การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น

ดุษฎี มีป้อม

ทุนสนับสนุนงานสร้างสรรค์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ประจำปีงบประมาณ 2563

ลิขสิทธิ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

The musical solo-composition of the *ranat thum* in Sut Sa-nguan Si Chan and Sam Chan

Dussadee Meepom

Creative Research Funded by Bunditpatanasilpa Institute,

Fiscal Year 2020

Copyright of Bunditpatanasilpa Institute

ชื่อเรื่อง การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้น และสามชั้น

ผู้วิจัย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม

ทุน วิจัยสร้างสรรค์

ประจำปีงบประมาณ 2563

บทคัดย่อ

การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสำนวนกลอนระนาดทุ้มในลักษณะการประพันธ์ทางเดี่ยวเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เน้นกระบวนการวิจัยเพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์

ผลการวิจัยพบว่า เพลงสุดสงวนสามชั้น เป็นเพลงไทยสำเนียงมอญมีท่อนเดียว มีความยาว 6 จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลงมีความไพเราะ นิยมบรรเลงขับร้องกันมาก ทั้งวงปี่พาทย์ เครื่องสายและมโหรี นอกจากนี้ยังได้นำเพลงสุดสงวน สามชั้น ไปบรรเลงเป็นเพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีต่าง ๆ กันมาก ได้แก่ ประเภทเครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตีและเครื่องเป่า การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นนี้ ได้นำแนวคิดของครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปีพุทธศักราช 2531 มาเป็นแนวทางในการประพันธ์ โดยประพันธ์เที่ยวแรกเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้นแล้วประพันธ์เที่ยวหลังเป็นอัตราจังหวะสามชั้น โดยการแต่งขยายเนื้อเพลงสุดสงวน อัตราจังหวะสามชั้นเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้นก่อนแล้วจึงประพันธ์เป็นทางเดี่ยวระนาดทุ้มในอัตราจังหวะสี่ชั้นในลำดับต่อมา ส่วนเที่ยวหลังประพันธ์ทางเดี่ยวโดยยึดทำนองเนื้อเพลงสุดสงวนสามชั้นของเดิม เพลงสุดสงวน มีระดับเสียงอยู่ในบันไดเสียงฟา ให้ความรู้สึกไพเราะนุ่มนวล ดังนั้นในการประพันธ์ทางเดี่ยวจึงต้องคำนึงถึงระดับเสียงและสำนวนกลอนให้มีความสัมพันธ์สอดคล้อง ไปกับทำนองเพลง โดยยึดลูกตกของเนื้อเพลงเป็นหลัก ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนนี้ ไม่มีสำนวนกลอนลักษณะการหมดวรรคเพลงไม่ลงลูกตกและไม่มีสำนวนกลอนที่มีระดับเสียงแตกต่างไปจากทำนองหลัก เน้นการใช้สำนวนกลอนที่มีระดับเสียงกลมกลืนกับทำนองเนื้อเพลง ใช้สำนวนกลอนหลากหลายอย่าง ทั้งสำนวนกลอนที่เรียบง่าย สำนวนกลอนโลดโผนที่มีความยากในการใช้มือและการเข้าจังหวะ รวมทั้งการใช้คู่เสียงที่กว้าง แม้จะเป็นเพลงท่อนเดียวแต่ผู้ประพันธ์ได้สอดแทรกสำนวนกลอนแบบต่าง ๆ ผสมผสานกับวิธีการบรรเลงให้มีทั้งความไพเราะ ความสนุกสนาน ความเร้าใจ ความเรียบง่าย และสอดแทรกสำนวนกลอนที่บ่งบอกสำเนียงของเพลงมอญไว้ด้วย

คำสำคัญ: การประพันธ์ทางเดี่ยว ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสุดสงวน อัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น

Title	The musical solo-composition of the *ranat thum* in Sut Sa-nguan Si Chan and Sam Chan
Researcher	Asst. Prof. Dr. Dussadee Meepom
Research	Creative Research
Year	2020

ABSTRACT

The objective of this research is to create the musical verses of the *ranat thum* (alto xylophone) as a solo-composition of the piece called *Sut Sa-nguan Si Chan* and *Sam Chan* by using qualitative research methods to make a musical creativity within the piece.

From the research, *Sut Sa-nguan Sam Chan* is one of the Thai traditional pieces reflecting Mon musical dialect; it consists of one section in which there are six rhythmic units (or *hok changwa nathap*). *Sut Sa-nguan Sam Chan* is famous in Thai music community; it has been widely played in the *piphat,* the *khruangsai,* and the *mahori* ensembles. Especially, *Sut Sa-nguan Sam Chan* has a solo version for various Thai musical instruments. The researcher has taken the concept of creating a solo version of the piece from Khru Prasit Thawon (National Artist of Thailand) to create a solo version of *Sut Sa-nguan*. The author has extended the original *Sut Sa-nguan Sam Chan* to be *Si Chan* version; then, composed its solo version for the *ranat thum*. There are two cycles of the *ranat thum* solo-composition in *Sut Sa-nguan*; while the first cycle was the *Si Chan,* the later cycle was the *Sam Chan* based on the *luk tok* (the destination note within the basic melody) played in "Fa" key (Thai key). As the researcher has focused more on the harmonisation and connection between the solo path and the *luk tok*, the *ranat thum* solo-composition created had no unmatched notes. The *ranat thum* solo-composition used various types of *klon* (the musical verses used for particular musical instruments), including basic *klon* and advance *klon* with complicated use of hands along with the larger interval. Even though, *Sut Sa-nguan* has only one section, the researcher has created a solo version with a variety of musical characteristics for making the harmonious and lively manners as well as expressing Mon musical dialect to the piece.

Keywords: the solo-composition, the ranat thum solo, sutsa-nguan, si chan and sam chan

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยสร้างสรรค์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงลงได้ด้วยความอนุเคราะห์จากบุคคลหลายฝ่าย ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) นายลำยอง โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ นายไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และนายทะเบียน มาลัยเล็ก ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย ข้าราชการบำนาญ กรมประชาสัมพันธ์ ซึ่งเป็นผู้ให้คำแนะนำเกี่ยวกับการประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ที่ปรึกษาโครงการวิจัย และขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ ผู้ทรงคุณวุฒิที่ให้ความอนุเคราะห์ประเมินงานวิจัยสร้างสรรค์ฉบับนี้

ขอขอบคุณสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่ให้ทุนสนับสนุนงานสร้างสรรค์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ประจำปีงบประมาณ 2563 ขอขอบคุณบุคลากรและเจ้าหน้าที่ผู้เกี่ยวข้องในกองส่งเสริมวิชาการและงานวิจัย ที่กรุณาให้ความช่วยเหลือ ประสานงาน และให้คำแนะนำในการทำวิจัย

ดุษฎี มีป้อม

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	ก
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	ข
กิตติกรรมประกาศ	ค
สารบัญ	ง
สารบัญภาพ	ช
บทที่ 1 บทนำ	1
1. ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย	1
2. วัตถุประสงค์การวิจัย	3
3. คำถามการวิจัย	3
4. ขอบเขตการวิจัย	4
4.1 ขอบเขตด้านเนื้อหา	4
4.2 ขอบเขตด้านบุคคลข้อมูล	4
5. ข้อตกลงเบื้องต้น	4
6. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	4
7. นิยามศัพท์เฉพาะ	5
8. กรอบแนวคิดในการวิจัย	5
บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม	6
1. สารัตถะเกี่ยวกับระนาดทุ้ม	6
1.1 ความเป็นมาและรูปร่างลักษณะของระนาดทุ้ม	6
1.2 วิธีการบรรเลง	7
1.3 บทบาท และหน้าที่ของระนาดทุ้ม	8
2. เพลงเดี่ยว	11
3. แนวคิด ทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย	15

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

3.1 แนวคิดหลักการประพันธ์เพลงไทย 15
3.2 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ 17
3.3 ทฤษฎีการเรียนรู้ทางปัญญาสังคม 19
4. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 20
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 24
1. ระยะเวลาในการเก็บรวบรวมข้อมูล 24
2. ขั้นตอนการวิจัย 24
2.1 ขั้นเตรียมการเบื้องต้น 24
2.2 ขั้นตอนการสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 25
2.3 ขั้นเก็บรวบรวมข้อมูล 26
2.4 ขั้นวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล 26
2.5 ขั้นนำเสนอข้อมูล 27
บทที่ 4 ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น 28
1. ทำนองหลักเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้น 29
2. ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น 42
3. การวิพากษ์และข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ 62
บทที่ 5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 66
1. สรุปผลการวิจัย 66
2. อภิปรายผลการวิจัย 82
3. ข้อเสนอแนะ 88
บรรณานุกรม 89

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

ภาคผนวก 93

ภาคผนวก ก ทำนองหลักเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสามชั้น และทำนองหลักเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้น 94

ภาคผนวก ข ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น 100

ภาคผนวก ค เอกสารรับรองโครงการจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา 106

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

สารบัญภาพ

ภาพที่ หน้า

1 กรอบแนวคิดในการวิจัย 5

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทที่ 1

บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย

ดนตรีไทยแสดงถึงศิลปวัฒนธรรมของชนชาติไทย บ่งบอกถึงรากเหง้าความเป็นไทย ความเป็นอารยชน สติปัญญาและภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทย ในอดีตสังคมไทยมีค่านิยมในการฟังเพลงไทย เนื่องจากค่านิยมในการให้ความสำคัญกับดนตรีไทย มีการนำดนตรีไทยไปบรรเลงในพระราชพิธีของพระมหากษัตริย์ พระบรมวงศานุวงศ์ ตลอดจนข้าราชบริพารต่าง ๆ รวมทั้งคนทั่วไปก็ใช้ดนตรีไทยในกิจกรรมต่าง ๆ ทำให้ดนตรีไทยมีความผูกพันกับวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยและสังคมไทยมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน แม้ทุกวันนี้ความนิยมในการฟังหรือบรรเลงดนตรีไทยจะลดน้อยลงไป ก็ยังมีหน่วยงานทางการศึกษาให้ความสำคัญโดยการบรรจุลงในหลักสูตรสถานศึกษา การจัดเวทีประกวดดนตรีไทยระดับต่าง ๆ และนโยบายสนับสนุนให้เรียนดนตรีไทยของรัฐบาล ทำให้สถานการณ์ทางดนตรีไทยได้รับความสนใจจากสังคมมากยิ่งขึ้น

ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีที่โบราณจารย์ได้คิดประดิษฐ์ขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยเลียนแบบระนาดเอก แต่มีรูปร่างใหญ่กว่ารางระนาดเอก เสียงและวิธีการบรรเลง ก็แตกต่างจากระนาดเอก ปรมาจารย์ทางดนตรีได้คิดประดิษฐ์วิธีการบรรเลงและท่วงทีลีลาไว้เฉพาะ โดยตีด้วยไม้นวม ไม่ได้ยึดการบรรเลงคู่ 8 เป็นหลัก การตีอาจตีมือละลูกหรือหลายๆลูก หรือพร้อมกันทั้งสองมือ ตีพร้อมกันเป็นคู่ 8 บ้าง คู่ 3 – 4 – 5 และ 6 บ้าง ตีเสียงเดียวบ้าง ระยะห่างบ้างถี่บ้างตามแต่โอกาส มีวิธีการในลักษณะเหลื่อมไปหน้าผู้อื่นบ้าง ตีขัดจังหวะบ้าง ยืนจังหวะบ้าง หรือย้อยอยู่หลังจังหวะบ้าง โดยปกติมักจะได้ยินการพูดชมการตีระนาดทุ้มว่า “ทุ้มตีดูดดีเหลือเกิน” เหตุที่เรียกเสียงที่เกิดจากการตีทุ้มว่าดูดเพราะว่า การตีระนาดทุ้มตีด้วยไม้นวม ในขณะที่ตีลงไปแต่ละครั้งไม่ว่าจะตีด้วยมือขวาหรือมือซ้าย การตีที่ถูกวิธีเกือบจะไม่มีการตีเปิดหรือตีปล่อยเลย โดยมากจะต้องตีโดยประคบมือให้เสียงทุ้มหยุดขาดตอนท้ายเสียง ด้วยการใช้อีกมือหนึ่งกดเป็นการห้ามเสียง การตีให้เกิดเสียงดูด หรือ หนึด มีลักษณะเหมือนการพูดที่ต้องใช้ลิ้นแตะเพดานห้ามเสียงให้หยุดเช่นเดียวกับการตีระนาด

ทุ้มซึ่งจะต้องคอยประคบมือหรือเอาอีกมือหนึ่งห้ามเสียงไว้ การตีปล่อยหรือเปิดก็มีอยู่บ้าง แต่ไม่ใช้มากนัก (มนตรี ตราโมท, 2543, น. 50 – 56, 2538, น. 316 และราชบัณฑิตสถาน, 2540, น. 137)

การดำเนินทำนองหรือกลอนของระนาดทุ้มที่เรียกว่า "ทาง" นั้นสามารถดำเนินทำนองได้อิสระ ใช้มือทั้งสองสร้างเสียงเป็นทำนองได้มากมายอีกทั้งยังสามารถใช้คู่เสียงได้มากเกินกว่าคู่แปด ทำให้มีขอบเขตการใช้เสียงและมือกว้างขวางกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ซึ่งโดยปกติเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีทั่วไปมักจะมีขอบเขตการใช้คู่เสียงไม่เกินคู่แปด ยกเว้นเพลงบางประเภท เช่น เพลงหน้าพาทย์และเพลงเรื่องบางเพลง ทางระนาดทุ้มนั้นเกิดขึ้นมาพร้อม ๆ กับระนาดทุ้มและมีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องมาตามลำดับ ทางหรือสำนวนกลอนของระนาดทุ้มนั้นมีความหลากหลายสำนวนกลอน นักดนตรีแต่ละสำนักต่างก็คิดค้นสร้างสำนวนกลอนของระนาดทุ้มออกมาเพื่อบรรเลงอวดกันอย่างมากมายหลายสำนวน ลูกฆ้องหรือทำนองหลักหนึ่งทำนองสามารถแปรเป็นทางระนาดทุ้มได้ไม่ซ้ำกันเลย จนอาจกล่าวได้ว่าลูกฆ้องหนึ่งลูกสามารถแปรเป็นทางระนาดทุ้มได้มากมายจนไม่สามารถบอกได้ว่าทางหรือสำนวนกลอนของระนาดทุ้มนั้นมีจำนวนทั้งหมดเท่าไร แม้ในปัจจุบันนี้ นักดนตรีก็ยังคิดประดิษฐ์สำนวนกลอนหรือทางระนาดทุ้มขึ้นใหม่อยู่เสมอในการบรรเลงแต่ละครั้ง บางสำนวนก็มีพื้นฐานมาจากสำนวนเดิม บางสำนวนก็เกิดจาดการผสมผสานขึ้นใหม่ บางสำนวนก็คิดขึ้นใหม่ทั้งหมด ดังนั้นหากจะบอกว่าสำนวนกลอนหรือทางของระนาดทุ้มมีจำนวนเท่าไรคงไม่สามารถกล่าวได้ แต่สิ่งสำคัญที่ควรยึดถือเป็นแนวทางปฏิบัติคือ การนำสำนวนกลอนหรือทางระนาดทุ้มมาใช้ในการบรรเลงเพลงแต่ละประเภทในโอกาสต่าง ๆ นั้น ผู้บรรเลงต้องยึดถือตามหลักวิธีการบรรเลงที่โบราณจารย์ได้กำหนดเป็นแนวทางไว้อย่างเหมาะสมดีแล้ว หากมีการประดิษฐ์สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ก็ควรให้มีความเหมาะสมตามลักษณะของเครื่องดนตรี ประเภทของเพลงและถูกต้องตามกาลเทศะ จึงจะนับได้ว่าการบรรเลงระนาดทุ้มมีการอนุรักษ์แบบแผนและพัฒนาไปอย่างมีคุณค่าทางศิลปะอย่างแท้จริง

การตีทางระนาดทุ้มเพลงธรรมดากับเพลงเดี่ยวในเพลงเดียวกันนั้นแตกต่างกัน ในเพลงธรรมดานั้นมิใช่ว่าต้องใช้ทางตลอดทั้งเพลง บางตอนมีสำนวนบังคับถ้าแปรทำนองก็ฟังไม่เหมาะสม ทำให้อัตลักษณ์ของสำนวนนั้นหายไป ในการบรรเลงรวมวงนั้น มีอิสระในการใช้สำนวนกลอนซึ่งทำนองเพลงเปิดโอกาสให้ ใช้ทาง แต่บางช่วงก็ต้องการความชัดเจนของทำนองหลักในส่วนที่ผู้ประพันธ์กำหนด เช่น เพลงลูกล้อลูกขัด ตามหลักการบรรเลงลูกล้อ เมื่อพวกหน้าดำเนินทำนองอย่างไรพวกหลังก็ทำเช่นเดียวกัน แต่ระนาดทุ้มสามารถใช้สำนวนท้ายวรรคเป็นทางระนาดทุ้มได้ นอกจากนั้นยังสามารถตีสอดหรือตีล้วงเข้าไปได้บ้างตามความเหมาะสม โดยไม่ก้าวก่ายระนาดเอก

และไม่ให้เกิดการขัดขวางหรือทับซ้อนทำนองของเครื่องมืออื่น ๆ ส่วนลูกขัดนั้นพวกหน้าบรรเลงอย่างหนึ่งพวกหลังก็ไปอีกอย่างหนึ่ง ระนาดทุ้มสามารถใช้ทางได้ตามสมควร สิ่งเหล่านี้เป็นการบรรเลงขั้นพื้นฐาน ถ้าเป็นการบรรเลงในขั้นสูงต้องมีวิธีการแปรทำนอง การใช้ชั้นเชิงและการใช้สติปัญญาไหวพริบเสริมเข้าไปอีก ซึ่งสิ่งเหล่านี้ต้องเกิดจากการเรียนรู้และเกิดจากประสบการณ์ในการบรรเลง

เพลงสุดสงวนสามชั้น เป็นเพลงไทยสำเนียงมอญมีท่อนเดียว มีความยาว 6 จังหวะหน้าทับทำนองเพลง มีความไพเราะ นิยมบรรเลงขับร้องกันมาก ทั้งวงปี่พาทย์ เครื่องสายและมโหรี นอกจากนี้ยังมีการนำเพลงสุดสงวน สามชั้นไปบรรเลงเป็นเพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีต่างๆกันมาก ได้แก่ ประเภทเครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตีและเครื่องเป่า ทั้งวงปี่พาทย์และวงเครื่องสาย ทางเดี่ยวเพลงสุดสงวนของวงปี่พาทย์นั้น แต่ละเครื่องมือก็มีผู้ประพันธ์ทางเดี่ยวไว้หลายทาง สำหรับทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนที่บรรเลงกันนั้น มีจำนวนหลายทาง เช่น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ ทางครูไพฑูรย์ จรรนาฏย์ ทางครูกาหลง พึ่งทองคำ ซึ่งมักจะบรรเลงในอัตราจังหวะสามชั้นทั้งสองเที่ยว ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนขึ้นใหม่ โดยนำแนวคิดของครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติมาเป็นแนวทางในการประพันธ์โดยครูประสิทธิ์ ถาวรได้กล่าวว่า “ถ้าจะเดี่ยวทุ้มเพลงสุดสงวน ก็ต้องเดี่ยวหกชั้น เพราะสามชั้นคนอื่นเขาตีกันทั่วไป” ผู้วิจัยจึงได้ประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนขึ้นเป็นอัตราจังหวะหกชั้นในเที่ยวแรก ส่วนเที่ยวหลังประพันธ์เป็นอัตราสามชั้น การเรียกอัตราจังหวะของเพลงที่ขยายขึ้นจากเพลงอัตราจังหวะสามชั้นว่า “หกชั้น” นี้ บางทีก็นิยมเรียกว่าอัตราจังหวะ “สี่ชั้น” ซึ่งมีความหมายเหมือนกัน ในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ผู้วิจัยใช้คำเรียกอัตราจังหวะของเพลงที่สร้างสรรค์ว่า “อัตราจังหวะสี่ชั้น” ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้นนี้ เป็นการสร้างองค์ความรู้ทางดนตรีขึ้นใหม่ในลักษณะของการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพื่อเป็นการบันทึกข้อมูลอันเป็นประโยชน์และเป็นแนวทางในการอนุรักษ์ สืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยให้คงอยู่ต่อไป

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อสร้างสำนวนกลอนระนาดทุ้มในลักษณะทางเดี่ยวที่มีอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น

3. คำถามในการวิจัย

สำนวนกลอนระนาดทุ้มในลักษณะทางเดี่ยวอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้นมีลักษณะอย่างไร

4. ขอบเขตในการวิจัย

ในการวิจัยเรื่อง "การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น" ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตไว้ ดังนี้

4.1 ขอบเขตด้านเนื้อหา

ขอบเขตด้านเนื้อหา ประพันธ์ทำนองเพลงสุดสงวนโดยวิธีการขยายจากอัตราจังหวะสามชั้นเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้น แล้วนำมาประพันธ์เป็นทางเดี่ยวระนาดทุ้มทั้งอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น

4.2 ขอบเขตด้านบุคคลข้อมูล

4.2.1 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key Informants) เป็นผู้ที่อยู่ในวงการดนตรีไทยโดยเฉพาะด้านปี่พาทย์ เป็นผู้ที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก มีประสบการณ์ทางดนตรีจนเป็นที่ยอมรับนับถือในวงการดนตรีไทย และมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับการบรรเลงเพลงเดี่ยว

4.2.2 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป (General Informants) เป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถ มีความเชี่ยวชาญในด้านการบรรเลงดนตรีไทย เป็นที่ยอมรับนับถือในวงการดนตรีไทย มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับการบรรเลงเพลงเดี่ยว และมีประสบการณ์ในการประพันธ์เพลง

5. ข้อตกลงเบื้องต้น

ในการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดเรียกอัตราจังหวะของเพลงสุดสงวนที่ขยายขึ้นจากอัตราจังหวะสามชั้นว่า "อัตราจังหวะสี่ชั้น" และบันทึกโน้ตเพลงด้วยโน้ตสากลระบบเสียงไทย

6. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผลจากการสร้างสรรค์งานครั้งนี้ คาดว่าจะก่อให้เกิดประโยชน์ ดังนี้

6.1 นำประโยชน์จากการประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น และคุณค่าของภูมิปัญญาโดยการหลอมรวมสิ่งที่บูรพาจารย์ได้คิดประพันธ์ขึ้นให้เป็นองค์ความรู้ เพื่อสืบทอดวัฒนธรรมให้คงอยู่และปรากฏในวงการศึกษาด้านวัฒนธรรมดนตรีสืบไป

6.2 นำความรู้ ความเข้าใจด้านการประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้นไปใช้พัฒนาระบบการเรียนการสอนดนตรีไทยในยุคปัจจุบัน และสามารถนำไปใช้ในโอกาสต่าง ๆ ที่ทรงคุณประโยชน์ต่อชุมชน และบริบททางสังคมได้อย่างถูกต้อง

6.3 เป็นเอกสารงานวิจัยจากการสร้างสรรค์ทางวัฒนธรรมด้านดนตรีในด้านการประพันธ์ทางเดี่ยวที่ให้ผู้สนใจได้ศึกษาค้นคว้า และเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานสำหรับเครื่องดนตรีประเภทอื่นต่อไป

7. นิยามศัพท์เฉพาะ

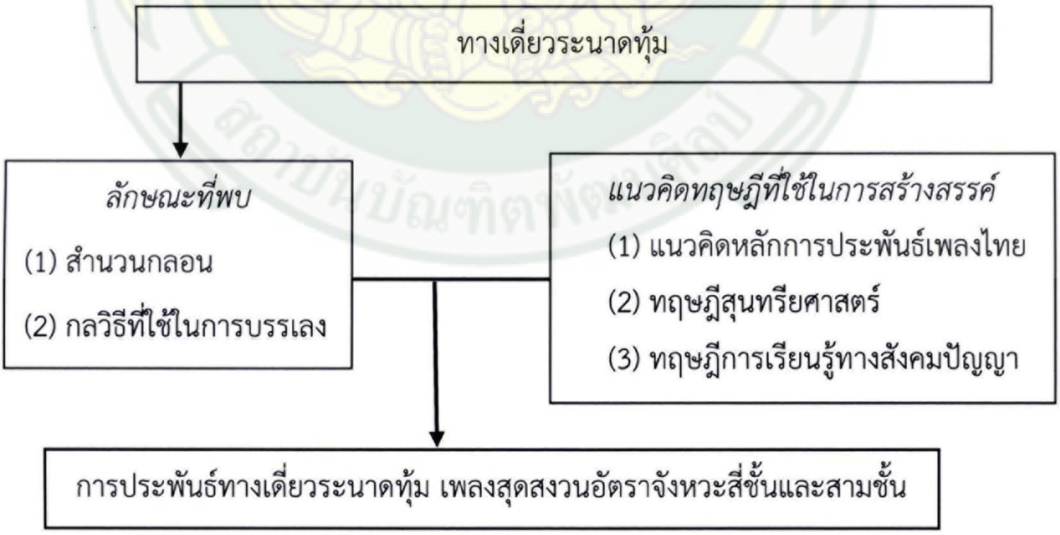
ในงานวิจัยสร้างสรรค์ฉบับนี้ ผู้วิจัยกำหนดนิยามศัพท์เฉพาะ ดังนี้

ทางระนาดทุ้ม หมายถึง วิธีดำเนินทำนองเป็นสำนวนกลอนของระนาดทุ้มที่มีลักษณะเฉพาะโดยแปรทำนองมาจากทำนองหลัก

ทางเดี่ยว หมายถึง วิธีดำเนินทำนองโดยเฉพาะของเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองแต่ละชนิดที่มีทางและวิธีการบรรเลงพิเศษแตกต่างจากการบรรเลงทั่วไป เช่น มีโอดพัน หรือวิธีการโลดโผนต่าง ๆ ตามความเหมาะสมของเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ

เพลงเดี่ยว หมายถึง เพลงที่ครูดนตรีได้แต่งขึ้นเป็นพิเศษสำหรับบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรีเพื่อเป็นการแสดงภูมิปัญญาของผู้คิดทางเพลง โดยตบแต่งอย่างวิจิตรพิสดาร ด้วยกลเม็ดนานาประการทั้งไพเราะทั้งโลดโผน ครบถ้วนสนิทสนมเหมาะกับเครื่องดนตรีชนิดนั้น

8. กรอบแนวคิดในการวิจัย



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรม

การวิจัยเรื่อง "การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น" ผู้วิจัยได้ทำการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง มีรายละเอียด ดังนี้

1. สารัตถะเกี่ยวกับระนาดทุ้ม
2. เพลงเดี่ยว
3. แนวคิด ทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย
4. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. สารัตถะเกี่ยวกับระนาดทุ้ม

1.1 ความเป็นมาและรูปร่างลักษณะของระนาดทุ้ม

ได้มีผู้กล่าวถึงความเป็นมาและรูปร่างลักษณะของระนาดทุ้ม ไว้จำนวนมาก ดังนี้

ระนาดทุ้ม เป็นระนาดชนิดหนึ่งที่คิดสร้างขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยเลียนแบบระนาดเอก ลูกระนาดทุ้มนิยมทำด้วยไม้ไผ่เหมือนกับระนาดเอก แต่เหลาให้มีขนาดกว้างและยาวกว่าลูกระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มต่ำ เพื่อให้ประสานกับระนาดเอกที่มีเสียงแหลมสูง ลูกระนาดทุ้มมีจำนวน 17 – 18 ลูก เรียงลดหลั่นกันลงมา ลูกต้นยาวประมาณ 42 เซนติเมตร กว้าง 6 เซนติเมตร ลูกต่อมามีขนาดลดหลั่นลงไปนิดหน่อย และลูกยอดมีขนาดยาว 34 เซนติเมตร กว้าง 5 เซนติเมตร เทียบเสียงให้ต่ำกว่าระนาดเอกหนึ่งช่วงคู่แปด ผืนระนาดทุ้มบางครั้งก็ใช้ไม้เนื้อแข็งเช่นไม้ชิงชันและไม้มะหาด แต่ไม่ได้รับความนิยมมากนัก รางระนาดทุ้มมีรูปร่างต่างจากรางระนาดเอก คือ มีรูปคล้ายหีบไม้แต่เว้ากลางเป็นทางโค้งมีโขนปิดทางด้านหัวและด้านท้าย วัดจากปลายโขนทางหนึ่งไปยังอีกทางหนึ่งยาวประมาณ 124 เซนติเมตร มีตะขอติดที่โขนข้างละ 2 อันเพื่อแขวนหรือขึงผืนระนาดทุ้ม ปากรางระนาดทุ้มกว้างประมาณ 22 เซนติเมตร รางระนาดทุ้มจะราบตรงกับพื้นมากกว่ารางระนาดเอกและมีเท้าเตี้ยๆ รอง 4 มุมราง บางทีเท้าทั้ง 4 นั้นทำเป็นลูกล้อติดให้เคลื่อนย้ายได้ง่าย รางระนาดทุ้มต้องใช้ไม้ เนื้อดีที่มีความคงทนหรือไม้ที่มีลวดลายสวยงามเช่น ไม้ขนุน ไม้ประดู่ ไม้สัก ไม้ชิงชัน และไม้มะริดเป็นต้น รางระนาดทุ้มมีทั้ง

รางธรรมดาและรางที่มีการประดิษฐ์ตบแต่งให้ให้มีความสวยงามด้วยกรรมวิธีต่าง ๆ เช่น แกะสลักลวดลายต่างๆ แล้วลงรักปิดทอง เรียกรางชนิดนี้ว่า รางทอง เป็นรางระนาดทุ้มที่นิยมกันมาก นอกจากวิธีลงรักปิดทองแล้วยังมีรางที่ตบแต่งด้วยการประดับมุกและงาเป็นลวดลายต่าง ๆ เพื่อความสวยงามอีกด้วย ไม้ตีระนาดทุ้มก็ประดิษฐ์แตกต่างออกไปจากไม้ตีระนาดเอก ไม้ตีระนาดทุ้มใช้ไม้นวมซึ่งมีขนาดใหญ่กว่าไม้นวมของระนาดเอกและมีเสียงอ่อนนุ่มมากกว่า หัวไม้หรือตอนปลายที่ใช้ตีนั้นพันผ้าพอกให้โตและนุ่มเพื่อต้องการให้มีเสียงทุ้มนุ่มนวลเป็นคนละเสียงกับระนาดเอกซึ่งมีเสียงแกร่งกร้าว จึงบัญญัติชื่อระนาดชนิดนี้ว่า “ระนาดทุ้ม” สำหรับระนาดทุ้มที่สร้างขึ้นใหม่นั้นถ้ามองโดยผิวเผินจะเห็นว่ามีรูปร่างคล้ายกับระนาดเอก แต่ถ้าพิจารณาโดยละเอียดแล้วจะพบว่าเป็นการนำแนวคิดจากระนาดเอกมาเพียงโครงสร้างภายนอกเท่านั้น รายละเอียดส่วนใหญ่มิได้เหมือนระนาดเอก รางระนาดทุ้มมีรูปร่างใหญ่กว่ารางระนาดเอก เสียงและวิธีการบรรเลง ก็แตกต่างจากระนาดเอกโดยสิ้นเชิง ทั้งนี้เมื่อปรมาจารย์ทางดนตรีได้คิดประดิษฐ์เครื่องดนตรีขึ้นแล้วก็ได้คิดประดิษฐ์วิธีการบรรเลงและท่วงทีลีลากำกับประจำเครื่องดนตรีนั้นไว้ด้วย เครื่องดนตรีแต่ละชนิดจึงมีเสียงและกลอนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน ระนาดเอกนั้น มีเสียงโปร่งใส เช่น เสียงกลม เสียงร่อน ส่วนระนาดทุ้มมีวิธีตีให้เกิดเสียงหนึบๆ นอกจากระนาดทุ้มดังกล่าวนี้แล้วยังมีระนาดทุ้มอีกอย่างหนึ่งคือระนาดทุ้มมโหรี เป็นระนาดทุ้มที่ย่อส่วนให้มีขนาดเล็กลงทั้งรางและผืนรวมทั้งไม้ตีระนาดทุ้มมโหรีก็ลดขนาดของหัวไม้ให้เล็กลงด้วย เพื่อให้มีเสียงดังน้อยลงเหมาะสมกับเสียงของเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายใช้ประสมวงบรรเลงอยู่ในวงมโหรี (กรมศิลปากร, 2535 น. 70, ธนิต อยู่โพธิ์, 2530, น. 19, ดุษฎี มีป้อม, 2524, น. 9 – 15, ดุษฎี มีป้อม, 2556, น. 21 – 22, ประสิทธิ์ ถาวร, 2532, น. 53 – 56, พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2554, น. 64; และราชบัณฑิตสถาน, 2540 น. 136)

1.2 วิธีการบรรเลง

ได้มีผู้อธิบายวิธีการบรรเลงระนาดทุ้มไว้ว่าระนาดทุ้มใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์ทั่วไป วิธีปฏิบัติตีด้วยไม้นวม มีวิธีการบรรเลงเป็นเอกลักษณ์แตกต่างไปจากระนาดเอก คือ ไม่ได้ยึดการบรรเลงคู่ 8 เป็นหลัก การตีอาจตีมือละลูกหรือหลายๆลูก หรือพร้อมกันทั้งสองมือ ตีพร้อมกันเป็นคู่ 8 บ้าง คู่ 3 – 4 – 5 และ 6 บ้าง ตีเสียงเดียวบ้าง ระยะห่างบ้างถี่บ้างตามแต่โอกาส ซึ่งมีวิธีการต่าง ๆ เช่น เหลื่อมไปหน้าผู้อื่นบ้าง ตีขัดจังหวะบ้าง ยืนจังหวะบ้าง หรือย้อยอยู่หลังจังหวะบ้าง โดยปกติมักจะได้ยินการพูดชมการตีระนาดทุ้มว่า “ทุ้มตีดูดดีเหลือเกิน” เหตุที่เรียกเสียงที่เกิดจากการตีทุ้มว่าดูดเพราะว่า การตีระนาดทุ้มตีด้วยไม้นวม ในขณะที่ตีลงไปแต่ละครั้งไม่ว่าจะตีด้วยมือขวาหรือมือซ้าย การตีที่ถูกวิธี

เกือบจะไม่มีการตีเปิดหรือตีปล่อยเลย โดยมากจะต้องตีโดยประคบมือให้เสียงทุ้มหยุดขาดตอนท้ายเสียง บางทีก็ใช้อีกมือหนึ่งกดเป็นการห้ามเสียง เสียงดูดหรือเสียงหนืดมีลักษณะเหมือนการพูดที่ต้องใช้ลิ้นแตะเพดานห้ามเสียงให้หยุดเช่นเดียวกับการตีระนาดทุ้มซึ่งจะต้องคอยประคบมือหรือเอาอีกมือหนึ่งห้ามเสียงไว้ การตีปล่อยหรือเปิดก็มีอยู่บ้าง แต่ไม่ใช้มากนัก (มนตรี ตราโมท, 2538, น. 316, มนตรี ตราโมท, 2543, น. 50 – 516, และราชบัณฑิตสถาน , 2540 น. 137)

ประสิทธิ์ ถาวร (2532, น. 56) อธิบายวิธีการตีระนาดทุ้มว่าตีด้วยข้อแบบขยอก แต่ไม่ถึงโขยก ลักษณะการตีต้องกดเสียงไว้ จะตีเปิดหัวไม้ให้มีเสียงโปร่งร่อนอย่างระนาดเอกไม่ได้ ถือว่าผิดหลักวิชา สำนวนกลอนของระนาดทุ้มก็แตกต่างกับระนาดเอก เป็นผลสืบเนื่องจากลักษณะของเสียงและหน้าที่ของแต่ละเครื่องมือ

สมภพ ขำประเสริฐ (2543, น. 135) ได้กล่าวถึงวิธีการบรรเลงระนาดทุ้มไว้ 3 ประเภท คือ ประเภทล้ำหน้า ประเภทคุมวง และประเภทรั้งท้ายหรือห้อยท้าย ประเภทล้ำหน้าได้แก่พวกที่มีความคล่องตัวสูง แม่นเพลง ส่วนมากมักจะเป็นผู้ปรับวงและควบคุมวงเอง ประมาณกำลังฝีมือของผู้ร่วมวงที่ปรับไว้ได้เป็นอย่างดี เพราะลักษณะการตีล้ำหน้าเป็นการชักนำเพลงอยู่ในตัว ประเภทคุมวงคือพวกที่มีความแม่นเพลงพอประมาณ แนวทางที่ใช้บรรเลงจะใช้ทางห่าง ๆ หรือที่เรียกตามภาษาดนตรีว่าทางจาว ๆ ส่วนประเภทรั้งท้ายหรือห้อยท้ายนี้ได้แก่พวกที่ไม่แม่นเพลงหรือไม่ได้เพลงเป็นส่วนใหญ่ อาศัยหูไวตาไว อย่างที่ภาษานักดนตรีเรียกว่าแก่หูแก่ตา

อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2522, น. 24) กล่าวว่าเพลงไทยมีความไพเราะและประณีตงดงามในศิลปะของการบรรเลงไปตามลีลาของทำนองเพลงในแต่ละเครื่องดนตรีของตน นักดนตรีแต่ละคนจะทำหน้าที่แตกต่างกัน เช่น คนตีระนาดเอกจะแปรลูกฆ้องเป็นทางระนาดเอก ระนาดทุ้มจะแปรทำนองเป็น “ทาง” ทุ้ม โดยผู้บรรเลงจะต้องยึดจังหวะจากหน้าทับและโครงสร้างของเพลงเดียวกันนั้นเป็นเกณฑ์ ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องมีความแม่นยำในทำนองหลักอีกด้วย

1.3 บทบาท และหน้าที่ของระนาดทุ้ม

ประสิทธิ์ ถาวร (2532, น.56) ได้กล่าวถึงบทบาทของระนาดทุ้มว่า ดนตรีไทยของเราปรมาจารย์ได้กำหนดเสียงและหน้าที่ของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดไว้อย่างชัดแจ้ง ถ้าเปรียบระนาดเอกเป็นพระเอก ระนาดทุ้มก็ถูกกำหนดให้เป็นตัวตลกผู้ช่วยพระเอก เป็นผู้ทำความสนุกสนานครึกครื้นให้กับวง การตีทุ้มต้องตีให้หนืด มีหลักอยู่ว่า “ขวาเปิด ซ้ายปิด” ระนาดเอกมักตีเป็นคู่แปด ส่วนทุ้มนั้นสองมือลงไม่พร้อมกัน สำนวนกลอนก็มีชื่อเรียกตามลักษณะของเสียง เช่น ระนาดเอกมีกลอนไต่ลวด

กลอนลอดตาข่าย ฯลฯ ระนาดทุ้มก็มีสำนวนกลอนเฉพาะของระนาดทุ้ม เรียกชื่อกลอนตามเสียง เช่น "อีหนูตูดเปรอะ" จะเห็นได้ว่าแม้แต่ชื่อของกลอนก็ยังแสดงให้เห็นถึงความตลกคะนองอันเป็นสัญลักษณ์เฉพาะตัวของระนาดทุ้มอย่างชัดเจน นอกจากนี้ยังมีคำกล่าวชมการตีระนาดทุ้มได้อย่างถูกหลักวิชาว่า "นาย ก ตีทุ้มได้ดูดดี" ซึ่งเป็นที่เข้าใจในหมู่นักดนตรีว่า นาย ก ตีระนาดทุ้มได้ดี ถูกต้องตามหลักวิชา แสดงว่านาย ก เป็นผู้ที่ได้เรียนรู้เป็นศิษย์มีครู

มนตรี ตราโมท (2543, น.50-51) กล่าวถึงระนาดทุ้มที่เพิ่มเติมเข้ามาในวงปี่พาทย์เครื่องห้าที่มีอยู่แต่เดิมให้กลายเป็นวงปี่พาทย์เครื่องคู่นั้น ผู้ที่คิดสร้างระนาดทุ้มและฆ้องวงเล็กนับว่าเป็นผู้ที่มีความรู้ในการผสมเสียงของวงดนตรีดีเลิศ เพราะเสียงของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์เครื่องห้ายังขาดเสียงที่จะช่วยให้เกิดความไพเราะผสมผสานกระตุ้นอารมณ์ให้เพลิดเพลิน ระนาดทุ้มมีหน้าที่ดำเนินทำนองหยอกล้อ ยั่วเย้าไปกับพวกดำเนินทำนองด้วยกัน สนับสนุนให้เกิดความสนุกสนาน กระตุ้นเตือนให้ครึกครื้นรื่นเริง เทียบได้กับตัวตลกของละคร การดำเนินทำนองจึงมีทั้งล่วงหน้า ลักจังหวะและขัดจังหวะต่างๆที่ล้อขัดระนาดเอกและเครื่องดำเนินทำนองอื่นๆ ก่อให้เกิดการสะเทือนอารมณ์ทำให้ผู้ฟังและผู้ที่บรรเลงด้วยกันมีความคึกคักสนุกสนานช่วยให้การบรรเลงน่าฟังยิ่งขึ้น เหมือนกับในวงสนทนาถ้าทุกคนต่างก็เคร่งเครียดแต่ในเรื่องราว วงสนทนาก็จะจืดชืดเต็มที แต่ถ้ามีใครสักคนเป็นคนพูดตลกขบขันแทรกแซงเข้ามาบ้างเป็นระยะๆ ก็จะทำให้เกิดความสนุกสนานหัวร่อต่อกระซิกกัน การสนทนานั้นก็จะเป็นเรื่องที่รื่นรมย์ไม่รู้เบื่อ แม้ระนาดทุ้มจะมีหน้าที่หยอกล้อยั่วเย้าให้เกิดอารมณ์ครึกครื้นก็จริง ก็ต้องหยอกล้อให้เหมาะสมกับลักษณะของเพลง อย่างเพลงประเภททางกรอซึ่งมีเสียงยาว มีทางบังคับเป็นบางตอน หากหยอกล้อมากไปก็ดูจะไม่สมควร จะทำให้เสียลักษณะเพลง ถ้าเป็นทางพื้น ก็ควรจะหยอกล้อยั่วเย้า แทรกแซงให้กลมกลืนกับทำนองเพลง หากเป็นเพลงประเภทลูกล้อลูกขัด ระนาดทุ้มก็ย่อมจะมีทางหยอกล้อยั่วเย้าได้เต็มที่ แต่ต้องระวังอย่าให้ฉีกทางออกไปห่างไกลจากเนื้อเพลงมากนัก คนระนาดทุ้มจะต้องรู้ใจและรู้วิธีดำเนินทำนองของคนระนาดเอกแต่ละคนด้วยเพื่อจะได้หยอกล้อให้กลมกลืนกันจะทำให้การบรรเลงเป็นไปอย่างไพเราะน่าฟัง

พิชิต ชัยเสรี (2540, บรรยาย) ได้บรรยายเกี่ยวกับบทบาทของระนาดทุ้มว่า บทบาทการดำเนินทำนองของระนาดทุ้มไม่ใช่ตัวตลก แม้ว่าบางครั้งจะดูตลกนั้นก็เป็นเพียงส่วนหนึ่งเท่านั้น แต่ความจริงเป็นเรื่องของการดำเนินทำนองที่มีความประณีต ลึกซึ้งและน่าทึ่ง ระนาดทุ้มมีสำนวนที่เด่นชัดอยู่ 3 อย่าง คือ ล่วงหน้า ล้าหลังและอีหลักอีเหลื่อ เสียงของระนาดทุ้มมีความเปล่งปลั่งจำเพาะ (tonal timbre) การที่ระนาดทุ้มเทียบเสียงให้ต่ำกว่าเครื่องมืออื่นจึงทำให้มีเสียงไพเราะน่าฟัง ดนตรีจะไม่มีความไพเราะถ้าขาด

เสียงระดับต่ำเพราะเสียงระดับสูงโดยมากจะรกหู เสียงของระนาดทุ้มจึงอยู่ลึก เมื่อบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีอื่นก็จะเกิดสมดุลทำให้เสียงของเครื่องดนตรีทั้งวงมีความสมบูรณ์ ระนาดทุ้มจึงเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญที่สุดซึ่งถือว่าเป็นสุดยอดของภูมิปัญญาไทยที่เกิดขึ้นในยุครัตนโกสินทร์ คนตีระนาดทุ้มต้องเป็นผู้มีสติปัญญาดีเลิศ ต้องเรียนรู้และใช้ปฏิภาณ จึงจะบรรเลงได้ดี

ดุษฎี มีป้อม (2524, น.23-24) ได้อธิบายวิธีการตีระนาดทุ้มว่า การตีระนาดทุ้มต้องอาศัยหลักเกณฑ์ของการตีฆ้องวงใหญ่เป็นพื้นฐาน ต้องตีให้หัวไม้ระนาดทุ้มกระทบกับผืนเต็มปื้น จะทำให้ได้เสียงชัดเจน การบรรเลงต้องแบ่งใช้มือให้ถูกต้องเช่นเดียวกับฆ้องวงใหญ่ แต่บางทีก็มีข้อยกเว้นเพราะระนาดทุ้มมีวิธีการดำเนินทำนองที่อิสระและกว้างขวาง บทบาทในการบรรเลงของระนาดทุ้มต้องปฏิบัติให้สอดคล้องกับโครงสร้างของเพลงที่บรรเลงและลักษณะของการบรรเลงแต่ละประเภทรวมถึงการบรรเลงให้ถูกกาลเทศะด้วย เช่น การบรรเลงอิสระสามารถดำเนินทำนองได้อย่างกว้างขวางโดยมากมักใช้ทางเรียบๆ ไม่โลดโผนนัก หากเป็นประเภทเพลงหน้าพาทย์ต้องบรรเลงให้เสียงและกลอนมีความเรียบร้อย ดำเนินกลอนไปในแนวทางเดียวกับระนาดเอกและฆ้องวงใหญ่ให้มีความสนิทสนมกลมกลืนกันไป การดำเนินกลอนไปทางเสียงสูงหรือลงมาเสียงต่ำจะต้องสัมพันธ์สอดคล้องกันไม่กระโดดข้ามไปมา การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์บางครั้งต้องยึดทำนองหลักเป็นสำคัญ หากเป็นการบรรเลงประเภทเพลงเรื่อง ผู้บรรเลงสามารถดำเนินกลอนได้อิสระมากกว่าเพลงหน้าพาทย์ ใช้กลอนให้เกิดความสนุกสนานและโลดโผนได้ แต่บางครั้งก็ต้องดำเนินทำนองให้เหมือนฆ้องวงใหญ่ในทำนองที่เป็นลูกฆ้องบังคับทาง การบรรเลงอีกประเภทหนึ่งคือการบรรเลงรับร้องเป็นการบรรเลงที่ยากกว่าการบรรเลงอิสระ เพราะต้องมีการปรับวงให้เรียบ การบรรเลงรับร้องประเภทเพลงลูกล้อลูกขัดจะต้องพิจารณาการใช้ทางให้เหมาะสม ลูกล้อลูกขัดบางลูกเป็นทำนองบังคับ บางลูกก็มีลักษณะเป็นทางพื้นที่สามารถ ตบแต่งได้ บางครั้งการบรรเลงลูกล้อลูกขัดก็ใช้วิธีบรรเลงล้วงเข้ามาในประโยคหน้าได้ แต่จะบรรเลงอย่างไรก็ต้องดูโอกาสและความเหมาะสมมิใช่บรรเลงให้มีความสนุกสนานเพียงอย่างเดียว การบรรเลงต้องให้มีความไพเราะและพร้อมเพรียงกันเป็นหมู่คณะ หากเป็นเพลงประเภททางกรอก็ต้องบรรเลงตามทำนองที่ผู้ประพันธ์ประดิษฐ์ไว้จะใช้ทางพลิกแพลงเป็นอย่างอื่นไม่ได้ ส่วนการบรรเลงประกอบการแสดงนั้นผู้บรรเลงต้องใช้ทางและเสียงให้สอดคล้องกับอารมณ์ของเพลงและสัมพันธ์กับอารมณ์ของตัวละคร

2. เพลงเดี่ยว

พูนพิศ อมาตยกุล (2540) ได้กล่าวถึงเพลงเดี่ยวว่า การบรรเลงเพลงเดี่ยว ไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจนว่าเริ่มขึ้นในสมัยใด แต่ปรากฏว่าเพลงเดี่ยวได้รับความนิยมมาก จนมีการบรรเลงเพลงเดี่ยวบันทึกแผ่นเสียงบ้างแล้วในสมัยรัชกาลที่ 5 ราวปี พ.ศ. 2446 ถึง พ.ศ. 2452 เป็นการเดี่ยวระนาดเอกเพลงการเวกและเดี่ยวปี่เพลงเชิดนอก โดยขุนเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) อีกแผ่นหนึ่งเป็นการเดี่ยวปี่เพลงลาวแพน โดยขุนสรรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน)

ได้มีผู้ให้คำอธิบายเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวว่าเพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่ครูดนตรีได้แต่งขึ้นเป็นพิเศษสำหรับบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรี ใช้บรรเลงในโอกาสพิเศษเพื่อเป็นการแสดงภูมิปัญญาของผู้คิดทางดนตรีให้เหมาะสมกับชนิดของเครื่องดนตรี โดยปกติการบรรเลงเพลงเดี่ยว ผู้แต่งมักประดิษฐ์ทางบรรเลงแต่ละท่อนออกเป็น 2 ทาง คือ ทางกรอหรือทางหวานเที่ยวหนึ่ง และทางเก็บเที่ยวหนึ่ง แต่เพลงเดี่ยวบางเพลงอาจมีเฉพาะทางเก็บเพียงทางเดียวก็ได้ วิธีดำเนินทำนองของเพลงที่ใช้สำหรับบรรเลงเดี่ยวซึ่งเรียกว่าทางนั้น ท่านผู้แต่งจะต้องประดิษฐ์ขึ้นใหม่เป็นพิเศษโดยแทรกแซงกลเม็ดนานาประการ ทั้งไพเราะทั้งโลดโผน ถึงแม้ว่าเพลงนั้นจะเป็นเพลงเดียวกันกับเพลงที่ใช้บรรเลงหมู่ก็ต้องตบแต่งเป็นพิเศษอย่างวิจิตรพิสดารราวกับจะเป็นคนละเพลงทีเดียว เพลงที่จะบรรเลงเดี่ยวหรือที่จะเรียกได้ว่าเพลงเดี่ยวนั้น มีความมุ่งหมายที่จะอวดอยู่ 3 ประการ คือ ประการแรก ทำนองเพลงที่ครูได้ตบแต่งขึ้นต้องมีความไพเราะและวิจิตรพิสดารสมควรที่จะบรรเลงอวดได้ ประการที่สอง ผู้บรรเลงมีความแม่นยำจดจำทำนองเม็ดพรายและวิธีการที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้นั้นอย่างถี่ถ้วนทุกประการ ประการที่สาม ผู้บรรเลงมีความสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ ได้ตามที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้ ไม่ว่าจะโลดโผนหรือพลิกแพลงเพียงใด ก็สามารถทำได้ถูกต้องคล่องแคล่ว ไม่มีบกพร่อง การบรรเลงโดยทางหรือทำนองที่ได้แต่งและผู้บรรเลงได้บรรเลงตามที่กล่าวไว้นี้ครบถ้วนแล้วจึงจะเรียกได้ว่าเป็นการบรรเลงเดี่ยว เพลงที่นิยมนำมาบรรเลงเดี่ยวมีหลายเพลง ได้แก่ เพลงลาวแพน เพลงนกขมิ้น เพลงพญาโศก เพลงสารถี เพลงกราวในและเพลงเชิดนอก นอกจากนี้ยังได้กล่าวถึงการฟังเพลงเดี่ยวว่า การฟังเพลงเดี่ยวมีหลักควรพิจารณาอยู่ 3 ประการ คือ ทำนองเพลงหรือ “ทาง” ต้องไพเราะ ครบถ้วนสนิทสนมเหมาะกับเครื่องดนตรีชนิดนั้น ผู้บรรเลงมีความแม่นยำในเนื้อเพลงสามารถบรรเลงได้ถูกต้อง แนวจังหวะดีและมีฝีมือในการใช้เครื่องดนตรีชนิดนั้นได้เหมาะสมกับทาง (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540, น. 109; และมนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, 2529, น. 89)

อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2530, น. 37) ได้อธิบายเรื่องการบรรเลงเพลงเดี่ยวว่า การบรรเลงเครื่องดนตรีอย่างใดอย่างหนึ่งแต่เพียงอย่างเดียวนั้น จะเรียกว่าเป็นการเดี่ยวก็ต่อเมื่อการบรรเลงนั้น เป็นการอวดทางหรือวิธีดำเนินทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ผู้บรรเลงมีฝีมือและมีความแม่นยำในการบรรเลงเพลงเดี่ยวนั้นได้ดี

สงบศึก ธรรมวิหาร (2540, น. 68 – 69) กล่าวถึงลักษณะของทางเดี่ยวว่า ทางเดี่ยวคือ วิธีดำเนินทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด การเดี่ยวโดยทั่วไปนิยมใช้เครื่องดนตรีที่ใช้ทำทำนองต่าง ๆ มาเดี่ยว เช่น ในวงปี่พาทย์ ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก ส่วนระนาดทองและระนาดทุ้มเหล็กไม่นิยมนำมาบรรเลงเดี่ยว ในวงเครื่องสาย ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ขลุ่ย เป็นต้น

สมภพ ขำประเสริฐ (2543 น. 114) กล่าวถึงเพลงเดี่ยวว่า เพลงเดี่ยวถือว่าเป็นเพลงที่จะต้องแสดงฝีมือของผู้บรรเลงและผู้แต่งเพลงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องรู้หลักการแต่งเพลงเดี่ยวเป็นอย่างมาก เพลงที่จะปรับปรุงให้เป็นเพลงเดี่ยวจะต้องมีลักษณะดังนี้ คือ เป็นเพลงที่มีลูกเท่ามาก เป็นเพลงที่มีเนื้อและทำนองซ้ำและวกวนมาก และมีเสียงที่เลื่อนขึ้นหรือเลื่อนลงในระหว่างท่อน (เรียกว่าโอดพัน) เพลงที่มีลักษณะควรแก่การนำมาปรับปรุงให้เป็นเพลงเดี่ยวมีอีกสองประเภทคือ ประเภทมีลูกล้อ ลูกขัดและประเภทมีลูกเล่นมาก ผู้แต่งแต่ละท่านจะต้องแสดงความสามารถว่าใครจะประดิษฐ์ได้ไพเราะลึกซึ้งกว่ากัน

เพลงที่นำมาประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวมีลักษณะที่มีความพิเศษแตกต่างจากเพลงทั่วไป ดังนี้

1) มีท่วงทำนองและลีลาไพเราะ รวมทั้งเอื้อต่อวิธีบรรเลงที่มีลักษณะพิเศษต่างจากเพลงธรรมดาทั่วไป เรียกว่าเม็ดพรายในการปฏิบัติ

2) เป็นเพลงที่เอื้อต่อการแปรทำนองที่ไม่ยึดโครงสร้างของเพลงมากเกินไป บางครั้งให้ความสำคัญของทำนองหลักเป็นรอง โดยอาศัยเพียงเสียงตกของเนื้อเพลงเท่านั้น

3) มักเป็นเพลงที่มีทำนองซ้ำกันหลาย ๆ ครั้ง ซึ่งนักดนตรีต้องใช้ความสามารถประดิษฐ์ทำนองให้มีท่วงทีไม่ซ้ำกัน สร้างความโลดโผนและไพเราะเป็นแรงจูงใจแก่ผู้ฟัง

4) เป็นเพลงที่ใช้ความสามารถ ปัญญา ความรู้ของผู้คิดประดิษฐ์ทางเดี่ยวและผู้บรรเลง

ศัพท์สังคีตที่ใช้กับการบรรเลงเพลงเดี่ยว การบรรเลงเพลงเดี่ยว เป็นการบรรเลงที่พิเศษนอกเหนือไปจากการบรรเลงหมู่ เพราะเป็นการบรรเลงที่นักดนตรีต้องแสดงความสามารถอย่างสูงเพื่อที่จะถ่ายทอดเสียงเพลงอันไพเราะและมีคุณค่าให้ปรากฏออกมาได้อย่างถูกต้อง ที่กล่าวว่า เป็น

การบรรเลงที่พิเศษเพราะว่า ทำนองของเพลงเดี่ยวเป็นทำนองที่ประดิษฐ์ขึ้นมาอย่างวิจิตรพิสดารล้ำลึก แต่ละเครื่องมือก็มีวิธีการบรรเลงที่พิเศษเฉพาะตัว และผู้บรรเลงก็ต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถพิเศษเฉพาะตัวเช่นเดียวกัน ดังนั้นการบรรเลงเพลงเดี่ยว จึงเป็นการบรรเลงที่มีกลเม็ดมากมาย ทำให้มีคำศัพท์ที่ใช้เฉพาะหรือมีศัพท์สังคีตที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงเพลงเดี่ยวอยู่มากมาย ในงานวิจัยสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้นนี้ มีศัพท์สังคีตที่เกี่ยวข้อง (มนตรี ตราโมท, 2531, น. 1 – 38) ดังนี้

กรอ เป็นวิธีการของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่ตีถี่ ๆ สองมือสลับกัน ตามธรรมดามักตีเป็นคู่ 2 , 3, 4, 5, 6, 8 และอื่น ๆ วิธีการกรอนี้นิยมตีให้มือซ้ายลงก่อนมือขวา

กวาด เป็นวิธีการของเครื่องดนตรีประเภทตี ที่ใช้ไม้ตีลากไปบนเครื่องดนตรีนั้น ๆ โดยกวาดจากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ (กวาดลง) หรือกวาดจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง (กวาดขึ้น) ก็ได้

เก็บ คือ การบรรเลงวิธีหนึ่งซึ่งประดิษฐ์พยางค์หรือเสียงเพิ่มแทรกให้ถี่ขึ้นไปอีกชั้นหนึ่งจากเนื้อเพลงธรรมดา การเก็บนี้ เป็นวิธีการโดยปกติของระนาดเอก ฆ้องวงเล็ก และจะเข้

ขยี้ คือ การบรรเลงที่ประดิษฐ์พยางค์หรือเสียงเพิ่มแทรกให้ถี่ขึ้นไปอีกเท่าหนึ่งเป็นทวีคูณจากทางเก็บ

คร่อม หมายถึง การดำเนินทำนองเพลง หรือการดำเนินจังหวะของพวกดำเนินทำนองหรือพวกประกอบจังหวะก็ตาม ดำเนินไปไม่ตรงกับจังหวะที่ถูกต้อง คือลงในระหว่างจังหวะโดยไม่ลงในจังหวะตกซึ่งเป็นการปฏิบัติโดยไม่เจตนา การคร่อมนี้มีทั้งการขับร้องคร่อม บรรเลงคร่อม ตีจังหวะหน้าทับคร่อม หรือตีฉิ่งคร่อมเป็นต้น การบรรเลงและขับร้องคร่อมถือเป็นการปฏิบัติที่ผิด

จังหวะหน้าทับ คือ การถือหน้าทับเป็นเกณฑ์นับจังหวะ หมายความว่า เมื่อหน้าทับได้ตีไปจบหนึ่งเที่ยว ก็นับเป็น 1 จังหวะ หน้าทับที่ใช้เป็นเกณฑ์การกำหนดจังหวะนี้ โดยมากใช้หน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้

จังหวะฉิ่ง หมายถึงการตีฉิ่งควบคุมจังหวะไปกับทำนองเพลงในอัตราจังหวะต่างๆให้มีความเหมาะสมกับเพลงซึ่งมีทั้งสามชั้น สองชั้นและชั้นเดียว วิธีการตีฉิ่งตามปกติมักตีให้มีเสียงฉิ่งสลับกับเสียงฉับ เสียงฉิ่งเป็นจังหวะเบา เสียงฉับเป็นจังหวะหนัก ยกเว้นเพลงเดี่ยวบางเพลงอาจจะตีให้มีเสียงฉิ่งเพียงอย่างเดียวหรือตีให้เป็นเสียงฉิ่งสองครั้งและเสียงฉับหนึ่งครั้งสลับกันไป

เถา คือ เพลงเพลงเดียวกัน มีอัตราลดหลั่นกันลงไปเป็นชั้น ๆ นำมาบรรเลงติดต่อกันไป โดยปกติเริ่มจากสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว ในการบรรเลงเพลงเดี่ยวบางเพลงอาจเริ่มจากชั้นเดียว สองชั้น และสามชั้น ก็มีบ้าง

ท่อน คือ กำหนดส่วนใหญ่ส่วนหนึ่งๆซึ่งแบ่งออกจากเพลง โดยปกติเมื่อบรรเลงเพลงใดก็ตาม หากจบท่อนหนึ่ง ๆ แล้วมักจะกลับต้นบรรเลงซ้ำท่อนนั้นอีกครั้งหนึ่ง บางเพลงอาจมีท่อนเดียว บางเพลงอาจมีหลายท่อนก็ได้

ทอด หมายถึง การผ่อนจังหวะให้ช้าลง มักใช้กับการบรรเลงก่อนที่จะจบเพลงหรือจบท่อน เพื่อความเรียบร้อยของการบรรเลง

ทาง มีความหมายแบ่งออกได้ 3 ประการ คือ

(ก) หมายถึงวิธีดำเนินของทำนองเพลง เช่น ทางพื้น ทางกรอ ทางเดี่ยว ทางหมู่ และทาง (ทำนองเพลงเฉพาะ) ของครูคนใดคนหนึ่ง เป็นต้น

(ข) หมายถึงวิธีดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีเฉพาะอย่าง เช่น ทางระนาดเอก ทางระนาดทุ้ม ทางปี่ ทางซอด้วง เป็นต้น

(ค) หมายถึงระดับเสียงที่ใช้บรรเลงประจำกับวงดนตรีประเภทต่าง ๆ มีอยู่ 7 ทาง คือ ทางเพียงออล่าง ทางใน ทางกลาง ทางเพียงออบนหรือทางนอกต่ำ ทางกรวดหรือทางนอก ทางกลางแหบ และทางชวา

เท่า บางทีเรียกว่าลูกเท่า เป็นทำนองเพลงพิเศษตอนหนึ่งซึ่งไม่มีความหมายในตัวอย่างใด หากแต่มีความประสงค์อยู่อย่างเดียวเพียงให้ทำนองนั้นยืนอยู่ ณ เสียงใดเสียงหนึ่งเพียงเสียงเดียว เท่าหรือลูกเท่านี้จะต้องอยู่ในกำหนดบังคับของจังหวะหน้าทับ โดยมีความยาวเพียงครึ่งจังหวะหน้าทับเท่านั้น (นอกจากในเพลงเรื่องบางเพลง เท่าอาจยาวเป็นพิเศษถึงเต็มจังหวะก็ได้) และโดยปกติมีแทรกอยู่ในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่

แนว หมายถึง ความช้าเร็วของการดำเนินจังหวะ การบรรเลงให้เหมาะสมกับลักษณะของเพลงเพลงแต่ละประเภทและควบคุมความการดำเนินจังหวะได้เรียบร้อยก็เรียกว่าแนวดี

ประคบ คือ การปฏิบัติให้เสียงดนตรีดังชัดเจนถูกต้องตามความเหมาะสมของทำนองเพลง

สะบัด คือการแทรกเสียงเข้าไปในทางเก็บอีก 1 พยางค์ ซึ่งแล้วแต่จะเห็นสมควรว่าจะแทรกตรงไหนบ้าง

ไหว หมายถึงการบรรเลงให้เสียงดนตรีหลาย ๆ เสียงมีระยะถี่และมีจังหวะเร็ว หากทำได้ถี่และเร็วมากเรียกว่าไหวมาก

โอดพัน คำว่าโอดในที่นี้ หมายถึงทางซึ่งดำเนินไปโดยแช่มช้า โหยหวน หวาน และโศกซึ้ง คำว่าพัน หมายถึงทางซึ่งดำเนินไปโดยการแทรกแซงเสียงให้ถี่ขึ้นไป โดยให้เกี่ยวพันไปตามทำนองของเนื้อเพลง ดังนั้นโอดพัน จึงหมายถึงทางที่มีทั้งวิธีดำเนินโดยโหยหวน หวาน โศก และวิธีดำเนินโดยการเก็บหรือแทรกแซงเสียงให้ถี่ ๆ รวมกัน

3. แนวคิด ทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย

3.1 แนวคิดหลักการประพันธ์เพลงไทย

หลักการและวิธีการประพันธ์ที่ครูด้านดนตรีไทยหลายท่าน ได้กำหนดหลักการประพันธ์เพลงไทยซึ่งมีเนื้อหาไปในแนวทางเดียวกัน ได้แก่

1) หลักการประพันธ์เพลงของครูมนตรี ตราโมท (อ้างถึงใน ดุษฎี มีป้อม, 2562, บรรยาย) มีดังนี้

1.1) แต่งโดยวิธีขยาย เช่น แต่งขยายจากเพลงอัตราสองชั้นของเดิมให้เป็นอัตราสามชั้น หรือขยายจากเพลงอัตราสามชั้นให้เป็นอัตราสี่ชั้น

1.2) แต่งโดยวิธีย่อหรือตัดทอนเช่นเพลงอัตราสองชั้นตัดทอนหรือย่อให้เป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว

1.3) แต่งโดยทำทางเปลี่ยนเช่นเพลงอัตราสองชั้นหรือสามชั้นนำมาแต่งให้เป็นทางกรอลูกล้อลูกขัดหรือเป็นสำเนียงภาษา

1.4) แต่งขึ้นใหม่โดยอัตโนมัติ วิธีนี้เป็นการแต่งขึ้นใหม่โดยไม่ต้องยึดถือลูกตกของเพลงใดเป็นหลัก

2) หลักการประพันธ์เพลงของครูสำราญ เกิดผล (อ้างถึงใน ดุษฎี มีป้อม, 2562, บรรยาย) วิธีแต่ง 4 วิธี มีดังนี้

2.1) ยึดหลักขยายจากเพลงเดิม

2.2) ตัดทอนจากเพลงเดิม

2.3) แต่งทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยเพลงเดิม

2.4) แต่งโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้แต่ง

3) หลักการประพันธ์เพลงของครูพินิจ ฉายสุวรรณ (อ้างถึงใน ดุษฎี มีป้อม, 2562, บรรยาย) มีดังนี้

3.1) การนำทำนองเพลงชั้นเดียวมาแต่ง ใช้วิธีการนำทำนองเพลงมายืดขึ้นหรือตัดลงไปตามทำนองเพลงเดิม

3.2) การนำทำนองเพลงสองชั้นมาปรุงแต่งขยายหรือตัดลงด้วยการปรุงแต่ง

3.3) การนำทำนองเพลงสามชั้นมาแต่ง การแต่งวิธีนี้คือการนำมาปรุงแต่งด้วยการถอดทำนอง แต่ยังคงรักษาทำนองเพลง และสำเนียงเดิมไว้

3.4) แต่งโดยอิสระโดยมิได้นำเพลงใดมาแต่ง การแต่งวิธีนี้มีความยากมากกว่า 3 วิธีแรก เพราะไม่มีทำนองเพลงใดเป็นหลัก ผู้แต่งต้องแต่งขึ้นมาลอย ๆ เหมือนฝัน ลักษณะการแต่งเช่นนี้ผู้แต่งจึงต้องมีความแตกฉานในเรื่องกลอนเพลงลักษณะต่าง ๆ

4) หลักการประพันธ์เพลงของครูสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (2546, น. 194 - 204) ได้อธิบายหลักการประพันธ์เพลงไทยไว้ในหนังสือดุริยางคศิลป์ไทย มีวิธีการประพันธ์อยู่ด้วยกัน 4 วิธี คือ

4.1) ยืดขยายจากเพลงเดิม วิธีนี้ผู้แต่งจะใช้ทำนองเพลงของเดิม โดยมากจะเป็นเพลงในอัตราจังหวะสองชั้นเป็นหลัก นำมาแต่งทำนองขยายขึ้นอีกเท่ากลายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น

4.2) ตัดทอนจากเพลงเดิม วิธีนี้ใช้หลักเดียวกันกับวิธีที่ 1 แต่เปลี่ยนจากขยายเป็นการตัดทอนลงมาจากเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น เป็นเพลงในอัตราจังหวะชั้นเดียว

4.3) ประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยเพลงเดิม โดยนำทำนองเพลงเดิม มาเป็นแนวทางในการแต่งทำนองขึ้นใหม่ เรียกอีกอย่างหนึ่งว่าทางเปลี่ยน หรือ การดัดแปลงทำนองเพลงให้เปลี่ยนไป อาจทำเป็นสำเนียงภาษาต่าง ๆ ผู้แต่งทำนอง บรรจุโน้ตให้ครบห้องตามที่ต้องการ โดยจะต้องให้เสียงลูกตก แต่ละเสียงเป็นเสียงเดียวกับเสียงลูกตกของทำนองเดิม ทั้งนี้จะต้องประดิษฐ์ทำนองใหม่ในแต่ละวรรค ให้มีความไพเราะ และมีทำนองแปลกไปกว่าทำนองเดิมด้วย

4.4) ประพันธ์โดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้ประพันธ์ ผู้ประพันธ์จินตนาการตามความต้องการ โดยอาศัยข้อมูลจากสิ่งที่เกี่ยวข้องรวมทั้งประสบการณ์ต่าง ๆ นำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานเพลง

นอกจากนี้ สงัด ภูเขาทอง (2539, น. 77) กล่าวถึง การประพันธ์เพลงโดยมีการเปรียบเทียบกับการแต่งหนังสือ ไว้ว่า

"การสร้างทำนองเพลงก็ไม่แตกต่างอะไรกันกับนักประพันธ์ที่คิดผูกเรื่องขึ้นมาแล้วดำเนินข้อความไปตามแนวทางที่ตนได้ผูกเอาไว้ทุก ๆ คนอาจเป็นนักเขียนได้ทั้งสิ้นเพียงแต่ว่าข้อเขียนนั้นจะงามหรือไม่ หรือจะจูงใจให้คนอื่นสนใจหรือไม่นั้น เป็นอีกเรื่องหนึ่ง นักเขียนที่ดีย่อมต้องมีความรู้ในเรื่องที่ตนเขียน มีความรอบคอบ มีความละเอียดอ่อนต่อการสังเกตถึงวัตถุต่างๆ ที่ตนนำมาเขียนรวมทั้งต้องมีการฝึกฝนจนเกิดความชำนาญและเข้าใจถึงการเขียน ดังที่เรียกว่า ตีบทแตก ....การประดิษฐ์ทำนองเพลงไทยก็เหมือนกับการเขียนหนังสือ ที่กล่าวมาข้างต้นทำนองเพลงมีลักษณะคล้ายกับคำประพันธ์ประเภทร้อยกรอง ที่จะต้องคำนึงถึงความไพเราะของเสียงเป็นสำคัญ จริงอยู่ทำนองเพลงนั้น หากนำเอาเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ วางลงแล้วใส่จังหวะลงไปก็จะกลายเป็นเพลงทันทีแต่เป็นเพลงประเภทที่กลอนพาไป"

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้แนวคิดหลักการประพันธ์เพลงไทยเป็นแนวทางในการประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้นต่อไป

3.2 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

สุนทรียศาสตร์ เป็นศาสตร์หรือวิทยาการที่ว่าด้วยความงาม หรือความไพเราะของงานวิจิตรศิลป์ (Fine Arts) อันได้แก่ ทัศนศิลป์ ดนตรี ศิลปะการแสดง สถาปัตยกรรม วรรณกรรม โดยมีจุดมุ่งหมายคือการพยายามยกระดับของการสร้างสรรค์และความสนใจในศิลปะซึ่งเป็นไปตามสัญชาตญาณนั้นให้เป็นพฤติกรรมที่เต็มไปด้วยภูมิปัญญา ดังนั้นสุนทรียศาสตร์จึงเริ่มต้นด้วยการพิจารณาเรื่องการสร้างสรรค์ศิลปะและความสนใจศิลปะ (จี ศรีนิวาสัน, 2534, น. 1 – 2; และวิรุณ ตั้งเจริญ, 2546, น. 28) ดังนั้น ในการศึกษาสุนทรียศาสตร์ในวัฒนธรรมเป็นการศึกษาเกี่ยวกับความงามไม่ว่าจะเป็นจิตวิสัยหรือวัตถุวิสัยจึงเป็นเรื่องที่ให้ความเห็นไม่ตรงกันอยู่ และทัศนะที่แตกต่างกันของสุนทรียศาสตร์เหล่านั้น เกิดทฤษฎีความงามขึ้นหลายทฤษฎี คือ (1) ความงามเป็นคุณสมบัติของวัตถุ (Beauty as the Quality of Object) กลุ่มนักคิดสัจนิยมกล่าวว่า ความงามจะอยู่ในเนื้อของวัตถุเอง และเป็นสิ่งที่มีติดมากับวัตถุนั้นตั้งแต่เริ่มแรก วัตถุจึงเป็นสิ่งที่สวยงามอยู่ในตัวมันเอง ความสวยงามของวัตถุจะมีอยู่ตลอดไปไม่ว่าจะสนใจวัตถุนั้นหรือไม่ เพราะความงามของวัตถุไม่ได้ขึ้นอยู่กับความสนใจของมนุษย์ซึ่งการที่มนุษย์เริ่มให้ความสนใจในวัตถุนั้นก็เป็นเพราะความงามของวัตถุนั้นเอง (2) ความงามคือความรู้สึกเพลิดเพลิน (Beauty as the Feeling of Pleasure) ตามทฤษฎีนี้ถือว่าการที่เราจะ

มองเห็นคุณค่าของความงามในสิ่งใดจิตจะเป็นตัวกำหนดความงาม คุณค่ากับความสนใจของบุคคลที่มีต่อวัตถุเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน โดยไม่คำนึงว่าวัตถุนั้นจะมีคุณสมบัติอย่างไร (3) ความงามคือความสัมพันธ์ (Beauty as Relation) นักทฤษฎีบางคนเชื่อว่าความงาม ไม่ใช่เป็นจิตวิสัยอย่างสิ้นเชิงและก็ไม่ใช่เป็นวัตถุจิตวิสัยอย่างสิ้นเชิงเช่นกัน แต่เป็นสภาวะสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับบุคคล และ (4) ความงามเป็นอุบัติการณ์ใหม่ (Beauty as Emergent) ตามทฤษฎีนี้กล่าวถึงองค์ประกอบหรือเงื่อนไขต่างๆ ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับกระบวนการการหาคุณค่าทางสุนทรียะ ประกอบด้วย ประการที่ 1 ต้องมีตัวประกอบหรือวัตถุ (Fact or Object) มีคุณสมบัติเฉพาะตัว เป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ในการหาคุณค่าทางสุนทรียะ ประการที่ 2 มีบุคคลที่มีความรู้ความสามารถพอจะตีคุณค่าหรือความสนใจวัตถุนั้น ประการที่ 3 ต้องมีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดระหว่างวัตถุกับบุคคล ประการที่ 4 ต้องมีหลักเกณฑ์บางอย่างสำหรับให้บุคคลใช้เป็นมาตรฐานในการตีคุณค่าทางสุนทรียะของวัตถุ และประการที่ 5 ถ้าปรากฏว่าวัตถุนั้นเข้าหลักเกณฑ์อันเป็นมาตรฐานที่ยอมรับกันทั่วไปแล้ว ก็ตัดสินได้ว่าวัตถุนั้นมีคุณค่าทางสุนทรียะหรือมีความงาม แต่ถ้าตรงกันข้าม ก็ตัดสินได้เหมือนกันว่าไม่มีคุณค่าทางสุนทรียะหรือไม่มีความงาม (จี ศรีนิวาสัน, 2534, น. 12 – 26 และทวีเกียรติ ไชยยงยศ, 2538, น. 2-3)

เมื่อกล่าวถึงสุนทรียศาสตร์ เป็นทฤษฎีที่มีคามเกี่ยวข้องกับศิลปะทุกแขนงรวมทั้งศิลปะด้านดนตรีด้วย สุนทรียศาสตร์จึงเป็นวิชาที่ว่าด้วยความสวย ความงาม และความไพเราะ สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส เกิดความรู้สึกปีติยินดี อิ่มเอมใจ พอใจ และชื่นชมในสิ่งต่าง ๆ ที่เข้ามาปะทะอาจจะเป็นในธรรมชาติเอง หรือที่มนุษย์ผลิตคิดค้นขึ้นโดยมีจุดประสงค์ให้มีความงาม สุนทรียภาพประสบการณ์ทางความงามเกิดขึ้นจากการได้สัมผัสกับสิ่งที่มีความงาม ความไพเราะ แล้วทำให้เกิดอารมณ์สุนทรีย์ เกิดความปิติสุขเพลิดเพลิน (สุนทรียศาสตร์, ม.ป.ป., ออนไลน์)

วัฒนธรรมดนตรีไทย โดยเฉพาะในการคิดประดิษฐ์สำนวนกลอนในแต่ละเครื่องดนตรีนอกจากจะต้องคำนึงถึงหลักการประพันธ์เพลงไทยแล้ว ยังต้องคำนึงถึงความไพเราะที่เป็นลักษณะเฉพาะของการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีเป็นหลักด้วย ดังนั้นในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยนำทฤษฎีสุนทรียศาสตร์มาใช้เป็นเป็นแนวทางในการประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้นเพื่อความไพเราะ ถูกต้องตามขนบของการบรรเลงดนตรีไทย

3.3 ทฤษฎีการเรียนรู้ทางปัญญาสังคม

ตามแนวคิดพื้นฐานของทฤษฎีการเรียนรู้ทางปัญญาสังคมของ Bandura (Bandura, 1989) นั้น Bandura มีความเชื่อว่าพฤติกรรมเรานั้น ไม่ได้เกิดและเปลี่ยนแปลงไปเนื่องจากปัจจัยทางสภาพแวดล้อมแต่เพียงอย่างเดียว หากแต่ว่าจะต้องมีปัจจัยส่วนบุคคล (ปัญญา ชีวภาพ และสิ่งภายในอื่นๆ) ร่วมด้วย และการร่วมของปัจจัยส่วนบุคคลนั้นจะต้องร่วมกันในลักษณะที่กำหนดซึ่งกันและกัน (Reciprocal Determinism) ซึ่งแนวคิดพื้นฐานดังกล่าว ทฤษฎีการเรียนรู้ทางสังคมปัญญาของ Bandura จึงได้เน้นแนวคิด 3 ประการด้วยกัน คือ

3.3.1 แนวคิดของการเรียนรู้โดยการสังเกต (Observational Learning)

3.3.2 แนวคิดของการกำกับตัวเอง (Self-Regulation) กล่าวถึง การควบคุมตนเองให้กระทำสิ่งต่างๆ อย่างกระตือรือร้นตลอดเวลาเพื่อให้บรรลุเป้าหมายที่กำหนดไว้ คนที่มีความสามารถในการกำกับตนเองเป็นคนที่มีวินัยในตนเอง มีแรงจูงใจที่จะทำสิ่งต่างๆ ให้ประสบความสำเร็จ ความสามารถนี้เกิดจากปัจจัยดังต่อไปนี้

3.3.2.1 การกำหนดจุดมุ่งหมายของการกระทำ ก่อนทำสิ่งใด ๆ ต้องกำหนดจุดมุ่งหมายของการกระทำให้ชัดเจนว่าคืออะไร แต่ละขั้นแต่ละตอน เพื่อให้บรรลุจุดมุ่งหมายนั้นต้องทำอะไรบ้าง

3.3.2.2 การติดตามตรวจสอบว่าเป็นไปตามจุดมุ่งหมายหรือไม่ คือการตรวจสอบว่าตนเองได้ปฏิบัติตามขั้นตอนหรือแผนการต่าง ๆ ที่กำหนดไว้ได้ถูกต้องครบถ้วนหรือไม่อย่างไร ต้องปรับปรุงแก้ไขอย่างไร เพื่อให้ประสบความสำเร็จตามจุดมุ่งหมายให้ได้

3.3.2.3 การรู้คิดได้แก่ รู้กระบวนการคิดของตนและมุ่งมั่นปฏิบัติตามที่คิดให้ได้ คือ ใส่ใจ ทำความเข้าใจ ทบทวน จดจำและการปฏิบัติในสิ่งที่กำลังทำอยู่อย่างเต็มที่

3.3.2.4 ยุทธศาสตร์ที่ใช้ได้แก่การเลือกยุทธศาสตร์ที่เหมาะสมเพื่อบรรลุจุดมุ่งหมายที่กำหนดไว้ หากมีอุปสรรคหรือปัญหาอาจพิจารณาเปลี่ยนแปลงใหม่ให้เหมาะสมยิ่งขึ้น

3.3.3 แนวคิดของการรับรู้ความสามารถของตนเอง (Self-Efficacy) ดังที่ กันยา สุวรรณแสง (2533, น. 322 - 236) อธิบายโดยสรุปว่า บุคคลจะต้องรู้จักตนเองอย่างน้อยใน 3 ลักษณะคือ อันดับแรกได้แก่ อุปนิสัยของตนเอง ซึ่งต้องวิเคราะห์อย่างถี่ถ้วนว่าตนเองมีอุปนิสัยอย่างไร อุปนิสัยใดดีก็ควรส่งเสริมไว้ อุปนิสัยอะไรไม่ดีก็ควรแก้ไข อาจจะใช้เวลานานแต่ถ้ามีความตั้งใจจริงก็สามารถทำได้ ประการที่สอง คือ ลักษณะส่วนรวมของตนลักษณะนี้ต้องอาศัยจากผู้อื่นช่วยบอก บางครั้งไม่

ต้องการฟังคำวิจารณ์เพราะอาจจะทำให้รู้สึกเจ็บปวดแต่จงอดทนฟังคำวิจารณ์ เพราะคำท้วงติงจากมิตรดีและคนที่มีความจริงใจแล้วนำมาไตร่ตรองบางครั้งคำวิจารณ์ คำท้วงติงเหล่านั้นอาจมีข้อคิดที่ดีมากมาย และประการสุดท้าย คือ บทบาทของตน ซึ่งแต่ละคนมีสถานภาพ (Status) จึงต้องแสดงบทบาท (Role) ดังนั้น ต้องแสดงตนตามบทบาทที่ได้รับให้สมบูรณ์

ทฤษฎีการเรียนรู้ทางสังคมปัญญา สามารถอธิบายการเรียนรู้จากชีวิตจริงจากประสบการณ์ของนักดนตรีผู้ความรู้และทักษะทางดนตรีจากศักยภาพ และประเมินตนเองจากการทดลองหาคำตอบด้วยตนเอง เรียนรู้จากการสังเกตและเลียนแบบจากรุ่นสู่รุ่น นอกจากนี้ยังใช้ภูมิปัญญาที่ได้สั่งสมมาจากประสบการณ์ทางดนตรีทั้งภาคทฤษฎีและทักษะปฏิบัติเพลงเดี่ยว เพื่อสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวระนาดทุ้ม ผู้วิจัยนำทฤษฎีนี้มาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์การสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพื่อให้มีความไพเราะ ถูกต้องตามขนบของการบรรเลงดนตรีไทย

4. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

นิกร จันทศร (2540) ศึกษาเรื่อง “การศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางฆ้องวงใหญ่” พบว่า ผลจากการบันทึกโน้ตสากลเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้น ทางครูสอน วงฆ้อง มีความยาวรวมกันทั้งสิ้น 873 ห้องเพลง ในอัตราจังหวะ 2/4 ผลจากการวิเคราะห์รูปแบบ พบว่า เพลงเดี่ยวกราวในสามชั้น มีส่วนประกอบสำคัญที่เรียกว่า ลูกโยนมีทั้งสิ้นรวม 7 โยนและเนื้อเพลง แบ่งได้เป็น 2 ท่อน ผลจากการวิเคราะห์เทคนิคพิเศษเหมือนที่พบในทางเดี่ยวอื่น ๆ แต่ลูกโยนเมื่อรวมกันจะมีความยาวมากกว่าเพลงเดี่ยวอื่น ๆ เป็นอันมาก อีกทั้งลูกโยนมีความสลับซับซ้อนมาก และผลการวิเคราะห์เทคนิคการสร้างทำนองส่วนที่เป็นเนื้อเพลง พบว่า เนื้อเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้น ผู้ประดิษฐ์ได้ขยายจากเพลงกราวในสองชั้น โดยใช้เทคนิคตามหลักการยืดและขยายเพลงไทย

บุญเชิด พิณพาทย์ (2540) ศึกษาเรื่อง “การศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางระนาดเอก” พบว่า องค์ประกอบของเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางระนาดเอก นอกจากส่วนสำคัญที่เรียกว่า ลูกโยนและเนื้อเพลงแล้ว ยังมีกลุ่มทำนองลูกนำ ทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนกับลูกโยน และลูกจบ รวมองค์ประกอบของเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางระนาดเอกได้ 14 กลุ่ม ในการเปรียบเทียบทำนองทางฆ้องวงใหญ่กับทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวในสามชั้น พบความสัมพันธ์ของวรรคเพลงและลูกตกในส่วนที่เป็นทำนองโยน 6 กลุ่ม และในส่วนที่เป็นเนื้อเพลงกราวใน พบว่า เสียงลูกตกของวรรคเพลง

ส่วนมากตกเสียงเดียวกันกับเสียงลูกตกทางฆ้องวงใหญ่ จะมีเพียงบางวรรคเพลงที่เสียงลูกตกต่างกัน แต่ก็ไม่ทำให้ทำนองในกลุ่มต่าง ๆ ผิดเพี้ยนไป

ดุษฎี มีป้อม (2544) ศึกษาเรื่อง "การศึกษาลักษณะทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงพญาโศกของครูพุ่ม บาปุยะวาทย์" พบว่า ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงพญาโศกของครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ทั้งสามทางนั้นสำนวนกลอนมีลักษณะเด่นที่มีเอกลักษณ์เฉพาะแตกต่างจากทางอื่น ๆ ได้รับความนิยมในหมู่นักดนตรีว่าเป็นทางเดี่ยวที่ดีทั้งในด้านการผูกสำนวนกลอนและสัมผัสเสียงที่สละสลวยมีความไพเราะกินใจ สำนวนกลอนมีการพลิกแพลงจัดจ้านทำให้มีความยากในการบรรเลง การใช้มือมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากการบรรเลงหมู่ ลีลาการเข้าจังหวะ หมดจังหวะ และการยักเยื้องจังหวะทำให้เกิดความสนุกสนานเพลิดเพลินและตื่นเต้นน่าติดตาม ใช้กลเม็ดพิเศษสอดคล้องกลมกลืนกันเป็นผลงานการพัฒนาศิลปะที่ยึดถือระเบียบแบบแผน แสดงให้เห็นคุณลักษณะของเพลงเดี่ยวอย่างสมบูรณ์ ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงพญาโศกของครูพุ่ม บาปุยะวาทย์เป็นศิลปะชั้นสูงที่แสดงถึงภูมิปัญญา และความคิดสร้างสรรค์ สามารถถ่ายทอดความคิดและอารมณ์ออกมาบนงานศิลปะ ทำให้ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงพญาโศกมีคุณลักษณะของความไพเราะจับใจ ความพิศวง ความโอฬารตระการตาและน่าชื่นชม เป็นผลงานศิลปะที่บรรจงสร้างสรรค์ขึ้นอย่างมีระเบียบแบบแผน มีความประสานกลมกลืนก่อให้เกิดอารมณ์ซาบซ่านสะเทือนใจ ให้ความสุขและเป็นแบบอย่างให้ศิลปินคิดและทำในสิ่งที่ดีงาม ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงพญาโศกทั้งสามทางนี้นับเป็นทางเดี่ยวที่มีมาตรฐานเป็นแบบอย่างที่ดีมีคุณค่าทางการศึกษาและเป็นประโยชน์โดยตรงต่อวงการดนตรีไทย สามารถใช้เป็นแนวทางศึกษาวิธีการบรรเลงและนำไปปฏิบัติได้อย่างถูกต้อง

ภูริภัสสร์ มังกร (2550) ศึกษาเรื่อง "วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว : กรณีศึกษาทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต" ผลการวิจัยพบว่า เพลงทยอยเดี่ยว กรณีศึกษา ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต สรุปผลการวิจัยว่า เพลงทอยเดี่ยว เป็นเพลงเดี่ยวขั้นสูงที่มีการพัฒนามาจากการเดี่ยวปี่ในเพลงทอยเดี่ยวของพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) มาสู่เครื่องดนตรีไทยชิ้นอื่น โดยเฉพาะเครื่องตีอย่างเป็นลำดับขั้น จนมาถึงในทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีตที่มีลักษณะและกลวิธีในการบรรเลงที่คลี่คลายและอิงจากพื้นฐานของกระสวนทำนองในทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงทยอยเดี่ยว ทางครูสอน วงฆ้อง เป็นสำคัญ โดยมีอัตลักษณ์ที่ยึดแบบแผนมาแต่โบราณในการปรากฏทำนองใน 2 ช่วง คือ ทางโอดสามชั้น และทางพันสองชั้น และปรากฏการซ้ำประโยคทำนอง โดยได้สอดแทรกเม็ดพรายในการบรรเลงต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความแตกต่างและ

หลากหลาย และมีการทอนประโยคทำนองให้สั้นลงอันเป็นลักษณะสำคัญของเพลงประเภทเพลงทยอย การเปลี่ยนเสียงอย่างเฉียบพลัน การทอนประโยคทำนองอย่างสม่ำเสมอ รวมไปถึงยังมีการปรุงแต่งทำนองในลักษณะพิเศษต่าง ๆ โดยมีนัยยะสำคัญเพื่อให้เกิดความวิจิตร และอรรถรสของท่วงทำนองเพิ่มมากขึ้น จนมีความเหมาะสมที่จะเป็นเพลงเดี่ยวในระดับขั้นสูงได้

ปราชญา สายสุข (2555) ศึกษาเรื่อง “วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศก สามชั้น ทางครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปะบรรลง) กรณีศึกษา : ครูอุทัย แก้วละเอียด และพันโทเสนาะ หลวงสุนทร” ผลการวิจัยพบว่า การเดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศกมีความพิเศษมากกว่าเครื่องดนตรีอื่น ๆ เพราะต้องบรรเลงทั้งหมด 4 เที่ยว คือ เที่ยวแรกสะบัด ขยี้ เที่ยวที่สองรัวคาบลูกคาบดอก เที่ยวที่สามรัวพื้น และเที่ยวสุดท้ายบรรเลงเก็บ ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ถ่ายทอดเดี่ยวระนาดเอกไว้ให้ศิษย์หลายคน การบรรเลงของครูอุทัย แก้วละเอียด ในเที่ยวแรกมีการใช้ลูกรัวที่เรียกว่า “รัวหวาน” ส่วนทางของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ใช้การขยี้ แต่ทำนองต่าง ๆ มีความคล้ายคลึงกันในบางวรรคตอนจะพบลูกพิเศษเฉพาะตัวที่ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปะบรรเลง) ถ่ายทอดให้แก่ศิษย์ทั้งสองซึ่งมีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกันไป

ดุษฎี มีป้อม (2556) ศึกษาเรื่อง “การสืบทอดเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มทางครูพุ่ม บาปุยะวาทย์” ผลการวิจัย พบว่า หลักการปฏิบัติในการสืบทอดทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงต่างๆ ของครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ นั้น จะสอนวิธีการดำเนินทำนองของระนาดทุ้มก่อน โดยต่อทางระนาดทุ้มเพลงโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น เพลงเรื่อง และเพลงประเภทเสภา เมื่อศิษย์มีทักษะและประสบการณ์ในระดับดีแล้ว จึงเริ่มถ่ายทอดเพลงเดี่ยวให้ตามความเหมาะสมกับศักยภาพของศิษย์แต่ละคน ดังนั้นการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวจึงต้องมีการคัดเลือกคน และคัดเลือกทางเพลงเดี่ยว ส่วนสำนวนกลอนทางเดี่ยวระนาดทุ้มของครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ เป็นที่ยอมรับในหมู่นักดนตรีไทย ว่ามีลักษณะเด่นในเรื่องการใช้ทาง มีการผูกสำนวนกลอนที่หลากหลายรูปแบบ ผลจากการวิเคราะห์เพลงเดี่ยว ทั้ง 8 เพลง ปรากฏลักษณะเด่นคือ (1) การใช้สำนวนกลอนขึ้นต้นเพลงแบบปิดทาง (2) การใช้มือมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากวิธีการใช้มือในการบรรเลงหมู่ (3) มีสำนวนกลอนที่ต้องใช้ความสามารถสูงในการบรรเลง (4) สร้างสำนวนกลอนจากทำนองหลักได้หลากหลายไม่ซ้ำกัน (5) สำนวนกลอนบางประโยคมีลักษณะเฉพาะไม่ลงลูกตกตามเนื้อเพลง บางสำนวนไม่ลงลูกตกในวรรคแรก บางสำนวนไม่ลงลูกตกในวรรคหลังของประโยคเพลง (6) ใช้กลวิธีการตีขยี้สอดแทรกในทำนองเพลง (7) การประดิษฐ์สำนวนกลอนล้อเลียนในประโยคเดียวกัน (8) การประดิษฐ์สำนวนกลอนแบบเดียวกันทุกทาง (9) การยึดความสัมพันธ์ของ

การผูกสำนวนกลอน และ (10) สำนวนกลอนที่มีความขัดแย้งหรือคับข้องใจมักจะต่อด้วยสำนวนกลอนที่ผ่อนคลายเสมอ

ชัชวาล แสงทอง (2557) ศึกษาเรื่อง “วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน สามชั้น ทางครูพุ่ม บาปุยะวาทย์” ผลการวิจัยพบว่า ทางเดี่ยวทางนี้สืบทอดมาจากครูสุชาติ คล้ายจินดา โดยครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในเป็นเพลงเดี่ยวหน้าพาทย์ชั้นสูงที่นักดนตรีนิยมนำมาบรรเลงเพื่ออวดฝีมือ เป็นเพลงที่พิเศษกว่าเพลงอื่นมีความยาวและยาก มีเม็ดพรายต่าง ๆ มากมาย การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์และกลวิธีพิเศษ พบว่า เพลงนี้มีทั้งหมด 6 กลุ่มลูกโยน ใช้จังหวะฉิ่งแบบพิเศษ คือ ตีเสียงฉิ่งอย่างเดียว ใช้หน้าทับกราวนอกกำกับจังหวะเพื่อให้ทำนองกระชับรวดเร็ว พบการใช้กลวิธีพิเศษในการบรรเลงได้แก่ การตีลักจังหวะ การตีสะเดาะ การตีสะบัด การตีขยี้ การตีโขก การตีดูด การตีกวาด การตีกระทบ การตีถ่างมือ การตีเสี้ยวมือ การตีเตะเสียง การตีย้อย การตีลอยจังหวะ ในการศึกษาด้านอัตลักษณ์การบรรเลงของครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ พบว่า มีอัตลักษณ์พิเศษ ได้แก่ การสอดแทรกสำเนียงภาษาต่าง ๆ การตีดูดรวบปลายจังหวะ การดำเนินทำนองให้มีรสมือของระนาดทุ้มและการดำเนินทำนองแบบเน้นการใช้มือซ้าย

จากงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเพลงเดี่ยวสรุปได้ว่า การบรรเลงเพลงเดี่ยวแต่ละเพลงมีลักษณะเด่นที่มีลักษณ์เฉพาะแตกต่างกันไปตามกลวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรี โอกาสที่ใช้ในการบรรเลงและสถานการณ์ในขณะนั้น ๆ ผู้ประพันธ์จะต้องประดิษฐ์ทางเดี่ยวให้มีการผูกสำนวนกลอนและสัมผัสเสียงที่สละสลวยมีความไพเราะ มีการพลิกแพลง ใช้กลเม็ดพิเศษสอดคล้องกลมกลืนกัน แสดงให้เห็นคุณลักษณะของเพลงเดี่ยวอย่างสมบูรณ์จึงจะได้รับความนิยม อย่างไรก็ตามทางเดี่ยวทุกเพลงต่างก็มีความสัมพันธ์กับทำนองฆ้องวงใหญ่ ยึดแบบแผนของการบรรเลงเดี่ยว และแสดงลักษณะเด่นของทางเดี่ยว ปัจจัยที่มีผลต่อการประดิษฐ์เพลงเดี่ยวมีหลายด้าน ได้แก่ ความรู้ ความสามารถ สติปัญญาและประสบการณ์ทางดนตรีของผู้ประพันธ์ ลักษณะนิสัย ครอบครัว ความสมบูรณ์ทางการศึกษา และชีวิตการทำงาน การประสบความสำเร็จในชีวิต

จากการทบทวนงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยสามารถนำมาเป็นแนวทางในการประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้นต่อไป

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น” นี้ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร สิ่งพิมพ์ งานวิจัย หนังสือ ตำรา การสัมภาษณ์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากนั้นจึงนำข้อมูลทั้งหมดมาศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล และดำเนินการ การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม โดยแบ่งวิธีดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. ระยะเวลาในการเก็บรวบรวมข้อมูล

ระยะที่ 1 เป็นการศึกษาจากเอกสาร ตำรา หนังสือ สิ่งพิมพ์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ระยะที่ 2 กำหนดแนวคิดและรูปแบบในการประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น

ระยะที่ 3 ดำเนินงานวิจัยและเก็บข้อมูล โดยเก็บข้อมูลจากกลุ่มบุคคลข้อมูล เกี่ยวกับแนวทางในการประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น

ระยะที่ 4 การวิเคราะห์และการประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น

ระยะที่ 5 จัดทำรายงานการวิจัยสร้างสรรค์ฉบับสมบูรณ์ และเผยแพร่องค์การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น

2. ขั้นตอนการวิจัย

2.1 ขั้นเตรียมการเบื้องต้น

2.1.1 ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับแนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากข้อมูลเอกสาร เพื่อใช้กำหนดแนวทางในการวิจัย โดยแบ่งเป็นหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้

2.1.1.1 สารัตถะเกี่ยวกับระนาดทุ้ม

2.1.1.2 ทางเดี่ยว

2.1.1.3 ประวัติเพลงที่ใช้ในการศึกษา

2.1.1.4 แนวคิด ทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย

2.1.1.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1.2 กำหนดบุคคลข้อมูล ได้แก่

2.1.2.1 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key Informants) เป็นผู้ที่อยู่ในวงการดนตรีไทย โดยเฉพาะปี่พาทย์ เป็นผู้ที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก มีประสบการณ์ทางดนตรีจนเป็นที่ยอมรับนับถือในวงการดนตรีไทย และมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับการบรรเลงเพลงเดี่ยว ได้แก่

1) นายสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พุทธศักราช 2557

2) นายลำยอง โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3) นายไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2.1.2.2 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป (General Informants) เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถ มีความเชี่ยวชาญในด้านการบรรเลงดนตรีไทย เป็นที่ยอมรับนับถือในวงการดนตรีไทย มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับการบรรเลงเพลงเดี่ยว และมีประสบการณ์ในการประพันธ์เพลง ได้แก่

1) นายทะเบียน มาลัยเล็ก ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย ข้าราชการบำนาญ กรมประชาสัมพันธ์

2) รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

2.1.3 กำหนดเพลงที่ใช้ในการเก็บข้อมูล ได้แก่ เพลงสุดสงวน

2.2 ขั้นตอนการสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับสำนวนกลอน และกลวิธีที่ใช้บรรเลงในเพลงเดี่ยวระนาดทุ้ม

แนวคำถามที่ใช้ในการสัมภาษณ์ สร้างแนวคำถามแบบกึ่งโครงสร้าง (Semi - structured) คือ การสัมภาษณ์ที่ประกอบด้วยคำถามต่างๆ ที่จะปรับเปลี่ยน เพิ่มเติม เพื่อให้เกิดความชัดเจนในการได้คำตอบ โดยประเด็นในการสัมภาษณ์มีการเชื่อมโยงวัตถุประสงค์ของการวิจัย คำถามที่ใช้ในการวิจัยและแนวคิดทฤษฎีจากการเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ (1) แนวคิดหลักการประพันธ์เพลงไทย

(2) ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ และ (3) ทฤษฎีการเรียนรู้ทางสังคมปัญญา ซึ่งผู้วิจัยกำหนดประเด็นคำถามหลัก 3 ประเด็น มีลักษณะเป็นคำถามเปิดกว้าง ประเด็นในการสัมภาษณ์ มีดังนี้

1) กลวิธีที่ใช้บรรเลงในเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเป็นอย่างไร

2) ลักษณะเฉพาะของสำนวนกลอนเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเป็นอย่างไร

3) หลักการสร้างสรรค์ทำนองหลักและสำนวนกลอนเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเป็นอย่างไร

จากประเด็นคำถามที่ใช้ในการสัมภาษณ์ข้างต้น บางประเด็นคำถามสามารถเชื่อมโยงไปสู่คำถามอื่นที่มีความเกี่ยวข้อง เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ถูกต้องสมบูรณ์มากขึ้น

2.3 ขั้นเก็บรวบรวมข้อมูล

2.3.1 เก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม ใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ ในเรื่องการประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้นจากกลุ่มบุคคลข้อมูลที่กำหนดไว้

2.3.2 นำข้อมูลจากการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับแนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากเอกสาร และข้อมูลจากการบันทึกรวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยจำแนกข้อมูลตามประเด็นในการสัมภาษณ์เพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่กำหนดไว้ ตรวจสอบความถูกต้องและความสมบูรณ์ของข้อมูลอีกครั้งหนึ่ง ว่าข้อมูลที่ได้มีความครบถ้วน เพียงพอ เหมาะสม พร้อมแก่การนำมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ สรุปผลแล้วหรือไม่

2.3.3 ผู้วิจัยจะใช้การตรวจสอบแบบสามเส้า (Triangulation) ในกรณีที่ข้อมูลที่ได้มามีความไม่สอดคล้องกัน หากมีข้อมูลส่วนใดไม่สมบูรณ์ ผู้วิจัยจะทำการเก็บข้อมูลเพิ่มเติมในส่วนที่ขาดหายไปให้ได้ตามประเด็นในการสัมภาษณ์ เพื่อให้ข้อมูลที่ตรวจสอบมีความถูกต้องก่อนนำมาวิเคราะห์

2.4 ขั้นวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล

2.4.1 นำหลักและวิธีการบรรเลงทางระนาดทุ้ม ทำนองหลัก และทางเดี่ยวระนาดทุ้มมาวิเคราะห์

2.4.2 จากลักษณะของทางระนาดทุ้ม ทำนองหลัก และทางเดี่ยวระนาดทุ้มนำมาสร้างสรรค์ประพันธ์ทางเดี่ยวสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้นตามหลักการประพันธ์เพลงไทยโดยใช้พื้นฐานการวิจัยนำไปสู่การสร้างสรรค์

2.4.3 การวิพากษ์จากผู้เชี่ยวชาญ ตรวจสอบข้อมูล และนำข้อมูลที่ได้รับมาปรับแก้ไข เพื่อความสมบูรณ์ของทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น ในการวิพากษ์ ผู้วิจัยได้ทำการบันทึกเป็นไฟล์วีดิโอ และไฟล์เสียง นำไปให้ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทยวิพากษ์เป็นรายบุคคล และนำข้อมูลที่ได้จากการวิพากษ์มาปรับแก้ไขเพื่อให้ได้ความสมบูรณ์ของบทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้น

2.4.4 เผยแพร่การสร้างสรรค์การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น

2.5 ขั้นนำเสนอข้อมูล

2.5.1 จัดทำรายงานการวิจัยสร้างสรรค์ฉบับสมบูรณ์ โดยนำเสนอในรูปแบบงานวิจัย

2.5.2 จัดพิมพ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น และจัดทำสื่อวีดีทัศน์

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทที่ 4

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น

เพลงสุดสงวนสามชั้น เป็นเพลงไทยสำเนียงมอญมีท่อนเดียว มีความยาว 6 จังหวะหน้าทับทำนองเพลง มีความไพเราะ นิยมบรรเลงขับร้องกันมาก ทั้งวงปี่พาทย์ วงเครื่องสายและวงมโหรี นอกจากนี้ยังมีการนำเพลงสุดสงวน สามชั้นไปบรรเลงเป็นเพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีต่าง ๆ กันมาก ทั้งวงปี่พาทย์และวงเครื่องสาย ได้แก่ ประเภทเครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตีและเครื่องเป่า ทางเดี่ยวเพลงสุดสงวนของวงปี่พาทย์นั้น แต่ละเครื่องมือก็มีผู้ประพันธ์ทางเดี่ยวไว้หลายทาง ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนที่บรรเลงกันนั้น มักจะบรรเลงในอัตราจังหวะสามชั้นทั้งสองเที่ยว ผู้วิจัยได้คิดประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนขึ้นใหม่ โดยนำแนวคิดของครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ มาเป็นแนวทางในการประพันธ์ โดยครูประสิทธิ์ ถาวรได้กล่าวกับผู้วิจัยว่า “ถ้าจะเดี่ยวทุ้มเพลงสุดสงวนก็ต้องเดี่ยวหกชั้น เพราะสามชั้นคนอื่นเขาตีกันทั่วไป” ผู้วิจัยจึงได้ประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวน ขึ้นเป็นอัตราจังหวะหกชั้นในเที่ยวแรก ในกรณีที่เรียกว่าหกชั้นหรือสี่ชั้นนี้ มีความหมายเหมือนกัน คือลักษณะของเพลงเป็นเพลงอัตราจังหวะเดียวกัน แต่เรียกอัตราชั้นต่างกัน บางกลุ่มเรียกว่าอัตราจังหวะหกชั้น เพราะเป็นการขยายทวีคูณ จากสามเป็นหก จึงเรียกว่าหกชั้น บางกลุ่มก็เรียกว่าอัตราจังหวะสี่ชั้น ซึ่งเป็นการเรียกตามวิธีการเรียงลำดับ โดยเรียงลำดับจากชั้นเดียว สองชั้นสามชั้นและเมื่อมีการแต่งขยายเพลงจากอัตราจังหวะสามชั้นขึ้นอีก ก็กำหนดเรียกเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้น ในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ ทำนองหลักเพลงสุดสงวนและทางเดี่ยวเพลงสุดสงวนที่ประพันธ์ขึ้นใหม่จะกำหนดให้เรียกชื่อว่าเพลงสุดสงวนสี่ชั้น ส่วนเที่ยวหลังประพันธ์เป็นอัตราจังหวะสามชั้น ดังนั้นทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนที่ประพันธ์ใหม่นี้ จึงมีสองอัตราจังหวะโดยเที่ยวแรกเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้นและเที่ยวหลังเป็นอัตราจังหวะสามชั้น

เหตุที่ประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวน เพราะว่าผู้วิจัยเห็นว่า เครื่องมืออื่น ๆ ในวงเครื่องสายและวงปี่พาทย์ เริ่มมีการนำเพลงสุดสงวนสามชั้นมาบรรเลงเป็นเพลงเดี่ยวกันบ้างแล้ว ทางเดี่ยวเพลงสุดสงวนของวงปี่พาทย์ ประเภทเครื่องตี เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงเล็กที่บรรเลงกันทั่วไปนั้นเป็นทางเดี่ยวอัตราจังหวะสามชั้น จึงคิดประพันธ์เพลงเดี่ยวนี้ โดยได้นำแนวคิดของครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ มาเป็นแนวทางในการประพันธ์ ดังนั้น จึงได้ประพันธ์

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวน ขึ้นเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้นในเที่ยวแรก ส่วนเที่ยวหลังประพันธ์เป็นอัตราจังหวะสามชั้นตามปกติ

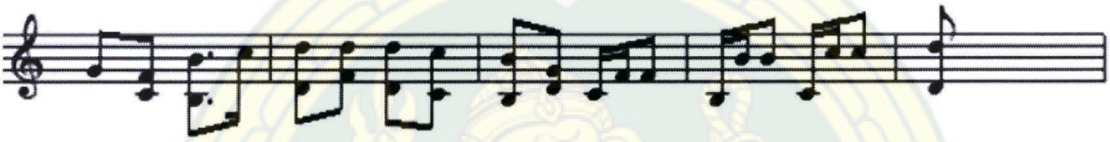
ในการประพันธ์ทางเดี่ยวโดยปกติ จะต้องมีเนื้อเพลงเป็นทำนองหลักก่อน แล้วจึงประพันธ์เป็นทางเดี่ยว ในการประพันธ์เพลงสุดสงวนเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้นครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงได้แต่งขยายเนื้อเพลงสุดสงวนสามชั้นเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้นขึ้นก่อน แล้วจึงนำทำนองหลักหรือเนื้อเพลงนั้นมาประพันธ์เป็นทางเดี่ยวระนาดทุ้ม ทำนองหลักเพลงสุดสงวนสี่ชั้นที่แต่งขยายขึ้นนี้ มีลักษณะเป็นเพลงทางพื้น มีทำนองเรียบ ๆ ไม่โลดโผน เนื่องจากมีวัตถุประสงค์เพื่อใช้สำหรับเป็นทำนองหลักในการประพันธ์เป็นทางเดี่ยวระนาดทุ้ม

1. ทำนองหลักเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้น

เพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสามชั้น หนึ่งประโยค บันทึกด้วยโน้ตสากลมีความยาวเท่ากับสี่ห้องเพลง แบ่งเป็นสองวรรค คือ วรรคแรกและวรรคหลัง เมื่อแต่งขยายเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้นจะมีความยาวเพิ่มขึ้นอีกเท่าตัว คือมีความยาวเท่ากับแปดห้องเพลง ดังนั้น โน้ตทำนองเพลงที่นำมาอธิบายต่อไปนี้ อัตราจังหวะสามชั้นจะมีเพียงหนึ่งบรรทัด ความยาวสี่ห้องเพลง แบ่งเป็นสองวรรค นับเป็นหนึ่งประโยค ส่วนอัตราจังหวะสี่ชั้นที่แต่งขยายขึ้นจะมีสองบรรทัด ความยาวแปดห้องเพลง ใช้วิธีการนับโดยกำหนดให้ความยาวสี่ห้องเพลงนับเป็นหนึ่งวรรค ดังนั้น ความยาวของโน้ตแปดห้องเพลงจึงนับเป็นสองวรรค และนับรวมเป็นหนึ่งประโยคเช่นเดียวกัน นอกจากนี้ในแต่ละวรรคจะมีเสียงตกที่เรียกว่า “ลูกตกรอง” และ “ลูกตกหลัก” ในการประพันธ์เพลงไทยมักให้ความสำคัญในการยึดลูกตกหรือเสียงตกเป็นหลัก

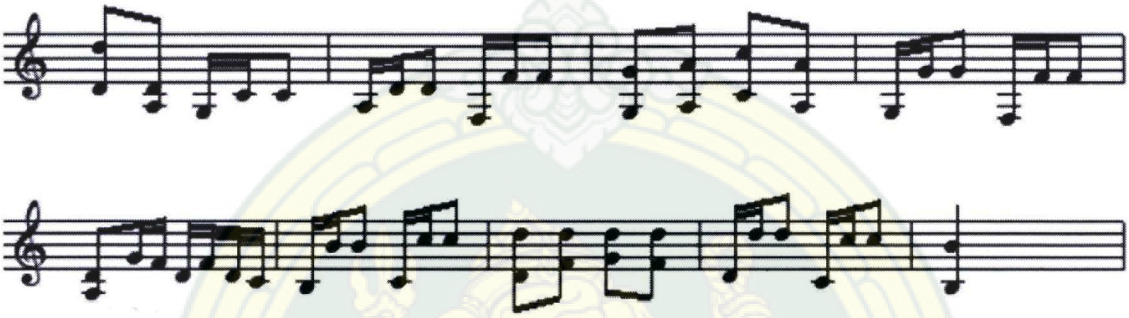
ประโยคที่ 1

อัตราจังหวะสามชั้น

อัตราจังหวะสี่ชั้น

ทำนองเพลงสุดสงวนสามชั้นประโยคแรกขึ้นต้นเพลงด้วยลูกเท่าเสียงซอล มีลักษณะเป็นทำนองเท่า ที่เรียกว่าเท่าครึ่ง ซึ่งมักจะพบลูกเท่าชนิดนี้ในเพลงอัตราสองชั้นประเภทหน้าทับปรบไก่ โดยปกติเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่อัตราจังหวะสามชั้น ถ้าขึ้นต้นด้วยลูกเท่า มักจะเป็นทำนองที่เรียกว่าเท่าเต็ม มีความยาวครึ่งจังหวะหน้าทับปรบไก่ เพลงนี้จึงมีลูกเท่าที่แตกต่างไปจากลูกเท่าของเพลงอัตราจังหวะสามชั้นเพลงอื่น ๆ การแต่งขยายเพลงประโยคที่หนึ่งนี้ใช้ทำนองที่เป็นลูกเท่าโดยขยายทำนองเป็นลูกเท่าตรง ๆ ไม่มีการพลิกแพลงทำนองเป็นเท่าแปลงหรือลูกเท่าตบแต่งแต่อย่างใด เมื่อขยายทำนองแล้วลูกเท่าทำนองที่ขยายนี้ มีความยาวเท่ากับทำนองเท่าของอัตราจังหวะสามชั้น

ประโยคที่ 2

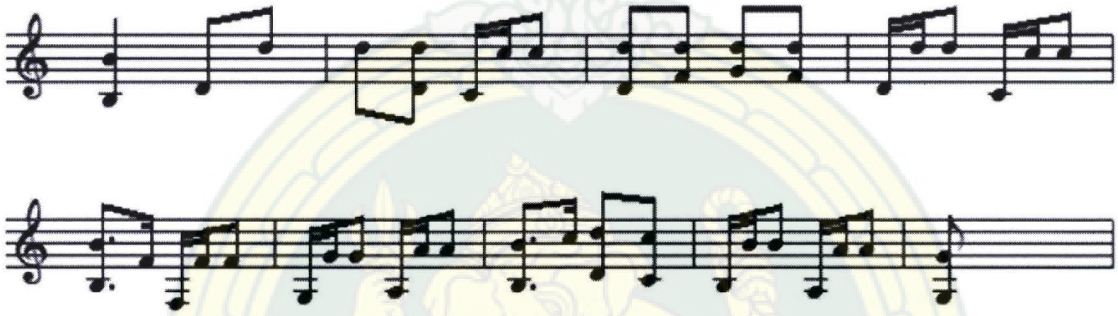
อัตราจังหวะสามชั้น

อัตราจังหวะสี่ชั้น

วรรคแรกของประโยคที่ 2 มีลูกตกรองเสียง ซอล และลูกตกตกหลักเสียง เร วรรคหลังลูกตกรองเสียง เร และลูกตกหลักเสียง ที ประโยคนี้อยู่ในกลุ่มเสียง ที โด เร ฟา ซอล วรรคแรกมีเสียงหลัก คือ เร ฟา ซอล และ ซอล ฟา เร วรรคหลังมีเสียงหลักคือ ที โด เร และ เร โด ที เมื่อแต่งขยายเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้น ยังคงรักษาเสียงหลักไว้อย่างเดิม

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

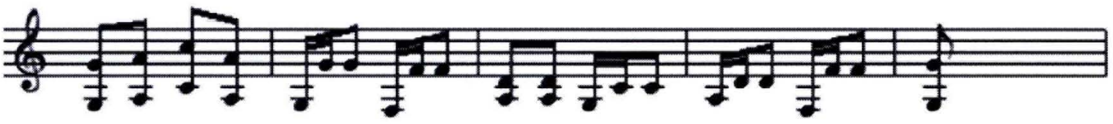
ประโยคที่ 3

อัตราจังหวะสามชั้น

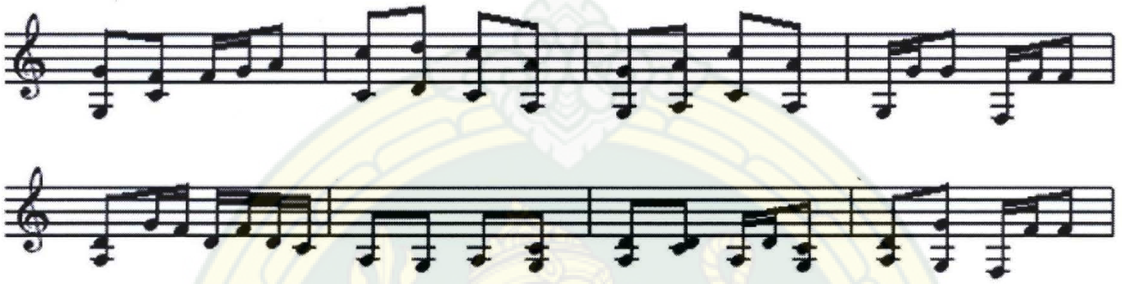
อัตราจังหวะสี่ชั้น

ประโยคที่ 3 วรรคแรก มีลูกตกรองเสียง เร และลูกตกหลักเสียง ที วรรคหลังลูกตกรองเสียง ที และลูกตกหลักเสียง ซอล ประโยคนี้อยู่ในกลุ่มเสียงเดิม คือ ที โด เร ฟา ซอล แต่ท้ายวรรคมีการผันเสียงส่งไปกลุ่มเสียงอื่น วรรคแรกมีเสียงหลัก คือ เร โด ที วรรคหลังมีเสียงหลักคือ เร โด ที และ ที ลา ซอล เมื่อแต่งขยายเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้น ยังคงรักษาเสียงหลักไว้อย่างเดิม โดยท้ายประโยคใช้ทำนองเรียงเสียงเหมือนกับทำนองของอัตราจังหวะสามชั้น คือเสียง เร โด ที ลา และซอล

ประโยคที่ 4

อัตราจังหวะสามชั้น

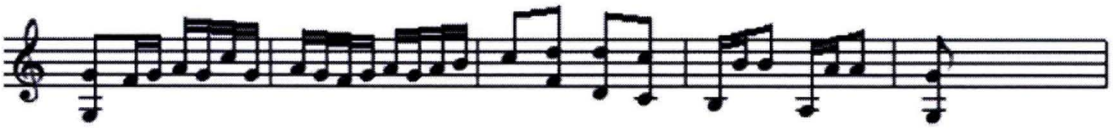


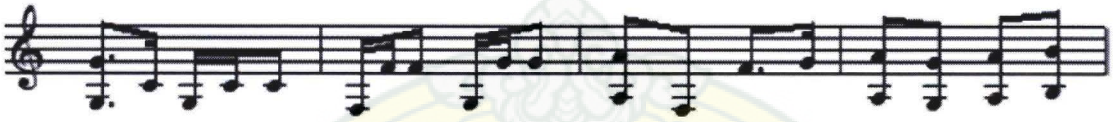
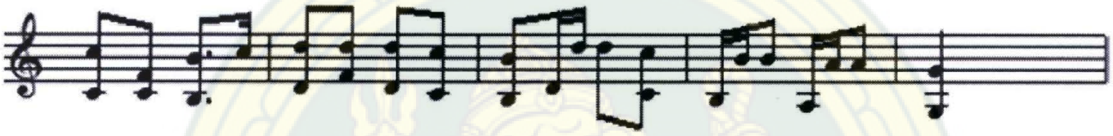
อัตราจังหวะสี่ชั้น



ประโยคที่ 4 มีลักษณะของทำนองเหมือนการลงจบทำนองเพลงช่วงที่หนึ่ง กลุ่มเสียงของประโยคนี้ ผันเสียงเชื่อมต่อจากท้ายประโยคที่ 3 มาอยู่ในกลุ่มเสียง ฟา ซอล ลา โด เร เสียงหลักของประโยคนี้คือเสียง ซอล ฟา เร และเสียง เร ฟา ซอล ในการแต่งขยายเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้น วรรคแรกใช้กลุ่มเสียงหมือนกับอัตราจังหวะสามชั้น ช่วงท้ายวรรคใช้วิธีการรักษาทำนองเดิมไว้ โดยนำทำนองวรรคแรกของอัตราจังหวะสามชั้นมาไว้ท้ายวรรคแรกของอัตราจังหวะสี่ชั้น ส่วนวรรคหลังได้นำรูปแบบโครงสร้างทำนองในวรรคหลังของอัตราจังหวะสามชั้นมาไว้ในช่วงท้ายวรรคหลังของอัตราจังหวะสี่ชั้น โดยตบแต่งทำนองให้แปรเปลี่ยนไป ท่วงทำนองของประโยคนี้ยึดเสียงลูกตกรองและลูกตกหลักโดยใช้ทำนองในกลุ่มเสียงเดียวกันกับทำนองของเดิม

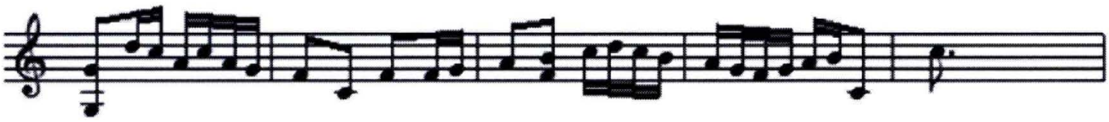
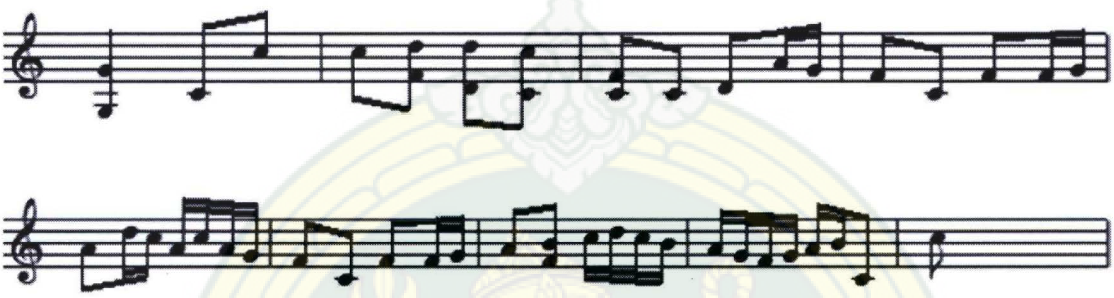
ประโยคที่ 5

อัตราจังหวะสามชั้น

อัตราจังหวะสี่ชั้น



ประโยคที่ 5 วรรคแรกลักษณะทำนองมีพยางค์เสียงถี่เหมือนการตีเก็บ วรรคหลังเป็นทำนองแบบทางฆ้องทั่วไป กลุ่มเสียงหลักของประโยคนี้คือ ฟา ซอล ลา โด และ เร โด ลา ซอล แต่มีเสียงจรคือเสียง ที เข้ามาแทรกอยู่ทั้งวรรคแรกและวรรคหลัง ทำนองของประโยคนี้จึงมีลักษณะเป็น 6 เสียงคือ ฟา ซอล ลา ที โด เร เมื่อแต่งขยายเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้น วรรคแรกไม่ใช้การขยายเป็นทำนองตีเก็บเหมือนอัตราจังหวะสามชั้น แต่ใช้ทำนองในลักษณะมือฆ้องทั่วไป ใช้กลุ่มเสียงเดิม ขยายโดยยึดเสียงลูกตกรอง คือเสียง ลา และลูกตกหลักคือเสียง โด โดยมีเสียงจร คือเสียง ที เข้ามาเชื่อม ส่วนวรรคหลังยึดเสียงลูกตกรอง คือเสียง ที และลูกตกหลักเสียง ซอล โดยมีเสียงจร คือเสียง ที เข้ามาเชื่อมเหมือนกับทำนองของอัตราจังหวะสามชั้น

ประโยคที่ 6

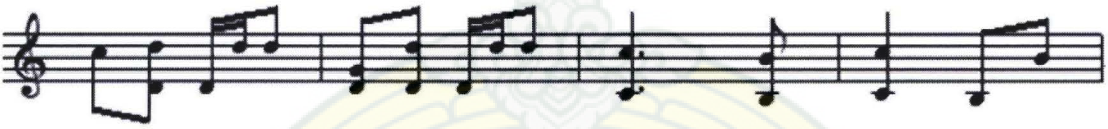
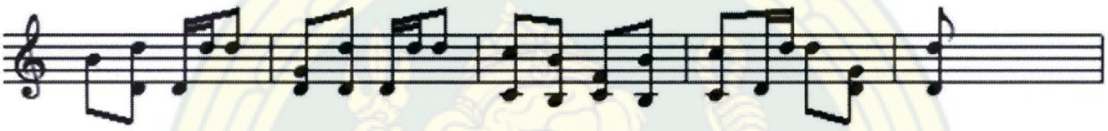
อัตราจังหวะสามชั้น

อัตราจังหวะสี่ชั้น

ทำนองหลักของประโยคที่ 6 เป็นมือฆ้องแบบพยางค์เสียงถี่ทั้งสองวรรค อยู่ในกลุ่มเสียง ฟา ซอล ลา โด เร แต่มีเสียงจร คือเสียง ที เข้ามาอยู่ในวรรคหลัง เหมือนกับเป็นเสียงที่จะส่งท้ายให้กับประโยคต่อไปเพื่อเปลี่ยนเป็นกลุ่มเสียงอื่น เมื่อขยายเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้น ไม่ใช้วิธีการขยายเป็นทำนองตีเก็บเหมือนอัตราจังหวะสามชั้น แต่ใช้ทำนองในลักษณะมือฆ้องทั่วไป ใช้กลุ่มเสียงเดิม โดยยึดเสียงลูกตกรองเสียง ฟา และลูกตกหลักเสียง ลา ไว้ ส่วนทำนองช่วงหลังใช้วิธีการนำทำนองของอัตราจังหวะสามชั้นมาใช้ทั้งสองวรรคและมีเสียงจร คือเสียง ที เป็นสะพานเชื่อมให้ประโยคถัดไป

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ประโยคที่ 7

อัตราจังหวะสามชั้น

อัตราจังหวะสี่ชั้น

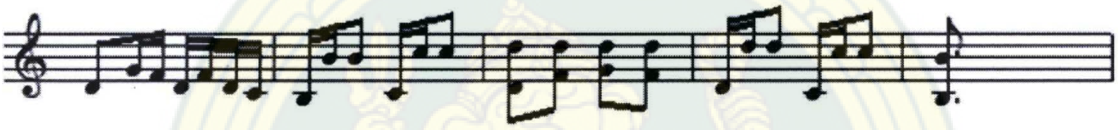


ประโยคที่ 7 เปลี่ยนกลุ่มเสียงจากเดิม คือ ฟา ซอล ลา โด เร มาเป็นกลุ่มเสียง ที โด เร ฟา ซอล แต่ประโยคนี้ ดำเนินทำนองโดยใช้เสียงเพียง 3 เสียง คือเสียง ที โด และ เร เมื่อแต่งขยายเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้น มีการใช้ทำนองที่เป็นสำเนียงภาษามอญ โดยมีการใช้ทำนองแบบเดียวกัน ล้อเลียนกันในช่วงต้นวรรคของทั้งสองวรรค ทำนองของประโยคนี้ใช้กลุ่มเสียงครบทั้ง 5 เสียง คือ ที โด เร ฟา และ ซอล เสียงที่เพิ่มเติมเข้ามาในประโยคนี้คือเสียง ฟา และ ซอล

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

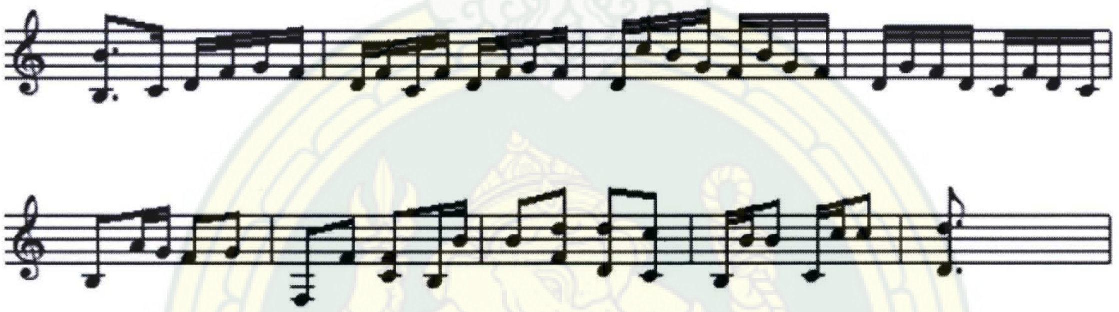
ประโยคที่ 8

อัตราจังหวะสามชั้น

อัตราจังหวะสี่ชั้น

ประโยคที่ 8 นี้มีทำนองเหมือนกับประโยคที่ 2 ทั้งประโยค วรรคแรก มีลูกตกรองเสียง ซอล และลูกตกหลักเสียง เร วรรคหลังลูกตกรองเสียง เร และลูกตกหลักเสียง ที ประโยคนี้อยู่ในกลุ่มเสียง ที โด เร ฟา ซอล วรรคแรกมีเสียงหลัก คือ เร ฟา ซอล และ ซอล ฟา เร วรรคหลังมีเสียงหลักคือ ที โด เร และ เร โด ที เมื่อแต่งขยายเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้น วรรคแรกใช้ทำนองมือฆ้องแบบตีเก็บในลักษณะบังคับทาง ส่วนวรรคหลังใช้ทำนองเหมือนกับวรรคหลังของประโยคที่ 2 ทั้งวรรค การดำเนินทำนองของประโยคนี้ยังคงรักษาเสียงหลักไว้อย่างเดิม

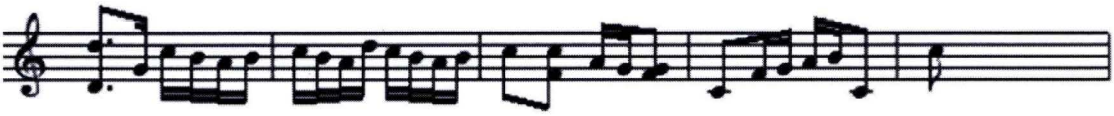
ประโยคที่ 9

อัตราจังหวะสามชั้น

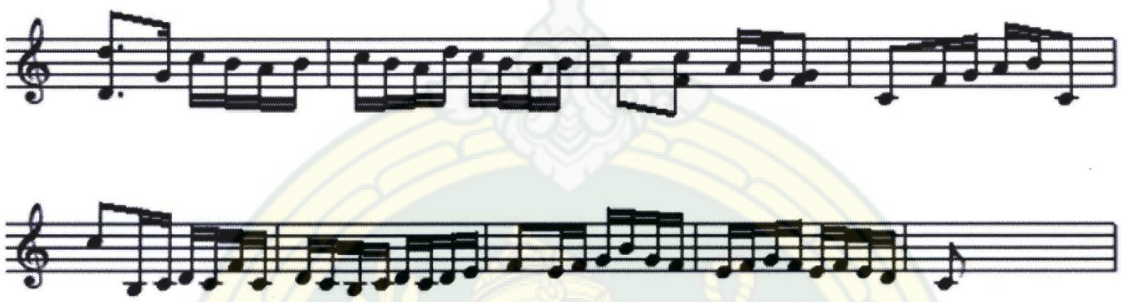
อัตราจังหวะสี่ชั้น

ทำนองของประโยคที่ 9 เป็นทำนองมือฆ้องเรียบๆ อยู่ในกลุ่มเสียง ที โด เร ฟา ซอล มีเสียงหลักคือ ที โด เร และ เร โด ที วรรคแรกมีเสียงลูกตกคือ ที เร วรรคหลังมีเสียงลูกตก เร ที เมื่อแต่งขยายเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้น วรรคแรกดำเนินทำนองโดยใช้มือฆ้องแบบตีเก็บในลักษณะบังคับทางทั้งวรรค ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงต่ำ แตกต่างจากอัตราจังหวะสามชั้นที่อยู่ในกลุ่มเสียงสูง แต่ทำนองอัตราจังหวะสี่ชั้นของวรรคแรกยังคงยึดเสียงลูกตกไว้ แต่เป็นคนละระดับเสียง ส่วนทำนองของวรรคหลังอยู่ในช่วงเสียงกลางแล้วดำเนินทำนองขึ้นมาทางเสียงสูงเช่นเดียวกับทำนองของอัตราจังหวะสามชั้นและมีเสียงลูกตกเสียงเดียวกันกับอัตราจังหวะสามชั้น

ประโยคที่ 10

อัตราจังหวะสามชั้น

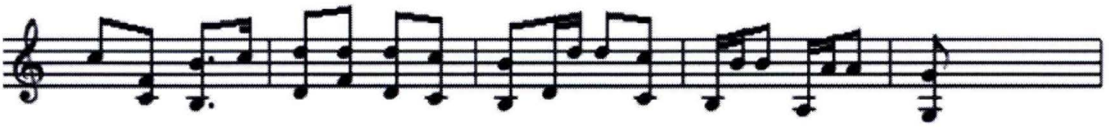
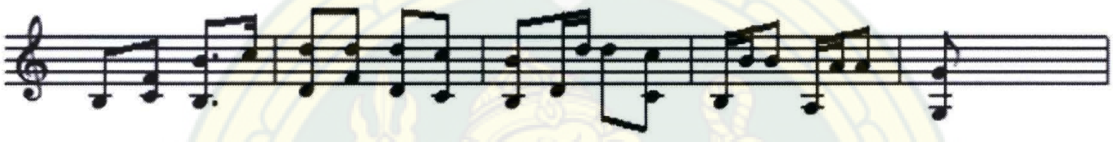


อัตราจังหวะสี่ชั้น



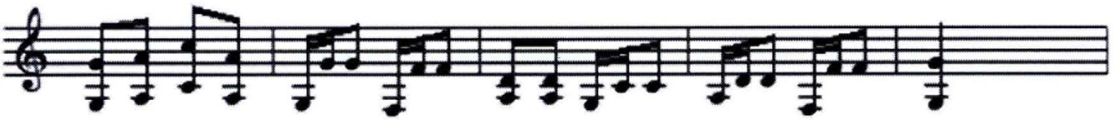
ทำนองของประโยคที่ 10 มีลักษณะเป็นลูกเท่า ที่เรียกว่า เท่าเต็ม คือมีความยาวสี่ห้องเพลง ทำนองมีลักษณะเป็นลูกเท่าแปลงหรือลูกเท่าตบแต่ง เป็นลูกเท่าเสียงโด เมื่อแต่งขยายเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้นใช้วิธีรักษาทำนองของเดิมไว้ทั้งหมด โดยนำทำนองของอัตราจังหวะสามชั้นมาไว้ในวรรคแรก ซึ่งมีเสียงลูกตกเป็นเสียง โด ส่วนวรรคหลังดำเนินทำนองด้วยมือฆ้องแบบเก็บในลักษณะบังคับทาง อยู่ในกลุ่มเสียง ที โด เร ฟา ซอล แต่ใช้เสียง มี เป็นเสียงจรเข้ามาเชื่อมระหว่างทำนองเพื่อให้เชื่อมโยงสัมพันธ์กับเสียงลูกตกเสียงโด แต่ทำนองของวรรคหลังนี้ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงต่ำ ทำนองวรรคหลังนี้ใช้เสียง 6 สียง คือ ที โด เร มี ฟา ซอล เสียงจรที่เพิ่มเข้ามาคือ เสียง มี

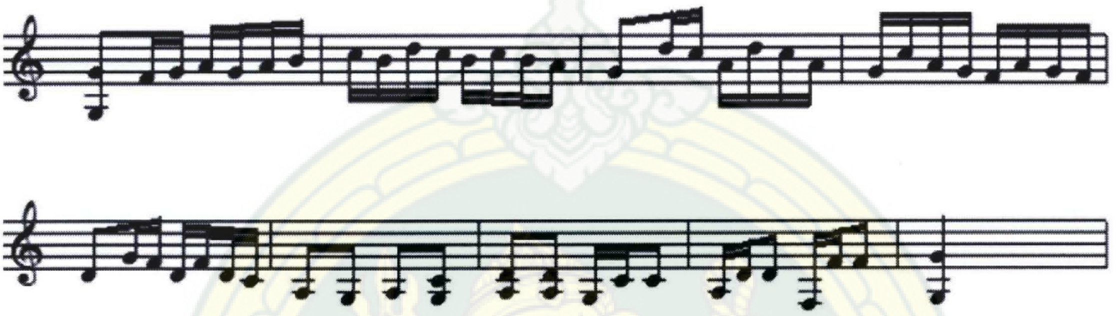
ประโยคที่ 11

อัตราจังหวะสามชั้น

อัตราจังหวะสี่ชั้น

ประโยคที่ 11 มีโครงสร้างของทำนองเหมือนกับประโยคที่ 3 แตกต่างกันเฉพาะเสียงของโน้ตในห้องแรกเท่านั้น นอกจากนั้นมีทำนองเหมือนกันหมดทั้งประโยค วรรคแรก มีลูกตกรองเสียง เร และลูกตกตกหลักเสียง ที วรรคหลังลูกตกรองเสียง ที และลูกตกหลักเสียง ซอล ประโยคนี้อยู่ในกลุ่มเสียง ที โด เร ฟา ซอล แต่ท้ายวรรคมีการผันเสียงส่งไปกลุ่มเสียงอื่น เมื่อแต่งขยายเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้น วรรคแรกดำเนินทำนองโดยใช้มือฆ้องแบบตีเก็บในลักษณะกึ่งบังคับทาง ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงต่ำ แตกต่างจากอัตราจังหวะสามชั้นที่อยู่ในกลุ่มเสียงสูง ทำนองอัตราจังหวะสี่ชั้นของวรรคแรกยังคงยึดเสียงลูกตกรองเสียง เร และลูกตกหลักเสียง ที ไว้ แต่เป็นคนละระดับเสียงกับอัตราจังหวะสามชั้น ส่วนวรรคหลัง ใช้วิธีการรัษาทำนองเดิมไว้โดยนำทำนองของอัตราจังหวะสามชั้นมาไว้ในวรรคหลัง ซึ่งมีลูกตกรองและลูกตกหลักตรงกัน คือเสียง ที และเสียง ซอล ทำนองของประโยคที่ 11 นี้จึงเป็นทำนองที่ยังคงรักษาทำนองหลักไว้อย่างเดิม โดยท้ายประโยคเป็นทำนองที่เรียงเสียง คือ เสียง เร โด ที ลา และซอล และเป็นการเรียงเสียงเพื่อส่งเป็นสะพานเชื่อมโยงไปยังประโยคต่อไป

ประโยคที่ 12

อัตราจังหวะสามชั้น



อัตราจังหวะสี่ชั้น

ประโยคที่ 12 เป็นประโยคที่ลงจบทำนองเพลง มีทำนองเหมือนกับประโยคที่ 4 กลุ่มเสียงของประโยคนี้ มีเสียงเชื่อมต่อมาจากท้ายประโยคที่ 11 มาอยู่ในกลุ่มเสียง ฟา ซอล ลา โด เร เสียงหลักของประโยคนี้คือเสียง ซอล ฟา เร และเสียง เร ฟา ซอล เมื่อแต่งขยายเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้น วรรคแรกดำเนินทำนองโดยใช้มือฆ้องแบบตีเก็บในลักษณะบังคับทาง ระดับเสียงอยู่ในกลุ่มเสียงระดับเดียวกับอัตราจังหวะสามชั้น ส่วนวรรคหลังช่วงแรกใช้ทำนองเสียงถี่ดำเนินทำนองลงมาทางเสียงต่ำแล้วกลับมายังเสียงลูกตกเสียงเดิม ในช่วงท้ายวรรคใช้วิธีรักษาทำนองหลักของเดิมในอัตราจังหวะสามชั้นไว้ เพื่อเป็นสัญญลักษณ์ในการลงจบของเพลงสุดสงวน

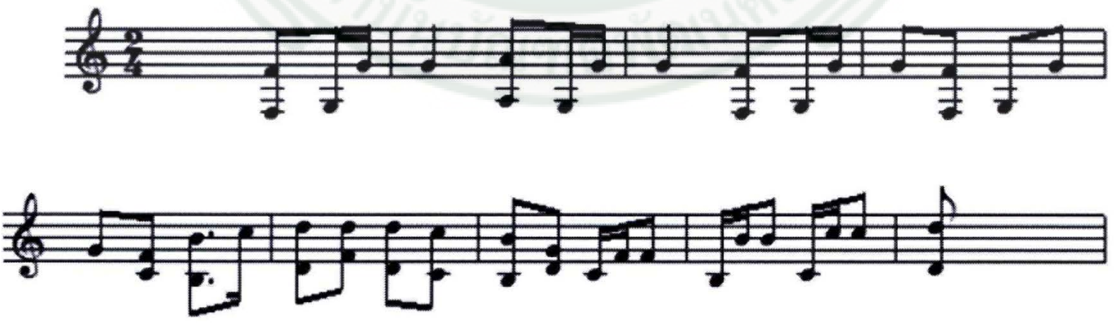
ในการประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้น ผู้วิจัยใช้วิธีการแบ่งประโยคเพลงโดยการนับประโยคเพลงตามลักษณะเดียวกับอัตราจังหวะสามชั้น เพื่อให้เกิดความสะดวกในการเปรียบเทียบทำนองเพลงเดี่ยวกับลูกตกของทำนองหลักทั้งอัตราจังหวะสี่ชั้นและอัตราจังหวะสามชั้นได้อย่างชัดเจน ซึ่งเพลงสุดสงวนสามชั้น มีความยาว 6 จังหวะหน้าทับ แบ่งออกเป็น 12 ประโยค เมื่อขยายเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้นแล้ว จังหวะหน้าทับก็จะต้องขยายความยาวตามออกไปด้วย แต่ก็ยังนับความยาวของหน้าทับเป็น 6 จังหวะเท่าเดิมตามหลักการขยายเพลง ดังนั้นทำนองเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสามชั้น 1 ประโยค มีทำนอง 4 ห้องเพลง เมื่อขยายเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้นแล้ว 1 ประโยคจะมีจำนวนเพิ่มเป็น 8 ห้องเพลง เท่ากับมีทำนองเพลงนับเป็น 2 ประโยค แต่ในงาน

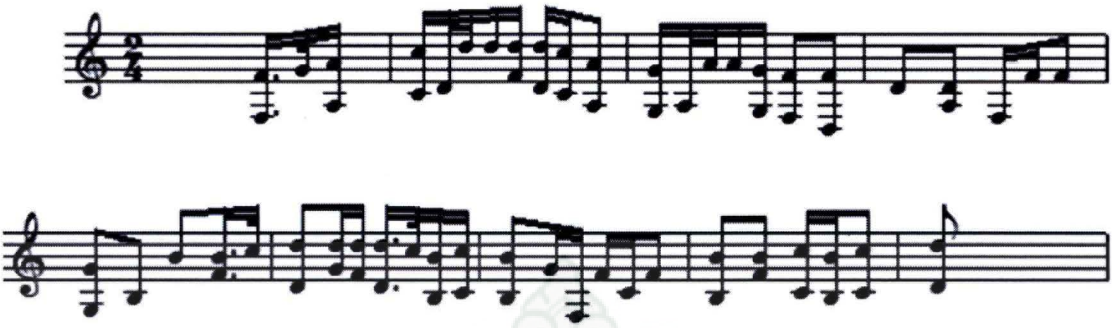
สร้างสรรค์ทางเดี่ยวเพลงสุดสงวนนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีการนับประโยคเพลงโดยยึดการนับประโยคเพลงตามลักษณะของอัตราจังหวะสามชั้น โดยประโยคที่ 1 ถึงประโยคที่ 12 ของอัตราจังหวะสี่ชั้น แต่ละประโยค จะมีทำนองเนื้อเพลงและทำนองทางเดี่ยว 2 ประโยค เพื่อให้สามารถเปรียบเทียบทำนองเพลงและลูกตกกับเที่ยวหลังซึ่งเป็นอัตราจังหวะสามชั้นได้สะดวกและชัดเจน ดังนั้นในการนับประโยคเพลงในครั้งนี้ทั้งอัตราจังหวะสี่ชั้นและอัตราจังหวะสามชั้นจึงมีจำนวนประโยคเพลงอัตราจังหวะละ 12 ประโยคเหมือนกัน เมื่อบันทึกทำนองเพลงด้วยโน้ตสากล ทำนองเพลงอัตราจังหวะสี่ชั้น 1 ประโยคจะมีโน้ตทำนองเพลงจำนวน 8 ห้องเพลง ห้องที่หนึ่งถึงห้องที่สี่ กำหนดให้เรียกว่าประโยคแรก ห้องที่ห้าถึงห้องที่แปดเรียกว่าประโยคหลัง และในส่วนย่อยของแต่ละประโยค จะมีทำนองสองวรรค เรียกว่าวรรคแรกหรือวรรคถาม กับวรรคหลังหรือวรรคตอบ ส่วนทำนองเพลงอัตราจังหวะสามชั้น 1 ประโยคจะมีโน้ตทำนองเพลงจำนวน 4 ห้องเพลง ซึ่งในส่วนย่อยของประโยค จะมีทำนองสองวรรคเรียกว่าวรรคแรกหรือวรรคถาม กับวรรคหลังหรือวรรคตอบเช่นเดียวกัน

2. ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น

2.1 ทำนองหลักเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้น (เที่ยวแรก) มีดังนี้

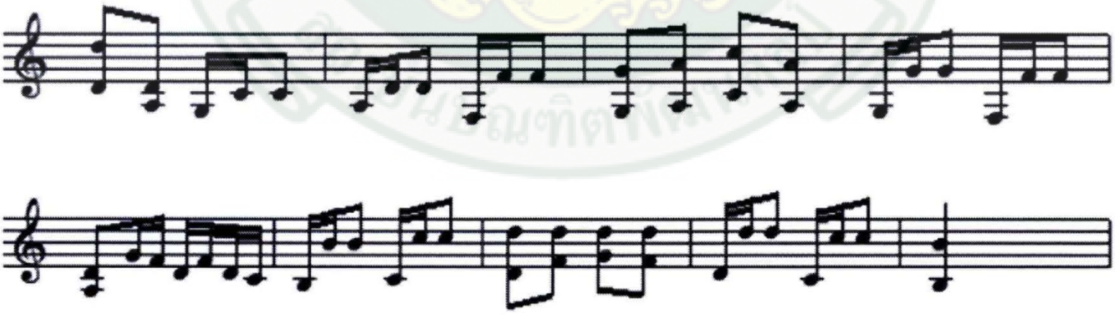
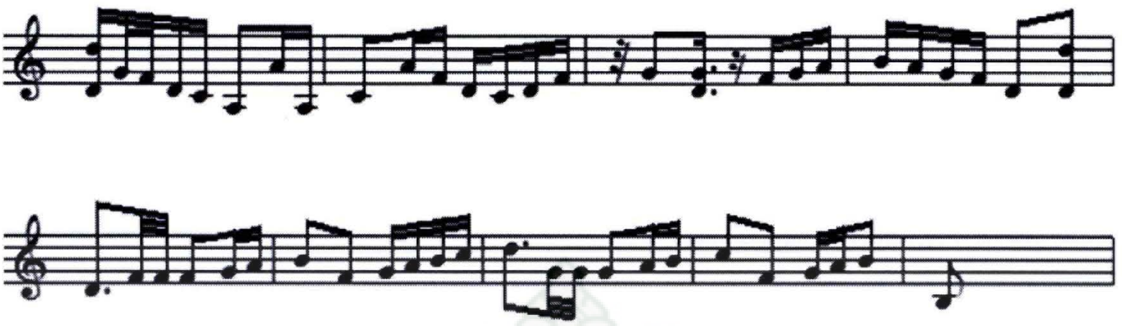
ประโยคที่ 1

ทำนองหลัก

ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม



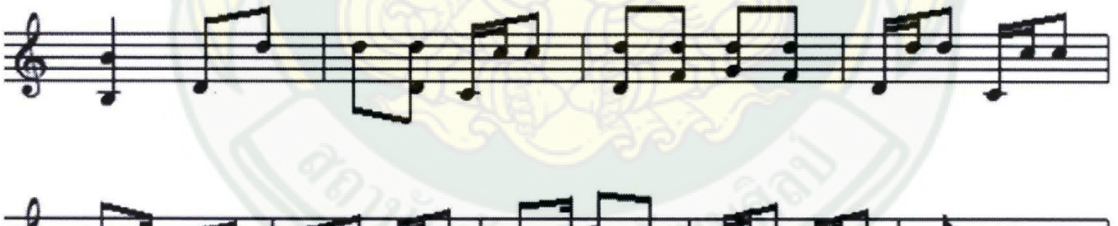
ประโยคที่ 1 ทำนองเนื้อเพลงขึ้นต้นด้วยทำนองลูกเท่า มีลักษณะเป็นเท่าเต็ม ทางเดี่ยวไม่ใช้การขึ้นต้นด้วยทำนองลูกเท่า แต่ใช้ทำนองขึ้นต้นเพลงแบบปิดทาง การขึ้นต้นเพลงเดี่ยวแบบปิดทาง เป็นการขึ้นต้นเพลงวิธีหนึ่งซึ่งแตกต่างจากการขึ้นเพลงเดี่ยวโดยทั่วไป เพื่อปกปิดมิให้รู้ว่ากำลังบรรเลงเดี่ยวเพลงอะไร เป็นการกระตุ้นความสนใจให้ผู้ฟังติดตามฟัง ประโยคหลังมีลักษณะสำนวนกลอนเป็นทางฆ้องวงใหญ่สำเนียงมอญ เนื่องจากเพลงสุดสงวนเป็นเพลงไทยสำเนียงมอญ จึงใช้ทำนองที่เป็นสำเนียงมอญมาไว้ในประโยคขึ้นต้นเพลง

ประโยคที่ 2

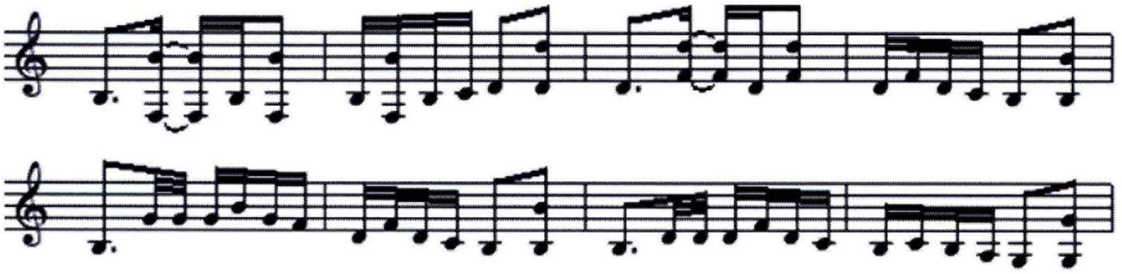
ทำนองหลัก

ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม

ประโยคที่ 2 มีการใช้สำนวนกลอนที่แสดงการใช้มือที่เป็นลักษณะของการเดี่ยวระนาดทุ้ม คือการใช้มือซ้ายตีหลายพยางค์เสียงติดต่อกัน สลับกับการใช้มือขวาตีหลายพยางค์เสียงติดต่อกัน และประโยคหลังเป็นสำนวนกลอนการตีดูดแบบไล่เสียงขึ้นทั้งในวรรคแรกและวรรคหลัง เป็นการใช้สำนวนกลอนอย่างเดียวกันทั้งในวรรคถามและวรรคตอบ

ประโยคที่ 3

ทำนองหลัก

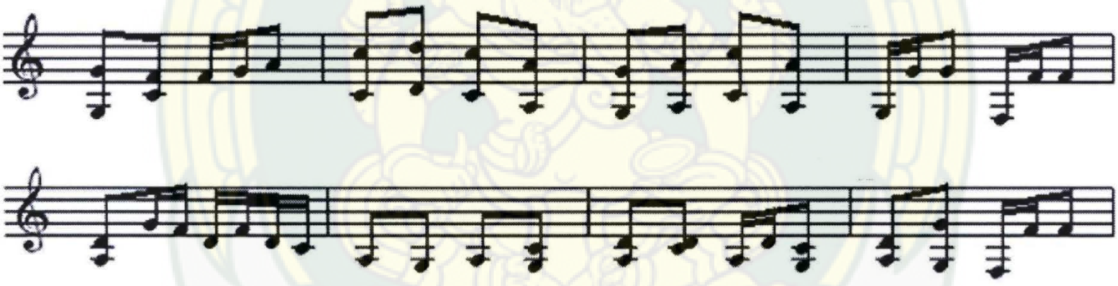
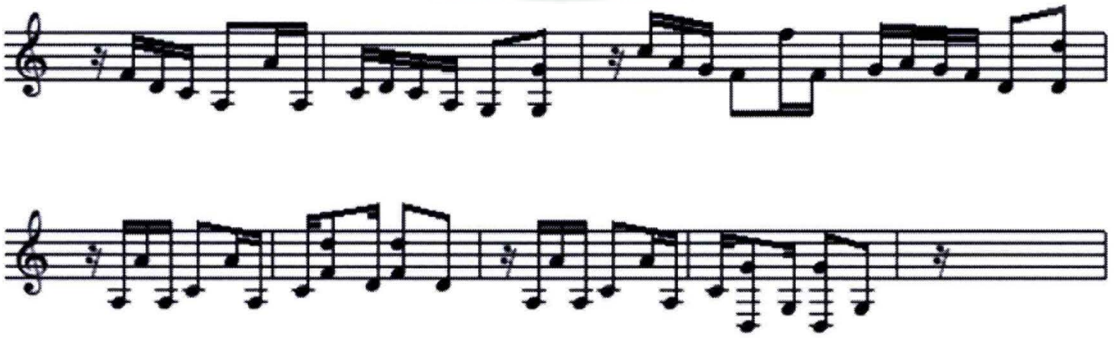


ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม

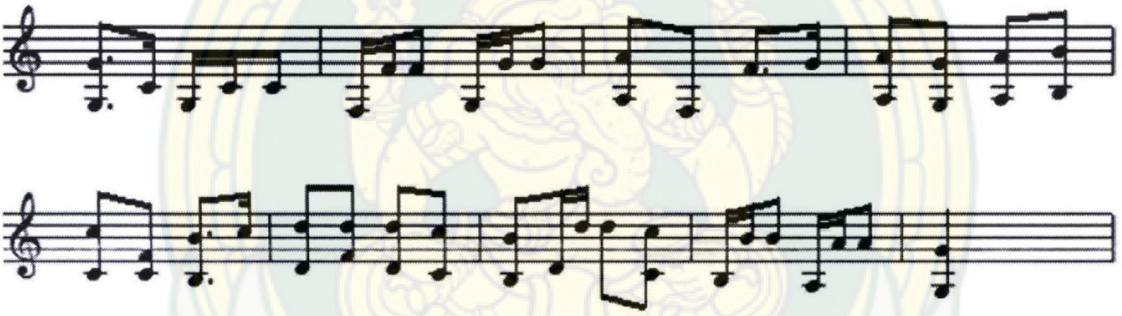


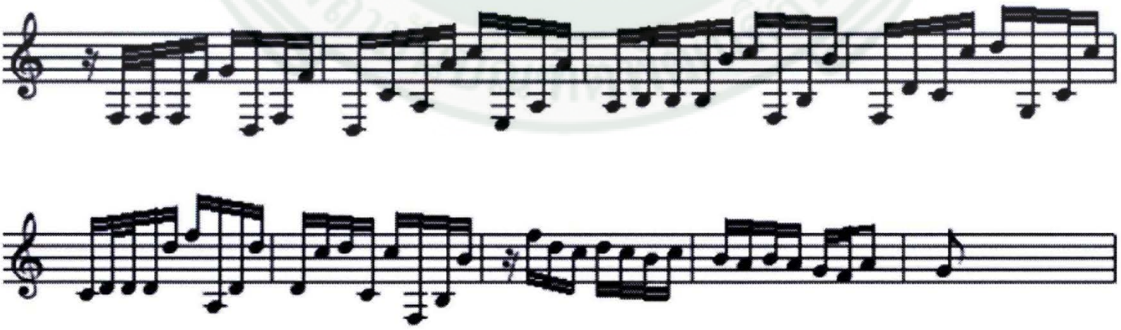
ประโยคที่ 3 ประโยคแรกเป็นการตีถ่างแล้วใช้มือซ้ายตีขึ้นต่อเนื่องหลายพยางค์ต่อด้วยการตีเสี้ยวมือใช้มือซ้ายตีลงต่อเนื่องหลายพยางค์ ลักษณะนี้เป็นการตีสำนวนกลอนอย่างเดียวกัน แต่เป็นการตีย้อนกลับ คือวรรคถามตีขึ้นและวรรคตอบตีลง ประโยคนี้เป็นสำนวนกลอนที่เป็นกลวิธีพิเศษที่ต้องใช้ทักษะในการบรรเลงสูง แสดงให้เห็นคุณลักษณะอันโดดเด่นของเพลงเดี่ยวได้อย่างชัดเจน เป็นสำนวนกลอนที่บรรเลงยากกว่าการบรรเลงเพลงหมู่ ผู้บรรเลงต้องใช้ทักษะในการฝึกซ้อมจนมีความชำนาญจึงจะสามารถบรรเลงกลวิธีพิเศษนี้ได้ดี เป็นสำนวนกลอนพิเศษที่ทำให้มีวิธีการใช้มือพลิกแพลง โลดโผน ต้องใช้มือซ้ายและมือขวาตีต่อเนื่องกันหลายเสียง สำนวนที่เป็นคู่ถ่างมีช่วงคู่เสียงที่ห่างกันมาก โดยใช้คู่เสียงเกินกว่าคู่ 8 ส่วนประโยคหลังเป็นสำนวนกลอนระนาดทุ้มทางธรรมดาที่ใช้กันทั่วไป

ประโยคที่ 4

ทำนองหลัก

ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม

ประโยคที่ 4 ประโยคแรกเป็นการใช้สำนวนกลอนอย่างเดียวกันทั้งในวรรคถามและวรรคตอบ โดยทั้งสองวรรคมีจำนวนพยางค์เสียงเท่ากัน มีการใช้มือซ้ายและมือขวาตีขึ้นและตีลงเหมือนกันทั้งสองวรรค เป็นการสร้างสำนวนกลอนล้อเลียนกันในประโยคเดียวกัน มีลักษณะการใช้มืออย่างเดียวกันทั้งประโยค เป็นสำนวนกลอนล้อเลียนกันโดยให้เสียงตัวโน้ตหรือจำนวนเสียงดนตรีมีจำนวนเท่ากันในประโยคเดียวกันในลักษณะสำนวนกลอนวรรคหลังล้อเลียนสำนวนกลอนวรรคแรก ส่วนในประโยคหลัง ก็มีลักษณะสำนวนกลอนเหมือนกับประโยคแรก แต่เป็นสำนวนกลอนที่มีลักษณะการใช้มือซ้ายหลายเสียงในการตีเสี้ยวมือและการตีถ่าง ซึ่งเป็นการตีในลักษณะการตีเข้าหากันและตีออกจากกันอย่างกระชั้นและเป็นสำนวนที่ลักจังหวะ ผู้บรรเลงต้องฝึกทักษะให้มีความชำนาญ

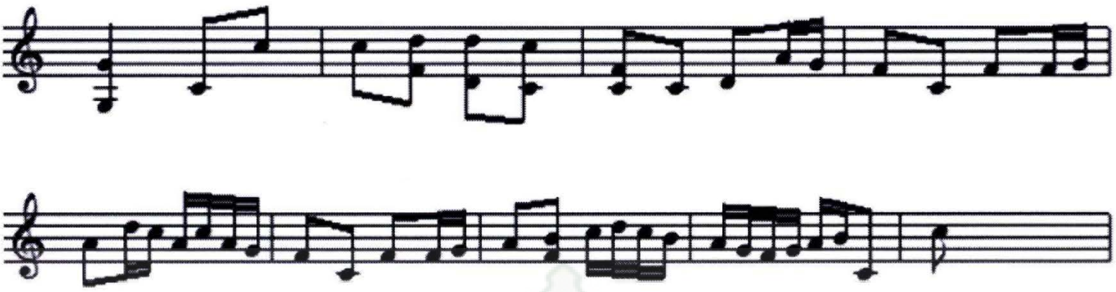
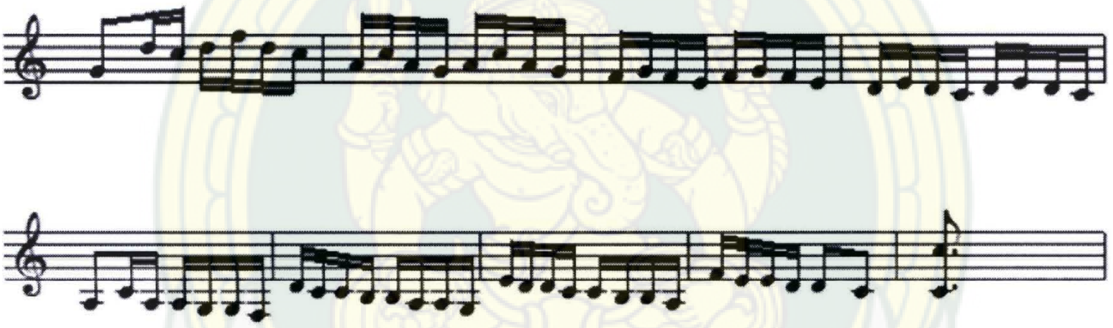
ประโยคที่ 5

ทำนองหลัก

ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม



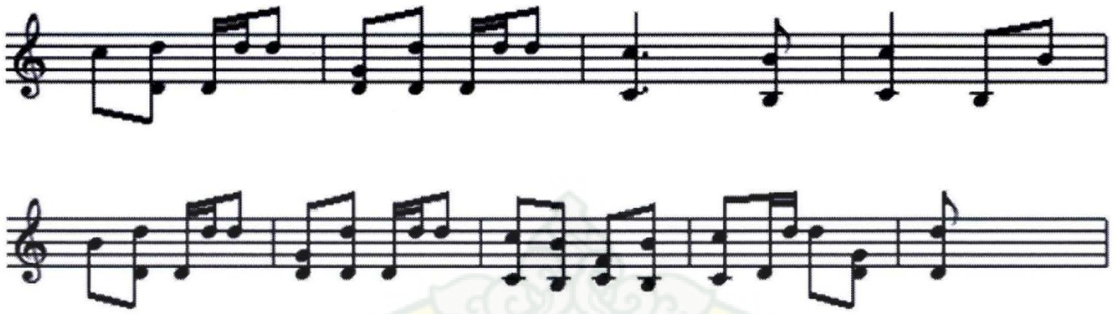
ประโยคที่ 5 เป็นสำนวนกลอนที่ต้องใช้ทักษะการบรรเลงสูง ในการตีสะเดาะสลับกับการตีคู่เสียงที่ห่างกันมากโดยตีต่อเนื่องกันไปแล้วปิดท้ายประโยคด้วยสำนวนการตีขวางจังหวะโดยใช้มือขวาหนึ่งเสียงมือซ้ายสองเสียงในลักษณะตีลงในวรรคหลัง

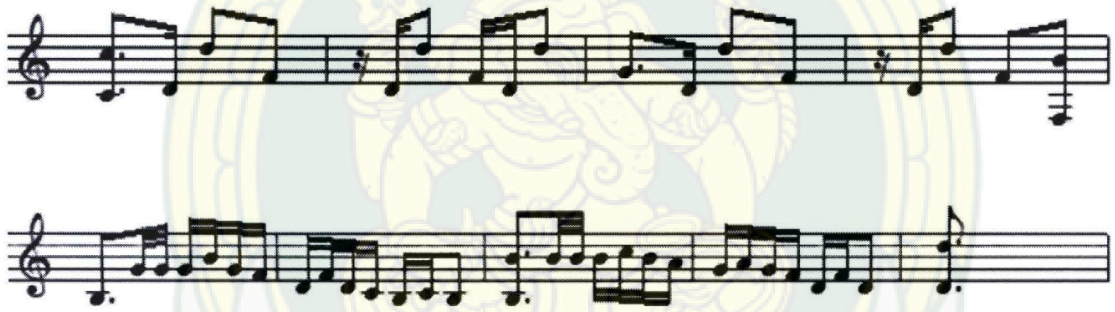
ประโยคที่ 6

ทำนองหลัก

ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม

ประโยคที่ 6 ประโยคแรกเป็นการใช้สำนวนกลอนอย่างเดียวกันทั้งวรรคถามและวรรคตอบ มีการใช้มือลักษณะเดียวกันตีไล่เสียงลงมาด้วยการตีเตะแบบตีสวนและตีตาม ประโยคหลังก็เป็นสำนวนกลอนอย่างเดียวกันทั้งวรรคถามและวรรคตอบอีกลักษณะหนึ่ง เป็นการตีย้อนขึ้นแล้วไล่เสียงลงมาและเป็นการใช้มือในลักษณะเดียวกันทั้งประโยค

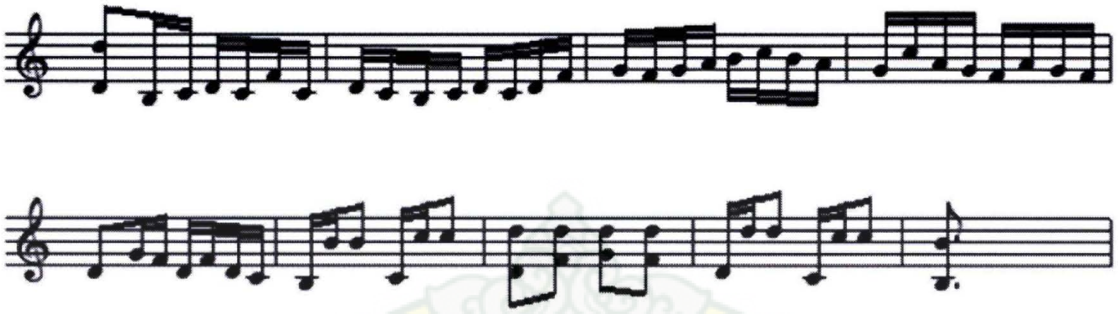
ประโยคที่ 7

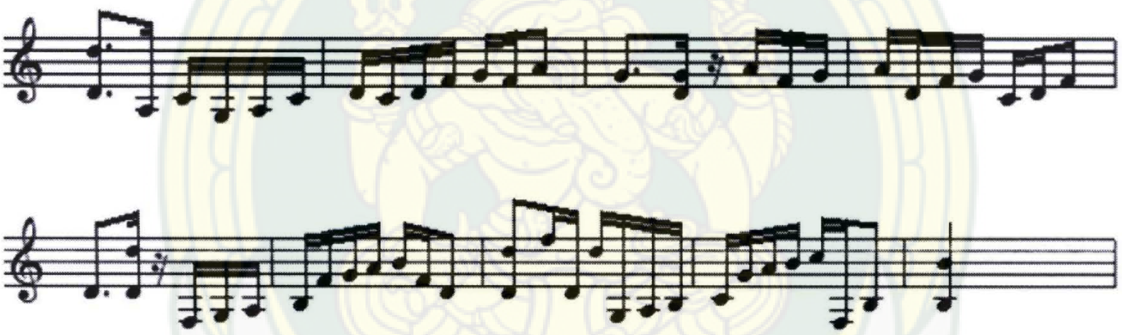
ทำนองหลัก



ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม

ประโยคที่ 7 เป็นการใช้สำนวนกลอนที่มีลักษณะเสียงห่าง ๆ แต่เน้นการเข้าจังหวะและหมดจังหวะและน้ำหนักของเสียงที่มีความหนักเบาในการสร้างอรรถรส ส่วนประโยคหลังเป็นเป็นการใช้สำนวนกลอนอย่างเดียวกันทั้งวรรคถามและวรรคตอบ เป็นสำนวนกลอนของระนาดทุ้มแบบทางธรรมดาที่ใช้บรรเลงทั่วไป

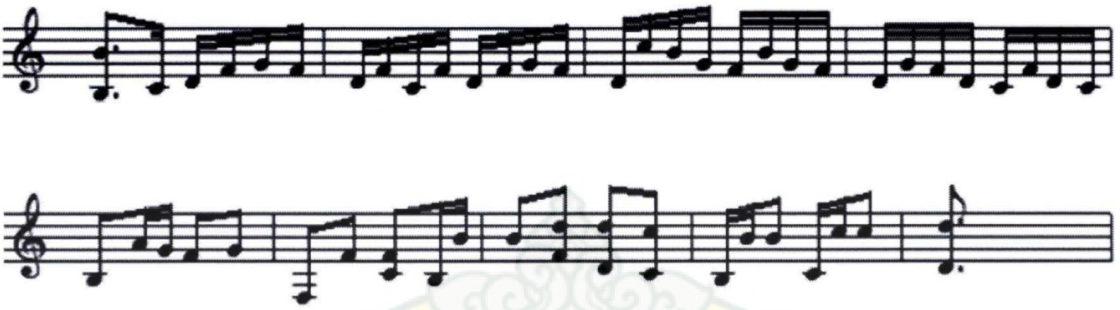
ประโยคที่ 8

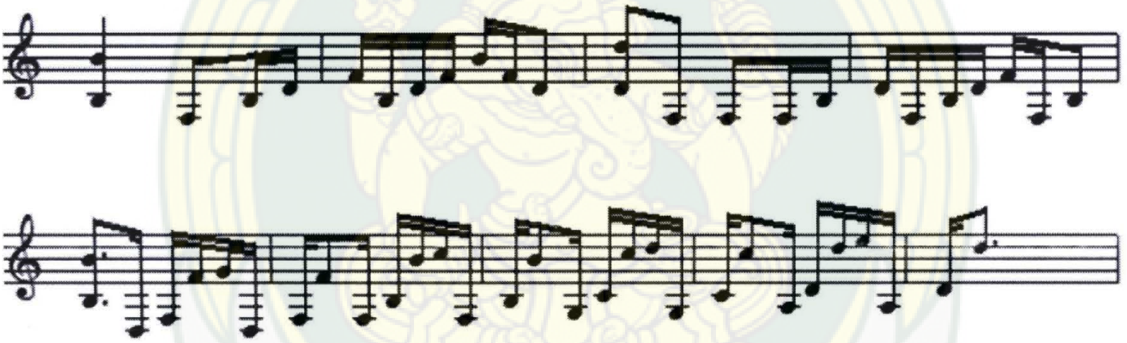
ทำนองหลัก

ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม



ประโยคที่ 8 ประโยคนี้เป็นสำนวนกลอนที่ต้องใช้ทักษะในการบรรเลงสูงแสดงให้เห็นคุณลักษณะอันโดดเด่นของเพลงเดี่ยวได้อย่างชัดเจน เป็นสำนวนกลอนที่บรรเลงยากทั้งการเข้าจังหวะและการแบ่งมือ ผู้บรรเลงต้องใช้ทักษะในการฝึกซ้อมจนมีความชำนาญจึงจะสามารถบรรเลงกลวิธีพิเศษนี้ได้อย่างชัดเจนและถูกสัดส่วนจังหวะ เป็นสำนวนกลอนพิเศษที่มีวิธีการใช้มือพลิกแพลง โลดโผน ต้องใช้มือซ้ายและมือขวาตีต่อเนื่องกันหลายเสียง และมีช่วงคู่เสียงที่ห่างกันมาก

ประโยคที่ 9

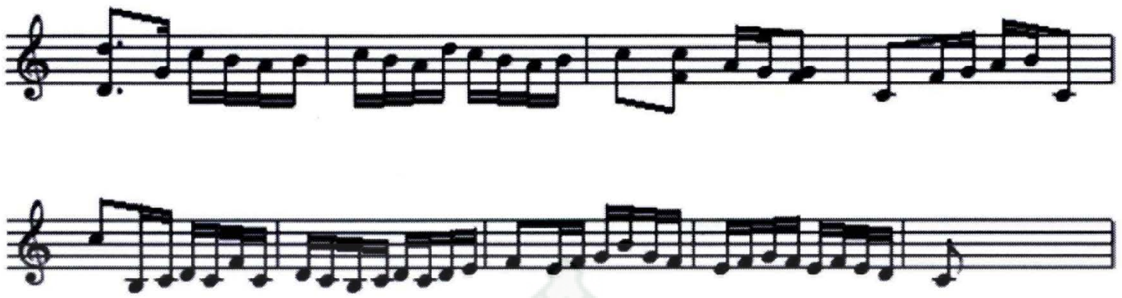
ทำนองหลัก

ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม

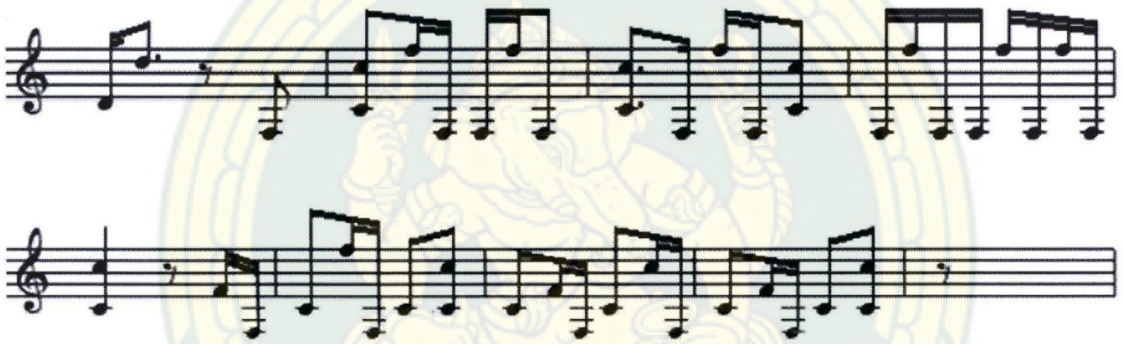


ประโยคที่ 9 เป็นการใช้สำนวนกลอนล้อเลียนกันทั้งสองประโยคทั้งในเรื่องคู่เสียงและการใช้มือแบบเดียวกันล้อเลียนกันในวรรคถามและวรรคตอบ ประโยคหลังเป็นสำนวนกลอนที่เสียงลูกตกลงจังหวะหลังจังหวะตกในลักษณะที่เรียกว่าตีย้อย ซึ่งการตีย้อยด้วยสำนวน มิใช่เป็นการตีย้อยด้วยเจตนาดึงเสียงสุดท้ายให้ลงจังหวะช้ากว่าปกติ

ประโยคที่ 10

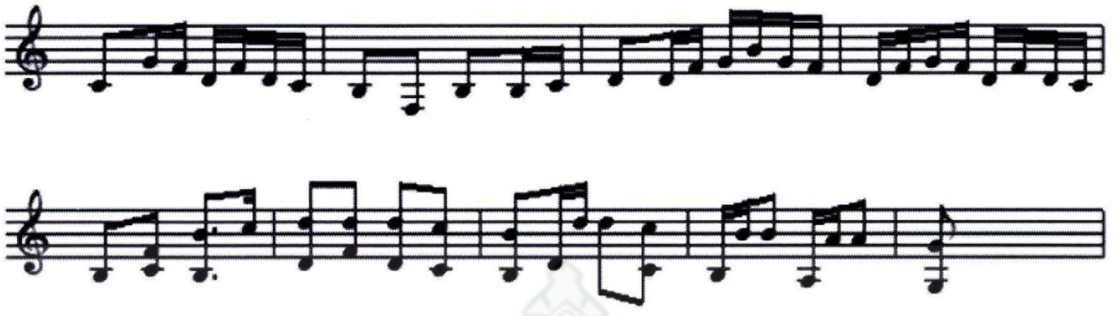
ทำนองหลัก

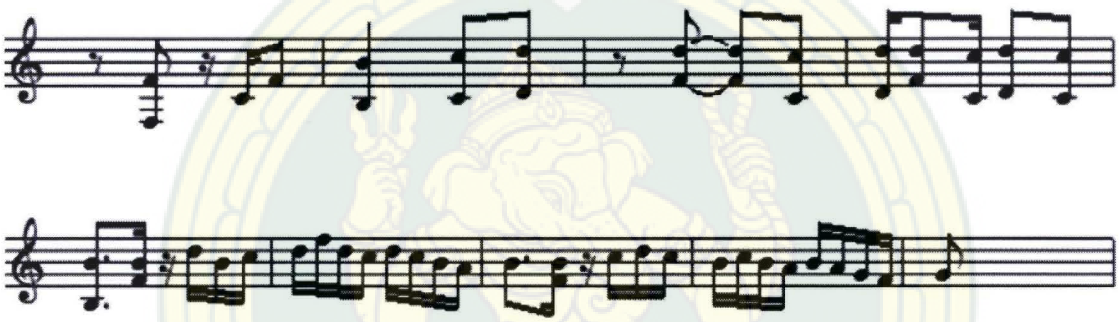


ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม

ประโยคที่ 10 เป็นสำนวนกลอนที่ต้องใช้ทักษะในการบรรเลงสูงแสดงให้เห็นคุณลักษณะอันโดดเด่นของเพลงเดี่ยวได้อย่างชัดเจน เป็นสำนวนกลอนที่บรรเลงยากทั้งการใช้มือซ้ายและมือขวา ผู้บรรเลงต้องใช้ทักษะสูงในการปฏิบัติให้ได้เสียงที่ชัดเจน เนื่องจากท่วงทำนองมีเสียงของโน้ตทั้งความถี่กระชั้นและการเปลี่ยนตำแหน่งมือขวาขึ้นและลงห่างกัน ตำแหน่งมือขวากับมือซ้ายห่างกันเป็นคู่ 15 และคู่ 8มือขวามีการเปลี่ยนตำแหน่งเสียงสลับขึ้นและลงไปมา ทำให้ผู้บรรเลงต้องเน้นด้านความจำและฝึกซ้อมให้มีความแม่นเสียงตามทิศทางของตำแหน่งเสียง ทำนองเพลงประโยคนี้เป็นสำนวนกลอนพิเศษที่มีวิธีการใช้มือพลิกแพลง โลดโผน เป็นสำนวนกลอนที่ต้องใช้การฝึกทักษะอย่างมาก

ประโยคที่ 11

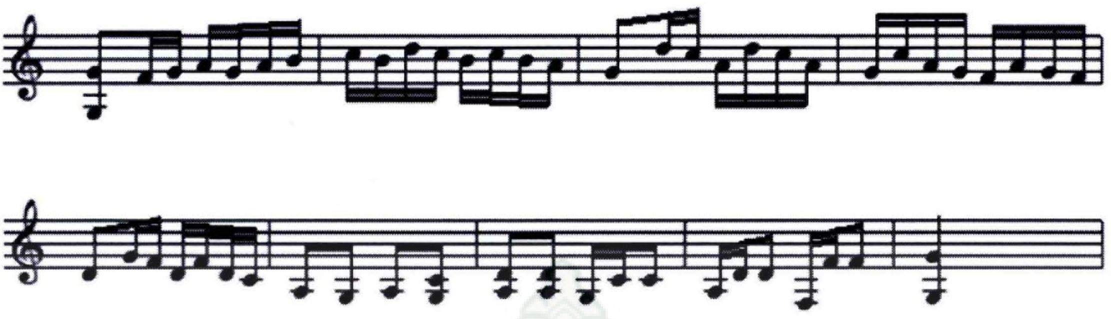
ทำนองหลัก

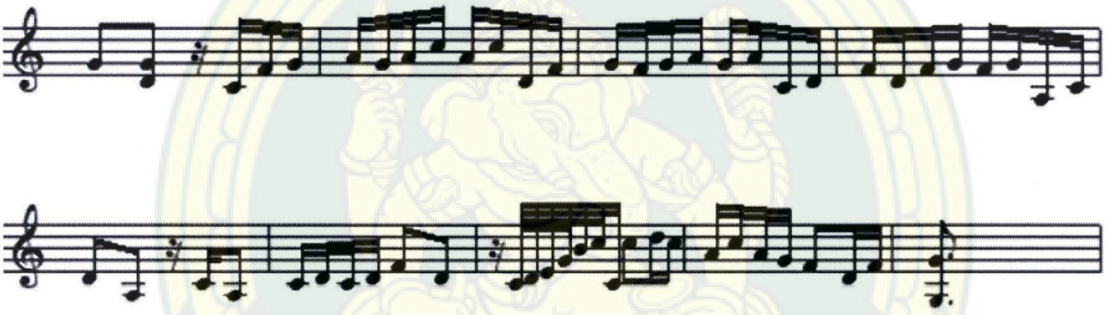


ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม

ประโยคที่ 11 ใช้สำนวนกลอนที่มีลักษณะเป็นทางฆ้องวงใหญ่สำเนียงมอญแต่มีการใช้เสียงที่กระชั้น ทำให้มีความยากในการบรรเลง ส่วนประโยคหลัง เป็นการใช้สำนวนกลอนล้อเลียนกันทั้งสองวรรค ทั้งในเรื่องจำนวนพยางค์เสียงและการใช้มือแบบเดียวกันล้อเลียนกันในวรรคถามและวรรคตอบ

ประโยคที่ 12

ทำนองหลัก



ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม

ประโยคที่ 12 มีลักษณะเหมือนการตีเก็บ โดยใช้สำนวนกลอนล้อเลียนกันทั้งสองวรรค ทั้งในเรื่องจำนวนพยางค์เสียงและการใช้มือแบบเดียวกันล้อเลียนกันในวรรคถามและวรรคตอบ ส่วนประโยคหลังใช้การตีกวาดเข้ามาสอดแทรกเพื่อเน้นให้เห็นการจบเพลงในเที่ยวแรก ในประโยคเพลงช่วงท้ายตั้งแต่ประโยคที่ 11 และประโยคที่ 12 นี้ การบรรเลงจะค่อย ๆ เร่งแนวจังหวะให้กระชับขึ้นเรื่อย ๆ จนจบประโยคสุดท้ายถอนจังหวะ แล้วผ่อนแนวเที่ยวหลังให้เริ่มต้นในจังหวะที่ช้าลง แล้วจึงเริ่มตั้งแนวใหม่และค่อย ๆ เร่งแนวจังหวะให้เร็วขึ้นให้สัมพันธ์กับลีลาของทำนองเพลงตามความเหมาะสม

2.2 ลักษณะทำนองทางเดี่ยวเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสามชั้น (เที่ยวหลัง) มีดังนี้

ประโยคที่ 1

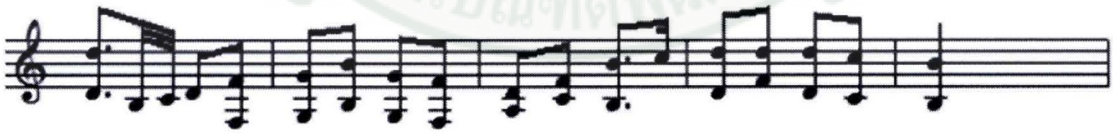
ทำนองหลัก

ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม

ประโยคที่ 1 วรรคแรกใช้สำนวนกลอนที่แสดงให้เห็นว่าเป็นทำนองของลูกเท่าและใช้วิธีตีดูดในวรรคหลัง เป็นการใช้สำนวนกลอนที่เรียบง่ายที่แสดงถึงการเริ่มต้นเพลงอย่างมีความชัดเจน แต่เป็นสำนวนที่ลูกตกลงก่อนจังหวะตกทั้งวรรคแรกและวรรคหลัง ทำนองของทางเดี่ยวมีลูกตกตรงตามเนื้อเพลงทุกห้องเพลง

ประโยคที่ 2

ทำนองหลัก

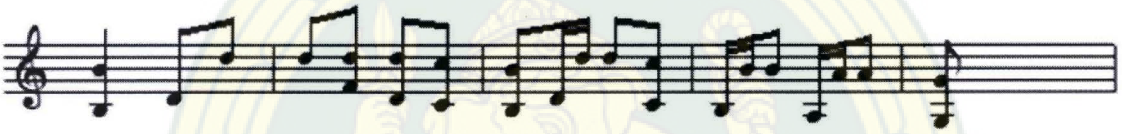
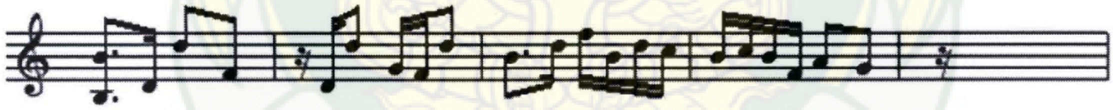


ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

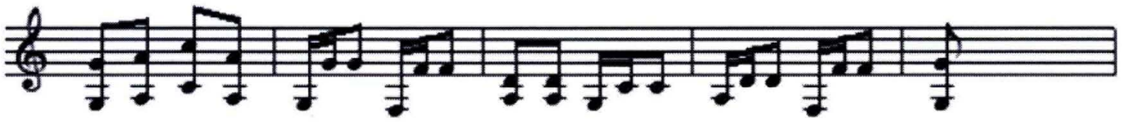
ประโยคที่ 2 ใช้สำนวนกลอนที่ล้อเลียนคู่เสียงและกลุ่มเสียงในคู่ 3 และคู่ 6 ทั้งวรรคถามและวรรคตอบ คู่เสียงที่เป็นคู่ 6 คือเสียง เร กับเสียงที คู่เสียงที่เป็นคู่ 3 คือเสียง ฟา กับเสียง เร เป็นสำนวนที่มีลักษณะการยืนเสียง หรือเล่นเสียงตกอยู่ที่โน้ตเสียง เร แล้วจึงเคลื่อนที่ไปหาลูกตก สำนวนกลอนประโยคนี้มีลักษณะการยืนเสียงที่ไม่ใช้กลุ่มเสียงหลักของทำนองหลักให้ครบทุกเสียง ซึ่งกลุ่มเสียงของทำนองหลักจะมีเสียง เร ฟา ซอล กับ ซอล ฟา เร และ ที โด เร กับ เร โด ที แต่ทำนองของทางเดี่ยว ใช้เสียงเร ที กับ ฟาเร และ ที ฟา เร กับ เร ฟา ที โดยมีการยักเยื้องจังหวะที่เชื่อมต่อกันในช่วงท้ายวรรคแรกและต้นวรรคหลัง

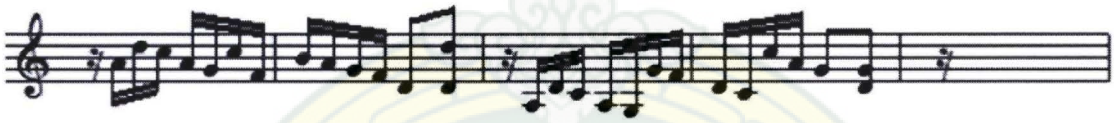
ประโยคที่ 3

ทำนองหลัก

ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม

ประโยคที่ 3 ใช้สำนวนกลอนแบบธรรมดาโดยตีแบบถี่กระชั้นลงก่อนจังหวะตกแล้วเว้นช่องว่างโดยให้ท้ายวรรคลงตามจังหวะ วรรคหลังใช้สำนวนทางระนาดทุ้มแบบธรรมดาลงลูกตกแบบลักจังหวะ

ประโยคที่ 4

ทำนองหลัก



ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม

ประโยคที่ 4 ใช้สำนวนกลอนที่ล้อเลียนกันเองในประโยค โดยมีจำนวนพยางค์เสียงเท่ากัน การใช้มือเหมือนกันและมีการหมดจังหวะแบบลักจังหวะเหมือนกันทั้งในวรรคถามและวรรคตอบ

ประโยคที่ 5

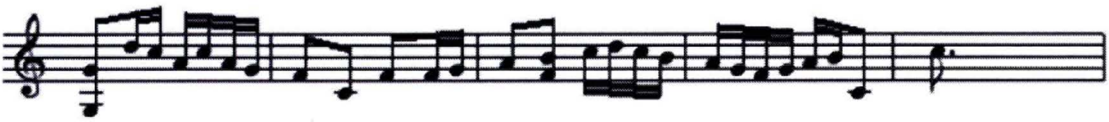
ทำนองหลัก

ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม

ประโยคที่ 5 ใช้สำนวนกลอนที่มีลักษณะเสียงถี่เหมือนการตีเก็บของระนาดเอกหรือฆ้องวงเล็ก สำนวนกลอนลักษณะนี้ เป็นสำนวนกลอนที่ใช้เฉพาะกับการบรรเลงเพลงเดี่ยว โดยมีวิธีการใช้มือและมีเสียงที่สลับขึ้นลงยอกย้อนไปมา แต่มีระดับเสียงสัมพันธ์กลมกลืนกับทำนองหลัก สำนวนกลอนลักษณะนี้ มักไม่นิยมใช้บรรเลงในการบรรเลงรวมวง

ประโยคที่ 6

ทำนองหลัก



ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม

ประโยคที่ 6 ใช้สำนวนกลอนถี่คล้ายกับประโยคที่ 5 เป็นลักษณะการตีเตะแบบตีสวนและตีตามอย่างต่อเนื่องมาในวรรคแรกแล้วเปลี่ยนเป็นการใช้มือซ้ายดำเนินทำนองมากกว่ามือขวาตามวิธีการตีของระนาดทุ้ม โดยตีให้มีคู่เสียงเป็นคู่ 8 ในตอนท้ายประโยคเป็นการหมดประโยคด้วยการลงหลังจังหวะตกที่เรียกว่าตีย้อย

ประโยคที่ 7

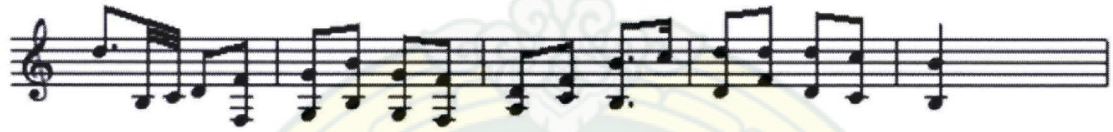
ทำนองหลัก

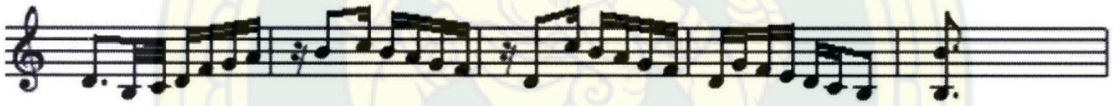
ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม

ประโยคที่ 7 เป็นสำนวนกลอนแบบตีตามและตีสวนเป็นคู่ 8 โดยมือซ้ายกับมือขวาจะตีเป็นเสียงโน้ตตัวเดียวกันแต่คนละระดับเสียง มือซ้ายตีทางเสียงต่ำ มือขวาตีทางเสียงสูง ส่วนวรรคหลังเป็นการตีสวนและตีตามและเน้นการใช้มือซ้ายมากกว่ามือขวา

ประโยคที่ 8

ทำนองหลัก

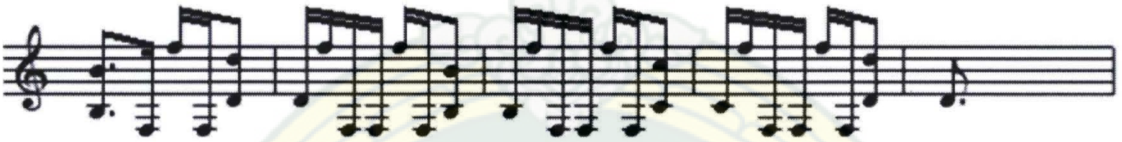


ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม

ประโยคที่ 8 ใช้การตีสะบัดลงตอนต้นวรรคแล้วใช้สำนวนกลอนที่ล้อเลียนกันเอง โดยเริ่มจากท้ายวรรคแรก ด้วยลักษณะการตีดูดแบบตีลง มีจำนวนพยางค์เสียงเท่ากัน และมีการใช้มือเหมือนกันทั้งในวรรคถามและวรรคตอบ

ประโยคที่ 9

ทำนองหลัก

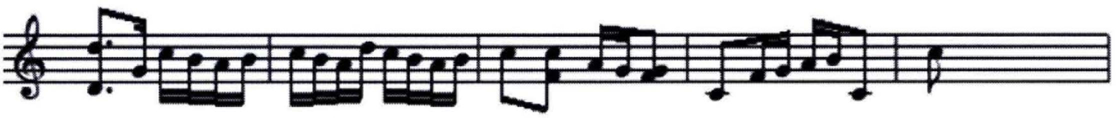
ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม



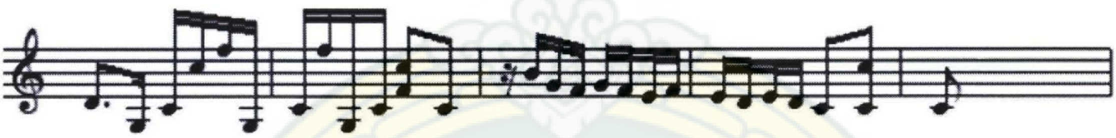
ประโยคที่ 9 เป็นสำนวนกลอนที่ต้องใช้ทักษะในการบรรเลงสูงเป็นสำนวนกลอนที่บรรเลงยากทั้งการใช้มือซ้ายและมือขวา ท่วงทำนองมีทั้งความถี่กระชั้นและตำแหน่งมือขวากับมือซ้ายห่างกันเป็นคู่ 15 และคู่ 13 ผู้บรรเลงต้องใช้ทักษะในการฝึกซ้อมจนมีความชำนาญจึงจะสามารถบรรเลงกลวิธีพิเศษนี้ได้อย่างชัดเจน ทำนองเพลงประโยคนี้เป็นสำนวนกลอนพิเศษที่มีวิธีการใช้มือพลิกแพลงโลดโผน และมีการใช้มือซ้ายตีถี่กว่ามือขวามาก เป็นสำนวนกลอนที่แสดงให้เห็นคุณลักษณะอันโดดเด่นของเพลงเดี่ยวได้อย่างชัดเจน นอกจากนี้ยังเป็นสำนวนกลอนที่ล้อเลียนกันเองในประโยคด้วย โดยมีจำนวนพยางค์เสียงเท่ากัน การใช้มือเหมือนกันทั้งในวรรคถามและวรรคตอบ

ประโยคที่ 10

ทำนองหลัก

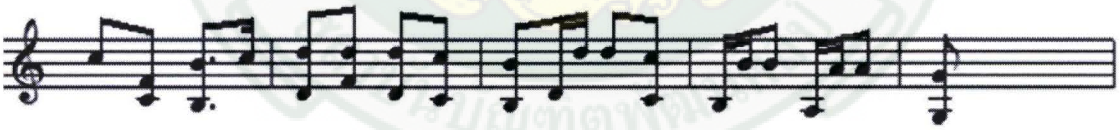


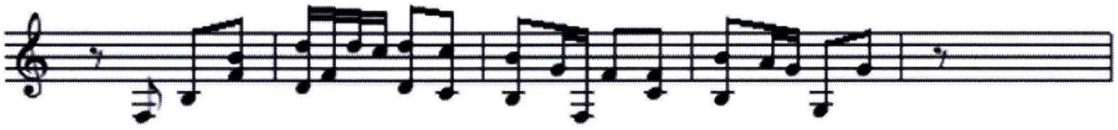
ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม



ประโยคที่ 10 เป็นสำนวนกลอนที่ต้องใช้ทักษะในการบรรเลงสูงเช่นเดียวกับประโยคที่ 9 เป็นสำนวนกลอนที่บรรเลงต่อเนื่องกันมาทำให้มีความยากทั้งการใช้มือซ้ายและมือขวา วรรคหลังเป็นสำนวนการตีขวางจังหวะโดยใช้มือขวาหนึ่งเสียงมือซ้ายสองเสียงในลักษณะตีลงทั้งวรรค

ประโยคที่ 11

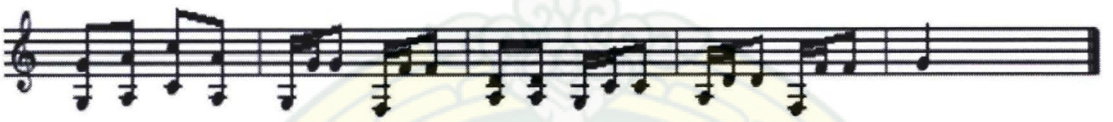
ทำนองหลัก

ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม

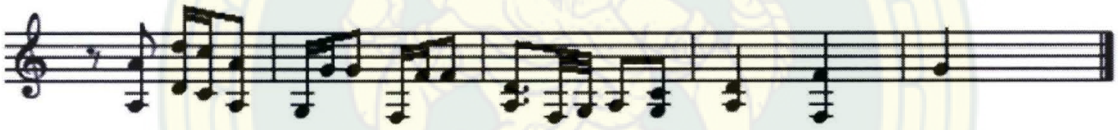


ประโยคที่ 11 ใช้สำนวนกลอนที่มีลักษณะเป็นสำนวนของฆ้องวงใหญ่ที่มีสำเนียงมอญ แต่มีการใช้เสียงที่กระชั้นและเริ่มทำนองเข้าก่อนจังหวะย่อย แล้วหมดประโยคด้วยการลงลักจังหวะ ทำให้มีความยากในการบรรเลง

ประโยคที่ 12

ทำนองหลัก



ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม

ประโยคที่ 12 เป็นประโยคที่ลงจบเพลง ใช้สำนวนกลอนแบบมือฆ้องวงใหญ่แต่เพิ่มการตีสะบัดสามเสียงแทรกเข้ามา เป็นการสะบัดลงข้ามเสียงและวรรคสุดท้ายใช้การตีสะบัดขึ้นสามเสียงสอดแทรกเข้ามาในตอนต้นวรรคของการลงจบโดยการผ่อนจังหวะให้ช้าลง เป็นลักษณะการใช้สำนวนกลอนที่แสดงถึงความขัดแย้งและความคลี่คลายซึ่งในประโยคที่ 9 ถึงประโยคที่ 11 นั้น เป็นการใช้สำนวนกลอนที่ต้องใช้ความสามารถสูงมีลักษณะที่เป็นความขัดแย้งหรือความคับข้องใจแล้วต่อด้วยสำนวนกลอนที่คลี่คลายในประโยคที่ 12 พร้อมกับการทอดแนวผ่อนจังหวะลงจบเพลงในลักษณะมั่นคงและชัดเจน

3. การวิพากษ์และข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ

ผู้วิจัยได้นำผลงานสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้นไปให้ผู้ทรงคุณวุฒิ ด้านดนตรีไทยตรวจสอบผลงานในด้านความถูกต้อง ตามหลักวิชาการ และด้านความไพเราะเหมาะสมตามคุณลักษณะของเพลงเดี่ยว ซึ่งในการวิพากษ์และตรวจสอบผลงานจากผู้เชี่ยวชาญนี้ ผู้วิจัยได้ทำการบันทึกเป็นไฟล์วีดิโอ และไฟล์เสียง นำไปให้ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยทั้ง3 ท่าน วิพากษ์เป็นรายบุคคล เพื่อนำข้อเสนอแนะมาปรับปรุงแก้ไขเพื่อให้ผลงานทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้นที่สร้างสรรค์มีความสมบูรณ์ โดยกำหนดให้มีผู้เชี่ยวชาญวิพากษ์และตรวจสอบผลงานจำนวน 3 ท่าน ได้แก่

3.1 ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พุทธศักราช 2557 (วิพากษ์, 6 พฤษภาคม 2564) ได้ให้ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับทางเดี่ยวระนาดทุ้มอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้นรวมทั้งทำนองหลักหรือเนื้อเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นที่แต่งขยายขึ้นนั้น ทั้งทำนองเพลงและทางเดี่ยวมีความถูกต้องเหมาะสม ฟังแล้วมีความราบรื่นไม่สะดุดหู ในการนำไปบรรเลงร่วมกับจังหวะหน้าทับ ซึ่งใช้สองหน้าตีกำกับจังหวะ ควรตีจังหวะหน้าทับโดยใช้หน้าทับอัตราจังหวะสามชั้น จะมีความเหมาะสมและฟังง่ายกว่าการตีหน้าทับแบบยืดขยายออกไปเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้น เพราะว่าการตีหน้าทับแบบยืดขยายออกไปนั้นเสียงของสองหน้าที่จะลงตามกระสวนจังหวะของหน้าทับนั้นจะขยายห่างออกไป ทำให้เกิดช่องว่างที่เว้นระยะระหว่างทำนองเพลงที่บรรเลงไปโดยไม่มีเสียงของสองหน้า จะทำให้ทำนองเพลงไม่มีความกระชับ ขาดอรรถรส หรืออีกกรณีหนึ่งอาจจะตีจังหวะหน้าทับแบบขยายเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้นในช่วงต้นเพลงแล้วตีส่ายหรือตีคลุกเข้ากับทำนองเพลงก็ได้ แต่ต้องคำนึงถึงหลักวิชาการและอรรถรสของเพลงด้วย

การตีจังหวะหน้าทับเข้ากับเพลงอัตราจังหวะสี่ชั้นที่เคยปรากฏมาก่อนนั้น มักใช้จังหวะหน้าทับอัตราจังหวะสามชั้นตามปกติ โดยไม่มีการตีแบบยืดขยายออกเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้น จะทำให้ฟังเหมาะสมเข้ากับทำนองเพลงดีกว่าการตีแบบขยายจังหวะหน้าทับ ดังนั้นจึงเสนอแนะว่า ควรทดลองปฏิบัติทั้งสองแนวทาง แล้วพิจารณาว่า วิธีการตีจังหวะหน้าทับประกอบเพลงเดี่ยวสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้นแบบใดมีความเหมาะสมกว่า ก็เลือกปฏิบัติตามวิธีนั้น จะทำให้เพลงเดี่ยวมีอรรถรสน่าฟังยิ่งขึ้น

ในด้านเครื่องดนตรีระนาดทุ้มนั้น ควรเลือกผืนระนาดทุ้มที่มีความสมบูรณ์ โดยเน้นที่ลูกยอด ซึ่งลูกยอดของระนาดทุ้มส่วนใหญ่มักจะอยู่ในตำแหน่งที่เบียดกับลูกรองยอด ทำให้เสียงมักจะกระทบกัน เมื่อบรรเลงแล้วเสียงระนาดทุ้มขาดความชัดเจน ทำนองของทางเดี่ยวเพลงสุดสงวนนี้ มีช่วงทำนองที่มีลักษณะเด่นบางประโยคที่ต้องใช้เสียงของลูกยอดหลายครั้ง จึงควรจัดระยะห่างของลูกยอดให้มีความพอดี รวมทั้งควรใช้ไม้ตีระนาดทุ้มที่มีความนุ่มพอดี จะทำให้ควบคุมเสียงและรสมือได้อย่างเหมาะสม นอกจากนั้นผู้บรรเลงควรซ้อมเข้ากับฉิ่งและสองหน้าเพื่อให้การตีจังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับเหมาะสมกับทำนองเพลง ในการกำหนดแนวจังหวะของการบรรเลงต้องบรรเลงแนวให้พอดีกับลักษณะของเพลงเดี่ยว ซึ่งการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มไม่ควรตีแนวเร็วมาก จะทำให้ควบคุมรสมือในการทำเสียงต่าง ๆ ไม่ชัดเจน

3.2 นายลำยอง โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (วิพากษ์, 7 พฤษภาคม 2564) ได้ให้ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้นว่า เพลงสุดสงวนสามชั้น เป็นเพลงที่สั้น แต่งทางเดี่ยวระนาดทุ้มเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้นก็มีความเหมาะดี มีความแปลกแตกต่างจากที่เคยมีมาแต่เดิมที่บรรเลงกันทั่วไป ซึ่งมีแต่อัตราจังหวะสามชั้น ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนที่แต่งขึ้นใหม่นี้ ใช้ทางที่เหมาะสมดี ไม่จัดจ้านหรือโลดโผนเกินไป ท่วงทำนองมีความพอดี มีการใช้มือตามลักษณะของทางระนาดทุ้มเด่นชัด ทำนองเพลงที่เป็นสำเนียงภาษามีความชัดเจน ฟังแล้วสื่อถึงสำเนียงภาษามอญได้ชัดเจน เรื่องแนวจังหวะในการบรรเลงควรลองปฏิบัติว่าช่วงต่อระหว่างสี่ชั้นออกสามชั้นควรใช้แนวอย่างไรจึงจะมีความเหมาะสม การใช้จังหวะหน้าทับประกอบการบรรเลง อาจจะขยายจังหวะหน้าทับ เป็นอัตราจังหวะสี่ชั้นในช่วงแรก แล้วใช้อัตราจังหวะสามชั้นต่อไป แต่จะใช้อย่างไรต้องลองบรรเลงแล้วพิจารณาเลือกใช้ให้มีความเหมาะสม จะช่วยเสริมให้ทำนองเพลงเดี่ยวมีอรรถรสในการฟังมากยิ่งขึ้น ส่วนการตีฉิ่ง ควรตีให้สอดคล้องกับจังหวะหน้าทับจะได้ช่วยส่งเสริมทำนองเพลงให้โดดเด่น นอกจากนี้ได้กล่าวถึงการสร้างสรรค์ผลงานนี้ว่า ผลงานการสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวนี้ นับเป็นแบบอย่างที่ดี เป็นการประพันธ์อย่างมีหลักเกณฑ์เป็นแนวทางให้ผู้สนใจนำไปใช้เป็นประโยชน์ในการศึกษาด้านดนตรีไทยได้ และควรนำไปถ่ายทอดให้นักศึกษาของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์จะเป็นประโยชน์อย่างยิ่ง

3.3 นายไชชยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (วิพากษ์, 10 พฤษภาคม 2564) ได้ให้ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้นว่า การขยายทำนองหลักเพลงสุดสงวนสี่ชั้น เป็นการขยายที่ถูกต้องตามหลักวิชาการแล้ว ท่วงทำนองมีครบถ้วนสมบูรณ์ดีตามลักษณะของการแต่งขยายเพลง สามารถนำไปบรรเลงรวมวงได้ แต่ต้องมีองค์ประกอบอื่นที่สัมพันธ์กันด้วย ได้แก่ การขับร้องในอัตราจังหวะสี่ชั้นจึงจะบรรเลงรับร้องได้อย่างสมบูรณ์ หากเป็นการขับร้องในอัตราจังหวะสามชั้นแล้วบรรเลงรับร้องในอัตราจังหวะสี่ชั้น แม้จะเป็นการบรรเลงเพลงเดียวกันแต่เป็นการปฏิบัติคนละอัตราจังหวะ จะทำให้แนวการบรรเลงจะเร็วขึ้น ผู้บรรเลงในวงจะต้องมีศักยภาพในการบรรเลงสูงจึงจะบรรเลงได้ดี

ส่วนทางเดี่ยวเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น มีความสมบูรณ์ของความเป็นเพลงเดี่ยว มีความครบถ้วน ในการใช้มือของทางเดี่ยวระนาดทุ้มรวมทั้งจังหวะช่องไฟมีความเหมาะสมกับเพลงเดี่ยว ทางเพลงเดี่ยวในภาพรวมมีความพอเหมาะพอดี มีความไพเราะ สำนวนกลอนมีความเหมาะสมกับปัจจุบัน มีการสร้างสำนวนใหม่ มีวิธีการขึ้นต้นเพลงที่น่าสนใจที่แตกต่างจากทางเดี่ยวระนาดทุ้มในยุคก่อน รวมทั้งได้สอดแทรกสำนวนกลอนที่เป็นสำเนียงภาษามอญไว้อย่างเหมาะสม ผู้ที่รับถ่ายทอดจะต้องมีความพร้อมในการปฏิบัติได้ถูกต้องตามที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้ทั้งในด้านสำนวนกลอน เสียงของระนาดทุ้ม และจังหวะช่องไฟ การยักเยื้องจังหวะให้มีลีลาของทำนองที่น่าสนใจ เกิดอรรถรสที่น่าฟัง ทำให้ทั้งผู้บรรเลงและผู้ฟังมีความสนุกสนานเพลิดเพลินไปกับทำนองเพลงเดี่ยว ส่งผลให้ทางเดี่ยวเพลงสุดสงวนนี้เป็นเพลงเดี่ยวที่มีความสมบูรณ์

ในเรื่องการตีจังหวะเข้ากับเพลงนั้น ฉิ่งตีเป็นอัตราจังหวะสามชั้นตามปกติ บางช่วงอาจตีเป็นอัตราจังหวะสองชั้นให้เหมาะสมกับลีลาของทำนองเพลง ส่วนการตีสองหน้ากำกับจังหวะหน้าทับโดยมากมักใช้จังหวะหน้าทับอัตราจังหวะสามชั้นตีเข้ากับทำนองเพลงเดี่ยว ซึ่งเคยมีการปฏิบัติกันอยู่แล้ว เช่น เดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศกที่ขยายเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้น โดยใช้วิธีการตีส่ายเข้ากับทำนองเพลง หรืออีกกรณีหนึ่ง ใช้วิธีขยายหน้าทับเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้นและตีให้สอดคล้องเหมาะสมกับทำนองของทางเดี่ยวระนาดทุ้ม โดยวิธีการตียืนจังหวะและตีส่ายไปตามทำนองเพลง ประเด็นสำคัญคือผู้บรรเลงสองหน้าต้องฝึกซ้อมเข้ากับทำนองเพลงจนสามารถจดจำทำนองเพลงได้ จึงจะบรรเลงจังหวะหน้าทับเข้ากับทำนองทางเดี่ยวเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้นได้เป็นอย่างดี

จากการวิพากษ์และข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญทั้ง 3 ท่าน มีความเห็นตรงกันว่า ทางเดี่ยวเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้นที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น มีความสมบูรณ์ของความเป็นเพลงเดี่ยว

มีความครบถ้วน ในการใช้มือของทางเดี่ยวระนาดทุ้ม ฟังแล้วมีความราบรื่นไม่สะดุดหู ไม่จัดจ้านหรือโลดโผนเกินไป ภาพรวมมีความพอเหมาะพอดี มีความไพเราะ สำนวนกลอนมีความเหมาะสมในการบรรเลงเพลงเดี่ยว มีข้อเสนอแนะเพียงประเด็นของการนำไปใช้บรรเลงโดยผู้เชี่ยวชาญทั้ง 3 ท่านเสนอแนะว่า การบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มควรบรรเลงด้วยแนวจังหวะที่ไม่เร็วนัก จะทำให้ผู้บรรเลงสามารถใช้กลวิธีในการทำเสียงต่าง ๆ ได้อย่างชัดเจน ในเรื่องการตีฉิ่งประกอบจังหวะนั้น ควรตีเป็นอัตราจังหวะสามชั้นตามปกติ และบางช่วงอาจตีเป็นอัตราจังหวะสองชั้นให้เหมาะสมกับลีลาของทำนองเพลง ส่วนการตีจังหวะหน้าทับนั้น สามารถเลือกใช้ได้ทั้งการตีด้วยอัตราจังหวะสามชั้นแล้วตีส่ายเข้ากับทำนองเพลง หรือใช้วิธีการขยายอัตราจังหวะหน้าทับเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้นและตีให้มีความเหมาะสม สอดคล้องกับทำนองเพลงได้เช่นเดียวกัน

บทที่ 5

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

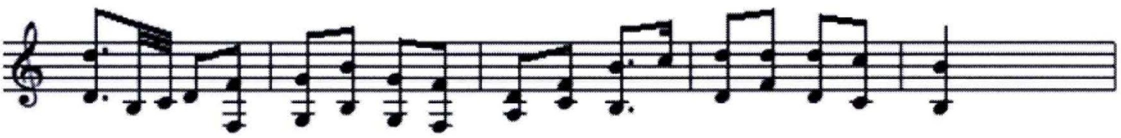
การวิจัยเรื่อง การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสำนวนกลอนระนาดทุ้มในลักษณะทางเดี่ยวที่มีอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น ผู้วิจัยมีการสรุปผลการวิจัย การอภิปรายผล และข้อเสนอแนะ ดังนี้

1. สรุปผลการวิจัย

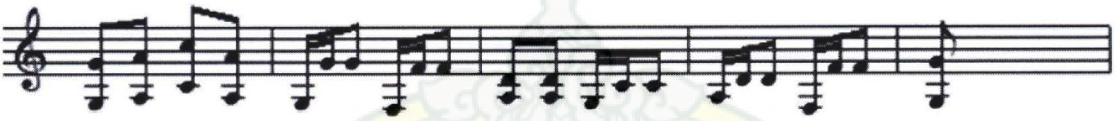
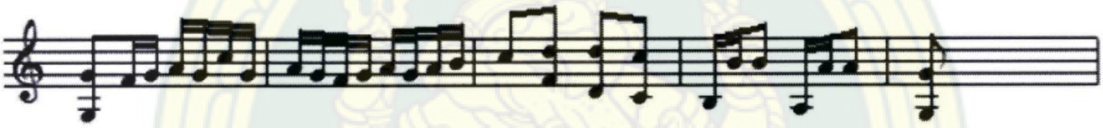
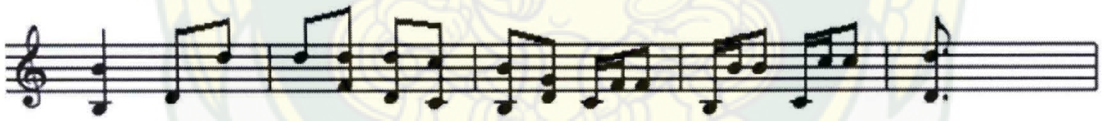
เพลงสุดสงวนสามชั้น เป็นเพลงไทยสำเนียงมอญ ประเภททางพื้น อยู่ในกลุ่มเพลงที่มีระดับเสียงประเภทเพลงลดเสียง เช่นเดียวกับเพลงแขกมอญ เพลงสุรินทราหู เพลงนารายณ์แปลงรูป และเพลงนางครวญ เป็นต้น ลักษณะทำนองของเพลงประเภทลดเสียงมักจะมีสำนวนแบบเรียบ ๆ มีความไพเราะเหมาะกับการดำเนินทำนองโดยการแปรทางของเครื่องดนตรีต่าง ๆ เพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสามชั้นนี้ มีทำนองเพลงที่ซ้ำกันอยู่หลายประโยคเพลง ทำให้ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีต่าง ๆ สามารถแสดงภูมิความรู้ในการแปรทำนองได้ตามความเหมาะสม ตามวิสัยของนักดนตรีไทย เพลงใดที่มีทำนองซ้ำกันหลายครั้ง มักจะแปรทางให้มีความแตกต่างกันออกไป ถ้าเป็นเพลงประเภททางพื้นที่บรรเลงกลับต้นเหมือนเดิม ผู้บรรเลงก็จะคิดหาสำนวนกลอนมาใช้ไม่ให้ซ้ำกับเที่ยวแรก เพลงลักษณะนี้จึงเป็นเพลงที่ท้าทายความสามารถของนักดนตรี ในการประพันธ์เพลงก็เช่นเดียวกัน หากเป็นเพลงท่อนเดียวหรือสองท่อน ผู้ประพันธ์เพลงมักจะแต่งเที่ยวกลับหรือเที่ยวหลังให้แปรเปลี่ยนแตกต่างไปจากเที่ยวแรกเสมอ ในการแต่งขยายเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสามชั้นเป็นสี่ชั้นนี้ ผู้วิจัยก็ประพันธ์โดยเลี่ยงการใช้ทำนองไม่ให้ซ้ำกัน แต่บางวรรคก็ใช้ทำนองที่ซ้ำกันบ้าง เพื่อให้ทำนองเพลงมีความเรียบง่ายเหมาะสำหรับนำมาประพันธ์เป็นทางเดี่ยวระนาดทุ้ม

ทำนองเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสามชั้นที่มีสำนวนซ้ำกัน มีดังนี้

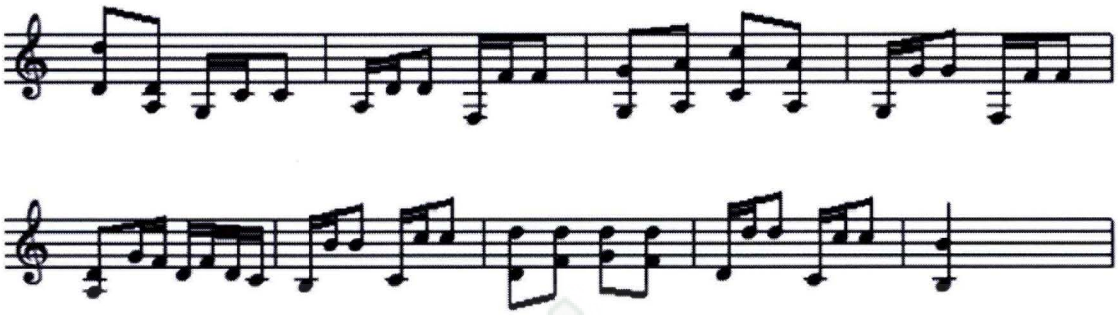
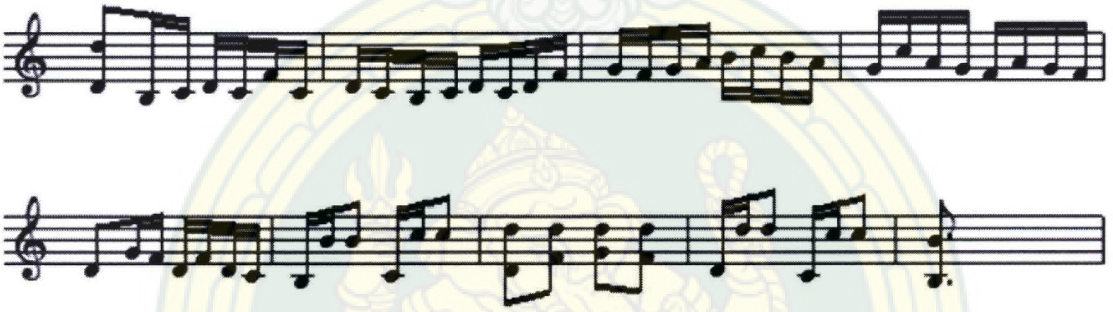
1. ประโยคที่ 2 มีทำนองเหมือนกับทำนองของประโยคที่ 8

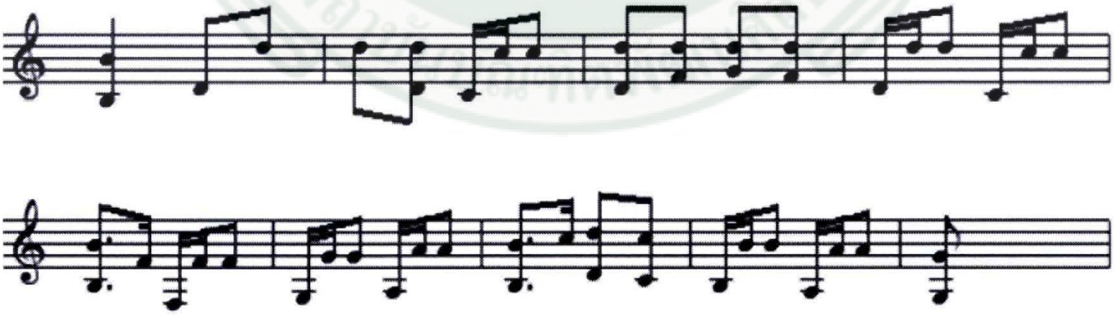
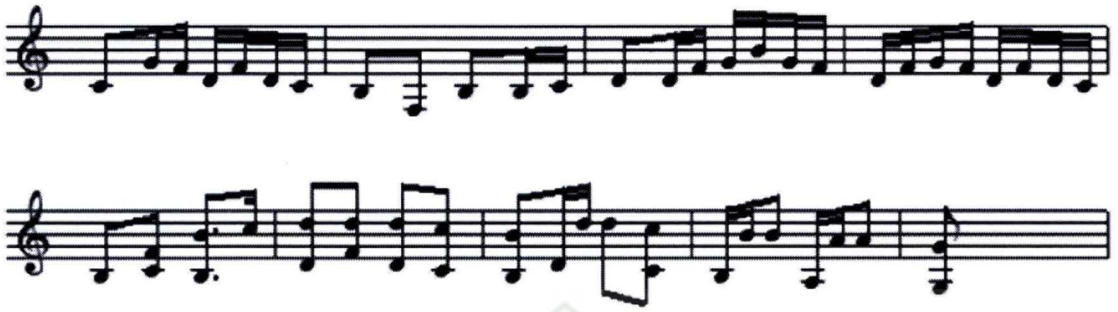


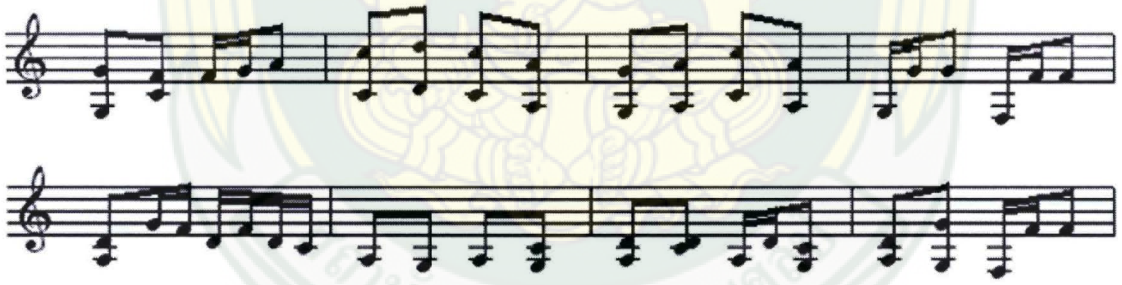
2. ประโยคที่ 3 มีทำนองเหมือนกับประโยคที่ 11 แต่ใช้สำนวนมือฆ้องต่างกันเฉพาะต้นประโยค (โน้ตห้องแรก)

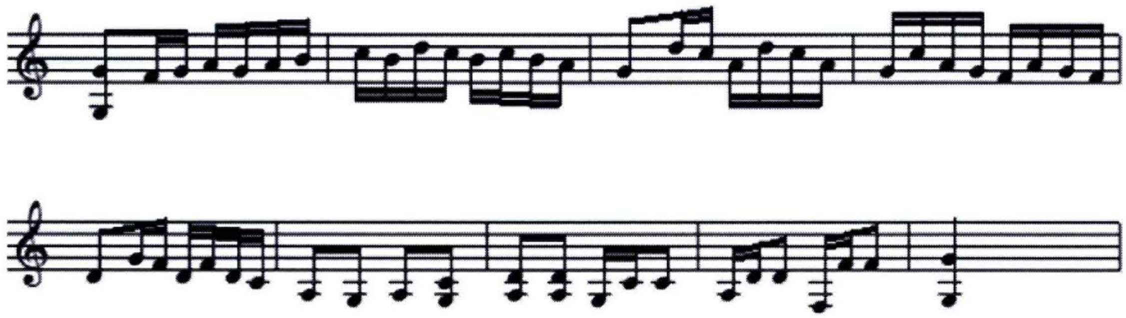
3. ประโยคที่ 4 มีทำนองเหมือนกับทำนองของประโยคที่ 12

4. ประโยคที่ 5 วรรคหลังมีทำนองเหมือนกับวรรคหลังของประโยคที่ 3 แต่ใช้สำนวนมือฆ้องต่างกันเฉพาะต้นวรรคหลัง (โน้ตห้องที่ 3)

5. ประโยคที่ 9 วรรคแรกของประโยคนี้มีทำนองเหมือนกับวรรคแรกของประโยคที่ 3

ในการแต่งขยายเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้น มีการใช้ทำนองที่แตกต่างกันออกไป แต่ยังมีทำนองที่เหมือนกันอยู่บ้าง ดังนี้

1. ประโยคที่ 2 กับประโยคที่ 8 ของอัตราจังหวะสามชั้นเหมือนกัน เมื่อขยายเป็นอัตราสี่ชั้นวรรคแรกใช้ทำนองต่างกัน แต่วรรคหลังใช้ทำนองเหมือนกัน เพื่อให้เป็นจุดสังเกตโดยให้ทำนองมีความคุ้นหูสามารถจดจำได้ง่าย

ประโยคที่ 2

ประโยคที่ 8

2. ประโยคที่ 3 กับประโยคที่ 11 ทำนองของทั้งสองประโยคนี้ ดำเนินทำนองด้วยสำนวนคนละรูปแบบกัน อยู่ในระดับเสียงต่างกัน แต่ลูกตกรองและลูกตกหลักตกเสียงเดียวกันและมีทำนองที่จบประโยคใกล้เคียงกัน

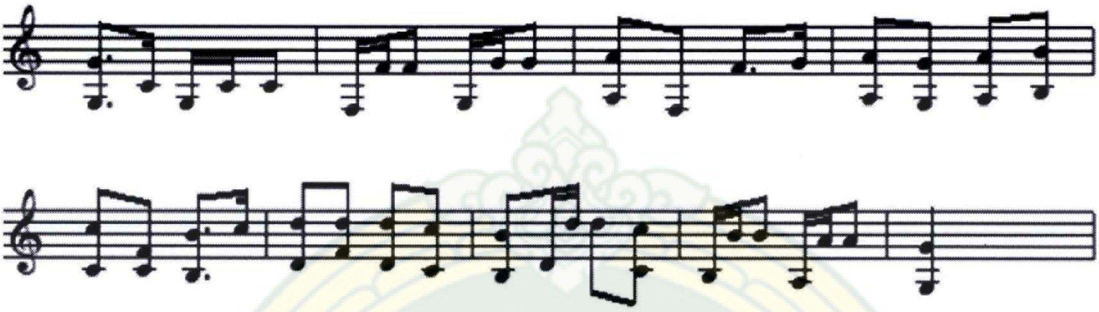
ประโยคที่ 3

ประโยคที่ 11

3. ประโยคที่ 4 กับประโยคที่ 12 ทำนองหลักของอัตราจังหวะสามชั้นเหมือนกัน เมื่อแต่งขยายเป็นอัตราสี่ชั้น วรรคแรกดำเนินทำนองด้วยสำนวนคนละรูปแบบกัน การใช้มือฆ้องมีความถี่และห่างแตกต่างกัน แต่ลูกตกรองและลูกตกหลักตกเสียงเดียวกันและวรรคหลังใช้ทำนองจบประโยคใกล้เคียงกัน

ประโยคที่ 4

ประโยคที่ 12

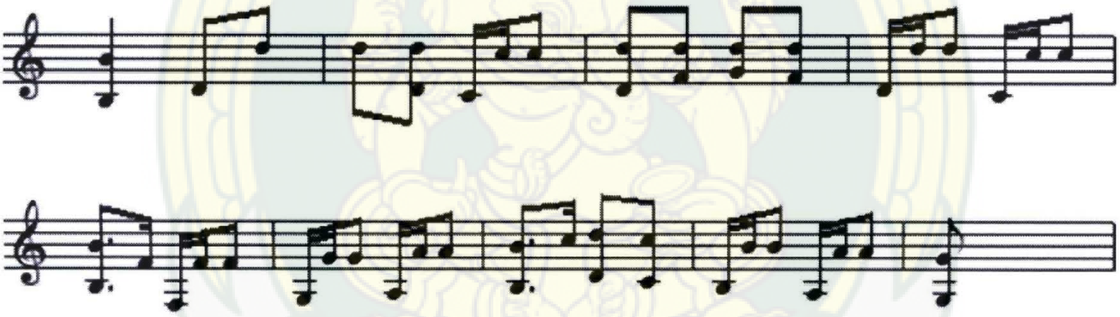


4. ประโยคที่ 5 อัตราจังหวะสามชั้น วรรคหลังมีทำนองเหมือนกับวรรคหลังของประโยคที่ 3 แต่ใช้สำนวนมือฆ้องต่างกันเฉพาะต้นวรรคหลัง เมื่อแต่งขยายเป็นอัตราสี่ชั้น ต้นวรรคหลังของประโยคที่ 5 และประโยคที่ 3 ใช้ทำนองแตกต่างกัน ส่วนท้ายวรรคของทั้งสองประโยคนี้มีทำนองใกล้เคียงกัน

ประโยคที่ 5

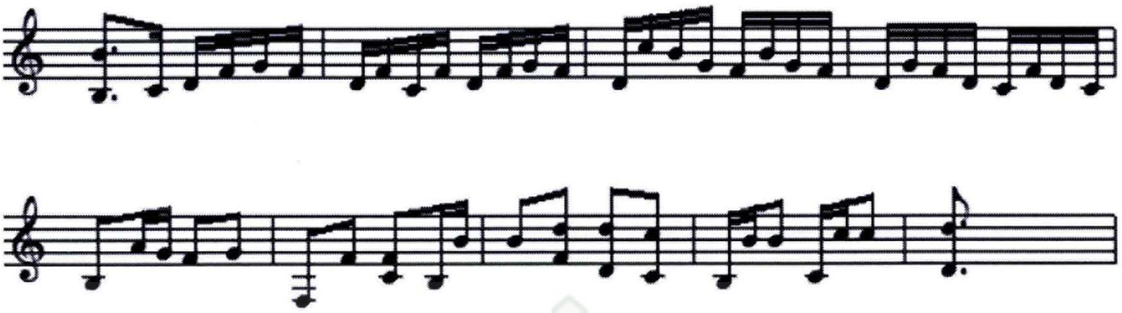


ประโยคที่ 3

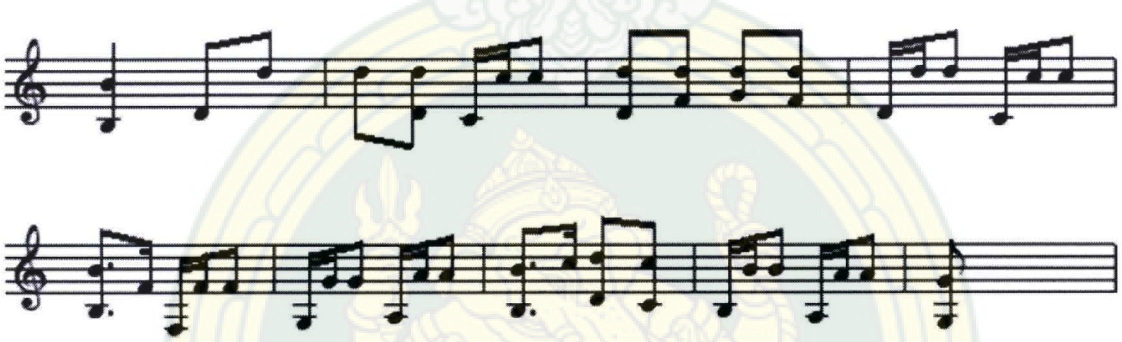


5. ประโยคที่ 9 ในอัตราจังหวะสามชั้น วรรคแรกของประโยคนี้มีทำนองเหมือนกับวรรคแรกของประโยคที่ 3 ในการแต่งขยายเป็นอัตราสี่ชั้น ดำเนินทำนองด้วยสำนวนคนละรูปแบบกัน การใช้มือฆ้องในประโยคที่ 9 ลักษณะทำนองเป็นทางเก็บแบบบังคับทาง ส่วนประโยคที่ 2 ใช้มือฆ้องสำนวนธรรมดา ท่วงทำนองวรรคแรกของสองประโยคนี้จึงมีพยางค์เสียงและการใช้มือฆ้องที่มีความถี่และห่างแตกต่างกัน แต่ลูกตกรองและลูกตกหลักตกเสียงเดียวกัน

ประโยคที่ 9



ประโยคที่ 2



การแต่งขยายเพลงสุดสงวนเป็นอัตราจังหวะสี่ชั้นนี้ แม้ว่าบางทำนองจะมีการใช้มือฆ้องและการดำเนินทำนองที่แตกต่างกันออกไปจากทำนองที่เป็นต้นรากในอัตราสามชั้น แต่โดยส่วนใหญ่ท่วงทำนองที่แต่งขยายขึ้นนี้ใช้ทำนองที่เป็นทางพื้นอย่างเรียบง่าย ไม่ซับซ้อนและไม่โลดโผนแต่อย่างใด ยังรักษาแนวทางลักษณะสำนวนท่วงทำนองของเพลงสุดสงวนที่มีความไพเราะตามรูปแบบเดิม

เนื่องจากเพลงสุดสงวน เป็นเพลงที่มีระดับเสียงลด ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียง ฟา ซอล ลา โด เร และกลุ่มเสียง ที โด เร ฟา ซอล ซึ่งอยู่ในบันไดเสียงฟา และบันไดเสียง ที ซึ่งเป็นเพลงที่ให้ความรู้สึกไพเราะ ดังนั้นในการประพันธ์ทางเดี่ยวจึงต้องคำนึงถึงเรื่องระดับเสียงและสำนวนกลอนให้มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับลักษณะของเพลง และให้มีคุณสมบัติเหมาะสมกับลักษณะของเพลงเดี่ยวด้วย ลักษณะสำนวนกลอนในการประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้นจึงมีการใช้สำนวนกลอนที่มีความหลากหลาย มีทั้งสำนวนกลอนธรรมดาที่มีความเรียบง่าย สำนวนกลอนที่โลดโผน มีความยากในการใช้มือ มีการใช้คู่เสียงที่กว้าง รวมทั้งมีการใช้สำนวนกลอนที่มีการเข้าจังหวะและหมดจังหวะที่มีความยาก แม้จะเป็นเพลงท่อนเดียวแต่ผู้วิจัยได้สอดแทรก

สำนวนกลอนแบบต่าง ๆ ผสมผสานกับวิธีการบรรเลงให้มีทั้งความไพเราะ ความสนุกสนาน ความเร้าใจ สลับกับความไพเราะเรียบง่าย พร้อมทั้งได้สอดแทรกสำนวนกลอนที่บ่งบอกสำเนียงมอญไว้ด้วย

ในการบรรเลงทางเดี่ยวเที่ยวแรกที่เป็นอัตราจังหวะสี่ชั้น หรือที่นิยมเรียกว่าหกชั้นนั้น การตีสองหน้ากำกับจังหวะหน้าทับ ปฏิบัติได้ 2 วิธี โดยวิธีที่หนึ่งไม่ต้องตีขยายออกเป็นอัตราสี่ชั้นเหมือนกับทางบรรเลง ให้ใช้จังหวะหน้าทับปรบไก่ในอัตราจังหวะสามชั้นตีกำกับจังหวะได้ตามปกติ เหตุที่ไม่ต้องขยายหน้าทับออกไป เพราะว่าถ้าขยายจังหวะหน้าทับยืดออกไปอีกเท่าตัว จะทำให้การบรรเลงมีความยากในการตีหน้าทับเข้ากับเพลง ช่วงการลงจังหวะของเสียงสองหน้าจะห่างยืดยาวออกไป มีโอกาสที่จะตีผิดพลาดและคร่อมจังหวะได้ง่าย และจะทำให้เสียอรรถรสของเพลง วิธีที่สองเป็นการขยายจังหวะหน้าทับออกไปเช่นเดียวกับวิธีการขยายเพลง แต่ผู้บรรเลงต้องรู้วิธีการที่จะปฏิบัติให้สอดคล้องเข้ากับทำนองเพลง ในกรณีนี้ผู้ปฏิบัติที่ตีสองหน้าต้องมีการซ้อมเข้ากับทำนองเพลง และต้องจดจำท่วงทำนองและลีลาของเพลงได้อย่างแม่นยำ จึงจะปฏิบัติให้สอดคล้องกับทำนองเพลงได้ดี ส่วนการตีฉิ่งกำหนดให้ตีเป็นอัตราจังหวะสามชั้นตามปกติ และตีเป็นอัตราจังหวะสองชั้นในบางประโยคตามความเหมาะสมกับทำนองเพลง

ผลงานการประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น เป็นการสร้างสรรค์สำนวนกลอนรูปแบบต่าง ๆ นำมาร้อยเรียงเป็นทำนองทางเดี่ยว มีทั้งสำนวนกลอนที่คิดประดิษฐ์ขึ้นใหม่ สำนวนกลอนที่ดัดแปลงมาจากโครงสร้างสำนวนกลอนของระนาดทุ้มทั่วไปรวมทั้งสำนวนกลอนของระนาดทุ้มทางธรรมดา สร้างสรรค์โดยการใช้ลักษณะสำนวนกลอนให้มีความเหมาะสม มีการกำหนดรูปแบบสำนวนกลอนให้สอดคล้องกับทำนองหลักบ้าง แตกต่างออกไปจากทำนองหลักบ้าง เพื่อให้ลีลาของทำนองเพลงมีความแตกต่างผสมผสานกัน ทำให้เกิดอรรถรสในการฟังที่มีความหลากหลายของลีลาเพลงทั้งด้านทำนองและจังหวะ ซึ่งจะส่งผลต่อผู้ฟังให้เกิดความรู้สึกน่าสนใจและน่าติดตามทำนองของทางเดี่ยวที่ให้อรรถรสแตกต่างไปจากการบรรเลงเพลงสุดสงวนทางธรรมดา ลักษณะสำนวนกลอนรูปแบบต่าง ๆ ที่ใช้ในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น มีลักษณะดังนี้

1. สำนวนกลอนทางระนาดทุ้มแบบธรรมดาที่ใช้บรรเลงกันทั่วไป
2. สำนวนการขึ้นต้นเพลงเดี่ยวแบบปิดทาง
3. สำนวนกลอนที่มีการพลิกแพลงโลดโผน มีความยากในการบรรเลง

4. สำนวนกลอนลักษณะการหมดวรรคเพลงแบบลักจังหวะ มีการลงจังหวะก่อนจังหวะตก และลงแบบย้อยหลังจังหวะตก

5. สำนวนกลอนที่ล้อเลียนเสียงและวิธีการใช้มือแบบเดียวกันในประโยคเดียวกัน

6. สำนวนกลอนที่มีความไพเราะเรียบง่าย

7. สำนวนกลอนที่ใช้ทำนองหรือใช้มือแบบทางฆ้องวงใหญ่

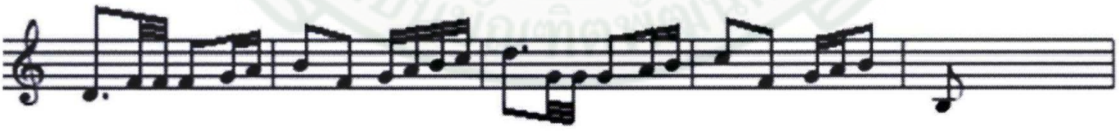
8. สำนวนกลอนที่ใช้สำเนียงภาษามอญ

9. สำนวนกลอนที่ต้องใช้ทักษะสูง ทำนองมีความสลับซับซ้อนในเรื่องการเข้าจังหวะและหมดจังหวะ การใช้มือซ้ายและมือขวาตีต่อเนื่องมือละหลายเสียง วิธีการแบ่งมือแตกต่างจากการบรรเลงรวมวง

10. สำนวนกลอนที่มีความขัดแย้งทำให้เกิดความคับข้องใจแล้วคลี่คลายทำให้เกิดความผ่อนคลาย

ลักษณะสำนวนกลอนรูปแบบต่างๆดังกล่าวนี้ เป็นสำนวนกลอนที่สร้างสรรค์โดยกำหนดการใช้สำนวนกลอนไว้อย่างเหมาะสม เพื่อสร้างทำนองตามคุณลักษณะของเพลงประเภททางเดี่ยวและเพื่อสร้างทำนองให้เกิดอรรถรสในการบรรเลง สำนวนกลอนรูปแบบต่างๆนี้ ปรากฏอยู่ในทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้นดังนี้

1. สำนวนกลอนทางระนาดทุ้มแบบธรรมดาที่ใช้บรรเลงกันทั่วไป

ประโยคที่ 2 อัตราจังหวะสี่ชั้นประโยคหลัง

ประโยคที่ 3 อัตราจังหวะสี่ชั้นประโยคหลัง

ประโยคที่ 8 อัตราจังหวะสี่ชั้นประโยคแรก

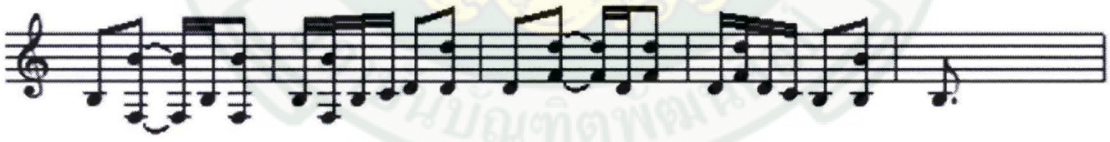
ประโยคที่ 3 อัตราจังหวะสามชั้น

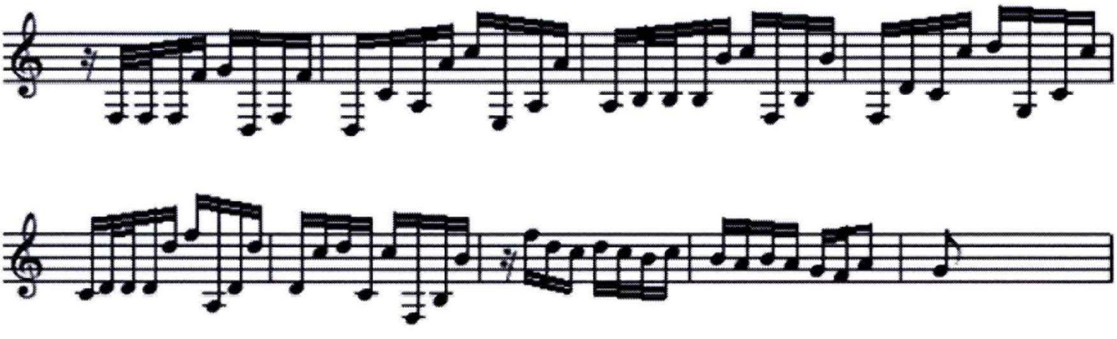
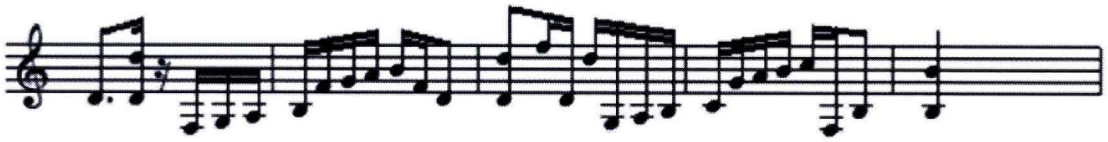
2. สำนวนการขึ้นต้นเพลงเดี่ยวแบบปิดทาง

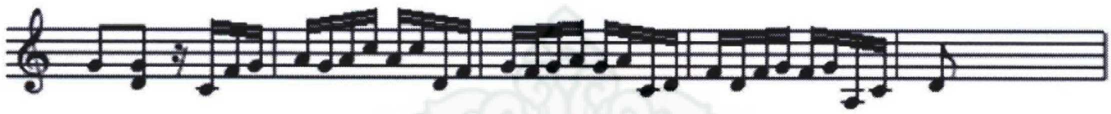
ประโยคที่1อัตราจังหวะสี่ชั้นประโยคแรก

3. สำนวนกลอนที่มีการพลิกแพลงโลดโผน มีความยากในการบรรเลง

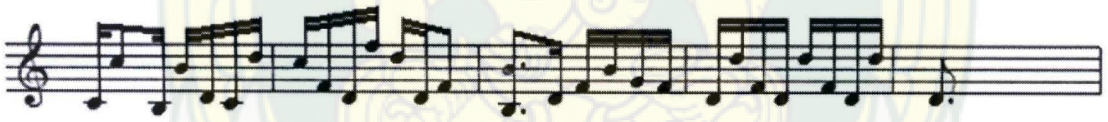
ประโยคที่ 3 อัตราจังหวะสี่ชั้นประโยคแรก



ประโยคที่ 5 อัตราจังหวะสี่ชั้นประโยคแรกและประโยคหลัง

ประโยคที่ 8 อัตราจังหวะสี่ชั้นประโยคหลัง

ประโยคที่ 12 อัตราจังหวะสี่ชั้นประโยคแรก

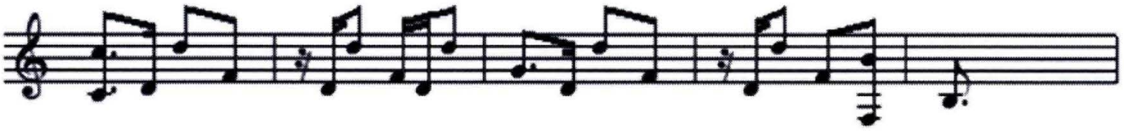
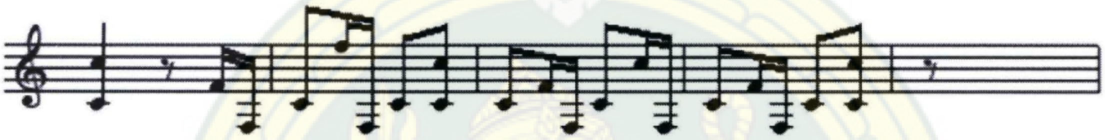
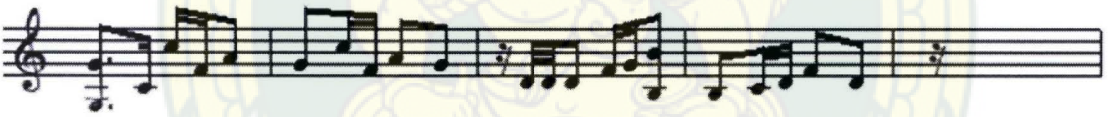
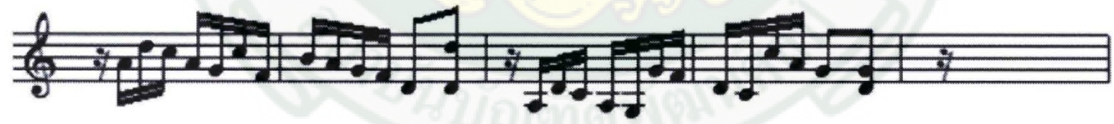


ประโยคที่ 5 อัตราจังหวะสามชั้น

ประโยคที่ 7 อัตราจังหวะสามชั้น

ประโยคที่ 10 อัตราจังหวะสามชั้น

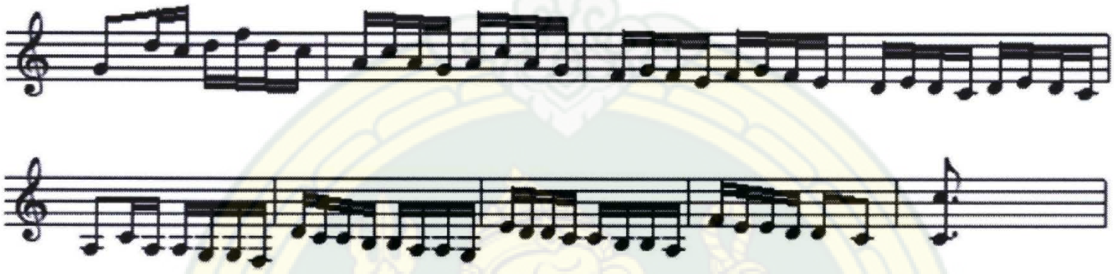
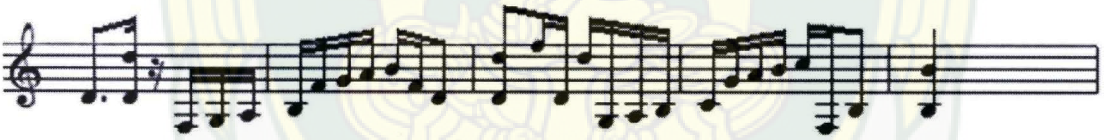
4. สำนวนกลอนลักษณะการหมดวรรคเพลงแบบลักจังหวะ มีการลงจังหวะก่อนจังหวะตก และลงแบบย้อยหลังจังหวะตก

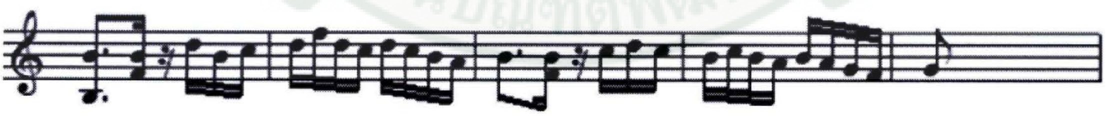
ประโยคที่ 4 อัตราจังหวะสี่ชั้นประโยคหลัง

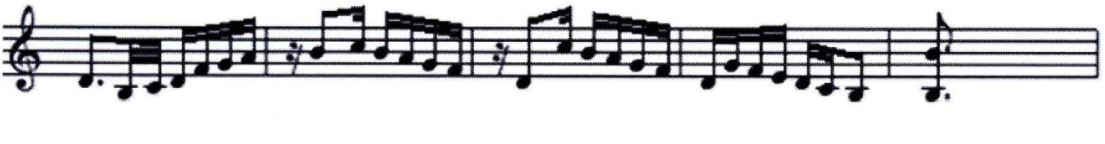
ประโยคที่ 7 อัตราจังหวะสี่ชั้นประโยคแรก

ประโยคที่ 9 อัตราจังหวะสี่ชั้นประโยคหลัง

ประโยคที่ 1 อัตราจังหวะสามชั้น

ประโยคที่ 4 อัตราจังหวะสามชั้น

ประโยคที่ 6 อัตราจังหวะสามชั้น

5. สำนวนกลอนที่ล้อเลียนเสียงและวิธีการใช้มือแบบเดียวกันในประโยคเดียวกัน

ประโยคที่ 3 อัตราจังหวะสี่ชั้นประโยคหลัง

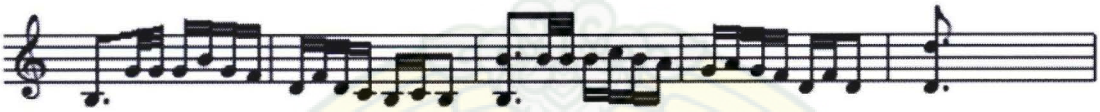
ประโยคที่ 6 อัตราจังหวะสี่ชั้นประโยคแรกและประโยคหลัง

ประโยคที่ 6 อัตราจังหวะสี่ชั้นประโยคหลัง

ประโยคที่ 11 อัตราจังหวะสี่ชั้นประโยคหลัง

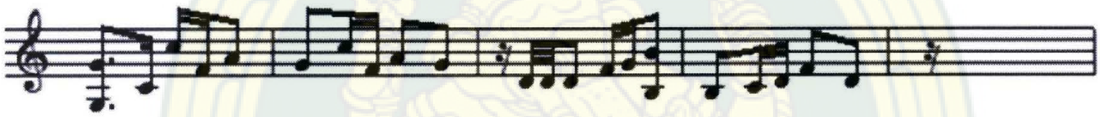
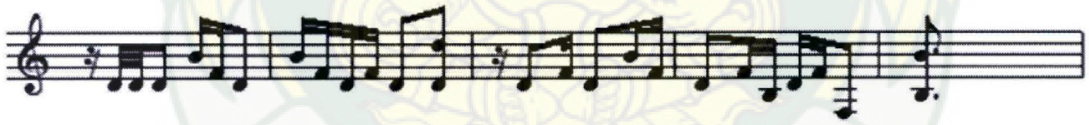


ประโยคที่ 8 อัตราจังหวะสามชั้น

6. สำนวนกลอนที่มีความไพเราะเรียบง่าย

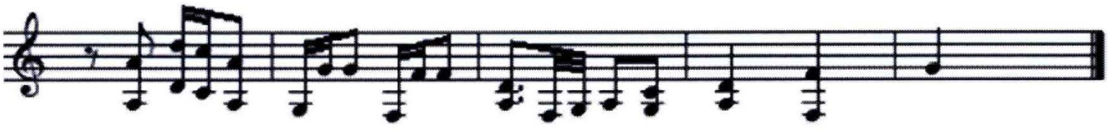
ประโยคที่ 4 อัตราจังหวะสี่ชั้นประโยคแรก

ประโยคที่ 7 อัตราจังหวะสี่ชั้นประโยคหลัง



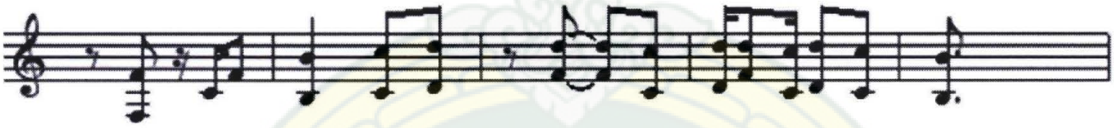
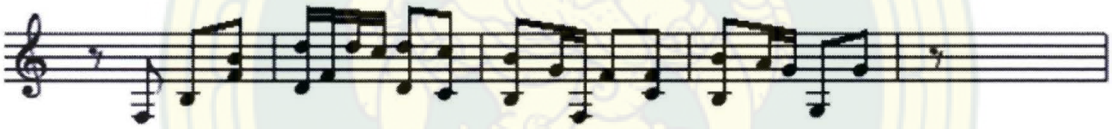
ประโยคที่ 1 อัตราจังหวะสามชั้น

ประโยคที่ 2 อัตราจังหวะสามชั้น

7. สำนวนกลอนที่ใช้ทำนองหรือใช้มือแบบทางฆ้องวงใหญ่

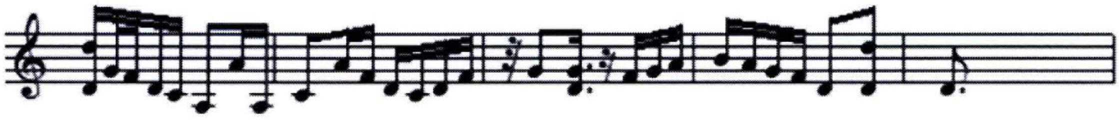
ประโยคที่ 12 อัตราจังหวะสามชั้น



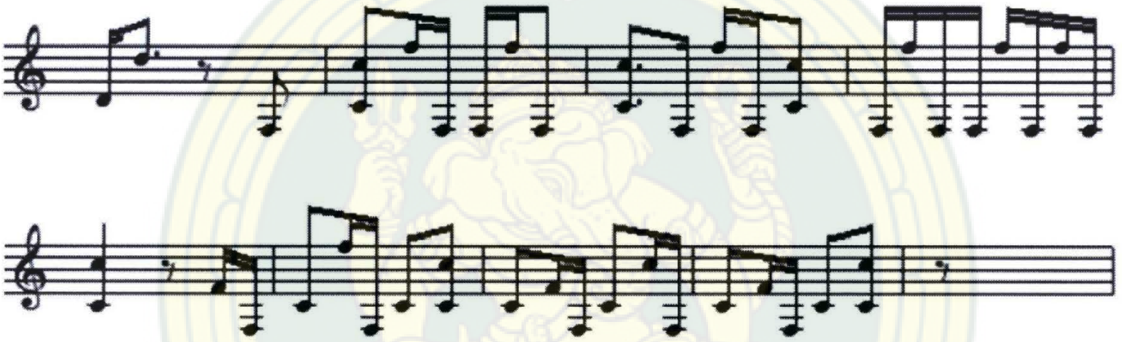
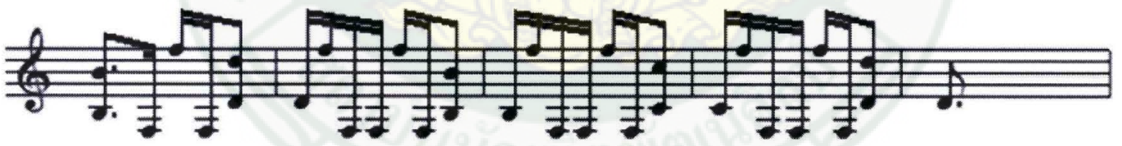
8. สำนวนกลอนที่ใช้สำเนียงภาษามอญ

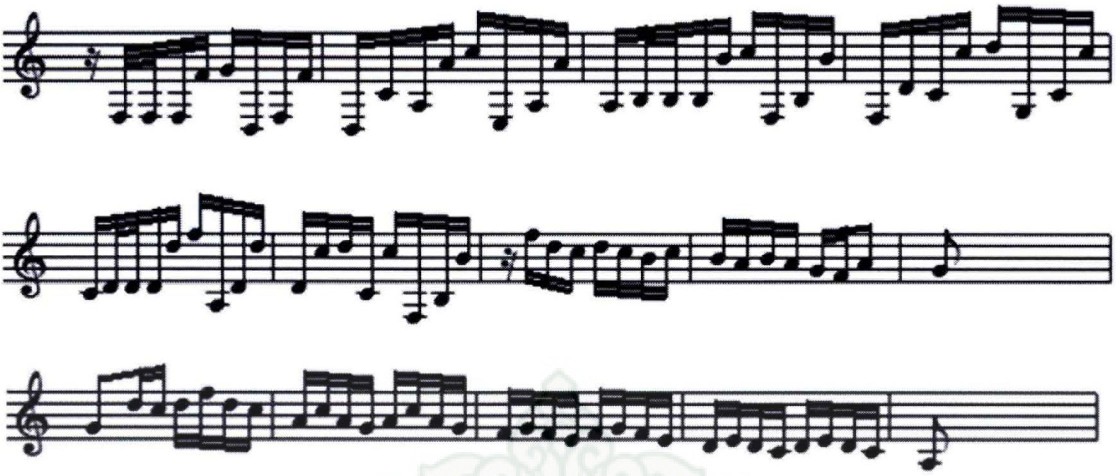
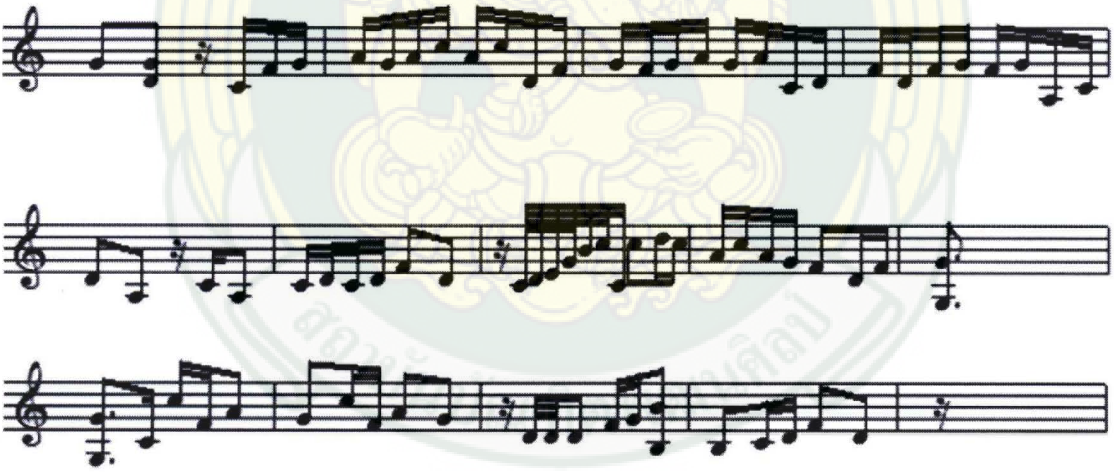
ประโยคที่ 1 อัตราจังหวะสี่ชั้นประโยคหลัง

ประโยคที่ 11 อัตราจังหวะสี่ชั้นประโยคแรก

ประโยคที่ 11 อัตราจังหวะสามชั้น

9. สำนวนกลอนที่ต้องใช้ทักษะสูง ทำนองมีความสลับซับซ้อนในเรื่องการเข้าจังหวะและหมดจังหวะ การใช้มือซ้ายและมือขวาตีต่อเนื่องมือละหลายเสียง วิธีการแบ่งมือแตกต่างจากการบรรเลงรวมวง

ประโยคที่ 2 อัตราจังหวะสี่ชั้นประโยคแรก

ประโยคที่ 3 อัตราจังหวะสี่ชั้นประโยคแรก

ประโยคที่ 5 อัตราจังหวะสี่ชั้นประโยคแรกและประโยคหลัง

ประโยคที่ 10 อัตราจังหวะสี่ชั้นประโยคแรกและประโยคหลัง

ประโยคที่ 9 อัตราจังหวะสามชั้น

10. สำนวนกลอนที่มีความขัดแย้งทำให้เกิดความคับข้องใจแล้วคลี่คลายทำให้เกิดความผ่อนคลาย

ประโยคที่ 5 อัตราจังหวะสี่ชั้นประโยคแรกและประโยคหลังกับประโยคที่ 6 ประโยคแรก โดยประโยคที่ 5 มีลักษณะทำนองที่ทำให้รู้สึกขัดแย้งหรือคับข้องใจแล้วสร้างความรู้สึกผ่อนคลายช่วงท้ายของประโยคที่ 5 ในประโยคหลัง และต่อเนื่องมาจนถึงประโยคที่ 6 ประโยคแรก

ประโยคที่ 12 อัตราจังหวะสี่ชั้นประโยคแรกและประโยคหลังกับประโยคที่ 1 อัตราจังหวะสามชั้น ซึ่งทำนองในประโยคที่ 12 มีลักษณะสำนวนที่ทำให้รู้สึกขัดแย้งหรือคับข้องใจจนหมดประโยคแล้วสร้างความรู้สึกผ่อนคลายในประโยคที่ 1 อัตราจังหวะสามชั้น

สำนวนกลอนที่สร้างสรรค์ประพันธ์เป็นทางเดี่ยวระนาดทุ้มนี้ ส่วนใหญ่ใช้สำนวนกลอนที่มีความสอดคล้องกลมกลืนไปกับทำนองหลักของเพลงสุดสงวนทั้งอัตราจังหวะสี่ชั้นที่แต่งขยายขึ้นใหม่และทำนองหลักในอัตราจังหวะสามชั้นของเดิม โดยยึดลูกตกของเนื้อเพลงเป็นหลัก ทั้งลูกตกรองและลูกตกหลัก ยกเว้นสำนวนกลอนบางประโยคที่มีลักษณะไม่ยึดทำนองหลัก เป็นการประพันธ์โดยให้สำนวนกลอนมีความสัมพันธ์สอดคล้องกันในระหว่างประโยคของทางเดี่ยว แต่ให้ความสำคัญในการ

ยึดเสียงลูกตกหลักท้ายประโยคเช่นเดียวกัน ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนนี้ ไม่มีสำนวนกลอนที่มีลักษณะการตกจังหวะไม่ลงลูกตกและไม่มีสำนวนกลอนที่มีระดับเสียงแตกต่างไปจากทำนองหลัก เน้นการใช้สำนวนกลอนที่มีระดับเสียงกลมกลืนและมีความสอดคล้องกับทำนองหลักหรือเนื้อเพลง

การสร้างสรรค์และใช้สำนวนกลอนในทางเดี่ยวระนาดทุ้มรูปแบบต่าง ๆ นี้ ไม่ได้ยึดถือรูปแบบหรือใช้สำนวนกลอนเฉพาะของสำนักใดสำนักหนึ่ง แต่ผู้วิจัยใช้รูปแบบและโครงสร้างลักษณะสำนวนกลอนของทางเดี่ยวระนาดทุ้มที่ได้ศึกษาและได้รับการสืบทอดจากครูที่มีความรู้และเชี่ยวชาญด้านการบรรเลงระนาดทุ้มหลายท่านนำมาวิเคราะห์ผสมผสานกับสำนวนกลอนระนาดทุ้มทางธรรมดาที่ใช้ในการบรรเลงเพลงหมู่ และสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวตามแนวคิดในเรื่องคุณลักษณะของเพลงเดี่ยวเพื่อให้ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงนี้มีความสมบูรณ์ครบถ้วนทั้งด้านความไพเราะและความแปลกใหม่ของสำนวนกลอน มีกลวิธีการบรรเลงตามรูปแบบที่ใช้ในการบรรเลงระนาดทุ้มรวมทั้งสอดแทรกกลเม็ดให้มีความเหมาะสมในการบรรเลงเพลงเดี่ยว นอกจากนี้ลักษณะของสำนวนกลอนยังมีความเหมาะสมกับแนวจังหวะของการบรรเลงอีกด้วย

2. อภิปรายผลการวิจัย

การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้นซึ่งเป็นเพลงที่มีระดับเสียงอยู่ในลักษณะเพลงลดเสียง ดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียงฟาและบันไดเสียงที ซึ่งมีกลุ่มเสียงตรงกับระดับเสียงทางเพียงออล่างและทางเพียงออบน ของวงปี่พาทย์ ลักษณะทำนองของเพลงประเภทลดเสียงมักจะมีสำนวนแบบเรียบ ๆ มีความไพเราะเหมาะกับการดำเนินทำนอง นักดนตรีจึงนิยมบรรเลงแปรทางของเครื่องดนตรีให้มีความไพเราะและอวดภูมิปัญญาในการผูกสำนวนกลอนนอกจากต้องคำนึงถึงระดับเสียงและลักษณะของเพลงแล้ว ผู้วิจัยต้องคำนึงถึงอารมณ์ของเพลงด้วยเพลงสุดสงวนให้ความรู้สึกไพเราะแบบเรียบง่าย ฟังแล้วให้ความรู้สึกเพลิดเพลิน ในการประพันธ์ทางเดี่ยวจึงใช้สำนวนกลอนให้มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับลักษณะของเพลง และต้องใช้กลวิธีการบรรเลงขั้นสูงที่แสดงถึงกลเม็ดเด็ดพรายในกระบวนการบรรเลงให้เหมาะสมกับคุณลักษณะของเพลงเดี่ยวและเป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นถึงความรู้ความสามารถของผู้ประพันธ์ ดังที่ สมภพ ขำประเสริฐ (2543) กล่าวว่าเพลงเดี่ยวถือว่าเป็นเพลงที่ต้องแสดงฝีมือของผู้บรรเลงและผู้แต่งเพลงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องรู้หลักการแต่งเพลงเดี่ยว ซึ่งทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้นที่ประพันธ์ขึ้น มีสำนวนกลอนหลากหลายรูปแบบที่สร้างเป็นลักษณะเด่นให้กับทางเดี่ยว อาทิ สำนวนกลอนที่ต้องใช้

ทักษะสูง ทำนองมีความสลับซับซ้อนในเรื่องการเข้าจังหวะและหมดจังหวะ ผู้บรรเลงต้องใช้ทั้งมือซ้ายและมือขวาตีต่อเนื่องมือละหลายเสียงรวมทั้งมีวิธีการแบ่งมือแตกต่างจากการบรรเลงรวมวง เป็นสิ่งที่ผู้บรรเลงไม่คุ้นเคยในการแบ่งมือในลักษณะของการบรรเลงเพลงเดี่ยว การประพันธ์ในลักษณะนี้ผู้ประพันธ์ต้องคำนึงถึงลักษณะของทำนองหลักของเพลงมีการใช้สำนวนกลอนที่เรียบง่าย รวมทั้งการสอดแทรกสำนวนกลอนที่มีความแปลกใหม่ผสมผสานกับกลวิธีการบรรเลงขั้นสูงที่แสดงถึงความสามารถของผู้ประพันธ์และผู้บรรเลงไว้อย่างเหมาะสม จึงจะส่งผลให้ทางเดี่ยวมีความสมบูรณ์และไพเราะมากยิ่งขึ้น

การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนสี่ชั้นและสามชั้น เป็นการประพันธ์ตามจินตนาการของผู้ประพันธ์เอง โดยยึดถือหลักการดำเนินทำนองตามบทบาทหน้าที่และวิธีการเฉพาะของระนาดทุ้ม และสร้างสรรค์ท่วงทำนองให้มีคุณลักษณะของเพลงเดี่ยวดังนั้นสำนวนกลอนรูปแบบต่าง ๆ ที่ปรากฏในเพลงที่เป็นทางเดี่ยวจึงมีลักษณะแตกต่างไปจากการแปรทำนอง ที่เรียกกันทั่วไปว่าทางธรรมดา ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองในการบรรเลงเพลงหมู่ แม้จะเป็นเพลงเดียวกันแต่ทางหรือสำนวนกลอนของเพลงเดี่ยวก็มีความแตกต่างกับทางธรรมดา สำนวนกลอนของเพลงที่เป็นทางเดี่ยวนั้น แม้ว่าบางทำนองจะมีทำนองที่มีลักษณะพิเศษแตกต่างออกไปเหมือนคนละเพลงกับเพลงต้นรากที่นำมาประพันธ์ แต่ในเพลงเดี่ยวก็มีการใช้สำนวนกลอนทางธรรมดาสอดแทรกอยู่บ้างตามความเหมาะสม และบางประโยคอาจจะมีทำนองที่ไม่สอดคล้องกับเพลงต้นรากเดิมสอดแทรกอยู่บ้าง ในเรื่องความหลากหลายของสำนวนกลอนนั้น ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนอัตราสี่ชั้นและสามชั้นนี้ไม่มีการใช้ทำนองหรือสำนวนกลอนซ้ำกัน ถึงแม้ทำนองที่เป็นลูกเท่าในทำนองหลักของอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้นจะมีทำนองลูกเท่าที่คล้ายกัน แต่ในทางเดี่ยวนั้นใช้สำนวนกลอนที่ไม่ซ้ำกัน

ในการประพันธ์ทางเดี่ยวนั้นผู้วิจัย เน้นให้ความสำคัญกับทำนองหลัก โดยใช้กลุ่มเสียงที่สอดคล้องกับกลุ่มเสียงของทำนองหลัก บางประโยคมีการใช้สำนวนกลอนทางระนาดทุ้มที่มีความแตกต่างหลากหลายรูปแบบมีการใช้สำนวนกลอนที่สร้างความน่าสนใจสลับกับสำนวนกลอนธรรมดาที่เรียบง่าย ทำให้ทำนองในช่วงนั้นเกิดความโดดเด่นน่าติดตาม สำนวนกลอนที่มีลักษณะการเริ่มต้นทำนองในลักษณะเข้าก่อนจังหวะ เข้าตรงจังหวะและเข้าหลังจังหวะ เป็นการสร้างลีลาของทำนองให้มีความสนุกหรือตื่นเต้นเร้าใจตามลักษณะการบรรเลงของระนาดทุ้ม และช่วยให้ผู้บรรเลงมีความแม่นยำในเรื่องจังหวะ ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญมากในการบรรเลงทางเดี่ยวระนาดทุ้ม การใช้คู่เสียงที่มีความกว้างเกินกว่าคู่แปดรวมทั้งการใช้พยางค์เสียงที่มีความถี่กระชั้น จะช่วยให้ผู้บรรเลงมีความคล่องตัวใน

การใช้มือและมีความแม่นยำตำแหน่งเสียงและมี สามารถบรรเลงได้โดยไม่ผิดพลาด ความหลากหลายของสำนวนกลอนทำให้เกิดวิธีการใช้มือในการบรรเลงหลายรูปแบบ และทำให้เกิดการสร้างสรรค์กระสวนทำนองรูปแบบใหม่ ๆ เพิ่มขึ้น กระสวนทำนองและวิธีการใช้มือในสำนวนกลอนแบบต่าง ๆ นี้ ผู้บรรเลงสามารถนำไปใช้ในการพัฒนาทักษะการบรรเลงระนาดทุ้มได้

สำนวนกลอนลักษณะต่าง ๆ ที่ปรากฏในทางเดี่ยวเพลงสุดสงวนสี่ชั้นและสามชั้นทั้ง 10 รูปแบบนั้น แสดงให้เห็นถึงความรู้และประสบการณ์ในการสร้างสรรค์สำนวนกลอน หรือที่เรียกว่าทาง หมายถึงทางเดี่ยวระนาดทุ้ม ซึ่งมีความแตกต่างจากทางธรรมดาที่เกิดจากการแปรทำนองในการบรรเลงเพลงหมู่ การประพันธ์ทางเดี่ยวจึงมีการใช้ทางหรือสำนวนกลอนที่มีลักษณะพิเศษสอดคล้องกับ มนตรี ตราโมท (2551, น. 16) ได้อธิบายว่า เพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่ครูดนตรีได้แต่งขึ้นเป็นพิเศษสำหรับการบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรี ใช้บรรเลงในโอกาสพิเศษ เพื่อเป็นการแสดงภูมิปัญญาของผู้คิดทางดนตรีให้เหมาะสมกับชนิดของเครื่องดนตรี วิธีดำเนินทำนองของเพลงที่ใช้สำหรับบรรเลงเดี่ยวซึ่งเรียกว่าทางนั้น ผู้แต่งจะต้องประดิษฐ์ขึ้นใหม่เป็นพิเศษ โดยแทรกแซงกลเม็ดนานาประการ ทั้งไพเราะทั้งโลดโผน ถึงแม้ว่าเพลงนั้นจะเป็นเพลงเดียวกันกับเพลงที่ใช้บรรเลงหมู่ ก็ต้องตบแต่งเป็นพิเศษอย่างวิจิตรพิสดารราวกับจะเป็นคนละเพลงทีเดียว

จากคุณลักษณะของเพลงเดี่ยวตามที่กล่าวมานั้น ทำให้เพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่ลักษณะพิเศษแตกต่างจากเพลงที่บรรเลงธรรมดา วิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวก็มีความละเอียดและประณีต ต้องใช้ทักษะและความสามารถอย่างมาก ในการบรรเลงสำนวนกลอนต่าง ๆ เช่น สำนวนกลอนที่ต้องใช้ทักษะสูง ซึ่งทำนองมีความสลับซับซ้อนในเรื่องการเข้าจังหวะและหมดจังหวะ มีการใช้มือซ้ายและมือขวาตีต่อเนื่องมือละหลายเสียง และมีวิธีการแบ่งมือแตกต่างจากการบรรเลงรวมวง โดยมีประโยคเพลงลักษณะนี้ติดต่อกันหลายประโยค ผู้บรรเลงจะต้องมีประสบการณ์และผ่านการฝึกซ้อมมาอย่างดีจึงจะบรรเลงได้ดี สอดคล้องกับ มนตรี ตราโมท (2551, น. 16) และ อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2530, น. 37) ที่กล่าวว่า เพลงที่จะบรรเลงเดี่ยวหรือที่จะเรียกได้ว่าเพลงเดี่ยวนั้น มีความมุ่งหมายที่จะอวดอยู่ 3 ประการ คือ ประการแรก ทำนองเพลงที่ครูได้ตบแต่งขึ้น ต้องมีความไพเราะและวิจิตรพิสดารสมควรที่จะบรรเลงอวดได้ ประการที่สอง ผู้บรรเลงมีความแม่นยำจดจำทำนองเม็ดพรายและวิธีการที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้นั้นอย่างถี่ถ้วนทุกประการ ประการที่สาม ผู้บรรเลงมีความสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ ได้ตามที่ครูประดิษฐ์ไว้ ไม่ว่าจะโลดโผนหรือพลิกแพลงเพียงใด ก็สามารถทำได้ถูกต้องคล่องแคล่วไม่มีบกพร่อง

สำนวนกลอนหลากหลายรูปแบบที่ต้องใช้กลวิธีในการบรรเลงทั้งแบบปกติที่มีความง่ายและแบบพิเศษที่มีความยากในด้านการใช้มือ การจดจำทำนองและความแม่นยำจังหวะนั้น เป็นการแสดงถึงภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์ที่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะและถ่ายทอดหรือสะท้อนผลงานนั้นออกมา ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องฝึกทักษะในการใช้มือให้มีความสัมพันธ์กับสำนวนกลอน มีรสมือและเม็ดพราย รวมทั้งลีลาจังหวะช่องไฟถูกต้อง จึงจะบรรเลงได้ดีมีอรรถรส ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องการกำกับตัวเอง ซึ่งเป็นหนึ่งในแนวคิดของทฤษฎีการเรียนรู้ทางสังคมปัญญาของ Bandura (1989) กล่าวถึงการควบคุมตนเองให้กระทำสิ่งต่าง ๆ อย่างกระตือรือร้นเพื่อให้บรรลุเป้าหมายที่กำหนด คนที่มีความสามารถในการกำกับตนเองถือว่าเป็นคนที่มีวินัย มีแรงจูงใจที่จะทำสิ่งต่าง ๆ จนประสบความสำเร็จได้ ซึ่งจากลักษณะของผู้ประพันธ์ที่มีความสามารถประพันธ์เพลงเดี่ยวได้อย่างสมบูรณ์แบบ มีความไพเราะ สามารถถ่ายทอดทางเดี่ยวไปสู่ผู้บรรเลงให้สามารถบรรเลงได้อย่างสมบูรณ์ ย่อมแสดงถึงการฝึกฝน มีการควบคุมตนเอง สั่งสมประสบการณ์จึงสามารถคิดสร้างสรรค์งานได้เป็นอย่างดี

การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนนี้จึงมีการใช้สำนวนกลอนที่มีความหลากหลาย มีทั้งสำนวนกลอนธรรมดาที่มีความเรียบง่าย สำนวนกลอนที่โลดโผน มีความยากในการใช้มือ มีการใช้คู่เสียงที่กว้าง รวมทั้งมีการใช้สำนวนกลอนที่มีการเข้าจังหวะและหมดจังหวะที่มีความยาก แม้จะเป็นเพลงท่อนเดียวแต่ผู้ประพันธ์ได้สอดแทรกสำนวนกลอนแบบต่าง ๆ ผสมผสานกับวิธีการบรรเลงให้มีทั้งความไพเราะ ความสนุกสนาน ความเร้าใจ สลับกับความเรียบง่าย พร้อมทั้งได้สอดแทรกสำนวนกลอนที่บ่งบอกสำเนียงของเพลงมอญเข้าไว้ด้วย คุณลักษณะของทางเดี่ยวลักษณะต่าง ๆ นี้ ทำให้ผู้ฟังเกิดได้รับความเพลินเพลิน มีความพอใจในท่วงทำนองที่ไพเราะ เกิดความซาบซึ้งกินใจ บางท่วงทำนองให้ความรู้สึกตื่นเต้นและสนุกสนาน สอดคล้องกับทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ที่กล่าวถึง การรับรู้อรรถรสของดนตรี สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส เกิดความรู้สึกปีติยินดี อิ่มเอมใจ พอใจ และชื่นชมในสิ่งต่าง ๆ ที่เข้ามาปะทะ ประสบการณ์สุนทรียะเกิดขึ้นจากการได้สัมผัสกับสิ่งที่มีความงาม ความไพเราะ แล้วทำให้เกิดอารมณ์สุนทรีย์ เกิดความปิติสุขเพลิดเพลิน (สุนทรียศาสตร์, ม.ป.ป., ออนไลน์) นอกจากนี้ ทางเดี่ยวเพลงสุดสงวนมีการใช้กลวิธีตามลักษณะของการบรรเลงทางเดี่ยวระนาดทุ้ม สอคล้องกับงานวิจัยของ ชัชวาล แสงทอง (2557) ได้ทำวิจัยเรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน สามชั้น ทางครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ พบว่า เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน มีการใช้กลวิธีพิเศษในการบรรเลง ได้แก่ การตีลักจังหวะ การตีสะเดาะ การตีสะบัด การตีขยี้ การตีโขก

การตีดูด การตีกวาด การตีกระทบ การตีถ่างมือ การตีเสี้ยวมือ การตีเตะเสียง การตีย้อย และเป็นเพลงที่นักดนตรีนิยมนำมาบรรเลงเพื่ออวดฝีมือ

การบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนนี้ ในเที่ยวแรกที่เป็นอัตราจังหวะสี่ชั้น เป็นการบรรเลงในลักษณะที่ต้องใช้ความความคล่องตัว โดยบรรเลงในแนวจังหวะปานกลาง มีความกระชับค่อนข้างเร็ว ซึ่งมิได้เป็นการบรรเลงแนวเร็วที่เรียกว่าตีไหว เช่นเดียวกับการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก ส่วนการบรรเลง ในเที่ยวหลังซึ่งเป็นอัตราจังหวะสามชั้น จะใช้แนวไม่เร็วสุดมือ แต่เน้นในเรื่องคุณภาพเสียงและรสมือ โดยการบังคับมือสร้างเสียงลักษณะต่าง ๆ ให้เกิดอรรถรส เช่น เสียงที่เกิดจากการตีปิดเสียง ตีเปิดเสียง การตีสะบัด การตีสะเดาะและการตีดูด เป็นต้น การบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มต้องเน้นให้เสียงมีความชัดเจนทุกลักษณะเสียง แม้บางครั้งจะมีท่วงทำนองที่ใช้เสียงหนักและเสียงเบา ผู้บรรเลงต้องตีให้เกิดเสียงที่ชัดเจน ถ้าบรรเลงด้วยแนวเร็วมากผู้บรรเลงจะไม่สามารถสร้างเสียงต่าง ๆ ให้ชัดเจนได้ เนื่องจากการตีแนวเร็ว ผู้บรรเลงจะไม่สามารถตีกด ตีดูดหรือตีปิดเสียงแบบระนาดทุ้มได้ เสียงของระนาดทุ้มที่บรรเลงออกมา จะมีแต่เสียงที่ตีเปิดเสียง มีลักษณะคล้ายกับเสียงของระนาดเอกที่เรียกการตีลักษณะนี้ว่า เสียงร่อน ซึ่งเสียงลักษณะนี้ไม่ใช่ลักษณะเสียงของระนาดทุ้ม เสียงของระนาดทุ้มจะไม่ใช้เสียงที่เรียกว่าเสียงร่อน แบบระนาดเอกและไม่ใช้เสียงกรอดแบบฆ้องวงเล็ก ดังนั้นการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มด้วยแนวจังหวะเร็ว จึงทำให้ขาดคุณภาพเสียง เสียอรรถรสและเสียงที่บรรเลงออกมานั้นไม่ใช่เสียงที่เป็นอัตลักษณ์ของการบรรเลงระนาดทุ้มอีกด้วย การบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนอัตราสี่ชั้นและสามชั้นนี้ ผู้บรรเลงต้องต้องฝึกซ้อมบรรเลงให้มีความแม่นยำในทำนองเพลง และแม่นตำแหน่งเสียงของระนาดทุ้ม เนื่องจากมีสำนวนกลอนหลายประโยคที่มีความยากในการบรรเลงทั้งด้านการใช้มือและลีลาของจังหวะสอดแทรกอยู่ บางช่วงมีทำนองลักษณะนี้ต่อเนื่องกันหลายประโยค ผู้บรรเลงจึงต้องมีความพร้อมในการบรรเลงเป็นอย่างดีจึงจะสามารถบรรเลงทางเดี่ยวเพลงนี้ได้อย่างสมบูรณ์

ลักษณะความโดดเด่น ที่ปรากฏในเพลงสุดสงวนนี้ บ่งบอกถึงคุณลักษณะของความเป็นเพลงเดี่ยวอย่างครบถ้วน เช่น การใช้กลวิธีพิเศษแตกต่างจากการบรรเลงทางธรรมดา สำนวนกลอนที่ร้อยเรียงสัมผัสกัน สำนวนกลอนที่แสดงความสามารถของผู้บรรเลงในเรื่องการใช้มือที่มีความละเอียด ซึ่งบางสำนวนใช้มือขวาและมือซ้ายตีต่อเนื่องมากกว่าการบรรเลงแบบปกติ ทำให้มีความยากในการบรรเลง บางสำนวนมีลักษณะเหมือนการตีเก็บของระนาดเอก บางสำนวนมีการดำเนินทำนองโดยใช้คู่เสียงระหว่างมือซ้ายกับมือขวาห่างกันมาก และมีทำนองการใช้เสียงถี่ทำให้มีความยากในการบังคับมือให้

สร้างเสียงได้อย่างชัดเจน บางสำนวนต้องใช้ความคล่องแคล่วและความแม่นยำในเรื่องจังหวะ สำนวนกลอนรูปแบบต่าง ๆ นี้หากผู้บรรเลงมีการฝึกซ้อมที่ดีอย่างสม่ำเสมอ มีความจำดี มีความพร้อมของกล้ามเนื้อแขนและมือ ก็จะสามารถบรรเลงเพลงสุดสงวนอัตราสี่ชั้นและสามชั้นนี้ได้อย่างมีคุณภาพ สามารถสร้างรสมือ การควบคุมแนวจังหวะและถ่ายทอดลีลาของท่วงทำนองออกมาให้ได้อรรถรสทั้งความไพเราะ ความสนุกสนาน รุกเร้า โลดโผนและตื่นตาตื่นใจได้อย่างครบถ้วน ซึ่งสอดคล้องกับ ดุษฎี มีป้อม (2556) ได้ทำวิจัยเรื่อง การสืบทอดเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มทางครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ พบว่า เพลงเดี่ยว ทั้ง 8 เพลง ปรากฏลักษณะเด่น คือ ((1) การใช้สำนวนกลอนขึ้นต้นเพลงแบบปิดทาง (2) การใช้มือมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากวิธีการใช้มือในการบรรเลงหมู่ (3) มีสำนวนกลอนที่ต้องใช้ความสามารถสูงในการบรรเลง (4) สร้างสำนวนกลอนจากทำนองหลักได้หลากหลายไม่ซ้ำกัน (5) สำนวนกลอนบางประโยคมีลักษณะเฉพาะไม่ลงลูกตกตามเนื้อเพลง บางสำนวนไม่ลงลูกตกในวรรคแรก บางสำนวนไม่ลงลูกตกในวรรคหลังของประโยคเพลง (6) ใช้กลวิธีการตีขยี้สอดแทรกในทำนองเพลง (7) การประดิษฐ์สำนวนกลอนล้อเลียนในประโยคเดียวกัน (8) การประดิษฐ์สำนวนกลอนแบบเดียวกันทุกทาง (9) การยึดความสัมพันธ์ของการผูกสำนวนกลอน และ (10) สำนวนกลอนที่มีความขัดแย้งหรือคับข้องใจมักจะต่อด้วยสำนวนกลอนที่ผ่อนคลายเสมอ

สำนวนกลอนของเพลงเดี่ยวนี้ส่วนใหญ่ให้ความสำคัญในการใช้ทางและกลุ่มเสียงที่มีความสัมพันธ์กับทำนองหลัก แต่ในการสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวนั้นย่อมมีการสร้างสำนวนกลอนที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลักบ้าง แต่มีความสัมพันธ์กับสำนวนกลอนในระหว่างประโยคของทางเดี่ยว มีการใช้สำนวนกลอนที่ไม่ซ้ำกันเลยทั้งอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น แม้ว่าทำนองหลักจะมีทำนองซ้ำกันหลายแห่ง ลักษณะการสร้างสรรค์และร้อยเรียงสำนวนกลอนทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้นนี้ แสดงให้เห็นว่าผู้วิจัยได้นำความรู้ที่ได้ศึกษาด้านการบรรเลงระนาดทุ้ม การแปรทำนองและประสบการณ์ในการบรรเลงเพลงเดี่ยวระนาดทุ้ม นำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์ทำให้เกิดการสร้างสรรค์สำนวนกลอนทางเดี่ยวที่มีความไพเราะน่าฟัง แสดงถึงลักษณะความเป็นอัตลักษณ์ของทางเดี่ยวระนาดทุ้มอย่างสมบูรณ์ ผู้บรรเลงระนาดทุ้มสามารถนำไปเป็นแนวทางสำหรับปรับใช้ในการแปรทำนองและการประพันธ์เพลงเดี่ยวอื่น ๆ ต่อไปได้อย่างถูกต้องและมีคุณค่าตามหลักวิชาการด้านดุริยาคศิลป์ไทย

3. ข้อเสนอแนะ

3.1 ควรมีการศึกษาเกี่ยวกับแนวคิดและวิธีการประพันธ์เพลงเดี่ยวของศิลปินอื่น ๆ เพื่อนำมาวิเคราะห์และใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานด้านดุริยางคศิลป์ไทย

3.2 ควรมีการรวบรวมองค์ความรู้เชิงปฏิบัติการด้านการสร้างสรรค์ การประพันธ์เพลงเดี่ยวเพื่อนำมาต่อยอดกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน เชิงอนุรักษ์และเน้นการพัฒนาดุริยางคศิลป์ไทย

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2535). *ดุริยางค์ผสานศิลป์.* กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด.

กันยา สุวรรณแสง. (2533). *การพัฒนาบุคลิกภาพและการปรับตัว (Personality Development and Adjustment)* 2. กรุงเทพฯ: บำรุงสาส์น.

จี. ศรีนิวาสัน. (2534). *สุนทรียศาสตร์ : ปัญหาและทฤษฎีเกี่ยวกับความงามและศิลปะ*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย.

ชัชวาล แสงทอง. (2557). *วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน สามชั้น ทางครูพุ่ม บาปุยะวาทย์*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

ไชยยะ ทางมีศรี. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (ผู้ให้สัมภาษณ์). ดุษฎี มีป้อม. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อวันที่ 21 เมษายน 2564 และวันที่ 10 พฤษภาคม 2564.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (ผู้ให้สัมภาษณ์). ดุษฎี มีป้อม. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อวันที่ 19 กุมภาพันธ์ 2564.

ดุษฎี มีป้อม. (2524). *ระนาดทุ้ม*. (วิทยานิพนธ์บัณฑิต). วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา, กรุงเทพมหานคร.

ดุษฎี มีป้อม. (2544). *การศึกษาลักษณะทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงพญาโศกของครูพุ่ม บาปุยะวาทย์*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.

ดุษฎี มีป้อม. (2556). *การสืบทอดเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มทางครูพุ่ม บาปุยะวาทย์*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.

ดุษฎี มีป้อม. (2562). *การประพันธ์ทำนองเพลงไทย*. บรรยาย. การประชุมวิชาการการนำเสนอผลงานวิจัยระดับชาติ ครั้งที่ 3 วันที่ 13 มิถุนายน 2562 ณ โรงแรมเพชรรัตน์ การ์เด้น จ.ร้อยเอ็ด.

ทวีเกียรติ ไชยงยศ. (2538). *สุนทรียทางทัศนศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : ฝ่ายเอกสารและตำราสถาบันราชภัฏสวนดุสิต.

ทะเบียน มาลัยเล็ก. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย ข้าราชการบำนาญ กรมประชาสัมพันธ์. (ผู้ให้สัมภาษณ์). ดุษฎี มีป้อม. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อวันที่ 26 มีนาคม 2564.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2530). *หนังสือเครื่องดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

นิกร จันทศร. (2540). *ศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในทางฆ้องวงใหญ่*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพมหานคร.

บุญเชิด พิณพาทย์. (2540). *การศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางระนาดเอก*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพมหานคร.

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

บุษกร สำโรงทอง. (2539). *การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรี : ดำเนินทำนองประเภทเครื่องตี*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประสิทธิ์ ถาวร. (2532). *ที่ระลึกในโอกาสแสดงมุทิตาจิตของศิษย์อาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร*. กรุงเทพฯ: รักษ์สิปป์.

ปราชญา สายสุข. (2555). *วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศก สามชั้น ทางครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรลง) กรณีศึกษา : ครูอุทัย แก้วละเอียด และพันโทเสนาะ หลวงสุนทร*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2523). *ระบบเสียงดนตรีสยาม*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2546). *ประวัติการดนตรีไทย ฉบับปรับปรุง*. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

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

พิชิต ชัยเสรี. (2540, 22 พฤศจิกายน). *บรรยายพิเศษ เนื่องในโอกาสครบรอบ 100 ปี ขุนบรรจงทุ้มเลิศ (ปลั่ง ประสานทรัพย์)*. ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน) สาขาสะพานผ่านฟ้า.

พิชิต ชัยเสรี. (2559). *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2540). *ลำนำแห่งกรุงสยาม*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์นิตยสาร HI – FI STEREO.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2524). *สยามสังคีต*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้ว.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2527). *ดนตรีวิจักษ์ : ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับดนตรีไทยเพื่อความชื่นชม*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหิดล.

ภูริภัสสร์ มังกร. (2550) *วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว : กรณีศึกษาทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

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

มนตรี ตราโมท. (2531). *ศัพท์สังคีต*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: การศาสนา.

มนตรี ตราโมท. (2538). *ดุริยสาสน์*. กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย.

มนตรี ตราโมท. (2543). “การตีระนาดทุ้ม” *จุลสารไทยคดีศึกษา.* 16(4) (พฤษภาคม – กรกฎาคม). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ธรรมศาสตร์.

มนตรี ตราโมท. (2551). ตอน 1 ดนตรีไทย. *ลักษณะไทย : ศิลปะการแสดง.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2540). *สารานุกรมดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน*. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

ลำยอง โสวัตร. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์). ดุษฎี มีป้อม. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อวันที่ 9 เมษายน 2564 และวันที่ 7 พฤษภาคม 2564.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2546). *สุนทรียศาสตร์เพื่อชีวิต*. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์,

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2542). *ดุริยางค์ไทย.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สงัด ภูเขาทอง. (2539). *การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

สมภพ ขำประเสริฐ. (2543). *งานพระราชทานเพลิงศพนายสมภพ ขำประเสริฐ*. กรุงเทพฯ: ดาว.

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. (2545 ก). *เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. (2545 ข). *เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน*. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. (2546). “เพลงไทย : ประเภทและวิธีประพันธ์” ใน *ดุริยางคศิลป์ไทย*. กรุงเทพฯ : สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. (2556). *แนวทางการประพันธ์เพลงไทย*. บรรยายประกอบรายวิชาหลักการประพันธ์เพลงไทย เมื่อวันที่ 9 กันยายน 2556 ณ โรงละครวังหน้า. ออนไลน์. สืบเมื่อวันที่ 14 มกราคม 2561 จาก https://www.youtube.com/watch?v=U1a0OOxclJ0

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย). (ผู้ให้สัมภาษณ์). ดุษฎี มีป้อม. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อวันที่ 12 กุมภาพันธ์ 2564 และ 6 พฤษภาคม 2564.

สุนทรียศาสตร์. (ม.ป.ป.). ออนไลน์. สืบเมื่อวันที่ 14 มกราคม 2564 จาก https://sites.google.com/site/patcharapasrion/hnwy-kar-reiyn-ru-thi-1-dntri-thiy/sunthriysastr

สุรพล สุวรรณ. (2559). *ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เสฐียรโกเศศ. (2533). *การศึกษาวรรณคดีแง่วรรณศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2522). *ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: เทพนิมิตการพิมพ์.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2525). *ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 2 คู่มือฝึกเครื่องดนตรีไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ประยูรวงศ์ จำกัด.

Bandura, A. (1989). “Regulation of cognitive process through perceived selfefficiency,” *Development Psychology*, 25 (5), 725-735.

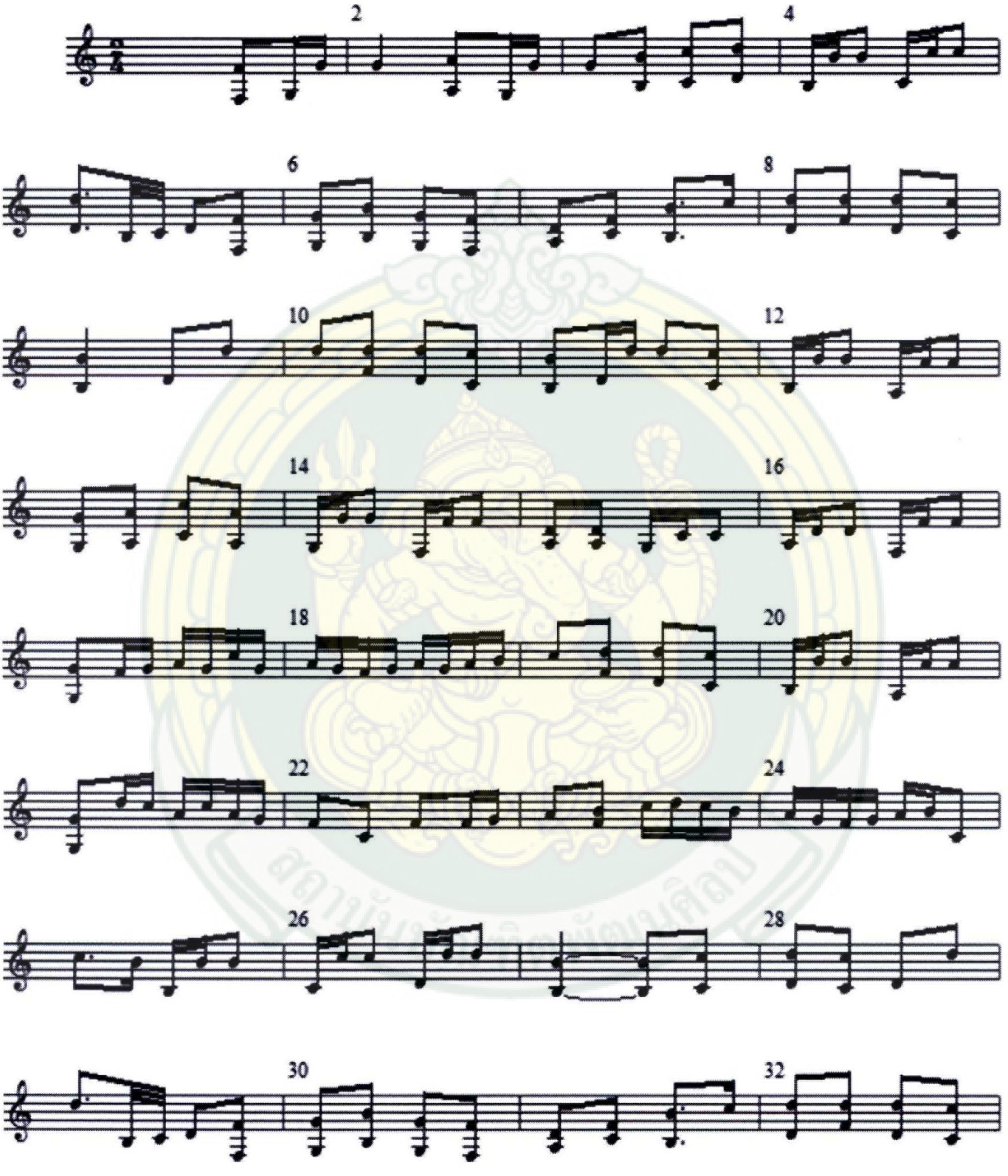
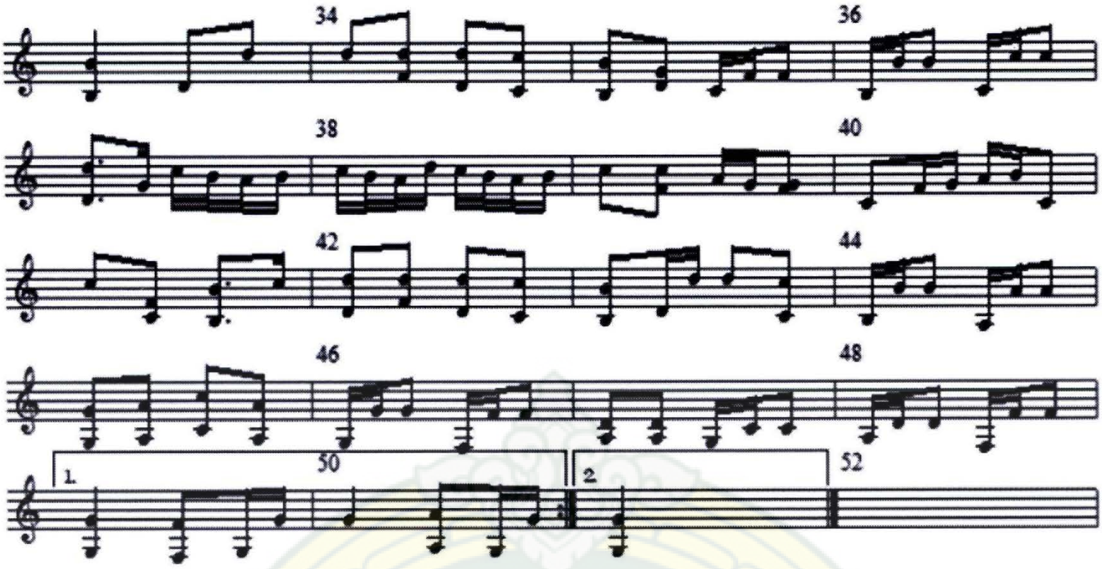
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ภาคผนวก

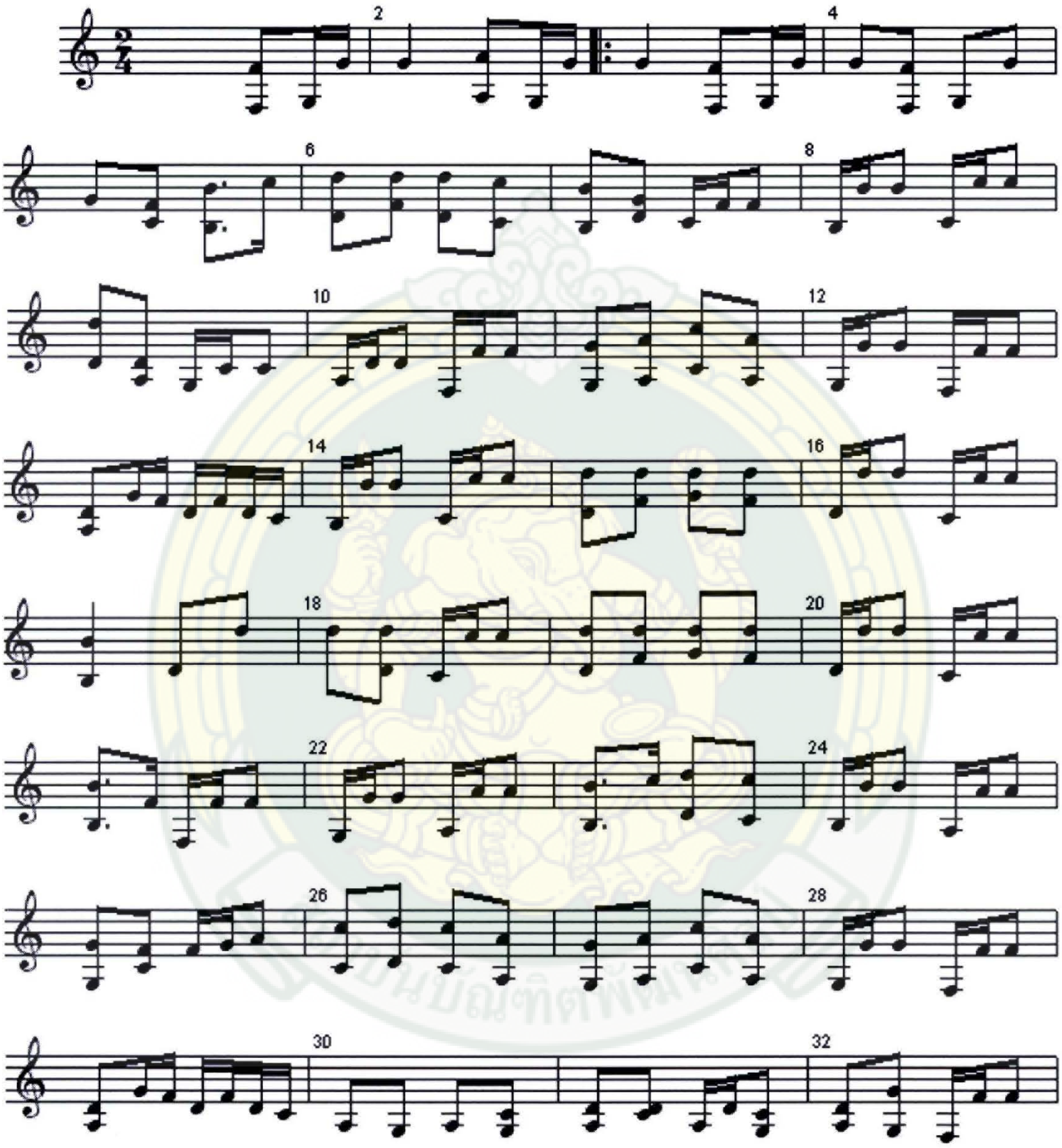
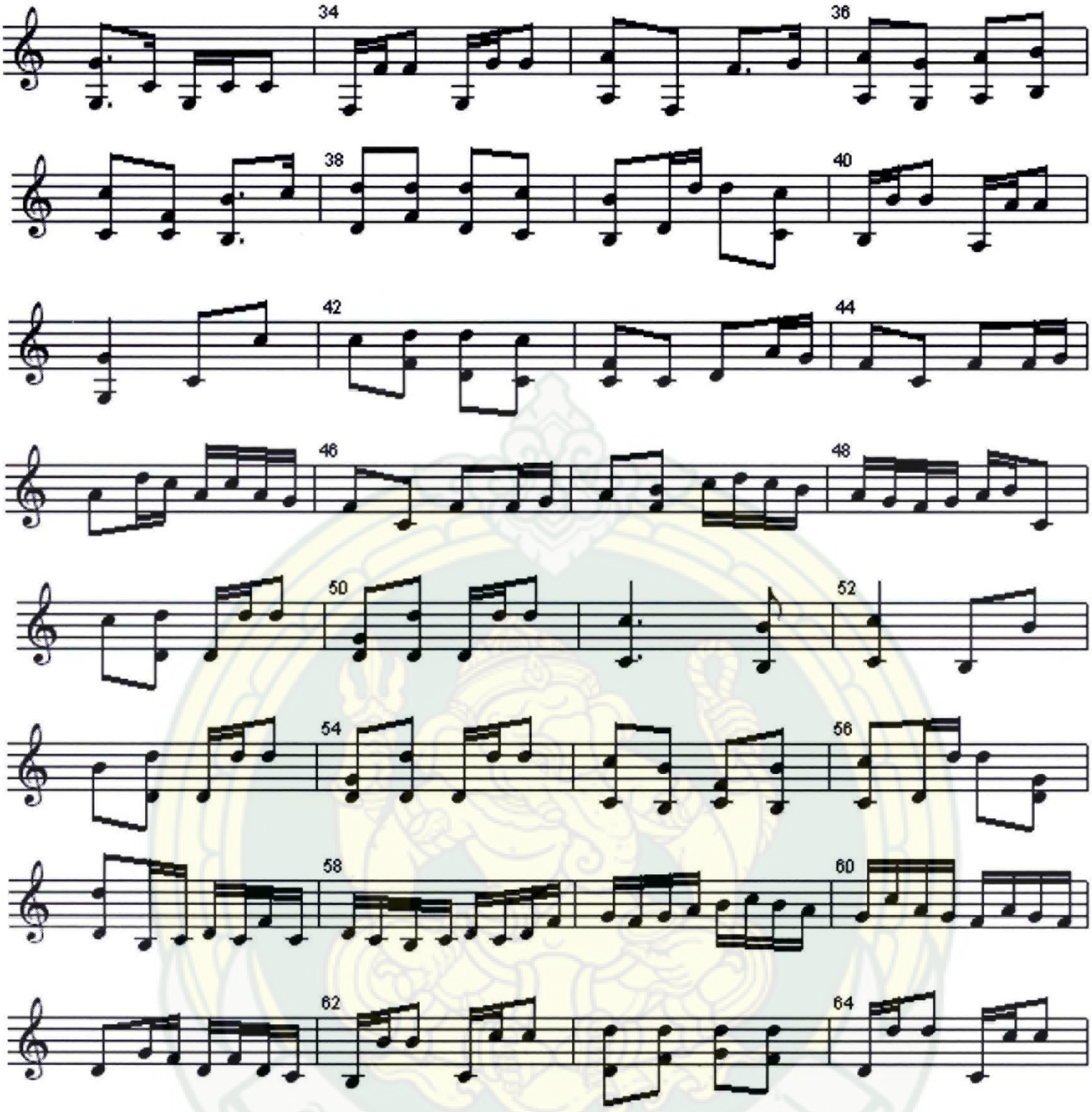
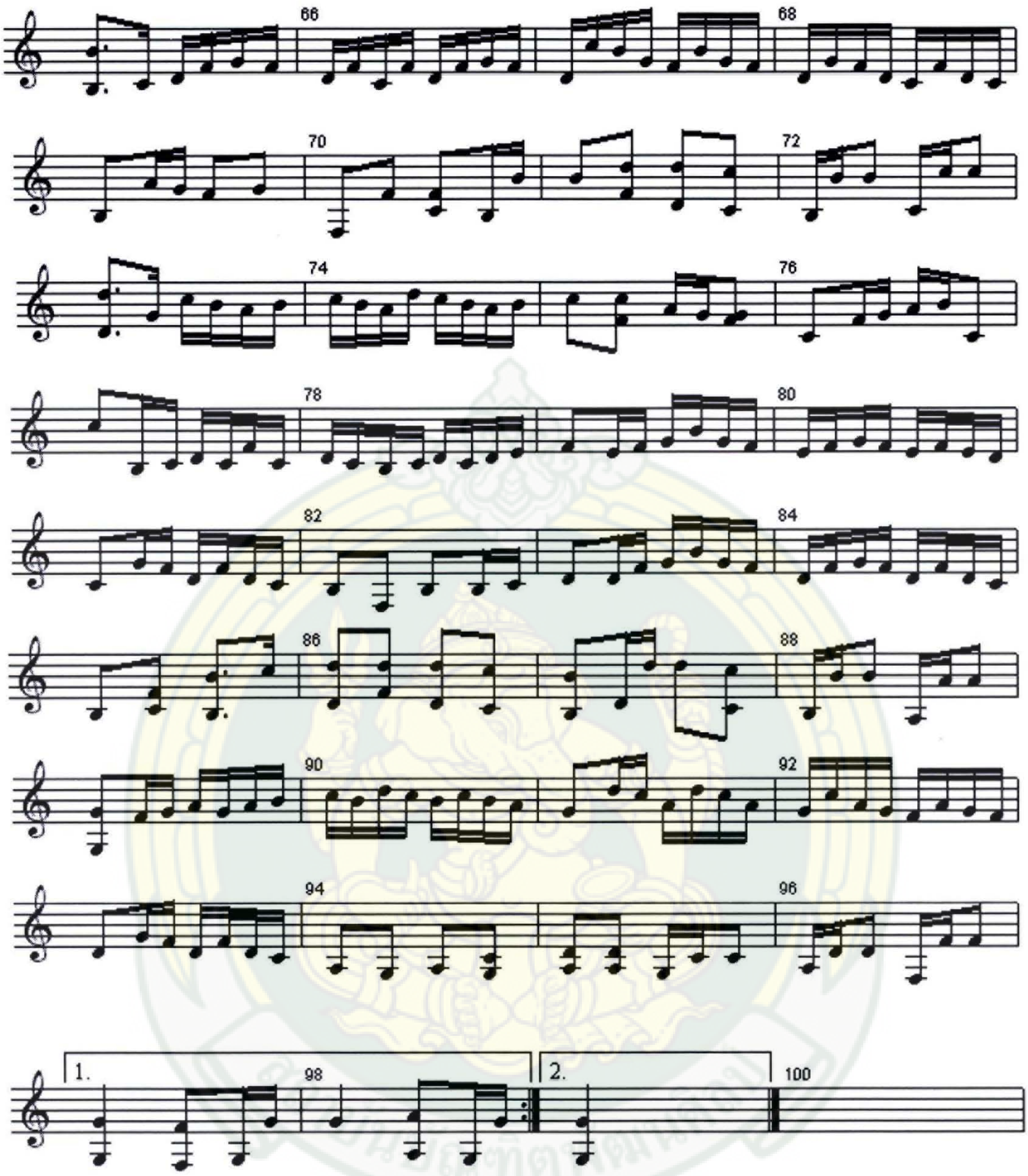
ภาคผนวก ก
ทำนองหลักเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสามชั้น
และทำนองหลักเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้น

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ทำนองหลักเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสามชั้น

ผู้บันทึก: ดุษฎี มีป้อม

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ทำนองหลักเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้น

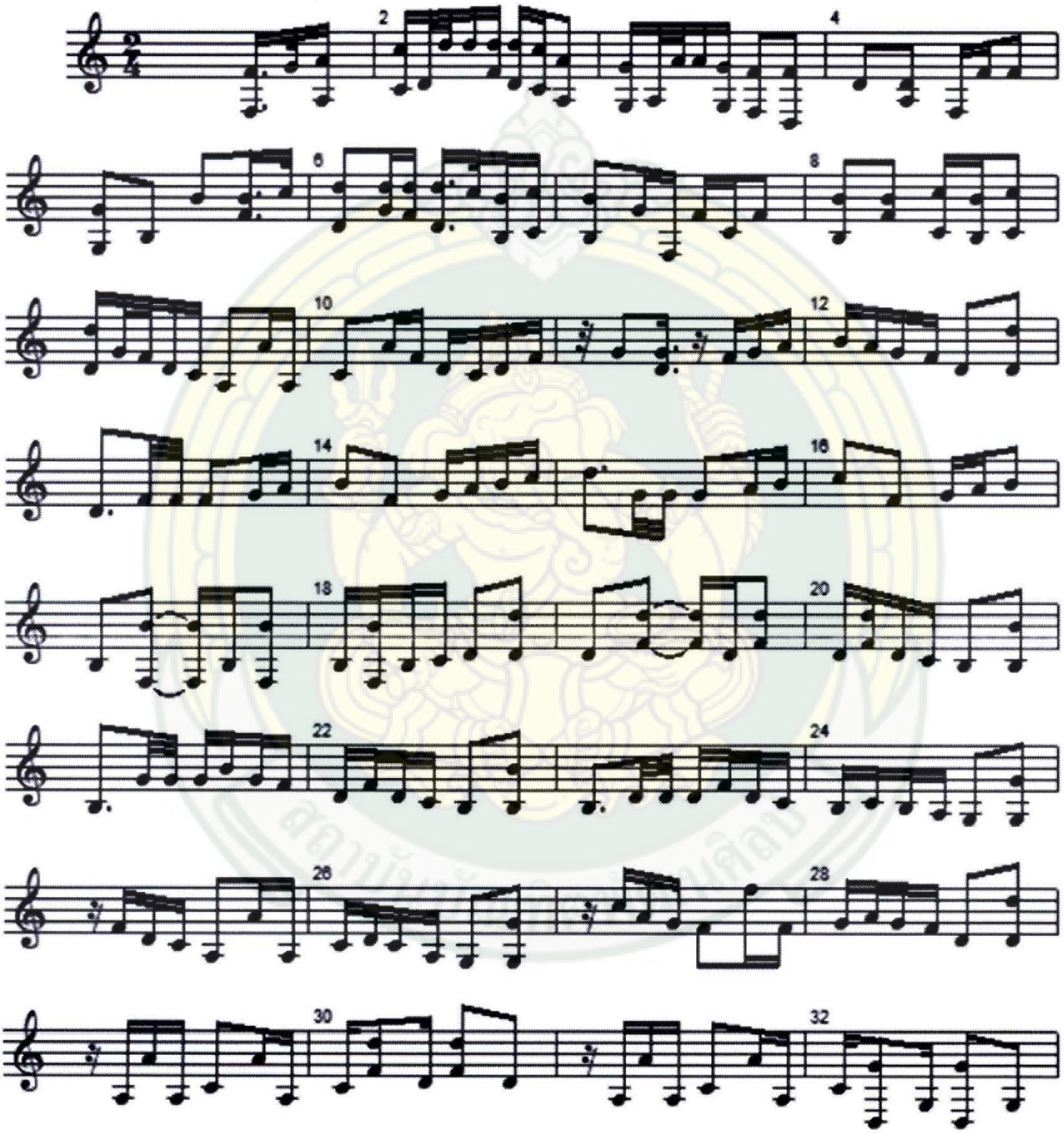
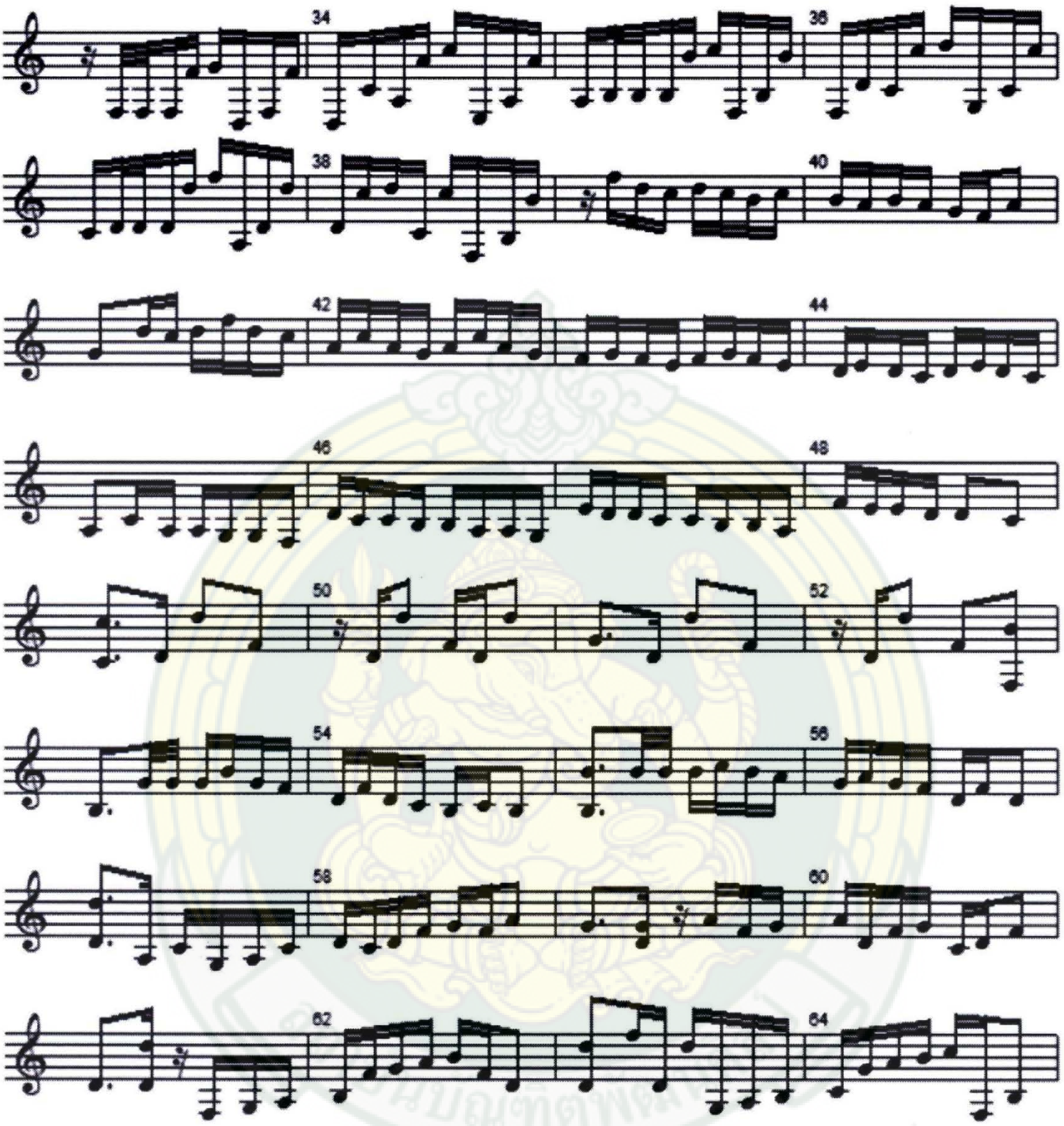
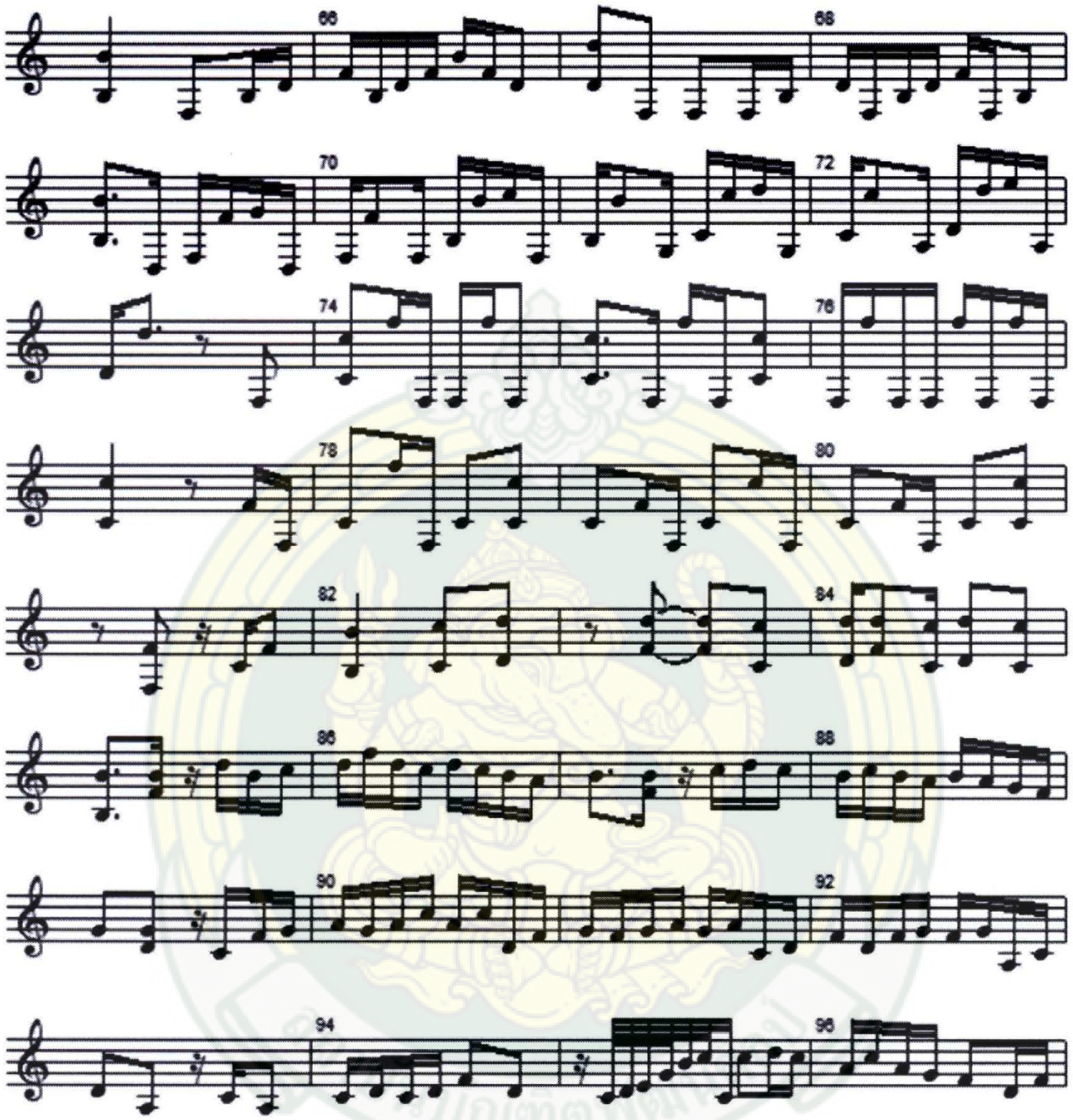
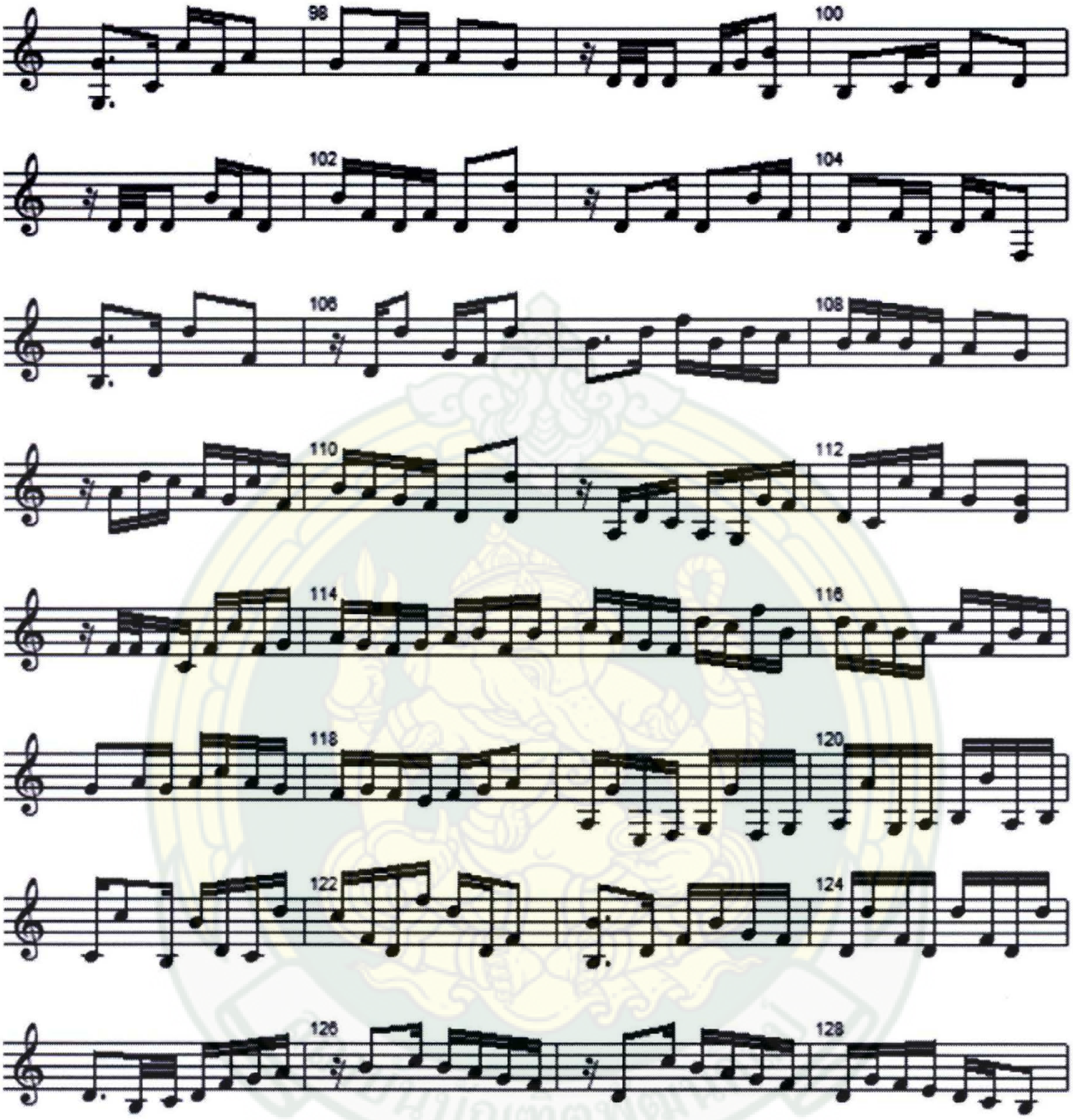
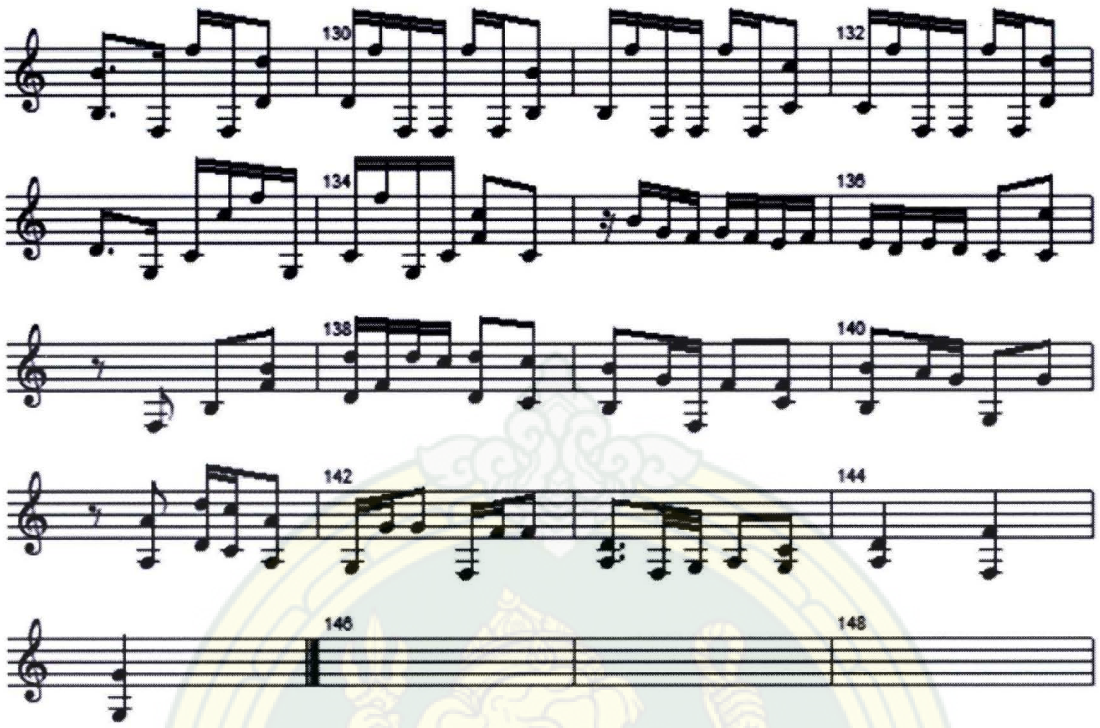
ผู้บันทึก: ดุษฎี มีป้อม

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

66
68
70
72
74
76
78
80
82
84
86
88
90
92
94
96
1.
98
2.
100

ภาคผนวก ข

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม
เพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น

ผู้บันทึก: ดุษฎี มีป้อม

34
36
38
40
42
44
46
48
50
52
54
56
58
60
62
64

66
68
70
72
74
76
78
80
82
84
86
88
90
92
94
96

98
100
102
104
106
108
110
112
114
116
118
120
122
124
126
128

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ภาคผนวก ค
เอกสารรับรองโครงการจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

COA No. BSRU-REC 6303003

คณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์
สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
1061 ซอยอิสรภาพ15 ถนนอิสรภาพ แขวงหิรัญรูจี เขตธนบุรี กรุงเทพ 10600 โทรศัพท์ 0 2473 7000 ต่อ 1600-1601 หรือ 1603

เอกสารรับรองโครงการวิจัย

คณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ดำเนินการให้การรับรองโครงการวิจัยตามแนวทางหลักจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ที่เป็นมาตรฐานสากล ได้แก่ Declaration of Helsinki, The Belmont Report, CIOMS Guideline และ International Conference on Harmonization in Good Clinical Practice หรือ ICH-GCP

ชื่อโครงการ : การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น

เลขที่โครงการวิจัย : 010/63E06

ผู้วิจัยหลัก : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดุษฎี มีป้อม

สังกัด : โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

วิธีทบทวน : แบบคณะกรรมการเต็มชุด (Full Board Review)

รายงานความก้าวหน้า : ส่งรายงานความก้าวหน้าเมื่อเสร็จสิ้นโครงการวิจัยหรือไม่เกิน 12 เดือน

เอกสารรับรอง : โครงการวิจัย เลขที่ 010/63E06 และเอกสารที่เกี่ยวข้อง ลงวันที่ 2 มกราคม พ.ศ. 2563

ลงนาม ....
(รองศาสตราจารย์ ดร.กิจจา จิตรภิรมย์)
ประธาน
คณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

ลงนาม ....
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์อารี ผสานสินธุวงศ์)
กรรมการและเลขานุการ
คณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

วันที่รับรอง : 6 มีนาคม พ.ศ. 2563

วันหมดอายุ : 5 มีนาคม พ.ศ. 2564