดนตรีผ่านการเคลื่อนไหวสรีระ

5) การได้ยินเสียงจากภายใน (inner hearing) หมายถึง หูที่ได้ยินเสียงจากภายใน ในขณะที่อ่านโน้ตเพลง สมองจะสามารถแปลงสัญลักษณ์ทางดนตรีออกมาเป็นระดับเสียงและทำนองได้โดยการคิด และรู้สึกถึงช่วงห่างของเสียงต่างๆ ในส่วนจังหวะที่ถูกต้อง และรวมไปถึงการได้ยินเสียงประสานด้วย (Driver, 1951)

6) การรับรู้การเคลื่อนไหว (kinesthesis, kinesthetic sense) หมายถึง ความรู้สึกต่อการเคลื่อนไหวของร่างกาย รับรู้ความรู้สึกที่เกิดขึ้นกับกล้ามเนื้อ เส้นเอ็นและส่วนอื่นๆ ความสามารถในการปรับร่างกายให้เคลื่อนไหวอย่างพอเหมาะพอดี เพื่อตอบสนองต่อสิ่งรอบข้าง พื้นที่ว่าง หรือการรู้จักเคลื่อนไหวเมื่อได้ยินเสียงดนตรี

7) ทฤษฎีของความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่-เวลา-แรง (time-space-energy relationship) หมายถึง การเข้าใจสมดุลของความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่ เวลาและแรง ว่าเป็นสิ่งที่แปรตามกัน เช่น เมื่อเวลาน้อย การเคลื่อนไหวต้องใช้พื้นที่เล็กลงและใช้แรงให้น้อยลง แต่หากพื้นที่มากขึ้น ในการเด้งลูกบอลจากจุดหนึ่งไปยังจุดหนึ่งซึ่งห่างออกไป จะต้องปรับเปลี่ยนการเคลื่อนไหวที่ใช้พื้นที่และแรงมากขึ้น ลูกบอลจึงจะเด้งไปถึงจุดหมายที่เราต้องการได้

8) ผู้สอน หมายถึงครูผู้สอน ที่นำบทเพลงมาบรรเลง ตามกระบวนการและรูปแบบกิจกรรมที่กำหนด

9) ผู้เรียน หมายถึง ผู้ที่รับการฝึกกิจกรรมดนตรี จำแนกเป็นกลุ่มตามอายุและความสามารถ โดยใช้มาตรฐานการแบ่งเกรดตามระบบของสถาบันสอบ TCL หรือ ABRSM

ผู้เรียนระดับต้น อนุบาล 1-3 จนถึงระดับประถมต้นอายุระหว่าง 3 ขวบ แต่ไม่เกิน 8 ขวบ (ระดับความสามารถในการแสดงดนตรีตั้งแต่เกรด Premier-2)

ผู้เรียนระดับกลาง นักเรียนประถมปลาย (ระดับความสามารถในการแสดงดนตรีตั้งแต่เกรด 3-5)

ผู้เรียนระดับสูง นักเรียนมัธยมหรือนักศึกษา ที่มีอายุตั้งแต่ 12 ปีขึ้นไป (ระดับความสามารถในการแสดงดนตรีตั้งแต่เกรด 6 ขึ้นไป)

10) ผู้เคลื่อนไหว (mover) หมายถึง ผู้ที่เคลื่อนไหวร่างกายในการทำกิจกรรมดนตรีและไม่ได้บรรเลงเครื่องดนตรี

11) ผู้บรรเลงดนตรี (player) หมายถึงผู้เล่นเครื่องดนตรีที่ไม่ได้เคลื่อนไหวร่างกาย อาจเป็นเครื่องทำจังหวะ เช่น กลอง ไม้เคาะจังหวะ

12) ผู้สังเกตการณ์ (observer) หมายถึง ผู้ที่สังเกตการทำกิจกรรม โดยไม่เคลื่อนไหวและไม่บรรเลงเครื่องดนตรี

13) ท่าเตรียมพร้อม (ready position) หมายถึงท่าทางการเตรียมพร้อมก่อนการเคลื่อนไหว โดยทิ้งน้ำหนักที่เท้าข้างหนึ่ง ส่วนอีกข้างหนึ่งยกส้นเท้าขึ้นเพื่อเตรียมก้าวเดิน

14) การนับก่อนเริ่ม (count in measure) หมายถึงห้องที่ผู้สอนนับจังหวะให้ก่อนเริ่มปฏิบัติกิจกรรมดนตรี

15) ชีพจรจังหวะ (beat) หมายถึง หน่วยนับเวลาของตัวโน้ตที่มีความคงที่ ค่าความยาวขึ้นอยู่กับอัตราจังหวะ

Walk the beat หมายถึง การก้าวเท้าหนึ่งก้าวต่อจังหวะชีพจรของเพลง

Clap or tap the beat หมายถึง การตบมือหรือตบตักตามจังหวะชีพจรที่คงที่

Clap the rhythm (pattern) หมายถึง การตบมือตามรูปแบบจังหวะของเพลง

Step the rhythm หมายถึง การก้าวเท้าตามตามรูปแบบจังหวะ

16) กิจกรรมร่วม (multi-task) หมายถึงการปฏิบัติหลายอย่างในเวลาเดียวกัน เช่น ตบมือตามรูปแบบจังหวะ ก้าวเท้าตามชีพจรจังหวะพร้อมทั้งร้องทำนอง

17) การทำจังหวะแขน หมายถึง การอำนวยเพลงด้วยการเคลื่อนไหวลำแขนทั้งท่อนในลักษณะเหยียดตรง ร่วมกับการเคลื่อนไหวลำตัวส่วนบน เพื่อแสดงให้เห็นการนับหน่วยของจังหวะ

Chulalongkorn University

- conduct and speak the rhythm อำนวยเพลงและพูดส่วนจังหวะ

- conduct and step the beat (pulse) อำนวยเพลงในขณะที่ย่ำจังหวะตบ

- conduct and step the rhythm อำนวยเพลงในขณะที่ย่ำเท้าตามส่วนจังหวะ

18) การทำตาม (follow) หมายถึง การตอบสนองต่อเสียงดนตรีที่เปลี่ยนแปลงไปตามการบรรเลงดนตรีของผู้สอน ผู้เรียนต้องใช้ไหวพริบในการปรับเปลี่ยนการเคลื่อนไหวร่างกายตามคุณลักษณะของดนตรีที่เปลี่ยนไป

19) การอิมโพรไวส์หรือการด้นสด (improvisation) หมายถึง การเล่นดนตรีหรือขับร้องโดยไม่ได้เตรียมการซ้อมมาล่วงหน้า แต่อาศัยความรู้ทางดนตรีและปฏิภาณไหวพริบอย่างสร้างสรรค์ ระบบการสอนดนตรีแบบดัลโครสได้แบ่งการด้นสดออกเป็น 3 รูปแบบ ได้แก่

การด้นสดด้วยเสียงร้อง (vocal improvisation)

การด้นสดด้วยท่าทางการเคลื่อนไหวสร้างสรรค์ (movement improvisation)

การด้นสดด้วยการบรรเลงเครื่องดนตรี (instrumental improvisation)

20) การเคลื่อนไหวแบบส่องกระจก (mirror) หมายถึง การเคลื่อนไหวเลียนแบบผู้อื่นเสมือนเป็นเงาที่เคลื่อนไหวไปตามกัน

21) สัญญาณดนตรี (musical cue) หมายถึง สัญญาณเสียงที่ผู้สอนกำหนดก่อนการเริ่มสอน ซึ่งได้ทำการตกลงล่วงหน้าไว้กับผู้เรียนให้ปฏิบัติตามข้อตกลงทันทีที่ได้ยินสัญญาณ เช่น ดัลโครสมักใช้เสียงฮิป “hipp” เพื่อเป็นสัญญาณให้ผู้เรียนเปลี่ยนทิศทาง หรือ ฮอป “hopp” เพื่อให้แลกกิจกรรมจากตบมือเป็นย่ำเท้า โดยสามารถใช้หลายสัญญาณร่วมกันในชั้นเรียนที่ต้องการเพิ่มความท้าทายแก่ผู้เรียน หรือผู้สอนมีอิสระที่จะสร้างสรรค์เสียงสัญญาณอย่างอื่นแทนเสียงพูด เช่นอาจเป็นเสียงคู่เสียง หรือเสียงกลอง เสียงเคาะไม้

22) การสะท้อน (echo) หมายถึง ให้ผู้เรียนเลียนเสียงของจังหวะหรือทำนองที่ได้ยิน มี 3 รูปแบบ ได้แก่

Echo rhythm การเลียนแบบด้วยการตบมือ ย่ำเท้า หรือตีกลองตามรูปแบบจังหวะต้นแบบ

Echo melody การเปล่งเสียงร้องเลียนแบบท่วงทำนองสูงต่ำของต้นแบบ

Echo movement การเลียนแบบท่าทางการเคลื่อนไหวของต้นแบบ

23) การทำไปพร้อมกัน (partnering) หมายถึงการทำไปพร้อมกัน เช่น ตบมือตามอัตราความเร็วที่เปลี่ยนแปลงตามเสียงดนตรี

24) การแลกเปลี่ยน (exchange) หมายถึงการแลกเปลี่ยนกิจกรรม เช่นในขณะที่ตบจังหวะชีพจรที่มือ ให้แลกเปลี่ยนไปย่ำจังหวะชีพจรด้วยเท้าแทน

25) การทำตรงข้าม (do the opposite) หมายถึง การกระทำที่ตรงข้ามกับอีกสิ่งหนึ่งตามที่ผู้สอนได้กำหนดไว้ล่วงหน้า เช่น เมื่อได้ยินเปียโนบรรเลงจังหวะของตัวดำ ให้ผู้เรียนตบมือหรือย่ำเท้าตามส่วนจังหวะตัวเขบ็ตหนึ่งชั้นทันทีที่เปียโนเปลี่ยนไปบรรเลงส่วนจังหวะตัวเขบ็ตหนึ่งชั้น ให้ผู้เรียนเปลี่ยนไปตบมือหรือก้าวเท้าตามส่วนของโน้ตตัวดำ

26) การเปลี่ยนทิศทาง (change direction) หมายถึง การเปลี่ยนทิศทางการเคลื่อนไหวหรือเปลี่ยนทิศทางการส่งลูกบอลจากทิศหนึ่งไปอีกทิศหนึ่งอย่างทันควันทันทีที่ได้ยินสัญญาณดนตรีดังขึ้น

27) การบรรเลงประกอบการเคลื่อนไหว (playing for movement) หมายถึง การบรรเลงดนตรีที่สอดคล้องหรือชี้นำรูปแบบการเคลื่อนไหว มีสองลักษณะคือการชี้นำ (lead) หมายถึง ผู้เรียนต้องเคลื่อนไหวตามดนตรีที่บรรเลงโดยผู้สอนหรือเพื่อนร่วมชั้น แบบที่สองคือ การทำตาม (follow) โดยมูฟเวอร์จะเคลื่อนไหวร่างกาย เพื่อกำหนดลักษณะดนตรี ช้าหรือเร็ว อ่อนโยนหรือแข่งแกร่งตามที่มูฟเวอร์จะนำพาไป

28) สื่อการสอนที่นอกเหนือจากเครื่องดนตรีและอุปกรณ์ที่ใช้ในการเล่นเกมดนตรี (teaching aids & props) หมายถึง อุปกรณ์ที่ไม่ใช่เครื่องดนตรีที่ผู้สอนนำมาประยุกต์ใช้ในกิจกรรมเกมดนตรี เพื่อช่วยให้ผู้เรียนเข้าใจสาระดนตรีได้ง่ายขึ้น ได้แก่

ลูกบอลยาง ที่มีน้ำหนักเบา ผิวเรียบ ขนาดประมาณ 8-10 นิ้ว ต้องสามารถเด้งได้โดยไม่เป็นอันตรายต่อผู้เรียนที่เป็นเด็กเล็ก

ลูกเทนนิส ที่อยู่ในสภาพที่เด้งได้ดี

ยางยืด ที่ถักขึ้นมาเป็นพิเศษเพื่อให้มีความทนทานและไม่เกิดอันตรายต่อผู้เรียน ขนาดสั้นหรือยาวตามจำนวนของผู้เรียนในแต่ละกิจกรรม

ผ้าโปร่ง ผ้าที่มีลักษณะโปร่งสีต่างๆ มีความบางเบาขนาดเท่าผ้าพันคอขนาดเล็กและผ้าคลุมไหล่

ผ้าใบร่มชูชีพ ผ้าที่เป็นวงกลมผืนใหญ่สำหรับให้ผู้เรียนจับยกขึ้นหรือแกว่งขณะทำกิจกรรมการเคลื่อนไหวประกอบดนตรี

บทที่ 2
วรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการสร้างสรรค์บทประพันธ์บทฝึกชุด *“สรีระสัมพันธ์”* ผู้วิจัยได้ศึกษาปรัชญาแนวคิดทางการสอนดนตรีของนักดนตรีศึกษา ผู้คิดค้นระบบการเรียนการสอนดนตรีที่สำคัญ และได้รับการยอมรับทั่วโลก ระบบการศึกษาร่วมสมัยที่มีบทบาทสำคัญในช่วงศตวรรษที่ 20 ศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสอนดนตรีโดยผ่านทักษะการเคลื่อนไหวสรีระ ในด้านแนวคิดในการประพันธ์บทเพลงชุดเพื่อพัฒนาความเป็นนักดนตรี ศึกษารูปแบบการประพันธ์บทสั้นๆ ที่แสดงบุคลิกที่หลากหลายน่าสนใจ ประเภทบทเพลงที่มีลักษณะพิเศษ (character-piece) ซึ่งเป็นผลงานของนักประพันธ์ในยุคโรแมนติกในศตวรรษที่ 19 จนถึงนักประพันธ์เพลงร่วมสมัย เกี่ยวกับรูปแบบการประพันธ์และสังคีตลักษณ์ที่นิยมใช้

2.1 ทฤษฎีการเคลื่อนไหวสรีระที่มีวัตถุประสงค์เพื่อการเรียนรู้สาระดนตรีโดยตรง

ทฤษฎีการเคลื่อนไหวสรีระในการเรียนดนตรี ได้แก่ การสอนดนตรีแบบดัลโครส การสอนดนตรีแบบโคดาย การสอนดนตรีแบบออร์ฟ และแนวการสอนดนตรีร่วมสมัย

2.1.1 ปรัชญาการสอนดนตรีของดัลโครส

1) ที่มาและแนวคิดของการสอนดนตรีแบบดัลโครส

เอมิล ชาค ดัลโครส (Émile Jaques-Dalcroze) เป็นนักดนตรี นักการศึกษาดนตรี ชาวสวิตเซอร์แลนด์ ผู้มีบทบาทสำคัญในการปฏิรูปการเรียนดนตรีในยุโรปช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ดัลโครสได้รับการขนานนามว่าเป็นบิดาแห่งการสอนดนตรีแบบ “active method” คือแนวการสอนดนตรีที่มุ่งเน้นให้ผู้เรียนและผู้สอนมีปฏิสัมพันธ์กัน โดยอาศัยร่างกายเป็นเสมือนเครื่องดนตรีที่เป็นสื่อในการเรียนรู้องค์ประกอบและสาระดนตรีนักดนตรี แนวคิดการใช้ร่างกายเป็นเครื่องมือในการเรียนรู้นี้ทำให้ดัลโครสเป็นที่รู้จักอย่างมากในแง่ของปรัชญาการสอนดนตรี ราวปี ค.ศ.1912 ในระหว่างที่ดัลโครสสอนวิชาโสตทักษะที่วิทยาลัยดนตรีเจนีวา (Geneva Conservatoty of Music) พบว่านักศึกษาวิชาเอกดนตรีจำนวนมากที่เรียนวิชาโสตทักษะมีความบกพร่องในการได้ยินเสียง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการไม่ได้ยินเสียงประสานขณะจดบันทึกโน้ตจากการฟัง (dictation) สรุปได้ว่านักศึกษาเหล่านี้ยังไม่มีความรู้สึกซาบซึ้งต่อดนตรีโดยสมบูรณ์ (Mead, 1994) ดัลโครสตระหนักความจริงในเรื่องระบบการสอนดนตรีแบบดั้งเดิมในยุคนั้นว่าเป็นการสอนที่มุ่งเน้นแต่เพียงความนึกคิด และมองข้ามความสำคัญของประสาทสัมผัสโดยไม่คำนึงถึงความรู้สึกของผู้เรียนต่อดนตรี กระบวนการสอนไม่ได้เปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้มีประสบการณ์ตรง ในการเรียนรู้ทักษะดนตรีเบื้องต้นตั้งแต่เมื่อแรกเรียนดนตรี ดัลโครสได้

ตระหนักถึงปัญหาที่นักศึกษาที่วิทยาลัยดนตรีเจนีวาว่าต้นเหตุของปัญหาสำคัญหลัก 2 ประการที่ต้องปรับปรุง คือปัญหาที่เกี่ยวข้องกับจังหวะ และการที่นักเรียนขาดทักษะการได้ยินเสียงจากภายใน (inner hearing) ซึ่งล้วนเป็นทักษะที่มีความสำคัญอย่างยิ่งที่จะทำให้สามารถแสดงออกทางดนตรีได้อย่างสมบูรณ์

ดัลโครสได้แสดงวิสัยทัศน์ว่าการเป็นนักดนตรีที่สมบูรณ์นั้นต้องเป็นผู้ที่มีความเป็นเลิศในด้านโสตทักษะ มีจินตนาการที่บรรเจิด มีความฉลาดรอบรู้และต้องเป็นผู้ที่มีอารมณ์ใน การแสดงออกที่หลากหลาย กล่าวคือต้องเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ดนตรีและสามารถสื่อสารดนตรีได้อย่างมีศิลปะ ต้องมีการรับรู้และความเข้าใจเรื่องเกี่ยวกับเสียงเป็นอย่างดี (Dalcroze, 1920) ดัลโครสจึงใช้ช่วงเวลาหลังเลิกเรียนกับนักศึกษาที่สมัครใจเข้าร่วมชั้นเรียนเพื่อทดลองแนวคิดการสอนดนตรีแบบใหม่ที่รังสรรค์ขึ้น รวมทั้งนำกิจกรรมเกมดนตรีและแบบฝึกทักษะดนตรีแบบต่างๆ มาทดลองใช้สอนอย่างไม่เป็นทางการ โดยเรียกปรัชญาการสอนดนตรีที่ดัลโครสรังสรรค์ขึ้นว่า *ยูริทธมิกส์* (Eurhythmics) จนกระทั่งในปี ค.ศ.1906 ดัลโครสได้นำความคิดเรื่องการสอนดนตรีที่เขาคิดขึ้นใหม่ออกเผยแพร่แก่สาธารณชน เพื่อนชาวเยอรมันได้ให้การสนับสนุนให้ดัลโครสเปิดสถาบันดนตรีขึ้นที่เมืองเฮลเลรู (Hellerue) ในปี ค.ศ.1910 (Black & Moore, 1997)

ส่วนตัวของดัลโครสสนใจศึกษาในด้านการเต้นแบบประยุกต์ (modern dance) รวมทั้งสนใจระบบการทำงานของสมอง โดยเฉพาะเรื่องของปรัชญาการสอนและทฤษฎีการเรียนรู้ ดัลโครสได้จัดการเรียนการสอนในรูปแบบการทดลองขึ้นเป็นพิเศษแก่นักเรียน โดยประยุกต์หลักการพื้นฐานของเคลื่อนไหวร่างกายอย่างเป็นธรรมชาติเพื่อให้ตอบสนองต่อองค์ประกอบต่างๆ ของดนตรี ดัลโครสได้แสดงให้เห็นว่าเพียงการเคลื่อนไหวตามธรรมชาติของมนุษย์ สามารถเข้าใจสาระดนตรีได้อย่างดีเยี่ยม ได้แก่ การเดิน การย่ำเท้าเดินตามรูปแบบจังหวะ หรือค่าความยาวของตัวโน้ต การเคลื่อนไหวแขนในลักษณะการอำนวยเพลง ในเวลาเดียวกันต้องฟังจดจ่อไปที่เสียงดนตรีที่มีการเปลี่ยนแปลงในระหว่างการฝึก ดังนั้นการพัฒนาทักษะเบื้องต้นจะสามารถขัดเกลาไหวพริบทางจังหวะแบบองค์รวมซึ่งดัลโครสเชื่ออย่างยิ่งว่าการรับรู้เรื่องการเคลื่อนไหว (kinesthetic) การรับรู้เรื่องมิติสัมพันธ์ (spatial experience) และการรับรู้เรื่องเวลา (temporal experience) เป็นทักษะเบื้องต้นที่สำคัญในการเรียนรู้เรื่องจังหวะ หลังจากการทดลองฝึกสอนดัลโครสสรุปว่า นักศึกษาที่ผ่านการฝึกมีทักษะการแสดงดนตรีที่พัฒนาขึ้น สิ่งที่เห็นได้ชัดคือ มีไหวพริบทางจังหวะที่พัฒนาให้เฉียบคมขึ้นกว่าก่อนได้รับการฝึก

หลังจากนั้นเพียงไม่กี่ปี ดัลโครสจึงนำทฤษฎีการสอนดนตรีที่รังสรรค์ขึ้นมาเริ่มใช้สอนเด็กเมื่อราวปี ค.ศ.1903-1904 และสามารถพัฒนาไปสู่การสอนในระดับที่สูงขึ้นจนถึงระดับอุดมศึกษาและสำหรับนักดนตรีอาชีพ แนวคิดทางการเรียนรู้ดนตรีของดัลโครสได้เป็นที่รู้จักในหมู่นักการศึกษาเมื่อปี ค.ศ. 1905 (Spector, 1990) ดัลโครสได้ตั้งคำถาม 3 ข้อที่เกี่ยวกับการสอน

และหลักสูตรการสอนดนตรีระหว่างการประชุมสัมมนาของนักการศึกษาที่เมืองโลซาน สวิตเซอร์แลนด์ ซึ่งถือว่าเป็นคำถามที่เปลี่ยนแปลงประวัติศาสตร์ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา ข้อแรกคือควรมีการบรรจุวิชาดนตรีอย่างที่สอนอยู่ในขณะนั้นในแผนการเรียนในโรงเรียนหรือไม่ ข้อที่สองคือวิธีการที่ใช้สอนอยู่นั้นเหมาะสมหรือไม่อย่างไร และข้อสุดท้ายซึ่งสำคัญที่สุดคือวิธีการสอนแบบใดที่ควรมาแทนที่แบบเก่าเพื่อพัฒนาการเรียนการสอนให้ดีขึ้นจากเดิม ดัลโครสได้อภิปรายว่า*"วิญญาณดนตรีแสดงออกด้วยภาษาที่พิเศษ แต่น่าเสียดายที่บุคลากรทางการศึกษาที่มีอำนาจในการปฏิรูปและเปลี่ยนแปลงให้ดีขึ้นกลับไม่สามารถมองเห็นได้"* (Dalcroze, 1920)

หลังจากวันที่ดัลโครสได้แสดงทัศนคตินั้นราว 10 ปี บุคคลากรจำนวนหนึ่งได้สืบทอดหลักปรัชญาการสอนของดัลโครสไปทั่วยุโรป ประเทศอังกฤษ ประเทศสหรัฐอเมริกา และแผ่ขยายมาถึงประเทศในแถบเอเชียเพิ่มขึ้น แต่ยังมีบุคลากรจำนวนไม่เพียงพอ เนื่องจากข้อจำกัดและการสอบใบอนุญาตการสอนยูริทธมิกส์ เริ่มตั้งแต่ขั้นแรก ได้แก่ ประกาศนียบัตรการสอนเด็กและการสอนผู้เริ่มเรียนดนตรีเบื้องต้น ขั้นที่สองเรียกว่า "License" ซึ่งผู้ที่ผ่านการสอบสามารถสอนยูริทธมิกส์ในระดับอุดมศึกษา และประกาศนียบัตรขั้นสูงสุดที่เรียกว่า Diplôme Supérieur ซึ่งเป็นระดับที่ฝึกสอนครูดนตรีและนักดนตรีอาชีพ ถือเป็นวุฒิสูงสุดในการเรียนดัลโครสและต้องผ่านการเรียนการสอนเป็นภาษาฝรั่งเศส และเปิดสอนเฉพาะที่ Institut Jaques-Dalcroze ณ กรุงเจนีวาเท่านั้น ผู้ที่ได้รับ Diplôme Supérieur สามารถสอนยูริทธมิกส์แก่ครูดนตรีที่ต้องการสอบในระดับประกาศนียบัตร (certificate) ได้ตามกฎระเบียบของ Institut Jaques-Dalcroze

2) วัตถุประสงค์สำคัญของการสอนดนตรีแบบดัลโครส

โลอิส โชคซี่ (Lois Choksy) ได้รวบรวมระบบการสอนดนตรีของศตวรรษที่ 21 ที่มีบทบาทสำคัญในการสอนดนตรีตะวันตกยุคใหม่ รวมทั้งวัตถุประสงค์ในการพัฒนาผู้เรียนที่ใช้ร่างกายเป็นสื่อการเรียนตามแบบดัลโครส จากงานเขียนที่มีชื่อว่า *"Teaching Music in the Twenty-First Century"*

เนื้อหาที่ได้รับจากการเรียนดัลโครส ยูริทธมิกส์ในด้านต่างๆ มีดังต่อไปนี้

1. เพื่อให้ผู้เรียนได้ใช้การรับรู้ระบบร่างกายทุกส่วนและความรู้สึกในการเรียนดนตรี
2. เพื่อสำรวจการเคลื่อนไหวร่างกายและความสามารถในการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ
3. เพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์และบริหารจินตนาการ
4. ให้ตระหนักถึงพื้นที่ว่างรอบตัว
5. เพื่อให้ร่างกายยืดหยุ่นและทำงานอย่างสอดประสาน
6. เพื่อพัฒนาการรับรู้สึกของร่างกายต่อดนตรี

7. เพื่อฝึกการแสดงออกทางดนตรีโดยผ่านการเคลื่อนไหวร่างกาย
8. เพื่อพัฒนาโสตทักษะให้มีประสิทธิภาพมากขึ้น
9. เพื่อฝึกการใช้ความคิด ควบคุมการเคลื่อนไหวร่างกาย
10. เพื่อพัฒนากระบวนการคิดอย่างมีระบบ
11. เพื่อเรียนรู้สาระทางดนตรี
12. เพื่อพัฒนาความตั้งใจจดจ่อในการทำงาน
13. เพื่อฝึกการรับรู้และแสดงออกความแตกต่างเล็กน้อยของดนตรี (nuances)
14. เพื่อฝึกการฟังคำสั่งและตอบสนองได้อย่างถูกต้องว่องไว

3) องค์ประกอบของดัลโครส ยูริทธมิกส์

ยูริทธมิกส์ประกอบด้วยแขนงวิชา 3 แขนงที่มีความสำคัญเท่าเทียมกันและแยกออกจากกันไม่ได้ ได้แก่ วิชายูริทธมิกส์ซึ่งเน้นการเคลื่อนไหวร่างกาย เรียนรู้จังหวะ และสาระดนตรี บางครั้งเรียกว่า วิชาริทธมิกส์ (rhythmic) วิชาโสตทักษะ (solfége) การฝึกและพัฒนาโสตทักษะทั้งการร้องและการฟัง เน้นพัฒนาทักษะการได้ยินเสียงจากข้างในเมื่อเห็นสัญลักษณ์ทางดนตรี และวิชาปฏิภาณดนตรี (improvisation) การใช้ปฏิภาณในการปฏิบัติเครื่องดนตรีซึ่งเป็นเครื่องมือที่ช่วยให้ผู้เรียนได้นำความรู้สาระดนตรีมาใช้ด้วยทั้ง 3 แขนงวิชาดังกล่าว ดัลโครสได้พิสูจน์แล้วว่าแขนงวิชาดังกล่าวเป็นสิ่งที่สามารถพัฒนาให้บุคคลเป็นนักดนตรีที่มีความเพียบพร้อมด้วยทักษะที่จำเป็นต่อการแสดงออกทางอารมณ์ดนตรีที่หลากหลาย รูปแบบการสอนมุ่งเน้นด้านการใช้ความคิดเชิงวิเคราะห์ ใช้ความคิดสร้างสรรค์และการเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อทำความเข้าใจสาระดนตรี มิใช่เพียงเพื่อความสวยงาม

Chulalongkorn University

4) รูปแบบการเรียนรู้และกิจกรรมพื้นฐานตามแบบดัลโครส

หลักปรัชญาการสอนดนตรีแบบดัลโครส มีลักษณะเฉพาะตัว รูปแบบการสอนมีรากฐานการรับรู้จากการฟังและความรู้สึกที่เกิดจากการฟังซึ่งเป็นแหล่งข้อมูลเบื้องต้นที่สุดของมนุษย์ ดัลโครสเล็งเห็นความสำคัญของการเรียนดนตรีผ่านกระบวนการรับรู้ของประสาทสัมผัส (Comeau, 1995) เป็นกระบวนการทำกิจกรรมดนตรีและการเคลื่อนไหวร่างกายในรูปแบบแตกต่างกัน เพื่อให้สอดคล้องกับแต่ละสาระทางดนตรีที่เรียน โดยมีเป้าหมายเพื่อให้ผู้เรียนดนตรีเกิดความรู้สึกตามธรรมชาติ เพื่อพัฒนาร่างกายให้เป็นเหมือนเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งที่สามารถถ่ายทอดความรู้สึกทางดนตรีด้วยท่าทางและเสียงร้อง ประสบการณ์ตรงในการเรียนดนตรีทำให้เกิดความรู้ความเข้าใจจากข้างใน ไม่ใช่เพียงแค่เรียนทฤษฎีในตำราเท่านั้น ดัลโครสพบว่ากระบวนการเรียนรู้ดนตรีผ่านการเคลื่อนไหวร่างกายนี้

จะเป็นการหยั่งรากของพื้นฐานและความรู้สึกทางดนตรีให้แก่นักเรียนได้อย่างยั่งยืนและลึกซึ้งที่สุด ด้วยการฝึกรูปแบบกิจกรรมซึ่งมี 5 รูปแบบ ดังนี้

1. The Quick Reaction คือกิจกรรมที่ต้องอาศัยสมาธิจดจ่อ และการควบคุมการประสานการทำงานระหว่างหู จิตใจและร่างกาย ที่ตอบสนองต่อสัญญาณดนตรีอย่างทันควันและถูกต้อง

2. The Follow หมายถึงการตอบสนองต่อความเร็ว อารมณ์ดนตรี และความช้าเร็วในคุณลักษณะต่างๆ ของเสียงที่เปลี่ยนแปลงไปตามการบรรเลงดนตรีของผู้สอนที่อาจกำหนดไว้ล่วงหน้าว่าต้องการให้ผู้สอนตอบสนองต่อการเปลี่ยนแปลงในรูปแบบใด เช่น เคลื่อนไหวเฉพาะแขนตามทิศทางขึ้นลงของทำนองที่สูงขึ้นหรือต่ำลง หรือให้เคลื่อนไหวร่างกายตามบุคลิกของเพลง เช่น ร่าเริง เข้มแข็งหรืออ่อนหวาน เปลี่ยนแปลงตามความเร็วของเพลง หรือความเข้มของเสียงที่ดังขึ้นหรือเบาลง

3. The Replacement คือ การนำของใหม่มาแทนที่ของเก่า การแลกเปลี่ยนระหว่างโน้ตตัวดำและโน้ตเขบ็ต เช่น เริ่มจากตบจังหวะโน้ตตัวดำ ในอัตราจังหวะสี่ธรรมดา เมื่อได้ยินผู้สอนเรียกตัวเลข “3” ให้ผู้เรียนเปลี่ยนจากตบโน้ตตัวดำเป็นตบจังหวะตัวเขบ็ต 2 ตัว ในจังหวะที่ 3 ตามที่ได้ตกลงไว้ก่อนเริ่มกิจกรรม การเปลี่ยนมาแทนที่นี้เป็นรูปแบบกิจกรรมที่สนุกและท้าทาย ช่วยเสริมสร้างสมาธิได้อย่างดีมาก

4. The Interrupted Canon คือ การทำเสียงไล่เรียงกัน หรือการสะท้อนเสียง (echo) เนื่องจากมีการหยุดรอระหว่างห้องดนตรี เมื่อผู้สอนหยุด ผู้เรียนจึงเริ่มทำกิจกรรม

5. The Continuous Canon คือ รูปแบบการเรียนรู้ที่ท้าทายที่สุดของดัลโครส โดยทำเสียงไล่เรียงกัน ไม่มีการหยุดรอระหว่างห้อง ผู้เรียนต้องสามารถฟังแยกแยะและจดจ่อกับ เสียงแรก ในขณะที่ร้องทำนอง ตบจังหวะ หรือย่ำเท้า แตกต่างจากเสียงของห้องถัดไปที่ซ้อนเข้ามาพร้อมกัน จัดว่าเป็นการทำลีลาสอดประสาน (counterpoint) ในตัวเอง ที่หูได้ยินคนละอย่างกับสิ่งที่กำลังร้อง หูได้ยินคนละอย่างกับมือที่กำลังตบจังหวะ หรือเท้าที่กำลังย่ำ ซึ่งต้องอาศัยสมาธิและการ จดจ่ออย่างยิ่ง เป็นรูปแบบการฝึกที่ใช้ในการสร้างเสริมสมาธิและการประสานการทำงานของร่างกายที่มีคุณประโยชน์มาก

5) คุณลักษณะของการเรียนยูริทธมิกส์

กิจกรรมในชั้นเรียนยูริทธมิกส์เป็นการผสมผสานกันระหว่างความสนุกสนาน มีความเข้มข้นในการเรียนรู้สาระดนตรี ที่นำเสนอโดยครูผู้สอนด้วยกระบวนการสอนที่มีการออกแบบอย่างเป็นลำดับขั้นจากง่ายไปสู่ยาก ผู้เรียนต้องมีความจดจ่อในกิจกรรม ต้องใช้สมาธิและความเข้าใจคำสั่งเป็นอย่างดี ผู้เรียนต้องร่วมกิจกรรมอย่างต่อเนื่องเพราะความท้าทายของกิจกรรมในรูปแบบของเกม

ดนตรี โรเบิร์ท เอบรัมสัน (Robert M. Abramson) อธิบายในหนังสือที่เขาประพันธ์ขึ้นชื่อ *Rhythm Games and Perception* ว่าการเล่นเกมเป็นสิ่งที่ดึงดูดความสนใจจากผู้เรียน ความสนุกท้าทายจากการเล่นเกมทำให้ผู้เรียนเข้าใจบทเรียนมากกว่าการเรียนแบบดั้งเดิม

ชั้นเรียนยูริทธมิกส์ตามแบบแผนที่สรุปโดยโจน โปป (Joan Pope) แห่งเมืองเพิร์ธ ประเทศออสเตรเลีย อดีตประธานสมาคมดัลโครสแห่งออสเตรเลีย โปปสรุปว่าในแต่ละคาบเรียน ยูริทธมิกส์ควรประกอบด้วยองค์ประกอบดังนี้

1. การเตรียมความพร้อมก่อนการเคลื่อนไหว (warm up)
2. การสอนสาระที่สำคัญ (teaching point)
3. การทบทวนสิ่งที่ได้เรียนมา (review)
4. การทำกิจกรรมอย่างอิสระ (free play)
5. การทำกิจกรรมฝึกโสตทักษะ (listening activity)
6. การเล่นเกมและช่วงสนุกท้าทาย (game & fun time)

ผู้วิจัยได้ศึกษากิจกรรมและกระบวนการสอนโดยดัลโครสที่ได้รับการบันทึกไว้อย่างละเอียดโดยเอเธล อิงแฮม (Ethel Ingham) ครูดนตรีชาวอังกฤษผู้สังเกตการสอน เมื่อครั้งดัลโครสได้สอนที่เมืองฮัลเลรู (Hellerau) โดยอิงแฮมกล่าวว่า ดัลโครสมักจะเริ่มชั้นเรียนด้วยการบรรเลงเปียโนโดยใช้ปฏิภาณกับรูปแบบจังหวะที่สามารถกระตุ้นความสนใจความพร้อมทำให้โสตทักษะและร่างกายของผู้เรียนเพื่อให้ตื่นตัวและพร้อมสำหรับการเรียน

1. ให้นักเรียนทำจังหวะแขนตามจังหวะชีพจรของเพลงทันทีที่เริ่มจับจังหวะของเพลงที่ผู้สอนบรรเลง

2. ก้าวเท้าไปตามรูปแบบจังหวะที่ดัลโครสบรรเลง โดย

โน้ตตัวขาว จังหวะแรกให้ก้าวเท้าเดิน จังหวะที่สองให้งอเข่าเล็กน้อย เพื่อรักษาความยาวของค่าโน้ตสองจังหวะ

โน้ตตัวดำ ให้ก้าวเท้าเดิน หนึ่งก้าวต่อหนึ่งตัวโน้ต

โน้ตตัวเขบ็ต ให้ก้าวเท้าตามรูปแบบของจังหวะ ที่เร็วขึ้นเป็นสองเท่าของตัวดำ

โน้ตตัวดำประจุด ให้ก้าวเท้าลงรอเล็กน้อย ตัวเขบ็ตตัวหลังให้เด้งตัวขึ้นเล็กน้อย ในขณะที่ก้าวเท้าตามรูปแบบจังหวะดังกล่าว ให้ทำจังหวะแขนในอัตราสี่ธรรมดา โดยรักษาจังหวะให้คงที่

3. ในระหว่างที่ทำตามรูปแบบจังหวะข้างต้น นักเรียนต้องฟังสัญญาณดนตรี (musical cue) ผู้สอนได้เปลี่ยนรูปแบบจังหวะแบบใหม่แต่นักเรียนยังคงรักษารูปแบบแรกไว้ จึงเป็น

การทำลีลาสอดประสานของ ร่างกายกับเสียงจากเปียโนที่บรรเลงโดยผู้สอน เมื่อได้ยินคำสั่ง “hopp” ให้นักเรียนเปลี่ยนไปก้าวเท้าตามจังหวะใหม่แทน

รูปแบบการสอนที่นักเรียนต้องสามารถคิดคำนวณเรื่องสัดส่วนสัมพันธ์ของจังหวะ ดัลโครสเรียกทักษะนี้ว่า *Thinking in Time* หรือการคิดเรื่องเวลา ซึ่งมีอยู่ในทุกบทเรียนแบบดัลโครส ไม่ว่าในชั้นเรียนยูริทธมิกส์ ซึ่งเน้นการเคลื่อนไหวร่างกายตอบสนองดนตรี วิชาการฝึกโสตทักษะหรือแม้แต่วิชาการบรรเลงโดยปฏิภาณ ซึ่งเป็นนิสัยที่ดัลโครสต้องการปลูกฝังให้นักเรียนดนตรีทุกคนมีความสามารถในการใช้ความคิดแบบจดจ่อ คิดได้รวดเร็วถูกต้องตอบสนองด้วยร่างกายได้อย่างทันควัน โดยให้สมองและความนึกคิดควบคุมการทำงานของร่างกายตอบสนองได้อย่างแม่นยำและมีประสิทธิภาพ

อิงแฮมได้ตั้งข้อสังเกตว่าการเคลื่อนไหวร่างกายของนักเรียนเชื่อมโยงเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับดนตรีอย่างแยกไม่ออก นักเรียนที่ได้เรียนรู้การฟังโน้ตทุกตัวอย่างละเอียดรอบคอบต้องฟังและรับรู้การเน้นเสียงตัวโน้ต การเปลี่ยนแปลงบันไดเสียง โดยเฉพาะฟังรูปแบบจังหวะที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา กิจกรรมบางกิจกรรมต้องอาศัยการทำงานที่สอดคล้องของมือและเท้า เช่น การย่ำเท้าตามรูปแบบจังหวะขัด (syncopated rhythm) ซึ่งแขนอำนวยเพลงในอัตราจังหวะสี่แบบธรรมดาตรงกันข้ามกับเท้าซึ่งก้าวตามรูปแบบจังหวะโดยมือและเท้าสลับกัน ซึ่งต้องใช้การเคลื่อนไหวร่างกายที่ต้องควบคุมและใช้สมาธิในการให้สมองสั่งการแขนและขาทำงานร่วมกันอย่างราบรื่น

6) บทสรุปแนวคิดของระบบการสอนดนตรีแบบดัลโครส

จากการศึกษาแนวการสอนดนตรีแบบดัลโครส ตลอดจนวัตถุประสงค์และรูปแบบการเรียนรู้ ผู้วิจัยสรุปได้ว่าการสอนดนตรีแบบดัลโครสเน้นพัฒนาผู้เรียนใน 3 ด้านใหญ่ๆ ได้แก่

1. เพื่อฝึกโสตทักษะให้เฉียบคม ไวต่อความเปลี่ยนแปลงที่ละเอียดอ่อนของเสียง
2. เพื่อฝึกทักษะการเคลื่อนไหวสรีระให้ตอบสนองต่อดนตรีอย่างฉับไวและถูกต้อง
3. เพื่อสร้างความเข้าใจดนตรีที่ลึกซึ้งเพื่อการแสดงออกที่สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

สิ่งที่ทำให้การสอนดนตรีของดัลโครสต่างจากระบบการสอนแบบอื่น คือการให้ความสนใจกับระบบการทำงานของสมองที่ควบคุมร่างกาย ดัลโครสเรียนรู้จากการสังเกตนักเรียนว่าการมีระบบกล้ามเนื้อที่พร้อมในการปฏิบัติเครื่องดนตรีรวมถึงการเข้าใจในเรื่องจังหวะนั้นไม่เพียงพอในการเป็นนักดนตรีที่มีคุณภาพ ถึงแม้นักเรียนดนตรีมีทักษะและความรู้ดนตรีที่ค่อนข้างดี หากแต่ยังไม่สามารถควบคุมร่างกายให้ตอบสนองอย่างคล่องแคล่วและพอเหมาะพอดี ดัลโครสจึงได้ตั้งคำถามในเรื่องการสื่อสารของสมองและร่างกาย เรื่องความว่องไวของระบบการสื่อสารของสมองในการรับรู้วิเคราะห์สิ่งต่างๆ ที่เกิดจากการได้ฟังดนตรี ตลอดจนการทำงานร่วมกันระหว่างการควบคุมกล้ามเนื้อในการเคลื่อนไหว การรับรู้ความรู้สึกและการรับรู้ด้วยประสาทสัมผัส รวมเรียกว่าความสามารถใน

การรับรู้เกี่ยวกับการเคลื่อนไหว ซึ่งขาดหายไปในกระบวนการเรียนรู้แบบดั้งเดิม ไม่มีการกล่าวถึงในระบบการศึกษาในหมู่นักปฏิรูปปรูปการศึกษาในสมัยนั้น (Choksy, 1986)

2.1.2 ปรัชญาการสอนดนตรีของโคดาย

ปรัชญาการสอนดนตรีแบบโคดาย (Kodaly Method) โดดายรับแนวคิดของพลาโต (Plato) ที่บันทึกไว้ใน Republic เล่มที่ 5 ที่มีใจความว่า *"ดนตรีนั้นสร้างมนุษย์ เสียงดนตรีหล่อหลอมจิตวิญญาณของมนุษย์ให้สร้างความสง่างามให้แก่กาย"* (ธวัชชัย นาควงษ์, 2547)

1) ที่มาและแนวคิดของการสอนดนตรีแบบโคดาย

โซลทาน โคดาย (Zoltán Kodály, ค.ศ.1882-1967) เป็นชาวฮังการี ครูดนตรี นักดนตรีและนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียง นอกจากดนตรี โคดายสนใจศึกษาทางด้านภาษาจนสำเร็จปริญญาเอกทางด้านภาษาศาสตร์ ในระหว่างที่ศึกษาด้านภาษาฮังการีและภาษาถิ่นต่างๆ โคดายได้แรงบันดาลใจในการนำบทเพลงท้องถิ่นที่ใกล้สูญหายนำมาเผยแพร่และอนุรักษ์ไว้ให้ชนรุ่นหลัง ความสนใจด้านภาษานี้เองเป็นแรงผลักดันให้โคดายเกิดแนวคิดในการปฏิรูปการศึกษาดนตรีในสมัยนั้น เช่นเดียวกับดัลโครส ที่ต่างได้ประสบปัญหาในระบบวิธีการสอนดนตรีที่ส่งผลให้ผู้เรียนไม่ได้แสดงศักยภาพทางดนตรีได้อย่างที่ควรจะเป็น แนวคิดทางการศึกษาที่ต้องการพัฒนาคุณภาพของชาวฮังการีได้ก่อให้เกิดการปฏิรูประบบการศึกษาครั้งสำคัญ ซึ่งไม่เพียงแค่เกิดการเปลี่ยนแปลงของระบบการสอนดนตรีเท่านั้นแต่ยังทำให้เกิด แต่ทำให้เกิดกระแสความสนใจในความเป็นชาติ (ธวัชชัย นาควงษ์, 2543) โคดายตระหนักถึงคุณค่าของเพลงพื้นเมือง (folk song) จึงได้นำเพลงพื้นเมืองของฮังการีมาเป็นหัวใจในการสอนโสตทักษะ และการร้องเพลงในระบบการสอนแบบโคดาย หลังจากนั้นโคดายได้เริ่มประพันธ์บทเพลงร้องและบทประพันธ์เพลงสำหรับวงดุริยางค์ที่มีสำเนียงฮังกาเรียนตลอดมา

ในช่วงท้ายของการประพันธ์เพลง โคดายได้หันมาประพันธ์บทเพลงสำหรับเด็ก โคดายคิดไม่ต่างจากดัลโครสที่ว่าเด็กควรได้สัมผัสกับสิ่งที่ดีงามและทรงคุณค่าที่สุด โคดายตระหนักว่าสิ่งที่ดีที่สุดสำหรับเด็กคือเพลงพื้นเมืองของฮังการี แนวคิดการเรียนรู้ดนตรีด้วยภาษาแม่ (mother tongue) ทำให้ระบบโคดายได้รับความนิยมไปทั่วโลก

2) วัตถุประสงค์สำคัญของการสอนดนตรีแบบโคดาย

1.เพื่อพัฒนาความสามารถทางดนตรีที่อยู่ภายในตัวเด็กมาแต่กำเนิดให้เต็มศักยภาพ

2. เพื่อสอนให้เด็กชาวฮังการีทุกคนสามารถอ่านโน้ตได้ดีเท่ากับการอ่านหนังสือ

3. เพื่อสืบทอดบทเพลงพื้นเมืองและวัฒนธรรมของชาติให้เยาวชนได้รู้จักและซาบซึ้งถึงคุณค่าของดนตรีพื้นถิ่นของตน

4. เพื่อให้เด็กได้เรียนรู้บทเพลงต่างๆ อันทรงคุณค่าของนักประพันธ์เพลงที่สำคัญ ด้วยการนำมาฟัง คิดวิเคราะห์ นำมาฝึกบรรเลง นำออกแสดง ด้วยความรู้ทางดนตรีจากกระบวนการดังกล่าวจะทำให้เด็กเกิดความรักและซาบซึ้งในดนตรีในที่สุด

3) สรุปแนวคิดระบบการสอนดนตรีแบบโคดาย

จุดเด่นของการสอนดนตรีแบบโคดาย คือมีการจัดเรียงขั้นตอนการสอนอย่างเป็นระบบ พัฒนาไปจากง่ายที่สุด มีเอกสารประกอบที่ชัดเจน ครูที่ผ่านการอบรมสามารถนำไปใช้ในการสอนได้อย่างไม่ลำบาก ในขณะที่แนวการสอนดนตรีแบบดัลโครสกลับให้ผู้สอนมีอิสระในการวางรูปแบบ การสอนด้วยประสบการณ์และความชำนาญ จึงไม่ได้มีการกำหนดรูปแบบขั้นตอนการสอนที่ใช้ยึดถือร่วมกันดังเช่นครูที่สอนระบบโคดาย ในขณะที่การเรียนแบบดัลโครสมีวัตถุประสงค์ให้ผู้เรียนมีประสบการณ์ที่สนุกกับการเรียนที่ผู้สอนอาจไม่ได้มุ่งไปที่เรื่องใดเรื่องหนึ่ง แต่อาจสอนบูรณาการหลายหัวข้อไปใน คราเดียว (Mead, 1996) ซึ่งทำให้ครูที่ยังไม่มีความชำนาญลำบากในการวางแผนหลักสูตรสอนที่ดี ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวการสอนจากเจอวาซิโอ โฮเซ่ บรอนเดียล (Gervacio Jose Brondial) อดีตอาจารย์สอนดนตรีที่ University of California Long Beach อย่างต่อเนื่องมาตั้งแต่ปี ค.ศ. 1999 บรอนเดียลเป็นผู้เชี่ยวชาญและได้รับประกาศนียบัตรในการเรียนรู้ข้อดีและข้อด้อยของการสอนดนตรี แต่ละระบบที่สำคัญในโลก

2.1.3 ปรัชญาการสอนดนตรีของคาร์ล ออร์ฟ

คาร์ล ออร์ฟ (Carl Orff, ค.ศ.1895-1982) เป็นชาวเยอรมันผู้เห็นความสำคัญของการมีประสบการณ์ตรงมาเป็นแนวคิดในการสอนดนตรีแบบออร์ฟ ตรงข้ามกับการเรียนรูปแบบอื่นที่มีแบบแผนและเป็นทางการ ออร์ฟกล่าวว่า แนวการสอนของเขาเป็นการเรียนดนตรีแบบไม่เป็นต้องมีแบบแผนตายตัว ให้เกิดการเรียนรู้แบบเรียนง่ายและไม่ต้องเป็นทางการ ดังเช่นการเรียนรู้ของออร์ฟในวัยเด็กที่ได้เติบโตท่ามกลางเสียงดนตรีในครอบครัว ได้ร้องเพลง ได้เต้น ได้เล่นดนตรี ได้แต่งเพลงง่ายๆ แบบเด็ก โดยมีมารดาของเขาช่วยบันทึกโน้ตเพลงให้ จากประสบการณ์เรียนดนตรีแนวธรรมชาตินี้เอง ทำให้ออร์ฟได้แนวคิดต่อยอดเป็นระบบการสอนดนตรีแบบออร์ฟ ชุลเวิร์ค

1) ที่มาและแนวคิดของการสอนดนตรีออร์ฟ ชุลเวิร์ค

คาร์ล ออร์ฟวางรากฐานทางการสอนดนตรีตามแนวคิด จากหลัก 3 ประการที่สำคัญ ได้แก่ ดนตรี (music) การเคลื่อนไหว (movement) และการพูด (speech) ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญที่แยกออกจากกันไม่ได้ หัวใจทั้งสามนี้รวมกันเป็นเอกภาพ (unity) ซึ่งหมายถึง “ดนตรีเบื้องต้น” (elemental music) แนวคิดนี้เกิดจากการได้สังเกตพฤติกรรมตามธรรมชาติของเด็ก ซึ่งเด็กมักเคลื่อนไหวตอบสนองสียงดนตรีในขณะที่ใช้ภาษาไปพร้อมๆ กัน ธรรมชาติของเด็กก็มักจะร้องเพลงไปด้วยในขณะเต้นรำ เมื่อได้ยินเสียงดนตรีเด็กก็มักจะเคลื่อนไหวไปกับเสียงดนตรีอย่างเป็นธรรมชาติ

การเคลื่อนไหวนี้เกิดขึ้นเองจากการแสดงความรู้สึกของตนโดยไม่ต้องได้รับการฝึกฝน (Shamrock, 1986) นอกจากนี้ในระหว่างที่เด็กเคลื่อนไหวเด็กยังใช้ทักษะทางภาษาควบคู่กันไปด้วย ออร์ฟรับแนวคิดว่าเด็กเล็กตอบสนองต่อดนตรีไม่ต่างจากคนป่าที่แสดงออกทางดนตรี จากงานวิจัยที่นักมานุษยวิทยาดนตรีได้พบในชาติที่ด้อยพัฒนา (ธวัชชัย นาควงษ์, 2547) หลังจากออร์ฟได้พบข้อสรุปได้ยึดแนวคิดมาใช้พัฒนารูปแบบการสอนดนตรีของออร์ฟ

2) วัตถุประสงค์สำคัญของการสอนดนตรีแบบออร์ฟ

1. เพื่อฝึกการทำงานและการอยู่ร่วมกันเป็นหมู่คณะ ภายใต้แนวคิดที่ให้เด็กได้เล่นดนตรีทั้งแบบเดี่ยวและการทำงานเป็นหมู่คณะ

2. เพื่อฝึกความเป็นผู้นำ รู้จักการฟังและการรอคอย นอกจากนี้เด็กยังได้รับความสนุกสนานจากการเล่นเป็นหมู่คณะอีกด้วย

3. เพื่อสอนให้เด็กมีความรู้และความเข้าใจองค์ประกอบของดนตรีที่สร้างขึ้นอย่างเป็นระบบ ในเรื่องระดับเสียงสูงต่ำ ความดังเบาของเสียง สังคีตลักษณ์และคำศัพท์ดนตรีที่สำคัญ

4. เพื่อสอนให้เด็กรู้จักซาบซึ้งในสุนทรียะของดนตรี ที่มีความไพเราะ เด็กจึงควรเล่นดนตรีด้วยความรู้สึกและเข้าใจถึงความหมายอารมณ์ของเพลง

5. เพื่อกระตุ้นให้เด็กได้ใช้ความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรีอย่างอิสระ ในการให้เด็กได้ใช้คิดวิเคราะห์และถ่ายทอดความรู้โดยการใช้ปฏิภาณในการสร้างสรรค์จังหวะและทำนองเพลง โดยไม่ต้องมีการเตรียมการไว้ล่วงหน้า

6. เพื่อสร้างเสริมพัฒนาการทางดนตรีให้เพิ่มขึ้น ทั้งในด้านทักษะการเคลื่อนไหว ทักษะการร้องเพลงและทักษะการเล่นเครื่องดนตรี

7. เพื่อส่งเสริมให้เด็กมีความกล้าแสดงออก ไม่ว่าจะเป็นการแสดงดนตรีหรือการเคลื่อนไหวต่อหน้าผู้อื่น สนับสนุนให้เด็กได้ใช้ความพยายามและความสามารถในการปรับปรุงการแสดงของตนเองให้ดีที่สุด

8. เพื่อสร้างความเชื่อมั่นและให้เด็กภูมิใจและเห็นคุณค่าในตนเอง ซึ่งเป็นการสร้างทัศนคติที่ดีต่อการเรียนดนตรี

3) รูปแบบการเรียนรู้ของการสอนดนตรีแบบออร์ฟ

การใช้ร่างกายทำจังหวะดนตรี (body percussion) เป็นรูปแบบกิจกรรมที่ทำให้แนวการสอนดนตรีแบบออร์ฟได้รับความนิยมในแง่ที่เป็นการเรียนดนตรีที่สนุกสนานและไม่ยากเกินไป โดยการใช้ร่างกายทำจังหวะ คือการทำให้เกิดเสียงขึ้นจากร่างกายของเราให้เป็นจังหวะ ซึ่งแต่

เดิมนั้นใช้ร่างกายทำจังหวะจาก 4 ส่วน ได้แก่ การดีดนิ้ว การตบมือ การตบต้นขา และการย่ำเท้าซึ่งแต่ละส่วนจะให้เสียงที่แตกต่างกันเปรียบเสมือนเสียงสูงไปต่ำ 4 ระดับเสียง (วิทยา ไล้ทอง, 2545) การเล่นเครื่องดนตรีออร์ฟ เริ่มจากการบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะขั้นพื้นฐาน ที่ทำจากโลหะและทำจากไม้ เครื่องดนตรีที่ทำด้วยหนังขึงตึง พวกกลองประเภทต่างๆ ขลุ่ยรีคอร์เดอร์ และเครื่องดนตรีประเภทระนาดที่เป็นเครื่องตีที่ทำทำนอง ซึ่งเป็นแถวของแท่งไม้หรือโลหะวางเรียงกันอยู่บนกล่อง และบรรเลงโดยใช้ไม้ตี ซึ่งเรียกว่าเครื่องดนตรีออร์ฟ (Orff instruments) การเรียนรู้ด้วยรูปแบบที่ออร์ฟ ยึดถือดังนี้

1. การเรียนรู้ที่ว่างรอบตัวด้วยการเคลื่อนไหวร่างกาย (exploration of space through movement)

2. การเรียนรู้เสียงด้วยการเปล่งเสียงร้อง และการบรรเลงเครื่องดนตรีออร์ฟ

3. การเรียนรู้เรื่องสังคีตลักษณ์ (form) ของดนตรีผ่านกระบรรเลงเครื่องดนตรีออร์ฟด้วยปฏิภาณ

4) สรุปแนวคิดของระบบการสอนดนตรีแบบออร์ฟ

รูปแบบการเคลื่อนไหวในการสอนแบบออร์ฟ มีทั้งที่กำหนดท่าทางตายตัวเช่น การเต้นรำเพลงพื้นเมืองที่ร้องเพลงในขณะที่เต้นรำและรูปแบบการเคลื่อนไหวเชิงสร้างสรรค์ตามธรรมชาติ ที่ไม่ต้องคำนึงถึงเทคนิคการเต้นใดเป็นพิเศษ แต่อาศัยความรู้สึกตามธรรมชาติที่เด็กรู้สึก ส่วนแนวคิดเรื่องการใช้เครื่องดนตรีแบบออร์ฟนั้นเป็นสิ่งที่ดีมาก แต่อาจมีข้อจำกัดในการนำไปใช้สอนหากผู้สอนไม่มีเครื่องดนตรีออร์ฟตามที่ระบุไว้ เนื่องจากมีราคาแพงและมีขนาดใหญ่และน้ำหนักมาก ซึ่งยากแก่การเคลื่อนย้าย ในขณะที่การสอนแบบโคดายที่ไม่ได้กำหนดว่าต้องใช้เครื่องดนตรี แต่เน้นที่การใช้เสียงร้องของมนุษย์เป็นเครื่องมือในการเรียนดนตรี ส่วนแนวการสอนดนตรีแบบดัลโครสนั้นเน้นให้ผู้เรียนใช้ร่างกายเป็นสื่อสำคัญในการเรียนดนตรี จึงสามารถนำไปสอนได้ทุกที่แต่ต้องมีพื้นที่ว่างที่พอเหมาะกับจำนวนนักเรียน (Pope, 2012) องค์ประกอบทางดนตรีที่ใช้ในการสอนดนตรีแบบออร์ฟ มีหลากหลายและน่าสนใจในแง่ของการนำไปใช้เป็นแนวคิดในการประพันธ์เพลง ซึ่งผู้วิจัยได้เลือกคุณลักษณะที่สำคัญของดนตรีแบบออร์ฟมาเป็นจุดเริ่มต้นของงานประพันธ์บทฝึก *สรีระสัมพันธ์* ดังต่อไปนี้

1. ออสตินาโต (ostinato) หมายถึงแบบแผนของเพลงที่ซ้ำไปมา ซึ่งออร์ฟเชื่อว่าแบบแผนเหล่านี้ช่วยพัฒนาความสามารถ ทำให้ผู้บรรเลงดนตรีในแต่ละแนวรักษาการบรรเลงในแนวของตนได้ แบบแผนที่ซ้ำไปมานั้นบรรเลงได้ง่าย และยังช่วยประสานความกลมกลืนในแต่ละแนวได้ดี

2. การใช้คู่สามไมเนอร์ เดินลง เช่น G-E ซึ่งมักพบในบทเพลงการละเล่นพื้นบ้านของเด็กจากทุกมุมโลก ซึ่งเป็นลักษณะเพลงท่องเข้าจังหวะ (chant) เช่นเพลงรีรีข้าวสารของไทย ซึ่ง รศ.ดร.ธวัชชัย นาควงษ์ ได้เรียกรูปแบบการพูดเป็นจังหวะว่า “กระสวนพูด” ซึ่งหมายถึงคำพูดที่นำมาเรียงต่อกันเป็นท่อนสั้นๆ เริ่มจากคำเดียวแล้วพัฒนาไปสู่กิจกรรมที่ซับซ้อนกว่า ในรูปแบบที่ ไล่เรียงกันแบบแคนอน (canon)

3. โมทีฟ (motive) การใช้ทำนองสั้นๆ แบบง่ายที่ออร์ฟคัดออกมาจากตัวเพลงแล้วนำทำนองเหล่านั้นมาสร้างการแนวประกอบทำนอง (accompaniment) หรือนำมาใช้ในการแต่งส่วนเริ่มต้นของเพลง (introduction)

4. บันไดเสียงเพนตาโทนิก (pentatonic scale) ซึ่งเป็นชุดของโน้ต 5 ตัวที่มักเป็นองค์ประกอบของทำนองเพลงพื้นบ้าน และเพลงในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

2.1.4 ปรัชญาการสอนทักษะความเป็นนักดนตรีของนักการศึกษาดนตรีร่วมสมัย

นักดนตรีศึกษาจำนวนหนึ่งในปัจจุบันได้คิดค้นรูปแบบการสอนดนตรีให้มีความร่วมสมัยสอดคล้องกับระบบการสอนดนตรีที่พัฒนาขึ้นในยุคปัจจุบัน มีงานวิจัยและระบบการสอนดนตรีจำนวนมากที่ได้รับการพัฒนาต่อยอดทางความคิดมาจากปรัชญาการสอนดนตรีแบบดัลโครส เนื่องด้วยเป็นปรัชญาการสอนที่ดัลโครสมีเจตนาให้เป็นแนวการสอนที่มีความยืดหยุ่น (Greenhead, 2006) ดัลโครสสนับสนุนให้มีการพัฒนาเพิ่มเติม ขัดเกลาวิธีการสอนดนตรีให้ผู้สอน สามารถนำหลักการและวัตถุประสงค์มาประยุกต์ใช้ในการสอน ซึ่งเปิดโอกาสให้ผู้สอนใช้ความคิดสร้างสรรค์และความเชี่ยวชาญเฉพาะบุคคล ในการสร้างแบบฝึกหรือระบบการสอนที่เป็นของตนเองขึ้นมาใหม่ได้ ปัจจุบันมีนักดนตรีศึกษารุ่นใหม่ได้สร้างสรรค์ระบบการสอนดนตรีร่วมสมัยรวมทั้งเอกสารที่อธิบายกระบวนการสอนมากขึ้นเป็นลำดับ อาทิเช่น

1) Comprehensive Musicianship Approach (CM)

Comprehensive Musicianship (CM) หรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า ระบบการสอนแบบอเมริกัน เนื่องจากถือกำเนิดขึ้นในสหรัฐอเมริกา โดยกลุ่มนักการศึกษาดนตรีชาวอเมริกัน ซึ่งแตกต่างจากระบบการสอนดนตรีแบบดัลโครส ระบบการสอนแบบโคดาย และระบบการสอนดนตรีแบบออร์ฟที่ล้วนแต่มีจุดกำเนิดในยุโรปโดยชาวยุโรป

ในราวปี ค.ศ.1957 มีการจัดตั้งโครงการพัฒนาเยาวชนในด้านดนตรี โดยบริษัทฟอร์ด (Ford) ได้ให้ทุนสนับสนุนให้สมาคมนักการศึกษาดนตรีแห่งสหรัฐอเมริกา (The National Association for Music Education) หรือมีชื่อย่อว่า MENC ก่อตั้งเมื่อปีค.ศ.1907 ที่จัดเป็นสมาคมที่ด้านดนตรีศึกษาที่ใหญ่และมีสมาชิกมากที่สุดในโลก MENC ริเริ่มโครงการ CM คือแนวการสอนดนตรีที่ถือกำเนิดจากโครงการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์แก่นักดนตรีเยาวชน เดิมมีชื่อ

โครงการว่า “The Contemporary Music Project for Creativity in Music (CMP)” แต่ภายหลังได้ปรับให้สั้นลงเพื่อให้จดจำได้ง่าย ปัจจุบันเรียกว่า “Comprehensive Musicianship” ซึ่งมีชื่อย่อว่า CM ที่ก่อตั้งขึ้นภายใต้แนวคิดที่ว่า การเรียนดนตรีนั้นควรเรียนด้วยวิธีบูรณาการ ด้วยความเชื่อว่าแต่ละองค์ประกอบดนตรี นั้นล้วนมีความสัมพันธ์กัน โดยจัดเรียนรู้หลากสาระไปในเวลาเดียวกัน นักเรียนจึงจะเรียนรู้ได้อย่างครบถ้วน มากกว่าการเรียนแยกแต่ละวิชาอย่างสิ้นเชิง ซึ่งเรียกได้ว่าเป็นการเรียนดนตรีแบบองค์รวม (total music teaching)

ในช่วงเริ่มต้นได้เน้นให้นักเรียนได้ศึกษาเรียนรู้สาระดนตรีผ่านบทเพลงร่วมสมัย (contemporary piece) เพียงอย่างเดียว แต่คณะกรรมการส่วนหนึ่งมีความเห็นว่า การเรียนรู้แต่เพียงดนตรีร่วมสมัยยังไม่สามารถครอบคลุมสาระดนตรีที่ต้องการสอนได้ครบถ้วน คณะกรรมการจึงได้ข้อตกลงในการประชุมที่จัดขึ้นที่มหาวิทยาลัยนอร์ทเวสเทิร์น ในปีค.ศ.1965 มีการปรับเปลี่ยนวัตถุประสงค์ของโครงการ โดยให้นักเรียนได้เรียนรู้ดนตรีทุกประเภทในวงกว้างขึ้น ได้แก่ ดนตรีคลาสสิกทุกยุคสมัย ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีแจ๊ซ ดนตรีร่วมสมัย ไม่เพียงแต่เจาะจงดนตรีสมัยใหม่เหมือนแต่เดิม

Comprehensive Musicianship มีวัตถุประสงค์เพื่อเพิ่มศักยภาพในการสร้างสรรค์ทางดนตรีแก่เด็กนักเรียนดนตรีในโรงเรียนของรัฐเพื่อสร้างพื้นฐานทางดนตรี ทำความเข้าใจดนตรีร่วมสมัยเพื่อพัฒนาสู่ความเป็นนักดนตรีอาชีพ ที่มีความพร้อมทั้งทักษะการแสดง การวิเคราะห์และการประพันธ์เพลงจากความเข้าใจเพื่อศึกษา บทเพลงทุกประเภทตั้งแต่ยุคโบราณไปจนถึงดนตรีร่วมสมัย และดนตรีสมัยนิยมเพื่อเปิดประสบการณ์ให้นักเรียนได้เรียนรู้จักบทเพลงให้หลากหลายมากที่สุด รูปแบบการเรียนรู้ของ Comprehensive Musicianship ได้แก่

1. การแสดงดนตรี
2. การทำกิจกรรมการฟังที่เข้มข้น โดยมีการคิดวิเคราะห์สิ่งที่ฟัง
3. การประเมินคุณค่าของบทเพลง
4. การประพันธ์เพลง
5. การอิมโพรไวส์หรือการด้น

Comprehensive Musicianship (CM) เป็นระบบการสอนดนตรีที่มีความยืดหยุ่น ไม่ได้มีการกำหนดรูปแบบและวิธีการเรียนรู้ที่ตายตัว ดังเช่น ระบบการสอนดนตรีชนิดอื่น ในด้านการฝึกโสตทักษะ (Solfege) ไม่มีการเรียกใช้สัญญาณมือ (Hand sign) เหมือนระบบการสอนดนตรีแบบโคดาย และไม่ได้มีการกำหนดเรื่องเครื่องดนตรีที่ใช้ในการเรียนรู้เหมือนระบบการสอนดนตรีแบบออร์ฟ

2) แนวคิดการสอนดนตรีของโรเบิร์ท เอบรัมสัน

โรเบิร์ท เอบรัมสัน (Robert M. Abramson) เป็นอาจารย์ดนตรีชาวอเมริกันรุ่นใหม่ที่มีบทบาทสำคัญในปัจจุบัน ที่ได้ประยุกต์และพัฒนาสื่อการเรียนดนตรีตามหลักปรัชญาการสอนดนตรีแบบดัลโครส ซึ่งมีผลงานเป็นที่ยอมรับในนานาประเทศและมีผู้นำผลงานประพันธ์คู่มือการสอนไปใช้เป็นคู่มือการเรียนรู้ ที่นับเป็นประโยชน์ต่อการเผยแพร่ปรัชญาการสอนดัลโครสให้เป็นที่รู้จักและเข้าใจมากขึ้น

ผู้เขียน “Rhythm Games for Perception & Cognition และ”Feel it Rhythm Games for All” แต่เสียชีวิตไปเมื่อราว 5 ปีที่ผ่านมา เอบรัมสัน เป็นครูสอนยูริทธมิกส์ชาวอเมริกันคนแรกที่เป็นผู้ชาย และได้รับประกาศนียบัตร Diplome Supirier จาก Dalcroze Institute ที่กรุงเจนีวา สวิตเซอร์แลนด์ ก่อนที่เอบรัมสันจะเสียชีวิต ได้ดำรงตำแหน่งหัวหน้าโครงการสอนยูริทธมิกส์ที่ Manhattan School ที่นิวยอร์ก เอบรัมสันถือเป็นผู้บุกเบิกการบันทึกบทเรียนยูริทธมิกส์จากการสอนนักเรียนและการสร้างสรรค์เกมดนตรี (Abramson, 1998) ซึ่งภายหลังได้มีการบันทึกเสียงบรรเลงเปียโนประกอบกิจกรรมบนแผ่นเสียง แต่การนำมาใช้มีความจำกัดเนื่องจากมีเสียงการอธิบายและให้สัญญาณดนตรี ด้วยตัวของเอบรัมสันเอง ซึ่งหากนำมาใช้โดยผู้สอนต้องทำการแปลซ้อนเข้าไปอาจทำให้ผู้เรียนสับสนและไม่เข้าใจวิธีการเล่นเกมดนตรี เช่น เกมส่งลูกบอลตามชีพจรจังหวะของเพลง ทันทีที่เพลงหยุดให้หยุดส่ง ทันทีที่เพลงบรรเลงต่อให้ผู้เรียนส่งลูกบอลต่อไป หรือสัญญาณสั่งให้เปลี่ยนทิศทางการส่งหรือ “change” แปลว่าให้นักเรียนเปลี่ยนทิศทางการส่งบอลไปอีกทิศหนึ่ง แต่เนื่องจากบทเพลงบันทึกไว้ในแผ่นเสียง ผู้สอนจึงไม่สามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบการเล่นเกม เพราะไม่ได้มีโน้ตเพลงประกอบให้ในหนังสือทั้ง 2 เล่ม

ประโยชน์ที่ได้จากการศึกษาผลงานทั้ง 2 เล่มของเอบรัมสันนี้ ทำให้ผู้วิจัยได้เรียนรู้วิธีการและช่วงเวลาที่เหมาะสมในการให้สัญญาณดนตรี รวมทั้งได้ศึกษาแนวคิดในการแปรรูปแบบของเกมดนตรีแบบดัลโครสพื้นฐานมาเป็นกิจกรรมที่หลากหลาย โดยเฉพาะการได้เรียนรู้วิธีการบรรเลงประกอบการเคลื่อนไหว โดยใช้รูปแบบจังหวะและเนื้อดนตรีที่หลากหลาย แต่เนื่องจากเอบรัมสันเป็นนักเปียโนฝีมือระดับสูง บทเพลงที่บรรเลงประกอบมักมีการใช้เสียงประสานและปริมาณโน้ตจำนวนมาก รวมทั้งเทคนิคการประพันธ์ในสไตล์เพลงบลูส์ ที่ใช้บันไดเสียงแบบบลูส์มาใช้เพื่อสร้างสีสันและบรรยากาศที่หลากหลาย แทนที่จะมีเพียงเสียงประสานและคอร์ดแบบดนตรีตะวันตกดั้งเดิม

3) แนวคิดของการสอนดนตรีของจูเลีย ชเนบลิ แบล็ค และ สตีเฟน มอร์

จูเลีย ชเนบลิ แบล็ค (Julia Schnebly-Black) และสตีเฟน มอร์ (Stephen Moore) นักดนตรีอเมริกันทั้งสองที่ได้รับประกาศณียบัตรขั้นสูงสุด (Diplome Superieur) จาก Dalcroze Institute สวิตเซอร์แลนด์ ที่เป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการสอนดนตรีตามแนวการสอนแบบดัลโครส ทั้ง

คู่ได้ร่วมเขียนตำราและคู่มือการสอนดนตรี “The Rhythm Inside” พร้อมทั้งได้ประพันธ์บทเพลงเปียโนชุดหนึ่งโดยบันทึกเสียงลงในแผ่นเสียง ที่ใช้เป็นบทเพลงสำหรับฝึกกิจกรรมที่กำหนดในหนังสือประกอบด้วยคำอธิบายการนำไปใช้อย่างสั้น ซึ่งนำปรัชญาการสอนดนตรีแบบดัลโครส มาใช้เพื่อพัฒนาการทำงานของร่างกาย ความคิดและจิตวิญญาณให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

จากการศึกษาเอกสารและแผ่นซีดีที่แนบมา ประการแรกผู้วิจัยได้พบว่าบทฝึกชุดนี้มีไว้สำหรับใช้สำหรับฝึกผู้ใหญ่โดยมุ่งเน้นผู้ที่เป็นนักดนตรีหรือผู้ที่เป็นครูสอนดนตรี มิใช่เพื่อการสอนแก่เด็กและผู้ที่ยังไม่มีพื้นฐานดนตรีมาก่อน ประการที่สองการที่ไม่ได้มีการบันทึกในรูปของโน้ตเพลงควบคู่กับคู่มือการฝึก ทำให้ผู้สอนดนตรีที่ต้องการนำไปเป็นสื่อการสอนนำไปใช้ได้อย่างจำกัด (Black & Moore, 1997) อาจไม่เกิดประโยชน์เต็มที่ เนื่องจากไม่สามารถปรับความช้าเร็วของจังหวะและไม่สามารถเลือกมาใช้เพียงบางส่วน เหมือนเช่นการบรรเลงจากโน้ตเพลง ซึ่งผู้สอนสามารถเลือกปรับความเร็วให้เหมาะสมกับผู้เรียนแต่ละกลุ่มอายุ ผู้สอนสามารถเลือกเพียงบางส่วนมาใช้เพื่อวัตถุประสงค์ที่ต้องการเน้นให้กับผู้เรียนในขณะนั้น แต่ข้อดีของบทฝึกชุดนี้ คือมีการบันทึกเสียงผู้สอนบอกวิธีการฝึกที่ละขั้นอย่างชัดเจน เข้าใจง่าย ซึ่งทำให้ผู้เรียนทำตามแต่ละขั้นตอนได้อย่างไม่ผิดพลาด เนื่องจากวิธีการใช้คำพูดในการกำหนดขั้นตอนการทำกิจกรรม ต้องใช้คำพูดที่สั้นกระชับได้ใจความโดยเฉพาะอย่างยิ่งในการสอนเด็ก ซึ่งยังรู้คำศัพท์ไม่มากเท่ากับผู้ใหญ่ เนื่องจากการใช้คำพูดที่วกวนหรืออธิบายละเอียดเกินไป ทำให้ผู้เรียนสับสนและไม่เข้าใจ ทำให้กระบวนการสอนไม่เป็นไปตามที่ตั้งใจและเกิดประสิทธิภาพ

4) แนวคิดการสอนดนตรีของ มาร์จา ลีนา จุนทุเนน

มาร์จา ลีนา จุนทุเนน (Marja-Leena Juntunen) อาจารย์สอนทฤษฎีดนตรีและสอนวิชายูริทธมิกส์ชาวฟินแลนด์ ที่นำปรัชญาการสอนดนตรีแบบดัลโครสและบทประพันธ์ รวมทั้งงานประพันธ์ที่เป็นต้นฉบับภาษาฝรั่งเศสของดัลโครสมาวิจัยและนำความรู้ที่ได้มาประยุกต์สร้างสรรค์เป็นแบบฝึกหัด เพื่อนำไปใช้เป็นสื่อ และกระบวนการสอนวิชาทฤษฎีดนตรีแก่นักศึกษาดนตรีในระดับปริญญาตรีที่มหาวิทยาลัยอูลู (University of Oulu) ประเทศฟินแลนด์ แต่ไม่ได้สร้างสรรค์แบบฝึกที่ใช้สำหรับผู้เรียนที่เป็นเด็กหรือยังมีพื้นฐานดนตรีในเบื้องต้นขึ้นไป นอกจากนี้ยังเป็นแบบฝึกหัดเพื่อการเรียนรู้เฉพาะทฤษฎีดนตรี มิได้เพื่อเสริมสร้างทักษะความเป็นนักดนตรีในด้านทักษะทางจังหวะโสตทักษะหรือทักษะการเคลื่อนไหว

ผู้วิจัยเห็นด้วยกับผู้ประพันธ์ว่าควรมีการนำบทประพันธ์ที่ดัลโครสได้ประพันธ์ขึ้นมาใช้ประกอบการสอนยูริทธมิกส์ ให้แพร่หลายมากขึ้น โดยเฉพาะที่สหรัฐอเมริกามักไม่ได้กล่าวถึง โดยมักนำตัวอย่างจากบทประพันธ์สำหรับเปียโนของนักประพันธ์เปียโนมาใช้ประกอบการสอนจึงควร

ศึกษาวิธีการประพันธ์เพลงสำหรับใช้ในการสอนดนตรีผ่านการเคลื่อนไหวร่างกายที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยเฉพาะจึงจะเป็นการตอบสนองวัตถุประสงค์ในการสอนได้ดียิ่งขึ้น

5) แนวคิดการสอนดนตรีของ โมนิกา เดล

โมนิกา เดล (Monica Dale) ได้นำปรัชญาการสอนดนตรีแบบดัลโครสมาประยุกต์ใช้ โดยตั้งชื่อระบบการสอนของตนว่า *MusiKinesis* และผู้เขียนตำรา ที่ได้รวบรวมบทประพันธ์ที่เดลประพันธ์ขึ้น รวมทั้งได้คัดเลือกบทเพลงพื้นเมืองของชาติต่างๆ มาสร้างสรรค์แผนการสอน ตามหลักปรัชญาดัลโครส ที่ออกเผยแพร่ครั้งแรกเมื่อปี ค.ศ.2000 มีชื่อว่า “Eurhythmics for Young Children” ที่มีจำนวน 3 เล่ม ที่แบ่งออกตามภาคเรียนของโรงเรียนที่มี 3 ภาคการศึกษา โดยมีการสอดแทรกสาระดนตรีที่สำคัญ ไว้ในการสอนบทเพลงและกิจกรรมที่ควบคู่ ได้แก่

Six Lessons for Fall กิจกรรมดนตรีที่ออกแบบตามเทศกาลและวันสำคัญของอเมริกา ในช่วงฤดูใบไม้ร่วง กิจกรรมเคลื่อนไหวตามแบบใบไม้ที่ร่วงหล่น หรือวันขอบคุณพระเจ้าโดยมีการใช้ความคิดเพื่อ จินตนาการในการสวมบทบาทต่างๆ เช่นการกระโดดหนีข้ามรั้วของสัตว์ต่างๆ ในคืนวันขอบคุณพระเจ้า โดยมีโน้ตเพลงสำหรับให้ผู้สอนบรรเลงประกอบการกระโดดแนะนำไว้ให้สั้นๆท้ายบท

Six Lessons for Winter กิจกรรมดนตรีที่ออกแบบตามเทศกาลและวันสำคัญของอเมริกา ในช่วงฤดูหนาว เช่น บทเพลงที่เกี่ยวกับเทศกาลคริสต์มาส การใช้รูปแบบจังหวะที่มีชื่อเรียกว่า Anapest โดยประกอบด้วยโน้ตตัวเขบ็ต 2 ตัว ตามด้วยโน้ตตัวดำหนึ่งตัว โดยยกตัวอย่างเพลง Jingle Bells ที่ใช้โมดจังหวะอนาเปสต์ (Anapest) ที่ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 2 ตัวและโน้ตตัวดำมาต่อเชื่อมกัน

Six Lessons for Spring กิจกรรมดนตรีที่ออกแบบตามเทศกาลและวันสำคัญของอเมริกา ในช่วงฤดูใบไม้ผลิ เป็นเล่มที่มีเนื้อหาบรรจุอยู่มากที่สุดใน 3 เล่ม โดยมีเนื้อหาทางดนตรีที่ยากขึ้น ได้แก่ เรื่องการเปลี่ยนแปลงอัตราจังหวะที่เป็นแบบอัตราจังหวะ 2, 3, 4 ธรรมดา โดยมีการกำหนดท่าทางการตบมือให้ผู้เรียน ตบจังหวะขึ้นลง ในอัตราจังหวะแบบ 2 ธรรมดา และการตบมือในรูปทรงสามเหลี่ยม หากบทเพลงอยู่ในอัตราจังหวะแบบ 3 ธรรมดา การตบมือเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมจัตุรัสในอัตราจังหวะแบบ 4 ธรรมดา เพื่อให้ผู้เรียนได้เห็นความแตกต่างของขนาดของห้องดนตรีที่มีขนาดแตกต่างกันที่รับรู้ได้จากการเปลี่ยนท่าทางการตบมือ

ผู้วิจัยได้ศึกษาวิธีการอธิบายบทเพลง วัตถุประสงค์ของการฝึกที่เดล ได้ระบุไว้อย่างละเอียด และศึกษาวิธีการเขียนขั้นตอนการเรียนที่เข้าใจได้ง่าย ทางด้านขวามือจะมีตัวอักษรขนาดเล็กที่อธิบายรายละเอียดเพื่อให้ผู้สอนนำไปใช้สอนได้จริง แต่พบว่าเนื้อเพลงและกิจกรรมดนตรี

ส่วนมากนั้น ล้วนเป็นวัฒนธรรมการดำเนินชีวิตของชาวตะวันตก หากนำมาใช้สอนโดยไม่ประยุกต์ ผู้เรียนอาจไม่ได้เข้าใจถึงความหมายและวัตถุประสงค์ที่แท้จริงของผู้ประพันธ์

2.2 ทฤษฎีการเคลื่อนไหวสรีระที่ไม่ได้เกี่ยวข้องกับการสอนดนตรีโดยตรง

ดัลโครสมีความสนใจในเรื่องระบบการทำงานของสมองที่เกี่ยวข้องกับศักยภาพการเรียนดนตรี รูปแบบของการสอนดนตรีแบบที่ไม่พบในแนวการสอนดนตรีแบบอื่น ได้แก่ กิจกรรมการตอบสนองอย่างรวดเร็ว (quick reaction) ซึ่งผู้เรียนจะต้องมีความตื่นตัวในการรับฟัง สัญญาณดนตรี (musical cue) ที่ผู้สอนกำหนดขึ้นและทำความเข้าใจกับผู้เรียนไว้ล่วงหน้า ทันทีที่สัญญาณดนตรีดังขึ้น ผู้เรียนต้องควบคุมร่างกายให้ตอบสนองในแนวทางที่ได้กำหนดไว้โดยผู้สอน การฝึกรูปแบบนี้จำเป็นต้องอาศัยโสตทักษะในขณะที่ต้องตอบสนองด้วยการเคลื่อนไหวสรีระให้ถูกต้องและรวดเร็ว ความสัมพันธ์ของดนตรีและศักยภาพของสมอง ดัลโครสได้ทำการออกแบบกิจกรรมดนตรีที่เกิดจากชั้นเรียนทดลอง จึงทำให้ดัลโครส ยูริทธมิกส์มีความโดดเด่นกว่าปรัชญาการสอนดนตรีที่รู้จักอื่นๆ เช่น แนวการสอนดนตรีของโคดาย แนวการสอนดนตรีแบบออร์ฟ การสอนดนตรีแบบซูซูกิ เป็นต้น รูปแบบกิจกรรมดนตรีที่ทำให้ปรัชญาการสอนดนตรีแบบดัลโครส ออกแบบภายใต้แนวคิดของความสัมพันธ์ระหว่างเวลา-พื้นที่-แรง (time-space-energy) ซึ่งผู้เรียนต้องอาศัยการรับรู้ทางด้านการเคลื่อนไหวในการปรับทั้ง 3 สิ่งให้สมดุลกัน

ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาและทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับระบบการทำงานของสมองที่เกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหว ร่างกาย ตลอดจนความสำคัญของการเคลื่อนไหวสรีระ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในกระบวนเพิ่มศักยภาพการการเรียนรู้ ในผู้เรียน โดยเลือกทำการศึกษา ระบบการเรียนรู้ทั้ง 5 ระบบได้แก่

2.2.1 แนวคิดการสอนคิเนซิโอโลยี

Educational kinesiology (Edu-K) คือระบบการสอนที่ พอล เดนนิสสัน (Paul Dennison) นักการศึกษาที่มีชื่อเสียงชาวอเมริกันได้คิดค้นขึ้น จากการทำงานร่วมกับกลุ่มนักเรียนที่มีความบกพร่องทางการเรียนรู้ ท่าทางการเคลื่อนไหวที่ออกแบบขึ้น โดยเฉพาะสำหรับการเพิ่มศักยภาพการทำงานของสมองทั้งสองซีกให้ทำงานอย่างสมดุลกัน Edu-K เป็นระบบการเรียนรู้ร่วมสมัยที่ให้ความสำคัญกับการเคลื่อนไหว แนวคิดการนำทักษะการเคลื่อนไหวมาเป็นหัวใจของการพัฒนาศักยภาพของสมอง ที่เดนนิสสัน ได้ทำวิจัยพบว่า สามารถเพิ่มศักยภาพการเรียนรู้ในทุกแขนง ต่อมาภายหลังเดนนิสันและเกล (Gail E.Dennison) ภรรยานักเต้นรำ ได้ร่วมกันคิดค้นรูปแบบและระบบการพัฒนาสมองที่เรียกว่า *เบรนยิม* (Brain Gym) ที่กำเนิดขึ้นในสหรัฐอเมริกา

2.2.2 แนวคิดการพัฒนาสมองแบบเบรนยิม

พอล เดนนิสัน (Paul Dennison) เป็นนักการศึกษาชาวอเมริกัน แห่งมหาวิทยาลัยมิซซูรี (University of Missouri) ในมลรัฐแคนซัสซิตี เขาและภรรยาช่วยกันรังสรรค์ระบบการสอนขึ้นใหม่เมื่อปี ค.ศ.1970 เพื่อสอนวิชากลุ่มสาระทั่วไปในกลุ่มเด็กพิเศษที่มีความบกพร่องทางการเรียนรู้ (learning disabilities) ที่เดนนิสให้ชื่อว่าว่า *เบรนยิม* แม้ว่าแรกเริ่มระบบนี้จะมีวัตถุประสงค์เพื่อการสอนกลุ่มเด็กพิเศษ แต่ในภายหลัง เดนนิสันพบว่าระบบการสอนนี้มีคุณประโยชน์ในการช่วยลดความเครียดในหมู่นักศึกษา ที่เกิดความเครียดจากการเรียน สร้างเสริมสมาธิ และเพิ่มศักยภาพทางการเรียนให้กับผู้คนทั่วโลกทุกเพศทุกวัย จนกระทั่งปัจจุบัน ได้รับการยอมรับและมีการนำไปใช้แพร่หลายในประเทศต่างๆ

ผู้วิจัยศึกษาความเชื่อมโยงของทั้งเบรนยิมและดัลโครส ยูริทธมิกส์ พบว่าเบรนยิมมีความคล้ายกับดัลโครส ยูริทธมิกส์ ในแง่ที่ว่า แนวความคิดที่ริเริ่มให้เกิดการพัฒนามาเป็นระบบการเรียนการสอนใหม่ เกิดจากการได้พบปัญหาของระบบการศึกษาที่ต่างเห็นว่า นักเรียนของตนมีความบกพร่องในหลายๆด้าน ผู้วิจัยจึงย้อนไปศึกษาปรัชญาทางการศึกษา ที่เป็นรากฐานของแนวคิดทั้งสองข้างต้น โดยศึกษาแนวคิดของนักปรัชญากรีก ได้แก่ พลาโต (Plato) และอริสโตเติล (Aristotal) ต่างได้วางรากฐานให้กับระบบการศึกษาที่เป็นต้นแบบมาจนถึงปัจจุบัน ท่านทั้งสองเน้นว่า การเรียนวิชาการเคลื่อนไหวและวิชาพลศึกษา (physical education) มีความจำเป็นที่ต้องบรรจุอยู่ในส่วนหนึ่งของกระบวนการเรียนรู้ (Juntunen, 2004)

ดัลโครสเรียกรูปแบบการสอนดนตรีของเขาว่า การเรียนดนตรีที่ต้องใช้ศักยภาพของร่างกายทุกส่วนในกระบวนการเรียนรู้ ส่วนเดนนิสันเรียกระบบการฝึกเบรนยิมว่าเป็นการเรียนรู้ที่ต้องใช้สมองทุกส่วน “whole-brain learning” ถึงแม้เดนนิสันมุ่งหวังในการพัฒนาศักยภาพสมองทั้งสองซีกอย่างเท่าเทียมกันเพื่อสร้างเสริมสร้างสมาธิทางการเรียน แต่ไม่ได้ใช้ทักษะการเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อการเรียนดนตรีเช่นเดียวกับดัลโครส ยูริทธมิกส์ ที่เน้นกระบวนการทำงานของสมองควบคุมสั่งการเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อทำความเข้าใจสาระดนตรีให้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น

2.2.3 แนวคิดการสอนเคลื่อนไหวร่างกายของลาบาน

ทฤษฎีการเคลื่อนไหวตามแบบลาบาน (Laban Movement) ซึ่งรูดอล์ฟ ลาบาน (Rudolf Laban) ได้คิดค้นขึ้น เป็นเทคนิคการเคลื่อนไหวที่ยึดถือรูปแบบการเคลื่อนไหวพื้นฐาน 8 รูปแบบ ในการสร้างสรรค์นาฏลีลา (movement piece) เพื่อเพิ่มความหลากหลายของการเคลื่อนไหวให้น่าสนใจ โดยเฉพาะสามารถเพิ่มความโดดเด่นให้กับรูปแบบจังหวะของเพลง สื่อสารอารมณ์ของบทเพลง ซึ่งรูปแบบเคลื่อนไหวพื้นฐานแบบลาบานประกอบด้วย

1. การกด (pressing)
2. การสะบัด (flicking)
3. การพุ่งเข้าใส่ หรือการผลัก (punching or thrusting)
4. การเคลื่อนไหวที่ลอยคล้ายการโบยบิน (floating or flying)
5. การงอ การย่อ (wringing)
6. การเดินที่เร็วกว่าปกติ (dabbing)
7. การเคลื่อนไหวที่ว่องไวและคมชัด (slashing)
8. การเคลื่อนไหวแบบต่อเนื่องเสมือนการลื่นไหล (gliding)

การศึกษาเรื่องท่าทางในการเคลื่อนไหวทั้ง 8 ชนิดนี้ เป็นองค์ความรู้ที่นักเต้นรำและผู้สอนดนตรีผ่านการเคลื่อนไหวร่างกายจำเป็นต้องเรียนรู้ ทั้งยังสามารถใช้ในการวิเคราะห์ท่าทางการเคลื่อนไหวชนิดต่างๆ และใช้เทคนิคการจดบันทึกท่าเต้นที่เรียกว่า สัญกรณ์ลาบาน (Labanotation) ที่ลาบานคิดค้นขึ้น เมื่อปี ค.ศ.1928 เพื่อวิเคราะห์การตีความท่าทางการเต้นรำ วิเคราะห์ท่าทางการเคลื่อนไหวของมนุษย์ สัญกรณ์ลาบานเป็นสื่อสำคัญในการสอนสำหรับนักเต้นรำ นักแสดง นักดนตรี นักกีฬาและนักบำบัดด้วย เพื่อสามารถสืบทอดและอนุรักษ์ท่าเต้นรำที่สร้างสรรค์ขึ้นไม่ให้สูญหายไป และสามารถถ่ายทอดไปสู่นักเต้นรำรุ่นหลัง

ผู้วิจัยได้นำหลักการเคลื่อนไหวทั้ง 8 รูปแบบ มาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ บทเพลงที่สอดคล้องกับจังหวะการเคลื่อนไหวตามธรรมชาติ โดยวิเคราะห์รูปแบบจังหวะที่เกิดขึ้นจากการเคลื่อนไหวดังกล่าว มาใช้ในการกำหนดรูปแบบของทำนองเพลง

2.2.4 แนวคิดการสอนการเคลื่อนไหวแบบอเล็กซานเดอร์

“อเล็กซานเดอร์เทคนิค” (Alexander Technique) เป็นเทคนิคการเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อช่วยพัฒนาและฟื้นฟูนักดนตรีที่ต้องการแก้ไขเรื่องความบกพร่องเรื่องหรือเพื่อบำบัดการบาดเจ็บจากการซ้อมดนตรี การบาดเจ็บอาจเกิดจากการจับเครื่องดนตรีที่ผิดวิธี เป็นเหตุให้เกิดความตึงของกล้ามเนื้อ ทำให้เป็นอุปสรรคในการแสดง การบาดเจ็บของกล้ามเนื้อทำให้เกิดข้อจำกัดในการบรรเลงให้ได้เสียงที่มีคุณภาพ นักดนตรีบางรายที่มีอาการบาดเจ็บรุนแรงหรือเรื้อรังอาจต้องเลิกอาชีพการเป็นนักดนตรี

ในขณะที่ผู้วิจัยศึกษาอยู่ที่ Longy School of Music ได้เรียนรู้เทคนิคการ ผ่อนคลายกล้ามเนื้อส่วนต่างๆ ที่มีความสำคัญต่อการเล่นเครื่องดนตรี ได้แก่ แขน หัวไหล่ หลัง คอ ได้รับการปรับทางนั่งในการเล่นเปียโนการใช้ลำตัวและการถ่ายน้ำหนักของไหล่และต้นแขน ซึ่งทำให้ซ้อมดนตรีได้นานขึ้นโดยกล้ามเนื้อไม่รู้สึกตึงหรือเมื่อยล้า การสร้างความแตกต่างของเสียงดังเบาก็ทำได้

หลากหลายและชัดเจนยิ่งขึ้น ผู้วิจัยพบว่า “อเล็กซานเดอร์เทคนิค” เป็นทักษะการเคลื่อนไหวที่จำเป็นต่อนักดนตรีทุกเครื่องดนตรี ที่เสริมสร้างประสิทธิภาพในการซ้อมและการแสดงดนตรี แต่ดัลโครส ยูริทธมิกส์ เป็นการเรียนรู้สาระดนตรีด้วยการเคลื่อนไหวเพื่อความเข้าใจดนตรีและแสดงออกทางดนตรีดีขึ้น โดย “อเล็กซานเดอร์เทคนิค” เป็นกิจกรรมการเคลื่อนไหวที่ไม่ได้มีการบรรเลงดนตรีควบคู่กับการเคลื่อนไหวในระหว่างทำการฝึก จึงแตกต่างจากรูปแบบการเรียนดนตรีแบบดัลโครสที่มีดนตรีเป็นส่วนสำคัญที่บรรเลงควบคู่ไปกับการเคลื่อนไหวร่างกาย ไม่ว่าด้วยกลองหรือด้วยเสียงของเครื่องดนตรี แต่ในการสอนดนตรีแบบดัลโครสโดยส่วนมาก ครูผู้สอนนิยมบรรเลงเปียโนเนื่องจากเปียโนเป็นเครื่องดนตรีที่มีช่วงเสียงที่กว้างและยังสามารถบรรเลงเสียงประสาน ซึ่งเป็นประโยชน์ในการฝึกโสตทักษะได้กว้างขวางกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น

จากการเรียนรู้เทคนิคการผ่อนคลายกล้ามเนื้อแบบอเล็กซานเดอร์ ผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์บทเพลงที่มีจังหวะช้า อ่อนโยน มีบรรยากาศที่ทำให้เกิดความผ่อนคลายส่วนต่างๆ จากการเคลื่อนไหวร่างกายประกอบเพลงกิจกรรมการเคลื่อนไหวแบบ Body Mapping บาบาร่า โคนาเบล (Barbara Conable) ครูสอนวิชาสอนอเล็กซานเดอร์เทคนิค ที่มีชื่อเสียงระดับโลก ได้ถ่ายทอดประสบการณ์กว่า 30 ปีของการสอน อเล็กซานเดอร์เทคนิค ให้แก่นักดนตรีทั่วโลกและ ทั่วประเทศสหรัฐอเมริกาลงในหนังสือ *“What Every Musician Needs to Know About The Body”* เพื่อเป็นคู่มือที่ต้องการสื่อสารความรู้และวิธีการฝึกให้แก่ครูผู้สอนและนักเรียน ที่ล้วนเป็นนักดนตรีที่ต้องการแก้ไขปรับปรุงในด้านการเล่นเครื่องดนตรี โคนาเบลได้นำหลักการสอนทักษะการเคลื่อนไหวของ อเล็กซานเดอร์เทคนิค มาสร้างสรรค์ระบบการสอนขึ้นใหม่เรียกว่า *บอดีแมปปิง* (Body Mapping) เมื่อค.ศ. 2004 โคนาเบล ได้รวบรวมครูดนตรี นักดนตรีที่สนใจจำนวนหนึ่งที่เมือง แอนโดเวอร์ (Andover)

แคทรีน วูดาร์ด (Kathryn Woodard) นักเปียโนและนักวิจัยเรื่องการสอนทักษะการเคลื่อนไหวร่างกายให้แก่นักดนตรีด้วยการประยุกต์หลักการของ Body Mapping วูดาร์ดได้เรียนรู้และแก้ไขความบกพร่องในการเล่นเปียโนจากประสบการณ์ส่วนตัว จึงได้นำองค์ความรู้มาถ่ายทอดแก่นักเรียนดนตรีรุ่นหลัง ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำภาควิชาการแสดงดนตรีแห่งมหาวิทยาลัยเท็กซัส (Texas A&M University) สหรัฐอเมริกา วูดาร์ดพบความเชื่อมโยงของทักษะการเคลื่อนไหวร่างกายที่ส่งผลในเชิงบวกแก่ประสิทธิภาพในการแสดงของนักดนตรี วูดาร์ดได้พิสูจน์จากการวิจัยว่าความเข้าใจเรื่องทักษะการเคลื่อนไหวร่างกายถือเป็นส่วนสำคัญของการเรียนรู้ดนตรี (Woodard, 2009)

2.2.5 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

แคเรน กรีนเฮด (Karen Greenhead) ครูสอนดัลโครส ยูริทธมิกส์ผู้มีชื่อเสียงชาวอังกฤษ ผู้อำนวยการสมาคมดัลโครสแห่งประเทศอังกฤษ สอนวิชาดัลโครส ยูริทธมิกส์แก่นักศึกษา

และบุคคลทั่วไป กรีนเฮดได้ทำวิจัยเกี่ยวกับข้อบกพร่องของทักษะดนตรี ในหมู่นักเรียนดนตรีระดับมหาวิทยาลัยที่ Royal Northern College แห่งสหราชอาณาจักร กรีนเฮดพบว่า เมื่อผ่านขั้นตอนการฝึกการบรรเลงไวโอลินบนแทรมโพลีน (trampoline) ซึ่งเป็นอุปกรณ์สำหรับฝึกกระโดด นักไวโอลินที่บกพร่องในด้านการแสดงออกทางดนตรี สามารถบรรเลงอย่างมีชีวิตชีวาและมีอารมณ์ดนตรี กรีนเฮดสรุปว่านักดนตรีที่มีปัญหาทางด้านการรักษาความสม่ำเสมอทางจังหวะและการแสดงออกทางดนตรี มีพัฒนาการที่ดีขึ้นหลังเข้ารับการฝึกผ่านการเคลื่อนไหวร่างกาย

งานวิจัยในระดับปริญญาเอกของโจน โปป (Joan Pope) เรื่องประวัติศาสตร์ความเป็นมาและพัฒนาการของปรัชญาการสอนดนตรีแบบดัลโครสในออสเตรเลียและนิวซีแลนด์ ได้บันทึกและรวบรวมกิจกรรมดนตรีที่ Heather Gell ครูสอนดัลโครส ยูริทธมิกส์รุ่นบุกเบิกชาวออสเตรเลียที่ได้สอนกิจกรรมดนตรีและการเคลื่อนไหวผ่านทางการกระจายเสียงทางวิทยุในอดีต มาให้คนรุ่นหลังได้ศึกษาอ้างอิง โปปศึกษาการเรียนการสอนดัลโครส ยูริทธมิกส์ ในออสเตรเลียตั้งแต่รุ่นแรกอย่างละเอียดและรวบรวมปรัชญาการสอนของดัลโครสอย่างละเอียด โปปแสดงให้เห็นความเชื่อมโยงระหว่างการเคลื่อนไหวร่างกายในวิชาพลศึกษาที่พัฒนารูปแบบมาเป็นการเรียนดนตรีภายใต้หลักปรัชญาดัลโครสในออสเตรเลีย

2.3 แนวคิดของบทฝึกสรีระสัมพันธ์ เพื่อการพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรี

แม้ว่าในประเทศไทยจะมีสถาบันสอนดนตรีหลายแห่ง ที่เปิดสอนทักษะความเป็นนักดนตรีและมีบุคลากรเพิ่มขึ้น แต่ยังคงมีปัญหาที่สำคัญที่สุดคือบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้ประกอบในการสอนทักษะความเป็นนักดนตรีโดยเฉพาะนั้นมีไม่เพียงพอ สำหรับบทเพลงเฉพาะเพื่อการผสมผสานการเรียนดนตรีเข้ากับการเคลื่อนไหวร่างกายยังไม่เคยมีในประเทศไทย นอกจากนี้ยังไม่มีแบบฝึกหัดหรือตำราที่ใช้เป็นสื่อการสอนที่ตรงต่อวัตถุประสงค์ในการสอนดนตรีและการเคลื่อนไหว บทเพลงที่คัดเลือกมาใช้ประกอบในการสอนนั้น ล้วนเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อการแสดงเดี่ยวหรือเพื่อการฟัง แต่มิใช่เพื่อการพัฒนาทักษะทางดนตรีในรูปแบบของการเคลื่อนไหวร่างกาย

ปัจจุบันครูผู้สอนจึงจำเป็นต้องบรรเลงสด โดยอาศัยการสังเกตการตอบสนองของผู้เรียนว่าสามารถเคลื่อนไหวได้สอดคล้องกับลักษณะของดนตรีมากน้อยเพียงใด ครูที่ผ่านการฝึกฝนทางด้านการสอนดัลโครส ยูริทธมิกส์ จึงต้องสร้างสรรค์บทเพลงแบบฝึกหัดและเกมดนตรีเฉพาะบุคคลตามความถนัดและความเชี่ยวชาญ โดยต้องเรียงลำดับการสอนและกิจกรรมอย่างเป็นขั้นตอนที่สอดคล้องกันอย่างมีแบบแผน บางครั้งการสอนเพียงสามสิบนาทีอาจต้องครอบคลุมหัวข้อดนตรีหลายหัวข้อหรือสอนสาระดนตรีเพียงเรื่องเดียวภายในเวลาหลายสัปดาห์ ดังนั้นในคาบเรียนของการเรียนยูริทธมิกส์ในแต่ละครั้ง อาจครอบคลุมสาระดนตรีและเนื้อหาได้ครบถ้วนและจบภายในหนึ่งคาบ หรือแผนการสอนนั้นอาจเป็นการสอนส่วนหนึ่งของการวางแผนการสอนที่ต่อเนื่องทั้งภาคเรียน ดังนั้นจึงไม่มี

แผนการสอนดนตรีแบบดัลโครสใดที่ซ้ำเดิมเพราะในการสอนแต่ละครั้งผู้สอนต้องมุ่งที่ผู้เรียนเป็นส่วนสำคัญ การออกแบบแผนการสอนยูริทธมิกส์เสมือนการออกแบบตัดเย็บเสื้อผ้าให้พอดีกับรูปร่างและความต้องการของผู้ใส่ ผู้สอนต้องคำนึงถึงความสามารถพิเศษและความท้าทายที่เหมาะกับความสามารถของผู้เรียน บทเรียนต้องไม่ยากหรือง่ายจนเกินไปสำหรับผู้เรียนจึงจะเกิดประโยชน์สูงสุดต่อผู้เรียน ดังนั้นดนตรีที่จะใช้ในการสอนทักษะความเป็นนักดนตรีจึงเป็นส่วนสำคัญ ในการสอน ผู้วิจัยเล็งเห็นความจำเป็นต้องประพันธ์ขึ้นใหม่โดยเฉพาะเพื่อตอบสนองต่อวัตถุประสงค์ในการพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรี โดยจะเน้นในเรื่องของจังหวะ ความรู้สึกและทักษะการแสดงออกทางอารมณ์ดนตรีที่เหมาะสมกับบทเพลงแต่ละรูปแบบ

นักประพันธ์เพลงยุคศตวรรษที่ 20 จำนวนมากได้ประพันธ์บทเพลงสำหรับเปียโนที่เป็นเพลงที่มีลักษณะพิเศษ (character pieces) ที่มีบุคลิกหลากหลาย ที่มีวัตถุประสงค์สำคัญในการพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรี แม้ว่าจะเพื่อการฝึกเครื่องดนตรีก็ตาม โดยผู้วิจัยเลือกศึกษาบทประพันธ์ของนักแต่งเพลง ดังต่อไปนี้

1) Kinderzenen Op.15 โดย โรเบิร์ต ชูมันน์ (Robert Schumann)

2) 30 pieces op.27 โดย ดมิทรี คาบาเลฟสกี (Dmitri Kabalevsky)

3) Rhythmics Exercises โดย เอมิล ชาค ดัลโครส (Emile Jaques-Dalcroze)

สำหรับบทเพลงต้นฉบับที่ดัลโครสได้ประพันธ์ขึ้นเป็นพิเศษสำหรับประกอบการสอน ยูริทธมิกส์ในตำราที่รวบรวมบทประพันธ์และแบบฝึกหัดจาก Method Jaques-Dalcroze *Gymnastique Rythmique* ดัลโครสมิได้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำไปใช้เป็นสื่อการสอน หากเป็นเพียงเครื่องช่วยเตือนความจำไม่ให้นักเรียนของเขาลืมบทเรียนที่ได้เรียนในแต่ละชั่วโมง แม้ว่าจะมีการเขียนอธิบายอย่างย่อกำกับไว้แต่ก็ไม่ละเอียดพอ เนื่องจากไม่ได้บ่งชี้กระบวนการนำไปใช้ ข้อมูลที่บันทึกไว้กับโน้ตเพลงที่ดัลโครสประพันธ์ขึ้น จึงไม่เพียงพอที่จะให้ครูรุ่นใหม่นำไปประยุกต์ใช้ในการสอน หรือแม้แต่เป็นตัวอย่างในการเตรียมแผนการสอน (Chocksy, 1986) ส่วนตำราต้นฉบับของ ดัลโครสล้วนแต่เป็นภาษาฝรั่งเศสที่ไม่ได้มีการนำมาแปลเป็นภาษาอังกฤษเพื่อต้องการคงเจตนารมณ์ของดัลโครสไว้ เนื่องจากการแปลความจากต้นฉบับอาจทำให้วัตถุประสงค์ที่แท้จริงอาจคลาดเคลื่อน

ในการประพันธ์บทฝึก *“สรีระสัมพันธ์”* ได้ศึกษาบทเพลงสำหรับบรรเลงเปียโนที่มีบุคลิกหลากหลายและมีความน่าสนใจ ดังนี้

Classic Piano Repertoire โดย วิลเลี่ยม กิลล็อค (William Gillock)

Especially in Jazzy Style เล่ม 1 โดย เดนนิส อเล็กซานเดอร์ (Dennis Alexander)

Carnival Miniatures No.3 ของ Maarten Smit

บทเพลง *Carnival Miniature* มีความน่าสนใจในด้านการประพันธ์ ทั้งด้านการเทคนิคการประพันธ์จังหวะ และเทคนิคการประสานเสียง ศึกษารูปแบบการแบบการพันธ์ทำนองที่เป็นจังหวะขัดในมือขวา การใช้เสียงกระด้างมือขวาเพื่อเป็นกลุ่มคอร์ดเสียงขัด ที่ประกอบด้วยขั้นคู่สองเมเจอร์ การบรรเลงจังหวะแบบออสตินาโตซึ่งหมายถึงแนวซ้ำยืนพื้นที่ปรากฏขึ้นในมือซ้ายเกือบตลอดเพลง การใช้จังหวะแนวซ้ำยืนพื้นในเสียงต่ำของมือซ้ายที่บรรเลงเสียงเบสด้วยโน้ตเดี่ยว ที่ห่างกันเป็นขั้นคู่แปดไปตลอดเพลง ตั้งแต่เริ่มต้นไปจำนวน 47 ห้อง หลังจากนั้นเปลี่ยนรูปแบบเป็นรูปแบบที่เป็นคอร์ดแบบกระจาย ห้องที่ 48-54 เพื่อเปลี่ยนท่อนเพลงในช่วงกลางของเพลง แล้วกลับไปใช้ลักษณะแนวซ้ำยืนพื้นแบบเดิมอีกครั้งในห้องที่ 55 จนกระทั่งจบเพลง

ผู้วิจัยจะนำหลักการสำคัญของการเคลื่อนไหวร่างกาย เริ่มจากศึกษาจังหวะที่เกิดจากการเคลื่อนไหวขั้นพื้นฐาน ได้แก่ การเดิน การวิ่ง การไกวตัว การแกว่งแขน การควบม้า และการกระโดดสลับขา มาใช้ประกอบการเลือกรูปแบบจังหวะ อัตราจังหวะของเพลง แต่ละเพลงที่จะรวบรวมเป็นชุดตามการนำไปใช้ โดยสร้างสรรค์บทฝึกสำหรับบรรเลงด้วยเปียโน เพื่อใช้ในการสอนทักษะความเป็นนักดนตรี รวมทั้งสิ้น 30 บท การแบ่งบทเพลงชุดสรีระสัมพันธ์ ตามลำดับเป็น 3 ระดับขั้น ได้แก่

1) บทฝึกระดับต้น (Elementary Exercises)

2) บทฝึกระดับกลาง (Intermediate Exercises)

3) บทฝึกระดับสูง (Advanced Exercises)

การจัดการแบ่งหมวดหมู่เรียงจากง่ายไปสู่ยาก โดยครูดนตรีทั่วไปสามารถนำไปใช้สอนเด็กและนักเรียนทุกเพศทุกวัย ที่ยังไม่เคยได้รับการฝึกทักษะความเป็นนักดนตรี ตั้งแต่ขั้นพื้นฐานจนถึงขั้นสูงรวมทั้งเสนอแนะการปรับเปลี่ยนรูปแบบกิจกรรมตามที่ได้ระบุไว้ โดยใช้การฝึกเดี่ยว การฝึกเป็นคู่หรือการฝึกรวมกลุ่ม

แนวคิดที่ใช้กำหนดรูปแบบการประพันธ์บทเพลงชุดสรีระสัมพันธ์

1) ทักษะการฟังดนตรี ฝึกแยกแยะลักษณะของจังหวะและเสียงต่างๆ

2) ไหวพริบทางจังหวะ ความจำและความรู้สึกของกล้ามเนื้อ เมื่อเคลื่อนไหวไปกับบทเพลงที่มีลักษณะจังหวะแบบต่างๆ

3) การทำงานสอดคล้องกับส่วนต่างๆ ของร่างกาย

4) จินตนาการ ความคิดสร้างสรรค์ และการแสดงออก

5) การทำกิจกรรมดนตรีร่วมกัน (ensemble)

การทำงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยประยุกต์ใช้หลักปรัชญาการสอนดนตรีของดัลโครส ยูริทธมิกส์ในด้านทักษะการเคลื่อนไหวสรีระ เพื่อวัตถุประสงค์ในการเรียนรู้ดนตรีและศึกษาเทคนิคการเคลื่อนไหวพื้นฐานแบบลาบาน ทั้ง 8 รูปแบบ มาเพื่อเป็นแนวทางในการประพันธ์บทเพลงให้สอดคล้องกับการเคลื่อนไหว ประยุกต์ทฤษฎี *เบรนยิม* เรื่องแนวคิดที่ใช้การเคลื่อนไหวเพื่อเพิ่มศักยภาพของสมองในการเรียนรู้ มาเป็นแนวทางการประพันธ์บทเพลงชุด *“สรีระสัมพันธ์”* สร้างสรรค์กิจกรรมควบคู่กับบทประพันธ์ โดยครอบคลุมสาระที่สำคัญของดนตรีดังต่อไปนี้

ในด้านทฤษฎีการประพันธ์ ยึดหลักการประสานเสียงแบบดนตรีตะวันตก ใช้บันไดเสียงและคอร์ดในระบบอิงกุญแจเสียง การประพันธ์ทำนองจากโมดในการประพันธ์ทำนอง รวมทั้งการใช้เสียงกลุ่มคอร์ดที่สร้างบรรยากาศที่มีความร่วมสมัย เพิ่มเติมจากเสียงประสานมาตรฐานตามแบบแผนทฤษฎีดนตรีตะวันตก โดยได้รับแนวคิดจากการศึกษาบทเพลงลักษณะพิเศษ (character-piece) จากที่คัดเลือกมา โดยสรุปเป็นแนวคิดในการประพันธ์ ดังต่อไปนี้

2.3.1 แนวคิดการประพันธ์ทำนอง

1) ใช้รูปแบบการฝึกร้องทำนองด้วย ไบคอร์ด (bichord) จากบทฝึกโสตทักษะของดัลโครสคิดขึ้นโดยจำแนกเป็น 2 ชนิดได้แก่ ไดคอร์ดแบบเชื่อม (linked dichords) และไดคอร์ดแบบไล่เรียง (continuous dichord) ในการสร้างทำนองเพลงหรือแนวประสานเสียงจากการ ไล่เรียงของเสียงโน้ตคู่สอง

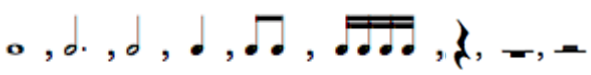
2) ทำนองพื้นบ้านจากบันไดเสียงเพนตาโทนิก (pentatonic) ตามแบบทำนองเพลงฝึกโสตทักษะที่ใช้ขับร้องประพันธ์โดยโคดาย ที่เรียกว่า “Kodaly Pentachord” โดยนำเสียง 5 เสียงจากบันไดเสียงเพนตาโทนิก มาสร้างเป็นทำนองด้วยรูปแบบจังหวะที่หลากหลาย รวมทั้งนำตัวโน้ตบางตัวจาก 5 ตัวมาใช้เป็นกลุ่มเสียง (clusters) ในมือซ้ายเพื่อประสานเสียง เพื่อสร้างบรรยากาศของความเรียบง่าย แบบดนตรีพื้นบ้าน

2.3.2 แนวคิดเกี่ยวกับรูปแบบจังหวะ

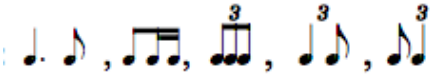
ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาองค์ประกอบของจังหวะทั้ง 34 หัวข้อที่ดัลโครสได้รวบรวมขึ้น แต่ว่าองค์ประกอบดังกล่าวมิได้จัดเรียงตามลำดับความยากง่าย ดัลโครสได้แนะนำให้ศึกษาแต่ละองค์ประกอบและนำไปสร้างสรรค์เป็นกิจกรรมได้นับไม่ถ้วน ทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์กิจกรรมต้องคำนึงถึงตามความเหมาะสมของกลุ่มอายุ ได้แก่ เด็ก วัยรุ่นและผู้ใหญ่ โดยแต่ละองค์ประกอบควรเริ่มจากกิจกรรมที่ง่ายแล้วพัฒนาไปสู่ยากอย่างเป็นขั้นตอน เช่นหัวข้อที่เกี่ยวกับค่าความยาวโน้ตและรูปแบบ

จังหวะ โดยเริ่มจากค่าโน้ตพื้นฐานในระดับต้นไปสู่การแบ่งส่วนของตัวโน้ตแบบง่ายและแบบจังหวะขัดในระดับสูง

1) ลักษณะจังหวะที่นำมาใช้สร้างสรรค์กิจกรรมดนตรี ในระดับต้น

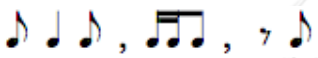


2) ลักษณะจังหวะที่นำมาใช้ในการประพันธ์ดนตรีสร้างสรรค์กิจกรรมดนตรี ในระดับต้นด้วยการยึดถือรูปแบบระดับที่ง่ายกว่าและเพิ่มรูปแบบที่ยากขึ้น ดังต่อไปนี้

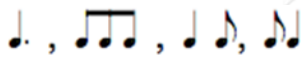


3) ลักษณะจังหวะที่นำมาใช้ในการประพันธ์ดนตรีและสร้างสรรค์กิจกรรมในระดับกลาง โดยเพิ่มเติมรูปแบบจังหวะที่ฝึกในระดับต้น จากนั้นเพิ่มเติมจังหวะที่มีความยากในการทำกิจกรรมเคลื่อนไหว ได้แก่ จังหวะขัด

ในอัตราจังหวะธรรมดา

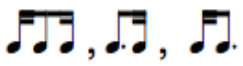


ในอัตราจังหวะผสม

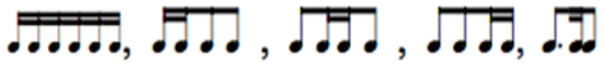


4) ลักษณะจังหวะที่ใช้สร้างสรรค์กิจกรรมดนตรี เพื่อตบมือหรือก้าวเท้าตามจังหวะในระดับสูง ซึ่งเป็นรูปแบบที่เพิ่มเติมจากรูปแบบที่ใช้ในระดับกลาง

ในอัตราจังหวะธรรมดา



ในอัตราจังหวะผสม



5) นอกเหนือจากเรื่องของรูปแบบจังหวะ ผู้วิจัยได้ศึกษาองค์ประกอบทางจังหวะประเภทอื่น ผู้วิจัยพิจารณาถึงความเหมาะสมแก่ผู้เรียนและการนำไปใช้ จึงเลือกเฉพาะหัวข้อที่มีความสำคัญ และเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรี โดยเลือกองค์ประกอบทั้งสิ้น 20 ข้อ มาใช้สร้างสรรค์บทเพลงชุดสรีระสัมพันธ์ ดังต่อไปนี้

1. time-space-energy-weight-balance
2. regular beats-extrinsic forms
3. tempo (fast-medium-slow)

4. nuances of tempo (accelerando and ritardando)
5. dynamics (all levels of energy and weight)
6. nuances of dynamics (crescendo, diminuendo)
7. articulation (staccato, legato, portamento)
8. accents (metric, agogic, dynamic, tonic, ornamental, harmonic)
9. measure (simple, straight, compound, curved)
10. rests (active silence, quality of silence)
11. durations (variation of length created by addition)
12. subdivision (simple, compound meter)
13. rhythm patterns
14. phrasing
15. syncopation (by retardation and anticipation)
16. canon (interrupted canon and continuous canon)
18. unequal measures
19. unequal beats
20. divisions of twelve

2.3.3 แนวคิดในการสร้างสรรค์กิจกรรมดนตรี

กิจกรรมดนตรีเรียงลำดับการเรียนรู้จากง่ายไปสู่ยาก ด้วยการนำองค์ประกอบของจังหวะมาเรียงลำดับใหม่ เริ่มต้นจากชีพจรจังหวะ (beat) ให้ผู้เรียนฝึกการรักษาความสม่ำเสมอของชีพจรจังหวะ การรู้จักเน้นจังหวะหนักเบา ซึ่งจะนำไปสู่ความเข้าใจเรื่องอัตราจังหวะ (meter) บทฝึกจะเริ่มด้วยอัตราจังหวะสองผสม (compound duple) ซึ่งเป็นจังหวะธรรมชาติ คล้ายการเคลื่อนไหวอิริยาบทพื้นฐานของมนุษย์มากที่สุด จากนั้นเป็นอัตราจังหวะสองธรรมดา (simple duple) อัตราจังหวะสามธรรมดา (simple triple) และอัตราจังหวะสี่ธรรมดา (simple quadruple) บทฝึกหลากอัตราจังหวะ (unequal measures) ซึ่งได้แนวคิดดังกล่าวมาจากการศึกษาบทเพลงประกอบการฝึกความเข้าใจเรื่องอัตราจังหวะในวิชายูริทธมิกส์ที่ดัลโครสได้บันทึกไว้

2.3.4 แนวคิดในการใช้เสียงประสาน

1) การใช้ขั้นคู่ ที่สร้างจากโน้ตบันไดเสียง ในการประสานทำนอง ตามแบบการประสานเสียงแบบกุญแจเสียง (tonal harmony) ที่นิยมใช้ในยุคคลาสสิก จากการศึกษากระบวนเพลง

ท่อนเร็วคือรอนโด (rondo) จากบทประพันธ์ Sonata in Classical Style โดย วิลเลี่ยม กิลล็อค การใช้ขั้นคู่เสียงในการประสานเสียงตามหลักอิงกุญแจเสียง คือการตัดทอนโน้ตแนวตั้งที่ไม่จำเป็นออก (ณรงคฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552) การใช้โน้ตที่จำกัดแต่พอดี ทำให้ผู้สอนไม่ต้องกังวลกับการเล่นโน้ตผิด หากโน้ตมีจำนวนมากเกินไปผู้สอนอาจไม่ได้มุ่งความสนใจไปที่การสังเกตการณ์เคลื่อนไหวของผู้เรียน ในขณะที่สอนจึงได้นำแนวคิดของการใช้เนื้อดนตรีแบบไม่หนาแน่นเกินไปเพื่อให้สะดวกแก่การบรรเลงขณะสอน

2) ใช้กุญแจเสียงคู่ขนาน (parallel key) ซึ่งเป็นกุญแจเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ที่ใช้โทนิก โน้ตตัวเดียวกัน ดังเช่นบทเพลง The Clown ซึ่งเป็นหนึ่งในบทเพลงชุดสำหรับเปียโนที่ประกอบด้วยบทเพลงเล็กๆจำนวน 24 บท ประพันธ์โดย ดมิทรี คาบาเลฟสกี (Dmitry Kabalevsky, ค.ศ.1904-1987) บทประพันธ์ชุดนี้ใช้เพื่อวัตถุประสงค์ในการ เสริมเทคนิคการบรรเลงเปียโนสำหรับเด็ก เพื่อปูความพร้อมนักเรียนไปสู่การเรียนเปียโนระดับสูงต่อไป คาบาเลฟสกีได้ใช้บทเพลงชุดนี้ในการสอนนำร่องแก่โรงเรียนในประเทศรัสเซียจำนวน 25 แห่ง

3) การใช้โมดเพลงโบสถ์ ในการประพันธ์ทำนองและเสียงประสาน ที่ให้บรรยากาศและสีสันของเสียงเพื่อให้ผู้เรียนได้เรียนรู้อารมณ์เพลงที่หลากหลาย อาทิเช่น โมดโดเรียน โมดฟรีเจียน โมดลิเดียน โมดมิกโซลิเดียน และโมดเอโอเลียน นำโน้ตในโมดมาซ้อนทบกันเป็นขั้นคู่เสียงเพื่อใช้ในการประสานเสียง

4) การใช้กลุ่มเสียงกัด (clusters) ซึ่งหมายถึงกลุ่มโน้ตตั้งแต่ 3 ตัวขึ้นไปที่มีเสียงกระด้าง เช่น คู่สองไมเนอร์ มาใช้ประสานทำนองเพลง เพื่อให้เกิดเสียงแบบร่วมสมัย

2.3.5 แนวคิดในการผสมผสานดนตรีหลากแนว

กิจกรรมการสอนดนตรีสรีระสัมพันธ์ตามปรัชญาการสอนดนตรีแบบ Comprehensive Musicianship ที่สนับสนุนให้ผู้เรียนได้มีประสบการณ์ดนตรีที่หลากหลาย

1) ดนตรีที่มีจังหวะดึงดูดใจนั้น มักพบได้ในดนตรีของชาวอเมริกาใต้ เช่นเพลงระบำของท้องถิ่นต่างๆ ในทวีปแอฟริกาที่มีจังหวะที่กระตุ้นความรู้สึกการเคลื่อนไหวร่างกายของผู้ที่ได้ฟัง

2) ดนตรีแบบสเปน มีท่วงทำนองและลีลาจังหวะที่มีมนต์เสน่ห์ให้ชวนหลงใหล

3) ดนตรีแจ๊ซของชาวแอฟริกันอเมริกัน โดยศึกษาจากตัวอย่างบทเพลงสำหรับเปียโนที่ประพันธ์ โดย เดนนิส อเล็กซานเดอร์ (Dennis Alexander)

2.3.6 แนวคิดการสร้างสรรค์เกมดนตรี

ผู้ประพันธ์ได้แนวคิดในการสร้างสรรค์เกมดนตรี ประกอบกับบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้น โดยใช้สื่ออุปกรณ์ทั้งเครื่องดนตรี และที่ไม่ใช่เครื่องดนตรี เช่น ลูกบอล และผ้าในการทำกิจกรรมเกม

ดนตรี ผู้วิจัยศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องในด้านเกมดนตรีทั้งในแนวการสอนดนตรีแบบดัลโครสโคดายและออร์ฟ ตลอดจนการศึกษากิจกรรมการฝึกสมาธิและร่างกายให้สัมพันธ์กันของเทคนิคการเคลื่อนไหวพื้นฐานแบบลาบาน และประยุกต์กิจกรรม *เบรนยิม* ที่ไม่ใช่เพื่อการเรียนดนตรีโดยตรง นำมาประยุกต์กิจกรรมเพื่อประโยชน์ในการเรียนดนตรีตามพัฒนาการตามธรรมชาติในด้านการเคลื่อนไหวของแต่ละกลุ่มอายุ ศึกษาข้อจำกัดและขีดความสามารถเพื่อให้เกมดนตรีมีความท้าทายและเหมาะสมกับวัยของผู้เรียนในแต่ละระดับขั้น

2.4 สรุปแนวคิดในการสร้างสรรค์บทเพลงชุดสรีระสัมพันธ์

หลังจากที่ได้ศึกษาแนวคิดดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยจึงได้บูรณาการความรู้สาระดนตรีเข้ากับทักษะการเคลื่อนไหวร่างกายทุกส่วนอย่างสัมพันธ์กัน และเรียกดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ว่า *“บทเพลงชุดสรีระสัมพันธ์”* ซึ่งหมายถึงบทเพลงที่ใช้สำหรับการพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรี โดยคำนึงถึงจังหวะธรรมชาติของมนุษย์ที่เกิดขึ้นในขณะที่เคลื่อนไหวร่างกาย โดยหลักการสำคัญคือการเรียนดนตรีที่ทั้งผู้เรียนและผู้สอนต้องมีปฏิสัมพันธ์ ทั้งสองฝ่ายต้องรับฟังซึ่งกันและกัน ผู้สอนเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้แสดงความเป็นตัวเองได้แสดงความคิดสร้างสรรค์ผ่านการเคลื่อนไหวร่างกายให้สัมพันธ์กับดนตรี เพื่อพัฒนาศักยภาพการทำงานของทุกส่วนในร่างกายที่เกี่ยวข้องกับการเรียนดนตรี

หัวข้อที่จะครอบคลุมในงานวิจัยสร้างสรรค์ชิ้นนี้ ผู้วิจัยจะให้ความสำคัญกับการพัฒนาทักษะทางจังหวะซึ่งเป็นองค์ประกอบดนตรี ที่สำคัญอย่างยิ่งในการเป็นนักดนตรี แม้ในการสอนโสตทักษะและการสอนการอ่านโน้ตทันควัน (sight reading) ดัลโครสยังคงยึดถือรูปแบบการดนตรีโดยผ่านการเคลื่อนไหวสรีระ เช่นเดียวกับการสอนจังหวะในวิชา Rhythmics ดัลโครสเน้นความสำคัญของการเรียนรู้สาระดนตรีผ่านกระบวนการทำความเข้าใจสาระดนตรีด้วยการเคลื่อนไหวสรีระ ดัลโครสเชื่ออย่างยิ่งว่าเป็นกระบวนการเรียนรู้ที่ทำให้นักเรียนเข้าใจทักษะทางดนตรีสิ่งที่เรียนได้อย่างถ่องแท้มากกว่าเพียงการมองเห็นจากตำราเรียน (Jaques-Dalcroze, 1914) สรุปได้ว่านักเรียนควรจะมีประสบการณ์เรียนสาระดนตรีให้เข้าใจและได้ยินเสียงก่อนจึงจะมุ่งความสนใจไปที่การอ่านและบันทึกโน้ตดนตรี เมื่อนักเรียนได้รับประสบการณ์ตรง จากการเรียนสาระดนตรีต่างๆ ผู้เรียนได้รับการพัฒนาเป็นผู้ที่มีโสตทักษะและทักษะสายตาที่ดี ผู้เรียนสามารถอ่านโน้ตดนตรีได้อย่างคล่องแคล่ว ตลอดจนมีระบบการควบคุมการเคลื่อนไหวร่างกายที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

บทที่ 3
การสอนดนตรีสรีระสัมพันธ์

3.1 ปรัชญาการสอนดนตรีสรีระสัมพันธ์

3.1.1 ที่มาของแนวคิดที่สำคัญ

การเรียนการสอนในยุโรปมีการเปลี่ยนแปลงในระบบแนวคิดและวิธีการใหม่ในการสอนสมัยต้นศตวรรษที่ยี่สิบเป็นต้นมา ความตื่นตัวไม่เพียงเกิดขึ้นในด้านการสอนดนตรี แต่รวมเป็นถึงการเรียนการสอนวิชาพื้นฐานทั่วไป นักการศึกษาในโลกตะวันตกหลายท่านที่มีบทบาทสำคัญต่อแนวคิดทางการเรียนรู้ผ่านประสาทสัมผัส แนวคิดดังกล่าวได้ส่งอิทธิพลต่อรูปแบบการเรียนการสอนให้มีประสิทธิภาพและเกิดประโยชน์แก่ผู้เรียนมากขึ้น เอมิล ชาค ดัลโครส ก็เป็นผู้ที่ริเริ่มนำการเคลื่อนไหวร่างกาย เข้ามาเป็นเครื่องมือในการเรียนรู้และทำความเข้าใจดนตรี โดยดัลโครสได้พัฒนาระบบการสอนดนตรีที่เรียกว่า ดัลโครส ยูริทธมิกส์ และได้เขียนตำราการสอนวิชาโสตทักษะจำนวน 5 ตอน ตั้งแต่ปี ค.ศ.1906 โดยมีความมุ่งหวังที่จะพัฒนาบุคลากรดนตรีในด้านของทักษะความเป็นนักดนตรีให้ครบสมบูรณ์ (Spector, 1990) ซึ่งในความคิดของดัลโครสนั้น หมายถึงทักษะอันพึงประสงค์ที่นักดนตรีพึงมีนอกเหนือจากความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรี ซึ่งได้แก่ ความรู้สึกที่ละเอียดอ่อน (sensibility) ที่นักดนตรีควรรู้สึกซาบซึ้งต่อดนตรีและการแสดงอารมณ์ความรู้สึก (expression) หมายถึงความสามารถในการแสดงความรู้สึกที่เกิดจากการรับรู้ดนตรีรวมถึงความสามารถในการตีความบทเพลง (interpretation) ในระดับของความสามารถทางดนตรีของผู้เรียน

จอห์น แฟรงกลิน เกรย์ (John Franklin Gray, ค.ศ.1804-1882) และปีเตอร์ เพอซิเวิล (Peter Percival, ค.ศ.1803-1882) เป็นนักการศึกษาที่มีบทบาทในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 นักการศึกษาดนตรีทั้งสองที่เห็นพ้องกับแนวคิดในการผสานการเรียนดนตรีรวมเข้ากับการเคลื่อนไหวร่างกาย พวกเขาแสดงทัศนะว่าดนตรีและการเคลื่อนไหว (movement) ต่างเป็นวิชาที่มีความเป็นเอกเทศ ทว่าในช่วงเริ่มต้นเรียน การนำดนตรีและการเคลื่อนไหวมาผสานรวมกันเป็นหนึ่งเดียวจะง่ายแก่การทำความเข้าใจได้มากกว่าการเรียนแต่ละวิชาตามลำพัง (Woods, 1987) ยังได้กล่าวว่าสาระดนตรีทุกอย่างสามารถสอนด้วยการวิชาดนตรีและการเคลื่อนไหว (music and movement) ผู้เรียนวิ่งด้วยความเร็วเมื่อได้ยินดนตรีที่บรรเลงด้วยความเร็ว เมื่อดนตรีเปลี่ยนเป็นช้าลง ผู้เรียนตอบสนองต่อการเปลี่ยนแปลงด้วยการเดินก้าวยาวอย่างช้าๆ สอดรับกับอัตราความเร็วของเพลงที่ผู้สอนบรรเลง เพียงเท่านี้ผู้เรียนก็ได้มีประสบการณ์ตรงในด้านความช้า ความเร็ว ที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง จากความรู้สึกที่แตกต่างกันเมื่อวิ่งเร็วและเดินช้า ดังนั้นจึงเป็นที่ประจักษ์ว่ากิจกรรมดนตรีและการเคลื่อนไหวสามารถใช้เป็นเครื่องมือในการสอนสาระดนตรีได้อย่างครบถ้วน ไม่ว่าเป็นด้าน ชีพ

จรจังหวะ อัตราจังหวะ ค่าความยาวโน้ต ลักษณะจังหวะ การเน้นเสียง ความเข้มของเสียง ทำนอง ตลอดจนสังคีตลักษณ์ของเพลงได้อย่างครอบคลุมและหลากหลาย

ความน่าสนใจดังกล่าวได้กระตุ้นให้เกิดกระแสของการเรียนรู้ดนตรีด้วยร่างกายในหลายประเทศอย่างต่อเนื่อง นักการศึกษาในโลกปัจจุบันร่วมสืบสานแนวคิดทางการเรียนรู้ที่ให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ผ่านประสาทสัมผัสแทนการเรียนรู้เพียงในตำรา การใช้เพียงความจำแต่ไม่ได้ผ่านกระบวนการเรียนรู้ทำให้ผู้เรียนอาจไม่เข้าใจอย่างลึกซึ้งในสิ่งที่เรียน ผู้วิจัยจึงได้นำความรู้และประสบการณ์สอนดนตรีแก่เด็กและบุคคลทั่วไปมาสร้างสรรค์ขึ้นเป็นระบบการสอนดนตรีแบบสรีระสัมพันธ์ ที่ได้นำข้อดีของระบบการสอนดนตรีที่ได้ศึกษามา ได้แก่ ระบบการสอนดนตรีของดัลโครส ระบบการสอนดนตรีของโคดาย และระบบการสอนดนตรีแบบออร์ฟ นำมาเปรียบเทียบตีความ ผู้วิจัยได้ประมวลขึ้นเป็นแนวคิดการสอนดนตรีด้วยบทฝึกดนตรีสรีระสัมพันธ์ ซึ่งออกแบบให้ผู้สอนดนตรีทั่วไปได้นำไปใช้พัฒนาผู้เรียนอย่างกว้างขวาง

นอกจากผู้วิจัยได้ศึกษาและเปรียบเทียบแนวการสอนดนตรีในระบบต่างๆ ในปัจจุบัน ผู้วิจัยได้ศึกษาระบบการสอนการเคลื่อนไหวที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ การเคลื่อนไหวท่าพื้นฐานทั้ง 6 แบบ ของ ลาบาน (Laban Movements) รวมทั้งศึกษาการเคลื่อนไหวในระบบพัฒนาศักยภาพสมองแบบ เบรนยิม เพื่อนำมาบูรณาการด้านความรู้ทางสาระดนตรี คัดเลือกการเคลื่อนไหวบางประเภท ที่สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการฝึก เช่น การแตะสลับ ที่เป็นการแตะข้อศอกเข้ากับหัวเข่าฝั่งตรงข้าม (cross crawl) การแกว่งแขนสลับข้างกับขา การเคลื่อนไหวแบบทิศทางตรงกันข้าม (contrary) ในลักษณะเลขแปด (lazy eight) ที่คล้ายการแกว่งของงวงช้าง เพื่อเสริมสร้างความสามารถของการทำงานของสมองทั้งสองซีกให้พัฒนาไปอย่างเท่าเทียมกัน นอกจากนี้ท่ายืดแขนให้ชิดกับใบหูแล้วเหยียดแขนไปทั้ง 4 ทิศ สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการเคลื่อนไหวประกอบเพลงที่มีอัตราจังหวะคู่ผสม (compound time) ได้เป็นอย่างดี ยังช่วยเตรียมความพร้อมและลดความตึงของกล้ามเนื้อให้แก่นักดนตรีก่อนการเริ่มบรรเลงเพลงด้วย

3.1.2 ปัญหาที่พบในการสอนดนตรี

ประสบการณ์สอนดนตรีแก่เด็กและบุคคลทั่วไปในเมืองไทยตั้งแต่ปี พ.ศ.2540 จนถึงปัจจุบันด้วยหลักปรัชญาการสอนดนตรีแบบดัลโครส ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวม จดบันทึก ปรับปรุงกิจกรรมสอนดนตรีตลอดมา จนกระทั่งได้นำอิทธิพลจากการสอนดนตรีแบบดัลโครส และความชำนาญส่วนตัวในการสร้างสรรค์กิจกรรมใหม่ๆ ที่มีความท้าทายแกผู้เรียนในแต่ละระดับ นำมาปรับปรุงและต่อยอดกิจกรรมดนตรีดั้งเดิมของดัลโครส ที่ไม่เหมาะกับยุคสมัยและความต้องการของผู้เรียน นำข้อบกพร่องมาปรับปรุงด้วยการเติมความคิดสร้างสรรค์ด้วยการใช้สื่อการสอน เช่น ลูกบอล ผ้า ยางยืด และริบบิ้น โดยสร้างสรรค์บทเพลงและกิจกรรมให้สอดคล้องและตรงต่อความต้องการของ

ผู้เรียนและผู้สอนที่มีความร่วมสมัยมากขึ้น นำไปสู่แนวทางการฝึกทักษะความเป็นนักดนตรี ด้วยบทฝึกดนตรีสรีระสัมพันธ์ที่ประพันธ์ขึ้นใหม่

3.1.3 แนวทางการพัฒนาผู้เรียนให้ที่มีทักษะความเป็นนักดนตรีที่ถึงพร้อม

บทฝึกดนตรีสรีระสัมพันธ์สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อพัฒนาความรู้ความเข้าใจดนตรีให้ลุ่มลึกยิ่งขึ้น ปลูกฝังทักษะความเป็นนักดนตรี ที่มีการรับรู้ การได้ยินที่ไวต่อองค์ประกอบที่แตกต่างกันของดนตรี โดยมุ่งสร้างการตระหนักรู้ด้านจังหวะดนตรีให้เกิดขึ้นจากภายในร่างกายของผู้เรียน รับรู้ความแตกต่างของอารมณ์เพลง

นอกจากนี้การใช้ทักษะการเคลื่อนไหวร่างกายยังสามารถสอนในสาระอื่น ที่นอกเหนือไปจาก ดนตรี ซึ่งนักปฏิรูปการศึกษาในต้นศตวรรษที่ 20 หลายคนได้กล่าวว่า การเรียนรู้ผ่านการกระทำจริง ด้วยประสบการณ์ตรงย่อมทำให้ผู้เรียนได้เรียนรู้อย่างเข้าใจ และฝังลึกมากกว่าเพียงการอ่านจากตำราหรือเพียงผู้สอนอธิบายให้ฟัง โดยเฉพาะสาระทางการเรียนรู้ที่เกี่ยวข้องโดยตรงทั้งทางตรงและทางอ้อมกับการเรียนดนตรี ได้แก่

1) ขนาด เช่น ทำร่างกายให้ขยายใหญ่ที่สุดเมื่อเสียงดนตรีบรรเลงถึงช่วงที่ดังที่สุด

2) รูปร่าง เช่น เดินเป็นวงกลมไปรอบห้อง

3) ระยะทาง เช่น ก้าวเดินด้วยก้าวที่ยาว

4) พื้นที่ เช่น ขยับหาที่ว่างให้พอสำหรับการหมุนตัวไปรอบๆ

5) จุดอ้างอิง เช่น จงกระโดดให้ไกลจากเปียโน แล้วเดินกลับมาที่เปียโนอย่างช้าๆ

6) ปริมาณ เช่น เริ่มจากร่างกายที่ย่อเล็กแล้วค่อยๆแผ่ขยายกว้างขึ้นใหญ่หรือในทางตรงข้าม

7) ความสมดุล เช่น การหยุดเคลื่อนไหวโดยไม่ล้ม การหมุนตัว การกระโดดสลับขา

ซึ่งผู้วิจัยได้ตระหนักถึงความสำคัญของการเรียนรู้ในแต่ละสาระเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวร่างกายข้างต้น ผู้วิจัยจึงได้นำมาเป็นแนวทางในการประพันธ์บทเพลงและสร้างสรรค์กิจกรรม ที่ให้ผู้เรียนได้มีประสบการณ์ในสาระดังกล่าวอย่างครบถ้วนในกิจกรรมที่จะกล่าวถึงอย่างละเอียดในบทต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2 องค์ประกอบของการสอนดนตรีสรีระสัมพันธ์

บทเพลงที่ใช้ในการฝึกที่ผู้วิจัยได้ประพันธ์บทเพลงที่บรรเลงโดยเปียโนหรือคีย์บอร์ดขึ้น โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อใช้ในการฝึกทักษะความเป็นนักดนตรี และเสริมสร้างความรู้และความเข้าใจดนตรีให้ละเอียดลึกซึ้งมากขึ้น ผู้วิจัยได้ประพันธ์บทเพลงไว้ทั้งสิ้น 30 บทเพื่อใช้สำหรับฝึกผู้เรียนตั้งแต่ระดับเบื้องต้นไปยังระดับสูง

3.2.1 แนวคิดที่ใช้ในการประพันธ์อัตราจังหวะและลักษณะจังหวะ

จังหวะธรรมชาติที่เกิดจากการเคลื่อนไหวของมนุษย์ในอิริยาบถรูปแบบต่างๆ ท่าทางการเคลื่อนไหวของมนุษย์ สามารถเปรียบเทียบกับค่าความยาวโน้ตแบบต่างๆ ได้ การเดินมีจังหวะตามธรรมชาติที่ใกล้เคียงกับโน้ตตัวดำ การก้าวเท้าอย่างช้า ใกล้เคียงกับโน้ตตัวขาว การวิ่งสามารถแทนด้วยค่าโน้ตตัวเขบ็ตที่เร็ว คึกคัก การกระโดด ก็สามารถใช้โน้ตตัวดำประจุดและตัวเขบ็ตเป็นต้น เมื่อประพันธ์เพลงเพื่อใช้ฝึกการเคลื่อนไหวร่างกาย จึงได้นำลักษณะของการจังหวะตามธรรมชาติของการเคลื่อนไหว นำมาจัดกิจกรรมที่สอดคล้องกับค่าความยาวของตัวโน้ตแบบต่างๆ

1) ประยุกต์แนวคิดจากการสอนองค์ประกอบจังหวะแบบดัลโครส

2) แนวคิดการใช้ร่างกายเป็นเสมือนเครื่องมือในการทำให้นักดนตรี ได้รับการพัฒนาเป็นผู้ที่มีความเป็นนักดนตรีที่มีทักษะดนตรีที่สมบูรณ์ถึงพร้อมในทักษะดนตรี เพื่อผสานให้เกิดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของร่างกาย และความรู้สึกนึกคิด สำหรับคนบางคนแม้ความคิด และสมองรับรู้ว่าต้องทำอะไร ทว่าร่างกายที่ไม่ได้รับการฝึกฝนมาอาจไม่ตอบสนองกับความคิด เกิดความแตกแยกของร่างกายกับความรู้สึกและความนึกคิด

3) ประยุกต์ลำดับการสอนค่าความยาวโน้ตแบบโคดาย

โคดายได้กล่าวว่า หากจะสอนเรื่องหัวใจทั้ง 3 ของการเรียนรู้จังหวะให้แก่ผู้เรียน ซึ่งประกอบด้วยชีพจรจังหวะ จังหวะเน้น (accented beat) หรือลักษณะจังหวะ (rhythm) ต้องให้ผู้เรียนสามารถใช้ร่างกายของผู้เรียนในการแสดงส่วนประกอบของจังหวะทั้ง 3 แบบนั้นด้วยการเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อทำความเข้าใจความแตกต่างของส่วนประกอบของจังหวะทั้ง 3 แบบก่อน หลังจากนั้นผู้สอนควรเริ่มจากการแนะนำรูปแบบจังหวะ (pattern) ที่ผู้สอนกำหนด จากลักษณะจังหวะที่มีความยาวจำนวน 4 จังหวะ มาเริ่มใช้สอน เพราะโคดายให้เหตุผลว่า ลักษณะจังหวะทั้ง 4 จังหวะนี้ พบในบทเพลงร้องที่คุ้นเคยสำหรับเด็ก ที่ได้ยินอยู่เป็นประจำ ซึ่งเป็นธรรมชาติของการละเล่นของเพลงเด็กที่เป็นภาษาอังกฤษ โดยโคดายได้จัดลำดับการนำเสนอจังหวะ ด้วยแนวคิดที่สอดคล้องกับพัฒนาการของเด็ก ที่เป็นสากลไม่ว่าจะเป็นชาติใดก็ตาม ควรเริ่มสอนบทเพลงในอัตรา

จังหวะแบบสองธรรมดา (duple meter) ตามด้วยอัตราจังหวะแบบสามธรรมดา (triple meter) จากนั้นเป็นอัตราจังหวะแบบผสม (compound meter) ไปตามลำดับจากง่ายไปสู่ยาก

4) จังหวะที่เกิดจากการเคลื่อนไหวของลูกบอลในรูปแบบต่างๆ

เมื่อนำลูกเทนนิสมากลิ้ง เด้งหรือโยน จะพบว่าความพยายามในการกลิ้ง เด้ง หรือโยนลูกบอลย่อมต้องอาศัยการเคลื่อนไหวของร่างกาย แขน ลำตัวในลักษณะที่แตกต่างกัน ต้องใช้พลังงานในการทำให้ลูกบอลเคลื่อนที่ต่างกัน เช่น การกลิ้งย่อมใช้แรงน้อยกว่าการเด้ง หรือการโยน รวมถึง ระยะห่างที่ต้องการกลิ้ง เด้งหรือโยนบอลจะแปรผันตามแรงที่ต้องใช้ในการทำให้ลูกบอลเคลื่อนที่ หากพื้นที่มาก จังหวะช้า ต้องออกแรงมาก แต่หากพื้นที่น้อย จังหวะเร็ว ต้องไม่ใช้แรงมาก เพื่อควบคุมลูกบอลให้เคลื่อนไหวตามอัตราความเร็วที่ดนตรีบรรเลง ดังนั้นความสัมพันธ์ที่นำมายึดถือในการออกแบบกิจกรรมการเล่นเกมลูกบอลแบบดัลโครส ในบทฝึกนี้ได้คำนึงถึงความสัมพันธ์ที่ดัลโครส เรียกว่า *ความสัมพันธ์ของเวลา-พื้นที่-แรง* (time-space-energy) ที่แปรผันตามกันดังกล่าวในการพิจารณาเรื่องอัตราความเร็วของบทเพลง ลักษณะจังหวะตามธรรมชาติที่ลูกบอล ตกกระทบพื้นหรือลอยขึ้นไปในอากาศ ล้วนเป็นปัจจัยที่มีผลต่อลักษณะของบทเพลงในชุดสรีระสัมพันธ์

3.2.2 แนวคิดที่ใช้ในการประพันธ์ทำนอง

1) สำเนียงไทย จากการสร้างทำนองจากบันไดเสียงเพนตาโทนิกและไดอาโทนิก

2) ความสอดคล้องของรูปแบบและทิศทางการเคลื่อนไหว การเลือกใช้ช่วงเสียงบนเปียโน (register) ที่สมเหตุสมผล ส่งผลให้ผู้เรียนรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับบทเพลงในขณะเคลื่อนไหว

3.2.3 แนวคิดที่ใช้ในการเลือกใช้โทนาลิตี

บทเพลงในชุดสรีระสัมพันธ์นี้ ส่วนมากเป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นโดยระบบอิงกุญแจเสียง โดยให้มีความหลากหลาย โดยประกอบด้วยบทเพลงในบันไดเสียงเมเจอร์ ไมเนอร์ และบันไดเสียงเพนตาโทนิก ตลอดจนมีการนำโมดมาใช้ในการประพันธ์ ได้แก่ โมดโดเรียน โมดมิกโซ- ลิเดียน และโมดเอโอเลียน เพื่อต้องการให้ผู้เรียนได้มีประสบการณ์ทางเสียงที่หลากหลาย เพื่อสร้างเสริมทักษะในการแสดงอารมณ์ความรู้สึก เนื่องจากแต่ละบันไดเสียงมีสีสันที่แตกต่างกันออกไป สร้างอารมณ์ความรู้สึกในการเคลื่อนไหวร่างกายแตกต่างกัน

จากงานวิจัยเรื่อง ทฤษฎีการเรียนรู้ดนตรีของทารกและเด็ก (Music Learning Theory for Newborn and Young Child) โดยเอดวิน อี กอร์ดอน (Edwin E. Gordon) นักดนตรีศึกษาและนักวิจัยทางดนตรีชาวอเมริกัน แห่ง University of South Carolina ได้ศึกษารวมรวมผลการทดสอบอิทธิพลของเสียงและการได้ยินของเด็ก โดยได้ข้อสรุปว่า หากผู้เรียนดนตรีได้มี

ประสบการณ์ในการฟังและร้องทำนองในระบบโทนาลิตี ทั้ง 4 แบบได้แก่ เมเจอร์ ไมเนอร์ โมด โดเรียนและโมดมิกโซลิเดียนอย่างต่อเนื่องนั้น จะสามารถร้องเพลงได้ตรงระดับเสียง และร้องได้มีคุณภาพ ทั้งยังสามารถเลียนเสียงทำนองดนตรี ได้ถูกต้องและดีกว่ามากกว่ากลุ่มเด็กที่ไม่ได้เรียน โดยเฉพาะนักเรียนที่ทำคะแนนการตรวจวัดความสามารถทางจังหวะได้สูง เด็กจะสามารถพูดบทท่องเข้าจังหวะได้ดี ที่สำคัญคือสามารถเคลื่อนไหวร่างกายได้อย่างอิสระ ลื่นไหลไม่ติดขัด เด็กที่ได้ฟังและร้องเพลงที่มีอัตราจังหวะแบบธรรมดา ที่พบเห็นทั่วไปในเพลงเด็ก และอัตราจังหวะแบบผสมหรือหลากอัตราจังหวะ นอกจากจะทำให้เด็กสามารถรักษาจังหวะของชีพจรจังหวะได้อย่างสม่ำเสมอ เด็กสามารถแสดงรูปแบบจังหวะได้อย่างมั่นใจและแม่นยำมากขึ้นเมื่อโตขึ้น

จากข้อมูลดังกล่าว เป็นเหตุผลให้ผู้วิจัยได้คัดเลือกโทนาลิตีและบันไดเสียงที่เกิดประโยชน์สูงสุดให้เหมาะสมกับการเรียนรู้ของเด็กตั้งแต่วัยเริ่มเรียน ผู้วิจัยได้ประพันธ์บทเพลงด้วยโทนาลิตีทั้งเมเจอร์ ไมเนอร์ รวมถึงโมดโดเรียน และโมดมิกโซลิเดียน ดังจะกล่าวโดยละเอียดในบทอรรถาธิบายเพลงในบทที่ 4-6

3.2.4 แนวคิดเกี่ยวกับพื้นที่ในการสอน

ห้องเรียนควรเป็นพื้นไม้ปาร์เก้ วัสดุอื่นที่ผิวเรียบ ไม่ขรุขระ ปลอดภัยต่อการเคลื่อนไหว แต่ต้องไม่ลื่นจนเกินไป ไม่ควรเป็นพื้นพรมเนื่องจากลูกบอลไม่สามารถเด้งได้ อาจเป็นอุปสรรคแก่การฝึกกิจกรรมที่ต้องใช้ลูกบอล หากหลีกเลี่ยงพื้นห้องที่ปูพรมไม่ได้ ควรหาแผ่นพลาสติกแข็งปูทับบริเวณที่ต้องการใช้ในกิจกรรมเด้งลูกบอล

3.2.5 แนวคิดเกี่ยวกับทักษะการเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อการเรียนรู้ดนตรี

ผู้เรียนควรเตรียมร่างกายให้พร้อมสำหรับการเรียนดนตรีสรีระสัมพันธ์ โดยผู้สอนควรเตรียมให้ผู้เรียนได้มีการยืดเส้น เพื่ออบอุ่น ด้วยท่ายืดที่เบาๆ หรือขยับร่างกายทุกส่วนก่อนเริ่มกิจกรรมในแต่ละบทฝึก ผู้เรียนควรสวมใส่เสื้อผ้าที่สะดวกในการเคลื่อนไหว ไม่ควรใส่กางเกงที่ไม่ยืดหรือกระโปรงที่สั้น หรือยาวจนอาจสะดุดลื่นล้ม ควรสวมกางเกงยืดหรือกางเกงกีฬาควรถอดรองเท้า เพื่อป้องกันการลื่นล้มในระหว่างการเคลื่อนไหว โดยเฉพาะในการวิ่งด้วยความเร็วหรือในการกระโดด ไม่ควรสวมเครื่องประดับที่มีความแหลมคม หรืออาจหลุดออกขณะเคลื่อนไหว ซึ่งอาจก่อให้เกิดอุบัติเหตุแก่ผู้อื่น

3.2.6 แนวคิดเกี่ยวกับอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการฝึก

1) เครื่องดนตรี

1. เปียโน หรือคีย์บอร์ดมาตรฐาน
2. กลองขนาดเล็ก (hand drum)

3. ไม้เคาะจังหวะ (rhythm sticks)

2) สื่อการสอนที่ไม่ใช่เครื่องดนตรี

1. ลูกบอล

2. ลูกเทนนิส

3. แถบยางยืด

4. ผ้าเนื้อบางเบา

5. แท่งไม้หรือก้านพลาสติกขนาดยาวประมาณ 2 ฟุต

3.3 เทคนิคของการสอนดนตรีสรีระสัมพันธ์

3.3.1 วัตถุประสงค์ของการสอนดนตรีสรีระสัมพันธ์

1) เพื่อฝึกฝนทักษะความเป็นนักดนตรี

2) เพื่อเสริมความเข้าใจดนตรีที่ลึกซึ้ง

3) เพื่อพัฒนาความสามารถในการแสดงออก

4) เพื่อสร้างความสามารถในการตีความบทเพลง

3.3.2 ขั้นตอนการฝึกตามที่กำหนด

บทเพลงชุดสรีระสัมพันธ์ทั้ง 30 บทนั้น ผู้วิจัยได้จัดลำดับขั้นของการฝึกเพื่อให้สอดคล้องกับระบบการสอบ *Practical Musicianship* จากสถาบัน ABRSM โดยเริ่มจากเบื้องต้นตั้งแต่การรักษาชีพจรจังหวะ ในการตบมือ การเดินหรือการอำนวยเพลง (conduct) ไปสู่การแยกแยะอัตราจังหวะแบบธรรมดา และเพิ่มเติมการฝึกอัตราจังหวะแบบผสม ดังนั้นผู้เรียนจึงควรเริ่มฝึกจากบทเพลงแรกและเรียงลำดับไปตามที่ผู้วิจัยได้จัดลำดับไว้ การฝึกฝนทักษะความเป็นนักดนตรีจึงจะเกิดประสิทธิภาพสูงสุด

3.3.3 ระยะเวลาในการฝึก

การฝึกทักษะความเป็นนักดนตรีด้วยบทเพลงชุด สรีระสัมพันธ์ นี้จำเป็นต้องฝึกฝนอย่างต่อเนื่อง โดยมีระยะเวลาในการฝึกครั้งละ 45-60 นาที แต่ไม่ควรใช้เวลานานกว่านี้ เนื่องจากเป็นการฝึกที่ต้องอาศัยสมาธิจดจ่อ ประกอบกับการเคลื่อนไหวร่างกาย หากใช้เวลานานเกินไป อาจเกิดอาการเมื่อยล้าได้ ดังนั้นเพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุด ควรฝึกครั้งละ 45-60 นาที อย่างน้อยสัปดาห์ละ 1 ครั้ง หรือ 2 ครั้ง โดยฝึกจากระดับเบื้องต้น จนครบ 10 บทเพลง โดยในแต่ละบทเพลงอาจใช้เวลาฝึกมากกว่า 1 บทเรียนขึ้นอยู่กับเนื้อหา และจำนวนกิจกรรมที่ให้ฝึก ควรฝึกอย่างต่อเนื่องโดยแต่ละระดับขึ้น นำมาใช้ฝึกภายใน 3 เดือน ในเด็กอายุมากกว่า 7 ปี แต่ไม่ควรเกิน 6 เดือน แต่สำหรับผู้เรียน

อายุน้อยกว่า 7 ปี ควรขยายระยะเวลาฝึกเป็น 1 ปีในแต่ละระดับขั้น จึงจะครอบคลุมสาระดนตรีที่ต้องการตอกย้ำแก่ผู้เรียนระดับพื้นฐาน

3.3.4 การนำบทเพลงมาใช้ในการฝึก

บทเพลงชุดสรีระสัมพันธ์ ทั้ง 30 บท นั้นได้ถูกสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อให้ผู้สอนนำมาใช้ในการฝึกทักษะความเป็นนักดนตรี โดยได้มีการจัดลำดับขั้นของการฝึกโดยเริ่มจากระดับพื้นฐานไปสู่ระดับกลางและระดับสูงอย่างเป็นขั้นตอน ทั้งนี้ผู้วิจัยได้เสนอแนะการนำไปใช้ เพื่อให้สามารถนำบทฝึกแต่ละบทไปใช้ให้เกิดประโยชน์สูงสุดแก่ผู้เรียน โดยมีข้อกำหนดในการนำไปใช้ดังนี้

ผู้วิจัยศึกษาทางด้านการบรรเลงเพลงเพื่อประกอบกิจกรรมการเคลื่อนไหวตามหลักของปรัชญาดัลโครส พบว่าดัลโครสกำหนดให้ผู้สอนยูริทธมิกส์บรรเลงดนตรีด้วยเปียโน หรือเครื่องดนตรีใดก็ตามด้วยวิธีการใช้ปฏิภาณเท่านั้น การบรรเลงด้วยปฏิภาณจึงจะตอบสนองต่อปฏิกิริยาของผู้เรียนได้แบบทันทีทันใด ทั้งยังสามารถปรับเพิ่มหรือลดอัตราความเร็วของการบรรเลงให้เหมาะสมและสอดคล้องกับจำนวนผู้เรียน ขนาดของพื้นที่และวัยของผู้เรียน อาทิเช่น ผู้เรียนที่มีอายุน้อยมีขนาดลำตัวและน้ำหนักตัวน้อย มักเคลื่อนไหวได้เร็วและคล่องแคล่วจึงต้องปรับอัตราความเร็ว (Tempo) ในการเดิน วิ่งหรือกระโดดให้เร็วกว่า ผู้เรียนที่มีอายุมากกว่าซึ่งมีสรีระที่ใหญ่กว่าต้องการพื้นที่ในการเคลื่อนไหวมากกว่าจึงต้องบรรเลงด้วยอัตราความเร็วที่ช้ากว่า ซึ่งผู้สอนต้องอาศัยประสบการณ์รวมทั้งการสังเกตชั้นเรียนตลอดเวลา

ผู้วิจัยจึงได้เล็งเห็นปัญหาและข้อจำกัดในการนำไปใช้สอนในทางปฏิบัติ กล่าวคือการใช้เทคนิคการบรรเลงโดยปฏิภาณ ย่อมต้องใช้ทักษะทางด้านดนตรีหลายอย่างที่ต้องได้รับการฝึกฝนต่อเนื่อง ซึ่งข้อจำกัดในด้านการขาดทักษะการบรรเลงโดยปฏิภาณของผู้สอน จึงทำให้มีข้อจำกัดในการนำไปใช้สอนหากผู้สอนนั้นไม่ได้รับการฝึกฝนมาโดยเฉพาะในการบรรเลงประกอบกิจกรรมการเคลื่อนไหว เพื่อให้ผู้สอนได้มีอิสระในการนำบทเพลงไปใช้ในการสอนอย่างไม่ถูกจำกัด ดังนั้นเพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุดผู้วิจัยจึงเสนอให้ผู้สอนสามารถปรับเปลี่ยนความเร็วในการบรรเลง ความดังเบา หรือเปลี่ยนค่าความยาวโน้ต ดังตัวอย่างจากระดับต้น บทฝึกที่ 5 NE 5 ที่อยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 สามารถเปลี่ยนการบรรเลงในมือซ้ายจากโน้ตตัวขาวเป็นโน้ตตัวดำ เพื่อให้จับจังหวะชีพจร (pulse) ง่ายขึ้น สำหรับนักเรียนที่เริ่มฝึกหัด หลังจากนั้นหากต้องการเปลี่ยนเป็นตัวขาว เพื่อให้ผู้เรียนได้เห็นความสัมพันธ์ว่า ตัวขาวมีค่าเป็นสองเท่าของตัวดำ หรืออาจเปลี่ยนเป็นตัวดำประจุดตามด้วยตัวเขบ็ตเพื่อสอนค่าความยาวโน้ตในรูปแบบต่างๆ ทำให้บทเพลงมีความยืดหยุ่นและสามารถนำไปใช้ประโยชน์ในการฝึกได้มากกว่าวิธีเดียว

3.3.5 การปรับเปลี่ยนกิจกรรมหรือสื่อการสอน

ผู้สอนควรใช้วิจารณญาณและความคิดสร้างสรรค์ในการปรับเปลี่ยน ดัดแปลงหรือเพิ่มเติมกิจกรรมเสริม เพื่อให้การฝึกฝนครบสมบูรณ์ เช่น ในกรณีที่ไม่มีพื้นที่ว่างในการฝึก อาจปรับเปลี่ยนรูปแบบกิจกรรม ที่ต้องใช้พื้นที่ในการเคลื่อนไหวที่ต้องใช้พื้นที่มาก เป็นแบบเคลื่อนไหวอยู่กับที่หรือเปลี่ยนเป็นการตบมือ ตีกลองหรือย่ำเท้าอยู่กับที่แทน แต่ยังคงรักษาวัตถุประสงค์ของการฝึกไว้อย่างเคร่งครัด บทเพลงในชุดสรีระสัมพันธ์แต่ละเพลง ผู้สอนสามารถตัดทอนมาเพียงบางส่วนในการใช้สอน แล้วนำมาใช้สอนเพิ่มในชั้นเรียนถัดไปหากผู้สอนเห็นสมควร ในกรณีที่ผู้เรียนยังไม่สามารถบรรลุตามเป้าหมายคือตามที่ผู้สอนพึงประสงค์ ทั้งนี้ให้ขึ้นกับวิจารณญาณของผู้สอน

3.3.6 การสอนซ้ำเพื่อทบทวน

บทเรียนตามแบบฝึกในแต่ละเพลง สามารถนำมาใช้สอนซ้ำเพิ่มทบทวนหรือเสริมความเข้าใจ เพื่อขัดเกลาให้ผู้เรียนได้เข้าใจ และได้รับการฝึกทักษะดนตรีแต่ละหัวข้ออย่างลึกซึ้ง โดยเฉพาะในระดับเบื้องต้น ควรใช้ระบบการฝึกแบบตอกย้ำเพื่อสร้างความรู้สึกในเรื่องการรักษาความสม่ำเสมอของจังหวะ (steady beat) เนื่องจากเป็นทักษะจังหวะที่เป็นเสมือนหัวใจของการมีทักษะจังหวะที่ดี คือ ต้องสามารถรักษาความสม่ำเสมอของจังหวะทั้งในการตบมือ การเคลื่อนไหวหรือการบรรเลงเครื่องดนตรี การนำมาใช้ซ้ำแต่ไม่ให้เกิดความเบื่อหน่าย ผู้สอนจำเป็นต้องปรับเปลี่ยนความเร็วในการบรรเลง ความเข้มของเสียงดังขึ้น เบาลง หรืออาจเพิ่มตัวหยุดเข้าไประหว่างประโยคเพลง แม้ผู้วิจัยจะไม่ได้บันทึกไว้ในบทเพลงก็ตาม เพื่อให้การสอนมีชีวิตชีวาและเป็นธรรมชาติ เท่านี้ก็ทำให้บทเพลงเดิมมีความแปลกใหม่และเพิ่มความน่าสนใจสร้างแรงดึงดูดจากผู้เรียนได้มากขึ้น

3.4 รูปแบบการเรียนรู้ของดนตรีสรีระสัมพันธ์

ผู้วิจัยได้รับแนวคิดเรื่องรูปแบบการเรียนรู้ จากระบบการสอนดนตรีแบบ ดัลโครส ยูริทธมิกส์ แต่เพียงนำรูปแบบเพียง 5 รูปแบบนำมาเป็นแนวทาง แต่ได้สร้างสรรค์และพัฒนากิจกรรมดนตรีสรีระสัมพันธ์ขึ้นมาใหม่ควบคู่กับบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นโดยเฉพาะ โดยยึดรูปแบบการเรียนรู้เป็นเพียงแนวทางดังต่อไปนี้

1) การทำตาม (follow) การทำกิจกรรมตามที่ผู้สอนกำหนด ในลักษณะต่างๆ เช่นการตบมือตามชีพจรจังหวะ หรือการเดินตามจังหวะ การหยุดทันทีเมื่อเพลงหยุด โดยอาจมีการเปลี่ยนแปลงโดยการเปลี่ยนแปลงอัตราความเร็ว หรือความดังเบาจากการบรรเลงของผู้สอน โดยผู้เรียนต้องสามารถปรับเปลี่ยนวิธีการแสดงออกให้สอดคล้องกับลักษณะดนตรีที่เปลี่ยนแปลงไป

2) การตอบสนองแบบทันควัน (quick reaction) การตอบสนองต่อเสียงดนตรีในลักษณะต่างๆ แล้วเคลื่อนไหว หรือปฏิบัติแบบทันควัน โดยเป็นกิจกรรมที่สามารถฝึกการทำงานร่วมกันของ

ประสาทสัมผัสทุกส่วนของร่างกายให้ว่องไวแม่นยำ สามารถใช้เสริมสร้างสมาธิจากการที่ผู้เรียนต้องจดจ่ออยู่กับกิจกรรม

3) การเลียนเสียง (echo) การฟังอย่างจดจ่อแล้วจำเสียงทำนอง หรือลักษณะจังหวะที่ผู้สอนบรรเลง แล้วเลียนแบบเสียงโดยการตบมือ ย่ำเท้า เด้งลูกบอล หรือตีกลอง ขึ้นอยู่กับการกำหนดไว้ก่อนเริ่มการฝึกว่าต้องการให้เลียนลักษณะจังหวะ เลียนเสียงทำนอง หรือจับความเร็วของอัตราจังหวะ

4) การแลกเปลี่ยนกิจกรรม (exchange) การเปลี่ยนกิจกรรมจากการทำอย่างหนึ่งไปเป็นอย่างใหม่โดยไม่สะดุด หรือติดขัดต้องอาศัยสมาธิและการควบคุมการเคลื่อนไหว ที่ต้องมีการทำงานของส่วนต่างๆ ของร่างกายที่สัมพันธ์กันเป็นอย่างดี เช่น การเปลี่ยนกิจกรรมจากการตบมือตามลักษณะจังหวะที่กำหนด ไปเป็นการย่ำเท้าตามจังหวะ เมื่อได้ยินสัญญาณเสียงดังขึ้น ต้องสามารถแลกเปลี่ยนระหว่างการตบมือและการย่ำเท้า กลับไปมาได้อย่างไม่ติดขัด หรือการเปลี่ยนจากย่ำเท้าตามจังหวะตัวดำ เป็นจังหวะตัวเขบ็ตที่ถี่ขึ้น แล้วเปลี่ยนจากตบจังหวะตัวเขบ็ต เป็นจังหวะตัวดำซึ่งช้าลงกว่าตัวเขบ็ต ก็จัดเป็นรูปแบบการแลกเปลี่ยนกิจกรรมที่นำมาใช้ฝึกในครั้งนี้

5) การไล่เลียนทำนองหรือแคนอน (canon) การเลียนทำนองเป็นรูปแบบการเรียนรู้ที่ถือว่าซับซ้อนและยากที่สุด เหมาะสำหรับการฝึกให้แก่นักเรียนที่อายุ 7 ปีเป็นต้นไปจนถึงผู้ใหญ่ เนื่องจากต้องอาศัยการจดจ่อและสมาธิขั้นสูง เพื่อจดจำลักษณะจังหวะ หรือเสียงทำนองที่ไล่เลียนซ้อนกัน ผู้เรียนจำเป็นต้องมีพื้นฐานทางจังหวะและการฟังในระดับกลางถึงสูง ไม่เหมาะที่จะนำมาใช้ฝึกในระดับเบื้องต้นเพราะ ผู้เรียนอาจยังไม่มีความพร้อมในด้านต่างๆ ที่จำเป็นในการฝึกแคนอน เนื่องจากต้องสามารถแยกประสาท แยกแยะเสียงที่ซ้อนเป็นชั้นได้อย่างดี ในขณะที่ผู้สอนบรรเลงโจทย์ข้อใหม่ ผู้เรียนยังต้องปฏิบัติจังหวะของเดิมที่แตกต่างจากสิ่งที่ได้ยิน จึงเป็นรูปแบบกิจกรรมที่ผู้วิจัยได้จัดไว้เป็นลำดับท้ายสุดของการฝึก

3.5 ประโยชน์อื่นนอกเหนือจากดนตรีที่จะได้รับจากการเรียนดนตรีสรีระสัมพันธ์

1) เพื่อพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรีที่สมบูรณ์ให้ผู้เรียน การฝึกหัวข้อสาระดนตรีที่มีประโยชน์และนำมาใช้เพิ่มศักยภาพในการบรรเลงเพลงของผู้เรียนดนตรีได้ทุกประเภทของเครื่องดนตรี โดยครอบคลุมสาระดนตรีที่สำคัญทางด้านจังหวะ และการแสดงออกทางดนตรีตามมาตรฐานการแบ่งเกรดของสถาบัน ABRSM โดยเริ่มจากเกรด 1 ไปจนถึงเกรด 8

2) เพื่อพัฒนาทักษะการเคลื่อนไหวร่างกาย (motor skills)

1. การพัฒนากล้ามเนื้อมัดใหญ่

กระบวนการฝึกสรีระสัมพันธ์มีกิจกรรมเพื่อพัฒนาการเคลื่อนไหวสอดประสานระหว่างมือ แขนและขา ให้มีศักยภาพเพิ่มขึ้น ด้วยบทฝึกที่มีการเคลื่อนไหวประกอบเสียงเพลงในลักษณะต่างๆ ได้แก่ การเดิน การวิ่ง การกระโดด การวิ่งควบม้า การแกว่งแขน การไกวตัว การเรียนรู้เรื่องการควบคุมน้ำหนักตัว ให้มีความสมดุล สามารถหยุดได้ทันทีที่เพลงหยุด หรือสามารถกลับทิศทางการเคลื่อนไหวไปในทิศทางตรงกันข้ามทันทีที่ได้ยินสัญญาณเสียง ทักษะเหล่านี้ล้วนต้องอาศัยการฝึกฝนอย่างต่อเนื่อง จนเกิดความชำนาญ

2. การพัฒนากล้ามเนื้อมัดเล็ก

การเตรียมพร้อมผู้เรียนให้มีทักษะการใช้นิ้วมือ ด้วยกิจกรรม *Ball Game* นี้ด้วยกิจกรรมกลิ้งลูกบอล โยนลูกบอล เด้งลุกบอล เป็นต้น เพื่อมุ่งพัฒนาการใช้นิ้วมือ การสร้างความแข็งแรงของกล้ามเนื้อและการแยกประสาทมือซ้าย มือขวา เพื่อเตรียมเข้าสู่การเรียนปฏิบัติเครื่องดนตรีเป็นสิ่งที่มีความสำคัญยิ่งสำหรับการเริ่มต้นที่ดี ส่งผลให้การเรียนเครื่องดนตรีเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ อีกทั้งผู้เรียนจะมีความก้าวหน้าในการบรรเลงเครื่องดนตรีด้วยนิ้วมือแต่ละข้างที่มีศักยภาพ กว่าผู้เรียนที่ไม่เคยได้รับการฝึกสายตาการมองในการฝึกกิจกรรมเคลื่อนไหว โดยเฉพาะกิจกรรมที่ใช้ลูกเทนนิสบอล ในลักษณะการกลิ้ง การโยน การเด้ง การรับลูกบอลที่ล้วนต้องอาศัยการทำงานร่วมกันของระบบการมองเห็นและระบบการเคลื่อนไหวของตาและแขนอย่างสัมพันธ์กัน (eye & hand coordination) เพื่อสร้างเสริมศักยภาพของสมอง

ด้วยความหลากหลายของกิจกรรมการฝึกรูปแบบการสอนดนตรีแบบสรีระสัมพันธ์การเคลื่อนไหวร่างกายในทั้งสองข้างในลักษณะของเบรนยิม จะสามารถสร้างเสริมศักยภาพของสมองทั้งสองฝั่ง เพื่อเสริมสร้างบุคลิกภาพ เสริมสร้างความกล้าแสดงออก การแกว่งแขน การแตะสลับการเดิน การวิ่ง การกระโดด ล้วนเสริมทักษะของพัฒนาการตามธรรมชาติของเด็ก และสร้างพลานามัยที่แข็งแรงแก่ผู้เรียน การเคลื่อนไหวร่างกายระหว่างทำกิจกรรมดนตรีช่วยเสริมสร้างสมาธิและความจำ รูปแบบการเรียนรู้แบบต่างๆ ในกิจกรรมการฝึก โดยเฉพาะการเลียนเสียง การแลกเปลี่ยนกิจกรรมและการฝึกแคนอนช่วยพัฒนาสมาธิและความจำ ซึ่งเป็นทักษะที่จำเป็นของนักดนตรี ในการจดจำบทเพลง การจดจ่อในการบรรเลงอย่างไม่ผิดพลาด เพื่อส่งเสริมการทำงานเป็นกลุ่ม เสริมทักษะการบรรเลงรวมวง (ensemble skill)

นักดนตรีมีความจำเป็นต้องมีโอกาสได้แสดงร่วมกับนักดนตรีอื่นในรูปแบบเพลงลักษณะต่างๆ ซึ่งหัวใจของการบรรเลงรวมวงที่ดี คือการเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน โดยบรรเลงได้อย่างกลมกลืนกัน แบ่งหน้าที่กันอย่างมีระเบียบ โดยกิจกรรมการฝึกในชุดนี้ ได้สร้างสรรค์บทเพลงที่ใช้

สำหรับเกมดนตรีด้วยลูกบอล ที่ได้ศึกษาจากโรเบิร์ท เอบรัมสัน ที่ได้สร้างแบบฝึกจังหวะด้วยการเล่นเกมด้วยลูกเทนนิสบอล หรือลูกบอล โดยผู้วิจัยได้ตั้งกติกาการเล่นบอลกับเพลงที่ประพันธ์ขึ้นมาใหม่ โดยที่ใช้ลูกบอลส่งตามจังหวะชีพจรไปตามวง หรือเพื่อเด้งลูกบอลให้เพื่อนในวง ตามกติกาที่ผู้สอนกำหนดขึ้น โดยมีการตอบสนองต่อสัญญาณดนตรีที่กำหนดไว้ เช่นเปลี่ยนทิศทางการส่งรอบวงจาก ตามเข็มนาฬิกาเป็นทวนเข็มนาฬิกา เปลี่ยนจากส่งเป็นการกลิ้งเป็นการโยนลูกบอล

3.6 บทสรุป

การเรียนดนตรีก็สามารถนำมาผนวกกับเทคนิคการเคลื่อนไหวร่างกายข้างต้น เพื่อกระตุ้นความสนใจและทำให้ผู้เรียนได้ใช้ศักยภาพของตนเองอย่างเต็มที่ ผู้วิจัยได้บูรณาการแนวคิดทางการสอนดนตรีมาประยุกต์ขึ้นใหม่ เพื่อให้สอดคล้องกับความต้องการและยุคสมัยปัจจุบัน ผู้วิจัยนำมาประมวลเป็นแนวการสอนดนตรีด้วยบทเพลงชุด สรีระสัมพันธ์ บทเพลงที่ใช้ในการสอนตามวัตถุประสงค์ในแต่ละสาระดนตรี ที่เป็นการฝึกเป็นลำดับขึ้นจากง่ายไปสู่ระดับการฝึกที่ซับซ้อนขึ้น โดยแบ่งระดับขั้นของการฝึกเป็น 3 ระดับขั้น ด้วยบทเพลงชุดสรีระสัมพันธ์สำหรับการบรรเลงเปียโน รวมทั้งสิ้น 30 บท ที่ใช้ประกอบกิจกรรมการฝึกในรูปแบบต่างๆ ชุดละ 10 บทเพลง โดยเริ่มจากระดับพื้นฐาน สำหรับผู้ที่เริ่มเรียนดนตรีหรือกำลังเรียนเครื่องดนตรี แต่ไม่เคยได้รับการฝึกฝนวิชาความเป็นนักดนตรี พัฒนาผู้เรียนไปสู่ระดับกลาง ที่มุ่งเน้นความเข้าใจพื้นฐานทางสาระดนตรี โดยเฉพาะในด้านองค์ประกอบของจังหวะที่อาศัยการเคลื่อนไหวร่างกายที่สัมพันธ์กัน และพัฒนาต่อเนื่องไปสู่ระดับสูง ที่มีความซับซ้อนในเรื่องของสาระดนตรี จังหวะและการเคลื่อนไหวที่ต้องอาศัยการทำงานร่วมกันของระบบต่างๆ ของร่างกาย ทั้งการคิดวิเคราะห์ การฟัง การร้อง และการเคลื่อนไหวร่างกาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงชุดสรีระสัมพันธ์ ที่จะนำมาอธิบายอย่างละเอียด ในอีก 3 บทต่อไปจากนี้ จะมีการแสดงวิธีการนำไปใช้สอนด้วยกระบวนการสอนความเป็นนักดนตรี โดยผ่านการเคลื่อนไหวร่างกาย โดย กิจกรรมและบทเพลงจะเสนอแนวทางในการพัฒนาไหวพริบทางจังหวะของผู้เรียนให้เต็มประสิทธิภาพ ไม่มีการกำหนดอายุของผู้เริ่มเรียนเพื่อให้สามารถนำไปฝึกได้อย่างกว้างขวาง ทั้งนี้ขึ้นกับวิจารณญาณและความคิดสร้างสรรค์ของผู้สอน ในการนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์สูงสุดแก่ผู้เรียน ผู้สอนยังมีอิสระที่ในการปรับความยากง่ายให้ท้าทายผู้เรียนตามวุฒิภาวะและพื้นฐานทางดนตรีของผู้เรียนตามที่เห็นสมควร นอกจากนี้ผู้วิจัยให้ข้อเสนอแนะในการปรับเปลี่ยนกิจกรรมให้หลากหลายและสร้างสรรค์ เพื่อให้เหมาะกับการนำไปใช้สอนเดี่ยว กลุ่มย่อยหรือชั้นเรียนดนตรีตามความต้องการของผู้สอน และพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรีแก่ผู้เรียนได้อย่างเต็มประสิทธิภาพ

บทที่ 4
อรรถาธิบายบทฝึกสรีระสัมพันธ์ระดับต้น

จากประสบการณ์สอนดนตรี ทั้งการสอนส่วนตัวและการเป็นวิทยากรรับเชิญในสถาบันดนตรีทั่วประเทศ ผู้วิจัยพบว่าบุคลากรทางดนตรีจำนวนมากต้องการเครื่องมือเฉพาะทางในการพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรี รวมถึงทักษะการแสดงออกทางดนตรีที่เหมาะสม นอกเหนือจากนั้นยังพบว่าครูผู้สอนวิชาปฏิบัติดนตรีเดี่ยวจำนวนมากต้องการบทฝึกที่เน้นการฝึกการเคลื่อนไหวและโสตทักษะที่จำเป็น เนื่องจากผู้สอนขาดความเชี่ยวชาญทางด้านวิธีการสอนทักษะความเป็นนักดนตรี การฝึกด้านจังหวะและการฝึกโสต นักเรียนดนตรีจึงได้เรียนแต่ทักษะการบรรเลงเครื่องดนตรี จึงเป็นสาเหตุของความบกพร่องทางด้านทักษะที่สำคัญของการเป็นนักดนตรีที่สมบูรณ์

งานวิจัยนี้มีพื้นฐานมาจากหลักการสำคัญที่ว่า ผู้เรียนดนตรีควรได้รับประสบการณ์ดนตรีโดยยังไม่จำเป็นต้องอาศัยการเล่นเครื่องดนตรีใด กล่าวคือการเล่นดนตรีให้ได้ดีนั้นผู้เรียนควรใช้ร่างกายเสมือนเครื่องดนตรี ดังนั้นต้องระลึกว่าสิ่งที่ต้องการสอนให้แก่ผู้เรียนนั่นคือ“ดนตรี” ไม่ใช่ “เครื่องดนตรี” เนื่องจากเครื่องดนตรีเป็นเพียงเครื่องมือหนึ่งในการสอนดนตรี เพื่อวัตถุประสงค์ในการให้ผู้เรียนได้เชื่อมโยงดนตรีเข้ากับร่างกายของมนุษย์ในทางผัสสะทางใดทางหนึ่ง เมื่อผู้สอนยึดถือหลักการดังกล่าวและเข้าใจระบบการฝึกอย่างถ่องแท้แล้ว การให้ผู้เรียนฝึกฝนดนตรีด้วยการไม่สัมผัสเครื่องดนตรีจึงส่งผลดีต่อพัฒนาการทางดนตรีของผู้เรียนมากกว่าเป็นการสิ้นเปลืองเวลา

การประยุกต์กิจกรรมการเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรี โดยเริ่มจากการศึกษาระบบการทำงานของร่างกายที่สัมพันธ์กับการเคลื่อนไหวแบบต่างๆ รวมถึงการศึกษาพฤติกรรมการเคลื่อนไหวตามธรรมชาติของมนุษย์ ได้แก่ การแกว่งแขน เดิน วิ่ง กระโดดสลับขา เดินก้าวยาว ดัลโครสค้นพบว่าร่างกายมนุษย์ เป็นสื่อในการเรียนรู้จังหวะดนตรีที่เป็นธรรมชาติมากที่สุด มนุษย์ใช้ร่างกายแสดงออกทางด้านองค์ประกอบของดนตรีได้อย่างชัดเจน สิ่งสำคัญคือ จังหวะนั้นมีอยู่ในร่างกายมนุษย์ ทั้งความสม่ำเสมอของจังหวะการเต้นของหัวใจ จังหวะการหายใจ จังหวะการเดินและจังหวะการโยกตัว ดังนั้นการพัฒนาขีดความสามารถในการสื่อสารระหว่าง สมองที่ใช้คิดวิเคราะห์ข้อมูล ร่างกายที่แสดงออกเป็นสิ่งที่สำคัญอย่างยิ่งต่อการเป็นนักดนตรี เนื่องจากสมองเป็นตัวกำหนดการกริยาท่าทางในการบรรเลงเครื่องดนตรี (Abramson, 1973) กล่าวคือ ผู้ที่มีการสื่อสารของระบบสมองที่ควบคุมร่างกายได้อย่างสัมพันธ์กันย่อมควบคุมการบรรเลงเครื่องดนตรีได้อย่างมีประสิทธิภาพมากกว่าผู้ที่ไม่เคยได้รับการฝึกทักษะการเคลื่อนไหวกับดนตรี

ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้สร้างสรรค์กิจกรรมการเคลื่อนไหวพร้อมดนตรีประกอบขนาดสั้นขึ้นใหม่จำนวน 30 บท ซึ่งผู้วิจัยได้นำตัวอักษรย่อของชื่อและนามสกุล N ย่อมาจาก Nillawanna และ E ย่อ

มาจาก Eungamporn ตามด้วยตัวเลข นำมาใช้เป็นชื่อย่อในการเรียกบทฝึกแต่ละบทเพื่อความสะดวกในการอ้างถึงในบทอรรถาธิบาย บทฝึกดังกล่าวใช้สำหรับผู้สอนบรรเลงด้วยเปียโนประกอบกิจกรรมการฝึก การที่ใช้เปียโนเนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่มีช่วงเสียงกว้าง สามารถพัฒนาทักษะการฟังเสียงสูง เสียงต่ำ ตลอดจนขั้นคู่เสียงและคอร์ดที่อาจมีข้อจำกัดหากใช้เครื่องดนตรีอื่นในการฝึก รวมทั้งเปียโนได้รับความนิยมและมีครูดนตรีที่สามารถบรรเลงเปียโนได้ บทฝึกแบ่งออกเป็น 3 ระดับ ได้แก่ บทฝึกระดับต้น (NE 1-NE 10) บทฝึกระดับกลาง (NE 11-NE 20) และบทฝึกระดับสูง (NE 21-NE 30) ซึ่งประกอบด้วยกิจกรรมการฝึกและดนตรีประกอบระดับขั้นละ 10 บท เนื้อหาดนตรีและการแบ่งโครงสร้างของบทฝึก ประพันธ์ขึ้นเพื่อให้สอดคล้องกับกิจกรรมการเคลื่อนไหวประกอบดนตรีตามวัตถุประสงค์ของการฝึกแต่ละบท โดยแบ่งการฝึกออกเป็น 3 ระดับขั้น เรียงลำดับตามความยากง่ายของการปฏิบัติกิจกรรมการเคลื่อนไหวกับดนตรี จากง่ายไปหายากจากบทฝึกแรกไปถึงบทฝึกสุดท้ายของแต่ละระดับ ระยะเวลาในการฝึกแต่ละระดับ ระหว่าง 6-8 เดือน สัปดาห์ละ 1 ครั้ง โดยควรฝึกครั้งละ 45-60 นาที ผู้เรียนแต่ละคนอาจมีพื้นฐานความสามารถและความต้องการที่แตกต่างกัน ผู้เรียนแต่ละคนจึงอาจต้องใช้เวลาในการฝึกแตกต่างกัน ดังนั้นผู้สอนจึงต้องนำบทฝึกไปใช้อย่างมีวิจารณญาณ ผู้สอนอาจปรับเปลี่ยนอัตราความเร็วหรือระดับความท้าทายของกิจกรรมประเภทต่างๆ ตามวุฒิภาวะและขีดความสามารถของผู้เรียน

รูปแบบการเคลื่อนไหวร่างกายในการฝึกสรีระสัมพันธ์นี้ ไม่ได้มีวัตถุประสงค์เพื่อแสดงความสวยงามของการเคลื่อนไหวหรือความพร้อมเพรียงดังเช่นการเต้นรำทั่วไป การฝึกสรีระสัมพันธ์ใช้การเคลื่อนไหวที่เกิดจากความรู้สึกที่ผู้เรียนได้ตอบสนองต่อลักษณะของดนตรีอย่างกลมกลืนกัน ผู้ฝึกตอบสนองด้วยการเคลื่อนไหวเพื่อแสดงความเข้าใจทางด้านสาระและองค์ประกอบของดนตรี ได้แก่ อัตราจังหวะ ความเร็ว ความดัง-เบา ลักษณะของเสียงสั้นหรือต่อเนื่อง ประโยคเพลง สังคีตลักษณ์ของเพลง ผู้สอนควรมีประสบการณ์ส่วนบุคคลในการฝึกฝนกิจกรรมการเคลื่อนไหวด้วยตนเองก่อนที่จะสอน เพราะเข้าใจปัญหาที่อาจเกิดขึ้นระหว่างการฝึก เมื่อผู้สอนได้เรียนรู้ด้วยตนเองและเกิดความเข้าใจอย่างถ่องแท้จึงจะนำไปใช้สอนอย่างมีประสิทธิภาพ ผู้สอนดนตรีทั่วไปสามารถนำไปใช้ในการสอนทั้งแบบชั้นเรียนที่มีผู้เรียนจำนวนหลายคนและชั้นเรียนเดี่ยว ผู้สอนควรพิจารณาให้เหมาะสมกับสภาพแวดล้อมในการทำกิจกรรมการฝึกแต่ละบทฝึก ในกรณีสถานที่ฝึกที่มีพื้นที่จำกัดควรประยุกต์กิจกรรม ห้องเรียนดนตรีเดี่ยวมักจะมีขนาดเล็กเพียงพอสำหรับผู้สอนและผู้เรียนเท่านั้น จึงจำเป็นที่ต้องมีการปรับเปลี่ยนลักษณะการเคลื่อนไหวให้ใช้พื้นที่น้อยลง เช่นเปลี่ยนจากการเดินเป็นการตบบนตักแทน หรือเปลี่ยนเป็นการตบมือแทนการวิ่งหรือกระโดด ซึ่งการตบจังหวะเพื่อให้ร่างกายส่วนต่างๆ รู้สึกจังหวะ ได้แก่ ตบมือ ตบตัก เป็นการตอกย้ำความรู้สึกของชีพจรจังหวะซึ่งการปรับเปลี่ยนกิจกรรมจะทำให้บทฝึกเกิดประโยชน์สูงสุด

บทฝึกสรีระสัมพันธ์ระดับเบื้องต้น (Sareerasamphan: Elementary Exercises NE 1-NE 10) แบ่งออกเป็น 10 บทเพลงขนาดสั้น เพื่อตอบสนองวัตถุประสงค์ในการฝึกความเข้าใจดนตรีและทักษะความเป็น นักดนตรีสำหรับผู้ที่เริ่มต้นการฝึก โดยบทฝึกระดับต้นนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อปูพื้นฐานความเข้าใจทางด้านทักษะทางจังหวะให้แก่ผู้เรียนดนตรีทั้งที่ไม่ได้เริ่มเรียนเครื่องดนตรีปฏิบัติ รวมไปถึงผู้เรียนดนตรีที่ต้องการเสริมทักษะดนตรีและไหวพริบทางจังหวะควบคู่ไปกับการเรียนเครื่องดนตรี วัตถุประสงค์ของการฝึกระดับต้นจะมุ่งฝึกทีละหัวข้อที่กำหนดในแต่ละบทฝึกเท่านั้น ผู้วิจัยกำหนดเครื่องหมายกำกับเสียงไว้อย่างละเอียด เพื่อให้ผู้สอนใช้เป็นแนวทางในการบรรเลงประกอบการฝึกให้มีมิติและน่าติดตาม รวมทั้งเพื่อพัฒนาและเสริมสร้างทักษะการฟังอีกทางหนึ่ง

วัตถุประสงค์ในการพัฒนาทักษะทางด้านดนตรีระดับต้น NE 1-NE 10 ได้แก่ การฝึกรักษาความแม่นยำของชีพจรจังหวะ ให้เกิดขึ้นภายในร่างกายด้วยการฝึกเคลื่อนไหวร่างกาย การเน้นเสียง การจัดกลุ่มหนัก-เบาของเสียง อัตราจังหวะแบบธรรมดา อัตราจังหวะแบบผสม ฝึกการแยกแยะจังหวะว่าเป็นอัตรา 2, 3 หรือ 4

อรรถาธิบายบทฝึกสรีระสัมพันธ์ระดับต้น

ผู้วิจัยได้ศึกษาบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการสอนดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นโดยดัลโครสจำนวนมากตั้งแต่ต้นคริสต์ศตวรรษที่ยี่สิบ บทเพลงเหล่านั้นล้วนมีอิทธิพลต่อผลงานการประพันธ์บทฝึกชุดสรีระสัมพันธ์ในด้านต่างที่สำคัญ ได้แก่ การเลือกช่วงเสียงของเปียโน การเลือกกุญแจเสียง การเลือกเนื้อดนตรีและการประยุกต์เซลล์จังหวะ (rhythmic cell) เพื่อให้สอดคล้องกับจังหวะการเคลื่อนไหวร่างกาย

บทฝึกแรกนี้เริ่มจากการฝึกแกว่งแขน สาเหตุที่เริ่มจากการแกว่งแขนเนื่องจากดัลโครสได้กล่าว ไว้ว่า เด็กจะเคลื่อนไหวตอบสนองต่อดนตรีที่ได้ยินด้วยการขยับร่างกายโดยเฉพาะแขนในกรณีที่เด็กยืนอยู่กับที่ การไกวตัวหรือแกว่งแขนเป็นลักษณะท่าทางการเคลื่อนไหวที่เป็นธรรมชาติที่สุดในขณะเด็กเล่นกัน เนื่องจากเป็นอัตราจังหวะที่มีความใกล้เคียงกับการที่ทารกรับรู้เกิดการเคลื่อนที่ตั้งแต่อยู่ในครรภ์มารดาในขณะที่มารดาเดินหรือเคลื่อนไหวร่างกาย รวมทั้งมีรูปแบบการเคลื่อนไหวที่เหมือนการไกวเปลกล่อม (Dalcroze, 1912) การฝึกจะเริ่มต้นจากสิ่งที่ใกล้ตัวผู้เรียนมากที่สุดแล้วพัฒนาไปสู่สาระดนตรีในลำดับต่อไปอย่างมีขั้นตอน แม้บทเพลงประกอบจะอยู่ในอัตราจังหวะ 6/8 แต่ในการฝึกสรีระสัมพันธ์ระดับต้นต้องการให้ผู้เรียนได้ตอบสนองต่อลักษณะของดนตรีที่กระตุ้นการเคลื่อนไหว ซึ่งจากการศึกษาดนตรีร้องสำหรับเด็กของตะวันตกจากประสบการณ์สอนส่วนตัว ผู้วิจัยพบว่าบทเพลงร้องสำหรับเด็กก่อนวัยเรียน (nursery rhymes) ของดนตรีตะวันตก ส่วนมากอยู่ในอัตราจังหวะ 6/8 ผู้วิจัยจึงเริ่มให้ผู้เรียนได้มีประสบการณ์ทางด้านการแกว่งแขนในหลากหลายลักษณะซึ่งเป็นปฏิกิริยาตามธรรมชาติของมนุษย์เมื่อได้ยินเสียงเพลงที่โยกหรือไกว

4.1 ระดับต้น บทฝึกที่ 1 NE 1

บทฝึกแรกนี้ต้องการให้ผู้เรียนได้เคลื่อนไหวในอัตราจังหวะสองผสม ด้วยการแกว่งแขนตามธรรมชาติ ผู้สอนยังไม่จำเป็นต้องอธิบายรายละเอียดของอัตราจังหวะสองผสม แต่ควรให้ผู้เรียนได้มีประสบการณ์ตรงด้วยการเคลื่อนไหวด้วยการแกว่งไกวตามที่ดนตรีนำพาไป จากนั้นพัฒนาการแกว่งแขนไปสู่การเคลื่อนไหวแขนในการแกว่งแขนนับจังหวะ โดยแกว่งแขนทั้งสองไปข้างหน้าและหลังเพื่อเสริมความรู้สึกจังหวะหนักและจังหวะเบาในอัตราจังหวะสองให้ตรงกับดนตรี

4.1.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : ความรู้สึกของอัตราจังหวะสองผสม ซึ่งประกอบด้วยจังหวะหนักและจังหวะเบาใน แต่ละห้อง ฝึกการฟังจังหวะยก (anacrusis) เตรียมเข้าสู่จังหวะแรกของห้อง

ด้านการเคลื่อนไหว : ฝึกจังหวะแขนในอัตราจังหวะสองในขณะยืนอยู่กับที่ และแกว่งแขนในขณะก้าวเดินตามชีพจรจังหวะของโน้ตตัวดำประจุดตามอัตราความเร็วในการบรรเลงของผู้สอน ผู้เรียนสามารถหยุดแกว่งแขนทันทีที่ดนตรีหยุด

4.1.2 โครงสร้างของบทฝึก

เนื้อหาดนตรีบทฝึกนี้อยู่ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ โดยกิจกรรมการเคลื่อนไหวที่สอดคล้องกับดนตรีที่แบ่งเป็น 3 ตอน ดังนี้

ตอน A ห้องที่ 1-9

ช่วงต้นในห้องที่ 1-2 เป็นส่วนนำของเพลงด้วยการนำเข้าสู่ทำนองด้วยการเตรียมด้วยคอร์ด C7 เป็นคอร์ดโดมินันท์ทบเจ็ดของ กุญแจเสียง F เมเจอร์ เพื่อเตรียมตั้งจังหวะชีพจรให้ผู้เรียนเริ่มแกว่งแขนในจังหวะที่หนึ่งของห้องที่ 3 โดยทำนองในมือขวาที่เป็นจังหวะธรรมชาติของการแกว่งแขนลงต่ำด้วยทิศทางของเสียงที่ต่ำลง และแกว่งแขนขึ้นในจังหวะที่สองด้วยทำนองที่ทิศทางสูงขึ้น ในห้องที่ 9 มีเครื่องหมายยืดจังหวะหรือเฟอร์มาตา (fermata) หมายถึงให้ผู้สอนหยุดบรรเลงแล้วค้างเสียงไว้ ให้ผู้เรียนหยุดเคลื่อนไหวทันทีที่เพลงหยุด เพื่อเตรียมเปลี่ยนสู่ตอน B ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ แล้วเริ่มแกว่งแขนทันทีที่ผู้สอนเริ่มบรรเลงต่อ

ตัวอย่างที่ 4.1 ตอน A ช่วงดนตรีในกุญแจเสียง F เมเจอร์ ห้องที่ 1-10

ตอน B ห้องที่ 10-25

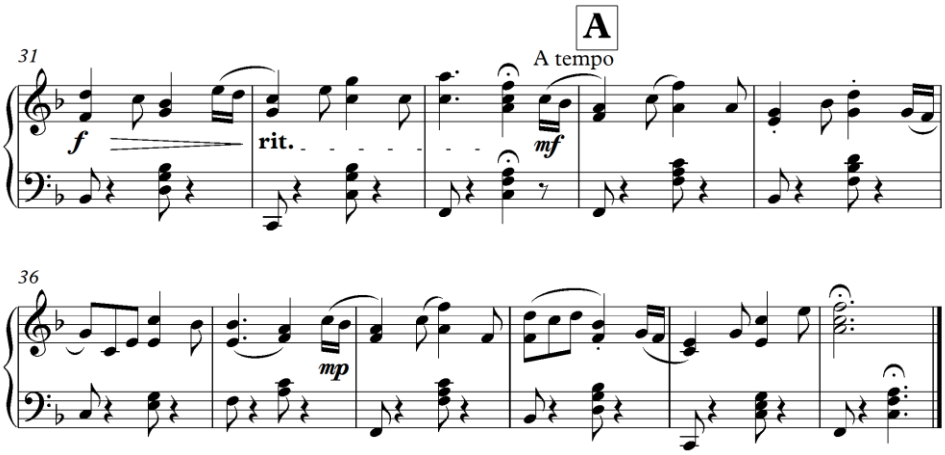
มีการเปลี่ยนสีสันของทำนองในตอน A ไปอยู่ในกุญแจเสียงไมเนอร์ร่วม (relative minor) ได้แก่ D ไมเนอร์ โดยยังคงใช้โมทีฟ (motif) ความคิดหลักของทำนองที่มีทิศทางของโน้ตที่ต่ำลงเป็นจังหวะยก เพื่อเตรียมเข้าสู่จังหวะที่ 1 ของห้อง และทิศทางของโน้ตสูงขึ้นในจังหวะที่ 2

ตัวอย่างที่ 4.2 ตอน B เริ่มจากห้องที่ 10 ช่วงที่อยู่ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์

ตอน A ย้อนความ ห้องที่ 26-41

ทำนองในตอน A กลับเข้ามาในกุญแจเสียง F เมเจอร์ แต่ทำนองมือขวายกสูงขึ้นคู่แปด ทำให้มีความสดใส ร่าเริง แล้วเริ่มช้าลงที่เครื่องหมายให้ช้าลงในห้องที่ 31-32 แล้วกลับสู่ความเร็วเดิมที่ห้องที่ 34 เพื่อให้ผู้เรียนฝึกทักษะการฟังติดตามความช้า-เร็วของการบรรเลง จนกระทั่งเริ่มเบาลงไปจนจบ

ตัวอย่างที่ 4.3 การเปลี่ยนความเร็วด้วยการใช้เครื่องหมายช้าลงแล้วกลับสู่ความเร็วเดิม



4.1.3 ขั้นตอนการฝึก

1) ตอน A ห้องที่ 1-10 ผู้สอนเริ่มบรรเลงห้องที่ 1-2 ผู้เรียนยืนในท่าเตรียม เตรียมแกว่งแขนเริ่มจังหวะยกเข้าสู่ห้องที่ 3 ให้แกว่งแขนทั้งสองลงในลักษณะเหยียดตรงลงแนบลำตัว ในจังหวะหนักและเหยียดแขนทั้งสองชี้ไปข้างหน้าทำมุมประมาณ 45 องศา ในจังหวะเบา เพื่อแกว่งแขนพร้อมเสียงเพลงในขณะยืนอยู่กับที่

ภาพที่ 1 การแกว่งแขนในอัตราจังหวะสอง

จังหวะที่ 1 จังหวะที่ 2

2) ตอน B ห้องที่ 10-25 เมื่อดนตรีเปลี่ยนไปสู่กุญแจเสียง D ไมเนอร์ ที่มีความหนักแน่นมากกว่าช่วงกุญแจเสียง F เมเจอร์ในตอน A ให้ผู้เรียนเริ่มก้าวเดินตามชีพจรจังหวะหลักพร้อมทั้งตบจังหวะโน้ตดำประจุด

3) ตอน A ย้อนความ ห้องที่ 26-41 ฝึกตามขั้นตอนในตอน A แต่ผู้เรียนพยายามฟังอย่างจดจ่อพร้อมทั้งอำนวยเพลงในอัตราจังหวะสองให้ตรงกับการบรรเลงของผู้สอน

4.1.4 กิจกรรมเสริม

1) เมื่อเริ่มประโยคใหม่ ผู้สอนสามารถเปลี่ยนอัตราความเร็วในการบรรเลง เพื่อพัฒนาทักษะการฟังอัตราความเร็ว (tempo) รวมทั้งฝึกการควบคุมร่างกายให้เคลื่อนไหวอย่างสอดคล้องกับการฟัง

2) หากผู้เรียนแกว่งแขนตามจังหวะได้อย่างชำนาญแล้ว อาจแกว่งแขนไปพร้อมกับเดินตามชีพจรจังหวะ ผู้เรียนควรแสดงออกในการเดินให้ผู้สอนเห็นจังหวะหนักโดยใช้พื้นที่ในการก้าวเดินมาก และแสดงจังหวะเบาของห้องโดยการก้าวเดินด้วยพื้นที่น้อย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2 ระดับต้น บทฝึกที่ 2 NE 2

บทฝึกนี้ต่อเนื่องจากการฝึกบทแรก ซึ่งเป็นการทำความเข้าใจอัตราจังหวะสอง ในท่าเคลื่อนไหวด้วยการแกว่งแขนตามธรรมชาติ บทฝึกที่ 2 นี้ เพื่อพัฒนาการแกว่งแขนไปสู่การเคลื่อนไหวแขนในการนับจังหวะ เพื่อเสริมความรู้สึกอัตราจังหวะสองต่อจากบทที่ 1

4.2.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : ความรู้สึกของอัตราจังหวะสองผสมประกอบด้วยจังหวะหนักและจังหวะเบาในแต่ละห้อง ฝึกการฟังจังหวะยก เตรียมเข้าสู่จังหวะแรกของห้องด้วยโน้ตตัวเขบ็ตหนึ่งชั้น

ด้านการเคลื่อนไหว : ฝึกจังหวะแขนในอัตราจังหวะสองในขณะยืนอยู่กับที่ และทำจังหวะแขนในขณะเดินตามชีพจรจังหวะตามอัตราความเร็วในการบรรเลงของผู้สอน

4.2.2 โครงสร้างของบทฝึก

เนื้อหาดนตรีบทฝึกนี้อยู่ในกุญแจเสียง A เมเจอร์ โดยกิจกรรมการเคลื่อนไหวที่สอดคล้องกับดนตรีที่แบ่งเป็น 3 ตอน จากการเปลี่ยนกิจกรรมการเคลื่อนไหวตามลักษณะของทำนองและรูปแบบจังหวะที่เปลี่ยนไป ดังนี้

ตอน A ห้องที่ 1-9

ช่วงต้นในห้องที่ 1-2 เป็นส่วนนำของเพลงมีการนำเข้าสู่ทำนองด้วยการเตรียมด้วยคอร์ด A เมเจอร์ ซึ่งเป็นโทนิกคอร์ดของกุญแจเสียง A เมเจอร์ เพื่อเตรียมตั้งจังหวะชีพจรให้ผู้เรียนเริ่มกระโดดในจังหวะที่1 ของห้องที่ 2 โดยเจตนาให้ทำนองในมือขวาที่ทิศทางสูงขึ้นใช้รูปแบบจังหวะแบบเดียวแนวประกอบทำนองในมือซ้ายที่ใช้โน้ตตัวดำตามด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น (q e q e) เนื่องจากตรงกับจังหวะธรรมชาติของการกระโดดสลับขาที่ก้าวลงน้ำหนักมากกว่าในชีพจรจังหวะด้วยค่าโน้ตที่ยาวกว่า และลอยตัวขึ้นในจังหวะเบาด้วยค่าโน้ตที่สั้นกว่า เพื่อเตรียมเปลี่ยนสู่ตอน B ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์

ตัวอย่างที่ 4.4 ตอน A ช่วงดนตรีในกุญแจเสียง A เมเจอร์ สำหรับการกระโดดสลับขา

ตอน B ห้องที่ 10-17

มีการเปลี่ยนทิศทางของทำนองโดยเริ่มจากเสียงสูงแล้วไล่ลงต่ำ โดยยังคงใช้รูปแบบจังหวะเช่นเดียวกับตอน A ทำให้ฟังแล้วแตกต่างจากตอน A อีกทั้งเปลี่ยนจังหวะแนวประกอบมือซ้ายด้วยการใช้คู่เสียงทำให้ได้ยินเสียงที่หนักแน่นขึ้น มีย้ายไปอยู่ในกุญแจเสียงชั่วขณะไปที่กุญแจเสียงไมเนอร์ร่วม ได้แก่ F# ไมเนอร์ เพื่อเปลี่ยนการเคลื่อนไหวเป็นการควบม้า (gallop) ที่แข็งแรงกว่าการกระโดดสลับขาในตอน A

ตัวอย่างที่ 4.5 ตอน B เริ่มจากห้องที่ 10 ย้ายไปที่กุญแจเสียงไมเนอร์ร่วม

ตอน C ห้องที่ 18-25

ตอน C ย้ายกลับมาในกุญแจเสียง A เมเจอร์อีกครั้งหนึ่งแต่มีแนวทำนองใหม่ปรากฏที่มือขวา ที่มีลักษณะคล้ายการหยอกล้อ สนุกสนานแล้วเปลี่ยนเป็นอารมณ์ที่ขรึมขึ้นด้วยการย้ายไปที่กุญแจเสียง F# ซึ่งเป็นกุญแจเสียงไมเนอร์ร่วม

ตัวอย่างที่ 4.6 แนวทำนองใหม่ที่ปรากฏในตอน C เพื่อเปลี่ยนเป็นการตบชีพจรจังหวะ

ตอน A ย้อนกลับ ห้องที่ 27-38

ทำนองในตอน A กลับเข้ามาในกุญแจเสียง A เมเจอร์อีกครั้ง กลับสู่การกระโดดสลับขาอีกครั้งแต่มีการนำทำนองในตอน C กลับมาใช้ในส่วนปิดท้ายเพื่อเป็นการทบทวนความจำในห้องที่ 36-38

4.2.3 ขั้นตอนการฝึก

1) ตอน A ห้องที่ 1-9 ผู้สอนเริ่มบรรเลงห้องที่ 1-2 ผู้เรียนยืนในท่าเตรียม แกว่งแขนนับจังหวะเมื่อเริ่มจังหวะยกเข้าสู่ห้องที่ 2 ให้แกว่งแขนทั้งสองลงในลักษณะเหยียดตรงลงแนบลำตัว

ในจังหวะหนักและเหยียดแขนทั้งสองชี้ไปข้างหน้าสูงระดับสายตา ในจังหวะเบา พร้อมเสียงเพลงในขณะยืนอยู่กับที่

2) ตอน B ห้องที่ 10-17 เมื่อดนตรีเปลี่ยนไปสู่กุญแจเสียง D ไมเนอร์ ที่มีความหนักแน่นมากกว่าช่วงกุญแจเสียง A เมเจอร์ ผู้เรียนเริ่มก้าวเท้าในลักษณะควบม้า คือ ก้าวยาวสลับก้าวสั้นตามจังหวะของดนตรี เมื่อได้ยินสัญญาณเสียงสูงดังขึ้นให้รีบเปลี่ยนขาที่ก้าวนำเป็นขาอีกข้างหนึ่ง หรืออาจเปลี่ยน ทิศทางการเคลื่อนที่เป็นทิศตรงข้ามกับวรรคแรก

3) ตอน C เมื่อได้ยินแนวทำนองใหม่ที่ต่างจากตอน A ให้ผู้เรียนยืนอยู่ในตำแหน่งเดิมและย่อตัวลงตบบนหน้าตักให้ตรงกับชีพจรจังหวะของดนตรี

4) ตอน A ย้อนความ ห้องที่ 27-38 ฝึกตามขั้นตอนในตอน A โดยให้ผู้เรียนเปลี่ยนเป็นการกระโดดสลับขาอีกครั้ง หยุดเมื่อผู้สอนบรรเลงมาถึงห้องที่ 34 ที่มีเครื่องหมายเฟอร์มาตา แล้วเริ่มกระโดดทันทีที่ได้ยินดนตรีเริ่มบรรเลงด้วยการฟังอย่างจดจ่อ ฝึกการควบคุมร่างกายให้มีความสมดุลในการถ่ายน้ำหนักขณะกระโดดหรือขณะเปลี่ยนทิศทาง และเมื่อเตรียมหยุด

4.2.4 กิจกรรมเสริม

1) ผู้สอนสามารถเปลี่ยนอัตราความเร็วในการบรรเลงทุกครั้งที่เริ่มประโยคเพลงใหม่ เพื่อพัฒนาทักษะการฟังอัตราความเร็ว รวมทั้งฝึกการควบคุมร่างกายให้เคลื่อนไหวอย่างสอดคล้องกับการฟัง

2) สำหรับผู้เรียนที่อายุเกิน 7 ปี อาจฝึกการเด้งลูกบอลตามชีพจรจังหวะ โดยจังหวะที่ 1 ให้เด้งลูกบอลลงบนพื้น จังหวะที่สองให้รับลูกบอลที่กระดอนขึ้นมา รักษาความสม่ำเสมอในการใช้แรงในขณะเด้งลูกบอล

3) หากผู้เรียนฝึกจนชำนาญแล้วอาจกระโดดสลับขาไปพร้อมกับทำจังหวะแขน

4.3 ระดับต้น บทฝึกที่ 3 NE3

บทฝึกนี้ยังคงใช้อัตราจังหวะสองแบบผสมซึ่งใช้มากในดนตรีตะวันตก ทั้งนี้เพื่อเน้นย้ำความรู้สึกของจังหวะแบบสองแก่ผู้เรียนต่อจากบทฝึกแรก แต่เพิ่มรูปแบบกิจกรรมและสาระดนตรีที่เกี่ยวข้องกับอัตราจังหวะผสม ในด้านการแบ่งจังหวะของโน้ตตัวดำประจุดออกเป็นจังหวะย่อย การเปลี่ยนรูปแบบจังหวะระหว่างมือขวาและมือซ้ายของเปียโนที่สอดคล้องกับการทำกิจกรรมการเคลื่อนไหว

4.3.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : ฝึกการฟังส่วนนำเข้าจังหวะที่ 1 หรือจังหวะยก ที่เป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นเรียงต่อกันนำไปสู่จังหวะหนักของห้องถัดไป การเตรียมตัวล่วงหน้าและเข้าสู่จังหวะได้อย่างแม่นยำ

ด้านการเคลื่อนไหว : การกระโดด 2 ขา ลอยตัวขึ้นอยู่กับที่ รู้จักการเตรียมแรงเพื่อยกตัวสูงขึ้นก่อนเข้าสู่จังหวะหนักแรกของห้อง จังหวะเบาที่สองใช้ข้อเท้าผลักตัวสูงขึ้นไปในอากาศ

4.3.2 โครงสร้างของบทฝึก

เนื้อหาดนตรีบทฝึกนี้อยู่ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์ โดยไม่ได้มีการย้ายกุญแจเสียงเนื่องจากเป็นบทฝึกสำหรับกิจกรรมประกอบการกระโดด ซึ่งต้องใช้พละกำลังในการเคลื่อนไหว ดนตรีจึงควรกระชับเพื่อไม่ให้ผู้เรียนเหนื่อยจนเกินไป บทฝึกนี้แบ่งออกเป็น 2 ตอน ได้แก่

ตอน A ห้องที่ 1-23

บทฝึกนี้อยู่ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์ จนเกือบจบเพลง โดยมีทำนองหลักอยู่ในมือขวา ซึ่งตอบรับกับการเคลื่อนไหวของร่างกาย โดยแนวเบสในมือซ้ายบรรเลงโน้ตดำที่มีเครื่องหมายให้เล่นสั้น (staccato) เพื่อส่งให้ร่างกายผู้เรียนกระโดดลอยสูงขึ้นจากพื้น จนกระทั่งไปพักที่เครื่องหมายเฟอร์มาตาในท้ายห้องที่ 23 เพื่อเตรียมย้ายไปตอน B

ตัวอย่างที่ 4.7 ตอน A ทำนองที่เริ่มด้วยจังหวะยก และโน้ตแนวเบสที่เสียงสั้นห้วน

ตอน B ห้องที่ 24-32

สีสันของดนตรีเปลี่ยนไปเนื่องจากมีการใช้ขั้นคู่เสียงที่มีโน้ตโครมาติกมาประสานแนวทำนองเกิดขึ้นในมือซ้ายของเปียโน ที่ไล่ลงตามการกระโดด มีทำนองใหม่ที่เอื้อต่อจังหวะธรรมชาติของการกระโดด ปรากฏในมือขวาที่ไต่ขึ้นไปสู่เสียงสูงในตอนจบ

ตัวอย่างที่ 4.8 ทำนองใหม่ในตอน B การประสานด้วยขั้นคู่เสียงในมือซ้าย

4.3.3 ขั้นตอนการฝึก

1) ตอน A ห้องแรกไปจนถึงห้องที่ 23 ผู้เรียนเริ่มฝึกด้วยการนั่งบนพื้น ทันทีที่ผู้สอนเริ่มบรรเลง ให้ผู้เรียนเริ่มตบจังหวะหลักได้แก่โน้ตตัวดำประจุด โดยแสดงให้เห็นจังหวะหนักด้วยการตบที่ตักให้เกิดเสียงดังกว่าและตบมือเบาที่จังหวะที่สองซึ่งเบากว่า ไปจนจบตอน A จากนั้นย้อนอีกรอบโดยผู้เรียนยืนในท่าเตรียมพร้อมในการกระโดด รวบรวมกำลังในขณะที่ผู้สอนบรรเลงจังหวะยก กระโดดลงบนพื้นด้วยน้ำหนักอย่างมั่นคงบนจังหวะหนักของห้อง แล้วผลักร่างกายให้ลอยสูงขึ้นในจังหวะเบา

2) ตอน B ผู้สอนเริ่มบรรเลงในขณะที่ผู้เรียนกระโดดไปข้างหน้าไกลออกไปในวรรคแรก ซึ่งเริ่มจากห้อง 24-28 วรรคสุดท้ายเริ่มจากห้องที่ 29 พยายามกระโดดกลับมายืนที่ตำแหน่งเดิมในตอนจบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3.4 กิจกรรมเสริม

1) แกว่งแขนในอัตราจังหวะสอง ผู้สอนอาจหยุดบรรเลงเมื่อใดก็ตามให้ผู้เรียนฟังอย่างจดจ่อและเริ่มใหม่ทันทีที่ดนตรีเริ่มขึ้น

2) สำหรับผู้เรียนที่อายุมากกว่า 7 ปี อาจฝึกเด้งลูกบอลในจังหวะหนักและรับลูกบอลในจังหวะเบา

3) อาจให้ผู้เรียนใช้ความคิดสร้างสรรค์ในการออกแบบท่าทางในการกระโดดที่แตกต่างกันในตอน A และตอน B เช่น ตอน A กระโดดอยู่กับที่ในตำแหน่งหนึ่ง และเมื่อถึงตอน B ให้กระโดดไปข้างหน้าหรือไปข้างหลัง หรือทำท่าทางอื่นตามต้องการ

4.4 ระดับต้น บทฝึกที่ 4 NE 4

ผู้วิจัยจึงต้องการปลูกฝังความรู้สึกของชีพจรจังหวะด้วยการให้ผู้สอนแกว่งแขนตามชีพจรจังหวะของเพลงทั้งแบบแกว่งไปด้านข้าง เหมือนลูกตุ้มนาฬิกาตั้งพื้นและแกว่งไปทางด้านหน้าและหลังเหมือนชิงช้า การแกว่งแขนตามลำพังรวมถึงการแกว่งแขนโดยจับมือกับผู้อื่น ซึ่งใช้แรงและพื้นที่ในการแกว่งมากกว่า เป็นการช่วยให้ผู้เรียนได้รับรู้ถึงชีพจรจังหวะที่ชัดเจนขึ้น

4.4.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : ฝึกทักษะการรักษาความสม่ำเสมอของชีพจรจังหวะ ซึ่งเป็นทักษะสำคัญเบื้องต้นที่เป็นพื้นฐานที่สำคัญก่อนการเริ่มเรียนเครื่องดนตรี ฝึกการฟังว่าดนตรีหยุดเมื่อใด เริ่มใหม่เมื่อใดแล้วตอบสนองอย่างจดจ่อด้วยการเคลื่อนไหว

ด้านการเคลื่อนไหว : การแกว่งแขนในรูปแบบที่แตกต่างกันทั้ง 3 แบบให้ตรงกับชีพจรจังหวะของเพลงด้วยการฟังดนตรีประกอบบทฝึก พัฒนาทักษะการควบคุมการควบคุมสมดุลของร่างกายท่อนบนที่สามารถหยุดเคลื่อนไหวทันทีที่ดนตรีหยุด และเริ่มเคลื่อนไหวทันทีที่เริ่มได้ยินเสียงดนตรี ซึ่งผู้สอนอาจบรรเลงช้าหรือเร็ว ผู้เรียนฟังอย่างจดจ่อและปฏิบัติตามดนตรีที่เปลี่ยนแปลงไป โดยการตอบสนองด้วยการเคลื่อนไหวในรูปแบบทันควัน (quick reaction)

4.4.2 โครงสร้างของบทฝึก

เนื้อหาดนตรีบทฝึกนี้อยู่ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ โดยกิจกรรมการเคลื่อนไหวที่สอดคล้องกับดนตรี ที่มี 4 ตอน โดยมีส่วนนำ (introduction) ซึ่งจำเป็นมากต่อการฝึกดนตรีและการเคลื่อนไหว เนื่องจากเป็นการตั้งอัตราความเร็วของชีพจรเพื่อให้ผู้เรียนเตรียมพร้อมล่วงหน้าก่อนเริ่มแกว่งแขนทันทีเมื่อเริ่มห้องที่ 3

ตอน A ห้องที่ 1-26

ส่วนนำในห้องที่ 1-2 เพื่อตั้งจังหวะการแกว่งแขนล่วงหน้า เนื้อหาดนตรี เริ่มต้นจาก F เมเจอร์ โดยผู้ฝึกฟังทำนองในมือขวาที่เป็นจังหวะธรรมชาติของการแกว่งแขน เข้าสู่ห้องที่ 25 เริ่มเตรียมวางคอร์ด A7 ซึ่งเป็นคอร์ด A ทบเจ็ดโดมินันท์ และมี C# ในแนวทำนองห้องที่ 25 ซึ่งเป็นโน้ตนำ (leading note) เพื่อย้ายไปที่กุญแจเสียง D ไมเนอร์ ในห้องที่ 26 ช่วงเครื่องหมายเฟอร์มาตา ในมือซ้าย ซึ่งเป็นการวิธีการชะลอเพลงให้ผ่อนลงเพื่อเปลี่ยนเข้าสู่ตอน B เพื่อเปลี่ยนกิจกรรม

ตัวอย่างที่ 4.9 ตอน A ช่วงดนตรีในกุญแจเสียง F เมเจอร์ ห้องที่ 1-26

ตอน B ห้องที่ 27-48

เปลี่ยนสีสันเป็นไมเนอร์ มีแนวทำนองในมือซ้าย และการใช้เสียงเน้น ให้ผู้เรียนเปลี่ยนเป็นแกว่งแขนทั้งสองไปข้างหน้าข้างหลัง

ตัวอย่างที่ 4.10 ตอน B เริ่มจากห้องที่ 27 ดนตรีเปลี่ยนเป็นกุญแจเสียง D ไมเนอร์

ตอน C ห้องที่ 49-56

ช่วงทำนองเดี่ยวสลับกันโต้ตอบระหว่างมือขวาสลับกับมือซ้าย ในลักษณะคอร์ดแตก (broken chord) เริ่มจากกุญแจเสียง F เมเจอร์ในห้องที่ 49 แล้วเปลี่ยนไปสู่กุญแจเสียง D ไมเนอร์ในห้องที่ 56 ลักษณะของเสียงที่สลับสูงสลับกับเสียงต่ำ เพื่อให้สอดคล้องกับการแกว่งแขนขวาและซ้ายสลับกัน โดยเสียงสูงให้แกว่งด้วยแขนขวา เสียงต่ำให้แกว่งด้วยแขนซ้าย

ตัวอย่างที่ 4.11 ตอน C เริ่มจากห้องที่ 49 ดนตรีเปลี่ยนเป็นคอร์ดแตกเพื่อเปลี่ยนกิจกรรม

ตอน A'ย้อนกลับ ห้องที่ 57-72

ห้องที่ 57 เป็นตอนที่ทำนองในตอน A กลับมาอีกครั้ง และยังรักษาการดำเนินคอร์ดไว้ มีการเพิ่มโน้ตประสานให้หนาแน่นขึ้น ท่วงทำนองใหม่ในมือซ้ายเสมือนเป็นเสียงเชลโล ที่บรรเลงอย่าง

เชื่อมต่อเนื่อง ช่วงท้ายนี้ให้ผู้สอนจับคู่แกว่งแขนกับเพื่อน เครื่องหมายย้อนในตอน A ย้อนกลับมีไว้เพื่อให้ผู้สอนสามารถเล่นย้อนหลายรอบเพื่อให้ผู้เรียนได้เปลี่ยนคู่ใหม่

ตัวอย่างที่ 4.12 ตอน A ที่มีทำนองแรกย้อนกลับมา ด้วยเสียงประสานที่เปลี่ยนใหม่

4.4.3 ขั้นตอนการฝึก

1) ตอน A ห้องที่ 1-10 (ตัวอย่างที่ 4.9) ผู้เรียนยืนในท่าเตรียมพร้อมฟัง เมื่อผู้สอนเริ่มบรรเลงให้ผู้เรียนเริ่มแกว่งแขนทั้งสองข้างไปทางด้านซ้ายและขวาให้สอดคล้องกับอัตราความเร็วของชีพรจังหวะ ผู้สอนสามารถหยุดบรรเลงเมื่อจบประโยคเพลง โดยผู้เรียนต้องหยุดแกว่งแขนพร้อมกับดนตรีที่หยุด

ภาพที่ 2 การแกว่งแขนทั้งสองไปด้านข้างตามชีพจรจังหวะ

2) ตอน B ห้องที่ 27-48 ดนตรีเปลี่ยนเข้าสู่ D ไมเนอร์ (ตัวอย่างที่ 2) เพื่อเปลี่ยนสีสันโดยมีท่วงทำนองเพลงย้ายไปอยู่ที่มือซ้ายของเปียโน ผู้เรียนเปลี่ยนเป็นแกว่งแขนทั้งสองไปข้างหน้าข้างหลัง ซึ่งต้องอาศัยแรงมากกว่าแบบแกว่งไปด้านข้าง เพื่อตอบสนองต่อดนตรีที่เปลี่ยนแปลงจากเมเจอร์เป็นไมเนอร์ ควรแกว่งแขนแตกต่างจากการแกว่งช่วงที่ดนตรีเป็น F เมเจอร์

3) ตอน C ห้องที่ 49-56 ให้ผู้เรียนฟังเนื้อดนตรีที่เปลี่ยนแปลงเป็นคอร์ดแตก (ตัวอย่างที่ 4.11) ด้วยวิธีการแกว่งแขนไปในทิศทางตรงข้าม ซึ่งเล่นโน้ตแยกทีละตัวให้เปลี่ยนเป็นแกว่งแขนสลับข้างโดยแขนหนึ่งไปข้างหน้าอีกแขนแกว่งไปทางด้านหลังในทิศทางตรงกันข้าม โดยไม่ต้องออกแรงมากเกินไป พยายามรักษาความสม่ำเสมอในการไกว ฟังให้การแกว่งตรงกับจังหวะของการบรรเลง

ภาพที่ 3 ลักษณะการแกว่งแขนไปในทิศทางตรงกันข้าม

4) ตอน A ช่วงท้ายเพลง ตั้งแต่ห้องที่ 57-72 (ตัวอย่างที่ 4) ให้ผู้สอนแกว่งแขนตามรูปที่ 1 พร้อมกับการเคลื่อนไหวลำตัวด้วยพละกำลังหรือจับมือกับคู่แล้วแกว่งแขนกับเพื่อนในกรณีที่ฝึกเป็นกลุ่ม ผู้เรียนควรเปลี่ยนคู่ใหม่เมื่อดนตรีย้อนไปที่เครื่องหมายย้อนที่ต้นห้องที่ 57 เพื่อได้ประสบการณ์ที่แตกต่างในด้านน้ำหนักในการแกว่งแขน จนกระทั่งได้คู่กับผู้เรียนอื่นจนครบตามที่ต้องการ ผู้สอนสามารถปรับเปลี่ยนความเร็วตามที่ปรารถนาเพื่อฝึกการตอบสนองของผู้เรียน

4.4.4 กิจกรรมเสริม

1) อาจใช้ผ้าโปร่งหรือผ้าใบร่มชูชีพผืนใหญ่มาใช้ประกอบการแกว่งแขนเพื่อให้เห็นการเคลื่อนไหวของผ้าตามจังหวะชีพจรที่คงที่หรือเพื่อให้ผู้เรียนที่ยังแกว่งแขนได้ไม่ตรงจังหวะ ได้สังเกตการณ์แกว่งของผู้เรียนคนอื่นขณะฝึกและพยายามทำให้ตรงจังหวะ การใช้ผ้าเป็นสื่อจะเห็นการเคลื่อนไหวที่ชัดเจนกว่าการแกว่งแขนอย่างเดียว

ภาพที่ 4 การใช้ผ้าโปร่งหรือผ้าใบผืนใหญ่ในการฝึก

2) สำรวจทดลองวิธีการแกว่งแขนในรูปแบบต่างๆ เช่น แกว่งไปในทางเดียวกัน แกว่งไปด้านข้าง แกว่งสลับแขนหน้าหลัง ให้ผู้เรียนคำนึงถึงความรู้สึกที่แตกต่างกันว่าการแกว่งแบบใดรู้สึกสอดคล้องตรงกับเพลงมากที่สุด

3) ประยุกต์กิจกรรมเป็นการฝึกเครื่องเคาะจังหวะชีพจรให้ตรงกับที่ผู้สอนบรรเลง ซึ่งอาจหยุด บรรเลงเร็วขึ้นหรือช้าลง ผู้เรียนต้องตอบสนองอย่างเหมาะสม

4.5 ระดับต้น บทฝึกที่ 5 NE 5

บทฝึกนี้นำเสนออัตราจังหวะสองธรรมดาเป็นครั้งแรกหลังจาก ผู้เรียนได้มีประสบการณ์จากการฝึกบทฝึกที่ล้วนอยู่ในอัตราจังหวะสองผสม ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นความแตกต่างในด้านความรู้สึกของจังหวะหลักที่เป็นโน้ตตัวดำที่มีความสมมาตร ต่างจากอัตราจังหวะสองผสมที่มีจังหวะหลักเป็นโน้ตตัวดำประจุด

4.5.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : สอนความสัมพันธ์ของค่าโน้ตในการแบ่งจังหวะย่อยของโน้ตตัวขาวในอัตราจังหวะสองธรรมดา โดยโน้ตตัวขาว แบ่งเป็นจังหวะย่อย ได้ 3 ประเภท ได้แก่ โน้ตตัวดำ 2 ตัว โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 4 ตัว และเขบ็ตสองชั้น 8 ตัว ในหนึ่งห้องเพลง

ด้านการเคลื่อนไหว : ฝึกการเคลื่อนไหว 4 ประเภท ได้แก่

การวิ่งเหยาะ (jog) ตามค่าโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น

การก้าวยาว (slide) ตามค่าโน้ตตัวขาว

การเดินสวนสนามโดยยกเข่าสูงแกว่งแขน (march) ตามค่าโน้ตตัวดำ

การวิ่งซอยเท้าอย่างรวดเร็ว (run) ตามค่าโน้ตเขบ็ตสองชั้น

4.5.2 โครงสร้างของบทฝึก

การเลือกอัตราความเร็วของบทฝึกนี้ ผู้วิจัยคำนึงถึงจังหวะความเร็วตามธรรมชาติของการวิ่งการเดิน เพื่อไม่ให้จังหวะช้าหรือเร็วจนเกินกว่าที่จะวิ่งได้จริง โดยกิจกรรมการเคลื่อนไหวที่สอดคล้องกับดนตรีที่แบ่งตามค่าตัวโน้ตออกเป็น 4 ตอน ได้แก่

ตอน A ห้องที่ 1-16

เนื้อหาดนตรีบทฝึกนี้อยู่ในกุญแจเสียง G เมเจอร์ อัตราจังหวะแบบสองธรรมดาที่เรียบง่าย ด้วยบทฝึกเริ่มต้นด้วยทำนองที่มีความร่าเริง ผู้เรียนจะเริ่มเคลื่อนไหวโดยการฟังโน้ตเขบ็ตสองชั้นซึ่งเป็นโน้ตในจังหวะยก เพื่อนำเข้าสู่จังหวะที่หนึ่งของห้อง เพื่อให้ผู้เรียนเตรียมวิ่งในจังหวะที่หนึ่งอย่างทันท่วงที เนื้อดนตรีในตอน A เป็นเนื้อดนตรีแบบโฮโมโฟนี (homophony) มีทำนองหลัก 1 แนวและมีแนวบรรเลงประกอบในรูปของคอร์ดแตกบรรเลงด้วยมือซ้ายที่มีชื่อเรียกว่า แนวเบสอัลแบร์ตี (Alberti bass) ที่นิยมใช้มากในยุคคลาสสิก ซึ่งเน้นความเรียบง่าย ด้วยไวยากรณ์เสียงประสานที่มีแบบแผน ในช่วงท้ายมีการย้ายไปจบที่กุญแจเสียง E ไมเนอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงไมเนอร์ร่วมของกุญแจเสียง G เมเจอร์ แล้วเตรียมกลับเข้าสู่กุญแจเสียง G เมเจอร์ในตอน B

ตัวอย่างที่ 4.13 ทำนองในมือขวาที่ประสานโดยแนวเบสอัลแบร์ตีในตอน A

ตอน B ห้องที่ 17-32

มีการเปลี่ยนแปลงทางด้านจังหวะที่หน่วงช้าลง จากตัวเขบ็ตหนึ่งชั้นที่คึกคัก เปลี่ยนเป็นโน้ตตัวขาวในแนวประกอบที่เป็นคอร์ดในมือซ้าย รวมทั้งมีทำนองใหม่ที่สร้างจากจังหวะโน้ตตัวดำผสมกับตัวเขบ็ต เพิ่มโน้ตตัวดำประจุดเพื่อให้เกิดลีลาจังหวะที่น่าสนใจ ในห้องที่ 23 มี โน้ต 3 พยางค์ปรากฏเป็นครั้งแรก ในมือขวาเพื่อประดับไม่ให้ทำนองดูเรียบจนเกินไป ซึ่งจะกลับมาอีกครั้งในห้องที่ 31 เพื่อล้อรับกับห้องที่ 23 แต่อาจไม่จำเป็นต้องอธิบายแก่ผู้เรียนในระดับต้น เพียงให้มีประสบการณ์ในการฟังโน้ตตัวดำสามารถแบ่งออกเป็นโน้ตตัวดำ 3 ตัว ในค่าโน้ตตัวขาว 1 ตัว โดยให้ผู้เรียนรับรู้ความรู้สึกว่าส่วนโน้ตถี่ขึ้นจากปกติเล็กน้อย

ตัวอย่างที่ 4.14 มือซ้ายเปลี่ยนเป็นบรรเลงคอร์ดด้วยโน้ตตัวขาว และโน้ตสามพยางค์ในทำนอง

ตอน C ห้องที่ 33-48

ดนตรีในช่วงนี้เปลี่ยนอารมณ์ไปเป็นความแข็งแรง แฝงด้วยความร่าเริง มีสำเนียงพื้นเมืองจากการเลือกใช้โน้ตกุญแจเสียงเพนตาโทนิก ได้แก่ G A B D E ในการสร้างแนวทำนองมือขวา แม้มีโน้ต C# ในแนวประสาน ซึ่งเป็นตัวเจ็ดของคอร์ด A7 ซึ่งเป็นคอร์ดโดมินันท์ระดับสอง (V7/V) ในกุญแจเสียง G เมเจอร์ แต่ใช้เพียงเพื่อเพิ่มสีสันของเสียงประสานในห้องที่ 35 และ 39

ตัวอย่างที่ 4.15 ทำนองในสำเนียงพื้นบ้านและตำแหน่งที่มีเครื่องหมายดอกจัน

ตอน D ห้องที่ 49-64

ทำนองมือขวาเปลี่ยนเป็นโน้ตวิ่งเร็วด้วยจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่ซ้อนอยู่บนโน้ตเขบ็ตชั้นเดียว จนถึงช่วงท้ายมีแนวคู่เสียงประสานเกิดขึ้นใต้แนวทำนองในมือขวา ทำให้เนื้อดนตรีฟังหนาแน่นขึ้น เพื่อเป็นการเตรียมจบเพลงอย่างสมบูรณ์ พร้อมทั้งมีการบรรเลงดังขึ้นไปจนจบ

ตัวอย่างที่ 4.16 แนวทำนองมือขวาเปลี่ยนเป็นจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้น มือซ้ายเป็นโน้ตเขบ็ต หนึ่งชั้น

4.5.3 ขั้นตอนการฝึก

มีการบันทึกเครื่องหมายดอกจัน (*) ไว้ข้างท้ายประโยคเพลงเพื่อเป็นการบ่งบอกตำแหน่งที่ผู้สอนอาจออกคำสั่งด้วยสัญญาณดนตรีเพื่อให้นักเรียนเปลี่ยนทิศทางการเคลื่อนไหว

1) ตอน A การวิ่งเหยาะ : ให้เริ่มวิ่งไปข้างหน้าโดยแต่ไม่ต้องเร็วเกินไป ควรให้เท้าตรงกับส่วนของโน้ตตัวเขบ็ตหนึ่งชั้น อาจเปลี่ยนทิศทางการวิ่งเมื่อได้ยินสัญญาณดนตรีจากผู้สอน หรือเมื่อรับรู้การเริ่มประโยคเพลงใหม่

2) ตอน B การก้าวยาว : ให้ก้าวเท้าตามค่าโน้ตตัวขาวในมือซ้าย อาจตบมือเบาตามชีพจรจังหวะ

3) ตอน C การเดิน : เดินอย่างเข้มแข็งคล้ายการสวนสนามของทหาร โดยยกเข่าสูงขึ้นในขณะที่แกว่งแขนสลับข้างกับเข่าที่ยกขึ้น อาจเปลี่ยนทิศทางการเดินเมื่อได้ยินสัญญาณดนตรีจากผู้สอน

4) ตอน D การวิ่งด้วยปลายเท้าอย่างรวดเร็ว : ผู้เรียนควบคุมการวิ่งให้มีอัตราความถี่ตรงกับจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่เร็ว ในขณะที่ได้ยินโน้ตเขบ็ตชั้นเดียวในมือซ้าย ผู้เรียนต้องพยายามรักษา

ความสม่ำเสมอในการแบ่งความถี่ของส่วนโน้ตตัวเขบ็ตสองชั้น 2 ตัว ให้ตรงกับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 1 ตัว

4.5.4 กิจกรรมเสริม

1) อาจแบ่งผู้เรียนเป็นกลุ่มย่อย มอบหมายให้สร้างสรรค์ท่าทางโดยมีเนื้อเรื่องที่เหมาะกับดนตรีในแต่ละตอน แล้วผลัดกันแลกเปลี่ยนความคิดเห็น จากนั้นผลัดกันแสดงให้ผู้เรียนอื่นได้ดู

2) ฝึกจังหวะแขนในอัตราจังหวะสองในขณะยืนอยู่กับที่

3) สำหรับนักเรียนที่ต้องการฝึกในระดับที่ยากขึ้น สามารถฝึกจังหวะแขนอัตราจังหวะสองพร้อมก้าวเท้าตามชีพจรจังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.6 ระดับต้น บทฝึกที่ 6 NE 6

บทฝึกนี้สร้างสรรค์ขึ้นโดยเฉพาะสำหรับการเปรียบเทียบความรู้สึกที่แตกต่างระหว่างอัตราจังหวะผสมและอัตราจังหวะธรรมดา รวมถึงการฝึกการแสดงออกด้านอารมณ์ตามดนตรี ที่เปลี่ยนแปลงไป

4.6.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : เรียนรู้ความแตกต่างระหว่างอัตราจังหวะสองผสม (6/8) เป็นอัตราจังหวะที่มีจังหวะใหญ่เป็นโน้ตตัวดำประจุดและอัตราจังหวะสองธรรมดา (2/4) อัตราจังหวะที่มีจังหวะใหญ่เป็นโน้ตตัวดำ ถึงแม้ทั้ง6/8 และ 2/4 เป็นอัตราจังหวะสองก็ตาม แต่ให้ความรู้สึกแตกต่างกัน

ด้านการเคลื่อนไหว : เปรียบเทียบการเคลื่อนไหวร่างกายในอัตราจังหวะสองที่แตกต่างกัน โดยอัตราจังหวะสองผสม เอื้อต่อการแกว่ง เนื่องจาก มีส่วนจังหวะย่อยเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 3 ตัว ที่ทำให้รู้สึกถึงการโคลงไปมา แต่อัตราจังหวะสองธรรมดา ให้ความรู้สึกสมมาตรและตรงไปตรงมาโดยสามารถแบ่งส่วนจังหวะออกเป็น 2 ส่วนเท่ากัน ฝึกก้าวเท้าในลักษณะการควบม้า (gallop) ในตอนที่เป็น 6/8 และการเดินก้าวเดินตามอัตราจังหวะโน้ตตัวดำอย่างเรียบง่ายใน 2/4

4.6.2 โครงสร้างของบทฝึก

บทฝึกนี้แบ่งออกเป็นสองส่วนใหญ่ตามลักษณะของท่วงทำนองและกุญแจเสียง ได้แก่ช่วงแรกมีลักษณะคึกคักด้วยอัตราจังหวะสองผสม เพื่อแสดงความแข็งแรงเข้มแข็งของการควบม้า ส่วนที่สองแสดงความอ่อนโยน เบาบางในอัตราจังหวะสองธรรมดา โดยแบ่งย่อยออกเป็น 4 ตอน ตามรูปแบบกิจกรรมการเคลื่อนไหว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตอน A ห้องที่ 1-26

ในช่วงต้นเริ่มด้วยความสดใสคึกคักด้วยกุญแจเสียง F เมเจอร์ ในอัตราจังหวะสองผสม โดยมือซ้ายบรรเลงรูปแบบจังหวะที่เป็นธรรมชาติของการควบม้า คือ โน้ตตัวดำสลับกับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นไปจนถึงห้องที่ 8 ส่วนทำนองในมือขวาแสดงการเคลื่อนที่ไปด้วยทำนองเสียงขึ้นและลง จนไปจบที่โน้ตในเสียงสูง

ตัวอย่างที่ 4.17 ทำนองที่มีรูปแบบจังหวะธรรมชาติคล้ายการควบม้าด้วยการใช้โน้ตประจุด

ตอน B ห้องที่ 9-26

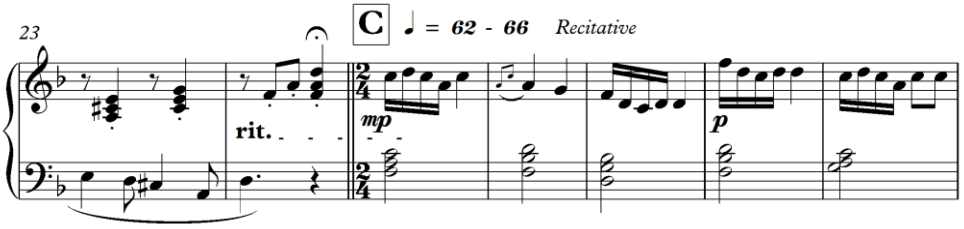
ในตอน B ย้ายไปที่กุญแจเสียง D ไมเนอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงไมเนอร์ร่วมของกุญแจเสียง F เมเจอร์ โดยแนวทำนองย้ายไปอยู่ในแนวเบสที่มือซ้ายเพื่อแสดงความดุดันในช่วงเสียงต่ำ มือขวาบรรเลงคอร์ดประสานในจังหวะขัด เพื่อให้เกิดรสชาติด้วยการเน้นจังหวะเบา แต่ใช้เพียงช่วงสั้นเพื่อไม่ให้เสียความรู้สึกของจังหวะธรรมชาติของอัตราจังหวะสองผสม เพื่อสร้างความกระฉับกระเฉงแก่ท่วงทำนอง ทำให้ตอน B ได้ความรู้สึกที่จริงจังและขึงขังซึ่งแตกต่างไปจากตอน A ซึ่งสนุกสนานและร่าเริงสดใส

ตัวอย่างที่ 4.18 ทำนองย้ายมาอยู่ในมือซ้ายในช่วงเสียงต่ำ มือขวาเป็นแนวประกอบ

ตอน C ห้องที่ 25-42

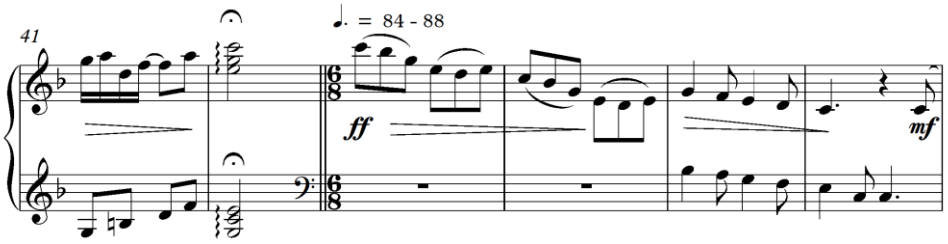
ช่วงรอยต่อห้องที่ 24 มีเครื่องหมายให้บรรเลงช้าลงเพื่อชะลอเตรียมเข้าสู่ตอน C มีเครื่องหมายยืดเสียงตอนท้าย เพื่อเตรียมบรรเลงต่อ ตอน C ที่ทุกอย่างกลับสู่ความสงบและผ่อนคลายด้วยอัตราความเร็วที่ช้าลงกว่าตอนต้น เพื่อสร้างความเปลี่ยนแปลงที่ตรงกันข้ามกับความคึกคักเปลี่ยนไปใช้อัตราจังหวะสองธรรมดา มีการใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้นในช่วงเสียงสูงเพื่อแทนเสียงของสิ่งมีชีวิตตัวเล็ก บอบบางที่กำลังเคลื่อนไหว ดนตรีในตอน C นี้ มีเนื้อดนตรีแบบโฮโมโฟนี มีแนวทำนองหลักแนวเดียวในมือขวา และมือซ้ายผ่อนให้ช้าลงด้วยการใช้โน้ตตัวขาวเป็นคอร์ดประสานแนวทำนอง

ตัวอย่างที่ 4.19 ทำนองที่ใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้นและแนวประสานด้วยโน้ตตัวขาว



ท่อน C จบลงด้วย ในห้องที่ 41-42 มีการใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสอง (secondary dominant) ได้แก่คอร์ด G7 ซึ่งเป็น V/V ของกุญแจเสียง F เมเจอร์ เพื่อนำเข้าสู่การกลับมาของทำนองตอน A กุญแจเสียง F เมเจอร์ อย่างสง่างาม

ตัวอย่างที่ 4.20 การใช้คอร์ด v/v ในตอนจบของตอน C ตามด้วยช่วงเชื่อมกลับตอน A



ตอน A ย้อนกลับ ห้องที่ **47-62**

ตอน A กลับมาด้วยการใช้โน้ตในกุญแจเสียง F เมเจอร์ ในตอน A มีการซ้ำวรรคสุดท้ายอีกครั้งก่อนที่จะจบลงอย่างแผ่วเบาคล้ายการที่ม้าที่ควบมาด้วยกำลังลดความเร็วและความแรงในการควบลง เมื่อใกล้ถึงจุดหมายปลายทาย

ตัวอย่างที่ 4.21 ตอน A กลับมาให้ห้องที่ 47 เพื่อสร้างความมีชีวิตชีวาอีกครั้ง

4.6.3 ขั้นตอนการฝึก

1) ตอน A เมื่อผู้สอนเริ่มบรรเลงให้ผู้เรียนจับชีพจรจังหวะด้วยการตบมือ ตบตักหรือแกว่งแขน จากนั้นเริ่มบรรเลงตอน A อีกครั้งเพื่อให้ผู้เรียนเคลื่อนไหวในลักษณะการควบม้า โดยเขย่งก้าวกระโดดด้วยขาขวานำ เมื่อถึงเครื่องหมายดอกจัน ในท้ายห้องที่ 8 (ดูตัวอย่างที่ 4.17) ผู้อาจสอนส่งสัญญาณเสียงด้วยการบรรเลงโน้ตสะบัด (grace note) ในช่วงเสียงสูงของเปียโน หรือออกคำสั่งด้วย

คำสั้นที่ตกลงก่อนล่วงหน้าเพื่อกำหนดให้ผู้เรียนเปลี่ยนทิศทางการเคลื่อนไหวไปอีกทางหนึ่ง หรืออาจเปลี่ยนขาที่ก้าวขึ้นนำเป็นข้าซ้ายแทน อาจบรรเลงซ้ำตอน A ตามที่ผู้สอนต้องการ

2) ตอน B ช่วงนี้มีทำนองใหม่ปรากฏขึ้นในแนวเบสในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ให้ผู้เรียนกระโดดลอยตัวด้วยสองเท้าไปข้างหน้า ส่วนเครื่องหมายลูกน้ำ (’) เพื่อช่วยบ่งถึงการจบวรรคเพลง ผู้สอนอาจให้เปลี่ยนทิศทางการกระโดดเมื่อขึ้นประโยคใหม่ แล้วค่อยผ่อนการเคลื่อนไหวให้ช้าลงในห้องที่ 24

3) ตอน C ผู้เรียนอาจนั่งลงหรือยืนอยู่กับที่ ใช้จินตนาการถึงบริเวณบ่อน้ำอันชื่นฉ่ำ มีผีเสื้อหรือแมงปอกำลังบินไปมาอย่างบางเบา ด้วยการก้าวเท้าตามจังหวะโน้ตตัวขาว พร้อมทั้งควรแสดงการเคลื่อนไหวที่อ่อนโยนตรงข้ามกับตอน A และตอน B

4) ตอน A ย้อนกลับ ในห้องที่ 47 ให้ผู้เรียนฝึกเช่นเดียวกับตอน A แต่มีการเพิ่มประโยคเพลงในช่วงก่อนจบเพลง โดยมีตำแหน่งสัญญาณเปลี่ยนทิศทางการเคลื่อนไหวรวม 2 ครั้ง

4.6.4 กิจกรรมเสริม

1) เรียนรู้ถึงความแตกต่างของกุญแจเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ โดยอาจกำหนดตำแหน่งในห้องเรียนด้านที่ปิดไฟมืดเป็นไมเนอร์ ด้านที่เปิดไปสว่างเป็นเมเจอร์ เมื่อช่วงที่เป็นเมเจอร์ดังขึ้นให้ผู้เรียนเคลื่อนที่ไปยืนในตำแหน่งที่สว่าง และเมื่อดนตรีเป็นช่วงไมเนอร์ให้ผู้เรียนย้ายที่ไปยืนในตำแหน่งที่มืดกว่า

2) ผู้สอนชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างในแต่ละตอนที่ให้อารมณ์ความรู้สึกที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน เช่น ตอน A / ตอน B หรือ ตอน A / ตอน C ดังนั้นผู้เรียนควรแสดงความรู้สึกด้วยการเคลื่อนไหวร่างกายที่สื่อสารอารมณ์เพลงในแต่ละตอนได้อย่างสร้างสรรค์

3) ฝึกจังหวะแขนในอัตราจังหวะสองในขณะที่ก้าวเท้าตามชีพจรจังหวะในแต่ละตอน โดยเปรียบเทียบระหว่างอัตราจังหวะสองธรรมดาและอัตราจังหวะสองผสม ว่าให้ความรู้สึกต่างกันอย่างไร

4.7 ระดับต้น บทฝึกที่ 7 NE 7

หลังจากผู้เรียนได้ฝึกแบบฝึกที่อยู่ในอัตราจังหวะแบบสองธรรมดาและอัตราจังหวะสองผสมมาเป็นระยะเวลาหนึ่ง บทฝึกที่ 7 นี้เป็นการแนะนำอัตราจังหวะสามธรรมดาเป็นครั้งแรก บทเพลงจึงสั้นและมีเรียบง่ายเพื่อให้ผู้ฝึกได้มุ่งไปที่การฝึกนับจังหวะและความรู้สึกในการเคลื่อนไหวแบบอัตราจังหวะสามธรรมดา (3/4)

4.7.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : ฝึกการนับจังหวะอัตราจังหวะสาม (triple time) ซึ่งมี 3 จังหวะใหญ่ในหนึ่งห้อง สำหรับบทฝึกที่ 7 นี้ เป็นอัตราจังหวะสามธรรมดา (3/4) ที่แบ่งออกเป็น 3 จังหวะใหญ่ โดยมีโน้ตตัวดำเป็นจังหวะหลัก จังหวะที่ 1 เป็นจังหวะหนักแรกของห้อง (crusic) จังหวะที่ 2 เป็นจังหวะเบาอยู่ตรงกลางของห้อง (metacrusis) และจังหวะที่ 3 ซึ่งเป็นจังหวะยก มีทิศทางนำเข้าสู่จังหวะที่ 1 ของห้องถัดไป

ด้านการเคลื่อนไหว : เตรียมตบมือหรือแกว่งแขนในจังหวะหนักที่ 1 ของห้องจากการฟังโน้ตจังหวะยกด้วยการตบชีพจรจังหวะ การแกว่งแขนนับจังหวะและการก้าวเดิน

4.7.2 โครงสร้างของบทฝึก

เนื้อหาดนตรีบทฝึกนี้อยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ ในอัตราจังหวะสามธรรมดา หลังจากที่ได้ฝึกอัตราจังหวะสองมาระยะหนึ่ง

ตอน A ห้องที่ 1-11

การใช้โน้ตจังหวะยกเข้าสู่จังหวะที่หนึ่งเพื่อให้ผู้เรียนได้เตรียมเคลื่อนไหวอย่างทันท่วงทีพร้อมจังหวะที่หนึ่งของห้อง ผู้วิจัยเจตนาใช้เบสบรรเลงโน้ตตัวดำเสียงต่ำในมือซ้ายเพื่อช่วยให้ผู้ฝึกได้ยินจังหวะที่หนึ่งได้ชัดเจน รวมทั้งใช้โน้ตสะบัดในห้องที่ 2-3 เพื่อประดับทำนองมือขวาที่เป็นขั้นคู่เพื่อเสริมความรู้สึกของจังหวะหนัก

ตัวอย่างที่ 4.22 การใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในจังหวะยกเข้าสู่จังหวะที่ 1 และการใช้โน้ตสะบัด

ตอน B ห้องที่ 12-19

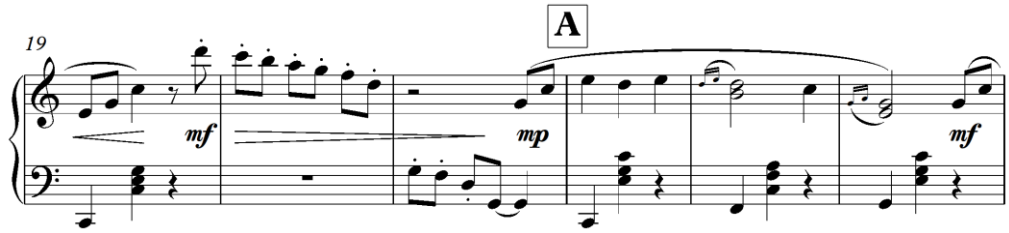
หลังจากจบประโยคสุดท้ายในตอน A ในห้องที่ 11 มีคอร์ด D7 ซึ่งเป็นคอร์ด D เมเจอร์ทบเจ็ด ซึ่งเป็นโดมินันท์ของกุญแจเสียง G เมเจอร์ เพื่อเปลี่ยนเข้าสู่ตอน B ซึ่งมีทำนองและรูปแบบจังหวะใหม่เกิดขึ้นจากการใช้โน้ตสะบัดแล้วโดดลงคู่ 6 แล้วกลับขึ้น ทำให้ตอน B มีบุคลิกที่สดใสขึ้น

ตัวอย่างที่ 4.23 การใช้โน้ตสะบัดเพื่อประดับทำนองที่โดดขึ้นลงขั้นคู่หก ในห้องที่ 12-13

ตอน A ย้อนกลับ ห้องที่ 21-33

มีการใช้โน้ตในสเกลร่วมกับคอร์ดแตกเพื่อเตรียมส่งเข้าสู่ตอน A ย้อนกลับเพื่อให้ผู้เรียนได้เตรียมตัวเปลี่ยนกิจกรรมล่วงหน้าห้องที่ 20-21 เพื่อเตรียมกลับเข้าสู่ตอน A ย้อนความในห้องที่ 22

ตัวอย่างที่ 4.24 ท่อนเชื่อมด้วยโน้ตไล่ลงเพื่อเป็นท่อนเชื่อมกลับเข้าสู่ตอน A



Chulalongkorn University

4.7.3 ขั้นตอนการฝึก

1) ตอน A ตบจังหวะหนักที่จังหวะที่ 1 และตบเบากว่าในจังหวะที่ 2 และ 3 จากนั้นฝึกจังหวะแขนพร้อมทั้งก้าวเท้าไปด้านข้างตามโน้ตตัวดำในจังหวะที่หนึ่งและสองของห้อง หยุดเตรียมในจังหวะที่สาม เพื่อเข้าจังหวะที่หนึ่งอย่างทันท่วงที

2) ตอน B หยุดยืนในตำแหน่งที่มีพื้นที่พอสำหรับการเหยียดแขนเพื่อฝึกจังหวะแขนในอัตราจังหวะสาม ดังนี้

จังหวะที่ 1 : ทิ้งแขนลงด้วยน้ำหนักข้างลำตัว

จังหวะที่ 2 : กางแขนเปิดออกกว้างในระดับหัวไหล่

จังหวะที่ 3 : เหยียดแขนไปข้างหน้าระดับสายตา

3) ตอน A ย้อนกลับ ฝึกเช่นเดียวกับตอน A แต่ตอนจบมีการเพิ่มโน้ตแยก (arpeggio) ในห้องที่ 32 ให้ผู้ฝึกหมุนตัว 1 รอบแล้วจบลงในห้องสุดท้ายพร้อมกับคอร์ดโทนิกอย่างสง่างาม

4.7.4 กิจกรรมเสริม

1) อาจนำบทฝึกมาคิดท่าทางการเคลื่อนที่แบบใหม่ โดยแสดงให้เห็นสองตอนที่แตกต่างกันในท่วงท่าของการเคลื่อนไหว

2) เมื่อฝึกจังหวะแขนเมื่อยืนอยู่กับที่จนชำนาญ สามารถเพิ่มการฝึกโดยก้าวเดินตามชีพจรจังหวะไปพร้อมกับดนตรี

3) สามารถเคาะชีพจรจังหวะด้วยเครื่องตีขนาดเล็กที่ถือได้สะดวกซึ่งเป็นดนตรีที่ใช้ตีหรือกระทบให้เกิดเสียง ขณะตีให้ไกวตัวไปทางด้านข้างทุกจังหวะที่ 1 ของห้อง จังหวะที่ 2 และ 3 ให้เคาะเบากว่า

ภาพที่ 5 การเคาะจังหวะด้วยเครื่องตีขนาดเล็กพร้อมไกวตัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.8 ระดับต้น บทฝึกที่ 8 NE 8

บทฝึกนี้ยังคงใช้อัตราจังหวะสามธรรมดา เพื่อย้ำความรู้สึกอัตราจังหวะสามให้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น ผู้เรียนยังได้มีโอกาสเรียนรู้ลักษณะทางจังหวะของเพลงในอัตรา 3/4 บทฝึกมีลักษณะเหมือนระบำวอลซ์ (Waltz) ซึ่งเป็นการเต้นรำแบบลีลาศในอัตราสามที่ได้รับความนิยมมากที่สุดในคริสตศตวรรษที่ 19 ที่มีท่วงท่าสง่างามจนได้รับความนิยมจนกระทั่งปัจจุบัน (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2552)

4.8.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : ทำความรู้จักอัตราจังหวะ 3/8 ที่เป็นอัตราจังหวะสามธรรมดา แต่มีความกระชับมากขึ้นมักใช้กับเพลงที่ค่อนข้างเร็ว การฝึกการฟังการเปลี่ยนกุยแจเสียง จากกุญแจเสียงไมเนอร์ไปสู่กุญแจเสียงไมเนอร์ร่วมซึ่งเป็นการย้ายกุญแจเสียงอย่างง่ายที่มักพบในดนตรีคลาสสิก การเปลี่ยนตอนของดนตรีซึ่งการเปลี่ยนจากไมเนอร์ไปสู่กุญแจเสียงเมเจอร์ร่วมทำให้สีสันมีความสว่างขึ้นมากกว่าตอนที่อยู่ในกุญแจเสียงไมเนอร์ วิธีการนี้ช่วยทำให้บทเพลงที่เรียบง่ายมีความน่าสนใจทั้งยังสร้างอารมณ์เพลงที่แตกต่างกัน

ด้านการเคลื่อนไหว : ฝึกการเต้นรูปแบบวอลซ์ในจังหวะสาม ด้วยการก้าวเท้ายาวในจังหวะที่หนึ่งและย่ำเท้าอยู่กับที่ในจังหวะ 2-3 รับรู้ความรู้สึกของจังหวะหนักและเบาในห้องเพลงในขณะที่ไกวตัวหรือทำจังหวะแขนในอัตราจังหวะสาม

4.8.2 โครงสร้างของบทฝึก

เนื้อหาดนตรีบทฝึกนี้อยู่ในอัตราจังหวะสามธรรมดา แต่เลือกใช้ 3/8 เพื่อให้ผู้เรียนได้เรียนรู้อัตราจังหวะสามธรรมดา ที่มีจังหวะหลักในห้องเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น เริ่มต้นตอน A ด้วยกุญแจเสียง F# ไมเนอร์ ในตอน B เปลี่ยนไปที่กุญแจเสียง A เมเจอร์ซึ่งเป็นกุญแจเสียงเมเจอร์ร่วม บทฝึกนี้เป็นดนตรีแบบโฮโมโฟนี ที่มีทำนองหลักเพียงแนวเดียวปรากฏในมือขวาหรือมือซ้ายของเปียโน และมีแนวประสานในรูปของคอร์ด

ตอน A ห้องที่ 1- 18

ทำนองแรกในตอน A ด้วยทำนองที่สร้างจากโน้ตแนวเดี่ยวเพื่อให้ฟังทำนองหลักได้อย่างชัดเจน เบสเสียงต่ำตามด้วยคอร์ดที่บรรเลงบางเบาในจังหวะเบาของห้อง ซึ่งจะปรากฏตลอดช่วงของตอน A ด้วย การใช้แนวประสานแบบนี้นิยมมากในยุคโรแมนติกที่ผู้ประพันธ์นิยมประพันธ์เพลงวอลซ์สำหรับการเต้นรำ แนวเบสมือซ้ายสร้างจากโน้ตเสียงต่ำบนจังหวะที่หนึ่ง ตามด้วยคอร์ดที่บางเบาในจังหวะที่สองและสาม

ตัวอย่างที่ 4.20 ทำนองในลักษณะจังหวะวอลซ์ในอัตราจังหวะสามธรรมดาที่ฟังชัดเจน

ตอน B ห้องที่ 19-33

ดนตรีเปลี่ยนไปสู่กุญแจเสียงเมเจอร์คู่ขนาน ได้แก่ A เมเจอร์ จึงทำให้ช่วงนี้มีความสว่างและคึกคักขึ้น ตอน B มีแนวทำนองใหม่เกิดขึ้นในมือซ้ายของเปียโนเปรียบได้กับเสียงการบรรเลงที่ต่อเนื่องของเชลโล การใช้คอร์ดประสานเสียงในแนวมือขวาที่ดำเนินไปตลอดเพื่อประสานทำนอง ทำให้ตอน B มีเนื้อดนตรีที่หนาขึ้นกว่าตอน A นอกจากนี้วิธีการเลือกใช้โน้ตแนวบนสุดของคอร์ดที่มีแนวทำนองรอง (counter melody) ทำให้เนื้อดนตรียิ่งหนาขึ้นอย่างชัดเจน ทำนองในแนวมือซ้ายของตอน B นี้มีพลังของความมีชีวิตชีวาเพิ่มขึ้นจากทิศทางของเสียงและรูปแบบจังหวะจึงเหมาะแก่การเดินเคลื่อนที่ไป

ตัวอย่างที่ 4.21 ตอน B เปลี่ยนไปสู่กุญแจเสียง A เมเจอร์ ทำนองย้ายไปอยู่ในแนวมือซ้าย

ตอน A ย้อนความ ห้องที่ 34-41

ความหม่นหมองกลับมาอีกครั้งในช่วงที่ทำนองในตอน A กลับคืนมา โดยกลับสู่กุญแจเสียง F# ไมเนอร์ ที่เยือกเย็นแต่มีความสุขุม แล้วค่อยบรรเลงเบาลงสู่ช่วงท้ายอย่างสงบ ตามด้วยส่วนปิดท้ายเพลงในห้องที่ 42-45 ด้วยการนำโมทีฟจังหวะจากตอน A มาทิ้งท้ายเพื่อเตือนความทรงจำและเพิ่มเติมให้เพลงจบอย่างสละสลวย

ตัวอย่างที่ 4.22 ทำนองหลักในตอน A กลับมาอีกครั้งในกุญแจเสียง F# ไมเนอร์

4.8.3 ขั้นตอนการฝึก

1) ตอน A ให้ผู้เรียนฟังจับจังหวะหลักทั้งสามให้ได้ พิจารณาว่าจังหวะใดหนักที่สุด แสดงจังหวะที่ 1 ของห้องด้วยการตบมือหรือไกวตัวไปทางด้านข้างทุกจังหวะที่หนึ่งของห้อง

2) ตอน B เมื่อดนตรีเปลี่ยนเป็นกุญแจเสียง A เมเจอร์ ทำนองเป็นโน้ตที่มีทิศทางเคลื่อนไหวให้ผู้เรียนก้าวเท้าเดินทุกจังหวะที่หนึ่ง พร้อมทั้งตบมือตามอัตราตัวเขบ็ตหนึ่งชั้น ไปรอบห้องเป็นวงกลม เมื่อขึ้นประโยคใหม่ควรเปลี่ยนทิศทางการเคลื่อนไหว เพื่อรับรู้ประโยคของเพลงที่มีประโยคสั้นและยาวแตกต่างกัน

3) ตอน A ย้อนความ หยุดยืนอยู่กับที่แล้วตบจังหวะหรือไกวตัวตามอัตราจังหวะสามเช่นเดียวกับตอน A

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.8.4 กิจกรรมเสริม

1) ฝึกทำจังหวะแขนในอัตราจังหวะสาม โดยแสดงความรู้สึกในการเคลื่อนไหวแขนตามอารมณ์ของดนตรีในตอน A ที่เป็นไมเนอร์และ B ที่เป็นเมเจอร์ควรแสดงออกด้วยการเคลื่อนไหวแขนที่แตกต่างกัน

2) ผู้เรียนอาจสร้างสรรค์ท่าทางการเคลื่อนไหวอย่างอิสระ แต่ควรให้ตอน A และตอน B มีความแตกต่างกัน พยายามแสดงอารมณ์เพลงและบรรยากาศของเมเจอร์ให้แตกต่างจากไมเนอร์

3) สามารถเคาะชีพจรจังหวะด้วยเครื่องตีขนาดเล็กที่ถือได้สะดวกซึ่งเป็นดนตรีที่ใช้ตีหรือกระทบให้เกิดเสียง ขณะตีให้ไกวตัวไปทางด้านข้างทุกจังหวะที่หนึ่งของห้อง จังหวะที่สองและสามให้เคาะเบากว่า

4.9 ระดับต้น บทฝึกที่ 9 NE 9

หลังจากผู้เรียนได้ฝึกแบบฝึกที่อยู่ในอัตราจังหวะสองและอัตราจังหวะสาม ต่อไปในบทฝึกที่ 9 นี้เป็นการแนะนำอัตราจังหวะสี่ธรรมดาเป็นครั้งแรก บทฝึกนี้สร้างสรรค์จากอัตราค่าความยาวโน้ตในที่แบ่งย่อยจากโน้ตตัวกลม ดังนั้นในแต่ละตอนจะมีค่าโน้ตที่แตกต่างกัน เพื่อให้ผู้เรียนทำความเข้าใจส่วนของโน้ตในอัตราจังหวะสี่ธรรมดา (4/4)

4.9.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : ฝึกการนับจังหวะอัตราจังหวะสี่ (quadruple time) ซึ่งมี 4 จังหวะใหญ่ในหนึ่งห้อง สำหรับบทฝึกที่ 9 นี้ เป็นอัตราจังหวะสี่ธรรมดา (4/4) ที่แบ่งออกเป็น 4 จังหวะใหญ่ โดยโน้ตตัวดำเป็นจังหวะหลัก จังหวะที่ 1 เป็นจังหวะหนักแรกของห้อง (crusic) จังหวะที่ 2 และ3 เป็นจังหวะเบาอยู่ตรงกลางของห้อง (metacrusis) และจังหวะที่ 4 ซึ่งเป็นจังหวะยก มีทิศทางนำเข้าสู่จังหวะที่หนึ่งของห้องถัดไป

ด้านการเคลื่อนไหว : การตบชีพจรจังหวะ โดยแสดงจังหวะหนักให้เห็นด้วยการใช้ลำตัวร่วมกับการตบมือ รวมทั้งการทำจังหวะแขนในอัตราจังหวะสี่ ฝึกการเดินตามอัตราจังหวะสี่ด้วยการย่อเข่าเล็กน้อยและใช้น้ำหนักตัวเน้นจังหวะหนักของห้องอย่างชัดเจน

4.9.2 โครงสร้างของบทฝึก

เนื้อหาดนตรีบทฝึกนี้เลือกใช้กุญแจเสียง F เมเจอร์ ที่มีความโปร่งเบาสบายต่อการฟังและอยู่ในช่วงเสียงที่เด็กสามารถร้องคลอตามทำนองได้ การแบ่งตอนของบทฝึกใช้การแบ่งค่าความยาวโน้ตเป็นตัวกำหนดตอนของเพลง จึงแบ่งออกเป็น 5 ตอนเล็ก แต่ละตอนจะมุ่งฝึกค่าโน้ตต่างชนิดกันดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตอน A ห้องที่ 1-16

ในตอน A นี้ผู้วิจัยใช้เพียงโน้ตแนวเดียวในแต่ละแนวเพื่อความชัดเจนของเสียง โดยกำหนดให้โน้ตตัวดำมีค่าเท่ากับ 1 จังหวะในอัตราจังหวะสี่ธรรมดาในหนึ่งห้องมีโน้ตตัวดำได้ 4 ตัว ทำนองมีทิศทางเคลื่อนไปยังจุดพักของประโยค เพื่อให้สอดคล้องกับการเดินด้วยย่างก้าวที่ต่อเนื่อง

ตัวอย่างที่ 4.28 ทำนองแนวเดียวที่สร้างจากโน้ตตัวดำที่สอดคล้องกับการเดินอย่างต่อเนื่อง

ตอน B ห้องที่ 17-32

โน้ตตัวกลมมีค่าเท่ากับ 4 จังหวะในอัตราจังหวะสี่ธรรมดา ดังนั้นจะมีความยาวเท่ากับ 1 ห้องเพลง มีการเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการบรรเลงในโน้ตตัวดำในมือซ้ายที่เคลื่อนไหวทุกชีพจร จังหวะเป็นการประสานด้วยคอร์ดที่เป็นโน้ตตัวกลมที่มีค่ายาวเท่ากับโน้ตตัวดำ 4 ตัว

ตัวอย่างที่ 4.29 ห้องที่ 17 เปลี่ยนเป็นบรรเลงคอร์ดโน้ตตัวกลมในมือซ้ายเพื่อประสานโน้ตตัวดำในมือขวา

ตอน C ห้องที่ 33-40

โน้ตตัวขาวมีค่าเท่ากับ 2 จังหวะในอัตราจังหวะสี่ธรรมดา มีค่าเท่ากับโน้ตตัวดำ 2 ตัว ในช่วงนี้มีการย้ายไปที่กุญแจเสียง A เมเจอร์ ในห้องที่ 34-35 ชั่วครู่ ซึ่งมีความสัมพันธ์เป็นแบบคู่สามเมเจอร์กับกุญแจเสียง F เมเจอร์ บทเพลงในยุคปลายโรแมนติกจำนวนหนึ่งใช้วิธีการย้ายกุญแจเสียงดังกล่าว เพื่อให้ได้อรรถรสสมัยใหม่ที่น่าฟัง รวมทั้งไม่ต้องการให้คอร์ดโดมินันท์ มีความสำคัญมากเท่ากับในยุคคลาสสิก

ตัวอย่างที่ 4.30 ในห้องที่ 34-35 มีการย้ายกุญแจเสียงจาก A เมเจอร์ ไปที่ F เมเจอร์

ตอน D ห้องที่ 41-56

เป็นการนำทำนองตอน A กลับมาแต่มีการเพิ่มเติมจังหวะขัดในมือขวาเพื่อรสชาติ มีการเพิ่มส่วนโน้ตตัวเขบ็ตหนึ่งชั้นในมือซ้ายแทนที่จะเป็นโน้ตตัวดำล้วน เพื่อเตรียมแนะนำส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นล่วงหน้าก่อนเข้าตอน E

ตัวอย่างที่ 4.31 การใช้จังหวะขัดในมือขวาและการเพิ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในมือซ้าย

ตอน E ห้องที่ 49-56

ช่วงนี้มีความเคลื่อนไหวอย่างชัดเจนเนื่องจากมีการใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในแนวประกอบในมือซ้าย การเปลี่ยนจากโน้ตตัวดำเป็นค่าโน้ตที่ถี่ขึ้น ทำให้ดนตรีตอน E มีความตื่นเต้นสมแก่การเป็นตอนที่โดดเด่นที่สุดของเพลง ช่วงห้องที่ 53-56 เนื้อดนตรีมีความหนาแน่นขึ้นจากการใช้โน้ตขั้นคู่แปดและคู่อื่นทบแนวทำนอง การใช้โน้ตสามพยางค์ในห้องที่ 55 สร้างความดึงดูดใจด้วยจังหวะโพลิริธึม (polyrhythm) เนื้อดนตรีหลากลักษณะจังหวะที่เล่นพร้อมกันในแนวมือขวาและมือซ้าย โดยมือขวาเป็นอัตราโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 3 ตัวต่อโน้ตตัวขาว 1 ตัว ในขณะที่มือซ้ายเป็นอัตราสี่โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น จึงเกิดจังหวะที่เหลื่อมซ้อนกัน เป็นวิธีการที่ทำให้คอร์ด F เมเจอร์ในห้องสุดท้ายได้รับความสนใจมากขึ้นจากจังหวะและทำนองที่ดำเนินมาก่อนหน้า ดนตรีจบลงตามแบบแผนด้วยเคเดนซ์สมบูรณ์ (perfect cadence)

ตัวอย่างที่ 4.32 การใช้โน้ตสามพยางค์ในห้องที่ 55 สร้างความดึงดูดใจด้วยจังหวะโพลิริธึม

4.9.3 ขั้นตอนการฝึก

1) ตอน A ตบจังหวะหนักที่จังหวะที่ 1 และตบเบากว่าในจังหวะที่ 2 จังหวะที่ 3 ดังกว่าจังหวะที่ 2 แต่เบากว่าจังหวะที่ 1 จังหวะที่ 4 เบาที่สุดเพื่อนำเข้าสู่จังหวะที่ 1 ในห้องถัดไป จากนั้นฝึกเดินให้ตรงกับค่าโน้ตตัวดำ อาจเปลี่ยนทิศทางการเดินเมื่อได้ยินสัญญาณดนตรีจากผู้สอน

2) ตอน B หยุดยืนในตำแหน่งที่มีพื้นที่พอสำหรับการเหยียดแขนเพื่อฝึกจังหวะแขนตามอัตราจังหวะสี่ จากนั้นฝึกเดินให้ตรงกับค่าโน้ตตัวกลมด้วยท่าทางดังนี้

จังหวะที่ 1 : ทิ้งแขนลงด้วยน้ำหนักข้างลำตัว อาจก้าวเท้า 1 ก้าวตามค่าโน้ตตัวกลม

จังหวะที่ 2 : พับแขนเข้าหากันในระดับอก

จังหวะที่ 3 : กางแขนเปิดออกกว้างในระดับหัวไหล่

จังหวะที่ 4 : เหยียดแขนไปข้างหน้าระดับสายตา

3) ตอน C จากนั้นฝึกเดินให้ตรงกับค่าโน้ตตัวขาว ผู้เรียนเดินก้าวยาวให้เท่ากับ 2 จังหวะ

4) ตอน D เดินในอัตราโน้ตตัวดำแต่รับรู้สึกถึงจังหวะที่เกิดขึ้นในทำนองมือขวา

5) ตอน E วิ่งด้วยปลายเท้าตามค่าโน้ตตัวเขบ็ตหนึ่งชั้นโดยพยายาม

4.9.4 กิจกรรมเสริม

1) อาจนำบทฝึกมาแบ่งตอนย่อย ให้ผู้เรียนสร้างสรรค์กิจกรรมโดยแสดงให้เห็นค่าโน้ตที่แตกต่างกัน ด้วยท่าทางการเคลื่อนไหว หรือแบ่งกลุ่มเคลื่อนไหวค่าโน้ตที่แตกต่างกัน

2) เมื่อฝึกจังหวะแขนตามจังหวะในอัตราจังหวะสี่อย่างแม่นยำ สามารถเพิ่มการฝึกโดยก้าวเดินตามชีพจรจังหวะไปพร้อมกับจังหวะแขน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.10 ระดับต้น บทฝึกที่ 10 NE 10

หลังจากผู้เรียนได้ผ่านการเรียนในแบบฝึกที่ 9 ในอัตราจังหวะสี่ธรรมดา (4/4) บทฝึกที่ 10 นี้ เป็นการทบทวนและเสริมความเข้าใจอัตราจังหวะสี่ ในอารมณ์เพลงที่แตกต่างออกไป นำเสนอความอ่อนโยนในท่วงทำนองที่เคลื่อนไหวขึ้นลง มีการตกแต่งคอร์ดประสานด้วยจังหวะขัด ซึ่งเป็นการเน้นจังหวะเบาให้สำคัญขึ้นซึ่งเป็นเทคนิคในการเพิ่มรสชาติให้แก่บทเพลง การที่มีจังหวะขัดในเพลงช่วยเสริมสร้างให้ผู้เรียนต้องรักษาความสม่ำเสมอของชีพจรจังหวะมากกว่าเพลงที่เป็นจังหวะปกติ

4.10.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : ทบทวนการนับจังหวะอัตราจังหวะสี่ ซึ่งมี 4 จังหวะใหญ่ในหนึ่งห้อง สำหรับบทฝึกที่ 10 นี้ เป็นอัตราจังหวะสี่ธรรมดา (4/4) ที่แบ่งออกเป็น 4 จังหวะใหญ่ โดยโน้ตตัวดำเป็นจังหวะหลัก ผู้ฝึกรักษาตำแหน่งของจังหวะ 1-2-3-4 ในขณะที่มีค่าโน้ตชนิดอื่นที่ไม่ใช่โน้ตตัวดำปรากฏขึ้นในห้องเพลง ได้แก่ โน้ตตัวดำประจุด โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น โน้ตตัวขาว รวมไปถึงจังหวะขัดในมือขวาที่เป็นคอร์ด

ด้านการเคลื่อนไหว : การเคลื่อนไหวแสดงความรู้สึกที่อ่อนโยนของเพลง ด้วยร่างกาย โดยเฉพาะแขนของมนุษย์เป็นเครื่องดนตรีที่พิเศษมาก เนื่องจากท่อนแขนประกอบด้วยข้อต่อหลายจุดจึงทำให้แขนทั้งสองยืดตรงหรือตั้งฉากเพื่อแสดงความเข้มแข็งหรือโค้งอย่างอ่อนโยนแสดงความอ่อนช้อยอย่างไร้ขีดจำกัด ดังนั้นแขนจึงเป็นสิ่งที่มีคุณประโยชน์อย่างยิ่งในการอำนวยเพลง ผู้อำนวยเพลงถ่ายทอดความต้องการให้เพลงมีอารมณ์และบุคลิกอย่างไรได้ตามปรารถนาด้วยการเคลื่อนไหวแขน (Driver, 1951)

4.10.2 โครงสร้างของบทฝึก

บทฝึกนี้อยู่ในอัตราจังหวะสี่ธรรมดา จังหวะค่อนข้างช้าอย่างผ่อนคลาย เนื้อหาดนตรีบทฝึกนี้มีศูนย์กลางเสียงอยู่ที่โน้ต E การเลือกใช้โมดเอโอเลียน (aeolian mode) โมดหลักในเพลงโบสถ์ซึ่งมีโครงสร้างเหมือนกุญแจเสียงไมเนอร์แบบธรรมชาติ (natural minor scale) ที่ไม่มีการแปลงโน้ตลีดดิง (leading tone) ให้สูงขึ้นครึ่งเสียงดังเช่น กุญแจเสียงฮาร์โมนิก (harmonic minor) จึงทำให้ระยะห่างของโน้ตตำแหน่งที่ 7 ห่างจากโทนิกเป็นระยะคู่ 2 เมเจอร์ ทำให้ได้บรรยากาศที่แปลกและมีมนต์ขลัง บทฝึกแบ่งเป็น 2 ตอน ดังนี้

ตอน A ห้องที่ 1-16

เริ่มต้นบทฝึกด้วยความบางเบา ผู้สอนควรบรรเลงด้วยความรู้สึก พิถีพิถันกับโน้ตแต่ละตัวอย่างประณีต ทำนองหลักและเสียงประสานสร้างจากโน้ตในโมดเอโอเลียน โดยมี E เป็นศูนย์กลางเสียงประกอบด้วย E, F#, G, A, B, C, D, (E) คู่เสียงประสานมือซ้ายใช้คู่ห้าเพอร์เฟค (perfect fifth)

เพื่อให้ความรู้สึกคล้ายดนตรีโบราณ ในช่วงห้องที่ 1-6 และการใช้คู่เจ็ดไมเนอร์เพื่อบรรยากาศที่เบาสบาย เริ่มมีการใช้จังหวะขัดในการสร้างสีสันให้กับทำนองด้วยคอร์ดในมือขวา ช่วงห้องที่ 7-11 มือซ้ายบรรเลงคอร์ดแตกที่นำพาจังหวะไปเน้นความสำคัญที่จังหวะที่ 3 เป็นรูปแบบหนึ่งของการใช้จังหวะขัด เนื่องจากโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 4 ตัววิ่งไปหาโน้ตตัวขาวในจังหวะที่ 3 ของห้อง ทำให้เกิดการเน้นเสียงที่เรียกว่าการเน้นยาว (agogic accent) การเน้นโน้ตด้วยการเพิ่มค่าโน้ตให้ยาวกว่าโน้ตข้างเคียง

ตัวอย่างที่ 4.33 ทำนองที่สร้างจากโมดเอโอเลียน และการใช้จังหวะขัดด้วยคอร์ดในมือขวา การเน้นยาวในมือซ้ายตั้งแต่ห้องที่ 7

ตอน B ห้องที่ 18-28

จบประโยคสุดท้ายในตอน A ด้วยคอร์ด E7 โดยการใส่เครื่องหมายจร (accidental) ได้แก่ G# ในห้องที่ 17 และแปลงจาก F# เป็น F เนเชอรัล เพื่อเปลี่ยนเป็นโน้ตที่ 7 ของคอร์ด G7 ซึ่งเป็นคอร์ด โดมินันท์ทบเจ็ด ใช้ในการเปลี่ยนไปกุญแจเสียง C เมเจอร์ชั่วขณะ แล้วกลับสู่กุญแจเสียง E ไมเนอร์ดังเดิม ในตอน B มีความคล้ายกับตอน A ทางด้านเนื้อดนตรี จนกระทั่งมีทำนองใหม่ที่เป็นโน้ตเขบ็ตชั้นเดียวเกิดขึ้นในห้อง 23-26

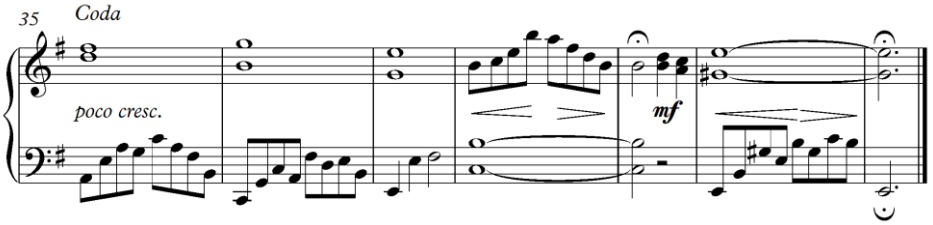
ตัวอย่างที่ 4.34 การแปลงคอร์ดโทนิกเป็นคอร์ดโดมินันท์ทบเจ็ดเพื่อเตรียมเข้าตอน B

โคดา (coda) ห้องที่ 35-41

บทฝึกนี้มีส่วนปิดท้ายเพลงเพื่อทำให้เพลงมีความสละสลวย การใช้ขั้นคู่ที่เป็นโน้ตตัวกลมเป็นวิธีการหนึ่งในการชะลอเพลงให้ช้าลงด้วยการเปลี่ยนค่าโน้ตให้ยาวขึ้น ไม่ใช่การเปลี่ยนอัตราความเร็วของการบรรเลง เพื่อเตรียมการจบเพลงด้วยการทำให้การวางคอร์ดจบมีความสมบูรณ์ มีการเปลี่ยนสีสันของคอร์ดด้วยเทคนิคโน้ตสามปรับ (picardy third) ซึ่งโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ดไมเนอร์ที่ถูก

ปรับสูงขึ้นครึ่งเสียงทำให้คอร์ดไมเนอร์นั้นกลายเป็นคอร์ดเมเจอร์ เพลงจึงจบด้วยคอร์ดเมเจอร์เพื่อให้เพลงสว่างขึ้น

ตัวอย่างที่ 4.35 ส่วนปิดท้ายเพลงเพื่อสรุปด้วยการใช้คอร์ดแตกตามด้วยโน้ตสามปรับ



4.10.3 ขั้นตอนการฝึก

1) ตอน A เริ่มจากการตบชีพจรจังหวะของโน้ตตัวดำ แสดงจังหวะหนักด้วยการตบมือที่ดังกว่าในจังหวะหนักของห้อง ผู้สอนเริ่มบรรเลงตอน A อีกครั้งโดยผู้เรียนเปลี่ยนไปตบจังหวะโน้ตตัวกลมด้วยการตบเฉพาะจังหวะหนักที่ 1 ของห้อง การตบมือเป็นวงกว้างพยายามรักษาให้ครบ 4 ชีพจรจังหวะ

2) ตอน B ฝึกก้าวเท้าไปข้างหน้าตามค่าโน้ตตัวกลม ในขณะที่ตบชีพจรจังหวะของตัวดำ

3) ตอน A ย้อนความ หยุดยืนอยู่กับที่และแกว่งแขนในอัตราจังหวะสี่

4) โคดา ก้าวเท้าตามอัตราโน้ตตัวกลม ในขณะที่ตบมือตามชีพจังหวะหลักของเพลง จากนั้นเตรียมหยุดเดินในห้องสุดท้ายของบทฝึก

4.10.4 กิจกรรมเสริม

1) อาจนำทำนองหลักของตอน A จากห้องที่ 1-6 (ดูตัวอย่างที่ 4.33) ในมือขวาของเปียโนมาฝึกร้องทำนอง ฝึกตบรูปแบบจังหวะ โดยรักษาจังหวะโน้ตตัวดำประจุดให้ครบ จากนั้นฝึกก้าวเท้าตามรูปแบบจังหวะ โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นให้ลงน้ำหนักเพียงที่ปลายเท้า ส่วนโน้ตตัวดำประจุดและโน้ตตัวดำให้ลงน้ำหนักเต็มฝ่าเท้าในขณะสัมผัสพื้น

2) เมื่อฝึกจังหวะแขนในอัตราจังหวะสี่อย่างแม่นยำ สามารถเพิ่มการฝึกโดยก้าวเดินตามชีพจรจังหวะในขณะทำจังหวะแขนไปพร้อมกับดนตรี

3) นำบทฝึกมาคิดท่าทางการเคลื่อนไหวแบบใหม่ โดยแสดงให้เห็นการแสดงทางอารมณ์ดนตรี ความต่อเนื่องของทำนองในท่วงท่าของการเคลื่อนไหว

บทที่ 5
อรรถาธิบายบทฝึกระดับกลาง

บทฝึกระดับกลางมีจำนวน 10 บท ได้แก่ NE 11-NE 20 การฝึกในระดับกลางนี้เป็นการฝึกเพิ่มเติมจากระดับต้น แต่เพิ่มเนื้อหาดนตรีที่สำคัญ ได้แก่ ความเข้าใจความสัมพันธ์ของค่าความยาวโน้ต ตัวกลม ตัวขาว ตัวดำ ตัวเขบ็ตหนึ่งชั้น ตัวเขบ็ตสองชั้น และตัวหยุด รูปแบบจังหวะ (rhythmic pattern) ในอัตราจังหวะแบบธรรมดาและอัตราจังหวะแบบผสม การฟังขั้นคู่เสียงจากทำนองเพลง ทิศทางของเสียงว่าสูงขึ้นหรือต่ำลง การขึ้นต้นประโยคเพลง การจบประโยคเพลง การฟังเปรียบเทียบความยาวของประโยคเพลง การฟังจุดพักท้ายเพลง (cadence) ความแตกต่างของโทนาลิตีแบบเมเจอร์และไมเนอร์ว่าทำให้ร่างกายรู้สึกต่างกันอย่างไรในแง่ของการเคลื่อนไหว รวมถึงทักษะในการแสดงอารมณ์ของเพลงด้วยการเคลื่อนไหวร่างกาย เข้มแข็ง ร่าเริง เศร้าสงบหรืออ่อนหวาน ผ่านบทฝึกระดับกลาง NE 11-NE 20 ที่สามารถนำมาฝึกซ้ำได้มากกว่าหนึ่งครั้ง ผู้สอนมีอิสระในการปรับเปลี่ยนความเร็ว หรือดัดแปลงวิธีการฝึกตามคำแนะนำตามกิจกรรมเสริมในแต่ละบท เพื่อให้การฝึกมีประสิทธิภาพและเกิดประโยชน์ในการพัฒนาผู้เรียนได้สูงสุด

5.1 ระดับกลาง บทฝึกที่ 1 NE 11

บทฝึกแรกของระดับกลางนี้เป็นการแนะนำรูปแบบจังหวะพื้นฐาน ในอัตราจังหวะสองผสมด้วยกิจกรรมการตบมือในรูปแบบที่กำหนด บทฝึกมีความเรียบง่ายเพื่อให้ผู้เรียนได้ยินรูปแบบจังหวะได้ชัดเจน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : ฝึกการฟังเสียงสูง เสียงต่ำ การฟังความแตกต่างของเนื้อดนตรีระหว่างทำนองที่มีเสียงประสานและแนวทำนองแนวเดียว แยกแยะความแตกต่างของความหนาแน่นของเนื้อดนตรี

ด้านการเคลื่อนไหว : ตอน A การวิ่งเหยาะ ตามอัตราความเร็วของชีพจรจังหวะ ในตอนที่ดนตรีมีลักษณะร่าเริงและบรรเลงด้วยเสียงสั้นห้วน ตอน B หยุดวิ่งเปลี่ยนมาใช้การเคลื่อนไหวแขนตามเสียงสูงมือขวาโบกตามทำนองเสียงสูง เมื่อเปลี่ยนเป็นเสียงต่ำให้โบกแขนซ้ายตามทำนองเสียงต่ำในมือขวา หรืออาจโบกทั้งสองแขนในกรณีที่ได้ยินเสียงทั้งสูงและต่ำบรรเลงพร้อมกัน

5.1.2 โครงสร้างของบทฝึก

เนื้อหาดนตรีบทฝึกนี้อยู่ในบันไดเสียง C ไมเนอร์ โดยกิจกรรมการเคลื่อนไหวที่สอดคล้องกับดนตรี ที่มี 3 ตอน โดยมีตอน A กลับมาอีกครั้งในช่วงท้าย เพื่อสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันให้แก่ บทฝึกมีการใช้โน้ตโครมาติกในการสร้างแนวทำนอง เพื่อการสร้างสีสัน โดยมีเนื้อดนตรีที่มีทำนองสำคัญเพียงแนวเดียว โดยมีแนวคอร์ดประสาน ส่วนตอน B มีการใช้เสียงประสานในแนวตั้งซึ่งเป็นที่นิยมในดนตรียุคโรแมนติก จึงทำให้เนื้อดนตรีหนาแน่นมากกว่าในตอน A

ส่วนนำ ห้องที่ **1-10** โดยมีส่วนนำเริ่มจากห้องแรกไปจนถึงห้องที่ 10 เพื่อตั้งจังหวะให้แก่ผู้เรียนได้เตรียมตัวก่อนการเริ่มเคลื่อนไหว โดยมีเนื้อดนตรีหนาแน่นขึ้นจากการใช้แนวเสียงประสานในมือซ้าย

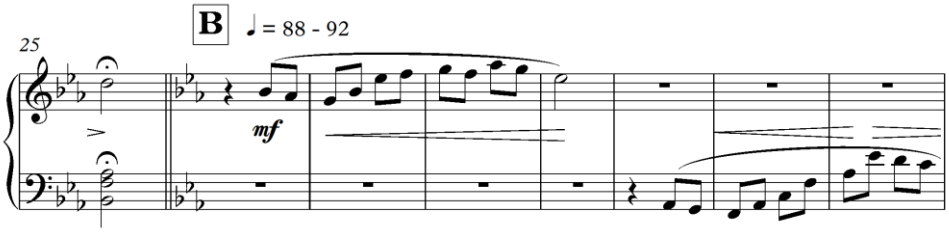
ตัวอย่างที่ 5.1 ส่วนนำเริ่มห้องที่ 1-ห้องที่ 10 ทำนองแนวเดี่ยวเพื่อตั้งอัตราความเร็วของชีพจรนำเสนอบุคลิกของเพลงล่วงหน้า เพื่อให้ผู้เรียนเตรียมพร้อมล่วงหน้าก่อนเริ่มวิ่งเหยาะในห้องที่ 11

ตอน A ห้องที่ 11-25 ทำนองหลักอยู่ในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ ความน่าสนใจของตอน A คือประโยคเพลงที่มีความยาวไม่เท่ากัน โดยเริ่มจาก วรรคที่ 1 จากห้องที่ 11-15 มีความยาว 4 ห้อง วรรคที่ 2 จากห้องที่ 15-20 มีความยาวเท่ากับ 6 ห้อง ส่วนวรรคสุดท้ายจากห้องที่ 21-25 มีความยาว 5 ห้องดังนั้นจึงทำให้ตอน A มีทำนองที่ยาวทั้งสิ้น 15 ห้อง ตอนจบของตอน A ห้องที่ 25 มาจบที่คอร์ด Bb7 ซึ่งเป็นคอร์ดโดมินันท์ทบเจ็ด เพื่อเตรียมเปลี่ยนเข้ากุญแจเสียง Eb เมเจอร์ซึ่งเป็นกุญแจเสียงสัมพันธ์ของกุญแจเสียง C ไมเนอร์

ตัวอย่างที่ 5.2 ตอน A เริ่มจากห้องที่ 11-25 ทำนองตอนสร้างจากวรรคเพลงที่มีความยาวต่างกัน ตอนท้ายตอน A ไปจบที่คอร์ดโดมินันท์ทบเจ็ดของกุญแจเสียง Eb เมเจอร์

ตอน B ห้องที่ 26-54 เนื้อดนตรีเปลี่ยนเป็นแนวทำนองเดี่ยวในกุญแจเสียง Eb เมเจอร์ ซึ่งมีเสียงที่ต่อเชื่อมกัน ต่างจากตอน A ที่มีเสียงสั้นห้วน วัตถุประสงค์ของการบรรเลงทีละแนว เพื่อให้ผู้เรียนฝึกการฟังเสียงสูงที่บรรเลงด้วยมือขวา และเสียงต่ำที่บรรเลงด้วยมือซ้าย เพื่อฝึกแยกแยะเสียงสูงและต่ำ หรือทั้งสองแนวบรรเลงพร้อมกันให้เคลื่อนไหวแขนทั้งสองข้าง

ตัวอย่างที่ 5.3 ตอน B เนื้อดนตรีเปลี่ยนเป็นแนวเดี่ยว สลับไปมาระหว่างสองมือ โดยบรรเลงให้เสียงเชื่อมต่อกัน



ตอน A'ย้อนกลับ ห้องที่ 55-69

ทำนองหลักเดิมในตอนต้นย้อนกลับมาอีกครั้งหนึ่ง ในห้องที่ 55 โดยทำนองและการดำเนินคอร์ดเหมือนกับตอนต้น แต่มีการเปลี่ยนช่วงเสียงในมือขวาให้ต่ำลงในวรรคที่สองของทำนองหลัก และเปลี่ยนตอนจบให้จบลงด้วยคอร์ด C ไมเนอร์ ซึ่งเป็นโทนิกคอร์ดของกุญแจเสียง C ไมเนอร์ ในห้องที่ 69 ก่อนที่จะเปลี่ยนลักษณะจังหวะในตอน C

ตัวอย่างที่ 5.4 ตอน A ย้อนกลับเริ่มจากห้องที่ 55-69 ไปจบลงในคอร์ด C ไมเนอร์ซึ่งเป็นโทนิกคอร์ดของกุญแจเสียง C ไมเนอร์ให้ห้องที่ 69

ตอน C ห้องที่ 70-87 มีการเปลี่ยนเนื้อดนตรีเป็นแนวเสียงประสานแนวตั้ง จึงทำให้ เนื้อดนตรีมีความหนาแน่นขึ้นกว่าในตอน A และตอน B เพื่อสอดคล้องกับท่าเคลื่อนไหวที่เปลี่ยนจากการวิ่งเหยาะเป็นการตบตักหรือการทำท่าตอกตะปู โดยช่วงตั้งแต่ห้องที่ 70-73 ทำให้คอร์ด G เมเจอร์มีความสำคัญในห้องที่ 78 มีการใช้คอร์ด D7 พลิกกลับครั้งที่หนึ่ง โดยมี F# ในแนวเบสของมือซ้าย เพื่อทำหน้าที่เป็นคอร์ดโดมินันท์ระดับสองให้แก่คอร์ด G เมเจอร์ที่เป็นคอร์ดโดมินันท์ของ C ไมเนอร์ เพื่อให้คอร์ด G เมเจอร์มีความสำคัญขึ้นในช่วงตอน C นี้ ส่วนตอนท้ายก่อนจบ เริ่มจากห้องที่ 81-87 มีการใช้ลักษณะ การขยาย (Augmentation) คือการยืดขยายจังหวะออกให้กว้างขึ้น โดยเปลี่ยนจากทำนองที่เดิมใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเป็นทำนองเดิมที่ใช้โน้ตตัวดำ จึงให้ความรู้สึกถึงการยืดขยาย เพื่อเตรียมจบเพลงอย่างมั่นคง

ตัวอย่างที่ 5.5 แนวทำนองสำคัญอยู่ด้านบนสุดโดยมีคอร์ดประสานในแนวตั้ง ทำให้เนื้อดนตรี มีความหนาแน่นขึ้น

5.1.3 ขั้นตอนการฝึก

1) ส่วนนำ ผู้เรียนฟังอัตราความเร็วของชีพจร โดยยังไม่เริ่มเคลื่อนไหวไปจากจุดที่ยืนอยู่ เริ่มตบมือเบาหรือย่อเข่าเล็กน้อยตามชีพจรจังหวะ จนกระทั่งห้องที่ 10 ให้เตรียมเปลี่ยนท่า

2) ตอน A เมื่อเนื้อดนตรีเปลี่ยนเป็นทำนองประกอบเสียงประสานให้เริ่มวิ่งเหยาะไปตามชีพจรจังหวะไปรอบห้อง โดยหลีกเลี่ยงการปะทะกับผู้ฝึกคนอื่น ที่อาจวิ่งเข้ามาใกล้ ให้พยายามมองและเปลี่ยนทิศทางการวิ่งเมื่อเข้าใกล้ผู้ฝึกคนอื่นมากเกินไป

3) ตอน B ดนตรีเปลี่ยนเป็นแนวทำนองเดี่ยว ให้ผู้ฝึกหยุดวิ่ง ยืนอย่างมั่นคง เมื่อได้ยินเพียงเสียงสูงให้โบกแขนตามเสียงดนตรีที่บรรเลงอย่างต่อเนื่อง เปลี่ยนเป็นโบกแขนซ้ายเมื่อดนตรีเปลี่ยนเป็นเสียงต่ำ หรือโบกทั้งสองแขนพร้อมกันเมื่อได้ยินเสียงสูงและเสียงต่ำบรรเลงขึ้นพร้อมกันโดยในตอน B

4) ตอน A ย้อนกลับ เปลี่ยนกลับเป็นการวิ่งเหยาะอีกครั้งหนึ่ง โดยพยายามไม่วิ่งตามกันเป็นวงกลมแต่พยายามมองหาพื้นที่ว่างในห้องแล้ววิ่งไป อาจสวนทางกับผู้ฝึกอื่นให้ระมัดระวังการชน

5) ตอน C อาจหันหน้าหาคู่ฝึกที่มีความสูงใกล้เคียงกันยืนซ้อนกัน แล้วเคลื่อนไหวแขนในตามกัน โดยผลัดกันเป็นคนนำท่าทางการเคลื่อนไหว โดยอีกคนทำท่าตาม อาจกระโดดขึ้นลงอยู่กับที่ คอร์ดที่เป็นแนวตั้ง โดยตอนใกล้จบจังหวะห่างออกจากกัน จากตัวเขบ็ตหนึ่งชั้นเปลี่ยนเป็นตัวดำ ให้ผู้ฝึกเคลื่อนไหวอย่างแข็งแรงหนักแน่นไปจนกระทั่งจบ

5.1.4 กิจกรรมเสริม

1) นำบทฝึกนี้มาใช้เคลื่อนไหวตามจินตนาการ โดยอาจใช้แนวคิดของการทำความสะอาดบ้าน การทำอาหารหรือการซ่อมแซมบ้าน โดนให้ผู้ฝึกออกแบบท่าทางทีแตกต่างกัน 3 ท่าโดยสอดคล้องกับตอนทั้งสามของบทฝึก และแลกเปลี่ยนกิจกรรมโดยให้ทุกกลุ่มได้ทำกิจกรรมครบทั้ง 3 แบบ

2) สำหรับนักเรียนที่เตรียมความพร้อมในการเรียนเปียโน สามารถนำ ตอน B มาฝึกฟังแนวเสียง หากเสียงสูงใช้มือขวาในการบรรเลง เสียงต่ำใช้มือซ้าย หากได้ยินทั้งสองแนวให้ขยับทั้งสองแขน

3) สามารถนำทำนองในตอน A มาให้ผู้เรียนมาฝึกฟังวรรคเพลงที่มีจำนวนห้องที่แตกต่างกันตามตัวอย่างที่ 5.2

5.2 ระดับกลาง บทฝึกที่ 2 NE 12

บทฝึกนี้มีรูปแบบสำหรับการเคลื่อนไหวแบบวิ่งเหยาะ โดยมีการใช้โน้ตเสียงสั้นห้วน เพื่อให้สอดคล้องการความรู้สึกในการวิ่งบนปลายเท้าโดยไม่วิ่งเร็วจนเกินไป มีรูปแบบคล้ายกับบทฝึก NE 11 แต่แตกต่างกันในแง่ของการฝึกโสตทักษะ

5.2.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : ฝึกการฟัง ทิศทางของเสียงทำนอง (melodic contour) ว่าทำนองกำลังดำเนินไปด้วยเสียงที่สูงขึ้น เสียงต่ำลงหรือซ้ำอยู่กับที่

ด้านการเคลื่อนไหว : การวิ่งเหยาะบนปลายเท้าไปตามทิศทางของเสียง หากเสียงสูงขึ้นให้วิ่งเดินหน้า หากเสียงต่ำลง ให้วิ่งถอยหลัง หรือวิ่งซอยเท้าอยู่กับที่ในกรณีเสียงย้ำอยู่ที่เดิม

5.2.2 โครงสร้างของบทฝึก

เนื้อหาดนตรีบทฝึกนี้อยู่ในบันไดเสียง Bb เมเจอร์ โดยแบ่งออกเป็น 4 ตอน ตามลักษณะกิจกรรมที่แตกต่างกัน เพื่อแสดงความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในแนวดนตรี ตอน A มีการย้อนกลับมา 3 ครั้ง ดังนี้

ตอน A ห้องที่ 1-19 โดยมีส่วนนำในห้องที่ 1-2 มีการย้ำที่โน้ตตัว F ซึ่งเป็นโดมินันท์ของกุญแจเสียง Bb เพื่อตั้งจังหวะล่วงหน้าให้แก่ผู้เรียนก่อนเริ่มวิ่งเมื่อโน้ตโทนิกปรากฏขึ้นในห้องที่ 3 ด้วยการบรรเลงเสียงสั้นห้วนทั้งสองมือไปตลอดตอน A ทำนองในตอนนี้มีลักษณะเรียงกันเป็นขั้น เพื่อให้ผู้เรียน ได้ยินทิศทางของเสียงอย่างชัดเจนว่าดำเนินสูงขึ้นหรือต่ำลง มือซ้ายใช้โน้ตขั้นคู่แปดสร้างรูปแบบจังหวะให้แก่มือซ้ายในลักษณะออสตินาโตไปตลอดช่วง

ตัวอย่างที่ 5.6 ทำนองหลักเริ่มที่ห้องที่ 3 โดยทำนองสร้างจากโน้ตที่เรียงเป็นขั้น

ตอน B ห้องที่ 20-27 มีการเปลี่ยนรูปแบบของการบรรเลงเป็นการบรรเลงแนวเดี่ยว โต้ตอบกัน มีทิศทางของเสียงไปในแนวลดต่ำลง ดังห้องที่ 20-21 หรือทิศทางของเสียงที่ไล่สูงขึ้น ดังห้องที่ 22-23

ตัวอย่างที่ 5.7 ทำนองเปลี่ยนรูปแบบเป็นแนวเดี่ยว โต้ตอบกัน โดยมีทิศทางเสียงไล่เรียงกัน

ตอน C ห้องที่ 28-36 ตอนท้ายของตอน B ได้จบลงที่โน้ต C# (ตัวอย่างที่ 5.7) ซึ่งมีหน้าที่เป็นโน้ตนำเข้าสู่กุญแจเสียง D ไมเนอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงที่ใกล้ชิดกับกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ เนื่องจากมีเครื่องหมายจร (accidental) ต่างกันไม่เกิน 1 ตัว ในช่วงนี้มีการเพิ่มโน้ตประสานในแนวทำนองมือขวา เพื่อให้เนื้อดนตรีหนาแน่น แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนเข้าตอนใหม่ได้ชัดเจนขึ้น

ตัวอย่างที่ 5.8 ตอน C เริ่มในห้องที่ 29 ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ มีแนวประสานที่หนาขึ้น

ตอน A ย้อนกลับ ห้องที่ 37-52 มีการนำทำนองหลักในตอน A กลับมานำเสนออีกครั้งเป็นครั้งที่สอง ในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ แต่เปลี่ยนวิธีการประสานเสียงเป็นการใช้ขั้นคู่หกในการประสานทำนองแนวบน จนกระทั่งห้องที่ 49-52 มีการใช้โมทีฟเดิมจากตอน A แต่ย้ายไปอยู่ในกุญแจเสียง G ไมเนอร์ซึ่งทำให้ได้ความรู้สึกที่เข้มแข็งแตกต่างจากตอน A เดิม

ตัวอย่างที่ 5.9 ตอน A ย้อนกลับเป็นครั้งที่สอง มีการเปลี่ยนแนวประสานเป็นขั้นคู่หก

ตอน D ห้องที่ 53-66 เป็นช่วงที่ตัดทอนบางส่วนของโมทีฟในทำนองหลักตอน A มาใช้สลับกับตัวหยุด เพื่อให้เกิดความรู้สึกของความตรงกันข้ามกับช่วงก่อนหน้าที่ดนตรีดำเนินไปอย่างต่อเนื่องตลอดเวลา การเว้นช่วงให้มีความเงียบเกิดขึ้นถือเป็นเทคนิคการเน้นเสียงด้วยความเงียบ ซึ่งมีผลต่อการเคลื่อนไหวที่ผู้เรียนจำเป็นต้องรักษาความสม่ำเสมอของชีพจรจังหวะไว้ให้ได้แม้ดนตรีจะหยุด

ตัวอย่างที่ 5.10 การนำโมทีฟบางส่วนของทำนองหลักมาใช้สลับการใส่ตัวหยุดเพื่อสร้างความแตกต่างจากช่วงที่ผ่านมา

ตอน A ย้อนกลับ ห้องที่ 68-72 เป็นการนำตอน A กลับมาเป็นครั้งที่สาม โดยใช้เทคนิคของตอน A ที่ใช้แนวจังหวะออสตินาโต ในห้องที่ 68-73 หลังจากนั้น นำเทคนิคการประสานแนวทำนองมาจากตอน A ครั้งที่สอง ด้วยการใช้โน้ตคู่ 10 ในการประสานทำนองที่อยู่ในแนวบน ในห้องที่ 74-82 แต่มีการนำการประสานแนวตรงข้ามมาใช้ร่วมด้วย ดังเช่นห้องที่ 77

ตัวอย่างที่ 5.11 ทำนองตอน A กลับมาเป็นครั้งที่สามแต่มีการนำวิธีการประสานเสียงทั้งแบบ ออสตินาโตและแบบเสียงประสานด้วยขั้นคู่สิบ

5.2.3 ขั้นตอนการฝึก

1) ตอน A ผู้เรียนฟังห้องที่ 1-2 เพื่อตั้งจังหวะในการวิ่ง เริ่มวิ่งในห้องที่ 3 พยายามฟังตามทิศทางของทำนองเพลง เมื่อผู้เรียนหยุดบรรเลงให้ควบคุมร่างกายให้หยุดอย่างมั่นคง หรือเมื่อได้ยินสัญญาณให้เปลี่ยนทิศทาง ให้ผู้เรียนตอบสนองอย่างทันควันด้วยการเปลี่ยนทิศทางการวิ่งไปอีกทาง ควรหลีกเลี่ยงการวิ่งเข้าใกล้ผู้อื่นมากเกินไป เลือกใช้พื้นที่ว่างอย่างสร้างสรรค์ ไม่จำเป็นต้องวิ่งไปในทิศทางเดียวกับผู้เรียนคนอื่น

2) ตอน B ช่วงที่ดนตรีเปลี่ยนเป็นแนวเดี่ยว ให้ผู้เรียนหยุดวิ่งแล้วเดินก้าวไปข้างหน้าเมื่อเสียงสูงขึ้น และก้าวเท้าถอยหลังเมื่อเสียงต่ำลง แม้จะเป็นตอน B เป็นช่วงสั้นแต่ผู้สอนสามารถเลือกบางส่วนของทำนองในตอน B มาฝึกโสตทักษะให้แก่ผู้เรียน โดยให้บอกทิศทางของเสียงว่าสูงขึ้น หรือเสียงต่ำลงแล้วจึงต่อไปตอนถัดไป

3) ตอน C เมื่อออสตินาโตเบสเริ่มอีกครั้งให้เริ่มวิ่งไปจากตำแหน่งที่ยืน แต่เปลี่ยนบุคลิกในการวิ่งที่เคร่งขรึมขึ้นเมื่อดนตรีเปลี่ยนเป็นไมเนอร์

4) ตอน D ช่วงที่ดนตรีเป็นช่วงที่มีบางส่วนของโมทีฟของทำนอง พร้อมทั้งมีตัวหยุด ให้ผู้เรียนทำจังหวะแขนในอัตราจังหวะสอง เพื่อนับจังหวะอย่างแม่นยำก่อนจะเริ่มวิ่งอีกครั้งหลังจากทำนองตอน A สุดท้ายเริ่มขึ้น

5.2.4 กิจกรรมเสริม

1) แบ่งห้องเรียนเป็นสองส่วน ด้านหนึ่งเปิดไฟสว่างแทนความรู้สึกสว่างสดใสของเมเจอร์ อีกด้านหนึ่งอาจปิดไฟให้มืดกว่า แทนความรู้สึกที่ขรึมและหม่นหมองกว่าของไมเนอร์ ให้ผู้เรียนวิ่งไปยังด้านที่สว่างเมื่อได้ยินเมเจอร์ หรือวิ่งไปด้านที่มืดกว่าเมื่อได้ยินไมเนอร์ เพื่อการเรียนรู้ในด้านความรู้สึกที่แตกต่างกันของโทนาลิตีเมเจอร์และไมเนอร์

2) เมื่อผู้สอนหยุดบรรเลงเมื่อจบประโยคในตำแหน่งที่มีเครื่องหมายเฟอร์มาตา ให้ควบคุมสมดุลของร่างกายไม่ให้ขยับ ทันทีที่ผู้สอนเริ่มบรรเลงผู้เรียนสามารถเปลี่ยนทิศทางการเคลื่อนไหวไปในทิศทางใหม่ เพื่อแสดงให้เห็นการเริ่มต้นของประโยคใหม่

5.3 ระดับกลาง บทฝึกที่ 3 NE 13

บทฝึกขนาดสั้นนี้เป็นบทแรกของการฝึกทางด้านรูปแบบจังหวะ ที่ต้องอาศัยการใช้สมาธิจดจ่อ บทเพลงจึงสั้นกระชับเพื่อไม่ให้ผู้เรียนเหนื่อยล้าจนเกินไป บทฝึกนี้เป็นการฝึกการไล่เลียนเสียง (canon) ที่มีการให้ผู้เรียนฝึกการเลียนแบบไล่เลียน (canonic imitation) ระหว่าง 2 แนวอย่างเคร่งครัดระหว่างแนวเสียงสูงที่บรรเลงทำนองกับการตบมือหรือร้องทำนองของผู้เรียน บทฝึก NE 13 นี้เป็นระดับเริ่มต้นแล้วพัฒนาต่อไปสู่บทฝึก NE 14 ที่ยากกว่าและยาวกว่า ผู้วิจัยได้บันทึกจังหวะที่ผู้เรียนต้องปฏิบัติด้วยก้านจังหวะไว้ในกุญแจซอล เพื่อให้สะดวกแก่ผู้สอนนำไปใช้ได้อย่างสะดวก โดยให้ผู้เรียนตบมือตามรูปแบบจังหวะหรือก้าวเท้าตามรูปแบบจังหวะตามที่ผู้สอนกำหนดไว้ก่อนเริ่มฝึก

5.3.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : ฝึกการเลียนแบบรูปแบบจังหวะ ที่สร้างจาก โน้ตตัวดำ ตัวเขบ็ตหนึ่งชั้น และโน้ตตัวขาว เทคนิคที่ใช้ในการฝึกเป็นวิธีการเรียนรู้ตามธรรมชาติสำหรับเด็ก ได้แก่ การเลียนเสียง (echo) คือการสะท้อนเสียงตามเสียงต้นแบบที่ได้ยิน ซึ่งการเลียนเสียงในดนตรีเรียกว่า แคนอน หมายถึงการเลียนรูปแบบจังหวะที่ไล่เรียงกัน ผู้เรียนต้องฝึกการนับเข้าจังหวะให้ตรงในจังหวะที่หนึ่งของห้องถัดไปทันที หลังจากที่ได้ยินรูปแบบจังหวะครบหนึ่งห้อง ในอัตราจังหวะสี่ ให้เริ่มตบมือหรือย่ำเท้าทันทีที่จังหวะที่หนึ่งของห้องถัดไปอย่างเคร่งครัด โดยไม่หยุดพักและรักษาอัตราความเร็วของชีพจรจังหวะ

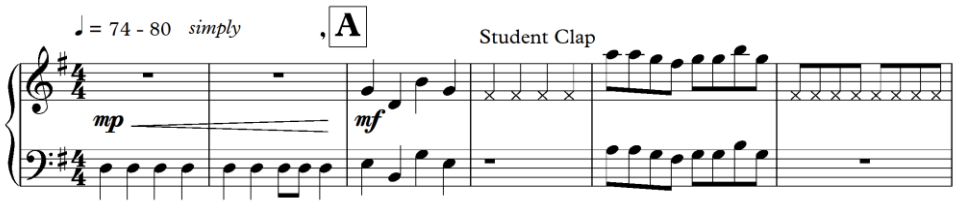
ด้านการเคลื่อนไหว : เรียนรู้เทคนิคการตบมือตามรูปแบบจังหวะที่สร้างขึ้นจาก โน้ตตัวดำ โน้ตตัวขาว โน้ตตัวดำประจุด โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ทักษะการตบมือด้วยน้ำหนักดัง-เบาเพื่อเลียนเสียงการบรรเลงของผู้สอนได้ เริ่มฝึกก้าวเท้าตามรูปแบบจังหวะอย่างง่ายในจังหวะช้า หลังจากที่ได้ฝึกการตบมือจนชำนาญแล้ว

5.3.2 โครงสร้างของบทฝึก

บทฝึกนี้แบ่งออกเป็น 2 ตอน ตามรูปแบบการฝึก ได้แก่ตอน A จากห้องที่ 3-20 ซึ่งเป็นตอนที่มีการหยุดรอระหว่างห้อง จึงฝึกได้ง่ายกว่าเนื่องจากยังไม่มีการซ้อนแนวเสียง และตอน B ห้องที่ 21-29 เป็นตอนที่ทำนองไล่เลียนซ้อนกันโดยไม่มีการหยุดระหว่างห้อง จึงมีความซับซ้อนมากกว่าตอน A เนื่องจากลักษณะของกิจกรรมการฝึกมีความท้าทาย ผู้วิจัยจึงมีเจตนาให้ดนตรีมีความเรียบง่าย โดยทำนองทั้งตอน A และ ตอน B อยู่ในกุญแจเสียง G เมเจอร์โดยไม่ได้ย้ายไปยังกุญแจเสียงอื่น ทั้งนี้ผู้สอนสามารถเพิ่มเติมหรือสร้างสรรค์ได้ตามกิจกรรมเสริมเพื่อให้ดนตรีมีความสดใหม่และดึงดูดความสนใจของผู้เรียนทุกครั้งที่นำมาฝึกซ้ำ

ตอน A ห้องที่ 3-20 เนื้อหาดนตรีในช่วงนี้อยู่ในกุญแจเสียง G เมเจอร์ ในอัตราจังหวะสี่ธรรมดา ทำนองเริ่มต้นที่ห้องที่ 3 หลังจากห้องที่ 1-2 เป็นการตั้งอัตราความเร็วของชีพจรจังหวะให้ผู้เรียนล่วงหน้า เพื่อเริ่มฟังทำนองแรกที่เริ่มด้วยโน้ตตัวดำตรงเพียง 4 ตัว เพื่อให้ผู้เรียนได้เริ่มต้นอย่างมั่นใจจึงเลือกใช้รูปแบบจังหวะที่เป็นพื้นฐานที่สุดก่อนใช้ค่าโน้ตแบบอื่นมาผสม ผู้เรียนต้องเริ่ม ตบจังหวะทันทีเมื่อเริ่มห้องที่ 4 (ดังตัวอย่าง 5.12) ในขณะที่ผู้เรียนตบมือผู้สอนหยุดรอจนจบห้อง เมื่อผู้สอนเริ่มบรรเลงต่อทำนองถัดไป ผู้เรียนหยุดรอฟัง

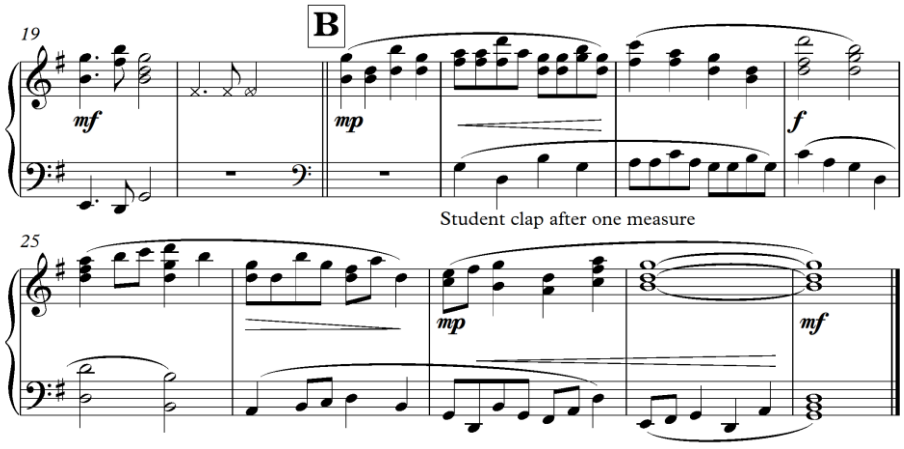
ตัวอย่างที่ 5.12 รูปแบบจังหวะเริ่มด้วยโน้ตดำ 4 ตัว การบันทึกด้วยก้านจังหวะในห้องที่ 4 เพื่อ ให้ผู้เรียนเริ่มตบจังหวะ



ตัวอย่างที่ 5.13 มีการกำหนดความเข้มของเสียงทั้งดังและเบาปานกลาง ผู้เรียนตบมือตามเสียงที่ได้ยิน

ตอน B ห้องที่ 21-29 เป็นการไล่เลียนเสียงแบบไม่มีการหยุดรอ มีการนำทำนองตอน A ในแนวเสียงสูงมาปรับช่วงสียงสูงขึ้นหนึ่งช่วงเสียง พร้อมทั้งเพิ่มขั้นคู่เสียงประสานให้ช่วงนี้มีเนื้อดนตรีที่หนาแน่นขึ้นกว่าตอน A ห้องที่ 22 มือซ้ายเริ่มบรรเลงทำนองซ้อนเข้ามา โดยห่างกันหนึ่งห้องเพลงหรือเหลื่อมกัน 4 จังหวะกับทำนองในห้องที่ 21 มือขวาที่จบลงที่โทนิกคอร์ดของกุญแจเสียง G เมเจอร์ในห้องที่ 28 จึงทำให้มือซ้ายจบประโยคช้ากว่า 1 ห้องเพลง

ตัวอย่างที่ 5.14 ตอน B เริ่มที่ห้องที่ 21 โดยมีการไล่เลียนซ้อนกันระหว่างแนวบนและแนวล่าง มีการนำทำนองเดิมในตอน A มาเพิ่มแนวประสานด้วยขึ้นคู่เสียงเพื่อเพิ่มความหนาของเนื้อดนตรี



5.3.3 ขั้นตอนการฝึก

1) ตอน A สำหรับเริ่มฝึกเบื้องต้น โดยมีการหยุดรอระหว่างห้อง ระหว่างผู้เรียนตบจังหวะ ผู้สอนจะหยุดบรรเลง เรียกว่า แคนอนที่มีการหยุดรอ วิธีการฝึกนี้ใช้สำหรับผู้เรียนได้ตั้งแต่ระดับอนุบาลเป็นต้นไป โดยผู้สอนอาจเริ่มจากนำทำนองในห้องที่ 3 ห้องที่ 5 (ตัวอย่างที่ 5.12) มาให้ผู้เรียนได้ฝึกวิธีการตบมือเลียนเสียงที่ได้ยินทีละห้อง เมื่อผู้เรียนเริ่มเข้าใจวิธีการฝึก ผู้สอนสามารถบรรเลงตอน A ต่อกันไปตามที่บันทึกไว้ เมื่อเข้าใจและตบมือจนชำนาญจึงฝึกตอน B ต่อทีละขั้น

2) ตอน B มีความท้าทายมากขึ้น เนื่องจากการฝึกแคนอนแบบไม่มีการหยุดรอระหว่างห้อง ดังนั้นขณะที่ผู้เรียนกำลังตบจังหวะ ผู้สอนจะบรรเลงรูปแบบจังหวะใหม่ซ้อนเข้ามาในเวลาเดียวกัน จึงทำให้การฝึกยากขึ้น เนื่องจากต้องใช้สมาธิในการรักษาจังหวะ ตลอดจนอาศัยความจำเสียงทำนอง ผู้เรียนจึงต้องมีสมาธิในการฟังแยกเสียงมากกว่าวิธีการฝึกในตอน A

5.3.4 กิจกรรมเสริม

1) เปลี่ยนอัตราความเร็วให้เร็วขึ้น ในกรณีที่ตบมือ เพื่อเพิ่มความท้าทาย ผู้สอนอาจสร้างสรรค์รูปแบบจังหวะขึ้นเองใหม่ให้ผู้เรียนได้ฝึกตบจังหวะ ด้วยการใช้โน้ตตัวดำ โน้ตตัวดำประจุด โน้ตตัวขาว โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นและตัวหยุด รวมถึงอาจเปลี่ยนกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียงอื่น เช่น E ไมเนอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงไมเนอร์ร่วมของกุญแจเสียง G เมเจอร์

2) อาจใช้การตีกลองหรือการเคาะเครื่องกระทบแทนการตบมือตามรูปแบบจังหวะ

3) เมื่อต้องการนำมาฝึกซ้ำ อาจเพิ่มการฝึกให้ท้าทายขึ้นได้ด้วยการเปลี่ยนเป็นให้ผู้เรียนก้าวเท้าตามรูปแบบจังหวะในตอน A เมื่อชำนาญแล้วอาจฝึกต่อในตอน B ที่ต้องก้าวเท้าตามรูปแบบจังหวะอย่างต่อเนื่องโดยไม่มีการหยุดระหว่างห้อง จากนั้นอาจเพิ่มการทำจังหวะแขนในอัตราจังหวะสี่ในขณะที่ก้าวเท้า

5.4 ระดับกลาง บทฝึกที่ 4 NE 14

บทฝึกนี้ เป็นการฝึกแคนอนที่ต่อเนื่องจากบทฝึก NE 13 แต่มีความท้าทายมากขึ้น เนื่องจากมีรูปแบบจังหวะที่ประกอบด้วยค่าโน้ตที่เพิ่มเติมจากบทฝึกที่ NE 13 ได้แก่ ลักษณะจังหวะอปกติ (irregular rhythm) เช่น โน้ตสามพยางค์ ในระดับตัวดำและระดับโน้ตตัวขาว เพื่อเสริมให้ทำนองมีความอ่อนช้อยและน่าติดตามกว่าการใช้ค่าโน้ตธรรมดาแต่เพียงอย่างเดียว

5.4.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : มีการเพิ่มเติมรูปแบบจังหวะที่ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น ซึ่งยังไม่ปรากฏในบทฝึก NE 13 ได้แก่ รวมทั้งการใช้โน้ตตัวดำประจุดและโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุด ซึ่งเป็นค่าโน้ตแบบใหม่ที่เพิ่งมีในบทฝึกนี้

ด้านการเคลื่อนไหว : การวิ่งซอยเท้าอย่างรวดเร็วตามค่าโน้ตเขบ็ตสองชั้น การกระโดดตามค่าโน้ตตัวดำและโน้ตตัวเขบ็ตประจุด การแสดงออกด้วยการก้าวเท้าให้ยาวกว่าปกติให้แตกต่างว่าโน้ตประจุดมีค่ายาวมากกว่าโน้ตตัวดำธรรมดา และตัวเขบ็ตที่ตามหลังโน้ตประจุดมีความบางเบา จึงฝึกด้วยการใช้ ข้อเท้าผลักตัวขึ้นสูงจากพื้น

5.4.2 โครงสร้างของบทฝึก

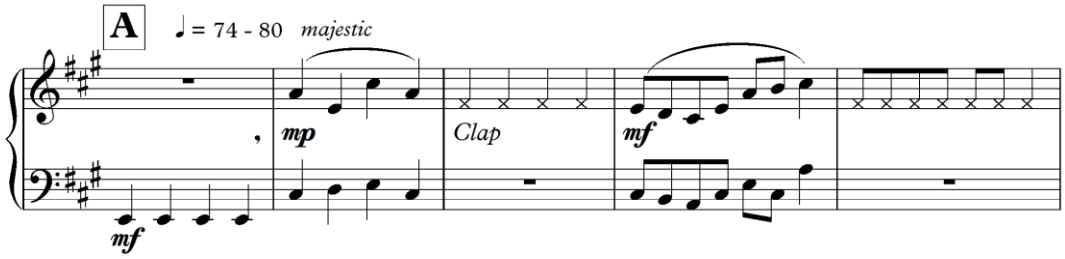
เนื้อหาดนตรีบทฝึกนี้ อยู่ในกุญแจเสียง A เมเจอร์ ที่มีความสว่าง และทำนองอยู่ในช่วงเสียงสูง ผู้วิจัยมีเจตนาในการเลือกกุญแจเสียงนี้ เพื่อให้ผู้เรียนได้ยินเสียงทำนองที่ชัดเจนมากกว่าช่วงเสียงบริเวณกลางของเปียโน โดยแบ่งการฝึกออกเป็น 5 ตอน โดยมีส่วนนำ ในห้องแรกด้วยโน้ตซ้ำกัน 4 จังหวะ เพื่อให้ผู้เรียนมีเวลาในการตั้งจังหวะและพร้อมที่จะเริ่มตบจังหวะในจังหวะแรกของห้องที่ 3 ได้อย่างทันเวลา

Chulalongkorn University

ตอน A ห้องที่ 1-9

ในตอน A ยังคงเป็นดนตรีสำหรับการฝึกแคนอนที่มีการหยุดรอ เพื่อเตรียมผู้เรียน ให้มีพื้นฐานทักษะในการฝึกตอนต่อไปที่มีการไล่เลียนของแนวเสียง รูปแบบจังหวะในตอนนี้ยังใช้ค่าโน้ตพื้นฐานได้แก่โน้ตตัวดำ โน้ตตัวขาวและโน้ตเขบ็ตชั้นเดียว ดนตรีที่ดีสำหรับการฝึกแคนอน ควรเริ่มต้นด้วยโน้ตที่เป็นหน่วยจังหวะหลักของอัตราจังหวะที่ทำการฝึก โดยในตอน A นี้ เริ่มต้นด้วยโน้ตตัวดำทั้งห้อง (ห้องที่ 3ของตัวอย่างที่ 5.15) เพื่อให้ผู้เรียนเลียนจังหวะได้ง่ายและเริ่มต้นการฝึกอย่างมั่นใจแล้วจึงนำค่าโน้ตอื่นมาประสมให้มีความหลากหลายและท้าทาย

ตัวอย่างที่ 5.15 ตอน A เริ่มด้วยโน้ตตัวดำทั้งห้องแล้วจึงนำค่าโน้ตอื่นมาประสมในห้องต่อมา



ตอน B ห้องที่ 10-23

ห้องที่ 10 เริ่มการฝึกแคนอนแบบไล่เลียนจังหวะซ้อนกันตามกันในห้องที่ 11 อย่างเคร่งครัดระหว่าง แนวทำนองที่บรรเลงโดยผู้สอน และจังหวะการตบมือของผู้เรียน ทำให้ได้ยินจังหวะที่แตกต่างซ้อนทับกันในเวลาเดียวกัน ได้ความรู้สึกของการเคลื่อนลีลาจังหวะหลากแนว

ตัวอย่างที่ 5.16 เริ่มการไล่เลียนเสียงระหว่างทำนองมือขวาและการตบมือของผู้เรียน

ตอน C ห้องที่ 24-30

ในตอน C ไม่มีการบันทึกแนวจังหวะสำหรับตบมือ เนื่องจากใช้วิธีฝึกแบบเดียวกับตอน B คือเริ่มตบมือหลังจากทำนองเริ่มไปหนึ่งห้อง หรือเริ่มตบมือหลังจากสี่จังหวะ เนื้อดนตรีของตอน C มีการใช้แนวเสียงเบสในมือซ้ายมาเป็นเสียงประสาน โดยมีการทบคู่เสียงภายใต้ทำนองมือขวา จึงทำให้เกิดเนื้อดนตรีที่หนาแน่นกว่าตอน A ซึ่งไม่มีแนวเสียงประสาน มีการนำกลิ่นไอของกุญแจเสียงไมเนอร์มาใช้สร้างความรู้สึกสง่างาม ในห้องที่ 25 มีการใช้โน้ต E# ในคอร์ด C#7 ซึ่งเป็นคอร์ดทบเจ็ด โดมินันท์ ที่เป็นโน้ตนำเข้าสู่กุญแจเสียง F# ไมเนอร์ซึ่งเป็นกุญแจเสียงไมเนอร์ร่วมของกุญแจเสียง A เมเจอร์ โดยในห้องที่ 29 มีการใช้ E# อีกครั้งด้วยคอร์ด E# ดิมินิชท์ (diminished) ตามด้วยคอร์ด โดมินันท์เพื่อจบประโยคเพลงในกุญแจเสียง F# ไมเนอร์ ในห้องที่ 30

ตัวอย่างที่ 5.17 โน้ต E# ปรากฏครั้งแรกในห้องที่ 25 เพื่อเป็นโน้ตนำเข้าสู่กุญแจเสียง F# ไมเนอร์ และมีการใช้อย่างประปรายตลอดตอน C

ตอน D ห้องที่ 31-40

สาเหตุที่ตอน D มีความยาวมากกว่าตอน C เนื่องจากต้องการเพิ่มความท้าทายด้วยการฝึกฟังอย่างจดจ่อเพื่อพัฒนาสมาธิให้ยาวขึ้นทีละน้อย ห้องที่ 33 เปลี่ยนไปใช้ E♮ ทำให้กลายเป็นคอร์ด F# เมเจอร์ชั่วขณะ เพื่อสีสัน มีการใช้โน้ตสามพยางค์เพื่อให้จังหวะมีความท้าทายอ่อนช้อยและน่าสนใจขึ้น ในท้ายห้องที่ 33 โดยให้บรรเลงโน้ตตัวดำ 3 ตัวเท่ากับตัวขาว 1 ตัว และโน้ตสามพยางค์ในห้องที่ 35 และห้องที่ 38 ที่โน้ตเขบ็ต 3 ตัวมีค่าเท่ากับโน้ตตัวดำ 1 ตัว

ตัวอย่างที่ 5.18 จังหวะสามพยางค์ที่เพิ่มเข้ามาในตอนท้าย ในห้องที่ 33 และ 35

ตอน E ห้องที่ 41-53

ตอน E เป็นตอนที่ยาวที่สุดตั้งแต่ตอน C เป็นต้นมา ตอน C เริ่มที่ห้องที่ 41 มีการนำส่วนแรกของโมทีฟของตอน A มาใช้ แต่เปลี่ยนแปลงจังหวะเป็นโน้ตเขบ็ตชั้นเดียวประจุดตามด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นใน 2 จังหวะแรกของห้องที่ 42 ซึ่งจะมีการยืดขยายออกเป็นสองเท่าในห้องที่ 43 โดยเปลี่ยนเป็นโน้ตตัวดำประจุดตามด้วยตัวเขบ็ตหนึ่งชั้น ห้องที่ 44 จบประโยคเพลงด้วยคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ของกุญแจเสียง A เมเจอร์ ห้องที่ 47 มีการใช้เครื่องหมาย โยงเสียงระหว่างโน้ตตัวดำใน

จังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 3 ซึ่งจะมีการยืดขยายจังหวะให้ยาวขึ้นในห้องที่ 50 มีเครื่องหมายโยงเสียงโน้ตตัวขาวในจังหวะที่ 3 ไปยังจังหวะแรกของห้องที่ 51 เพื่อเตรียมการจบเพลงอย่างสง่างาม

ตัวอย่างที่ 5.19 เทคนิคการยืดขยายจังหวะในห้องที่ 42 ยืดออกเป็นสองเท่าในห้องที่ 43 และยืดค่าโน้ตออกอีกสองเท่าในห้องที่ 50-51

5.4.3 ขั้นตอนการฝึก

1) ตอน A ผู้สอนเริ่มตั้งจังหวะในห้องที่ 1 จากนั้นเริ่มบรรเลงทำนองห้องที่ 2 ให้ผู้เรียนเริ่มตบจังหวะไล่เลียนหลังจาก 4 จังหวะ ซึ่งดูจากก้านจังหวะที่บันทึกไว้ในห้องที่ 3 แล้วหยุดรอผู้สอนบรรเลง

2) ตอน B เป็นตอนที่ไม่มีการหยุดรอระหว่างห้อง โดยที่ระหว่างจังหวะไล่เลียนซ้อนกันผู้เรียนจะได้ยินทำนองที่บรรเลงล่วงหน้าไปก่อน 1 ห้อง ต้องใช้สมาธิในการรักษาจังหวะตลอดจนอาศัยความจำเสียงทำนองอย่างจดจ่อ หลังจากฝึกตอนนี้จนชำนาญจึงเริ่มฝึกในตอน C ต่อไป

3) ตอน C ใช้วิธีการฝึกเช่นเดียวกับตอน B หากแต่ดนตรีมีการเสริมแนวประสานในแนวเบสเข้ามา อาจทำให้ได้ยินทำนองยากกว่าการบรรเลงทำนองแนวเดียว ผู้เรียนจะได้ฝึกการฟังแยกแนวเสียงสูง

4) ตอน D การฝึกในช่วงนี้มีการใช้รูปแบบสามพยางค์เพิ่มเข้ามา ให้ผู้สอนบรรเลงทำนองเดี่ยวด้วยมือขวาให้ผู้เรียนได้ฝึกตบจังหวะจนคล่อง จึงเพิ่มแนวประสานตามโน้ต

5) ตอน E ควรชี้ให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ถึงรูปแบบจังหวะที่ยืดขยายสองเท่า นำมาฝึกตบจังหวะควรเริ่มจากการฝึกแบบมีการหยุดรอ หลังจากชำนาญจึงบรรเลงติดต่อกัน ให้เหมาะสมกับความสามารถของผู้เรียนเป็นสำคัญ

5.4.4 กิจกรรมเสริม

1) นำแต่ละตอนมาฝึกซ้ำเพื่อทบทวนและเพิ่มความแม่นยำให้แก่ผู้เรียน โดยอาจนำรูปแบบจังหวะในแต่ละตอนมาฝึกตบจังหวะจากการอ่านโน้ต

2) ในกรณีที่ฝึกการตบมือตามจังหวะตอน B ได้อย่างคล่องแคล่ว อาจเพิ่มการทำจังหวะแขนในอัตราสี่ ในระหว่างการร้องไล่เลียนทำนอง

3) สำหรับผู้ฝึกที่ต้องการเพิ่มทักษะการก้าวเท้าตามจังหวะ อาจเพิ่มการฝึกให้ท้าทายขึ้นได้ด้วย การก้าวเท้าตามรูปแบบจังหวะในตอน A เมื่อชำนาญแล้วอาจฝึกต่อในตอน B โดยในตอน B ผู้เรียนต้องก้าวเท้าตามรูปแบบจังหวะอย่างต่อเนื่องโดยไม่มีการหยุดระหว่างห้อง จากนั้นอาจเพิ่มการทำจังหวะแขนในอัตราจังหวะสี่ในขณะที่ก้าวเท้า ซึ่งถือเป็นขั้นตอนการฝึกที่ยากที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.5 ระดับกลาง บทฝึกที่ 5 NE 15

การฝึกในบทนี้เป็นการทำความเข้าใจเรื่องความสัมพันธ์ของค่าโน้ตหลากประเภท การแบ่งส่วนย่อยของโน้ตตัวกลมในอัตราจังหวะสี่ธรรมดา บทฝึกแบ่งออกเป็นตอนย่อยทีมีลีลาต่างกันขึ้นอยู่กับความถี่ของค่าโน้ตที่เลือกใช้ในแต่ละตอน

5.5.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : การฝึกความเข้าใจระหว่างค่าตัวโน้ตที่มีความสัมพันธ์กัน การแบ่งส่วนย่อยจังหวะจากโน้ตตัวกลมเป็นโน้ตตัวขาว โน้ตตัวดำและโน้ตตัวเขบ็ต รวมทั้งการนำรูปแบบจังหวะมาขยายออกหรือการนำมาย่อลง เพื่อให้ผู้เรียนฝึกความเข้าใจเรื่องค่าความยาวโน้ตอย่างถ่องแท้

ด้านการเคลื่อนไหว : การฝึกรูปแบบการเคลื่อนไหวหลากรูปแบบ ได้แก่การเดินก้าวเท้ายาวตามโน้ตตัวกลม การเดินตามจังหวะโน้ตตัวดำตามชีพจรจังหวะ การก้าวเท้าตามรูปแบบจังหวะที่สร้างจากโน้ตตัวขาวและโน้ตตัวดำ การวิ่งตามโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น

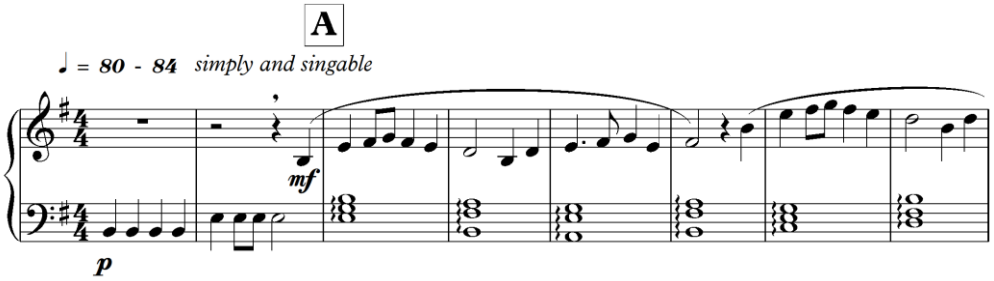
5.5.2 โครงสร้างของบทฝึก

เนื้อดนตรีในบทฝึกนี้ เป็นลักษณะทำนองหลักเพียงทำนองเดียว โดยมีแนวประกอบเป็นคอร์ดหรือคอร์ดแตกในมือซ้าย เนื้อหาดนตรีบทฝึกนี้เริ่มต้นตอนแรกด้วยกุญแจเสียง E ไมเนอร์ จากนั้นมีการย้ายไปยังกุญแจเสียงอื่นในแต่ละตอน เพื่อให้ผู้เรียนได้รับรู้ถึงการเปลี่ยนตอนของกิจกรรมได้ชัดเจนขึ้น โดยกิจกรรมการเคลื่อนไหวที่สอดคล้องกับดนตรี ที่มี 5 ตอน โดยมีส่วนนำในห้องที่ 1-2 ก่อนเริ่มทำนองหลักในห้องที่ 3

ตอน A ห้องที่ 3-18

เนื้อหาดนตรี เริ่มต้นจาก E เนเชอรัลไมเนอร์ เนื่องจากไม่มีการใช้โน้ตลีดดิง ไม่มีการใส่เครื่องหมายชาร์ปที่โน้ตตัว D จึงเกิดบรรยากาศแบบไมเนอร์ที่มีสำเนียงแบบดนตรีพื้นบ้าน ค่าโน้ตที่เริ่มฝึกเป็นลำดับแรกได้แก่ โน้ตตัวกลม ซึ่งมีค่า 4 จังหวะในอัตราจังหวะสี่ธรรมดา

ตัวอย่างที่ 5.20 ทำนองมือขวาในห้องที่ 4 และและห้องที่ 8 ที่ไม่ใช้ D# เป็นโน้ตลีดดิง



ตอน B ห้องที่ 19-26

ในตอน B ยังคงรักษากุญแจเสียง E เนเชอรัลไมเนอร์ แต่เป็นการนำรูปแบบจังหวะในตอน A มาย่อลงให้เหลือความยาวเพียงครึ่งหนึ่ง แต่ยังคงใช้อัตราจังหวะเดิม ทำให้ฟังแล้วจังหวะมีความถี่ขึ้น เช่น จากโน้ตตัวดำ ย่อลงเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น โน้ตตัวขาวย่อลงเป็นโน้ตตัวดำ

รูปแบบจังหวะหลัก

รูปแบบจังหวะที่ย่อลงครึ่งหนึ่ง

ตัวอย่างที่ 5.21 รูปแบบจังหวะในตอน B ที่นำมาย่อลงครึ่งหนึ่งเริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 19

ตอน C ห้องที่ 26-39

ตอน C นี้ได้นำรูปแบบจังหวะของมือซ้ายในตอน B ที่เกิดขึ้นในมือซ้ายของเปียโน ดังห้องที่ 26 ที่สร้างความคึกคักด้วยโน้ตตัวดำตามด้วยโน้ตตัวขาว ซึ่งเป็นตัวเขบ็ตหนึ่งชั้นตามด้วยโน้ตตัวดำนี้มาขยายออกเป็นสองเท่าจนกลายเป็นโน้ตตัวดำสลับด้วยโน้ตตัวขาว เริ่มจากห้องที่ 27

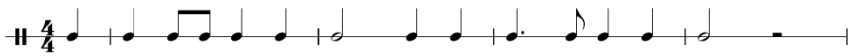
ตัวอย่างที่ 5.22 ตอน C มีการนำรูปแบบจังหวะเช่นเดียวกับตอน A มาใช้ในห้องที่ 27 แต่เปลี่ยนรูปแบบจังหวะการเล่นแนวประกอบทำนองในมือซ้าย

ตอน D ห้องที่ 40-56

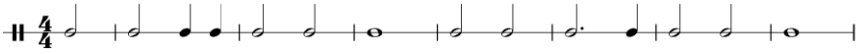
มีการนำรูปแบบจังหวะหลักของตอน A มายืดขยายจังหวะให้มีความยาวโน้ตเป็นสองเท่าของต้นฉบับ มือซ้ายเปลี่ยนเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น เกิดลีลาสอดประสานระหว่างแนวมือขวาและมือ

ซ้ายของเปียโน เพื่อแสดงความสัมพันธ์ของโน้ตแต่ละประเภท เช่น ห้องที่ 41 โน้ตตัวขาวในมือขวา มีค่าเท่ากับโน้ตเขบ็ต 4 ตัวในมือซ้าย โน้ตตัวดำมีค่าตรงกับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 2 ตัว (ดูตัวอย่างที่ 5.23)

รูปแบบจังหวะหลักในตอน A



รูปแบบจังหวะในตอน D ที่ได้นำมาขยายออกเป็นสองเท่า



ตัวอย่างที่ 5.23 ตอน D เริ่มต้นที่ห้องที่ 40 ทำนองในตอน A ถูกนำมาขยายให้มีค่าโน้ตยาวขึ้นสองเท่า โดยมือซ้ายเปลี่ยนเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น

5.5.3 ขั้นตอนการฝึก

1) ตอน A ในขณะที่ครูบรรเลงส่วนนำให้ผู้เรียนเตรียมนับจังหวะเข้า เริ่มตบมือในห้องที่ 3 ตามค่าโน้ตตัวกลมตรงกับคอร์ดในมือซ้าย จนถึงห้องที่ 10 พยายามรักษาจังหวะให้ครบ 4 จังหวะด้วยเทคนิคการตบมือเป็นวงกว้าง นับจังหวะตามในใจโดยตั้งใจฟังทำนองในมือขวาของเปียโน เมื่อถึงห้องที่ 11 ให้เปลี่ยนเป็นตบจังหวะตามโน้ตตัวดำที่สม่ำเสมอจนถึงห้องที่ 18

2) ตอน B นำทำนองในตอน A มาศึกษา การย่อจังหวะให้สั้นลงครึ่งหนึ่ง ให้ผู้เรียนตบจังหวะของทำนองมือขวาในตอน B เมื่อชำนาญแล้วฝึกตบจังหวะพร้อมดนตรีที่มีแนวมือซ้ายที่สอดประสาน

3) ตอน C เปลี่ยนไปตบรูปแบบจังหวะในมือซ้ายของห้องที่ 26-39 ในขณะที่ร้องตามทำนองในมือขวา ที่เป็นรูปแบบจังหวะหลักจากตอน A

4) ตอน D ฝึกทำจังหวะแขนในอัตราจังหวะสี่ตามดนตรีที่บรรเลง อาจวิ่งตามโน้ตตัวเขบ็ตที่เคลื่อนไหวในมือซ้ายของเปียโน

5.5.4 กิจกรรมเสริม

1) นำตอน A มาฝึกเพิ่มเติมด้วยการตบจังหวะตามค่าโน้ตที่ไม่ได้ปรากฏในบทฝึก ห้องที่ 3-10 ให้ผู้เรียนตบจังหวะโน้ตตัวดำ รักษาจังหวะให้ตรงกับการบรรเลงของผู้สอน ส่วนห้องที่ 11-18 ให้ตบจังหวะตามค่าโน้ตตัวกลม โดยฟังให้ครบ 4 จังหวะด้วยการตบมือเป็นวงกว้าง

2) ในตอน B มีรูปแบบจังหวะที่มีจังหวะขัดเกิดขึ้นในห้องที่ 23-26 อาจฝึกตบจังหวะในมือซ้ายระหว่างผู้สอนบรรเลง

3) อาจนำจังหวะของแต่ละตอนที่น่าสนใจมาให้ผู้เรียนในระดับกลางฝึกการก้าวเท้าตามรูปแบบจังหวะ เริ่มจากทำนองในตอน D ที่สร้างจากโน้ตยาวจึงเหมาะแก่การฝึกที่เริ่มจากง่ายไปยาก จากนั้นอาจนำจังหวะของทำนองหลักในตอน A มาฝึกเดิน ไปจนถึงจังหวะที่ยากที่สุดได้แก่ ตอน B เนื่องจากมีโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่มีความถี่ต้องใช้ทักษะในการเคลื่อนไหวอย่างมาก ทั้งนี้สามารถฝึกซ้ำหลายครั้งเพื่อความชำนาญ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.6 ระดับกลาง บทฝึกที่ 6 NE 16

บทฝึกมีขนาดสั้นเรียบง่าย เนื่องจากต้องการให้ผู้เรียนได้ยินประโยคเพลงที่ขึ้นต้นและจบได้ง่าย กิจกรรมการเคลื่อนไหวที่สอดคล้อง ได้แก่เปลี่ยนทิศทางเมื่อขึ้นประโยคใหม่ ในบทนี้เป็นการพัฒนาทักษะที่เพิ่มเติมจากการเคลื่อนไหวแบบควบม้าในบทฝึกระดับต้น การพัฒนาการเคลื่อนไหวในรูปแบบสไลด์นั้น ต้องใช้พละกำลังและความแข็งแรงของขาในการเคลื่อนไปด้านข้าง โดยเฉพาะการเปลี่ยนทิศทางการสไลด์ไปในทางตรงข้าม อาศัยการควบคุมเรื่องสมดุลของน้ำหนักตัวให้หยุดแล้วเริ่มใหม่ได้อย่างทันควัน

5.6.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : ทำความเข้าใจการขึ้นต้นและการจบประโยคเพลง เปรียบเทียบความยาวของประโยคเพลง รวมทั้งรับรู้ความรู้สึกการเปลี่ยนกุญแจเสียงคู่ขนาน เปลี่ยนจากเมเจอร์เป็นไมเนอร์

ด้านการเคลื่อนไหว : ทักษะการสไลด์ ในทางพละศึกษาหมายถึงการก้าวเท้าออกไปทางข้าง เริ่มด้วยเท้าไหนก็ได้ แล้วลากเท้าอีกข้างเข้ามาชิด เกิดเป็นจังหวะย่อย 3 จังหวะ ก้าว-ชิด-ก้าว จังหวะที่เกิดขึ้นเช่นเดียวกับจังหวะย่อยของอัตราจังหวะผสม ผู้เรียนต้องฝึกควบคุมร่างกายให้สไลด์ตรงตามจังหวะที่เกิดขึ้นในมือซ้าย

5.6.2 โครงสร้างของบทฝึก

เนื้อหาดนตรีบทฝึกนี้อยู่ในบันไดเสียงคู่ขนาน (parallel key) ระหว่าง G เมเจอร์ และ G ไมเนอร์ ซึ่งทั้งสองกุญแจเสียงใช้โน้ตตัว G เป็นโทนิกเหมือนกัน แต่แตกต่างกันที่ความเป็นเมเจอร์และไมเนอร์ ทำให้บทฝึกนี้แบ่งออกเป็น 2 ตอนตามกุญแจเสียงที่เปลี่ยนไป

ตอน A ห้องที่ 1-16

ตอน A นี้อยู่ในกุญแจเสียง G เมเจอร์ ซึ่งมีความสว่างสดใส ประกอบจังหวะที่คึกคัก โดยการใช้ลักษณะจังหวะขัด มาสร้างความน่าสนใจให้แก่ตอน A ในทำนองของมือขวา โดยมือซ้ายใช้รูปแบบจังหวะเดียวกันทั้งเพลง ซึ่งได้แก่ โน้ตตัวดำตามด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น (q e q e) รูปแบบจังหวะนี้เป็นจังหวะที่เกิดจากการสไลด์

ตัวอย่างที่ 5.24 ทำนองตอน A ที่ใช้ลักษณะจังหวะขัด ทำให้เกิดการเน้นเสียงที่จังหวะเบา

ตอน B ห้องที่ 17-32

ตอน B มีการเปลี่ยนสีสันเป็นกุญแจเสียง G ไมเนอร์ ที่ขนานกับกุญแจเสียง G เมเจอร์ ตั้งแต่เริ่มห้องที่ 17 การเปลี่ยนเป็นไมเนอร์ทำให้บทฝึกตอนนี้มีความดุดัน ขึงขัง ผู้เรียนต้องแสดงออกให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงในการเคลื่อนไหว ทำนองในตอน B นี้ไม่ได้ใช้ลักษณะจังหวะขัดเช่นเดียวกับตอน A แท้ที่จริงรูปแบบจังหวะเหมือนกันเพียงแต่ตัดเครื่องหมายโยงเสียงออก (ดูตัวอย่างที่ 5.24 ห้องที่1-2) เปรียบเทียบกับห้องที่ 17-18 ของตอน B การเปลี่ยนแปลงเพียงเล็กน้อยทำให้ดนตรีเปลี่ยนบุคลิกไปได้

ตัวอย่างที่ 5.25 ตอน B มีการเปลี่ยนไปที่กุญแจเสียง G ไมเนอร์ โดยรักษารูปแบบจังหวะของทำนองเหมือนตอน A

5.6.3 ขั้นตอนการฝึก

1) ตอน A ผู้เรียนยืนเป็นวงกลมหันหน้าเข้าหาจุดศูนย์กลาง เว้นระยะห่างประมาณ 1 ช่วงแขน เมื่อผู้สอนเริ่มบรรเลงให้ผู้เรียนสไลด์ไปทางด้านข้างทวนเข็มนาฬิกา หรือทางหัวไหล่ขวาเป็นวงกลมไปรอบห้อง โดยให้ผู้เรียนฟังชีพจรจังหวะของดนตรีแล้วก้าวเท้าออกไปทางข้างให้ตรงจังหวะ เริ่มด้วยเท้าไหนก็ได้แล้วลากเท้าอีกข้างเข้ามาชิด เกิดเป็นจังหวะย่อย 3 จังหวะ ก้าว-ชิด-ก้าว เมื่อจบประโยคเพลงในท้ายของห้องที่ 4 ให้ผู้เรียนควบคุมร่างกายเปลี่ยนทิศทางการสไลด์ไปเป็นตามเข็มนาฬิกา หรือไปทางหัวไหล่ขวา ให้สังเกตว่าประโยคสุดท้ายมีความยาวเป็นสองเท่าของประโยคแรก ดังนั้นจึงเปลี่ยนทิศทางเพียง 2 ครั้ง

2) ตอน B การตัดเครื่องหมายโยงเสียงออกในห้องที่ 17-18 (ดังตัวอย่างที่ 5.25) ทำให้บุคลิกของตอน B เปลี่ยนไปเป็นดนตรีตามแบบแผน การเน้นเสียงเกิดขึ้นที่จังหวะหนักตามธรรมชาติ ซึ่งผู้สอนควรชี้แนะให้ผู้เรียนได้ยินและรับรู้ถึงความแตกต่างนี้ ผู้เรียนเปลี่ยนจากการสไลด์เป็นการกระโดดลงเท้าเดียว (hop) อยู่กับที่ เมื่อก้าวเท้าซ้ายออกไปก็ยกเท้าขวาตาม น้ำหนักตัวจะไปอยู่ที่เท้าซ้าย ให้ใช้สปริงข้อเท้าเท้าซ้ายถีบตัวกระโดดขึ้น ส่วนเท้าขวาให้ยกเท้าให้พ้นพื้นงอเข่าไว้

5.6.4 กิจกรรมเสริม

1) สามารถเปลี่ยนท่าทางการเคลื่อนไหวไปเป็นการควบม้า โดยให้เท้าใดเท้าหนึ่งสืบเท้าก้าวไปข้างหน้า แล้วก้าวเท้าหลังตามไปเร็วๆ เมื่อเท้าหลังก้าวตามไปแล้วให้ยกเท้าหน้าขึ้นพร้อมที่จะสืบเท้าก้าวต่อไป เมื่อจบประโยคเพลงอาจเปลี่ยนทิศทางการเคลื่อนไหว

2) นำรูปแบบจังหวะของทำนองในตอน B มาฝึกตบมือตามจังหวะ อาจฝึกก้าวเท้าตามรูปแบบจังหวะ แต่ควรเริ่มจากการฝึกแบบจังหวะช้า แล้วจึงนำรูปแบบจังหวะในตอน A ซึ่งมีจังหวะขัดมาฝึกเปรียบเทียบความแตกต่าง ด้วยวิธีตบมือและก้าวเท้าตามจังหวะ

3) ให้ผู้เรียนนั่งเป็นวงกลมฝึกส่งลูกเทนนิสตามชีพจรจังหวะ ไปให้ผู้เรียนคนถัดไป โดยเริ่มจากทางขวามือ เมื่อขึ้นต้นประโยคเพลงใหม่ ให้เปลี่ยนทิศทางการส่งไปตรงกันข้าม หยุดส่งเมื่อผู้สอนหยุดบรรเลง อาจเปลี่ยนให้ผู้เรียนคนอื่นเป็นคนเริ่มส่งลูกเทนนิส เพื่อไม่ให้ประโยคจบลงที่ที่คนเดิม ผู้บรรเลงอาจเปลี่ยนความเร็วในการบรรเลงให้ช้าลงหรือเร็วขึ้นเพื่อให้ผู้ฝึกจดจ่อกับการฟังอัตราความเร็วในการส่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.7 ระดับกลาง บทฝึกที่ 7 NE 17

บทฝึกนี้มีจุดเด่นอยู่ที่การเปลี่ยนอัตราจังหวะระหว่าง 9/8 ที่เป็นอัตราจังหวะสามผสมกับ 3/4 ที่เป็นอัตราจังหวะสามธรรมดา ยังมีการนำการประสานเสียงแบบโครมาติก (chromatic harmony) มีการใช้โน้ตนอกคอร์ดมาสร้างสีสันให้แก่บทฝึก เพื่อทำให้เพลงมีรสชาติเพิ่มขึ้นแทนการใช้เสียงประสานแบบเรียงเสียง (diatonic harmony) แบบดั้งเดิมที่มีโน้ตทุกตัวอยู่ในกุญแจเสียง

5.7.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : การเรียนรู้ความแตกต่าง ระหว่างอัตราจังหวะแบบสามผสมและอัตราจังหวะสามธรรมดา ในด้านการจัดกลุ่มจังหวะ การเน้นจังหวะ ส่วนประกอบของจังหวะหลักที่แตกต่างกัน

ด้านการเคลื่อนไหว : การก้าวเดินตามจังหวะหลักในอัตราจังหวะสามผสม มีลักษณะคล้ายการเต้นรำเนื่องจากมีส่วนประกอบย่อยที่แบ่งเป็น โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 3 ตัว จึงให้ความรู้สึกถึงการโคลงตัว ส่วนการก้าวเดินในจังหวะสามธรรมดามีความสมมาตรกว่า เนื่องจากจังหวะย่อยถูกแบ่งออกเป็นตัวเขบ็ต 2 ตัวที่เท่ากัน จึงให้ความรู้สึกที่ตรง คล้ายการเดินของทหาร ฝึกทำจังหวะแขนในขณะยืนอยู่กับที่ ต่อจากนั้นทำจังหวะแขนในขณะที่ก้าวเดินตามชีพจรจังหวะ

5.7.2 โครงสร้างของบทฝึก

บทฝึกนี้แบ่งออกเป็น 2 ตอน โดยมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ ในตอน A อัตราจังหวะสามผสม 9/8 ในตอน B เปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะแบบสามธรรมดา 3/4 เนื้อหาดนตรีบทฝึกนี้อยู่ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์

ตอน A ห้องที่ 1-20

มีการใช้โน้ตโครมาติกที่ไล่ลง E-D#-D ในห้องแรกในแนวเบส และห้องที่ 2 โน้ตครึ่งเสียงไล่ขึ้น A-A#-B ในห้องที่ 6 มีการใช้คอร์ด D# dim7 ซึ่งเป็นคอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์ดิมินิชท์ (diminished-diminished seventh chord) ในจังหวะที่ 3 ที่ประกอบด้วยโน้ต D#, F#, A และ C แต่ในที่นี้ ตัว A ถูกละไว้ คอร์ด D# dim7 นี้ทำหน้าที่ประดับคอร์ด E ไมเนอร์ในห้องที่ 7 เมื่อจบตอน A ให้ย้อนกลับไปบรรเลงตอน A อีกครั้งหนึ่งก่อนเข้าสู่ตอน B

ตัวอย่างที่ 5.26 ตอน A ใช้อัตราจังหวะสามผสมที่ให้ความรู้สึกโคลง รวมทั้งการใช้โน้ตโครมาติกในการประสานเสียง

ตอน B ห้องที่ 21-36

ตอน B มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะจาก 9/8 เป็น 3/4 โดยให้รักษาความเร็วของโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นให้เท่าเดิม ตอน B จึงฟังแล้วมีความคึกคักเนื่องจากชีพจรจังหวะมีความถี่ขึ้น เนื่องจากมีการจัดกลุ่มจังหวะใหม่ โดยแต่ละหน่วยจังหวะประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 2 ตัว ทำนองมือขวามีการใช้ตัวหยุดในจังหวะแรกของห้อง เพื่อต้องการทำให้จังหวะที่หนึ่งในมือซ้ายมีความโดดเด่น จึงทำให้ผู้เรียนจับจังหวะที่หนึ่งของห้องได้อย่างชัดเจน ในห้องที่ 25 มีการใช้โน้ต D# เป็นรากของคอร์ด D# ดิมินิชท์ดิมินิชท์ทบเจ็ดของกุญแจเสียง E ไมเนอร์ ที่ประกอบด้วย โน้ต D#, F#, A, และ C แล้วดำเนินต่อด้วยคอร์ดโดมินันท์ทบเจ็ดในห้องที่ 26 เพื่อนำเข้าสู่คอร์ด E ไมเนอร์ ซึ่งเป็นคอร์ดโทนิกอย่างสละสลวย

ตัวอย่างที่ 5.27 การเปลี่ยนอัตราจังหวะจาก 9/8 เป็น 3/4 ในตอน B ในห้องที่ 21

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.7.3 ขั้นตอนการฝึก

1) **ตอน A** ให้ผู้เรียนตบชีพจรจังหวะในอัตราจังหวะสาม โดยตบมือเน้นให้จังหวะที่หนึ่งมีความสำคัญที่สุด ส่วนจังหวะที่ 2 และ 3 ให้ตบเบากว่า จากนั้นเมื่อย้อนกลับตอน A รอบที่สอง ให้ผู้เรียนก้าวเดินตามชีพจรจังหวะ โดยให้ก้าวแรกยาวและลงน้ำหนักมากกว่าจังหวะที่ 2 และ 3

2) **ตอน B** ให้ผู้เรียนเรียนรู้ความแตกต่างในการตบมือในอัตราจังหวะสามธรรมดา เมื่อเทียบกับความรู้สึกของอัตราจังหวะสามผสม ลักษณะการตบมือที่ใช้พื้นที่น้อยกว่า รูปแบบการตบมือที่เรียบง่ายกว่า จากนั้นฝึกก้าวเดินตามชีพจรจังหวะ อาจเปลี่ยนทิศทางการเดินทุก 4 ห้องเพลง

5.7.4 กิจกรรมเสริม

1) ฝึกเพิ่มเติมจากขั้นตอนการฝึกในตอน A ด้วยการเพิ่มการทำจังหวะแขนในอัตราจังหวะสาม ในขณะก้าวเดินตามชีพจรจังหวะในอัตราจังหวะ 9/8

2) ฝึกเด้งลูกเทนนิส เริ่มจากตอน B ให้ผู้เรียนสังเกตพื้นที่ที่ใช้ในการเด้งลูกเทนนิส ในอัตราจังหวะแบบสามธรรมดา จะให้พื้นที่น้อยกว่าการเด้ง ในอัตราจังหวะสามผสม ในตอน A ลูกเทนนิสอาจกระดอนสูงจากพื้นมากกว่าตอน B

3) ผู้สอนบรรเลงเฉพาะมือซ้ายของบทฝึก ให้ผู้เรียนด้นทำนองเพลงด้วยปฏิภาณ ฟังให้สอดคล้องกับการดำเนินของคอร์ด คำนึงถึงรูปแบบจังหวะที่สร้างสรรค์ขึ้นในแต่ละตอนที่มี อัตราจังหวะต่างกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.8 ระดับกลาง บทฝึกที่ 8 NE 18

บทฝึกนี้สร้างขึ้นโดยเฉพาะสำหรับการฝึกการเปลี่ยนอัตราจังหวะจากอัตราจังหวะสามธรรมดา เป็นอัตราจังหวะแบบสองผสม เริ่มจากการเปลี่ยนอัตราจังหวะเมื่อจบท่อน ไปสู่การเปลี่ยนอัตราจังหวะ ที่ถี่มากขึ้น เริ่มจากการเปลี่ยนอัตราจังหวะทุก 4 ห้อง ไปจนกระทั่งตอนสุดท้าย เปลี่ยนอัตราจังหวะทุก 2 ห้อง โดยผู้สอนควรนำแต่ละตอนมาฝึกให้ชำนาญจึงเปลี่ยนไปฝึกตอนที่ยากขึ้น ไม่ควรฝึกในครั้งเดียว นอกจากผู้เรียนจะไม่สามารถทำความเข้าใจ อาจไม่บรรลุวัตถุประสงค์ของการฝึกที่ต้องการให้ผู้เรียนได้รู้สึกถึงความแตกต่างที่เกิดขึ้นในขณะเคลื่อนไหวร่างกายเมื่ออัตราจังหวะเปลี่ยนไป

5.8.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : เพื่อให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ความแตกต่างในด้านการรวมกลุ่มจังหวะระหว่างอัตราจังหวะสามธรรมดากับอัตราจังหวะสองแบบผสม

ด้านการเคลื่อนไหว : ฝึกการนับจังหวะหลักของอัตราจังหวะสามธรรมดา และอัตราจังหวะสองผสม ด้วยวิธีการตบมือ ก้าวเท้า ฝึกทำจังหวะแขนตามอัตราจังหวะสามและอัตราจังหวะสอง

5.8.2 โครงสร้างของบทฝึก

บทฝึกนี้มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะกลับไปมาในแต่ละตอนจากอัตราจังหวะสามธรรมดา สลับกับอัตราจังหวะสองแบบผสม สิ่งที่เหมือนกันคือในแต่ละห้องประกอบด้วยตัวเขบ็ต 6 ตัว แต่ในอัตราจังหวะสามธรรมดา จัดกลุ่มจังหวะหลักเป็น 3 จังหวะ โดยหน่วยย่อยของจังหวะประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 2 ตัว แต่ในอัตราจังหวะสองแบบผสม จัดกลุ่มจังหวะเป็น 2 จังหวะหลักในหนึ่งห้อง โดยหน่วยย่อยของจังหวะประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 3 ตัว เนื้อหาดนตรีบทฝึกนี้อยู่ในบันไดเสียง D เมเจอร์ บทฝึกนี้แบ่งออกเป็น 4 ตอน ตามรูปแบบกิจกรรมการฝึกดังนี้

ตอน A ห้องที่ 1-16

เนื้อหาดนตรีในตอน A นี้เริ่มต้นด้วยกุญแจเสียง D เมเจอร์ มีการประดับด้วยคอร์ดทบเจ็ดระดับสอง (secondary seventh chord) ได้แก่ คอร์ด E7 ในห้องที่ 2 มีการแปลงตัว G เป็น G# ซึ่งเป็นคอร์ดทบเจ็ดที่ไม่ใช่โดมินันท์ เพื่อเป็นการเตรียมล่วงหน้าให้ได้ยิน G# ก่อนการย้ายไปจบที่โดมินันท์ มีการเตรียมการเข้าสู่กุญแจเสียง A เมเจอร์ด้วยการใช้คอร์ด E7 ซึ่งเป็นคอร์ดโดมินันท์ทบเจ็ด มีโน้ต C# ในแนวทำนองมือขวาในห้องที่ 9 และห้องที่ 15 เป็นโน้ตนอกคอร์ดที่เรียกว่า โน้ตพิง (appoggiatura) ซึ่งเป็นโน้ตที่เกิดบนจังหวะหนักแต่เกลาไปสู่โน้ตตัว B ซึ่งเป็นโน้ตในคอร์ดที่อยู่บนจังหวะที่เบากว่า เพื่อส่งเข้าสู่กุญแจเสียง A เมเจอร์ในห้องที่ 16

รูปแบบจังหวะในทำนองมือขวาเป็นการใช้จังหวะโน้ตตัวเขบ็ตประจุดเพื่อให้เกิดความร่าเริง โมทีฟหลักของตอน A ใช้เสียงทำนองที่เรียงสูงขึ้นเป็นขั้น โดยเปลี่ยนแปลงเพียงด้านท้ายของประโยคเพลงให้ไล่เสียงลดต่ำลง ซึ่งโมทีฟของจังหวะและทำนองนี้ถูกนำมาใช้ในช่วงตอน C แต่มีการแปลงรูปของจังหวะ (rhythmic transformation) หมายถึงการนำรูปแบบจังหวะเดิมมาเปลี่ยนอัตราจังหวะ เช่น เปลี่ยนจากอัตราจังหวะ 3/4 ไปเป็นอัตราจังหวะ 6/8

ตัวอย่างที่ 5.28 โมทีฟของทำนองตอน A สร้างจากโน้ตไล่ขึ้น แล้วลดต่ำลง

ตอน B ห้องที่ 17-32

ในตอน B การเสนอทำนองที่มีรูปแบบจังหวะแบบใหม่ ในช่วงที่ดนตรีเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 6/8 ซึ่งทำนองดังกล่าวจะนำกลับมาใช้อีกครั้งในตอน C แต่เปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 3/4

ตัวอย่างที่ 5.29 มีทำนองที่มีรูปแบบจังหวะใหม่เกิดขึ้นในตอน B ที่เปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะ 6/8

ตอน C ห้องที่ 33-52

มีการนำทำนองตอน A กลับมาใช้ในตอนต้นของตอน C แต่มีการปรับเปลี่ยนรายละเอียดเล็กน้อย โดยเปลี่ยนจังหวะโน้ตเขบ็ตชั้นเดียวประจุด ไปอยู่ในจังหวะที่ 3 ของห้องแทนที่จะเป็นจังหวะที่ 1 เหมือนในตอน A มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะจาก 3/4 ไปเป็น 6/8 ทุกสี่ห้อง โดยยึดรูปแบบจังหวะแบบเดิมแต่มีการแปรเปลี่ยนจากจังหวะในอัตราจังหวะ 3/4 ที่มี 3 จังหวะหลัก เปลี่ยนการจัดกลุ่มจังหวะใหม่เป็นอัตราจังหวะ 6/8 เรียกว่าการแปลงรูปแบบของจังหวะ

ตัวอย่างที่ 5.30 ในตอน C มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ 3/4 เป็นอัตราจังหวะ 6/8 ทุกสี่ห้อง

ตอน D ห้องที่ 53-66

ตอน D มีการนำทำนองตอน A กลับมาใช้ในตอนต้นของตอน D แต่มีการปรับเปลี่ยนรายละเอียดเล็กน้อย โดยเปลี่ยนจังหวะโน้ตเขบ็ตชั้นเดียวประจุด ไปอยู่ในจังหวะที่ 3 ของห้องแทนที่จะเป็นจังหวะที่ 1 เหมือนในตอน A มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะจาก 3/4 ไปเป็น 6/8 ทุกสี่ห้อง ทำให้เป็นช่วงที่ยากในการนับจังหวะเนื่องจากการเปลี่ยนที่ถี่ขึ้น ผู้เรียนต้องมีสมาธิในการนับว่าเป็นจังหวะใดของห้อง เมื่อสังเกตโมทีฟของทำนองในห้องที่ 53-54 จะเห็นว่ามีการแปลงรูปเป็นอัตราจังหวะ 3/4 ในห้องที่ 55-56 โดยมีการยึดรูปแบบจังหวะเดิมไว้อย่างเคร่งครัด แต่ลีลาจังหวะเปลี่ยนจากแกว่งไกวแบบอัตราจังหวะผสม เป็นจังหวะตรงตามแบบอัตราจังหวะธรรมดา

ตัวอย่างที่ 5.31 สลับอัตราจังหวะจาก 6/8 เป็น 3/4 ทุกสองห้อง

5.8.3 ขั้นตอนการฝึก

1) ตอน A ผู้เรียนทำจังหวะแขนตามอัตราจังหวะสาม โดยแสดงจังหวะหนักให้เห็นได้ชัด

2) ตอน B ผู้เรียนทำจังหวะแขนตามอัตราจังหวะสองผสม โดยการแกว่งแขนทิ้งน้ำหนักลงในจังหวะหนักของห้องแล้วแกว่งขึ้นในจังหวะเบา

3) ตอน C เปลี่ยนจังหวะแขนจาก 3/4 เป็น 6/8 ในทุก 4 ห้อง โดยเริ่มจากอัตราจังหวะสามธรรมดา แล้วเปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะสองผสม

4) ตอน D เปลี่ยนจังหวะแขนจาก 6/8 เป็น 3/4 ทุกสองห้อง จบลงด้วยอัตราจังหวะสามจำนวน 4 ห้อง ควรเริ่มฝึกจากจังหวะช้าก่อน เนื่องจากการเปลี่ยนรูปแบบการทำจังหวะแขนอาจทำให้เกิดความสับสน เมื่อชำนาญแล้ว อาจฝึกในอัตราความเร็วตามที่กำหนดไว้

5.8.4 กิจกรรมเสริม

1) อาจนำรูปแบบจังหวะมาศึกษาการแปลงรูปจังหวะ จากจังหวะแบบเดียวกันเมื่อเปลี่ยนอัตราจังหวะทำให้เกิดความรู้สึกเปลี่ยนไปอย่างไร ให้นักเรียนฝึกการสังเกตความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นโดยเฉพาะการเน้นเสียงที่เคลื่อนตำแหน่งไป

2) เพิ่มเติมด้วยการเด้งลูกเทนนิส ตามจังหวะหลักของเพลงที่เปลี่ยนจาก 3/4 เป็น 6/8 การเด้งลูกเทนนิสช่วยทำให้เห็น ชีพจรจังหวะที่เปลี่ยนจาก 3 จังหวะใหญ่ เป็น 2 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.9 ระดับกลาง บทฝึกที่ 9 NE 19

บทฝึกนี้เป็นเสมือนการฝึกทบทวนในเรื่องของอัตราจังหวะเริ่มจากชุดแรกเป็นชุดของอัตราจังหวะธรรมดาเรียงต่อกันจาก 2/4-3/4-4/4-3/4-2/4 โดยการเพิ่มชีพจรจังหวะขึ้นจนถึง 4 จังหวะใน 1 ห้องแล้วค่อยลดลงทีละจังหวะจนเหลือ 2 จังหวะ ส่วนชุดที่สองเป็นชุดของอัตราจังหวะผสมแต่ใช้อัตราจังหวะ 3/8 ซึ่งเป็นอัตราจังหวะ 3 ธรรมดาเป็นส่วนเชื่อมเข้าชุดที่สองในตอน B

5.9.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : การฝึกนับจังหวะในอัตราจังหวะแบบธรรมดาและอัตราจังหวะแบบผสม ที่เรียงต่อกันเป็นชุดได้อย่างไม่ติดขัด รู้จักจังหวะหนักเบาในแต่ละอัตราจังหวะและสามารถตบชีพจรจังหวะ

ด้านการเคลื่อนไหว : การฝึกทำจังหวะแขนตามอัตราจังหวะที่เรียงต่อกันเป็นชุด อย่างละ 4 ห้อง รวมถึงทักษะการควบคุมลูกเทนนิสในการเด้งให้ตรงชีพจรจังหวะที่หนึ่งของแต่ละห้อง

5.9.2 โครงสร้างของบทฝึก

เนื้อหาดนตรีบทฝึกนี้อยู่ในกุญแจเสียงประสมโดยแต่ละอัตราจังหวะจะใช้กุญแจเสียงเฉพาะที่เลือกสรรมา บทฝึกนี้แบ่งเป็น 2 ตอนตามกิจกรรม ห้องที่ 1-2 เริ่มด้วยโน้ตคู่แปดในมือซ้ายเป็นส่วนนำเข้าสู่ตอน A ที่เริ่มที่ห้องที่ 3 ซึ่งเป็นชุดของอัตราจังหวะแบบธรรมดา ส่วนตอน B เริ่มตอนด้วย 3/8 แล้วเริ่มเข้าสู่ชุดของอัตราจังหวะผสม

ตอน A ห้องที่ 1-22

อัตราจังหวะในตอน A เปลี่ยนทุก 4 ห้อง โดยเริ่มจากการเพิ่มจำนวนจังหวะหลักในอัตราจังหวะ 2/4 จึงเพิ่มกลายเป็น 3/4 และ 4/4 ตามลำดับ จากนั้นลดลงทีละจังหวะจนกลับมาเป็น 2/4 อีกครั้ง โดยในช่วงอัตราจังหวะ 2/4 ใช้กุญแจเสียง A ไมเนอร์ ช่วงอัตราจังหวะ 3/4 ใช้กุญแจเสียง G ไมเนอร์ ช่วงอัตราจังหวะ 4/4 ใช้กุญแจเสียง D เมเจอร์

ตัวอย่างที่ 5.32 ตอน A ชุดของอัตราจังหวะธรรมดา ที่เริ่มด้วย 2/4 ในห้องที่ 3

ตอน B ห้องที่ 23-50

ตอน B เริ่มต้นด้วยอัตราจังหวะ 3/8 ถึงแม้จะเป็นอัตราจังหวะสามธรรมดา แต่เวลานับให้นับเป็นจังหวะใหญ่เพียงจังหวะเดียว ช่วง 3/8 มีศูนย์กลางเสียงที่โน้ต E จำนวน 4 ห้อง จากนั้นเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 6/8 ในห้องที่ 27 เปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะ 9/8 ในห้องที่ 31 และเปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะเป็น 12/8 ในห้องที่ 35

ตัวอย่างที่ 5.33 ตอน B เริ่มต้นด้วยอัตราจังหวะ 3/8 ในห้องที่ 23 จากนั้นเปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะ 6/8 ในห้องที่ 27 การเปลี่ยนเกิดขึ้นทุก 4 ห้อง

5.9.3 ขั้นตอนการฝึก

1) ตอน A เมื่อผู้สอนเริ่มบรรเลงส่วนนำในห้องที่ 1-2 ให้ผู้เรียนนับจังหวะในใจจำนวน 2 ห้องของอัตราจังหวะสี่ จากนั้นเริ่มตบมือตามชีพจรจังหวะ ควรเน้นจังหวะแรกซึ่งเป็นจังหวะหนักของห้องให้ชัดกว่าจังหวะอื่นในจังหวะเบา พยายามรักษาจังหวะให้สม่ำเสมอ ใช้สมาธิอย่างจดจ่อเนื่องจากมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะทุก 4 ห้อง

2) ตอน B ตบมือเฉพาะจังหวะที่หนึ่งของทุกห้อง โดย 3/8 ตบเป็นจังหวะเพียงจังหวะเดียวต่อมา 6/8 ให้ตบจังหวะใหญ่ 2 จังหวะ หนัก-เบา ส่วนอัตราจังหวะ 9/8 ให้ตบจังหวะหนัก 3 จังหวะ หนัก-เบา-เบา อัตราจังหวะ 4/4 ให้ตบจังหวะหนัก 4 จังหวะ หนัก-เบา-กลาง-เบา โดยจังหวะที่ 3 เน้นเล็กน้อยแต่ไม่สำคัญเท่ากับจังหวะที่หนึ่งของห้อง

5.9.4 กิจกรรมเสริม

1) เมื่อฝึกทำจังหวะแขนในตอน A จนชำนาญแล้ว อาจเพิ่มด้วยการฝึกตีกลองตามชีพจรจังหวะ โดยเน้นจังหวะแรกของห้องให้เด่นชัดกว่าจังหวะอื่น จึงนำตอน B มาฝึกตามลำดับ

2) สำหรับผู้เรียนที่อายุตั้งแต่ 8 ปีขึ้นไป อาจฝึกเด้งบอลตามเฉพาะจังหวะแรกของห้องจังหวะเบาให้รับบอลแล้วส่งสลับมือตามชีพจรจังหวะไปจนกว่าจะเริ่มห้องถัดไป จากนั้นนำตอน B มาฝึกต่อไป

3) อาจนำจังหวะของทำนองในมือขวาในแต่ละอัตราจังหวะ เช่น ห้องที่ 3-6 ในอัตราจังหวะ 2/4 มาฝึกตบมือตามรูปแบบจังหวะ ในตอน A มี 3 รูปแบบจังหวะ ส่วนในตอน B มี 4 รูปแบบจังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.10 ระดับกลางบทฝึกที่ 10 NE 20

บทฝึกนี้เป็นบทฝึกลำดับสุดท้ายของบทฝึกสรีระสัมพันธ์ระดับกลาง มีรูปแบบเป็นทำนองหลักและการแปร (theme & variations) บทฝึกนี้ใช้อัตราจังหวะสี่ธรรมดา เนื้อหาดนตรีอยู่ในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ ทำนองหลักของบทฝึกที่นำมาแปรมีความยาว 8 ห้อง มีการแปรทำนองทั้งสิ้นจำนวน 7 ครั้ง การแปรแต่ละครั้งมีลักษณะพิเศษแตกต่างกัน ไปตามรูปแบบจังหวะ กุญแจเสียง หรือบุคลิกของตอนที่เปลี่ยนแปลงไป

5.10.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : การฝึกการฟังลักษณะพิเศษของตอนแปร และสามารถอธิบายความเปลี่ยนแปลง ที่เกิดขึ้นในด้านกุญแจเสียง โทนาลิตีเมเจอร์หรือไมเนอร์ รูปแบบจังหวะ และบุคลิกของการแปร

ด้านการเคลื่อนไหว : การฝึกการแสดงออกทางด้านอารมณ์ดนตรีผ่านการเคลื่อนไหวร่างกาย การใช้ท่วงท่าที่สื่ออารมณ์ที่เข้มแข็ง อ่อนหวาน คึกคัก ด้วยการเดิน การมาร์ช การวิ่งด้วยปลายเท้า การก้าวเท้ายาว การฝึกเคลื่อนไหวอย่างมีแบบแผนตามรูปแบบจังหวะที่กำหนดในแต่ละตอนอย่างแม่นยำ

5.10.2 โครงสร้างของบทฝึก

บทฝึกนี้เป็นทำนองหลักและการแปรทั้งหมด 7 ครั้ง ดังนั้นจึงแบ่งกิจกรรมการฝึกออกเป็น 8 ตอนเมื่อรวมกับตอนที่นำเสนอทำนองหลัก การใช้เสียงประสานแบบโครมาติกในการประสานแนวทำนองหลัก ห้องที่ 5 ใช้คอร์ด D ดิมินิชท์ทบเจ็ด ตามด้วยคอร์ด G7 ซึ่งเป็นโดมินันท์ระดับสองของคอร์ด C ไมเนอร์ทบเจ็ด ที่ปรุงแต่งด้วย โน้ต Bb เพื่อเพิ่มความน่าสนใจให้แก่คอร์ด C ไมเนอร์ทบเจ็ด ในห้องที่ 6 แล้วเกลาไปสู่คอร์ด F เมเจอร์ซึ่งเป็นโดมินันท์ของกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ ในห้องที่ 9 มีการใช้คอร์ด C7 ในจังหวะแรกที่ทำหน้าที่เป็นโดมินันท์ระดับสองให้แก่คอร์ด F7 ที่เป็นโดมินันท์ทบเจ็ดเพื่อเกลาเข้าสู่คอร์ดโทนิกในห้องที่ 10

ห้องที่ 1-2 เป็นส่วนนำเพื่อกำหนดความเร็วชีพจรจังหวะ ก่อนเข้าสู่ทำนองหลักของเพลงทำนองหลัก (theme) เริ่มที่ห้องที่ 3 ไปจบที่ห้องที่ 10

ตัวอย่างที่ 5.34 ทำนองหลักในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ที่ถูกนำมาแปร มีความอ่อนช้อยแต่เปี่ยมไปด้วยพลังและความรู้สึกถึงความเป็นไทย

ตัวอย่างที่ 5.35 การประสานแนวทำนองหลักด้วยคอร์ดโดมินันท์ระดับสองเพื่อความสละสลวย

Variation 1 ห้องที่ 11-18

การแปรที่ 1 มีการรักษาการดำเนินคอร์ดของทำนองหลักไว้อย่างเคร่งครัด โดยเปลี่ยนมือซ้ายเป็นคอร์ดในอัตราตัวขาว ให้จังหวะมีความนิ่งและสุขุมขึ้น จึงทำให้จังหวะของการแปรนี้เหมือนถูกดึงให้ช้าลง แม้ไม่ได้เปลี่ยนอัตราความเร็ว มือขวามีรูปแบบจังหวะที่เกิดจากคอร์ดแยก ทำให้การแปรนี้ไม่มีทำนองที่ชัดเจน แต่ยังคงยินความสอดคล้องทางด้านการดำเนินคอร์ดของทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 5.36 การแปรครั้งที่ 1 รักษาการดำเนินคอร์ด การใช้คอร์ดแตกในมือขวา

Variation 2 ห้องที่ 19-26

แนวทำนองหลักย้ายไปอยู่ในแนวเบสของมือซ้ายคล้ายเสียงของเชลโล โดยมีรูปแบบจังหวะขัดในคอร์ดในมือขวาที่เป็นแนวประกอบทำนอง ทำให้การแปรครั้งที่ 2 นี้มีจังหวะที่คึกคักขึ้นกว่าการแปรครั้งที่ 1 ซึ่งมีความนิ่งและสุขุมกว่า

ตัวอย่างที่ 5.37 การแปรที่ 2 ทำนองหลักย้ายไปอยู่ในแนวเบสมือซ้าย เกิดรูปแบบจังหวะขัดด้วยการบรรเลงคอร์ดมือขวา

Variation 3 ห้องที่ 27-34

การแปรที่ 3 มีเนื้อดนตรีที่หนาแน่นกว่าที่ผ่านมา เนื่องจากมีการทบคู่แปดให้แก่แนวทำนอง รวมทั้งการใช้ช่วงเสียงสูงทำให้เกิดความกังวานของเสียง โดยมือซ้ายบรรเลงหนุนให้แก่ทำนองหลักด้วยลักษณะจังหวะแบบออสตินาโต แต่ไม่เคร่งครัดในเรื่องเสียงของตัวโน้ต แต่ยึดถือรูปแบบจังหวะที่มีการใช้จังหวะขัดในท้ายห้อง เพื่อเป็นการสร้างเสน่ห์ให้แก่การแปรนี้

ตัวอย่างที่ 5.38 การทบคู่แปดให้แก่แนวทำนองหลัก การใช้รูปแบบจังหวะขัดในคอร์ดแตกในมือซ้ายด้วยแนวออสตินาโต

Chulalongkorn University

Variation 4 ห้องที่ 35-50

การแปรที่ 4 มีความพิเศษกว่าการแปรอื่น เนื่องจากไม่ได้มีการนำทำนองหรือการดำเนินของคอร์ดในช่วงทำนองหลักมาใช้ แต่ผู้วิจัยต้องการให้เกิดความแปลกใหม่ที่แตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับตอนที่ผ่านมา เพียงใช้การเปลี่ยนไปสู่กุญแจเสียง G ไมเนอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงไมเนอร์ร่วมของทำนองหลัก เป็นกุญแจเสียงที่มีพละกำลังแต่ไม่ถึงกับหม่นหมอง การเลือกใช้ขั้นคู่สองไมเนอร์ซ้อนกับคู่แปด เช่น ในแนวมือขวาของช่วงห้องที่ 35-40 ทำให้เกิดบรรยากาศที่น่าพิศวง ดังนั้นจึงทำให้การแปรตอนนี้คล้ายการจำลองการเคลื่อนไหวของสิ่งมีชีวิตขนาดใหญ่ในป่าที่ลึกลับ การเน้นเสียงคู่แปดในแนวเบสทำให้ การแปรครั้งที่ 4 นี้มีบุคลิกและลีลาที่เปี่ยมไปด้วยพลังแตกต่างจากการนำเสนอทำนองหลักรวมถึงการแปรที่ 1-3 ที่ผ่านมาซึ่งมีความอ่อนหวานกว่า

ตัวอย่างที่ 5.39 การใช้ขั้นคู่สองไมเนอร์ซ้อนกับขั้นคู่แปดสร้างบรรยากาศความน่าพิศวง

Variation 5 ห้องที่ 51-58

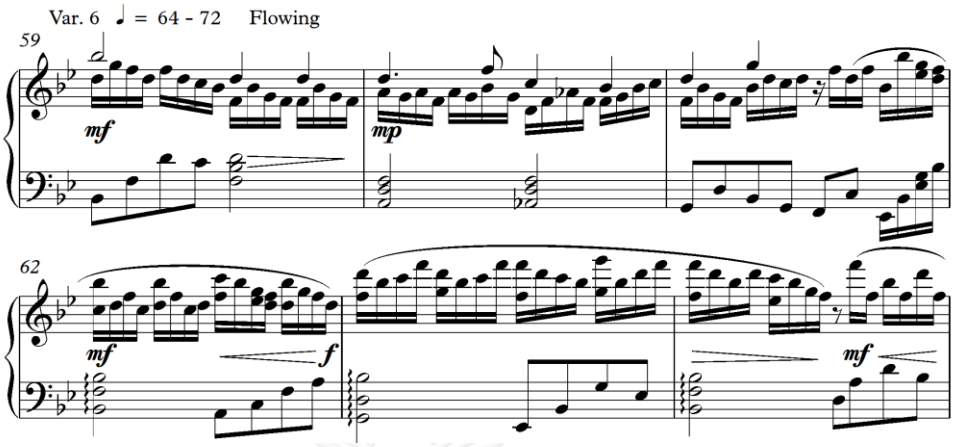
การแปรทำนองหลักที่ 5 นี้ กำหนดให้บรรเลงเหมือนดนตรีเดินแถว (march) มีการจำลองเสียงของปิกโคโล (piccolo) และเครื่องเป่าลมไม้ที่มีช่วงเสียงสูงด้วยโน้ตแยกที่ไล่สูงขึ้น และการใช้โน้ตสะบัดในตอนเริ่มประโยคเพลงในห้องที่ 51 และห้องที่ 55 การแปรเป็นจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นยังเพิ่มความมีชีวิตชีวาให้แก่การแปรที่ 5 นี้

ตัวอย่างที่ 5.40 การใช้โน้ตสะบัดและการใช้โน้ตแยกที่ให้ความรู้สึกเหมือนเสียงปิกโคโล

Variation 6 ห้องที่ 59-66

การแปรที่ 6 นี้เริ่มมีเนื้อดนตรีที่หนาแน่นขึ้น เนื่องจากมีการเพิ่มแนวสอดประสานแก่ทำนองหลัก ทำให้มีแนวเสียงเพิ่มขึ้นเป็นสองแนวเสียงในมือขวา เริ่มห้องที่ 59 มีแนวเสียงที่เป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นเคลื่อนไหวอยู่ใต้ทำนองหลักที่มีการดัดแปลงตัดทอนและเพิ่มโน้ตเล็กน้อย แนวเสียงที่ 3 อยู่ในแนวเสียงต่ำในมือซ้ายที่มีหลากรูปแบบจังหวะทั้งโน้ตตัวขาว โน้ตตัวดำ โน้ตตัวเขบ็ตและโน้ตเขบ็ตสองชั้น เมื่อบรรเลงครบทุกแนวจะได้ยินแนวทำนองหลักที่ซ่อนอยู่ในแนวเสียงสูงของมือขวา การใช้อัตราโน้ตตัวเขบ็ตสองชั้นที่บรรเลงดุจสายน้ำไหลรวมทั้งการเพิ่มเติมโน้ตหลากชนิดจึงทำให้การแปรที่ 7 นี้ถือเป็นตอนที่โดดเด่นที่สุดของบทฝึกนี้

ตัวอย่างที่ 5.41 การใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้นที่เคลื่อนไหวสอดประสานกับแนวทำนองหลักที่มีการตัดทอนและเพิ่มเติมโน้ต



Variation 7 ห้องที่ 67-74

การแปรที่ 7 มีรูปแบบจังหวะใหม่เกิดขึ้นในมือซ้ายของเปียโน ที่เป็นลักษณะพิเศษของการแปรนี้ ได้แก่ รูปแบบจังหวะที่สร้างจากโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 2 ตัวตามด้วยโน้ตตัวดำ (♫♩) ซึ่งเป็นโมดจังหวะ (rhythmic mode) ชนิดหนึ่งในยุคศตวรรษที่ 12-13 ที่ปรากฏตลอดช่วงของการแปร ลักษณะจังหวะแบบตายตัวที่มีชื่อเรียกว่า โมดอะนาเปสต์ (anapest) ที่มีโครงสร้างจังหวะแบบ สั้น-สั้น-ยาว ส่วนทำนองในมือขวามีการนำตัวโน้ตมาเรียงซ้อนกันเพื่อประสานแนวทำนองหลักในมือขวา ทำให้เพิ่มความหนาแน่นของเนื้อดนตรี ทั้งยังเป็นการเพิ่มความเข้มของเสียงตามธรรมชาติด้วยการใช้จำนวนโน้ตที่ทบซ้อนกันแล้วจึงผ่อนคลายลงโดยบรรเลงช้าลงที่ละน้อย มีการวางคอร์ดจบด้วยคอร์ด Eb ไมเนอร์ ซึ่งเป็นคอร์ดสี่ไมเนอร์ที่ยืมมาจากกุญแจเสียง B♭ ไมเนอร์เพื่อให้ได้ความเป็นสำเนียงแบบไทยประยุกต์แล้วจบลงด้วยความสงบในคอร์ดโทนิก

ตัวอย่างที่ 5.42 การใช้ลักษณะจังหวะแบบตายตัวที่เรียกว่าโมดอะนาเปสต์ในการประสานเสียงในแนวมือซ้าย การใช้คอร์ดสี่ไมเนอร์ในการวางคอร์ดจบในห้องที่ 74

5.10.3 ขั้นตอนการฝึก

1) ผู้สอนบรรเลงเฉพาะแนวทำนองหลักจากห้องที่ 3-10 ซ้ำสองถึงสามรอบ ให้ผู้เรียนพยายามร้องตามทำนองไปพร้อมกับการตบมือตามรูปแบบจังหวะ ผู้เรียนควรท่องจำทำนองขึ้นใจเพื่อทำความเข้าใจในทำนองและการแปรในแต่ละรูปแบบได้ดีขึ้น

2) ผู้เรียนฝึกฟังลักษณะพิเศษของการแปรทำนองแต่ละรูปแบบในด้านจังหวะ โดยพิจารณาความเชื่อมโยงกับทำนองหลัก มีสิ่งใดที่เหมือนเดิมหรือมีสิ่งใดที่เปลี่ยนไป

3) นำการแปรแต่ละตอนมาแยกฝึกด้วยกิจกรรมดนตรีตามลักษณะพิเศษของแต่ละการแปร ดังนี้

Var.1 : ก้าวเท้าตามจังหวะโน้ตตัวขาว ตบมือตามจังหวะของทำนองในมือขวา

Var.2 : ฝึกก้าวเท้าตามทำนองหลักที่ย้ายไปอยู่ในแนวเบสด้วยจังหวะซ้า

Var.3 : ยืนอยู่กับที่เพื่อทำจังหวะแขนในอัตราจังหวะ 4 ควรร้องตามแนวทำนองหลัก

Var.4 : ใช้จินตนาการในการเคลื่อนไหวอย่างสร้างสรรค์ด้วยท่าทางตามอิสระในการถ่ายทอดอารมณ์และบุคลิกของเพลง ควรแสดงให้เห็นความแตกต่างจากการแปรอื่นด้วยการเคลื่อนไหวที่หนักแน่น

Var.5 : เดินสวนสนามให้ตรงกับชีพจรจังหวะ ควรเปลี่ยนทิศทางการเดินเมื่อขึ้นประโยคใหม่ ผู้สอนอาจหยุดบรรเลงหรือเริ่มใหม่เมื่อต้องการ ผู้เรียนต้องตื่นตัวและพร้อมในการเคลื่อนไหวตลอดเวลา

Var.6 : ให้วิ่งด้วยปลายเท้าในอัตราตัวเขบ็ตหนึ่งชั้นพร้อมกับการทำจังหวะแขนในอัตราสี่ธรรมดา

Var.7 : เริ่มจากการตมมือตามจังหวะ ♫♩ ของแนวมือซ้าย ไปพร้อมกับร้องแนวทำนอง จากนั้นเพิ่มความท้าทายโดยก้าวเท้าตามรูปแบบจังหวะ ♫♩

5.10.4 กิจกรรมเสริม

1) อาจให้ผู้เรียนจินตนาการถึงเรื่องราวหรือตัวละครที่เหมาะกับการแปรแต่ละตอน แบ่งกลุ่มพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็นในเชิงสร้างสรรค์ จากนั้นเล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นด้วยการวาดภาพประกอบ

2) ฝึกโสตทักษะโดยการทดเสียง (transposition) อย่างง่าย โดยไม่จำเป็นต้องอธิบายขั้นตอนที่ซับซ้อน เพียงผู้สอนบรรเลงคอร์ดในคีย์ใหม่ที่ใกล้เคียง เช่น C เมเจอร์ D เมเจอร์ หรือ B เมเจอร์ ช่วยกดเสียงตัวโน้ตตัวแรก ผู้เรียนร้องทำนองโดยทดเสียงไปยังกุญแจเสียงใหม่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 6
อรรถาธิบายบทฝึกระดับสูง

การฝึกสรีระสัมพันธ์ในระดับสูง ประกอบด้วยบทฝึกและขั้นตอนการฝึกจำนวน 10 บท ได้แก่ NE 21-NE 30 นอกจากมีการทบทวนสิ่งที่ได้เรียนจากการฝึกระดับต้นและระดับกลางแล้ว สิ่งที่เพิ่มเติมในแง่ของดนตรีในการฝึกระดับสูง ได้แก่ การฝึกอัตราจังหวะประสม (mixed meter) บทฝึกที่มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะในเพลงเดียวกัน รวมถึงการฝึกลักษณะจังหวะอปกติ (irregular rhythm) ที่มีการรวมตัวโน้ตที่ไม่สอดคล้องกับการแบ่งจังหวะย่อย เช่น โน้ตสามพยางค์ ในระดับโน้ตตัวดำและโน้ตตัวเขบ็ต

ส่วนในด้านการพัฒนาทักษะการเคลื่อนไหวในระดับสูงนั้น มีหลายบทฝึกที่ท้าทายความสามารถในการควบคุมส่วนต่างๆ ของร่างกายระหว่างเคลื่อนไหวตามเสียงเพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการที่เด็กจะหยุดเคลื่อนไหวอวัยวะด้านหนึ่งแล้วเปลี่ยนไปเคลื่อนไหวอีกด้านหนึ่ง ถือเป็นสิ่งที่ยากสำหรับเด็กที่ไม่เคยได้รับการฝึกฝนอย่างต่อเนื่อง สิ่งที่ท้าทายกว่านั้นคือการเคลื่อนไหวร่างกายหลายส่วนในเวลาเดียวกัน ดังนั้นกิจกรรมการฝึกในระดับสูงนี้จะเน้นการพัฒนาอย่างต่อเนื่องมาจากบทฝึกสรีระสัมพันธ์ระดับกลาง ดังมีรายละเอียดดังนี้

6.1 ระดับสูง บทฝึกที่ 1 NE 21

บทฝึกนี้ยังคงใช้อัตราจังหวะสองแบบผสมซึ่งใช้มากในดนตรีตะวันตก ทั้งนี้เพื่อเน้นย้ำความรู้สึกของจังหวะแบบสองแก่ผู้เรียน แต่เพิ่มรูปแบบกิจกรรมและสาระดนตรีที่เกี่ยวข้องกับอัตราจังหวะผสม ในด้านการแบ่งจังหวะของโน้ตตัวดำประจุดออกเป็นจังหวะย่อย การเปลี่ยนรูปแบบจังหวะระหว่างมือขวาและมือซ้ายของเปียโนที่สอดคล้องกับการทำกิจกรรมการเคลื่อนไหว

6.1.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : การแบ่งกลุ่มจังหวะในอัตราจังหวะสองผสมออกเป็น 2 กลุ่ม โดยโน้ตตัวดำประจุดเป็นชีพจรจังหวะหลัก (q. q.) ซึ่งแบ่งออกเป็นกลุ่มจังหวะแบบเท่ากัน โดยแบ่งเป็นโน้ตเขบ็ตชั้นเดียว (iiq iiq) หรือเป็นกลุ่มจังหวะแบบไม่เท่ากัน โดยโน้ตตัวแรกยาวกว่าตัวหลัง เช่น โน้ตตัวดำ ตามด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น (q e q e)

ด้านการเคลื่อนไหว : ตบมือแสดงให้เห็นจังหวะใหญ่ของอัตราจังหวะสองผสม ควรยืนห่างกันในขณะฝึกเพื่อให้มีพื้นที่สำหรับการตบมือเป็นวงกว้างในจังหวะหนัก รวมทั้งสามารถตบมือหรือก้าวเท้าตามรูปแบบจังหวะพื้นฐานของอัตราจังหวะสองผสมได้แก่ q. q./iiq iiq /q e q e ตามกิจกรรมที่กำหนด

6.1.2 โครงสร้างของบทฝึก

เนื้อหาดนตรีบทฝึกนี้อยู่ในกุญแจเสียง G เมเจอร์ และ C เมเจอร์ โดยกิจกรรมการเคลื่อนไหวที่สอดคล้องกับดนตรี ที่แบ่งออกเป็นตอนย่อย 6 ตอน ได้แก่

ตอน A ห้องที่ 1-8

เริ่มต้นบทฝึกด้วยกุญแจเสียง G เมเจอร์ โดยมีทำนองหลักในมือขวา แนวเบสในมือซ้ายบรรเลงโน้ตดำประจุด เพื่อแสดงการแบ่งจังหวะหลักออกเป็น 2 จังหวะหลัก เริ่มเตรียมวางคอร์ด G7 ซึ่งเป็นคอร์ดโดมินันท์ทบเจ็ด มี F# ปรากฏในแนวเบสในมือซ้าย ท้ายห้องที่ 8 ซึ่งเป็นโน้ตนำ (leading note) เพื่อย้ายไปที่กุญแจเสียง C เมเจอร์ ในห้องที่ 9 เพื่อเปลี่ยนเข้าสู่ตอน B เพื่อเปลี่ยนกิจกรรม การย้ายกุญแจเสียงช่วยทำให้ผู้เรียนรับรู้การเปลี่ยนกิจกรรมได้ชัดเจนขึ้น

ตัวอย่างที่ 6.1 ตอน A ใช้โมทีฟของทำนองในมือขวา สร้างจากโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นและโน้ตตัวดำ

ตอน B ห้องที่ 9-24

ดนตรีเปลี่ยนไปสู่กุญแจเสียง C เมเจอร์ โดยมีทำนองใหม่ในมือขวาของเปียโนซึ่งรูปแบบจังหวะที่เปลี่ยนไปจากทำนองแรกในตอน A เนื้อดนตรีในตอน B เปลี่ยนเป็นแนวทำนองสอดประสานเกิดขึ้นใน มือซ้ายของเปียโน มีการใช้โน้ตโครมาติกในการประดับเพื่อเกิดสีสันใหม่ในแนวประสานมือซ้าย

ตัวอย่างที่ 6.2 ทำนองใหม่ในตอน B และแนวทำนองสอดประสานในมือซ้าย

ตอน C ห้องที่ 25-32

ในตอน C ยังคงอยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ แต่มีการเปลี่ยนเนื้อดนตรีเป็นการแบ่งจังหวะในมือขวาเล่นตามโน้ตดำประจุด ส่วนมือซ้ายเล่นแบ่งกลุ่มจังหวะย่อยในมือซ้ายเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นไปตลอดช่วงตอน C

ตัวอย่างที่ 6.3 การเปลี่ยนเนื้อดนตรีในตอน C มีการแบ่งจังหวะย่อย

ตอน D ห้องที่ 33-40

มีการแลกแนวจังหวะโดยให้มือขวาบรรเลงจังหวะย่อยที่เท่ากันของโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น จากนั้นสลับให้มือซ้ายบรรเลงโน้ตดำประจุดแทน เพื่อให้ดนตรีตรงกับกิจกรรมที่ฝึก

ตัวอย่างที่ 6.4 ตอน D เริ่มที่ห้อง 33 มีการสลับแนวจังหวะระหว่างเสียงสูงและเสียงต่ำ

ตอน E ห้องที่ 41-56

มีการเปลี่ยนรูปแบบจังหวะในมือซ้าย เป็นโน้ตตัวดำ ตามด้วยตัวเขบ็ตหนึ่งชั้นทุกชีพจรจังหวะ เกิดรูปแบบที่เกิดจากโน้ตซ้ำกัน

ตัวอย่างที่ 6.5 รูปแบบจังหวะใหม่จากโน้ตซ้ำในมือซ้ายของตอน E ในขณะที่มือขวาเกิดทำนองใหม่

ตอน A'ย้อนกลับ ห้องที่ 57-72

ทำนองในตอน A ตอนต้นเพลงย้อนกลับมาด้วยกุญแจเสียงเดิม คือ G เมเจอร์ มีการดัดแปลงทิศทางของโน้ตดอร์ดแตกในมือขวา รวมทั้งมีการใช้คอร์ด D# ทบเจ็ดดิมินิชท์ของคอร์ด E ไมเนอร์ ในห้องที่ 58 ตามด้วย A7 ซึ่งเป็นคอร์ดโดมินันท์ระดับสองของกุญแจเสียง D เมเจอร์ ในห้องที่ 59 เพื่อเพิ่มรสชาติให้แก่ทำนองด้วยเสียงประสานที่เป็นโครมาติก แต่ยาวขึ้นเป็นสองเท่าของตอน A เดิม แล้วจบลงด้วยคอร์ดโดมินันท์ทบเจ็ดตามด้วยคอร์ดโทนิกในกุญแจเสียง G เมเจอร์ โดยบรรเลงเบาลงทีละน้อยจนจบ

ตัวอย่างที่ 6.6 การใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสองในการสร้างความเป็นโครมาติกให้ทำนอง

6.1.3 ขั้นตอนการฝึก

1) ตอน A ห้องแรกไปจนถึงห้องที่ 8 ผู้เรียนเริ่มตบจังหวะหลักทันทีที่ผู้สอนเริ่มบรรเลงโดยตรงกับอัตราโน้ตดำประจุดในมือซ้าย โดยแสดงให้เห็นจังหวะหนักของห้องด้วยการการตบมือเป็นวงกว้างที่ใช้พื้นที่มากกว่าการตบมือในจังหวะเบา

2) ตอน B ผู้เรียนฝึกทำจังหวะแขนในอัตราจังหวะสอง จังหวะแรกหนักกว่าให้เหยียดแขนทิ้งลงข้างลำตัว จังหวะสองที่เบากว่าให้เหยียดแขนทั้งสองชูขึ้นบนในให้สูงในระดับสายตา จากห้องที่ 9 ไปจนถึงห้องที่ 24

3) ตอน C เริ่มต้นห้องที่ 25 ผู้เรียนตบจังหวะโน้ตดำประจุดตามแนวทำนองในกุญแจซอล ไปจนถึงห้องที่ 32 จากนั้นเปลี่ยนเป็นฝึกก้าวเท้าตามจังหวะโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในกุญแจฟา

4) ตอน D เริ่มต้นห้องที่ 33-40 ผู้เรียนตบจังหวะโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นตามแนวทำนองในกุญแจซอล จากนั้นเปลี่ยนเป็นฝึกก้าวเท้าตามจังหวะโน้ตดำประจุดในกุญแจฟา

5) ตอน E เริ่มต้นห้องที่ 41 ผู้เรียนฝึกร้องทำนองในกุญแจซอล ในขณะที่ฝึกตบมือหรือตบตักตามรูปแบบจังหวะในกุญแจฟา

6) ตอน A ย้อนความ ดนตรีมีความคล้ายกับตอน A แต่เพิ่มการฝึกที่ท้าทายขึ้นโดยการตบรูปแบบจังหวะโน้ตตัวดำ ตามด้วยโน้ตตัวเขบ็ต (q e q e) ไปจนจบบทฝึก ในขณะที่ผู้สอนบรรเลงผู้เรียนตบจังหวะที่แตกต่างกับจังหวะที่ได้ยินเป็นการฝึกการฟังดนตรีหลากแนวในเบื้องต้นเพื่อการพัฒนาในลำดับต่อไป

6.1.4 กิจกรรมเสริม

1) จับคู่หรือแบ่งกลุ่มโดยให้มีจำนวนผู้ฝึกเท่ากัน เล่นเกมตบมือตามรูปแบบจังหวะ โดยแต่ละคนตบจังหวะที่แตกต่างกัน เช่น ในตอน C อาจแบ่งกลุ่ม 3 คน โดยคนแรกตบจังหวะของมือขวา คนที่สองตบจังหวะของมือซ้าย ส่วนคนที่สามตบจังหวะใหญ่ได้แก่โน้ตตัวขาวประจุด ซึ่งมีค่าเท่ากับ 2 จังหวะ ทำให้ได้ยินการแบ่งจังหวะย่อยสามแบบในเวลาเดียวกัน ฝึกรักษาการแบ่งจังหวะให้คงที่

2) นำรูปแบบจังหวะทั้ง 2 รูปแบบมาศึกษา ด้วยการฝึกร้องทำนองและฝึกตบรูปแบบจังหวะเปรียบเทียบความแตกต่างของแต่ละรูปแบบ

ตัวอย่างที่ 6.7 ทำนองหลักตอน A เป็นรูปแบบจังหวะที่ 1 สำหรับตบจังหวะ

ตัวอย่างที่ 6.8 รูปแบบจังหวะแบบที่ 2 สำหรับฝึกตบจังหวะ

3) ฝึกตามขั้นตอนที่ 3 และ 4 ของตอน C และ D เมื่อชำนาญทั้งสองแนวแล้ว ให้ลองฝึกนำสองแนวจังหวะมารวมกัน โดยขณะที่ตบมือให้วิ่งซอยเท้าไปด้วยอัตรา 1:3 ตามค่าตัวโน้ตในตอน C จากนั้นสลับกิจกรรม (exchange) แลกเปลี่ยนแนวจังหวะระหว่างมือและเท้าในตอน D

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.2 ระดับสูง บทฝึกที่ 2 NE 22

บทฝึกนี้เป็นการฝึกในเรื่องจังหวะขัด เนื้อหาดนตรีอยู่ในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ ในอัตราจังหวะสี่แบบธรรมดา โดยเริ่มจากการบรรเลงจังหวะตรงในตอน A เพื่อเปรียบเทียบให้เห็นความแตกต่างในตอน B ที่นำทำนองเดิมกลับมาอีกครั้งหนึ่งแต่เปลี่ยนเป็นจังหวะยก ประเภทที่มีการเน้นล่วงหน้ามาก่อนจังหวะสำคัญ (anticipated syncopation)

6.2.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : การฝึกเปรียบเทียบระหว่างจังหวะปกติและจังหวะขัด การฝึกด้วยการตบมือหรือเครื่องเคาะจังหวะตามจังหวะขัดที่เกิดขึ้นในแต่ละจังหวะของห้องเพลงในอัตราจังหวะสี่ธรรมดา

ด้านการเคลื่อนไหว : การฝึกความรู้สึกที่เกิดจากจังหวะขัด ซึ่งเป็นจังหวะที่มีการเน้นที่จังหวะเบาแทนที่จะเน้นที่จังหวะหนักตามธรรมชาติ เรียนรู้ความแตกต่างจากการเดินตามจังหวะปกติเปรียบเทียบกับการเดินตามจังหวะขัดที่ร่างกายคล้ายถูกดึงให้น้ำหนักตัวเคลื่อนไปจากการเน้นเสียงตามปกติ

6.2.2 โครงสร้างของบทฝึก

เนื้อหาดนตรีของบทฝึกนี้อยู่ในบันไดเสียง C ไมเนอร์ การใช้คอร์ดในแนวตั้งประสานทำนอง โดยแบ่งออกเป็นตอนย่อย 3 ตอน ตอน A เป็นตอนที่เป็นจังหวะปกติยังไม่มีจังหวะขัด ตอน B เป็นตอนที่เริ่มฝึกรูปแบบจังหวะขัดที่เกิดขึ้นในแต่ละตำแหน่งของห้องเพลง สามารถฝึกซ้ำตามเครื่องหมายย้อน ตอน C เป็นตอนที่มีการนำจังหวะขัดในตำแหน่งชีพจรที่แตกต่างกันมาประสมกัน จึงเป็นตอนที่ซับซ้อนที่สุดของบทฝึกนี้ ดังมีรายละเอียดดังนี้

ตอน A ห้องที่ 1-16

ตอน A เป็นตอนที่มีจังหวะปกติที่ไม่มีเทคนิคการใช้จังหวะขัด ในแนวเบสมือซ้ายใช้การซ้ำโน้ตด้วยโน้ตตัวดำตามชีพจรจังหวะ เพื่อเป็นแนวที่เป็นหลักจังหวะให้แก่ มือขวาที่เป็นทรัยแอด (triads) กลุ่มโน้ตสามตัวหรือคอร์ด โดยมีทำนองอยู่ในแนวบนสุดของคอร์ด การใช้โมทีฟที่สร้างจากโน้ตคู่สองที่สูงขึ้น ดังห้องที่ 3 ต่อเนื่องถึงห้องที่ 5 ซึ่งจะมีการนำแนวคิดนี้กลับมาใช้อีกครั้งในตอน B

ตัวอย่างที่ 6.9 ตอน A ทำนองแนวบนสุดของคอร์ดในมือขวาในรูปแบบจังหวะปกติ

ตอน B ห้องที่ 17-28

ห้องที่ 15-16 เป็นช่วงเชื่อมจากตอน A ที่ไม่มีการใช้จังหวะขัด เข้าสู่ตอน B ที่เริ่มฝึกจังหวะขัด โดยตัวเลข 3 ที่ปรากฏเป็นการให้สัญญาณของผู้สอนที่แจ้งให้ผู้เรียนรู้ล่วงหน้าว่า ตำแหน่งจังหวะที่ 3 ของห้องจะถูกเลื่อนไปล่วงหน้าครึ่งจังหวะ ดังตัวอย่างห้องที่ 17-20 ที่เกิดการเน้นหนักก่อนถึงจังหวะที่ 3 ตอน B สามารถฝึกซ้ำได้ตามเครื่องหมายย้อนจนกว่าผู้เรียนจะสามารถตบจังหวะได้อย่างแม่นยำ

ตัวอย่างที่ 6.10 เลข “3” ที่เป็นการส่งสัญญาณแก่ผู้เรียนล่วงหน้าว่าจะมีจังหวะขัดเกิดขึ้นล่วงหน้าจังหวะที่ 3

ตัวอย่างที่ 6.11 เลข “4” ที่เป็นการส่งสัญญาณแก่ผู้เรียนล่วงหน้าว่าจะมีจังหวะขัดเกิดขึ้นล่วงหน้าจังหวะที่ 4

Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 6.12 เลข “2” ที่เป็นการส่งสัญญาณแก่ผู้เรียนล่วงหน้าว่าจะมีจังหวะขัดเกิดขึ้นล่วงหน้าจังหวะที่ 2

ตอน C ห้องที่ 29-36

ตอน C ที่เป็นตอนสุดท้ายของบทฝึก มีการนำรูปแบบจังหวะขัดที่เกิดขึ้นในตำแหน่งต่างๆ ของห้องมาประสมกัน อาจมีการเปลี่ยนตำแหน่งที่เกิดจังหวะขัดทุกห้อง จึงเป็นตอนที่มีความซับซ้อนมากที่สุดของบทฝึกนี้ ดังห้องที่ 30 เกิดจังหวะขัดก่อนจังหวะที่ 3 ของห้อง ในขณะที่ห้อง

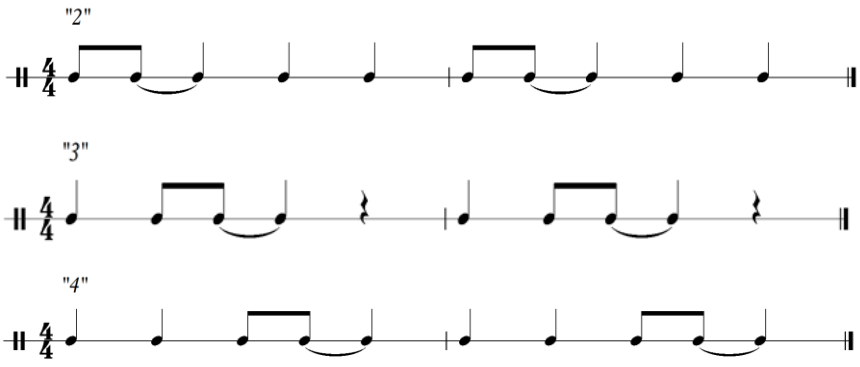
ที่ 31 เกิดจังหวะขัดก่อนจังหวะที่ 2 จึงอาจทำให้การเน้นเสียงคาดการณ์ไม่ได้ ซึ่งสร้างความท้าทายให้แก่บทฝึกนี้ เมื่อทำการฝึกเปรียบเทียบกับตอน A ผู้เรียนจะได้รับรู้ความรู้สึกที่แตกต่างกันระหว่างจังหวะตรงปกติและจังหวะขัดได้อย่างชัดเจน

ตัวอย่างที่ 6.13 การประสมจังหวะขัดที่เกิดขึ้นในตำแหน่งที่แตกต่างกันในตอน C มีการเปลี่ยนทุกห้องตั้งแต่ห้องที่ 30-33

6.2.3 ขั้นตอนการฝึก

1) ตอน A เมื่อผู้สอนเริ่มบรรเลงให้ผู้เรียนตบมือตามรูปแบบของจังหวะตามทำนองในมือขวาที่เป็นจังหวะสม่ำเสมอโดยเน้นจังหวะหนักที่จังหวะแรกของห้อง พยายามตบมือตามความเข้มของเสียงที่ดังขึ้นหรือเบาลงตามการบรรเลง

2) ตอน B ผู้สอนอธิบายการเล่นเกมการตอบสนองทันควันให้แก่ผู้เรียน ผู้เรียนเริ่มกิจกรรมการฝึกโดยการตบมือตามหน่วยจังหวะหลักของอัตราจังหวะสี่ธรรมดา เมื่อผู้สอนเรียกตัวเลขใดระหว่าง 2 3 หรือ 4 เมื่อได้ยินเลขใด ให้ผู้เรียนเลื่อนตำแหน่งการเน้นล่วงหน้าก่อนจังหวะที่เรียก ในการฝึกนี้จะไม่ได้เรียกจังหวะที่ 1 ซึ่งถือว่ายากที่สุดเนื่องจากต้องมีสมาธิในการนับจังหวะ ต้องรู้ว่ากำลังตบจังหวะที่เท่าไรอาจฝึกเพิ่มเติมภายหลังเป็นแบบสุดท้าย



3) ตอน C ให้ผู้เรียนร้องตามจังหวะของทำนองมือขวาในขณะที่ตบชีพจรจังหวะที่สม่ำเสมอ รับรู้ถึงการขัดที่เกิดจากการเน้นที่ถูกเลื่อนจากการเน้นจังหวะหนักตามธรรมชาติ จากนั้นให้ฝึกตบมือตามรูปแบบจังหวะขัดในขณะที่ผู้สอนบรรเลงเฉพาะแนวเบสในมือซ้าย

6.2.4 กิจกรรมเสริม

1) ทำตามการฝึกทั้ง 3 ตอนข้างต้น แต่อาจเพิ่มการเดินตามชีพจรจังหวะอย่างสม่ำเสมอในขณะที่ตบจังหวะตามทำนองมือขวา และเปรียบเทียบระหว่างตอน A ที่ไม่มีจังหวะขัดและตอน B ที่มีจังหวะขัดเกิดขึ้น พยายามรับรู้จังหวะการเน้นที่เกิดขึ้นที่จังหวะขัด

2) อาจเพิ่มการฝึกจังหวะขัดที่เกิดก่อนจังหวะที่ 1 เพิ่มเติม จากนั้นอาจฝึกการเดินก้าวตามรูปแบบจังหวะในตอน B เปรียบเทียบความรู้สึกที่แตกต่างระหว่างจังหวะขัดที่เกิดขึ้นในตำแหน่งที่แตกต่างกัน

3) นำรูปแบบจังหวะตอน B และตอน C มาร้องตามจังหวะในขณะที่ฝึกจังหวะแขนในอัตราจังหวะสี่พร้อมกับดนตรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.3 ระดับสูง บทฝึกที่ 3 NE 23

บทฝึกนี้เป็นการฝึกเสริมทักษะจังหวะในด้านจังหวะขัดในสไตล์เพลงเต้นรำแบบที่มีจังหวะสนุกสนาน จังหวะขัดปรากฏทั้งในแนวทำนองและแนวประสานเสียงด้วยคอร์ดในมือซ้าย เทคนิคการใช้ ตัวหยุดในการเน้นความสำคัญให้บทฝึกน่าสนใจขึ้น

6.3.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : ฝึกโสตทักษะการฟังโทนาลิตีระหว่างเมเจอร์และไมเนอร์ ฝึกฟังการย้ายกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียงสัมพันธ์ ฝึกการรักษาความสม่ำเสมอของชีพจรจังหวะ ฝึกลักษณะจังหวะขัดในรูปแบบที่แตกต่างกันในแต่ละตอน

ด้านการเคลื่อนไหว : ฝึกรักษาความสม่ำเสมอของชีพจรจังหวะด้วยการตบมือและการเดินก้าวเท้าตามชีพจรจังหวะ ฝึกทำจังหวะแขนในอัตราจังหวะสี่ธรรมดา

6.3.2 โครงสร้างของบทฝึก

บทฝึกนี้ใช้ สังคีตลักษณ์รอนโดที่มีการนำแนวคิดหลักเดิมในตอน A กลับมาซ้ำจำนวน 4 ครั้ง และมีตอนแยกได้แก่ ตอน B ตอน C และตอน D ซึ่งในบทฝึกนี้เป็นสังคีตลักษณ์รอนโดแบบเจ็ดตอน (seven-part-rondo form) ที่เป็นที่นิยมมากที่สุด ที่มี 7 ตอน ได้แก่ ตอน ABACADA ตอน A ที่เป็นแนวคิดหลักมีกุญแจเสียงคงที่อยู่ในกุญแจเสียง G ไมเนอร์ตลอดทุกครั้งที่ซ้ำกลับมา แต่มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงเกิดขึ้นในตอนแยกซึ่งจะกล่าวโดยละเอียดต่อไป

ตอน A1 ห้องที่ 1-8

แนวคิดหลักในตอน A มีเนื้อหาดนตรีในกุญแจเสียง G ไมเนอร์ ในอัตราจังหวะสี่ธรรมดา ทำนองหลักมีความยาว 8 ห้อง ทำนองเริ่มต้นด้วยจังหวะธรรมดาจนกระทั่งในห้องที่ 7 จึงใช้รูปแบบจังหวะขัด แต่มีแนวจังหวะขัดปรากฏก่อนหน้านั้นในแนวคอร์ดมือซ้ายในห้องที่ 2 ห้องที่ 4 และห้องที่ 6 โมทีฟของทำนองตอน A ห้องที่ 1-2 มีการใช้โน้ตคอร์ดแตกตามด้วยโน้ตซ้ำ ซึ่งปรากฏในห้องที่ 3 และห้องที่ 5

ตัวอย่างที่ 6.14 แนวคิดหลักของตอน A ทำนองในกุญแจเสียง G ไมเนอร์ จังหวะขัดปรากฏในแนวคอร์ดมือซ้าย

ตอน B ห้องที่ 9-33

ตอน B เปลี่ยนมาเป็นกุญแจเสียง Bb ซึ่งเป็นกุญแจเสียงเมเจอร์ร่วมของกุญแจเสียง G ไมเนอร์ในตอน A การเปลี่ยนเป็นกุญแจเสียงเมเจอร์ทำให้ตอนแยก B มีชีวิตชีวา เนื้อดนตรีในตอนนี้มีความหนาแน่นขึ้นเนื่องจากมีการทบคู่สามหรือคู่หกให้แก่แนวทำนอง ในห้องที่ 13 (G-Gb-F) และห้องที่ 15 (F-E-Eb) มีการไล่เสียงโครมาติกในแนวอัลโต ทำให้ได้กลิ่นไอของดนตรีร่วมสมัย

ตัวอย่างที่ 6.15 ตอนแยก B มีทำนองและรูปแบบจังหวะใหม่ในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์

ตอน C ห้องที่ 34-47

ตอนแยก C มีการย้ายกุญแจเสียงไปกุญแจเสียง Eb เมเจอร์ มีการใช้โน้ต Ab ในทำนองและเสียงประสาน ใช้เทคนิคการบรรเลงทบแนวไล่ตามกัน ตอน C มีการใช้โน้ตโครมาติกมาประดับแนวทำนองให้มีความร่วมสมัย รวมทั้งมีการเน้นเสียงให้สั้นและห้วนเพื่อสร้างความคึกคักให้แก่ตอนแยก C นี้

ตัวอย่างที่ 6.16 ตอนแยก C ย้ายไปที่กุญแจเสียง Eb เมเจอร์ การใช้โน้ตโครมาติกมาประดับแนวทำนองให้มีเสียงร่วมสมัย

ตอน A2 ห้องที่ 48-55

แนวคิดหลักตอน A ซ้ำกลับมาในห้องที่ 48 เป็นครั้งที่สอง แต่มีการย้ายแนวทำนองขึ้น 1 ช่วงคู่แปด ทำให้ได้เสียงที่แจ่มใสในแนวเสียงสูงของเปียโน แต่ยังคงอยู่ในกุญแจเสียง G ไมเนอร์

ตัวอย่างที่ 6.17 แนวทำนองหลักตอน A ซ้ำกลับมาแต่บรรเลงสูงขึ้น 1 ช่วงคู่แปด

Chulalongkorn University

ตอน D ห้องที่ 56-72

ตอน D เป็นตอนแยกที่มีบุคลิกที่แตกต่างจากตอนแยกอื่นอย่างชัดเจน เนื่องจากมีการเปลี่ยนไปสู่กุญแจเสียง C ไมเนอร์ ที่มีความจริงจัง การใช้รูปแบบจังหวะในคอร์ดมือขวาที่มีลักษณะเพลงเต้นรำที่เรียกว่าแทงโก (tango) ที่ได้รับความนิยมสูงสุดในอาร์เจนตินา โน้ตเขบ็ตสองตัวในจังหวะที่สี่สร้างความกระฉับกระเฉงให้แก่ทำนองในมือซ้ายได้อย่างมีประสิทธิภาพ ตอนท้ายของตอน D จบลงด้วยการเตรียมคอร์ด D7 ซึ่งเป็นคอร์ดโดมินันท์ทบเจ็ด เพื่อเตรียมกลับเข้าสู่ตอน A สุดท้ายในห้องที่ 71-72 (ดูตัวอย่างที่ 6.19)

ตัวอย่างที่ 6.18 ตอน D เปลี่ยนบุคลิกเป็นจริงจังด้วยการเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น C ไมเนอร์ ทำนองย้ายไปอยู่ในแนวเบส

ตอน A3 ห้องที่ 73-84

ตอน A3 เป็นการย้อนกลับเป็นครั้งสุดท้ายก่อนจบเพลง ซึ่งเป็นการซ้ำกลับมาเป็นครั้งที่ 4 แต่บรรเลงด้วยเสียงเบาปานกลางเพื่อให้ขัดแย้งกับตอนจบของตอน D ซึ่งจบด้วยเสียงดังมาก

ตัวอย่างที่ 6.19 การสรุปปิดท้ายเพลงด้วยทำนองหลักตอน A ในกุญแจเสียง G ไมเนอร์

Chulalongkorn University

6.3.3 ขั้นตอนการฝึก

1) ตอน A ผู้เรียนร้องทำนองและทำจังหวะแขนในอัตราจังหวะสี่ในขณะที่ผู้สอนบรรเลง

2) ตอน B ตบมือตามชีพจรจังหวะในตอน B รักษาความสม่ำเสมอของจังหวะ เมื่อผู้สอนให้สัญญาณ “เปลี่ยน” ให้เปลี่ยนเป็นตบมือตามรูปแบบจังหวะที่มีจังหวะขัด หากได้ยินสัญญาณ “เปลี่ยน” อีกครั้งให้กลับไปตบมือตามชีพจรจังหวะดังเดิม

3) ตอน C ตบมือตามรูปแบบจังหวะในมือขวา และก้าวเท้าตามรูปแบบจังหวะในมือซ้าย ต้องทำทั้งสองอย่างพร้อมกันในกรณีที่มือขวาและมือซ้ายบรรเลงไปพร้อมกัน

4) ตอน D ทำจังหวะแขนในอัตราจังหวะสี่ พร้อมก้าวเดินตามชีพจรจังหวะ ให้เปลี่ยนทิศทางการเดินเมื่อขึ้นประโยคใหม่ หากมีเสียงดังขึ้นหรือเบาลงควรแสดงออกด้วยน้ำหนักในการทำจังหวะแขนให้ชัดเจน

6.3.4 กิจกรรมเสริม

1) นำทำนองในแต่ละตอนมาฝึกร้อง ควรให้ความสำคัญกับการขึ้นต้นและการจบประโยคเพลงจากนั้นฝึกทำจังหวะแขนในอัตราจังหวะสี่พร้อมกับการร้อง

2) ให้ผู้เรียนฝึกการด้นจังหวะในรูปแบบจังหวะขัด ด้วยการตีกลองในขณะที่ผู้สอนบรรเลงตอน A โดยเริ่มจากการตีกลองตามจังหวะของทำนองที่มีความยาว 8 ห้องพร้อมกับเพลง จากนั้นให้ผู้เรียนด้นจังหวะอย่างอิสระให้ครบจำนวน 8 ห้อง พยายามใช้รูปแบบจังหวะขัด จากนั้นจบด้วยการตีกลองตามรูปแบบจังหวะของทำนองตอน A อีกครั้งแล้วจบลงพร้อมกัน

3) อาจนำบทฝึกนี้มาออกแบบท่าทางประกอบในรูปแบบการเต้นรำ ควรให้มีท่าทางที่แตกต่างกันจำนวน 4 รูปแบบตามลักษณะของดนตรี ดังนั้นทุกครั้งที่ตอน A ซ้ำกลับมา ควรใช้ท่าทางแบบเดียวกันเพื่อให้สอดคล้องกับสังคีตลักษณ์ของเพลงที่มีตอน A ซ้ำกลับมา 4 ครั้ง ส่วนตอน B ตอน C และตอน D ควรมีบุคลิกที่แตกต่างกัน เพื่อแสดงออกในด้านอารมณ์ และโทนาลิตีที่เปลี่ยนแปลงไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.4 ระดับสูง บทฝึกที่ 4 NE 24

บทฝึกนี้เป็นการนำเสนอรูปแบบจังหวะที่เติมเต็มส่วนที่ขาดหายไป (complimentary rhythm) ซึ่งเป็นการฝึกจังหวะที่จัดอยู่ในระดับสูง นอกจากผู้เรียนต้องเข้าใจเรื่องค่าของตัวโน้ตและตัวหยุด ยังต้องสามารถแยกประสาทสัมผัสในการควบคุมมือและเท้าให้เคลื่อนไหวได้อย่างแม่นยำด้วย

6.4.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : การฝึก complimentary rhythm ด้วยการเติมเต็มจังหวะ เป็นการฝึกความเข้าใจในเรื่องค่าของตัวโน้ตและตัวหยุด ในระดับของการแบ่งส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น โน้ตตัวดำ หรือแบบผสมทั้งสองแบบ

ด้านการเคลื่อนไหว : ฝึกการควบคุมประสาทสัมผัส ให้ว่องไวต่อการเปลี่ยนแปลงและตอบสนองได้อย่างแม่นยำ เปลี่ยนกิจกรรมการเคลื่อนไหวระหว่างมือและเท้าได้อย่างทันควัน เช่น เปลี่ยนจากตบมือเมื่อได้ยินมือขวา เป็นการก้าวเท้าเมื่อได้ยินแนวเบสในมือซ้าย

6.4.2 โครงสร้างของบทฝึก

บทฝึกนี้แบ่งออกเป็นตอนย่อย 5 ตอน ตามรูปแบบจังหวะที่แตกต่างกันเพื่อการทำกิจกรรมจังหวะ โดยตอน A เป็นการเติมเต็มจังหวะในอัตราโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ตอน B เติมเต็มจังหวะในอัตราโน้ตตัวดำ ตอน C เป็นจังหวะที่ตรงข้ามกับตอน B โดยให้มือขวาและมือซ้ายสลับหน้าที่กัน

ตอน A ห้องที่ 1-8

เนื้อหาดนตรีอยู่ในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ ในอัตราจังหวะสองธรรมดา รูปแบบจังหวะของตอน A เป็นการเติมเต็มจังหวะในระดับของโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น กล่าวคือเมื่อมือขวาหยุด มือซ้ายจะเติมเต็มในอัตราของโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ทำให้เมื่อบรรเลงทั้งสองมือจะได้ยินโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 4 ตัวเรียงต่อกัน ยกเว้นในจังหวะสุดท้ายของห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ใช้โน้ตตัวดำเพื่อให้เป็นการพักด้วยโน้ตยาวก่อนขึ้นประโยคใหม่

ตัวอย่างที่ 6.20 ตอน A เป็นการฝึกเติมเต็มจังหวะในระดับของโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น

ตอน B ห้องที่ 9-14

ทำนองหลักในตอน A ถูกย้ายไปอยู่ที่แนวเบสในมือซ้ายในตอน B การทบคู่แปดให้กับทำนองทำให้ทำนองมีความโดดเด่นและสำคัญเพิ่มขึ้น ดังนั้นตอน B จึงมีความแข็งแรงและหนักแน่นกว่าตอน A คอร์ดมือขวาบรรเลงจังหวะในอัตราโน้ตตัวดำที่เข้ามาเติมในจังหวะที่สองของห้อง เป็นการเติมชีพจรจังหวะที่ขาดหายไปในแนวทำนองมือซ้าย

ตัวอย่างที่ 6.21 ทำนองย้ายมาอยู่ในแนวเบสโดยมีการทบคู่แปดเพื่อเพิ่มความชัดเจน

ตอน C ห้องที่ 15-21

ตอน C มีรูปแบบจังหวะที่ตรงกันข้ามกับตอน B เนื่องจาก แนวทำนองย้ายมาอยู่ที่เสียงบนสุดของคอร์ดในมือขวา โดยมือซ้ายเป็นคู่แปดที่เติมเต็มจังหวะที่สองของห้องที่หายไปให้สมบูรณ์

ตัวอย่างที่ 6.22 แนวทำนองย้ายไปอยู่ที่โน้ตบนสุดของคอร์ดในมือขวา

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตอน D ห้องที่ 22-29

ตอน D มีความใกล้เคียงกับตอน B ในด้านรูปแบบจังหวะในมือขวาและซ้าย แต่มีความยาวมากกว่า โดยตอน D มีความยาว 8 ห้อง ตอน D บรรเลงด้วยเสียงที่ดังกว่า เพื่อนำเข้าสู่ตอน E ซึ่งเป็นตอนส่งท้ายเพลงที่เป็นเสมือนจุดสูงสุดของบทฝึกนี้

ตัวอย่างที่ 6.23 ทำนองไปอยู่ในแนวเบสที่ทบคู่แปด ส่วนมือขวาเป็นคอร์ดเติมจังหวะที่สอง

ตอน E ห้องที่ 30-40

ตอน E มีรูปแบบจังหวะใหม่ปรากฏขึ้นในมือขวาเป็นครั้งแรก ทำนองอยู่ในแนวเบสที่ มือซ้าย โดยคอร์ดในมือขวาแทรกเข้ามาเติมเต็มในระดับของโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ในห้องที่ 30-31 ทำนองอยู่ในมือซ้าย คอร์ดมือขวามาเติมเต็มจังหวะ ส่วนห้องที่ 34-35 ทำนองอยู่ในมือขวา แนวเบสมือซ้ายเข้ามาเติมเต็มจังหวะ ก่อนจบมีการสลับจังหวะในห้องที่ 37 เพื่อหลีกเลี่ยงความจำเจ โดยเปลี่ยนรูปแบบจังหวะไปจากเดิมเพื่อสร้างสีสันให้แก่การฝึก

ตัวอย่างที่ 6.24 การนำรูปแบบจังหวะในตอน C และตอน D มาประสมกันเพื่อเพิ่มความเร้าใจให้แก่ตอนจบของบทฝึก

6.4.3 ขั้นตอนการฝึก

1) ตอน A เริ่มต้นด้วยการฝึกตบมือตามรูปแบบจังหวะของแนวทำนองมือขวาขณะที่ผู้สอนบรรเลงเฉพาะมือขวา ทำเช่นเดียวกันในแนวมือซ้าย ขั้นตอนสุดท้ายให้ตบมือตามแนวทำนองมือขวาและให้ย่ำเท้าอยู่กับที่ตามรูปแบบจังหวะของมือซ้าย

2) ตอน B ฝึกก้าวเท้าตามรูปแบบจังหวะของทำนองในมือซ้าย จากนั้นเติมเต็มจังหวะที่สองด้วยการตบมือตามเสียงคอร์ดในมือขวา ฝึกขั้นตอนสุดท้ายด้วยการนำการก้าวเท้าพร้อมกับการตบมือแทรกเข้ามาในจังหวะที่สองของห้อง

3) ตอน C ฝึกในรูปแบบเดียวกับในตอน B แต่เริ่มฝึกจากการตบมือตามแนวทำนอง จากนั้นเติมเต็มจังหวะด้วยการก้าวเท้าแทรกเข้ามาในจังหวะที่สองของห้อง

4) ตอน D ฝึกในรูปแบบเดียวกับตอน B ก้าวเท้าตามทำนองในมือซ้าย พยายามใช้พื้นที่เพื่อแสดงให้เห็นทิศทางของประโยคเพลง

5) ตอน E เป็นตอนที่ซับซ้อนที่สุดเนื่องจากมีการนำรูปแบบจังหวะมาผสมผสานกัน โดยแนวมือขวาให้ตบมือ ส่วนแนวมือซ้ายให้ก้าวเท้าตามรูปแบบจังหวะ ควรเริ่มฝึกตบมือและย่ำเท้าในจังหวะ

ช้า จึงฝึกในอัตราความเร็วที่กำหนด ห้องที่ 37-38 มีรูปแบบจังหวะที่ต่างไปจากตอนอื่นให้นำมาฝึกเป็นพิเศษ

6.4.4 กิจกรรมเสริม

1) อาจแบ่งผู้เรียนเป็นสองกลุ่ม กลุ่มแรกเป็น A กลุ่มที่สองเป็น B ให้กลุ่ม A หากมือกลองหรือเครื่องเคาะให้นำมาใช้ในการฝึก กลุ่ม A เป็นแนวมือขวา กลุ่ม B เป็นแนวมือซ้าย นำตอน A มาฝึกก่อน ทำซ้ำหลายครั้งจนชำนาญ จากนั้นแลกหน้าที่โดยให้ กลุ่ม B เป็นแนวมือขวา กลุ่ม A เป็นแนวมือซ้าย

2) อาจฝึกเป็นคู่ โดย A ถือกลอง ส่วน B ทำหน้าที่ตีกลอง A จะถือกลองเคลื่อนไหวไปตามรูปแบบจังหวะในมือขวา ส่วน B จะตามมาตีกลองด้วยจังหวะมือซ้ายที่เติมเต็ม การฝึกนี้ต้องอาศัยไหวพริบ ความว่องไวและการร่วมมือกันจึงจะสำเร็จ จากนั้นเปลี่ยนให้ B ถือกลองโดย A ทำหน้าที่ตี

3) ฝึกเดี่ยวโดยตีกลองตามรูปแบบจังหวะมือขวา แล้วก้าวเท้าตามรูปแบบจังหวะในมือซ้าย เริ่มจากการฝึกทีละตอน จากนั้นลองฝึกโดยนำทุกตอนมาเรียงต่อกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.5 ระดับสูง บทฝึกที่ 5 NE 25

บทฝึกนี้พัฒนาต่อเนื่องจากการฝึกในหัวข้อ complimentary rhythm แต่ในบทนี้เป็นการฝึกในอัตราจังหวะสองผสม ซึ่งมีความละเอียดซับซ้อนขึ้นในแง่ของการแบ่งจังหวะย่อย

6.5.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : complimentary rhythm ในอัตราจังหวะแบบผสม รวมถึงการฝึกรูปแบบจังหวะในอัตราจังหวะสองผสม ที่ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตประจุด

ด้านการเคลื่อนไหว : การเคลื่อนไหวในลักษณะควบม้าไปตามทิศทางของประโยคเพลง ผู้เรียนฝึกการฟังและเปลี่ยนทิศทางการเคลื่อนไหวเมื่อขึ้นประโยคใหม่ การฝึกตบมือและก้าวเท้าตามรูปแบบจังหวะที่ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตประจุดและเขบ็ตสองชั้นได้อย่างแม่นยำ

6.5.2 โครงสร้างของบทฝึก

บทฝึกนี้แบ่งเป็น 2 ตอนตามลักษณะของกิจกรรมการฝึก ตอน A มีการเคลื่อนไหวในลักษณะควบม้า จึงมีการใช้พื้นที่และแรงในการเคลื่อนไหวมากกว่าตอน B ส่วนตอน B กิจกรรมผ่อนลงเป็นการก้าวเท้าตามรูปแบบจังหวะโดยตบมือเพื่อเติมเต็มจังหวะในขณะก้าวเท้า

ตอน A ห้องที่ 1-16

ตอน A อยู่ในอัตราจังหวะสองผสม ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ ที่เป็นกุญแจเสียงที่สดใส เหมาะแก่การบรรเลงประกอบการควบม้าหรือการเคลื่อนไหวที่ต้องใช้พลังและความร่าเริง แนวทำนองของตอน A อยู่ในแนวมือขวา ส่วนมือซ้ายทำหน้าที่เป็นคอร์ดประสาน ในช่วงนี้มีเนื้อดนตรีที่หนาแน่นเนื่องจากมีการประสานเสียงทำนองด้วยคอร์ดในแนวตั้ง ซึ่งเป็นลักษณะที่นักประพันธ์เพลงนิยมใช้ในยุคโรแมนติก บทเพลงสำหรับเปียโนในยุคโรแมนติกมักมีแนวทำนองสำคัญเพียงแนวเดียว โดยมีแนวประกอบทำหน้าที่ประสานเสียงเพื่อให้เกิดความเข้มข้นด้วยคอร์ดที่หนุนใต้แนวทำนอง

ตัวอย่างที่ 6.25 รูปแบบจังหวะในตอน A ในอัตราสองผสมที่ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตประจุด ส่วนมือซ้ายบรรเลงคอร์ดที่มีรูปแบบของจังหวะการควบม้า

ตอน B ห้องที่ 17-32

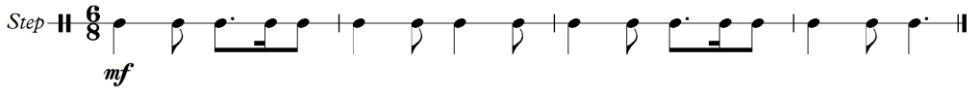
ทำนองหลักในตอน A ย้ายไปอยู่ในแนวเบสมือซ้ายที่เปลี่ยนบุคลิกจากร่าเริงเป็นดุดันด้วยเสียงที่ทุ้มต่ำ แต่ยังคงความอ่อนหวานด้วยการบรรเลงให้เสียงเชื่อมต่อกัน ในห้องที่ 21 แนวทำนองย้ายสูงขึ้นคู่แปดเพิ่มความสดใสให้แก่ทำนองในห้องที่ 21-24

ตัวอย่างที่ 6.26 แนวทำนองตอน A ย้ายไปอยู่ในแนวเบสมือซ้ายให้บุคลิกที่ดุดัน

6.5.3 ขั้นตอนการฝึก

1) **ตอน A** ศึกษารูปแบบจังหวะของแนวทำนองในมือขวา เริ่มจากการร้องตามทำนองในขณะผู้สอนบรรเลงเฉพาะแนวมือขวา ผู้เรียนพยายามตบมือตามรูปแบบจังหวะ

2) **ตอน B** นำรูปแบบจังหวะของแนวทำนองในมือซ้ายมาศึกษา เริ่มจากการร้องทำนองพร้อมกับการตบมือตามรูปแบบจังหวะ จากนั้นฝึกการก้าวเท้าตามจังหวะอย่างแม่นยำนอกจากการเดิน ต้องมีการกระโดด



q e - ก้าวเท้าไปข้างหน้าทิ้งน้ำหนักตัวลงที่เท้าข้างนี้ แล้วสปริงข้อเท้าส่งตัวให้ลอยขึ้นจากพื้น ขาอีกข้างให้งอเข่าลอยพ้นพื้นเล็กน้อย

q . - ก้าวเท้าเดินให้เต็มจังหวะ

- กระโดดซอยเท้า ให้ตัวลอยขึ้นจากพื้นคล้ายการควบม้า

6.5.4 กิจกรรมเสริม

1) ตอน A ผู้สอนอาจหยุดบรรเลงเพื่อให้ผู้เรียนหยุดเคลื่อนไหว หรืออาจส่งสัญญาณเสียงช่วงก่อนเริ่มประโยคใหม่ เพื่อให้ผู้เรียนเปลี่ยนทิศทางการควบม้า

2) ตอน B มีเครื่องหมายก่อนเริ่มประโยคใหม่ในห้องที่ 20 ห้องที่ 24 และห้องที่ 28 ให้ผู้สอนหยุดบรรเลงในตำแหน่งดังกล่าว เรียกตัวเลขจำนวนหนึ่งเพื่อให้ผู้เรียนกระโดดสลับขาตามจำนวนจังหวะที่ผู้สอนกำหนด เช่น เมื่อผู้สอน เรียกเลข “8” ให้ผู้เรียนกระโดดสลับขาตามจังหวะดังนี้

3) ผู้สอนอาจตกลงกับผู้เรียนล่วงหน้าในการทำกิจกรรมตอบสนองเร็ว เช่นอาจให้ตบจังหวะหรือตีกลอง แทนการกระโดดสลับขาตามจำนวนจังหวะที่ผู้สอนกำหนด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.6 ระดับสูง บทฝึกที่ 6 NE 26

บทฝึกนี้เป็นบทฝึกแรกที่นำเสนอในเรื่องอัตราจังหวะ 5/8 ที่จัดกลุ่มได้เป็น 2 รูปแบบ บทฝึกนี้สั้นและเรียบง่ายเพื่อให้จังหวะไม่ซับซ้อนเกินความสามารถของผู้เรียน ผู้เรียนต้องตบมือตามจังหวะและก้าวเท้าตามจังหวะในกิจกรรมการฝึกที่กำหนด ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกใช้กุญแจเสียงที่บรรเลงได้ง่ายและไม่ใช้คอร์ดที่หนาทึบจนเกินไป เพื่อให้ผู้สอนได้จดจ่อไปที่การทำกิจกรรมและการเคลื่อนไหวของผู้เรียน

6.6.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : ฝึกจังหวะปกติ ในอัตรา 5/8 เรียนรู้การจัดกลุ่มจังหวะใหญ่ที่ไม่เท่ากัน ได้แก่ กลุ่มจังหวะที่ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 3 ตัวและกลุ่มจังหวะที่ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 2 ตัว การกำหนดให้ตัวเขบ็ตมีอัตราความเร็วเท่ากัน จึงส่งผลให้ชีพจังหวะมีความยาวไม่เท่ากัน (unequal beat)

ด้านการเคลื่อนไหว : การเรียนรู้ความรู้สึกที่เกิดจากชีพจรจังหวะที่ไม่เท่ากัน ในด้านการเคลื่อนไหวด้วยการตบมือด้วยพื้นที่ต่างกัน การฝึกก้าวเท้าตามจังหวะชีพจรที่ไม่เท่ากัน ไปจนถึงการทำจังหวะแขนในอัตราสองที่แสดงให้เห็นชีพจรจังหวะที่ไม่เท่ากัน

6.6.2 โครงสร้างของบทฝึก

เนื้อหาดนตรีในบทฝึกนี้เริ่มต้นตอน A ในโมด D โดเรียน เนื่องจากทำนองและเสียงประสานในช่วงนี้สร้างจากโน้ต D E F G A B C (D) โมดโดเรียนมีความเป็นไมเนอร์ที่แฝงไว้ด้วยความอ่อนหวาน นักประพันธ์เพลงมักนิยมแต่งทำนองเพลงร้องที่ค่อนข้างเศร้าด้วยโมดโดเรียนนี้ โน้ตลีดดิงได้แก่โน้ตตัว C ที่มีช่วงเสียงห่างกับโทนิกหนึ่งเสียงเต็ม ให้บรรยากาศแบบพื้นเมือง

ตอน A1 ห้องที่ 1-8

ทำนองหลักในตอน A1 อยู่ในแนวเบสมือซ้ายของเปียโนที่มี 2 ประโยค มือขวาเป็นโน้ตคู่สามที่มาเติมเต็มจังหวะให้แก่ทำนองในมือซ้าย การเติมจังหวะเป็นเสมือนการช่วยนับจังหวะให้ครบ 5 จังหวะของตัวเขบ็ตหนึ่งชั้น

ตัวอย่างที่ 6.27 ทำนองอยู่ในแนวเบสมือซ้าย ในขณะที่มือขวาเป็นคู่สามที่มาเติมเต็มจังหวะให้แก่แนวทำนอง

ตอน A2 ห้องที่ 9-20

ตอน A2 มีการสลับรูปแบบจังหวะระหว่างมือขวากับมือซ้ายของเปียโน แต่ยังคงอยู่ในโมดโดเรียน ห้องที่ 15 มีการใช้คอร์ด C7 ซึ่งทำหน้าที่เป็นโดมินันท์ที่มาขยายคอร์ด F เมเจอร์ในห้องที่ 16 ให้ฟังดูสละสลวยขึ้น ในตอนก่อนจบตอน A2 มีการเกลาเข้าสู่คอร์ด D7 ซึ่งเป็นโดมินันท์เพื่อส่งเข้าสู่กุญแจเสียง A เมเจอร์ ในตอน B

ตัวอย่างที่ 6.28 การใช้คอร์ด C7 มาขยายคอร์ด F เมเจอร์ให้สละสลวยขึ้นการแปลง F# เพื่อให้คอร์ดที่จังหวะที่สองของห้องที่ 20 กลายเป็นคอร์ดโดมินันท์ทบเจ็ด

ตอน B ห้องที่ 21-40

ตอน B มีการย้ายไปที่กุญแจเสียง G เมเจอร์ ซึ่งเป็นถือเป็นโดมินันท์ของโทนิกในตอน A นอกจากนั้นยังมีการย้ายทำนองไปอยู่ในช่วงเสียงสูงที่สร้างความสดใสให้แก่ตอน B ซึ่งทำให้ผู้เรียนได้ยินการเปลี่ยนตอนเพลงได้ชัดเจนยิ่งขึ้น การเปลี่ยนที่สำคัญทางด้านจังหวะได้แก่การเปลี่ยนกลุ่มจังหวะใหญ่จากรูปแบบในตอน A ที่เป็น 3+2 ไปเป็น 2+3 ทำให้กลุ่มจังหวะที่ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ต 3 ตัว ไปอยู่ที่จังหวะที่สองของห้อง

ตัวอย่างที่ 6.29 การเปลี่ยนกลุ่มจังหวะจาก 3+2 เป็น 2+3 ในตอน B เปลี่ยนสู่กุญแจเสียง G เมเจอร์ การย้ายทำนองไปช่วงเสียงสูงเพื่อการเปลี่ยนแปลงที่เด่นชัด

6.6.3 ขั้นตอนการฝึก

1) ตอน A1 เมื่อผู้สอนเริ่มบรรเลงตอน A1 โดยไม่บอกผู้เรียนว่าเป็นอัตราจังหวะใด ให้ผู้เรียนใช้โสตทักษะในการฟังและพยายามหาคำตอบด้วยการตบมือหรือย่ำเท้า ผู้สอนบรรเลงซ้ำ 2-3 ครั้งจน

ผู้เรียนเริ่มบอกอัตราจังหวะได้ ผู้สอนควรชี้แนะให้ผู้เรียนได้ยิน 2 จังหวะใหญ่ในหนึ่งห้องที่ไม่เท่ากัน นำรูปแบบจังหวะในมือซ้ายมาฝึกตบจังหวะ

2) ตอน A2 ให้ผู้เรียนตบมือตามชีพจรจังหวะที่ผู้สอนบรรเลง ใช้โสตทักษะฟังเพื่อแยกเสียงสูงและเสียงต่ำ เสียงสูงให้ตบมือ หากเสียงต่ำให้ย่ำเท้า หากได้ยินทั้งเสียงสูงและต่ำให้ตบมือพร้อมกับย่ำเท้า

3) ตอน B ฝึกเป็นคู่หันหน้าเข้าหากัน โดยแบ่งเป็น A และ B เริ่มจาก A เป็นผู้นำจังหวะโดยแกว่งแขนหรือดึงมือคู่ให้รับรู้การเน้นจังหวะหนักที่เกิดขึ้น โดยใช้แรงในการไกวแขนหรือดึงด้วยแรงน้อยกว่าในจังหวะที่เบากว่า

6.6.4 กิจกรรมเสริม

1) นำตอน A1 และ A2 มาฝึกตบจังหวะที่ตักโดยให้มือขวาตบรูปแบบจังหวะในมือขวาและมือซ้ายตบตามรูปแบบของมือซ้าย แต่ยังคงต้องรักษาอัตรา 5/8 ให้ชัดเจน ด้วยการเน้นจังหวะในจังหวะแรกของห้อง

2) นำทำนองในมือซ้ายของตอน A1 มาฝึกก้าวเท้าตามรูปแบบจังหวะ เมื่อชำนาญแล้วเพิ่มการตบมือตามแนวมือขวาเพื่อเติมเต็มจังหวะให้แก่ทำนองมือซ้าย

3) ฝึกการทำจังหวะแขนในอัตราจังหวะสอง โดยในตอน A1 และ A2 ให้แสดงจังหวะที่หนึ่งใหญ่กว่าจังหวะที่สอง ส่วนในตอน B ให้แสดงให้เห็นว่าจังหวะที่หนึ่งเล็กกว่าจังหวะที่สอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.7 ระดับสูง บทฝึกที่ 7 NE 27

บทฝึกนี้เป็นการฝึกต่อเนื่องในเรื่องการจัดกลุ่มจังหวะที่ไม่เท่ากัน การเปลี่ยนอัตราจังหวะ จังหวะ 4/4 กับอัตราจังหวะ3+3+2/8 ลักษณะพิเศษของบทฝึกนี้คือ จังหวะแบบคาลิปโซ (calypso) ทำนองตอน A จึงให้บรรยากาศของดนตรีคาลิปโซที่มีจังหวะสนุกสนานด้วยโทนาลิตีที่เป็นเมเจอร์ ส่วนตอน B มีความแตกต่างที่เปลี่ยนอัตราจังหวะและโทนาลิตีเป็นไมเนอร์

6.7.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : เรียนรู้ความแตกต่างระหว่าง อัตราจังหวะ 4/4 กับอัตราจังหวะ 3+3+2/8 อัตราจังหวะทั้งสองรูปแบบดังกล่าวประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นจำนวน 8 ตัวเท่ากัน แต่แตกต่างกันการจัดกลุ่มจังหวะ ทำให้เกิดการเน้นเสียงที่แตกต่างกันจาก อัตราจังหวะ 4/4 แบ่งเป็น 4 จังหวะใหญ่ที่เท่ากัน แต่ในอัตรา 3+3+2/8 หรือเรียกว่า อัตราจังหวะ 3/x คือ แบ่งเป็นจังหวะใหญ่ 3 จังหวะที่ไม่เท่ากัน

ด้านการเคลื่อนไหว : การเปลี่ยนถ่ายน้ำหนักและการรักษาสมดุลของร่างกายขณะโยกตัวหรือก้าวเท้าตามจังหวะระบำตามรูปแบบจังหวะ `q. eq q` ในตอน A และรูปแบบจังหวะในตอน B

6.7.2 โครงสร้างของบทฝึก

เนื้อหาดนตรีบทฝึกนี้ แบ่งเป็น 2 ตอนที่สำคัญ ได้แก่ตอน A ซึ่งเป็นอัตราจังหวะสี่ธรรมดาในกุญแจเสียง D เมเจอร์ และตอน B ซึ่งเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็นแบบสามจังหวะที่ไม่เท่ากัน ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์ ปิดท้ายด้วยตอน A ที่ย้อนกลับมาอีกครั้งหนึ่ง

ตอน A ห้องที่ 1-27

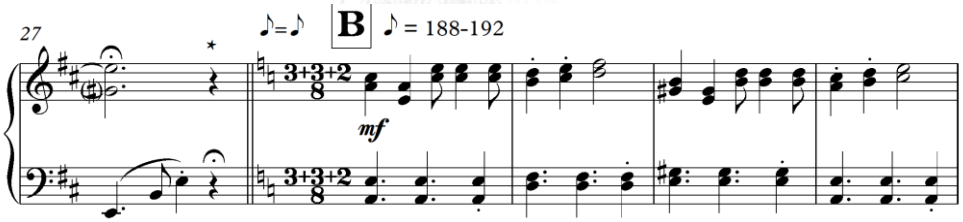
ส่วนนำในห้องที่ 1-2 เริ่มนำเสนอจังหวะในมือซ้ายที่เป็นลักษณะจังหวะแบบระบำเสปนที่เรียกว่าจังหวะฮาบาเนรา (Habanera rhythm) ที่สร้างจากจังหวะโน้ตตัวดำประจุดตามด้วยโน้ตเขบ็ตชั้นเดียวและตัวดำอีกสองตัว `q. eq q` รูปแบบจังหวะฮาบาเนราในมือซ้ายเพิ่มเสน่ห์ให้แก่ทำนองในมือขวาได้อย่างกลมกลืน ทำนองตอน A ใช้รูปแบบจังหวะขัดที่ช่วยเสริมความมีชีวิตชีวาให้แก่ตอน A การทบเสียงด้วยขั้นคู่สามหรือคู่สี่เพื่อเพิ่มความหนาของเนื้อดนตรี การทบคู่สามยังให้บรรยากาศที่จำลองเครื่องดนตรีพื้นเมืองประเภทหนึ่งที่เรียกว่า กลองกะทะ (steel drum) ที่มีการตั้งเสียง ใช้ไม้ในการกระทบให้เกิดเป็นเสียงต่างๆ ที่มีต้นกำเนิดมาจากประเทศทรินิแดดแอนด์โทบัคโก (Trinidad and Tobago) นิยมบรรเลงเพลงที่มีจังหวะแบบคาลิปโซ (calypso) ทำนองตอน A จึงให้บรรยากาศของดนตรีคาลิปโซที่มีจังหวะสนุกสนาน

ตัวอย่างที่ 6.30 ทำนองหลักอยู่ในแนวมือขวา มือซ้ายเป็นแนวประกอบที่มีรูปแบบจังหวะระบำฮาบาเนรา ที่สร้างความกลมกลืนกับแนวทำนองมือขวา

ตอน B ห้องที่ **28-43**

ตอน B กำหนดให้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นมีอัตราเท่ากับในตอน A แต่มีการเปลี่ยนอัตราความเร็วให้ช้าลง ตอน B มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะจากอัตราจังหวะสี่ธรรมดาเป็นอัตราจังหวะสามที่ไม่เท่ากัน โดยจังหวะที่หนึ่งและสองมีความยาวเท่ากับโน้ตตัวเขบ็ตหนึ่งชั้น 3 ตัวแต่จังหวะที่สามยาวเพียงโน้ตตัวเขบ็ตหนึ่งชั้น 2 ตัว การเปลี่ยนกลุ่มจังหวะทำให้ดนตรีเปลี่ยนลักษณะไปเป็นระบำที่มีลีลาใหม่ที่ช้าลง

ตัวอย่างที่ 6.31 การเปลี่ยนการรวมกลุ่มจังหวะใหม่เป็น 3 จังหวะที่ไม่เท่ากันในตอน B



ตอน A ย้อนกลับ ห้องที่ 46-60

ตอน A ย้อนมาอีกครั้งหนึ่งโดยมีการเกริ่นนำด้วยรูปแบบจังหวะในมือซ้ายจะกลับเข้ามาในห้องที่ 44-45 แล้วทำนองหลักจึงเริ่มที่โน้ตนำในจังหวะที่สี่เพื่อเข้าสู่ทำนองในห้องที่ 46

ตัวอย่างที่ 6.32 ห้องที่ 43 มีการจบทิ้งท้ายที่คอร์ด A7 แล้วมือซ้ายในห้องที่ 44-45 มีการเกริ่นนำ เพื่อรับการย้อนกลับมาของทำนองตอน A ในห้องที่ 46

6.7.3 ขั้นตอนการฝึก

1) ตอน A ผู้สอนเริ่มบรรเลงส่วนนำ ผู้เรียนนับจังหวะล่วงหน้าเมื่อถึงห้องที่ 3 ให้เริ่มตบมือตามชีพจรจังหวะในอัตราโน้ตตัวดำ เมื่อได้ยินสัญญาณ “เปลี่ยน” ให้เปลี่ยนไปตบมือตามรูปแบบจังหวะ q. eq q ในอัตรา 4/4 ขณะที่เปลี่ยนกลับไปมาไม่ควรเร่งจังหวะ และควรให้การเปลี่ยนราบรื่นไม่ติดขัด

2) ตอน B ฝึกโสตทักษะด้วยการให้ผู้เรียนฟังโทนาลิตีที่เปลี่ยนไปจากเมเจอร์ไปเป็นไมเนอร์ชี้ให้เห็นความแตกต่างที่เกิดขึ้น จากนั้นผู้เรียนตบจังหวะตามรูปแบบจังหวะของมือซ้าย ที่แบ่งกลุ่มจังหวะ q. q. q ในขณะที่ผู้สอนบรรเลงตอน B พยายามรับรู้ความรู้สึกที่เกิดขึ้นจากการตบชีพจรจังหวะที่ยาว ไม่เท่ากัน จากนั้นให้ฝึกก้าวเท้าตามรูปแบบจังหวะ q. q. q สองก้าวแรกมีความยาวเท่ากัน แต่ก้าวที่สามที่สั้นกว่าให้ทิ้งน้ำหนักเท้าที่สัมผัสพื้นน้อยกว่าสองก้าวแรก

3) ตอน A ย้อนกลับ ผู้เรียนตบมือตามรูปแบบจังหวะที่ปรากฏในมือซ้ายของเปียโน พยายามร้องทำนองตามมือขวาของเปียโน โดยรักษารูปแบบจังหวะ q. e q q ในอัตรา 4/4 อย่างเคร่งครัด

6.7.4 กิจกรรมเสริม

1) นำตอน A มาฝึกตบมือตามรูปแบบจังหวะของมือซ้าย การฝึกตบจังหวะออสตินาโตในขณะร้องทำนอง เพื่อฝึกการทำงานสองอย่างในเวลาเดียวกัน พัฒนาการแยกประสาทสัมผัสแต่ละส่วน

2) อาจนำรูปแบบจังหวะ q. q. q ในมือซ้ายของตอน B มาฝึกตีกลอง ในขณะที่ผู้สอนบรรเลงตอน B โดยเมื่อผู้สอนให้สัญญาณ “เปลี่ยน” ให้ผู้เรียนเปลี่ยนจากการตีกลองเป็นการก้าวเท้าตามจังหวะอย่างทันควัน

3) อาจฝึกเด้งลูกบอลยางตามชีพจรจังหวะในตอน A และ ตอน B

ภาพการเด้งบอลตามอัตราจังหวะสี่ธรรมดาในตอน A

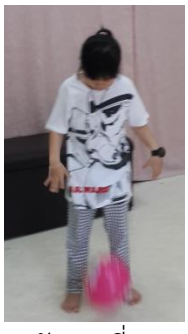
จังหวะที่ 1
เด้งลงบนพื้น

จังหวะที่ 2
รับ

จังหวะที่ 3
โยนสูงขึ้น

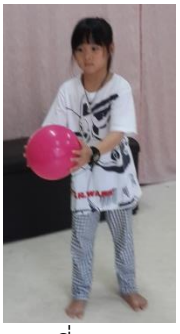
จังหวะที่ 4
รับ

ภาพการเด้งบอลตามอัตราจังหวะสามในตอน B



จังหวะที่ 1
เด้งลงบนพื้น

จังหวะที่ 2
รับ



จังหวะที่ 3
ส่งไปยังมืออีกข้าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.8 ระดับสูง บทฝึกที่ 8 NE 28

บทฝึกนี้เป็นการเสริมทักษะทางด้านอัตราจังหวะอปกติ (irregular) ในอัตราจังหวะ 7/8 มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะกลับไปมาระหว่าง 8/8 และ 7/8 เพื่อให้ผู้เรียนได้มีประสบการณ์การเคลื่อนไหวในอัตราจังหวะทั้งสองข้างต้น

6.8.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : รูปแบบจังหวะอปกติ ที่ทำให้เกิดชีพจรจังหวะที่ไม่เท่ากัน เปรียบเทียบการจัดกลุ่มจังหวะในอัตราจังหวะ 8/8 และ 7/8 ฝึกทบทวนทักษะการเติมเต็มจังหวะ

ด้านการเคลื่อนไหว : การตบมือ ย่ำเท้าอยู่กับที่และก้าวเท้าตามชีพจรจังหวะที่กำหนด รวมทั้งการฝึกตบมือหรือก้าวเท้าเพื่อเติมเต็มจังหวะ ในอัตราโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น

6.8.2 โครงสร้างของบทฝึก

บทฝึกนี้แบ่งเป็น 5 ตอน ตามอัตราจังหวะและลักษณะจังหวะที่แตกต่างกัน เนื้อหาดนตรีบทฝึกนี้ตอน A เริ่มจากกุญแจเสียง A ไมเนอร์ ตอน B เปลี่ยนสู่กุญแจเสียง C เมเจอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงเมเจอร์สัมพันธ์ ตอน C ย้ายไปที่กุญแจเสียงคู่ขนาน คือ C ไมเนอร์ ตอน D ย้ายกลับมาที่กุญแจเสียง C เมเจอร์แล้วคงอยู่ไปจนจบตอน E

ส่วนนำ ห้องที่ 1-5

ทำนองหลักของตอน A สร้างขึ้นจากโน้ตในบันไดเสียง A ฮาร์โมนิกไมเนอร์ ที่ประกอบด้วยโน้ต A B C D E F G# (A) แต่ไม่มีการใช้โน้ต G# ในทำนองแต่จะปรากฏในแนวเสียงประสานในตอน A ทำนองในส่วนนำนี้เป็นแนวเดี่ยวที่ไม่มีการประสานเพื่อให้ผู้เรียนได้ยินทำนองอย่างชัดเจน รวมทั้งเป็น การเตรียมให้ผู้เรียนคุ้นเคยกับรูปแบบจังหวะของทำนองหลักที่จะมีการนำกลับมาในภายหลัง

ตัวอย่างที่ 6.33 ทำนองหลักมีการนำเสนอในส่วนนำด้วยรูปแบบจังหวะที่แสดงชีพจรจังหวะที่ ไม่เท่ากันของอัตราจังหวะ 7/8

ตอน A ห้องที่ 6-16

ตอน A อยู่ในอัตราจังหวะ 7/8 โดยจัดกลุ่มจังหวะเป็นกลุ่มของโน้ตตัวดำประจุด ตามด้วยกลุ่มของโน้ตตัวดำอีก 2 ตัว จึงทำให้ได้ยินจังหวะ ยาว-สั้น-สั้น ดังนี้ ♩. ♩ ♩ จึงทำให้เกิดชีพจรจังหวะที่ไม่เท่ากัน จังหวะที่หนึ่งใหญ่กว่าจังหวะที่สองและสาม ทำนองจากส่วนนำกลับมาในห้องที่ 10 ด้วยเทคนิคการย้ายเสียงลงต่ำ 1 ช่วงเสียงในมือซ้าย ส่วนมือขวาทำหน้าที่เป็นส่วนเติมเต็มจังหวะให้แก่ทำนองในมือซ้ายด้วยคู่โน้ตที่แทรกเข้ามา

ตัวอย่างที่ 6.34 ทำนองหลักกลับเข้ามาในห้องที่ 10 โดยย้ายต่ำลง 1 ช่วงเสียง โดยมือซ้ายเป็นคู่โน้ตที่แทรกเข้ามาเติมเต็มจังหวะให้แก่แนวทำนองในแนวเบส

ตอน B ห้องที่ 17-26

ทำนองใหม่เริ่มที่ห้อง 19 มีการเปลี่ยนการจัดกลุ่มชีพจรจังหวะใหม่โดยจังหวะใหญ่ที่สุดย้ายไปอยู่ในตำแหน่งจังหวะที่ 3 ของห้อง การย้ายไปอยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ทำให้ตอน B มีความร่าเริงขึ้นกว่าตอน A

ตัวอย่างที่ 6.35 ทำนองใหม่เริ่มที่ห้อง 19 มีการจัดกลุ่มชีพจรจังหวะใหม่และทำนองย้ายไปอยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์

ตอน C ห้องที่ 27-35

ตอน C มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 8/8 แต่ยังคงจัดกลุ่มจังหวะเป็น 3 กลุ่มที่ไม่เท่ากัน จังหวะที่หนึ่งและสองมีความยาวเท่ากับโน้ตตัวดำประจุด ส่วนจังหวะที่สามมีความยาวเท่ากับโน้ตตัวดำ จึงทำให้ได้ยินจังหวะ ยาว-ยาว-สั้น ดังนี้ ♩. ♩. ♩ การรวมกลุ่มจังหวะใหม่ทำให้ลีลาจังหวะของตอน C ต่างจากตอน A และตอน B ทำนองหลักในตอน C ย้ายไปอยู่ในมือซ้าย ทำนองสร้างขึ้นจากโน้ตในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเนเชอรัล ที่ประกอบด้วยโน้ต C D Eb F G Ab Bb (C) จึงทำให้ได้บรรยากาศที่เคร่งขรึมขึ้น

ตัวอย่างที่ 6.36 การเปลี่ยนไปสู่กุญแจเสียง C ไมเนอร์ ร่วมกับการเปลี่ยน อัตราจังหวะ 8/8 ในตอน C

ตอน D ห้องที่ 36-48

กิจกรรมการฝึกจังหวะในตอน D ต้องการฝึกในเรื่องการเติมเต็มจังหวะในอัตราตัวเขบ็ตหนึ่งชั้น ดังนั้นเปลี่ยนให้แนวทำนองหลักอยู่ในมือขวาในห้องที่ 36-39 โดยมือซ้ายเป็นคู่เสียงที่มาเติมเต็มจังหวะให้แก่แนวทำนอง จากนั้นมีการสลับแนวเสียงในห้องที่ 40-43 โดยให้แนวทำนองย้ายไปอยู่ในมือซ้าย โดยมือขวาเป็นคู่โน้ตที่เติมเต็มจังหวะ ผู้เรียนจะได้ฝึกการทำงานของการสั่งงานของสมองที่ควบคุมการเคลื่อนไหวของร่างกาย เมื่อฝึกเป็นประจำการเปลี่ยนหรือแลกเปลี่ยนกิจกรรมระหว่างมือและเท้าเป็นไปอย่างราบรื่น

ตัวอย่างที่ 6.37 ตอน D มีการเรียบเรียงโน้ตให้สอดคล้องกับกิจกรรมการฝึกจังหวะ โดยแบ่งจังหวะย่อยให้เห็นอัตราจังหวะโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นที่เติมเต็มทำนอง ห้องที่ 40 มีการสลับแนวเสียง

ตอน E ห้องที่ 49-54

ตอน E มีการเพิ่มเนื้อดนตรีโดยการเพิ่มแนวเสียงประสานให้แก่แนวทำนองมือขวาด้วยคู่โน้ตที่กว้างขึ้น การเพิ่มโน้ตซ้ำที่บรรเลงโน้ตตัวเขบ็ตหนึ่งชั้น ในห้องที่ 49 เป็นต้นไป ทำให้มีเสียงที่ดังกังวานขึ้น การใส่เครื่องหมายเน้นเสียงช่วยเพิ่มความเข้มข้นให้แก่ตอน E ซึ่งเป็นตอนที่เด่นที่สุดก่อนเพลงจบ

ตัวอย่างที่ 6.38 ตอน E มีการเปลี่ยนรูปแบบจังหวะในมือซ้ายเป็นโน้ตซ้ำเพิ่มความคึกคักให้แก่ตอนสุดท้ายของเพลง ก่อนช้าลงเพื่อจบเพลง

6.8.3 ขั้นตอนการฝึก

1) ตอน A ร้องตามทำนองในส่วนนำ และเริ่มตบมือตามรูปแบบจังหวะในมือซ้ายในอัตรา 7/8 โดยแบ่งกลุ่มจังหวะเป็น 3 ที่ไม่เท่ากัน จังหวะที่หนึ่งมีความยาวเท่ากับโน้ตตัวเขบ็ตหนึ่งชั้น 3 ตัว ส่วนจังหวะที่สองและสามยาวเท่ากัน คือ มีความยาวเท่ากับโน้ตตัวดำ ดังนี้ q. q q และพยายามรักษาความสม่ำเสมอของอัตราความเร็วในการตบจังหวะ ในขณะที่ผู้สอนบรรเลงตอน A

2) ตอน B นำทำนองมาฝึกร้องและตบมือตามรูปแบบจังหวะ จากนั้นฝึกทำจังหวะแขนในอัตราจังหวะสาม โดยให้จังหวะที่ หนึ่งและสองยาวเท่ากับโน้ตตัวดำ ส่วนจังหวะที่สามมีความยาวเท่ากับโน้ตตัวดำประจุด ดังนั้นในขณะทำจังหวะแขนต้องแสดงให้เห็นว่าจังหวะที่สามของห้องยาวกว่าจังหวะที่หนึ่งและจังหวะที่สอง

3) ตอน C เริ่มจากการฝึกตบมือและย่ำเท้าพร้อมกันตามรูปแบบจังหวะในมือซ้าย ดังนี้ q. q. q โดยรักษาความสม่ำเสมอของจังหวะในขณะที่ผู้สอนบรรเลงจนจบตอน C

4) ตอน D ฝึกลักษณะจังหวะเติมเต็ม โดยเริ่มจากฝึกในจังหวะช้า ห้องที่ 36-39 ให้เริ่มจากตบมือตามจังหวะมือขวา เมื่อชำนาญให้เพิ่มการย่ำเท้าตามแนวจังหวะในมือซ้ายที่มาเติมเต็มทำนอง จากนั้นสลับกิจกรรมในห้องที่ 40-43 โดยเปลี่ยนเป็นเน้นจังหวะสำคัญในการย่ำเท้าตามแนวทำนองมือซ้าย และตบมือด้วยเสียงเบาตามแนวมือขวาที่มาเติมแนวทำนอง

5) ตอน E เป็นตอนที่ท้าทายที่สุดเนื่องจากต้องนำจังหวะของทั้งแนวมือขวาและมือซ้ายมารวมกัน จึงเป็นตอนที่ยากที่ต้องใช้สมาธิในการควบคุมการเคลื่อนไหวร่างกายให้สัมพันธ์กัน ให้ผู้เรียนวิ่งซอยเท้าด้วยก้าวสั้นๆ ตามโน้ตตัวเขบ็ตในแนวมือซ้าย ไปพร้อมกับตบมือตามรูปแบบจังหวะในแนวทำนองมือขวา ให้รายละเอียดในการเน้นเสียงในการตบมือตามที่กำหนด

6.8.4 กิจกรรมเสริม

1) เครื่องหมายมหัพภาค((’) ข้างท้ายประโยคเพลงที่บันทึกไว้ในโน้ตเพลง มีไว้เพื่อเป็นการบ่งบอกตำแหน่งที่ผู้สอนอาจส่งสัญญาณเพื่อให้หยุด เปลี่ยนทิศทางการเดิน หรือเพื่อเปลี่ยนกิจกรรมจากตบมือเป็นย่ำเท้า

2) อาจใช้ไม้เคาะจังหวะ (rhythm stick) ที่ทำจัดขึ้นโดยเฉพาะสำหรับการฝึกเคาะจังหวะ มีความยาวประมาณ 1 ฟุต ใช้ 1 คู่ต่อผู้เรียน 1 คน ฝึกวิธีการเคาะโดยเคาะด้วยเสียงที่ดังกว่าในจังหวะหนัก ส่วนจังหวะเบาให้แตะไม้เบาๆ อาจไม่ต้องออกแรงในการเคาะ

3) ฝึกการด้นจังหวะโดยแบ่งผู้เรียนเป็น 2 กลุ่ม ฝึกด้วยการเคาะจังหวะด้วยเครื่องกระทบ (percussion) เช่น กลองขนาดต่างๆ ไม้เคาะจังหวะ กรับมือ กลุ่ม A เคาะรูปแบบจังหวะ

Chulalongkorn University

- อัตราจังหวะ 7/8 กลุ่ม A เคาะจังหวะ q. q q โดยกลุ่ม B ฝึกการด้นรูปแบบจังหวะตามอิสระ

- อัตราจังหวะ 8/8 กลุ่ม A เคาะจังหวะ q. q. q โดยกลุ่ม B ฝึกการด้นรูปแบบจังหวะตามอิสระ

จากนั้นให้กลุ่ม B เคาะจังหวะยืนพื้น โดยกลุ่ม A ฝึกการด้นจังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.9 ระดับสูง บทฝึกที่ 9 NE 29

ลักษณะพิเศษของบทฝึกนี้ คือ ลีลาการบรรเลงเปียโนแบบเพลงบลูส์ที่มีชื่อเรียกว่า บูกีวูกี (boogie-woogie) มักมีลักษณะจังหวะซ้ำๆ ในแนวเบสของมือซ้าย ส่วนมือขวามีทำนองที่คล้ายการด้นสด สไตล์บูกีวูกีเป็นลีลาการเล่นเปียโนที่ได้รับความนิยมในตอนต้นของยุคศตวรรษที่ยี่สิบ ซึ่งได้รับการพัฒนาในหมู่ชาวอัฟริกัน-อเมริกัน ท่วงทำนองในบทนี้มีจังหวะที่กระฉับกระเฉงสอดคล้องกับแนวเบสที่มีพลัง บทฝึกนี้มีลีลาการบรรเลงเปียโนที่ร่วมสมัย ได้แก่ การบรรเลงทบแนวโดยมือขวาและมือซ้ายบรรเลงโน้ตที่มีรูปแบบจังหวะเดียวกัน อาจเป็นโน้ตเดียวกันหรืออาจเป็นโน้ตต่างกันที่เป็นแนวประสาน

6.9.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : เรียนรู้สไตล์เพลงแบบบูกีวูกี ลีลาทำนองและเสียงประสานที่สร้างจากลักษณะจังหวะประจุด (dotted rhythm) รวมทั้งลักษณะจังหวะขัดที่นำมารวมกันเป็นรูปแบบจังหวะที่ซับซ้อนขึ้น การวางตัวหยุดในตำแหน่งท้ายประโยคเพลงที่สร้างความเงียบอย่างฉับพลัน ซึ่งเป็นเทคนิคการใช้ความเงียบในการเน้นจังหวะให้เพลงมีความน่าตื่นเต้นและเพิ่มความคมชัดให้แก่รูปแบบจังหวะได้อย่างดี

ด้านการเคลื่อนไหว : การฝึกก้าวเท้าตามแนวเบสด้วยการก้าวเดินไปข้างหน้าตามทิศทางของเสียงที่สูงขึ้น ก้าวถอยหลังเมื่อทิศทางของเสียงต่ำลง และการย่ำเท้าอยู่กับที่เมื่อโน้ตซ้ำที่เดิม เรียนรู้ความสำคัญของตัวหยุดในแง่ของการเคลื่อนไหว การควบคุมสมดุลของร่างกายในขณะที่ต้องหยุดเคลื่อนไหวแบบฉับพลับ แล้วเริ่มเคลื่อนไหวเมื่อดนตรีเริ่มบรรเลงอย่างทันท่วงที รวมถึงการฝึกตบมือตามรูปแบบจังหวะที่สร้างจากจังหวะประจุดและจังหวะขัด

6.9.2 โครงสร้างของบทฝึก

เนื้อหาดนตรีบทฝึกนี้อยู่ในกุญแจเสียง Eb เมเจอร์ตลอดทั้งเพลง แต่มีการเปลี่ยนลีลาจังหวะในแนวมือซ้าย บทฝึกนี้จึงแบ่งออกเป็นตอนที่สำคัญได้ 3 ตอน ตามลักษณะจังหวะที่เปลี่ยนแปลงไปดังนี้

ตอน A ห้องที่ 1-18

ตอน A มีการใช้เสียงประสานแบบโครมาติกมาใช้ ทำให้การประสานเสียงดูสละสลวยขึ้น ในห้องที่ 8-9 มีโน้ตมือขวาไล่ลงเป็นแนวโครมาติก จาก C-B-Bb-A ในขณะที่มือซ้ายไล่ลงตามลงมาด้วยการซ้ำ 2 ครั้ง ในช่วงห้องที่ 8-10 เป็นการเดินเบสคล้ายลีลาการบรรเลงของดับเบิลเบสในเพลงบลูส์ ที่มีการเดินโน้ตตามคอร์ดที่เปลี่ยนไป การไล่เสียงลงเป็นขั้นมักพบในบทเพลงบลูส์ ที่โน้ตเคลื่อนทีละน้อยสร้างความคลุมเครือของโทนาลิตี การใช้คอร์ดยืม (borrowed chord) คอร์ดที่ไม่ได้

อยู่ในกุญแจเสียงหลักมาใช้ เช่น คอร์ด G7 ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 8 ที่ปรากฏโน้ต B♮ ที่ยืมคอร์ดมาจากกุญแจเสียง C ไมเนอร์ซึ่งเป็นกุญแจเสียงไมเนอร์สัมพันธ์ หรือคอร์ด F7 ในจังหวะที่สามของห้องที่ 9 เป็นคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ระดับสองของคอร์ด B♭ เมเจอร์ ทำให้ตอน A มีเสียงประสานที่ร่วมสมัย

ตัวอย่างที่ 6.39 ส่วนนำในห้องที่ 1-3 เพื่อเตรียมส่งเข้าสู่ตอน A ที่ทำนองตอน A สร้างจากลักษณะจังหวะประจุด มือซ้ายมีแนวเดินเบสคล้ายลีลาการบรรเลงของดับเบิลเบส

ตอน B ห้องที่ 19-29

ตอน B มีการนำโมทีฟของทำนองแรกตอน A กลับมาแต่มีการเปลี่ยนจังหวะให้สั้นลงและเติมโน้ตเพิ่มข้างท้าย ห้องที่ 19-20 เปรียบเทียบกับห้องที่ 3-4 ในตัวอย่างที่ 6.39 ทำนองเปลี่ยนไปเป็นเริ่มที่จังหวะที่ตกแทนการขึ้นที่จังหวะยก การเปลี่ยนช่วงเสียงให้สูงขึ้นในการบรรเลงช่วยสร้างสีสันใหม่ให้กับตอน B ทำนองยังคงใช้โน้ตโครมาติกมาสร้างสีสันให้คล้ายการด้นสด การเปลี่ยนแปลงจังหวะของแนวประกอบมือซ้ายเป็นลักษณะจังหวะประจุดทำให้ลีลาเปลี่ยนเป็นความคึกคัก เนื่องจากมีการแบ่งส่วนจังหวะที่ถี่ขึ้น รวมถึงจังหวะประจุดเสริมความมีพลังของตอน B ได้อย่างน่าสนใจ ในห้องที่ 24 คอร์ดในจังหวะที่ 3 มีการแปลง A♭ ให้กลายเป็น A♮ เพื่อเป็นสมาชิกของคอร์ด D7 ซึ่งเป็นคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ทำหน้าที่เป็นโดมินันท์ระดับสองให้แก่คอร์ด G ไมเนอร์ซึ่งเป็นคอร์ดซุปเปอร์โทนิก แต่มีคอร์ด Bb ในห้องที่ 25 ซึ่งเป็น คอร์ดโดมินันท์มาคั่นกลางจึงไม่ได้เกลาเข้าสู่คอร์ด G ไมเนอร์ทันที

ตัวอย่างที่ 6.40 การย้ายช่วงเสียงและการเปลี่ยนแนวประสานมือซ้ายเป็นจังหวะประจุดในตอน B ทำให้พลังและสีสันเปลี่ยนไปอย่างน่าสนใจ

ตอน C ห้องที่ 30-42

ตอน C มีความใกล้เคียงกับตอน A ในด้านทำนองและเสียงประสาน ห้องที่ 30-31 มีการบรรเลงทบแนวเสียงของมือขวาและมือซ้ายที่เป็นช่วงคู่แปดซ้อน (double octave) ทำให้ลีลาจังหวะมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน แล้วขยายเสียงดังขึ้นเพื่อนำเข้าสู่จุดพัก (cadence) คอร์ดโทนิก โดยมีคอร์ด F ไมเนอร์ทบเจ็ด หรือคอร์ดทบเจ็ดซุปเปอร์โทนิก (supertonic seventh chord) ที่มาประดับโทนิกคอร์ดในห้องที่ 33 ดังนั้นจึงมีเสียงประสานที่ต่างไปจากการประสานเสียงตามแบบแผน ทำนองหลักใช้ทำนองเดียวกับตอน A แต่ตอน C มีการเพิ่มโน้ตในแนวเสียงประสานของมือซ้าย ทำให้เนื้อดนตรีตอน C หนาแน่นขึ้นกว่าตอน A โดยเฉพาะช่วงห้องที่ 34 -39 ตอน C มีการใช้คอร์ดที่เข้มข้นขึ้นด้วยการใช้คอร์ดยืมและคอร์ดโดมินันท์ทบเจ็ดรวมทั้งคอร์ดพลิกกลับ

ตัวอย่างที่ 6.41 ตอน C มีการเพิ่มเนื้อดนตรีให้หนาแน่นขึ้นในแนวคอร์ดประสาน ทำให้ ได้ยินเสียงคอร์ดที่สมบูรณ์ขึ้นกว่าตอน A

6.9.3 ขั้นตอนการฝึก

1) ตอน A ผู้เรียนเดินก้าวเท้าตามจังหวะด้วยท่าทางที่อิสระให้สอดคล้องกับสไตล์เพลง จากนั้นฝึกโสตประสาทด้วยการฟังแนวเบสที่เคลื่อนไป หากเสียงสูงขึ้นให้ก้าวเท้าไปข้างหน้า เสียงต่ำลงให้ก้าวถอยหลัง หากเสียงซ้ำอยู่ที่โน้ตเดิมให้ย่ำเท้าอยู่กับที่ อาจเพิ่มการทำจังหวะแขนตามอัตราจังหวะสี่เมื่อมีความพร้อม

2) ตอน B ผู้เรียนจับมือเป็นวงกลมวงใหญ่ เมื่อเริ่มห้องที่ 19 ให้ผู้เรียนกระโดดสไลด์ไปทางทิศตามเข็มนาฬิกา จำนวน 4 ห้อง รวม 16 จังหวะ เมื่อมีการเปลี่ยนไปที่คอร์ด Ab ในห้องที่ 23 ให้เปลี่ยนเป็นสไลด์ไปทางทิศทวนเข็มนาฬิกาจบครบ 4 ห้อง ผู้เรียนฟังการเปลี่ยนคอร์ดไปที่ Eb ในห้องที่ 27 ให้เปลี่ยนทิศทางการสไลด์ จบลงด้วยด้วยการย่ำเท้าด้วยน้ำหนักตามรูปแบบจังหวะในห้องที่ 29

3) ตอน C หลังจากตัวหยุดในห้องที่ 30 ให้ผู้เรียนต่างเดินแยกย้ายจากวงกลมไปตามความเร็วของชีพจรจังหวะในทิศทางอิสระ เมื่อได้ยินเสียงคอร์ดในห้องที่ 33 ให้ก้าวเท้าเดินตามชีพจรจังหวะโดยตบมือด้นจังหวะที่สอดคล้องกับดนตรี

6.9.4 กิจกรรมเสริม

1) คอร์ดในมือซ้ายของตอน C ตั้งแต่ห้องที่ 34-37 มาฝึกโสตทักษะ โดยให้ผู้เรียนฝึกฟังคุณสมบัติของคอร์ดว่าเป็นคอร์ดประเภทใด เมเจอร์ ไมเนอร์ คอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ ด้วยการฟังสีสันของคอร์ด

2) นำรูปแบบจังหวะของทำนองในมือขวาของตอน B มาศึกษาลักษณะจังหวะขัด ที่เกิดขึ้นจากการใส่เครื่องหมายโยงเสียงไปสู่โน้ตตัวดำในจังหวะที่หนึ่งของห้องถัดไป ทำให้เกิดความรู้สึกคล้ายการถูกดึงให้การเน้นมาถึงล่วงหน้า ในวิชาการฝึกจังหวะเรียกว่าเป็น จังหวะขัดที่เกิดก่อนจังหวะที่หนึ่ง

3) อาจนำบทฝึกนี้มาให้ผู้เรียนกลุ่มย่อยนำไปออกแบบท่าทางประกอบ โดยให้แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างที่เกิดขึ้นทั้ง 3 ตอนอย่างชัดเจน โดยผู้เรียนสามารถกำหนดเรื่องราว สถานที่ ตัวละครตามจินตนาการอย่างสร้างสรรค์ แล้วนำมาแสดงให้ทุกกลุ่มได้ชมเพื่อแลกเปลี่ยนความคิดเห็น

6.10 ระดับสูง บทฝึกที่ 10 NE 30

บทฝึกนี้เป็นบทฝึกสุดท้ายในการฝึกสรีระสัมพันธ์ในระดับสูง ลักษณะพิเศษของบทฝึกนี้ได้แก่ สำเนียงแบบพื้นบ้านที่มีจังหวะคล้ายเพลงสำหรับการระบำ กลิ่นไอของดนตรีภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทย การใช้รูปแบบจังหวะขัดที่เสริมด้วยจังหวะออสตินาโตหรือแนวซ้ำยืนพื้น แนวทำนองในมือซ้ายที่มีรูปแบบจังหวะที่บรรเลงซ้ำไปมาตลอดทั้งตอน A และแนวออสตินาโตนี้มีการซ้ำกลับมาในตอน A ย้อนกลับ

6.10.1 วัตถุประสงค์ของการฝึก

ด้านดนตรี : ฝึกโสตทักษะโดยการร้องโน้ตในบันไดเสียงเพนตาโทนิกที่เริ่มจาก D และ A การฝึกร้องทำนองในตอน A และ B ที่สร้างจากโน้ตในบันไดเสียงเพนตาโทนิก การฝึกรักษารูปแบบจังหวะของแนวออสตินาโตในมือซ้ายด้วยการตบมือหรือตบตัก ในขณะที่ร้องทำนองไปในเวลาเดียวกัน เป็นการฝึกทำแนวสอดประสาน 2 แนวด้วยตนเอง การฝึกนี้ต้องใช้สมาธิในการแยกประสาทและควบคุมการเคลื่อนไหวให้ยึดถือรูปแบบจังหวะออสตินาโตอย่างเคร่งครัด

ด้านการเคลื่อนไหว : เคลื่อนไหวร่างกายเพื่อแสดงอารมณ์ความรู้สึกเพื่อถ่ายทอดบุคลิกตลอดจนคุณลักษณะของเพลงในด้านบรรยากาศ รูปแบบจังหวะที่แตกต่างกันในตอน A ที่มีความเด็ดเดี่ยวกล้าหาญ ส่วนตอน B เคลื่อนไหวร่างกายอย่างเต็มไปด้วยความรู้สึกเพื่อแสดงความอ่อนหวานและสง่างามของทำนอง ฝึกพัฒนาการเคลื่อนไหวทุกส่วนของร่างกายไม่ใช่เพียงการเคลื่อนไหวเฉพาะ ท่อนแขนตามความเคยชิน การเคลื่อนไหวต่อเนื่องไม่สะดุดต้องอาศัยความแข็งแรงและการควบคุมของกล้ามเนื้ออย่างมีสติ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.10.2 โครงสร้างของบทฝึก

เนื้อหาดนตรีบทฝึกนี้มีศูนย์กลางเสียงอยู่ที่โน้ต D โดยทำนองและเสียงประสานเกิดจากการนำโน้ตทั้ง 5 ตัว ได้แก่ D F G A C (D) มาใช้โดยมี D เป็นศูนย์กลางเสียง การเลือกโน้ตที่ปรากฏในแนวทำนองที่ทำให้เกิดสำเนียงเพนตาโทนิก (pentatonic) โดยจะใช้เพียงโน้ต 5 ตัว ดังนี้

ส่วนนำ ห้องที่ 1-4

ห้องที่ 1-4 เป็นส่วนนำที่แนะนำแนวออสตินาโตในแนวเบสมือซ้าย ที่สร้างจากโน้ตในบันไดเสียง D เพนตาโทนิก การเน้นให้ได้ยินเสียงขั้นคู่สองเมเจอร์ระหว่างโน้ต D กับโน้ต C ในแนวมือซ้าย เพื่อต้องการสร้างบรรยากาศแบบไทย โดยไม่มีโน้ตลีดดิงอย่างในกุญแจเสียงไดอาโทนิกแบบกุญแจเสียงเมเจอร์หรือไมเนอร์ มือขวาเป็นคอร์ดที่เติมจังหวะให้แก่แนวเบสมือซ้าย ลักษณะจังหวะเกิดขึ้นในจังหวะเบาของห้องทำให้ได้ความรู้สึกจังหวะขัด แบบแนวการบรรเลงเครื่องจังหวะแบบไทย

ตัวอย่างที่ 6.42 ส่วนนำเริ่มด้วยแนวออสตินาโตในมือซ้ายที่จะบรรเลงซ้ำไปตลอดตอน A

ตอน A ห้องที่ 5-18

ทำนองหลักตอน A เริ่มในห้องที่ 5 ในมือขวา ลักษณะจังหวะของทำนองเป็นจังหวะขัดที่ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นและโน้ตเขบ็ตประจุด แนวทำนองมีการทบขั้นคู่เพื่อให้มีเนื้อดนตรีที่หนาขึ้น เพื่อไม่ให้ถูกแนวออสตินาโตที่มีเสียงต่ำกว่าบดบัง แนวออสตินายังคงดำเนินต่อเนื่องมาจากส่วนนำไปจนกระทั่งจบตอน A

ตัวอย่างที่ 6.43 แนวทำนองตอน A อยู่ในมือขวาที่มีรูปแบบจังหวะขัดและจังหวะประจุด

ตอน B ห้องที่ 19-31

ห้องที่ 15-17 เป็นช่วงที่มีโน้ตเขบ็ตสองชั้นวิ่งอย่างแพรวพราวในลีลาคล้ายระนาด เพื่อเป็น ส่วนเชื่อมเข้าสู่ตอน B อย่างน่าติดตาม ตอน B มีการย้ายไปใช้โน้ต 5 ตัว ที่เริ่มด้วยโน้ต A ที่ประกอบด้วย A C D E G (A) ที่มีสำเนียงเพนตาโทนิก ให้บรรยากาศแบบไทย

การเปลี่ยนไปสู่กุญแจเสียงที่มีโน้ตตัว A เป็นศูนย์กลางเสียง การเปลี่ยนจากศูนย์กลางเสียงที่ D ไปที่ A จึงเป็นการทดเสียงขึ้นคู่ห้าเพอร์เฟค (perfect fifth) ทำให้ตอน B มีท่วงทำนองอยู่ในช่วงเสียงที่ชัดสดใสกว่าในตอน A ส่วนทำนองตอน B มีลีลาที่อ่อนช้อยกว่าตอน A เนื่องจากมีการใช้โน้ตยาวเป็นส่วนใหญ่ บรรยากาศของตอน B มีความขลังจากทำนองที่มีความนิ่งขึ้น มีความจดจ่อมากขึ้น การประสานเสียงในมือซ้าย มีการใช้โน้ตแนวเดียวแสดงลักษณะเสียงที่เรียบง่ายแบบดนตรีตะวันออก เปรียบได้กับเสียงของฆ้องวงที่หนุนแนวทำนองด้วยทำนองสอดประสานที่สง่างาม

ตัวอย่างที่ 6.44 ห้องที่ 16-18 เป็นส่วนเชื่อมเข้าสู่ตอน B ที่เปลี่ยนเป็นลีลาช้าแต่สง่างาม

ตอน A ย้อนกลับ ห้องที่ 32-35

ห้องที่ 30-31 เป็นส่วนเชื่อมนำกลับไปสู่ตอน A ย้อนกลับในห้องที่ 32 ตอน A ย้อนกลับย้ายกลับมาที่ D ที่เป็นศูนย์กลางเสียง ซึ่งมีลักษณะใกล้เคียงกับตอน A เดิม การย้อนกลับตอน A ทำให้บทฝึกเปลี่ยนจากลีลาช้าเป็นสิ่งที่ตรงกันข้าม โดยมีการนำความคึกคักของจังหวะขัดและจังหวะประจุดกลับมาทบทวนอีกครั้ง ก่อนเข้าสู่ช่วงโคดาหรือช่วงหางเพลง

ตัวอย่างที่ 6.45 ตอน A ย้อนกลับมาในห้องที่ 32 โดยมีส่วนเชื่อมกลับเข้ามาอย่างลงตัว

โคดา ห้องที่ **36-44**

ก่อนจบเพลงมีส่วนโคดาหรือช่วงหางเพลง มีการดัดแปลงส่วนท้าย ให้มีความน่าสนใจด้วยการนำโมทีฟจังหวะที่นำมาจากบางส่วนของแนวออสตินาโต ดังจังหวะของมือซ้ายในห้องที่ 36 การนำคอร์ดแทรกในมือขวากลับมาทวนความจำให้ได้ยินความเดิมแต่ไม่ได้นำกลับมาทั้งหมด แต่เป็นเพียงเลือกบางคอร์ด มีการเพิ่มการใช้ตัวหยุดให้เกิดช่องว่างที่ดึงความสนใจ จังหวะที่สามมักถูกกำหนดให้หยุด เป็นการทำลายความรู้สึกที่จำเจให้เปลี่ยนเป็นความน่าสนใจ ผู้บรรเลงและผู้เรียนต้องอาศัยการนับจังหวะที่แม่นยำจึงสามารถรักษารูปแบบจังหวะที่มีตัวหยุดเช่นนี้ได้

ตัวอย่างที่ 6.46 การนำโมทีฟจังหวะของแนวออสตินาโตของตอน A มาประยุกต์ในท่อนโคดา และเพิ่มเติมความน่าสนใจด้วยตัวหยุด

6.10.3 ขั้นตอนการฝึก

1) ตอน A ผู้เรียนเตรียมนับจังหวะในส่วนนำเพื่อเริ่มการเคลื่อนไหวในห้องที่ 3 โดยให้ตบมือตามแนวออสตินาโต ในขณะที่ร้องทำนองตามแนวมือขวา

2) ตอน B ผู้เรียนฝึกการแสดงออกทางอารมณ์เพลงด้วยรูปแบบการเคลื่อนไหวที่ตรงกันข้ามกันอย่างสิ้นเชิงระหว่างตอน A ที่มีความกล้าหาญเข้มแข็ง ต่างจากตอน B ที่อ่อนหวานควรเคลื่อนไหวด้วยท่าทางที่อ่อนช้อยแต่สง่างาม

3) ตอน A ย้อนกลับ ผู้สอนบรรเลงเฉพาะแนวแนวออสตินาโตในมือซ้าย ผู้เรียนฝึกร้องแนวทำนอง พร้อมทั้งทำจังหวะแขนตามอัตราจังหวะสี่ โดยรักษาความสม่ำเสมอของจังหวะให้คงที่

4) โคดา ฝึกการนับจังหวะ โดยให้พยายามรักษาตำแหน่งของตัวหยุดให้ครบถ้วน ฝึกย่ำเท้าตามรูปแบบจังหวะของมือซ้าย พร้อมทั้งตบมือตามแนวคอร์ดในมือขวา

6.10.4 กิจกรรมเสริม

1) อาจนำตอน B มาฝึกการฟังแยกแนวเสียง โดยเมื่อผู้สอนบรรเลงให้พยายามเริ่มฟังจดจ่อที่แนวเสียงสูงก่อน เนื่องจากเสียงสูงมักได้ยินเด่นออกมามากกว่าแนวเสียงต่ำ จึงควรฝึกฟังเสียงสูงก่อน เพื่อเรียนรู้และจำทำนองโดยเร็วที่สุด ผู้สอนบรรเลงซ้ำ ให้ผู้เรียนฟังจดจ่อที่แนวเสียงต่ำ ฟังทิศทางของแนวสอดประสานว่าไปในทิศทางเดียวกันหรือตรงกันข้าม

2) อาจนำบทฝึกมาผูกโยงเป็นเรื่องสั้นที่มีตัวละครที่มีบุคลิกที่แตกต่างกันตามลักษณะของเพลงตอน A และตอน B อาจมีตัวละครที่มีบุคลิกที่แตกต่างมาแทนดนตรีแต่ละตอน

3) ให้ผู้เรียนลองคิดหาโมทีฟและรูปแบบจังหวะใหม่ที่สามารถนำมาเป็นแนวออสตินาโต ทดลองนำมาประยุกต์ใช้กับเพลง เพื่อศึกษาความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นว่าทำให้บทฝึกเปลี่ยนแปลงไปในด้านใดบ้าง แล้วนำมาอภิปรายในชั้นเรียน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 7
บทสรุป

7.1 สรุปกระบวนการสร้างสรรค์

สิ่งที่ทำให้บทฝึกสรีระสัมพันธ์มีลักษณะพิเศษมากกว่าเป็นเพียงดนตรีสำหรับบรรเลงด้วยเปียโน กล่าวคือ กิจกรรมการฝึกให้ความสนใจกับระบบการทำงานของสมองที่ควบคุมร่างกาย การมีระบบกล้ามเนื้อที่พร้อมในการปฏิบัติเครื่องดนตรีรวมถึงการเข้าใจในเรื่องจังหวะนั้น ไม่เพียงพอในการเป็นนักดนตรีที่มีคุณภาพ ถึงแม้นักเรียนดนตรีมีทักษะและความรู้ดนตรีที่ค่อนข้างดี หากผู้เรียนยังไม่สามารถควบคุมร่างกายให้ตอบสนองต่อดนตรีอย่างคล่องแคล่วและพอเหมาะพอดี แสดงว่ายังขาดทักษะของความเป็นนักดนตรี ดังนั้นรูปแบบกิจกรรมและกิจกรรมเสริมจึงให้ความสนใจในการในเรื่องการพัฒนาการสื่อสารของสมองและร่างกาย การเพิ่มศักยภาพของระบบการสื่อสารของสมองในการรับรู้วิเคราะห์สิ่งต่างๆ ที่เกิดจากการได้ฟังดนตรีด้วยการตอบสนองอย่างถูกต้องและว่องไว ตลอดจนการทำงานร่วมกันระหว่างการควบคุมกล้ามเนื้อในการเคลื่อนไหว การรับรู้ความรู้สึกและการรับรู้ด้วยประสาทสัมผัส รวมทั้งความสามารถในการปรับร่างกายให้เคลื่อนไหวอย่างพอเหมาะพอดี ไม่ใช้แรงมากหรือน้อยเกินไป เพื่อตอบสนองต่อสิ่งรอบข้าง ไม่ว่าจะเป็นพื้นที่ว่าง ผู้คน หรือการรู้จักเคลื่อนไหวเมื่อได้ยินเพลงในลักษณะต่างๆ แล้วสามารถเคลื่อนไหวร่างกายตอบสนองตามความเหมาะสม เพื่อเรียนรู้และทำความเข้าใจสาระดนตรีอย่างถ่องแท้

ผลงานวิจัยสร้างสรรค์ *สรีระสัมพันธ์ : กระบวนการพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรีโดยใช้แบบฝึกดนตรีเพื่อการเคลื่อนไหว* ทั้ง 30 บทนี้ เป็นการสร้างสรรค์บทฝึกประกอบกิจกรรมการเคลื่อนไหวเพื่อเรียนรู้สาระดนตรี โดยเริ่มจากบทฝึกระดับต้น ระดับกลางจนถึงระดับสูง โดยเรียงลำดับขั้นของการฝึกตามความยากง่ายของกิจกรรมเคลื่อนไหวกับดนตรี แต่ละบทฝึกมีลักษณะพิเศษและมีบุคลิกทางดนตรีที่หลากหลายมุ่งเน้นการพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรี โดยเฉพาะการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกที่หลากหลาย กิจกรรมที่นำบทฝึกมาบรรเลงประกอบการเคลื่อนไหวร่างกายในรูปแบบต่างๆ การใช้สื่อการสอนเช่น กลอง ผ้า ลูกบอลหรือยางยืดที่ทำให้ดนตรีกลายเป็นสิ่งที่มองเห็นได้ ไม่เพียงแต่ใช้การฟังหรือการทำความเข้าใจเพียงอย่างเดียวเหมือนที่ผ่านมา ดังนั้นร่างกายหรือสรีระจึงเปรียบเสมือนเครื่องดนตรีชิ้นแรกสุด ที่สามารถถ่ายทอดองค์ประกอบและอารมณ์ดนตรีได้อย่างไร้ข้อจำกัด

การพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรีตามแนวของสรีระสัมพันธ์ เน้นที่การปฏิบัติมาก่อนทฤษฎี คือ การให้ผู้เรียนทำความเข้าใจสาระดนตรี ในสาระที่สำคัญ เช่น ความดังเบา ช้าเร็ว อัตราจังหวะ อารมณ์เพลงผ่านกระบวนการเคลื่อนไหวร่างกายทุกส่วน ด้วยการร้องเพลง เต้นรำ และเล่น

เครื่องดนตรี อาจเริ่มจากการเล่นเครื่องเคาะจังหวะ ความตื่นตัวของผู้สอนและผู้เรียน การแลกเปลี่ยนความคิด ที่เกิดขึ้นระหว่างผู้เรียนในระหว่างทำกิจกรรมการฝึกในชั้นเรียนเป็นเอกลักษณ์ของกระบวนการสอนดนตรีสรีระสัมพันธ์

รูปแบบการเล่นเกมดนตรี ที่สร้างสรรค์ขึ้นในกระบวนการสอนดนตรีสรีระสัมพันธ์ เพื่อเสริมสร้างศักยภาพของสมองและกระตุ้นให้ผู้เรียนได้ใช้ประสาทสัมผัสในกระบวนการเรียนรู้อย่างครบวงจร แฝงความสนุกท้าทายที่ช่วยกระตุ้นให้เกิดการพัฒนาความตั้งใจจดจ่อ การพัฒนาสมาธิ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เกมดนตรีช่วยกระตุ้นความคิดสร้างสรรค์ ที่ถูกแฝงไว้ให้ผู้เรียนได้แสดงออกมาอย่างเหมาะสมและเป็นธรรมชาติด้วย การร้องเพลง การเคลื่อนไหว การเต้นรำ การตีกลอง การเล่นเครื่องทำจังหวะ รวมถึงการใช้สื่อสร้างสรรค์ประกอบการทำกิจกรรม เช่น ลูกบอลยาง ลูกเทนนิส ห่วงพลาสติก ผ้าโปร่งหลากสี ยางยืด ผ้าผืนใหญ่ เป็นสื่อที่ช่วยกระตุ้นจินตนาการและการแสดงออกทางดนตรีได้อย่างดี

7.2 การเผยแพร่ผลงาน

ผู้วิจัยได้เผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ *สรีระสัมพันธ์ : บทฝึกเพื่อการพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรีโดยใช้บทฝึกดนตรีเพื่อการเคลื่อนไหว* ในรูปแบบบรรยายประกอบการสาธิตกิจกรรม ในวันอังคารที่ 9 มิถุนายน พ.ศ.2558 ระหว่างเวลา 10.30 – 12.00 น. ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทฝึกประกอบกิจกรรมการฝึกจำนวน 18 บทฝึก จากจำนวนทั้งสิ้น 30 บท นำมาบรรยายถึงขั้นตอนการสร้างสรรค์ ได้เชิญนักเรียนดนตรีจากสถาบันดนตรียูริทธมิกส์เซ็นเตอร์ อายุตั้งแต่ 3-12 ปี จำนวน 15 คน มาทำการสาธิตกิจกรรมดนตรีในระดับต้นและกลาง ส่วนกิจกรรมระดับสูง สาธิตโดยผู้เรียนในระดับอุดมศึกษาและครูสอนดนตรี บุคคลทั่วไปที่สนใจร่วมกิจกรรมซึ่งมีทั้งสิ้น 11 คน

7.3 อภิปราย

สิ่งที่ผู้วิจัยค้นพบระหว่างการเตรียมงานเผยแพร่ ได้แก่ กิจกรรมจากบทฝึกสามารถพัฒนาให้หลากหลายได้ด้วยการปรับรูปแบบและสื่อที่นำมาใช้ประกอบกิจกรรม อายุและวัยวุฒิของผู้เรียนมีส่วนสำคัญมากในการพิจารณาเลือกรูปแบบกิจกรรม ตลอดจนการคัดเลือกสื่อที่นำมาใช้ในการฝึก เช่น เด็กอนุบาลจะไม่สามารถเด้งลูกบอลลงบนพื้น เนื่องจากการควบคุมกล้ามเนื้อและทักษะการมองเห็นยังไม่สัมพันธ์กับการเคลื่อนไหวแขนที่ทันท่วงที จึงอาจรับบอลพลาด แต่สามารถกลิ้งลูกบอลหรือโยนลูกบอลขึ้นในอากาศแล้วรับตามจังหวะได้

ปัญหาที่พบในวันเผยแพร่ผลงาน แม้การสาธิตกิจกรรมจะกระทำได้ครบตามที่ตั้งใจไว้ แต่นักเรียนสาธิตยังขาดความพร้อมเนื่องจากข้อกำหนดเรื่องเวลาที่จำกัด เพียง 2 สัปดาห์ในการ

เตรียมฝึกซ้อมจำนวน 18 กิจกรรม การเปลี่ยนอุปกรณ์ เช่น ผ้า กลอง ลูกบอล ริบบิ้นต่างๆ ที่นำมาใช้ในการสาธิตเป็นสาเหตุให้เกิดรอยต่อระหว่างกิจกรรม รวมทั้งกิจกรรมในระดับกลางและสูงที่ต้องใช้สมาธิในการทำมีความท้าทาย จึงต้องการเวลาในการฝึกซ้อมจึงจะสามารถแสดงได้อย่างมีประสิทธิภาพมากกว่าที่เป็น

แม้ผู้เรียนที่เป็นวัยรุ่นหรือผู้ใหญ่ที่มีความรู้ทางดนตรีเป็นอย่างดี หากไม่เคยได้รับการฝึกฝนร่างกายให้ทำงานอย่างประสานสัมพันธ์ มีความลำบากในการบังคับควบคุมแขนและขาให้ปฏิบัติรูปแบบจังหวะที่แม่นยำ ดังนั้นจึงควรย้อนกลับไปฝึกกิจกรรมที่เริ่มจากระดับต้นหรือกิจกรรมที่ง่ายกว่าอย่างเป็นลำดับขั้น เพื่อพัฒนาทักษะการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ของร่างกายอย่างเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน การถ่ายทอดและตีความบทเพลงจึงจะมีประสิทธิภาพตามที่ควรจะเป็น

ผู้วิจัยจึงตั้งใจที่จะนำบทฝึกและขั้นตอนการฝึกรวมเล่มเพื่อพิมพ์เผยแพร่ วางแผนจัดการระบบการอบรมกระบวนการฝึกและการนำไปใช้อย่างละเอียดให้แก่ครูดนตรีและบุคคลทั่วไปที่สนใจในอนาคตข้างหน้า เพื่อให้งานสร้างสรรค์บทฝึกดนตรี สรีระสัมพันธ์นำไปใช้ได้จริง เพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุดแก่ครูดนตรีและผู้เรียนดนตรีที่ต้องการพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรี

7.4 ข้อเสนอแนะเพื่อการนำไปใช้

1. การนำบทฝึก สรีระสัมพันธ์ ไปใช้ในการสอนให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุด ผู้สอนควรฝึกบรรเลงบทฝึกและศึกษารูปแบบกิจกรรม และถ่ายทอดผู้เรียนควรศึกษาทำความเข้าใจขั้นตอนการฝึกอย่างละเอียด อาจฝึกซ้ำเพื่อทบทวนเพื่อให้เกิดความชำนาญ

2. ผู้สอนต้องคอยสังเกตการตอบสนองของผู้เรียนในด้านการทำความเข้าใจ วิธีการทำกิจกรรม ความเข้าใจในขั้นตอนการทำกิจกรรมการฝึก ผู้สอนควรปรับความเร็วของการบรรเลงให้สอดคล้องกับศักยภาพของผู้เรียนแต่ละกลุ่มอายุ

3. เด็กควรได้เรียนรู้และสัมผัสดนตรีจากภายในผ่านกระบวนการเคลื่อนไหวร่างกายก่อนที่จะเริ่มเรียนเครื่องดนตรีหากได้เรียนควบคู่ไปกับการเรียนเครื่องดนตรีจะส่งผลดีต่อพัฒนาการในการเติบโตทางดนตรี ที่ถึงพร้อมด้วยทักษะที่ครบถ้วน

4. บทฝึกแต่ละบทมีความยืดหยุ่นในด้านการบรรเลง อาจบรรเลงด้วยปฏิภาณตามความเหมาะสมแต่อยู่ภายใต้อัตราจังหวะและอัตราความเร็วที่กำหนด เหมาะสม ผู้สอนอาจหยุดบรรเลงหรือเริ่มต้นบรรเลงในตำแหน่งที่ไม่ได้มีการกำหนดไว้ พร้อมทั้งกำหนดสัญญาณดนตรีตามความคิดสร้างสรรค์ของผู้สอน เพื่อทำให้การฝึกมีชีวิตชีวาและดึงดูดใจผู้เรียน

7.5 ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัย

1. ควรมีการวิจัยเพื่อสร้างแบบฝึกที่อาจบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีประเภทอื่นนอกเหนือจากเปียโน อาจเป็นการรวมวงขนาดเล็ก เพื่อพัฒนาผู้เรียนให้ได้ยินเสียงเครื่องดนตรีหลากหลาย เพื่อพัฒนาในด้านไหวพริบทางจังหวะให้แก่นักเรียนในที่เรียนเครื่องดนตรี ตั้งแต่ระดับพื้นฐานไปจนถึงระดับสูง

2. ควรมีการวิจัยเทคนิคการสอนโสตทักษะด้วยแนวการสอนดนตรีด้วยการเคลื่อนไหวร่างกาย ในรูปแบบที่ต่างไปจากการฝึกโสตแบบดั้งเดิม เพื่อการสร้างสรรค์แบบฝึกสำหรับประกอบกิจกรรมพัฒนาโสตทักษะในระดับกลางไปถึงระดับอุดมศึกษาต่อไป

3. ควรมีการวิจัยเทคนิคการพัฒนาผู้เรียนกลุ่มเด็กพิเศษ ด้วยกิจกรรมดนตรีและการเคลื่อนไหว ด้วยการสร้างสรรค์แบบฝึกหรือเกมดนตรีเพื่อพัฒนาการตอบสนองเร็วด้วยการใช้สื่อการสอนประเภทต่างๆ ให้เหมาะสม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

รายการอ้างอิงภาษาไทย

ณรงคฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). การประพันธ์เพลงร่วมสมัย. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2552). พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์. กรุงเทพมหานคร: เกศกะรัต.

ธวัชชัย นาควงษ์. (2543). การสอนดนตรีสำหรับเด็กตามแนวคิดของโคได. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตร.

ธวัชชัย นาควงษ์. (2547). การสอนดนตรีสำหรับเด็กตามแนวคิดของคาร์ลออร์ฟ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

วิทยา ไล้ทอง. (2545). สาระดนตรีศึกษา: การสอนดนตรีออร์ฟ. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รายการอ้างอิงภาษาอังกฤษ

Abramson, R. M. (1973). *Rhythm Games for Perception and Congnition*. Pennsylvania Volkwein Bros.

Abramson, R. M. (1998). *Feel It*. New York: Warner Bros.

Black, J.-S., & Moore, S. F. (1997). *The Rhythm Inside*. Portland: Rudra Press.

Comeau, G. (1995). *Comparing Dalcroze, Orff and Kodaly*. Ontario: CFORP.

Dalcroze, E. J. (1920). *The Jaques-Dalcroze Method of Eurhythmics: Rhythmic Movement*. New York: The H.W.Gray Co.

Driver, E. (1951). *A Pathway to Dalcroze Eurhythmics*. London: Themas Nelson Sons, Ltd.

Greenhead, K. M. (2006). *The Ideas and Practice of Dalcroze Eurhythmics in the Contemporary World.* Paper presented at the The 27th International Society for Music Education World Conference, Kuala Lumpur.

Juntunen, M., Hyvonen, L. (2004). Embodiment in Musical Knowing: How body Movement Facilitates Learning with Dalcroze Eurhythmics. *British Journal of Music Education,* 21(2).

Mead, V. H. (1994). *Dalcroze Eurhythmics in Today's music classroom*. New York: Schott.

Pope, J. (2012). Orff and Dalcroze: Tributaries to a River of Musicianship. *Journal of The Australian Council of Orff Schulwerk,* 17(1), 35-40.

Spector, I. (1990). *The Work of Emile Jaques-Dalcroze*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.

Woods, D. G. (1987). Movement and general music: Perfect partners. *Music Educators Journal,* 74(3), 35-42.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

โน้ตเพลงชุดสรีระสัมพันธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ระดับต้น บทฝึกที่ 1 NE 1
Elementary Exercise no. 1, NE 1

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ระดับต้น บทฝึกที่ 2 NE 2
Elementary Exercise no. 2, NE 2

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

ระดับต้น บทฝึกที่ 3 NE 3
Elementary Exercise no. 3, NE 3

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

ระดับตัน บทฝึกที่ 4 NE 4
Elementary Exercise no. 4, NE 4

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

35
sf
mp
41
ff
f
C
48
pp
mp
mp
A
very smooth
54
mf
61
mp
mf
f
mf
67
mp
f
rit.

ระดับต้น บทฝึกที่ 5 NE 5
Elementary Exercise no. 5, NE 5

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

33
C
mf
f
p
42
Fine
D
♩ = 64-70
mf
mp
mp
50
mf
55
mf
60
D.C. al Fine
mp

ระดับต้น บทฝึกที่ 6 NE 6
Elementary Exercise no. 6, NE 6

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

30
p
mp
37
mf
♩. = 84-88
ff
44
A
mf
50
mp
f
55
mf
f

ระดับต้น บทฝึกที่ 7 NE 7
Elementary Exercise no. 7, NE 7

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

ระดับต้น บทฝึกที่ 8 NE 8
Elementary Exercise no. 8, NE 8

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ระดับตัน บทฝึกที่ 9 NE 9
Elementary Exercise no. 9, NE 9

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

30
C
f
36
D
ff
mf
42
mp
47
E
mf
51
f
54

ระดับตัน บทฝึกที่ 10 NE 10
Elementary Exercise no. 10, NE 10

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

ระดับกลาง บทฝึกที่ 1 NE 11
Intermediate Exercise no. 1, NE 11

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

ระดับกลาง บทฝึกที่ 2 NE 12
Intermediate Exercise no. 2, NE 12

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

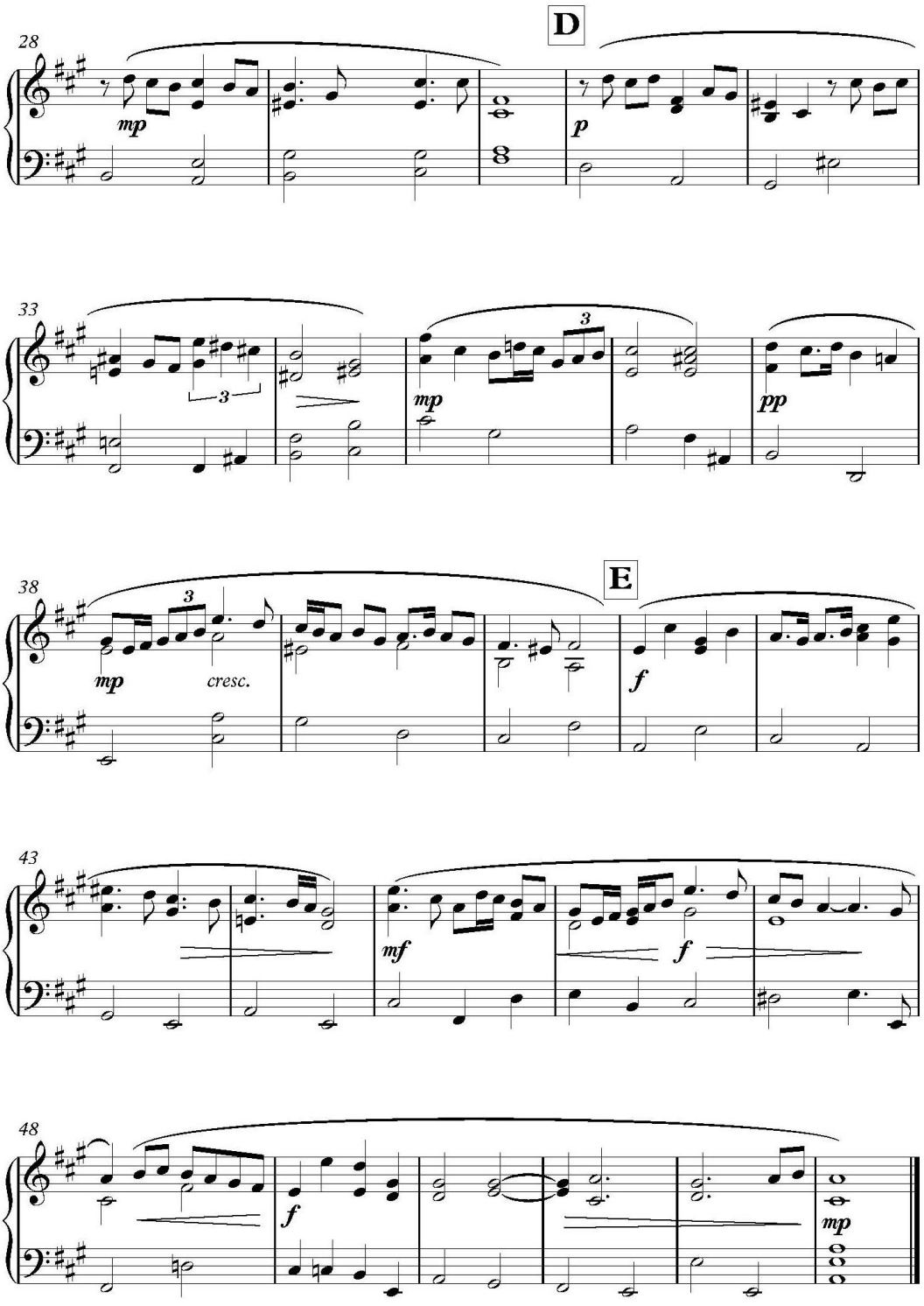
ระดับกลาง บทฝึกที่ 3 NE 13
Intermediate Exercise no. 3, NE 13

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

ระดับกลาง บทฝึกที่ 4 NE 14
Intermediate Exercise no. 4, NE 14

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn



สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

ระดับกลาง บทฝึกที่ 5 NE 15
Intermediate Exercise no. 5, NE 15

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

32
3
35
f
39
D
mp
44
mf
49
p
53
mf
rit.

ระดับกลาง บทฝึกที่ 6 NE 16
Intermediate Exercise no. 6, NE 16

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

ระดับกลาง บทฝึกที่ 7 NE 17
Intermediate Exercise no. 7, NE 17

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ระดับกลาง บทฝึกที่ 8 NE 18
Intermediate Exercise no. 8, NE 18

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

ระดับกลาง บทฝึกที่ 9 NE 19
Intermediate Exercise no. 9, NE 19

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ระดับกลาง บทฝึกที่ 10 NE 20
Intermediate Exercise no. 10, NE 20

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

ระดับสูง บทฝึกที่ 1 NE 21
Advanced Exercise no. 1, NE 21

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

ระดับสูง บทฝึกที่ 2 NE 22
Advanced Exercise no. 2, NE 22

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ระดับสูง บทฝึกที่ 3 NE 23
Advanced Exercise no. 3, NE 23

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

26
A
mf
29
mp
33
C
p
f
39
mf
43
sfz
mf
48
AA

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

ระดับสูง บทฝึกที่ 4 NE 24
Advanced Exercise no. 4, NE 24

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

ระดับสูง บทฝึกที่ 5 NE 25
Advanced Exercise no. 5, NE 25

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

ระดับสูง บทฝึกที่ 6 NE 26
Advanced Exercise no. 6, NE 26

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

ระดับสูง บทฝึกที่ 7 NE 27
Advanced Exercise no. 7, NE 27

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

ระดับสูง บทฝึกที่ 8 NE 28
Advanced Exercise no. 8, NE 28

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

ระดับสูง บทฝึกที่ 9 NE 29
Advanced Exercise no. 9, NE 29

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

23
mp
27
C
ff
p
32
f
mp
36
f
39
ff

ระดับสูง บทฝึกที่ 10 NE 30
Advanced Exercise no. 10, NE 30

นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

สรีระสัมพันธ์ - นิลวรรณเา อึ้งอัมพร
Sareerasamphan - Nillawanna Eungamporn

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นิลวรรณา อึ้งอัมพร จบการศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เกียรตินิยมอันดับหนึ่ง เมื่อปี พ.ศ.2536 เรียนเปียโนกับอาจารย์สุดา พนมยงค์ ระดับปริญญาโท สาขาการสอนดนตรีตามแนวคิดของดัลโครส ยูริทธมิกส์ (Master of Music in Dalcroze Eurhythmics) และได้รับประกาศนียบัตรการสอนดนตรีตามแนวคิดของดัลโครส ยูริทธมิกส์ (Dalcroze Certificate) เป็นคนแรกของประเทศไทยจาก Longy School of Music เมืองเคมบริดจ์ มลรัฐแมสซาชูเซตส์ ประเทศสหรัฐอเมริกา

เมื่อปี พ.ศ.2540 ได้รับทุนไปศึกษาต่อที่ Dalcroze Institute สถาบันการสอนดัลโครส ยูริทธมิกส์ ณ กรุงเจนีวา ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ เมื่อปี พ.ศ.2551 ได้รับการแต่งตั้งอย่างเป็นทางการจากองค์กรสากล F.I.E.R. (International Federation of Eurhythmics Teachers)

ปัจจุบันเป็นผู้อำนวยการสอนสถาบันดนตรี ยูริทธมิกส์ เซ็นเตอร์ (Eurhythmics Center) ที่ได้ก่อตั้งขึ้นตั้งแต่ พ.ศ.2541 เป็นวิทยากรด้านการสอนดนตรีเด็กตามแนวคิดของดัลโครส ยูริทธมิกส์ บรรยายแก่นิสิต นักศึกษาทั้งในระดับปริญญาตรี ปริญญาโท คณะศิลปกรรม-ศาสตร์ และคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และมหาวิทยาลัยดนตรีชั้นนำอีกหลายแห่ง ร่วมมือกับผู้เชี่ยวชาญจากต่างประเทศจัดการอบรมพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรี แก่ครูดนตรีและบุคคลทั่วไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University