วิทยาลัยการดนตรี
มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ

Bansomdej Music Journal

ปีที่ 6 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม – ธันวาคม 2567

ISSN : 2985 - 0622 (Online)

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ

Bansomdej Music Journal

ปีที่ 6 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม – ธันวาคม 2567

ISSN : 2985-0622 (Online)

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ เป็นวารสารที่รวบรวมผลงานทางวิชาการ งานวิจัย และนวัตกรรมในศาสตร์และศิลป์ทางดนตรี เพื่อเป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนความรู้ เผยแพร่องค์ความรู้ ความคิด และทัศนะ รวมถึงความเคลื่อนไหวทางดนตรีในแง่มุมต่าง ๆ ซึ่งบทความที่ได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่ได้รับการกลั่นกรองจากกองบรรณาธิการและผ่านการตรวจคุณภาพของบทความโดยผู้ทรงคุณวุฒิตรวจสอบบทความ (Peer Reviewer) ซึ่งเป็นบุคคลภายนอกจากหลากหลายสถาบัน และไม่อยู่สังกัดเดียวกับผู้นิพนธ์ อย่างน้อย 3 คน

วัตถุประสงค์

1. เพื่อรวบรวมและเผยแพร่ความรู้ทางวิชาการทางด้านดนตรี
2. เพื่อส่งเสริมสนับสนุนให้เกิดการวิจัย และการพัฒนาองค์ความรู้ในวงการศึกษาทางด้านดนตรี
3. เพื่อเป็นแหล่งศึกษาค้นคว้าข้อมูล และแลกเปลี่ยนความรู้ทางด้านดนตรี

ขอบเขตของบทความ

บทความที่เกี่ยวข้องกับดนตรี ได้แก่ บทความวิจัย บทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์ บทความปริทัศน์ บทความวิจารณ์หนังสือ และบทความอื่น ๆ

กำหนดพิมพ์เผยแพร่รูปแบบอิเล็กทรอนิกส์ ปีละ 2 ฉบับ

ฉบับที่ 1 มกราคม – มิถุนายน

ฉบับที่ 2 กรกฎาคม – ธันวาคม

เจ้าของ วิทยาลัยการดนตรี
มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
1061 ซอยอิสรภาพ 15 ถนนอิสรภาพ
แขวงหิรัญรูจี เขตธนบุรี
กรุงเทพมหานคร 10600
โทรศัพท์ 02 – 473-7000 ต่อ 2100
https://so13.tci-thaijo.org/index.php/MusBSRU
อีเมล musicjournal.bsru@gmail.com

ภาพปก : *กล่องไม้ใส่เครื่องกำกับจังหวะและไม้ตี* จากเครื่องดนตรีชุด ‘เครื่องมอญร้อยปี’ เครื่องดนตรีชุดเดียวกัน ยังประกอบด้วยฆ้องมอญที่ออกแบบส่วนหัวและท้ายวงฆ้องทั้ง 4 โค้ง เป็นตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ รางระนาดเอก-รางระนาดทุ้ม รางระนาดเอกเหล็ก-รางระนาดทุ้มเหล็ก เครื่องหนัง ได้แก่ ตะโพนไทย ตะโพนมอญ-เปิงมางคอก กลองตุ๊ก-โทนชาตรี กลองแขก กระจังโหม่งที่แกะอักษร ‘สังเกตการณ์สังคีต’ และกล่องไม้เก็บเครื่องประกอบจังหวะ-อุปกรณ์ไม้ตี

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ
Bansomdej Music Journal ปีที่ 6 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม – ธันวาคม 2567

บรรณาธิการ

รศ.ดร.สุพัตรา วิไลลักษณ์

กองบรรณาธิการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รศ.ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์

มหาวิทยาลัยมหิดล
รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
ดร.นิพัต กาญจนะหุต

มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ศ.ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี

มหาวิทยาลัยรังสิต
ศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

มหาวิทยาลัยบูรพา
ผศ.ดร.จันทนา คชประเสริฐ

มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี
รศ.อรวรรณ บรรจงศิลป

มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
ผศ.ดร.สุขนิษฐ์ สะสมสิน
ผศ.ดร.วรินธร สีเสียดงาม
ผศ.ดร.เชาวน์มนัส ประภักดี

ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินบทความ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รศ.ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์

มหาวิทยาลัยมหิดล
รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์
ผศ.ดร.อนรรฆ จรัณยานนท์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
รศ.ดร.อัศนีย์ เปลี่ยนศรี

มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ศ.ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี
รศ.ดร.พงษ์พิทยา สัพโส

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผศ.ดร.ประพันธ์ศักดิ์ พุ่มอินทร์

มหาวิทยาลัยรังสิต
ผศ.ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี
รศ.อรวรรณ บรรจงศิลป

มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี
ดร.อรอุษา หนองตรุด

มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช
รศ.พัชธรกรณ์ เอื้อจิตรเมศ
ผศ.กฤตษิพัฒน์ เอื้อจิตรเมศ

มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย
ผศ.อดิวัชร์ พนาพงศ์ไพศาล

มหาวิทยาลัยราชภัฏราชนครินทร์
ผศ.ดร.ธีระวุฒิ กลิ่นด้วง

ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรี
รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
ดร.วานิช โปตะวนิช

บทบรรณาธิการ

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ ฉบับนี้ เป็นฉบับที่ 2 ของปีที่ 6 ซึ่งวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยาได้จัดทำวารสารนี้ขึ้น เพื่อเป็นพื้นที่ในการเผยแพร่องค์ความรู้ในลักษณะของบทความวิจัยและบทความวิชาการของนักศึกษา ครู อาจารย์ นักวิจัย และนักวิชาการในแวดวงวิชาการและวิชาชีพดนตรี โดยกำหนดให้มีการตรวจสอบคุณภาพของบทความ โดยผู้ทรงคุณวุฒิซึ่งเป็นบุคคลภายนอกจากหลากหลายสถาบัน และไม่อยู่สังกัดเดียวกับผู้นิพนธ์ อย่างน้อย 3 คน

บทความในวารสารนี้ประกอบด้วยบทความวิจัย จำนวน 10 บทความ ซึ่งมุ่งเน้นในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้ ทางปี่ชวาและกระบวนการบรรเลงเพลงบัวลอยยามสอง ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กลวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่เพลงเดี่ยวแขกมอญ สามชั้น กรณีศึกษา : ครูสุบิน จันทร์แก้ว แนวคิดและการบรรเลงซอไทยในวงดนตรีเอเชียเซเว่น (ASIA7) การถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) กรณีศึกษา ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ การศึกษากลวิธีการสอนทักษะทรอมโบนในระดับอุดมศึกษา การสร้างหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) แบบฝึกหัดทักษะฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานจากแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนเทศบาล 1 ตลาดเก่า การศึกษาและสืบสานภูมิปัญญาช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี การสร้างเครื่องดนตรีเสมือนดนตรีพื้นบ้านล้านนาด้วยโปรแกรม HISE การประพันธ์เพลงชุดปลากัดป่ามหาชัย และนิราศสุพรรณ : บทประพันธ์เพลงสำหรับวงเครื่องสายห้าชิ้น และเครื่องกระทบ

การจัดทำวารสารฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยความร่วมมือของหลายฝ่าย ตั้งแต่มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ผู้สนับสนุนงบประมาณ ผู้เขียนบทความ กองบรรณาธิการ และผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกซึ่งได้ให้ความกรุณาในการประเมินบทความ จึงขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้ด้วย

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ ฉบับนี้จะเป็นฉบับสุดท้ายที่ใช้รูปแบบเดิมในการจัดพิมพ์ โดยตั้งแต่ปีที่ 7 เป็นต้นไป จะมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการจัดพิมพ์เอกสารอ้างอิงเป็นข้อมูลภาษาอังกฤษ และจะพัฒนาคุณภาพการดำเนินงานในประเด็นต่าง ๆ เพื่อรองรับการผลักดันเพื่อเข้าสู่ฐานข้อมูลอาเซียน (ACI) ต่อไป

กองบรรณาธิการ

จริยธรรมของการตีพิมพ์ (Publication Ethics)

บทบาทและหน้าที่ของผู้นิพนธ์ (Duties of Authors)

1. ผู้นิพนธ์ต้องรับรองว่าบทความที่ส่งมานั้น ไม่เคยตีพิมพ์ที่ใดมาก่อน
2. ผู้นิพนธ์ต้องเขียนบทความตามรูปแบบที่วารสารกำหนดไว้ใน “คำแนะนำการเตรียมต้นฉบับ”
3. ผู้นิพนธ์ต้องอ้างอิงผลงานของผู้อื่น หากมีการนำมาใช้ในผลงานของตน โดยการอ้างอิงต้องถูกต้องตามรูปแบบของวารสาร
4. ผู้นิพนธ์ต้องนำเสนอผลงานตามข้อเท็จจริง ไม่มีการบิดเบือนข้อมูล หรือใช้ข้อมูลที่เป็นเท็จ
5. ผู้นิพนธ์ที่มีชื่อปรากฏในบทความ ต้องมีส่วนร่วมในการดำเนินการจริง
6. ผู้นิพนธ์ต้องระบุแหล่งทุนที่สนับสนุน (ถ้ามี)
7. ผู้นิพนธ์ต้องระบุผลประโยชน์ทับซ้อน (ถ้ามี)
8. ผู้นิพนธ์ต้องให้ความร่วมมือกับทางวารสารในการให้ข้อมูลเพิ่มเติมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับผลงานที่ส่งมาตีพิมพ์ แม้ว่าผู้นิพนธ์จะได้รับการตอบรับจากวารสารแล้ว

บทบาทและหน้าที่ของผู้ประเมินบทความ (Duties of Reviewers)

1. ผู้ประเมินควรปฏิเสธการประเมินบทความที่ตนมีส่วนได้ส่วนเสีย เช่น เป็นผู้ร่วมโครงการ รู้จักผู้นิพนธ์เป็นการส่วนตัว หรือเหตุผลอื่น ๆ และแจ้งต่อบรรณาธิการเพื่อเปลี่ยนผู้ประเมิน
2. ผู้ประเมินควรให้ข้อเสนอแนะตามหลักการทางวิชาการในสาขาที่ตนมีความเชี่ยวชาญ ไม่ควรใช้ความคิดเห็นส่วนตัวที่ไม่มีข้อมูลรองรับมาเป็นเกณฑ์ในการตัดสินบทความ และหากผู้ประเมินพบความซ้ำซ้อนของบทความที่อ่านกับบทความอื่น ๆ หรือแหล่งข้อมูลอื่น ๆ โปรดแจ้งให้บรรณาธิการทราบด้วย
3. ผู้ประเมินต้องรักษาความลับ โดยไม่เปิดเผยข้อมูลต่าง ๆ เกี่ยวกับบทความที่อ่านต่อบุคคลอื่นที่ไม่เกี่ยวข้อง

บทบาทและหน้าที่ของบรรณาธิการวารสาร (Duties of Editor)

1. บรรณาธิการมีหน้าที่พิจารณาคุณภาพของบทความและคัดเลือกบทความที่เหมาะสมเพื่อนำมาตีพิมพ์ในวารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ
2. บรรณาธิการต้องไม่เปิดเผยข้อมูลของผู้นิพนธ์และผู้ประเมินบทความแก่บุคคลอื่นที่ไม่เกี่ยวข้อง ในช่วงระยะเวลาของการประเมินบทความ
3. บรรณาธิการต้องดำเนินการประสานงานกับกองบรรณาธิการ ผู้ประเมินบทความ และผู้นิพนธ์ เพื่อให้การดำเนินงานเป็นไปด้วยความเรียบร้อย
4. บรรณาธิการต้องไม่ตีพิมพ์บทความที่เคยตีพิมพ์ที่อื่นมาแล้ว
5. บรรณาธิการต้องคัดเลือกบทความมาตีพิมพ์หลังจากผ่านกระบวนการประเมินบทความจากผู้ประเมินบทความ 3 ท่าน โดยต้องมีผลการประเมินผ่านเอกฉันท์หรือผ่านในเสียงข้างมากเท่านั้น
6. บรรณาธิการต้องมอบหมายบทความให้ผู้ประเมินที่ไม่มีผลประโยชน์ทับซ้อน เช่น ผู้ประเมินต้องไม่อยู่ในสังกัดเดียวกันกับผู้นิพนธ์

สารบัญ

บทความวิจัย

ทางปี่ชวาและกระบวนการบรรเลงเพลงบัวลอยยามสอง ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) 1
Tang PI-CHAWA and the Process of Performing "BUA LOY YAM SONG", The Song of Kru Luang Pradit Phairoh (Sorn Silapabanleng)
กิตติพันธ์ จิตตรง บำรุง พาทยกุล และสาริศา ประทีปช่วง

กลวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่เพลงเดี่ยวแขกมอญ สามชั้น กรณีศึกษาครูสุบิน จันทร์แก้ว 16
Khongwong Yai Solo Technique for Phleng Kheak Mon Sam Chan A Case of Subin Junkaew
ภาวัช หลวงสุนทร

แนวคิดและการบรรเลงซอไทยในวงดนตรีเอเชียเซเว่น (ASIA7) 33
The Sor Thai Playing Techniques in ASIA7 Band
เบญจา กำจาย สาริศา ประทีปช่วง และวัชรมณฑ์ อรัณยะนาค

การถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) กรณีศึกษา ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ 49
The Transmission of Saw-u Solo Performance in "Khaek Mon Sam Chan" through Luang Phairoh Seangsaw (Un Durayachiwin): A Case Study of Khru Chewengsak Phothisombat
ชญานนท์ ศรีอนันต์ และสุรพงษ์ บ้านไกรทอง

การศึกษากลวิธีการสอนทักษะทรอมโบนในระดับอุดมศึกษา 65
Teaching Strategies of Trombone in Higher Education, in Thailand
ศุภปรัช สันติธรรมารักษ์ ชาญฤทธิ์ เริงรณอาษา เพชรหทัย ชนูดหอม และคณัสนนท์ เกิดเขียว

การสร้างหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) แบบฝึกหัดทักษะฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานจากแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนเทศบาล 1 ตลาดเก่า 74
Creating an Electronics Book (E-book) on Basic Kong Wong Yai Skill Exercises Based on the Lecturer Adsadawud Sakrig's Teaching Concept Provided for Thai music club, Tessaban 1 school, Talad Kao, Krabi Province
จิรายุ รังสิมันตุชาติ และวงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์

การศึกษาและสืบสานภูมิปัญญาช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี 91
The Study and Inheritance of Thai Percussion Instrument Craftsmanship Wisdom
พิณทิพย์ ขาวปลื้ม ณวัฒน์ หลาวทอง สายสุนีย์ หะหวัง ประวิทย์ ขาวปลื้ม อัษฎางค์ เดชรอด และพันธกานต์ แสงอ่อน

สารบัญ (ต่อ)

การสร้างเครื่องดนตรีเสมือนดนตรีพื้นบ้านล้านนาด้วยโปรแกรม HISE 108
Creating Lanna Folk Virtual Musical Instruments with the HISE Program
พุทธวงศ์ เอกพจน์ และธเนศ วงศ์สิงห์

การประพันธ์เพลงชุดปลากัดป่ามหาชัย 125
Music Composition MAHACHAI BETTA Suite
ศุภรัสมิ์ ทองทา และฉัตรติยา เกียรตินาวี

นิราศสุพรรณ : บทประพันธ์เพลงสำหรับวงเครื่องสายห้าชิ้นและเครื่องกระทบ 140
Niras Suphan : The Composition of String Quintet and Percussion
ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ

รายละเอียดและการส่งบทความ 157

คำแนะนำการเตรียมต้นฉบับ 158

ทางปี่ชวาและกระบวนการบรรเลงเพลงบัวลอยยามสอง ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

Tang PI-CHAWA and the Process of Performing "BUA LOY YAM SONG", The Song of Kru Luang Pradit Phairoh (Sorn Silapabanleng)

กิตติพันธ์ จิตตรง*[1] บำรุง พาทยกุล[2] และสาริศา ประทีปช่วง[3]
Kittipan Jittrong*[1] Bamrung Phaattayakul[2] and Sarisa Prateepchuang[3]

บทคัดย่อ

งานวิจัย เรื่องทางปี่ชวาและกระบวนการบรรเลงเพลงบัวลอยยามสอง ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาทางปี่ชวาและกระบวนการบรรเลงเพลงบัวลอยยามสอง ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และศึกษาบทบาทและความสำคัญของเพลงบัวลอยยามสองของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในอดีตและปัจจุบัน โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ดำเนินการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร และการสัมภาษณ์บุคคลที่สืบทอดทางเพลงชุดบัวลอยยามสองของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยมี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชูชาติ พิณพาทย์ นายสันติ นักดนตรี และนายบุญมา มานะสืบ เป็นผู้ให้ข้อมูลหลักในการวิจัย

ผลการวิจัยพบว่า 1) ทางปี่ชวาเพลงบัวลอยยามสองของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ประกอบด้วย 12 เพลง ดังนี้ 1. เพลงรัวสามลา 2. เพลงบัวลอย 3. เพลงนางหน่าย 4. เพลงชักฟืนสามดุ้น 5. เพลงรัวลาเดียว 6. เพลงไฟชุม 7. เพลงรัวลาเดียว 8. เพลงยะหรั่น 9. เพลงกระดีดี่ 10. เพลงบัดพลี 11. เพลงรัวลาเดียว 12. เพลงนางหงส์ (กาจับปากโลง) ทางปี่ชวามีลักษณะเฉพาะที่เป็นสำนวนกลอนทางปี่ชวา ทั้งหมด 12 สำนวน ดังนี้ 1. สำนวนกลอนตั้งหลักเริ่มต้นเพลง

---

* corresponding author, email: kittipan15924@gmail.com

[1] นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

[1] Student in Degree of Master of Fine Arts Program in Thai Music Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute

[2-3] อาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

[2-3] Lecturer in Degree of Master of Fine Arts Program in Music Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute

Received: April 13, 2024 / **Revised:** May 29, 2024 / **Accepted:** May 30, 2024

2. สำนวนกลอนที่แสดงถึงความกระชับทำนอง 3. สำนวนกลอนที่ดำเนินทำนองช้าพยางค์ห่าง ๆ 4. สำนวนกลอนแสดงถึงการทอนทำนอง 5. สำนวนกลอนที่มีทำนองโลดโผน 6. สำนวนการสรุปประโยค 7. สำนวนกลอนที่ดำเนินทำนองเก็บพยางค์ถี่ ๆ 8. สำนวนกลอนที่มีความสัมพันธ์กันต่อเนื่อง 9. สำนวนกลอนที่เป็นการสะบัดรวบทำนอง 10. สำนวนกลอนที่เป็นลักษณะเพลงทยอย 11. สำนวนกลอนที่เป็นลักษณะการถามตอบในทิศทางเดียวกัน 12. สำนวนกลอนที่เป็นการลงจบ

2) บทบาทและความสำคัญของเพลงบัวลอยยามสองของครูหลวงประดิษฐ-ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในอดีตโบราณมีการแบ่งเวลากลางคืนออกเป็น 4 ยาม ได้แก่ ยามหนึ่ง ยามสอง ยามสาม ยามสี่ เพลงบัวลอยยามสอง มีบทบาทในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมงานศพ ยามสอง และยามสี่ ปัจจุบันใช้บรรเลงตอนฌาปนกิจศพ มีความสำคัญต่อศิษย์สายสำนักครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลป-บรรเลง) และวงการดนตรีไทย

คำสำคัญ : ทางปี่ชวา / หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) / วงบัวลอย

Abstract

The thesis entitled “TANG PI-CHAWA AND THE PROCESS OF PERFORMING “BUA LOY YAM SONG”, THE SONG OF KRU LUANG PRADIT PHAIROH (SORN SILAPABANLENG)” aimed 1) to study Tang Pi-Chawa and the process of performing “Bua Loy Yam Song”, the song of Kru Laung Pradit Phairoh (Sorn Sillapabanleng) and 2) to study the role and the significance of “Bua Loy Yam Song”, the song of Kru Laung Pradit Phairoh (Sorn Sillapabanleng) both in the past and in the present by using by using a qualitative research methodology from data were collected from documents and interview from Assistant Professor Dr. Chuchat Pinpat, Santi Naakdontri, and Boonma Manaseub, inherited “Bua Loy Yam Song”, the song of Kru Laung Pradit Phairoh (Sorn Sillapabanleng) which were key informants.

The results showed 1) Tang Pi-Chawa of “Bua Loy Yam Song” of Kru Laung Pradit Phairoh (Sorn Sillapabanleng) consisted of 12 songs as follows: 1. Rua Sam La; 2. Bua Loy; 3. Nang Nhai; 4. Chak Fuen Sam Dun ;

5. Rua La Diao ; 6. Fai-Chum ; 7. Rua La Diao ; 8. Ya Ran ; 9. Kra Di Di ; 10. Bat Phli ; 11. Rua La Diao, and 12. Nanghong (Ka Chap Pak Long). Tang Pi-Chawa had unique, melodic phrases which consisted of 12 melodic lines as follows: 1. melodic line for starting; 2. the style to perform a close melody; 3. the style of performing slow melodic phrases; 4. the style to show a melody reduction; 5. the style to show an energetic melody; 6.) the style of concluding phrases; 7. the style of performing frequent phrases; 8. the style of showing a continuation; 9. the style of showing the insertion of melody; 10. the style to show the character of Tayoi; 11. the style to show questioning and answering at the same direction, and 12. the style to show the ending.

2) according to the role and significance in the past of “BUA LOY YAM SONG”, the song of Kru Luang Pradit Phairoh (Sorn Silapabanleng), in the past, the night time was classified into 4 periods: 1.Yam Nueng, 2.Yam Song, 3.Yam Sam, and 4.Yam Si. Bua Loy Yam Song played an important role in the funeral fanfares during Yam Song and Yam Si. At present, it is currently used to play at cremation and also had an influence on students of Kru Luang Pradit Phairoh (Sorn Silapabanleng) and Thai music industry

Keywords: Tang Pi-Chawa / Luang Pradit Phairoh (Sorn Silapabanleng) / Bua Loy’s band

บทนำ

ดนตรีไทยอยู่คู่กับคนไทยมาอย่างยาวนานตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ทั้งยังมีบทบาทรับใช้ตั้งแต่ระดับสามัญชนไปจนถึงพระเจ้าแผ่นดิน การบรรเลงดนตรีไทยนั้นใช้ประกอบในงานพระราชพิธีต่าง ๆ เช่น ในการเสด็จพระราชดำเนินไปในงานพระราชทานผ้าพระกฐินของพระมหากษัตริย์โดยขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ซึ่งจะมีวงปี่ชวากลองแขก และวงปี่ไฉนกลองชนะประกอบในขบวน (บุญตา เขียนทองกุล, 2548: 155-156)

วงบัวลอย หรือเรียกว่า “วงกลองสี่ปี่หนึ่ง” เป็นวงดนตรีไทยประเภทหนึ่งที่บรรเลงในงานอวมงคล ประกอบด้วยกลองมลายู 4 ใบ ปี่ชวา 1 เลา และยังมีเครื่อง

ดนตรีอีกชนิดหนึ่ง คือเหม่ง โดยมีลักษณะที่หล่อด้วยโลหะ (บุญช่วย โสวัตร, 2525: 95) ในอดีต แทบหาผู้บรรเลงวงบัวลอยไม่ได้ แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของผู้บรรเลงวงบัวลอยว่าหาได้ยาก โดยสมเด็จกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ยังทรงกล่าวไว้ว่า “เพลงบัวลอยไม่มีใครเขาทำกันมานานแล้ว ฉันคิดจะฟื้นขึ้นให้เมื่อครั้งทำศพยายคราวหนึ่งแล้ว ไม่ใช่ลำบากแต่หาคนเล่นไม่ได้ แม้เครื่องเล่น คือเหม่งก็หาไม่ได้ มีแต่ของหลวงสำหรับตีแห่ ก็ต้องไปยืมมา” (นริศรานุวัดติวงศ์, 2526: 259)

ทางปี่ชวาเพลงบัวลอยของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มีลักษณะการบรรเลงควบคู่กับกลองในลักษณะ “ปี่ช้ากลองช้า ปี่เร็วกลองเร็ว” ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ บอกกับ ครูศิริ นักดนตรี ถึงทางปี่เพลงบัวลอยของครูหลวง-ประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ว่า “มีแต่คนเค้าหาต่อกัน แต่ไม่รู้จะไปหาต่อที่ไหน ถือว่าได้ของดี” แต่ยังมีลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดทางเพลงอยู่บ้างแต่น้อย จึงทำให้ทางปี่ชวาเพลงบัวลอยของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ไม่ค่อยพบเห็นในวงการดนตรีไทยมากนัก (ชูชาติ พิณพาทย์, 2564 : สัมภาษณ์)

ยามสอง เป็นช่วงเวลากลางคืนที่สืบเนื่องมาจากในอดีตจนถึงปัจจุบัน ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้กำหนดข้อบังคับและวิธีการสำหรับกระบวนการบรรเลงที่เกี่ยวข้องกับดนตรีประโคมศพและขั้นตอนการบรรเลงพิธีฌาปนกิจศพ (ภมร ภู่ทอง, 2566 : สัมภาษณ์)

จากความสำคัญและความเป็นมาดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาทางปี่ชวาและกระบวนการบรรเลงเพลงบัวลอยยามสองของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เพื่อให้ทางปี่ชวาและกระบวนการบรรเลงเพลงบัวลอยยามสองของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้คงอยู่ ซึ่งผู้วิจัยคาดหวังว่าผลการวิจัยครั้งนี้จะเป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีไทยด้านการอนุรักษ์ ส่งเสริมให้ดำรงคงอยู่สืบไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาทางปี่ชวาและกระบวนการบรรเลงเพลงบัวลอยยามสอง ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

2. เพื่อศึกษาบทบาทและความสำคัญของเพลงบัวลอยยามสอง ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในอดีตและปัจจุบัน

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. ประโยชน์ต่อด้านประวัติศาสตร์ดนตรีไทย เกี่ยวกับทางปี่ชวาและกระบวนการบรรเลง ในดนตรีประกอบพิธีกรรมงานศพ

2. ประโยชน์ต่อการศึกษาของชาติในภาคทฤษฎี และปฏิบัติในวิชาชีพด้านดุริยางค์ศิลป์ไทย สำหรับเยาวชนคนรุ่นใหม่ และให้คนรุ่นหลังได้รักษา อนุรักษ์ให้คงอยู่ต่อไป

ขอบเขตการวิจัย

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา

1.1 ศึกษาประวัติ ทางปี่ชวาเพลงบัวลอยยามสองของครูหลวงประดิษฐ-ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่ได้รับการถ่ายทอดจากลูกศิษย์ของ นายศิริ นักดนตรี

1.2 ศึกษาทางปี่ชวาและกระบวนการบรรเลงเพลงบัวลอยยามสอง ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

1.3 ศึกษาบทบาทและความสำคัญของเพลงบัวลอยยามสอง ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในอดีตและปัจจุบัน

2 ขอบเขตด้านบุคคล

2.1 สัมภาษณ์จากผู้บรรเลงทางปี่ชวาบัวลอยยามสอง ของครูหลวง-ประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่ได้รับการถ่ายทอดจาก ครูศิริ นักดนตรี จำนวน 3 ท่าน ได้แก่ 1) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชูชาติ พิณพาทย์ 2) นายสันติ นักดนตรี และ 3) นายบุญมา มานะสืบ

2.2 สัมภาษณ์จากบุคคลที่มีประสบการณ์ในการบรรเลงเพลงบัวลอยยามสอง ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จำนวน 6 ท่าน ได้แก่ 1) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชูชาติ พิณพาทย์ 2) ดร.ภมร ภู่ทอง 3) นายไชยวัฒน์ พิณพาทย์ 4) นายสุพจน์ ศุขสายชล 5) นายพยุง แสงทับทิม และ 6) นายสันติ นักดนตรี

2.3 การรับการถ่ายทอดทางปี่ชวาเพลงบัวลอยยามสองของครูหลวง-ประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอด จาก 1) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชูชาติ พิณพาทย์ 2) นายสันติ นักดนตรี และ 3) นายบุญมา มานะสืบ

3. ขอบเขตด้านพื้นที่ ได้แก่ พื้นที่จังหวัดสมุทรสาคร จังหวัดชลบุรี จังหวัดเพชรบุรี จังหวัดปทุมธานี และกรุงเทพมหานคร

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยดำเนินการศึกษาวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เพื่อศึกษาทางปี่ชวาและกระบวนการบรรเลงเพลงบัวลอยยามสอง ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และศึกษาบทบาทและความสำคัญของเพลงบัวลอยยามสองของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในอดีตและปัจจุบัน โดยดำเนินการวิจัยตามขั้นตอน ดังนี้

1. ศึกษาข้อมูล แนวคิดทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อใช้ในการกำหนดแนวทางการดำเนินงานวิจัย ได้แก่ ทฤษฎีลูกกระดอน ทฤษฎีประวัติศาสตร์ ทฤษฎีความหวง ทฤษฎีการตกแต่งทำนอง ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย และสารัตถะที่เกี่ยวข้องกับทางระดับเสียงของดนตรีไทย บทบาทหน้าที่และความสำคัญของเพลงบัวลอยยามสอง

2. การสร้างเครื่องมือวิจัย เนื่องจากผู้วิจัยใช้วิธีการเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์ จึงเริ่มจากการร่างแบบสัมภาษณ์ ซึ่งกำหนดคำถามหรือประเด็นที่ใช้ในการสัมภาษณ์ที่เจาะลึกในรายละเอียดและสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของงานวิจัย รวมถึงประเด็นอื่น ๆ จากนั้นจึงตรวจสอบความถูกต้องของแบบสัมภาษณ์ โดยผู้เชี่ยวชาญ และนำมาปรับปรุงแก้ไขแบบสัมภาษณ์ให้ครอบคลุมตามประเด็นที่ต้องการศึกษา

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล โดยดำเนินการรวบรวมข้อมูลทั้งจากเอกสาร อาทิ งานวิจัย เอกสารทางวิชาการ และหนังสือต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องที่ศึกษา รวมไปถึงการสัมภาษณ์ข้อมูลจากบุคคลที่เกี่ยวข้อง เมื่อได้ข้อมูลมาแล้ว จึงทำการตรวจสอบข้อมูล โดยใช้วิธีการตรวจสอบสามเส้า ด้านข้อมูล ซึ่งยึดข้อมูลจากแหล่งข้อมูลจากบุคคลผู้ให้ข้อมูลหลัก หากข้อมูลที่ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลไว้นั้นยังไม่ชัดเจน ผู้วิจัยจะทำการตรวจสอบข้อมูลนั้นอีกครั้ง โดยการสัมภาษณ์บุคคลผู้ให้ข้อมูลหลักเพื่อให้ได้ข้อมูลชัดเจน ก่อนนำมาวิเคราะห์ และสังเคราะห์ต่อไป

4. การวิเคราะห์ทางปี่ชวาเพลงบัวลอยยามสองของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ใช้กระบวนการวิเคราะห์ตามทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยของรองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ เพื่อวิเคราะห์แยกองค์ประกอบขึ้นมาเป็นบทเพลง (มานพ วิสุทธิแพทย์, 2556: 12) โดยวิเคราะห์การแบ่งวรรคเพลง บันไดเสียง ลูกตก คีตลักษณ์ รูปแบบจังหวะ และรูปแบบทำนองของเพลง

ผลการวิจัย

จากการเก็บข้อมูลการวิจัย ผ่านการศึกษาเอกสารและสัมภาษณ์บุคคลผู้ให้ข้อมูล และได้นำข้อมูลมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ โดยมีผลการวิจัย ดังนี้

1. ทางปี่ชวาเพลงบัวลอยยามสองของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ประกอบด้วย 12 เพลง ได้แก่ เพลงรัวสามลา เพลงบัวลอย เพลงนางหน่าย เพลงชักฟืนสามดุ้น เพลงรัวลาเดียว เพลงไฟชุม เพลงรัวลาเดียว เพลงยะหริ่น เพลงกระดีดี่ เพลงบัดพลี เพลงรัวลาเดียว และเพลงนางหงส์ (กาจับปากโลง) ซึ่งมีเพลงบรรเลงต่อด้วยเพลงรัวลาเดียว ได้แก่ เพลงชักฟืนสามดุ้น เพลงไฟชุม และเพลงบัดพลี จากการศึกษาพบว่า ทางปี่ชวามีสำนวนกลอน 12 สำนวน ดังนี้ 1.สำนวนกลอนตั้งหลักเริ่มต้นเพลง 2.สำนวนกลอนที่แสดงถึงความกระชับทำนอง 3.สำนวนกลอนที่ดำเนินทำนองช้าพยางค์ห่าง ๆ 4.สำนวนกลอนแสดงถึงการทอนทำนอง 5.สำนวนกลอนที่มีทำนองโลดโผน 6.สำนวนการสรุปประโยค 7.สำนวนกลอนที่ดำเนินทำนองเก็บพยางค์ถี่ ๆ 8.สำนวนกลอนที่มีความสัมพันธ์กันต่อเนื่อง 9.สำนวนกลอนที่เป็นการสะบัดรวบทำนอง 10.สำนวนกลอนที่เป็นลักษณะเพลงทยอย 11.สำนวนกลอนที่เป็นลักษณะการถามตอบในทิศทางเดียวกัน 12.สำนวนกลอนที่เป็นการลงจบ โดยมีกลวิธีการเป่าปี่ชวา การตอดลิ้นตอดลม การประคองลิ้นประคองลม การสะบัด 3 เสียง การสะบัด 5 เสียง การครั่นเสียง การพรมนิ้ว การตีนิ้ว การกระทบเสียง และการกลับลิ้นกลับลม แยกรายเพลง ดังนี้

เพลงที่ 1 เพลงรัวสามลา ผลการวิจัยพบว่า เพลงรัวสามลา มีสำนวนทางปี่ชวา ได้แก่ สำนวนกลอนตั้งหลักเริ่มต้นเพลง สำนวนกลอนที่แสดงถึงความกระชับทำนอง และสำนวนกลอนที่ดำเนินทำนองช้าพยางค์ห่าง ๆ มีกลวิธีการตอดลิ้นตอดลม การสะบัด 3 เสียง การสะบัด 5 เสียง การครั่นเสียง และการตอดลิ้นตอดลม

ตัวอย่างทางปี่ชวาหัวขึ้นเพลงรัวสามลา

- - - ร	- ซํ - -	- - รดร	- ซํ - -	- - - -	- - รดล	- - - -	- - - ล

ตัวอย่างทางปี่ชวาเนื้อเพลงรัวสามลา

- - - ซฺ	- - - ล	- - - ซฺ	- - - ด	- ซฺ - ล	- ซฺ - ด	- ซฺ - ล	- ซฺ - ด
- - - ล	- ร - ด	- ม - ร	ฟมซฟ	-มซํฟ -มซํฟ	-มซํฟ -มซํฟ	-มซํฟ - ม	- ซํฟม ฟซํ
- - -	- - - ซํ	- - - -	- - - ซํ	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร	- - - ด
- ด - ฟร	- ด - ฟร	-ดฟร -ดฟร	ดร - ด ท	- - - -	รดซฺรด	- - - ด	- - - ดด

เพลงที่ 2 เพลงบัวลอย ผลการวิจัยพบว่า เพลงบัวลอยมี 4 ท่อน โดยมีสำนวนทางปี่ชวา ได้แก่ สำนวนกลอนที่เป็นลักษณะการถามตอบในทิศทางเดียวกัน สำนวนกลอนที่มีความสัมพันธ์กันต่อเนื่อง สำนวนกลอนที่ดำเนินทำนองช้าพยางค์ห่าง ๆ และสำนวนกลอนที่ดำเนินทำนองเก็บพยางค์ถี่ ๆ มีกลวิธีการประคองลิ้น เสียง “ฮ่อ” การตอดลิ้น ด ด ด เป็นเอกลักษณ์ของเสียงปี่ชวา

ตัวอย่างทางปี่ชวาเพลงบัวลอย

- - - -	- ซฺ - ล	ซฺ ด ซฺ ล	ท ด ด ดด	- - - -	- ซฺ - ด	- รด ซ ด	- ร - ม
- ซ ซ ซํซํ	- ลํซํ ดํ ด	- มรด ซ ล	- ฟลด ร ม	- - ร ซํ	- - ด ร	- มร ด ร	- ดรดท - ด

เพลงที่ 3 เพลงนางหน่าย ผลการวิจัยพบว่า เพลงนางหน่าย มี 3ท่อน โดยมีสำนวนทางปี่ชวา ได้แก่ สำนวนกลอนที่เป็นลักษณะการถามตอบในทิศทางเดียวกัน สำนวนกลอนที่แสดงถึงความกระชับทำนอง และสำนวนกลอนที่มีความสัมพันธ์กันต่อเนื่อง ซึ่งมีความสัมพันธ์ในการใช้ทำนองวรรคสุดท้ายของท่อนเป็นทำนองเดียวกัน และในท่อนที่ 2 และ 3 ยังพบการใช้ทำนองคล้ายกันในวรรคแรกของท่อนอีกด้วย พบกลวิธีการใช้การตีนิ้ว การสะบัด 3 เสียง และการประคองลิ้นประคองลม

ตัวอย่างทางปี่ชวาเพลงนางหน่าย ท่อนที่ 1

- - - ร	ม ร ซํ ด	- - รดล	- ด - ร	- - - ร	ม ร ซํ ด	- - รดล	- ด - -

ตัวอย่างทางปี่ชวาเพลงนางหน่าย ท่อนที่ 2

- ล - ร	- ด - ล	- ซฺ - ล	- ด - ร	- - - ร	ม ร ซํ ด	- - รดล	- ด - -

ตัวอย่างทางปี่ชวาเพลงนางหน่าย ท่อนที่ 3

- ม ซํ ร	ม ร ด ล	- ซฺ - ล	- ด - ร	- - - ร	ม ร ซํ ด	- - รดล	- ด - -

เพลงที่ 4 เพลงชักฟืนสามดุ้น ผลการวิจัยพบว่า เพลงชักฟืนสามดุ้น มี 2 ท่อน โดยมีสำนวนทางปี่ชวา ได้แก่ สำนวนกลอนที่มีความสัมพันธ์กันต่อเนื่อง สำนวนกลอนที่เป็นลักษณะการถามตอบในทิศทางเดียวกัน สำนวนกลอนที่ดำเนินทำนองเก็บพยางค์ถี่ ๆ และสำนวนการสรุปประโยค มีกลวิธี การประคองลิ้นประคองลม การพรมนิ้ว การตีนิ้ว และการตอดลิ้น 2 พยางค์เพื่อให้เสียงมีความคมชัด

ตัวอย่างทางปี่ชวาเพลงชักฟืนสามดุ้น

ซํ ม ร ด	- ซฺ - ล	- - - ล	- ซฺ - ด	- - ร ด	- ซฺ - ล	ร ร ซํ ร	ด ล ด ร
ร ร ซํ ร	ด ล ด ร	ม ร ด ร	ซํ ร ม ฟ	ร ร ซํ ร	ด ล ด ร	ม ร ซ ด	ร ด ซฺ ด

เพลงที่ 5 เพลงรัวลาเดียว ผลการวิจัยพบว่า เพลงรัวลาเดียว โดยมีสำนวนทางปี่ชวา ได้แก่ สำนวนกลอนตั้งหลักเริ่มต้นเพลง และสำนวนกลอนที่เป็นการสะบัดรวบทำนอง ซึ่งมีกลวิธีมีการตอดเสียงตอดลม การสะบัด 3 เสียง การกระทบเสียงพยางค์สั้น ๆ ทำนองช้าไปเร็ว เป็นลักษณะเด่นของเพลงรัวลาเดียว

ตัวอย่างทางปี่ชวาเพลงรัวลาเดียว

- - - ด	- มรด รม	- - - ซํ	- ลํซํมํ ซํลํ	- - - ซํ	- - - ดํ	- - - รํ	มํรํซํมํ - มํ
- - - รํ	มํ รํ ซํ มํ	-รํซํมํ-รํซํมํ	-รํซํมํ - รํดํ	- - - รํ	- ดํ มํ รํ	-ดํมํรํ-ดํมํรํ	-ดํมํรํ - ดํลํ

เพลงที่ 6 เพลงไฟชุม ผลการวิจัยพบว่า เพลงไฟชุมมี 2 ท่อน โดยมีสำนวนทางปี่ชวา ได้แก่ สำนวนกลอนที่มีทำนองโลดโผน สำนวนกลอนที่แสดงถึงความกระชับทำนอง และสำนวนกลอนที่เป็นลักษณะเพลงทยอย เมื่อพิจารณาทำนองเพลงพบว่ามีลักษณะทำนองคล้ายลูกโยนของเพลงทยอย มีกลวิธีการตีนิ้วและประคองลิ้นประคองลมเสียง “ฮ่อ”

ตัวอย่างทางปี่ชวาเพลงไฟชุม

- - - -	ด ร ด ซฺ	- - - -	ด ร ด ล	- - - -	ด ร ด ซฺ	- - - -	ด ร ด ล
ด ร ด ซฺ	ด ร ด ล	ด ร ด ซฺ	ด ร ด ล	ด ซฺ ด ล	ด ซฺ ด ล	ด ล ด ซฺ	- ล - ด

เพลงที่ 7 เพลงรัวลาเดียว ผลการวิจัยพบว่า เพลงรัวลาเดียว มีสำนวนทางปี่ชวา ได้แก่ สำนวนกลอนตั้งหลักเริ่มต้นเพลง และสำนวนกลอนที่เป็นการสะบัดรวบทำนอง ซึ่งมีกลวิธีการตอดลิ้นตอดลมและการสะบัด 5 เสียง

ตัวอย่างทางปี่ชวาเพลงรัวลาเดียว

- ซฺ - ด	- มรดรม	- ซํ - ดํ	มํรํซํมํ - -	- - - มํ	- - - รํ	- - - ซํ	- - - มํ

เพลงที่ 8 เพลงยะหรั่น ผลการวิจัยพบว่า เพลงยะหรั่น เป็นเพลงท่อนเดียว มีสำนวนทางปี่ชวา ได้แก่ สำนวนกลอนที่ดำเนินทำนองเก็บพยางค์ถี่ ๆ สำนวนกลอนที่เป็นลักษณะการถามตอบในทิศทางเดียวกัน สำนวนกลอนแสดงถึงการทอนทำนอง และสำนวนกลอนที่เป็นลักษณะเพลงทยอย ซึ่งพบกลวิธีการตอดลิ้นตอดลม และการประคองลิ้นประคองลม

ตัวอย่างทางปี่ชวาเพลงยะหรั่น

- - ร ร	- ซํ - -	ร ร - ซํ	- ร - ด	ท ด - ซฺ	- ล ท ด	ท ด - ร	ด ร ม ร
ม ม ม ร	ม ม ม ร	ม ม ม ร	ม ม ม ร	- - ม ร	ม ร ม ร	ม ร ม ร	- ม - ร

เพลงที่ 9 เพลงกระดีดี่ ผลการวิจัยพบว่า เพลงกระดีดี่ เป็นเพลงท่อนเดียว มีสำนวนทางปี่ชวา ได้แก่ สำนวนกลอนที่ดำเนินทำนองเก็บพยางค์ถี่ ๆ สำนวนกลอนที่เป็นลักษณะการถามตอบในทิศทางเดียวกัน สำนวนกลอนแสดงถึงการทอนทำนอง และสำนวนกลอนที่เป็นลักษณะเพลงทยอย ซึ่งมีลักษณะทำนองคล้ายเพลงยะหรั่น มีกลวิธีพบว่ามีการตอดลิ้น พบกลวิธีการตอดลิ้น และการประคองลิ้นประคองลม

ตัวอย่างทางปี่ชวาเพลงกระดีดี่

- - ร ร	- ซํ - -	ร ร - ซํ	- ร - ร	- - ร ร	- ซํ - -	ร ร - ซํ	- ร - ร
ม ม ม ร	ม ม ม ร	ม ม ม ร	ม ม ม ร	- - ม ร	ม ร ม ร	ม ร ม ร	- ม - ร

เพลงที่ 10 เพลงบัดพลี ผลการวิจัยพบว่า เพลงบัดพลีเป็นเพลงท่อนเดียว มีสำนวนทางปี่ชวา ได้แก่ สำนวนกลอนที่มีทำนองโลดโผน สำนวนกลอนที่ดำเนินทำนองเก็บพยางค์ถี่ ๆ โดยมีกลวิธีการประคองลิ้นประคองลม ซึ่งมีความสัมพันธ์ในทำนองที่มีอัตราจังหวะเร็วและมีความต่อเนื่องกัน

ตัวอย่างทางปี่ชวาเพลงบัดพลี

- ลํ ซํ ฟ	ซํ ฟ ม ร	ม ร ด ร	ด ท ล ซ	- ลํ ซํ ฟ	ซํ ฟ ม ร	ม ร ด ร	ด ท ล ซฺ

เพลงที่ 11 เพลงรัวลาเดียว ผลการวิจัยพบว่า เพลงรัวลาเดียว มีสำนวนทางปี่ชวา ได้แก่ สำนวนกลอนตั้งหลักเริ่มต้นเพลง สำนวนกลอนที่แสดงถึงความกระชับทำนอง และสำนวนกลอนที่ดำเนินทำนองช้าพยางค์ห่าง ๆ ซึ่งใช้การบรรเลงทำนองรัวที่หนึ่งของเพลงรัวสามลา ซึ่งมีกลวิธีการตอดลิ้น การครั่นเสียง การกระทบเสียง การสะบัด 3 เสียง และการสะบัด 5 เสียง

ตัวอย่างทางปี่ชวาเพลงรัวลาเดียว

- - - ร	- ซํ - -	- - รดร	- ซํ - -	- - - -	- - รดล	- - - -	- - - ล
- - - ซฺ	- - - ล	- - - ซฺ	- - - ด	- ซฺ - ล	- ซฺ - ด	- ซฺ - ล	- ซฺ - ด
- ด - ฟร	- ด - ฟร	-ดฟร -ดฟร	ดร - ด ท	- - - -	รดซฺรด	- - - ด	- - - ดด

เพลงที่ 12 เพลงนางหงส์ (กาจับปากโลง) ผลการวิจัยพบว่า เพลงนางหงส์ (กาจับปากโลง) มีจำนวนทั้งสิ้น 5 ท่อน มีสำนวนทางปี่ชวา ได้แก่ สำนวนกลอนตั้งหลักเริ่มต้นเพลง สำนวนกลอนที่เป็นการสะบัดรวบทำนอง สำนวนกลอนที่มีความสัมพันธ์กันต่อเนื่อง สำนวนการสรุปประโยค และสำนวนกลอนที่เป็นการลงจบ โดยท่อนที่ 1-5 มีลักษณะของทำนองคล้ายคลึงกันในวรรคสุดท้ายของแต่ละท่อน ยกเว้นท่อนที่ 5 ใช้การบรรเลงเพียงรอบเดียวแล้วลงจบ ซึ่งมีลักษณะของการบรรเลง

แบบซ้ำหัวเปลี่ยนท้ายเป็นนัยว่าเปลี่ยนเพื่อลงจบเพลง และใช้กลวิธีการประคองลิ้นประคองลม การตีนิ้ว และการตอดลิ้นตอดลม

ตัวอย่างทางปี่ชวาขึ้นเพลงนางหงส์

- - - ด	- มรดรม	- ซํ - ม	- ร - ด	ร̊ ร̊ ม ร	ด ซฺ - ด	ร̊ ร̊ ม ร	ด ซฺ - ด

ตัวอย่างทางปี่ชวาเพลงนางหงส์วรรคจบท่อนที่คล้ายกัน ในท่อนที่ 1-5

- - - -	- ซฺ - ล	- ด - ซฺ	- ล - ด	- รฺรฺ ม ร	ด ซฺ - ด	- รฺรฺ ม ร	ด ซฺ - ด

ตัวอย่างทางปี่ชวาวรรคจบเพลง

ลํ ซํ ฟ ม	- ฟ - ซํ	- ฟ - ม	- รม ร ด	- ม ม มม	ซํ ม - ร	- - - ด	- รด - ซฺ

2. กระบวนการบรรเลงเพลงบัวลอยยามสองของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เริ่มต้นจากการถ่ายทอดเพลงตามขนบธรรมเนียม ซึ่งกำหนดว่าผู้บรรเลงจะต้องผ่านการบวชเรียนมาแล้ว ซึ่งเป็นการแสดงถึงความพร้อมของคุณวุฒิและวัยวุฒิ ที่เป็นขนบธรรมเนียมและข้อปฏิบัติของผู้เรียนดนตรีไทย การเรียนเพลงบัวลอยจะต้องเรียนในสถานที่เป็นทางน้ำไหล เช่น แม่น้ำ ลำธาร เป็นต้น เพราะเชื่อว่าเพลงบัวลอยประกอบด้วยเพลงที่มีชื่อที่มีความหมายเป็นอัปมงคล จึงไม่ควรเรียนในบ้านเรือนหรือที่พักอาศัย ทั้งนี้ผู้เรียนจะต้องมาเรียนพร้อมกันให้ครบทุกเครื่องมือ จะขาดเครื่องใดเครื่องหนึ่งไปไม่ได้ เพราะผู้บรรเลงต้องมีความเข้าใจในวิธีการและกระบวนการของการบรรเลงเพลงบัวลอย โดยมีปี่ชวาเป็นหัวใจหลักของวง ขาขวาคือเหม่ง ขาซ้ายคือกลองมลายู ตลอดกระบวนการบรรเลง

ในกระบวนการบรรเลงเพลงบัวลอยยามสองของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เริ่มด้วยการทำพิธีไหว้ครู โดยตั้งเครื่องกำนล ประกอบด้วย เหล้าหนึ่งขวด บุหรี่หนึ่งซอง เงินหนึ่งร้อยหกบาท ดอกไม้ (ห้ามใช้ดอกชบาแดง) ธูปห้าดอก เทียนหนึ่งเล่ม ใส่พานจัดวางให้เรียบร้อย จะต้องจัดให้ครบถ้วนห้ามขาดสิ่งใดสิ่งหนึ่ง จากนั้นผู้ที่มีอาวุโสที่สุดของวงบัวลอยจะเป็นผู้ทำพิธีไหว้ครู ซึ่งควรดำเนินการให้เสร็จสิ้นก่อนเวลาฌาปนกิจศพอย่างน้อย 30-45 นาที และพิจารณาตำแหน่งการตั้งวงบัวลอยให้เหมาะสม เช่น หากทำพิธีวางดอกไม้จันทน์บนเมรุ ให้ตั้งวงด้านข้างเมรุ หรือหากทำพิธีวางดอกไม้จันทน์ในศาลา ให้ตั้งวงบัวลอยใกล้กับพิธีวางดอกไม้จันทน์ เมื่อถึงพิธีการจึงเริ่มบรรเลงเพลงรัวสามลา เพลงบัวลอย เพลงนางหน่าย เพลงชักฟืนสามดุ้น เพลงรัวลาเดียว เพลงไฟชุม เพียงรัวลาเดียว เพลงยะหรั่น

เพลงกระดีดี่ เพลงบัดพลี เพลงรัวลาเดียว และเพลงนางหงส์ (กาจับปากโลง) จนจบการบรรเลง

3. บทบาทของเพลงบัวลอยยามสองของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในอดีตจนถึงปัจจุบัน โดยแบ่งเวลาช่วงกลางคืน เป็น 4 ยาม ดังนี้

ยามหนึ่ง (ช่วงเวลา 18.00-21.00 น.)	ยามสอง (ช่วงเวลา 21.00-24.00 น.)
ยามสาม (ช่วงเวลา 00.00-03.00 น.)	ยามสี่ (ช่วงเวลา 03.00-06.00 น.)

กำหนดบทบาทในการบรรเลงเพลงบัวลอยประจำแต่ละยาม ดังนี้ เพลงบัวลอยยามหนึ่ง มี 7 เพลง ได้แก่ เพลงรัวสามลา เพลงบัวลอย เพลงนางหน่าย เพลงรัวลาเดียว เพลงไฟชุม เพลงรัวลาเดียว เพลงนางหงส์ (กาจับปากโลง) ใช้บรรเลงในยามหนึ่ง และยามสาม เพลงบัวลอยยามสอง มี 12 เพลง ได้แก่ เพลงรัวสามลา เพลงบัวลอย เพลงนางหน่าย เพลงชักฟืนสามดุ้น เพลงรัวลาเดียว เพลงไฟชุม เพลงรัวลาเดียว เพลงยะหรั่น เพลงกระดีดี่ เพลงบัดพลี เพลงรัวลาเดียว เพลงนางหงส์ (กาจับปากโลง) ใช้บรรเลงในยามสอง และยามสี่ จากเดิมที่เคยบรรเลงทั้งหมดสี่ยามในช่วงเวลากลางคืน ซึ่งปัจจุบันเวลาในการทำพิธีฌาปนกิจศพถูกเปลี่ยนมาเป็นช่วงเวลากลางวัน จึงให้บรรเลงเพลงบัวลอยยามสองเท่านั้น

4. ความสำคัญของเพลงบัวลอยยามสองของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในอดีตมีความสำคัญต่อศิษย์สำนักสายครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้แก่ บ้านสกุลนักดนตรี ของนายศิริ นักดนตรี บ้านส.สร้อยทอง ของนายไฉน เรียนรู้ และบ้านสกุลพิณพาทย์ ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชูชาติ พิณพาทย์ ใช้บรรเลงเฉพาะศิษย์สายตรงของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จึงทำให้ทางเพลงบัวลอยยามสองไม่เป็นที่แพร่หลายในกลุ่มนักดนตรีไทย

ในปัจจุบัน พบว่าไม่ได้สงวนเพลงบัวลอยยามสองเฉพาะศิษย์สายสำนักครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เท่านั้น แต่ยังมีการบรรเลงเพลงบัวลอยยามสองให้บุคคลทั่วไป เพื่อเป็นการให้เกียรติต่อผู้วายชนม์ และยังเป็นการเผยแพร่เพลงบัวลอยยามสองออกสู่สังคมในปัจจุบันอีกด้วย

อภิปรายผลการวิจัย

การวิจัยเรื่องทางปี่และกระบวนการบรรเลงเพลงบัวลอยยามสองของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) สามารถอภิปรายตามวัตถุประสงค์ ได้ดังนี้

1. การศึกษาทางปี่และกระบวนการบรรเลงเพลงบัวลอยยามสองของครูหลวง-ประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นทางเพลงที่ครูหลวงประดิษฐไพเราะ

(ศร ศิลปบรรเลง) ได้คิดและเรียบเรียงขึ้นมาให้มีลักษณะเด่นเฉพาะ โดยประกอบไปด้วย เพลงบัวลอยชุดยามหนึ่ง และเพลงบัวลอยชุดยามสอง สอดคล้องกับรายงานวิจัย ของไชยวุธ โกศล (2545: 113-120) ที่ศึกษาเรื่องดนตรีประโคมศพ กรณีศึกษาเพลงบัวลอย กล่าวว่าเพลงบัวลอยมีแบบแผนการเรียบเรียงต่างกันสองแบบ คือ แบบทั่วไป และแบบของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) สืบทอดโดยนายศิริ นักดนตรี โครงสร้างเพลงบัวลอยยามสองของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ประกอบด้วย 12 เพลง ได้แก่ รัวสามลา บัวลอย นางหน่าย ชักฟืนสามดุ้น รัวลาเดียว ไฟชุม รัวลาเดียว ยะหรั่น กระดีดี่ บัดพลี รัวลาเดียว และนางหงส์ (กาจับปากโลง) โดยปี่ชวาเป็นผู้ดำเนินทำนองในการบรรเลง และเป็นผู้นำในการดำเนินทำนองทั้ง 12 เพลง ในเพลงบัวลอยยามสองของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศรศิลปบรรเลง) ไม่ว่าจะทำนองกลอง หรือเหม่ง ที่เป็นเครื่องประกอบจังหวะ ล้วนแต่ มีทำนองที่สอดคล้องกับสำนวนปี่ชวา ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีแนวคิดการตกแต่งทำนองของอนันต์ สบฤกษ์ (2553: 43-45) กล่าวว่าทางปี่ทุกชนิดมักจะใช้การผูกสำนวนที่คล้าย ๆ ทางระนาดเอก เป็นการดำเนินทำนองผสมกับเสียงปี่ เช่น การโหนเสียง การครั่น การปริบ การโปรย และแต่ละสำนวนที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง เมื่อปี่ดำเนินทำนองในวงปี่พาทย์จะบรรเลงโหยหวน โอดพัน แต่ละช่วงทำนอง จะคอยสอดแทรกช่องว่างระหว่างทำนองของฆ้องวงใหญ่ และทำนองของระนาดเอก โดยจะผสมเทคนิคสำคัญของการเป่าปี่ ได้แก่ การใช้ลมให้สัมพันธ์กับลิ้น การตอดลิ้น การตอดลม การเป่าเสียงควง ครั่น ปริบ พรม โหยหวน เพื่อเพิ่มให้เกินอรรถรส ความงดงามของทางปี่และกระบวนการบรรเลงต่าง ๆ สอดคล้องกับทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ ของพูนพิศ อมาตยกุล (2561: 5) ที่ว่าด้วยความซาบซึ้งในคุณค่าของความงามอันไพเราะ หรือทั้งนี้รวมถึงธรรมชาติ หรืองานศิลปะ นอกจากทำให้เกิดอารมณ์ร่วมดังกล่าวมาแล้ว ยังสามารถดึงดูดใจให้ห่างออกมาจากความจริงจนเกิดช่องทางจิต (Psychic Distance) เพราะเมื่อห่างออกมาจากความจริงแล้ว จะพาเข้าสู่ความสนุกสนาน หรือเข้าสู่ความเคลิบเคลิ้มในทำนองนั้นเอง

2. การศึกษาบทบาทและความสำคัญของเพลงบัวลอยยามสองของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในอดีตและปัจจุบัน มีความแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัดจากงานสัมภาษณ์ และการลงพื้นที่เก็บข้อมูล ซึ่งในอดีตมีบทบาทที่สำคัญของสำนักดนตรีเป็นอย่างมาก เนื่องจากครูศิริ นักดนตรี ที่เก็บรักษาเพลงบัวลอยยามสองของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ไว้และถ่ายทอด

ให้ลูกศิษย์ในบ้านนักดนตรีที่จังหวัดสมุทรสาคร ซึ่งข้อมูลในแต่ละเรื่องได้สอบถามบุคคลที่เกี่ยวข้องหลายคนในสายลูกศิษย์บ้านนักดนตรี สอดคล้องกับทฤษฎีหวง ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2559: 4) โดยมีความรักหวงแหน จึงต้องการครอบครองรักษาไว้ ถนอมไว้ ปกป้องไว้ ดูแลไว้ ไม่ต้องการถ่ายทอด ไม่ประสิทธิ์ประสาท แต่เมื่อบุคคลผู้ครอบครองต้องการละความหวง เนื่องด้วยครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลป-บรรเลง) เป็นคนพื้นเพอัมพวาอยู่แล้ว แต่เดิมมีความสนิทชิดเชื้อกับครูศุข นักดนตรีอย่างมาก ในการเรียนรู้เพลงพิธีกรรมต่าง ๆ ในวังหลวง ทำให้สอดคล้องกับทฤษฎีบ้าน วัด วัง พูนพิศ อมาตยกุล (2561: 39) ที่กล่าวว่า สามเหลี่ยมแห่ง บ้าน วัด วังเป็นฐานที่มั่นคงยิ่งและมีความสำคัญในเรื่องของดนตรีไทย ทั้งส่วนวิวัฒนาการความเป็นวิชาการ ค่านิยม ประเพณีต่าง ๆ ในการเชื่อมโยงทางดนตรีพิธีกรรมมีบทบาทหน้าที่ในการรับใช้สังคมที่เป็นอยู่ในอดีตและปัจจุบัน สอดคล้องกับทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่ ของศักดิ์ไทย สุรกิจบวร (2545: 115) ที่ว่า การรวมตัวของมนุษย์ในสังคมมีองค์ประกอบ คือ ความสัมพันธ์ของส่วนต่าง ๆ ที่จัดเข้าเป็นระบบภายใต้บรรทัดฐานทางสังคม ได้แก่ ผู้กระทำแสดงบทบาทตามสถานภาพที่ดำรงอยู่เพื่อนำไปสู่เป้าหมายซึ่งระบบสังคม

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

1. การนำเทคนิคและกลวิธีการเป่าปี่ชวาเพลงบัวลอยยามสองของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ไปใช้จะสามารถช่วยเสริมทักษะในการเป่าปี่ชวาได้อย่างมีประสิทธิภาพ

2. ผลการวิจัยสามารถเป็นแนวทางในการศึกษาการเป่าปี่ชวาต่อสถาบันการศึกษาต่าง ๆ เช่น วิทยาลัยนาฏศิลป มหาวิทยาลัยที่เปิดสาขาการสอนดนตรีไทย ดนตรีศึกษา

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรมีการศึกษาทางปี่ชวาในเพลงสระหม่าใหญ่ของครูหลวงประดิษฐ-ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

2. ควรมีการศึกษาทางปี่ชวาในเพลงสระหม่าแขกของครูหลวงประดิษฐ-ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

3. ควรมีการศึกษาทางปี่ชวาในวงปี่พาทย์นางหงส์ของครูหลวงประดิษฐ-ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

บรรณานุกรม

ชูชาติ พิณพาทย์. (2564, 7 มกราคม). หัวหน้าสาขาวิชาการสอนนาฏยสังคีต มหาวิทยาลัยบูรพา. **สัมภาษณ์.**

ไชยวุธ โกศล. (2545). **ดนตรีประโคมศพ : กรณีศึกษาเพลงบัวลอย**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2559). ทฤษฎีลูกกระดอน. **เอกสารประกอบการเรียนรู้ในวิชาดุริยางค์ไทยสังเคราะห์ รหัสวิชา 40-3104 หลักสูตรมหาบัณฑิตสาขาวิชาดุริยางค์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์**. (อัดสำเนา).

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2559). ทฤษฎีความหวง. **เอกสารประกอบการเรียนรู้ในวิชาดุริยางค์ไทยสังเคราะห์ รหัสวิชา 40-3104 หลักสูตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.** (อัดสำเนา).

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยาดำรงราชานุภาพ. (2526). **สาส์นสมเด็จ.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพ: โรงพิมพ์องค์การค้าของคุรุสภา.

บุญช่วย โสวัตร. (2525). **อนุสรณ์งานเพลิงศพ นายเทียบ คงลายทอง**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เลี่ยงเชียง.

บุญตา เขียนทองกุล. (2548). **ดนตรีในพระราชพิธี**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ดอกเบี้ย.

บุญมา มานะสืบ. (2564, 18 กันยายน). ศิลปินจังหวัดเพชรบุรี. **สัมภาษณ์.**

พูนพิศ อมาตยกุล. (2561) ทฤษฎีบ้านวัดวัง. **เอกสารประกอบการเรียนรู้ในวิชาสุนทรียศาสตร์ทางดุริยางคศิลป์ไทย รหัสวิชา 402-105 หลักสูตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.** (อัดสำเนา).

ภมร ภู่ทอง. (2566, 4 ,มกราคม). ที่ปรึกษาชมรมดนตรีไทยมหาวิทยาลัยรามคำแหง มหาวิทยาลัยรามคำแหง. **สัมภาษณ์.**

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2556). **ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย.** กรุงเทพฯ : สันติศิริการพิมพ์.

ศักดิ์ไทย สุรกิจบวร. (2545). **จิตวิทยาสังคม.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สุวีริยาสาส์น.

อนันต์ สบฤกษ์. (2553). **บทบาทและหน้าที่ของปี่ในวงดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ: ป.สัมพันธ์วานิชย์.

กลวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่เพลงเดี่ยวแขกมอญ สามชั้น กรณีศึกษาครูสุบิน จันทร์แก้ว

Khongwong Yai Solo Technique for Phleng Kheak Mon Sam Chan A Case of Subin Junkaew

ภาวัช หลวงสุนทร*1
Phawat Luangsuntorn *1

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างของเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น กรณีศึกษาครูสุบิน จันทร์แก้ว และศึกษากลวิธีการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น กรณีศึกษาครูสุบิน จันทร์แก้ว โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ และทำการวิเคราะห์ตามหลักวิชาทางดุริยางคศิลป์ไทย ผลการวิจัยพบว่า เพลงเดี่ยวแขกมอญ สามชั้น ทางฆ้องวงใหญ่ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้เรียบเรียงเป็นเพลงสำหรับเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ตามศักยภาพของครูสุบิน จันทร์แก้ว มีทั้งหมด 6 เที่ยว โดยเฉพาะท่อนที่ 2 เที่ยวแรกบรรเลงเพียง 3 จังหวะต้น เนื่องจาก 3 จังหวะท้ายเป็นทำนองที่ซ้ำกันทั้ง 3 ท่อน โดยเขียนโครงสร้างได้ดังนี้ A(ab) A'(a'b') B(c) B'(c'b'') C(db''') C'(d'b'''')

กลวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่เพลงเดี่ยวแขกมอญ สามชั้น พบทั้งหมด 12 ลักษณะ ได้แก่ 1) การตีสะบัดลงทำนองติดกัน 2) การตีลูกสะเดาะสองเสียง 3) การตีลูกสะเดาะเสียงเดียว 4) การตีลูกกวาดจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่าง ๆ 5) การตีลูกกวาดจากเสียงต่ำขึ้นมาหาเสียงต่าง ๆ 6) การตีลูกกวาดเสียงสูงลงมาหาเสียงต่าง ๆ โดยมีทำนองติดกัน 7) การตีลูกเฉี่ยวข้ามเสียง 8) การตีลูกเฉี่ยวทำนองติดกัน 9) การตีไล่เสียงสลับกับลูกขยี้ 10) การตีลูกถ่างคู่ต่าง ๆ 11) การตีทำนองสำเนียงมอญ 12) การตีทำนองสำเนียงแขก

คำสำคัญ: กลวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ / เพลงแขกมอญ / สุบิน จันทร์แก้ว

---

* corresponding author, email: fhumnpl@ku.ac.th
[1] อาจารย์ประจำ ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
[1] Lecturer, Department of Music, Faculty of Humanities, Kasetsart University

Received: April 30, 2024 / **Revised:** May 28, 2024 / **Accepted:** May 30, 2024

Abstract

The objective of this research was to study the structure of song, and techniques as appeared in the performance of by Master Subin Junkaew. This qualitative research and analyzed by Thai musical methods. The results showed that the Khongwong Yai Solo for Phleng Khaek Mon Sam Chan was regarded an advanced songs of Thai Traditional music performance. Luang Pradit Phairoh (Sorn Silapabanleng) was arranged for solo gong circle performance according to Master Subin Chankaew's capabilities. The piece consists of six sections, with the first two sections featuring only the first three beats, as the last three beats are identical throughout all three sections. The structural outline is as follows: A(ab) A'(a'b') B(c) B'(c'b'') C(db''') C'(d'b'''')

Techniques to perform Khongwong Yai Solo for Phleng Khaek Mon Sam Chan by Master Subin Junkaew were found in 12 forms namely 1) Luk Sabad down striking; 2) 2-sound Luk Sadoh striking; 3) 1-sound Luk Sadoh striking; 4) Luk Kwaad striking from high pitch down to different pitches; 5) Luk Kwaad striking from low pitch up to different pitches; 6) Luk Kwaad striking from high pitch down to different pitches in connected melodies; 7) Luk Cheiw skip striking; 8) Luk Cheiw striking in connected melodies; 9) Alternated striking of melodic movement and Luk Kayee; 10) Luk Thang pairs striking; 11) Mon melodies striking; and 12) Khaek melodies striking.

Keywords: Khongwong Yai Performing technique / Phleng Khaek Mon / Subin Junkaew

บทนำ

เพลงเดี่ยวเป็นเพลงไทยที่สำคัญประเภทหนึ่ง มีกลวิธีการบรรเลงพิเศษเฉพาะที่แสดงความสามารถและศักยภาพของผู้บรรเลง เช่น การสะบัด การขยี้ การตีคาบลูกคาบดอก การตีไขว้มือ การตีกวาด เป็นต้น ผู้ประพันธ์เพลงเดี่ยวจะต้องอาศัยสติปัญญาและความสามารถอย่างเป็นอย่างยิ่งในการประดิษฐ์เรียบเรียงเพลงเดี่ยวให้เหมาะสมกับผู้บรรเลง เพลงเดี่ยวมักจะประพันธ์จากเพลงที่มีมือฆ้องอิสระใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง เพลงที่มีทำนองหลักซ้ำ ๆ เช่น เพลงนกขมิ้น เพลงพญาโศก เพลงสุดสงวน เพลงสารถี เพลงสุรินทราหู เพลงแขกมอญ หรือบทเพลงที่มีทำนองเฉพาะโดดเด่น เช่น เพลงจีนขิมใหญ่ เพลงลาวแพน เพลงสาลิกาชมเดือน หรือเพลงเดี่ยวที่เป็นมาแต่กำเนิด เช่น เพลงเชิดนอก เพลงทยอยเดี่ยว ศักยภาพของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดและผู้บรรเลงแต่ละคนมีความต่างกัน ดังนั้นเพลงเดี่ยวจึงประพันธ์ขึ้นมาในรูปแบบเฉพาะมีแนวทางการบรรเลงแต่ละเครื่องมือต่างกัน และหลากหลายทางเพลงเป็นแบบเฉพาะแต่ละบุคคลที่แสดงตัวตนแสดงความสามารถอันโดดเด่นออกมาในเพลงเดี่ยว

บุญธรรม ตราโมท (2545 : 72 - 73) ได้กล่าวถึง การบรรเลงเดี่ยว ว่าเป็นวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีประเภททำนองที่บรรเลงอย่างเดียว โดยอาจมีเครื่องกำกับจังหวะประกอบ อาจบรรเลงทั้งเพลงหรือแทรกบางส่วนในเพลง ทั้งนี้มีความประสงค์อยู่ 3 ประการคือ 1. เพื่ออวดทาง คือ การแต่งทำนองเพลงที่มีความพลิกแพลง มีวิธีการที่โลดโผนตามความสมควรแก่เครื่องดนตรีนั้น ๆ 2. เพื่ออวดความแม่นยำ คือ จะต้องแม่นยำในการจดจำทำนองและวิธีการบรรเลงทุกอย่างได้โดยไม่ผิดพลาด 3. เพื่ออวดฝีมือ คือ มีวิธีการบรรเลงต่างๆ ไม่ว่าจะโลดโผนหรือยากเพียงไร ก็สามารถบรรเลงได้อย่างชัดเจน ถูกต้อง ทุกวรรคทุกตอน

เมื่อกล่าวถึงเพลงที่นิยมสำหรับการนำมาบรรเลงเป็นเพลงสำหรับบรรเลงเดี่ยวนั้น เพลงแขกมอญ สามชั้น ถือว่าเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมมากเพลงหนึ่ง โดยพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) นำเพลงแขกมอญ สองชั้น ของเก่ามาแต่งขยายเป็นอัตรา สามชั้น โดยแต่งเป็นทางธรรมดาหรือทางพื้น นิยมบรรเลงขับร้องกันโดยแพร่หลายมาจนถึงปัจจุบัน ภายหลังได้มีผู้นำเพลงแขกมอญ สามชั้น ของพระประดิษฐ์ไพเราะฯ มาแต่งให้เป็นเพลงที่มีลีลาพลิกแพลงด้วยกลเม็ดเด็ดพรายตามแบบฉบับทางเพลงเดี่ยว สำหรับอวดฝีมือในเครื่องมือต่าง ๆ หลายทางด้วยกัน เช่น ทางของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ทางของหลวงประดิษฐ

ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง), ทางของจางวางทั่ว พาทยโกศล, ทางของครูพุ่ม บาปุยะวาทย์, ทางของครูพินิจ ฉายสุวรรณ (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557 : 100)

ครูสุบิน จันทร์แก้ว ได้รับการถ่ายทอดเพลงต่าง ๆ รวมถึงเพลงเดี่ยวแขกมอญ สามชั้น จากหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ยกย่องว่าเป็นผู้มีความสามารถในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ผ่านการประชันวงปี่พาทย์จนมีชื่อเสียง ท่านทำหน้าที่เป็นครูสอนดนตรีไทยให้แก่สถาบันการศึกษา วงดนตรี บ้านดนตรีหลายแห่ง เป็นผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทย ประจำภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ เป็นเวลา 17 ปี เป็นกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิว่าด้วยการส่งเสริมและประสานงานการจัดงานดนตรีไทยอุดมศึกษาตั้งแต่ พ.ศ. 2533 - พ.ศ. 2546 เป็นกรรมการร่างหลักสูตร วางรากฐานการศึกษาด้านดนตรีไทยกับทบวงมหาวิทยาลัย มีผลงานการบันทึกเสียงบรรเลงฆ้องวงใหญ่ เดี่ยวฆ้องวงใหญ่ร่วมกับวงดนตรีคณะศิษย์ศรทอง โดยมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ไว้เป็นจำนวนมาก (ภาณุภัค โมกขศักดิ์, ฉัตรติยา เกียรตินาวี และนาฐคุณ ถาวรปิยกุล, 2565 : 70)

จากข้อมูลข้างต้นเห็นได้ว่าการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ในเพลงเดี่ยวเพลงแขกมอญ สามชั้น ทางครูสุบิน จันทร์แก้ว เป็นสำนวนเพลงที่หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้เรียบเรียงขึ้นเป็นทางเฉพาะตามศักยภาพของครูสุบิน จันทร์แก้ว มีกลวิธีการบรรเลงที่หลากหลายน่าสนใจ และได้ถ่ายทอดให้แก่นิสิตภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ เพื่อศึกษากลวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขั้นสูง เป็นเพลงที่รวบเทคนิคตีฆ้องวงใหญ่ไว้มากที่สุดเพลงหนึ่ง

ซึ่งผู้วิจัยตระหนักถึงความสำคัญจึงได้ทำการศึกษาวิเคราะห์วิธีการดำเนินทำนอง กลวิธีพิเศษต่าง ๆ ที่ปรากฏในบทเพลงตลอดจนเพื่อหาลักษณะเฉพาะของเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางครูสุบิน จันทร์แก้ว เป็นการอนุรักษ์บทเพลงอันทรงคุณค่า เผยแพร่องค์ความรู้สู่วงวิชาการดนตรีและสืบสานบทเพลงให้คงอยู่สืบไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างของเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางครูสุบิน จันทร์แก้ว

2. เพื่อศึกษากลวิธีการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางครูสุบิน จันทร์แก้ว

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. ได้ทราบโครงสร้างของเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางครูสุบิน จันทร์แก้ว

2. ได้ทราบกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางครูสุบิน จันทร์แก้ว

3. ได้เผยแพร่กลวิธีเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางในสำนักของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในกรณีศึกษาครูสุบิน จันทร์แก้ว

ขอบเขตการวิจัย

ผู้วิจัยศึกษากลวิธีการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น กรณีศึกษาครูสุบิน จันทร์แก้วโดยถอดโน้ตจากแถบบันทึกเสียงที่ครูสุบิน จันทร์แก้ว บรรเลงเป็นตัวอย่างให้แก่นิสิตภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ในพ.ศ. 2545 แล้วนำมาวิเคราะห์หากลวิธีการบรรเลงตามหลักการวิเคราะห์เพลงไทย

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยทำการศึกษากลวิธีการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น กรณีศึกษาครูสุบิน จันทร์แก้ว ใช้ระยะเวลาทำการวิจัยตั้งแต่วันที่ 1 กันยายน พ.ศ. 2565 ถึง วันที่ 30 กันยายน พ.ศ. 2566 โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพและการเขียนงานวิจัย ในรูปแบบของการพรรณนาวิเคราะห์ มีขั้นตอนและวิธีการศึกษาดังต่อไปนี้

1. ขั้นการเตรียมการและรวบรวมข้อมูล

1.1 ขั้นรวบรวมหลักฐาน เอกสาร บทความ หนังสือ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น เพื่อเป็นการศึกษาข้อมูลชั้นต้น

1.2 การตรวจสอบต้นฉบับแถบบันทึกเสียงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางครูสุบิน จันทร์แก้ว และแปลงสัญญาณเสียงเพื่อให้สะดวกในการนำไปศึกษาต่อไป

1.3 ทำการถอดสัญญาณเสียงเป็นโน้ตไทยระบบตัวอักษร ด ร ม ฟ ซ ล ท รวมถึงใส่สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต และตรวจสอบความถูกต้อง

1.4 ตรวจสอบความถูกต้องของบทเพลงจากผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูสุบิน จันทร์แก้ว ได้แก่ อาจารย์ทวีศักดิ์ ศรีผ่อง อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีไทย ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิยาลัยเกษตรศาสตร์

1.5 ตรวจสอบความถูกต้องของบทเพลงจากผู้เชี่ยวชาญ ได้แก่ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ) และอาจารย์สมาน น้อยนิตย์

2. ขั้นการวิเคราะห์ข้อมูล

เมื่อเตรียมการและรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับการเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางครูสุบิน จันทร์แก้ว เป็นที่เรียบร้อยแล้ว จึงนำข้อมูลที่ได้มาจัดหมวดหมู่และทำการวิเคราะห์ ในประเด็นดังต่อไปนี้

2.1 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางครูสุบิน จันทร์แก้ว

2.2 วิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนองเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางครูสุบิน จันทร์แก้ว

2.3 วิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางครูสุบิน จันทร์แก้ว

3. ขั้นนำเสนอข้อมูล

เมื่อผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลเรียบร้อยแล้ว นำเสนอข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ในรูปแบบของผลการวิจัย และโน้ตเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางครูสุบิน จันทร์แก้ว

ผลการวิจัย

1. วิเคราะห์โครงสร้างของเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางครูสุบิน จันทร์แก้ว

1.1 โครงสร้างเพลงแขกมอญ สามชั้น

เพลงแขกมอญ สามชั้น เป็นเพลงทางพื้นประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 3 ท่อน ท่อนละ 6 จังหวะ ทำนองหลักหรือเนื้อฆ้องในแต่ละท่อนทำนองจะแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ส่วนละ 3 จังหวะ ส่วนแรกเป็นส่วนที่มีทำนองหลักหรือเนื้อฆ้องแตกต่างกัน มีสำนวนลีลาเพลงแสดงเอกลักษณ์ของท่อนนั้น ส่วนที่ 2 มีทำนอง

หลักหรือเนื้อฆ้องที่ซ้ำกัน นิยมเรียกกันว่าสร้อยของเพลง สามารถเขียนโครงสร้างเพลงแขกมอญ สามชั้น ดังนี้ A(ab) B(cb) C(db)

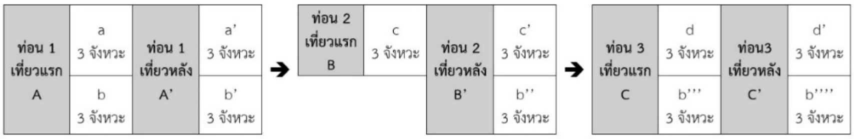
โครงสร้างเพลงแขกมอญ สามชั้น

ภาพที่ 1 โครงสร้างเพลงแขกมอญ สามชั้น
ที่มา: ผู้วิจัย

1.2 โครงสร้างเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางครูสุบิน จันทร์แก้ว

เดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางครูสุบิน จันทร์แก้ว ประดิษฐ์จากทำนองเพลงแขกมอญ สามชั้นทางพื้น โดยจะต้องใช้เทคนิคที่มีความสอดคล้องกัน และหลากหลายไม่ซ้ำกันบ่อยๆ ตามแนวทางของการประดิษฐ์เพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ โดยท่อน 1 เที่ยวแรก แนวการบรรเลงราบเรียบ ไม่เร็ว ลักษณะเป็นทางหวาน ใช้เทคนิคต่าง ๆ ได้แก่ ลูกสะบัด ลูกเฉี่ยว ลูกกวาด ลูกขยี้ ลูกประคบต่าง ๆ ท่อน 1 เที่ยวกลับ เพิ่มความเร็วในการบรรเลงจากเที่ยวแรกเล็กน้อย มีการใช้ลูกกระทบคู่สาม เริ่มมีการใช้เทคนิคไขว้มือ ท่อน 2 เที่ยวแรก ในท่อนนี้มีความพิเศษกว่าท่อนอื่น คือนิยมบรรเลงเฉพาะส่วนเนื้อทำนองเพียง 3 จังหวะต้น ส่วนที่เป็นสร้อยซ้ำ 3 จังหวะหลังจะตัดทิ้งไป เพื่อไม่ให้ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่นั้นยาวจนเกินไป ท่อน 2 เที่ยวกลับ เน้นการไขว้มือ ลูกกวาด และลูกสะบัดในช่วงท้ายมีแนวเร็วขึ้น ท่อน 3 เที่ยวแรก มีการตีทำนองออกสำเนียงมอญในช่วงต้นฉิ่งเปลี่ยนเป็นตีอัตราจังหวะสองชั้น กลองสองหน้าตีหน้าทับมอญ และมีการบรรเลงทางหวานในประโยคที่ 9 ท่อน 3 เที่ยวกลับ มีการตีทำนองสำเนียงแขกในช่วงต้นจังหวะฉิ่งเดียวสองชั้น และกลองสองหน้าตีหน้าทับแขกในช่วงออกแขก จังหวะแนวเร็ว แต่ไม่ล้นจนเกินไป และลงจบด้วยลูกหวาน การเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางครูสุบิน จันทร์แก้ว เท่ากับต้องบรรเลงทั้งหมด 6 เที่ยว บรรเลงเที่ยวละรอบเดียว สามารถเขียนโครงสร้างเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางครูสุบิน จันทร์แก้ว ดังนี้ A(ab) A'(a'b') B(c) B'(c'b'') C(db''') C'(d'b'''')

โครงสร้างเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางครูสุบิน จันทร์แก้ว



ภาพที่ 2 โครงสร้างเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงเพลงแขกมอญ สามชั้น ทางครูสุบิน จันทร์แก้ว
ที่มา: ผู้วิจัย

2. กลวิธีการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางครูสุบิน จันทร์แก้ว

การดำเนินทำนองเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ทางครูสุบิน จันทร์แก้ว ในเพลงแขกมอญ สามชั้น มีกลวิธีการบรรเลงต่างๆ 12 ลักษณะดังนี้

2.1 การตีสะบัดลงทำนอง พบได้ดังนี้

การใช้มือขวาตีลงไปหนึ่งเสียง และตามด้วยมือซ้ายสองเสียงด้วยความเร็วพอประมาณ ทั้งแบบการตีเรียงเสียงและข้ามเสียง โดยทำซ้ำติดต่อกันสองครั้งขึ้นไป

ท่อน 1 เที่ยวแรก วรรคที่ 4

--ลซฟ	-ฟ-ร	ลฺลฺ--ร	-ด-ทฺ	-ทฺทฺ--	ลฺ-ลฺ---ทฺ	ลฺ--ร--	----
--ลฺซฺฟฺ	-รฺ--	--ซฺ--	ซฺ-ฟฺ-	ฟฺ---ลฺซฺ	---ซฺฟฺ--	-ซฺฟฺ-ดทฺ	ลฺซฺฟฺรฺ

ท่อน 1 เที่ยวแรก วรรคที่ 10

--ลซฟ	-ม-ร	รด-ดร	-ม-ฟ	---รม	ฟซลด	ล--ม--ล--	ซฟ-ฟ--
--มรด	-ทฺ-ลฺ	--ซฺ-ลฺ	-ทฺ-ด	--ด--	----	-ซฟ-รด-ซฟ	รม--มร

ท่อน 2 เที่ยวกลับ วรรคที่ 2

----	รมฟซ	----	ลทดํรํ	มร-มํรํ-	----	----	----
รฺมฺฟฺซฺ	----	ลฺทฺดร	----	--ด--ดํ	ทลซฟ	มรดทฺ	ลฺซฺฟฺมฺ

2.2 การตีลูกสะเดาะสองเสียง พบได้ดังนี้

การใช้มือขวาตีลงไปหนึ่งเสียงสองครั้ง และตามด้วยมือซ้ายอีกหนึ่งเสียงด้วยความเร็วพอประมาณ

ท่อน 1 เที่ยวแรก วรรคที่ 3

--ลซฟ	-ฟ-ร	ลฺลฺ--ร	-ด-ทฺ	-ทฺทฺ--	ลฺ-ลฺ---ทฺ	ลฺ--ร--	----
--ลฺซฺฟฺ	-รฺ--	--ซฺ--	ซฺ-ฟฺ-	ฟฺ---ลฺซฺ	---ซฺฟฺ--	-ซฺฟฺ-ดทฺ	ลฺซฺฟฺรฺ

ท่อน 1 เที่ยวแรก วรรคที่ 13

-ด-ดด-	---ดร	ซฟ---	รด---	ดํทลซ	----	รํดํทล	----
-ฟฺ---ทฺ	--ทฺ--	--รดทฺ	--ทฺลฺซฺ	----	รฺ-มฺรฺมฺฟฺซฺ	----	มฺ-ฟฺมฺฟฺซฺลฺ

ท่อน 1 เที่ยวกลับ วรรคที่ 20

ทดํรํ-	ฟฟฟ-	ทดํรํ-	ททท-	ททท-	ฟฟ-ฟ-	ฟ-ฟ-	ฟฟ-ฟ-
---ร	---ฟฺ	---ซ	---ทฺ	---ร	--ร-ท	-ท-ร	--ร-รํ

2.3 การตีลูกสะเดาะเสียงเดียว พบได้ดังนี้

การใช้มือซ้ายตีลงไปหนึ่งเสียง ตามด้วยมือขวาตีซ้ำลงไปเสียงเดิมอีกสองครั้ง ด้วยความเร็วพอประมาณ หรือใช้มือขวาตีลงไปหนึ่งเสียงสองครั้ง ตามด้วยมือซ้ายตีซ้ำลงไปเสียงเดิมอีกหนึ่งครั้ง ด้วยความเร็วพอประมาณ

ท่อน 3 เที่ยวกลับ วรรคที่ 1 – 4

---รร	-ร--	ม-รม	--ฟซ	---ซซ	-ซ--	-ซล--	ซฟ--
--ร--	-ลฺ--	-ด--	รม-ร	--ซ--	-ร--	ฟ--ซฟ	--มร

---รร	-ร--	-ฟซฟ-	ซฟ---	---ทฺทฺ	-ทฺ--	ดทฺ-ทฺ	-ด-ร
--ร--	-ลฺ--	ม---ร	--รดทฺ	--ทฺ--	-ฟฺ--	--ฟฺ-	-ซฺ-ลฺ

ท่อน 1 เที่ยวกลับ วรรคที่ 8

ดํรํ-ดํ	ทล-ซ	-ฟ-ซล	ทดํรํ-	--ลล-	ล--ล	-ซ--	รม-ฟ
--ด-	--ซฺ-	ด-ฟ--	---ด	----ล	-ร--	-ฟ-ด	--รด

2.4 การตีลูกกวาดจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่าง ๆ พบได้ดังนี้

ตีกวาดลง คู่ 4 คู่ 8 ใช้มือขวากวาดลงจากเสียงที่กำหนด ผ่านปุ่มของลูกฆ้องลงไปให้ตรงจำนวนคู่ 4 หรือ 8 เมื่อมือขวากวาดลงถึงเสียงที่ต้องการ (คู่ 4 หรือ 8) มือซ้ายและมือขวาตีพร้อมกันให้ลงจังหวะห่างกันคู่ 4 (มือขวาอยู่ตำแหน่งเสียงที่ต้องการ)

ท่อน 1 เที่ยวกลับ วรรคที่ 1

----	---รํ		ซลฺ-ลฺ	---ลฺ	-ร-ฟ	-ด--	ซลฺ-ซฺ
----	ฟซฟร	---ฟฺ	--ฟฺซฺ	---ซฺ	--ดร	-ทฺ-ฟฺ	--ฟฺ-

ท่อน 2 เที่ยวแรก วรรคที่ 10

	-มํ-รํ	-ดํ--	มํรํดํ-ดํ	---ร	-ร-ล	-ซ--	-ซ-ฟ
---ม	---ร	-ด--	มรด-ลฺ	-ลฺ--	ลฺ--ลฺ	-ซฺ--	-ฟฺ--

2.5 การตีลูกกวาดจากเสียงต่ำขึ้นมาหาเสียงต่าง ๆ พบได้ดังนี้

ตีกวาดขึ้น คู่ 4 คู่ 8 ใช้มือขวากวาดขึ้นจากเสียงที่กำหนดผ่านปุ่มของลูกฆ้องไปให้ตรงจำนวนคู่ 4 หรือคู่ 8 ในจังหวะที่มือขวาเริ่มกวาดขึ้น ให้มือซ้ายตีลงไปยังเสียงที่เริ่มกวาด เมื่อกวาดถึงเสียงที่ต้องการ (คู่ 4 หรือ 8) แล้ว ทั้งมือซ้ายและมือขวาตีพร้อมกันให้ลงจังหวะ

ท่อน 1 เที่ยวแรก วรรคที่ 6

มร-ร-	มร-ร-	ซฟ-ฟ-	ลซ-ซ-	-ซลดํ-	-ดํล---	--มํ-	มํ-รํ-
--รฺ-รฺ	--รฺ-รฺ	--ฟฺ-ฟฺ	--ซฺ-ซฺ	ฟ---ซ	ล--ซฟ-ร	-ซ-ฟ	-ร-ด

ท่อน 1 เที่ยวกลับ วรรคที่ 5

--รํ-	--รํ-	รํดํ-ดํ-	รํ-รํรํ	-รํรํรํ	รํรํ-รํ	---รํ	--รํดํ
-ฟ-ด	-ฟ-ร	--ด-ร	-ฟ-ซ	-ลซฟ	ซล-ซ	---ฟ	--ด-

ท่อน 2 เที่ยวแรก วรรคที่ 9

	-มํ-รํ	-ดํ--	มํรํดํ-ดํ	---ร	-ร-ล	-ซ--	-ซ-ฟ
---ม	---ร	-ด--	มํรด-ลฺ	-ลฺ--	ลฺ--ลฺ	-ซฺ--	-ฟฺ--

ท่อน 2 เที่ยวกลับ วรรคที่ 7

--รํ-	รํ-รํ-	ดํ-ท-	ล-ซ-	ลซ---	มร--	มร-รม	ฟซล-
-ซ-ม	-ร-ด	-ทฺ-ลฺ	-ซฺ-มฺ	--มรด	--ดซฺ	--ด--	---ซฺ

ท่อน 2 เที่ยวกลับ วรรคที่ 9

	-มํ-รํ	-มํรํดํ	-ดํ-ล	---ร	---ล	-ซ--	-ซ-ฟ
---ม	---ร	-มรด	-ลฺ--	----	--ลฺ-	-ซฺ--	-ฟฺ--

ท่อน 3 เที่ยวกลับ วรรคที่ 13

----	---ท	-รํ--	ดํท--	ล--ท	ดํท--	ลซ--	--ฟซ
----	-ทฺ--	--ดํท	--ลซ	-ซฟ-	--ลซ	--ฟม	รม--

ท่อน 3 เที่ยวกลับ วรรคที่ 17

----	---รํ	-ดํทดํ	---รํ	-รํรํรํ	---รํ	-ดํทดํ	---ท
----	-ร--	-ดทฺด	-ร--	-ลซฟ	-ร--	-ดทฺด	-ทฺ--

2.6 การตีลูกกวาดเสียงสูงลงมาหาเสียงต่าง ๆ โดยมีทำนองติดกัน พบได้ดังนี้

ตีกวาดลง คู่ 4 คู่ 8 ใช้มือขวากวาดลงจากเสียงที่กำหนด ผ่านปุ่มของลูกฆ้องลงไปให้ตรงจำนวนคู่ 4 หรือ 8 เมื่อมือขวากวาดลงถึงเสียงที่ต้องการ (คู่ 4 หรือ 8) มือซ้ายและมือขวาตีพร้อมกันให้ลงจังหวะห่างกันคู่ 4 (มือขวาอยู่ตำแหน่งเสียงที่ต้องการ) โดยทำซ้ำติดต่อกันสองครั้งขึ้นไป

ท่อน 2 เที่ยวกลับ วรรคที่ 10

	-มํ-รํ	-มํรํดํ	-ดํ-ล	---ร	---ล	-ซ--	-ซ-ฟ
---ม	---ร	-มรด	-ลฺ--	----	--ลฺ-	-ซฺ--	-ฟฺ--

2.7 การตีลูกเฉี่ยวข้ามเสียง พบได้ดังนี้

การใช้มือขวาตีลงไปสองเสียง ตามด้วยมือซ้ายหนึ่งเสียงแบบไม่เรียงเสียง ด้วยความเร็วพอประมาณ

ท่อน 1 เที่ยวแรก วรรคที่ 5

มร-ร-	มร-ร-	ซฟ-ฟ-	ลซ-ซ-	-ซลดํ-	-ดํล---	--มํ-	มํ-รํ-
--รฺ-รฺ	--รฺ-รฺ	--ฟฺ-ฟฺ	--ซฺ-ซฺ	ฟ---ซ	ล--ซฟ-ร	-ซ-ฟ	-ร-ด

ท่อน 1 เที่ยวแรก วรรคที่ 12, 13 และ 16

---ดร	---ฟซ	-ฟ-ท	ดํรํ-รํรํ	-รํ-รํ	-รํ-รํ	ดํท---	ซฟ---
--ทฺ--	--มฺ--	-ด-ทฺ	-ร-ฟซ	-ท-ซ	-ฟ-ร	--ซฟร	--รดทฺ

-ด-ดด	---ดร	ซฟ---	รด---	ดํทลซ	----	รํดํทล	----
-ฟฺ---ทฺ	--ทฺ--	--รดทฺ	--ทฺลฺซฺ	----	รฺ-มฺรฺมฺฟฺซฺ	----	มฺ-ฟฺมฺฟฺซฺลฺ

ฟซลท	----	ซลทดํ	----	มํรํ-รํ-	รํ-รํดํ	-ดํ--	-ทดํ-ท
----	ฟฺ-ซฺฟฺซฺลฺทฺ	----	ซฺ-ลฺซฺลฺทฺด	--ร-ซ	-ซ--	ซ-ซล	ล--ฟ-

ท่อน 1 เที่ยวแรก วรรคที่ 20

ลซฟ--	ทลซ--	ดํทล--	รํดํท--	ลซ---	ทล---	ดํท---	รํดํ---
---ซฺฟฺ	---ลฺซฺ	---ทฺลฺ	---ดทฺ	--ฟฺซลฺ	--ซลฺทฺ	--ลฺทฺด	--ทฺดร

ท่อน 1 เที่ยวแรก วรรคที่ 23

ซฟ---	-ดรฟ-	-ฟซ--	ซฟ---	ฟซ-ฟ	-ฟ-ท	--รํดํ	ทดํ-รํ
--รดทฺ	ทฺ---ร	มฺ--ฟร	--รดทฺ	--ฟฺ-	ด--ทฺ	--รด	ทฺด-ซ

ท่อน 1 เที่ยวกลับ วรรคที่ 5

--รํ-	--รํ-	รํดํ-ดํ-	รํ-รํรํ	-รํรํรํ	รํรํ-รํ	---รํ	--รํดํ
-ฟ-ด	-ฟ-ร	--ด-ร	-ฟ-ซ	-ลซฟ	ซล-ซ	---ฟ	--ด-

ท่อน 1 เที่ยวกลับ วรรคที่ 10-11

รร--	รร--	รร--	รด-ฟ	-ฟ-ซล	รด---	-ซล--	ลซ---
-ด-ลฺ	-ด-ฟฺ	-ด-ลฺ	-ซฺ-ฟฺ	ด-ฟ--	--ลซฟ	ฟ--ซฟ	--ฟมร

ซฟ--ร	-ด-ทฺ	ลฺ---ทฺ	ดทฺ-ดร	-ฟซ-ท	-ดํ-รํ	รํ-ดํรํ	-ดํ-ท
--รด-	ทฺ-ลฺ-	-ซฺฟฺซฺ-	ฟฺ-ทฺ--	ม--ทฺ-	ด-ร-	ฟ-ดร	-ด-ทฺ

ท่อน 1 เที่ยวกลับ วรรคที่ 16

-ล-ทดํ	รํดํ--	ล--ซล	--ทดํ	มํรํ-รํ-	รํ-รํดํ	-ดํ--	ทดํ-ท
ซ-ล--	--ทล	-ซฟ--	ซล--	--ร-ซ	-ซ--	ซ-ซล	---ฟ

ท่อน 2 เที่ยวแรก วรรคที่ 2

--ซล	ซล-ซ	ดํรํ-ดํ	ซล-ซ	รํดํ-ล	-ซ-ล	-ซ-ฟ	-ม-ร
--ฟ--	-ซฺ--	-ซฺ--	-ซฺ--	--ลซ-	ฟ-ฟ-	ฟ-ม-	ร-ด-

ท่อน 2 เที่ยวแรก วรรคที่ 11-12

--ลซฟ	-ม-ร	รด-ดร	-ม-ฟ	-ฟซล	รํดํ--	ซล--	ลซ--
--มรด	-ทฺ-ลฺ	--ซฺ-ลฺ	-ทฺ-ด	ด-ฟ--	--ลซฟ	--ซฟ	--ฟมร

ท่อน 2 เที่ยวกลับ วรรคที่ 8

--รํ-	รํ-รํ-	ดํ-ท-	ล-ซ-	ลซ--	มร--	มร-รม	ฟซล-
-ซ-ม	-ร-ด	-ทฺ-ลฺ	-ซฺ-มฺ	--มรด	--ดซฺ	--ด--	---ซฺ

ท่อน 2 เที่ยวกลับ 11-13 และ 16

--ลซฟ	-ม-ร	รด-ดร	-ม-ฟ	-ฟซล	รํดํ--	ซล--	ลซ--
--มรด	-ทฺ-ลฺ	--ซฺ-ลฺ	-ทฺ-ด	ด-ฟ--	--ลซฟ	--ซฟ	--ฟมร

ซฟ-ร	--ด-	-ทฺ--	ลฺ--ซฺ	-ด-ร	----	-ล-ซ	-ฟซล
--รด-	ดทฺ-ทฺ	ลฺ-ลฺซฺ	-ซฺฟฺ-	-ทฺ--	ดทฺลฺซฺ	--ซฺ-	ด-ฟ--

-ลทดํ	รํดํ--	ล--ซล	--ทดํ	มํรํรํ-	รํ-รํดํ	-ดํ--	ทดํ-ท
ซ-ล--	--ทล	-ซฟ--	ซล--	--ร-ซ	-ซ--	ซ-ซล	---ฟ

ท่อน 2 เที่ยวกลับ วรรคที่ 23

ซฟ--	-ดรฟ-	-ฟซฟ-	ซฟ--	ฟซ-ฟ	-ฟ-ท	--รํดํ	ทดํ-รํ
--รดทฺ	ทฺ---ร	ม---ร	--รดทฺ	--ฟฺ-	ด—ทฺ	--รด	ทฺด-ร

ท่อน 3 เที่ยวแรก วรรคที่ 11-12

รํดํ--	รํดํ--	ดํท--	ซฟ--	รด--	รด--	-ฟซฟ-	ซฟ--
--ทดํ	--ทซ	--ซฟร	--รดทฺ	--ทฺด	--ทฺซฺ	ม---ร	--รดทฺ

ท่อน 3 เที่ยวแรก วรรคที่ 16

---ดํ	----	-ดํ--	--ทดํ	มํรํรํ-	รํ-รํดํ	-ดํ--	ทดํ-ท
--ซ-	ทล--	ซ-ทล	ซล--	--ร-ซ	-ซ--	ซ-ซล	---ฟ

ท่อน 3 เที่ยวกลับ วรรคที่ 3

--รร	-ร--	-ฟซฟ-	ซฟ--	--ทฺทฺ	-ทฺ--	ดทฺ-ทฺ	-ด-ร
--ร--	-ลฺ--	ม---ร	--รดทฺ	--ทฺ--	-ฟฺ--	--ฟฺ-	-ซฺ-ลฺ

ท่อน 3 เที่ยวกลับ วรรคที่ 23

ซฟ--	-ดรฟ-	-ฟซฟ-	ซฟ--	ฟซ-ฟ	-ฟ-ท	--รํดํ	ทดํ--รํ
--รดทฺ	ทฺ---ร	ม---ร	--รดทฺ	--ฟฺ-	ด--ทฺ	--รด	ทฺดซฟร

2.8 การตีลูกเฉี่ยวทำนองติดกัน พบได้ดังนี้

การใช้มือขวาตีลงไปสองเสียง ตามด้วยมือซ้ายหนึ่งเสียงแบบไม่เรียงเสียง ด้วยความเร็วพอประมาณ โดยทำซ้ำติดต่อกันสองครั้งขึ้นไป

ท่อน 2 เที่ยวกลับ วรรคที่ 2

----	รมฟซ	----	ลทดํรํ	มร-มํรํ-	----	----	----
รฺมฺฟฺซฺ	----	ลฺทฺดร	----	--ด--ดํ	ทลซฟ	มรดทฺ	ลฺซฺฟฺมฺ

2.9 การตีไล่เสียงสลับกับลูกขยี้ พบได้ดังนี้

การใช้มือขวาตีเรียงเสียงแบบปกติ จำนวน 1 ห้อง ตามด้วยมือซ้ายตีเพิ่มเป็น 8 ตัวโน้ต จำนวน 1 ห้อง สลับกันไป

ท่อน 1 เที่ยวแรก วรรคที่ 14-15

-ด-ดด-	---ดร	ซฟ---	รด---	ดทลซ	----	รดทล	----
-ฟฺ---ทฺ	--ทฺ--	--รดทฺ	--ทฺลฺซฺ	----	รฺ-มฺรฺมฺฟฺซฺ	----	มฺ-ฟฺมฺฟฺซฺลฺ

ฟซลท	----	ซลทดํ	----	มํรํ-รํ-	รํ-รํดํ	-ดํ--	-ทดํ-ท
----	ฟฺ-ซฺฟฺซฺลฺทฺ	----	ซฺ-ลฺซฺลฺทฺด	--ร-ซ	-ซ--	ซ-ซล	ล--ฟ-

2.10 การตีลูกถ่างคู่ต่าง ๆ พบได้ดังนี้

การใช้มือซ้ายตีลงไปเสียงหนึ่ง ตามด้วยมือขวาอีกเสียงหนึ่ง ตีลงไปพร้อมกัน โดยห่างกันเกินช่วงคู่แปด

2.10.1 ลูกถ่าง คู่เก้า พบได้ดังนี้

ท่อน 1 เที่ยวแรก วรรคที่ 1

---ซล	ซล-ซ	--มํรํดํ	ซล-ซ	--รํรํรํ	-ดํ-ท	ดํรํ-ดํท	-ล-ซ
--ฟ--	-ซฺ--	--มรด	-ซฺ--	--ซฟร	-ด--ทฺ	-ร-ดทฺ	-ลฺ-ซฺ

ท่อน 1 เที่ยวกลับ วรรคที่ 6

--รํ-	--รํ-	รํดํ-ดํ-	รํ-รํรํ	-รํรํรํ	รํรํ-รํ	---รํ	--รํดํ
-ฟ-ด	-ฟ-ร	--ด-ร	-ฟ-ซ	-ลซฟ	ซล-ซ	---ฟ	--ด-

ท่อน 2 เที่ยวแรก วรรคที่ 1

---ซล	ซล-ซ	ดํรํ-ดํ	ซล-ซ	รํดํ--ล	-ซ-ล	-ซ-ฟ	-ม-ร
--ฟ--	-ซฺ--	-ซฺ--	-ซฺ--	--ลซ-	ฟ-ฟ-	ฟ-ม-	ร-ด-

ท่อน 2 เที่ยวแรก วรรคที่ 10

	-มํ-รํ	-ดํ--	มํรํดํ-ดํ	---ร	-ร-ล	-ซ--	-ซ-ฟ
---ม	---ร	-ด--	มรด-ลฺ	-ลฺ--	ลฺ--ลฺ	-ซฺ--	-ฟฺ--

ท่อน 2 เที่ยวกลับ วรรคที่ 10

	-มํ-รํ	-มํรํดํ	-ดํ-ล	---ร	---ล	-ซ--	-ซ-ฟ
---ม	---ร	-มรด	-ลฺ--	----	--ลฺ-	-ซฺ--	-ฟฺ--

2.10.2 ลูกถ่าง คู่สิบ พบได้ดังนี้

ท่อน 1 เที่ยวแรก วรรคที่ 3

--ลฺซฟ	-ฟ-ร	ลฺลฺ--ร	-ด-ทฺ	-ทฺทฺ--	ลฺ-ลฺ---ทฺ	ลฺ--ร--	----
--ลฺซฺฟฺ	-รฺ--	--ซฺ--	ซฺ-ฟฺ-	ฟฺ---ลฺซฺ	---ซฺฟฺ--	-ซฺฟฺ-ดทฺ	ลฺซฺฟฺรฺ

ท่อน 2 เที่ยวกลับ วรรคที่ 9

	-มํ-รํ	-มํรํดํ	-ดํ-ล	---ร	---ล	-ซ--	-ซ-ฟ
---ม	---ร	-มรด	-ลฺ--	----	--ลฺ-	-ซฺ--	-ฟฺ--

2.10.3 ลูกถ่าง คู่สิบเอ็ด พบได้ดังนี้

ท่อน 1 เที่ยวกลับ วรรคที่ 13

-ท--	ทท-รํ	-ดํ-ท	-ล-ซ	-รํ-ดํ	ทล-ซ	-ล-ซ	-ฟ-ซล
-ฟฺ-ทฺ	-ฟ-ร	-ด-ทฺ	--ซฺ-	--ด-	--ซฺ-	--ซฺ-	ด-ฟ--

2.11 การตีทำนองสำเนียงมอญ พบได้ดังนี้

การบรรเลงที่เน้นทำนอง สำนวนเพลง ให้มีลักษณะเป็นสำเนียงมอญ

ท่อน 3 เที่ยวแรก วรรคที่ 1-12

ดํดํ-ท	-ดํ-รํ	-รํ-รํ	-รํ--	-รํรํรํ	รํรํ-รํ	---รํ	-รํ--
-ด-ทฺ	-ด-ร	-ม-ฟ	-ซ--	-ลซฟ	ซล-ซ	---ฟ	-ร--

-รํ--	-ดํ-รํ	---ดํ	-ท--	-ฟ-ฟ	-ฟ-ท	---ดํ	-รํ--
-ฟ--	-ด-ร	---ด	-ทฺ--	-ฟฺ--	ด--ทฺ	---ด	-ร--

ดํดํ-ท	-ดํ-รํ	-รํ-รํ	-รํ--	-รํรํรํ	รํรํ-รํ	---รํ	----
-ด-ทฺ	-ด-ร	-ม-ฟ	-ซ--	-ลซฟ	ซล-ซ	---ฟ	-ด--

ดํรํดํ-	ดํรํดํ-	ดํรํดํ-	ดํรํดํ-	ลล-ซ	-ฟ--	ลซ-ซล	ทดํรํ-
---ฟ	---ด	---ฟ	---ด	-ม-ร	-ด--	--ฟ--	---ด

-ฟ-ฟ	-ฟ-ท	---ดํ	-รํ--	-รํ--	-ดํ-รํ	---ดํ	-ท--
-ฟฺ--	ด—ทฺ	---ด	-ร--	รฺฟฺ--	-ดฟฺรฺ	---ด	-ทฺ--

รํดํ--	รํดํ--	ดํท---	ซฟ---	รด--	รด--	-ฟซฟ-	ซฟ---
--ทดํ	--ทซ	--ซฟร	--รดทฺ	--ทฺด	--ทฺซฺ	ม---ร	--รดทฺ

2.12 การตีทำนองสำเนียงแขก พบได้ดังนี้

การบรรเลงเน้นทำนอง สำนวนเพลง ให้มีลักษณะเป็นสำเนียงแขก

ท่อน 3 เที่ยวกลับ วรรคที่ 1-12

---รร	-ร--	ม-รม	--ฟซ	---ซซ	-ซ--	-ซล--	ซฟ--
--ร--	-ลฺ--	-ด--	รม-ร	--ซ--	-ร--	ฟ--ซฟ	--มร

---รร	-ร--	-ฟซฟ-	ซฟ---	---ทฺทฺ	-ทฺ--	ดทฺ-ทฺ	-ด-ร
--ร--	-ลฺ--	ม---ร	--รดทฺ	--ทฺ--	-ฟฺ--	--ฟฺ-	-ซฺ-ลฺ

-ม--	-ม--	ม-รม	--ฟซ	-ล--	-ล--	-ล--	ซฟ--
-ร-ร	-ร-ร	-ด--	รม--	-ซ-ซ	-ซ-ซ	ฟ-ซฟ	--มร

-ร-ร	----	-ล--	ซฟ--	มร-ฟ	ซฟ--	มร-ร	---ด
-ลฺ--	-ซ--	ฟ-ซฟ	--มร	--ด-	--มร	--ด-	ดทฺ--

-ด--	ฟร--	ดทฺ-ทฺ	-ด-ร	--รม	--ดร	--ทฺด	--ลฺทฺ
-ซฺ--	--ดทฺ	--ฟฺ-	-ซฺ-ลฺ	-ด--	-ทฺ--	-ลฺ--	-ซฺ--

ดทฺ-ทฺ	-ด-ร	ฟร-ร	-ด--	ดทฺ-ทฺ	-ด-ร	ฟร-ร	-ด--
--ฟฺ-	-ซฺ-ลฺ	--ด-	-ทฺ-ทฺ	--ฟฺ-	-ซฺ-ลฺ	--ด-	-ทฺ-ทฺ

อภิปรายผลการวิจัย

การวิเคราะห์โครงสร้างของเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางครูสุบิน จันทร์แก้ว พบว่า เดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางครูสุบิน จันทร์แก้ว ประดิษฐ์ทำนองจากเพลงแขกมอญ สามชั้นทางพื้น ตามแนวทางของการประดิษฐ์เพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ โดยท่อน 1 เที่ยวแรก แนวการบรรเลงราบเรียบ ไม่เร็ว ลักษณะเป็นทางหวาน ท่อน 1 เที่ยวกลับ เพิ่มความเร็วในการบรรเลงจากเที่ยวแรกเล็กน้อย ท่อน 2 เที่ยวแรก ในท่อนนี้มีความพิเศษกว่าท่อนอื่น คือนิยมบรรเลงเฉพาะส่วนเนื้อทำนองเพียง 3 จังหวะต้น ส่วนที่เป็นสร้อยซ้ำ 3 จังหวะหลังจะตัดทิ้งไป เพื่อไม่ให้ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่นั้นยาวจนเกินไป ท่อน 2 เที่ยวกลับ ในช่วงท้ายเพิ่มแนวให้เร็วขึ้น ท่อน 3 เที่ยวแรก มีการตีทำนองออกสำเนียงมอญในช่วงต้น ฉิ่งเปลี่ยนเป็นตีอัตราจังหวะสองชั้น กลองสองหน้าตีหน้าทับมอญ และมีการบรรเลงทางหวานในประโยคที่ 9 ท่อน 3 เที่ยวกลับ มีการตีทำนองสำเนียงแขกในช่วงต้น จังหวะฉิ่งเดียวสองชั้น และกลองสองหน้าตีหน้าทับแขกในช่วงออกแขก จังหวะกระชับ และลงจบด้วยลูกหวาน การเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางครูสุบิน จันทร์แก้ว เท่ากับต้องบรรเลงทั้งหมด 6 เที่ยว บรรเลงเที่ยวละ 1 รอบ โดยมีโครงสร้างดังนี้ A(ab) A'(a’b’) B(c) B’(c’b’’) C(db’’’) C’(d’b’’’’) มีความสอดคล้องกับวิชา ศรีผ่อง (2543) ได้ทำการวิเคราะห์ทำนองหลักและทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น ได้กล่าวว่า ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้นของ

หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ประดิษฐ์ทำนองไว้ 6 เที่ยว จะเห็นว่าครูสุบิน จันทร์แก้วยังคงยึดถือโครงสร้างของทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ไว้ อีกทั้งยังสอดคล้องกับ วรวุฒิ เข็มเพ็ชร (2546) ได้ทำการศึกษาทางเดี่ยวจะเข้เพลงแขกมอญ สามชั้น ของครูทองดี สุจริตกุล ได้กล่าววา ทางเดี่ยวจะเข้เพลงแขกมอญ สามชั้น ของครูทองดี สุจริตกุล ในส่วนท่อน 2 เที่ยวแรก มีการตัดทำนอง 3 จังหวะท้ายออก เนื่องจากมีทำนองซ้ำกันทั้ง 3 ท่อน

กลวิธีการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น กรณีศึกษาครูสุบิน จันทร์แก้ว ได้พบมีกลวิธีการบรรเลงต่าง ๆ 12 ลักษณะ ได้แก่ 1) การตีสะบัดลงทำนองติดกัน 2) การตีลูกสะเดาะสองเสียง 3) การตีลูกสะเดาะเสียงเดียว 4) การตีลูกกวาดจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่าง ๆ 5) การตีลูกกวาดจากเสียงต่ำขึ้นมาหาเสียงต่าง ๆ 6) การตีลูกกวาดเสียงสูงลงมาหาเสียงต่าง ๆ โดยมีทำนองติดกัน 7) การตีลูกเฉี่ยวข้ามเสียง 8) การตีลูกเฉี่ยวทำนองติดกัน 9) การตีไล่เสียงสลับกับลูกขยี้ 10) การตีลูกถ่างคู่ต่าง ๆ 10.1) ลูกถ่าง คู่เก้า 10.2) ลูกถ่าง คู่สิบ 10.3) ลูกถ่างคู่สิบเอ็ด 11) การตีทำนองสำเนียงมอญ 12) การตีทำนองสำเนียงแขก สอดคล้องกับ วิชา ศรีผ่อง และปราโมทย์ ด่านประดิษฐ์ (2564) ได้ทำการศึกษากลวิธีการเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของครูสอน วงฆ้อง กรณีเพลงแขกมอญ สามชั้น พบว่าในการเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงแขกมอญ สามชั้น ของครูสอน วงฆ้อง มีการใช้เทคนิคการบรรเลงเดี่ยวสำหรับฆ้องวงใหญ่โดยเฉพาะ ซึ่งมีการใช้เทคนิคส่วนใหญ่ในเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เช่นเดียวกัน

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

ผู้ที่สนใจสามารถนำผลการศึกษากลวิธีในการบรรเลงเพลงเดี่ยวแขกมอญ สามชั้น ทางครูสุบิน จันทร์แก้ว มาปรับใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลงอื่น ๆ อย่างอิสระ

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

ควรมีการศึกษาเพลงเดี่ยวแขกมอญ สามชั้น ในสำนักหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งยังมีอีกหลากหลายทางที่ควรค่าแก่การศึกษา และอนุรักษ์ไว้ให้แก่ผู้ที่สนใจ

บรรณานุกรม

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2557). **สารานุกรมเพลงไทย**. นครปฐม : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล.

บุญธรรม ตราโมท. (2545). **คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ กรมศิลปากร**. กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2554). **ปฐมบทดนตรีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2 แก้ไขเพิ่มเติม. นครปฐมฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ภาณุภัค โมกขศักดิ์, ฉัตรติยา เกียรตินาวี และนาฐคุณ ถาวรปิยกุล. (2565). จากสำนักบ้านบาตร สู่เกษตรศาสตร์ บางเขน. ใน ฉัตรติยา เกียรตินาวี (บ.ก.), **ศรทอง พุทธศักราช 2564.** (น.66 – 151). กรุงเทพฯ: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. (2523). **ฟังและเข้าใจเพลงไทย**. กรุงเทพฯ: ไทยเขษม.

วรวุฒิ เข็มเพ็ชร. (2546). **การศึกษาเพลงเดี่ยวแขกมอญ 3 ชั้น ทางจะเข้.** ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

วิชา ศรีผ่อง. (2543). **วิเคราะห์ทำนองหลักและทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ 3 ชั้น.** ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

วิชา ศรีผ่อง และปราโมทย์ ด่านประดิษฐ์. (2564). กลวิธีการเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของครูสอน วงฆ้อง กรณีเพลงแขกมอญสามชั้น. **วารสารดนตรีและการแสดง.** 6(2), 7-22.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). **การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ: Dr. Sax.

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. **กลวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยและขับร้อง ตามเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย**. [ซีดี]. กรุงเทพฯ: ทบวงมหาวิทยาลัย.

แนวคิดและการบรรเลงซอไทยในวงดนตรีเอเชียเซเว่น (ASIA7)
The Sor Thai Playing Techniques in ASIA7 Band

เบญจา กำจาย*[1] สาริศา ประทีปช่วง[2] และวัชรมณฑ์ อรัณยะนาค[3]
Benja Kumjay*[1] Sarisa Prateepchuang[2] and
Watcharamon Aranyanak[3]

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดและวิธีการบรรเลงซอไทยในบทเพลงของวงเอเชียเซเว่น (ASIA7) เก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้างกับผู้ให้ข้อมูล 3 กลุ่ม คือ ผู้ให้ข้อมูลหลัก ผู้ปฏิบัติ และนักวิชาการด้านดนตรี วิเคราะห์ข้อมูลด้วยกระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ อภิปรายและนำเสนอผลการวิจัยในรูปแบบการพรรณนาบรรยาย

ผลการวิจัย พบว่า วงเอเชียเซเว่น (ASIA7) มีความโดดเด่นด้วยการนำซอไทย และดนตรีพื้นบ้านเข้ามาสร้างสรรค์ในทุกบทเพลงและผสมผสานกับดนตรีสากลอย่างลงตัว สำหรับแนวคิดและวิธีการบรรเลงซอไทยในบทเพลง พบว่า การปรับระดับเสียงของซอไทย โดยส่วนใหญ่ในการบรรเลงจะตั้งสายเป็นคีย์ Bb A และ B เพื่อให้เกิดสำเนียงตามอารมณ์ของเพลง และเป็นโทนเสียงธรรมชาติของซอไทย ผู้บรรเลงเลือกใช้เทคนิคของซอทั้งแบบไทยและสากลเพื่อให้มีความเหมาะสม ทำนองเพลงที่สร้างสรรค์มีการสอดแทรกสำนวนกลอนที่เป็นลักษณะสำนวนของเพลงไทย และลักษณะของกลอนเพลงที่เป็นแบบสมัยนิยมสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ดังนี้ การบรรเลงแบบอิหลักอิเหลื่อ การบรรเลงเดี่ยวซอ Solo กลอนม้วนตะเข็บ สำนวนกลอนแบบเพลงเดี่ยว ทางเก็บ และการบรรเลงลูกล้อตามแบบของ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง “การบรรเลงซอไทยในวงดนตรีเอเชียเซเว่น (ASIA7)” หลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

* corresponding author, email: benjafiw99@gmail.com

[1] นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

[1] Students of the Master of Fine Arts program in Thai Music Bunditpatanasilpa Institute

[2] อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

[2] Advisor Assistant Professor Dr. Department of Music, Bunditpatanasilpa Institute

[3] อาจารย์ที่ปรึกษารอง ดร.สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

[3] Co-advisor Dr. Department of Music, Bunditpatanasilpa Institute

Received: April 15, 2024 / **Revised:** May 25, 2024 / **Accepted:** May 30, 2024

ดนตรีไทย มีการปรับแต่งซอไทยให้มีความแข็งแรง ทนทาน เหมาะกับการใช้งานร่วมกับวงดนตรีร่วมสมัย ใช้อุปกรณ์ดิจิทัลเอฟเฟคเสียงเพื่อเพิ่มมิติและสีสันให้กับเสียงร้องหรือเสียงดนตรี ทำให้การฟังดนตรีมีความไพเราะและน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

คำสำคัญ : การบรรเลงซอไทย / วงเอเชียเซเว่น (ASIA7) / ดนตรีร่วมสมัย

Abstract

This thesis aimed at: exploring the history and musical works of the band Asia7 Research data were collected through interviews with three groups of key informants musicians and music academics.

The research findings reveal that the ASIA7 band distinguishes itself by incorporating Thai fiddle and traditional folk music into every song, blending them seamlessly with international music. Regarding the concepts and methods of incorporating the Thai fiddles, mainly set to the Keys Bb , A , and B for Thai songs, to evoke the emotions of the song and capture the natural tone of the Thai fiddles. There were also performing Techniques from both Thai and Western fiddles integrated into the songs to support the melody's appropriateness and emotional context with the style of Thai musical dialects and modern styles. The Thai fiddle is modified to be robust and suitable for contemporary music collaboration, utilizing digital sound effect equipment to enhance the vocals or instrumental sounds, resulting in more melodious and engaging music listening experiences.

Keywords: Thai fiddle playing / ASIA7 band / contemporary music

บทนำ

การเปลี่ยนแปลงแบบแผนดนตรีไทย เป็นผลมาจากการปรับตัวเพื่อให้เข้ารับสถานการณ์ทางสังคม ค่านิยม และความชื่นชมในดนตรีตะวันออก นับตั้งแต่อดีตเป็นต้นมา พบว่า การเปลี่ยนแปลงทางดนตรีที่เกิดขึ้นสะท้อนให้เห็นเรื่องความหลากหลายทางวัฒนธรรม สะท้อนให้เห็นถึงเรื่องการรับ และปรับตัวภายใต้กระแสวัฒนธรรมจากภายนอกและการเกิดขึ้นของค่านิยมจากภายใน เป็นผลมาจาก

กระบวนการคิด การสร้างสรรค์งานลักษณะใหม่ที่ปรากฏเป็นความร่วมสมัย (ณัฐชยา นัจจนาวากุล, 2563: 51) โดยในปัจจุบันเริ่มมีการนำเครื่องดนตรีไทยมาผสมผสานกับดนตรีสากล จนเกิดเป็นวงดนตรีร่วมสมัย ริเริ่มจากวง "สังคีตประยุกต์" ของกรมประชาสัมพันธ์ จากนั้นเริ่มได้รับความนิยมมากขึ้น จึงปรากฏวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีชื่อเสียงขึ้นอีกหลายวงจนถึงปัจจุบัน อาทิ วงกังสดาล วงบอยไทย วงกำไล ฯลฯ

ดนตรีร่วมสมัย ถูกสร้างสรรค์ขึ้นโดยมีจารีตการประพันธ์ผลงานทางดนตรีที่แตกต่างออกไปจากขนบเดิมของการประพันธ์ดนตรีคลาสสิกแบบตะวันตก แต่จะเป็นลักษณะของการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีที่มีความหลากหลาย ผิดแผกและแตกต่างออกไปจากเดิม ทั้งที่เป็นการสร้างสรรค์ภายในดนตรีคลาสสิกด้วยกันเอง การนำดนตรีจากวัฒนธรรมอื่นเข้ามาร่วมสร้างสรรค์ ตลอดจนการใช้เทคโนโลยีและสื่อมัลติมีเดียที่ทันสมัยต่าง ๆ เข้ามามีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี (เชาวน์มนัส ประภักดี และกิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์. 2566: 104)

วงเอเชียเซเว่น (ASIA7) เป็นวงดนตรีที่มีแนวเพลงนิยามได้หลายแบบ มีหัวใจหลักคือ ความเป็นเอเชียที่สอดแทรกอยู่ในทุกงาน การสร้างสรรค์บทเพลงของวงเอเชียเซเว่น (ASIA7) ในท่อนที่แสดงเดี่ยวของเครื่องดนตรี (Solo) ทุกเพลงจะมีเครื่องดนตรีไทยบรรเลงสอดแทรกอยู่เสมอ ส่งผลให้เป็นวงที่น่าติดตาม และได้รับความสนใจเป็นอย่างมากในปัจจุบัน

แนวคิดการเลือกเครื่องดนตรี เพื่อนำมาบรรเลงในวง ได้คัดเลือกจากความถนัดของนักดนตรีในวง และเลือกเครื่องดนตรีที่เคลื่อนย้ายได้สะดวก สามารถบรรเลงได้หลายระดับเสียง นั่นก็คือซอไทย (ซอด้วง ซออู้) เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี ใช้คันชักที่ทำจากหางม้าสีไปที่สายของซอ พร้อมด้วยการใช้ปลายนิ้วกดลงที่สายเพื่อให้เกิดความแตกต่างของระดับเสียง และสร้างสรรค์ทำนองเพลงตามความรู้สึกและความสามารถของผู้บรรเลงเพื่อให้เกิดอรรถรส ซึ่งการที่จะสามารถบรรเลงซอให้เกิดเสียงที่มีคุณภาพนั้น ย่อมต้องมีพื้นฐานในการสีซอให้ดีเสียก่อน และการที่จะบรรเลงซอให้เหมาะสมกลมกลืมไปกับการบรรเลงดนตรีในแนวร่วมสมัยต้องคำนึงถึงการเทียบระดับเสียงของเครื่องดนตรี เทคนิคพิเศษ และสำนวนกลอนที่สามารถนำมาใส่ในบทเพลงร่วมสมัยได้อย่างเหมาะสม กลมกลืน

จากที่กล่าวมานี้เองผู้วิจัยตระหนักถึงความสำคัญในการศึกษาเกี่ยวกับแนวคิดและวิธีการบรรเลงซอไทย ในบทเพลงของวงเอเชียเซเว่น (ASIA7) เพื่อเป็น

องค์ความรู้หนึ่งที่เป็นทางเลือกในการศึกษาการสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัย อีกทั้งยังจะนำไปเป็นแนวทางการแสวงหาความรู้เพิ่มเติมเสริมศักยภาพให้ผู้ที่สนใจมีความพร้อมในการก้าวไปสู่การเป็นผู้สร้างสรรค์หรือผู้บรรเลงดนตรีได้อย่างครบองค์ประกอบอีกด้วย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาแนวคิดและวิธีการบรรเลงซอไทยในบทเพลงของวงเอเชียเซเว่น (ASIA7)

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. เป็นแนวทางในการแสวงหาความรู้ ทำให้เกิดความเข้าใจถึงแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัย นำไปใช้อ้างอิงเชิงวิชาการได้

2. เกิดองค์ความรู้ด้านดนตรีที่ทำให้ทราบถึงแนวคิดและวิธีการบรรเลงซอไทยในวงดนตรีร่วมสมัย

ขอบเขตการวิจัย

ศึกษาแนวคิดและวิธีการบรรเลงซอไทยในบทเพลงของวงเอเชียเซเว่น (ASIA7) โดยศึกษาแนวคิด วิธีการบรรเลงซอไทย และวิเคราะห์บทเพลงจากวงเอเชียเซเว่น (ASIA7) จำนวน 8 เพลง ดังนี้ 1) เพลงเซเลเมา 2) เพลงแขกเชิญเจ้า 3) เพลงขวัญเจ้าเอย 4) เพลงโอเด 5) เพลง Love is still beautiful 6) เพลงกล่อม 7) เพลงถ้าเธอคิดถึงใคร 8) เพลงจำขึ้นใจ

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง แนวคิดและการบรรเลงซอไทยในวงดนตรีเอเชียเซเว่น (ASIA7) เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ โดยวิธีการพรรณนา มีวิธีการดำเนินการวิจัยเป็นลำดับขั้นตอน ดังนี้

1. รวบรวมข้อมูล จากเอกสารทางวิชาการ หนังสือ และวิทยานิพนธ์

2. ศึกษาข้อมูลโดยการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง กลุ่มบุคคลข้อมูล

2.1 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก เป็นผู้ก่อตั้งวงดนตรีเอเชียเซเว่น (ASIA7) เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ทางด้านการบรรเลงดนตรีไทย และดนตรีร่วมสมัย ไม่น้อยกว่า 10 ปี

2.2 กลุ่มผู้ปฏิบัติ จำนวน 8 คน ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดคุณสมบัติการเลือกกลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลักไว้ ดังนี้ เป็นสมาชิกในวงดนตรีร่วมสมัย ASIA7 และมีฝีมือเป็นที่ประจักษ์ในวงการดนตรี

2.3 กลุ่มนักวิชาการด้านดนตรี เป็นผู้เชี่ยวชาญและมีผลงานสร้างสรรค์ทางด้านดนตรีไทย และแนวดนตรีร่วมสมัย

3. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำสกอร์เพลงที่ทำการถอดโน้ตและบันทึกโน้ตมาศึกษาวิเคราะห์แนวคิดในการบรรเลงซอไทยในบทเพลงจำนวน 8 เพลง โดยใช้แนวคิดการวิเคราะห์จากทฤษฎีสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ดนตรีสากลตะวันตก ทฤษฎีดนตรีไทย และนำแนวคิดทางมานุษยดนตรีวิทยา ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ และทฤษฎีการผสมผสานทางวัฒนธรรม ช่วยให้เข้าใจถึงบริบททางวัฒนธรรมและสังคมที่มีอิทธิพลต่อดนตรีร่วมสมัย รวมถึงการประเมินคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์และกระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในดนตรีร่วมสมัย โดยผู้วิจัยได้แบ่งประเด็นสำคัญดังต่อไปนี้

3.1 แนวคิดในการบรรเลงซอไทยในวงดนตรีเอเชียเซเว่น (ASIA7)

3.2 วิธีการปรับระดับเสียงของซอไทย

3.3 เทคนิคการบรรเลงซอไทยในบทเพลง

3.4 ทำนองของเพลง / การใช้กลอน

3.5 วัสดุที่ใช้ในการทำซอ

3.6 การเตรียมความพร้อมก่อนการบรรเลง

ผลการวิจัย

วงเอเชียเซเว่น (ASIA7) เป็นตัวอย่างที่ดีของวงดนตรีรุ่นใหม่ที่มีความมุ่งมั่นสร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัย ผสมผสานเอกลักษณ์ความเป็นไทย เข้ากับดนตรีสมัยใหม่ได้อย่างลงตัว แนวคิดและวิธีการบรรเลงซอไทยของวงเอเชียเซเว่น (ASIA7) ดังนี้

ภาพที่ 1 สมาชิกในวงเอเชียเซเว่น (ASIA7)
(ที่มา : นริศรา ศักดิ์ปัญจโชติ, 2567)

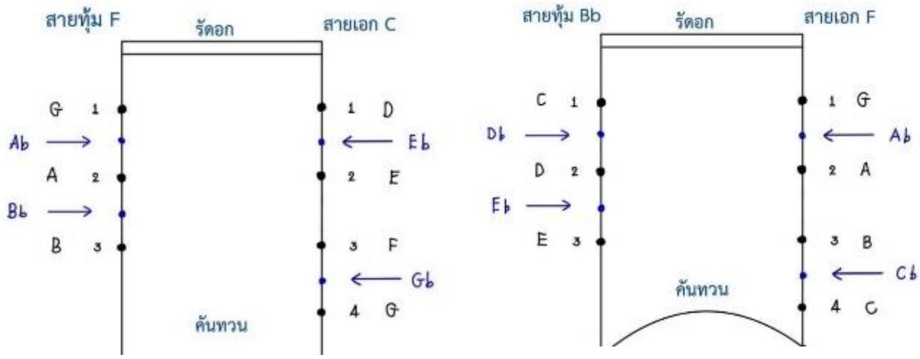
1. แนวคิดในการบรรเลงซอไทยในวงดนตรีเอเชียเซเว่น (ASIA7)

วงเอเชียเซเว่น (ASIA7) มีสมาชิกที่มีประสบการณ์สูงทั้งดนตรีไทยและดนตรีร่วมสมัย มีการสร้างสรรค์บทเพลงโดยเพิ่มจังหวะให้มีความแปลกใหม่ไปจากเดิม เช่น เพลงโยสลัม นำมาเล่นในอัตราจังหวะ time signature 4/4 หรือ 3/4 โดยที่ยังคงลักษณะเด่นของทำนองเพลงนั้น ๆ หรือเพลงแขกเชิญเจ้านำจังหวะ time signature 7/8 มาใช้ในเพลง เพื่อให้เพลงมีความเป็นสำเนียงแขกมากขึ้น โดยลักษณะของทำนองเพลงจะเป็นฟิวชั่นแจ๊ส ทั้งนี้ การนำจังหวะ time signature แบบแปลกใหม่มาใช้ในเพลงยังช่วยเพิ่มความซับซ้อนและความลึกซึ้งให้กับเพลง ซึ่งเป็นรูปแบบการประสานเสียงที่มีหลายแนวเสียงที่เป็นอิสระต่อกัน

การสร้างสรรค์ทำนองเพลงจะมีการเพิ่มทำนอง เพื่อให้เพลงมีความน่าสนใจ มีทำนองที่ท้าทายให้ผู้ฟังประสงค์ที่จะฟัง และติดตาม ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ 1) ท่อนอินโทร (Intro) เป็นการสร้างทำนองที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะเพลง เพื่อดึงดูดความสนใจ 2) การบรรเลงเดี่ยว (Solo) เป็นการแสดงศักยภาพของผู้บรรเลง 3) ท่อนดนตรีจบ (Outro) เป็นการสร้างทำนองเพื่อปิดท้ายอย่างลงตัว ทำนองเพลงในแต่ละส่วนจะสร้างเป็นทำนองที่สั้น ๆ จดจำง่าย มีจุดเริ่มต้นในการคิดสร้างสรรค์จากการอิมโพรไวส์ (Improvise) จนกลายเป็นทำนองที่ถูกใจ และนำมาตกแต่งทำนองร่วมกับสมาชิกทุกคนในวง เพื่อให้ได้ทำนองที่เหมาะสมกลมกลืมเข้าถึงอารมณ์ของบทเพลงได้เป็นอย่างดี และนำทำนองที่ได้ไปใช้ในทุก ๆ ครั้งของการแสดง

การบรรเลงในแต่ละเพลงจะใช้ ซอด้วง ซออู้ แซกโซโฟน เป็นทำนองหลัก จะบรรเลงพร้อมกัน หรือบรรเลงในบางช่วงของเพลง ซึ่งถือว่าเป็นการบรรเลงแบบโน้ตเดียวกัน (Unison) เกิดขึ้นในห้องเพลง ในบางครั้งจะบรรเลงในรูปแบบการประสานเสียงไปกับการขับร้อง บรรเลงแนวทำนองหยอกล้อไปกับพิณหรือเครื่องดนตรีอื่น ๆ เป็นลักษณะการประสานเสียงแบบแบบโพลิโฟนี (Polyphony) คือดนตรีที่ใช้แนวทำนองหลายแนวเพื่อมาประสานกับทำนองหลัก ทำนองหลักจะเป็นแนวที่สำคัญ แต่แนวอื่นๆ ก็เป็นทำนองรองและเป็นแนวประสาน การประสานเสียงเช่นนี้ เป็นเอกลักษณ์ของดนตรีในบางวัฒนธรรม เช่น ดนตรีบาโรกในยุโรป ดนตรีพื้นบ้านของชนเผ่าต่าง ๆ ดังนั้น การประสานเสียงแบบโพลิโฟนีจึงเป็นเทคนิคที่ช่วยเพิ่มความหลากหลาย ความซับซ้อน และความเป็นเอกลักษณ์ให้กับดนตรี ทำให้ผู้ฟังได้รับความสนุกสนานและความประทับใจมากขึ้น และในบางเพลงซอไทย (ซอด้วง ซออู้) จะมีบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงเดี่ยว Solo ซึ่งในการบรรเลงจะใช้สำนวนกลอนที่เป็นแบบของไทย และสำนวนกลอนแบบร่วมสมัยที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่

2. วิธีการปรับระดับเสียงของซอไทย



ภาพที่ 2 การปรับระดับเสียงซอด้วงและซออู้
(ที่มา : ผู้วิจัย, 2567)

การปรับระดับเสียงของซอไทยในวงเอเชียเซเว่น (ASIA7) จะตั้งสายเป็นคีย์ Bb A และ B สำหรับเพลงไทยนิยมตั้งสายเป็นคีย์ Bb ในการเลือกคีย์ที่เหมาะสมสำหรับการบรรเลงเพลงนั้น ผู้บรรเลงจะพิจารณาจากช่วงเสียงของทำนองเพลง ช่วงเสียงของซอ และคีย์ที่เหมาะสมที่สุด สำหรับการตั้งสายซอในบางเพลง

โน้ตของซออาจไม่ตรงกับการอ่านโน้ตหรือท่องโน้ตของผู้บรรเลง สาเหตุหลักมาจากการใช้หลักการทรานสโพส (Transpose)

การทรานสโพสเป็นวิธีการที่ผู้บรรเลงซอไทยในวง นำมาใช้ในการบรรเลง ซึ่งหมายถึง การเปลี่ยนคีย์ของเพลงโดยไม่ต้องเปลี่ยนนิ้วที่กดบนสายซอ เทคนิคนี้ช่วยให้ผู้บรรเลงสามารถเล่นเพลงในคีย์ที่แตกต่าง ซึ่งช่วยให้สะดวกต่อการบรรเลง ตัวอย่างเช่น เพลงกล่อมเป็นคีย์ Db Major ถ้าซออู้เล่นคีย์ตามเพลงจริงก็จะไม่สะดวกต่อการกดสาย ดังนั้น โน้ตที่ใช้ในการสีจะไม่ตรงกับโน้ตที่เขียนไว้ในโน้ตเพลง แต่เสียงที่บรรเลงออกมาจะตรงกันกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ

การปรับระดับเสียงและการใช้เทคนิคการทรานสโพสในซอไทยเป็นสิ่งสำคัญที่ช่วยให้ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงเพลงได้อย่างสะดวก ไพเราะ และสื่ออารมณ์ของเพลงได้อย่างถูกต้อง

3. เทคนิคการบรรเลงซอไทยในบทเพลงของวงเอเชียเซเว่น (ASIA7)

การวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงซอไทยในบทเพลงของวงเอเชียเซเว่น (ASIA7) จำนวน 8 เพลง พบเทคนิคการบรรเลงทั้งแบบไทย และเทคนิคการบรรเลงแบบสากล ดังนี้

เทคนิคการบรรเลงแบบไทย เป็นการสร้างสำเนียงเพื่อให้เสียงซอยังคงเอกลักษณ์ มีกลิ่นอายของความเป็นไทย มีความเป็นธรรมชาติของซอไทย เทคนิคที่พบ มีดังนี้ เทคนิคการพรมนิ้ว การสะบัดนิ้ว การสะบัดคันชัก การสะเดาะ การสะอึกเสียง การพรมสายเปล่า การรูดนิ้ว การขยี้คันชัก

เทคนิคการบรรเลงแบบสากลที่พบ มีดังนี้ การทำเสียงให้สั่นเป็นคลื่นวิบาโต้ (Vibrato) พบเทคนิคนี้ในการบรรเลงมากที่สุด ทั้งนี้เพื่อให้เพลงสามารถเข้าถึงอารมณ์ของเพลง สามารถนำเทคนิคนี้ไปใช้เพื่อช่วยสร้างเอกลักษณ์ให้กับเสียงของซอไทย แยกแยะเสียงของซอไทยออกจากเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ และเป็นสิ่งที่ทำให้ซอไทยมีเสน่ห์เฉพาะตัว และเชื่อมเสียงให้ไพเราะ ลื่นไหล

4. ทำนองของเพลง / การใช้กลอน

ทำนองของซอไทยส่วนมากจะพบ ทำนองการบรรเลง แบบเพลงเดี่ยวของซอด้วงและซออู้ การบรรเลงเดี่ยวในบางครั้งจะสร้างสรรค์ทำนองขึ้นใหม่ ลักษณะการสีจะไม่สีตรงตามตัวโน้ต โดยส่วนมากจะมีเครื่องหมายที่เรียกว่า “Accidentals” ใช้กำกับกับตัวโน้ต เพื่อกำหนดของความสูงต่ำของเสียง มีการสอดแทรกสำนวนกลอนที่เป็นลักษณะสำนวนของเพลงไทย ดังนี้ 1.) การบรรเลงแบบอิหลักอิเหลื่อ

2.) การบรรเลงเดี่ยวซอ Solo 3.) กลอนม้วนตะเข็บ 4.) สำนวนกลอนแบบเพลงเดี่ยว 5.) ทางเก็บ 6.) การบรรเลงลูกล้อตามแบบของดนตรีไทย และลักษณะของกลอนเพลงที่เป็นสมัยนิยมสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ เพื่อให้เข้ากับบทเพลง และเป็นเอกลักษณ์ของวงเอเชียเซเว่น (ASIA7)

5. วัสดุที่ใช้ในการทำซอ

ซอด้วง ใช้วัสดุในการทำเหมือนกับการทำซอทั่วไป กระบอกซอ คันทวน ลูกบิด ใช้ตามแบบแผนที่เคยผลิตเพื่อบรรเลงในวงดนตรีไทย จะมีบางส่วนประกอบที่ดัดแปลงเพื่อให้เหมาะสมต่อการบรรเลง ดังนี้ สายซอ ใช้เป็นสายลวดของซอจีน และคันชักสั่งทำพิเศษ มีลักษณะเหมือนคันชักไวโอลิน มีขนาดที่ยาวมากขึ้น

ซออู้ ใช้วัสดุในการทำเหมือนกับการทำซอทั่วไป ไม้ที่นำมาใช้ทำซอจะเป็นไม้ชิงชัน มีการดัดแปลงวัสดุของซอเล็กน้อยเพื่อให้เกิดเสียงนุ่มทุ้ม ชัดเจนเพิ่มขึ้น ดังนี้ กะโหลกซอใช้กะลามะพร้าวพันธุ์ซอที่มีขนาดใหญ่มากกว่าซออู้ทั่วไป สายซอใช้เป็นสายลวดของซอจีน คันชักสั่งทำพิเศษ มีลักษณะเหมือนคันชักไวโอลิน มีขนาดที่ยาวมากขึ้น หย่องมีลักษณะเหมือนหย่องซอสามสาย

การดัดแปลงวัสดุในการทำซอไทยเหล่านี้เพื่อปรับเปลี่ยนเสียงและลักษณะของซอให้เหมาะสมต่อการบรรเลงในวงดนตรีร่วมสมัย แต่ยังคงรูปร่าง ลักษณะความเป็นซอไทย โดยการใช้วัสดุที่แตกต่างจากซอทั่วไปเพื่อเพิ่มคุณภาพของเสียง ความคงทนต่อการใช้งาน และสร้างเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ในการบรรเลง

6. การเตรียมความพร้อมก่อนการบรรเลง

การบรรเลงดนตรีในทุก ๆ ที่จำเป็นจะต้องมีการเตรียมตัวก่อนการบรรเลง เพื่อให้การบรรเลงเป็นไปอย่างครบถ้วน สมบูรณ์ และการบรรเลงในปัจจุบัน จะต้องเตรียมอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์เพิ่มเติม เพื่อเป็นการสร้างเสียงจำลอง สร้างเสียงเอฟเฟค เข้ามาในระบบเสียง เช่น เสียงก้อง เสียงกังวาล (REVERB) เสียงสะท้อน (ECHO) เป็นต้น โดยที่เอฟเฟคในประเภทต่าง ๆ ก็จะทำให้เสียงของนักร้อง หรือเสียงของเครื่องดนตรี มีมิติหรือสร้างสีสันทางเสียงให้น่าฟังมากขึ้น ในการบรรเลงซอไทยที่คุณนริศรา ศักดิ์ปัญจโชติ เป็นผู้บรรเลง มีการเตรียมวัสดุ – อุปกรณ์เพื่อให้มีความพร้อมต่อการบรรเลงดังนี้ 1) สายซอ 2) ยางสน 3) ไมค์โครโฟนไวเลส 4) น้ำยาเช็ดสายซอ 5) ขาตั้งซอ 6) ดิจิตอล เอฟเฟค (Zoom A-3) 7) ไวเลส Microphone 8) หูฟังมอนิเตอร์ (Ear monitor)

อภิปรายผลการวิจัย

1. แนวคิดและวิธีการบรรเลงซอไทยในวงเอเชียเซเว่น (ASIA7)

การสร้างสรรค์บทเพลงจะใช้ ซอด้วง ซออู้ แซกโซโฟน เป็นทำนองหลักของเพลงบรรเลงพร้อมกัน ซึ่งถือว่าซอกับแซกโซโฟนจะบรรเลงแบบโน้ตเดียวกัน (Unision) เกิดขึ้นในห้องเพลง และในบางครั้งจะบรรเลง ในรูปแบบการประสานไปกับการขับร้อง บรรเลงแนวทำนองหยอกล้อไปกับพิณหรือเครื่องดนตรีอื่น ๆ เป็นลักษณะการประสานเสียงแบบแบบโพลิโฟนี (Polyphony) คือ ดนตรีที่ใช้แนวทำนองหลายแนวเพื่อมาประสานกับทำนองหลัก และในบางเพลงซอไทย (ซอด้วง ซออู้) จะมีบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงเดี่ยว (Solo) อีกด้วย สอดคล้องกับ ศุภฤกษ์ พุฒสโร และนัฏฐิกา สุนทรธนผล (2464: 107-108) จากการวิจัยเรื่อง การเรียบเรียงดนตรีร่วมสมัยเพลง "ลมหนาว" โดย ชัยภัค ภัทรจินดา ผลวิจัยพบว่า เพลง "ลมหนาว" พบว่า เนื้อดนตรี (Texture) ของเพลง "ลมหนาว" เมื่อวิเคราะห์จากการสอดประสานกันของการดำเนินทำนองหลัก จะมีการดำเนินคู่กันไปในลักษณะของดนตรีประสานแนว (Polyphony) เนื่องจากเข้าหลักเกณฑ์ของการมีทำนองหลักเพียงหนึ่งแนว แต่แนวเสียงอื่น ๆ ที่บรรเลงร่วมก็เป็นทั้งการบรรเลงแบบทำนองรองและเป็นแนวประสานด้วย ทั้งนี้เนื่องจากมีจุดประสงค์เพื่อสร้างความหลากหลายทางดนตรี เพิ่มความซับซ้อนในการประพันธ์ดนตรี และสะท้อนถึงความเจริญก้าวหน้าทางดนตรีไทยที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันตก

2. วิธีการปรับระดับเสียงของซอไทย

การปรับระดับเสียงของซอไทยในวงวงเอเชียเซเว่น (ASIA7) จะตั้งเสียงโดยใช้อุปกรณ์ตั้งเสียง (Tuner) การตั้งสายก็จะขึ้นอยู่กับคีย์ของแต่ละเพลง และซอใช้หลักการทรานสโพส (Transpose) ที่ต้องการให้เสียงซอสามารถบรรเลงร่วมกันกับวงได้โดยการเพิ่มคีย์ขึ้น 1 คีย์ เพื่อให้เสียงออกมาตรงกัน ซึ่งระหว่างซอกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ จะให้ระดับเสียงที่แตกต่างกัน และการบันทึกโน้ตนั้น จะไม่ตรงตามเสียงที่บรรเลงออกมา เพราะ การบรรเลงซอจะมีเทคนิคพิเศษที่สามารถสร้างสรรค์เพื่อให้เหมาะสมตามอารมณ์ของเพลงโดยการใช้นิ้วกดลงไปที่สายซอ ถ้าบรรเลงตามคีย์ของเพลงจริง ส่งผลให้นิ้วที่ใช้กดสายไม่สะดวกต่อการบรรเลง โน้ตเพลงที่ใช้ในการสีไม่สะดวกต่อการบรรเลง และไม่เกิดสำเนียงตามที่ต้องการจะสื่อสาร จึงเลือกที่จะใช้หลักการทรานสโพส (Transpose) เพื่อให้สะดวกต่อการบรรเลง แต่สุดท้ายก็เป็นคีย์เสียงที่ตรงกัน และบรรเลงด้วยกันได้อย่างกลมกลืน สอดคล้องกับ ศุภฤกษ์

พุฒสโร และนัฏฐิกา สุนทรธนผล (2464: 107-108) จากการวิจัยเรื่อง การเรียบเรียงดนตรีร่วมสมัยเพลง “ลมหนาว” โดย ชัยภัค ภัทรจินดาพบว่า สำหรับการเรียบเรียงเพลง “ลมหนาว” ในครั้งนี้ มีการเรียบเรียงในเสียงที่ต่ำกว่า 1 เสียง ในต้นฉบับที่ได้ทรงพระราชนิพนธ์ไว้นั้นอยู่ในบันไดเสียง C เพื่อความสะดวกต่อการบรรเลง และรักษาลักษณะเสียงเดิมของขลุ่ยไว้ ทั้งนี้ การปรับระดับเสียงของซอไทยในวงเอเชียเซเว่น (ASIA7) โดยส่วนใหญ่ในการบรรเลงจะตั้งสายเป็นคีย์ Bb A B ถ้าเป็นเพลงไทยจะตั้งสายเป็นคีย์ Bb เป็นหลัก สอดคล้องกับ เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี (สัมภาษณ์, 14 ตุลาคม 2566) กล่าวว่า ในการปรับเสียงซอไทย จะคำนึงถึงเรื่องการสร้างสำเนียง การลงเทคนิคการพรมนิ้ว และให้ความสำคัญกับความเป็นธรรมชาติของซอไทยมากที่สุด ถ้าเพลงบรรเลงด้วยบันไดเสียงนี้แล้ว จะตั้งสายเปล่าแบบไหนเพื่อทำเทคนิคนั้น ได้ดีขึ้น ถ้านักดนตรีสากลไม่ได้พูดคุยกันก่อนส่วนมากจะใช้เป็นคีย์ C เป็นหลัก แต่จะค่อนข้างเสียงสูงสำหรับซอไทย ถ้าเป็นคีย์ที่เหมาะสมทำให้เสียงซอออกมาได้อย่างไพเราะที่สุด สามารถสร้างเทคนิคในการบรรเลงซอได้อย่างหลากหลาย และอำนวยความสะดวกต่อการกดสายซอ คือ คีย์ A (ตัวอย่างเช่น ซออู้ คือ A E / ซอด้วง E B) คีย์เสียงนี้จะส่งผลให้ทั้งซอด้วงและซออู้มีเสียงที่มีน้ำมีนวลสมบูรณ์

3. เทคนิคการบรรเลงซอไทยในบทเพลงของวงเอเชียเซเว่น (ASIA7)

การนำเครื่องดนตรีไทยมาบรรเลงผสมผสานกับดนตรีตะวันตกนั้นล้วนแล้วแต่มีการใช้เทคนิคเฉพาะของเครื่องดนตรีนั้น ๆ เพื่อให้เครื่องดนตรีมีความโดดเด่น มีเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ ซึ่งในการบรรเลงซอไทย จะใช้เทคนิคการบรรเลงทั้งของไทย และเทคนิคแบบสากล เทคนิคการบรรเลงแบบของไทยคือเทคนิคการพรมนิ้ว การสะบัดนิ้ว การสะบัดคันชัก การสะเดาะ การสะอึกเสียง การพรมสายเปล่า การรูดนิ้ว และการขยี้คันชัก ส่วนเทคนิคการบรรเลงแบบสากลที่พบ คือ เทคนิคการทำเสียงให้สั่นเป็นคลื่น (Vibrato) สอดคล้องกับ ชุมชน สืบวงศ์ (2552: 103) จากการวิจัยเรื่อง วิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงขลุ่ยเพลงพระราชนิพนธ์โดยอาจารย์ธนิสร์ ศรีกลิ่นดี พบว่า เทคนิคการบรรเลงขลุ่ยของอาจารย์ธนิสร์ ศรีกลิ่นดี ในบทเพลงต่าง ๆ ในชุดความฝันอันสูงสุด มีดังนี้ เทคนิคการพรมนิ้ว (Trill) มีการใช้โน้ตที่เป็นเทคนิคการพรมนิ้วบางบทเพลงเท่านั้น ส่วนใหญ่จะพบในโน้ตที่เป็นเพลงในจังหวะช้า เป็นเทคนิคที่ใช้บรรเลงเพลงพระราชนิพนธ์ ชุดความฝันอันสูงสุด เทคนิคนิ้วควงหรือคู่ควง (Alternate Fingering) มีการใช้โน้ตที่เป็น

เทคนิคนิ้วควงเป็นบางเพลง ส่วนใหญ่จะเป็นเสียงโด พบโน้ตที่เป็นเทคนิคการพรมนิ้วที่ใช้บรรเลงเพลงพระราชนิพนธ์ ชุดความฝันอันสูงสุด เทคนิคการทำเสียงให้สั่นเป็นคลื่น (Vibrato) มีการใช้เทคนิคนี้ในบทเพลงที่มีจังหวะช้า และพบมากในตอนช่วงท้ายประโยคของวรรคเพลง เทคนิคการบรรเลงเพื่อให้บทเพลงเข้าถึงอารมณ์ของเพลงนั้นจะต้องมีทำนองที่สั้น - ยาว หนัก - เบา เทคนิคที่กล่าวมานี้ ทำให้เสียงมีความแตกต่าง มีทำนองที่สามารถเข้าถึงอารมณ์ของเพลงได้ ทำนองเพลงเดียวกันถ้าสีด้วยความเข้าใจในทำนองก็จะส่งผลให้บทเพลง มีความไพเราะมากยิ่งขึ้น ซึ่งการเล่นกับดนตรีสากล ผู้บรรเลงซอไทยสามารถใส่เทคนิคการบรรเลงแบบไทยและเทคนิคการบรรเลงแบบสากลได้ตามความเหมาะสมของบทเพลง สอดคล้องกับ พูนพิศ อมาตยกุล (2566 : สัมภาษณ์) กล่าวว่า เทคนิคในการบรรเลง ถือว่าเป็นเรื่องที่น่าสนใจ ผู้บรรเลงซอควรที่จะบรรเลงให้เข้าถึงอารมณ์ของเพลง เพื่อให้ผู้ฟังฟังแล้วรู้สึกคล้อยตามไป เกิดเป็นอารมณ์ความรู้สึกที่จับใจ และท้าทาย อย่างเช่น เพลงค้างคาวกินกล้วย เป็นเพลงไทยทำนองทั่วไป เมื่อใส่เทคนิคในการบรรเลงเสริม เติม แต่งตามความเหมาะสมก็จะทำให้เกิดความน่าสนใจ น่าติดตาม ผู้ฟังประสงค์ที่จะอยากรู้ว่าต่อไปจะบรรเลงอย่างไร แบบนี้เรียกว่าท้าทาย เมื่อผู้บรรเลงสามารถท้าทายได้มากเท่าไร ก็จะสามารถขายเพลงได้มากเท่านั้น ที่กล่าวมาในข้างต้น ถือว่าผู้บรรเลงได้แสดงสุนทรียะ ทำให้ผู้ฟังเกิดความทึ่ง ดังนั้นเทคนิคในการบรรเลงมีความสำคัญกับการถ่ายทอดบทเพลงเป็นอย่างมาก วงเอเชียเซเว่น (ASIA7) มีนักดนตรีที่มีทักษะและความสามารถเป็นอย่างสูง มีการผสมผสานเทคนิคการบรรเลงแบบไทย และมีการนำเอาเทคนิคการบรรเลงแบบสากลเข้ามาผสมผสานได้อย่างลงตัว จนส่งผลให้เพลงที่สร้างสรรค์ออกมาสามารถจับใจ และท้าทายผู้ฟังได้เป็นอย่างดี

4. ทำนองของเพลง / การใช้กลอน

ทำนองเพลง หรือการใช้สำนวนกลอนเป็นส่วนสำคัญของการสร้างสรรค์บทเพลง ที่จะเป็นการท้าทายให้แต่ละบุคคลอยากฟัง มีความสงสัยและประสงค์ที่จะฟัง วิธีการสร้างสรรค์ทำนองของซอไทยในวงเอเชียเซเว่น (ASIA7) สำหรับการเริ่มต้นจะมีท่อนอินโทร (Intro) ในทุกเพลง เช่น เพลงแขกเชิญเจ้า ก็จะสร้างสรรค์ทำนองเริ่มต้นของเพลง (Intro) จากนั้นจะเข้าสู่เพลงเป็นทำนองการบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรีต่าง ๆ เช่น ซอด้วง ซออู้ แซกโซโฟน (Solo) และจบสุดท้ายด้วยการสร้างท่อนดนตรีออก (Outro) เป็นไปในรูปแบบนี้ทั้ง 8 เพลง ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ

วริสร เจริญพงศ์ (2552) ได้ทำการศึกษาเรื่อง การสร้างสรรค์งานดนตรีกรรมแนวดนตรีไทยร่วมสมัย เพลง ลำนำเจ้าพระยา ของชัยภัค ภัทรจินดา พบว่า การสร้างสรรค์บทเพลงลำนำเจ้าพระยา เป็นการประพันธ์ทำนองหลักสั้น ๆ จากสำเนียง เพลงไทยเดิม และทำให้ผู้ฟังจดจำได้ง่ายด้วยการเรียบเรียงเสียงประสานในลักษณะเช่นเดียวกับ เพลงป็อปสมัยนิยม แล้วนำไปพัฒนาเป็นท่อนแยก ท่อนเดี่ยวเครื่องดนตรี ท่อนนำ ส่วนลงจบ ส่วนเชื่อม และทำนองโมทีฟ ดังนั้น การสร้างสรรค์สำนวนกลอนโดยการนำสำนวนของเพลงไทยที่สามารถจดจำได้ง่าย นำมาปรับปรุง ผสมผสาน ปรับเปลี่ยนจังหวะ ส่งผลให้บทเพลงไพเราะ น่าฟัง และสามารถเข้าถึงบุคคลได้ทุกเพศทุกวัย ในส่วนของสำนวนกลอนที่พบส่งผลให้ซอไทยได้แสดงศักยภาพทางความคิดในการร้อยเรียงทำนองอย่างเสรี สำนวนกลอนต่าง ๆ จะเกิดขึ้นจากการอิมโพรไวส์ (Improvise) จนกลายเป็นทำนองที่ถูกใจ และนำมาตกแต่งให้มีความกลมกลืน มีความพอดี เพื่อให้เกิดสุนทรียะที่เหมาะสมต่อการบรรเลงดนตรี ด้วยทักษะความสามารถของคนซอในวงเอเชียเซเว่น (ASIA7) และสมาชิกทุกคนในวง นำทำนองของเพลงไทยที่คุ้นหู จดจำง่ายมาสร้างสรรค์ปรับปรุงให้มีจังหวะที่ดึงดูดใจ ผู้ฟังได้ฟังดนตรีในมิติใหม่ เพลงที่ดี คุณภาพของผู้บรรเลงที่ดีจึงเป็นเหตุผลที่ทำให้วงเอเชียเซเว่น (ASIA7) เป็นวงที่สร้างสรรค์ผลงานเพลงได้อย่างตรงใจผู้ฟังในยุคปัจจุบัน การดำเนินทำนองของซอปรากฏเด่นชัด ดังนี้ ลักษณะการบรรเลงแบบเดี่ยว (Solo) ทำนองอิหลักอิเหลื่อ กลอนม้วนตะเข็บ กลอนย้อนตะเข็บ การบรรเลงประสานเสียง การบรรเลงในลักษณะลูกล้อ ลูกขัด เป็นต้น ก็เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้วงมีความโดดเด่น

5. วัสดุที่ใช้ในการทำซอ

ซอไทย เครื่องดนตรีไทยโบราณที่ได้รับความนิยมมายาวนาน ปัจจุบันมีการผลิตซอไทยหลากหลายรูปแบบเพื่อรองรับการใช้งานที่แตกต่างกัน แต่เดิมซอไทยใช้สายไหมในการบรรเลง แต่เพื่อให้เหมาะกับแนวเพลงและการบรรเลงร่วมกับดนตรีสากล วงเอเชียเซเว่นได้พัฒนาซอไทยขึ้นมาใหม่โดยมีการปรับเปลี่ยนส่วนประกอบดังนี้ สายซอ ใช้เป็นสายลวดของซอจีน คันชัก สั่งทำพิเศษ มีลักษณะเหมือนคันชักไวโอลิน มีขนาดที่ยาวมากขึ้น กะโหลกซออู้ ใช้กะลามะพร้าวพันธุ์ซอที่มีขนาดใหญ่มากกว่าซออู้ทั่วไป หย่องซออู้ มีลักษณะเหมือนหย่องซอสามสาย ทั้งนี้เพื่อให้การบรรเลงมีคุณภาพเสียงออกมาอย่างสมบูรณ์ ชัดเจน และได้ระดับเสียงที่ผสมผสานได้อย่างกลมกลืนกับดนตรีสากล สอดคล้องกับ เลอเกียรติ มหาวินิจฉัย

มนตรี (2566 : สัมภาษณ์) กล่าวว่า แต่ก่อนจะใช้สายไหมในการบรรเลง ปัญหาคือมักจะขาดง่าย จึงเปลี่ยนเป็นสายลวด ซึ่งเสียงก็จะแตกต่างจากสายไหม น้ำเสียงอาจจะบางลงนิดหน่อย เพราะช่างไม่ได้ออกแบบหน้าซอให้บานรับกับเสียงของสายลวด ถ้าจะทำก็ต้องแต่งหน้าซอให้บาน และกระบอกซอต้องทำใหม่ ดังนั้นผู้บรรเลงควรศึกษาส่วนประกอบของซอไทย เพื่อที่จะสามารถปรับปรุง และพัฒนาวัสดุในการทำซอให้มีประสิทธิภาพ ตรงตามจุดประสงค์ของผู้ใช้ และได้เสียงออกมาที่สื่อถึงธรรมชาติของซอไทยมากที่สุด

6. การเตรียมพร้อมก่อนการบรรเลง

ก่อนที่ผู้บรรเลงจะได้แสดงนั้นจะต้องผ่านการฝึกฝน การวางแผนรูปแบบการบรรเลง ศึกษาบทเพลง และบริบทของเวทีที่จะไปทำการแสดง รวมถึงการเตรียมเครื่องดนตรี และการบรรเลงดนตรีในทุก ๆ ที่จำเป็นจะต้องมีการเตรียมตัวก่อนการบรรเลง เพื่อให้การบรรเลงเป็นไปอย่างครบถ้วน สมบูรณ์ ในการบรรเลงซอไทยที่คุณนริศรา ศักดิ์ปัญจโชติ เป็นผู้บรรเลง ควรมีความพร้องทั้ง 3 ด้าน คือ ความพร้อมของผู้บรรเลง ความพร้อมของเครื่องดนตรี และความพร้อมของวัสดุอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์ ที่กล่าวมาข้างต้นนี้ ทำให้เข้าใจถึงเรื่องการผสมวง และเทคนิคการบรรเลงต่าง ๆ เพลงจะเกิดขึ้นได้ต้องประกอบด้วย 1) เครื่องดนตรี 2) มนุษย์ผู้ปฏิบัติเครื่องดนตรี เพลงจะดีเครื่องดนตรีนั้นต้องมีคุณภาพนักดนตรีต้องมีคุณภาพ สอดคล้องกับ พูนพิศ อมาตยกุล (2566 : สัมภาษณ์) กล่าวว่า คุณภาพนักดนตรีจะต้อง แม่นหู แม่นตา แม่นมือ แม่นใจ ครูบุญยงค์ เกตุคง ได้กล่าวไว้ ทั้ง 2 อย่างรวมกันนี้ เพลงเริ่มจะดีแล้ว ถ้าบรรยากาศ ดีอีกด้วย เพลงก็จะดีขึ้นไปอีก เพราะฉะนั้นสิ่งที่เข้ามาส่องทางซึ่งกันและกัน ล้วนแต่เป็นงานศิลปะ จะบรรจบตรงคำที่ว่า “ศิลปะนั้นจะส่องทางซึ่งกันและกัน” ศิลปินเมื่อมาเจอกัน หรือมานั่งคุยกันมาทำงานด้วยกัน เขาจะส่องทางซึ่งกันและกัน จะช่วยกันและสนับสนุนซึ่งกันและกันช่วยกันยกงานศิลปะนั้นขึ้นไปให้งามด้วยกัน “ศิลปะย่อมส่องทางให้กันและกัน” ไม่ว่าจะเป็นการผสม วงฝรั่ง วงไทย วงคอนเทม หรืออย่างไรก็ตาม ถ้าคนเหล่านั้นเป็นคนที่มีความสามารถมีฝีมือ มีสมองที่ดี มีความรับผิดชอบที่ดี มีความแม่นยำในเทคนิคที่ทำอยู่ งานออกมาก็จะดี งานก็จะช่วยเสริมให้งานที่ออกมามีคุณค่า และในที่สุดก็จะไปกระทบใจผู้เสพ กระทบแล้วถ้าติด ท้าทาย มีความซ่านใจ ก็เกิดเป็นสุนทรียะ และเป็นความงดงามได้

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

ผลการวิจัยสามารถนำไปเป็นแนวทางในการศึกษาเพิ่มเติมองค์ความรู้ หรือเพื่อต่อยอดแก้ไขข้อบกพร่องในเรื่องของแนวทางในการบรรเลงซอไทยในวงดนตรีร่วมสมัย และการสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยได้

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

วงเอเชียเซเว่น (ASIA7) เป็นวงดนตรีที่สื่อถึงเอกลักษณ์ความเป็นไทย และยังได้รับการยอมรับจากสังคม และบุคคลในทุกเพศ ทุกวัย จึงควรเก็บข้อมูลรายละเอียดเกี่ยวกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ที่มีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์เพลง เห็นควรที่จะศึกษาศึกษาวิเคราะห์เครื่องดนตรีให้ครบทุกเครื่องมือเพื่อให้ได้ข้อมูลในอีกมิติหนึ่ง ซึ่งเป็นพื้นฐานขององค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัย และสิ่งสำคัญควรศึกษาปัจจัยที่ส่งผลให้วงเอเชียเซเว่น (ASIA7) ยังคงได้รับการตอบรับที่ดีมากยิ่งขึ้นในปัจจุบัน

บรรณานุกรม

ชัยภัค ภัทรจินดา. (2566, 13 ตุลาคม). นักวิชาการมาตรฐานชำนาญการพิเศษ สำนักงานมาตรฐานผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรม, นักดนตรีวงกอไผ่, ศิลปินศิลปาธร พ.ศ. 2565. **สัมภาษณ์.**

ชุมชน สืบวงศ์. (2552). **วิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงขลุ่ยเพลงพระราชนิพนธ์ โดยอาจารย์ธนิสร์ ศรีกลิ่นดี.** วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

เชาวน์มนัส ประภักดี และกิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์. (2566). ดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทย. **วารสารวิชาการ มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์.** 43(2), 98-113.

ณัฐชยา นัจจนาวากุล. (2563). พลวัตการเปลี่ยนแปลงแบบแผนดนตรีไทยสู่ดนตรีไทยร่วมสมัย. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย**. 7(2), 40 – 53.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2566, 12 ตุลาคม). นักวิชาการสาขาดนตรีวิทยา, ที่ปรึกษาวิทยาลัยราชสุดา มหาวิทยาลัยมหิดล, กรรมการและเลขานุการ มูลนิธิราชสุดา. **สัมภาษณ์**.

เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี. (2566, 14 ตุลาคม). ผู้อำนวยการกลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**.

วริสร เจริญพงศ์. (2552). **การสร้างสรรค์งานดนตรีกรรมแนวดนตรีไทยร่วมสมัย เพลงลำนำเจ้าพระยา ของชัยภัค ภัทรจินดา.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดล.

ศุภฤกษ์ พุฒสโร และนัฏฐิกา สุนทรธนผล. (2564). การเรียบเรียงดนตรีร่วมสมัยเพลง “ลมหนาว” โดย ชัยภัค ภัทรจินดา. **วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต.** 16(1), 107-108

การถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) กรณีศึกษา ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ

The Transmission of Saw-u Solo Performance in "Khaek Mon Sam Chan" through Luang Phairoh Seangsaw (Un Durayachiwin): A Case Study of Khru Chewengsak Phothisombat

ชญานนท์ ศรีอนันต์[*1] และ สุรพงษ์ บ้านไกรทอง[2]
Chayanan Srianant[*1] and Surapong Bankrithong[2]

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) กรณีศึกษา ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ จากการรวบรวมข้อมูลโดยการศึกษาจากเอกสาร และการสัมภาษณ์ โดยใช้เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย คือ แบบสัมภาษณ์

ผลการวิจัย พบว่า 1) ประวัติและองค์ความรู้ซออู้ของผู้สอน ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ เริ่มเรียนดนตรีไทยจากบิดา และได้เข้าฝากตัวเป็นศิษย์กับครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) ได้รับการถ่ายทอดเดี่ยวซออู้ เพลงสุดสงวน สามชั้น และเพลงแขกมอญ สามชั้น 2) วิธีการคัดเลือกลูกศิษย์ และคุณสมบัติของลูกศิษย์ ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ จะคัดเลือกลูกศิษย์ที่มีความสนใจในเครื่องดนตรีแต่ละชนิด 3) องค์ความรู้เกี่ยวกับการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น เดี่ยวซออู้ ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยะชีวิน) เป็นเพลงในอัตราจังหวะ สามชั้น หน้าทับปรบไก่ มีจำนวน 3 ท่อน ท่อนละ 6 จังหวะหน้าทับ แต่จะมีการใช้หน้าทับมอญและ

[*] corresponding author, email: chaya.anxn@gmail.com

[1] นักศึกษาภาควิชาดนตรีไทย วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

[1] Student of Thai Music Department, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

[2] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประจำภาควิชาดนตรีไทย วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

[2] Asst.Prof.Dr., Thai Music Department, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

Received: April 25, 2024 / **Revised:** May 27, 2024 / **Accepted:** May 30, 2024

หน้าทับแขกแทรกอยู่ 4) การถ่ายทอด มีการฝากตัวเป็นศิษย์ ถ่ายทอดเป็นแบบมุขปาฐะไปทีละวรรคทีละท่อน

คำสำคัญ: การถ่ายทอด / แขกมอญ สามชั้น / หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน)

Abstract

The purpose of this study was to examine the process of teaching solo Saw-U performance for the "Khaek Mon Sam Chan" piece by Luang Phairoh Seangsaw (Un Durayachiwin), focusing on a case study of Khru Chawengsak Phothisombat. The research followed a qualitative methodology, collecting data from documents and interviews, with the main research tool being an interview guide.

The study's results were 1) Background and Knowledge of the Instructor: Khru Chawengsak Phothisombat began learning Thai music from his father and later became a student of Luang Phairoh Seangsaw (Un Durayachiwin). He learned the solo Saw-U performances for "Sudsanguan Sam Chan" and "Khaek Mon Sam Chan." 2) Selection and Qualifications of Students: Khru Chawengsak Phothisombat selected students who showed interest in specific musical instruments. 3) Knowledge of Saw-u Solo in “Khaek Mon Sam Chan”: “Khaek Mon Sam Chan” by Luang Phairoh Seangsaw (Un Durayachiwin) follows a triple rhythm structure with 3 sections, each containing 6 beats, but it also incorporates Mon and Khaek rhythms. 4) Transmission Process: The instruction involves a direct apprenticeship, with verbal instructions and demonstrations given line by line and section by section.

Keywords: The Transmission / Khaek Mon Sam Chan / Luang Phairoh Seangsaw (Un Durayachiwin)

บทนำ

วัฒนธรรมเป็นวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนในสังคม ไม่ว่าจะเป็นการกิน การแต่งกาย การทำงาน การสื่อความหรือหลักเกณฑ์การดำเนินชีวิตล้วนแต่เป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นมา เกิดมาจากการเรียนรู้สิ่งต่าง ๆ รอบตัว เมื่อมีการประดิษฐ์หรือค้นพบสิ่งใหม่ วิธีใหม่ที่ใช้แก้ปัญหาและตอบสนองความต้องการของสังคมได้ดีกว่า รวมถึงอาจจะทำให้สมาชิกของสังคมเกิดความนิยม และในที่สุดอาจเลิกใช้วัฒนธรรมเดิม ดังนั้น การรักษาหรือธำรงไว้ซึ่งวัฒนธรรมเดิม จึงต้องมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงหรือพัฒนาวัฒนธรรมให้เหมาะสมมีประสิทธิภาพตามยุคสมัย (ครูบ้านนอกดอทคอม, 2551) ซึ่งในสมัยก่อนความเจริญและความเสื่อมของศิลปะอยู่ที่ความร่มเย็นเป็นสุขของบ้านเมือง ยามสงบราบคาบศิลปะทั้งปวงก็เจริญรุ่งเรืองและได้รับการส่งเสริมจากพระเจ้าแผ่นดิน ศิลปะ ดนตรี และการละครของไทยได้รับการทะนุบำรุงจากพระเจ้าแผ่นดิน เจ้านายและประชาชนร่วมมือกัน เมื่อมีผู้อุปถัมภ์ค้ำชู ผู้ที่มีฝีมือและความคิดก็พยายามขวนขวายและทำการเผยแพร่ด้วยการสั่งสอนศิษย์ (บรรเลง สาคริก, 2503 : 21) อาจกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่บ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของไทยได้อย่างชัดเจน คือ ดนตรีไทยและเพลงไทยที่เกิดขึ้นจากบรรพบุรุษของไทย ที่มีการสั่งสมจนกลายเป็นรูปแบบในปัจจุบัน และมีการถ่ายทอดดนตรีไทยให้แก่อนุชนรุ่นหลัง

การถ่ายทอดดนตรีไทยในอดีตนั้นมีการถ่ายทอดทั้งในระดับสามัญชนและราชสำนัก ซึ่งจะเป็นการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ โดยสามัญชนจะได้รับการถ่ายทอดจากบ้านครูดนตรีไทยผู้มีฝีมือ มีการเรียนการสอนในบ้านหรือในวัด ในส่วนของราชสำนักนั้นจะได้รับการถ่ายทอดจากครูดนตรีไทยผู้มีชื่อเสียง ซึ่งมีการถ่ายทอดทั้งในวังหลวงและในวังของเจ้านายต่าง ๆ (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2562 : 35)

แต่โบราณมาใช้การสั่งสอนอบรมด้วยความทรงจำและปฏิบัติอย่างจริงจังจนเกิดความชำนาญ ทำนองเพลงไทยอาจผิดเพี้ยนกันไปตามความนิยมและตามความสามารถของอาจารย์ผู้สอน โดยมากอาจารย์จะสอนศิษย์ตามปฏิภาณความสามารถและความฉลาดของศิษย์ ผู้ที่มีความสามารถดีก็ได้ทำนองที่แปลกไพเราะ และโลดโผนพิสดารกว่าผู้ที่ไม่มีฝีมือและความสามารถ แต่ส่วนใหญ่คงรักษาไว้ซึ่งจังหวะและเสียงสำคัญ (บรรเลง สาคริก, 2503 : 33)

ผู้ที่มีฝีมือในการดนตรีไทยในสมัยก่อนเป็นผู้มีชื่อเสียงและได้รับความนิยมยกย่องมาก โดยมักมีการบรรเลงอวดฝีมือกันเรียกว่าการบรรเลงเดี่ยว เป็นการประกวด

ฝีมือและประกวดทาง เป็นการปฏิบัติอย่างพิสดารทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์คึกคักและเศร้าสลดตามไปด้วย นักดนตรีที่เชี่ยวชาญจะสามารถจำเพลงได้ และสามารถประดิษฐ์เพลงได้ด้วยปฏิภาณอันเลิศ (บรรเลง สาคริก, 2503 : 33) ซึ่งครูผู้หนึ่งที่มีความสามารถในการบรรเลงเดี่ยวซออู้ที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวนั่นคือ หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน)

หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) เป็นครูอาวุโสที่มีเมตตากรุณา ทั้งมีนิสัยเยือกเย็นสุภาพ ควรแก่การเป็นปูชนียบุคคลยิ่งนัก เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดศิลปะการละครนั้น หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) เป็นคนแรกที่สีซออู้คลอตามเสียงและถ้อยคำที่ร้องได้อย่างชัดเจน ทางซออู้ของท่านนั้น เรียกได้ว่า เป็นทางที่ครองศิลปะสยามสังคีตอยู่ในปัจจุบัน เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของท่านเอง ทุกนิ้ว ทุกคันชัก หาที่ติไม่ได้แม้แต่นิดเดียว ในสมัยรัชกาลที่ 6 ท่านได้สอนดนตรีให้แก่วงเครื่องสายของสมเด็จพระนางเจ้าอินทรศักดิศจี พระวรราชเทวี วงพระสุจริตสุดา และวงพระยาอนิรุทธเทวา เมื่อถึงสมัยรัชกาลที่ 7 นอกจากสอนถวายเจ้านายในวงเครื่องสายในพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็ยังได้สอนถวายพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมเขตรมงคลและข้าหลวงในวัง ภายหลังกรมศิลปากรได้เชิญให้สอนประจำที่วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร นอกจากนี้ยังได้ช่วยฝึกสอน ปรับปรุงวงดนตรีไทยของสโมสรนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ จนปรากฏชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันโดยแพร่หลาย (พิชิต ชัยเสรี, 2532 : 210) ทั้งยังได้มีการถ่ายทอดวิชาความรู้การบรรเลงซอให้กับลูกศิษย์ที่มีชื่อเสียงไว้หลายท่าน เช่น ครูจีรพล เพชรสม และครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ (สุรพงษ์ บ้านไกรทอง, 2558 : 66)

ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ เป็นที่รู้จักในฐานะนักดนตรีไทยกลุ่มหนึ่งสมญานามว่า “สามทหารเสือ” นั่นคือนักดนตรีไทยทายาททางดนตรีของเอตทัคคะทางกระบวนซอของยุครัตนโกสินทร์คือ หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) (เสาวลักษณ์ คำจันทร์, 2563 : 2) ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวซอจากหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) หลายเพลงด้วยกัน เช่น นกขมิ้น สามชั้น สุรินทราหู สามชั้น พญาโศก สามชั้น สุดสงวน สามชั้น และแขกมอญ สามชั้น (เสาวลักษณ์ คำจันทร์, 2563 : 28)

เพลงแขกมอญ เป็นเพลงไทยสำเนียงมอญ มีอยู่ทั้งหมดสามท่อน ทำนองสองชั้นและชั้นเดียวมีมาแล้วแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ทำนองชั้นเดียวนั้นจัดไว้ใน

ประเภทเพลงเร็วของโบราณ ใช้สำหรับบรรเลงปี่พาทย์โดยเฉพาะ ส่วนทำนองสองชั้นนิยมนำมาบรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงโขนละครเป็นสำคัญ แต่ก็มักใช้เฉพาะท่อนหนึ่งและท่อนสองเท่านั้น จนกระทั่งราวรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือที่รู้จักกันในหมู่ศิลปินดนตรีไทยว่า ครูมีแขก ได้คิดประดิษฐ์เพลงแขกมอญทำนองสามชั้นขึ้นโดยยืดขยายจากทำนองสองชั้นของเดิม เพื่อให้วงมโหรีในความควบคุมของท่านนำออกไปบรรเลงเป็นเพลงรับร้อง เมื่อถึงยุคนิยมฟังเพลงเถาราวปลายรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงได้มีสังคีตาจารย์หลายต่อหลายท่านเรียบเรียงเพลงแขกมอญขึ้นเป็นเพลงเถาหลายต่อหลายทาง นิยมใช้บรรเลงเป็นเพลงรับร้องสืบมาจนถึงปัจจุบัน (สุรชัย เครือประดับ, 2516 : 32)

จากการศึกษาเบื้องต้นผู้วิจัยมีความสนใจที่จะศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) กรณีศึกษา ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ เพื่อศึกษากลวิธี เทคนิคการบรรเลงเดี่ยวซออู้ที่มีคุณค่า มีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นในแนวทางการบรรเลงของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) ที่ได้รับการยอมรับและมีการถ่ายทอดกันมาอย่างยาวนานและนำไปสู่การทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม อันเป็นมรดกประจำชาติสืบไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) กรณีศึกษา ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ

ประโยชน์ที่ได้รับ

ได้ทราบถึงกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) กรณีศึกษา ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ

ขอบเขตการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้จะศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) กรณีศึกษา

ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติเท่านั้น โดยกำหนดขอบเขตเนื้อหาของการวิจัยในครั้งนี้ไว้ดังนี้

1. ประวัติและองค์ความรู้ซออู้ของผู้สอน
2. วิธีการคัดเลือกลูกศิษย์ และคุณสมบัติของลูกศิษย์
3. องค์ความรู้เกี่ยวกับการเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น
4. การถ่ายทอด
    4.1 ขั้นตอนการถ่ายทอด
    4.2 วิธีการ และกลวิธีการถ่ายทอด
    4.3 แบบฝึกหัดในบทเพลง
    4.4 วิธีการวัด และประเมินผล
    4.5 เกร็ดประวัติและเรื่องอื่น ๆ ที่ปรากฏในการถ่ายทอด

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องการถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) กรณีศึกษา ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ผู้วิจัยได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยรวบรวมจากเอกสาร และการสัมภาษณ์ โดยใช้เครื่องมือและมีวิธีการดำเนินงาน ดังนี้

1. บุคคลข้อมูล

ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

แบบสัมภาษณ์ เรื่อง การถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) กรณีศึกษา ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ

3. การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

3.1 ผู้วิจัยศึกษาเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างแบบสัมภาษณ์การถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) กรณีศึกษา ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ

3.2 ผู้วิจัยกำหนดประเด็นในการสัมภาษณ์ เพื่อนำมาใช้ในการทำแบบสัมภาษณ์ โดยมีประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1) ประวัติและองค์ความรู้ซออู้ของผู้สอน
2) วิธีการคัดเลือกลูกศิษย์ และคุณสมบัติของลูกศิษย์

3) องค์ความรู้เกี่ยวกับการเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น

4) การถ่ายทอด

4.1) ขั้นตอนการถ่ายทอด

4.2) วิธีการ และกลวิธีการถ่ายทอด

4.3) แบบฝึกหัดในบทเพลง

4.4) วิธีการวัด และประเมินผล

4.5) เกร็ดประวัติและเรื่องอื่น ๆ ที่ปรากฏในการถ่ายทอด

3.3 ผู้วิจัยนำแบบสัมภาษณ์ที่สร้างขึ้นให้ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาตรวจสอบความเที่ยงตรงของเนื้อหา (IOC: Index of Item Objective Congrueuce) ผลการตรวจสอบความเที่ยงตรงของแบบสัมภาษณ์ที่ใช้ในการวิจัย มีค่าดัชนีความสอดคล้องเท่ากับ 1 แสดงว่าแบบสัมภาษณ์ที่ใช้ในการวิจัย มีความสอดคล้องและสามารถใช้ในการจัดทำวิจัย เรื่อง การถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะ เสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) กรณีศึกษา ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ได้

3.4 ผู้วิจัยได้นำแบบสัมภาษณ์ข้างต้นมาปรับปรุงแก้ไขให้เกิดความสมบูรณ์

4. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้ออกแบบการเก็บรวบรวมข้อมูลของการศึกษาเรื่องการถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) กรณีศึกษา ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ โดยมีวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลเป็นขั้นตอน ดังนี้

4.1 การศึกษาข้อมูลเอกสารจากหนังสือ บทความ วารสาร เอกสารทางวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูล ดังนี้

4.1.1 คลังข้อมูลดิจิทัลของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

4.1.2 ระบบคลังข้อมูลดิจิทัล กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

4.1.3 หอสมุดดนตรีไทย สำนักบริหารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.2 การเก็บข้อมูลภาคสนาม

ดำเนินการโดยการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยใช้เครื่องมือที่ได้สร้างขึ้นเพื่อบันทึกข้อมูลเกี่ยวกับองค์ความรู้เรื่องการถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ

สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) กรณีศึกษา ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ

4.3 การบันทึกข้อมูล ผู้วิจัยบันทึกข้อมูลจากการดำเนินงานภาคสนาม โดยมีการบันทึกเสียงและภาพนิ่งด้วยโทรศัพท์มือถือ

5. การจัดกระทำกับข้อมูล

5.1 ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษารวบรวมทั้งเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และจากการสัมภาษณ์มาจัดลำดับเนื้อหา

5.2 ผู้วิจัยนำข้อมูลที่บันทึกเสียงจากการสัมภาษณ์ มาเรียบเรียงเนื้อหาตามประเด็นที่วางไว้

5.3 ตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Methodologioal Triangulation) ก่อนการวิเคราะห์ข้อมูล

6. การวิเคราะห์ข้อมูล

6.1 นำข้อมูลจากภาคสนามมาทำการวิเคราะห์ จำแนก แจกแจง จัดหมวดหมู่ แบ่งประเภทแล้วสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย (Analytic Induction)

6.2 สังเคราะห์ข้อมูลการถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญสามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) กรณีศึกษา ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ

ผลการวิจัย

จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาและได้รับการถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) กรณีศึกษา ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ผู้วิจัยสามารถนำเสนอผลการวิจัย โดยแบ่งออกเป็น 4 ตอน ดังนี้

1. ประวัติและองค์ความรู้ซออู้ของผู้สอน

ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ได้เริ่มเรียนดนตรีไทยจากบิดาตั้งแต่อายุ 11 ปี และเรียนดนตรีเพิ่มเติมจากครูพิตร เลิศล้ำ เมื่อปี พ.ศ. 2506 ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติได้เข้าเรียนที่โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร ได้เรียนกับ ครูศิลปี ตราโมท ครูละเมียด จิตตเสวี ครูท้วม ประสิทธิกุล ครูอุษา สุคันธมาลัย ได้เข้าฝากตัวเป็นศิษย์กับครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) เพลงเดี่ยวซออู้ที่ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติได้รับการถ่ายทอดมาจากครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) มีทั้งหมด 2 เพลง ได้แก่ เพลงสุดสงวน สามชั้น และเพลงแขกมอญ สามชั้น ในปัจจุบันครูเชวงศักดิ์

โพธิสมบัติ เกษียณอายุราชการเป็นข้าราชการบำนาญ และดำรงตำแหน่งผู้ทรงคุณวุฒิเชี่ยวชาญการสอนด้านดนตรีไทย

2. วิธีการคัดเลือกลูกศิษย์ และคุณสมบัติของลูกศิษย์

ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ จะคัดเลือกลูกศิษย์ที่มีความสนใจในเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ลูกศิษย์ของครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นนักเรียนในระดับมัธยมศึกษา และระดับอุดมศึกษา การถ่ายทอดเพลงจะเป็นแบบมุขปาฐะ ผู้ที่จะได้รับการถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น จะต้องเป็นผู้ที่มีพื้นฐานในการบรรเลงซออู้เป็นอย่างดี

3. องค์ความรู้เกี่ยวกับการเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น

3.1 จังหวะและหน้าทับของเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น

เดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) เป็นเพลงในอัตราจังหวะ สามชั้น หน้าทับปรบไก่ มีจำนวน 3 ท่อน ท่อนละ 6 จังหวะหน้าทับ แต่จะมีการใช้หน้าทับอื่น ๆ แทรกอยู่ในแต่ละท่อน ได้แก่ หน้าทับมอญจะแทรกอยู่ในท่อนที่ 2 และหน้าทับแขกซึ่งจะแทรกอยู่ในท่อนที่ 3

หน้าทับแขก

- - โจ๊ะ จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	ติง ทั่ง - ติง

หน้าทับมอญ

- - - -	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- - ทั่ง ติง	- - ทั่ง ติง

ในหน้าทับที่ 4-6 ของทุกท่อน ทำนองจะซ้ำกัน ซึ่งลักษณะที่ซ้ำกันนี้เป็นการเปิดโอกาสให้นักดนตรีแสดงความสามารถในการแปรทางได้อย่างดีเยี่ยม

3.2 บันไดเสียงของเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น

เพลงแขกมอญ สามชั้น อยู่ในบันไดเสียง ฟ ซ ล x ด ร (ทางชวา) บันไดเสียง ท ด ร x ฟ ซ (ทางกลาง) และบันไดเสียง ด ร ม x ซ ล (ทางเพียงออบน)

3.3 การดำเนินกลอนของเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน)

เดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) มีการดำเนินกลอนในทางโอดที่มีความคล้ายคลึงกันทั้ง 3 ท่อน ซึ่งเป็นการดำเนินกลอนคล้ายกับเสียงเอื้อนของการร้อง และพบการผูกกลอนให้จบในจังหวะยก ซึ่งกลอนเช่นนี้เป็นเอกลักษณ์ของเพลงสำเนียงมอญที่พบมากอย่างหนึ่ง

ส่วนในทางพัน ในท่อน 1 และ 2 จะมีความคล้ายคลึงกัน คือ เป็นการแปรทำนองเป็นทางเก็บตลอดทั้งท่อน แต่ในท่อน 3 จะเป็นการแปรทำนองให้เป็นสำเนียงแขก ในช่วงต้นจะเป็นทางเก็บอย่างจาว ๆ แต่ตั้งแต่ช่วงกลางตลอดจนจบเพลงจะเป็นการแปรทำนองเป็นทางเก็บอย่างสมบูรณ์

3.4 เอกลักษณ์ และลีลาที่โดดเด่นของเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญสามชั้น

เดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) ได้ปรากฏเอกลักษณ์ และลีลาที่โดดเด่น ซึ่งทั้ง 3 ท่อน จะมีเอกลักษณ์และลีลาที่โดดเด่นที่แตกต่างกัน ดังนี้

ท่อน 1 ทางพัน ในบรรทัด 6-7 ในบรรทัดที่ 6 นั้นจะเป็นกลอนที่จะพบได้ในท่อน 1 ทางพันเพียงเท่านั้น เช่นเดียวกับในบรรทัดที่ 7 ซึ่งห้อง 1 – 6 ในส่วนนี้ต้องยกออกมาฝึกแยกจากตัวเพลง เพราะไม่ใช่กลอนเพลงสำหรับบรรเลงเพลงทั่วไป ทำให้นิ้วขัดกันได้ ดังที่ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ได้กล่าวไว้ว่า

> *“ลูกนี้มันเป็นสัญลักษณ์เลยนะ มันทำยาก ระนาดเอกจะทำยังไง ขิมจะทำยังไง ซอสามสายจะทำยังไง ต้องหลบเสียงกันน่าดูเลย แต่ซออู้ทำได้”*

(เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ, สัมภาษณ์, 2 กรกฎาคม 2566)

ท่อน 1 ทางพัน บรรทัดที่ 6-7

ล ซ ฟ ด	ฟ ซ ฟ ท	ซ ล’ซ ร	ซ ล’ซ รํ	ซ ล’ซ ร	ซ ล’ซ รํ	ดํ ท ดํ ด	ฟ ซ ฟ ท
ดํ ด รํ ดํ	รํ ด ดํ ท	ดํ ด ท ล	ท ด ล ซ	ล ด รํ ดํ	รํ ด ล ซ	ฟ ซ ล ฟ	ม ฟ ซ ล

ท่อน 2 ทางโอด ในบรรทัดที่ 11-12 จะเป็นการสอดแทรกสำเนียงมอญเข้าไป

ในบรรทัดที่ 11 และวรรคหน้าของบรรทัดที่ 12 วรรคหน้าให้ใช้หน้าทับมอญและเมื่อถึงวรรคหลังของบรรทัดที่ 12 ก็ให้เปลี่ยนเป็นหน้าทับปรบไก่เหมือนเดิม

ท่อน 2 ทางโอด บรรทัดที่ 11-12

- - - -	- - - -	- - - ดํ[1]	- - - รํ[2]	- - - -	- ฟํ[4] - รํ[2]	- - - ดํ[1]	รํ[2] ดํ[1] - ซ
- - - -	- ซ - ท	- - - ดํ	ท ดํ รํดํ-ซ	-ซ[4]ฟร ฟ ซ	-ดํทซ ดํท-ดํ	ท ดํ รํ -รํดํท	- - -ทดํรํ

ท่อน 3 ในทางพันจะเป็นการผูกกลอนเพลงให้เป็นสำเนียงแขก และใช้หน้าทับแขกในการตีประกอบจังหวะ

ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ได้กล่าวทิ้งท้ายถึงการรักษาเอกลักษณ์ของเดี่ยวซออู้เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) ไว้ว่า

“เราต้องรู้ว่าแต่ละท่อนมีตำแหน่งไหนบ้างที่ควรรักษาเอาไว้ ท่อน 1 นี่ เอกลักษณ์ของมัน คือ ตรงบรรทัดที่ 6 และ 7 ท่อน 2 นี่ ถ้าจะออกภาษามอญก็ได้ ส่วนท่อน 3 นี่เป็นแขกชัดเจนอยู่แล้ว เราต้องรักษาเอาไว้”

(เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ, สัมภาษณ์, 3 กรกฎาคม 2566)

3.5 อารมณ์เพลงของเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น

เดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) เป็นเพลงที่มีการแทรกสำเนียงมอญและสำเนียงแขกไว้ในเพลง ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ได้กล่าวถึงอารมณ์ของเพลงไว้ว่า

“อารมณ์เพลงของเพลงนี้ หรือไม่ว่าเพลงไหน ๆ หลัก ๆ แล้ว ให้ดูจากเนื้อร้องเลย เพราะเนื้อร้องที่เขาเอามาร้องมันต้องเข้ากับอารมณ์เพลงด้วย ถ้าคิดอะไรไม่ออกก็ดูเนื้อร้องเลย อย่างแขกมอญนี่ก็ที่ร้องว่า ‘สุมไฟไว้ในมุ้ง’ นั่นแหละ”

(เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ, สัมภาษณ์, 2 กรกฎาคม 2566)

จากบทร้องเพลงแขกมอญจากเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนที่ 17 ขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้างได้นางแก้วกิริยาที่ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ได้กล่าวถึงข้างต้น ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ถึงอารมณ์ของบทร้องนี้ พบว่าบทร้องนี้แสดงอารมณ์ของนางวันทองที่มีความหวาดกลัว ตกใจ และมีความสยดสยองใจ

3.6 เทคนิค และกลวิธีการบรรเลงพิเศษที่ปรากฏเฉพาะในเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น

เดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) ได้ปรากฏเทคนิค และกลวิธีการบรรเลงพิเศษที่ปรากฏเฉพาะในเพลงนี้ ได้แก่

3.6.1 การป้ายนิ้ว คือ การใช้นิ้วนาง ป้ายจากเสียงหนึ่งไปหาอีกเสียงหนึ่ง

3.6.2 การรูดนิ้วก้อย คือ การใช้นิ้วก้อยกดที่เสียงหนึ่งแล้วรูดลงไปหาอีกเสียงหนึ่ง ซึ่งปรากฏอยู่หลายตำแหน่ง

นอกจากนี้ยังมีการใช้เทคนิคการสะเดาะ การรูดนิ้ว การพรมเปิดและการพรมจาก การป้ายนิ้ว การถอนคันชัก การสะบัดนิ้ว การสะบัดคันชัก การเปลี่ยนตำแหน่งนิ้ว การสะอึก การควงเสียง มีการใช้กลอนฝาก และนิ้วนาคสะดุ้ง ซึ่งปรากฏอยู่เป็นจำนวนมากในเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน)

4. การถ่ายทอด

4.1 ขั้นตอนในการถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน)

ขั้นตอนการถ่ายทอดจะเริ่มจากการฝากตัวเป็นศิษย์โดยการนำพวงมาลัยมอบให้ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ จากนั้นจึงเริ่มต่อเพลงไปทีละท่อน เมื่อครูต่อเพลงให้ครบทั้ง 3 ท่อนแล้ว ครูจะให้ผู้เรียนบรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบทั้ง 3 ท่อน และให้คำแนะนำต่าง ๆ เกี่ยวกับกลวิธีการบรรเลงในแต่ละวรรคแต่ละท่อน

4.2 วิธีการ และกลวิธีในการถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน)

ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ มีวิธีการถ่ายทอดเป็นแบบมุขปาฐะ คือ ถ่ายทอดไปทีละวรรคทีละท่อน โดยครูจะมีการนอยเสียงคลอไปกับผู้เรียน และเคาะจังหวะให้ผู้เรียน เมื่อต่อเพลงจบแล้ว ครูจะให้ผู้เรียนบรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบ พร้อมกับใช้ฉิ่งและโทนรำมะนาตีประกอบจังหวะเพื่อตรวจสอบความเข้าใจของผู้เรียน และครูจะยกเอากลอนที่บรรเลงได้ยากมาเป็นแบบฝึกหัดเพื่อให้ผู้เรียนได้นำมาฝึกแยกจากตัวเพลง

4.3 แบบฝึกหัดที่ใช้สำหรับฝึกระหว่างการถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน)

ในการถ่ายทอด จะมีบางวรรคบางประโยคที่บรรเลงได้ยาก ครูจะยกเอากลอนเพลงเหล่านั้นมาเป็นแบบฝึกหัดเพื่อให้ผู้เรียนได้นำมาฝึกแยกจากตัวเพลง ให้ผู้เรียนได้ฝึกซ้อมกลอนเพลงเหล่านี้จนมีความคล่องตัวเสียก่อนแล้วจึงค่อยนำมาบรรเลงรวมกันในตัวเพลง

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้สำหรับฝึกระหว่างการถ่ายทอด

ดํ ด รํ ดํ	รํ ด ดํ ท	ดํ ด ท ล	ท ด ล ซ	ล ด รํ ดํ	รํ ด ล ซ	ฟ ซ ล ฟ	ม ฟ ซ ล

4.4 วิธีการวัด และประเมินผลของการถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน)

ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ จะมีวิธีการวัดประเมินผลผู้เรียนที่ใช้ระหว่างการถ่ายทอดการบรรเลงซออู้เพลงแขกมอญ สามชั้น คือ การให้ผู้เรียนบรรเลงซออู้เข้ากับจังหวะกลองและฉิ่งให้ครูฟัง ตั้งแต่ต้นจนจบ หากผู้เรียนสามารถบรรเลงได้อย่างครบถ้วนถือเป็นการสอบผ่านและจบการบวนการถ่ายทอด

4.5 เกร็ดประวัติและเรื่องอื่น ๆ ที่ปรากฏในการถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน)

ในระหว่างการถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) นอกจากวิธีการและกลวิธีต่าง ๆ แล้ว ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติมักจะเล่าถึงเรื่องราวต่าง ๆ ให้ผู้เรียนฟังเสมอ เช่น เรื่องราวในขณะที่ครูกำลังได้รับการถ่ายทอดเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น จากหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) เรื่องราวในตอนที่ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติได้สนทนากับพระช่วงเกษตรศิลปการ (ช่วง โลจายะ) เรื่องราวตอนที่เรียนดนตรีกับ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

อภิปรายผลการวิจัย

ผลจากการศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) กรณีศึกษา ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ พบว่า มีการฝากตัวเป็นศิษย์กับครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ลักษณะการถ่ายทอดเป็นแบบมุขปาฐะ ถ่ายทอดไปทีละวรรคทีละท่อน โดยครูจะมีการนอยเสียงคลอไปกับผู้เรียน และเคาะจังหวะให้ผู้เรียน เมื่อต่อเพลงจบแล้ว ครูจะให้ผู้เรียนบรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบ พร้อมกับใช้ฉิ่งและโทนรำมะนาตีประกอบจังหวะเพื่อตรวจสอบความเข้าใจของผู้เรียน ในบางวรรคบางประโยคที่บรรเลงได้ยาก ครูจะยกเอากลอนเพลงเหล่านั้นมาเป็นแบบฝึกหัดเพื่อให้ผู้เรียนได้นำมาฝึกแยกจากตัวเพลง ในระหว่างการถ่ายทอดครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ จะเล่าถึงเรื่องราวต่าง ๆ ในชีวิตของครู รวมถึงเกร็ดประวัติที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทยให้ผู้เรียนฟังเพื่อเป็นความรู้แก่ผู้เรียน ในส่วนของเดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะ

เสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) กรณีศึกษา ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ พบว่า มีการดำเนินกลอนในทางโอดที่มีความคล้ายคลึงกันทั้ง 3 ท่อน ซึ่งเป็นการดำเนินกลอนคล้ายกับเสียงเอื้อนของการร้อง ส่วนในทางพัน ในท่อน 1 และ 2 จะมีความคล้ายคลึงกัน คือเป็นทางเก็บตลอดทั้งท่อน แต่ในท่อน 3 จะเป็นการแปรทำนองให้เป็นสำเนียงแขก มีการใช้เทคนิคการสะเดาะ การรูดนิ้ว การพรมเปิด และการพรมจาก การป้ายนิ้ว การถอนคันชัก การสะบัดนิ้ว การสะบัดคันชัก การเปลี่ยนตำแหน่งนิ้ว การสะอึก การควงเสียง นิ้วนาคสะดุ้ง และมีการใช้กลอนฝาก ที่มีการผูกกลอนให้เสียงลูกตกของวรรคนี้ยืดไปตกหลังจังหวะตก ซึ่งปรากฏอยู่ในทางเดี่ยวซอของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) เช่น เดี่ยวซออู้เพลงพญาโศก สามชั้น เดี่ยวซออู้เพลงสารถี สามชั้น เดี่ยวซอด้วงเพลงต่อยรูป สามชั้น เดี่ยวซอด้วงเพลงสุรินทราหู สามชั้น ซึ่งมีความสอดคล้องกับงานวิจัยของ ทิพย์ฤทัย อยู่คง(2561) ได้ทำการวิจัยเรื่อง ศึกษาเดี่ยวซอด้วงเพลงพญาโศก สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) พบว่าจากการศึกษาภูมิปัญญาทางซอของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) ที่ได้ศึกษาแบ่งเป็น 3 หัวข้อ คือ 1.การรับศิษย์ในการเข้าเรียนดนตรี 2.วิธีการถ่ายทอดดนตรี 3.เกร็ดความรู้และเทคนิคทางดนตรี โดยในหัวข้อที่ 1 และ 2 จะแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มที่ 1 คือลูกศิษย์ในวิทยาลัยนาฏศิลป และกลุ่มที่ 2 คือลูกศิษย์นอกวิทยาลัยนาฏศิลป ได้แก่ ชุมนุมดนตรีที่ธรรมศาสตร์ (ท่าพระจันทร์) และที่บ้าน 2 กลุ่มนี้มีความต่างกัน และส่วนของเกร็ดความรู้และเทคนิคทางดนตรี ในการเรียนดนตรีมีเทคนิคต่างๆ เช่น การสะบัดคันชัก การหมุนซอสามสาย เป็นต้น ครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) มีวิธีการสอนคือ จะปฏิบัติเป็นตัวอย่าง แล้วให้ผู้เรียนจดจำและปฏิบัติตาม โดยที่ครูหลวงไพเราะคอยชี้แนะ และจากการศึกษาสำนวนกลอนพบว่า ในเที่ยวหวานมีการนำเทคนิคต่าง ๆ มาใช้เพื่อตกแต่งทำนองเพลง สำนวนกลอนจึงมีความไพเราะ และมีเอกลักษณ์ การศึกษาเทคนิคในทางเดี่ยวเพลงพญาโศก สามชั้น พบว่า ในเพลงมีการใช้เทคนิคการขยี้นิ้ว การขยี้คันชัก การพรมนิ้วเปิด การพรมคลึงนิ้ว การสะบัดนิ้ว การสะบัดคันชัก การรูดนิ้ว การเปลี่ยนตำแหน่งนิ้ว การสะอึก และการควงเสียง

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

เดี่ยวซออู้ เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) นอกจากครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติแล้ว ยังมีนักดนตรีไทยอีกหลายท่านที่ได้รับการถ่ายทอดทางการบรรเลงเพลงนี้ เช่น ครูวรยศ ศุขสายชล ครูจีรพล เพชรสม ซึ่งจะมีความแตกต่างกันเล็กน้อยในส่วนของรายละเอียดเทคนิคการบรรเลง แต่ยังคงไว้ซึ่งเค้าโครงเดิมตามแนวทางของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน)

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

ควรมีการศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวซออู้ ซอด้วง และซอสามสาย ในเพลงอื่น ๆ ของครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ซึ่งถือได้ว่าเป็นการศึกษาข้อมูลและทักษะที่เป็นความรู้ อีกทั้งยังเป็นการสืบสานศิลปวัฒนธรรมอันดีงามของไทยให้คงอยู่สืบไป

บรรณานุกรม

ครูบ้านนอกดอทคอม. (2551). **ความหมายของวัฒนธรรม.** [ออนไลน์]. ได้จาก: https:// www.kroobannok .com/1609. [สืบค้นเมื่อวันที่ 14 ตุลาคม 2566].

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2562). ประวัติดนตรีไทยศึกษา : มุมมองทางทฤษฎีการศึกษา. **วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ**. 20(2), 35.

ทิพย์ฤทัย อยู่คง. (2561). ศึกษาเดี่ยวซอด้วงเพลงพญาโศก สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน). **วารสารวิจัยรำไพพรรณี**. 10(4), 101-106.

บรรเลง สาคริก. (2503). ศิลปะของการดนตรีและละคอน. ใน **อันเพลงไทยใช่จะไร้ในคุณค่า**. กรุงเทพมหานคร: สามัญนิติบุคคลไทยวัฒนาพานิช.

พิชิต ชัยเสรี. (2532). หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน). ใน **นามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้ว.

สุรชัย เครือประดับ. (2516). **ขับลำบรรเลงเป็นเพลงเถา**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์พิฆเณศ.

สุรพงษ์ บ้านไกรทอง. (2558). **การบรรเลงเดี่ยวซอสามสายของครูเอกสมัยรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ: กรมส่งเสริมวัฒนธรรม.

เสาวลักษณ์ คำจันทร์. (2563). **การถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงสุดสงวน สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) กรณีศึกษาครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ**. ดนตรีนิพนธ์ปริญญาครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีไทยศึกษา วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

การศึกษากลวิธีการสอนทักษะทรอมโบนในระดับอุดมศึกษา
Teaching Strategies of Trombone in Higher Education, in Thailand

ศุภปรัช สันติธรรมารักษ์*[1], ชาญฤทธิ์ เริงรณอาษา[2],
เพชรหทัย ชนูดหอม[3] และ คณัสนนท์ เกิดเขียว[4]
Suphaprat Santithammarak*[1], Charnrit Rerngronasa[2],
Phethathai Chanoodhom[3] and Kanasanon Kerdkaew[4]

บทคัดย่อ

การศึกษากลวิธีการสอนทักษะทรอมโบนในระดับอุดมศึกษา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติ และกลวิธีการสอนทักษะทรอมโบนของนายสมเจตน์ สุกอร่าม ในระดับอุดมศึกษา

ผลการวิจัยพบว่า นายสมเจตน์ สุกอร่าม ปัจจุบันประกอบอาชีพรับราชการ ตำแหน่งดุริยางคศิลปินอาวุโส กลุ่มดุริยางค์สากล สำนักการสังคีต กรมศิลปากร อาจารย์พิเศษมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา อาจารย์พิเศษมหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร และอาจารย์พิเศษมหาวิทยาลัยบูรพา

กลวิธีการสอนทักษะทรอมโบนในระดับอุดมศึกษาของนายสมเจตน์ สุกอร่ามมีการเลือกใช้วิธีการสอนหรือขั้นตอนที่ส่งเสริมให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ในแต่ละบุคคล การสอนแบบเดี่ยวผู้สอนต้องทราบถึงความรู้เบื้องต้นและทักษะการปฏิบัติทรอมโบนของผู้เรียนแต่ละบุคคล เพื่อเลือกใช้วิธีการสอนให้เหมาะสมเป็นรายบุคคล โดยผู้สอนจะต้องเตรียมศึกษาเนื้อหาสาระ และทำความเข้าใจเกี่ยวกับบทเรียนที่สอน ผู้สอนควรมีการบูรณาการการสอนภาคทฤษฎีดนตรีและภาคปฏิบัติทรอมโบนเข้าด้วยกันเพื่อให้สามารถครอบคลุมการเรียนรู้ทักษะทรอมโบน ส่วนการสอนแบบกลุ่มจะอยู่ในรูปแบบของการสอนรวมกลุ่มเครื่องทรอมโบน การสอนในรูปแบบนี้จะ

---

* corresponding author, email: charnrit.fh@gmail.com
[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประจำภาควิชาดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
[1] Asst.Prof.Dr., Western Music Department, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University
[2] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำภาควิชาดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
[2] Asst.Prof., Western Music Department, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University
[3-4] นักศึกษาภาควิชาดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
[3-4] Student of western Music Department, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

Received: March 4, 2024 / **Revised:** May 23, 2024 / **Accepted:** May 30, 2024

ใช้วิธีการดึงจุดสำคัญของทรอมโบนในเพลงนั้น ๆ ออกมาซ้อมเฉพาะกลุ่ม เพื่อให้ผู้เรียนเข้าใจหน้าที่ของทรอมโบนในทุกช่วงเพลง โดยผู้เรียนจะต้องมีทักษะทรอมโบนส่วนตัวที่ดีและพร้อมปรับวิธีการบรรเลงเพื่อให้เข้ากับการบรรเลงรูปแบบกลุ่มเครื่องทรอมโบนได้ ดังนั้นผู้สอนจะต้องมีทักษะการสื่อสารที่ดี เพื่ออธิบายสิ่งที่ต้องการสื่อสารกับผู้เรียนให้เกิดความเข้าใจในบทเรียนมากยิ่งขึ้น

คำสำคัญ : กลวิธีการสอน / การสอนทรอมโบนในระดับอุดมศึกษา

Abstract

This study of strategies for teaching trombone skills in higher education, in Thailand was studied by interviewing Mr. Somjade Sukarram. The objectives are to study the strategies for teaching trombone skills of Mr. Somjade Sukarram in higher education and his biograaphy.

Mr. Somjate Sukarram is currently working as a government officer in the position of senior music artist in Western Music Group, Fine Arts Department. Part-time lecturer at Bansomdejchaopraya Rajabhat University, Phranakhon Rajabhat University and Burapha University.

The results of the research found that strategies for teaching trombone skills in the higher education should include teaching methods or steps that improve learning in each individual student. In private teaching, the teacher must know the basic knowledge and skills of each student in order to choose teaching methods that are appropriate for the individual. The study of trombone skills in higher education, where students will study individually with a teacher. The teacher has to prepare for studying content and understanding of the lessons taught. Teacher integrate music theory and music performance to cover the learning of trombone skills. Group teaching will be in the form of teaching trombone groups. This style of teaching will bring out the important points of the trombone in the work for group practice. Students must have good personal trombone skills and be ready to

adjust their playing to suit the playing style of the trombone group. Teachers must have good communication skills to explain what he want to communicate to students to gain a better understanding of the lesson.

Keywords: Teaching Strategies / Teaching Trombone in Undergraduate

บทนำ

การศึกษาดนตรีในระดับอุดมศึกษา หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีตะวันตกศึกษา เน้นการผลิตบัณฑิต ที่มีคุณลักษณะในการเป็นครูดนตรีมืออาชีพ คุณลักษณะบัณฑิตที่พึงประสงค์ตามวัตถุประสงค์ของหลักสูตร ต้องมีความรู้ความเข้าใจ และมีทักษะในการปฏิบัติเครื่องดนตรีตะวันตก มีความสามารถในการสื่อสาร การถ่ายทอด และการจัดการเรียนรู้ทางดนตรีตะวันตก ภายในหลักสูตรจะมีการจัดการเรียนการสอนปฏิบัติเครื่องเอกดนตรี รายวิชาดนตรีตามความถนัดหรือความสนใจ (วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, 2562: 9) ซึ่งผู้เรียนทุกคนต้องมีการเรียนปฏิบัติเครื่องมือเอก 1 ชิ้นตลอดหลักสูตร

การเรียนการสอนการปฏิบัติทรอมโบนในหลักสูตรนี้จะเน้นพัฒนาความรู้เสริมศักยภาพและส่งเสริมความสามารถพิเศษแบบรอบด้านให้แก่ผู้เรียน โดยหลักสูตรนี้จะส่งเสริมให้ผู้เรียนมีความรู้ความเข้าใจทางดนตรีทั้งในด้านการปฏิบัติและด้านทฤษฎีดนตรี ผู้เรียนจะสามารถปฏิบัติเครื่องมือเอกได้อย่างมีประสิทธิภาพ ทั้งยังมีความรู้ทางด้านทฤษฎีคอยส่งเสริมการปฏิบัติเครื่องมือเอก และการสอนในภายภาคหน้า

การเรียนการสอนการปฏิบัติทรอมโบนที่ดีนั้นผู้สอนจำเป็นต้องมีกลวิธีการสอนที่ดี กลวิธี หมายถึง กลยุทธ์ หรือวิธีพลิกแพลงโดยอาศัยความรู้ความชำนาญ (สำนักงานราชบัณฑิตยสถาน, 2554: ออนไลน์) ส่วนในด้านของกลวิธีการสอนนั้นเป็นการนำเทคนิค กลยุทธ์ และวิธีการพลิกแพลงการสอนเข้ามาผสมผสานกัน ขึ้นอยู่กับผู้สอนจะเลือกมาใช้ให้เหมาะสมกับขั้นตอนของการจัดการเรียนรู้ เพื่อจัดการเรียนรู้ให้เกิดประสิทธิภาพ (ทิศนา แขมมณี, 2556: 323)

ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาประวัติ และกลวิธีการสอนทักษะทรอมโบนของ นายสมเจตน์ สุกอร่าม ศิลปินสำนักการสังคีตกรมศิลปากรที่มีประสบการณ์การสอนในระดับอุดมศึกษา 15 ปี เป็นอาจารย์พิเศษมหาวิทยาลัย

ราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา อาจารย์พิเศษมหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร และอาจารย์พิเศษมหาวิทยาลัยบูรพา

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติของนายสมเจตน์ สุกอร่าม
2. เพื่อศึกษากลวิธีการสอนทักษะทรอมโบนของนายสมเจตน์ สุกอร่าม ในระดับอุดมศึกษา

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. ทราบถึงประวัติของนายสมเจตน์ สุกอร่าม
2. ทราบถึงกลวิธีการสอนทักษะทรอมโบนของนายสมเจตน์ สุกอร่าม ในระดับอุดมศึกษา

ขอบเขตการวิจัย

1. ขอบเขตด้านแหล่งข้อมูล
   บุคคลข้อมูลที่ใช้ในการศึกษา คือ นายสมเจตน์ สุกอร่าม
2. ขอบเขตด้านระยะเวลา
   การศึกษาครั้งนี้ศึกษาในช่วงระยะเวลาเดือนมกราคมพ.ศ. 2566 ถึงเดือนมีนาคมพ.ศ.2566
3. ขอบเขตด้านเนื้อหา
   เนื้อหาของการศึกษาครั้งนี้ ได้แก่
   3.1.ข้อมูลด้านประวัติของ นายสมเจตน์ สุกอร่าม
   3.2.ข้อมูลด้านกลวิธีการสอนทักษะทรอมโบนของ นายสมเจตน์ สุกอร่าม ในระดับอุดมศึกษา

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีการเชิงคุณภาพ โดยทำการศึกษากลวิธีการสอนทักษะทรอมโบนของนายสมเจตน์ สุกอร่าม ในระดับอุดมศึกษา

1. การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ผู้วิจัยทำการศึกษาเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการสอนเพื่อสร้างแบบสัมภาษณ์ โดยประกอบด้วย ตอนที่ 1 ประวัติผู้ให้สัมภาษณ์ ตอนที่ 2 กลวิธีการสอนในระดับอุดมศึกษา แล้วจัดทำแบบสัมภาษณ์ฉบับร่าง เพื่อให้ตรวจสอบโดยผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความเที่ยงตรง

ของเนื้อหา (IOC) และรับรองว่าแบบสัมภาษณ์นั้นมีคุณภาพเพียงพอที่สามารถใช้ได้หรือไม่

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยทำการศึกษาประวัติ และกลวิธีการสอนทักษะทรอมโบนของนายสมเจตน์ สุกอร่าม ในระดับอุดมศึกษา เพื่อกำหนดกรอบในการศึกษาที่ชัดเจน และติดต่อขออนุญาตนายสมเจตน์ สุกอร่าม เพื่อขอทำการศึกษาประวัติ และกลวิธีการสอนทักษะทรอมโบนของ นายสมเจตน์ สุกอร่าม โดยนัดวันและเวลาเพื่อขอสัมภาษณ์ทางออนไลน์โดยการใช้แบบสัมภาษณ์

3. การจัดกระทำข้อมูล ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษารวบรวมทั้งเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และจากการสัมภาษณ์ มาจัดลำดับเนื้อหา และจัดประเภทหมวดหมู่ของเนื้อหาพร้อมกับเรียบเรียงให้เป็นระบบและนำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์มาเรียบเรียงเนื้อหาตามประเด็นที่วางไว้

4. การวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ค้นคว้าจากหนังสือ บทความวารสารและเอกสารวิชาการที่เกี่ยวข้องมาใช้ในการอ้างอิง โดยการนำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ มาทำวิเคราะห์ จำแนกตามหมวดหมู่ และนำข้อมูลจากการศึกษาและการสัมภาษณ์มาเรียบเรียงเป็นความเรียง

5. นำผลที่ได้มาแล้วสรุปผลการวิจัยและอภิปรายผลการศึกษาประวัติ และกลวิธีการสอนเทคนิคทรอมโบนของนายสมเจตน์ สุกอร่าม ในระดับอุดมศึกษา

ผลการวิจัย

จากการศึกษากลวิธีการสอนทักษะทรอมโบนของ นายสมเจตน์ สุกอร่าม ในระดับอุดมศึกษานี้ ซึ่งเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติ และกลวิธีการสอนทักษะทรอมโบน และของนายสมเจตน์ สุกอร่าม ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูล ศึกษาเอกสารและการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ เพื่อเป็นแนวทางให้ผู้ค้นคว้าสามารถเรียนรู้ และนำมาประยุกต์ใช้ได้ สามารถสรุปได้ดังนี้

นายสมเจตน์ สุกอร่าม เกิดวันที่ 20 กันยายน พุทธศักราช 2515 เข้ารับราชการ วันที่ 2 สิงหาคม พุทธศักราช 2553 ในตำแหน่งดุริยางคศิลปินปฏิบัติงานเครื่องมือปฏิบัติทรอมโบน เริ่มต้นการล่นดนตรี เมื่อปีพุทธศักราช 2528 ด้วยการเล่นเครื่องดนตรีทรอมโบน และเป็นสมาชิกวงดุริยางค์โรงเรียนมัธยมวัดธาตุทองจนถึงปีพุทธศักราช 2534 โดยมีอาจารย์วีระศักดิ์ อักษรถึง และอาจารย์สุรพล ธัญญวิบูลย์ เป็นผู้ฝึกสอน และอาจารย์เอมอร ศึกษาศิลป์เป็นผู้ควบคุมวง ต่อมาในปีพุทธศักราช

2534 เริ่มเรียนเครื่องดนตรีทรอมโบนกับอาจารย์อนุพงศ์ อมาตกุล และอาจารย์อรุณกร ชัยสุบรรณกนก ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และในปีเดียวกันนั้นเองได้เข้าเป็นสมาชิกวงดุริยางค์เยาวชนไทย ระหว่างการศึกษาที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยได้มีผลการร่วมแสดงดนตรีทั้งในประเทศและต่างประเทศอย่างมากมาย ปัจจุบันประกอบอาชีพรับราชการ ตำแหน่ง ดุริยางคศิลปินอาวุโส งานกลุ่มดุริยางค์สากล สำนักการสังคีต กรมศิลปากร พิธีกรในงานกิจกรรมของกลุ่มดุริยางค์สากล กรมศิลปากร รวมไปถึงเป็นอาจารย์พิเศษมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร และมหาวิทยาลัยบูรพา

สำหรับกลวิธีการสอนทักษะทรอมโบนนั้น นายสมเจตน์ สุกอร่าม ได้แบ่งการเรียนการสอนทักษะทรอมโบนเป็น 2 รูปแบบ คือ การเรียนการสอนแบบเดี่ยว และการเรียนการสอนแบบกลุ่ม โดยทั้ง 2 รูปแบบจะใช้กลวิธีการสอนที่แตกต่างกันเพื่อส่งเสริมผู้เรียนให้มีส่วนร่วมและมีการใช้เทคโนโลยีดิจิทัลเข้ามาใช้ในกลวิธีการสอนอีกด้วย

การเรียนการสอนแบบเดี่ยว นายสมเจตน์ สุกอร่าม เริ่มจากการวิเคราะห์ว่าผู้เรียนอยู่ในระดับไหน โดยจะแบ่งออกเป็น 4 ระดับคือ ระดับที่ 1 คือ เริ่มต้น ระดับที่ 2 คือ ปานกลาง ระดับที่ 3 คือ ค่อนข้างดี และระดับที่ 4 คือ ดี สิ่งสำคัญก่อนที่จะเริ่มสอน คือทราบถึงระดับความสามารถของผู้เรียน และเลือกเพลงและแบบฝึกหัดให้เหมาะสมกับผู้เรียนเป็นรายบุคคลเพื่อจะแก้ไขปัญหาต่าง ๆ ของผู้เรียนคนนั้น ๆ และจะทำให้เกิดการพัฒนาการที่ดีขึ้นไป ข้อควรระวัง คือ ไม่ควรเลือกบทเพลงหรือแบบฝึกหัดที่ยากหรือง่ายจนเกินไป โดยเฉพาะผู้เรียนระดับเริ่มต้นถึงระดับปานกลาง จำเป็นจะต้องเลือกเพลงให้เหมาะสม เพราะถ้าผู้เรียนในระดับนี้ได้รับเพลงหรือแบบฝึกหัดที่ยากเกินไปอาจทำให้ไม่สามารถควบคุมการเป่าได้ อีกทั้งอาจส่งผลเสียแก่ผู้เรียนเพราะทำให้เกิดอาการเกร็งและอาจทำให้เกิดปัญหาใหม่เกิดขึ้น ฉะนั้นการเลือกเพลงหรือแบบฝึกหัดสำหรับผู้เรียนในระดับเริ่มต้นถึงปานกลางจำเป็นที่ต้องตระหนักถึงเรื่องการสร้างพื้นฐานการเป่าทรอมโบนที่ดีให้กับผู้เรียนเป็นสิ่งสำคัญ แต่ในทางกลับกันถ้าผู้เรียนมีทักษะในระดับที่ค่อนข้างดีจนถึงดี ควรที่เลือกเพลงหรือแบบฝึกหัดให้เหมะสม เพื่อส่งเสริมผู้เรียนทางด้านอื่นๆ เช่น เทคนิคการคุมลม หรือเทคนิคการใช้ลิ้นเป็นต้น ผู้สอนจะต้องดูว่าผู้เรียนขาดหรือจำเป็นต้องพัฒนาอะไรเป็นหลัก นายสมเจตน์ สุกอร่ามได้มีการให้ผู้เรียนอัดคลิปวีดีโอและส่ง โดยให้ความเห็นว่า ต้องการให้นักศึกษาได้ฝึกซ้อมการบ้านตามที่ผู้สอน

กำหนดและอัดคลิปวิดีโอเพื่อตรวจสอบความถูกต้อง พร้อมให้ข้อเสนอแนะ หากนักศึกษาปฏิบัติได้ไม่เป็นไปตามที่กำหนด อาจารย์จะแนะนำให้ฝึกซ้อมเพิ่มเติม และอัดคลิปวิดีโออีกครั้ง เพื่อส่งเสริมพัฒนาการของนักศึกษา และยังมีการสอบถามในสิ่งที่ผู้เรียนปฏิบัติมา เพื่อดูว่าผู้เรียนมีความคิดเห็นอย่างไรกับการฝึกซ้อมในครั้งนั้น ๆ อีกทั้งการส่งคลิปวีดีโอยังสามารถทำให้ผู้สอนได้ศึกษาและเตรียมตัว ในการสอนครั้งถัดไปได้ นอกจากนั้นนายสมเจตน์ สุกอร่ามยังให้ความสำคัญเรื่องการสื่อสารว่าผู้สอนต้องมีความสามารถในการสื่อสารที่ดี มิฉะนั้นผู้เรียนก็ไม่สามารถเข้าใจได้อย่างแท้จริง หรือเกิดความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนได้ ผู้สอนจำเป็นที่จะต้องมีความรู้ความเข้าใจทั้งทางด้านทฤษฎี และการปฏิบัติที่ถูกต้องเพื่อใช้สำหรับการสอนแบบเดี่ยว ในบางครั้งจำเป็นที่ต้องอธิบายเชิงทฤษฎีควบคู่การปฏิบัติเพื่อที่จะให้ผู้เรียนเข้าใจในการปฏิบัติมากขึ้นและยังเป็นการบูรณาการองค์ความรู้ทั้งสองอย่างเข้าด้วยกัน

การเรียนการสอนแบบกลุ่ม นายสมเจตน์ สุกอร่ามเลือกใช้กลวิธีการสอนในรูปแบบของการสอนรวมวง หรือการสอนรวมกลุ่มเครื่องทรอมโบน การสอนในรูปแบบนี้จะเป็นการดึงจุดที่สำคัญของเพลงหรือจุดเด่นของทรอมโบนในแต่ละเพลงนั้น ๆ ดึงออกมาซ้อมเฉพาะกลุ่ม โดยมีการวางโจทย์ไว้ว่าจะต้องเล่นเพลงนี้โดยที่ผู้เรียนจะต้องเข้าใจหน้าที่ของทรอมโบนในทุกช่วงเพลง หนึ่งในสิ่งสำคัญคือเรื่องการความสำคัญของแนวเสียงแต่ละแนวเสียงจะต้องเล่นไปในทิศทางเดียวกัน โดยแนวที่ 1 เป็นผู้นำ แนวที่ 2 เป็นผู้ตาม และแนวที่ 3 เป็นฐานของกลุ่ม และสิ่งสำคัญอีกอย่างหนึ่งซึ่งเปรียบเสมือนการพูดที่เหมือนกัน คือการเล่นสัดส่วนโน้ต (rhythm) ความดัง-เบา (dynamic) และสำเนียง (articulation) ที่เหมือนกัน โดยจะถูกตั้งต้นโดยผู้เล่นแนวเสียงที่ 1 และสิ่งสำคัญ คือทุกคนในวงจำเป็นจะต้องสื่อสารกันให้เข้าใจ เพื่อที่ผลลัพธ์จะออกมาในทิศทางเดียวกันและได้เสียงที่กลมกลืนกันมากที่สุด

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษากลวิธีการสอนทักษะทรอมโบนของ นายสมเจตน์ สุกอร่าม ในระดับอุดมศึกษา สามารถนำผลมาอภิปรายได้ดังนี้

นายสมเจตน์ สุกอร่าม ตำแหน่งหน้าที่ ดุริยางคศิลปิน ชำนาญงาน เครื่องมือทรอมโบน ได้กล่าวว่ากลวิธีการสอนทักษะทรอมโบนในระดับอุดมศึกษา นายสมเจตน์ สุกอร่ามมีการเลือกใช้การสอนมีวิธีการหรือขั้นตอนที่ส่งเสริมให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ในแต่ละบุคคล ผู้สอนต้องทราบถึงความรู้เบื้องต้นและทักษะของผู้เรียนแต่ละบุคคล

เพื่อเลือกใช้วิธีการสอนให้เหมาะสมเป็นรายบุคคล โดยผู้สอนจะต้องมีการเตรียมศึกษาเนื้อหาสาระ ความเข้าใจเกี่ยวกับบทเรียนที่สอน และควรมีการบูรณาการการสอนภาคทฤษฎีดนตรีสากลและภาคปฏิบัติทักษะทรอมโบนเข้าด้วยกัน เพื่อให้ครอบคลุมการเรียนรู้ทักษะทรอมโบน ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ ฌานิก หวังพานิช (2559 : 77) กล่าวว่า การศึกษาดนตรีในระดับอุดมศึกษาเป็นการเรียนการสอนดนตรีระดับสูงที่มีหลักสูตรมุ่งเน้นเพื่อวิชาชีพดนตรี โดยมีการจัดการเรียนการสอนที่ให้คิดอย่างบูรณาการทั้งเนื้อหาทางทฤษฎีและทางปฏิบัติ การศึกษาดนตรีจะครอบคลุมถึงวรรณกรรมทางดนตรี องค์ประกอบทางดนตรี และทักษะทางดนตรี ซึ่งมีลักษณะเนื้อหาสาระ วิธีการสอน กิจกรรมการเรียนรู้ วิธีการประเมิน และสภาพแวดล้อมในชั้นเรียนที่แตกต่างกัน ผู้สอนมีกลวิธีการสอนแบบเดี่ยวและแบบกลุ่มที่แตกต่างกัน ดังที่กล่าวมาข้างต้นคือการสอนแบบเดี่ยว ในการสอนแบบกลุ่มจะอยู่ในรูปแบบของการสอนรวมวงหรือรวมกลุ่มเครื่องทรอมโบน การสอนในรูปแบบนี้จะเป็นการดึงจุดที่สำคัญของทรอมโบนในเพลงนั้นออกมาซ้อมเฉพาะกลุ่ม โดยผู้เรียนจะต้องมีทักษะทรอมโบนส่วนตัวที่ดี มีการฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอเพื่อเพิ่มประสิทธิภาพในการบรรเลงระดับเสียงต่าง ๆ และพร้อมปรับวิธีการบรรเลงให้เข้ากับการบรรเลงรูปแบบกลุ่มเครื่องทรอมโบน

ดังที่กล่าวมาข้างต้นกลวิธีการสอนของนายสมเจตน์ สุกอร่ามนั้น สามารถนำไปประยุกต์ใช้หรือเป็นแนวทางในการเรียนการสอนทรอมโบนและเครื่องดนตรีเครื่องลมทองเหลืองอื่น ๆ ด้วยเหตุผลว่าเครื่องลมทองเหลืองมีระบบการกำเนิดเสียงที่คล้ายกัน รวมถึงแนวทางการรวมวงซึ่งจะมีบทบาทหน้าที่แตกต่างกันไปในแต่ละแนวเสียง ซึ่งการบูรณาการการสอนภาคทฤษฎีดนตรีสากลและภาคปฏิบัติทักษะทรอมโบนเข้าด้วยกัน ยังสามารถทำให้ผู้เรียนมีความเข้าใจบทเพลงและบทบาทหน้าที่ในการบรรเลง การเลือกใช้กลวิธีการสอนให้เหมาะสมกับผู้เรียนเป็นรายบุคคล และการติดตามการฝึกซ้อมส่วนตัวของผู้เรียนนั้นส่งเสริมให้ผู้เรียนมีการพัฒนาการอย่างเต็มประสิทธิภาพ

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

1. จากการวิจัยพบว่า กลวิธีการสอนทักษะทรอมโบนของแต่ละบุคคลมีความแตกต่างกันไป ดังนั้นงานวิจัยเล่มนี้เป็นเพียงความคิดเห็นส่วนหนึ่งเท่านั้น ผู้ปฏิบัติการสอนทักษะทรอมโบนในระดับอุดมศึกษา สามารถปรับเปลี่ยนกลวิธีการสอนให้เป็นไปตามความต้องการของตนเองได้ รวมถึงความต้องการของผู้เรียน เพราะผู้ปฏิบัติการสอนทักษะทรอมโบนในระดับอุดมศึกษาแต่ละคนอาจพบเจอปัญหาที่แตกต่างกันไป การปรับกลวิธีการสอนจะทำให้เข้าใจถึงจุดบกพร่องของผู้เรียนและสามารถแก้ไขตามจุดประสงค์ที่ตนเองตั้งไว้อย่างมีประสิทธิภาพมากที่สุด

2. กลวิธีการสอนทักษะทรอมโบนในระดับอุดมศึกษาที่ผู้วิจัยเลือกศึกษานั้นสามารถนำไปใช้เพื่อเป็นแนวทางในการสอนทักษะเครื่องลมทองเหลืองเครื่องอื่น ๆ

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

จากการวิจัยกลวิธีการสอนทักษะทรอมโบนในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้มีการรวบรวมข้อมูลจากผู้ให้สัมภาษณ์เพียง 1 ราย อาจจะทำให้ไม่ได้ข้อมูลกลวิธีการสอนที่หลากหลาย สำหรับการทำวิจัยในครั้งถัดไปควรทำการเก็บข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญในมหาวิทยาลัยอื่น ๆ จากภูมิภาคอื่น ๆ ของประเทศไทย เพื่อให้ทราบกลวิธีการสอนที่มีความแตกต่างกัน

บรรณานุกรม

ฌานิก หวังพานิช. (2559). **แนวทางการจัดการชั้นเรียนเพื่อการเรียนการสอนดนตรีในระดับอุดมศึกษา.** กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ทิศนา แขมมณี. (2556). **ศาสตร์การสอน องค์ความรู้เพื่อการจัดการกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ.** พิมพ์ครั้งที่ 12. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา. (2562). **หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีตะวันตกศึกษา (4 ปี).** กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

สำนักงานราชบัณฑิตยสถาน. (2554). **พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสภา.** สืบค้นเมื่อ 30 มกราคม 2566, เข้าถึงได้จาก: https://dictionary.orst.go.th/index.php

การสร้างแบบฝึกหัดฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานทักษะด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) จากแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนเทศบาล 1 ตลาดเก่า

Creating an Electronics Book (E-book) on Basic Kong Wong Yai Skill Exercises Based on the Lecturer Adsadawud Sakrig's Teaching Concept Provided for Thai music club, Tessaban 1 school, Talad Kao, Krabi Province

จิรายุ รังสิมันตุชาติ*1 และ วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์[2]
Jirayu Rangsimantuchat *1 and Wongwasant Wasantasuri [2]

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อสร้างแบบฝึกหัดทักษะฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) จากการศึกษาแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก 2) เพื่อศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนจากการใช้แบบฝึกหัดทักษะฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) จากการศึกษาแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก 3) เพื่อประเมินความพึงพอใจต่อการใช้แบบฝึกหัดทักษะฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) จากการศึกษาแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก ผลการวิจัยพบว่า 1) ผลสร้างหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) แบบฝึกหัดทักษะฆ้องวงใหญ่พื้นฐาน จากแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทยโรงเรียนเทศบาล 1 ตลาดเก่า ประกอบด้วยเครื่องมือแบบทดสอบก่อนเรียน หลังเรียน เกี่ยวกับพื้นฐานฆ้องวงใหญ่พื้นฐานทั้งในด้านทฤษฎีและวัดประเมินทักษะทางด้านปฏิบัติ วัดประเมินระหว่างเรียนด้วยแบบฝึกหัดจากหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ 2) ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน

* Corresponding author, email: oak_tree9@hotmail.com
[1] ครูดนตรีไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ โรงเรียนกาญจนาภิเษกวิทยาลัย กระบี่
[1] Thai music teacher, Art learning group, Kanchanapisekwittayalai Krabi School
[2] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำภาควิชาดนตรีไทย วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
[2] Asst.Prof., Thai Music Department, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

Received: April 17, 2024 / **Revised:** May 29, 2024 / **Accepted:** May 30, 2024

จากการใช้แบบฝึกหัดทักษะฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) จากการศึกษาแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก มีค่าเฉลี่ยก่อนเรียน เท่ากับ 7.2 และหลังเรียนเท่ากับ 18.5 ค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานก่อนเรียน เท่ากับ 0.36 และหลังเรียน เท่ากับ 0.27 โดยมีนัยสำคัญสถิติ .05 จึงแสดงได้ว่าคะแนนหลังเรียนมากกว่าคะแนนก่อนเรียน การวิเคราะห์คะแนนระหว่างเรียน มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 18.2 โดยวิเคราะห์ค่าประสิทธิภาพตามเกณฑ์ ได้เท่ากับ 91/92.5 จึงแสดงได้ว่าแบบฝึกหัดมีความน่าเชื่อถือสูง และ 3) ผลการประเมินความพึงพอใจต่อการใช้แบบฝึกหัดพบว่า ผู้เรียนมีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด

คำสำคัญ : การสร้างหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ / ฆ้องวงใหญ่ / อาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก

Abstract

The objectives of this research were 1) To create an electronic book (E-book) of basic Kong Wong Yai skills exercises. From the study of the concepts of Lecturer Adsadawut Sakrik. 2) To study academic achievement by using an electronic book (E-book) to practise basic Kong Wong Yai skills. From the study of the concepts of Lecturer Adsadawut Sakrik. 3) To assess satisfaction with the use of electronic book (E-book) to practise basic Kong Wong Yai skills. From studying the concepts of Lecturer Adsadawut Sakrik, the research results came out that creating an electronic book (E-book) with basic Kong Wong Yai skills exercises from the idea of Lecturer Adsadawut Sakrik for the students of the Thai music club of Tessaban 1 school, Talad Kao, the sample group consisted of 10 people using a pre-study and post-study test tool about the basics of Kong Wong Yai in theory and a test to evaluate practical skills. There was also evaluation during class with exercises from an electronic book. Including observing student behavior by an average analysis. Standard deviation and the efficiency measurement according to the innovative criteria 80/80 also showed that the means before class was 7.2 and after class was 18.5. The standard deviation before class was 0/36 and after class was 0.27 with statistical significance of .05. It could therefore be

shown that the score after studying became more than before studying. Scores analysis during such study showed an average value of 18.2. By analyzing the efficiency values according to the criteria, it was equal to 91/92.5, and so it could be shown that the exercises were highly reliable. The analysis of the satisfaction assessment of using the exercises showed that the students were most satisfied.

Keywords: Creating an Electronics book / Kong Wong Yai / Lecturer Adsadawut Sakrig

บทนำ

ดนตรีไทยส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลมาจากอินเดียโบราณ มูลเหตุแห่งการสันนิษฐานในลักษณะเช่นนี้สืบเนื่องจากในสมัยสุโขทัยประเทศไทยได้รับอิทธิพลทางศาสนาภาษาศิลปะวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์และการละครจากอินเดีย จึงเกิดความเชื่อเกี่ยวกับการรับอิทธิพลทางดนตรีมา ทั้งนี้การศึกษาเรื่องราวของดนตรีหรือประวัติการดนตรีที่เรียกว่า Musicology นั้นเป็นการค้นหาหลักฐานสืบประวัติได้ยากที่สุด ยาวกว่าการค้นหาหลักฐานเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ของชาติใด ๆ เพราะดนตรีเป็นการเลียนเสียงธรรมชาติและเครื่องดนตรีทั้งหลายที่เกิดจากการคิดเลียนแบบธรรมชาติที่มนุษยชาติต่าง ๆ ได้คิดค้นประดิษฐ์ (สุมาลี นิมมานุภาพ, 2536 : 11) ซึ่งความคิดและสติปัญญาในการคิดประดิษฐ์ ย่อมเกิดขึ้นได้ด้วยจากความคิดของตนเอง ไม่จำเป็นต้องเลียนแบบของกันและกัน จึงทำให้เกิดแนวคิด รวมไปถึงการสร้างสรรค์ทางด้านดนตรีไทยของคนไทยที่หลากหลาย

ดนตรีไทยเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นพร้อมกับคนไทย โดยดนตรีและศิลปะถือเป็นเครื่องมือสำหรับวัดความรุ่งเรืองของชาติอย่างหนึ่ง เพราะชาติไทยเป็นชาติที่มีอารยธรรมอันสูงส่ง เช่นนั้นจึงมีการกล่าวถึงต้นกำเนิด ลำดับการเกิดขึ้นของวิธีบรรเลงเครื่องดนตรีทั้งสี่วิธี ได้แก่ ดีด สี ตี เป่า สันนิษฐานว่าเครื่องดนตรีประเภท ตี เกิดขึ้นก่อน เครื่องดนตรีประเภท สี เกิดขึ้นหลังสุด ส่วนเครื่องเป่าจะมาก่อนเครื่องดีด หรือเครื่องดีดมาก่อนเครื่องเป่านั้นยังไม่มีข้อมูลที่แน่ชัด (ปัญญา รุ่งเรือง, 2526 : 5) ทั้งนี้การแบ่งลักษณะของเครื่องดนตรีเป็นประเภทต่าง ๆ เพื่อทำให้เกิดการระบุกลุ่มของเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ ได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น ยกตัวอย่าง เช่น กลุ่มประเภทเครื่องดีด ได้แก่ จะเข้ กระจับปี่ พิณ กลุ่มประเภทเครื่องสี ซอด้วง ซออู้ ซอสามสาย กลุ่ม

ประเภทเครื่องเป่า ได้แก่ ขลุ่ย ปี่ และกลุ่มประเภทเครื่องตี ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ เป็นต้น

ฆ้องวง ใช้ตีดำเนินทำนอง มีลักษณะร้อยหนังตีเกลียวผูกโยง เช่นเดียวกับฆ้องคู่และฆ้องราง หากแต่ผูกกับวง ซึ่งทำด้วยต้นหวายโป่ง ดัดเป็นวงพอที่ผู้ตีจะนั่งขัดสมาธิภายในวงได้อย่างสบายเกือบรอบตัวผู้ตี ซึ่งวงฆ้องวงนี้มีชื่อเรียกตามขนาดและการใช้งาน เรียกว่า ฆ้องวงใหญ่ มีจำนวนลูกฆ้อง 16 ลูก ลูกเสียงต่ำสุด เรียกว่าลูกทวน ลูกเสียงสูงสุด เรียกว่าลูกยอด

ฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงอยู่ในวงปี่พาทย์เวลาบรรเลงรวมวง มีหน้าที่ดำเนินเนื้อฆ้องหรือเนื้อเพลงเพื่อให้เป็นหลักของวง แต่ในเวลาบรรเลงเดี่ยว จะตีโลดโผนตามวิธีการของฆ้องวงซึ่งมีทั้งกรอกวาดไขว้ประคบมือ ฯลฯ ตามความเหมาะสมของเพลงนั้น ๆ (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, ม.ป.ป : 5) โดยมีวิธีการบรรเลงเป็นการบรรเลงแบบฆ้องวงใหญ่ โดยผู้เล่นต้องนั่งให้กลางฆ้องวง วิธีการนั่ง นั่งได้ทั้งพับเพียบหรือขัดสมาธิ การจับไม้ตีฆ้องวง ผู้บรรเลงต้องรวบนิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย กำไม้ฆ้องไว้กับฝ่ามือ ใช้นิ้วโป้ง และนิ้วชี้ เป็นตัวประคอง ให้นิ้วชี้ชิดกับไม้ (Isaansmile, 2557 : 1)

ฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีหลักของวงที่สำคัญเป็นอย่างมาก ผู้เรียนฆ้องวงใหญ่จะต้องมีความรู้ทั้งทางด้านทฤษฎีและทักษะการปฏิบัติเป็นอย่างดี เพื่อเป็นหลักในการดำเนินทำนองให้แก่เครื่องดนตรีอื่น ๆ ภายในวงดนตรีไทย โดยครูผู้สอนได้มีรูปแบบการจัดการเรียนการสอนดนตรีไทยทั้งในอดีตกับปัจจุบันที่แตกต่างกันไปแต่ละบุคคล ซึ่งในปัจจุบันการจัดการเรียนการสอนดนตรีไทยมีหลากหลายรูปแบบ ทั้งการสอนทฤษฎีดนตรีไทย การสอนทักษะปฏิบัติดนตรีไทยให้แก่ผู้เรียน โดยในปัจจุบัน สื่อการเรียนการสอนเป็นสิ่งสำคัญต่อผู้เรียน เพราะในยุคโลกาภิวัตน์ มีการพัฒนาในด้านการเรียนอย่างมากมาย รวมไปถึงความจำเป็นในการปรับการเรียนการสอนของดนตรีไทย เพื่อให้ทันต่อการก้าวหน้าของเทคโนโลยี จึงเกิดการนำความรู้ทางด้านดนตรีไทย ประยุกต์กับสื่อเทคโนโลยี เช่น การจัดทำองค์ความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีไทยและทักษะปฏิบัติดนตรีไทยด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) เพื่อให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ได้ด้วยตนเอง หรือผู้สอนสามารถนำใช้สื่อการเรียนรู้ที่กล่าวมาข้างต้นนี้ ในการจัดการเรียนการสอนผู้เรียนได้เช่นกัน

หนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) เป็นหนังสือที่สร้างขึ้นด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์ มีลักษณะเป็นเอกสารอิเล็กทรอนิกส์ โดยปกติมักจะเป็นแฟ้มข้อมูลที่สามารถอ่านเอกสารผ่านทางหน้าจอคอมพิวเตอร์ ทั้งในระบบออฟไลน์ และออนไลน์ ซึ่งจะมีคุณลักษณะที่เชื่อมโยงจุดไปยังส่วนต่าง ๆ ของหนังสือ เว็บไซต์ต่าง ๆ ตลอดจนมีปฏิสัมพันธ์และโต้ตอบกับผู้เรียนได้ นอกจากนั้นหนังสืออิเล็กทรอนิกส์สามารถแทรกภาพ เสียง ภาพเคลื่อนไหว แบบทดสอบและสามารถสั่งพิมพ์เอกสารที่ต้องการออกทางเครื่องพิมพ์ได้ อีกประการหนึ่งที่สำคัญก็คือ หนังสืออิเล็กทรอนิกส์สามารถปรับปรุงให้ทันสมัยได้ตลอดเวลา มีคุณสมบัติที่พิเศษแตกต่างจากหนังสือธรรมดาทั่วไปอย่างสิ้นเชิง (lib Artivle, 2563 :1)

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาตามแนวคิดการสอนทักษะปฏิบัติฆ้องวงใหญ่ตามแนวทางของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก ทายาทรุ่นเหลนหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) อดีตเป็นอาจารย์ประจำ ภาควิชาดนตรีไทยและตะวันออก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล การศึกษาทางด้านการเรียนปี่พาทย์ เครื่องสาย กับอาจารย์บรรเลง ศิลปบรรเลง คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ครูนิคม สาคริก ครูชนก สาคริก ครูสุรินทร์ อุดมสวัสดิ์ ครูสุบิน จันทร์แก้ว ครูอุทัย แก้วละเอียด พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ครูชูเกียรติ วงฆ้อง ผลงานเบื้องต้น ที่ปรึกษาข้อมูล ดูแลความถูกต้อง อำนวยการออกแบบดนตรีบรรเลงดนตรี ภาพยนตร์เรื่องโหมโรง การประกวดดนตรีไทยศรทอง ถ้วยพระราชทานฯ กรรมการ คุณพระประชันคุณพระเพลงฮิป ช้างเผือกคุณพระ รายการคุณพระช่วย เป็นต้น ซึ่งปัจจุบันทำหน้าที่เป็นเลขาธิการ มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) (อัษฎาวุธ สาคริก, 2564 : สัมภาษณ์) ผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงศักยภาพ ความรู้ ทักษะของอาจารย์อัษฎาวุธเกี่ยวกับทางด้านดนตรีไทย ที่จะสามารถชี้แนะนำแนวคิด ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับการจัดการเรียนการสอนดนตรีไทย เพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในการสร้างหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) แบบฝึกหัดทักษะฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐาน ให้แก่นักเรียนชมรมดนตรีไทยโรงเรียนเทศบาล 1 ตลาดเก่า

โรงเรียนเทศบาล 1 ตลาดเก่า เดิมชื่อโรงเรียนบ้านตลาดเก่า เป็นโรงเรียนประชาบาลและจากคำบอกเล่าจัดตั้งขึ้นเมื่อพุทธศักราช 2486 อาณาเขตที่ดินของราชพัสดุ มีเนื้อที่ประมาณ 4 ไร่ มีอาคารเรียนชั้นเดียวทำด้วยไม้หลังคามุงจากจำนวน 1 หลัง ตั้งอยู่พื้นที่ชุมชนบ้านตลาดเก่า ตำบลกระบี่ใหญ่ อำเภอเมือง จังหวัดกระบี่ โดยมีนางระเบียบ การิกาญน์ เป็นครูใหญ่ ต่อมาเมื่อวันที่

1 พฤษภาคม พ.ศ. 2511 ได้โอนจากโรงเรียนประชาบาล สังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดกระบี่เป็นสังกัดเทศบาลเมืองกระบี่ กระทรวงมหาดไทยเป็นโรงเรียนบ้านตลาดเก่า โดยมีนายชุมสาย เรืองศรี เป็นครูใหญ่ ต่อมาวันที่ 6 พฤศจิกายน พ.ศ. 2511 นายอำเภอเมืองกระบี่ เป็นผู้แทนกระทรวงศึกษาธิการได้ทำพิธีมอบโรงเรียนเป็นทางการต่อ นายสินธุ ประทีป ณ ถลาง นายกเทศมนตรีเมืองกระบี่ ผู้แทนเทศบาลเมืองกระบี่ กระทรวงมหาดไทย เพื่อรับผิดชอบดำเนินงานการบริหารจัดการศึกษาต่อไป เมื่อวันที่ 28 สิงหาคม พ.ศ. 2515 ได้สร้างอาคารเรียนถาวรแบบครึ่งตึกครึ่งไม้ 2 ชั้น 8 ห้องเรียน แบบ 004 กรมสามัญ จำนวน 1 หลัง ได้รับสนับสนุนงบประมาณเงินอุดหนุนจากกรมการปกครอง พร้อมจัดพิธีเปิดอาคารเรียนเป็นทางการและเปลี่ยนชื่อจากเดิมโรงเรียนบ้านตลาดเก่า เป็น “โรงเรียนเทศบาล 1 ตลาดเก่า” (สุวรรณี เสนีย์, 2561: 1-2)

จากความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้เลือกศึกษาการสร้างหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) แบบฝึกหัดทักษะฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐาน จากแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนเทศบาล 1 ตลาดเก่า เพื่อนำมาเป็นแนวทางในการสร้างแบบฝึกหัดฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานทักษะด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) จากแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนเทศบาล 1 ตลาดเก่า เพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่และสามารถเรียนรู้ได้ด้วยตนเองผ่านหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) ต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อสร้างแบบฝึกหัดทักษะฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐาน ด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) จากการศึกษาแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก
2. เพื่อศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนจากการใช้แบบฝึกหัดทักษะฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) จากการศึกษาแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก
3. เพื่อประเมินความพึงพอใจต่อการใช้แบบฝึกหัดทักษะฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐาน ด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) จากศึกษาแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก

ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ศึกษาแนวคิดการสอนทักษะปฏิบัติฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐาน กรณีศึกษา อาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก และแนวทางการสร้างแบบฝึกหัดทักษะฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) โดยจะกำหนดขอบเขตเนื้อหาของการวิจัยครั้งนี้ประกอบไปด้วย

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง คือ นักเรียนชมรมดนตรีไทยโรงเรียนเทศบาล 1 ตลาดเก่า ระดับชั้นประถมศึกษา จำนวน 10 คน โดยคัดเลือกแบบเจาะจง

2. ตัวแปรที่ใช้ในการศึกษา

2.1 ตัวแปรต้น ได้แก่ การจัดการเรียนรู้ โดยใช้แบบฝึกทักษะปฏิบัติฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐาน ด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book)

2.2 ตัวแปรตาม ได้แก่ ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนที่เรียนฝึกทักษะปฏิบัติฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐาน ด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) และความพึงพอใจของนักเรียนต่อการใช้แบบฝึกทักษะปฏิบัติฆ้องวงใหญ่ด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book)

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. ได้แบบฝึกหัดทักษะฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐาน ด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) จากการศึกษาแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก
2. ได้ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนจากการใช้แบบฝึกหัดทักษะฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) จากการศึกษาแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก
3. ได้ประเมินความพึงพอใจต่อการใช้แบบฝึกหัดทักษะฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐาน ด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) จากศึกษาแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก
4. เป็นการส่งเสริมให้เกิดความรัก หวงแหน รู้คุณค่า และอนุรักษ์ดนตรีไทยให้คงอยู่สืบไปด้วยความตระหนักรู้อย่างเต็มภาคภูมิ

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาเอกสารเกี่ยวข้องการสร้างแบบฝึกทักษะ

2. ศึกษาการสร้างหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book)

3. สร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ แบบสัมภาษณ์เรื่องแนวคิดการสอนทักษะฆ้องวงใหญ่, แบบวัดประเมินผลทักษะก่อนเรียน-หลังเรียน การปฏิบัติฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐาน นักเรียนชมรมดนตรีไทยโรงเรียนเทศบาล 1 ตลาดเก่า, แบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐาน ด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) จากแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก และแบบประเมินความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐาน ด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book)

4. ประเมินค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานในเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยตามข้อ 3. โดยผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย

5. แก้ไขเครื่องมือในการวิจัยตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย เพื่อนำไปใช้ดำเนินการวิจัยต่อไป

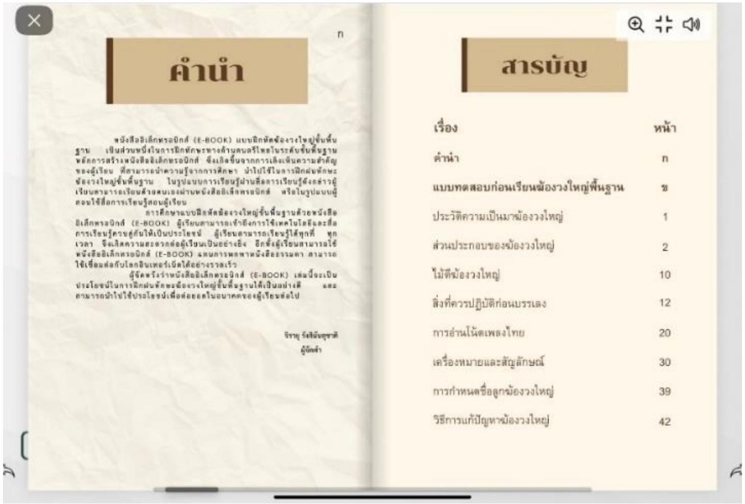
6. วิเคราะห์และประเมินผลการวิจัย จากผลสัมฤทธิ์ในการนำไปใช้กับกลุ่มตัวอย่าง

ผลการวิจัย

1. แบบฝึกหัดทักษะฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐาน ด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) จากการศึกษาแนวคิดอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก

แบบฝึกหัดทักษะฆ้องวงใหญ่พื้นฐานจากแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนเทศบาล 1 ตลาดเก่า ในรูปของหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) ได้ผ่านการตรวจสอบข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญทั้ง 3 ท่าน รวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลจากการประเมินความสอดคล้องแบบสัมภาษณ์ (IOC) โดยผู้เชี่ยวชาญพิจารณาข้อคำถามในการนำมาใช้ในการสัมภาษณ์นำไปสู่กระบวนการสร้างแบบฝึกหัดทักษะฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐาน ด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) จากแนวคิดอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก แล้วเสร็จโดยสมบูรณ์ ซึ่งเนื้อหาประกอบไปด้วยหลักทฤษฎีดนตรีไทยเบื้องต้น ทั้งในภาพรวมและเฉพาะเจาะจงแต่ฆ้องวงใหญ่รวมถึงแบบฝึกหัดและแบบทดสอบหลังเรียนเพื่อประเมินความรู้ความเข้าใจและทักษะของผู้เรียน

ภาพที่ 1 หน้าปกหนังสืออิเล็กทรอนิกส์



ภาพที่ 2 คำนำและสารบัญหนังสืออิเล็กทรอนิกส์

ภาพที่ 3 สารบัญ และแบบทดสอบก่อนเรียนฆ้องวงใหญ่พื้นฐาน

ภาพที่ 4 ตัวอย่างเนื้อหาหนังสืออิเล็กทรอนิกส์

2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนจากการใช้แบบฝึกหัดทักษะฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) จากการศึกษาแนวคิดอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก

ผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บข้อมูลผลการทดสอบก่อนเรียน - หลังเรียน โดยใช้เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น และนำไปใช้ในการวิเคราะห์หาประสิทธิภาพของการสร้างหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) แบบฝึกหัดทักษะฆ้องวงใหญ่พื้นฐาน จากแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนเทศบาล 1 ตลาดเก่า ผลการวิเคราะห์ข้อมูล มีดังนี้

ตารางที่ 1 คะแนนก่อน – หลังเรียน จากการใช้แบบทดสอบก่อนเรียน - หลังเรียน แบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่พื้นฐานด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) จากแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนเทศบาล 1 ตลาดเก่า

คนที่	ผลสัมฤทธิ์ทางด้านทฤษฎี				
	ก่อนเรียน		หลังเรียน		ผลต่างคะแนน
	คะแนน	ระดับ	คะแนน	ระดับ	
1	5	พอใช้	17	ดีมาก	12
2	7	พอใช้	18	ดีมาก	14
3	9	ดี	20	ดีมาก	11
4	9	ดี	18	ดีมาก	9
5	5	พอใช้	19	ดีมาก	14
6	6	พอใช้	17	ดีมาก	11
7	7	พอใช้	16	ดีมาก	9
8	5	พอใช้	20	ดีมาก	15
9	10	ดี	20	ดีมาก	10
10	9	ดี	20	ดีมาก	11
คะแนนเฉลี่ยรวม	**7.2**	**พอใช้**	**18.5**	**ดีมาก**	**11.6**
S.D.	**0.36**		**0.27**		

จากตารางที่ 1 การเปรียบเทียบค่าเฉลี่ยคะแนนจากแบบทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน จากการใช้แบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่พื้นฐานด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) จากแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนเทศบาล 1 ตลาดเก่า ค่าเฉลี่ยก่อนเรียน หลังหลังเรียน มีความแตกต่างกัน โดยค่าคะแนนเฉลี่ยก่อนเรียนได้ 7.2 และหลังเรียนมีค่าเฉลี่ย 18.5 และมีผลต่างคะแนนอยู่ที่ 11.6

ตารางที่ 2 คะแนนก่อนเรียน ระหว่างเรียน และหลังเรียน จากการใช้แบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่พื้นฐานด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) จากแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนเทศบาล 1 ตลาดเก่า

คนที่	**ผลสัมฤทธิ์ทางด้านทักษะ**		
	คะแนนก่อนเรียน	**คะแนนระหว่างเรียน**	**คะแนนหลังเรียน**
1	5	16	17
2	7	18	18
3	9	20	20
4	9	18	18
5	5	16	19
6	6	18	17
7	7	18	16
8	5	20	20
9	10	18	20
10	9	20	20
คะแนนรวม	**72**	**182**	**185**
คะแนนเฉลี่ย	**7.2**	**18.2**	**18.5**

จากตารางที่ 2 การเปรียบเทียบค่าเฉลี่ยคะแนนจากแบบทดสอบก่อนเรียนระหว่างเรียนและหลังเรียน จากการใช้แบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่พื้นฐานด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) จากแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนเทศบาล 1 ตลาดเก่า พบว่า ค่าเฉลี่ยก่อนเรียนได้ 7.2 ค่าเฉลี่ยระหว่างเรียนได้ 18.2 ค่าเฉลี่ยหลังเรียนได้ 18.5 และมีค่าสัมประสิทธิตาม

เกณฑ์นวัตกรรม 80/80 ได้ 91/92.5 ค่าของประสิทธิภาพผลสัมฤทธิ์ ของการใช้หนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) แบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่พื้นฐาน จากแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนเทศบาล 1 ตลาดเก่า มีความน่าเชื่อถือสูง

ตารางที่ 3 ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ก่อนเรียนและหลังเรียน จากการใช้แบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่พื้นฐานด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) จากแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนเทศบาล 1 ตลาดเก่า

ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน	n	$\bar{x}$	S.D.	t	Sig.
ก่อนเรียน	10	7.2	0.36	2.82	.05
หลังเรียน	10	18.5	0.27		

*มีนัยสำคัญ $p < 0.5$

จากตารางที่ 3 การเปรียบเทียบค่าเฉลี่ยคะแนนจากแบบทดสอบก่อนเรียน ระหว่างเรียนและหลังเรียน จากการใช้แบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่พื้นฐานด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) จากแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนเทศบาล 1 ตลาดเก่า พบว่า ค่าเฉลี่ยคะแนนจากการทำแบบทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน มีความแตกต่างมีนัยสำคัญทางสถิติ ที่ระดับ .05 โดยค่าเฉลี่ยจากแบบทดสอบหลังการใช้หนังสืออิเล็กทรอนิกส์ แบบฝึกหัดทักษะฆ้องวงใหญ่พื้นฐาน (n = 10, $\bar{x}$ = 18.5, S.D. = 0.27)

3. ความพึงพอใจต่อการใช้แบบฝึกหัดทักษะฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐาน ด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) จากศึกษาแนวคิดอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก

ตารางที่ 4 ผลการประเมินความพึงพอใจของแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่พื้นฐานด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) จากแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนเทศบาล 1 ตลาดเก่า

ข้อที่	รายการ	$\bar{x}$	S.D.	เกณฑ์การประเมิน
1	นักเรียนพึงพอใจกับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนที่ได้จากการเรียนด้วยแบบฝึกทักษะ	5	0	มากที่สุด
2	แบบฝึกทักษะมีการกำหนดวัตถุประสงค์ของการเรียนไว้อย่างชัดเจน	4.9	0.31	มากที่สุด
3	การออกแบบเนื้อหาของแบบฝึกทักษะเหมาะสมกับความสนใจความถนัด และความสามารถของนักเรียน	5	0	มากที่สุด
4	แบบฝึกทักษะมีวิธีการเรียนรู้ที่เหมาะสมกับนักเรียน	5	0	มากที่สุด
5	แบบฝึกทักษะมีขั้นตอน หรือกระบวนการที่กระตุ้นให้นักเรียนเรียนรู้อย่างมีประสิทธิภาพ	4.9	0.31	มากที่สุด
6	แบบฝึกทักษะช่วยให้นักเรียนมีความรู้และทักษะในเรื่องที่เรียนมากขึ้น	5	0	มากที่สุด
7	แบบฝึกทักษะช่วยให้นักเรียนมีความรู้และทักษะในเรื่องที่เรียนมากขึ้น	5	0	มากที่สุด
8	แบบฝึกทักษะสร้างความรู้ให้นักเรียนได้มากขึ้น	5	0	มากที่สุด
9	แบบฝึกทักษะใช้วิธีประเมินผลการเรียนตามสภาพจริง	5	0	มากที่สุด
ผลรวม		4.97	0.07	มากที่สุด

จากตารางที่ 4 ผลการประเมินความพึงพอใจของหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) แบบฝึกหัดทักษะฆ้องวงใหญ่พื้นฐาน จากแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนเทศบาล 1 ตลาดเก่า พบว่า ($\bar{x}$ = 4.97, S.D. = 0.07) โดยมีความพึงพอใจอยู่ในระดับมากที่สุด

อภิปรายผลการวิจัย

จากการสร้างหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) แบบฝึกหัดทักษะฆ้องวงใหญ่พื้นฐาน จากแนวคิดของอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทยโรงเรียนเทศบาล 1 ตลาดเก่า การวิเคราะห์ค่าความสอดคล้อง จากเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย พบว่า มีความสอดคล้องทุกรายการ ค่าเฉลี่ยคะแนนจากการทำแบบทดสอบก่อนเรียน มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 7.2 และค่าเฉลี่ยจากการทำแบบทดสอบหลังเรียน มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 18.5 ค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานก่อนเรียนเท่ากับ 0.36 และหลังเรียน เท่ากับ 0.27 ซึ่งคะแนนหลังเรียนสูงกว่าคะแนนก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญสถิติที่ระดับ 0.5 ผู้วิจัยได้มีการสาธิตการใช้หนังสืออิเล็กทรอนิกส์ รวมถึงการทำแบบทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียนด้วย Google Form ให้ผู้เรียนทำความเข้าใจก่อนเริ่มเรียนทักษะฆ้องวงใหญ่ โดยลักษณะแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่ ประกอบไปด้วย ทฤษฎีเบื้องต้นที่เกี่ยวข้องกับฆ้องวงใหญ่ วีดิโอการฝึกทักษะเบื้องต้นก่อนเรียนทักษะฆ้องวงใหญ่ เพลงแขกบรเทศ สองชั้น และเพลงแขกบรเทศ ชั้นเดียว โดยผู้เรียนสามารถศึกษาใช้งานหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ได้ด้วยตนเอง ซึ่งผู้เรียนเป็นกลุ่มตัวอย่างที่มีความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับโน้ตดนตรีไทยเป็นเบื้องต้น หลังจากฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่ ด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ โดยมีเกณฑ์ประสิทธิภาพ 91/92.5 จึงเป็นไปตามสมมติฐาน ผู้วิจัยได้ให้ผู้เรียนทำการประเมินความพึงพอใจแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่ด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ ($\bar{x}$ = 4.97, S.D. = 0.07) ผลการประเมินอยู่ในระดับมากที่สุด ซึ่งสอดคล้องกับณัฐพล เลิศวิริยะปิติ (2563 : บทคัดย่อ) ศึกษาเรื่อง การสร้างแบบฝึกทักษะการตีฆ้องวงใหญ่:กรณีศึกษาภูมิปัญญาท้องถิ่นสำนักดนตรีไทยบ้านอรรถกฤษณ์ ผลการวิจัย พบว่า จากแบบฝึกที่ผู้วิจัยได้สร้างขึ้นนั้นมีประสิทธิภาพ (E1/E2) เท่ากับ 81.46/81.96 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่ผู้วิจัยกำหนดไว้ 80/80 การศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนที่ฝึกด้วยแบบฝึกทักษะการตีฆ้องวงใหญ่ กรณีศึกษาภูมิปัญญาท้องถิ่นสำนักดนตรีไทยบ้านอรรถกฤษณ์พบว่าค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.64 อยู่ในระดับดีมาก คือ นักเรียนที่ฝึกด้วยแบบฝึกทักษะการตีฆ้องวงใหญ่ กรณีศึกษาภูมิปัญญาท้องถิ่นสำนักดนตรีไทยบ้านอรรถกฤษณ์มีความพึงพอใจในระดับดี

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

1. เพิ่มวิธีการใช้งานหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ให้ชัดเจน เพื่อให้ผู้ใช้งานเกิดความเข้าใจเกี่ยวกับการใช้งานหนังสืออิเล็กทรอนิกส์มากขึ้น

2. เพิ่มการอ่านโน้ตในวิดีทัศน์ขณะบรรเลงแบบฝึกหัดเบื้องต้น และเพลงแขกบรเทศ สองชั้น และเพลงแขกบรเทศ ชั้นเดียว

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรเพิ่มความหลากหลายทางเครื่องดนตรีไทย ในการนำมาใช้ในการสร้างแบบฝึกหัดด้วยหนังสืออิเล็กทรอนิกส์

2. ควรเพิ่มแบบฝึกหัดเพิ่มเติมสำหรับฆ้องวงใหญ่ เช่น การนำบทเพลงที่หลากหลายเพิ่มเข้ามาในหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ที่มากขึ้น

บรรณานุกรม

ณัฐพล เลิศวิริยะปิติ. (2563). **การสร้างแบบฝึกทักษะการตีฆ้องวงใหญ่:กรณีศึกษาภูมิปัญญาท้องถิ่นสำนักดนตรีไทยบ้านอรรถกฤษณ์**. หลักสูตรการศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (ม.ป.ป). **สารานุกรมเพลงไทย.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2526). **ประวัติการดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

สุมาลี นิมมานุภาพ. (2536). **ดนตรีวิจักขณ์.** กรุงเทพฯ : ภาควิชาดนตรีไทยและภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

สุวรรณี เสนีย์. (2561). **ประวัติโรงเรียนเทศบาล 1 ตลาดเก่า.** [ออนไลน์]. ได้จาก : https://sites.google.com/site/t1tkrabicity/history. [สืบค้นเมื่อวันที่ 11 ตุลาคม 2564].

อัษฎาวุธ สาคริก. (10 พฤศจิกายน 2564). **สัมภาษณ์.**

Isaansmile. (2557). **เครื่องดนตรีไทย.** [ออนไลน์]. ได้จาก : https://sites.google.com/site/jenjira8700/. [สืบค้นเมื่อวันที่ 14 ตุลาคม 2564].

Lib Artivle. (2563). **ความรู้เกี่ยวกับหนังสืออิเล็กทรอนิกส์.** [ออนไลน์]. ได้จาก : http://www.stc.ac.th/external_newsblog.php?links=300. [สืบค้นเมื่อวันที่ 2 พฤศจิกายน 2564].

การศึกษาและสืบสานภูมิปัญญาช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี
The Study and Inheritance of Thai Percussion Instrument Craftsmanship Wisdom

พิณทิพย์ ขาวปลื้ม*1 ณวัฒน์ หลาวทอง 2 สายสุนีย์ หะหวัง 3
ประวิทย์ ขาวปลื้ม 4 อัษฎางค์ เดชรอด 5 และ พันธกานต์ แสงอ่อน 6
Pinthip Khaopluem*1 Nawat Laothong 2 Saisunee Hawang 3
Pravit Khaopluem 4 Assadang Dejrod 5 and Phantakarn Sang-on 6

บทคัดย่อ

งานวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อรวบรวมองค์ความรู้ช่างศิลป์ท้องถิ่นประเภทงานช่างเครื่องดนตรีไทยโดยการสัมภาษณ์และสังเกตอย่างมีส่วนร่วม นำเสนอผลการสังเคราะห์และวิเคราะห์องค์ความรู้ของช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (ประเภทเครื่องตี) แล้วนำมาเรียบเรียงและเผยแพร่ตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ ได้แก่ 1) เพื่อศึกษาสำรวจข้อมูลช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตีในพื้นที่ภาคกลางอย่างเป็นระบบ 2) เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้ การผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตีจากช่างภูมิปัญญาเครื่องดนตรีไทยภาคกลาง 3) เผยแพร่องค์ความรู้ช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยสู่สังคม เพื่อพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้เชิงเศรษฐกิจและสังคม ด้วยกระบวนการอบรมเชิงปฏิบัติการ

ผลของการวิจัยพบว่า พื้นที่ภาคกลางมีช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี (ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพนไทย) กระจายอยู่ในหลายจังหวัด อาทิ กรุงเทพมหานคร สมุทรปราการ นครปฐม พระนครศรีอยุธยา เพชรบูรณ์ นครนายก อ่างทอง และสมุทรสาคร เป็นต้น การดำเนินงานช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยส่วนใหญ่เป็นลักษณะธุรกิจครอบครัวที่มีการสืบทอดองค์ความรู้ด้านการผลิตเครื่องดนตรีไทย

* corresponding author, email: bgzyber@gmail.com
1-5 อาจารย์, สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยการฝึกหัดครู มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร
1-5 Lecturer, Music Education Program, College of Teacher Education, Phranakorn Rajabhat University
6 นักวิชาการการศึกษา สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร
6 Technical Officer, Office of Arts and Culture, Phranakorn Rajabhat University

Received: March 31, 2024 / **Revised:** May 28, 2024 / **Accepted:** May 30, 2024

และการบริหารงานจากรุ่นสู่รุ่น บางรายมีแนวโน้มในการดำรงอยู่ต่อไปในอนาคต แต่บางรายมีแนวโน้มในทางตรงกันข้ามเนื่องจากสภาพความเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจและสังคมจึงยึดอาชีพช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยเป็นเพียงอาชีพเสริมเท่านั้น ปัจจัยของความสำเร็จในอาชีพช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยของช่างแต่ละท่านในการวิจัยครั้งนี้คือ ความรู้ที่แตกฉาน มีความเชี่ยวชาญในกระบวนการผลิต โดยช่างจะให้ความสำคัญกับกระสวนซึ่งใช้เป็นแบบในการสร้างเครื่องดนตรีที่ได้รับการสืบทอดมา บางท่านมีการพัฒนากระสวนที่ใช้สร้างเครื่องดนตรีให้เป็นอัตลักษณ์ของตนเองจนเป็นที่ยอมรับของกลุ่มนักดนตรีไทย ความรู้ด้านการผลิตเครื่องดนตรีไทยของช่างแต่ละท่านจึงเป็นสิ่งที่มีคุณค่าแก่การอนุรักษ์และสืบสาน จึงได้มีการขยายผลงานวิจัยสู่สังคมโดยการจัดโครงการให้นักศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยและผู้สนใจทั่วไปได้ฝึกปฏิบัติการผลิตเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี เพื่อให้เกิดความตระหนักในความสำคัญของภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีไทยและการประกอบวิชาชีพช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยในอนาคต ทำให้เกิดการสืบสานภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีไทยต่อไป

คำสำคัญ : ภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีไทย / ช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย / เครื่องดนตรีไทยประเภทตี

Abstract

The Purpose of this research is to study and collect the knowledge of local Thai musical instrument craftsman. Presenting the result of synthetic and analysis of knowledge of Thai percussion instrument craftsman , then complying and publishing according to the intended purposes as 1) to study and survey the information of Thai percussion instrument craftsman in the central region systemically 2) to synthesize the knowledge of Thai percussion instrument production from the local craftsman in the central region 3) to disseminate the knowledge of Thai musical instrument craftsman to society for the further development of Economic and Social Knowledge.

The result of research found that there are Thai percussion instrument craftsman (Ranad Ek, Khong Wong Yai, Taphon Thai) in many provinces such as Bangkok, Samut Prakan, Nakhon Pathom, Ayutthaya,

Phetchabun, Nakhon Nayok, Ang Thong and Samut Sakhon etc. Most of the operations of Thai musical instrument craftsman are family businesses and they have inherited knowledge of Thai musical instrument production and management from generation to generation. Some of them have a tendency to continue to exist in the future but some of them have the opposite tendency due to changing economic and social conditions and take the career of Thai musical instruments craftsman as a side job only. Factors of success in the career of Thai musical instrument craftsman of each technician from this research are skillful knowledge, proficiency in production process and unique identity. The craftsmen place great importance on the patterns used as templates for creating musical instruments that have been passed down through generations. Some have developed unique patterns for making instruments, which have gained recognition among Thai musicians. The knowledge of each craftsman in producing Thai musical instruments is valuable for preservation and continuation. Therefore, research work has been extended to the community through projects that allow Thai music students and interested individuals to practice making percussion instruments. This aims to raise awareness of the importance of wisdom in producing Thai musical instruments and the profession of musical instrument craftsmanship in the future, ensuring the continuation of this traditional craft.

Keywords: Thai Musical Instruments Wisdom / Thai Musical Instruments Craftsman / Thai Musical Percussion Instrument

บทนำ

ดนตรีไทย เป็นผลของความเจริญทางภูมิปัญญาและวิชาความรู้ที่เกี่ยวกับความนิยม ความงดงามและความไพเราะ สื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อสภาพแวดล้อมธรรมชาติและวิถีชีวิต จึงสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นอยู่ ลักษณะนิสัย วัฒนธรรมประเพณี ตลอดจนภูมิปัญญาของคนไทยในท้องถิ่นต่าง ๆ ทำหน้าที่เป็นหลักฐานทาง

ประวัติศาสตร์และเป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมที่มีคุณค่าควรได้รับการบำรุงรักษาเพื่อคงความเป็นเอกลักษณ์ของชาติต่อไป

ความงดงามและความไพเราะของดนตรีไทย เกิดขึ้นจากปัจจัยหลายอย่างที่รวมเข้าด้วยกัน ปัจจัยหนึ่งที่สนับสนุนสุนทรียะให้เกิดความสมบูรณ์คือ “เครื่องดนตรีไทย” เนื่องจากเป็นต้นกำเนิดของเสียงที่มีคุณภาพก่อนจะถูกตกแต่งและถ่ายทอดด้วยภูมิปัญญาการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยผ่านบทเพลงไทยโดยศิลปิน เครื่องดนตรีเป็นประดิษฐกรรมที่ต้องอาศัยช่างฝีมือและถือเป็นปัจจัยสนับสนุนให้เกิดการขับเคลื่อนทางวัฒนธรรมที่สำคัญ แม้ว่างานประพันธ์ดนตรีจะมีความไพเราะงดงามเพียงใด หากปราศจากเครื่องดนตรีที่ประดิษฐ์ขึ้นจากช่างฝีมือที่มีประสบการณ์และความชำนาญอาจทำให้เป็นอุปสรรคต่อการสร้างสรรค์และการเผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีของตนให้เกิดความซาบซึ้งได้อย่างสมบูรณ์

วัฒนธรรมดนตรีของไทยแบ่งเครื่องดนตรีไทยออกเป็น 4 ประเภท ได้แก่ เครื่องดีด ได้แก่ พิณ ซึง จะเข้ เครื่องสี ได้แก่เครื่องดนตรีประเภทซอ เช่น ซอสามสาย ซอด้วง ซออู้ สะล้อ เครื่องตี แบ่งออกเป็น 3 กลุ่มย่อย เช่น ระนาด ฆ้องวง กลองประเภทต่าง ๆ และเครื่องเป่า แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มคือ เครื่องเป่ามีลิ้นได้แก่ ปี่ประเภทต่าง ๆ และเครื่องเป่าไม่มีลิ้นได้แก่ ขลุ่ยประเภทต่าง ๆ โดยเครื่องดนตรีไทยแต่ละชนิดมีรูปลักษณ์ที่สวยงามได้สัดส่วนแตกต่างกัน เกิดจากกลวิธีในการผลิตซึ่งเป็นภูมิปัญญาตกทอดมาจากรุ่นสู่รุ่น มีพัฒนาการไปตามยุคสมัย เครื่องดนตรีชนิดเดียวกันแต่มีความแตกต่างทางด้านวัสดุและภูมิปัญญาในการผลิตเครื่องดนตรี ล้วนทำให้เกิดคุณภาพเสียงที่แตกต่างกันไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งความแตกต่างทางด้านสัดส่วน รูปร่างและภูมิปัญญาในการผลิตของช่างแต่ละคนมีความประณีตและละเอียดอ่อน ถือได้ว่าเป็นความรู้ที่สำคัญ

เครื่องดนตรีไทยทั้ง 4 ประเภทนี้ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีสันนิษฐานว่าเป็นเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นเป็นกลุ่มแรก เนื่องจากมีหลักการในการกำเนิดเสียงได้ง่ายที่สุด โดยอาศัยการสั่นสะเทือนของวัตถุที่กระทบเข้าหากัน อาจจะมีที่มาจากการตีเกราะเคาะไม้แล้วพัฒนาขึ้นมาเป็นเครื่องดนตรีในที่สุด เป็นกลุ่มเครื่องดนตรีที่มีจำนวนมากประกอบด้วยเครื่องตีประเภทไม้ ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม เครื่องตีประเภทโลหะ ได้แก่ ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก และเครื่องตีประเภทขึงหนัง ได้แก่ ตะโพน กลองทัด กลองแขก กลองสองหน้า โทน รำมะนา กลองตุ๊ก เป็นกลุ่มเครื่องดนตรีสำคัญที่บรรเลงอยู่ในวงดนตรีไทยประเภทวงปี่พาทย์ ได้แก่ วง

ปี่พาทย์ไม้แข็ง วงปี่พาทย์ไม้นวม วงปี่พาทย์นางหงส์ วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ วงปี่พาทย์มอญ บทบาทหน้าที่และความสำคัญในวัฒนธรรมดนตรีมีหลากหลายการใช้งาน ได้แก่ บทบาทการประกอบพิธีกรรมต่างๆ ทั้งพิธีกรรมของราษฎร์ และพระราชพิธี บทบาทในการบรรเลงเพื่อความบันเทิง ได้แก่ การบรรเลงประชัน การบรรเลงประกอบการแสดงต่าง ๆ เช่น โขน ละคร

ดังที่กล่าวมาแล้ว ภูมิปัญญาเชิงช่างจึงเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งที่ขาดไม่ได้ในวัฒนธรรมดนตรีไทยของชาติ แต่ด้วยการสืบทอดภูมิปัญญาช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย เป็นลักษณะการถ่ายทอดกันแบบปากต่อปาก จากรุ่นสู่รุ่น ภายในครอบครัวหรือชุมชน ประกอบกับในปัจจุบันที่กระแสอารยธรรมและเทคโนโลยีตะวันตกถาโถมเข้ามาในสังคมไทย เกิดความนิยมดนตรีต่างวัฒนธรรมทำให้ดนตรีไทยเสื่อมความนิยมลง เมื่อการบรรเลงดนตรีไทยลดน้อยลง งานช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยที่ต้องพึ่งพาอาศัยกันจึงได้รับผลกระทบเป็นเงาตามตัว ภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีไทยหลายประเภทจึงอยู่ในภาวะเสี่ยงต่อการสูญหาย มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครเล็งเห็นความสำคัญของการเก็บรวบรวมองค์ความรู้ ภูมิปัญญาด้านการผลิตเครื่องดนตรีไทย จึงมุ่งดำเนินการศึกษาค้นคว้า รวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี โดยเลือกศึกษาวิธีการผลิตเครื่องดนตรีประเภทตี 3 ชิ้นจากเครื่องดนตรีประเภทตี 3 ประเภท โดยเลือกจากเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญ มีลักษณะที่เป็นตัวแทนของประเภทเครื่องดนตรี 3 ประเภท คือ ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ และตะโพนไทย

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ มุ่งเน้นการสังเคราะห์องค์ความรู้การผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตีในพื้นที่ภาคกลาง ซึ่งเป็นพื้นที่ที่มีการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยมาตรฐาน ปรากฏหลักฐานพัฒนาการของเครื่องดนตรี รูปแบบวงดนตรีและบทเพลงหลายประเภท มีการกระจายตัวของช่างภูมิปัญญาเครื่องดนตรีไทย ที่ได้รับการยอมรับด้านคุณภาพและเป็นที่นิยมของนักดนตรีไทยกลุ่มเครื่องตีอยู่ในหลายจังหวัด อาทิ กรุงเทพมหานคร นนทบุรี ปทุมธานี สมุทรปราการ สมุทรสาคร พระนครศรีอยุธยา อ่างทอง นครนายก เพชรบูรณ์ มีประโยชน์อย่างยิ่งต่อการพัฒนาวัฒนธรรมดนตรีไทยให้เกิดความเข้มแข็ง สร้างระบบการฟื้นฟู อนุรักษ์ สืบทอด และพัฒนาสู่ชนรุ่นหลังอย่างยั่งยืน ยกย่องวิชาชีพช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยให้เป็นความภาคภูมิใจและรักษารากเหง้าทางวัฒนธรรมของชุมชนพื้นถิ่น อีกทั้งร่วมผลักดันให้ทุนทางวัฒนธรรมช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยสามารถเป็นกลไกหนึ่งในการขับเคลื่อนเศรษฐกิจของชุมชน

พื้นถิ่น เมือง และประเทศ นอกจากนี้เป็นการส่งเสริมให้เกิดการสร้างอาชีพ สอดคล้องกับการดำเนินงานของสถาบันช่างศิลป์ท้องถิ่น ที่มุ่งขับเคลื่อนการศึกษาวิจัยด้านช่างศิลป์ท้องถิ่น งานทางภูมิปัญญา ครอบคลุมองค์ความรู้และงานวิจัยได้แก่ งานพุทธศิลป์และจิตรกรรมไทย งานไม้ งานเซรามิก งานผ้าทอ งานเครื่องดนตรีไทย งานเครื่องประดับทอง เงิน งานเครื่องจักสาน และรวมถึงงานของใช้และของเล่นในชีวิตประจำวัน ตามนโยบายของกระทรวงการอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัย และนวัตกรรม ที่ได้จัดตั้งวิทยสถานด้านสังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์และศิลปกรรมศาสตร์แห่งประเทศไทย (Thailand Academy of Social Science Humanities and Arts : TASSHA) หรือ "ธัชชา" เพื่อขับเคลื่อนงานวิจัยและพัฒนาด้านสังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์ และศิลปกรรมศาสตร์ เพื่อศึกษาวิจัยเสริมสร้างความเข้มแข็งด้านสังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์และศิลปกรรมของชาติให้มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง ในมิติของการต่อยอดการอนุรักษ์ อีกทั้งเป็นการสร้างสมดุลขององค์ความรู้ การวิจัยและนวัตกรรมเพื่อการพัฒนาประเทศในศตวรรษที่ 21 ให้ครบทุกศาสตร์อย่างยั่งยืน

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาสำรวจข้อมูลช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตีในพื้นที่ภาคกลางอย่างเป็นระบบ

2. เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้การผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตีจากช่างภูมิปัญญาเครื่องดนตรีไทยภาคกลาง

3. เพื่อเผยแพร่องค์ความรู้ช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยสู่สังคม เพื่อพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้เชิงเศรษฐกิจและสังคม

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. มีคลังข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (ประเภทเครื่องตี) พื้นที่ภาคกลางในรูปแบบข้อมูล ภาพประกอบ และแผนที่ทางวัฒนธรรม

2. มีคลังข้อมูลด้านการผลิตเครื่องดนตรีไทย (ประเภทเครื่องตี) ในรูปแบบข้อมูล/ภาพประกอบ

3. เกิดการอนุรักษ์ สืบสาน และพัฒนาวิชาชีพช่างศิลป์ท้องถิ่นอย่างเป็นรูปธรรม

ขอบเขตการวิจัย

การศึกษาและสืบสานภูมิปัญญาช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (ประเภทเครื่องตี) มีขอบเขตการดำเนินการศึกษาวิจัยดังนี้

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา

ศึกษาและรวบรวมข้อมูลกระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาและการผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี 3 ชนิด คือ ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ และตะโพนไทย เพื่อสังเคราะห์เป็นองค์ความรู้การผลิตเครื่องดนตรีไทย (ประเภทเครื่องตี)

2. ขอบเขตด้านพื้นที่

ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร วิชาการ งานวิจัย การสัมภาษณ์ และการสังเกตกระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตีในเขตพื้นที่ภาคกลาง ซึ่งเป็นพื้นที่ที่มีการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยมาตรฐาน ปรากฏหลักฐานพัฒนาการของเครื่องดนตรี รูปแบบวงดนตรีและบทเพลงหลายประเภท มีการกระจายตัวของช่างภูมิปัญญาเครื่องดนตรีไทยที่ได้รับการยอมรับจากกลุ่มนักดนตรีไทย

3. ขอบเขตด้านระยะเวลา

เริ่มการดำเนินโครงการวันที่ 1 เมษายน 2565 และสิ้นสุดโครงการวันที่ 31 มีนาคม 2566

วิธีดำเนินการวิจัย

ขั้นที่ 1 ศึกษาแนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลเอกสารทางวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องซึ่งมีผู้ทำการศึกษาไว้ในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐานและแนวความคิดในการทำวิจัย ได้แก่ 1. ข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับภูมิปัญญาไทย เพื่อการเข้าใจลักษณะพื้นฐานของภูมิปัญญาไทยที่มีผลต่อการผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี และความตระหนักถึงความสำคัญของเครื่องดนตรีไทยในทัศนคติวัฒนธรรมไทย 2. ข้อมูลเกี่ยวกับการสืบสานและถ่ายทอดภูมิปัญญาไทย ช่วยให้ทราบถึงกระบวนการสืบทอดและการถ่ายทอดภูมิปัญญาไทยที่เกี่ยวข้องกับการผลิตเครื่องดนตรี 3. แนวคิดการจัดการองค์ความรู้ภูมิปัญญา เพื่อช่วยในการสร้างแผนผังแนวคิดการจัดการองค์ความรู้ภูมิปัญญาที่เกี่ยวข้องกับการผลิตเครื่องดนตรีไทย และการบริหารจัดการและส่งเสริมภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีไทย 4. ข้อมูลเกี่ยวกับเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี (ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพนไทย) และ 5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ขั้นที่ 2 กำหนดพื้นที่และกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (key informants)

ผู้วิจัยกำหนดพื้นที่และผู้ให้ข้อมูลสำคัญที่มีความรู้และประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยการศึกษาและสืบสานภูมิปัญญาช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (ประเภทเครื่องตี) ดังนี้

2.1 พื้นที่วิจัย ได้แก่ พื้นที่ภาคกลาง โดยสำรวจข้อมูลช่างศิลป์ท้องถิ่นการผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี จากฐานข้อมูลที่ปรากฏอยู่ในเอกสารวิชาการต่าง ๆ ร่วมกับการใช้วิธีการอ้างอิงต่อเนื่องปากต่อปาก (Snowball Sampling Technique) ในการสืบค้นข้อมูลช่างในจังหวัดต่าง ๆ

2.2 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก ได้แก่ ช่างผู้ผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี 3 ชนิด คือ ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ และตะโพนไทย

2.3 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลรอง ได้แก่ ลูกศิษย์ของผู้ให้ข้อมูล นักดนตรีไทยทั่วไปและผู้เกี่ยวข้อง โดยใช้วิธีการเลือกแบบเจาะจง (purposive sampling)

ขั้นที่ 3 สร้างเครื่องมือในการวิจัย

เพื่อให้ได้ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการดำเนินการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการสร้างเครื่องมือในการวิจัยดังนี้

3.1 สร้างแบบวิเคราะห์เอกสาร บทความและสื่ออิเล็กทรอนิกส์เพื่อให้ได้คุณภาพ สามารถนำไปใช้ประโยชน์ในการวิจัยได้

3.2 สร้างแบบเก็บรวบรวมข้อมูลงานวิจัยช่างศิลป์ท้องถิ่น สำหรับใช้บันทึกข้อมูลด้านประวัติส่วนตัว ประวัติการประกอบอาชีพช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย กระบวนการในการสร้างสรรค์งานช่าง จุดเด่นและอัตลักษณ์ของการสร้างสรรค์ชิ้นงาน คติ ความเชื่อ หลักการ จรรยาบรรณของช่างศิลป์ การสืบทอดองค์ความรู้ช่างศิลป์ สถานภาพและความเสี่ยงต่อการคงอยู่ของงานช่างศิลป์

3.3 สร้างแบบบันทึกภาคสนาม

ขั้นที่ 4 เก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม

4.1 รวบรวมข้อมูลทั้งหมดจากเอกสาร บทความ สื่ออิเล็กทรอนิกส์ ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ชีวประวัติ ผลงาน และการสังเกตกระบวนการผลิตเครื่องดนตรีไทย (ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพนไทย) จากช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยที่มีคุณสมบัติตามเกณฑ์

4.2 นำแบบบันทึกภาคสนามบันทึกและเก็บข้อมูลการสำรวจ ร่วมกับการบันทึกเสียง ภาพถ่าย และภาพเคลื่อนไหวด้านประวัติ ผลงานและกระบวนการผลิตเครื่องดนตรีไทย

4.3 นำข้อมูลทั้งหมดมาจัดกลุ่มข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย

ขั้นที่ 5 วิเคราะห์ข้อมูล สรุปผล อภิปรายและข้อเสนอแนะ

วิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพโดยการวิเคราะห์เนื้อหา (Content analysis) ใช้การตีความสร้างข้อสรุปและนำเสนอเป็นความเรียง และข้อมูลเชิงปริมาณโดยใช้ภาพและตารางประกอบการอธิบาย

ผลการวิจัย

จากการดำเนินการวิจัยตามขั้นตอนต่าง ๆ ได้ผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ทั้ง 3 ข้อดังนี้

1. เพื่อศึกษาสำรวจข้อมูลช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตีในพื้นที่ภาคกลางอย่างเป็นระบบ

จากการศึกษาเอกสาร การสัมภาษณ์โดยใช้วิธีการอ้างอิงต่อเนื่องปากต่อปาก พบความหลากหลายทางด้านการผลิตเครื่องดนตรีไทยหลากหลายชนิด นำข้อมูลมาจัดกระทำและนำเสนอด้วยการระบุตำแหน่งเป็นแผนที่ทางวัฒนธรรมช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตีภาคกลาง ดังภาพแสดงตำแหน่งเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ต่อไปนี้

ภาพที่ 1 แผนที่แสดงตำแหน่งที่อยู่ช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยภาคกลาง
ที่มา : สถาบันช่างศิลป์, 2566

โดยข้อมูลช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี 3 ชนิดตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย คือ ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ และตะโพนไทย ในพื้นที่ภาคกลาง มีช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี (ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพนไทย) กระจายอยู่ในหลายจังหวัด อาทิ กรุงเทพมหานคร สมุทรปราการ นครปฐม พระนครศรีอยุธยา เพชรบูรณ์ นครนายก อ่างทอง และสมุทรสาคร เป็นต้น การดำเนินงานช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยส่วนใหญ่เป็นลักษณะธุรกิจครอบครัวที่มีการสืบทอดองค์ความรู้ด้านการผลิตเครื่องดนตรีไทยและการบริหารงานจากรุ่นสู่รุ่น

2. เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้การผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตีจากช่างภูมิปัญญาเครื่องดนตรีไทยภาคกลาง

จากการศึกษาสังเคราะห์องค์ความรู้การผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี 3 ชนิด จากการสุ่มเลือกช่างภูมิปัญญาที่มีคุณสมบัติตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้ 3 ท่าน

คือ 1) ช่างละมัย อาจมังกร ช่างศิลป์ท้องถิ่น การผลิตผืนระนาดเอก จ.เพชรบูรณ์ 2) ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ช่างศิลป์ท้องถิ่น การผลิตตะโพนไทย จ.อ่างทอง 3) ช่างสมบัติ บุญขันธ์ ช่างศิลป์ท้องถิ่น การผลิตฆ้องหล่อ จ.นครนายก พบว่า ในการทำงานช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยของช่างทั้ง 3 ท่าน ได้อุทิศตนในการมอบองค์ความรู้ด้านภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีให้กับผู้ที่สนใจเพื่อให้องค์ความรู้ด้านการผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตีถูกรวบรวมและบันทึกอย่างเป็นระบบ มีการเผยแพร่ในเชิงวิชาการเพื่อการสืบสานโดยสถานศึกษาเป็นหน่วยงานที่จะช่วยอนุรักษ์ สืบสานและพัฒนาองค์ความรู้อย่างเป็นรูปธรรม

องค์ความรู้การผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทตีของช่างทั้ง 3 ท่าน เกิดจากการเรียนรู้และสั่งสมมาเป็นระยะเวลานานจนประสบความสำเร็จเป็นที่ยอมรับของนักดนตรีไทยโดยทั่วไป และมีการพัฒนากระบวนการผลิตของตนเองเพื่อตอบสนองความต้องการของลูกค้าเสมอ กระบวนการผลิตเครื่องดนตรีประกอบด้วยขั้นตอนสำคัญ 3 ขั้นตอน ได้แก่

1) ขั้นตอนการคัดเลือกและเตรียมวัสดุอุปกรณ์

การคัดเลือกวัสดุในการผลิตเครื่องดนตรี เป็นขั้นตอนสำคัญในเบื้องต้นเนื่องจากวัสดุที่มีคุณภาพมีความสำคัญและจะสัมพันธ์กับกระบวนการผลิตและคุณภาพของเครื่องดนตรีที่ดี ช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยจะแต่ละท่านจะใช้วัสดุที่มีคุณภาพในการผลิตเครื่องดนตรีของตนเอง ซึ่งจะส่งผลต่อคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีตลอดจนความทนทานด้วย

การจัดเตรียมวัสดุอุปกรณ์ในการผลิตให้มีความพร้อมจะทำให้กระบวนการผลิตมีความราบรื่น และสามารถผลิตเครื่องดนตรีได้ตามระยะเวลาที่กำหนดและส่งผลต่อคุณภาพของชิ้นงาน เช่น การผลิตฆ้องวงใหญ่ด้วยการหล่อที่ต้องมีการจัดเตรียมเบ้าหล่อหรือแม่พิมพ์ให้เป็นที่เรียบร้อยก่อนที่จะหลอมโลหะและเทโลหะลงในแม่พิมพ์ มีการจัดลำดับขั้นตอนแต่ละขั้นตอนให้สัมพันธ์กัน การใช้เครื่องมือต่าง ๆ ช่างผู้ผลิตต้องเรียนรู้และใช้ด้วยความชำนาญ

2) ขั้นตอนการผลิต

กระบวนการผลิตเครื่องดนตรีไทยชนิดต่าง ๆ นั้น แต่ละขั้นตอนมีความสำคัญที่จะทำให้เครื่องดนตรีไทยออกมาได้สัดส่วนและมีคุณภาพเสียงที่ดีตามคุณลักษณะของเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ

สิ่งสำคัญในกระบวนการผลิตเครื่องดนตรีไทยคือ “กระสวน” หรือ Pattern เป็นแบบตัวอย่างสำหรับสร้างหรือทำเครื่องดนตรีจริง ช่างบางท่านมีกระสวนที่ได้รับการสืบทอดมาจากรุ่นสู่รุ่น บางท่านมีการพัฒนาขึ้นเป็นอัตลักษณ์ของตนเองจนเป็นที่ยอมรับของกลุ่มนักดนตรีไทยที่บรรเลงเครื่องดนตรีไทยชนิดนั้น ๆ การพัฒนารูปแบบของกระสวนเกิดจากความชำนาญในการผลิตและพัฒนาปรับปรุงคุณภาพงานของตนเพื่อให้เกิดคุณภาพของชิ้นงานตามความต้องการของลูกค้า และเป็นสัญลักษณ์ในการสร้างชิ้นงานให้นักดนตรีทั่วไปทราบถึงแหล่งที่มาของเครื่องดนตรี

3) ขั้นตอนการตรวจสอบคุณภาพ

เมื่อผ่านขั้นตอนการผลิตเป็นที่เรียบร้อยแล้ว ขั้นตอนการตรวจสอบคุณภาพเครื่องดนตรีเป็นขั้นตอนสำคัญอีกขั้นตอนหนึ่ง เพื่อให้ได้คุณภาพทั้งทางด้านกายภาพและเสียง ช่างผู้ผลิตจะทำการตรวจสอบคุณภาพของเครื่องดนตรีก่อนนำส่งให้ลูกค้า ซึ่งลูกค้าส่วนใหญ่คือนักดนตรีไทยที่ให้ความสำคัญทั้งทางด้านกายภาพ สัดส่วนและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรี ดังนั้นการให้ความสำคัญกับคุณภาพของเครื่องดนตรีจะทำให้ช่างเป็นที่ยอมรับของนักดนตรีไทยทั่วไป

สรุปได้ว่า เครื่องดนตรีไทยที่มีคุณภาพนั้น เกิดจากการคัดเลือกและจัดเตรียมวัสดุอุปกรณ์ที่มีต้นทุนการผลิต มีความสำคัญต่อลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียง เพื่อให้ตอบสนองต่อความต้องการของผู้ใช้โดยเฉพาะกลุ่มนักดนตรีไทยทั่วไป ช่างจึงต้องมีความชำนาญในทั้งกระบวนการผลิตและการพัฒนาผลงานเพื่อสร้างเครื่องดนตรีที่มีคุณภาพและมีความเป็นที่ยอมรับในวงกว้าง

3. เพื่อเผยแพร่องค์ความรู้ช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยสู่สังคม เพื่อพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้เชิงเศรษฐกิจและสังคม

เพื่อให้ผลการวิจัยเรื่องการศึกษาและสืบสานภูมิปัญญาช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (ประเภทเครื่องตี) เกิดประโยชน์ต่อสังคม มีการอนุรักษ์ สืบสานและพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้ในอนาคต ผู้วิจัยได้นำองค์ความรู้การผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี 3 ชนิด (ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่และตะโพนไทย) ขยายผลสู่กลุ่มเป้าหมาย ได้แก่ นักศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยและผู้สนใจทั่วไปให้ตระหนักถึงความสำคัญของภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีไทยและมีความรู้ความสามารถในการผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตีได้จริง สามารถนำไปต่อยอดในการประกอบอาชีพได้ต่อไป และจัดให้มีเวทีนำเสนอผลงานการผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี เสนอแนะอุปสรรคและปัญหา รวมทั้งประเมินผลการจัดกิจกรรม

ผลการจัดโครงการขยายผลการวิจัยเรื่องการศึกษาและสืบสานภูมิปัญญาช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (ประเภทเครื่องตี) พบว่า ผู้เข้าโครงการการขยายผลการวิจัยสู่สังคมมีความสนใจศึกษาภูมิปัญญาในการผลิตเครื่องดนตรีไทยมีความรู้ความเข้าใจในกระบวนการผลิตเครื่องดนตรีไทยแต่ละชนิดเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ในด้านผลลัพธ์ที่เป็นรูปธรรม ผู้เข้าอบรมสามารถผลิตเครื่องดนตรีไทยได้ภายใต้การควบคุมของช่างภูมิปัญญา แต่อย่างไรก็ดี คุณภาพของชิ้นงานจำเป็นต้องอาศัยการฝึกฝนอย่างต่อเนื่องจึงจะสามารถประสบความสำเร็จในอาชีพช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยได้ในอนาคต และผลจากการจัดเวทีนำเสนอผลงานการผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตีเพื่อเสนอแนะปัญหา อุปสรรคและประเมินผลการจัดกิจกรรมของผู้เข้าร่วมโครงการฯ แยกเป็นประเด็นได้ดังต่อไปนี้

ปัญหาและอุปสรรค

1) การศึกษาภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีไทยจำเป็นต้องอาศัยระยะเวลา ความรัก และประสบการณ์ในการฝึกฝนเพื่อประสบความสำเร็จในวิชาชีพ ดังนั้นผู้ที่มีความสนใจและมีใจรักในวิชาชีพนี้อย่างจริงจังอาจจะมีจำนวนน้อยเมื่อเปรียบเทียบกับจำนวนของผู้สนใจประกอบวิชาชีพนักดนตรีไทย

2) การผลิตเครื่องดนตรีต้องใช้การลงทุนกับวัสดุอุปกรณ์และเครื่องมือหลายอย่าง บางอย่างมีราคาสูง ต้องอาศัยการลงทุนเพื่อให้สามารถผลิตเครื่องดนตรีได้จำนวนมาก เพียงพอต่อความต้องการของผู้ซื้อและรายได้ในการเลี้ยงชีพ

3) ในการผลิตเครื่องดนตรีไทยจำเป็นต้องมีสถานที่และสภาพแวดล้อมในการผลิตที่เหมาะสม เช่น การผลิตฆ้องวงใหญ่ซึ่งกระบวนการผลิตสำคัญคือการหลอมและหล่อโลหะ จำเป็นต้องมีพื้นที่ในการสร้างโรงหล่อและจำเป็นต้องขออนุญาตจากภาครัฐเนื่องจากมีความเกี่ยวข้องกับสภาพแวดล้อมโดยรอบ ซึ่งถือเป็นข้อจำกัดอย่างหนึ่งในการตัดสินใจประกอบวิชาชีพช่างผลิตฆ้องวง เป็นต้น

4) ในปัจจุบันผู้ที่มีความรู้และความสามารถทางด้านภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีไทย ขาดหน่วยงานรองรับให้มีอาชีพช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยได้อย่างยั่งยืน

5) สภาพความเปลี่ยนแปลงของสังคมวัฒนธรรมส่งผลต่อความนิยมดนตรีไทยในปัจจุบัน ทำให้กิจกรรมทางดนตรีไทยน้อยลง ส่งผลต่อจำนวนการผลิตเครื่องดนตรีไทยและเชื่อมโยงกับรายได้ในการหาเลี้ยงชีพ

6) ในด้านองค์ความรู้การผลิตเครื่องดนตรีไทยนั้น ขาดศูนย์กลางของแหล่งข้อมูลที่สามารถให้ความรู้ทั้งด้านทฤษฎีและการปฏิบัติ การศึกษาหาความรู้ด้าน

การผลิตเครื่องดนตรีไทยจึงจำเป็นต้องเดินทางไปเรียนรู้ในแหล่งผลิต บางแห่งมีระยะทางไกล อาจไม่ตอบสนองความต้องการของผู้เรียนในยุคใหม่ได้ร้อยเปอร์เซ็นต์

ข้อเสนอแนะ

1) ควรมีการส่งเสริมและสนับสนุนกิจกรรมด้านดนตรีไทยจากหน่วยงานภาครัฐและเอกชนอย่างจริงจัง สร้างความตระหนักถึงความสำคัญของศิลปวัฒนธรรมหลายแขนงให้แก่เยาวชนรุ่นใหม่

2) เพิ่มการศึกษารวบรวมภูมิปัญญา ส่งเสริมและยกย่องช่างภูมิปัญญาให้เป็นที่รู้จักและยอมรับในระดับชุมชน จังหวัดและประเทศ

3) มีการเผยแพร่องค์ความรู้ในการผลิตเครื่องดนตรีไทยผ่านช่องทางโซเชียลมีเดียต่าง ๆ เพื่อให้เข้าถึงง่าย เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง

4) มีการบรรจุองค์ความรู้การผลิตเครื่องดนตรีไทยในหลักสูตรการเรียนการสอนวิชาชีพดนตรีไทยในสถาบันอุดมศึกษา เพื่อให้ผู้ที่เรียนวิชาชีพดนตรีไทยซึ่งเป็นกลุ่มที่มีความคุ้นชินและเข้าใจเรื่องระบบเสียงดนตรีไทย ได้เป็นส่วนหนึ่งของการอนุรักษ์ สืบสานและพัฒนาภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีไทย นำไปสู่ความตระหนักถึงความสำคัญของอาชีพช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยและเรียนรู้การผลิตเครื่องดนตรีไทยในที่สุด

อภิปรายผลการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “การศึกษาและสืบสานภูมิปัญญาช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (ประเภทเครื่องตี)” เป็นส่วนหนึ่งของการดำเนินงานของสถาบันช่างศิลป์ท้องถิ่นในการขับเคลื่อนการศึกษาวิจัยด้านช่างศิลป์ท้องถิ่น งานทางภูมิปัญญา ครอบคลุมองค์ความรู้และงานวิจัยต่าง ๆ ตามนโยบายขับเคลื่อนงานวิจัยและพัฒนาด้านสังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์และศิลปกรรมศาสตร์ ของกระทรวงการอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม จากการศึกษาด้านชีวประวัติ ด้านทัศนคติ ด้านการดำเนินงาน ด้านองค์ความรู้การผลิตเครื่องดนตรีไทยตลอดจนสถานภาพการประกอบอาชีพช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยจากช่างภูมิปัญญาพบว่า องค์ความรู้ภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีไทยของช่างแต่ละคนนั้น เป็นองค์ความรู้ที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากรุ่นสู่รุ่น ผ่านกระบวนการฝึกฝนและทดลองถึงขั้นแตกฉานจนเป็นที่ยอมรับในกลุ่มนักดนตรีไทยทั่วไป องค์ความรู้ที่ได้รับการถ่ายทอดมานั้นมีการพัฒนาไปตามยุคสมัยเพื่อให้สอดคล้องกับสภาพเศรษฐกิจ สังคมและการพัฒนาทางเทคโนโลยี ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้สอดคล้องกับการให้ความหมายของคำว่า “ภูมิปัญญา” ของสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ (2544 : 9) โดยสรุปว่า “ภูมิปัญญา หมายถึง องค์ความรู้ ความสามารถและทักษะของคนไทยอันเกิดจากการสั่ง

สมประสบการณ์ที่ผ่านกระบวนการเรียนรู้ เลือกสรร ปรุงแต่ง พัฒนา และถ่ายทอดสืบต่อกันมา เพื่อใช้แก้ปัญหาและพัฒนาวิถีชีวิตของคนไทยให้สมดุลกับสภาพแวดล้อมและเหมาะสมกับยุคสมัย”

ลักษณะของการสืบสานและการดำเนินกิจการการผลิตเครื่องดนตรีไทยของช่างส่วนใหญ่เป็นธุรกิจขนาดเล็กที่สร้างรายได้เพื่อหาเลี้ยงครอบครัว ในขณะที่บางรายยึดเป็นเพียงอาชีพเสริมเนื่องจากสภาพความเปลี่ยนแปลงของสังคมและวัฒนธรรม ทำให้ความนิยมดนตรีไทยในสังคมลดน้อยลง การผลิตและจำหน่ายเครื่องดนตรีไทยเพียงอย่างเดียวอาจทำให้มีรายได้ไม่เพียงพอต่อการดำรงชีพในปัจจุบัน เนื่องจากปริมาณการผลิตเครื่องดนตรีไทยนั้นมีความเชื่อมโยงกับกิจกรรมด้านดนตรีไทยในสังคมด้วยส่วนหนึ่ง หากศิลปะด้านดนตรีไทยได้รับการส่งเสริมสนับสนุนจากภาครัฐและหรือเอกชนอย่างจริงจัง จะมีส่วนช่วยให้วงจรการผลิตและการซื้อขายเครื่องดนตรีเกิดความสมดุล ช่างผู้ผลิตเครื่องดนตรีไทยยังสามารถยึดอาชีพการผลิตเครื่องดนตรีไทยและส่งต่อความรู้ให้แก่คนรุ่นหลังให้สามารถใช้องค์ความรู้ภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีเลี้ยงชีพได้ต่อไป ดังที่ วิมล ดำศรี (2554, ออนไลน์) ได้เสนอแนวทางในการสืบสานภูมิปัญญาในรูปแบบของการสนธิกำลังว่า “ความสำเร็จของการสืบสานภูมิปัญญาในลักษณะนี้ กลุ่มบุคคลจะต้องมีกัลยาณมิตรต่อกันในการประสานแผน ประสานงานและประสานใจในการร่วมคิดร่วมทำกิจกรรมสำคัญ ๆ เช่น การศึกษาสำรวจ การสร้างความเข้าใจร่วม การประชาสัมพันธ์ (ผลงาน, ภูมิปัญญา) การตั้งกลุ่มสนใจ การจัดกิจกรรมเสริม การให้ความร่วมมือและการใช้ประโยชน์ร่วม เป็นต้น”

การจัดการองค์ความรู้และการแบ่งปันความรู้ เป็นอีกวิธีหนึ่งที่มีส่วนช่วยในการอนุรักษ์และสืบสานภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีไทยเพื่อส่งต่อไปสู่รุ่น เนื่องจากภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีไทยเป็นความรู้ที่ฝังอยู่ในตัวคนหรือความรู้ซ่อนเร้น (Tacit Knowledge) ซึ่งสำนักงานพัฒนาวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีแห่งชาติ (สวทช) (2553 : ออนไลน์) ให้ความหมายไว้ว่า “เป็นความรู้ที่ได้จากประสบการณ์ พรสวรรค์หรือสัญชาตญาณของแต่ละบุคคลในการทำความเข้าใจในสิ่งต่าง ๆ เป็นความรู้ที่ไม่สามารถถ่ายทอดออกมาเป็นคำพูดหรือลายลักษณ์อักษรได้โดยง่าย เช่น ทักษะในการทำงาน งานฝีมือ หรือการคิดเชิงวิเคราะห์ บางคนจึงเรียกว่าเป็นความรู้แบบนามธรรม การจัดการความรู้ซ่อนเร้นจะเน้นไปที่การจัดเวทีเพื่อให้มีการแบ่งปันความรู้ที่อยู่ในตัวผู้ปฏิบัติทำให้เกิดการเรียนรู้ร่วมกัน อันนำไปสู่การสร้างความรู้ใหม่ที่แต่ละคนสามารถนำไปใช้ในการปฏิบัติงานได้ต่อไป”

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

1. การผลิตเครื่องดนตรีไทยเป็นภูมิปัญญาที่สำคัญ ช่วยสนับสนุนความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมดนตรีไทยให้คงอยู่ท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงของสังคม เนื่องจากเครื่องดนตรีเป็นจุดเริ่มต้นของเสียงที่มีคุณภาพก่อนจะถูกตกแต่งด้วยกลวิธีการบรรเลงที่มีเอกลักษณ์ จำเป็นต้องได้รับการอนุรักษ์ ส่งเสริมและพัฒนาให้คงอยู่ท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงต่อไป

2. ภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี สามารถนำไปเป็นแบบอย่างในการถ่ายทอดให้แก่ผู้ที่สนใจศึกษาด้านการผลิตเครื่องดนตรีไทย สามารถสร้างอาชีพและรายได้ด้วยภูมิปัญญาไทย

3. การศึกษาและสืบสานภูมิปัญญาช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (ประเภทเครื่องตี) จะเป็นประโยชน์ในด้านการอนุรักษ์ สืบทอดและพัฒนาองค์ความรู้ด้านการผลิตเครื่องดนตรีไทยและเป็นแนวทางในการศึกษาเกี่ยวกับการซ่อมและสร้างเครื่องดนตรีไทยให้แก่นักดนตรีไทย

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรมีการวิจัยและรวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีไทยชนิดอื่นเพื่ออนุรักษ์ สืบทอดและพัฒนาองค์ความรู้ด้านการผลิตเครื่องดนตรีไทยต่อไป

2. ควรมีการวิจัยและรวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีไทยชนิดอื่นเพื่ออนุรักษ์ สืบทอดและพัฒนาองค์ความรู้ด้านการผลิตเครื่องดนตรีไทยต่อไป

บรรณานุกรม

พิณทิพย์ ขาวปลื้ม และคณะ. (2564). **การพัฒนาหลักสูตรช่างผลิตเครื่องดนตรีไทย (เครื่องเป่า) จ.นนทบุรี.** รายงานผลการวิจัย. กรุงเทพมหานคร : สถาบันช่างศิลป์ท้องถิ่น งบประมาณของสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ ประจำปีงบประมาณ 2564.

วิมล ดำศรี. (2554). **การสืบสานภูมิปัญญาไทย คลังข้อมูลดิจิทัล มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช.** [ออนไลน์]. ได้จาก: http://dspace.nstru.ac.th:8080/dspace/handle/123456789/311. [สืบค้นเมื่อวันที่ 10 ธันวาคม 2565].

สถาบันช่างศิลป์. (2566). **แผนที่ช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยในภาคกลาง**. นิทรรศการ “อภิวัฒน์มรดกไทย” โดย “ธัชชา” จัดแสดงในงานมหกรรมงานวิจัยแห่งชาติ 2566 (Thailand Research Expo 2023) ครั้งที่ 18 เมื่อวันที่ 11 สิงหาคม พ.ศ.2566 ณ โรงแรมเซ็นทาราแกรนด์และบางกอกคอนเวนชั่นเซ็นเตอร์ เซ็นทรัลเวิลด์ กรุงเทพมหานคร.

สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ. (2544). **ครูภูมิปัญญาไทยรุ่นที่ 1 ภาคเหนือ**. กรุงเทพมหานคร : คุรุสภาลาดพร้าว.

สำนักงานปลัดกระทรวงการอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม. (2564). “เหตุการณ์เล่าเรื่อง : วิทยสถานด้านสังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์และศิลปกรรมศาสตร์แห่งประเทศไทย.” **อนุสารอุดมศึกษา.** 47(513), 12 – 14.

สำนักงานพัฒนาวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีแห่งชาติ. (2553). **ความรู้ที่ชัดแจ้งและความรู้ซ่อนเร้น**. [ออนไลน์] ได้จาก:https://www.nstda.or.th/home /knowledge_post/explicit-tacit-knowledge/. [สืบค้นเมื่อวันที่ 3 ธันวาคม 2565].

การสร้างเครื่องดนตรีเสมือนดนตรีพื้นบ้านล้านนาด้วยโปรแกรม HISE
Creating Lanna Folk Virtual Musical Instruments with the HISE Program

พุทธวงศ์ เอกพจน์[1] และ ธเนศ วงศ์สิงห์ [2,*]
Puttawong Ekkapoj[1] and Thanet Wongsing[2,*]

บทคัดย่อ

การศึกษาในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อบันทึกเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา โดยใช้ทักษะองค์ความรู้ความเข้าใจ และประสบการณ์ทางด้านดนตรีของผู้ศึกษาในการบันทึกเสียง เพื่อนำมาใช้ผลิตเครื่องดนตรีเสมือนด้วยโปรแกรม HISE

ผลการศึกษาพบว่า สามารถรวบรวมข้อมูลเสียงได้อย่างครบถ้วนตามวัตถุประสงค์ เสียงจำลองที่เลียนเสียงได้ใกล้เคียงเครื่องดนตรีต้นแบบมากที่สุด คือ เครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา ประเภทเครื่องสี ได้แก่ สะล้อหลวง เครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา ประเภทเครื่องดีด ได้แก่ ซึงกลางและพิณเปี๊ยะ และเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา ประเภทเครื่องเป่า ได้แก่ ขลุ่ยเมือง โดยผลิตออกมาในรูปแบบของเครื่องดนตรีเสมือน

เครื่องดนตรีเสมือนสามารถทดแทนการบันทึกเสียงด้วยนักดนตรีจริงได้ ทำให้กระบวนการบันทึกเสียงสะดวกสบายมากขึ้น ทำให้ประหยัดงบประมาณในการจ้างนักดนตรี ลดความเสี่ยงจากคุณภาพการบรรเลงของนักดนตรี คุณภาพของเสียงเครื่องดนตรี สามารถทดลองผสมเสียงต่าง ๆ ได้ไม่จำกัดความคิดสร้างสรรค์ และสามารถผลิตเสียงซ้ำหรือแก้ไขเสียงได้อย่างอิสระ

คำสำคัญ : ดนตรีพื้นบ้านล้านนา / เสียงจำลอง / เครื่องดนตรีเสมือน

---

* corresponding author, email: muckjazzmuch@gmail.com
[1] นักศึกษาดนตรี วิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ
[1] Undergraduate student in Music, Duriyasilp College of Music, Payap University
[2] อาจารย์พิเศษ วิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ
[2] Lecturer in Music, Duriyasilp College of Music, Payap University

Received: April 15, 2024 / **Revised:** May 24, 2024 / **Accepted:** May 30, 2024

Abstract

The objective of this study was to record the sounds of Lanna folk instruments. By using cognitive skills and various experiences in music of the investigator to create the virtual Lanna folk instruments with the HISE program.

According to the study's findings, this program was capable of gathering strong competitive data for proposals. Simulated sound that the most original musical instruments can imitate the same sound, namely Lanna folk musical instruments of the string type, such as the Salo Luang, Lanna folk musical instruments of the strum type, such as the Sueng Klang and Phin Pia, and Lanna folk musical instruments of the wind type, such as the Klui Muang, which are produced in the form of virtual musical instruments.

Real musicians' recordings can be substituted with virtual musical instruments. Enhancing the comfort of the recording procedure. This minimized the money needed to hire musicians, decreased the risk associated with the musician's skill level and the sound of the instruments, allowed for creative experimentation with sound mixing, and allowed for unrestricted sound reproduction or editing.

Keywords: Lanna folk music/ Sampler/ Virtual musical instrument

บทนำ

ดนตรีพื้นบ้านล้านนา หรือการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา เป็นศิลปวัฒนธรรมแขนงหนึ่งทางภาคเหนือที่สะท้อนถึงความเจริญรุ่งเรือง และเป็นโครงสร้างส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมล้านนาที่มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับผู้คนและวิถีชีวิตผู้คนในแถบภาคเหนือตอนบนของประเทศไทยทั้งในอดีตมาจนถึงปัจจุบัน ดนตรีพื้นบ้านล้านนาเป็นทั้งความบันเทิงในงานเฉลิมฉลองต่าง ๆ เช่น งานบวช งานขึ้นบ้านใหม่ งานศพ รวมถึงงานทางศาสนา ดังที่อเนก นาวิกมูล (2550 : 98) ได้กล่าวว่า ดนตรีพื้นเมืองเล่นได้ทุกเทศกาล ไม่ได้มีข้อจำกัดเพียงเทศกาลใดเทศกาลหนึ่ง มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวัน หลักปฏิบัติจริยธรรม คติธรรม การดำเนิน

ชีวิต การเกี้ยวพาราสีระหว่างชายกับหญิง เรื่องเพศ เครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีครบทั้ง 4 ประเภท คือ เครื่องดนตรีประเภทดีด เช่น ซึง เปี๊ยะ เครื่องดนตรีประเภทสี เช่น สะล้อ ซอ เครื่องดนตรีประเภทตี เช่น กลองสองหน้า และเครื่องดนตรีประเภทเป่า เช่น ปี่จุม ขลุ่ยเมือง ซึ่งประดิษฐ์จากวัสดุที่ได้จากธรรมชาติ มีลักษณะเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน

มารุต นพรัตน์ (2561) อธิบายว่า Sampler คือเสียงสำเร็จรูปที่จำลองมาจากส่วนหนึ่งส่วนใดของเสียงเครื่องดนตรีจริง หรือเสียงที่สังเคราะห์ขึ้นจากโปรแกรม (Synthesizer) ที่ผ่านกระบวนการปรับแต่งทางโปรแกรมคอมพิวเตอร์ โดยสามารถปรับแต่งความเข้มข้น (Equalizer) และระดับเสียง (Pitch) บันทึกอยู่ในรูปแบบของ Audio file ที่สามารถออกมาเล่นซ้ำได้ แบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ คือ แบบเสียงสั้น one shot หรือแบบเสียงยาวที่เรียกว่า loop

VST ย่อมาจาก Virtual Studio Technology เป็นปลั๊กอิน (Plugin) ที่ใช้ร่วมกับโปรแกรมบันทึกเสียง (Digital Audio Workstation) ที่อยู่ในระบบปฏิบัติการวินโดว์ แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ

1. ประเภทเอฟเฟค เช่น ดีเลย์ (Delay), รีเวิร์บ (Reverb)
2. ประเภทเครื่องดนตรีเสมือน VSTi (Virtual Studio Technology instruments)

โปรแกรมบันทึกเสียงของแต่ละบริษัทจะมีการใช้รูปแบบปลั๊กอินที่แตกต่างกัน ตัวอย่างเช่น ในระบบปฏิบัติการแมคโอเอส (Mac OS) สำหรับเครื่องคอมพิวเตอร์แมคอินทอช จะใช้ปลั๊กอินที่เรียกว่า AU (Audio Unit) ซึ่งสามารถใช้ร่วมกับโปรแกรมบันทึกเสียงลอจิก โปร (Logic Pro) หรือการาจแบนด์ (Garageband) เท่านั้น

เครื่องดนตรีเสมือน คือการนำข้อมูล sampler มาจัดเรียง เรียกว่า sampling และใช้คำสั่ง MIDI (Musical Instrument Digital Interface) ในการควบคุม โดยใช้ MIDI controller ในรูปแบบต่าง ๆ เช่น MIDI keyboard หรือ iPad หรืออุปกรณ์อื่น ๆ ที่สามารถส่งหรือควบคุมคำสั่ง MIDI ได้ โดยคำสั่ง MIDI สามารถเก็บข้อมูลน้ำหนัก (Velocity) ความดัง (Dynamic) และใช้ข้อมูลคำสั่งนั้นควบคุม sampler ให้เปล่งเสียง

การใช้เครื่องดนตรีเสมือนในอุตสาหกรรมเพลง มีคุณประโยชน์หลายด้าน เช่น ทดแทนการบันทึกเสียงด้วยนักดนตรีจริงได้ ทำให้กระบวนการบันทึกเสียง

สะดวกสบายมากขึ้น ทำให้ประหยัดงบประมาณในการจ้างนักดนตรี ลดความเสี่ยงจากคุณภาพการบรรเลงของนักดนตรี คุณภาพของเสียงเครื่องดนตรี สามารถทดลองผสมเสียงต่าง ๆ ได้ไม่จำกัดความคิดสร้างสรรค์ และสามารถผลิตเสียงซ้ำหรือแก้ไขเสียงได้อย่างอิสระ ณ ปัจจุบัน มีผู้ผลิตเครื่องดนตรีเสมือนคุณภาพสูงมากมายที่มีความสมจริงของเสียงและครอบคลุมเครื่องดนตรีเกือบทุกชนิดที่ใช้ในอุสาหกรรมดนตรี เช่น กีตาร์ เปียโน กลอง รวมไปถึงเครื่องดนตรีท้องถิ่นทั่วโลก

การจำลองเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา ยังคงมีการพัฒนาไม่มาก หากเทียบกับดนตรีในภาคอื่น ๆ ของไทยที่มีการทำเครื่องดนตรีเสมือน ครอบคลุมเครื่องดนตรีหลากหลายประเภท เช่น ระนาด แคน กลองชนิดต่าง ๆ เป็นต้น ผู้ศึกษาจึงเล็งเห็นความสำคัญในการพัฒนาองค์ความรู้นี้เพื่อให้เกิดการผลิตเครื่องดนตรีเสมือน ที่เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา ที่มีคุณภาพเสียงที่ดีใกล้เคียงกับเสียงเครื่องดนตรีจริง โดยคัดเลือกจากเครื่องดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ ดังนี้ สะล้อหลวง ซึงกลาง พิณเปี๊ยะ และขลุ่ยเมือง โดยใช้โปรแกรม HISE ในการสร้างปลั๊กอิน และทำหน้าต่างผู้ใช้งาน

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาและรวบรวมข้อมูลเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา
2. เพื่อสร้างเครื่องดนตรีเสมือนและรวบรวมฐานข้อมูลเสียงจำลองเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. ได้ศึกษาและรวบรวมข้อมูลเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาที่คัดเลือก
2. ได้สร้างเครื่องดนตรีเสมือนและรวบรวมฐานข้อมูลเสียงจำลองเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา
3. เครื่องดนตรีเสมือนที่ผลิตขึ้นสามารถนำไปใช้ทดแทนเครื่องดนตรีจริงในการสร้างสรรค์ผลงานอื่น ๆ ได้

ขอบเขตการวิจัย

1. ขอบเขตของเครื่องดนตรีผู้ศึกษาคัดเลือกเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา โดยการจำแนกตามหลักวิธีการปฏิบัติที่ทำให้เกิดเสียงดนตรี(ตามหลักสากล) คือ เครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา ประเภทเครื่องสี ได้แก่ “สะล้อ หลวง” เครื่องดนตรี

พื้นบ้านล้านนา ประเภทเครื่องดีด ได้แก่ “ซึงกลาง” และ “พิณเปี๊ยะ” และเครื่องดนตรี พื้นบ้านล้านนา ประเภทเครื่องเป่า ได้แก่ “ขลุ่ยเมือง”

2. ขอบเขตของโปรแกรมบันทึกเสียง ผู้ศึกษาเลือกใช้โปรแกรม Logic Pro X และปลั๊กอินเสริมในกระบวนการบันทึกเสียง การปรับปรุงแก้ไข ตัดต่อ ตกแต่งเสียง และใช้โปรแกรม HISE ในการสร้างเครื่องดนตรีเสมือน

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ได้ใช้กระบวนการวิจัยแบบผสมผสาน โดยมีขั้นตอน ดังนี้

1. การคัดเลือกเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา

ผู้ศึกษาได้คัดเลือกเครื่องดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะของภาคเหนือ โดยการจำแนกตามหลักวิธีการปฏิบัติที่ทำให้เกิดเสียงดนตรี (ตามหลักสากล) คือ เครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา ประเภทเครื่องสี ได้แก่ สะล้อหลวง เครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา ประเภทเครื่องดีด ได้แก่ ซึงกลาง และ พิณเปี๊ยะ และเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา ประเภทเครื่องเป่า ได้แก่ ขลุ่ยเมือง

2. ศึกษาเทคนิคการสร้างเสียง และเทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีแบบดั้งเดิม และแบบประยุกต์

ผู้ศึกษาได้ศึกษาเทคนิคการสร้างเสียง และเทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีที่ได้คัดเลือกและแบ่งออกเป็นเทคนิคแบบดั้งเดิม และเทคนิคแบบประยุกต์ ดังนี้

ตารางที่ 1 เทคนิคการสร้างเสียงจากเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา

เครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา	เทคนิคการสร้างเสียงจากเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา	
	แบบดั้งเดิม	แบบประยุกต์
สะล้อหลวง	สี, สีไม้คู่	Picking, Tremolo
ซึงกลาง	ดีด, ไม้ดีดคู่, รัว	Mute
พิณเปี๊ยะ	ป๊อก, ปาน, ไหล, อุ่มไข, จก, เต็ก, ตงวาว	-
ขลุ่ย	เป่า	Flutter Tongue, Chromatic Fingering

ตารางที่ 2 เทคนิคการบรรเลงจากเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา

เครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา	เทคนิคการบรรเลงจากเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา	
	แบบดั้งเดิม	แบบประยุกต์
สะล้อหลวง	พรมนิ้ว, ลูกสะบัด, สลับเสียงสูงต่ำ	Harmonic, Portamento
ซึงกลาง	ลูกสะบัด, สลับเสียงสูงต่ำ, รัว	Harmonic, Tapping, Hammer-on, Pull-off
พิณเปี๊ยะ	ลูกสะบัด, สลับเสียงสูงต่ำ	-
ขลุ่ย	พรมนิ้ว, ลูกสะบัด, สลับเสียงสูงต่ำ	-

3. การบันทึกเสียง

อุปกรณ์ที่ผู้ศึกษาใช้ในการบันทึกเสียง มีดังนี้

1. ไมโครโฟน Earthworks SR20 Cardioid Handheld Microphone
2. ไมโครโฟน Rode NT1-A
3. ตัวรับเสียงเปียโซ Piezo pickup

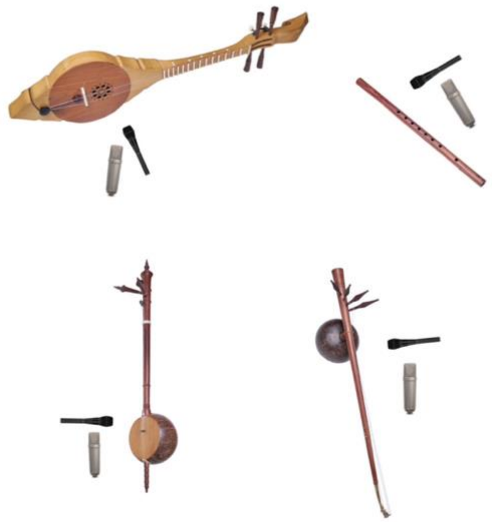
การเชื่อมต่ออุปกรณ์ในการบันทึกเสียง ผู้ศึกษาได้เชื่อมต่อ ดังภาพต่อไปนี้

ภาพที่ 1 แผนผังการเชื่อมต่ออุปกรณ์ในการบันทึกเสียง

ที่มา : พุทธวงศ์ เอกพจน์, 2567

การพิจารณาแหล่งกำเนิดเสียงของเครื่องดนตรีว่าเสียงเกิดจากบริเวณใด รวมไปถึงการเข้าใจถึงธรรมชาติของเครื่องดนตรีเป็นสิ่งสำคัญในการจัดวางตำแหน่งของไมโครโฟน แต่อีกสิ่งที่ควรให้ความสำคัญนั่นก็คือ เสียงที่ผิดปกติหรือเสียงรบกวน (Noise) ที่เป็นเอกลักษณ์และธรรมชาติของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด เช่น เสียงไม้ ที่กระทบกัน หรือแม้กระทั่งเสียงนิ้วที่ใช้บรรเลง อีกทั้งยังต้องคำนึงถึงมิติของสถานที่เสียงในบริเวณห้อง (Room effect) เพื่อให้ได้มิติของเสียงที่สมจริงและเหมือนเสียงดนตรีต้นแบบ

การจัดวางตำแหน่งไมโครโฟน ผู้ศึกษาได้จัดวาง ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 2 แผนผังการจัดวางตำแหน่งของไมโครโฟน
ที่มา : พุทธวงศ์ เอกพจน์, 2567

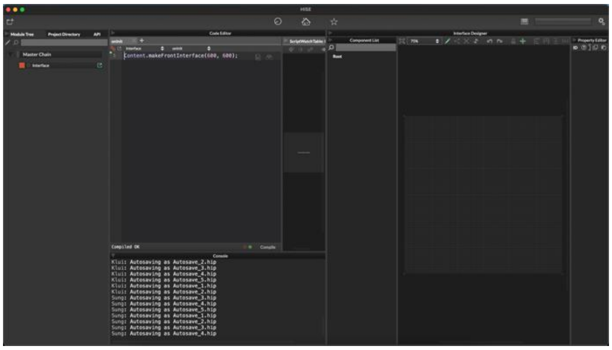
ผู้ศึกษาเลือกเดินทางไปบันทึกเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา ณ โฮมสตูดิโอ ของนายสิทธิกร โคทวี เครื่องดนตรีที่บันทึก ได้แก่ สะล้อหลวง, ซึงกลาง, พิณเปี๊ยะ และขลุ่ยเมือง

ภาพที่ 3 การบันทึกเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา
ที่มา : พุทธวงศ์ เอกพจน์, 2567

4. การสร้างเครื่องดนตรีเสมือน

ผู้ศึกษาได้เลือกใช้โปรแกรม HISE ในการผลิตเครื่องดนตรีจำลองเนื่องจากเหตุผล ดังต่อไปนี้

1. เป็นโปรแกรมโอเพนซอร์ส (Open Source) ไม่มีค่าใช้จ่าย
2. มีความยืดหยุ่นในการปรับแต่งหน้าต่างผู้ใช้งาน การปรับแต่งเอฟเฟคมีการเขียนคำสั่งการเข้ารหัส (coding) ทั้งแบบสำเร็จรูป และแบบกำหนดเอง
3. มี HISE Forum และ Document ที่อธิบายถึงรายละเอียดการใช้งานที่ครอบคลุมทุกด้านของตัวโปรแกรม มีการแบ่งปันความรู้ในชุมชนของ HISE มีสมาชิกที่มีความเชี่ยวชาญในการใช้งาน ซึ่งทำให้มีการแลกเปลี่ยนความรู้และประสบการณ์ที่มีประโยชน์เกี่ยวกับการสร้างงาน รวมถึงการแบ่งปันคำสั่งการเข้ารหัสผู้ใช้โปรแกรมสามารถแบ่งปันคำสั่งการเข้ารหัสหรือโมดูลที่พัฒนาขึ้นเพื่อช่วยเหลือผู้ใช้โปรแกรมคนอื่น ๆ ในการใช้งาน



ภาพที่ 4 หน้าต่างโปรแกรม HISE
ที่มา : พุทธวงศ์ เอกพจน์, 2567

ผู้ศึกษามีกระบวนการทำงาน ดังนี้

1. นำเสียงที่บันทึกมาคัดเลือกไฟล์เสียงที่มีคุณภาพ เทคนิคการสร้างเสียงถูกต้องตามที่ผู้ศึกษาต้องการ

2. นำไฟล์เสียงที่คัดเลือกมาผ่านกระบวนการ การตัดเสียงรบกวน การปรับย่านความถี่เสียง การปรับระดับเสียงให้ใกล้เคียงตามระดับเสียงมาตรฐานสากล ส่งออกไฟล์เสียงที่ผ่านกระบวนการปรับเสียงในรูปแบบของไฟล์เวฟ

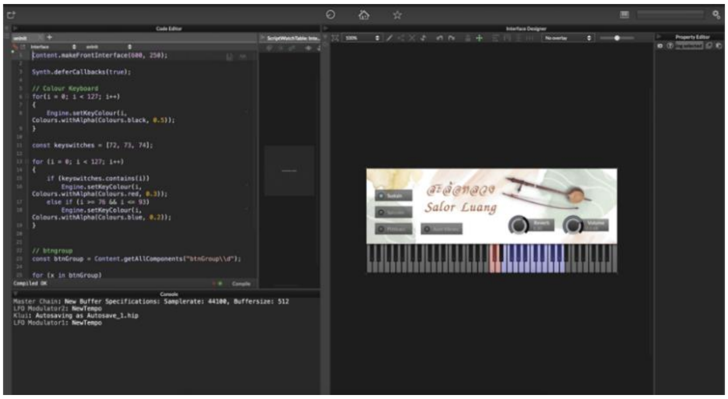
3. สร้างกระบวนการที่เรียกว่า Sampler Editor ในโปรแกรม HISE และนำเข้าไฟล์เสียงที่ผ่านกระบวนการปรับเสียง นำมาตั้งค่าจุดเริ่มต้น จุดจบ จุดวนซ้ำของการเล่นเสียง

ภาพที่ 5 หน้าต่าง Sampler Editor
ที่มา : พุทธวงศ์ เอกพจน์, 2567

4. สร้างหน้าต่างผู้ใช้งานใน HISE เพิ่มปุ่มตัวเลือกชุดเสียง เพิ่มปุ่มตัวปรับความดัง ตัวปรับแต่งเสียงสะท้อน ตัวบิดเสียง ตัวสร้างเสียงวาวา ตามแต่ละเทคนิคของเครื่องดนตรี

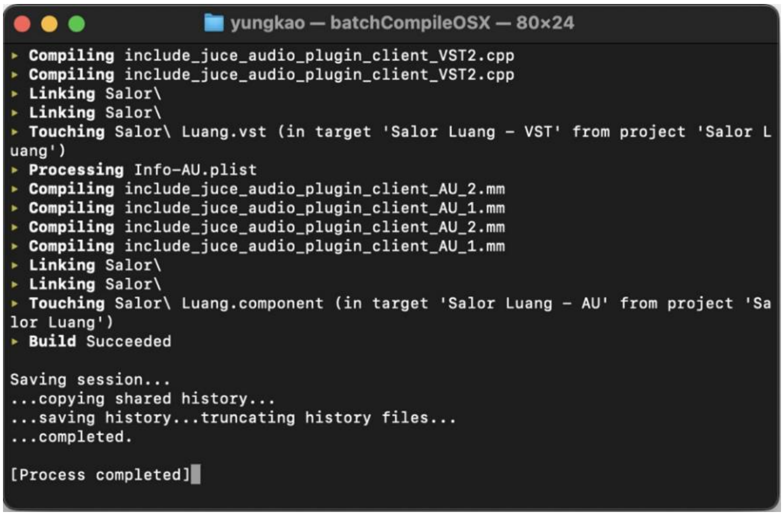
ภาพที่ 6 การเพิ่ม Simple Gain และ Simple Reverb
ที่มา : พุทธวงศ์ เอกพจน์, 2567

5. ปรับแต่งหน้าต่างผู้ใช้งาน สีของลิ่มเปียโน และปุ่มตัวเลือกชุดเสียงบนลิ่มเปียโน ด้วยการเขียนคำสั่งการเข้ารหัส



ภาพที่ 7 ปรับแต่งหน้าต่างผู้ใช้งาน ด้วยการเขียนคำสั่งการเข้ารหัส
ที่มา : พุทธวงศ์ เอกพจน์, 2567

6. ส่งออกไฟล์จากโปรแกรม HISE ในรูปแบบของ วีเอสที และเอยู



ภาพที่ 8 หน้าต่างเทอร์มินัลของการส่งออกไฟล์จากโปรแกรม
ที่มา : พุทธวงศ์ เอกพจน์, 2567

ผลการวิจัย

จากการศึกษาและค้นคว้ารวบรวมข้อมูลเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาและการสร้างเครื่องดนตรีเสมือนจากเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา มีผลสรุปดังนี้

1. การศึกษาและรวบรวมข้อมูลเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา

1.1 ผู้ศึกษาได้ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาแบบดั้งเดิมจากเอกสาร และจากประสบการณ์การเรียนเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาของผู้ศึกษา

1.2 ผู้ศึกษาได้สัมภาษณ์อาจารย์มานพ ธรรมดุลพินิจ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการสร้างและการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาแบบดั้งเดิม เพื่อขององค์ความรู้เกี่ยวกับการสร้างเครื่องดนตรีที่ได้มาตรฐานและเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาแบบดั้งเดิม

ภาพที่ 9 อาจารย์มานพ ธรรมดุลพินิจ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการสร้างและการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาแบบดั้งเดิม
ที่มา : พุทธวงศ์ เอกพจน์, 2567

1.3 ผู้ศึกษาได้ทดลองปฏิบัติเทคนิคการสร้างเสียง และเทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาแบบประยุกต์ ตามแบบเทคนิคของเครื่องดนตรีสากลและคัดเลือกเทคนิคที่เหมาะสมในการนำไปใช้

1.4 การรวบรวมข้อมูลด้วยการบันทึกเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา ใช้วิธีการจัดวางไมโครโฟนแบบต่าง ๆ เพื่อรับเสียงในตำแหน่งที่เกิดจากการบรรเลงดนตรี แปลงสัญญาณจากอนาล็อกมาสู่ดิจิทัลการบันทึกเสียงต้องมีความละเอียดประณีตในการได้มาซึ่งฐานข้อมูลเสียงในเบื้องต้น โดยมีการควบคุมตัวแปร อาทิ เสียงรบกวน ที่จะทำให้คุณลักษณะของเสียงแท้นั้นเปลี่ยนแปลงไปจากลักษณะที่ควรจะเป็น ใช้สถานที่บันทึกเสียงที่มีความเหมาะสม ปริมาตรของอากาศในพื้นที่บันทึกเสียงนั้นไม่มากและไม่น้อยจนเกินไป เหมาะสมกับการเดินทางของเสียงไปสู่ไมโครโฟนและพื้นที่เก็บข้อมูลเสียง น้ำหนักเสียง เนื้อเสียงที่บรรเลง ออกมาต้องมีความคมชัดชัดเจนจากการปฏิบัติของผู้บรรเลงที่เชี่ยวชาญในเครื่องดนตรีนั้น ๆ ซึ่งเป็นขั้นตอนที่สำคัญเป็นอย่างมาก ผู้บรรเลงต้องเคร่งครัดในการสร้างเสียงทุกเสียง อีกทั้งผู้บันทึกยังต้องเคร่งครัดในการตรวจสอบทุกเสียง

1.5 ข้อมูลเสียงที่ได้จากการบันทึก แบ่งออกตามกลุ่มเครื่องดนตรี ในแต่ละเครื่องจะบันทึกเสียงแยกตามเทคนิค โดยระดับเสียงที่บันทึกเป็นโครมาติกโน้ตตามระยะของโน้ตที่เครื่องดนตรีสามารถผลิตได้

ตารางที่ 3 ข้อมูลการบันทึกเสียงจาก โฮมสตูดิโอ ของนายสิทธิกร โคทวี

เครื่องดนตรี	ชื่อไฟล์		
	ชื่อเครื่องดนตรี	ตัวโน้ตและระดับเสียงโครมาติก	เทคนิค
สะล้อหลวง	Salo Yung	E4 - A6	Sustain, Pizzicato, Spiccato
ซึงกลาง	Sung Yung	A3 – F#5	Sustain, Accent, Tremolo, Muted
พิณเปี๊ยะ	Pinpia Yung	F#4 - A5	Sustain, Wah-Wah Effect
ขลุ่ย	Klui Yung	D4 – C#6	Sustain

2. การสร้างเครื่องดนตรีเสมือน

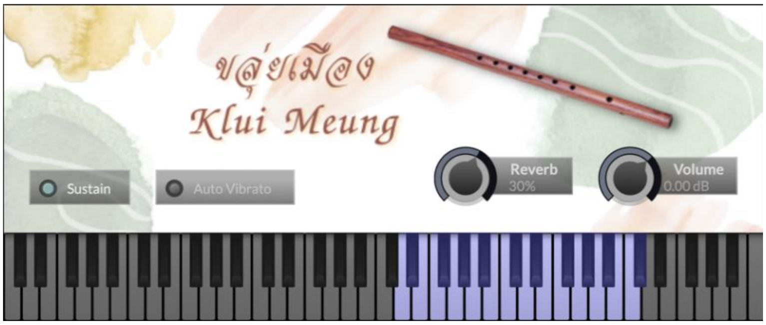
ในการสร้างเครื่องดนตรีเสมือนผู้ศึกษาได้เลือกใช้โปรแกรม HISE ในการสร้างเนื่องจากเหตุผลดังต่อไปนี้

2.1 HISE เป็นโปรแกรมโอเพนซอร์ส (Open Source) ไม่มีค่าใช้จ่าย

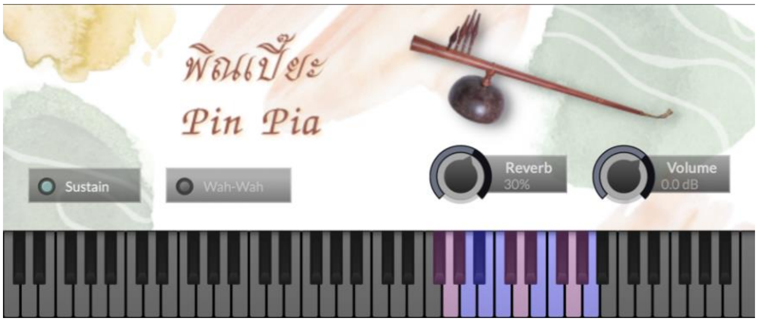
2.2 มีความยืดหยุ่นในการปรับแต่งหน้าต่างผู้ใช้งาน การปรับแต่งเสียง การปรับแต่งเอฟเฟคมีการเขียนคำสั่งการเข้ารหัสทั้งแบบสำเร็จรูป และแบบกำหนดเอง

2.3 มี HISE Forum และ Document ที่อธิบายถึงรายละเอียดการใช้งานที่ครอบคลุมทุกด้านของตัวโปรแกรม มีการแบ่งปันความรู้ในชุมชนของ HISE มีสมาชิกที่มีความเชี่ยวชาญในการใช้งาน ซึ่งทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนความรู้และประสบการณ์ที่มีประโยชน์เกี่ยวกับการสร้างงาน รวมถึงการแบ่งปันคำสั่งการเข้ารหัส ผู้ใช้โปรแกรมสามารถแบ่งปันคำสั่งการเข้ารหัสหรือโมดูลที่พัฒนาขึ้นเพื่อช่วยเหลือผู้ใช้โปรแกรมคนอื่น ๆ ในการใช้งาน

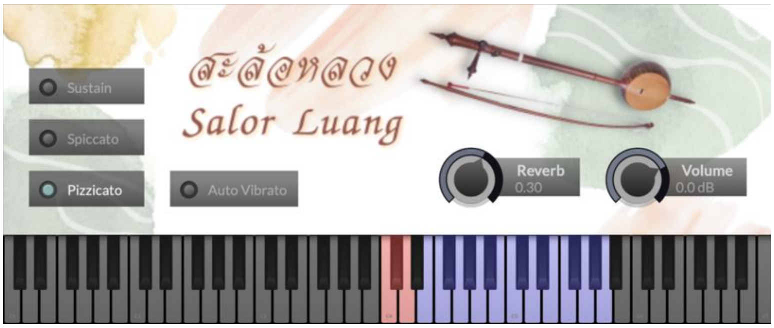
ผลงานที่ได้ออกมาในรูปแบบของเครื่องดนตรีเสมือนเป็นปลั๊กอินแบบสแตนอโลน ที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้กับโปรแกรมบันทึกเสียงทั้งในระบบปฏิบัติการไมโครซอฟต์วินโดวส์และแมคโอเอสที่รองรับ วีเอสที และเอยู ในหน้าต่างการใช้งานผู้ใช้สามารถเปลี่ยนคำสั่งเทคนิคได้ตามต้องการ โดยมีคำสั่งพื้นฐานคือ เพิ่มหรือลดเอฟเฟครีเวิร์บ (Reverb) เพิ่มหรือลดความดัง สีน้ำเงินที่ปรากฏบนลิ่มเปียโนแสดงถึงขอบเขตความกว้างของระยะโน้ตต่ำสุดถึงสูงสุดที่สามารถใช้ได้ อ้างอิงตามระยะของเครื่องดนตรีจริง สีแดงคือลิ่มสำหรับการเปลี่ยนคำสั่งเทคนิค และคำสั่งเทคนิคจะเปลี่ยนไปตามเครื่องดนตรีที่เลือกใช้



ภาพที่ 10 หน้าต่างการใช้งานของเครื่องดนตรีเสมือนขลุ่ยเมือง
ที่มา : พุทธวงศ์ เอกพจน์, 2567



ภาพที่ 11 หน้าต่างการใช้งานของเครื่องดนตรีเสมือนพิณเปี๊ยะ
ที่มา : พุทธวงศ์ เอกพจน์, 2567



ภาพที่ 12 หน้าต่างการใช้งานของเครื่องดนตรีเสมือนสะล้อหลวง
ที่มา : พุทธวงศ์ เอกพจน์, 2567

ภาพที่ 13 หน้าต่างการใช้งานของเครื่องดนตรีเสมือนซึงกลาง
ที่มา : พุทธวงศ์ เอกพจน์, 2567

อภิปรายผลการวิจัย

จากผลการศึกษาผู้ศึกษามุ่งเน้นไปที่กลุ่มเครื่องดนตรีที่ได้คัดเลือกเพื่อนำข้อมูลเสียงนั้นไปผลิตเป็นเครื่องดนตรีเสมือน ไม่ได้มุ่งเน้นที่การเก็บรวบรวมข้อมูลให้ครบถ้วน เนื่องจากการเก็บข้อมูลให้ครบถ้วนต้องใช้เวลาและทรัพยากรที่มากขึ้นตามความเข้มข้นของงาน เทคนิคการสร้างเสียง และเทคนิคการบรรเลงตามแบบของเครื่องดนตรีสากลที่ผู้ศึกษาได้ทดลองปฏิบัตินั้นไม่ได้ครอบคลุมทุกรูปแบบ เป็นเพียงส่วนหนึ่งที่สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาได้กลมกลืน

เครื่องดนตรีเสมือนสามารถทดแทนการบันทึกเสียงด้วยนักดนตรีจริงได้ ทำให้กระบวนการบันทึกเสียงสะดวกสบายมากขึ้น ทำให้ประหยัดงบประมาณในการจ้างนักดนตรี ลดความเสี่ยงจากคุณภาพการบรรเลงของนักดนตรี คุณภาพ

ของเสียงเครื่องดนตรี ผู้ใช้งานสามารถทดลองผสมเสียงต่าง ๆ ได้ไม่จำกัดความคิดสร้างสรรค์ สามารถผลิตเสียงซ้ำหรือแก้ไขเสียงได้อย่างอิสระ เครื่องดนตรีเสมือนเพิ่มโอกาสการเข้าถึง ทำให้เกิดความแพร่หลายในการใช้เสียงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา ลดปัญหาการจัดหาเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาที่มีแหล่งขายจำกัด ลดปัญหาในการขนย้ายหรือการจัดเก็บการดูแลรักษา การศึกษาครั้งนี้สามารถใช้เป็นพื้นฐานในการทดลองสร้างสรรค์งานศิลปะทางเสียงต่อไป

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

1. เครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาที่ผู้ศึกษานำมาศึกษาเป็นเพียงส่วนหนึ่งของเครื่องดนตรีที่มีอยู่ ผลการศึกษานี้สามารถนำไปประยุกต์ใช้กับเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ ได้

2. โปรแกรม HISE มีคุณสมบัติในการสร้างรูปแบบของงานได้หลากหลาย ผู้ที่สนใจสามารถศึกษาเพิ่มเติมได้ที่เว็บไซด์ในหน้าต่าง HISE Forum ซึ่งมีรายละเอียดการใช้งานที่ครอบคลุมทุกด้านของโปรแกรม มีการแบ่งปันความรู้ในชุมชนของ HISE มีสมาชิกที่มีความเชี่ยวชาญในการใช้งาน ทำให้มีการแลกเปลี่ยนความรู้และประสบการณ์ที่มีประโยชน์เกี่ยวกับการสร้างงาน รวมถึงการแบ่งปันคำสั่งการเข้ารหัส หรือโมดูลที่พัฒนาขึ้นเพื่อช่วยเหลือผู้ใช้โปรแกรมคนอื่น ๆ

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรเลือกเครื่องดนตรีเพียงชนิดเดียว แต่ให้ครบตามลักษณะตามประเภทเครื่องดนตรีนั้น ๆ เช่น ซึงเล็ก ซึงกลาง ซึงหลวง หรือซึงลูกสาม ซึงลูกสี่

2. ควรเพิ่มชนิดของเครื่องดนตรีที่นำมาสร้างเครื่องดนตรีเสมือน และขยายขอบเขตให้ครอบคลุมทุกกลุ่มประเภทเครื่องดนตรี

3. ควรควบคุณคุณภาพเสียงที่บันทึก ด้วยการใช้ห้องบันทึกเสียงที่ได้คุณภาพมาตรฐาน เพื่อลดเสียงรบกวนจากบรรยากาศ และระบบไฟที่ไม่เสถียร

4. ควรศึกษาตำแหน่งการวางไมค์ที่ถูกต้องตามหลักการ เพื่อให้ได้คุณภาพเสียงที่ดีขึ้น

5. ควรควบคุมคุณภาพเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาที่นำมาใช้ โดยคัดเลือกเครื่องดนตรีที่มีคุณภาพมาตรฐานจากช่างที่มีความสามารถและประสบการณ์

6. ควรจัดหานักดนตรีที่มีความเชี่ยวชาญในการบรรเลงเครื่องดนตรีที่สามารถเล่นเทคนิคได้ทั้งแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ และต้องมีความเข้าใจในวิธีการบันทึกเสียงเพื่อให้ได้คุณภาพเสียงที่ดีที่สุด

7. การใช้โปรแกรม HISE ผู้ใช้ควรศึกษาการใช้ภาษา C++ และคำสั่งอื่น ๆ เพิ่มเติมเพื่อเพิ่มความสามารถในการใช้งานโปรแกรม

บรรณานุกรม

กฤศการ์ ตันกฤตวงศ์. (2023). **Sampling คืออะไร ทำไมถึงช่วยประหยัดเงินในการทำเพลง?.** [ออนไลน์]. ได้จาก: https://verycatsound.com/blog-sampling/. [สืบค้นเมื่อวันที่ 4 เมษายน 2567].

ดนตรีล้านนา – ดนตรีพื้นเมืองล้านนา. [ออนไลน์]. ได้จาก: http://www.openbase.in.th/node/6557. [สืบค้นเมื่อวันที่ 4 เมษายน 2567].

ธีรพงษ์ ฉลาด. (2551). **ระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย ของครูรักเกียรติ ปัญญายศ.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิสุทธิ์ การบุญ และคณะ. (2567). การจำลองเสียงเครื่องดนตรีไทยเพื่อการประพันธ์เพลงร่วมสมัย : กรณีศึกษาบทเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว. **วารสารวิจัยรำไพพรรณี.** 18(1), 5-15.

มานพ ธรรมดุลพินิจ. (2567, 6 กุมภาพันธ์). ล้านนาการดนตรี. **สัมภาษณ์.**

มารุต นพรัตน์. (2561). **เสียงจำลองของดนตรีไทย : กรณีศึกษาดนตรีไทยสี่ภาค**. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

อดิวัชร์ พนาพงศ์ไพศาล. (2019). การศึกษาทำนองของเพลงพื้นเมืองล้านนาที่เหมาะสมต่อการสร้างสรรค์บทเพลงสำหรับฝึกพื้นฐานของวงดุริยางค์เครื่องลมในจังหวัดเชียงราย. **วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ.** 1(2), 1-16.

อเนก นาวิกมูล. (2550). **เพลงพื้นบ้าน**. กรุงเทพมหานคร : สำนักงานอุทยานการเรียนรู้.

การประพันธ์เพลงชุดปลากัดป่ามหาชัย
Music Composition MAHACHAI BETTA Suite

ศุภรัสมิ์ ทองทา*1 และฉัตรติยา เกียรตินาวี 2
Suparat Thongtha*1 and Chattiya Khieti-navy2

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย เพลงชุดปลากัดป่ามหาชัย และกระบวนการในการประพันธ์เพลง โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เป็นการศึกษาข้อมูลเอกสารและสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางค์ศิลป์ไทยและผู้ทรงคุณวุฒิด้านปลากัดป่ามหาชัย นำเสนอผลการวิจัยด้วยการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทย

การประพันธ์เพลงชุดปลากัดป่ามหาชัย เป็นการประพันธ์เพลงโดยนำแนวคิดจากประพันธ์เพลงและผลงานศิลปะแขนงต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับปลากัดมาเป็นแรงบันดาลและแนวคิดในการประพันธ์เพลงไทย นำข้อมูลเกี่ยวกับปลากัดป่ามหาชัย และพื้นที่ที่ปลากัดป่ามหาชัยอาศัยอยู่มาประพันธ์ขึ้นมาให้เป็นบทเพลงใหม่ โดยผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ขึ้นมาทั้งหมด 6 เพลง คือ 1) เพลงปลากัดป่า 2) เพลงถิ่นอาศัย 3) เพลงเร้นหลบภัย 4) มหาชัยมัสยา 5) เพลงลีลาชั้นเชิง และ 6) เพลงปลากัดสยาม

ผลการวิจัยพบว่า การประพันธ์เพลงชุดปลากัดป่ามหาชัย เป็นการถ่ายทอดเรื่องราวของปลากัดป่ามหาชัยตั้งแต่ถิ่นที่อยู่อาศัยลักษณะที่โดดเด่นเฉพาะของปลาและเรื่องราวการต่อสู้ของปลากัดป่ามหาชัย ซึ่งท่วงทำนองของแต่ละเพลงจะมีทำนองที่แตกต่างกัน ซึ่งรูปแบบการบรรเลงจะเป็นการบรรเลงโดยวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ผู้ประพันธ์ต้องการที่จะสื่อถึงสิ่งมีชีวิตที่อาศัยอยู่ในน้ำ ซึ่งวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ประกอบด้วยเครื่องดนตรีเสียงต่ำ มีสำนวนนุ่มนวล น่าฟัง เพิ่มอุปกรณ์พิเศษคือ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง การประพันธ์เพลงชุดปลากัดป่ามหาชัย

* Corresponding author, email: s.thongtha373@gmail.com

1 นิสิตศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

1 Students of the Master of Arts Program in Music, Kasetsart University

2 อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ดร. สาขาวิชาดนตรีไทย ภาควิชาดนตรี มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

2Advisor Dr. Thai Music Program, Department of Music, Kasetsart University

Received: April 17, 2024 / **Revised:** May 27, 2024 / **Accepted:** May 30, 2024

โหลปลากัดที่ใช้เลียนเสียงการฮุบอากาศของปลาและเสียงที่ฟังแล้วให้ความรู้สึกถึงน้ำเพื่อเล่าเรื่องราวของปลากัดป่ามหาชัยได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

คำสำคัญ : การประพันธ์เพลง / ปลากัดป่ามหาชัย / เพลงชุด

Abstract

This research aims to generate artistic works in the realm of musical arts, particularly focusing on the Mahachai pla Fighting Fish series song and the process of composing music. Employing qualitative research methods, the study encompasses document analysis and interviews with experts in Thai music and Mahachai wild fighting fish. The research outcomes are conveyed through the creation of musical compositions.

The Composition of the Mahachai pla Kat song series draws inspiration from songs about fish and incorporates information about the Mahachai wild fighting fish and its habitat into new musical pieces. This composition process is driven by the author's artistic vision and is influenced by the incorporation of fighting fish into the work. The series comprises five songs: 1) pla katpa Song, 2) Thin-asai Song, 3) ren lop phai Song, 4) Mahachaimas – saya Song 5) leela chan cheing Song, and 6) pla katpa siam Song.

The research results found that the Composition of the Mahachai Pla Kat song series tells the story of the Mahachai wild fighting fish, beginning with its habitat and unique characteristics. It also narrates the battles of the Mahachai wild fighting fish, with each song having a distinct melody. The music is performed by the Piphat Dukdamband, a traditional ensemble featuring low-pitched instruments that produce a soft and pleasing sound. To enhance the storytelling, a special device—a fighting fish jar— is used to mimic the sound of fish gulping air and the sensation of water, making the narrative of the Mahachai wild fighting fish more clearly.

Keywords: Composition / Mahachai Betta / suite

บทนำ

ปลากัด เป็นสัตว์น้ำที่พบมากในประเทศไทย มีการเพาะเลี้ยงกันมานานนับร้อยปีและอยู่คู่คนไทยมาอย่างช้านาน ปลากัดไทยได้รับความนิยมเลี้ยงกันอย่างแพร่หลายทั่วโลก นับว่าเป็นสายพันธุ์ปลาที่มีเอกลักษณ์สวยงามโดดเด่น เลี้ยงง่าย แม้มีพื้นที่เพียงเล็กน้อย จนเป็นที่รู้จัก และได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางในระดับสากล ซึ่งมีชื่อเรียกว่า “Siamese Fighting Fish” หรือ “Siamese Betta” ชื่อ Siamese นี้ ปลากัดสามารถสร้างชื่อเสียงทั้งในประเทศ และต่างประเทศ (กระทรวงเกษตรและสหกรณ์, 2559: 7)

ปลากัดป่าเป็นปลากัดที่พบในแหล่งน้ำธรรมชาติ ตามท้องนา และหนองบึง เป็นปลาขนาดเล็กที่ไม่มีลักษณะเด่นมากนัก ส่วนมากครีบ และหาง มีสีแดงเกือบตลอด มีประสีดำบ้างเล็กน้อย บางทีอาจมีแต้มสีเขียวอ่อนๆ เรียงต่อกันเป็นเส้นสีเขียวๆ ที่ครีบหลัง เวลาถอดสี ทั้งตัวและครีบ จะเป็นสีน้ำตาลด้านๆ คล้ายใบหญ้าแห้ง ปลากัดป่าในประเทศไทย มีทั้งหมด 5 สายพันธุ์ คือ ปลากัดป่าภาคเหนือ-ภาคกลาง (Betta Spledens) ปลากัดป่ามหาชัย (Betta SP Mahachai) ปลากัดป่าอีสาน (Betta Smaragdina) ปลากัดป่าภาคใต้ (Betta Imbellis) ปลากัดป่าภาคตะวันออก (Betta siamorientails) ซึ่งทั้ง 5 สายพันธุ์นี้ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก สายพันธุ์ปลากัดป่าที่เป็นที่รู้จักและเป็นที่นิยมที่สุดก็คือ ปลากัดป่ามหาชัย เป็นปลากัดป่าที่มีรูปร่างคล้ายปลากัดป่าภาคกลาง แต่มีความแตกต่างกันที่สีและรายละเอียดบางอย่าง เช่น สีของเกล็ดเป็นสีฟ้าอมเขียว หรือสีเขียวอย่างเดียวแวววาวทั้งตัว มีเขตอาศัยจำกัด ปลากัดป่าหาชัยนับว่าเป็นปลากัดสายพันธุ์ที่อยู่ในสภาวะเสี่ยงต่อการสูญพันธุ์สูงมากเพราะแพร่กระจายพันธุ์อยู่ในเขตชุมชนเป็นบริเวณแคบ ๆ ซึ่งมีการพัฒนาขึ้นเรื่อย ๆ และแหล่งน้ำกร่อยซึ่งเป็นที่อยู่อาศัยก็ถูกทำลายลง กลายเป็น โรงงาน นากุ้ง นาเกลือ และที่พักอาศัย น้ำเสียจากโรงงานต่าง ๆ ในบริเวณนั้นที่ปล่อยลงไปในแหล่งน้ำทำให้มีผลกับปลาเป็นอย่างมาก โดยส่วนมากพบปลากัดป่ามหาชัยได้เพียงแค่ในเขตจังหวัดสมุทรสาคร สมุทรสงคราม และเขตบางขุนเทียน ของกรุงเทพมหานคร เท่านั้น แหล่งน้ำที่อาศัยของปลากัดป่ามหาชัยนั้นเป็นแหล่งน้ำจืดที่มีน้ำเค็มเข้ามาปนเล็กน้อย เป็นปลากัดชนิดแรกที่ได้รับการพิสูจน์สายพันธุ์ปลากัดป่าในประเทศไทย อีกทั้งยังยืนยันชื่อทางวิทยาศาสตร์โดยชาวไทยซึ่งนับว่าเป็นผลงานที่สร้างชื่อให้แก่ประเทศและยังเป็นการอนุรักษ์สายพันธุ์

ปลากัดของประเทศไทยได้อีกด้วย (เจนจบ ยิ่งสุมล, 2564: ออนไลน์) ซึ่งจากความโดดเด่นของปลากัดนั้นทำให้เกิดผลงานศิลปะที่เกี่ยวข้องกับปลากัดมากมายและเป็นที่รู้จัก เช่น ภาพถ่ายที่ทางบริษัทแอปเปิ้ล นำไปใช้เป็นวอลเปเปอร์ การประกวดเวทีนางงามระดับนานาชาติผ่านการนำลักษณะของปลากัดไปตัดเป็นชุดประจำชาติ และอื่น ๆ อีกมากมาย ปัจจุบันปลากัดไทยมีการผสมคัดเลือกพันธุ์ปลาสามารถพัฒนาปลากัดพันธุ์ใหม่ให้มีลักษณะ รูปแบบ สีสันต่าง ๆ แต่ปลากัดที่เป็นสายพันธุ์ไทยแท้มาแต่ดั้งเดิมนั้น คือ ปลากัดป่า

จากที่กล่าวมาข้างต้นนั้น ผู้ประพันธ์มีความสนใจที่จะนำเอกลักษณ์ที่แสดงถึงความเป็นไทย มานำเสนอเป็นผลงานเพลงสร้างสรรค์เกี่ยวกับปลากัดป่ามหาชัยผ่านบทเพลงที่ซึ่งมีแนวคิดและแรงบันดาลใจมาจากการนำเสนอผลงานที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากปลากัด ผ่านรูปแบบงานศิลปะต่าง ๆ อีกทั้งการประพันธ์ผลงานดนตรีเกี่ยวกับปลากัดนั้น ยังมีไม่มากและไม่เป็นที่แพร่หลายนัก ต่างจากผลงานอื่น ๆ ที่ต่างเป็นที่ประจักษ์สู่สายของบุคคลทั่วไป และยังสร้างชื่อเสียงให้แก่ประเทศไทยเป็นอย่างมาก ผลงานการประพันธ์เพลงปลากัดป่ามหาชัย แสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์เฉพาะของปลากัดป่ามหาชัย ชีวิตความเป็นอยู่ และแสดงให้เห็นถึงลักษณะการต่อสู้ของปลากัดป่ามหาชัยผ่านบทเพลงที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม อีกทั้งยังเป็นการสืบสานและอนุรักษ์ สายพันธุ์ปลากัดป่ามหาชัยของไทยและวัฒนธรรมทางด้านดนตรีของประเทศไทยให้เป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาองค์ความรู้ทางด้านวิชาการ ด้านศิลปวัฒนธรรม ให้คงอยู่สืบไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อนำเสนอแนวคิดในการประพันธ์เพลงชุดปลากัดป่ามหาชัย

วิธีดำเนินการวิจัย

เพลงชุดปลากัดป่ามหาชัย เป็นการสร้างสรรค์ผลงานด้านดุริยางคศิลป์ไทย ผู้ประพันธ์กำหนดวิธีดำเนินงานดังนี้

1. ขั้นตอนการเก็บและรวบรวมข้อมูล

1.1 เก็บรวบรวมข้อมูลเรื่องปลากัด

- ผู้ประพันธ์ได้ทำการวบรวมข้อมูลค้นคว้าเอกสาร ตำรา บทความทางวิชาการวิทยานิพนธ์และหนังสือที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาจากแหล่งเรียนรู้ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับปลากัด

- ผู้ประพันธ์ได้ลงพื้นที่สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านปลากัดป่าและปลากัดป่ามหาชัย สัมภาษณ์คนขายปลากัดป่ามหาชัย เก็บรวบรวมข้อมูลจากงานประกวดปลากัดป่าเพื่อเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลง

1.2 ด้านการประพันธ์เพลง

- ผู้ประพันธ์ได้ทำการวบรวมข้อมูลค้นคว้าเอกสาร ตำรา บทความทางวิชาการวิทยานิพนธ์และหนังสือที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาจากแหล่งเรียนรู้ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับหลักการการประพันธ์เพลงและแนวคิดในการประพันธ์เพลง
- สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการประพันธ์เพลงไทย

2. ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้ประพันธ์ได้นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาและรวบรวมมาวิเคราะห์เพื่อเป็นแนวทางในการประพันธ์ โดยนำข้อมูลด้านการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะ แนวคิดเกี่ยวกับปลากัด และหลักการประพันธ์เพลงไทย มาเป็นหลักในการประพันธ์และกำหนดรูปแบบการบรรเลง นำข้อมูลเพลงไทยที่เกี่ยวกับปลาและเพลงที่เกี่ยวกับน้ำมาวิเคราะห์เพื่อเป็นแนวทางในการประพันธ์ทำนอง การปรับวง และค้นหาเครื่องดนตรีที่เหมาะสมที่ใช้ในการทำเสียงการเลียนแบบลักษณะของน้ำ และพฤติกรรมของปลากัดป่ามหาชัย

3. ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน

3.1 กำหนดกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์เพลงปลากัดป่ามหาชัย โดยกำหนดให้เป็นเพลงบรรเลง เพื่อต้องการให้ผู้ฟังได้จินตนาการถึงความเป็นอยู่ของปลากัดป่ามหาชัย

3.2 กำหนดองค์ประกอบของดนตรี ประกอบด้วยลักษณะของทำนอง อัตราจังหวะ สังคีตลักษณ์ วงดนตรี เครื่องดนตรีพิเศษ และรูปแบบการบรรเลง

3.3 ประพันธ์ทำนองเพลง โดยพิจารณาจากแนวคิดและแรงบันดาลใจ

ผลการวิจัย

หลักการในการประพันธ์เพลงปลากัดป่ามหาชัย เป็นการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย ซึ่งใช้แนวคิด ในการประพันธ์เพลงและผลงานศิลปะแขนงต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับปลากัดมาเป็นแรงบันดาลและแนวคิดในการประพันธ์เพลง

1. การสร้างสรรค์เพลงชุดปลากัดป่ามหาชัย

พิชิต ชัยเสรีได้กล่าวถึงประเภทของผู้ประพันธ์เพลงสร้างสรรค์ไว้ว่า ผู้ประพันธ์เพลงสร้างสรรค์นั้นมี 4 ประเภท คือ 1) บันดาลรังสฤษฎ์ การสร้างสรรค์งานศิลปะต้องจากแรงบันดาลใจ ซึ่งเกิดจากปัจจัยภายนอกคือ สิ่งแวดล้อม หรือปรากฏการณ์ใด ๆ ที่ห่อหุ้มศิลปินอยู่ หรือจากปัจจัยภายในคือความสะเทือนใจของศิลปิน 2) ศึกษิตอนุรักษ์ การมีหลักการ กรอบ และระเบียบเพิ่มขึ้น เกิดจากผลของการกลั่นกรองภูมิปัญญาจนสำเร็จลงตัว คือ ความกลมกลืน ดุลยภาวะ ถวิลและเคารพอดีต มโนทัศน์แห่งความสมบูรณ์ 3) ขนบภักดิ์สบสมัย ผู้ประพันธ์ปรับเปลี่ยนบทประพันธ์ของตนเองให้คล้อยตามสมัยนิยม 4) บุกไพรเบิกทาง นักประพันธ์ที่ชอบทดลองในสิ่งใหม่ ๆ นับเป็นธรรมชาติของศิลปิน เปรียบเสมือนนักผจญภัยที่บุกป่าฝ่าดงเพื่อหาทางออกจากป่า (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 1-4) ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดการประพันธ์เพลงไทย พิชิต ชัยเสรีได้กล่าวถึงการทฤษฎีการประพันธ์ไว้ว่าอุปกรณ์ในการประพันธ์ การประพันธ์เพลงไทยมีอุปกรณ์ในการประพันธ์ดังนี้ 1) การยืด 2) การล้อ - ขัด -เหลื่อม 3) การกรอ 4) การโยน 5) เที่ยวกลับ - ทางเปลี่ยน 6) การเปลี่ยนบันไดเสียง 7) การกระสวนจังหวะ 8) สำเนียง 9) อัตลักษณ์เข้าแบบ 10) ลักษณะเดี่ยว

1.1 แนวคิดและแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงปลากัดป่ามหาชัย ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อถึงวิถีชีวิตของปลากัดป่ามหาชัย ถิ่นที่อยู่อาศัย ลักษณะเฉพาะของปลากัดป่ามหาชัย การต่อสู้ และต้องการแสดงให้เห็นความสำคัญของปลากัดป่ามหาชัยที่เป็นสายพันธุ์ปลากัดป่าที่พบเห็นได้ในเฉพาะประเทศไทยเท่านั้น การกำหนดรูปแบบเพลง ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดในการประพันธ์เพลงประเภทเพลงชุด เป็นการร้อยเรียงเรื่องราวของปลากัดป่ามหาชัยเข้าด้วยกัน เพื่อให้ผู้ที่ได้รับฟังเข้าใจบริบทของปลากัดป่ามหาชัย

1.2 จากแนวคิดข้างต้นผู้ประพันธ์จึงได้กำหนดให้เพลงปลากัดป่ามหาชัย มีจำนวนเพลงทั้งหมด 6 เพลง ท่วงทำนองของแต่ละเพลงจะมีเนื้อหาและแรงบันดาลใจที่แตกต่างกันตามวิถีชีวิตของปลากัดป่ามหาชัย แหล่งที่อยู่อาศัยและลักษณะของปลากัดป่ามหาชัย โดยในการประพันธ์จะมีแนวคิดและรูปแบบของบทเพลงดังนี้

เพลงที่ 1 เพลงปลากัดป่า สองชั้น แนวคิดและแรงบันดาลใจในการประพันธ์คือ การนำเพลงท่าน้ำ มาแต่งขยาย และกำหนดให้เพลงมีอัตรา

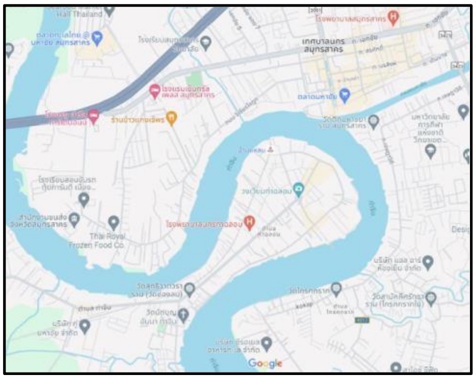
จังหวะสองชั้น เพื่อสื่อถึงลักษณะของปลาที่กำลังแหวกว่ายอยู่ในน้ำ โดยรูปแบบการบรรเลงจะใช้เครื่องดนตรี ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ขลุ่ยอู้ ซออู้ เป็นเครื่องนำ และใช้เครื่องดนตรีที่มีเสียงต่ำ ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องหุ่ย 7 ใบ เป็นเครื่องตาม เพื่อสื่อถึงลักษณะของน้ำที่กระจายเป็นวงกว้าง ตาม ๆ กันไป สื่อถึงความร่มเย็น ความสงบ ของน้ำบริเวณนั้น และใช้อุปกรณ์พิเศษที่ทำให้เกิดเสียงฟองอากาศ นำโหลปลากัดใส่น้ำแล้วเป่าลมผ่านกระบอกไม้ไผ่

ภาพที่ 1 โหลปลากัด

(ที่มา: ภรัสมิ์ ทองทา ถ่ายเมื่อวันที่ 5 พฤษภาคม 2567)

เพลงที่ 2 เพลงถิ่นอาศัย สองชั้น แนวคิดและแรงบันดาลใจในการประพันธ์คือ ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อความถึงแหล่งที่อยู่อาศัยของปลากัดป่ามหาชัยโดยการนำเพลงท่าฉลอม มากลับหัวกลับท้าย และกำหนดให้มีอัตราจังหวะสองชั้น เพื่อเป็นการสื่อถึงสิ่งที่ตรงข้ามกัน เนื่องจากถิ่นที่อยู่อาศัยของปลากัดป่ามหาชัย ซึ่งเป็นปลากัดเฉพาะถิ่นที่พบได้ที่จังหวัดสมุทรสงคราม สมุทรสาคร สมุทรปราการ และกรุงเทพบางท้องที่ แต่โดยส่วนใหญ่แล้วจะพบที่บริเวณป่าจาก ตำบลมหาชัย ตามชื่อ ถือว่าเป็นปลากัดชนิดแรกที่ได้รับการพิสูจน์และจดทะเบียนโดยคนไทยที่สามารถพบเจอปลากัดสายพันธุ์นี้ได้ (ภิญโญ พานิชพันธ์, 2555 : ออนไลน์) ซึ่งจากแผนที่ตำบลมหาชัยมีที่ตั้งอยู่ฝั่งตรงกันข้ามกับตำบลท่าฉลอม จึงทำให้ผู้ประพันธ์นำเพลงท่าฉลอมมาเป็นส่วนหนึ่งในการประพันธ์เพลงนี้ รูปแบบ

การบรรเลง จะใช้เพียงเครื่องดนตรี ซออู้ ขลุ่ย ระนาดทุ้มเหล็ก เพื่อสื่อถึงสิ่งมีชีวิตที่อยู่ในน้ำบริเวณพื้นที่แถบนั้น



ภาพที่ 2 แผนที่ ตำบลท่าฉลอม และ ตำบลมหาชัย
(ที่มา : https://www.google.co.th/maps/place/74000)

เพลงที่ 3 เพลงเร้นหลบภัย ชั้นเดียว แนวคิดและแรงบันดาลใจในการประพันธ์คือ ต้องการแสดงให้เห็นถึงความสงบ ร่มเย็น และปลอดภัยสำหรับการอยู่อาศัยของปลากัดป่ามหาชัย โดยผู้ประพันธ์ได้นำเพลงฝั่งน้ำ มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ และกำหนดให้มีอัตราจังหวะชั้นเดียว เพื่อสื่อถึงความร่มเย็น ความปลอดภัย ความสุขของปลากัดป่ามหาชัย ที่มีแหล่งที่อยู่อาศัยภายในป่าจาก โดยใช้กาบของต้นจากเป็นที่หลบภัย ที่อยู่อาศัย และวางไข่ เนื่องจากป่าจากที่อยู่ตำบลมหาชัยเป็นลักษณะของป่าชายเลน ลักษณะของน้ำจะเป็นน้ำกร่อย ซึ่งปลากัดป่ามหาชัยเป็นปลากัดเพียงสายพันธุ์เดียวที่มีที่อยู่อาศัยอยู่ในน้ำกร่อย และปลากัดป่ามหาชัยเป็นปลากัดป่าสายพันธุ์ที่พบได้เฉพาะถิ่น

เพลงที่ 4 เพลงมหาชัยมัสยา สองชั้น และ ชั้นเดียว แนวคิดและแรงบันดาลใจในการประพันธ์คือ ผู้ประพันธ์ต้องการแสดงให้เป็นถึงลักษณะเด่นที่สำคัญของปลากัดป่าสายพันธุ์นี้ โดยใช้การเลียนทำนองของเพลงฟองน้ำ ในช่วงขึ้นต้นเพลง และกำหนดให้มีอัตราจังหวะสองชั้น และอัตราจังหวะชั้นเดียว จากลักษณะของทำนองเพลงจะสื่อถึงการว่ายขึ้นลงของปลากัด การว่ายอวดโฉมซึ่งลักษณะการว่ายของปลากัดโดยทั่วไปจะเป็นการลอยอยู่นิ่ง ๆ หรือเวลามีศัตรูมีการว่ายขึ้นลงและกางครีบ กางกระโดงออก เพื่อเป็นการข่มขวัญศัตรู ลักษณะ

ทำนองจึงไปเป็นลักษณะ ขึ้น ๆ ลง ๆ แสดงถึงความตื่นตัวของปลากัดจะมีการเหลื่อมของทำนอง และต้องการสื่อให้เห็นถึงลักษณะสำคัญต่าง ๆ ของปลากัดป่ามหาชัยที่แตกต่างจากปลากัดชนิดอื่น ๆ

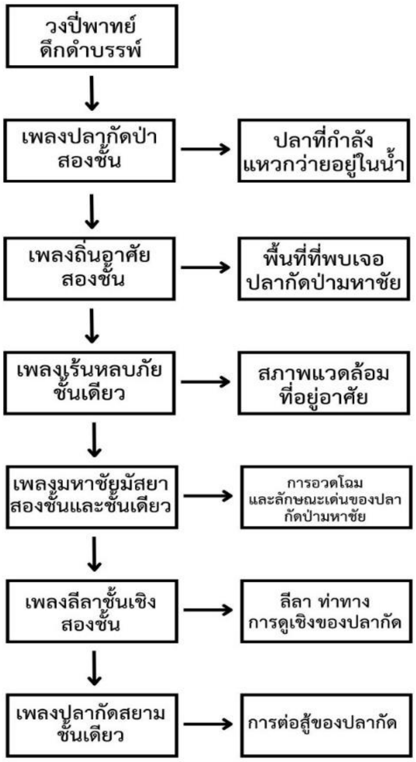
ภาพที่ 3 ปลากัดป่ามหาชัย
(ที่มา: ศุภรัสมิ์ ทองทา ถ่ายเมื่อวันที่ 13 กรกฎาคม 2566)

เพลงที่ 5 เพลงลีลาชั้นเชิง สองชั้น แนวคิดและแรงบันดาลใจในการประพันธ์ คือ ผู้ประพันธ์ต้องการแสดงถึงการกัดกันของปลากกัด ลักษณะลีลาท่าทางต่าง ๆ โดยผู้ประพันธ์ต้องการสื่อให้เห็นถึงการต่อสู้ของปลากัด แสดงให้เห็นถึงลักษณะการดูเชิงของปลากัด จะเป็นลักษณะการว่ายวนรอบ ๆ คู่ต่อสู้ ลักษณะการว่ายขึ้นลง และการเอาหางชนกัน ซึ่งการกระทำเช่นนี้ มีลักษณะคล้ายการสะบัดดังนั้นในทำนองเพลงจะมีการใส่ทำนองสะบัดลงไปเป็นช่วง ๆ

เพลงที่ 6 เพลงปลากัดสยาม อัตราจังหวะ ชั้นเดียว ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดลักษณะทำนองของเพลงจีนรัว ในการประพันธ์ โดยต้องการสื่อให้เห็นถึงการต่อสู้ของปลากัด สื่อถึงการต่อสู้ที่ปลากัดทั้ง 2 ฝ่ายเริ่มโจมตีเข้าหาคู่ต่อสู้ซึ่งลักษณะการต่อสู้ของปลากัดจะเป็นการเข้าไปกัดแล้วสะบัดออกเป็นส่วนใหญ่หรือเมื่อปลาที่ถูกโจมตีซึ่ง ๆ หน้าไม่สามารถหลบหลีกได้ทัน จะประสานปากเข้ากัดและหันส่วนหัวเข้ากัดกัน ล็อกขากรรไกรแน่น เรียกว่า ติดบิด ปลาจะปล่อยตัวตามยาว ทำให้ส่วนที่เหลือของลำตัวหมุนบิดเป็นเกลียว จนจมลงพื้น และคงอยู่ท่านี้ประมาณ 10 - 20 วินาที และเมื่อต่อสู้เสร็จสิ้นก็จะแยกออกจากกัน ผู้ประพันธ์ได้ใช้

โหลปลากัดใส่น้ำ และใช้กระบอกไม้ไผ่วนในน้ำให้เกิดเสียงคล้ายกับการกระเพื่อมที่เกิดจากการที่ปลากัดป่ามหาชัย 2 ตัว กัดกัน

1.3 รูปแบบการบรรเลงเพลงปลากัดป่ามหาชัย



ภาพที่ 4 แนวคิดเพลงปลากัดป่ามหาชัยและรูปแบบการบรรเลง

โน้ตเพลงชุดปลากัดป่ามหาชัย
(วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์)

เพลงปลากัดป่า อัตราจังหวะ สองชั้น (หน้าทับ สองไม้)

ขึ้นเพลงด้วยเสียงฆ้องหุ่ย 7 ใบ

(เครื่องนำ: ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ซออู้ ขลุ่ยอู้ / เครื่องตาม: ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องหุ่ย 7 ใบ)

- - - ซ	- - - ล	(- - - ซ	- - - ล)	ซฟซล	- ท - ด	(ซฟซล	- ท - ด)

- ร - ด	- ท - ด	(- ร - ด	- ท - ด)	ซฟซล	- ซซซ	(ซฟซล	- ซซซ)
- - - ร	- - - ม	(- - - ร	- - - ม)	รดรม	- ฟ - ซ	(รดรม	- ฟ - ซ)
- ล - ซ	-ฟ - ซ	(- ล - ซ	-ฟ – ซ)	- ดรม	- รรร	(- ดรม	- รรร)

เพลงถิ่นอาศัย อัตราจังหวะ สองชั้น (หน้าทับตะเขิ่ง)

(ใช้เครื่องดนตรี : ซออู้ ขลุ่ย ระนาดทุ้มเหล็ก)

- - - -	- - - ม	- - ซล	ดซลด	- - - -	ทดรด	- ทลซ	ลทซล
- - - -	- ซ – ม	- รซม	- ร - ด	- - - -	รมซล	- ทลซ	ลทซล
- - - -	- ซมล	- - - ซ	ลทซล	- - - -	- ซมล	- - - ม	ซมรด
- - - -	- - - ด	- - - ร	มรดล	- - - -	- ทลซ	ลทลซ	ลทลด

เพลงเร้นหลบภัย อัตราจังหวะ ชั้นเดียว (หน้าทับ สองไม้)

- - - ด	- ซ – ล	- - รด	- ซ - ล	- - - ด	- ซ - ล	ดลรด	- ล - ซ
- - - ด	- ซ – ล	- รมซ	- มมม	- ดรม	- รรร	มรดล	- ดดด
- - - -	- - - ด	- - - -	- ซ - ล	- - - -	- ร - ด	- - - -	- ล - ซ
- รมซ	- มมม	ซมรด	- รรร	- รมซ	- รรร	มรดล	- ดดด

เพลงมหาชัยมัสยา (หน้าทับปรบไก่)

อัตราจังหวะสองชั้น

- - - ซ	- - - ด	- - - ซ	- - - ฟ	- ซฟม	รมฟซ	- - - -	- - - -
- - - ล	- - - ร	- - - ล	- - - ซ	- ลซฟ	มฟซล	- - - -	- - - -
- - ลด	- ลซฟ	ซฟมฟ	ซล - -	- - ลด	- ลซฟ	ซล - ซ	- - - -
- รลซ	- ฟ - ม	รดรม	รมฟซ	- ฟ - ม	- ร - ม	ฟซ - ร	- - - -
- - ดร	มรดล	- - ซล	ดลซฟ	- - มฟ	ซฟมร	มรดร	- - - -
- - ดร	มฟซล	- - ดล	ซฟมซ	- - ลซ	ฟมรฟ	ซฟมร	- - - -
- ดรม	รมฟซ	- ลดซ	ลซฟม	- รซด	- - รม	รมฟซ	- - - -
- ล - ด	- ล – ซ	ฟมรม	ฟล - ซ	- ฟ - ม	- ร - ม	ฟมรม	ฟซ - ร

อัตราจังหวะชั้นเดียว

- ลซด	- ลซฟ	- มรม	ฟซ - -	- ลซล	ดลซฟ	ซฟมฟ	ซล - -
ฟซลด	- ลซฟ	ซฟมฟ	ซล - ซ	ลซฟม	รมฟซ	ฟมรม	ฟซ - ร
- - ดล	- - ซฟ	- - มฟ	ซร - -	- - ดล	- ลซฟ	- ฟมฟ	ซร - -
รมฟซ	ลซฟม	รดรม	รมฟซ	- ล - ด	- ล - ซ	ฟมรม	ฟซ - ร

เพลงลีลาชั้นเชิง อัตราจังหวะ สองชั้น (หน้าทับสองไม้)

(ใช้เครื่องดนตรีล้อกันระหว่าง ฆ้องวงใหญ่ และระนาดทุ้ม ทุกเครื่องรับพร้อมกัน บรรทัดสุดท้าย)

	- - - ซ	- - - ล	(- - - ซ	- มรด)	- - - ซ	- - - ซํ	(- - - ร	- รรร)
	- - - ซ	- รรร	(- ม - ร	- ด - ล)	- - - ซ	- รดล	(- - - ด	- ฟมร)
	- - - -	- ม - ร	- ด – ร	- ม - ร	- ด - ร	- ม - ซ	- ล - -	ซม - ร
	(ซซลซ)	(ซซลซ)	(รรมร)	(รรมร)	(ซซลซ)	(ซซลซ)	(รรมร)	(รรมร)
เหลื่อม	- - - ซ	- รดล	- - - ด	- ฟมร	- - - ซ	- ลซฟ	- - - ม	- ฟมร
	- - - -	ซซซซ	- ฟ - ล	- ซ - ฟ	- ซซซ	- ร - ม	รมซม	รด - ร

เพลงปลากัดสยาม อัตราจังหวะ ชั้นเดียว (เชิด)

- มรร	- มรร	- มรด	รมรร	- ลซซ	- ลซซ	- มรด	รมรร
- ลซซ	- มรร	- ลซซ	- มรร	- รดท	ดรดท	ดรดท	ดรดด
- รดด	- รดด	- รดท	ดรดด	- รดท	ดรดท	ดรดท	ดรดด
- ลทล	ซลทร	- รมร	ทรมซ	- ลทล	ซลทร	- รมร	ทรมซ
- ลซซ	- มรร	- ลซซ	- มรร	- - ลซ	ลซลซ	ลซลซ	- ม - ร

สรุปผลการวิจัย

เพลงชุดปลากัดป่ามหาชัยเป็นการประพันธ์เพลง ซึ่งใช้แนวคิดสร้างสรรค์ทางศิลปะเป็นแนวทางในการประพันธ์เพลง เนื้อหาของเพลงเป็นบอกเล่าเรื่องราวของปลากัดป่ามหาชัย วิถีชีวิตของปลากัดป่ามหาชัย การต่อสู้ ซึ่งท่วงทำนองของแต่ละเพลงจะมีทำนองที่แตกต่างกัน แนวคิดในการสร้างสรรค์เพลงปลากัดป่ามหาชัย ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ลักษณะสายพันธุ์ที่เฉพาะ การต่อสู้ของ

ปลากัดป่ามหาชัย ผู้ประพันธ์กำหนดรูปแบบการบรรเลงตามลำดับ คือ 1) เพลงปลากัดป่า เป็นเพลงที่จินตนาการถึงลักษณะของปลาที่กำลังแหวกว่ายอยู่ในน้ำและเกิดการกระเพื่อมของผิวน้ำที่มีลักษณะเป็นวง ๆ ขยายออกไป ผู้ประพันธ์เลือกใช้เครื่องดนตรี ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ขลุ่ยอู้ ซออู้ เป็นเครื่องนำ และใช้เครื่องดนตรีที่มีเสียงต่ำ ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องหุ่ย 7 ใบ เป็นเครื่องตาม และเลือกใช้อุปกรณ์ที่ทำให้เกิดเสียงพิเศษ คือโหลปลากัดมาใส่น้ำและใช้ไม้ไผ่ เป่าลมทำให้เกิดเสียงฟองอากาศ เป็นลักษณะเสียงที่ปลากัดขึ้นมาฮุบอากาศและปล่อยฟองอากาศในน้ำ 2) เพลงถิ่นอาศัย เป็นเพลงที่จินตนาการถึง ถิ่นที่อยู่อาศัยที่สามารถพบเจอปลากัดป่ามหาชัยได้คือบริเวณป่าจาก ตำบลมหาชัย ซึ่งพื้นที่ดังกล่าวตั้งบริเวณตรงข้ามกับตำบลท่าฉลอม แหล่งที่อยู่อาศัยของปลากัดป่ามหาชัย โดยนำเพลงท่าฉลอมมากลับหัวกลับท้าย และกำหนดให้มีอัตราจังหวะสองชั้น เพื่อเป็นการสื่อถึงสิ่งที่ตรงข้ามกัน รูปแบบการบรรเลง ผู้ประพันธ์จะใช้เพียงเครื่องดนตรี ซออู้ ขลุ่ย ระนาดทุ้มเหล็กเครื่องที่มีลักษณะเสียงทุ้ม เพื่อสื่อถึงสิ่งมีชีวิตที่อยู่ในน้ำบริเวณพื้นที่แถบนั้น 3) เพลงเร้นหลบภัย เป็นเพลงที่จินตนาการถึงความสงบ ร่มเย็น บริเวณป่าจากที่เป็นที่อยู่อาศัยของปลากัดป่ามหาชัย โดยผู้ประพันธ์ได้นำเพลงฝั่งน้ำ มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ และกำหนดให้มีอัตราจังหวะชั้นเดียว เพื่อสื่อถึงความร่มเย็นความปลอดภัย ความสุขของปลากัดป่ามหาชัย 4) เพลงมหาชัยมัสยา เป็นเพลงที่จินตนาการถึงการอวดโฉมของปลากัดป่ามหาชัย และเมื่อเวลามีศัตรูจะมีการว่ายขึ้นลง กางครีบ กางกระโดงออก ซึ่งเป็นความสวยงามเฉพาะของปลากัด ผู้ประพันธ์ต้องการแสดงให้เป็นถึงลักษณะเด่นที่สำคัญของปลากัดป่าสายพันธุ์นี้ โดยใช้การเลียนทำนองของเพลงฟองน้ำ ในช่วงขึ้นต้นเพลง และกำหนดให้มีอัตราจังหวะสองชั้น และอัตราจังหวะชั้นเดียว ลักษณะทำนองจึงไปเป็นลักษณะ ขึ้น ๆ ลง ๆ แสดงถึงความตื่นตัวของปลากัด และมีการเหลื่อมของทำนอง 5) เพลงลีลาชั้นเชิงเป็นการจินตนาการถึง การดูเชิงกันของปลากัดป่ามหาชัย 2 ตัว การว่ายวน ๆ รอบคู่ต่อสู้ การสะบัดหางข่มขวัญ ทำนองเพลงจะมีการใส่ทำนองสะบัดลงไปเป็นช่วง ๆ 6) เพลงปลากัดสยาม จินตนาการถึง การเข้าต่อสู้ของปลากัดป่ามหาชัย 2 ตัว และลีลาท่าทางการต่อสู้ นอกจากนี้ยังใช้อุปกรณ์พิเศษคือโหลปลากัดใส่น้ำ แล้วทำให้เกิดเสียงด้วยไม้ไผ่ เพื่อสื่อถึงปลากัดป่ามหาชัยในขณะที่กำลังต่อสู้กัน

อภิปรายผลการวิจัย

เพลงปลากัดป่ามหาชัยเป็นการประพันธ์เพลง ซึ่งใช้แนวคิดสร้างสรรค์ทางศิลปะเป็นแนวทางในการประพันธ์เพลงที่ได้รับแรงบันดาลใจจากผลงานศิลปะด้านอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับปลากัด เช่น การประกวดชุดประจำชาติปลากัดในเวทีระดับโลก ผลงานการถ่ายภาพปลากัดและการศึกษาวิจัยการค้นพบปลากัดป่าสายพันธุ์ไทยแท้ ผู้ประพันธ์กำหนดให้เพลงเป็นประเภทเพลงชุด ซึ่งประกอบด้วยบทเพลงหลาย ๆ บท นำมาบรรเลงต่อกันเป็นชุด โดยมีทั้งหมด 6 เพลง บรรเลงต่อกัน ผู้ประพันธ์ยึดหลักการประพันธ์ตามที่พิชิต ชัยเสรี (2556: 1-4) ได้กล่าวถึงประเภทของผู้ประพันธ์เพลงสร้างสรรค์ไว้ว่า ผู้ประพันธ์เพลงสร้างสรรค์นั้นมี 4 ประเภท ซึ่งผู้ประพันธ์ได้ยึดหลักการประพันธ์ตามประเภทที่ 1 คือ บันดาลรังสฤษฏ์ การสร้างสรรค์งานศิลปะต้องจากแรงบันดาลใจ ซึ่งเกิดจากปัจจัยภายนอก คือ สิ่งแวดล้อม หรือปรากฏการณ์ใด ๆ ที่ห่อหุ้มศิลปินอยู่ หรือจากปัจจัยภายใน คือ ความสะเทือนใจของศิลปิน โดยนำสิ่งแวดล้อมที่เกี่ยวข้องกับปลากัดป่ามหาชัยและผลงานศิลปะแขนงต่าง ๆ มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ ผู้ประพันธ์ใช้ทฤษฎีการประพันธ์ อุปกรณ์ในการประพันธ์เพลงไทย การยืด การล้อ - ขัด - เหลื่อม การกรอ ใส่ไปในบทเพลง เพื่อสื่อถึงลักษณะต่าง ๆ เช่น ใช้การล้อ ในเพลงปลากัดป่า เพลงลีลาชั้นเชิง และเพลงปลากัดสยาม จินตนาการถึง น้ำที่กระจายเป็นวงกว้างขยายออกไป การดูเชิงกันของปลาป่ามหาชัย 2 ตัวและการต่อสู้ของปลากัดป่ามหาชัย 2 ตัวที่ต่อสู้กัน การสร้างสรรค์ผลครั้งนี้ก่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจลักษณะพฤติกรรม และความสำคัญของมนุษย์กับปลากัดป่ามหาชัยไทย แสดงให้เห็นถึงการสร้างสรรค์ผลงานแนวคิดทางศิลปะที่เป็นเอกลักษณ์

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

ผลงานการประพันธ์เพลงชุดปลากัดป่ามหาชัยนี้ เป็นการบอกเล่าเรื่องราวของปลากัดป่ามหาชัย และเป็นถ่ายทอดเรื่องของปลากัดที่สามารถพบเจอได้ในประเทศไทยเพียงเท่านั้น

สามารถนำไปใช้เป็นกรณีศึกษาหรือแรงบันดาลใจให้กับผู้ที่สนใจในด้านการประพันธ์เพลง และสามารถนำไปเป็นแนวทางในการสร้างสรรผลงานด้านศิลปะแขนงอื่น ๆ

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

จากการประพันธ์เพลงชุดปลากัดป่ามหาชัย ผู้วิจัยพบว่าจากการศึกษาเรื่องราวของปลากัดป่ามหาชัย ยังสามารถดำเนินการวิจัยเกี่ยวกับเรื่องราวของปลากัดที่น่าสนใจได้อีกหลากหลายสายพันธุ์ อาทิ การประพันธ์เกี่ยวกับปลากัดป่าทั้ง 4 ภาคของประเทศไทย ปลากัดลายธงชาติไทย

บรรณานุกรม

กระทรวงเกษตรและสหกรณ์, ส. ก. ก. (2559). **มาตรฐานปลากัดสวยงามในประเทศไทย (ฉบับปรับปรุง 2559).** นนทบุรี: วนิดาการพิมพ์.

เจนจบ ยิ่งสุมล. (2564). **ปลากัดไทย มัจฉานักสู้ผู้ล้ำค่าสง่างาม.** [ออนไลน์] ได้จาก: https://ngthai.com/animals/33006/thai-betta-fish/. [สืบค้นเมื่อวันที่ 30 กันยายน 2564].

พิชิต ชัยเสรี. (2556). **การประพันธ์เพลงไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภิญโญ พานิชพันธ์. (2555). **“เบตตามหาชัยเอนซิส” ปลากัดพันธุ์ใหม่สายพันธุ์ไทยแท้ ๆ.** [ออนไลน์] ได้จาก: https://mgronline.com/science/detail/9550000141325. [สืบค้นเมื่อวันที่ 20 ธันวาคม 2564].

นิราศสุพรรณ : บทประพันธ์เพลงสำหรับวงเครื่องสายห้าชิ้น และเครื่องกระทบ

Niras Suphan : The Composition of String Quintet and Percussion

ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ*[1]
Natsarun Tissadikun[1]

บทคัดย่อ

บทความวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง นิราศสุพรรณ : บทประพันธ์เพลงสำหรับวงเครื่องสายห้าชิ้นและเครื่องกระทบ เป็นบทประพันธ์ที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยนำบทจากโคลงนิราศสุพรรณของสุนทรภู่สมัยที่บวชเป็นพระ ได้เดินทางล่องเรือเพื่อไปเล่นแร่แปรธาตุที่สุพรรณบุรี ผู้ประพันธ์ได้นำมาสร้างสรรค์ทำนองขึ้นใหม่ บทประพันธ์เพลงมีการใช้แนวเสียงเครื่องสายตะวันตกห้าชิ้น ประกอบไปด้วย ไวโอลิน 2 แนวเสียง วิโอลา เชลโล และดับเบิลเบส มีการเพิ่มสีสันของเสียงด้วยแนวเสียงกลุ่มเครื่องกระทบที่มีระดับเสียง ได้แก่ กล็อกเคนชปีล ไวบราโฟน ไซโลโฟน และมาริมบา ผู้ประพันธ์ใช้โคลงนิราศสุพรรณจำนวน 15 บท เฉพาะช่วงที่สุนทรภู่เดินทางออกจากวัดเทพธิดาราม ล่องเรือไปตามแม่น้ำลำคลองไปจนถึงท่าช้าง

บทประพันธ์เพลงดังกล่าวประกอบไปด้วย 3 ท่อน ได้แก่ ท่อนที่ 1 จุดหมายปลายทาง (บทที่ 1-5) ท่อนที่ 2 ระหว่างทาง (บทที่ 6-10) และท่อนที่ 3 ไม่สิ้นสุด (บทที่ 11-15) มีเทคนิคที่ใช้ในการประพันธ์เพลง ได้แก่ ส่วนโน้ตตามพยางค์ของคำ ขั้นคู่ การเอื้อน โพลิริธึม การซ้ำ และการเลียน

คำสำคัญ : นิราศสุพรรณ / บทประพันธ์เพลง / วงเครื่องสายห้าชิ้น

Abstract

Creative research article on Niras Suphan : String quintet and Percussion composition is a composition that was created by using Niras

---

* corresponding author, email: hornbr@gmail.com
[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประจำภาควิชาดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
[1] Asst.Prof.Dr., Western Music Department, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

Received: March 7, 2024 / **Revised:** May 26, 2024 / **Accepted:** May 30, 2024

Suphan of Sunthorn Phu when he was ordained as a monk traveled on a boat to do alchemy in Suphanburi. The author brought to create a new melody. The composition uses 5 Western string instruments lines includes 2 violins, viola, cello and double bass. Has been added tone color with pitch percussions: Glockenspiel, Vibraphone, Xylophone, and Marimba. The author takes 15 Niras Suphan only during the time that Sunthorn Phu left the Theptidaram temple cruised a boat along the river and canals to Tha Chang.

The composition consists of 3 Movements: 1st Movement : Destination (Chapters 1-5), 2nd Movement : Along the Way (Chapters 6-10), and 3rd Movement : Inexhaustible (Chapters 11-15), there are composition techniques including: syllabic rhythmic, intervals, melismatic, polyrhythm, repetition, and imitation.

Keywords: Suphan poetry / music composition / string quintet

บทนำ

นิราศสุพรรณ : บทประพันธ์เพลงสำหรับวงเครื่องสายห้าชิ้น เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ที่ประพันธ์ขึ้นโดยนำโคลงนิราศสุพรรณ เป็นวรรณกรรมของสุนทรภู่ โดยใจความของโคลงนิราศสุพรรณเป็นการบรรยายถึงการเดินทางไปที่จังหวัดสุพรรณบุรีเพื่อต้องการหาแร่ หรือที่เรียกว่าปรอท หรือปูนเพชร โดยในสมัยนั้นเชื่อกันว่าเป็นแร่ที่สามารถกลายเป็นทองคำได้และมีอยู่ที่จังหวัดสุพรรณบุรี (กรมศิลปากร, 2510 : 3-4) อีกทั้งโคลงฯ ดังกล่าวเป็นเพียงการบันทึกการเดินทางที่มีการสอดแทรกบทพรรณนา คร่ำครวญ และในความหมายของแต่ละบทไม่ได้มีการสื่อถึงสิ่งใดหรือจดจ่อผูกพันกับสิ่งใดเป็นพิเศษ ลักษณะของการเลือกใช้คำประพันธ์ในประเภทโคลงแต่ละบทมีการเขียนแยกออกจากกันชัดเจนกว่ากลอน จึงทำให้เนื้อความแต่ละบทมีความกระจัดกระจาย และขาดความเป็นเอกภาพ (ดวงมน จิตร์จำนง, 2557 : 116) แต่ถึงแม้ว่าโคลงนิราศสุพรรณจะมีความแปลกไปจากบทโคลงอื่น ๆ แต่มีความน่าสนใจในด้านของวัตถุประสงค์ในการประพันธ์ของสุนทรภู่ และความลึกซึ้งของโคลงนิราศสุพรรณ เช่น ในแต่ละบทบรรยายถึงสถานที่ที่กวีเดินทางผ่านและ

การพรรณนาถึงอารมณ์และความรู้สึกของกวีในเรื่องต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวพันกับสถานที่นั้น

บทประพันธ์เพลง “นิราศสุพรรณ” สำหรับวงเครื่องสายห้าชิ้น และเครื่องกระทบ เป็นบทประพันธ์เพลงร้องกับวงดนตรีเครื่องสายตะวันตกจำนวนห้าชิ้น (String Quintet) ได้แก่ ไวโอลิน 2 แนวเสียง วิโอลา เชลโล ดับเบิลเบส อย่างละ 1 แนวเสียง และมีแนวเสียงกลุ่มเครื่องกระทบที่มีระดับเสียง ได้แก่ ไวบราโฟน กล็อกเคนชปีล ไซโลโฟน และมาริมบา บรรเลงประกอบและสร้างสีสันให้กับบทร้อง ผู้ประพันธ์นำโคลงนิราศสุพรรณของสุนทรภู่มาสร้างสรรค์เป็นทำนองขึ้นใหม่ นำเสนอไปพร้อมกับดนตรีบรรเลงประกอบให้เกิดจินตนาการของบรรยากาศ สถานที่ต่าง ๆ ที่กวีพรรณนาถึงให้มากขึ้น ถึงแม้ว่าบทประพันธ์โคลงนิราศสุพรรณ จะมีจำนวนทั้งหมด 462 บท (กรมศิลปากร, 2510 : 1) แต่ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอเพียง 15 บทแรก เนื่องจากเป็นการบรรยายและพรรณนาถึงสถานที่ในเขตกรุงเทพมหานคร ที่กวีล่องเรือผ่านไปตามลำคลองออกสู่แม่น้ำเจ้าพระยา และเพื่อเป็นการนำเสนอสถานที่ที่กวีเดินทางผ่าน เมื่อกวีนึกถึงสิ่งใดที่มีความเกี่ยวข้องกับบุคคล สถานที่ ทำให้เห็นภาพถึงบรรยากาศริมแม่น้ำ และสร้างคุณค่าทางวัฒนธรรมริมฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา เผยแพร่สู่ผู้ฟังให้เกิดจินตนาการที่เด่นชัดขึ้นผ่านการบทโคลงนิราศสุพรรณ และเผยแพร่ให้เป็นที่รู้จักเส้นทางสำคัญทางวัฒนธรรมตลอดริมฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยาในกรุงเทพมหานคร บทประพันธ์เพลงชุด นิราศสุพรรณสำหรับวงเครื่องสายห้าชิ้น ประกอบไปด้วย 3 ท่อน มีลักษณะเป็นเพลงร้องใช้แนวเสียงเทเนอร์ มีการบรรเลงของกลุ่มแนวเสียงเครื่องสายตะวันตก และกลุ่มเครื่องกระทบที่มีระดับเสียงบรรเลงเพื่อเสริมให้โคลงนิราศสุพรรณสามารถจดจำบทโคลงฯได้ง่ายขึ้น เกิดจินตนาการและมีการสร้างสรรค์ทำนองใหม่จากการนำเนื้อหาของโคลงนิราศสุพรรณมาผสมผสานเพื่อให้เกิดสีสันและเสริมจินตนาการของบรรยากาศ และสถานที่ให้เด่นชัดมากขึ้น

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต (2555 : 40) ได้อธิบายถึง ข้อจำกัดของโคลงนิราศสุพรรณ ซึ่งเป็นโคลงที่มีจำนวนบทมากถึง 462 บท ซึ่งยากต่อการคัดลอกจากต้นฉบับ แต่ในปัจจุบันเมื่อมีการคัดลอกและตีพิมพ์แล้ว แต่ความยาวของนิราศและการใช้ภาษาโบราณที่มีความเข้าใจยาก การเขียนคำ สะกดคำไปตามเสียงพูดของกวี (สุนทรภู่) ทำให้คนรุ่นใหม่อ่านไม่ค่อยเข้าใจ และทำให้เกิดความเบื่อหน่ายก่อนที่จะอ่านจบ แต่อ่านโคลงนิราศสุพรรณสามารถทำความข้าใจในตัวของสุนทรภู่

และคำประพันธ์ของกวีอย่างแท้จริง และประจักษ์ชัดในความสามารถและความคิดสร้างสรรค์ของสุนทรภู่ รวมทั้งนวัตกรรมต่าง ๆ ที่ได้สร้างสรรค์ไว้ในโคลงได้อย่างถ่องแท้ ด้วยเหตุนี้ ผู้ประพันธ์หวังเป็นอย่างยิ่งว่า บทประพันธ์เพลงนิราศสุพรรณ สำหรับวงเครื่องสายห้าชิ้น และเครื่องกระทบ ที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยใช้ดนตรีเป็นสื่อในการเผยแพร่โคลงนิราศสุพรรณ การสร้างคุณค่าของโคลงฯ อีกทั้งเป็นการบูรณาการในการนำไปใช้ประโยชน์ได้อย่างหลากหลาย อาทิ การเผยแพร่ศิลปะ และวัฒนธรรมดนตรีร่วมสมัย การเผยแพร่วรรณกรรมไทยผ่านศิลปะทางดนตรีบรรเลงเป็นสื่อ ดนตรีมีความเหมาะสำหรับผู้บรรเลงในระดับพื้นฐานขึ้นไป สามารถนำไปใช้ในการบรรเลงในสถานศึกษา และในโอกาสต่าง ๆ ได้

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงประกอบการขับร้องจากโคลงนิราศสุพรรณของสุนทรภู่ ผ่านการบรรเลงบทเพลงแบบดนตรีตะวันตกที่บรรยายบรรยากาศในการเดินทางของสุนทรภู่

2. เพื่อเผยแพร่บทประพันธ์เพลงร้องจากโคลงนิราศสุพรรณให้เป็นที่รู้จักผ่านสื่ออิเล็กทรอนิกส์

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. ได้บทประพันธ์เพลงประกอบการขับร้องจากโคลงนิราศสุพรรณของสุนทรภู่ ผ่านการบรรเลงบทเพลงแบบดนตรีตะวันตก

2. ได้เผยแพร่บทประพันธ์เพลงร้องจากโคลงนิราศสุพรรณให้เป็นที่รู้จักผ่านสื่ออิเล็กทรอนิกส์

3. สร้างคุณค่าวรรณกรรมนิราศสุพรรณ และเส้นทางวัฒนธรรมตลอดริมฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยาในกรุงเทพมหานครผ่านการเผยแพร่ด้วยบทประพันธ์เพลง

ขอบเขตการวิจัย

1. บทประพันธ์มีความยาวประมาณ 15 นาที

2. เป็นบทเพลงบรรเลงด้วยเครื่องสายตะวันตก 5 ชิ้น ประกอบด้วย ไวโอลิน จำนวน 2 แนวเสียง วิโอลา เชลโล และดับเบิลเบส อย่างละ 1 แนวเสียง โดยมีแนวเสริมเป็นกลุ่มเครื่องกระทบที่มีระดับเสียง เช่น กล็อกเคนชปีล ไซโลโฟน ไวบราโฟน และมาริมบา

3. เป็นการนำบทโคลงนิราศสุพรรณ ประพันธ์โดยสุนทรภู่ มาเรียบเรียงเป็นทำนองเพลง และประพันธ์ดนตรีประกอบการขับร้องจากโคลงนิราศสุพรรณ จำนวน 15 บท แบ่งเป็น 3 ท่อน ดังนี้

ตารางที่ 1 การแบ่งท่อนเพลงกับโคลงนิราศสุพรรณ

ท่อน	โคลงนิราศสุพรรณ	สถานที่
ท่อนที่ 1 The Journey	บทที่ 1-5	1. วัดเทพธิดาราม 2. คลองมหานาค 3. วัดสระเกศ
ท่อนที่ 2 On The Way	บทที่ 6-10	4. วัดเชิงเลน (วัดบพิตรพิมุขในคลองโอ่งอ่าง) 5. แม่น้ำเจ้าพระยา 6. วัดเลียบ (วัดราชบูรณะ) 7. วัดแจ้ง (วัดอรุณราชวราราม)
ท่อนที่ 3 Infinite	บทที่ 11-15	8. ฉนวนน้ำ 9. ท่าช้างวังหลัง

โคลงนิราศสุพรรณทั้ง 15 บท ที่นำมาใช้ในการประพันธ์เพลง ทำให้เห็นเส้นทางของการเดินทางล่องเรือไปตามแม่น้ำของกวี (สุนทรภู่) เริ่มต้นจากการลงเรือท่าน้ำหน้าวัดเทพธิดาราม – คลองมหานาค – วัดสระเกศ – วัดเชิงเลนหรือวัดบพิตรพิมุขในคลองโอ่งอ่าง – แม่น้ำเจ้าพระยา – วัดเลียบหรือวัดราชบูรณะ – วัดแจ้งหรือวัดอรุณราชวราราม – ฉนวนน้ำ (ทางเดินของเจ้านายฝ่ายในที่จะเสด็จออกทางท่าราชวรดิฐ) – ท่าช้างวังหลัง (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, 2560 :122)

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยทำการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับโคลงนิราศสุพรรณของสุนทรภู่ และหลักการทฤษฎีในการเรียบเรียง และประพันธ์เพลง โดยมีขั้นตอนของการวิจัย ดังนี้

1) ศึกษาด้านการใช้ภาษาของกวี และนำมาสร้างสรรค์ทำนองหลักสำหรับการร้อง

2) ประพันธ์ทำนองแนวเสียงร้องที่มาจากโคลงนิราศสุพรรณจำนวน 15 บท

3) เรียบเรียง และประพันธ์ดนตรีสำหรับบรรเลงร่วมกับทำนองของแนวเสียงร้อง

4) จัดแนวเสียงเครื่องดนตรี วางคอร์ด และปรับแต่งแนวเสียง
5) ฝึกซ้อมและปรับปรุงแก้ไข
6) หลังจากปรับปรุงแก้ไขแล้วจึงทำการบันทึกเสียง และจัดทำไฟล์เสียง
7) จัดพิมพ์โน้ตเพลงแบบรูปเล่มฉบับสมบูรณ์ พร้อมไฟล์เสียงที่บันทึก
8) เผยแพร่ในรูปแบบสื่อดิจิทัลผ่านช่องทางระบบออนไลน์

ผลการวิจัย

แนวคิดเบื้องต้นในการประพันธ์เพลง

สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ อ้างถึงในกรมศิลปากร (2510 : 3) ได้อธิบายในคำนำโคลงนิราศสุพรรณ ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2467 ว่า “สุนทรภู่ไปเมืองสุพรรณคราวที่แต่งนิราศนั้น ความปรากฏในเรื่องนิราศว่า ไปหาแร่ ทำนองจะเล่นแร่แปรธาตุนั่นเอง เพื่อเชื่อกันว่าแขวงสุพรรณ มีแร่อย่างใดอย่างหนึ่งทรงคุณวิเศษสำหรับใช้แปรธาตุ” โดยเริ่มต้นออกเดินทางจากกรุงเทพมหานครจากวัดเทพธิดารามในยามค่ำคืน ล่องเรือตามแม่น้ำลำคลอง เมื่อผ่านไปยังสถานที่ใด จึงเกิดการพรรณนาบรรยายถึงบุคคลสำคัญและบุคคลที่สำคัญกับกวีที่ผูกพันในแต่ละสถานที่ที่ล่องเรือผ่าน ทั้งนี้ การประพันธ์เพลงนิราศสุพรรณ จึงมุ่งเน้นการใช้ดนตรีกลุ่มเครื่องสายตะวันตกจำนวน 5 แนวเสียง เพื่อเป็นแนวเสียงบรรเลงประกอบการร้องโคลงนิราศสุพรรณแบบดนตรีร่วมสมัย โดยมีท่วงทำนองอย่างไทยผสมผสานกับคุณลักษณะเสียงของกลุ่มเครื่องสายตะวันตก ในการประพันธ์ทำนอง ผู้ประพันธ์ได้คำนึงถึงภาษา พยางค์ของการใช้คำ และความหมายในตัวเนื้อหาของแต่ละบท จึงทำให้ในระหว่างเปลี่ยนตอนย่อของแต่ละท่อนเพลง จึงมีการบรรเลงอย่างต่อเนื่องแบบบทต่อบทไม่หยุดพัก โดยแต่ละบทมีทำนองที่แตกต่างกัน เนื่องจากต้องการสื่อถึงการแล่นเรือผ่านไปยังสถานที่ตามจินตนาการคล้ายกับเป็นแผนที่การเดินทางของกวี จึงคล้ายการเปลี่ยนฉากเปลี่ยนเรื่องทันที ทั้งนี้ ผู้ประพันธ์จึงมีวิธีการประพันธ์ที่คำนึงถึงองค์ประกอบด้านการประพันธ์ เทคนิค ภาษา คำ และความหมายที่อยู่ในโคลงนิราศสุพรรณเป็นหลัก โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. ด้านการประพันธ์ทำนองร้อง ด้านการเขียนสะกดคำในโคลงนิราศสุพรรณ มาจากต้นฉบับของสมุดไทยในหอสมุดแห่งชาติกรมศิลปากร โดยมาจากลายมือของเสมียนที่เขียนตามคำบอกเล่าของกวี (สุนทรภู่) สังเกตได้จากมีร่องรอยการลบ แก้ใหม่ และมีการแต่งเติมคำหลาย ๆ ที่ ดังนั้น คนในสมัยก่อนมักเขียนหนังสือตามสำเนียงการพูดและการออกเสียง และในสมัยนั้นไม่มีพจนานุกรมที่เป็น

หลักการเขียนสะกดคำที่ถูกต้องให้เข้าใจตรงกันเช่นในปัจจุบัน (กรมศิลปากร, 2510 : 1-2) ดังนั้น ผู้ประพันธ์จึงใช้รูปแบบการเขียนสะกดคำร้องโดยยึดตามต้นฉบับของสมุดไทยในหอสมุดแห่งชาติกรมศิลปากร โดยได้มุ่งเน้นการประพันธ์ทำนองโดยยึดเอาโคลงนิราศสุพรรณในแต่ละบทมาสร้างสรรค์ทำนองขึ้นใหม่ โดยการใช้พยางค์การใช้คำของกวี (สุนทรภู่) มีการประพันธ์ทำนองโดยคำนึงถึงองค์ประกอบดังนี้

1.1 การใช้กลุ่มจังหวะให้คล้องจองกับพยางค์ของคำในโคลงนิราศสุพรรณ

(บทที่ 1) เดือนช่วงดวงเด่นฟ้า ดาดาว
<u>จรูญจรัดรัศมี</u>พราว พร่างพร้อย
ยามดึกนึกหนาวหนาว เขนยแนบ แอบเอย
เย็นฉ่ำน้ำค้างย้อย เยือกฟ้าพาหนาวฯ

ภาพที่ 1 ตัวอย่างการใช้กลุ่มจังหวะให้คล้องจองกับพยางค์ของคำ (บทที่1)

จากภาพที่ 1 พบว่า การใช้กลุ่มจังหวะที่คล้องจองกับพยางค์ของคำในโคลงนิราศสุพรรณ คำว่า "จรูญจรัด"เป็นคำ 2 พยางค์ที่ใช้พยัญชนะเสียงเดียวกันโดยคงพยางค์หน้าไว้ และเปลี่ยนสระของพยางค์หลังให้ต่างกันไป ซึ่งลักษณะการใช้คำ 2 พยางค์ที่พบบ่อยในโคลงนิราศุพรรณ ซึ่งวิเคราะห์ว่ากวีตั้งใจอวดความสามารถเรื่องการใช้คำคู่ (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, 2560 : 347) ดังนั้นผู้ประพันธ์เพลงจึงได้ใช้กลุ่มจังหวะที่สอดคล้องกับพยางค์ดังกล่าว เพื่อส่งเสริมแนวคิดของกวีในการใช้พยางค์ของคำที่กวีมีความตั้งใจเขียนไว้

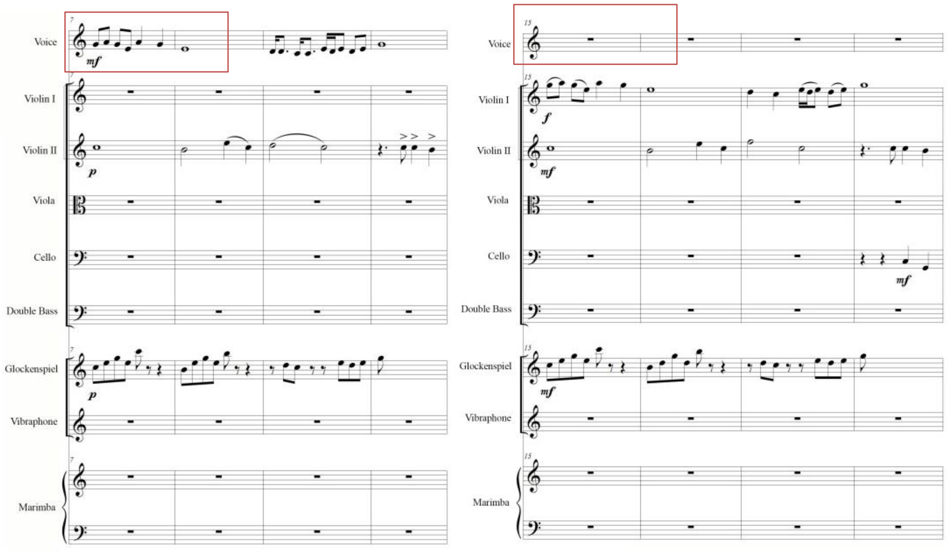
1.2 การใช้กลุ่มจังหวะ ขั้นคู่ และระดับเสียงทดแทนการเอื้อนของคำร้อง

(บทที่ 4) จำร้างห่างน้องนึก น่าสวน
สองฝ่ายชายหญิงยวน **<u>ยั่วเย้า</u>**
หวังชายฝ่ายหญิงชวน **<u>ชื่นเช่น</u>** เหนเอย
กลเช่นเล่นซักเสร้า เสพเผื้อนเฟือนเกษม ฯ

ภาพที่ 2 ตัวอย่างการใช้กลุ่มจังหวะ ขั้นคู่ และระดับเสียงทดแทนการเอื้อน

จากภาพที่ 2 ตัวอย่างการใช้กลุ่มจังหวะ ขั้นคู่ และระดับเสียงทดแทนการเอื้อน โดยใช้เทคนิคการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) จากภาพที่ 2 กรอบสี่เหลี่ยม มีลักษณะของการเคลื่อนที่โน้ตต่ำลงคู่ 3 ไมเนอร์ (โน้ต C-A) แล้วเคลื่อนที่โน้ตตัดถัดไปสูงขึ้นคู่ 4 เพอร์เฟค (A-D) เทคนิคดังกล่าว สอดคล้องกับความหมายของณัชชา พันธุ์เจริญ (2563 : 11) ในการให้ความหมายการใช้เทคนิคการเคลื่อนทำนองที่มากกว่าคู่ 3 หรือกว้างกว่าคู่ 3 ขยับข้ามขั้นเรียกว่าขั้นคู่กระโดด และมีการใช้โน้ตห้าตัวบนเพนตาโทนิก (Pentatonic) มักนำหน้าหรือตามหลังด้วยการขยับเพียงครั้งเดียวในทิศทางตรงข้ามเพื่อให้เกิดสมดุล ดังนั้นในการใช้เทคนิคดังกล่าวมีการใช้กับโน้ตเอื้อนบ่อยครั้งในบทประพันธ์นี้ เพื่อให้จังหวะมีความลงตัว และเกิดความไพเราะสวยงาม

2. เทคนิคที่ใช้ในการประพันธ์เพลง ในภาพที่ 3 บทเพลงอยู่บนกุญแจเสียง C เมเจอร์ การใช้ทำนองแบบโน้ต 5 ตัว เพนตาโทนิก (Pentatonic) มีการใช้การเคลื่อนทำนองส่วนมากเป็นขั้นคู่ที่มีช่วงเสียงกว้างตั้งแต่คู่ 3 ไปจนถึงคู่ 8 (Octave) การเลียน (Imitation) การซ้ำ (Repetition) มีการใช้ทิศทางเคลื่อนทำนองแบบขึ้นแล้วลง การใช้ทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น การใช้โน้ตนอกคอร์ด (Non-chord tone) และเทคนิคหลากลักษณะจังหวะ (Polyrhythm) ทั้งนี้ จึงขอยกตัวอย่างเทคนิคที่ใช้ในการประพันธ์เพลง ดังนี้



ภาพที่ 3 ท่อนที่ 1 ตอน A เทคนิคการเลียน

จากภาพที่ 3 ท่อนที่ 1 ตอน A เทคนิคการเลียน (Imitation) ในกรอบสี่เหลี่ยมแนวเสียงร้อง (Voice) และแนวเสียงไวโอลิน (Violin) ผู้ประพันธ์จึงต้องการให้ผู้ฟังได้ยินทำนองอีกครั้งหนึ่งโดยการให้แนวเสียงไวโอลิน 1 บรรเลงรับต่อจากแนวเสียงร้องก่อนหน้านี้

ภาพที่ 4 ท่อนที่ 2 ตอน C เทคนิคโพลิริธึม

จากภาพที่ 4 ท่อนที่ 2 ตอน C เทคนิคโพลิริธึม (Polyrhythm) ในกรอบสี่เหลี่ยม ห้องที่ 61-64 แนวเสียงร้อง (Voice) มีการใช้กลุ่มโน้ตสามพยางค์ (Triple)

ห้องที่ 61 จังหวะที่ 2 บรรเลงไปพร้อมกับแนวเสียงไวโอลิน 1 และ 2 ที่บรรเลงโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นที่มีการควบคุมลักษณะจังหวะแบบเต็มค่าโน้ต และโน้ตสั้น (Tenuto and staccato) ในห้องที่ 61 จังหวะที่ 2 เช่นกัน

ผลการวิเคราะห์ : บทประพันธ์เพลงสำหรับวงเครื่องสายห้าชิ้นและเครื่องกระทบ

นิราศสุพรรณ บทประพันธ์สำหรับเครื่องสายห้าชิ้น และเครื่องกระทบ มี จำนวน 3 ท่อน มีลักษณะแบบช้าปานกลาง-เร็ว-ช้าปานกลาง โดยในแต่ละท่อนเป็นสังคีตลักษณ์แบบหลากตอน (ท่อนละ 5 ตอน) เนื่องจากผู้ประพันธ์มุ่งเน้นการสร้างทำนองยึดโยงกับบทร้องของโคลงนิราศสุพรรณที่สุนทรภู่เป็นผู้ประพันธ์ ทั้งนี้ กลวิธีการใช้สัมผัสของคำ พยางค์ และวรรณยุกต์ต่าง ๆ ในโคลงนิราศสุพรรณแต่ละบทที่กวีมีการเขียนความหมายแยกจากกันคล้ายการเปลี่ยนฉากแล้วนึกถึงเหตุการณ์ใหม่ที่มีความผูกพันกับสถานที่นั้น ๆ สอดคล้องกับแนวคิดของ ดวงมน จิตร์จำนง (2557 :112-115) ได้อธิบายถึงโคลงนิราศสุพรรณไม่ได้จดจ่อผูกพันต่อสิ่งใดเป็นพิเศษ การเลือกใช้คำประพันธ์ประเภทโคลง ซึ่งแต่ละบทเขียนแยกจากกันเห็นชัดกว่ากลอน ทำให้รู้สึกถึงการกระจัดกระจายของเนื้อความได้มากขึ้น หรือความไม่เป็นเอกภาพของนิราศสุพรรณจึงทำให้นิราศเรื่องนี้ดูล้มเหลวแม้ในสมัยที่แต่งนั้นเอง

ท่อนที่ 1 The Journey มีจำนวน 109 ห้องเพลง ความยาวประมาณ 6 นาที อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 มีจังหวะเร็วปานกลาง อยู่บนกุญแจเสียง C เมเจอร์ มีลักษณะบทเพลงแบบหลากตอน จำนวน 5 ตอน โดยยึดตามบทของโคลงนิราศสุพรรณ ได้แก่ ตอน A (บทที่ 1) ตอน B (บทที่ 2) ตอน C (บทที่ 3) ตอน D (บทที่ 4) และตอน E (บทที่ 5)

ตารางที่ 2 ท่อนที่ 1 The Journey

ตอน A	ช่วงนำ ห้อง 1-6	ช่วงร้อง ห้อง 7-14	ช่วงบรรเลงรับ ห้อง 15-22
ช่วงเชื่อม ห้อง 23-28			
ตอน B	ช่วงนำ ห้อง 29-33	ช่วงร้อง ห้อง 34-43	ช่วงบรรเลงรับ ห้อง 44-47
ช่วงเชื่อม ห้อง 48-52			
ตอน C	ช่วงร้อง ห้อง 53-65		ช่วงบรรเลงรับ ห้อง 66-70
ตอน D	ช่วงร้อง ห้อง 71-86		
ตอน E	ช่วงนำ ห้อง 87-94	ช่วงร้อง ห้อง 95-109	

ในภาพที่ 5 ท่อนที่ 1 The Journey ทำนองหลักตอน A มีการใช้แนวเสียงไวโอลิน 2 บรรเลงคลอประกอบเสียงร้อง เพื่อสร้างเนื้อดนตรีที่ไม่หนาแน่น ซึ่งในกรอบสี่เหลียม แนวเสียงกล็อกเคนชปิล (Glockenspiel) บรรเลงได้อย่างชัดเจนเหมือนดวงดาวบนท้องฟ้าที่ส่องแสงระยิบระยับ การที่มีเนื้อดนตรีที่ไม่หนาแน่น และได้ยินเสียงร้องและกล็อกเคนชปิลชัดเจน เปรียบเหมือนท้องฟ้าเปิดยามค่ำคืน จนทำให้เห็นดาวระยิบระยับบนท้องฟ้า

ในภาพที่ 5 มีลักษณะของการดำเนินคอร์ด (Chord Progression) ในห้องที่ 7-10 บนแนวเสียงกล็อกเคนชปิล บรรเลงการดำเนินคอร์ด (I-iii-ii-V) โดยเฉพาะในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 10 ด้วยเคเดนซ์เปิด (Half cadence-HC) เพื่อส่งต่อไปยังโน้ตโทนิกของแนวไวโอลิน 2 รับช่วงประโยคเพลงต่อไป

ภาพที่ 5 ท่อนที่ 1 The Journey ห้องที่ 7 -14 ทำนองหลักตอน A

ผู้วิจัยมีการนำทำนองหลักของช่วงร้องในโคลงนิราศสุพรรณบทที่ 2 วรรคแรก มาพัฒนาทำนอง เพื่อนำมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของช่วงนำ ก่อนที่จะเข้าสู่ช่วงร้องจริง โดยมีการพัฒนาทำนองดังนี้

ภาพที่ 6 ท่อนที่ 1 The Journey การนำทำนองจากบทที่ 2 วรรคแรก มาพัฒนาเป็นช่วงนำ

ภาพที่ 7 ตัวอย่างการพัฒนาทำนองท่อน 1 The Journey โคลงฯ บทที่ 2

จากภาพที่ 6 ตัวอย่างการพัฒนาทำนองท่อน 1 The Journey โคลงนิราศสุพรรณ บทที่ 2 (ห้องที่ 33-34) แนวเสียงไวโอลิน 2 และวิโอล่า มีการเคลื่อนทำนองในขณะที่ทุกแนวบรรเลงโน้ตเสียงยาว เพื่อต้องการให้มีการเคลื่อนไหวของจังหวะไปยังห้องถัดไป ส่งไปหาทำนองเริ่มต้นของแนวเสียงร้องในห้องที่ 34 ถึงแม้เป็นแนวเสียงที่ค่อนข้างใกล้เคียงกัน จึงทำให้ส่วนมากมีการบรรเลงเคลื่อนที่ของทำนองอยู่ด้านในระหว่างแนวทำนองและแนวเบส (Korsakov, N. Rimsky, 1964/2018 : 9)

ท่อนที่ 2 On The Way มีจำนวน 112 ห้องเพลง ความยาวประมาณ 4 นาที อยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 มีจังหวะเร็วแบบเดินแถว (March) ในช่วงของตอน A-B และมีอัตราจังหวะ 4/4 มีจังหวะช้าในช่วงตอน C-D และกลับมาอัตราจังหวะ 2/4 จังหวะเร็วแบบเดินแถวอีกครั้งในตอน E อยู่บนกุญแจเสียง C เมเจอร์

มีลักษณะบทเพลงแบบหลากตอน จำนวน 5 ตอน โดยยึดตามบทของโคลงนิราศสุพรรณ ได้แก่ ตอน A (บทที่ 6) ตอน B (บทที่ 7) ตอน C (บทที่ 8) ตอน D (บทที่ 9) และตอน E (บทที่ 10)

ตารางที่ 3 ท่อนที่ 2 On The Way

ตอน A	ช่วงนำ ห้อง 1-9	ช่วงร้อง ห้อง 10-35
ตอน B	ช่วงร้อง ห้อง 36-54	
ตอน C	ช่วงนำ ห้อง 55-60	ช่วงร้อง ห้อง 61-71
ช่วงเชื่อม ห้อง 71-74		
ตอน D	ช่วงร้อง ห้อง 75-87	
ตอน E	ช่วงนำ ห้อง 88-91	ช่วงร้อง ห้อง 92-112

ในภาพที่ 8 ท่อนที่ 2 On the way ตอน B ห้องที่ 43-54 มีการใช้การซ้ำทำนองให้สอดคล้องกับความหมายของโคลงนิราศ “สังแตรแซ่เสียงประสาร สังขีดดีดเอย” ผู้ประพันธ์ใช้กลุ่มโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นปรากฏอยู่ในแนวเสียงต่าง ๆ บรรเลงแบบรับ-ส่งอย่างต่อเนื่อง (กรอบสี่เหลี่ยม) มีการใช้ทำนองย่อยเอก (Motif) ที่มีการเลียนแบบเสียงแตรตามที่กวีได้พรรณนาไว้ ในแนวเสียงไวโอลิน 1 และ 2

ภาพที่ 8 ท่อนที่ 2 On the way เลียนเสียงแตร
ตามการพรรณนาของกวี ในตอน B

ท่อนที่ 3 Infinite มีจำนวน 107 ห้องเพลง ความยาวประมาณ 5 นาที อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 มีจังหวะเร็วปานกลาง อยู่บนกุญแจเสียง C เมเจอร์ มีลักษณะ

บทเพลงแบบหลากตอน จำนวน 5 ตอน โดยยึดตามบทของโคลงนิราศสุพรรณ ได้แก่ ตอน A (โคลงนิราศสุพรรณบทที่ 11) ตอน B (โคลงนิราศสุพรรณบทที่ 12) ตอน C (โคลงนิราศสุพรรณบทที่ 13) ตอน D (โคลงนิราศสุพรรณบทที่ 14) และ ตอน E (โคลงนิราศสุพรรณบทที่ 15)

ตารางที่ 4 ท่อนที่ 3 Infinite

ตอน A	ช่วงนำ ห้อง 1-5	ช่วงร้อง ห้อง 6-19	ช่วงบรรเลงรับห้อง 20-27
ตอน B	ช่วงร้อง ห้อง 28-42		
ช่วงเชื่อม ห้อง 43-46			
ตอน C	ช่วงร้อง ห้อง 47-60		
ช่วงเชื่อม ห้อง 61-69			
ตอน D	ช่วงร้อง ห้อง 70-84		
ตอน E	ช่วงนำ ห้อง 85-86	ช่วงร้อง ห้อง 87-101	
ช่วงจบ ห้อง 102-107			

ในภาพที่ 9 ท่อนที่ C Infinite ตอน B ห้องที่ 43-51 ช่วงท่อนเชื่อมระหว่างห้องที่ 44-46 แนวเสียงไวบราโฟน และมาริมบา มีการใช้การบรรเลงเลียนแบบเสียงระฆังอีกครั้งก่อนเข้าโคลงนิราศสุพรรณบทที่ 13 ที่ว่า “แบ่งบุญสุรธรเชื้อ ชิณวง” ที่กวีพรรณนาถึงการอุทิศภาวนาส่งบุญไปถึงเจ้านายในวังช่วงที่ตัวเองยังถวายงานรับใช้อยู่ เสียงระฆังเป็นตัวแทนของเสียงบุญกุศลที่ดีงาม

ภาพที่ 9 ท่อนที่ 3 Infinite ตอน C การใช้แนวเสียงไวบราโฟน เลียนแบบเสียงระฆังในวัด

สรุปผลการวิจัย

นิราศสุพรรณ : บทประพันธ์เพลงสำหรับวงเครื่องสายห้าชิ้น และเครื่องกระทบ บทประพันธ์เพลงฯ ประกอบไปด้วย 3 ท่อน ได้แก่ ท่อนที่ 1 The Journey (บทที่ 1-5) ท่อนที่ 2 On the way (บทที่ 6-10) และท่อนที่ 3 Infinite (บทที่ 11-15) บทประพันธ์เพลงมุ่งเน้นการประพันธ์ทำนองหลักยึดจากคำ และพยางค์ของโคลงนิราศสุพรรณ จำนวน 15 บท เริ่มต้นการเดินทางของกวี (สุนทรภู่) จากวัดเทพธิดาราม จนถึงท่าช้าง ซึ่งยังอยู่ในเขตกรุงเทพมหานคร

บทประพันธ์ดังกล่าว ได้สร้างสรรค์ขึ้นโดยนำบทจากโคลงนิราศสุพรรณของสุนทรภู่สมัยที่บวชเป็นพระ ได้เดินทางล่องเรือเพื่อไปเล่นแร่แปรธาตุที่สุพรรณบุรี ผู้ประพันธ์ได้นำมาสร้างสรรค์ทำนองขึ้นใหม่ จากบทประพันธ์เพลงมีการใช้แนวเสียงเครื่องสายตะวันตกห้าชิ้น ประกอบไปด้วย ไวโอลิน 2 แนวเสียง วิโอลา เชลโล และดับเบิลเบส มีการเพิ่มสีสันของเสียงด้วยแนวเสียงกลุ่มเครื่องกระทบที่มีระดับเสียง ได้แก่ กล็อกเคนชปีล ไวบราโฟน ไซโลโฟน และมาริมบา ผู้ประพันธ์ใช้โคลงนิราศสุพรรณจำนวน 15 บท เฉพาะช่วงที่สุนทรภู่เดินทางออกจากวัดเทพธิดาราม ล่องเรือไปตามแม่น้ำลำคลองไปจนถึงท่าช้าง จากผลการวิจัยสรุปได้ว่า เทคนิคที่ใช้ในการประพันธ์เพลง ประกอบไปด้วย ส่วนโน้ตตามพยางค์ของคำ ขั้นคู่ การเอื้อน โพลิริธึม การซ้ำ และการเลียน

ดังนั้น การเห็นความพยายามของการแต่งโคลงของสุนทรภู่ ซึ่งเป็นกวีคนหนึ่งในยุครัตนโกสินทร์ที่พยายามสร้างรูปแบบโคลงของตนเองขึ้นด้วยการใช้ลักษณะเด่นประจำยุครัตนโกสินทร์ ซึ่งก็คือการใช้สัมผัสในในการแต่งโคลง แม้ว่าในเวลานั้นจะไม่ประสบผลสำเร็จนักก็ตาม ดังนั้น ในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงนิราศสุพรรณสำหรับวงเครื่องสายห้าชิ้น และเครื่องกระทบ จึงมีการมุ่งเน้นเทคนิคด้านการประพันธ์ในช่วงของทำนองร้องที่เป็นทำนองหลัก ที่เป็นไปตามพยางค์ของโคลงตามที่กวีได้ประพันธ์ไว้ และมีการใช้เทคนิคการบรรเลงของกลุ่มแนวเสียงเครื่องสายบรรเลงในลักษณะของการซ้ำทำนอง และการเลียนทำนองตามคำร้องหลักของบทประพันธ์อยู่บ่อยครั้ง

ถึงแม้ว่าโคลงนิราศสุพรรณมีความยาวมากถึง 462 บท จึงทำให้เป็นอุปสรรคต่อการอ่านโคลงจนจบได้ ทำให้ไม่ได้รับความนิยม หรือยังไม่เป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายมากนัก การสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงนิราศสุพรรณ จึงเป็นจุดเริ่มต้นของการเผยแพร่โคลงนิราศสุพรรณผ่านการบรรเลงบทเพลงด้วยวง

เครื่องสายห้าชิ้น และเครื่องกระทบ และนำโคลงนิราศมาประพันธ์ทำนองแนวเสียงร้องใหม่เพื่อให้ผู้ที่สนใจสามารถเข้าใจโคลงนิราศสุพรรณได้มากขึ้น และสร้างคุณค่าของวรรณกรรมโคลงนิราศผ่านเสียงดนตรี แสดงให้เห็นภาพสถานที่ต่าง ๆ ตามที่กวีล่องเรือผ่านไปตามแม่น้ำลำคลองในกรุงเทพมหานครได้มากขึ้น

อภิปรายผลการวิจัย

ด้านการประพันธ์เพลงนิราศสุพรรณ มีการใช้ระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality) ส่วนมากในบทเพลงมีการดำเนินคอร์ดที่จบด้วยโน้ตโทนิก (Tonic) เป็นสำคัญ สอดคล้องกับหลักการของณัชชา พันธุ์เจริญ (2563 : 54) ที่อธิบายถึงหลักการของระบบอิงกุญแจเสียง โดยเพลงลักษณะดังกล่าวอาจไม่จำเป็นต้องเริ่มต้นด้วยโน้ตโทนิกเสมอไป แต่ยังนิยมจบด้วยโน้ตโทนิก อีกทั้ง ส่วนโน้ตโดมินันท์เป็นโน้ตที่สำคัญรองลงมาจากโทนิก ซึ่งเป็นหัวใจของระบบอิงกุญแจเสียง ดังนั้น บทประพันธ์เพลงนิราศสุพรรณ จึงมีท่วงทำนองอย่างไทยแบบร่วมสมัย เพื่อให้การบรรเลงส่งเสริมแนวเสียงร้องให้เกิดจินตนาการและผู้ฟังเข้าใจได้ง่าย ทำให้เกิดความไพเราะยิ่งขึ้น การประพันธ์ให้อยู่ในระบบอิงกุญแจเสียงจึงเป็นทางเลือกหนึ่งสำหรับผู้ประพันธ์ที่นำมาใช้ในการประพันธ์เพลงชุดนี้ ด้านเทคนิคการประพันธ์ที่ใช้ในบทเพลงนี้ ได้แก่ การกำหนดกลุ่มโน้ตตามพยางค์ของคำ การใช้กลุ่มจังหวะ ขั้นคู่ และระดับเสียงทดแทนการเอื้อนของคำร้อง เทคนิคโพลิริธึม การซ้ำทำนอง และการเลียนทำนอง

บทประพันธ์ที่มีสังคีตลักษณ์แบบหลากตอน จึงมุ่งเน้นการบรรยายสถานที่ต่าง ๆ ที่กวีล่องเรือผ่านไปตามแม่น้ำลำคลอง จึงมีการสร้างสรรค์ทำนองที่มีความหลากหลาย อีกทั้งด้วยบริบทและคุณลักษณะของโคลงนิราศสุพรรณ มุ่งเน้นการพรรณนาตามสัมผัสของคำ พยางค์ และพยัญชนะ จึงส่งผลต่อการประพันธ์ทำนองหลัก สอดคล้องกับแนวคิดของดวงมน จิตร์จำนง (2557 : 112-115) ได้อธิบายลักษณะของกลวิธีการเพิ่มสัมผัสคำในโคลงของสุนทรภู่จึงดูเป็นเหมือนการประดับเกินความจำเป็น กวีมีความคุ้นเคยกับการใช้ถ้อยคำในการแต่งกลอนเพลงยาว และเมื่อมาแต่งโคลงนิราศสุพรรณ กลับต้องปล่อยให้กลอนพาไปอยู่บ่อยครั้ง จึงเป็นคำที่มีปัญหามากที่สุด คือ คำที่อยู่ในตำแหน่งบังคับเอกที่ต้องแปลงคำที่มีรูปวรรณยุกต์โทกำกับมาก่อน ให้สะกดด้วยรูปวรรณยุกต์เอก อย่างที่ไม่เคยพบในที่ใช้ทั่วไป นอกจากนี้ แนวคิดดังกล่าวได้สอดคล้องกับผลการวิจัยเรื่อง นิราศสุพรรณ : ความสามารถและความคิดสร้างสรรค์ของสุนทรภู่ในการแต่งโคลงสี่สุภาพ โดยชลดา เรืองรักษ์ลิขิต (2560 : 527)

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลวิจัยไปใช้

1. งานวิจัยชิ้นนี้ควรนำไปใช้ในการร้องและบรรเลงตามที่ประพันธ์ไว้ โดยมีการใช้คำหรือพยางค์ตามทำนองหลักของแนวร้องที่ได้กำหนดไว้ในการประพันธ์

2. งานวิจัยชิ้นนี้เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ ดังนั้น สีสันเสียงของการไปใช้ในการบรรเลงประกอบบทร้อง สามารถเพิ่มสีสันของการบรรเลงดนตรีอื่น ๆ ได้โดยไม่กระทบกับทำนองหลักในการร้อง

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรมีการศึกษาเพิ่มเติมในบทอื่น ๆ โดยทำเป็นชุดโคลงนิราศสุพรรณในหลาย ๆ ชุด เพื่อให้เกิดความน่าสนใจในการเดินทางของกวี (สุนทรภู่)

2. ควรมีการประพันธ์และสร้างสรรค์ทำนองจากโคลงประเภทอื่น ๆ ที่มีวรรคตอนที่ชัดเจน แน่นอน เพื่อให้เกิดข้อวิเคราะห์และอรรถาธิบายที่นอกจากการใช้ภาษา พยางค์แล้ว จึงมีวรรคตอนตามแบบแผนโคลงประเภทอื่น ๆ ต่อไป

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2510). **โคลงนิราศสุพรรณ ของ สุนทรภู่ฉบับสมบูรณ์.** พระนคร : ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวกร.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. (2555). นวัตกรรมในโคลงของสุนทรภู่. **วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี.** 4(1), 29-58.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. (2560). **นิราศสุพรรณ ความสามารถและความคิดสร้างสรรค์ของสุนทรภู่ในการแต่งโคลงสี่สุภาพ.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : บริษัท ธนาเพรส จำกัด.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2563). **สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์.** พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพฯ : บริษัท ธนาเพรส จำกัด.

ดวงมน จิตร์จำนง. (2557). นิราศสุพรรณคำโคลง: ความสำเร็จหรือความล้มเหลว. ใน กุสุมา รักษมณี (บ.ก.), **สุนทรภู่ : อาลักษณ์นักเลงทำเพลงยาว.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์สถาพรบุคส์.

Korsakov, N.Rimsky. (1964). **การเรียบเรียงเสียงประสาน: หลักการและแบบฝึกหัด.** (วาเลรี รีซาเยฟ และอรรถกร ศุขแจ้ง, ผู้แปล). นครปฐม : วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

รายละเอียดและการส่งบทความ
(ฉบับปีที่ 7 เป็นต้นไป)

1. วัตถุประสงค์การจัดพิมพ์

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ เป็นแหล่งรวบรวมผลงานทางด้านวิชาการ งานวิจัย และนวัตกรรมในศาสตร์ดนตรีทุกสาขา เป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนความรู้ เผยแพร่องค์ความรู้ ความคิด และทัศนะ ตลอดจนงานวิจัย รวมถึงความเคลื่อนไหวทางดนตรีในแง่มุมต่าง ๆ

2. กำหนดออก

ปีละ 2 ฉบับ (ฉบับที่ 1 มกราคม – มิถุนายน และ ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม)

3. บทความที่รับตีพิมพ์

3.1 บทความวิจัย (จากงานวิจัยหรือจากวิทยานิพนธ์ในระดับบัณฑิตศึกษา)

3.2 บทความวิชาการ

3.3 บทความสร้างสรรค์

3.4 บทความปริทัศน์

3.5 บทความวิจารณ์หนังสือ

3.6 บทความอื่นๆ

ทั้งนี้บทความต้องเป็นผลงานใหม่ที่ยังไม่เคยพิมพ์เผยแพร่ในสื่อใด ๆ มาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสารหรือสิ่งพิมพ์อื่น

4. การส่งบทความ

4.1 กรุณาส่งบทความของท่าน และชำระค่าธรรมเนียมการตีพิมพ์บทความ ในอัตราบทความละ 3,000 บาท ตามช่องทางที่ระบุไว้ใน https://so13.tci-thaijo.org/index.php/MusBSRU/ และหากมีข้อสงสัยเพิ่มเติมสามารถติดต่อวารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ ตามที่อยู่ข้างล่างนี้

กองบรรณาธิการวารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ
วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
เลขที่ 1061 ซ.อิสรภาพ 15 แขวงหิรัญรูจี เขตธนบุรี กรุงเทพฯ 10600
E-Mail: musicjournal.bsru@gmail.com
โทรศัพท์ : 02-473-7000 ต่อ 2100

4.2 ทุกบทความที่ตีพิมพ์จะได้รับการกลั่นกรองจากกองบรรณาธิการ และผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกที่มีองค์ความรู้และเชี่ยวชาญในสาขาวิชานั้น โดยไม่ได้สังกัดเดียวกับผู้เขียน อย่างน้อย 3 คน ซึ่งผู้ประเมินจะไม่ทราบว่าใครเป็นผู้พิจารณา ทั้งนี้กองบรรณาธิการจะนำส่งผลการประเมินให้แก่ผู้เขียนเพื่อให้ผู้เขียนปรับปรุงแก้ไขหรือเพิ่มเติมบทความก่อนตีพิมพ์ตามแต่กรณี

4.3 บทความที่ได้รับการตีพิมพ์จะได้รับการเผยแพร่ในรูปแบบวารสารอิเล็กทรอนิกส์ใน https://so13.tci-thaijo.org/index.php/MusBSRU/

คำแนะนำการเตรียมต้นฉบับ

1. บทความทุกเรื่องต้องมีชื่อเรื่อง ชื่อผู้เขียนทุกคน บทคัดย่อ คำสำคัญทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ในบทความวิจัย บทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์ บทความปริทัศน์ บทความวิจารณ์หนังสือ และบทความอื่น ๆ

2. ต้นฉบับของบทความที่จัดส่ง มีความยาวของบทความรวมตัวอย่าง ภาพประกอบ โน้ตเพลง บรรณานุกรม และอื่น ๆ ไม่เกิน 18 หน้ากระดาษ B5 ให้ตั้งค่าหน้ากระดาษเว้นระยะด้านบน 3.5 ซ.ม. ด้านล่าง 2.5 ซ.ม. ด้านซ้าย 3.5 ซ.ม. และด้านขวา 2.5 ซ.ม. ใช้แบบอักษร TH SarabunPSK ตลอดทั้งบทความ และมีส่วนประกอบของบทความที่สำคัญตามลำดับ ดังนี้

2.1 ชื่อเรื่อง (Title) ใช้อักษรตัวหนา ขนาด 18 pt จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษตัวพิมพ์ใหญ่ มีความยาวพอสมควรกับหน้ากระดาษ

2.2 ชื่อผู้เขียน (Author) ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดต่อจากชื่อเรื่องชิดขวา ระบุข้อมูลชื่อ – นามสกุลจริง ของผู้เขียน หากมีผู้เขียนร่วมจะต้องระบุให้ครบถ้วนถัดจากชื่อผู้เขียนหลักทุกรายการ

2.3 บทคัดย่อ (Abstract) ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt ความยาวไม่ควรเกิน 1 หน้ากระดาษ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (แยกภาษาไทย 1 หน้า และภาษาอังกฤษ 1 หน้า) จำกัดจำนวนคำอยู่ที่ไม่เกิน 250 คำ และจะต้องพิมพ์คำสำคัญ (Keywords) ใต้บทคัดย่อของภาษานั้นๆ จำนวนไม่เกิน 3 คำ

2.4 ที่อยู่และสังกัดของผู้เขียน (Affiliation) ใช้อักษรขนาด 12 pt ในรูปของเชิงอรรถใต้บทคัดย่อ โดยระบุการศึกษาขั้นสูงสุดหรือตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และสังกัดของผู้เขียน ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ พร้อมทั้งระบุ E-Mail ของผู้ประพันธ์บรรณกิจด้วย

2.5 เนื้อหา (Content) ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt การจัดแนวพิมพ์ตามความเหมาะสมกับภาษาที่ใช้ และหากเป็นบทความจากรายงานวิจัยหรือวิทยานิพนธ์ ควรมีเนื้อหาที่ครอบคลุมในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่ บทนำ วัตถุประสงค์ของการวิจัย ประโยชน์ที่ได้รับ ขอบเขตของการวิจัย วิธีดำเนินการวิจัย ผลการวิจัย อภิปรายผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ วันและสถานที่การจัดแสดง (ถ้ามี) ตัวเลขอารบิคเท่านั้น และหากเป็นบทความที่ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัย ให้ระบุชื่อของแหล่งทุนในส่วนของกิตติกรรมประกาศตามเงื่อนไขการรับทุน

2.6 บรรณานุกรม (Bibliography) ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้าย โดยบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันจะต้องย่อเข้าไป 8 ช่วงตัวอักษร (1 Tab) มีรายการอ้างอิงในเนื้อหาตรงกับรายการอ้างอิง ท้ายบทความครบถ้วนทุกรายการ **ซึ่งรายการอ้างอิงที่เป็นผลงานในภาคภาษาไทยจะต้องแปลเป็นภาษาอังกฤษด้วยวิธีการที่กำหนดทุกรายการ** (รายละเอียดเรื่องการอ้างอิงตามเอกสารรูปแบบการพิมพ์เอกสารอ้างอิงและบรรณานุกรมที่กำหนด)

2.7 การเขียนบรรณานุกรมตามแนวเอพีเอ (APA - American Psychological Association : APA 7th) บรรณานุกรมไม่ควรมีน้อยกว่า 5 แหล่ง และรวมทั้งหมดไม่เกิน 1 หน้ากระดาษ B5

3. ถ้ามีรูปภาพ/ตารางประกอบ ควรมีภาพที่ชัดเจน ระบุชื่อไฟล์และเรียงลำดับหมายเลขชื่อไฟล์ตรงกับรูปในบทความ ไฟล์รูปชนิด TIFF หรือ JPEG ความละเอียดไม่น้อยกว่า 300 dpi ขนาดไฟล์ละไม่เกิน 2 MB)

รูปแบบการพิมพ์เอกสารอ้างอิงและบรรณานุกรม

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ ตั้งแต่ในปีที่ 7 เป็นต้นไป มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการจัดพิมพ์เอกสารอ้างอิงและบรรณานุกรมเป็นข้อมูลภาษาอังกฤษ และจะพัฒนาคุณภาพการดำเนินงานในประเด็นต่างๆ เพื่อรองรับการผลักดันเพื่อเข้าสู่ฐานข้อมูลอาเซียน (ACI) ดังนั้น กองบรรณาธิการวารสารฯ จึงกำหนดรูปแบบการเขียนบรรณานุกรมรายการอ้างอิงที่เป็นผลงานในภาคภาษาไทยจะต้องแปลเป็นภาษาอังกฤษด้วยวิธีการที่กำหนดทุกรายการ ซึ่งมีรูปแบบการเขียนเอกสารดังนี้

1. กำหนดให้ใช้รูปแบบการอ้างอิงแบบ APA 7th (American Psychological Association)
2. รายการอ้างอิงผลงานในภาคภาษาไทยในบรรณานุกรมจะต้องแปลเป็นภาษาอังกฤษด้วยวิธีการที่กำหนดทุกรายการ โดยจัดเรียงคู่กัน คือ เรียงบรรณานุกรมภาษาอังกฤษขึ้นก่อน และตามด้วยบรรณานุกรมภาษาไทย และให้เรียงลำดับโดยยึดตัวอักษรภาษาอังกฤษก่อน-หลัง
3. ชื่อเรื่อง (Title) จะต้องทำให้เป็น Thai Romanization (การถอดอักษรไทยเป็นอักษรโรมัน) และต้องให้ข้อมูลหรือแปลชื่อเรื่องดังกล่าวเป็นภาษาอังกฤษในวงเล็บเหลี่ยม [...]
4. การแปลงเป็น Thai Romanization นั้นจะยึดตามหลักสากลโดยใช้เกณฑ์ของ Library of congress สามารถศึกษารายละเอียดได้ที่ website : https://www.loc.gov/catdir/cpso/roman.html
5. สำหรับการเขียน Thai Romanization แนะนำให้ใช้โปรแกรมแปลงสาส์น ที่พัฒนาโดย NECTEC website : http://164.115.23.167/plangsarn/index.php

---

การอ้างอิงในเนื้อหา

คำชี้แจง : เครื่องหมาย / หมายถึง การเว้นวรรค หรือเคาะ 1 ครั้ง

1. การอ้างอิงในเนื้อหาใช้ระบบนาม-ปี (Name-year Reference)

การอ้างอิงแทรกในเนื้อหา ให้ใส่ชื่อสกุลผู้แต่งและปีที่พิมพ์เป็น ค.ศ. (กรณีผู้แต่งเป็นคนไทยระบุเฉพาะนามสกุลเป็นภาษาอังกฤษ และปรับปี พ.ศ. ที่พิมพ์เป็น ค.ศ.

ตัวอย่างการอ้างอิงในเนื้อหา

อ้างอิงแบบเดิม : พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์ (2563 : 110-111) กล่าวว่า บทบาทของนักดนตรีบำบัด...
อ้างอิงแบบใหม่ : Kaenampornpan (2020 : 110-111) กล่าวว่า บทบาทของนักดนตรีบำบัด...
อ้างอิงแบบเดิม : ...ต้องตระหนักถึงบทบาทของตนเอง (พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์, 2563 : 110-111)
อ้างอิงแบบใหม่ : ...ต้องตระหนักถึงบทบาทของตนเอง (Kaenampornpan, 2020 : 110-111)

1.1 กรณีผู้แต่ง 1 คน

สกุล/(ปี/:/หน้า) หรือ (สกุล,/ปี/:/หน้า)

ตัวอย่าง

Kaenampornpan (2020 : 110-111) กล่าวว่า ....
..........ต้องตระหนักถึงบทบาทของตนเอง (Kaenampornpan, 2020 : 110-111)

1.2 กรณีผู้แต่ง 2 คน

สกุล/&/สกุล/(ปี/:/หน้า) หรือ (สกุล/&/สกุล,/ปี/:/หน้า)

ตัวอย่าง

Sutthasart & Thongsuddhi (2020 : 11) กล่าวว่า ....

...วิธีการค้นหาคำตอบในสิ่งที่สงสัย ซึ่งเป็นคำตอบที่น่าเชื่อถือ (Sutthasart & Thongsuddhi, 2020: 11)

1.3 กรณีผู้แต่ง 2 คนขึ้นไป

สกุล/et/al./(ปี/:/หน้า) หรือ (สกุล/et/al.,/ปี/:/หน้า)

ตัวอย่าง

Patphol et al. (2022 : 15) กล่าวว่า ....

...ช่วยเสริมสร้างทักษะการเรียนรู้แบบนำตนเองเชิงสร้างสรรค์ (Patphol et al., 2022 : 15)

2. บรรณานุกรม (Bibliography)

การเขียนบรรณานุกรมใช้รูปแบบของ APA 7th (American Psychology Association) ดังตัวอย่างตามชนิดของเอกสารดังนี้

2.1 หนังสือ

นามสกุล,/ตัวอักษรตัวแรกของชื่อต้น./(ปีที่พิมพ์)./*ชื่อเรื่อง.*/ครั้งที่พิมพ์./สถานที่พิมพ์/:/สำนักพิมพ์.

Author,/A./(Year)./*Title of book.*/Place/:/Publisher.

ผู้แต่งเป็นคนไทย

Author,/A./(Year)./*Romanized Title*/[Translated Title]./Place/:/Publisher.

ตัวอย่างต้นฉบับภาษาไทย

พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์. (2563). *เส้นทางสู่ดนตรีบำบัดในประเทศไทย.* ขอนแก่น : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

ตัวอย่างแปลภาษาอังกฤษ

Kaenampornpan, P. (2020). sēnthāng sū dontrī bambat nai prathēt Thai [My Music Theory Journey in Thailand]. KhonKaen : Khon Kaen University Press.

2.2 บทความในวารสารแบบรูปเล่ม/อิเล็กทรอนิกส์ที่ไม่มีเลข DOI

นามสกุล,/ตัวอักษรตัวแรกของชื่อต้น./(ปีที่พิมพ์)./ชื่อบทความ./*ชื่อวารสาร.*/ปีของ ///////วารสาร(ฉบับที่),/เลขหน้า. Author,/A./(Year). Romanized Title of article [Translated Title of article]. ///////*Title of Journal,* volume(issue), page-numbers.

ตัวอย่างต้นฉบับภาษาไทย

เพียวพันธ์ เทวงษ์รักษา และ ดนีญา อุทัยสุข. (2567). การศึกษาพฤติกรรมการเรียนรู้ของนักเรียนในกิจกรรมวงโยธวาทิต. *วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ.* 6(1), 16-33.

ตัวอย่างแปลภาษาอังกฤษ

Thewongraksa, P., & Udtaisuk, D. (2024). kānsưksā phrưttikam kānrīanrū khō̜ng nakrīan nai kitčhakam wong yōthawāthit [A Study to Learning Behaviors of Students in Marching Band Activities]. *Bansomdej Music Journal.* 6(1), 16-33.

2.3 บทความในวารสาร อิเล็กทรอนิกส์ (มีเลข DOI)

นามสกุล,/ตัวอักษรตัวแรกของชื่อต้น./(ปีที่พิมพ์)./ชื่อบทความ./*ชื่อวารสาร.*/ปีของ ///////วารสาร(ฉบับที่),/เลขหน้า./https://doi.org/เลขdoi Author,/A./(Year). Romanized Title of article [Translated Title of article]. ///////*Title of Journal,* volume(issue), page-numbers./https://doi.org/doi

ตัวอย่างต้นฉบับภาษาไทย

อดิวัชร์ พนาพงศ์ไพศาล และนิพัต กาญจนะหุต. (2567). พัฒนาการของเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลในประเทศไทย. *วารสารดนตรีรังสิต.* 19(1), A0202 (13หน้า). https://doi.org/10.59796/rmj.V19N1.2024.A0202

ตัวอย่างแปลภาษาอังกฤษ

Panapongpaisarn, A., & Kanchanahud, N. (2024). phatthanākān khō̜ʻong flek si bi laʻō̜ ngō̜ sō̜m bi lō̜ nai prathēt Thai [The Development of Flexible Ensemble in Thailand]. *Rangsit Music Journal.* 19(1), A0202 (13page). https://doi.org/10.59796/rmj.V19N1.2024.A0202

2.4 วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิตและวิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต

นามสกุล,/ตัวอักษรตัวแรกของชื่อต้น./(ปีที่พิมพ์)./*ชื่อวิทยานิพนธ์หรือดุษฎีนิพนธ์.*/ ///////Master’s thesis หรือ Doctoral dissertation./สถาบันการศึกษา. Author,/A./(Year)./*Romanized Title of dissertation*/[Translated Title of ///////dissertation]./Doctoral dissertation or Master's thesis. University.

ตัวอย่างต้นฉบับภาษาไทย

เกวลี พุกป้อม. (2565). *แนวทางการพัฒนาคุณภาพเนื้อเสียงไวโอลินด้วยวิธีการเลียนแบบสำหรับนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษา.* วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ตัวอย่างแปลภาษาอังกฤษ

Pukpom, K. (2022). *nǣothāng kānphatthanā khunnaphāp nư̄a sīang wai ʻōlin dūai withīkān līan bǣp samrap nakrīan ra dap namat yom sưksā* [Guideline for Violin Tone-Quality Development Using Learning through Modeling for High-School Students]. Master of Education. Chulalongkorn University.

2.5 เว็บไซต์

นามสกุลผู้แต่ง,/ตัวอักษรตัวแรกของชื่อต้น./ (ปี, เดือน/วันที่เผยแพร่)./*ชื่อบทความ./* ///////ชื่อเว็บไซต์./URL Author,/A./ (Year, Month date). *Romanized Title* [Translated Title]. URL * กรณีที่ไม่มีวันที่เผยแพร่ปรากฏ ให้ใส่ (n.d.) * กรณีที่มีปรากฏเฉพาะ พ.ศ. หรือ ค.ศ. ให้ใส่แค่ (ปี) เท่านั้น * กรณีชื่อผู้เขียนและชื่อเว็บไซต์เป็นชื่อเดียวกัน ให้ตัดชื่อเว็บไซต์ออก

ตัวอย่างต้นฉบับภาษาไทย

กฤษฎา หุ่นเจริญ. (2559, ธันวาคม 26). *10 เรื่องที่เด็กออทิสติกอยากให้คุณรู้.* https://www.gotoknow.org/blog/music-krupu

ตัวอย่างแปลภาษาอังกฤษ

Huncharoen, G. (2016, December 26). *sip rư̄ang thī kọ̄ ʻathi sati kọ̄ yāk hai khun rū* [10 stories about children with autism] https://www.gotoknow.org/blog/ music-krupu

2.6 การสัมภาษณ์(Interview)

นามสกุล,/ตัวอักษรตัวแรกของชื่อต้นของผู้ให้สัมภาษณ์./ตำแหน่ง(ถ้ามี)./*สัมภาษณ์./* ///////ปี,/วัน/เดือนที่ทำการสัมภาษณ์) Author,/A./Position(if any)./*Interview./* Year,/date/Month).

ตัวอย่างต้นฉบับภาษาไทย

ชูชาติ พิณพาทย์. หัวหน้าสาขาวิชาการสอนนาฏยสังคีต มหาวิทยาลัยบูรพา. *สัมภาษณ์.* (2564, 7 มกราคม)

ตัวอย่างแปลภาษาอังกฤษ

Pinpart, P. Head of music and dance teaching, Burapha University. *Interview.* (2021, 7 January)