

กลวิธีการเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของครูสอน วงฆ้อง กรณีเพลงแขกมอญสามชั้น

Gongwongyai solo technique of Son Wonggong the case of Gakmon-Samchan

วิชา ศรีผ่อง¹, ปราโมทย์ ด่านประดิษฐ์²

Wicha Sriphong, Pramote Danpradit

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์วิเคราะห์กลวิธีการเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญสามชั้น บรรเลงโดยครูสอน วงฆ้อง โดยเจาะจงศึกษาจากแถบบันทึกเสียงซึ่งบรรเลงโดยครูสอน วงฆ้อง ณ ห้องบันทึกเสียงนวน้อยในโครงการ บันทึกฝีมือครูอาวุโสของกรมศิลปากร ทำการบันทึกและตรวจสอบโน้ต เพื่อวิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงตาม กรอบเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ฆ้องวงใหญ่ (2553) ทำการศึกษาระหว่างปี พ.ศ. 2561-2563 ได้ผลการวิจัยดังนี้

ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญสามชั้นทั้งหมด 18 จังหวะหน้าทับหรือ 72 บรรทัด พบกลวิธีการ บรรเลงฆ้องวงใหญ่ที่โดดเด่น คือ กลุ่มการตีประคบบมือ ครูสอนใช้มือขวาตีเสียงโหม่งมากที่สุดและใช้เสียง หนอนน้อยที่สุด ส่วนมือซ้ายใช้การประคบบมือเสียงดังมากที่สุดและใช้เสียงติดกับเสียงตีดน้อยที่สุด นอกจากนี้ พบว่าการตีสลับจำนวนมากที่สุด รองลงมาคือ การกรอ การไขว้และการกวาด ตามลำดับ ส่วนการตีกระทบคู่พบ พบว่าใช้คู่ 8 มากที่สุดและใช้คู่ 9 คู่ 10 คู่ 11 จำนวนหนึ่ง ทั้งนี้จุดเด่นของเพลงแขกมอญสามชั้นมีลักษณะทำนอง ที่เหมือนกันในท้ายแต่ละท่อน ส่งผลให้การประดิษฐ์ทางเดี่ยวที่แตกต่างกันออกไป

คำสำคัญ: กลวิธี / เดี่ยวฆ้องวงใหญ่ / สอน วงฆ้อง

Abstract

This paper aims to analyze *Gongwongyai* solo technique of Gakmon Samchan by *Son Wonggong*, in which it was recorded and played by *Son Wonggong* at the Nuannoi Voice Recording Room of the senior teacher skill project of the Fine Arts Department. Transcription In order to analyze the strategy of playing according to the standard criteria of Thai music *Gongwongyai* (2010). Conducting the study between the years A.D.2018-2020, the results analyzed as follows.

¹นักศึกษา คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี

²อาจารย์ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี

Gongwongyai solo in Gakmon Samchan, all 18 rhythmic temples or 72 lines. Found *Gongwongyai solo* technique that is outstanding *Prakrbmuua* hit group *Son Wonggong* used his right hand to hit *Nong* the most and *Nod* was the least. The left hand uses the most polished *Ting* and the least *Te* sound with *Ted*. In addition, it found that *Sabud* hit the most, followed by *Gro*, *Kwai* and *Kwad* respectively. As for *Kratob-Ku*, it was found that the pairs used *Ku* 8 the most and used *Ku* 9, 10, 11 less. However, *Gakmon Samchan* has the same melody at the end of each part of the song, resulting in a different solo creation.

Keyword: Technique; Gongwongyai Solo; Son Wonggong

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ศิลปินเพลงไทยคนสำคัญในรอบ 200 ปี ซึ่งพิชิต ชัยเสรี (ในพจนพิศ อมาตยกุล และคนอื่นๆ, 2532) ได้กล่าวถึงครูช้องคนสำคัญท่านหนึ่งคือ นายสอน วงษ์อ่อง เป็นบุตรของนายชันและนางน้อม เกิดเมื่อวันที่ 17 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2445 ที่บ้านเจ้าเจ็ด จังหวัดอยุธยา ท่านเป็นศิษย์ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) หน้าที่การงานของครูสอน วงษ์อ่อง เริ่มต้นตั้งแต่เจ้าพระยาธรรมิกราชภิบาลดี เสนาบดีกระทรวงวังในรัชกาลที่ 6 ไปขอตัวมาเป็นคนช้องประจำวงปี่พาทย์ที่บ้านของท่าน ครั้นอายุครบเกณฑ์ทหาร ก็เข้ารับราชการเป็นทหารรักษาวัง พันราชการทหารแล้วจึงเข้าถวายตัวเป็นมหาดเล็กในกรมปี่พาทย์และโขนหลวง หลังเปลี่ยนแปลงการปกครองแล้วจึงได้โอนมาสังกัดกรมศิลปากรจนเกษียณอายุราชการ และได้รับการจ้างต่อให้เป็นครูพิเศษในวิทยาลัยนาฏศิลป์ จนถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 10 มกราคม 2518 ด้วยโรคหัวใจเฉียบพลันมีอายุได้ 74 ปีโดยท่านมีความสามารถทางดนตรีของครูสอน วงษ์อ่อง นั้นท่านสามารถเล่นเครื่องปี่พาทย์ได้อย่างดีหลายเครื่องมือยกเว้นปี่ แต่ที่พิเศษคือช้องวงใหญ่ จนถึงกับพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ตรัสพระราชทานนามสกุลให้ว่า “วงษ์อ่อง” เพราะตีช้องดี มีความแม่นยำเป็นเลิศในคุณสมบัติของช้องวงใหญ่ คือ แม่นเพลง แม่นปุม และแม่นจังหวะ นอกจากนี้ครูสอนยังได้สมญาว่าเป็น “ตู้เพลง” ของวงการดุริยางค์ไทย เพราะไม่ว่าจะเรียกถามเพลงใด อันมีมาแต่โบราณ ท่านสามารถบรรเลงครบจนถ้วนทุกครั้งไม่มีพลาด เสมือนหนึ่งค้นหาหนังสือในตู้เก็บหรือจ่อเข็มลงบนแผ่นเสียงฉะนั้น ครูสอนเคยเล่าให้ผู้เขียนฟังว่ามีศาสตราจารย์ทางดนตรีจากประเทศอังกฤษท่านหนึ่งเดินทางมาประเทศไทย และได้มาติดต่อขอให้ครูสอนตีช้องให้ฟัง เมื่อท่านตีจบ ศาสตราจารย์ผู้นั้นได้กล่าวชื่นชมว่า ดนตรีไทยเป็นสิ่งแสดงให้เห็นว่า ประเทศไทยเป็นชาติที่มีอารยธรรมรุ่งเรืองมาก่อนตะวันตก ขอให้รักษาแนวทางดนตรีอันวิเศษนี้ไว้ให้จงดี อย่าให้อิทธิพลของตะวันตกมาปิดเบียนให้เสียรูปไปดังเช่นประเทศทั้งหลายในเอเชีย ผลงานการบรรเลงของครูสอน วงษ์อ่อง มีมากมายอาทิ เตียวช้องใหญ่เพลง นกขมิ้น ต่อยรูป ดอกไม้ไทร อาเหีย สุดสงวน นารายณ์แปลงรูป ฉิ่งมุล่ง และทยอยเดี่ยว (แต่งร่วมกับพระยาเสนาะดุริยางค์) เตียวระนาดเอกเพลง ลาวแพน ทยอยเดี่ยว เป็นต้น

ลักษณะของเพลงแขกมอญ ภาษา ด่านประดิษฐ์ (2543) อธิบายถึงลักษณะและประวัติเพลงแขกมอญว่า เป็นผลงานการประพันธ์ของพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือครุมีแขก ศิลปินราชสำนักพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว กรมพระราชวังบวรในรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ได้แต่งขยายขึ้นเป็นอัตราสามชั้น จากทำนอง 2 ชั้น ของเก่าครั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เป็นเพลงหน้าทับปรบไก่มี 3 ท่อน ๆ ละ 6 จังหวะหน้าทับ การประพันธ์แนวทำนองเป็นทางพื้น ในรูปแบบของเพลงสามชั้น ซึ่งเป็นรูปแบบการประพันธ์ที่แปลกใหม่และได้รับความนิยมตามยุคสมัย เพราะตั้งแต่กรุงศรีอยุธยานั้นมีการประพันธ์ในรูปแบบของเพลงอัตรา 2 ชั้นและอัตราชั้นเดียวเท่านั้น ไม่ปรากฏว่ามีเพลงใดที่ประพันธ์บทเพลงในอัตราสามชั้น เพลงแขกมอญ นับว่าเป็นผลงานการประพันธ์ที่แสดงถึงพัฒนาการในการปรับเปลี่ยน การสร้างสรรค์ผลงานเพลงไทย เป็นแรงบันดาลใจให้ผู้ประพันธ์ปรับปรุงเพลงแขกมอญขึ้น นับตั้งแต่นำบทเพลงของเก่ามาแต่งขยายด้วยชั้นเชิงการประพันธ์ที่แยบยล จนกลายเป็นผลงานอมตะที่พัฒนามาจนเกิดเป็นบทเพลงแขกมอญรูปลักษณะต่างๆ ที่ใช้กันในวงดนตรีไทย เช่น เพลงเรื่องแขกมอญ เพลงโหมโรงแขกมอญ เพลงแขกมอญเถา และเพลงเดี่ยวแขกมอญ สำหรับเครื่องดนตรีไทยหลายชนิด สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นดนตรีชนชาติที่เจริญแล้วด้วยศาสตร์ชั้นสูง อาทิ เพลงช้าเรื่องแขกมอญ มีดังนี้ เริ่มด้วยเพลงอัตรา 2 ชั้น จังหวะหน้าทับปรบไก่ ต่อด้วยเพลงจังหวะหน้าทับสองไม้ ออกเพลงเร็วซึ่งเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียวและจบลงด้วยเพลงลาดังภาพ

เพลงปรบไก่ อัตราสองชั้น	เพลงสองไม้ อัตราสองชั้น	เพลงเร็ว อัตราชั้นเดียว	จบด้วยเพลงลา อัตราสองชั้น
1. เพลงแขกมอญ	1. เพลงแขกโอด 2. เพลงแขกลพบุรี 3. เพลงจำปานารี	1. เพลงธณีร้องไห้	เพลงลา

ส่วนโหมโรงแขกมอญ จัดอยู่ในประเภทเพลงโหมโรงเสภา นิยมบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ซึ่งเป็นไป ตามข้อกำหนดของการบรรเลงเพลงโหมโรงเสภาดังกล่าวไว้ข้างต้น เพลงโหมโรงแขกมอญนั้น เป็นผลงานการประพันธ์ของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เมื่อปี พ.ศ. 2474 เป็นเพลงโหมโรงเสภาสำหรับประชันวงกันระหว่างลูกศิษย์ชั้นกลางของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ทำนองที่ประพันธ์ขึ้นนี้เป็นทำนองหลัก (สูงขึ้นอีก 3 เสียง) ปรับลีลาทำนองและเสียงกลมกล่อม สามารถใช้ทั่วทุกเสียงดนตรี และยังบ่งถึงสำเนียงต่างๆ ได้อย่างชัดเจน ถ้าท่านฟังแล้วสังเกต (มนตรี ตราโมท, 2523, น. 88) การบรรเลงเพลงโหมโรงแขกมอญนั้นเป็นเพลงที่ไม่ต้องมีเพลงมาต่อท้ายเพราะเป็นบทเพลง 3 ท่อน มีความยาวพอสมควร มีลีลาของทำนองถูกต้องตามความนิยมของการประพันธ์บทเพลงโหมโรงเสภาคือ ท่อนที่ 1 มีลีลาทำนองเป็นทางพื้น เปิดโอกาสให้นักดนตรีได้สร้างสรรค์สำนวนกลอนตามความคิดอิสระของตนได้เต็มที่ ส่วนท่อนที่ 2 และ 3 ทำหน้าที่เสมือนเป็นอีกเพลงหนึ่ง มีลีลาทำนองเป็นลูกล่อลูกขัด เหมาะสมกับลักษณะเพลงโหมโรงเสภา ในบางครั้งมีวิธีการบรรเลงที่แปลกออกไปอีกคือ มีการบรรเลงลักษณะเพลงเดี่ยวโดยใช้บทเพลงท่อนที่

3 มาบรรเลงเป็นทางเดียว นำเสนอเป็นการเดี่ยวรอบวงด้วยเครื่องดนตรีทุกชนิดในวงปี่พาทย์ กรณีผู้ปรับวงต้องการให้ท่อนที่ 3 เป็นการบรรเลงเป็นทางเดียวรอบวง จะต้องบรรเลงให้โลดโผน พิสตารตามรูปแบบของการบรรเลงเพลงเดียว

เพลงแขกมอญเถา เป็นผลงานการประพันธ์ของคีตกวีหลายท่านต่อเนื่องกัน กล่าวคือ พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ได้นำเพลงแขกมอญอัตรา 2 ชั้นของเก่าประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 3 ท่อนๆ ละ 6 จังหวะ มาแต่งขยายขึ้นเป็นอัตราสามชั้น โดยแต่งเป็นทางพื้นธรรมดาและทางเดียวสำหรับบรรเลงอวดฝีมือของนักดนตรี ต่อมาในปี พ.ศ. 2476 นายมนตรี ตราโมท ได้นำเพลงแขกมอญ 2 ชั้นของเก่ามาดัดแปลงเป็นอัตราชั้นเดียว พร้อมทั้งนำทำนองสามชั้นของพระประดิษฐไพเราะและทำนอง 2 ชั้นของเก่า มารวมบรรเลงและขับร้องเป็นเพลงเถา จนเป็นที่นิยมแพร่หลาย ในอัตราชั้นเดียวนอกจากนายมนตรี ตราโมท แล้วยังมีท่านอื่นๆ ที่ประพันธ์ไว้อีกหลายทางด้วยกัน ได้แก่ ทางของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ทางของท่านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล และสุดท้ายทางที่นิยมบรรเลงกันในหมู่นักดนตรีในปัจจุบันเป็นทางของนายมนตรี ตราโมท (มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุลตัญญ์, 2523, น. 289-290)

ชื่อของเพลงแขกมอญมิได้หมายถึง เพลงที่มีสำเนียงแขกและสำเนียงมอญอยู่ด้วยกันดังชื่อเพลงสำเนียงต่างๆ ทั่วไปแต่ “แขก” ในที่นี้หมายถึงเพลงเร็วและมอญ เป็นชื่อของเพลงเรื่องชนิดหนึ่ง การบรรเลงเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าหรือสองไม้นั้น ต้องสิ้นสุดลงด้วยเพลงเร็ว จบลงลาทุกครั้งไป แต่ในกระบวนเพลงเร็วนี้ก็มีอีกหลายเพลง โบราณจึงเรียกรวมกันว่า แขก แล้วต่อด้วยชื่อของเรื่องนั้นๆ เช่น แขกจีนแสบ ก็หมายถึงเพลงเร็วในเรื่องจีนแสบ เป็นต้น (พิชิต ชัยเสรี, 2536, น. 57) การบรรเลงแขกมอญนั้น ยากในเรื่องการเดินสำนวนกลอนเป็นทางเดียว เพราะเพลงแขกมอญนี้มีความยาวถึง 3 ท่อน แต่ละท่อนมีความยาว 6 จังหวะ ซึ่งในจังหวะที่ 6 ของทุกท่อน ทำนองหลักจากทางฆ้องวงใหญ่จะซ้ำกันในลักษณะที่เป็น “เท่าของเพลง” ทำให้ผู้บรรเลงต้องเลือกประดิษฐ์ทางเดียวที่ไม่ซ้ำกันในแต่ละท่อนและบรรเลงท่อนละ 2 รอบ ดังนั้นเท่าของเพลงส่วนนี้จึงเป็นจุดเด่นของเพลง ดังภาพผังโครงสร้างเพลง (กฤษฎา ด้านประดิษฐ์, 2543)

ท่อนที่ 1	ท่อนที่ 2	ท่อนที่ 3
จังหวะที่ 1 – 5	จังหวะที่ 1 – 5	จังหวะที่ 1 – 5
เท่า จังหวะที่ 6	เท่า จังหวะที่ 6	เท่า จังหวะที่ 6

ฆ้องและฆ้องวงในภูมิภาคแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้หรืออุษาคเนย์ มีความเป็นมาต่อเนื่องยาวนาน ดังมีหลักฐานการขุดค้นพบฆ้อง กลองมโหระทึกทั่วพื้นภูมิภาค โดยเฉพาะพบภาพปูนปั้นารอบผนังปราสาทนครวัด ในจังหวัดเสียมเรียบของราชอาณาจักรกัมพูชา พบหลักฐานในศิลาจารึกหลักที่ 8 เขาสุมนกูฏ พ.ศ.1911 ด้านที่ 2 กล่าวว่า ...*ดุริยาพาทยพิณ ฆ้องกองเสียงดังพอดังดิน...* และจารึกหลักที่ 106 วัดช้างล้อม พ.ศ. 1927 ...*แต่งหุ้งจ้งหันพระเจ้า พาทยค์หนึ่ง ให้ข้าสองเรือนตีบำเรอแก่พระเจ้า ฆ้องสองอัน กลองสามอัน แตร ลังซ์ เขาควาย...* (มานุษยวิทยาสลีนธร, 2562) ดังนั้นจึงชัดเจนว่า ฆ้อง มีมาก่อนพุทธศตวรรษที่ 17 และมีในคู่สังคัมสุโขทัย โดยมีพัฒนาการในเชิงศิลปวัฒนธรรมจากรุ่นสู่รุ่นผ่านกระบวนการสืบทอด

อันแสดงถึงความเจริญของชาวสยาม มีรูปลักษณะที่หลากหลายแต่ ต่างก็ทำมาจากโลหะผสมเพื่อให้เสียง มีความก้องกังวานและนำไปใช้ในจุดประสงค์ที่แตกต่างกันไป เช่น ในเชิงพิธีกรรมและเพื่อความบันเทิงใจ ตกทอดมาในสมัยกรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรีและกรุงรัตนโกสินทร์ตามลำดับ สำหรับฆ้องวงใหญ่ของไทย เป็นเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง พัฒนามาจากฆ้องเดี่ยว ฆ้องคู่ ฆ้องราว กระทั่งปรากฏรูปลักษณะที่ สมบูรณ์เป็นฆ้องวง ลูกฆ้องผูกเรียงอยู่บนตัวร้านฆ้องซึ่งทำด้วยหวายประกอบยึดติดกับลูกมะหวดและใบโชน ซึ่งทำด้วยไม้เบญจพรรณ วงฆ้องใช้หวายดัดโค้งเป็นวงล้อมไปเกือบรอบตัวคนนั่งตี เรียกว่า ร้าน เปิดช่องไว้ สำหรับเป็นทางเข้าด้านหลังคนตี ลูกฆ้องวงใหญ่มี 16 ลูก ขนาดตั้งแต่ใหญ่ไปหาเล็ก เรียงลำดับ ตั้งแต่เสียง ต่ำไปหาเสียงสูง ดนตรีที่มั่นคงใช้ไม้ตี 2 ชนิดคือ ไม้ฉมและไม้หนัง ตีลงบนลูกฆ้องให้เกิดเสียงที่มีความไพเราะ ไปตามทำนองเพลงต่างๆ (ประดิษฐ์ อินทนิล, 2537) ใช้บรรเลงทำนองหลักของเพลง ผู้ที่หัดเป่าพาทย์ควร เริ่มหัดตีฆ้องวงใหญ่ก่อนเพื่อจะได้วางรากฐานทางดนตรี ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักของวงพาทย์สำหรับ กลวิธีการกรอ เป็นวิธีการบรรเลงโดยทั่วไปของเครื่องดนตรีที่เป็นแบบฉบับ รวมไปถึงกลวิธีแบบการประคบ เสียงแต่ละโน้ตของเครื่องดนตรี ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับการใช้กลวิธีบางอย่างในดนตรีตะวันตก ส่วนของ ผู้ประพันธ์เพลงจะประพันธ์ลูกฆ้องขึ้นก่อนเพื่อให้เป็นทำนองหลักโดยบรรเลงด้วยฆ้องวงใหญ่ที่มีกลวิธีการ บรรเลงอย่างละเอียด โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลวิธีการกวาด เป็นกลวิธีของเครื่องดนตรีที่เป็นแบบฉบับและ มาแต่ดั้งเดิม ตามพจนานุกรมราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2542 (ราชบัณฑิต, 2546) ได้ให้ความหมายว่า เครื่องตีทำให้เกิดเสียงอย่างหนึ่งทำด้วยโลหะผสมทองเหลือง ทองแดงและสังกะสี รูปร่าง เป็นแผ่นวงกลม งอจุ่มลงรอบตัวเรียกว่า ฉัตร มีปุ่มตรงกลางสำหรับตี

การบรรเลงเดี่ยว บุญธรรม ตราโมท (2545, น. 72-73) อธิบาย การบรรเลงเดี่ยวว่าเป็นวิธีการ บรรเลงของเครื่องดนตรีประเภททำนอง ที่บรรเลงอย่างเดี่ยว โดยอาจมีเครื่องกำกับจังหวะประกอบ อาจบรรเลงทั้งเพลงหรือแทรกบางส่วนในเพลง ทั้งนี้มีความประสงค์อยู่ 3 ประการคือ

1. เพื่ออวดทาง คือ วิธีการทำนองเพลงที่มีความพลิกแพลง มีวิธีการโลดโผนตามความสมควรแก่ เครื่องดนตรีนั้นๆ
2. เพื่ออวดความแม่นยำ คือ จะต้องแม่นยำในการจดจำทำนองและ วิธีการบรรเลงทุกอย่างได้โดยไม่ผิดพลาด
3. เพื่ออวดฝีมือ คือ มีวิธีการบรรเลงต่างๆ ไม่ว่าจะโลดโผนหรือยากเพียงไร ก็สามารถบรรเลง ได้อย่างชัดเจน ถูกต้อง ทุกวรรคทุกตอน

นอกจากนี้ บุญช่วย โสวัตร (2531, น. 7) กล่าวในสุจิตัตถ มหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคลว่าเพลง ที่จะใช้เดี่ยวแสดงฝีมือนั้น จะต้องมีการเลือกเฟ้นทั้งเพลงที่จะบรรเลงและบุคคลที่จะมาบรรเลง เป็นปัจจัยต้นเหตุแห่งการนำมาพิจารณาเลือกเพลง เพื่อนำมาสร้างเพลงเดี่ยว โดยทั่วไปจะพิจารณาลักษณะ ต่างๆ ที่สำคัญดังนี้

1. เป็นเพลงที่มีสำนวนซ้ำกันมากๆ
2. เพลงที่มีปัญหาต่อการดำเนินสำนวนกลอน
3. เพลงที่มีการปรับ-เปลี่ยนระดับเสียงในตัว

4. เพลงที่มีความยาวมากๆ

5. เพลงที่เอื้อต่อการใช้ความสามารถในการเข้า-ออก ของจังหวะย่อย และหน้าทับ

สุรตัญชัย สิริวิวัฒนชัย (2549, น. 36) ได้สรุปเอกลักษณ์ของเพลงเดี่ยว ได้เป็นสองประเด็นได้แก่ ตามจุดประสงค์การประพันธ์ แบ่งเป็น 3 ลักษณะคือ 1) การประพันธ์ขึ้นเป็นทางพิเศษ สำหรับบรรเลงเฉพาะของเครื่องดนตรีประเภททำนอง โดยอาจบรรเลงตลอดทั้งเพลงหรือแทรกอยู่ส่วนใดส่วนหนึ่ง และอาจมีเครื่องกำกับจังหวะบรรเลงกำกับร่วมไปด้วย 2) บรรเลงในโอกาสพิเศษ และ 3) แสดงความสามารถแสดงไหวพริบปฏิภาณ และความแม่นยำของผู้ปฏิบัติ อีกลักษณะคือ ลักษณะของเพลงนำมาทำเป็นทางเดี่ยว แบ่งเป็น 3 ลักษณะคือ 1) ทางพื้น กล่าวคือมีเนื้อหาและทำนอง บรรเลงซ้ำและกลับต้น โดยซ้ำทำนองเดิมอันเป็นมูลเหตุให้ผู้ประพันธ์เลือกนำมาประดิษฐ์ทำนองเดี่ยวที่หลากหลาย 2) เป็นเพลงที่บรรเลงครบ 7 เสียง โดยจะเปลี่ยนบันไดเสียงในระหว่างท่อน ซึ่งในด้านการประพันธ์ทำนองจะประดิษฐ์ให้กลมกลืนได้ยากกว่าทำนองปกติ และ 3) เป็นเพลงลูกล่อลูกขัดและมีทำนองพลิกแพลงอยู่ในตัวเอง เมื่อนำมาคิดประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวยิ่งจะเพิ่มความวิจิตรพิสดารได้มากยิ่งขึ้น

จากที่กล่าวมาการบรรเลงที่เรียกว่า เดี่ยว จึงมีใช้หมายความว่า หมายถึงการบรรเลงเพียงคนเดียวเท่านั้น หากแต่เป็นการบรรเลงเครื่องดนตรีเพื่อนำเสนอทางเพลงที่แสดงศักยภาพสูงของผู้ประพันธ์และผู้บรรเลง ให้สอดคล้องกับความสัมพันธ์ตามเจตนาของผู้ประพันธ์หรือเรียบเรียงทางเดี่ยวนั้น ว่าท่านมีความมุ่งหมายอย่างไร ผู้บรรเลงจะต้องแสดงหรือถึงระดับขั้นของทักษะหรือฝีมือนั่นเอง จากการพัฒนาการทางเดี่ยว เมื่อเกิดการประชันดนตรีมากขึ้น นักดนตรีย่อมจะพัฒนาทางบรรเลงหมายถึงทำนองหลักหรือทางเปลี่ยน และกลวิธีการบรรเลง พออนุมานได้ว่า ลักษณะแนวคิดการเรียบเรียงทางเดี่ยว จากเอกสารต่างๆ ที่กล่าวมามีปัจจัยที่สัมพันธ์ต่อการเรียบเรียงทางเดี่ยวดังนี้

1. เลือกบทเพลงที่มีสำนวนหรือทางซ้องและทางเพลง หรือตัวเพลง มีโอกาส เปิดทางให้สร้างสรรค์มาก หมายถึง เป็นเพลงที่มีลักษณะซ้ำทำนอง เช่น เท้า ล้อ โยน ในบทเพลงมาก

2. ผู้สร้างสรรค์ เป็นระดับการสั่งสมประสบการณ์ของผู้ประพันธ์หรือผู้สร้างสรรค์ ที่จะคิดเพิ่มเติมหรือเชื่อมโยงทำนองพิเศษที่คิดสรรมาได้มากน้อย หรือเหมาะสมหรือไม่

3. การสร้างสรรค์หรือการเรียบเรียงทางเดี่ยวนั้นทำขึ้นในโอกาสใด เช่น การประชัน ประกวด หรือบรรเลงออกเพลง

4. ระดับความสามารถของผู้บรรเลง เป็นการวัดระดับทักษะของผู้บรรเลง ที่มีระดับความสามารถความเชี่ยวชาญต่อการบรรเลงเครื่องดนตรี จริงที่ว่าทางเดียวกันหากผู้บรรเลงมีทักษะที่สูงกว่าย่อมสร้างสรรค์การบรรเลงได้งดงามกว่าผู้หัดได้ไม่นาน

กลวิธีการบรรเลง เป็นปัจจัยสำคัญในการทำ ความเข้าใจต่อการพัฒนาระดับการบรรเลงเดี่ยว การอธิบายวิธีการบรรเลงจะต้องได้รับการอธิบายอย่างเป็นรูปธรรมมากขึ้น ดังนั้นเพื่อการสร้าง ความเข้าใจอย่างเป็นรูปธรรมด้านวิชาการดนตรีไทย การอธิบายกลวิธีการบรรเลงซ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญสามชั้น จึงเป็นปัญหาสำคัญของการถ่ายทอดทางเดี่ยว ทั้งนี้การถ่ายทอดเพลงเดี่ยว ทางเดี่ยวของบทเพลงและ

นักดนตรีแล้ว การบันทึกโน้ตทางเดียว ก็มีความสำคัญโดยเฉพาะในการบรรเลงชิ้นสูง ผู้วิจัยจึงเลือกนำเสนอ การบันทึกโน้ตโดยละเอียด เพื่อการอธิบายและวิเคราะห์ตลอดจนการนำไปปรับใช้กับศัพท์สังคีตได้ต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อวิเคราะห์กลวิธีการเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของครูสอน วงฆ้อง กรมเพลงแขกมอญสามชั้น

ขอบเขตข้อตกลงของการวิจัย

ผู้วิจัยวิเคราะห์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงสำนวนหน้าทับปรบไก่อมาสสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวฆ้อง วงใหญ่ เป็นเพลงที่นิยมมาบรรเลงเดี่ยวมาก คือ เพลงแขกมอญ โดยผู้วิจัยเจาะจงศึกษาโดยถอดโน้ตจาก แถบบันทึกเสียง ณ ห้องบันทึกเสียงนวนน้อย ในโครงการบันทึกฝีมือครูอาวุโสของกรมศิลปากร ซึ่งบรรเลง โดยครูสอน วงฆ้อง (2445-2528) โดยบันทึกเสียงระหว่างปี พ.ศ. 2516-2518

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของครูสอน วงฆ้อง กรมเพลงแขกมอญ สามชั้น ผู้วิจัยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพเป็นแนวทางการศึกษาวิจัย จากการศึกษาเอกสารและการสัมภาษณ์ แล้วได้นำมาวิเคราะห์เรียบเรียงเป็นรายงานวิจัยเกี่ยวกับแนวทางการประดิษฐ์เพลงเดี่ยวและเทคนิค การบรรเลงฆ้องวงใหญ่ในเพลงเดี่ยว ซึ่งผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลและกำหนดแนวทางวิธีการดำเนินการศึกษา วิจัยไว้ดังนี้

1. ขั้รวบรวมข้อมูล

1.1 รวบรวมข้อมูลเอกสารตำราทางวิชาการ งานการวิจัยจากห้องสมุดต่างๆ และฐานข้อมูล ออนไลน์ ที่เกี่ยวกับการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ โดยค้นคว้าจากหอสมุดต่างๆ เช่น สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสาณมิตร หอสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.2 รวบรวมองค์ความรู้ภูมิปัญญา/แนวความคิด ประวัติและผลงานของครูสอน วงฆ้อง จากเอกสารตำราทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยและจากการสัมภาษณ์ของผู้เชี่ยวชาญ

1.3 บันทึกโน้ตแบบไทยแบบ 5 บรรทัดเพื่อการนำไปปฏิบัติ ซึ่งสามารถอ่านและทำความเข้าใจให้ถูกต้องและชัดเจนมากขึ้น โดยถอดมาจากทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของครูสอน วงฆ้อง โดยเลือกนำเสนอ ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญสามชั้น จากแถบบันทึกเสียงโดยกรมศิลปากร ณ ห้องบันทึกเสียงสิทธิ ถาวร และห้องบันทึกเสียงนวนน้อย ในโครงการบันทึกฝีมือครูอาวุโสของกรมศิลปากร ซึ่งบรรเลงโดยครูสอน วงฆ้อง

ผู้เชี่ยวชาญ ตรวจสอบโน้ตทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ได้แก่

1. พันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง)
2. อาจารย์ดิเรก กล้าหาญ หัวหน้าภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด
3. ดร.เชาว์ การวิชา หัวหน้าสาขาวิชาดนตรีศึกษา แขนงดนตรีไทย คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์

2. ขั้นศึกษาข้อมูล

2.1 นำข้อมูลที่ได้ศึกษาค้นคว้าจากเอกสารทางวิชาการและงานวิจัยมาจัดเรียงให้เป็นหมวดหมู่

2.2 นำข้อมูลที่ได้รวบรวมมาบันทึกเป็นโน้ต

2.3 ศึกษาข้อมูลจากแนวคิด/แนวคิดในการประพันธ์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของครูสอนวงฆ้อง จากการสัมภาษณ์และศึกษาจากแถบบันทึกเสียง

3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

ดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลในหัวข้อเรื่องต่อไปนี้

3.1 วิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ ได้แก่

กลุ่มประคบมือ (มือขวา: หนีบ หนีบ หนีบ โหน่ง, มือซ้าย: ตะ ตะ ตัด ตึง)

กลุ่มสับด-เฉียว (ขึ้น-ลง 3 เสียง)

กลุ่มกระทบคู่-ตีคู่ (2 ถึง 16)

กรอ กวาด ไขว้มือ และกลุ่มทำนองพิเศษ

3.2 นำผลการบันทึกโน้ต การวิเคราะห์เข้าปรึกษาและรับคำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญด้านฆ้องวงใหญ่

3.3 นำเสนอ ผลการวิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่

4. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องมือคือ แบบสัมภาษณ์

4.1 แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง เป็นแบบสัมภาษณ์ที่ใช้เพื่อสัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่างจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านฆ้องวงใหญ่จำนวน 3 ท่าน ซึ่งมีประเด็นการตั้งคำถามเกี่ยวกับของบุคคลกลุ่มคนที่เกี่ยวข้องหรือมีส่วนที่สามารถเชื่อมโยง เพื่อให้ทราบความเป็นมาของการเรียบเรียงทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่โดยเจาะจงเป็นทางที่ครูสอน วงฆ้อง เป็นผู้บรรเลง

4.2 แบบวิเคราะห์ ความหมายและสัญลักษณ์ ในการวิเคราะห์ดังนี้

เพื่อให้การวิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ มีความชัดเจนผู้เขียนจึงนำเสนอการบันทึกโน้ตแบบละเอียด (ดังภาพ) และนำเสนอประเด็นในการวิเคราะห์บางส่วนดังนี้

	ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่	แขกมอญ สามชั้น						ปรบไก่
ระบุ ท่อน/ ห้องเพลง	→ ท่อน 1		2	4		6		8
การตีประคบ มือขวา	→ ขวา	__ 44	4 3 _	4 4 _ 4	_ 4 _ 4	_ 4 4 3	_ 3 _ 4	4 4 4 3
ทำนอง มือขวา	→ 1	__ (ล) ทั	ล ทั __	ล มี _ รั	_ ทั _ ล	_ มี มี มี	_ รั _ ตี	รั มี รั ตี
ทำนอง มือซ้าย	→	__ ช	_ ล รั	_ รั ล	_ รั __	_ ล ช มี	_ รั ต	_ ม รั ต
การตีประคบมือซ้าย	→ ซ้าย	__ 8 _	_ 8 _ 7	_ 8 _ 8	_ 7 _	_ 8 8 7	_ 7 _ 8	_ 8 8 7
กระทบคู่	→ คู่	__ __	_ 9 _ 1	_ 2 _ 4	_ 6 _ 1	_ 5 6 8	_ 8 _ 8	_ 8 8 8

ความหมายกลวิธี และสัญลักษณ์ที่ใช้

กลุ่มการตีกระทบ มือขวา-ซ้าย

สัญลักษณ์เสียงมือขวา หนีบ หนีบ หนีบ หนีบ แทนการบันทึก ด้วยหมายเลข 1, 2, 3, 4

สัญลักษณ์เสียงมือซ้าย ตะ ตัด ตัด ตัด แทนการบันทึก ด้วยหมายเลข 5, 6, 7, 8

เสียงหนีบ หมายถึง การใช้มือขวาตีลงไปตีปมของลูกฆ้องแล้ว ยังคงวางหัวไม้ตีตะไว้ คือ ไม่ยกไม้ตี และไม่กดไม้ตี ที่ลูกฆ้องเพื่อไม่ให้เกิดเสียงกังวาน กำหนดสัญลักษณ์ (1)

เสียงหนีบ หมายถึง การใช้มือขวาตีลงไปตีปมของลูกฆ้องแล้ว ยกไม้ตีขึ้นเพื่อให้เกิดเสียงกังวานเล็กน้อย แล้วจึงใช้ไม้ ตัดห้ามเสียงทันที กำหนดสัญลักษณ์ (2)

เสียงหนีบ หมายถึง การใช้มือขวาตีลงไปตีปมของลูกฆ้องแล้ว ยกไม้ตีขึ้นเพื่อให้เกิดเสียงดังกังวานพอสมควร (เสียงยาวกว่าเสียงหนีบตีเสียงสั้นกว่าเสียงโหน่ง) แล้วจึงใช้ไม้ตัดห้ามเสียง กำหนดสัญลักษณ์ (3)

เสียงโหน่ง หมายถึง การใช้มือขวาตีลงไปตีปมของลูกฆ้องแล้ว ยกไม้ตีขึ้นทันทีเพื่อให้เกิดเสียงกังวาน กำหนดสัญลักษณ์ (4)

เสียงตะ หมายถึง การใช้มือซ้ายตีลงไปตีปมของลูกฆ้องแล้ว ยังคงวางหัวไม้ตีตะไว้ กำหนดสัญลักษณ์ (5)

เสียงตะ หมายถึง การใช้มือซ้ายตีลงไปตีปมของลูกฆ้องแล้ว กดหัวไม้ตีลงไปเพื่อห้ามเสียงทันที โดยใช้ข้อมือเป็นหลักในการบังคับเสียง กำหนดสัญลักษณ์ (6)

เสียงตัด หมายถึง การใช้มือซ้ายตีลงไปตีปมของลูกฆ้องแล้ว ยกไม้ขึ้นเพื่อให้เกิดเสียงดังกังวานพอสมควร แล้วจึงใช้ด้านในของปิ่นไม้ตัดห้ามเสียง กำหนดสัญลักษณ์ (7)

เสียงตึง หมายถึง การใช้มือซ้ายตีลงไปตีปมของลูกฆ้องแล้วใช้กำลังข้อมือบังคับไม้ตี ยกขึ้นทันทีให้เกิดเสียงดังกังวาน กำหนดสัญลักษณ์ (8)

กลุ่มการตีสะบัด หมายถึง กลวิธีการตีให้เกิดเสียง 3 เสียงถี่ๆ อย่างรวดเร็ว นับเป็นหนึ่งจังหวะใช้สัญลักษณ์ “ ㄣ ”

ตีสะบัดมือขวา หมายถึง การตีสะบัดเฉพาะมือขวามือเดียวให้เกิดเสียง 3 เสียงถี่ๆ

ตีสะบัดมือซ้าย หมายถึง การตีสะบัดเฉพาะมือซ้ายมือเดียวให้เกิดเสียง 3 เสียงถี่ๆ

ตีสะบัดขึ้น หมายถึง การตี 3 เสียงที่ใช้มือซ้ายหนึ่งเสียงมือขวา 2 เสียง โดยประคบห้ามเสียงแรกหรือเสียงสุดท้าย

ตีสะบัดลง หมายถึง การตี 3 เสียงที่ใช้มือขวาหนึ่งเสียงมือซ้าย 2 เสียง โดยประคบห้ามเสียงแรกหรือเสียงสุดท้าย

ตีสะบัดสอดสำนวน หมายถึง ใช้วิธีสะบัดตามปกติ สลับการดำเนินทำนองเป็นประโยคๆ ไป

ตีสะบัดเฉี่ยว หมายถึง การใช้มือขวาและมือซ้ายผสมกัน ใช้มือขวาตี 2 เสียงและผสมกับมือซ้าย 1 เสียง หรือใช้มือซ้าย 2 เสียงและผสมกับมือขวา 1 เสียง

ตีกรอ หมายถึง การใช้มือซ้ายตีสลับมือขวา ลงบนปมฆ้องคู่ต่างๆ ถึๆ จนเป็นเสียงยาวต่อเนื่อง
 ตีกวาด หมายถึง การใช้มือขวาหรือมือซ้ายตีลากไปบนปมฆ้องวง จากเสียงที่กำหนดผ่านปม
 ของลูกฆ้องขึ้นไปให้ตรงจำนวนคู่ที่ต้องการ เมื่อมือขวากวาดขึ้นแล้วให้มือซ้ายตีลงไปยังเสียงที่เริ่มกวาด หลังสิ้น
 การกวาดอาจลงเสียงได้ต่างกัน อาจกวาดโดยไม่ลงเสียงหรือลงเสียงเมื่อสิ้นสุดการกวาด โดยลงเสียงมือเดียว
 หรือสองมือพร้อมกันสำหรับการกวาดขึ้น กำหนดสัญลักษณ์  กวาดขึ้น และใช้  กวาดลง

ตีไขว้มือ หมายถึง การใช้มือข้างใดข้างหนึ่งตีข้ามไขว้มือไปหาอีกข้างหนึ่ง หรือเคลื่อนที่
 ตามตำแหน่งที่ต้องการ แล้วยกมือข้ามในลักษณะของกากบาท (X) คือตีไขว้ และย้อนกลับมาไม่ไขว้ กำหนด
 สัญลักษณ์ 

ตีกระทบคู่ตั้งแต่คู่ 2 ถึง คู่ 16 หมายถึง การตีสองมือตีเป็นคู่ต่างๆ ข้ำขึ้นให้เหลื่อมกัน
 โดยมือซ้ายตีนำลงก่อนแล้วกดหัวไม้ตีไว้ ส่วนมือขวาตีตามลงไปทันที ให้เสียงดังกว่าแล้วยกมือขวาขึ้นให้เสียง
 กังวาน ในทางกลับกันขาลง ก็ตีโดยให้มือขวาทีนำลงไปก่อนแล้วกดหัวไม้ไว้ มือซ้ายตีตามลงไปทันทีให้เสียงดัง
 กว่าแล้วยกมือซ้ายขึ้นให้เสียงกังวาน กำหนดสัญลักษณ์ลงในบรรทัดที่ 5 โดยใส่หมายเลขคู่ตามที่พบ

ผลการวิจัย

ทางเดี่ยวแขกมอญสามชั้น มีโครงสร้างเพลงแบ่งเป็น 3 ท่อน ท่อนแรก 6 จังหวะท่อนที่ 2 และ 3
 ท่อนละ 6 จังหวะหน้าทับปรบไก่ เมื่อนำมาบรรเลงเป็นทางเดี่ยวจำเป็นต้องบรรเลงท่อนละ 2 รอบ รวมเป็น
 จำนวนทั้งสิ้น 18 จังหวะ 72 บรรทัด

ตัวอย่างโน้ตทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญสามชั้น ท่อน 1 จังหวะที่ 1-2

ท่อน 1	2	4	6	8
ขวา	44 44 4 3	4 4 4 4 4 4 3	3 4 4 4 4 3 3 4	
1	ล ี ล ี ล ี ล ี ล ี ล ี	ล ี ล ี ล ี ล ี ล ี ล ี	ล ี ล ี ล ี ล ี ล ี ล ี	
ซ้าย	8 8 7 8 8 7 8 8 7 8 8 7 7 8 8 8 7 8			
คู่	9 1 2 4 6 1 5 6 8 8 8 8 8 8			
ขวา	44 44 4 4 4 4 2 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4			
2	ล ี ล ี ล ี ล ี ล ี ล ี ล ี	ล ี ล ี ล ี ล ี ล ี ล ี	ล ี ล ี ล ี ล ี ล ี ล ี	
ซ้าย	8 8 8 7 6 6 6 6 8 8 8 8 8 8 8 8			
คู่	11 5 5 10 1 9 1 1 1 1 1 1 5 4 1 1 1 1 1 8			
ขวา	4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4			
3	ล ี ล ี ล ี ล ี ล ี ล ี ล ี	ล ี ล ี ล ี ล ี ล ี ล ี	ล ี ล ี ล ี ล ี ล ี ล ี	
ซ้าย	8 5 8 8 8 5 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8			
คู่	4 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1			
ขวา	44 44 4 4 44 44 4 4 44 44 4 4 44 44 4 4			
4	ล ี ล ี ล ี ล ี ล ี ล ี ล ี	ล ี ล ี ล ี ล ี ล ี ล ี	ล ี ล ี ล ี ล ี ล ี ล ี	
ซ้าย	8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8			
คู่	11 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1			

จากการวิเคราะห์โน้ตทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญสามชั้น พบกลวิธีการบรรเลงลักษณะต่างๆ ดังนี้
กลวิธีการบรรเลง ครูสอน มีฆ้อง ใช้กลวิธีการบรรเลงทางเพลงเดี่ยวแขกมอญสามชั้น ได้ผลดังนี้
การตีประคบมือ

การตีประคบมือขวา หนีบ หนีบ หนอด โหน่ง พบกลวิธีดังกล่าวจำนวน

หนีบ (1)	หนีบ (2)	หนอด (3)	โหน่ง (4)
11	14	8	1130

การตีประคบมือซ้าย พบกลวิธีดังกล่าว มีจำนวนดังนี้

แตะ (5)	ติด (6)	ติด (7)	ติง (8)
15	11	14	867

กลวิธี การสะบัด การกรอ การไขว้ การกวาดขึ้นและการกวาดลง พบกลวิธีดังกล่าว มีจำนวนดังนี้

กลวิธี	จำนวน
การสะบัด	97
การกรอ	29
การไขว้	14
กวาดขึ้น	5
กวาดลง	3

ตีกระทบคู่ พบการกระทบคู่ 2-11 มีจำนวนดังนี้

คู่กระทบที่พบ	2	3	4	5	6	8	9	10	11
จำนวน	22	6	65	17	18	92	6	3	1

สรุปผล

จากการศึกษาทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญสามชั้นทั้งหมด 18 จังหวะ พบกลวิธีการบรรเลง ฆ้องวงใหญ่ที่โดดเด่น คือ กลุ่มการตีประคบมือ ครูสอนใช้มือขวาตีเสียงโหน่งมากที่สุดและใช้เสียงหนอดน้อยที่สุด ส่วนมือซ้ายใช้การประคบมือเสียงติงมากที่สุดและใช้เสียงติดกับเสียงติดน้อยที่สุด กลุ่มสะบัด กรอ ไขว้ กวาด โดยการตีสะบัดมากที่สุด รองลงมาคือ การกรอ การไขว้และการกวาด ตามลำดับ ส่วนการ

ตีกระทบคู่ พบว่าใช้คู่ 8 มากที่สุดและใช้คู่ 9 คู่ 10 คู่ 11 จำนวนหนึ่ง ทั้งนี้จุดเด่นของเพลงแขกมอญที่มีลักษณะทำนองที่เหมือนกันทำให้เห็นความแตกต่างของการทำทางเดียวที่แตกต่างกันออกไป

อภิปรายผล

จากการวิเคราะห์ทางเดียวของวงใหญ่เพลงแขกมอญสามชั้น เป็นบทเพลงที่เหมาะสมกับการคัดเลือกมาปรับปรุงเป็นทางเดียว สอดคล้องกับบุญธรรม ตราโมท (2545) บุญช่วย โสวัตร (2531) และสุรัตน์ชัย สิริวัฒน์ชัย (2549: 36) ที่สรุปลักษณะของเพลงเดียวคือ เป็นไปตามจุดประสงค์การประพันธ์และลักษณะของเพลงนำมาทำเป็นทางเดียว ซึ่งเพลงแขกมอญ ก็แบบที่สอดคล้องและเป็นไปตามหลักการดังกล่าว อีกทั้งทำนองที่ซ้ำในช่วงท้ายยังเปิดโอกาสให้ผู้ประพันธ์และผู้บรรเลงได้แสดงศักยภาพทางดนตรีได้อย่างเต็มที่

ด้านกลวิธีการบรรเลงของวงใหญ่ที่ถูกนำมาใช้มากที่สุดคือ กลุ่มการตีกระทบมือ แม้จะใช้มือขวาตีเสียงโหม่งมากที่สุดแต่เสียงที่ใช้บ่อยทั้งหนีบนับหนอด ก็เป็นเสียงที่สามารถเพิ่มสีสันความแตกต่างให้กับทำนองเพลง เช่นเดียวกับเสียงตึงที่ใช้มากส่วนเสียงตะดัดตืดใช้น้อย ต่างก็เป็นส่วนในการเพิ่มสีสันให้ทำนองเพลงร่วมกันแล้ว กลวิธีการกระทบมือแม้จะมีการกล่าวอ้างว่าเป็นกลวิธีที่สำคัญในหลายเอกสาร แต่ยังไม่พบงานวิจัยที่จะนำความชัดเจนว่าใช้เสียงใดมากน้อยจนถึงใช้เสียงกระทบอย่างไร นอกจากรายงานนี้พบการกระทบมือว่าใช้เสียงใดมากน้อยแล้ว ยังพบว่าการกระทบมือคู่เสียง กล่าวคือเสียงโหม่งจะคู่กับเสียงตึง ซึ่งเป็นเสียงเมื่อตีแล้วเปิดให้กังวาน นิยมใช้ในการบรรเลงช่วงที่เป็นทำนองและตีเสียงคู่ 8 เป็นสำคัญ ส่วนการกระทบมือเสียงปิดเสียงหนีบนับของมือขวาจะคู่กับเสียงตะดัดของมือซ้าย พบมากในช่วงต้นเพลงหรือเที่ยวแรกของการบรรเลงสลับการสับัดขึ้นลง ซึ่งกลวิธีการสับัดนี้ใช้มากและมีนัยการใช้มากที่สุด คือ การสับัดช่วงต้นห้องเพลง อาจต่อเนื่องต้นห้องไป 3 ห้องส่วนห้องที่ 4 มักเป็นการสับัดท้ายห้อง เช่น วรรคต้นของบรรทัดที่ 6

6	ร(ตี) _ _ _	ลช) _ _ _	ฟ(ช) _ ตี	_ ต (ร)ม
	_ ล ช ม	_ ม ร ต	ฟ _ ต _	ช _ ต _

และพบอีกในวรรคท้ายของบรรทัดที่ 8 และวรรคต้นของบรรทัดที่ 26 เป็นต้น

8	ฟ(ม) _ ม _	ท(ล) _ ล _	ฟ(ม) _ ช	_ ช (ล)ท
	_ ม _ ล	_ ม _ ม	_ ร ม _	ร _ ช _

26	ม(ร) _ _ _	ท(ล) _ _ _	ด(ท) _ ร	_ ร (ม)ฟ
	_ ท ล ฟ	_ ฟ ม ร	_ ล ท _	ล _ ร _

นอกจากนี้ยังพบการสะกดสอดสำนวนรูปแบบอื่นอีก เช่น วรรคต้นของบรรทัดที่ 11 วรรคหลังของบรรทัดที่ 34 และบรรทัดที่ 54 เป็นต้น

11	ม ร	ด	ร ม	ล ช	พ	ช ล
	ท ล	ท ล ท ด	ม ร	ม ร ม ช		

34	ล ช	ช ล	ท ล	ม ร	ม พ	ช ล
	พ	ช พ	พ	ร	ม พ	

54			ร ด	ล ช	ร ด	ด	ร ด	ร	ร	ร	ร
			ล ช ม	ม ร ด	ด	ล	ล	ร	ร	ด	ม

ซึ่งต่างก็เป็นการปรุปรังทางเดียวของวงใหญ่ที่ใช้กลวิธีที่ผ่านการคิดเชิงโครงสร้างที่ซับซ้อนประกอบกับความประณีตศิลป์ที่แสดงสุนทรียภาพของทักษะผ่านทางเดียวของวงใหญ่นานนับร้อยๆ ปี

ส่วนการกรอ กวาดและการไขว้ จะถูกนำมาใช้ในส่วนท่อน 2 และท่อน 3 ส่วนท้ายของเพลงแขกมอญสามชั้น แม้การกรอ การกวาดอาจนำใช้ขึ้นหรือนำมาใช้ในส่วนต้นของการเดี่ยวได้ แต่กรณีการกรอในทำนองการปฏิบัติช่วงสั้นๆ ตามทำนอง ช่วงต้นท่อน 3 บรรทัดที่ 45-47, 53 เป็นต้น ส่วนการกวาดใช้ในท้ายท่อน 3 บรรทัดที่ 55 แทนการกรอในท่อนที่ผ่านมา ส่วนการไขว้มีใช้ทั่วไป เช่น บรรทัดที่ 31, 41, 42 เป็นต้น

31	ล ท ด	ม พ ม	ด ท ล	ม พ ม	ล ท ด	ม พ ม	ด ท ล	ม พ ม
	ม	ม	ล	ม	ล	ม	ล	ม
41	ม ร ด	ด ด ด	ด ด ด	ล ล ล	ด ล ช	ช ช ช	ช ช ช	ม ม ม
	ล	ร	ช	ล	ม	ล	ร	ม
42	ช ม ร	ร ร ร	ร ร ร	ด ด ด	ร ร ร	ร ร ร	ม ม ม	ม ม ม
	ด	ม	ล	ด	ล	ร	ท	ม

ซึ่งผลการศึกษาดังกล่าวเป็นไปในทิศทางเดียวกับรายงานของ นิกร จันทรศร (2540) ที่เสนอการวิเคราะห์เดี่ยวของวงใหญ่เพลงกราวในสามชั้น ทางครูสอน วงฆ้อง แม้กราวในเป็นกลุ่มเพลงหน้าทับสองไม้ แต่ก็มีกระสวนจังหวะของทำนองเฉพาะตน โดยเฉพาะช่วงโยนแม้จะใช้กลวิธีการประคบบมือ การสะบัด การไขว้มือ แต่ก็มีจุดเด่นในการใช้โน้ตลักษณะต่างๆ กัน เช่นเดียวกับ นพดล คล้าทัง (2551) ที่เสนอการวิเคราะห์เดี่ยวของวงใหญ่เพลงทยอยเดี่ยว ทางครูสอน วงฆ้อง พบว่าใช้กลวิธีการใช้คู่ประสาน การสะบัด การไขว้มือ การกรอ การตีดูดเสียง ซึ่งเป็นคุณลักษณะเด่นของเพลงทยอยได้เป็นอย่างดี

นอกจากนี้ผลการศึกษาอัตลักษณ์ในเพลงเดี่ยวของวงใหญ่ ทางหลวงบำรุง จิตรเจริญ (อุป สาคณวิสัย) (2421-2501) ซึ่งท่านเป็นครูอาวุโสกว่าครูสอน วงฆ้อง (2445-2518) โดยรายงานวิจัยของอัศนีย์ เปี้ยนศรี (2561) ที่ได้สรุปอัตลักษณ์ในเพลงเดี่ยวของวงใหญ่ทางหลวงบำรุง จิตรเจริญ (อุป สาคณวิสัย)

ในเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ประเภทปรบไก่ คือ เพลงพญาโศก สามชั้น เพลงสารถิ สามชั้น และเพลงแขกมอญ สามชั้น ว่าเดี่ยวแรกจะดำเนินทำนองทางหวาน เทียวกลับดำเนินทำนองทางเก็บ ทั้งยังใช้กลวิธี พิเศษมากที่สุด 3 อันดับแรกคือ การตีเดี่ยว การตีสะบัดขึ้น การตีไขว้มือ ตามลำดับ และในตอนท้ายได้สรุปอัตลักษณ์ของทางเดี่ยวว่ามี 3 ด้าน ได้แก่ 1) ด้านการดำเนินจังหวะที่ใช้การลักจังหวะหรือย้อยจังหวะ 2) ด้านการดำเนินทำนองทางเดี่ยวที่มีเสียงลูกตกไม่ตรงกับ เสียงลูกตกของทำนองหลัก และ 3) ด้านกลวิธีพิเศษ คือ การใช้มือเดี่ยวที่ละเอียดที่มีความคล้ายกับการดำเนินกลอนของฆ้องวงเล็ก ด้วยใช้กลวิธีพิเศษ 3 แบบ คือ การตีเก็บ การจบทำนองด้วยการตีกระทบคู่แปด (มือขวา) และการตีขยี้ แบบตีกระทบ ทั้งนี้ ดร.อัศนีย์ เปลี่ยนศรี ได้อธิบายถึงความสามารถเชิงสร้างสรรค์ของครูหลวงบำรุง เป็นอย่างดี ผู้วิจัยจึงได้เพิ่มการอธิบายเรื่องการประคบบมือแบบต่างๆ ของครูสอนให้ชัดเจนเพิ่มขึ้น พร้อมกับการแสดงการตีคู่กระทบ 2-16 เพิ่มเติม โดยยังมีได้กล่าวถึงเรื่องกลอนหรือทางเดี่ยวฆ้อง ทั้งนี้การเรียกชื่อมีความสำคัญมากเท่าการบรรเลงทำนอง แม้จะพยายามเขียนโน้ตให้ชัดเจน ก็เป็นเพียงการบันทึกเพื่อกันลืม เพื่อตรวจสอบความเข้าใจในเบื้องต้นเท่านั้น ดังที่ ดร.เชาว์ การวิชา (สัมภาษณ์) ได้ให้ข้อเสนอแนะว่า การเรียนดนตรีของไทยจะเรียนด้วยการปฏิบัติ ก่อนใช้การจดจำก่อนการอ่านโน้ต ดังนั้นโน้ตที่ทำขึ้นจึงเป็นเรื่องราวขั้นต่อไปหลังจากการต่อเพลงหรือจดจำเพลงนั้นๆ ได้ดีแล้ว อย่างไรก็ตามผู้วิจัยต้องนำผลการวิจัย วิธีดำเนินการวิจัยกลับไปทบทวนและเพิ่มเติม เพื่อแสดงให้เห็นถึงกลวิธีที่สำคัญในการบรรเลงทางเดี่ยวของครูสอน ฆ้องวง ต่อไป

ข้อเสนอแนะ

1. ควรเพิ่มรายละเอียด การวิเคราะห์เรื่องกลอนของทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ และการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวอื่นๆ ที่ครูสอน ได้ประพันธ์ไว้
2. ในด้านวิธีการวิจัย ควรเพิ่มรายละเอียดเรื่องระดับเสียง ตลอดจนอัตราความเร็วที่เพิ่มขึ้น รวมถึงความพอดีของความเร็ว หรือความงดงามของการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่
3. การพัฒนาพื้นฐานมือฆ้องทางเดี่ยว จากการนำเสนอรายงานของ ทวีศักดิ์ ศรีม่วง (2545) ในการจัดกลุ่มมือฆ้องจากเพลงชุดโหมโรงเช้า อาจเป็นแนวทางในการพัฒนากลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวในชั้นพื้นฐาน ชั้นกลางและชั้นสูงของทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ได้ต่อไป
4. ควรมีการจัดสัมมนาและเสนอตัวอย่าง เกี่ยวกับเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและการประเมินฆ้องวงใหญ่ ซึ่งสำนักมาตรฐานและประเมินผลอุดมศึกษา (2553) สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา ได้ดำเนินการไว้ โดยเฉพาะการเพิ่มเติมชื่อเรียก ตลอดจนตัวอย่างที่ชัดเจน

บรรณานุกรม

- กฤษฎา ตำนประดิษฐ์. (2545). *แนวการบรรเลงระนาดทุ้มเพลงแขกมอญ*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- เชาว์ การวิชา. (16 กุมภาพันธ์ 2563). *ลูกศิษย์สายครูสอน วงฆ้อง*. มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์. สัมภาษณ์.
- ทวิศักดิ์ ศรีผ่อง. (2545). *การศึกษามือฆ้องหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ทำนองหลักเพลงไทยตามเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพชั้น 4 ด้านปี่พาทย์*. วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- นพดล คล้าทั้ง. (2551). *วิเคราะห์เดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงทยอยเดี่ยว ทางครูสอน วงฆ้อง*. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สืบค้นจาก http://cuir.car.chula.ac.th/bitstream/123456789/14258/1/noppadon_kl.pdf
- นิกร จันทสร. (2540). *ศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในทางฆ้องวงใหญ่*. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม.(มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- บุญช่วย โสวัตร. (2531). *ลักษณะพิเศษของเพลงเดี่ยว*. ใน *สุจิตร์งานมกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล*. โดยกรมศิลปากรและสมาคมนักแต่งเพลงประเทศไทย. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยมหิดล.
- บุญธรรม ตราโมท. (2545). *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ กรมศิลปากร*. กรุงเทพมหานคร: ขวนพิมพ์.
- ประดิษฐ์ อินทนิล. (2537). *ดนตรีไทยและนาฏศิลป์*. กรุงเทพมหานคร: สุวีริยาสาส์น.
- พิชิต ชัยเสรี. (10 กุมภาพันธ์ 2562). *ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*. สัมภาษณ์.
- พูนพิศ อมาตยกุล, พิชิต ชัยเสรี, อารดา กิระนันท์ และคนอื่นๆ. (2532). *งานวิจัยเรื่อง นามานุกรมศิลปนิพนธ์เพลงไทยในรอบ 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์*. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์. สืบค้นจาก <http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/2736>
- มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัญญ์. (2523). *ฟังและเข้าใจเพลงไทย*. กรุงเทพมหานคร: ไทยเซคม.
- มานุษยวิทยาสรินธร(องค์การมหาชน), ศูนย์. (2562). *จารึกในประเทศไทย*. สืบค้นเมื่อ 25 พฤศจิกายน 2562, จาก https://db.sac.or.th/inscriptions/inscribe/image_detail/251.

บรรณานุกรม (ต่อ)

ราชบัณฑิตยสถาน (2546). *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542*. กรุงเทพมหานคร:
บริษัทนานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์ จำกัด.

สุรัตน์ชัย สิริรัตน์ชัยกุล. (2549). *วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ข้าประเสริฐ*.
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์
กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สำนักมาตรฐานและประเมินผลอุดมศึกษา. (2553). *เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พุทธศักราช 2553*.
กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

อัศนีย์ เปลี่ยนศรี. (2561). *อัตลักษณ์ในเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ทางหลวงบำรุง จิตรเจริญ (รูป สาดนวลีย์)*.
Veridian E-Journal, Silpakorn University (Humanities, Social Sciences and arts),
11(3), 459-476.