การสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

The Creative of Melody of Khim According to the Guidelines of Professor Dr. Uthit Naksawat

โดย

ศรายุทธ หอมเย็น

ได้รับทุนสนับสนุนงานวิจัยจากงบประมาณแผ่นดิน

ประจำปีงบประมาณ 2563

ลิขสิทธิ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ สำเร็จลุล่วงได้ด้วยความกรุณาจากผู้เชี่ยวชาญ และผู้เกี่ยวข้องในการให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์ต่อการวิจัยดังผู้วิจัยขอกล่าวถึงดังนี้

ขอกราบขอพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อมที่ปรึกษาโครงการวิจัยที่ให้ความกรุณาแก่ผู้วิจัยในการให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์ต่องานวิจัย ชี้แนะแนวทางพร้อมทั้งคอยสอบถามความคืบหน้าการวิจัยด้วยความเมตตาเสมอมา

ขอกราบขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัตย์ผู้สืบทอดทางบรรเลงขิม รวมถึงการดำเนินกิจกรรมทางดนตรีไทยตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ที่เมตตาให้ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์เก็บข้อมูลในสถานการณ์ที่ไม่ปกติด้วยการแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโควิด 19 โดยท่านได้ให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการศึกษาวิจัยในโครงการอย่างเต็มที่โดยไม่ปิดบัง อีกทั้งยังคอยถามไถ่ถึงความคืบหน้า รวมถึงข้อเสนอแนะแก่ผู้วิจัยอย่างห่วงใยเสมอมา รวมถึงขอกราบขอบพระคุณทายาทของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้แก่ศาสตราจารย์ ดร.อังสุมาลย์ จันทราปัตย์ นางสาววิมลมาศ นาคสวัสดิ์ นางสาวจุฑารัตน์ บุญประคอง นายประชา สามเสน อาจารย์ใหญ่โรงเรียนพัฒนศิลป์การดนตรีและละครในการอำนวยความสะดวกแก่ผู้วิจัยในการค้นคว้าข้อมูล รวมถึงการสนับสนุนแหล่งข้อมูลแก่ผู้วิจัยในการดำเนินการโครงการวิจัยนี้ให้สำเร็จลุล่วงลงด้วยดี

ขอขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์สุวิวรรธน์ ลิมปชัยผู้ทรงคุณวุฒิตรวจสอบความสมบูรณ์ของงานวิจัยนี้ทั้งยังชี้แนะแนวทางอันเป็นประโยชน์เพื่อความสมบูรณ์ รวมถึงขอขอบคุณ ดร.สาริศา ประทีปช่วง และนางสาวลักษณาวดี จตุรภัทรที่คอยสอบถามรวมถึงสนับสนุนแง่คิดประเด็นต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องเพื่อให้งานวิจัยนี้สำเร็จลุล่วงลงได้ และอาจมีอีกหลายท่านที่มิได้เอ่ยนามในที่นี้ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณไว้ ณ ที่นี้

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ในการดำเนินจัดสรรทุนสำหรับโครงการวิจัยนี้ รวมถึงคณะศิลปศึกษาที่กรุณาอำนวยความสะดวกแก่ผู้วิจัยในการดำเนินการต่าง ๆ เกี่ยวข้องกับงานวิจัยนี้

อันสิ่งหนึ่งประการใดที่จะก่อเกิดเป็นความงดงามทางศิลปวัฒนธรรมและแก่ประโยชน์ต่อวงวิชาการด้านดนตรีไทยจากงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยขอกราบมอบคุณประโยชน์ทั้งสิ้นแก่ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ในฐานะที่ท่านเป็นนักวิชาการและครูดนตรีที่ได้จุดประกายการศึกษาค้นคว้ารวบรวมองค์ความรู้อันเป็นประโยชน์แก่วงวิชาการด้านดนตรีไทยซึ่งความรู้ส่วนหนึ่งผู้วิจัยได้อาศัยในการประกอบวิชาชีพมาจนถึงทุกวันนี้ด้วยความสำนึกในความเมตตาของท่านเสมอมา

หัวข้อวิจัย	การสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์
ผู้วิจัย	นายศรายุทธ หอมเย็น
ปีงบประมาณ	2563

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ เป็นการศึกษาวิจัยโดยใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้ารวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ซึ่งศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้เขียนไว้เพื่ออธิบายความรู้ทั้งด้านทฤษฎี และการปฏิบัติดนตรีไทยเพื่อเผยแพร่แก่ผู้สนใจดนตรีไทยทั่วไป ผนวกกับการสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วมและการสัมภาษณ์รองศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัตย์ลูกศิษย์คนสำคัญซึ่งมีความใกล้ชิดและได้รับการถ่ายทอด องค์ความรู้ด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งเครื่องดนตรีขิมจากศาสตราจารย์ ดร. อุทิศ นาคสวัสดิ์

ผลการศึกษาได้แนวทางในการสร้างสรรค์การดำเนินทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ โดยการนำองค์ความรู้ด้านการตีขิมซึ่งท่านได้เขียนไว้ ไม่ว่าจะเป็นความรู้ในเรื่องของขิม การเทียบเสียง การจับไม้ขิมรวมถึงการใช้กลวิธีต่าง ๆ ในการบรรเลง มาใช้ในการสร้างสรรค์การดำเนินทำนองขิมโดยใช้เพลงไทยสำเนียงจีนจำนวนสี่เพลงได้แก่ เพลงจีนเก็บ บุปผาสองชั้น เพลงจีนรำพัดสองชั้น เพลงจีนขิมเล็กสองชั้นและเพลงจีนฮ่อแฮ ผู้วิจัยได้นำเสนอตัวอย่างในกลวิธีต่าง ๆ พร้อมนำองค์ความรู้มาสร้างตัวอย่างเพิ่มเติมจำนวน 45 ตัวอย่าง และการนำเสนอการนำกลวิธีการบรรเลงมาใช้ในการสร้างสรรค์การดำเนินทำนองทีละเพลงทีละประโยครวมทั้งสิ้น 42 ตัวอย่าง พร้อมการนำเสนอตัวอย่างโดยใช้สื่อออนไลน์ซึ่งผู้วิจัยนำคลิปตัวอย่างการบรรเลงซึ่งอยู่ในงานวิจัยนำแสดงผ่าน QR Code เพื่อให้ผู้ศึกษาสามารถแสกนรับชมเพื่อความชัดเจนอีกด้วย

ผู้วิจัย

คำสำคัญ : การสร้างสรรค์ทำนองขิม, ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

Research Topic	The Creative of Melody of Khim According to the Guidelines of Professor Dr. Uthit Naksawat
Researcher	Mr.Sarayudh Homyen
Year of Fiscal	2563

Abstract

The Creative of Melody of Khim According to the Guidelines of Professor Dr. Uthit Naksawat was a research study using qualitative research protocols. The researcher studied the data from the document. which Professor Dr. Uthit Naksawat has written to explain knowledge in both theory and the practice of Thai music to disseminate to those interested in Thai music in general Combined with participatory observations and interviews with Associate Professor Dr. Suraphon Chantrapat, an important student who is close and has been passed on. Knowledge of playing Thai instruments, especially the dulcimer, from Professor Dr. Uthit Naksawat.

The result of the study was a guideline for creating a dulcimer melody in accordance with the guidelines of Professor Dr. Uthit Naksawat by applying the knowledge of the dulcimer that he had written. Whether it is knowledge of the dulcimer sound comparison The capture of the dulcimer leaves includes the use of various playing techniques to create the dulcimer melody by using four Thai songs with a Chinese accent, namely : Chinkebbuppa, Chinrampat, Chinkimlek, Chinhorhae. The researcher presented 45 examples of different strategies, using of knowledge to create additional samples, and a presentation of the instrumental tactics used in the creation of a song-by-sentence melody, totaling 42 samples, along with presentations. Samples using online media in which the researcher brings sample clips of the performances in the research to show via QR Code so that the students can scan them for clarity as well.

Keywords : The Creative of Melody of Khim, Professor Dr. Uthit Naksawat

สารบัญ

หน้า

กิตติกรรมประกาศ..... ก

บทคัดย่อภาษาไทย..... ข

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... ค

สารบัญ..... ง

สารบัญภาพ..... ช

สารบัญตาราง..... ซ

สารบัญแผนภูมิ..... ฌ

บทที่ 1 บทนำ..... 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของการสร้างสรรค์..... 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์..... 3

1.3 คำถามในการสร้างสรรค์..... 3

1.4 นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในงานสร้างสรรค์..... 4

1.5 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์ 4

1.6 ขอบเขตในการวิจัย..... 5

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 5

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 6

2.1 ความหมายของการสร้างสรรค์..... 6

2.2 เอกสารที่เกี่ยวข้อง..... 9

2.2.1 การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีไทย..... 9

2.2.2 ประวัติความเป็นมาของขิม..... 13

2.2.3 ส่วนประกอบของขิม..... 18

2.2.4 ระบบเสียงของขิม..... 22

2.2.5 การเทียบเสียงขิม..... 23

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

2.2.6 กลวิธีการบรรเลงขิม 25
2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 28

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 31
3.1 การเตรียมการในการเก็บข้อมูล 31
3.2 การรวบรวมข้อมูล 31
3.2.1 ข้อมูลเอกสาร 31
3.2.2 ข้อมูลภาคสนาม 32
3.3 การศึกษาข้อมูล 36
3.4 การวิเคราะห์ข้อมูลและการสร้างสรรค์ 37
3.5 การนำเสนอข้อมูล 38
3.6 สรุปผลการวิจัย 38

บทที่ 4 การสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ 39
4.1 องค์ความรู้ในการดำเนินทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ 39
4.1.1 ท่านั่งในการบรรเลงขิม 40
4.1.2 การจับไม้ตีขิม 42
4.1.3 การเทียบเสียงขิมตมแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ 43
4.1.4 รูปแบบการบันทึกโน้ตสำหรับขิม ของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ 44
4.4.5 ระบบโน้ตสำหรับการบันทึกทำนองขิมของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ 45
4.1.6 เครื่องหมายต่าง ๆ ที่ใช้กับโน้ตของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์... 48
4.1.7 รูปแบบกลวิธีบรรเลงขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ 49
ก) ไม้ตีธรรมดา 50
ข) ไม้ตีที่ขึ้นต้นด้วยมือขวาก่อน 50

สารบัญ (ต่อ)

ค) ไม้ตีที่ใช้มือขวาควบ..... 52
ง) ไม้ตีกระทบคู่แปดทางขวา..... 53
จ) ไม้ตีกระทบคู่แปดทางซ้าย..... 54
ฉ) ไม้ตีรัว..... 55
4.2 การสร้างสรรค์การดำเนินทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์..... 63
4.2.1 รูปแบบการตีช่วงเสียงต่าง ๆ ทีละมือ..... 64
4.2.2 รูปแบบการตีสลับมือเรียงเสียง..... 65
4.2.3 การตีสลับมือเป็นคู่แปด..... 67
4.2.4 การตีลูกทด..... 68
4.2.5 การตีลูกสะบัด..... 70
4.2.6 การตีควบมือ..... 78
4.2.7 การดำเนินทำนองขิมในเพลงไทยสำเนียงจีน..... 80
ก) เพลงจีนเก็บบุปผา..... 81
ข) เพลงจีนรำพัด..... 94
ค) เพลงจีนขิมเล็ก..... 101
ง) เพลงจีนฮ่อแฮ..... 108

บทที่ 5 สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ..... 118
5.1 สรุปผลการสร้างสรรค์..... 101
5.2 อภิปรายผล..... 120
5.3 ข้อเสนอแนะ..... 122
บรรณานุกรม..... 123
บุคลานุกรม..... 125
ภาคผนวก..... 126
ภาคผนวก ก.โน้ตขิมประกอบงานวิจัย..... 127
ภาคผนวก ข.ประวัติผู้ให้ข้อมูลหลัก..... 155
ภาคผนวก ค หนังสือเชิญผู้เชี่ยวชาญให้ข้อมูลและตรวจสอบงานวิจัย..... 164
ประวัติผู้วิจัย..... 169

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	Hammer Dulcimer	14
2	เส้นทางแพรไหม (Silk Road)	15
3	ขิมของจีน	15
4	ขิมเขียนลวดลายหนุมานหักคอช้างเอราวัณ	17
5	ตราปิดช่องระบายเสียงบนหน้าขิม	19
6	หลักผูกสายขิม	20
7	หลักขึ้นสาย	21
8	หย่องขิม	21
9	นมขิม	22
10	ขาตั้งขิมสำหรับนั่งเก้าอี้บรรเลง	41
11	การนั่งบรรเลงขิม	42
12	การจับไม้ตีขิม	43
13	รูปแบบตารางบันทึกโน้ตขิม	44
14	เปรียบเทียบลักษณะการบันทึกโน้ตระบบตัวเลขกับระบบโน้ตไทย	47
15	แสดงตารางโน้ตที่สร้างด้วยโปรแกรม Microsoft Excel	48

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
1	แบบสรุปค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC) โครงการวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์.....	34
2	แสดงการเปรียบเทียบโน้ตระบบตัวเลขกับระบบอักษรไทย.....	46

สารบัญแผนภูมิ

แผนภูมิที่		หน้า
1	กรอบแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์.....	4

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของการสร้างสรรค์

มีคำกล่าวที่ว่า “ดนตรีเป็นภาษาสากลของโลก” ด้วยเหตุที่ว่า ไม่ว่าจะชนชาติภาษาหรือวัฒนธรรมใดต่างล้วนแต่ใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือในการสื่อสารแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึก การสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ นอกจากนี้ดนตรียังเป็นเครื่องมือที่สามารถใช้ในการอธิบายความเจริญงอกงามทางวัฒนธรรม ทั้งนี้เป็นที่รู้กันดีว่าศิลปะวิทยาการที่อารยชน หรือกลุ่มอารยธรรมเก่าแก่ของโลกเรื่อยมาจนถึงสังคมยุคใหม่ในปัจจุบันนั้น นับเอาดนตรีเป็นหนึ่งในศิลปะที่เป็นเครื่องแสดงความเป็นอารยะของสังคมนั้น ๆ ด้วย ซึ่งแน่นอนว่าดนตรีไทยเป็นแขนงหนึ่งในศิลปะของไทยที่ประกอบไปด้วยคุณค่า มีความวิจิตรบรรจงในการสร้างสรรค์ผลงานที่มีความไพเราะ มีประวัติศาสตร์ที่มาที่ยาวนาน เป็นเสมือนแหล่งรวบรวมภูมิปัญญาของบรรพชนโดยเฉพาะอย่างยิ่งครูอาจารย์ผู้รังสรรค์ทำนองเพลง รวมถึงกลวิธีการบรรเลง องค์ความรู้ทั้งด้านทฤษฎีและปฏิบัติ ถ่ายทอดจากครูสู่ศิษย์รุ่นสู่รุ่น ปากต่อปากเป็นวัฒนธรรมมุขปาฐะตกทอดเป็นมรดกทางวัฒนธรรมไทยที่สำคัญแขนงหนึ่งในปัจจุบัน ซึ่งมีความสำคัญโดยได้รับการดูแลอุปถัมภ์จากสถาบันพระมหากษัตริย์ หน่วยงานสำคัญของรัฐอาทิ กระทรวงวัฒนธรรม สถาบันการศึกษาต่าง ๆ ที่จัดหลักสูตรการเรียนการสอนด้านดุริยางค์ไทย ไปจนถึงหน่วยงานภาคเอกชนต่าง ๆ หลากหลายหน่วยงานที่ให้การสนับสนุน ด้วยความรู้สึกที่ต้องช่วยกันธำรงรักษาให้เป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญหนึ่งของชาติไทย

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เป็นหน่วยงานการศึกษาหนึ่งของรัฐ ภายใต้สังกัดกระทรวงวัฒนธรรมที่ทำหน้าที่หลักในการจัดการศึกษา รวบรวมองค์ความรู้ด้านดนตรีนาฏศิลป์และงานทัศนะศิลป์ที่สำคัญของชาติเพื่อการอนุรักษ์ สร้างสรรค์และเผยแพร่สู่สังคม ถือเป็นภารกิจหลักที่ดำรงไว้ซึ่งภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ ในด้านการจัดการศึกษาด้านดนตรีนั้นรับผิดชอบโดยคณะศิลปศึกษา และคณะศิลปนาฏดุริยางค์ ในการจัดการศึกษาด้านดนตรีไทยครอบคลุมทุกศาสตร์ในแต่ละเครื่องมือ โดยเฉพาะอย่างยิ่งคณะศิลปศึกษาซึ่งมีหน้าที่ในการผลิตบัณฑิตด้านการศึกษายิ่งต้องมีหน้าที่ในการรวบรวมศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการถ่ายทอดความรู้ดนตรีไทยทั้งด้านทฤษฎี และปฏิบัติเครื่องมือต่าง ๆ ให้มีความครอบคลุมลุ่มลึก เพื่อใช้ในการถ่ายทอดแก่นักศึกษาเพื่อนำไปใช้ในการประกอบวิชาชีพครูต่อไปในอนาคต

ในกลุ่มเครื่องดนตรีที่หลักสูตรด้านดุริยางคศิลป์ศึกษาได้เปิดการเรียนการสอนนั้น “ขิม” เป็นเครื่องดนตรีหนึ่งที่นักศึกษาแขนงวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษาจะต้องเรียน ซึ่งในอดีตนั้นขิมถูกจัด

อยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีนอกวัฒนธรรมดนตรีของไทย ด้วยเชื่อกันว่าขิมเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมดนตรีของจีน ขิมจึงเป็นเครื่องดนตรีที่มิใคร่จะมีบทบาทในวงดนตรีไทยเท่าใดนัก จนมาถึงปัจจุบันความเปิดกว้างในเรื่องขององค์ความรู้ด้านดนตรีไทยมีมากขึ้น เกิดความหลากหลายในการสร้างสรรค์ผลงานเพลง และการนำเครื่องดนตรีโดยเฉพาะขิมมาใช้ในการบรรเลงเพลงไทยที่มีความหลากหลายมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการผสมวงเครื่องสายตามรูปแบบที่โบราณจารย์ได้สร้างสรรค์ไว้ หรือการนำมาบรรเลงเดี่ยวในลักษณะการบรรเลงคนเดียว หรือการบรรเลงทางเดี่ยวอวดฝีมือ ทำให้ขิมกลายเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมในหมู่นักดนตรีรุ่นใหม่อย่างรวดเร็ว และกว้างขวาง สังเกตได้จากการที่สถาบันการศึกษาทั้งพื้นฐานและรวมถึงระดับอุดมศึกษา ได้เปิดหลักสูตรเครื่องมือเอกขิมเป็นเครื่องมือหนึ่งในหลักสูตรดนตรีไทยด้วย ซึ่งทางบรรเลงนั้นก็มีความหลากหลายแตกต่างกันไปตามแต่สายการสืบทอดโดยรูปแบบการบรรเลงนั้นก็ขึ้นอยู่กับครูผู้คิดประดิษฐ์ทางบรรเลงแต่ละท่านว่าจะสร้างสรรค์วิธีการดำเนินทำนองไปอย่างไร ซึ่งทางบรรเลงและครูผู้มีชื่อเสียงในด้านการบรรเลงขิมที่เป็นที่รู้จักมาจนปัจจุบันนี้ได้แก่ ครูมนตรี ตราโมท ครูจุฑามณี วรวิทย์สัตถญาณ ครูชยุดี วสสะนานนท์ และศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ เป็นต้น

ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ท่านเกิดที่จังหวัดสมุทรสงคราม ท่านเป็นอาจารย์และนักวิชาการด้านเศรษฐศาสตร์ที่มีชื่อเสียง ในบทบาทความเป็นนักดนตรีไทยนั้นท่านยังเป็นนักดนตรีไทยที่มีฝีมือในการบรรเลงขิมท่านหนึ่ง ศึกษาดนตรีไทยมาตั้งแต่ยังเยาว์วัย ท่านมีโอกาสได้ศึกษาดนตรีไทยจากครูผู้มีชื่อเสียงหลายท่าน และครั้งหนึ่งท่านยังได้มีโอกาสไปศึกษาดนตรีกับหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปะบรรเลง) ทำให้ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ ได้มีโอกาสในการเก็บสั่งสมองค์ความรู้และประสบการณ์ดนตรีไทยทั้งด้านทฤษฎี และด้านปฏิบัติในเครื่องมือหลากหลายจนถึงขั้นสามารถสามารถบรรเลงเพลงเดี่ยวสำคัญ ๆ ได้ในหลาย ๆ เครื่องมือที่เดียว โดยเฉพาะเครื่องดนตรีขิมนั้น ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ถือได้ว่าเป็นครูดนตรีท่านหนึ่งที่วางรากฐานการบรรเลงขิมอันเป็นสายทางบรรเลงหนึ่งที่เป็นที่นิยมมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งท่านได้วางแนวทางในการบรรเลงขิมในด้านการดำเนินทำนองในเพลงพื้นฐานจนถึงเพลงเดี่ยวอวดฝีมือ จึงนับว่าเป็นครูผู้มีประสบการณ์และแนวทางในการบรรเลงที่ชัดเจนท่านหนึ่งทีเดียว แม้ปัจจุบันท่านจะถึงแก่กรรมไปแล้วแต่ก็ยังพอมีลูกศิษย์ที่ยังสืบทอดทางบรรเลงของท่านอยู่หลายท่านไม่ว่าจะเป็นทายาทและลูกศิษย์ ของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ซึ่งได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากท่านเมื่อครั้งท่านยังมีชีวิตอยู่และปฏิบัติงานสอนอยู่ ณ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ในปีการศึกษา ๒๕๖๒ คณะศิลปศึกษาได้ปรับปรุงหลักสูตรการเรียนสอนขึ้นใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษานั้น ได้เปิดรับนักศึกษาเครื่องมือเอกขิม เพื่อให้ตอบสนองความต้องการของนักศึกษาที่มาจากโรงเรียนในสังกัดกรมสามัญศึกษา ต่อยอดองค์ความรู้ในเครื่องดนตรีดังกล่าวในระดับอุดมศึกษา ให้เป็นทางเลือกแก่นักศึกษาที่มีความต้องการศึกษาใน

เครื่องมือเอกขิมในระดับอุดมศึกษาอีกทางเลือกหนึ่ง ซึ่งก่อนหน้านี้มีสถานศึกษาในระดับเดียวกันได้เปิดหลักสูตรการสอนเครื่องมือเอกขิมไว้ในหลักสูตรการเรียนการสอนด้านดนตรีคีตศิลป์ไทยด้วย ทั้งนี้แต่เดิมการเรียนการสอนเครื่องดนตรีขิมในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์นั้น ได้ถูกบรรจุเป็นรายวิชาที่นักศึกษาด้านดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษาจะต้องได้รับการศึกษาเป็นพื้นฐานอยู่แล้วทุกคน เพื่อเป็นการรวบรวมองค์ความรู้เป็นทางเลือกให้นักศึกษาในการศึกษาวิธีการดำเนินทำนองขิมของครูที่มีความรู้ความสามารถเฉพาะผู้วิจัยมีความคิดว่าควรจะมีการรวบรวมองค์ความรู้ในการดำเนินทำนองของครูแต่ละท่านไว้โดยเริ่มจาก ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ซึ่งแม้ท่านไม่ใช่ครูที่เคยปฏิบัติงานหรือเคยสอนอยู่ในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ แต่องค์ความรู้ในการบรรเลงขิมของท่านก็ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง ควรที่จะได้ศึกษารวบรวมไว้โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสร้างสรรค์ทำนองการบรรเลงขิมของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ เพื่อให้นักศึกษาได้มีแหล่งในการค้นคว้าเพิ่มเติมอันจะเป็นประโยชน์ในการนำไปแตกความคิดเพื่อสามารถใช้ในการเรียนการสอน หรือการประกอบอาชีพได้ในอนาคต

จากเหตุผลดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยได้มีความสนใจที่จะศึกษารวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ สำหรับนำองค์ความรู้มาใช้เป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ทำนองการบรรเลงขิม โดยมีรูปแบบและเอกลักษณ์ของการบรรเลงเฉพาะเครื่องมือขิม อันจะเป็นประโยชน์ในการเป็นแหล่งข้อมูลอ้างอิงสำหรับใช้ในการศึกษาทั้งด้านทฤษฎีและการปฏิบัติที่เกี่ยวข้องเครื่องดนตรีขิม สำหรับนักศึกษาด้านดนตรีคีตศิลป์ไทย ที่ศึกษาทั้งในรายวิชาเอกและวิธีบังคับดังกล่าว ในการสร้างสรรค์ทางบรรเลง ทั้งยังพัฒนาศักยภาพของตน รวมถึงสร้างความก้าวหน้าทางวิชาชีพ สร้างความเข้มแข็งคณะศิลปศึกษา และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ในฐานะเป็นแหล่งรวบรวมองค์ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมเพื่อการศึกษาต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์

1 เพื่อศึกษาองค์ความรู้การดำเนินทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

2 เพื่อสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

1.3 คำถามในการสร้างสรรค์

การดำเนินทำนองขิมของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ มีลักษณะอย่างไร

1.4 นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ หมายถึง การสร้างสิ่งใหม่ๆให้เกิดขึ้นอย่างมีคุณค่า และมีระบบขั้นตอน โดยการสร้างสรรค์ ต้องมีความแตกต่างออกจากของเดิมที่มีอยู่

การดำเนินทำนองขิม หมายถึงรูปแบบทำนองที่ได้รับการกลั่นกรองขึ้นเพื่อให้เหมาะกับการบรรเลงเฉพาะเครื่องมือขิม

1.5 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ผู้วิจัยได้คำนึงถึงกรอบแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์สำคัญ ๆ เช่นทำนองหลัก กลวิธีในการบรรเลง วิธีการสร้างสรรค์ทำนองของขิม ดังแสดงผังกรอบแนวความคิดต่อไปนี้

แผนภูมิที่ 1 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์
ที่มา นายศรายุทธ หอมเย็น ผู้วิจัย

1.6 ขอบเขตการวิจัย

ผู้วิจัยกำหนดเพลงที่ใช้ในการวิจัยได้แก่เพลงไทยสำเนียงจีน ประกอบด้วยเพลงจีนเก็บบุปผาสองชั้น เพลงจีนรำพัดสองชั้น เพลงจีนขิมเล็กสองชั้น และเพลงจีนฮ่อแฮสองชั้น

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผลของการวิจัยเป็นข้อมูลในการศึกษารูปแบบการดำเนินทำนองขิมในบทเพลงต่าง ๆ ได้อย่างกว้างขวาง

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่มีความเกี่ยวข้องกับเรื่องที่วิจัย เพื่อเป็นแนวทางในการดำเนินการศึกษาวิจัย โดยแบ่งเป็นหัวข้อดังนี้

1. ความหมายของการสร้างสรรค์
2. การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีไทย
3. ประวัติความเป็นมาของขิม บทบาทหน้าที่ของขิม
4. ส่วนประกอบของขิม
5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 ความหมายของคำว่าสร้างสรรค์

Guilford (1956 : 128) ได้ศึกษาเรื่องความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งกล่าวไว้ว่า ความคิดสร้างสรรค์ประกอบด้วยลักษณะ ดังต่อไปนี้

1. ความคล่องแคล่วในการคิด คือ ความสามารถของบุคคลในการหาคำตอบได้อย่างคล่องแคล่ว รวดเร็ว และมีคำตอบในปริมาณที่มากในเวลาจำกัด
2. ความคิดยืดหยุ่นในการคิด คือ ความสามารถของบุคคลในการคิดหาคำตอบได้หลายประเภทและหลายทิศทาง
3. ความคิดริเริ่ม คือ ความสามารถของบุคคลในการคิดหาสิ่งแปลกใหม่และเป็นคำตอบที่ไม่ซ้ำกับผู้อื่น
4. ความคิดละเอียดลออ คือ ความสามารถในการกำหนดรายละเอียดของความคิดเพื่อบ่งบอกถึงวิธีสร้างและการนำไปใช้

หลักความคิดสร้างสรรค์ของกิลฟอร์ด มุ่งไปที่ความสามารถของบุคคลที่จะคิดได้ รวดเร็ว กว้างขวาง และมีความคิดริเริ่ม ถ้ามีส่งเร้ามากระตุ้นให้เกิดความคิดนั้นๆ สิ่งเร้าที่จะมากระตุ้นให้เกิดความคิด มีอยู่ 4 ชนิด

1. รูปภาพ
2. สัญลักษณ์
3. ภาษา
4. พฤติกรรม

กิลฟอร์ด กล่าวโดยสรุปว่าความคิดสร้างสรรค์เป็นความสามารถด้านสมองที่จะคิดได้หลายแนวทางหรือคิดได้หลายคำตอบ เรียกว่า การคิดแบบอเนกนัย

Torrance (1962 : 16) กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นความสามารถของบุคคลในการคิดสร้างสรรค์ผลิตผล หรือสิ่งแปลกๆ ใหม่ๆ ที่ไม่รู้จักมาก่อน ซึ่งสิ่งต่างๆ เหล่านี้อาจจะเกิดจากการรวมความรู้ต่างๆ ที่ได้รับจากประสบการณ์แล้วเชื่อมโยงกับสถานการณ์ใหม่ๆ สิ่งที่เกิดขึ้นแต่ไม่จำเป็นสิ่งสมบูรณ์อย่างแท้จริง ซึ่งอาจออกมาในรูปของผลผลิตทางศิลปะ วรรณคดี วิทยาศาสตร์

Wallach and Kogan (1965 : 13-20) ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ว่า หมายถึงความคิดโยงสัมพันธ์ (Association) คนที่มีความคิดสร้างสรรค์ คือ คนที่สามารถจะคิดอะไรได้อย่างสัมพันธ์เป็นลูกโซ่

อารี พันธ์มณี (2537 : 25) ได้กล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์ว่า เป็นกระบวนการทางสมองที่คิดในลักษณะอเนกนัย อันนำไปสู่การคิดพบสิ่งแปลกใหม่ด้วยการคิดดัดแปลง ปรุงแต่งจากความคิดเดิมผสมผสานกันให้เกิดสิ่งใหม่ ซึ่งรวมทั้งการประดิษฐ์คิดค้นพบสิ่งต่างๆ ตลอดจนวิธีการคิด ทฤษฎี หลักการได้สำเร็จ ความคิดสร้างสรรค์จะเกิดขึ้นได้มิใช่เพียงแต่คิดในสิ่งที่เป็นไปได้ หรือสิ่งที่เป็นเหตุผลเพียงอย่างเดียวเท่านั้น หากแต่คิดจินตนาการก็เป็นสิ่งสำคัญยิ่งที่จะก่อให้เกิดความแปลกใหม่ แต่ต้องควบคู่กันไปกับ ความพยายามที่จะสร้างความคิดฝันหรือจินตนาการให้เป็นไปได้หรือเรียกว่าเป็นจินตนาการประยุกต์นั้นเอง จึงจะทำให้เกิดผลงาน

สมศักดิ์ ภู่วิภาดาวรรธณ์ (2537 : 56) ได้ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ไว้ 2 ลักษณะดังต่อไปนี้

1. ความคิดสร้างสรรค์เป็นเรื่องที่สลับซับซ้อน ยากแก่การให้คำจำกัดความที่แน่นอนตายตัว
2. ถ้าพิจารณาความคิดสร้างสรรค์ในเชิงผลงาน ผลงานนั้นต้องแปลกใหม่และมีคุณค่า กล่าวคือใช้ได้โดยมีคนยอมรับ ถ้าพิจารณาความคิดสร้างสรรค์ในเชิงกระบวนการคือการเชื่อมโยงสัมพันธ์สิ่งของหรือความคิดที่มีความแตกต่างกันมากเข้าด้วยกัน ถ้าพิจารณาความคิดสร้างสรรค์เชิงบุคคล บุคคลนั้นต้องเป็นคนที่มีความแปลก เป็นตัวของตัวเอง เป็นผู้ที่มีความคิดคล่องมีความยืดหยุ่น และสามารถให้รายละเอียดในความคิดนั้นๆ ได้

สรุปได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์ คือ ความสามารถทางสมองของบุคคลที่จะคิดได้หลายทิศหลายทาง หรือคิดได้หลายคำตอบ และความสามารถในการมองเห็นความสัมพันธ์ของสิ่งต่างๆโดยมีสิ่งเร้าเป็นตัวกระตุ้นทำให้เกิดความคิดใหม่ต่อเนื่องกันไป และความคิดสร้างสรรค์นี้อาจเป็นความคิดใหม่ผสมผสานกับประสบการณ์ก็ได้

อุทัย ศาสตรา (2561 : 557) การสร้างสรรค์ดนตรีไทยเป็นความสามารถของบุคคลที่อยู่บนฐานของการคิดสร้างสรรค์ โดยมีสาระดนตรีเป็นเนื้อหาของการสร้างสรรค์ ดังนั้น มโนทัศน์เบื้องต้นอัน

เป็นฐานสำคัญของการสร้างสรรค์ดนตรีไทย คือ การคิดสร้างสรรค์ซึ่งเป็นความสามารถที่พัฒนาได้ในทุกระดับอายุ และทุกสาขาอาชีพ ด้วยการจัดประสบการณ์ที่เหมาะสม โดยสามารถอธิบายความหมายของการคิดสร้างสรรค์ได้ 3 มิติ ได้แก่ มิติด้านบุคคล มิติด้านกระบวนการ และมิติด้านผลผลิต (Kratus, 1991) ซึ่งมีรายละเอียดโดยสรุปดังนี้

มิติด้านบุคคลการสร้างสรรค์ เป็นความสามารถทางสมองที่คิดได้กว้างไกลหลายแง่มุม การคิดนอกกรอบความคิดเดิม เป็นความคิดจินตนาการประยุกต์ที่นำไปสู่การคิดประดิษฐ์สิ่งแปลกใหม่ รวมถึงคิดหาวิธีการแก้ปัญหาได้สำเร็จด้วย ซึ่งประกอบด้วย ความคิด-ริเริ่ม (Originality) คือ ความคิดที่มีลักษณะแปลกใหม่ แตกต่างจากความคิดเดิม ความคิดคล่องแคล่ว (Fluency) คือ การคิดหาคำตอบได้อย่างรวดเร็ว และมีคำตอบในปริมาณมากในเวลาจำกัด ความคิดยืดหยุ่น (Flexibility) คือ การคิดหาคำตอบได้หลายประเภทและหลายทิศทาง และความคิดละเอียดลออ (Elaboration) คือ ความคิดเกี่ยวกับรายละเอียดเพื่อตกแต่งหรือขยายความคิดหลักให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น (Guilford, 1967)

มิติด้านกระบวนการ การสร้างสรรค์ เป็นกระบวนการทางปัญญาความคิด หรือกระบวนการแก้ปัญหา ซึ่งรวมถึงกระบวนการค้นพบปัญหา หรือความรู้สึกที่ไวต่อปัญหาการก่อเกิดความคิดอันเป็นการรวบรวมประสบการณ์ การคิดจินตนาการ การปรับความคิดต่าง ๆ โดยการตั้งสมมติฐาน การวิเคราะห์ข้อมูล และการประเมินวิธีการในการแก้ปัญหาโดยสร้างผลสรุปที่เป็นวิธีการใหม่ ๆ ความคิดใหม่ ๆ หรือผลผลิตใหม่ ๆ รวมถึงการประเมินด้วยมิติด้านผลผลิตการสร้างสรรค์ เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นได้จากผลผลิต ผลลัพธ์ หรือผลการตอบสนองที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นการสร้างสรรค์ซึ่งตัดสินโดยผู้เชี่ยวชาญในสาขานั้น ๆโดยมีเกณฑ์ในการตัดสินที่สำคัญ 2 ประการ ได้แก่ ความใหม่ (Novel) และคุณค่าด้านประโยชน์การใช้งาน (Useful) สาระดนตรีไทยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ ผู้เขียนได้ศึกษาเทียบเคียงกับแนวคิดการสร้างสรรค์ดนตรีของตะวันตก ซึ่งนักวิชาการทางดนตรีศึกษากล่าวว่า การอิมโพรไวเซชัน (Improvisation) และการประพันธ์เพลง (Composition) เป็นสาระหรือกิจกรรมที่มีความสำคัญของการสร้างสรรค์ทางดนตรีและเป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรดนตรีเพื่อความเข้าใจ(Campbell & Scott-Kassner, 2002; Music Educators National Conference, 1994) รวมถึงการประเมินผลระดับชาติเกี่ยวกับความก้าวหน้าทางการศึกษาในด้านศิลปะของอเมริกาได้ระบุถึงการประเมินการสร้างสรรค์ดนตรีที่มุ่งเน้นการประเมินผลการเรียนรู้ 2 ประการ ได้แก่ การอิมโพร์ไวเซชัน (Improvisation) และการประพันธ์เพลง (Composition) (Vameman, Shuler, & Sanckne, 1998) นอกจากนี้ การศึกษาวิจัยเกี่ยวกับการเรียนการสอนที่ส่งเสริมความสามารถในการสร้างสรรค์ดนตรีของต่างประเทศ นักวิจัยทางดนตรีศึกษาหลายท่านใช้สาระเกี่ยวกับการอิมโพรไวเซชันและการ

ประพันธ์เพลงในการศึกษาเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ในกิจกรรมการเรียนการสอนดนตรี (Collins, 2005; Fratia,2002; Dunbar-Hall, 1999; Wiggin, 1999; Addison, 1988; Nolan, 1995)

2.2 เอกสารที่เกี่ยวข้อง

2.2.1 การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีไทย

ในการดำเนินการวิจัยนี้ ผู้วิจัยมุ่งศึกษากระบวนการในการแปรทำนองเครื่องดนตรี ได้แก่ขิม โดยอาศัยองค์ความรู้และแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ซึ่งได้ถ่ายทอดไว้แก่ลูกศิษย์ของท่านโดยมีคุณลักษณะที่ต้องพิจารณาคือ จะต้องดำเนินทำนองซึ่งแสดงถึงลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรีนั้น ๆ มีความเหมาะสมกลมกลืนไปกับทำนองหลัก ถูกต้องตามหลักดุริยางค์ศาสตร์ในเรื่องของความสัมพันธ์ของสำนวนเพลง ซึ่งก่อนที่จะดำเนินการในการสร้างสรรค์ทำนองขิมตามวัตถุประสงค์นั้น ผู้วิจัยขอนำเสนอสิ่งที่จะต้องทำความเข้าใจเพื่อเป็นแนวทางในการดำเนินการวิจัยต่อไปดังนี้

1. ความหมายของการแปรทำนอง

เกียรติศักดิ์ และคณะ ได้นิยามความหมายของคำว่า “แปรทำนอง” โดยการตีความหมายจากคำสองคำได้แก่ “แปร” และ “ทำนอง” จากความหมายจากพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2542) โดยเขาได้ให้ความหมายไว้ว่า การแปรทำนองหมายถึง การเปลี่ยนกลายไปจากสภาวะของทำนองดนตรีเดิม โดยการเปลี่ยนกลายดังกล่าวนั้น เป็นการเปลี่ยนไปตามวิถีแห่งการดำเนินทำนองเฉพาะของแต่ละเครื่องดนตรีอันมีเอกลักษณ์ที่แตกต่างไปในแต่ละเครื่อง ทั้งนี้การเปลี่ยนวิถีแห่งการดำเนินทำนองดังกล่าวนั้นเปลี่ยนมาจากทำนองหลัก หรือทำนองฆ้องวงใหญ่เป็นสำคัญ และต้องมีความถูกต้องตามหลักวิชาทางด้านดุริยางคศาสตร์ไทยที่โบราณจารย์ได้วางไว้ซึ่งอาจสามารถสรุปเป็นประเด็น แสดงได้เป็นขั้นตอนดังนี้

- ต้องแปรทำนอง หรือดำเนินทำนองจากทำนองฆ้องวงใหญ่
- ในการแปร หรือดำเนินทำนองในข้อแรกนั้น ต้องดำเนินทำนองไปตามวิถีแห่งการดำเนินทำนองเฉพาะตัวของเครื่องดนตรีนั้น ๆ
- ในการแปรทำนองดังกล่าวต้องไม่ขัดกับหลักการทางดุริยางคศาสตร์ไทย ที่โบราณจารย์ได้วางไว้เป็นต้นว่า ต้องมีความกลมกลืนกับทำนองหลัก ไม่ให้มีสำนวนฟาด เป็นต้น

อุทิศ นาคสวัสดิ์ กล่าวว่า การประดิษฐ์ทางหรือแปรทางนั้น เกิดจากการแปลลูกฆ้อง (Basic Melody) ออกเป็นทางเครื่องดนตรีต่างๆ เช่นระนาดเอก ระนาดทุ้ม ขิม ซึ่งในการแปลทางนั้นจะต้องแปลให้เข้ากับหน้าที่ของเครื่องดนตรีเช่น ถ้าแปลเป็นทางระนาดทุ้มต้องแปลออกมาให้ฟังแล้วตลก สนุกสนานมีล้ำ หน่วงขัด ล้อ หรือแซงได้ ซึ่งการแปลทางนี้จะแปลเป็นกี่ทางก็ได้ แต่ต้องให้ลูกตกตรงกันที่ตัวสุดท้ายของห้องที่ 4 และ 8 เสมอ ดังนั้นการแปลทางจากลูกฆ้องจึงทำให้ฟังเพลงอย่างไรก็ฟังออกเป็นเพลงเดิม เพราะแปลทางจากลูกฆ้อง และมีกฎการแปทางไว้อยู่ว่าห้ามเปลี่ยนคู่ประสานของลูกฆ้องเด็ดขาด เพราะจะทำให้ผิดมือฆ้องไปแต่มีลูกฆ้องประเภทที่ไม่ควรแปลทางคือ ลูกฆ้องทางบังคับ

2. แนวทางในการแปรทำนองเพลงไทย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.บุษกร สำโรงทอง ได้อธิบายถึงหลักและแนวคิดในการแปรทำนองไว้ในหนังสือเรื่อง การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองประเภทเครื่องตี ซึ่งมีหลักอยู่ 7 ประการดังนี้ (บุษกร สำโรงทอง, 2539 : 16-20)

1 ต้องรักษาเสียงตกในทำนองหลักไว้ การประดิษฐ์ทำนองสำหรับเครื่องดนตรีต่าง ๆ เป็นที่ทราบกันดีว่าจะยึดเอาทำนองหลักเป็นหลักในการคิด ด้วยทำนองหลักนั้นมีเสียงของทำนองอันเป็นโครงสร้างสำคัญที่สุด ซึ่งผู้บรรเลงแต่ละเครื่องมือต้องบรรเลงร่วมกันตามกรอบของท่วงทำนองที่เรียกว่าเสียงตก หรือ ลูกตก

2 ต้องดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก ในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีต่าง ๆ นั้น ประการสำคัญที่สุดประการหนึ่งก็คือ ต้องสร้างความกลมกลืนให้เกิดระหว่างทำนองที่ตกแต่งแล้วกับทำนองหลัก และระหว่างทำนองที่ตกแต่งแล้วของเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่นในวง

3 ต้องดำเนินทำนองให้มีสัมผัส ทำนองเพลงของไทยนั้นก็เปรียบได้กับบทร้อยกรอง ในภาษาไทย ซึ่งบทร้อยกรองที่ดีต้องมีความสละสลวยในการเรียบเรียงถ้อยคำ และต้องมีสัมผัสนอกสัมผัสในสร้างความไพเราะให้เกิดขึ้นในบทกวี การสร้างความน่าฟังให้กับท่วงทำนองเพลงนั้นจำเป็นต้องใช้ความพิถีพิถันในการเลือกสรรท่วงทำนองให้ความสัมผัสพ้องกัน จึงจะสามารถสื่อความหมายของบทร้อยกรองในทำนองเพลงนั้นได้อย่างสมบูรณ์ การสัมผัสกันของท่วงทำนองสามารถสร้างขึ้นให้มีได้ ทั้งการสัมผัสในประโยค และสัมผัสนอกประโยค

4 ต้องดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับเพลง ลักษณะของเพลงไทยนั้นมีหลายประเภท เช่นเพลงทางพื้น เพลงทางกรอ เพลงหน้าพาทย์เป็นต้น ดังนั้นการดำเนินทำนองสำหรับเครื่องดนตรีจึงต้องคำนึงถึงลักษณะของเพลงต่าง ๆ และต้องมีความเข้าใจโดยถ่องแท้ เพราะเพลงแต่

ละประเภทนั้น มีลักษณะของทำนองหลักที่แตกต่างกันไป ผู้ฝึกปฏิบัติจึงมีความจำเป็นต้องเรียนรู้วิธีการดำเนินทำนองให้สอดคล้องกับบทเพลงต่าง ๆ

5 หลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองซ้ำ ๆ กัน ข้อสำคัญที่ต้องคำนึงถึงในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีนั้น ๆ คือ การดำเนินทำนองซ้ำ ๆ กัน ทั้งนี้ไม่ว่าทำนองหลักจะบรรเลงซ้ำไปซ้ำมาในประโยคใดประโยคหนึ่งหลายครั้ง การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ต้องพยายามคิดหาหนทางในการบรรเลงให้หลีกเลี่ยงการซ้ำไปซ้ำมาเช่นทำนองหลัก ทั้งนี้ต้องอาศัยความชำนาญในการปฏิบัติและประสบการณ์ที่สั่งสมมามากพอสมควร

6 ต้องมีท่วงทีในการดำเนินทำนอง ท่วงทีในที่นี้หมายถึง ท่วงทีของทำนองเพลงในการขึ้นต้นและลงท้าย การดำเนินทำนองเพลงในช่วงดังกล่าว ต้องมีการเรียบเรียงให้เหมาะสม ต้องมีท่วงทีน่าฟัง มิใช่บรรเลงเป็นทำนองเก็บตามทำนองของเครื่องดนตรีนั้น ๆ เท่านั้น

7 เลือกดำเนินทำนองให้เหมาะสมแก่กำลังของตน กล่าวคือผู้บรรเลงพึงต้องรู้ถึงแนว และกำลังในการบรรเลงว่าจะสามารถบรรเลงไปด้วยความเร่ง และคุณภาพเสียงที่มีความเหมาะสมไปได้โดยตลอดหรือไม่ ทั้งนี้หากผู้บรรเลงไม่ประเมินตนเองในเรื่องนี้ก็อาจจะทำให้การบรรเลงนั้นเป็นไปด้วยความไม่เรียบร้อย หรือไพเราะได้ ซึ่งอาจจะมีความหมายเดียวกันกับการบรรเลง “ตาย” นั่นเอง

สำเนียงภาษาก็เป็นส่วนหนึ่งที่ควรคำนึงถึงในการดำเนินทำนองซึ่ง สงัด ภูเขาทอง (2532) อธิบายไว้ว่าการประดิษฐ์ทางเพลงนั้นผู้ประพันธ์ต้องคำนึงถึงการเลียนทำนองเพลงต่างภาษาด้วย ถือว่าเป็นสิ่งสำคัญอย่างหนึ่งจนกลายเป็นเครื่องมือวัดความสามารถขั้นสูง เพราะผู้ที่จะเลียนสำเนียงภาษาได้ดี ต้องเข้าใจคุณสมบัติของสำเนียงภาษานั้นเป็นอย่างดี ในลักษณะคำพูดและทำนองเพลง รวมทั้งองค์ประกอบอื่น ๆ ที่มีอยู่ในภาษา จึงถือว่าเป็นศิลปะขั้นสูง ซึ่งสำเนียงภาษาที่นิยมเล่นในปัจจุบันได้แก่ จีน เขมร ลาว มอญ ฝรั่ง แขก พม่า เงี้ยว และญวณ

ในการดำเนินทำนองของขิมให้มีความไพเราะเหมาะสม กลมกลืนนั้น อรวรรณ บรรจงศิลป์ และคณะ (2546) กล่าวว่าการจะประดิษฐ์ทำนองขิมให้ได้เหมาะสมนั้นต้องทำความเข้าใจโครงสร้างของเพลงไทย เพื่อให้ประดิษฐ์ทางได้เหมาะสมกับเพลงและถูกต้องตามหลักปฏิบัติ ระเบียบวิธีแบบแผนการบรรเลงเครื่องดนตรีนั้น ๆ ซึ่งโครงสร้างเพลงไทยมีองค์ประกอบที่สำคัญได้แก่ บันไดเสียง จังหวะ ทำนอง การประสานเสียง รูปแบบและอารมณ์เพลง

ขั้นตอนการแต่งทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยเพลงเดิมมีทั้งหมด 3 ขั้นตอน (อรวรรณ บรรจงศิลป์ และคณะ, 2546) ได้แก่ 1) นำเพลงที่ต้องการแปรทางมาเป็นแนวทางแต่ง 2) สังเกตเสียงลูกตกคือโน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 4 และ8 3) นำเสียงลูกตกจากเพลงเดิมมาใส่ใหม่ให้ตรงกับห้องเดิมเพื่อ

เตรียมบรรจุโน้ตตามความต้องการของผู้แต่งเพลง 4) ผู้แต่งคิดทำนองใหม่และบรรจุโน้ตให้ครบห้องตามที่ต้องการ โดยต้องให้เสียงของลูกตกแต่ละเสียงเป็นเสียงเดียวกันกับเสียงของลูกตกในทำนองเดิม ทั้งนี้จะต้องประดิษฐ์ทำนองใหม่ในแต่ละวรรคให้ไพเราะและแปลกไปกว่าทำนองเดิม

มนตรี ตราโมท (2540 : 88-90) ยังได้กล่าวถึงวิธีการในการสอนดนตรีไว้ว่า ครูจะต้องสอนให้แก่ศิษย์ไปตามลำดับขั้น ดังนี้

1. นั่งให้ถูกแบบแผนแห่งการใช้เครื่องดนตรีนั้น ๆ
2. จับเครื่องดนตรีให้ถูกลักษณะ
3. เริ่มกระทำให้เป็นเสียง โดยยังไม่ต้องเป็นเพลง แล้วจึงไล่เรียงเสียงและข้ามเสียง
4. ต่อเพลงที่สั้น ๆ และง่าย ๆ ไปก่อนแล้วจึงค่อย ๆ เลื่อนการต่อเพลงให้ยากขึ้นหรือซับซ้อนขึ้นตามลำดับ
5. บอกให้รู้จังหวะ ครั้งแรกบอกให้รู้จังหวะทั่วไป คือการเคาะไปโดยสม่ำเสมอ แล้วรวมให้เป็นจังหวะฉิ่ง คือ ฉิ่งและฉับ แล้วจึงรวมให้รู้ว่าเท่าใดฉับเป็น 1 จังหวะหน้าทับขึ้นตรงไหน หมดตรงไหนอีกครั้งหนึ่ง
6. บอกให้ทราบว่านจังหวะอย่างไรใช้แทนกันได้บ้าง เปรียบเทียบให้เห็นว่าเท่ากันอย่างไร ควรใช้เม็ดพรายอย่างไร ตรงไหนเป็นต้น

สงัด ภูเขาทอง (2545 : 202) ก็ได้กล่าวถึงการจัดการเรียนการสอนดนตรีไทยในเรื่องของครูที่สอนดนตรีภาคปฏิบัติ ดังนี้

1. จะต้องสอนให้ผู้เรียนนั่งให้ถูกแบบแผนแห่งการใช้เครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ ว่าควรจะนั่งสมาธิหรือนั่งพับเพียบ แต่จะนั่งอย่างไรก็ตามจะต้องให้มีท่าทางอกผายไหล่ผึ่ง
2. สอนให้จับเครื่องดนตรีให้ถูกลักษณะ เช่นจะเข้ จะต้องพันไม้ดีดอย่างไร วางนิ้วและมืออย่างไร หรือหัดฆ้องจะจับไม้ตีอย่างไร ถ้าเรียนซอควรจะจับคันชักอย่างไร วางนิ้วตรงไหน
3. เริ่มสอนให้กระทำสิ่งเหล่านี้ให้เป็นเสียง โดยยังไม่ต้องเป็นเพลง เช่นจะเข้ โดยสอนให้ใช้สายเปล่าทั้งสามสาย หรือสีซอสายเปล่าโดยยังไม่ต้องลงนิ้ว ต่อไปจึงให้ไล่เสียงเรียงกัน และข้ามขั้นเป็นระยะ ๆ ตั้งแต่ง่ายไปให้หายาก ส่วนการฝึกหัดปี่พาทย์ตามแบบแผนโบราณมาจะต้องฝึกหัดฆ้องวงก่อน โดยครูจะจับมือให้ตีเพลงสาธุการ และต่อเพลง โหมโรงเย็นต่อไปในจำพวกเครื่องดีด สี ควร ควรจะได้ฝึกโสตประสาทให้รู้จักการเทียบเสียงเฉพาะเครื่องดนตรีของตนเสียก่อน ขั้นต่อไปจึงค่อยต่อเพลงสั้น ๆ

ง่าย ๆ ไปก่อนเช่น ต้นเพลงฉิ่ง จระเข้หางยาว เป็นต้น แล้วจึงค่อยเลื่อนการต่อเพลงให้ยากขึ้น ตามลำดับความสามารถของนักเรียน ในขั้นนี้ควรให้เรียนรู้จักจังหวะไปด้วย เช่น จังหวะฉิ่งและฉับ ว่าจะตรงกับทำนองเพลงตรงไหน

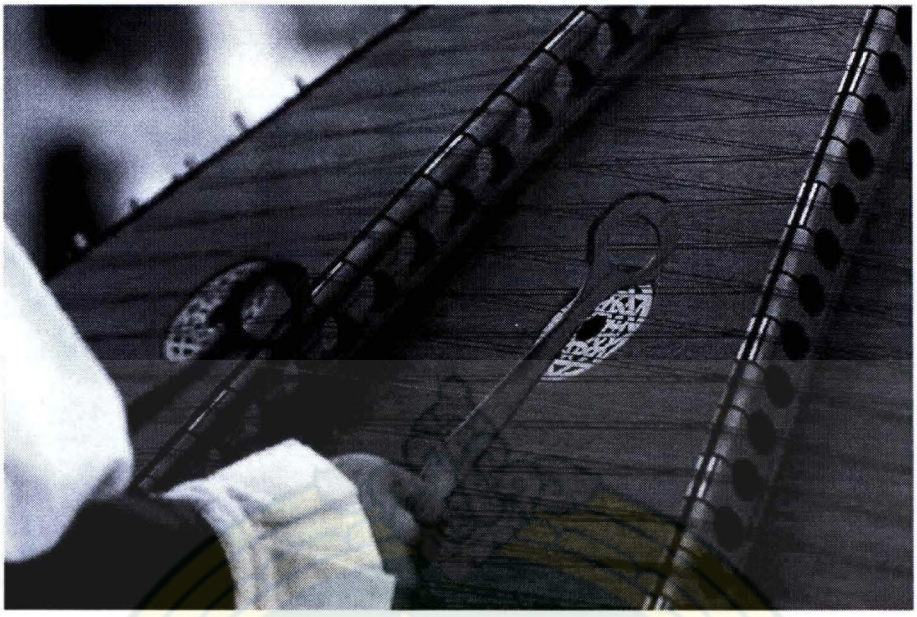
4. ถ้าผู้เรียนคนใดมีทีท่าว่าจะเรียนเครื่องดนตรีชนิดใดต่อไปได้ดีก็จงเปลี่ยนเครื่องดนตรีให้แก่ผู้นั้น เช่น ผู้เรียนปี่พาทย์เมื่อฝึกหัดตีฆ้องอยู่พอสมควรแล้ว มีทีท่าว่าจะเป็นคนระนาดเอกได้ก็เริ่มฝึกหัดระนาดเอกให้ หรือจะเป่าปี่ได้ดี ตีระนาดทุ้มได้ ก็เปลี่ยนเครื่องดนตรีไปให้ตามที่ครูสังเกตเห็นว่าผู้นั้นจะก้าวหน้าไปได้ต่อไป

5. สอนให้รู้ว่าทำนองอย่างไรใช้แทนกันได้บ้าง ลองเปรียบเทียบให้เห็นว่า ทำนองอย่างนี้ทำนองอย่างโน้น โดยใช้เม็ดพรายที่ให้ผิดแปลกออกไป แล้วมีความยากเท่ากันหรือตรงกันอย่างไร ให้นักเรียนทราบอย่างชัดเจน ขั้นต่อไปก็แล้วแต่ฝีมือ เชาว์และความรู้ของนักเรียนว่าจะสมควรอย่างไร ถ้ามีความสามารถที่พอจะต่อแพลงเดี่ยวได้ โดยปฏิบัติในการพลิกแพลงต่าง ๆ ตามวิชาการของดนตรีนั้น ตามวิชาการของเครื่องดนตรีนั้น ๆ ครูก็ควรจะสอนให้เพื่อเป็นกำลังใจของนักเรียน

จะเห็นได้ว่าการบรรเลงดนตรีไทยนั้นมีองค์ประกอบมากมายหลายประการที่นักดนตรีไทยหรือผู้ศึกษาดนตรีไทยจะต้องศึกษาให้เข้าใจ ไม่ว่าจะเป็นด้านทฤษฎีทางดนตรีไทยอันเริ่มจากการรู้จักในเรื่องของเสียง การทำความรู้จักกับทำนองหลัก หลักการแปรทำนอง ในส่วนการปฏิบัติตั้งแต่ท่าทางในการนั่งปฏิบัติเครื่องดนตรี การจับไม้ตีของเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ การทำความคุ้นเคยกับเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ การเรียนรู้เรื่องของจังหวะในรูปแบบต่าง ๆ เป็นต้น ซึ่งหลักการและแนวทางเป็นเครื่องมือในการพัฒนาศักยภาพของนักดนตรีในการบรรเลงดนตรีให้มีความไพเราะและถูกต้องตามหลักทางวิชาการดนตรีไทย

2.2.2 ประวัติความเป็นมาของขิม

กว่าจะเป็นขิมที่ได้เห็นรูปร่างในปัจจุบันนั้นได้ผ่านเส้นทาง ระยะเวลา อารยะธรรมต่าง ๆ จนมาสู่ประเทศไทยและได้เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้กับวงดนตรีไทยในปัจจุบัน ขิมจึงเป็นเครื่องดนตรีที่มีประวัติและพัฒนาการมาเป็นระยะเวลาที่ยาวนาน โดยต้นกำเนิดนั้นอยู่ในกลุ่มอารยะธรรมทางตะวันออกกลางแถบเปอร์เซีย ซึ่งถูกจัดให้อยู่ในเครื่องดนตรีประเภท Dulcimer โดยเครื่องดนตรีดังกล่าวนั้นมีอยู่ประเภทหนึ่งซึ่งเรียกว่า Hammer Dulcimer (เครื่องขึ้นสายใช้ไม้ตีที่มีหัวเป็นรูปค้อน) ซึ่งเครื่องดนตรีดังกล่าวถูกจัดอยู่ในตระกูลเครื่องสาย (String) และได้แพร่กระจายไปตามส่วนต่าง ๆ ของโลกไม่ว่าจะเป็นเอเชีย หรือยุโรป โดยเมื่อไปทางยุโรปก็ได้พัฒนาไปเป็น เปียโน (Piano) ในที่สุด



ภาพที่ 1 Hammer Dulcimer

ที่มา : www.celticmusicinstruments.com

ในส่วนการแพร่กระจายมาทางเอเชียนั้น ส่วนใหญ่ด้วยการเดินทางเคลื่อนย้ายมาตามเส้นทางการค้าที่รู้จักกันดีในนามเส้นทางสายไหม (Silk Road) ซึ่งเป็นเส้นทางการค้าโบราณระหว่างเอเชียกลางมาทางด้านเอเชียตะวันออก ทั้งทางน้ำและทางบก โดยเฉพาะเส้นทางทางบกนั้นนอกจากการและเปลี่ยนค้าขายแล้วยังปรากฏภาพของการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมโดยเฉพาะดนตรีอย่างชัดเจน ซึ่งเครื่องดนตรีที่ถูกนำมาด้วยนี้ได้ถูกพัฒนาแตกออกเป็นรูปแบบต่าง ๆ เดินทางแพร่กระจายมาไม่ว่าจะเป็นเอเชียกลาง ผ่านอินเดียมาถึงจีนแผ่นดินใหญ่ มีผู้กล่าวว่าของที่เป็นมรดกวัฒนธรรมจีนแท้ ๆ เช่น เครื่องดนตรีจีน ผีผา ซอสามสาย และอีกหลายชนิดล้วนได้รับอิทธิพลมาจากประเทศอื่น ในเส้นทางสายไหม สิ่งเหล่านี้คือเครื่องยืนยันการแลกเปลี่ยนและหลอมรวมทางวัฒนธรรมได้เป็นอย่างดี (Thai.cri.cn : วัฒนธรรมบนเส้นทางสายไหมใหม่ การเรียนรู้ผ่านศิลปะ)

ภาพที่ 2 เส้นทางแพรไหม (Silk Road)

ที่มา : th.wikipedia.org

จีนมีความสัมพันธ์กับสยามมาเป็นระยะเวลานาน โดยมีอิทธิพลในด้านการค้าขายเป็นหลัก แต่ในส่วนของศิลปะวิทยาการนั้นก็มีอยู่บ้าง ซึ่งสันนิษฐานว่าการที่ชาวจีนเข้ามามีปฏิสัมพันธ์กับสยามในด้านการค้านั้น แท้จริงแล้วย่อมมีการตั้งรกรากเพื่อให้มีความสะดวกต่อการเจริญสัมพันธไมตรี ดังนั้นย่อมต้องมีชาวจีนทั้งที่เป็นพ่อค้า และกลุ่มที่เป็นศิลปินนักแสดงนักดนตรีเข้ามาตั้งรกรากอยู่ด้วยอย่างแน่นอน ทำให้เชื่อได้ว่าแท้จริงแล้วเครื่องดนตรีประเภทขิมก็ย่อมได้ถูกนำเข้ามาในอาณาจักรสยาม โดยมากับนักแสดงอุปรากรนานแล้ว เพียงแต่รูปแบบของขิมที่จีนนั้นไม่เหมือนกับขิมที่คนไทยใช้อยู่ในวงดนตรีไทยในปัจจุบันเท่านั้น

ภาพที่ 3 ขิมของจีน (Yang chin)

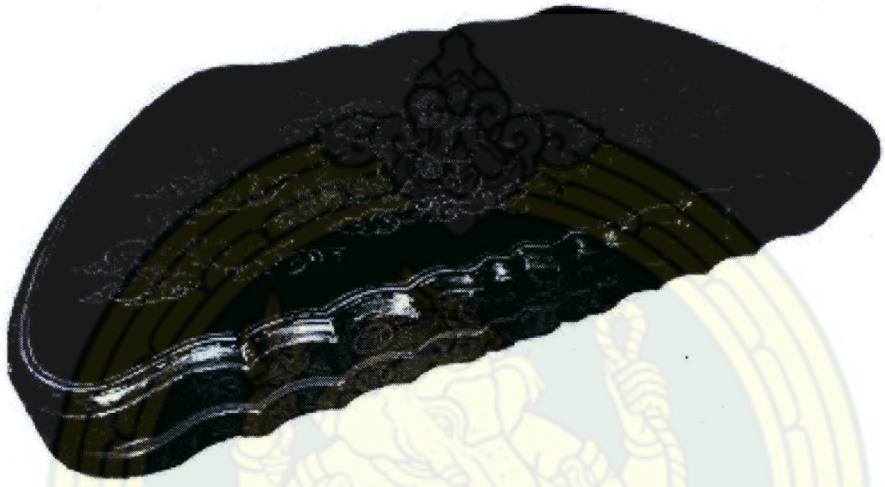
ที่มา : T.Politoske, Daniel. **Music**. University of Kansas : Prentice - Hall INC, 1988

การเข้ามาของขิมในประเทศไทยนั้น กวินทิพย์ บรรยายกิจ (2541) ได้กล่าวว่าขิมเข้ามาในประเทศไทยในสมัยรัชกาลของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 โดยชาวจีนนำเข้ามาบรรเลงในวงเครื่องสายประกอบการแสดงงิ้ว บรรเลงในงานรื่นเริงและงานอื่น ๆ บ้าง บรรเลงเป็นเอกเทศบ้าง ซึ่งพิจารณาจากข้างต้น เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับจีนแล้ว เชื่อได้ว่าขิมนั้นอาจเข้ามาในประเทศไทย โดยบรรเลงอยู่ในพิธีกรรมและการละเล่นของชาวจีน โดยเฉพาะมานานแล้ว เพียงแต่ยังไม่แพร่หลายมาในหมู่นักดนตรีของไทย จนมาถึงในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ขิมได้เริ่มเข้ามามีบทบาทในการบรรเลงกับวงเครื่องสายไทย โดยนิพันธ์ ธนรักษ์ และกัลยาณี ดวงฉวี (2543 : 6) ได้กล่าวถึงประวัติที่มาของขิมไว้ว่า ขิมเป็นเครื่องดนตรีของจีนนำเข้ามาในประเทศไทยในสมัยรัชกาลที่ 6 ซึ่งในสมัยนั้นได้มีความนิยมในการนำเครื่องดนตรีต่างชาติเข้ามาบรรเลงผสมกับเครื่องดนตรีไทย ได้แก่ ขิม ออร์แกน ไวโอลิน หรือแอคคอร์เดียน สำหรับขิมนั้นจะได้รับความนิมมากกว่าเครื่องดนตรีอื่น ๆ ซึ่งราวปีพุทธศักราช 2467 หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยะชีวิน) เล่าไว้ว่า เมื่อคราวที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงพระประชวร ทางกรมมหรสพได้จัดให้พระยาอาวารักษนัฏกาภรณ์ (ผล ผลวัฒนะ) เข้าไปเล่านิทานถวายตามคำแนะนำของแพทย์หลวง และให้ฟังเพลงเบา ๆ เพื่อพักผ่อนพระวรกาย และในครั้งนั้นกรมปี่พาทย์หลวงได้จัดเครื่องสายประสมขิมเข้าไปบรรเลงข้างห้องพระบรรทมด้วย โดยมีนายมนตรี ตราโมท เป็นผู้บรรเลงขิมร่วมวงถวาย จนกระทั่งทรงหายจากอาการประชวร

แม้จะไม่มีบันทึกถึงการเข้ามาของขิมในแผ่นดินสยามอย่างชัดเจนว่าเข้ามาตั้งแต่เมื่อใดอย่างแน่ชัด แต่อย่างน้อยก็ทราบได้ว่าเรารู้จักขิมนำขิมมาใช้ร่วมกับวงดนตรีไทยในช่วงสมัยใด และขิมก็ได้เข้ามามีบทบาทในดนตรีไทยในฐานะเครื่องดนตรีของต่างชาติมาตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา แต่ด้วยความชาญฉลาดของนักดนตรีไทยจึงทำให้สามารถนำเครื่องดนตรี และทำนองดนตรีของต่างชาติมาปรับใช้กับวัฒนธรรมดนตรีไทยอย่างเหมาะสมกลมกลืนดังเช่น ศุภผล ช่อวิจิตร (2553 : 190) ได้กล่าวถึงความสามารถของคนไทยในการปรับตนและอยู่ร่วมกับวัฒนธรรมต่างชาติอย่างกลมกลืนว่าอาจมีปัจจัยมาจากการที่คนไทยได้มีโอกาสได้พบเห็น รับรู้ และรู้จักวัฒนธรรมดนตรีจากต่างชาติมากมาย ทำให้เกิดการซึมซับและผสมผสานแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน ด้วยเพราะลักษณะของสังคมไทยเป็นสังคมที่มีความหลากหลายทางด้านเชื้อชาติและวัฒนธรรมมาตั้งแต่โบราณ มีชนชาติต่าง ๆ เข้ามาติดต่อสัมพันธไมตรีหลากหลายไม่ว่าจะเป็นชาวตะวันตก อินเดีย หรือจีน

ขิมที่เข้ามาจากประเทศจีนในระยะแรกนั้นคนไทยเรียกว่า “ขิมโป๊ยเซียน” เพราะขิมในยุคนั้นนิยมวาดภาพเทพเจ้าแปดองค์ของจีนไว้บนฝาขิม ซึ่งนายอู่ เป็นคนไทยคนแรกที่นำเอาขิมจีนมาดัดแปลง โดยเปลี่ยนสายลวดจากเดิมที่ใช้เบอร์ 28 มาเป็นเบอร์ 24 ซึ่งทำให้ขิมมีเสียงดังและกังวานกว่า เปลี่ยนรูปร่างของไม้ตีให้มีขนาดใหญ่และก้านมีความแข็งมากขึ้น ส่วนหัวไม้หุ้มด้วยหนังสัตว์หรือสักหลาดเพื่อไม่ให้เสียงแข็งกร้าว (กรมศิลปากร,2521) หลังจากจีนมีนโยบายปิดประเทศ

ประกอบกับความต้องการขิมในไทยเพิ่มมากขึ้น ทำให้ช่างเครื่องดนตรีไทยได้คิดผลิตขิมขึ้นใช้เองภายในประเทศ จึงถือว่าขิมแบบไทยได้กำเนิดขึ้นและพัฒนามาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งการพัฒนาได้เปลี่ยนแปลงรูปร่างอุปกรณ์สำหรับการบรรเลงขิมให้ต่างออกไปจากเดิม เปลี่ยนลวดลายบนฝาขิม ซึ่งแต่เดิมเขียนลายโป๊ยเซียนมาเป็นลวดลายแบบไทย เช่นเทพนม ลายกนก เป็นต้น พัฒนาหมุดผูกสาย และขึ้นสายซึ่งจากเดิมใช้แบบ “หมุดตอก” เปลี่ยนเป็นหมุดเกลียวเพื่อให้สายขิมไม่คลายตัวสะดวกต่อการเทียบเสียงมากขึ้นอีกด้วย (ชนก สาคริก, 2544)



ภาพที่ 4 ขิมเขียนลวดลายหนุมานหักคอช้างเอราวัณ

รูปแบบของการเปลี่ยนแปลงจากขิมจีนให้เป็นแบบไทย

ที่มา : thaikids.com

แต่ทั้งนี้ก็ยังมีผู้ที่กล่าวว่า แท้จริงแล้วขิมนั้นแต่เดิมเป็นของไทย แต่อาจไปอยู่กับจีนโดยบังเอิญ ซึ่งในเรื่องนี้ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้เขียนบรรยายไว้ในหนังสือทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 2 คู่มือฝึกหัดเครื่องสายไทย ความโดยสรุปว่า

> “...ได้มีการขุดพบศพภรรยาเจ้าเมืองไทยได้ที่ฝั่งแม่น้ำฮวงโห ศพนั้นมีอายุ 2,000 กว่าปี ซึ่งนอกจากศพนั้นจะมีเอกสารระบุว่าเป็นภรรยาเจ้าเมืองไทยแล้ว ยังมีสมบัติต่าง ๆ บรรจุอยู่ในหีบศพนั้นด้วยซึ่งพบว่ามีเครื่องดนตรีอยู่ในหีบนั้นด้วย ได้แก่ แคน 1 เต้า ขลุ่ย 1 เลา และขิม 1 ตัว....”

และท่านยังวิเคราะห์ถึงความเชื่อมั่นในเรื่องว่าขิมแท้จริงเป็นเครื่องดนตรีของไทยไว้อีกด้วยว่า

> "...ขิมคงจะต้องเป็นเครื่องดนตรีของไทยมาก่อนทั้งนี้เพราะ สมัยโบราณนั้น ได้มีจดหมายเหตุของจีนที่บันทึกเกี่ยวกับความเก่งกล้าสามารถของคนไทยในด้านดนตรีไว้ไม่ใช่น้อยทีเดียว นอกจากนี้จีนก็ยังได้แบบอย่างเครื่องดนตรีไทยไปเช่น กลอง "น่านตังกู" ซึ่งหมายถึง "กลองของชาวน่าน" หรือ "กลองของชาวตอนใต้" ซึ่งก็หมายถึงคนไทยนั่นเอง"

ไม่ว่าขิมจะมีต้นกำเนิดมาอย่างไรก็ตาม เมื่ออยู่ในวัฒนธรรมของดนตรีไทยขิมถูกจัดให้เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีดำเนินทำนองเช่นเดียวกับระนาดเอก และฆ้องวง แต่ด้วยเสียงของขิมนั้นเมื่อบรรเลงร่วมกับวงปี่พาทย์แล้วกลับไม่สนิทสนมกลมกลืนเหมือนกับบรรเลงร่วมกับวงเครื่องสาย จึงทำให้ขิมถูกจัดอยู่ในเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องสาย และมักเรียกวงดนตรีที่มีขิมบรรเลงร่วมด้วยนี้ว่า "วงเครื่องสายผสมขิม" เหมือนกับวงเครื่องสายที่นำเอาเครื่องดนตรีนอกวัฒนธรรมดนตรีไทยมาบรรเลงร่วมเช่น ไวโอลิน แอคคอร์เดียน ออร์แกน หรือเปียโนเป็นต้น

2.2.3 ส่วนประกอบของขิม

ตัวขิม ทำจากไม้ซึ่งขิมตัวหนึ่ง ๆ จะใช้ไม้ที่เป็นส่วนประกอบซึ่งมีทั้งไม้เนื้ออ่อนที่เนื้อไม้มีลักษณะ "พรุน" กล่าวคือมีมวลในเนื้อไม้ที่ไม่หนาแน่นจนเกินไปสามารถให้อากาศและเสียงผ่านได้นำมาใช้ประกอบเป็นหน้าขิม และไม้เนื้อแข็งที่ใช้ประกอบเป็นตัวและฝาขิม ในส่วนของหน้าขิมนั้นบนพื้นหน้าจะเจาะเป็นรูกลม 2 วง มีระยะห่างกันพอสมควร ซึ่งรูดังกล่าวมีหน้าที่ในการระบายอากาศช่วยให้หน้าขิมไม่โป่งพองผิดรูป และยังมีหน้าที่เป็นช่องเสียงช่วยให้ขิมมีเสียงโปร่งใส ดังกังวานขึ้น ส่วนรูปร่างของขิมนั้น แต่เดิมขิมที่ใช้ในวัฒนธรรมดนตรีไทยจะมีรูปร่างลักษณะที่เมื่อนำชิ้นส่วนต่าง ๆ มาวางแล้วจะมีรูปร่างคล้ายกับผีเสื้อ จึงเรียกกันว่า "ขิมผีเสื้อ"

ต่อมาได้มีผู้คิดประดิษฐ์ขิมในรูปแบบใหม่หนึ่งในนั้นได้แก่ ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ซึ่งท่านได้ดำริว่า ขิมผีเสื้อนั้นโดยลักษณะรูปร่างนั้นมีความสวยงามดี แต่ดูจะมีปัญหาในด้านการเคลื่อนย้าย หรือการนำไปบรรเลง จึงได้ปรับปรุงขิมให้มีความสะดวกในการนำไปในการบรรเลงในที่ต่าง ๆ เปลี่ยนรูปร่างของขิมให้มีลักษณะเป็นกล่องสี่เหลี่ยมโดยภายในก็ยังเป็นโครงสร้างของขิมแบบเจ็ดหย่องเหมือนเดิม โดยคนทั่ว ๆ ไปมักจะเรียกขิมลักษณะนี้ว่า "ขิมกระเป๋า" ซึ่งศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ท่านเรียกขิมรูปแบบนี้ว่า "ขิมแบบพัฒนศิลป์" โดยท่านบรรยายมีลักษณะพิเศษของขิมนี้ไว้ว่า

1 ตัวขิมบรรจุอยู่ในกระเป๋าแบบเจมส์บอนด์ หรือแบบแชมโซไนท์ ทำให้ดูสวยงามและสะดวกในการนำติดตัวไปมากเพราะหิ้วได้เหมือนกระเป๋าสวย ๆ อย่างธรรมดา

2 หลักขิมกลึงเป็น 6 เหลี่ยมสวยงามแข็งแรงปักได้มุมเท่ากันหมดทุกหลัก เป็นหลักแบบตะปู ฉะนั้นจึงสามารถขึ้นสายได้โดยไม่ต้องตอกเปรี้ยงปร้างให้รำคาญ เรียดว่านานๆ ตอกเสียทีหนึ่งก็ใช้ได้แล้ว

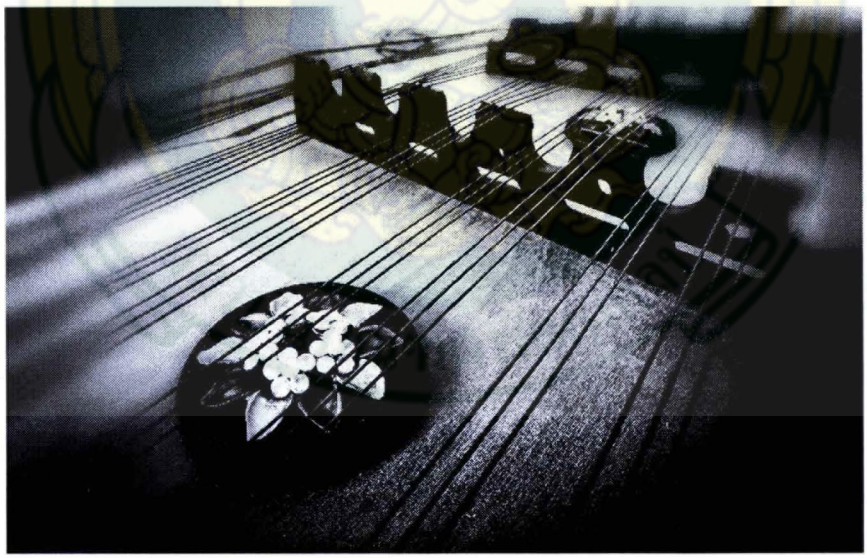
3 หน้าขิมทำด้วยไม้ชนิดพิเศษ อบอย่างดีมีความหนา 6 มม. (ผิดกับขิมทั่วไปซึ่งหนาอย่างมากไม่เกิน 3 มม.) ด้วยเหตุนี้ขิมจึงมีความดังกังวานเป็นพิเศษ และทนทานไม่ยุบง่าย

4 ช่องเสียงใช้ทองเหลืองฉลุเป็นตราห้างพัฒนศิลป์ลงยาสวยงามมากผิดกับขิมทั่วไปซึ่งใช้พลาสติกอุดช่องเสียงแทบทั้งนั้น

5 สะพานขิมหรือหย่องพาดสายและนมขิมทำด้วยกระดูกจริง ฉะนั้นจึงแข็งแรงทนทานและเป็นสื่อในการถ่ายเสียงจากสายลงไปสู่ตัวขิมได้เป็นอย่างดี

6 ลิ้นชักใส่ค้อนในขิมทั่วไปนั้น เป็นของที่ก่อความรำคาญมาก ๆ เพราะ ชอบหลุดในเวลาที่หิ้วไปมา ตัวค้อนชอบขัดและติดอยู่ในลิ้นชัก ด้วยเหตุนี้ขิมพัฒนศิลป์จึงไม่มีลิ้นชัก แต่มีฝาเปิดที่มุมบนของกระเป๋าทั้ง 2 ข้างสำหรับใส่ค้อนข้างหนึ่งกับสายอะไหล่และเครื่องมือขิมอีกข้างหนึ่ง

ตราปิดช่องเสียง มักเป็นแผ่นโลหะ หรือพลาสติก หรือแม้แต่กระดูกสัตว์ รูปร่างกลมฉลุลายสวยงาม ซึ่งในเรื่องลวดลายนี้ส่วนใหญ่ก็จะผลิตเป็นลวดลายเพื่อบ่งบอกที่มาว่าเป็นขิมของที่ใด ใช้ปิดครอบเหนือช่องระบายเสียงบนหน้าขิม เพื่อตกแต่งตัวขิมให้มีความสวยงาม



ภาพที่ 5 ตราปิดช่องระบายเสียงบนหน้าขิม

ที่มา : นายศรายุทธ หอมเย็น ผู้วิจัย

หลักผูกสาย และหลักขึ้นสาย เป็นชิ้นส่วนสำคัญในการใช้ขึงสายขิมซึ่งจะถูกตอกตรึงไว้บนแผ่นไม้ทั้งสองด้านซ้ายขวาของตัวขิมโดยปกติมักทำจากทองเหลือง ปัจจุบันพบเห็นว่าทำจากแสตนเลสบ้าง โดยกลึงให้มีรูปร่างคล้ายหมุดหรือตะปูมีปลายแหลมพอประมาณ ส่วนด้านหัวหมุดทำเป็นทรงเหลี่ยมไม่ว่าจะ 4 เหลี่ยม (ปัจจุบันไม่นิยมทำทรงนี้แล้ว) หรือ 6 เหลี่ยม ในส่วนของหลักผูกสายนั้นตัวหมุดจะเป็นลักษณะเรียบ เพื่อตอกลงบนตัวขิมด้านซ้าย เพื่อใช้สำหรับผูกยึดสายขิม ส่วนหมุดด้านขวาซึ่งเป็นหลักสำหรับขึ้นสายนั้น ในส่วนหัวหมุดจะเจาะรูขนาดเล็กไว้เพื่อร้อยสายขิมเข้าไป ส่วนตัวหมุดนั้นจะมีลักษณะเรียบ หรือทำเป็นเกลียวเพื่อให้สามารถยึดเนื้อไม้ได้ดียิ่งขึ้น ซึ่งหมุดดังกล่าวจะใช้สำหรับหมุนขึ้นสายสำหรับการปรับเสียง

ภาพที่ 6 หลักผูกสายขิม

ที่มา : นายศรายุทธ หอมเย็น ผู้วิจัย

ภาพที่ 7 หลักขึ้นสาย

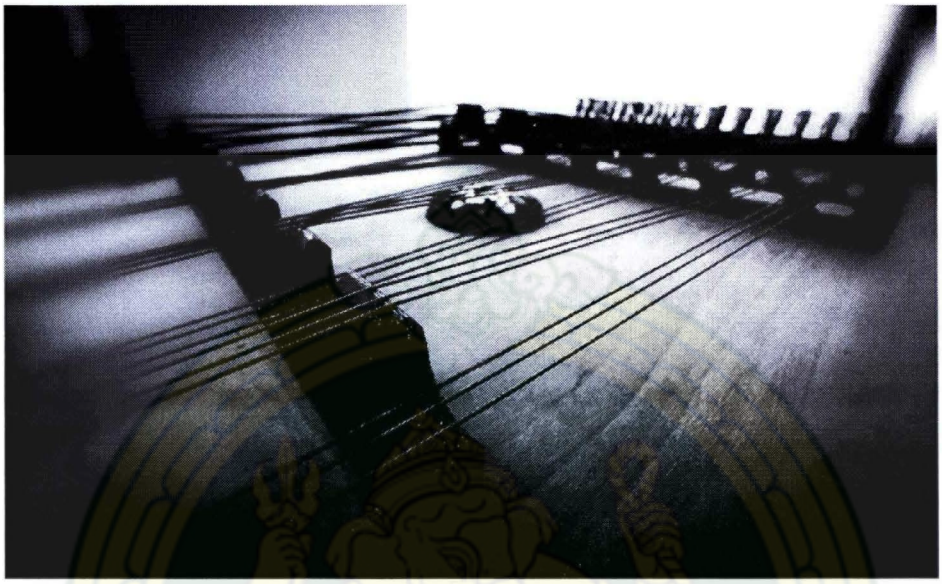
ที่มา : นายศรายุทธ หอมเย็น ผู้วิจัย

หย่องขิม เป็นส่วนประกอบบนหน้าขิมยึดติดกับพื้นหน้าของขิมใกล้หลักผูกสายและหลักขึ้นสาย ทำจากไม้เนื้อแข็งมีลักษณะเป็นแผ่นยาว ซึ่งอาจฝังแผ่นทองเหลืองหรือโลหะอื่น ทำหน้าที่รับน้ำหนักจากสายขิมที่พาดผ่าน ป้องกันการทรุดตัวเนื่องจากน้ำหนักที่กดลงของสายขิม

ภาพที่ 8 “หย่องขิม”

ที่มา : นายศรายุทธ หอมเย็น ผู้วิจัย

นมขิม ทำจากไม้เนื้อแข็งส่วนบนสุดอาจประดับด้วยกระดูกสัตว์ หรืองา หรือพลาสติกเนื้อแข็ง ทำหน้าที่รองรับสายขิมที่กำหนดเสียงตามตำแหน่ง ซึ่งประกอบด้วยนมด้านซ้ายจะบังคับให้เกิดเสียงสูงและเสียงกลาง นมด้านขวาจะบังคับให้เกิดเสียงต่ำ



ภาพที่ 9 “นมขิม”

ที่มา : นายศรายุทธ หอมเย็น ผู้วิจัย

สายขิม แต่เดิมทำจากลวดทองเหลือง ปัจจุบันมีการใช้ลวดแสตนเลสอยู่บ้าง สายดังกล่าว ผูกอยู่กับหลักผูกสายด้านซ้ายพาดผ่านบนหย่องและนมขิมไปผูกอยู่กับหลักขึ้นสายทางด้านขวา

ฝาขิม นิยมใช้ไม้ที่มีน้ำหนักไม่มากเกินไป เพื่อสะดวกในการเคลื่อนย้ายไปมา และประโยชน์ที่สำคัญอีกประการหนึ่งของฝาขิมคือใช้รองตัวขิมขณะบรรเลงเพื่อให้ขิมมีระดับที่สูงพอดีขณะนั่งบรรเลง

ไม้ตี ทำจากไม้ไผ่เหลาขึ้นรูปตามลักษณะของไม้ขิม ปลายไม้ตีเหลาเป็นรูปโค้งมน หุ้มด้วยหนังสัตว์ขนาดไม่หนาเกินไป

2.2.4 ระบบเสียงของขิม

ขิมเป็นเครื่องดนตรีที่มีอุปกรณ์ในการบังคับระดับเสียงต่าง ๆ ด้วยนมซึ่งเป็นอุปกรณ์สำคัญบนหน้าขิม ซึ่งจะมีแถวของนมอยู่ทั้งสิ้น 2 แถว ๆ ละ 7 นม โดยในขิมปรกตินั้นจะมีช่วงเสียงต่าง ๆ ได้รวมทั้งสิ้น 21 เสียง โดยศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้เขียนอธิบายไว้ในเรื่องของระบบเสียงของขิมไว้ดังนี้

"...ได้กล่าวแล้วถึง "นม" ชุดแรกจะมี 7 อันเท่ากับชุดที่สองก็ตาม แต่ก็มิได้ให้เสียง 7 เสียง เหมือนนมชุดที่สอง ทั้งนี้เพราะนมชุดแรกให้เสียงได้ทั้งด้านซ้ายและขวา หรือพูดง่าย ๆ ว่าแต่ละนมจะให้เสียง 2 เสียงนั่นเอง ด้วยเหตุนี้นมชุดแรกจึงให้เสียงทั้งหมด 14 เสียงรวมกับนมชุดที่สองอีก 7 เสียงเป็น 21 เสียง..."

2.2.5 การเทียบเสียงขิม

สมชาย เอี่ยมบางยุง กล่าวถึงการปรับเสียงของขิมไว้โดยสังเขปว่า ตำแหน่งของหย่องได้กำหนดสัดส่วนให้กับเส้นสาย และเป็นเหตุให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างระดับเสียงของแต่ละส่วน ขิม 7 หย่องของไทยแบ่งออกเป็นสามส่วนโดยใช้หย่อง 2 ชุด ในแต่ละชุดมีกลุ่มเสียงอยู่ 7 ตำแหน่งได้แก่

หย่องชุดที่ 1 แบ่งสายออกเป็น 2 ส่วนและใช้ตีได้ทั้ง 2 ส่วนเช่นกันโดยได้เสียงสูง 7 ตำแหน่ง เสียงกลาง 7 ตำแหน่งรวม 14 ตำแหน่งเทียบระดับเสียงคู่ 5 ไล่คู่กันไปตลอด

หย่องชุดที่ 2 แบ่งสายออกเป็น 2 ส่วนเช่นกัน แต่ใช้ตีได้เพียง 1 ส่วนเท่านั้นโดยได้เสียงต่ำ 7 ตำแหน่งเทียบระดับเสียงปกติ

เมื่อรวมตำแหน่งจากหย่องทั้ง 2 ด้านแล้ว มีตำแหน่งเสียงรวม 21 ตำแหน่ง

อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้กล่าวถึงการเทียบเสียงของขิมไว้เช่นเดียวกันโดยมีรายละเอียดดังนี้

1 ตั้งเสียง 0 ทางด้านซ้ายให้เท่ากับสายเอกเปล่าของซอด้วง เมื่อตั้งได้เสียงแล้วก็จะได้เสียง 3 ทางด้านกลางเป็นคู่ห้า

2 ตั้งเสียง 3 ทางด้านกลางให้เท่ากับเสียง 3 ทางด้านขวา และตั้งเสียง 3 ทางแถวด้านซ้ายเป็นคู่แปด เสร็จแล้วจะได้เสียง 6 ทางด้านกลางเป็นคู่ห้า

3 ตั้งเสียง 6 ทางด้านกลางให้เท่ากับ 6 ทางด้านซ้าย แล้วตั้งเสียง 6 ทางด้านขวาให้เป็นคู่แปด เมื่อตั้งเสียง 6 ทางด้านซ้ายแล้ว เสียง 2 ทางด้านกลางก็จะเป็นคู่ห้าไปโดยอัตโนมัติ

4 ตั้งเสียง 2 นี้ให้เท่ากับเสียง 2 ทางด้านขวา และตั้งเสียง 2 ทางด้านซ้ายเป็นคู่แปด (สูงขึ้นไป 8 เสียง) เมื่อตั้งเสร็จแล้วจะได้เสียง 5 ทางด้านกลางเป็นคู่ห้าโดยอัตโนมัติ

5 เทียบเสียง 5 นี้ให้เท่ากับเสียง 5 ทางด้านซ้าย และเทียบเสียง 5 ทางด้านขวาเป็นคู่แปด เมื่อเทียบเสียง 5 ทางด้านซ้ายแล้วก็จะได้เสียง 1 ทางด้านกลางเป็นคู่ 5 ไปเอง

6 เทียบเสียง 1นี้เข้ากับเสียง 1 ทางด้านขวา และเทียบเสียง 1 ด้านซ้ายให้เป็นคู่แปด (ทางสูง) เมื่อเทียบเสียง 1 ทางซ้ายได้แล้วก็จะได้เสียง 4 ทางด้านกลางเป็นคู่ห้าไปเอง

7 เทียบเสียง 4 นี้เข้ากับเสียง 4 ทางด้านซ้ายและขวา โดยเสียงทางด้านขวาเป็นเสียงคู่แปด (ทางต่ำ) และเสียง 4 ทางด้านซ้ายเป็นเสียงคู่แปด (ทางสูง) เสียง 4 ทางด้านขวานับเป็นเสียงต่ำสุดของขิม ตรงกันข้ามกับเสียง 4 ทางด้านซ้ายซึ่งเป็นเสียงสูงสุด

จากวิธีการเทียบเสียงขิมซึ่งศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้เขียนบรรยายไว้ข้างต้น สังเกตเห็นได้ว่าท่านได้ใช้ตัวเลขเป็นชื่อเรียกตัวโน้ต ซึ่งสามารถเทียบกับการใช้ระบบตัวอักษรในการแทนโน้ตระดับเสียงดังนี้

ตัวเลข 0 เท่ากับระดับเสียง เร

ตัวเลข 1 เท่ากับระดับเสียง มี

ตัวเลข 2 เท่ากับระดับเสียง ฟา

ตัวเลข 3 เท่ากับระดับเสียง ซอล

ตัวเลข 4 เท่ากับระดับเสียง ลา

ตัวเลข 5 เท่ากับระดับเสียง ที

ตัวเลข 6 เท่ากับระดับเสียง โด

และจากการเทียบเสียงที่ท่านได้ชี้แจงไว้นั้นจะเห็นได้ว่าท่านให้ความสำคัญกับระบบ 7 เสียงเท่าเป็นอย่างยิ่ง และการวางตำแหน่งของนมขิม โดยเฉพาะนมที่ 1 ซึ่งสามารถกำหนดเสียงได้ถึง 14 เสียงนั้นตำแหน่งของนมจะต้องสามารถกำหนดระยะห่างของเสียงทั้งสองฝั่งได้เป็นคู่ห้าพอดี

ชยุดี วสนานนท์ (2635 : 1-2) กล่าวถึงโน้ตและหลักการฝึกตีขิมไว้ว่า เสียงและสัญลักษณ์ของโน้ตจะมีทั้งหมด 7 เสียงโดยใช้อักษรเพื่อแทนระดับเสียงดังนี้

ด แทนระดับเสียง โด

ร แทนระดับเสียง เร

ม แทนระดับเสียง มี

ฟ แทนระดับเสียง ฟา

ซ แทนระดับเสียง ซอล

ล แทนระดับเสียง ลา

ท แทนระดับเสียง ที

ซึ่งขิมจะมีระดับเสียงต่าง ๆ แบ่งออกเป็น 3 ช่วงเสียง ได้แก่ช่วงเสียงต่ำ ช่วงเสียงกลาง และช่วงเสียงสูง โดยเรียงลำดับจากด้านขวาไปทางด้านซ้าย

2.2.6 กลวิธีการบรรเลงขิม

ประดิษฐ์ อินทนิล (2546, หน้า ก-ง) ได้กล่าวถึงกลวิธีในการบรรเลงขิมไว้ดังนี้

1. การตีเก็บ หมายถึงการตีขิมในลักษณะที่มีการดำเนินกลอนเพลง มีตัวโน้ตครบทุกจังหวะในลักษณะสลับมือซ้าย ขวา ซ้าย ขวา ซึ่งโดยปกติจะเริ่มด้วยมือซ้ายและจบลงที่มือขวา

2. การตีขยี้ หมายถึงการบรรเลงที่เพิ่มเติมเสียงแทรกให้มีพยางค์ถี่ขึ้นกว่าทำนองเพลงปกติที่ตีเก็บไปอีก 1 เท่าตัว

3. การตีรัว หมายถึง การตีขิมโดยใช้มือทั้งสองตีสลับกันบนสายระดับเสียงเดียว ให้มีความถี่มากที่สุด โดยหลักจะเริ่มตีด้วยรัวด้วยมือขวา

4. การตีกรอ หมายถึงการตี 2 มือสลับกันให้มีความถี่ โดยหลักการปฏิบัตินั้นก็เช่นเดียวกับการรัว เพียงแต่การกรอนั้น มือทั้ง 2 จะอยู่ที่โน้ตคนละตัวกัน ซึ่งมักเป็นคู่เสียงต่าง ๆ

5. การตีสะเดาะ หมายถึงการตีขิมที่ถูกเพิ่ม หรือสอดแทรกตัวโน้ตเข้ามามากกว่าปกติอีกหนึ่งตัว หรือการตีขิมเป็นพยางค์สามพยางค์อย่างรวดเร็วบนสายขิมสายเดียวกัน หรือคู่เสียงเดียวกัน โดยหลักการตีนั้นจะเริ่มจากการลงไม้ด้วยมือขวา ต่อด้วยมือซ้าย และจบลงด้วยมือขวา

6. การตีสะบัด หมายถึงการตีขิมที่ถูกเพิ่ม หรือสอดแทรกตัวโน้ตเข้ามามากกว่าปกติอีกหนึ่งตัว หรือการตีขิมเป็นพยางค์สามพยางค์อย่างรวดเร็วบนสายขิมซึ่งลักษณะการตีจะคล้ายกับการสะเดาะ แต่ในการตีนั้นจะไม่ตียืนเสียงไว้ทั้งสามพยางค์ แต่จะเป็นการตีเปลี่ยนเสียงไปทั้งในรูปแบบเรียงเสียง ข้ามเสียง ทั้งในลักษณะเคลื่อนขึ้น หรือลง โดยหลักการตีนั้นจะเริ่มจากการลงไม้ด้วยมือขวา ต่อด้วยมือซ้าย และจบลงด้วยมือขวา

ขนก สาคริก (2559) กล่าวถึงเทคนิคสำคัญในการบรรเลงขิมเพื่อให้มีความไพเราะน่าฟังโดยกล่าวว่ารูปแบบการตีขิมมีทั้งหมด 25 กระบวน (รูปแบบ) ได้แก่

- กระบวนที่ 1 ตีเก็บมือเดียว คือการตีขิมที่ละมือในแต่ละห้องเพลง โดยอาจเริ่มจากมือซ้าย หรือมือขวาก่อนก็ได้

- กระบวนที่ 2 ตีเก็บสองมือ คือตีสลับมือกันต่อเนื่องกันไป ปกติเริ่มตีจากมือซ้ายและระหว่างตีนั้นให้สังเกตฟังเสียงน้ำหนักมือซ้ายมือขาวให้เท่ากัน จังหวะในการตีเสมอกันไม่ยกไม้สูงเกินไป
- กระบวนที่ 3 ตีสะบัดตำแหน่งเดียว คือ การตีสายขิม 3 พยางค์โดยตีตำแหน่งขิมเพียงตำแหน่งเดียวเท่านั้น ซึ่งปกติรูปแบบในการตีจะเริ่มจาก ขวา ซ้าย ขวา
- กระบวนที่ 4 ตีสะบัดสองตำแหน่ง (ตีสะเดาะ) คือการตีสายขิม 3 พยางค์โดยตี 2 ตำแหน่ง
- กระบวนที่ 5 ตีสะบัดสามตำแหน่ง (สะบัดเร็ว) คือการตีตัวโน้ต 3 ตำแหน่งเรียงกันอย่างรวดเร็ว ก่อนที่จะสะบัดต้องหยุดจังหวะไว้นิดหนึ่งโดยให้พยางค์สุดท้ายลงกับจังหวะ ของห้องพอดี ส่วนการสะบัดหน่วงนั้น ต่างจากสะบัดคมอันแรก คือช่วงการสะบัดจะหน่วง ช้ากว่า สะบัดคมเพื่อให้ทำนองที่ตีมีความนุ่มนวลมากขึ้น
- กระบวนที่ 6 การกรอเสียง “คู่แปด” คือ การบังคับปลายไม้ให้ตกกระทบบรรเลงตัวโน้ตเดียวกันแต่อยู่ต่างระดับเสียงกันช่วงหนึ่งคือ 1-8 ให้มีเสียงถี่ ๆ สลุบกัน โดยเริ่มจากการใช้มือขวาก่อนแล้วสลับมือซ้ายไปเรื่อย ๆ
- กระบวนที่ 7 การกรอ ตำแหน่งเดียว (รัวป คือ การใช้ปลายไม้ขิมกรอลงไปที่สายขิมตำแหน่งเดียวกันร โดยทั่วไปคล้ายกับการกรอคู่แปดเพียงแต่ปลายไม้อยู่ที่เดียวกันเสียงที่ออกมาจะฟังนุ่มนวลที่สุดเพราะเสียงจะไม่ดังเกรียวกราวหนักแน่นเหมือนการกรอคู่แปด
- กระบวนที่ 8 การกรอ 2 ตำแหน่ง คือใช้ปลายไม้ขิมกรอลงไปตรงตำแหน่งสายขิมคนละตำแหน่งซึ่งต่างตัวโน้ตกัน และใช้น้ำหนักต่างกัน
- กระบวนที่ 9 การเอื้อน 2 พยางค์ คือ การลากทำนองจากเสียงโน้ตระดับหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่งมี 2 รูปแบบด้วยกันคือ เอื้อน 2 พยางค์ และเอื้อน 3 พยางค์
- กระบวนที่ 10 กรอเอื้อน 3 พยางค์ คือ กรอไม้ขิมลากผ่านไป 3 ตัวโน้ต แทนที่จะเป็น 2 ตัวโน้ต ลักษณะการกรอโน้ตตัวแรกจะกรอนานหน่อย จากนั้นจึงเลื่อนปลายไม้ผ่านโน้ตตัวที่ 2 ไปโดยเร็วแล้วปิดท้ายเสียงกรอตรงโน้ตตัวที่ 3 จะเกิดเสียงที่ไพเราะอ่อนหวาน น่าฟังมากกว่าการเอื้อนเสียง 2 พยางค์

- กระบวนที่ 11 การกรอเสียงไหล (เคลื่อนมือพร้อมกัน) คือการฝึกเลื่อนมือในขณะที่กรอสายขิมไปยังตำแหน่งอื่นเป็นช่วงสั้น ๆ การกรอเสียงไหลแบบสองมือพร้อมกันไปในทิศทางเดียวกัน
- กระบวนที่ 12 การกรอเสียงไหล (เคลื่อนมือต่างกัน) คือ เป็นการกรอเสียงไหลเช่นกัน แต่แตกต่างกันที่มือซ้าย และมือขวา กรอแยกกันไปตามสายขิมคนละทิศทางซึ่งทำให้เกิดเสียงผสมผสานอันไพเราะมากขึ้น
- กระบวนที่ 13 ขยี้กรอ คือ ใช้ในกรณีที่เราต้องการกรอเอื้อนเสียง 2 ตำแหน่งเท่านั้น เพราะปลายไม้จะวิ่งขึ้นวิ่งลงระหว่างสายขิม 2 ตำแหน่งไม่เหมือนการกรอสายขิมตำแหน่งเดียวซึ่งปลายไม้อยู่กับที่
- กระบวนที่ 14 ขยี้เก็บ คือการชอยมือตีเก็บอย่างรวดเร็วต่อเนื่องกันไปเป็นทำนองยาว ๆ อาจเริ่มด้วย มือซ้าย หรือมือขวาก่อนก็ได้ แล้วตีสลับมือไปเรื่อย ๆ จนหมดทำนองที่ต้องการ
- กระบวนที่ 15 ขยี้เก็บ (สลับมือ) คือขยี้เก็บสลับมือนั้นคล้ายกับการ ตีสะบัดสลับมือ คือการตีสะบัดเป็นชุด ชุดละ 3 พยางค์ โดยมือแรกตีสลับกันคือ ขวา-ซ้าย-ขวา ซ้าย-ขวา-ซ้าย ขวา-ซ้าย-ขวา ซ้าย-ขวา-ซ้ายไปเรื่อย ๆ จนหมดทำนอง
- กระบวนที่ 16 การตีควบมือ (จังหวะเดียวกันไป คือ การลงไม้ 2 ข้างไปบนสายขิมพร้อม ๆ กัน จะเป็นเสียงเดียวกันหรือคนละเสียงก็ได้
- กระบวนที่ 17 การตีควบมือคนละจังหวะ คือ จังหวะการตีของมือซ้ายและมือขวาจะแตกต่างกันโดยมือหนึ่งตีเร็วกว่าอีกมือหนึ่งเป็นสองเท่า เช่นมือขวาตีไป 2 ครั้ง แต่มือซ้ายตีเพียง 1 ครั้งเท่านั้น
- กระบวนที่ 18 การตีแยกมือ (กึ่งอิสระ) คือ มือข้างหนึ่งจะตียืนเสียงอยู่ที่ตำแหน่งเดิมในขณะที่อีกมือหนึ่งเคลื่อนไปตีสายขิมตำแหน่งอื่น ๆ แล้วแต่ท่วงทำนองเพลง มือที่ตียืนเสียงอยู่กับที่นั้นอาจเป็นมือซ้าย หรือมือขวาก็ได้แล้วแต่นักดนตรีต้องการ
- กระบวนที่ 19 การตีแยกมือ (แบบอิสระ) คือการตีสองมือคนละตำแหน่ง เคลื่อนที่แตกต่างคนละทิศทาง
- กระบวนที่ 20 การตีหยุดเสียง (ด้วยปลายไม้ขิม) คือ การตีโดยไม่ยกไม้ขิมขึ้นทำให้เสียงไม่กังวาน

- กระบวนที่ 21 การตีหยุดเสียงด้วยนิ้ว คือ การใช้ไม้ตีขิมและวใช้มือหยุดเสียงไว้ไม่ให้ดังกังวานด้วยปลายนิ้วก้อย หรือจะตีหรือกดด้วยนิ้วไหนก็ได้ตามที่ถนัด
- กระบวนที่ 22 การตีกลั้วเสียง คือ มีเสียง 2 ลักษณะปะปนกันอยู่ในท่วงทำนองเดียวกัน เกิดจากการใช้มือตีสายขิมที่แตกต่างกัน เสียงกลั้วกันนี้มีหลายรูปแบบขึ้นอยู่กับวิธีตีที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยครูซึ่งประพันธ์ทำนองเพลง หรือนักดนตรีเอง
- กระบวนที่ 23 การตีดีดเสียง คือ ใช้ปลายไม้ขิมตีลงไปบนสายขิม 2 ครั้งติด ๆ กัน โดยใช้นิ้วมือกดแทรกเข้าไประหว่างเสียงที่ตีทั้ง 2 พยางนั้นให้ได้ส่วนกัน จะเกิดเสียงที่ฟังแล้วเหมือนการดีดสาย
- กระบวนที่ 24 การตี 1 ตำแหน่งได้ 2 เสียง คือ การตีขิมครั้งเดียวให้ได้ 2 เสียงพร้อมกัน ตำแหน่งนี้คือบริเวณตรงที่สายขิมจากแถวขวาลาดลงมาสบกับสายขิมจากแถวกลาง
- กระบวนที่ 25 การกวาดเสียงด้วย “ด้ามไม้ขิม” คือ การเขี่ยปัดสาย เคาะตัวขิม หรือกรีดสายขิม เพื่อให้เกิดเสียงที่มีสีสันน่าฟังเพิ่มขึ้นได้ ดังนั้นจึงไม่ควรจับด้ามไม้ขิมในลักษณะกำมือแน่นสนิท

2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เกียรติศักดิ์ ทองจันทร์ และคณะ (2547) ในวิจัยเรื่องการแปรทำนองของเพลงประเภทดำเนินทำนองในรายวิชาทักษะดนตรีเฉพาะทาง กลุ่มเครื่องสาย โดยศึกษาการแปรทำนองของเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องสายได้แก่ ซอด้วง ซออู้ และจะเข้ ผลของการศึกษาพบว่า การนำทำนองเพลงที่แบ่งออกไปเป็น 2 กลุ่มกว้าง ๆ ได้แก่กลุ่มที่ดำเนินทำนองให้เอื้อต่อการแปรทาง และกลุ่มที่ดำเนินทำนองอย่างสำนวนบังคับ ซึ่งต้องมีกระบวนการในการแปรทำนองให้มีความเหมาะสมกับเครื่องดนตรีในเรื่องของขอบเขตเสียงดนตรี และเกลักษณ์ของเครื่องดนตรีประเภทนั้น ๆ ที่ต้องแสดงออกมาได้อย่างสมบูรณ์ ต้องคำนึงถึงเรื่องของระดับเสียงและกลุ่มเสียงปัญจมูล การเลี่ยงสำนวนซ้ำ และการใช้สำนวนฟาด ในส่วนของเพลงที่ผู้วิจัยเลือกมาใช้เป็นตัวแทนนั้น ได้แก่เพลงที่มีสังคีตลักษณ์แบบซ้ำทำนองท้ายและมีระดับเสียงในการดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงเพียงออบน เพียงออล่างและชวา จะมีเพลงพญาโศกและเพลงแขกมอญที่ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงนอก เสียงกลาง เป็นต้น

ศุภผล ช่อวิชิต (2553) ทำการวิจัยเรื่องการรับวัฒนธรรมต่างชาติในดนตรีไทย : บทพิสูจน์ลักษณะพหุสังคมของสังคมไทย โดยศึกษาลักษณะการรับวัฒนธรรมดนตรีต่างชาติในดนตรีไทย

รวมถึงวิธีการเลือกสรรวัฒนธรรมดนตรีต่างชาติเพื่อนำมาใช้ผสมผสานในดนตรีไทยของคนไทยในอดีต ในการวิจับพบว่าวัฒนธรรมดนตรีต่างชาติและวัฒนธรรมดนตรีไทยได้ผสมผสานเข้ากันอย่างกลมกลืน ซึ่งเป็นลักษณะพิเศษเฉพาะของดนตรีไทยที่ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นมาโดยศิลปินไทย ซึ่งการรับวัฒนธรรมของดนตรีไทยไม่ใช่รับวัฒนธรรมต่างประเทศเข้ามาทั้งหมด แต่เป็นการเลือกสรรบางอย่างที่เหมาะสมและเป็นประโยชน์

สุขสันต์ พ่วงกลัด (2539) ในการวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์เกี่ยวกับภูมิปัญญาไทยในการถ่ายทอดการบรรเลงซอสามสาย โดยศึกษากระบวนการทางภูมิปัญญาในการถ่ายทอดการบรรเลงซอสามสายของภูมิปัญญาไทยทางด้านดนตรีไทย ประวัติชีวิต ประสบการณ์การเรียนรู้ทางด้านดนตรีไทย การรับถ่ายทอดและการถ่ายทอดการบรรเลงซอสามสายให้แก่ศิษย์ จากการศึกษาพบว่าที่มาและแนวคิดของกระบวนการทางภูมิปัญญาเกิดขึ้นจาก พื้นฐานชีวิตครอบครัวรวมถึงสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรม พื้นฐานทางดนตรีที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้จากครูดนตรีหลายท่าน โดยการเทคนิคการต่อเพลงที่มีความหลากหลายไม่ว่าจะเป็นแบบตัวต่อตัว ลองผิดลองถูก ครูพักลักจำ รวมถึงประสบการณ์ทางดนตรี และคุณสมบัติพิเศษเฉพาะตัว ได้แก่ความเป็นปัญญาเลิศและความถนัดเฉพาะด้าน ซึ่งรูปแบบในการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีนั้นจะเป็นการถ่ายทอดแบบปากเปล่า สาธิตให้ดู จัดประสบการณ์ ในขณะเดียวกันได้ขัดเกลานิสัยใจคอปลูกฝังคุณงามความดีไปพร้อม ๆ กัน ทำให้เกิดพัฒนาการทั้งด้านความรู้ความสามารถ และคุณธรรม

กันตภน เรืองลั่น (2563) ในการวิจัยเรื่อง การพัฒนาแบบฝึกเพื่อการบรรเลงเดี่ยวขิมเพลงลาวแพนโดยศึกษาจากทางบรรเลงของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ประกอบด้วย 2 เพลงได้แก่ เพลงลาวแพนใหญ่ และออกซุ้มลาวแพนพบว่า เพลงเดี่ยวขิมลาวแพนมีท่วงทำนองกระชับ สนุกสนาน มีการใช้เสียงกระทบซึ่งเป็นลักษณะเด่นของเสียงแคน เมื่อนำมาสร้างเป็นทางเดี่ยวขิมจึงพบว่าสามารถเลียนแบบเสียงประสานของแคนได้อย่างสนิทสนมกลมกลืน พบเทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงทั้งหมด 12 เทคนิค สามารถสร้างแบบฝึกได้ 26 แบบโดยถอดโครงสร้างรูปแบบ ท่วงทำนองของเพลงลาวแพน มาใช้ในการสร้างแบบฝึกด้วยกลุ่มเสียงสำคัญของเพลง คือ ฟ ซ ล x ด ร x เป็น พื้นฐานในการสร้างแบบฝึกเพื่อให้ผู้เรียนเกิดความคุ้นเคยกับกลุ่มเสียง นอกจากนี้ยังให้ความสำคัญกับการพัฒนาแบบฝึก ที่ไล่เรียงจากง่ายไปหายาก มีลำดับขั้นตอนที่ชัดเจนมุ่งฝึกทักษะด้านจังหวะความ แม่นยำและรสมือ ในการเสนอนแนะนั้นผู้วิจัยได้เสนอแนะว่าในการศึกษาบทเพลงเดี่ยว ยังคงต้องใช้ระบบการถ่ายทอดโดยขนบเข้าร่วม เพื่อพัฒนาทักษะของผู้เรียนทั้งในด้านการบรรเลงร่วมกับเครื่องประกอบจังหวะ รายละเอียดการบรรเลง เทคนิคต่างๆ และการสื่อสารอารมณ์ในบทเพลงเป็นสำคัญ

อมรา สุขบุญสังข์ (2550) ในวิจัยเรื่อง การใช้ชุดฝึกทักษะการเล่นขิม สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ได้กระทำการวิจัยกับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 จากโรงเรียนสาธิต

มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ จำนวน 15 คน โดยใช้เครื่องมือซึ่งประกอบด้วย ชุดฝึกทักษะการเล่นขิมจำนวน 4 ชุด แผนการจัดการเรียนรู้จำนวน 4 แผน แบบทดสอบวัดความรู้เรื่องขิม และแบบประเมินทักษะการเล่นขิม หลักจากนั้นทำการวิเคราะห์ข้อมูลโดยการหาค่าร้อยละและนำไปเทียบกับเกณฑ์การผ่านร้อยละ 65.00 ผลการการศึกษาพบว่านักเรียนมีความรู้และทักษะการเล่นขิม โดยมีคะแนนเฉลี่ยร้อยละ 77.47 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้ร้อยละ 65.00

จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้ทราบถึงการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องสายซึ่งต้องพิจารณาเรื่องของขอบเขตเสียงดนตรี และเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีประเภทนั้น ๆ คำนึงถึงเรื่องของระดับเสียงและกลุ่มเสียง การเลี่ยงสำนวนซ้ำ และการใช้สำนวนฟาด กระบวนการทางภูมิปัญญาซึ่งเกิดจากพื้นฐานชีวิตครอบครัวรวมถึงสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรม พื้นฐานทางดนตรีที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้จากครูดนตรี รวมถึงประสบการณ์ทางดนตรี และคุณสมบัติพิเศษเฉพาะตัว ได้แก่ความเป็นปัญญาเลิศ และความถนัดเฉพาะด้าน หรือแม้แต่การศึกษาด้านดนตรีไทยนั้น แม้จะมีเครื่องมือหรือช่องทางในการศึกษาที่มากขึ้น แต่ก็ยังมีความจำเป็นที่จะต้องศึกษาในความเป็นขนบทั้งนี้เพื่อรับการถ่ายทอดในด้านสุนทรียะ ของการบรรเลงจากครูผู้ถ่ายทอด ซึ่งทั้งหมดเป็นประโยชน์แก่ผู้วิจัยในการดำเนินการวิจัยต่อไป

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์” ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพในการศึกษาค้นคว้า รวบรวมข้อมูลจากเอกสารวิชาการ เอกสารงานวิจัย รวมถึงรวบรวมข้อมูลโดยการสัมภาษณ์นักดนตรีผู้เป็นศิษย์และทายาทของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ โดยมีขั้นตอนและวิธีการดำเนินงานดังนี้

3.1 การเตรียมการในการเก็บข้อมูล

ผู้วิจัยได้ดำเนินการเตรียมอุปกรณ์ในการบันทึกข้อมูล จัดหมวดหมู่ข้อมูลสำหรับการวิจัยดังต่อไปนี้

1) สมุดบันทึกและอุปกรณ์เครื่องเขียนสำหรับการจดบันทึกรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย

2) กล้องบันทึกภาพ ทั้งภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว สำหรับการเก็บบันทึกข้อมูลภาพนิ่ง และภาพเคลื่อนไหวระหว่างการเก็บรวบรวมข้อมูล หรือการนำเสนอข้อมูลประกอบการวิจัย

3) อุปกรณ์บันทึกเสียง เพื่อใช้สำหรับการเก็บข้อมูลเสียงระหว่างการเก็บข้อมูลบุคคล ข้อมูลเสียงการบรรเลงที่มีความเกี่ยวข้องกับงานวิจัย

4) อุปกรณ์สื่อสาร รวมถึงแอพพลิเคชั่นที่เกี่ยวข้องในช่องทางสื่อสารต่างๆ สำหรับการอำนวยความสะดวกในการเก็บข้อมูลอันอาจจะเป็นความเร่งด่วน หรือมีระยะทางไกลเกินกว่าจะสามารถเดินทางไปเก็บข้อมูลด้วยตนเองได้

5) คอมพิวเตอร์พร้อมอุปกรณ์ สำหรับใช้ในการจัดกระทำข้อมูล รวบรวม จัดหมวดหมู่ รวมถึงการจัดทำเอกสารนำเสนอเป็นรูปเล่มงานวิจัย

3.2 การรวบรวมข้อมูล

ขั้นตอนนี้ เป็นการเตรียมการโดยการสำรวจข้อมูลต่าง ๆ ทั้งที่เป็นเอกสาร ตำรา หนังสือ งานวิจัย หรืออื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยนี้ ซึ่งเมื่อได้ข้อมูลส่วนหนึ่งมาแล้วผู้ศึกษาจะดำเนินการรวบรวม และสืบค้นข้อมูลนั้น ๆ โดยในแบ่งการค้นคว้าข้อมูลออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่

3.2.1 ข้อมูลเอกสาร ผู้วิจัยดำเนินการค้นคว้ารวบรวมข้อมูลต่าง ๆ จากเอกสาร ตำรา สิ่งพิมพ์ หนังสือ งานวิจัย บทความที่เกี่ยวข้องกับ ประวัติที่มาของขิม การบรรเลงขิม รูปแบบของการดำเนิน

ทำนองของขิมในเพลงประเภทบังคับทาง และเพลงประเภททางพื้น โดยผู้วิจัยจะรวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูลที่เกี่ยวข้องและมีความสัมพันธ์ต่องานวิจัย เพื่อดำเนินการในการสร้างสรรค์การดำเนินทำนองขิม ซึ่งแหล่งแหล่งข้อมูลในการศึกษาค้นคว้าได้แก่

(1) สถาบันวิทยาบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

(2) ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

(3) สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรม แห่งเอเชียอาคเนย์ มหาวิทยาลัยมหิดล

(4) หอสมุดและคลังความรู้ มหาวิทยาลัยมหิดล

(5) สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

(6) ชมรมดนตรีไทย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

(7) ห้างหุ้นส่วนจำกัดพัฒนศิลป์การดนตรี และละคร

เมื่อผู้วิจัยได้ข้อมูลจากการศึกษาค้นคว้าเอกสารที่เกี่ยวข้องกับเรื่องที่วิจัยแล้ว ผู้วิจัยจะนำมาจำแนก บันทึกในประเด็นต่างๆ เป็นหมวดหมู่โดยใช้โปรแกรม Microsoft Word เพื่อใช้ในการเรียบเรียงและวิเคราะห์ข้อมูล

3.2.2 ข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยทำการเก็บข้อมูลสัมภาษณ์เกี่ยวกับหลักและกระบวนการในการแปรทำนองของเครื่องดนตรีไทย การดำเนินทำนองของขิม ตลอดจนข้อมูลอื่น ๆ อันเป็นประโยชน์ในการวิจัยครั้งนี้ โดยผู้วิจัยได้กำหนดคุณสมบัติของผู้ทรงคุณวุฒิผู้ให้ข้อมูลดังนี้

1.1 เป็นผู้มีประสบการณ์ในการบรรเลงขิมไม่น้อยกว่า 10 ปี

1.2 เป็นผู้ที่มีความสามารถในการบรรเลงขิมได้ตั้งแต่ขั้นพื้นฐานจนถึงการบรรเลงเพลงเดี่ยว

1.3 เป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดการบรรเลงขิมจากศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ โดยตรง หรือจากศิษย์โดยตรงของท่าน

1.4 เป็นผู้ที่สามารถสร้างสรรค์การดำเนินทำนองของขิมได้

ผู้ทรงคุณวุฒิที่มีคุณสมบัติตามที่ผู้วิจัยได้กำหนดไว้มีดังนี้

- ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัตย์
- ศาสตราจารย์ ดร.อังศุมาลย์ จันทราปัตย์
- นางสาวจุฑารัตน์ บุญประคอง
- นางสาววิมลมาศ นาคสวัสดิ์
- นายประชา สามเสน

ประเด็นที่ผู้วิจัยต้องการทราบจากผู้ทรงคุณวุฒิได้แก่ข้อมูลบริบทที่เกี่ยวข้องกับขิม กลวิธีการบรรเลง และการแปรทำนองของขิม แนวคิด หลักการวิธีการสร้างสรรค์การดำเนินทำนองของขิม เพื่อนำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ทำนองขิมในเพลงประเภทบังคับทาง และเพลงประเภททางพื้นโดยมีประเด็นคำถามดังต่อไปนี้

1. ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้วางรูปแบบการตีขิมเบื้องต้นไว้หรือไม่ อย่างไร
2. หลักการบรรเลงขิมที่ท่านศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์เน้นย้ำเป็นสำคัญต่อผู้รับ การถ่ายทอดนั้นคืออะไร
3. การเทียบเสียงขิมในสายทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์มีวิธีการเทียบอย่างไร และมีปัจจัยที่เกี่ยวข้องอย่างไร
4. การจับไม้ตีขิมซึ่งศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้ถ่ายทอดไว้นั้นมีกี่รูปแบบ และแต่ละรูปแบบเหมาะสมกับการบรรเลงอย่างไร
5. รูปแบบการใช้คู่เสียงต่าง ๆ บนขิมเพื่อสร้างทำนองและความไพเราะ ตามแนวทาง ของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ มีกี่รูปแบบ และมีปัจจัยใดเป็นเครื่องกำหนด
6. หลักเกณฑ์ในการแปรทำนองขิมตามรูปแบบของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ประกอบด้วยอะไรบ้าง
7. การใช้กลุ่มเสียงต่าง ๆ บนขิมในการสร้างสรรค์ทำนองเพลงไม่ว่าจะเป็นทางกรอหรือประเภททางพื้นนั้น อาศัยหลักการหรือแนวคิดอย่างไร
8. การดำเนินทำนองขิม ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้กำหนดหลักเกณฑ์ในการแจกแจงมือ หรือการใช้ช่วงเสียงต่าง ๆ ของขิมในการสร้างสรรค์ทำนองเพลงหรือไม่อย่างไร
9. เทคนิค หรือกลวิธีการประดิษฐ์เสียงของขิมที่ท่านได้รับการถ่ายทอด มีกลวิธีใดบ้าง และฝึกฝนอย่างไร
10. บุคลิกลักษณะของนักดนตรีระหว่างการบรรเลงส่งผลต่ออรรถรสของเพลงต่าง ๆ นั้นหรือไม่อย่างไร

โดยแนวคำถามที่นำเสนอนี้ ผู้วิจัยได้นำให้ผู้เชี่ยวชาญทำการตรวจสอบจำนวน 3 คน โดยกำหนดเกณฑ์ในการตรวจพิจารณาข้อคำถาม ดังนี้

ให้คะแนน +1 ถ้าแน่ใจว่าข้อคำถามวัดได้ตรงตามวัตถุประสงค์

ให้คะแนน 0 ถ้าไม่แน่ใจว่าข้อคำถามวัดได้ตรงตามวัตถุประสงค์

ให้คะแนน -1 ถ้าแน่ใจว่าข้อคำถามวัดได้ไม่ตรงตาม
วัตถุประสงค์

เมื่อผู้เชี่ยวชาญได้พิจารณาแล้วผู้วิจัยนำผลคะแนนที่ได้จากผู้เชี่ยวชาญมาคำนวณหาค่า IOC โดยมีเกณฑ์คะแนนดังกำหนดไว้ต่อไปนี้

1. ข้อคำถามที่มีค่า IOC ตั้งแต่ 0.50-1.00 มีค่าความเที่ยงตรง ใช้ได้
2. ข้อคำถามที่มีค่า IOC ต่ำกว่า 0.50 ต้องปรับปรุง ยังใช้ไม่ได้

โดยผู้เชี่ยวชาญที่ทำการตรวจสอบข้อคำถามนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดคุณสมบัติดังนี้

1. เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ในด้านวิชาชีพดนตรีไม่ต่ำกว่า 20 ปี
2. เป็นผู้มีประสบการณ์การวิจัย
3. เป็นอาจารย์ที่สอนในสถาบันที่เปิดหลักสูตรด้านดนตรี

ผู้เชี่ยวชาญที่มีคุณสมบัติตามเกณฑ์ที่กำหนด 3 คนดังต่อไปนี้

1. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภูริ วงศ์วิเชียร อาจารย์ประจำคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
3. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปวีณา เอี่ยมยี่สุ่น อาจารย์ประจำคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ตารางที่ 1 แบบสรุปค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC) โครงการวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ โดยนายศรายุทธ หอมเย็น

ข้อ	รายการประเมิน	ผลการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญ			รวม	ค่า IOC	ผล
		คนที่ 1	คนที่ 2	คนที่ 3			
1	ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้วางรูปแบบการตีขิมเบื้องต้นไว้หรือไม่ อย่างไร	-1	+1	-1	1	0.33	ปรับปรุง
2	หลักการบรรเลงขิมที่ท่านศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์เน้นย้ำเป็นสำคัญต่อผู้รับการถ่ายทอดนั้นคืออะไร	+1	+1	+1	3	1	ใช้ได้
3	การเทียบเสียงขิมในสายทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์มีวิธีการ	+1	+1	0	2	0.66	ใช้ได้

ข้อ	รายการประเมิน	ผลการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญ			รวม	ค่า IOC	ผล
		คนที่ 1	คนที่ 2	คนที่ 3			
	เทียบอย่างไร และมีปัจจัยที่เกี่ยวข้องอย่างไร						
4	การจับไม้ตีขิมซึ่งศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้ถ่ายทอดไว้นั้นมีกี่รูปแบบ และแต่ละรูปแบบเหมาะสมกับการบรรเลงอย่างไร	+1	+1	-1	2	0.66	ใช้ได้
5	รูปแบบการใช้คู่เสียงต่าง ๆ บนขิมเพื่อสร้างทำนองและความไพเราะ ตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ มีกี่รูปแบบ และมีปัจจัยใดเป็นเครื่องกำหนด	+1	+1	0	2	0.66	ใช้ได้
6	หลักเกณฑ์ในการแปรทำนองขิมตามรูปแบบของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ประกอบด้วยอะไรบ้าง	+1	+1	0	2	0.66	ใช้ได้
7	การใช้กลุ่มเสียงต่าง ๆ บนขิมในการสร้างสรรค์ทำนองเพลงไม่ว่าจะเป็นทางกรอ หรือประเภททางพื้นนั้น อาศัยหลักการหรือแนวคิดอย่างไร	+1	+1	-1	2	0.66	ใช้ได้
8	การดำเนินทำนองขิม ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้กำหนดหลักเกณฑ์ในการแจกแจงมือ หรือการใช้ช่วงเสียงต่าง ๆ ของขิมในการสร้างสรรค์ทำนองเพลงหรือไม่ อย่างไร	+1	+1	-1	2	0.66	ใช้ได้
9	เทคนิค หรือกลวิธีการประดิษฐ์เสียงของขิมที่ท่านได้รับการถ่ายทอด มีกลวิธีใดบ้าง และฝึกฝนอย่างไร	+1	+1	+1	3	1	ใช้ได้

ข้อ	รายการประเมิน	ผลการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญ			รวม	ค่า IOC	ผล
		คนที่ 1	คนที่ 2	คนที่ 3			
10	บุคลิกลักษณะของนักดนตรีระหว่างการบรรเลงส่งผลต่ออรรถรสของเพลงต่าง ๆ นั้นหรือไม่อย่างไร	0	+1	0	1	0.33	ปรับปรุง

สูตรการคำนวณ $IOC = \frac{\Sigma R}{N}$ $IOC =$

ICO คือ ดัชนีความสอดคล้อง

R คือ คะแนนของผู้เชี่ยวชาญ

ΣR คือ ผลรวมคะแนนของผู้เชี่ยวชาญแต่ละคน

N คือ จำนวนผู้เชี่ยวชาญ

IOC ทั้งฉบับ $= \frac{0.33+1+0.66+0.66+0.66+0.66+0.66+0.66+1+0.33}{10}$

$= \frac{6.62}{10} = 0.66$

IOC ทั้งฉบับ = 0.66

สรุปผล

จากการหาประสิทธิภาพ ค่าดัชนีความสอดคล้องทั้งฉบับที่ยอมรับได้ต้องมีค่าตั้งแต่ 0.50 ขึ้นไป ซึ่งในงานวิจัยสร้างสรรค์เรื่องการสร้างสรรค์ทางบรรเลงขิมตามแนวทางศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ โดยผู้วิจัยคือนายศรายุทธ หอมเย็น ได้ค่าดัชนีความสอดคล้องอยู่ที่ 0.66 ถือว่าสามารถใช้ได้

3.3 การศึกษาข้อมูล

หลังจากได้ข้อมูลเอกสาร และข้อมูลสัมภาษณ์แล้ว ผู้วิจัยดำเนินการนำข้อมูลต่าง ๆ นั้นมาดำเนินการจัดระบบหมวดหมู่ โดยแบ่งตามวัตถุประสงค์ในการวิจัย ดังนี้

3.3.1 ศึกษาหลักการแปรทำนองของขิม ตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ของการวิจัย ผู้วิจัยศึกษาลักษณะเฉพาะในการดำเนินทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ โดยมีประเด็นที่ผู้วิจัยจัดหมวดหมู่ไว้ดังนี้

1. การดำเนินทำนองในเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี
2. วิธีการดำเนินทำนองของขิม
3. การเทียบเสียง ตามหลักการของ ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์
4. หลักในการดำเนินทำนองขิมของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

3.3.2 ศึกษาโครงสร้าง และรูปแบบการแปรทำนองขิมตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 ของการวิจัยนี้ เพื่อให้ผู้วิจัยสามารถนำความรู้ที่ได้มาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ผู้วิจัยจึงได้กำหนดแนวทางในการศึกษาไว้ดังนี้

1. การเทียบเสียงขิม
2. การนั่ง การจับไม้ การใช้องค์ประกอบของข้อมือและแขนในการควบคุมไม้ขิมและเสียงขิม
3. การแปรทำนองขิม การใช้ช่วงเสียงต่าง ๆ บนขิม รวมถึงการแบ่งมือในการบรรเลงขิมในเพลประเภททางพื้นและประเภททางกรอ

3.3.3 บริบทอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยกำหนดขึ้นเพื่อรวบรวมบริบทที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย โดยผู้วิจัยตั้งประเด็นในการศึกษาดังนี้

1. ประวัติที่มาของขิม
2. รูปแบบของขิมในประเทศไทย
3. การดำเนินทำนองของขิมในการบรรเลงในรูปแบบวง และรูปแบบการเดี่ยว

3.4 การวิเคราะห์ข้อมูล และการสร้างสรรค์

หลังจากการศึกษาและจัดหมวดหมู่ข้อมูล ผู้วิจัยจะดำเนินการในการวิเคราะห์ข้อมูลโดยประกอบด้วย องค์ความรู้เกี่ยวกับการบรรเลงขิม รูปแบบของมือขิมที่ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้บันทึกไว้เป็นแนวทาง ทำนองหลักของเพลงที่ใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค์ทำนองขิมและการดำเนินทำนองของขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ โดยเพลงที่ใช้นั้นจะประกอบด้วยเพลงที่มีลักษณะการดำเนินทำนองในลักษณะบังคับทาง และเพลงที่มีลักษณะการดำเนินทำนองในลักษณะทางพื้น เพื่อนำความรู้ที่ได้ศึกษาอาทิ รูปแบบการดำเนินทำนองและการใช้ช่วงเสียงต่าง ๆ ของขิม กลวิธีต่าง ๆ ในการดำเนินทำนอง รวมถึงการใช้คู่เสียงต่าง ๆ ในการดำเนิน

ทำนอง เพื่อใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ทำนองการบรรเลงขิม ตามรูปแบบของการดำเนินทำนองของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

3.5 การนำเสนอข้อมูล

เมื่อทำการวิเคราะห์ข้อมูลในประเด็นต่าง ๆ ตามที่ผู้วิจัยได้ตั้งไว้ ผู้วิจัยนำเสนอผลงานสร้างสรรค์โดยนำเสนอในรูปแบบเอกสารงานวิจัยเป็นบทดังนี้

บทที่ 4 การสร้างสรรค์การดำเนินทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ โดยผู้วิจัยได้กำหนดเพลงที่ใช้ในการสร้างสรรค์เป็นเพลงอัตราสองชั้น สำเนียงจีนได้แก่ เพลงจีนเก็บบุปผา เพลงจีนรำพัด เพลงจีนขิมเล็ก และเพลงจีนฮ่อแฮ ซึ่งทั้ง 4 เพลงนี้เป็นเพลงไทยสำเนียงจีนที่เป็นที่นิยม มีความยาวพอเหมาะไม่สั้นหรือยาวมากเกินไป และเป็นเพลงที่มีลักษณะการดำเนินทำนองแบบบังคับทาง และแบบทางพื้นตามที่ผู้วิจัยได้กำหนดไว้

3.6 สรุปผลการวิจัย

หลังจากนำเสนอข้อมูลในรูปแบบเอกสารงานวิจัยแล้ว ผู้วิจัยจะดำเนินการสรุปผลการวิจัยเป็นบทความวิจัย เพื่อเผยแพร่ผลงานวิจัยต่อไป

บทที่ 4

การสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

จากการที่ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าเอกสารตำราและการสัมภาษณ์รวมถึงการสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วมในด้านการดำเนินทำนองขิมของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์จากลูกศิษย์ และทายาทซึ่งได้รับการถ่ายทอดการบรรเลงขิมโดยตรงจากศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ รวมถึงการศึกษาจากงานเขียนซึ่งเกี่ยวกับการฝึกหัดขิม ผู้วิจัยได้สรุปและนำเสนอข้อมูลที่สำคัญสำหรับหลักการดำเนินทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์โดยผู้วิจัยนำเสนอตามหัวข้อดังนี้

4.1 องค์ความรู้ในการดำเนินทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ เป็นผู้มีความรู้ด้านดนตรีไทยทั้งด้านทฤษฎี และด้านปฏิบัติที่ได้รับการยอมรับในด้านวิชาการดนตรีท่านหนึ่ง ท่านมีผลงานในการบรรเลง การประพันธ์เพลงที่มีความหลากหลาย เป็นผู้สร้างสรรค์นวัตกรรมทางด้านดนตรีไทยไม่ว่าจะเป็นคิดค้นสร้างเครื่องดนตรีในรูปแบบใหม่ การบรรเลงโดยนั่งโต๊ะแทนการบรรเลงแบบนั่งพื้นซึ่งเป็นขนบดั้งเดิม เพื่อให้ทัดเทียมกับการบรรเลงของดนตรีตะวันตก นอกจากความรู้ด้านทฤษฎีแล้วท่านยังมีความรู้ในด้านทักษะการบรรเลงเครื่องดนตรีทั้งเครื่องสายและปี่พาทย์ได้หลากหลายจนสามารถบรรเลงเดี่ยวเครื่องมือได้หลายเครื่องมือ ริเริ่มการก่อตั้งชมรมดนตรีไทยในสถานศึกษาระดับอุดมศึกษา รวมถึงการตั้งโรงเรียนขึ้นเพื่อถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทยให้แก่กุลบุตรกุลธิดาหรือผู้สนใจดนตรีไทยในขณะนั้นโดยคิดค่าใช้จ่ายในการเรียนในราคาย่อมเยา การบันทึกเสียงการบรรเลงดนตรีซึ่งภายหลังเป็นข้อมูลทางประวัติศาสตร์ดนตรีไทยได้อย่างดี

องค์ความรู้หนึ่งที่ท่านได้ถ่ายทอดไว้ให้กับดนตรีไทยในยุคของท่านนั้นได้แก่การเขียนตำราด้านทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทยซึ่งอาจถือได้ว่าเป็นการถ่ายทอดความรู้ในลักษณะงานวิชาการด้านดนตรีไทยในยุคเริ่มต้นในขณะนั้นซึ่งยังหางานเขียนทางวิชาการดนตรีไทยได้น้อยมาก และสิ่งหนึ่งที่ท่านได้บันทึกและถ่ายทอดไว้ได้แก่ทฤษฎีและการปฏิบัติขิมเบื้องต้น ซึ่งท่านให้ความสำคัญกับการฝึกดนตรีที่ให้ถูกต้องตามวิธีการตั้งแต่เบื้องต้นเพื่อเป็นรากฐานในการฝึกขั้นพัฒนาและต่อยอดไปในขั้นสูงต่อไปในอนาคต ผู้วิจัยได้ศึกษางานเขียนของท่านรวมถึงการสัมภาษณ์ลูกศิษย์ที่มีความใกล้ชิด

มีความใกล้ชิดและได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ทั้งด้านทฤษฎีและการปฏิบัติเครื่องดนตรี โดยเฉพาะขิมท่านหนึ่งได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัตย์ ซึ่งปัจจุบันท่านเป็นข้าราชการบำนาญ ท่านใช้เวลาส่วนหนึ่งของท่านนอกเหนือจากการทำงานในหน้าที่ประจำในการเป็นวิทยากรแนะนำ สอนดนตรีไทยให้แก่ครูดนตรีไทยทั่วประเทศ รวมถึงได้รับเชิญเป็นกรรมการกิตติมศักดิ์ในการประกวดดนตรีไทยโดยเฉพาะเครื่องมือขิมในรายการสำคัญ ๆ เสมอมาเป็นระยะเวลามากกว่าสี่สิบปี โดยองค์ความรู้ซึ่งเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การดำเนินทำนองขิมของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ผู้วิจัยจะนำเสนอโดยลำดับดังต่อไปนี้

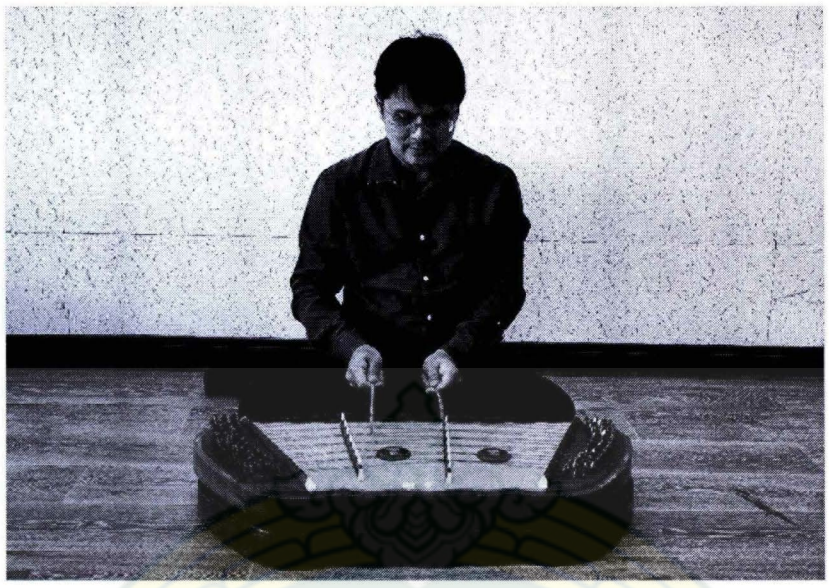
4.1.1 ท่านั่งในการบรรเลงขิม

ในการบรรเลงขิมโดยทั่วไปนั้นจะมีขนบนิยมในการนั่งโดยการนั่งราบกับพื้น ไม่ว่าจะนั่งแบบพับเพียบ หรือนั่งแบบขัดสมาธิ ทั้งนี้ให้ลำตัวตั้งตรงมีความสง่างามซึ่งเป็นขนบในการปฏิบัติโดยทั่วไป แม้แต่ในสายของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์เองท่านก็เน้นในเรื่องท่านั่งที่มีความสง่างาม แต่ด้วยความเป็นนักคิดของท่าน ท่านได้มีแนวคิดในเรื่องการนั่งบรรเลงของนักดนตรีไทยให้มีความทัดเทียมหรืองดงามเหมือนอย่างนักดนตรีสากล โดยเฉพาะเมื่อในงานพิธีนั้น ๆ มีวงดนตรีสากลนั่งบรรเลงในขณะที่วงดนตรีไทยนั้นนั่งราบอยู่บนพื้น แม้จะมีการปูเสื่อ หรือปูพรมก็ดูไม่มีความงดงาม เพราะวงดนตรีไทยนั้นเมื่อมองดูแล้วจะจมลงไปบนเวที ท่านจึงดำริให้นักดนตรีไทยนั้นนั่งบรรเลงบนเก้าอี้ โดยใช้โต๊ะสำหรับวางเครื่องดนตรีให้นักดนตรีนั่งบนเก้าอี้ในลักษณะห้อยขาเหมือนอย่างการบรรเลงของดนตรีสากล ดังนั้นการนั่งบรรเลงขิมจึงมีรูปแบบเพิ่มเติมขึ้นโดยการใช้โต๊ะวางเครื่องดนตรีที่มีขนาดพอเหมาะแก่นักดนตรี ไม่สูงหรือต่ำจนเกินไป ส่วนตัวผู้บรรเลงก็จะต้องนั่งบนเก้าอี้ตั้งลำตัวให้ตรงมีความสง่าซึ่งเป็นสิ่งหนึ่งที่ท่านให้ความสำคัญเป็นอย่างยิ่งด้วยที่ว่าการนั่งเป็นภาพลักษณ์ที่ผู้ฟังจะเห็นและเกิดความรู้สึกเลื่อมใสศรัทธา เมื่อนั่งหรือยืนด้วยความสง่างามเสียแล้วก็ย่อมมีความเจริญตา และส่วนความเจริญหูนั้นย่อมบังเกิดเมื่อนักดนตรีบรรเลงด้วยความมีสมาธิประกอบกับฝีมือที่เพียรฝึกฝนมาอย่างดี ปัจจุบันรูปแบบการนั่งบรรเลงดังกล่าวยังได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน เนื่องจากคุณลักษณะที่กล่าวข้างต้นแล้วยังมีผลดีต่อสรีระของนักดนตรีในการที่จะบรรเลงโดยไม่ฝืนทรมานร่างกายนั่นเอง และจะเห็นได้อีกประการหนึ่งว่าปัจจุบันได้มีผู้คิดอุปกรณ์สำหรับวางขิมในการนั่งบรรเลงที่อำนวยความสะดวกแก่นักดนตรีได้อีกด้วย

ภาพที่ 10 ขาตั้งขิมสำหรับนั่งเก้าอี้บรรเลง

ที่มา นายศรายุทธ หอมเย็น ผู้วิจัย

ท่านั่งในการบรรเลงขิมที่ดีนั้นนักดนตรีจะต้องนั่งอย่างมั่นคง ร่างกายไม่เอนเอียงไปด้านใดด้านหนึ่ง หรือมีลักษณะโคลงตัวคล้ายจะล้มไป ตั้งลำตัวและคอในลักษณะตรงไม่ก้มหน้ามากจนเกินไป สายตาสามารถชำเลืองดูสายขิมตรงหน้า หรือมองตรงมาได้อย่างมั่นใจ ในการบรรเลงไม่ทิ้งไหล่หรือยกไหล่จนดูแล้วไม่งดงาม และเมื่อนั่งเก้าอี้ควรวางเท้าลงในลักษณะตรงไม่ไขว่ห้าง หรือไขว้เท้าซึ่งจะเป็นลักษณะที่ไม่สุภาพในการบรรเลง แต่ทั้งนี้ในการบรรเลงนักดนตรีสามารถโยกลำตัวได้บ้างเพื่อเป็นการแสดงถึงลีลาอารมณ์แต่ก็มิใช่การแสดงจนให้ความรู้สึกไม่นิ่ง หรือไม่มีสมาธิในการบรรเลง



ภาพที่ 11 การนั่งบรรเลงขิม

ที่มา นายศรายุทธ หอมเย็น ผู้วิจัย

4.1.2 การจับไม้ตีขิม

การจับไม้ตีขิมนั้น แต่ละสำนักดนตรีก็อาจมีความแตกต่างกันไปตามลักษณะ และบริบทของการบรรเลงขิม ไม่ว่าจะเป็นการจับแบบแผ่มือแล้วใช้นิ้วกลางนิ้วนางและนิ้วก้อยในการประคองส่งแรงบังคับไม้ในการบรรเลงไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงทางพื้น หรือการกรอแต่ในการจับไม้ตีขิมของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์นั้นจะมีวิธีการและลักษณะการจับรวมถึงการส่งแรงในการบังคับไม้ตีที่แตกต่างจากสำนักดนตรีอื่นกล่าวคือ การจับไม้ตีขิมตามวิธีที่นิยมใช้ในทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์จะเป็นการจับไม้ขิมแบบหุ้มมือโดยการจับไม้ด้วยการกำก้านไม้ตี วางนิ้วโป้ง อยู่ด้านบนของด้ามไม้ประกอบกับนิ้วชี้ซึ่งสอดประคองไว้ด้านล่าง ส่วนนิ้วกลางนิ้วนางและนิ้วก้อยนั้นทำหน้าที่ประคองไม้ตีด้วยวิธีการกำมือโดยภายในอุ้งมือมีลักษณะเป็นโพรงเล็กน้อยเพื่อให้ก้านไม้ตีสามารถเคลื่อนที่ขึ้นลงได้เล็กน้อยตามแรงตี เพื่อส่งแรงสะท้อนไปสู่ปลายไม้ตี การจับไม้ลักษณะนี้จะทำให้ไม้ตีมีความกระชับไม่หลุดมือง่าย มีผลดีในเรื่องของการสามารถใช้กำลังของข้อมือและกล้ามเนื้อส่วนของแขนในการบังคับน้ำหนักของไม้ตีให้มีความหนักเบาได้ตามต้องการ ทำให้มีความคมชัดในการบรรเลงทางพื้น การสะบัด ขยี้และการกรอหรือรัวไม้ตีในการสร้างสรรค์ทำนองต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางบรรเลงของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์นั้น โดยส่วนใหญ่จะใช้ทักษะในการบรรเลงที่มีความหลากหลายและพลิกแพลง การจับไม้ด้วยวิธีดังกล่าวจึงเอื้อต่อลักษณะ

การบรรเลง ดังที่ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัตย์ได้กล่าวว่า การจับไม้ลักษณะนี้เป็นการจับไม้ที่เลียนแบบวิธีการจับไม้ขิมของจีน ซึ่งจะนิยมจับไม้ในรูปแบบดังกล่าว เพราะการบรรเลงขิมแบบของจีนนั้นมีท่วงทำนองที่รวดเร็ว กระฉับกระเฉงและส่วนใหญ่จะเป็นทำนองพื้นหรือการบรรเลงทางเก็บเป็นหลัก อีกประการหนึ่งการจับไม้ขิมในรูปแบบนี้จะทำให้ได้เสียงที่มีความ “แน่น” และ “นวล” ซึ่งเป็นคุณลักษณะของเสียงที่ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ให้ความสำคัญเป็นอย่างยิ่งดังที่ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัตย์ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับคุณลักษณะของเสียงที่เกิดจากการจับไม้แบบดังกล่าวไว้ว่า

> “การจับไม้ขิมในแนวทางของท่านอาจารย์จะทำให้ได้น้ำเสียงขิมที่แน่นและนวลไม่หนัก (คือตีขิมให้ได้เสียงที่แน่น ไม่ใช่ดัง) และยังทำให้ตีลูกหรือทางขิมได้หลากหลายอีกด้วย” (สุรพล จันทราปัตย์, ผู้ให้สัมภาษณ์, 14 เมษายน 2563)

ภาพที่ 12 การจับไม้ตีขิม

ที่มา นายศรายุทธ หอมเย็น ผู้วิจัย

การเลือกไม้ตีขิม ไม้ตีขิมที่ใช้โดยทั่วไปจะมีความแข็งอ่อนต่างกันตั้งแต่ระดับที่ก้านอ่อนมาก ๆ ไปจนถึงก้านแข็ง ซึ่งในทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์นั้นจะนิยมใช้ไม้ที่มีลักษณะ ก้านแข็งพอประมาณไม่แข็ง และไม่อ่อนจนเกินไป ซึ่งการเลือกไม้ตีนั้นจะต้องให้มีน้ำหนักพอเหมาะกับมือของผู้บรรเลงไม่ว่าจะเป็นความยาวของไม้ และความแข็งของก้านไม้ตีทั้งนี้เพื่อให้ผู้บรรเลงสามารถความคุมไม้ให้สามารถบรรเลงกลวิธีต่าง ๆ ได้ชัดเจน

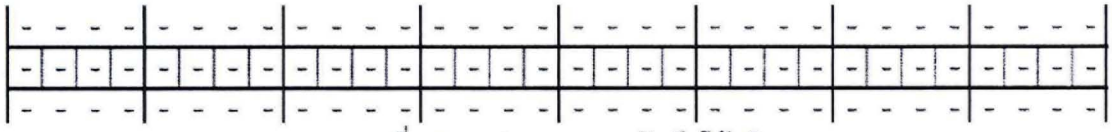
4.1.3 การเทียบเสียงขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

การเทียบเสียงขิมของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ตามที่ผู้วิจัยศึกษาเอกสารที่ท่านได้เขียนบันทึกไว้ในการตำราเรื่องการฝึกหัดขิมเบื้องต้นนั้น ท่านได้อธิบายถึงวิธีการในการเทียบเสียงขิมไว้อย่างละเอียดโดยที่ท่านเน้นย้ำได้แก่การเทียบเสียงในแถวนมที่ 1 ด้านซ้าย ซึ่งเป็นแถวนม

ที่ให้เสียงได้สองระดับเสียงได้แก่แถวซ้ายสุดมีระดับเสียงสูง และแถวด้านขวาบนนมเดียวกันเป็นระดับเสียงกลาง และช่วงห่างระหว่างเสียงทั้งสองเป็นคู่ห้าพอดี แต่จากการสัมภาษณ์ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัตย์ท่านได้กล่าวว่าหลักการเทียบเสียงขิมดังกล่าวนั้นในส่วนทฤษฎีจะต้องต้องเทียบเช่นนั้น แต่ในทางปฏิบัตินั้นจะเทียบเสียงแตกต่างออกไปเล็กน้อยทั้งนี้เพื่อให้สามารถบรรเลงเพลงได้ครอบคลุมในหลายสำเนียง ซึ่งเสียงที่จะเทียบให้แตกต่างไปนั้นแต่เดิมจะเทียบให้ระดับเสียงที่ในแถวเสียงสูงนั้นมีเสียงที่สูงกว่าปกติเล็กน้อย ทั้งนี้เพื่อให้สามารถบรรเลงเพลงในสำเนียงแขก หรือกลุ่มเพลงทยอยได้ฟังแล้วไม่ขัดหู แต่เมื่อเทียบเสียงดังกล่าวให้สูงขึ้นแล้วนั้นจะมีผลกระทบทำให้เสียงมีในแถวเสียงกลางนั้นเพี้ยนเสียงไป ซึ่งในข้อนี้ไม่เป็นอุปสรรคต่อการบรรเลงด้วยเพราะทางบรรเลงของท่านศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์มักไม่ค่อยใช้เสียงมีในตำแหน่งดังกล่าวในการบรรเลง ดังนั้นเมื่อบรรเลงจริงก็จะเลี่ยงเสียงมีในแถวกลางไปเสียแล้วไปใช้เสียงมีในแถวด้านขวา หรือเสียงมีต่ำในการบรรเลงแทน หรือทำทางบรรเลงให้เลี่ยงเสียงดังกล่าวไปนั่นเอง

4.1.4 รูปแบบของการบันทึกโน้ตสำหรับขิม ของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

รูปแบบการบันทึกโน้ตซึ่งศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้นำมาใช้สำหรับการบันทึกทำนองขิมในการเผยแพร่ และศึกษาโดยเฉพาะในโรงเรียนพัฒนศิลป์การดนตรีและละครนั้น ท่านใช้รูปแบบของตารางบันทึกโน้ตแบบไทย กล่าวคือการใช้ตารางบันทึกโน้ตแบบ 8 ห้องเหมือนกันกับที่นิยมใช้ในการบันทึกโน้ตไทยปกติ เพียงแต่รูปแบบที่ใช้กับการบันทึกโน้ตสำหรับขิมนั้นท่านนิยมใช้รูปแบบการบันทึกแบบตารางสามบรรทัด ซึ่งท่านเห็นว่าสะดวก และเหมาะแก่การบันทึกโน้ตการดำเนินทำนองของขิมและจะเข้สามารถบ่งบอกระดับเสียงได้ชัดเจนว่าใช้ระดับเสียงใดสำหรับขิมหรือโน้ตนั้น ๆ อยู่ในสายใดสำหรับจะเข้ อีกนัยหนึ่งก็คือเพื่อใช้ในการเรียนการสอนสำหรับผู้ฝึกหัดเบื้องต้นซึ่งยังไม่เข้าใจในเรื่องของการใช้ช่วงเสียงต่าง ๆ ของเครื่องดนตรี โดยการบันทึกโน้ตด้วยตารางบันทึกโน้ตลักษณะนี้จะเป็นเครื่องมือช่วยให้ผู้บรรเลงสามารถทราบได้ว่าทำนองที่กำลังจะบรรเลงนั้นอยู่ในตำแหน่งใด



ภาพที่ 13 รูปแบบตารางบันทึกโน้ตขิม

ที่มา : นายศรายุทธ หอมเย็น ผู้วิจัย

จากตัวอย่างตารางบันทึกโน้ตสำหรับขิมนั้นจะเห็นได้ว่า ตารางโน้ตลักษณะนี้สามารถบรรจุโน้ตได้ตามตำแหน่งเสียงที่ปรากฏจริงบนเครื่องดนตรี (ในที่นี้ขอกล่าวถึงเฉพาะขิม) โดยแถวล่างสุดจะเป็นแถวที่แสดงโน้ตสำหรับระดับเสียงต่ำซึ่งได้แก่นมที่ 2 ด้านขวาของขิม แถวกลางจะเป็นแถวที่แสดงโน้ตสำหรับระดับเสียงกลางซึ่งอยู่ด้านขวาของนมที่ 1 ของขิม และแถวบนสุดจะเป็นแถวที่แสดงโน้ตสำหรับระดับเสียงสูงซึ่งอยู่ทางด้านซ้ายของนมที่ 1 ของขิม ข้อดีของการใช้ตารางโน้ตลักษณะนี้คือผู้บรรเลงสามารถทราบได้เลยว่าโน้ตที่ตนกำลังจะบรรเลงนั้นอยู่ในตำแหน่งเสียงใดบนขิม และสามารถแสดงคู่เสียงหรือคู่ประสานได้อย่างชัดเจนสะดวกต่อการใช้โดยระบบ การอ่านนั้นใช้ระบบเดียวกันกับการอ่านหนังสือ กล่าวคือการอ่านจากด้านซ้ายไปด้านขวา แต่ทั้งนี้สำหรับผู้ศึกษาใหม่ ๆ การอ่านโน้ตลักษณะนี้อาจเป็นสิ่งที่ลำบากเล็กน้อยเพราะเวลาอ่านจะต้องอ่านพร้อม ๆ กันทั้งสามบรรทัดซึ่งแรก ๆ ก็อาจทำให้เกิดความสับสนได้บ้าง แต่ทั้งนี้เมื่อเข้าใจวิธีการอ่านแล้วก็จะพบว่าตารางบันทึกโน้ตแบบดังกล่าวสามารถแสดงคุณลักษณะของการบรรเลงในเพลงนั้น ๆ อย่างชัดเจนและรวดเร็ว

4.1.5 ระบบโน้ตสำหรับการบันทึกทำนองขิมของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

แต่เดิมการบันทึกโน้ตของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ท่านจะใช้ระบบตัวเลขในการบันทึกโน้ตซึ่งอาจเป็นเพราะท่านได้นำวิธีการบันทึกโน้ตระบบนี้มาจากครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปะบรรเลง) ท่านจึงได้นำมาใช้กับการบันทึกโน้ตเพลงไทยเพื่อใช้ในการบรรเลง และการเรียนการสอนด้วยโดยโน้ตระบบตัวเลขนี้ได้ใช้มาระยะหนึ่งทั้งในชมรมดนตรีไทยมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ หรือห้างหุ้นส่วนจำกัดพัฒนศิลป์การดนตรีและละครซึ่งท่านเป็นผู้ก่อตั้งและเปิดเป็นโรงเรียนสำหรับการเรียนการสอนด้านดนตรีและละครไทย ต่อมาภายหลังเมื่อความนิยมในการบันทึกโน้ตด้วยระบบอักษรไทยมีความแพร่หลายมากขึ้น จึงได้เปลี่ยนการบันทึกโน้ตทำนองของเครื่องดนตรีต่าง ๆ มาเป็นระบบโน้ตอักษรไทย โดยตัวเลขที่มีความหมายแทนโน้ตในกลุ่มเครื่องตีนี้ได้แก่

โน้ตตัวเลข	โน้ตอักษรไทย
6	โด
0	เร
1	มี
2	ฟา
3	ซอล
4	ลา

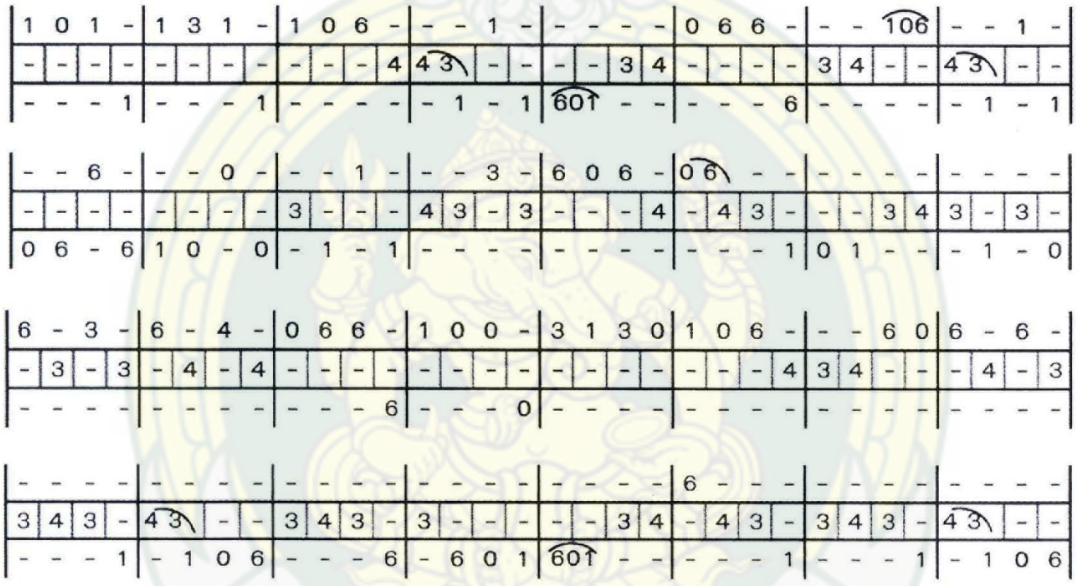
โน้ตตัวเลข	โน้ตอักษรไทย
5	ที

ตารางที่ 2 แสดงการเปรียบเทียบโน้ตระบบตัวเลขกับระบบอักษรไทย

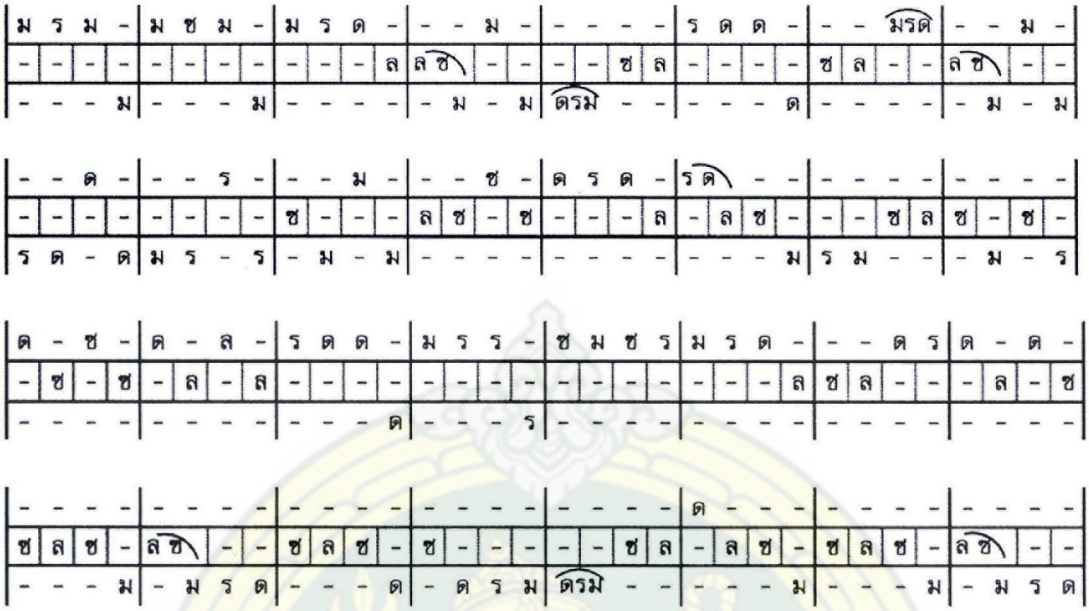
ที่มา : นายศรายุทธ หอมเย็น ผู้วิจัย

และเมื่อเทียบระหว่างตารางบันทึกโน้ตขิมแบบตัวเลขของเดิมกับแบบอักษรไทยจะเป็นตามตัวอย่างดังที่ผู้วิจัยด้านล่างนี้

<u>โน้ตแบบตัวเลข</u>



โน้ตแบบอักษรไทย

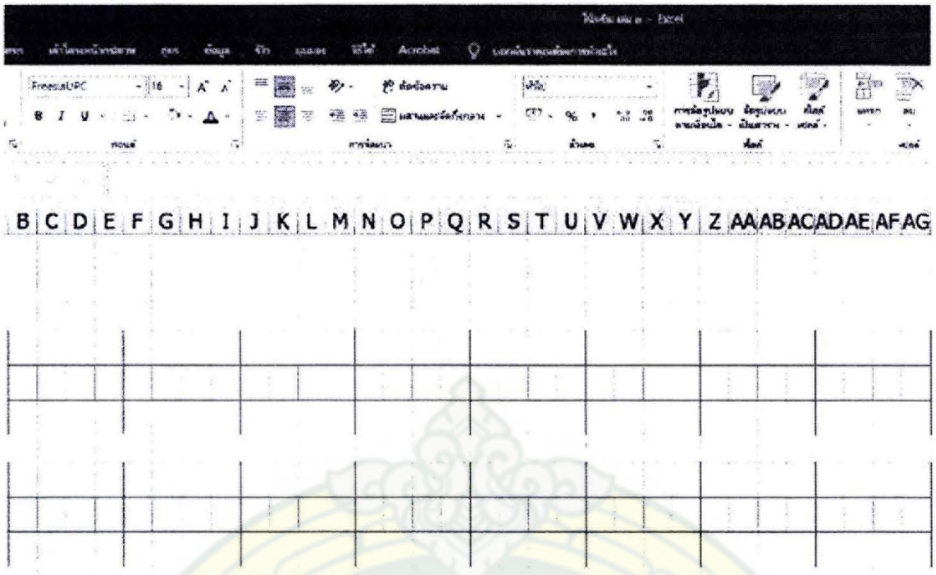


ภาพที่ 14 เปรียบเทียบลักษณะการบันทึกโน้ตระบบตัวเลข กับระบบโน้ตไทย

ที่มา : นายศรายุทธ หอมเย็น ผู้วิจัย

QR Code ตัวอย่างทำนองโน้ตแบบอักษรไทย

สำหรับตารางบันทึกโน้ตขิมที่แสดงในรายงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยใช้โปรแกรม Microsoft Excel ในการบันทึกสร้างตารางสำหรับบันทึกโน้ต โดยใช้คุณสมบัติที่สามารถจัดรูปแบบได้ มีความยืดหยุ่น สามารถบันทึกตัวโน้ตแยกในแต่ละช่องได้ ทำให้รูปแบบการบันทึกมีระเบียบทั้งมีช่องไฟที่สวยงาม ซึ่งตารางบันทึกโน้ตทำนองขิมที่ผู้วิจัยออกแบบนั้นได้เพิ่มเติมช่วงว่างเหนือบรรทัดบน หรือบรรทัดในระดับเสียงสูงไว้อีก 1 บรรทัดเพื่อความสะดวกในการบันทึกโน้ตคู่เสียงประสานซึ่งเป็นคู่เสียงสูงได้ให้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้นดังตัวอย่างที่นำเสนอต่อไปนี้



ภาพที่ 15 แสดงตารางโน้ตที่สร้างด้วยโปรแกรม Microsoft Excel

ที่มา : นายศรายุทธ หอมเย็น ผู้วิจัย

4.1.6 เครื่องหมายต่าง ๆ ที่ใช้กับโน้ตของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

ในการบันทึกโน้ตในตารางบันทึกโน้ต นอกจากในตารางจะแสดงถึงระดับเสียงหรือตำแหน่งของเสียงที่จะต้องบรรเลงแล้ว สัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องในการบรรเลงก็มีความสำคัญในการที่จะบอกให้ผู้บรรเลงทราบถึงกลวิธีในการบรรเลงเช่นเดียวกัน ในส่วนเครื่องดนตรีขิมนั้นศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้อธิบายถึงสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่ท่านใช้ในการบันทึกโน้ตเพื่อให้ผู้บรรเลงเข้าใจและสามารถปฏิบัติได้ตรงกันดังนี้

1 สะบัด หรือสะเดาะ ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์จะใช้วิธีการในการแสดงโน้ตที่เป็นกลวิธีการสะบัด หรือสะเดาะด้วยการบันทึกโน้ตเรียงกันสามตัว จากนั้นใช้เครื่องหมาย ⁀ หรือ ⎯ วางคร่อมอยู่เหนือกลุ่มตัวอักษรที่เรียงกันสามตัวนั้น เพื่อบอกให้ผู้บรรเลงทราบว่ากลุ่มโน้ตดังกล่าวเป็นโน้ตสะบัด หรือสะเดาะเป็นต้น

2 กล้ำ หรือโปรย ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์จะใช้สัญลักษณ์ในการแสดงกลวิธีการกล้ำได้แก่เครื่องหมาย ⁀ และเครื่องหมาย ⁀ ซึ่งเครื่องหมายแรกหมายขึ้นการกล้ำขึ้นไปหาเสียงสูง ในขณะที่เครื่องหมายหลังเป็นการกล้ำไปหาเสียงที่ต่ำกว่า

การกล้ำนั้นศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้อธิบายไว้ถึงวิธีในการบรรเลงขิมไว้ว่าให้ใช้มือซ้ายไปรอไว้ที่ตำแหน่งเสียงที่เป็นเสียงหลัก ในขณะที่มือขวานั้นไปตีวัดจากเสียงเริ่มซึ่งมักเป็นคู่สามของเสียงหลัก ยกตัวอย่างเช่น ถ้าเสียงหลักเป็นเสียงซอล เสียงที่เป็นคู่ที่จะต้องเริ่มตีกล้ำก็จะได้แก่เสียงมีที่มีระดับเสียงต่ำกว่า ในลักษณะนี้จะเป็นการตีกล้ำขึ้นไปหาเสียงสูง จากการปฏิบัติจะเริ่มด้วยมือขวาตีที่เสียงเริ่มที่มีระดับเสียงต่ำกว่าแล้วเลื่อนมือขึ้นไปหาเสียงที่เป็นหลักโดยเร็ว แล้วใช้มือซ้ายตีประกบลงบนเสียงซึ่งเป็นเสียงหลักเป็นต้น ส่วนการกล้ำไปหาเสียงต่ำก็ทำเช่นเดียวกันกับการตีกล้ำในเสียงสูง ซึ่งเสียงที่ได้จากการตีกล้ำนั้นก็จะมีคุณสมบัติคล้ายกับการ “เอื้อน” ของคีตศิลป์ หรือที่ท่านศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้อธิบายไว้ว่าจะได้สำเนียงคล้าย ๆ คำว่า “หนอย” แทนที่จะเป็นเสียง “น้อย” ซึ่งดูแข็งกระด้างกว่านั่นเอง

3 ควบมือ สัญลักษณ์ที่ใช้นั้นได้แก่เครื่องหมาย + อยู่เหนือตัวโน้ต โดยการปฏิบัติของผู้บรรเลงเมื่อพบเครื่องหมายนี้อยู่เหนือตัวโน้ตใดนั้นให้ปฏิบัติโดยการใช้มือขวาตีโน้ตเสียงนั้นซึ่งการตีควบนั้นมีรายละเอียดและรูปแบบในการบรรเลงซึ่งจะกล่าวในเรื่องการฝึกหัดต่อไป

นอกจากนั้นจะเป็นการเขียนอธิบายคุณลักษณะของการบรรเลงในช่วงนั้นลงไปในบนตารางบันทึกโน้ตเลย เช่น “สั้น - เบา” เป็นการบรรเลงด้วยเสียงสั้นและเบาลงซึ่งจะมีลักษณะคล้ายการกระซิบ “สั้น - หนัก” เป็นการบรรเลงเสียงสั้นแต่เน้นเสียง “ดัง” “เบา” เป็นต้น คำเหล่านี้แต่เดิมจะปรากฏอยู่ในโน้ตของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์นัยว่า เป็นการกำกับและบอกถึงวิธีการบรรเลงว่าจะบรรเลงอย่างไร แค่ภายหลังการเขียนกำกับเหล่านี้จะไม่ปรากฏ

4.1.7 รูปแบบกลวิธีบรรเลงขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้บรรยายไว้ในคู่มือฝึกขิม ซึ่งอยู่ในหนังสือทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 2 คู่มือฝึกเครื่องสายไทย โดยนอกจากท่านจะแนะนำในเรื่องส่วนประกอบต่าง ๆ ของขิม ท่านั่ง ท่าจับไม้ตีแล้ว ยังกล่าวถึงวิธีการฝึกขิมซึ่งท่านให้ความสำคัญกับการฝึกการเคาะจังหวะให้ถูกต้องเป็นอันดับแรก แสดงให้เห็นว่าท่านให้ความสำคัญกับการปฏิบัติให้ตรงจังหวะเป็นอันดับแรก จากนั้นจึงฝึกการควบคุมไม้ตีด้วยรูปแบบการตีรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งท่านได้แบ่งหมวดหมู่รูปแบบการใช้ไม้ตีไว้ 6 หมวดดังนี้

ก) ไม้ตีธรรมดา ซึ่งได้แก่ไม้ตีสลับมือซ้ายขวานั่นเอง โดยปรกติการตีขิมนั้นจะต้องเริ่มจากมือซ้ายเสมอ แล้วตามด้วยมือขวาทำอย่างนี้สลับไป ซึ่งการบรรเลงลักษณะนี้จะใช้กับการบรรเลงดำเนินทำนองทางพื้นเป็นหลัก ทั้งนี้มีข้อยกเว้นการสะบัด การรัวหรือกรอ หรือการทดไม้ตี ซึ่งจะเริ่ม

ด้วยมือขวา โดยการฝึกนั้น ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ท่านเน้นย้ำเรื่องการฝึกซ้ำ ๆ หลาย ๆ เที่ยวจนได้น้ำเสียงที่มีความหนักแน่นไพเราะ ไม่เคาะลงบนนมขิม ไม่ตีชิดหรือห่างนมขิมจนเกินไป ไม่ตีดังหรือเบาจนเกินไป และระยะในการตีที่ท่านแนะนำนั้นคือการตีห่างจากนมขิมออกมาประมาณ 1 นิ้ว โดยให้เริ่มฝึกตีสลับมือดำเนินทำนองเป็นคู่แปดเสียก่อนจนคล่องและพอจะจำเสียงต่าง ๆ ได้แม่นยำดี จึงจะฝึกตีสลับมือดำเนินทำนองในลักษณะทางพื้น

-	-	-	-	-	-	-	-	ด	-	ด	-	ด	ร	ด	-	ซ	ม	ซ	ร	ม	ร	ด	-
ซ	-	ซ	-	ซ	ล	ซ	-	-	ล	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ล	ซ
-	ม	-	ซ	-	-	-	ซ	-	-	-	ด	-	-	-	ด	-	-	-	-	-	-	-	-

QR Code ตัวอย่างทำนองไม้ตีธรรมดา

ข) ไม้ตีที่ขึ้นต้นด้วยมือขวาก่อน ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้อธิบายถึงไม้ตีที่ขึ้นต้นด้วยมือขวาว่ามีอยู่ 3 กรณีได้แก่ การตี “ลูกทด” และการตี “ลูกสะบัด” และการตี “ลูกรัว” ซึ่งในส่วนการตีรัวนั้นท่านได้นำไปอธิบายโดยแยกต่างหาก

<u>ลูกทด</u> ได้แก่การตีโดยไม่มีโน้ตมือซ้าย โดยปรกติห้องโน้ต 1 ห้องนั้นจะบรรจุโน้ตได้ 4 ตัวโดยตำแหน่งแรกจะเป็นตำแหน่งของมือซ้าย ตำแหน่งต่อมาจะเป็นตำแหน่งของมือขวา ตำแหน่งที่สามก็จะเป็นตำแหน่งของมือซ้าย และท้ายสุดจะจบด้วยมือขวา การตีทดมือก็คือการบรรเลงโดยโน้ตตำแหน่งแรกที่เป็นตำแหน่งของมือซ้ายนั้นไม่มี ผู้บรรเลงจะเริ่มบรรเลงในห้องนั้นได้โดยการเริ่มด้วยมือขวาเป็นต้น

-	-	-	-	-	-	-	ด	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ด	-	ร	ด	-
-	-	-	-	ซ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ล	-	-	-	-	-	-	-	ล
-	ด	ร	ม	-	ม	ร	ด	-	ล	ด	ร	ม	ร	ด	ล	-	ด	ร	ม	ร	ม	-	-

-	-	-	ด
-	-	ช	ล
-	-	-	ล
-	ล	ช	-
-	-	-	-
-	-	-	ม

QR Code ตัวอย่างทำนองลูกทด

จากโน้ตตัวอย่างจะเห็นว่าโน้ตในห้องที่ 1 ห้องที่ 2 ห้องที่ 3 ห้องที่ 5 และห้องที่ 7 จะปรากฏโน้ตเพียงสามตำแหน่งโดยโน้ตในตำแหน่งที่ 1 คือตำแหน่งต้นห้องซึ่งในการบรรเลงปกติจะเป็นตำแหน่งของมือซ้ายนั้นหายไป ดังนั้นการเริ่มบรรเลงในห้องดังกล่าวข้างต้นผู้บรรเลงก็จะต้องเริ่มบรรเลงด้วยมือขวาเป็นต้น

สะบัด เป็นกลวิธีหนึ่งในการบรรเลงซึ่งปรากฏทั้งในกลุ่มเครื่องดีด สี ตี เป่าโดยการสะบัดคือการบรรเลงโน้ตที่เรียงกันสามพยางค์ด้วยความถี่ หรือความเร็วซึ่งศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้อธิบายยกตัวอย่างว่าโดยปกติในช่องที่ใช้บันทึกโน้ตสองช่องเล็ก จะบันทึกโน้ตไว้ช่องละหนึ่งตัว แต่หากเป็นโน้ตสะบัดนั้นจะต้องบันทึกโน้ตภายในสองช่องนั้นลงไปให้ได้สามตัว ดังนั้นในการบรรเลงก็จะต้องตีโน้ตทั้งสามนี้ให้เร็วเท่ากับสองตัวจึงจะคงจังหวะอยู่ได้ วิธีการปฏิบัติคือ ผู้บรรเลงจะต้องเริ่มตีด้วยมือขวา สลับมือซ้ายแล้วจบด้วยมือขวาบรรเลงติดต่อกันอย่างชัดเจนและรวดเร็ว

QR Code ตัวอย่างทำนองสะบัด

ค) ไม้ตีที่ใช้มือขวาควบ ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ท่านได้แบ่งรูปแบบของการใช้ไม้ตีที่ใช้มือขวาควบนี้ออกเป็น 2 ประเภท

<u>การตีควบสองลูก</u> การตีลักษณะนี้จะเกิดขึ้นเมื่อผู้บรรเลงได้บรรเลงทำนองที่เริ่มจากเสียงทางแถวด้านขวามาหาโน้ตในแถวด้านซ้ายมือ ซึ่งศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ท่านให้คำอธิบายว่าการตีลักษณะนี้ แม้อาจจะสามารถตีสลับมือซ้ายขวาได้แต่ท่านไม่นิยมให้ใช้เพราะดูแล้วลักษณะของมือที่ตีจะไม่เรียบร้อย มีลักษณะการไขว้มือกันไปมาซึ่งอาจทำให้พลาดไม้ตีกระทบกัน ดังนั้นการดำเนินทำนองที่เริ่มจากแถวเสียงต่ำไปหาแถวเสียงกลาง หรือจากแถวเสียงกลางขึ้นไปหาแถวเสียงสูง หรือการเคลื่อนทำนองจากแถวด้านขวาไปหาแถวด้านซ้ายท่านจึงให้ใช้รูปแบบการตีโดยใช้มือขวาตีควบไปสองเสียง แล้วจึงสลับมือเป็นมือซ้ายเพื่อดำเนินทำนองเป็นปกติต่อไป

				+				+								+															
-	+	-	ด	+	ด	ร	ม	+	ร	ด	-	-	+	-	-	+	ท	ด	ร	-	+	-	-	-	+	-	-	-	+	-	-
+	ซ	ล	-	ซ	-	-	-	ล	-	-	ล	+	ล	ซ	-	ฟ	-	-	-	+	ฟ	ซ	ล	+	ซ	ล	ท	+	ล	ท	ด
ม	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ม	-	-	ม	-	-	-	-	ด	-	-	-	ร	-	-	-	ม	-	-	-

QR Code ตัวอย่างทำนองการตีควบมือสองลูก

จากโน้ตตัวอย่างที่แสดงนั้น โดยปกติเมื่อบรรจุโน้ตใด ๆ ลงไปเต็มห้องเพลงในแต่ละห้องนั้น การปฏิบัติจะเริ่มด้วยมือซ้ายสลับมือขวาเสมอ แต่ในโน้ตตัวอย่างจะสังเกตเห็นได้ว่ามีการใช้สัญลักษณ์ + กำหนดวางไว้เหนือตัวโน้ต ซึ่งศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้อธิบายไว้ว่าเมื่อเครื่องหมาย + นี้อยู่เหนือโน้ตใดนั้น ให้ผู้บรรเลงปฏิบัติโดยการตีด้วยมือขวา กล่าวคือแทนที่จะตีด้วยมือซ้ายแล้วสลับขวาจะต้องตีแบบขวาและขวาแล้วจึงสลับมือเป็นซ้ายได้ตามปกติ

<u>การตีควบมือขวาทุกลูกจนกว่าจะหมดทำนองที่กำหนด</u> ในการบรรเลงลักษณะนี้จะเป็นการบรรเลงทำนองเฉพาะซึ่งศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้ยกตัวอย่างการบรรเลงในทำนองของ “ชุ้มลาว” ซึ่งจะใช้กลวิธีการตีดำเนินทำนองด้วยการตีควบมือขวาเป็นทำนองเพียงมือเดียว ในขณะที่มือซ้ายจะทำหน้าที่ตีลงตามจังหวะหนักโดยมักจะเป็นเสียงคู่ประสาน ซึ่งจะทำให้เกิดเสียงที่

เลียนแบบให้ละม้ายกับเสียงของแคน ผู้บรรเลงต้องมีสมาธิในการแยกประสาทในการบรรเลงที่ดีจึงจะบรรเลงได้อย่างสมบูรณ์

-	ด	+	ด	+	ด	-	ด	-	ด	+	ด	-	ด	+	ด	+	ด	+	ด	-	ด	+	ด	+	ด	-	ด	-	-
-	ฟ	ซ	ล	ซ	ฟ	+	ฟ	+	ฟ	ซ	ล	ซ	ล	ฟ	ซ	-	ฟ	ซ	ล	ซ	ฟ	+	ฟ	+	ฟ	ซ	ฟ	+	ฟ	+	ฟ
-	-	-	-	-	-	ร	-	ร	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ร	-	ร	-	-	-	ร	-	ด	ร

QR Code ตัวอย่างทำนองการตีควบมือทุกลูก

จากโน้ตตัวอย่างจะเห็นว่าโน้ตที่ทำหน้าที่เป็นคู่เสียงในที่นี้ได้แก่เสียง โด ในขณะที่ด้านล่างลงมาเป็นโน้ตที่มีลักษณะของการดำเนินทำนองซึ่งในการปฏิบัตินั้นผู้บรรเลงจะต้องใช้มือขวาตีดำเนินทำนองในขณะที่มือซ้ายนั้นตีคู่เสียงประสานโดยให้ลงจังหวะพอดีกันกับทำนอง ทั้งนี้การบรรเลงลักษณะนี้เป็นการเลียนเสียงประสานของแคน หรือการตีเสพซึ่งเป็นวิธีการตีของโปงลางนั่นเอง

ง) ไม้ตีกระทบคู่แปดทางขวา เป็นการดำเนินทำนองในรูปแบบการสลับมือซ้าย ขวา ซ้าย ขวา โดยทำนองจะเป็นลักษณะการบรรเลงอยู่ในแถวเสียงสูงยืนระดับเสียงไว้สามพยางค์ และในส่วนพยางค์ที่สี่ซึ่งเป็นพยางค์สุดท้ายของห้องก็จะตีด้วยมือขวาแต่จบลงที่โน้ตในแถวด้านขวาที่เป็นเสียงคู่แปดจากเสียงด้านหน้าเท่านั้น ซึ่งคำว่า “ทางขวา” ในที่นี้หมายถึง นมแถวด้านขวาสุด ดังตัวอย่างโน้ตการตีกระทบคู่แปดด้านขวาที่ผู้วิจัยแสดงเป็นตัวอย่างตามนี้

ท	ท	ท	-	ด	ด	ด	-	ร	ร	ร	-	ม	ม	ม	-	ฟ	ฟ	ฟ	-	ซ	ซ	ซ	-	ฟ	ฟ	ฟ	-	ม	ม	ม	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	ท	-	-	-	ด	-	-	-	ร	-	-	-	ม	-	-	-	ฟ	-	-	-	ซ	-	-	-	ฟ	-	-	-	ม

ทท	ท	-	ดด	ด	-	รร	ร	-	มม	ม	-	ฟฟ	ฟ	-	ซซ	ซ	-	ฟฟ	ฟ	-	มม	ม	-									
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	ท	-	-	-	ด	-	-	-	ร	-	-	-	ม	-	-	-	ฟ	-	-	-	ซ	-	-	-	ฟ	-	-	-	ม

QR Code ตัวอย่างทำนองตีกระทบคู่แปดทางขวา

ตามตัวอย่างผู้วิจัยแสดงให้เห็นรูปแบบการใช้กลวิธีการบรรเลงการตีกระทบคู่แปดทางขวา ทั้งในการบรรเลงปกติคือการตีสลับมือซ้ายขวา และการบรรเลงโดยการแทรกกลวิธีการตีสะบัดร่วมด้วย

จ) ไม้ตีกระทบคู่แปดทางซ้าย เป็นการดำเนินทำนองในรูปแบบการสลับมือซ้าย ขวา ซ้าย ขวา เหมือนกันกับข้างต้น แต่ในการบรรเลงนั้นทำนองจะมีลักษณะคือเริ่มจากมือซ้ายในแถวเสียงสูง ตามด้วยมือขวาในแถวเสียงต่ำโดยมีระดับเสียงเป็นคู่แปดจากเสียงเริ่มต้น แล้วใช้มือซ้ายตีเสียงเดิมในระดับเสียงสูง จบลงด้วยการใช้มือขวาตีลงที่โน้ตตัวเดิมที่เริ่มต้นนั้น หรือการกระทบด้วยการสะบัดทางซ้าย ซึ่งการบรรเลงเริ่มด้วยมือซ้ายในแถวเสียงสูง ตามด้วยมือขวาตีลงในแถวเสียงต่ำโดยมีระดับเสียงเป็นคู่แปดจากเสียงเริ่มต้นจากนั้นใช้กลวิธีการสะบัดโดยตีลงบนแถวซ้ายซึ่งเป็นระดับเสียงเดียวกันกับที่เริ่มต้น ซึ่งคำว่า “ทางซ้าย” ในที่นี้หมายถึง ด้านซ้ายสุดของนมแถวที่ 1 ดังตัวอย่างโน้ตการตีกระทบคู่แปดด้านซ้ายที่ผู้วิจัยแสดงเป็นตัวอย่างตามนี้

ท - ท ท	ด - ด ด	ร - ร ร	ม - ม ม	ฟ - ฟ ฟ	ซ - ซ ซ	ฟ - ฟ ฟ	ม - ม ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ท - -	- ด - -	- ร - -	- ม - -	- ฟ - -	- ซ - -	- ฟ - -	- ม - -

ท - ท̅ท̅ท̅	ด - ด̅ด̅ด̅	ร - ร̅ร̅ร̅	ม - ม̅ม̅ม̅	ฟ - ฟ̅ฟ̅ฟ̅	ซ - ซ̅ซ̅ซ̅	ฟ - ฟ̅ฟ̅ฟ̅	ม - ม̅ม̅ม̅
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ท - -	- ด - -	- ร - -	- ม - -	- ฟ - -	- ซ - -	- ฟ - -	- ม - -

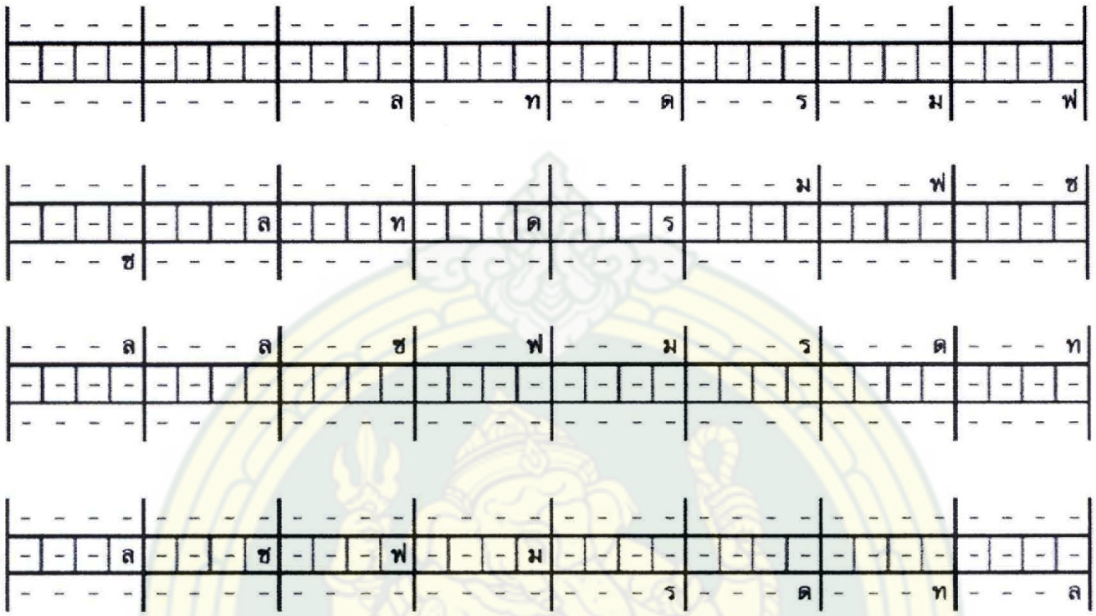
QR Code ตัวอย่างทำนองการตีกระทบคู่แปดทางซ้าย

จากโน้ตตัวอย่างผู้วิจัยแสดงให้เห็นรูปแบบการใช้กลวิธีการบรรเลงการตีกระทบคู่แปดทางขวาทั้งในการบรรเลงปกติคือการตีสลับมือซ้ายขวา และการบรรเลงโดยการแทรกกลวิธีการตีสะบัดร่วมด้วย

ฉ) ไม้ตีรัว ซึ่งในที่นี้หมายถึงการตีกรอก็ได้ ในที่นี้ผู้วิจัยขอใช้คำให้ถูกต้องตามศัพท์บัญญัติว่ากลวิธีการรัวจะใช้กับการตีลงบนสายขิมในระดับเสียงเดียวกัน และกลวิธีการกรอจะใช้กับการตีลงบนสายขิมในลักษณะเป็นคู่เสียงต่าง ๆ โดยการบรรเลงนั้นจะต้องปฏิบัติเหมือนกันคือการเริ่มไม้ตีด้วยมือขวาเป็นอันดับแรก จากนั้นจึงตีสลับมือซ้าย และสลับมือเช่นนี้ต่อเนื่องไปด้วยความถี่อย่างสม่ำเสมอทั้งจังหวะของการสลับไม้ตี และน้ำหนักความดังเบาที่ต้องมีความสม่ำเสมอของน้ำหนักเสียงระหว่างมือขวาและมือซ้ายตลอดการตี การควบคุมน้ำหนักดังเบา (Dynamic) โดยการฝึกนั้นศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์จะเน้นให้ฝึกจากการรัวเสียงเดียวให้มีความสม่ำเสมอคล่องแคล่วเสียก่อนจึงจะไปสู่การฝึกกรอคู่เสียงต่าง ๆ โดยเริ่มจากคู่แปดเป็นต้น และสิ่งสำคัญที่ได้ย้ำอีกประการหนึ่งคือการใช้กล้ามเนื้อในการควบคุมไม้ตีในการตีรัว หรือกรอซึ่งใช้วิธีการตีที่เรียกว่า “กึ่งข้อกึ่งแขน” ในการบังคับน้ำหนักให้เสียงมีความหนักแน่นดังชัดเจนแต่ไม่ใช่ดังแกร่งกร้าว จะเห็นได้ว่าท่านได้นำวิธีการในการความคุมไม้ตีในการบรรเลงของระนาดเอกมาประยุกต์ใช้กับขิมเพื่อให้ได้คุณภาพเสียงในการบรรเลงได้น่าฟังอีกด้วย

ในการตีรัว หรือกรอนั้นมีรูปแบบที่พบหลัก ๆ ในการบรรเลงขิมขั้นต้นของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์อยู่ 6 รูปแบบซึ่งท่านได้แนะนำให้ผู้บรรเลงฝึกได้แก่

<u>การตีรัวสายเดี่ยว</u> การตีรัวลักษณะนี้ต้องประคบมือมากกว่าการรัวสายคู่ (กรอ) เพราะต้องคอยรักษาน้ำหนักมือในการตีลงบนสายเสียงเดียวกันให้มีน้ำหนักสม่ำเสมอ



QR Code ตัวอย่างทำนอง

<u>การตีรัวสายคู่เป็นคู่แปด</u> เป็นลักษณะที่ทางปี่พาทย์จะเรียกว่า “กรอ” โดยผู้บรรเลงจะต้องบังคับมือซ้าย และขวาให้ตีลงบนสายเป็นระดับเสียงที่ห่างกันเป็นคู่แปด

-	-	-	ด	-	-	-	ร	-	-	-	ม	-	-	-	ฟ	-	-	-	ซ	-	-	-	ล	-	-	-	ท	-	-	-	ด
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ล	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	ด	-	-	-	ร	-	-	-	ม	-	-	-	ฟ	-	-	-	ซ	-	-	-	-	-	-	-	ท	-	-	-	ด

-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ม	-	-	-	ฟ	-	-	-	ซ	-	-	-	ล
-	-	-	ล	-	-	-	ท	-	-	-	ด	-	-	-	ร	-	-	-	-	-	-	-	ฟ	-	-	-	ซ	-	-	-	ล
-	-	-	ล	-	-	-	ท	-	-	-	ด	-	-	-	ร	-	-	-	ม	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

-	-	-	ล	-	-	-	ซ	-	-	-	ฟ	-	-	-	ม	-	-	-	ร	-	-	-	ด	-	-	-	ท	-	-	-	-
-	-	-	ล	-	-	-	ซ	-	-	-	ฟ	-	-	-	ม	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ล
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ร	-	-	-	ด	-	-	-	ท	-	-	-	ล

QR Code ตัวอย่างทำนองการตีรัวสายคู่เป็นคู่แปด

การตีรัวสายคู่เป็นคู่ประสานต่าง ๆ เช่นคู่สาม คู่สี่ คู่ห้า เป็นกลวิธีในการดำเนินทำนองของขิมซึ่งนิยมใช้เพื่อประดับตกแต่งลักษณะการดำเนินทำนองให้มีความนุ่มนวลอ่อนหวาน ซึ่งจะแตกต่างจากการดำเนินทำนองด้วยการรัวสายเดี่ยว หรือการรัวเป็นคู่แปดที่มีคุณลักษณะของเสียงในทางหนักแน่น ชัดเจน ทั้งนี้การใช้คู่เสียงต่าง ๆ นั้น ผู้บรรเลงจะต้องมีความรู้ในเรื่องของกลุ่มเสียงของเพลงด้วยว่าเพลงที่บรรเลงนั้นมีกลุ่มเสียงใด เพื่อที่จะสามารถเลือกคู่ประสานได้ถูกต้องตรงกับกลุ่มเสียง

																			ซ				ซ				ซ				
-	-	-	-	-	-	-	ด	-	-	-	ด	-	-	-	ม	-	-	-	ร	-	-	-	ด	-	-	-	ด	-	-	-	-
-	-	-	ซ	-	-	-	ซ	-	-	-	ล	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ฟ	-	-	-	ฟ
-	-	-	ม	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ร

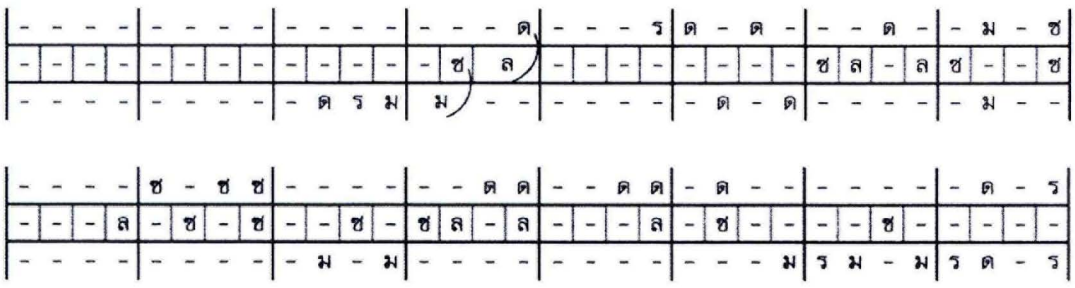
QR Code ตัวอย่างทำนองการตีรัวเป็นคู่ประสาน

การใช้คู่เสียงประสานในการดำเนินทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ นั้นมักจะใช้กับการดำเนินทำนองของเพลงประเภทบังคับทาง ซึ่งการใช้คู่ประสานต่าง ๆ นั้นต้องคำนึงถึงกลุ่มเสียงของทำนองเพลงที่บรรเลงนั้นว่าใช้กลุ่มเสียงใด โดยผู้วิจัยแสดงถึงเสียงคู่ประสานในกลุ่มเสียงต่าง ๆ ดังนี้

1. กลุ่มเสียง ดรม ซล

QR Code ตัวอย่างทำนองคู่ประสานกลุ่มเสียง ดรม ซล

<u>ตัวอย่างคู่ประสานทำนองเพลงในกลุ่มเสียง ดรม ซล</u>

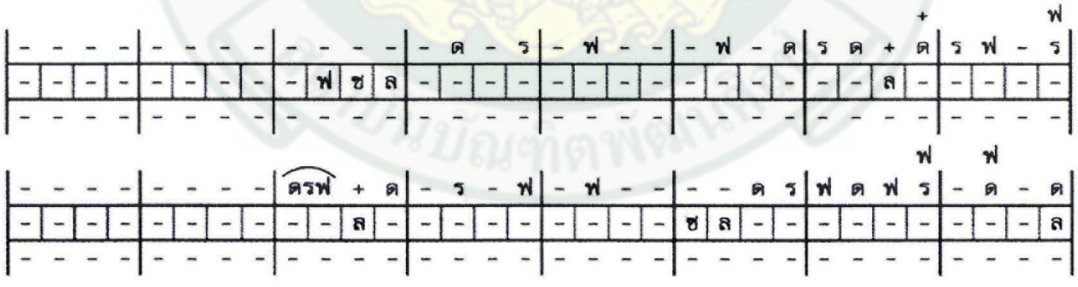


QR Code ตัวอย่างทำนองเพลง

2. กลุ่มเสียง ฟซล ดร

QR Code ตัวอย่างทำนองคู่ประสานกลุ่มเสียง ฟซล ดร

<u>ตัวอย่างคู่ประสานทำนองเพลงในกลุ่มเสียง ฟซล ดร</u>



QR Code ตัวอย่างทำนองเพลง

3. กลุ่มเสียง ซลท รม

											ร		ร		ร				ม		ร		ร		ร		ร									
			ซ		ซ		ซ		ซ		ท		ล		ซ		ซ						ท		ล		ซ		ซ		ซ				
			ล		ท		ร		ม								ม												ม		ร				

QR Code ตัวอย่างทำนองคู่ประสานกลุ่มเสียง ซลท รม

ตัวอย่างคู่ประสานทำนองเพลงในกลุ่มเสียง ซลท รม

ร	ร		ร		ร			ร	ร		ร		ร			ร	ร		ร	ร		ร			ม	ร				ร				
	ท		ล		ซ				ท		ล		ซ				ท		ล		ซ		ท		ล	ซ		ล	ซ						

ร		ร		ร	ร			ร		ร		ร	ร			ร		ร		ร		ร		ร				ร						
	ท		ล		ซ				ท		ล		ซ				ท		ล		ซ		ท		ล	ซ		ล	ซ						

QR Code ตัวอย่างทำนองเพลง

4. กลุ่มเสียง ทดร ฟซ

								ท		ท		ฟ		ฟ		ฟ		ฟ		ฟ		ท		ท												
			ฟ		ฟ		ฟ		ฟ		ซ		ท		ด		ร								ซ		ฟ		ฟ		ฟ				
			ท		ด		ร																						ร		ด				

QR Code ตัวอย่างทำนองคู่ประสานกลุ่มเสียง ทดร ฟซ

ตัวอย่างคู่ประสานทำนองเพลงในกลุ่มเสียง ทดร ฟซ

ฟ

-	-	-	ท	-	ท	-	ด	ร	ด	ท	ด	ฟ	-	ร	ร	-	ซ	-	ฟ	-	ร	-	ด	ท	ด	-	-	ท	ร	ด	ท
-	-	ฟ	ซ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ซ	ล	-	-	-	-
ด	ร	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ร	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

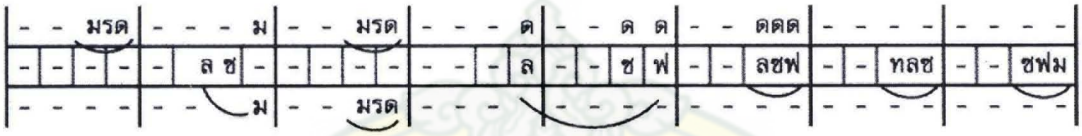
ซ

-	-	-	-	ท	ด	-	-	ท	ด	-	-	ท	ด	ซ	ซ	-	ด	-	ด	-	ด	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	ซ	ล	-	-	ซ	ล	-	-	-	-	-	ล	-	ซ	-	ฟ	-	-	-	-	-	ฟ	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ด	ร	ม	ด	ร	-	-	-	-	-

QR Code ตัวอย่างทำนองเพลง

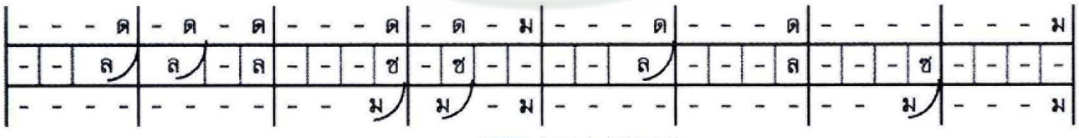
จากที่ผู้วิจัยยกตัวอย่างคู่ประสานในกลุ่มเสียงต่าง ๆ 4 กลุ่มเสียงนี้เป็นกลุ่มเสียงที่ขิมสามารถบรรเลงได้โดยสะดวก แต่ทั้งนี้นอกจากการรู้จักคู่ประสานในกลุ่มเสียงต่าง ๆ แล้วนั้นมิได้หมายความจะสามารถนำไปใช้ในการบรรเลงได้โดยสมบูรณ์ ยังต้องอาศัยประสบการณ์ของผู้บรรเลงในการวิเคราะห์ว่าคู่เสียงใดจะมีความเหมาะสมกับเสียงที่ตกลงเพื่อที่จะทำให้บทเพลงนั้นมีความไพเราะขึ้น ซึ่งในทำนองเพลงหนึ่ง ๆ แม้จะมีกลุ่มเสียงบังคับหลัก แต่บางกรณีอาจเลือกใช้เสียงนอกกลุ่มบังคับมาใช้ในการสร้างคู่ประสานได้ตามความเหมาะสม

การรัวโปรย การโปรยคือลักษณะการตีไล่เสียงโดยให้มีความต่อเนื่องของเสียงไม่ขาดช่วงมักจะเป็นกลวิธีการบรรเลงที่ใช้ในการบรรเลงเพลงประเภทบังคับทาง ซึ่งการรัวโปรยคือการตีรัวไล่ไปตามเสียงที่กำหนดไว้ โดยอาจเป็นการรัวโปรยสายเดียวหรือรัวโปรยเป็นคู่ประสาน กลวิธีดังกล่าวให้ความรู้สึกไปในทางความอ่อนหวานของทำนอง หรือบทเพลงทำให้เกิดความไพเราะน่าฟังไม่แข็งกระด้าง



QR Code ตัวอย่างทำนองการรัวโปรย

การตีรอน หรือการรอนไม้ตีเป็นกลวิธีการใช้มือขวาตีลงบนเสียงที่กำหนดเพียงครั้งเดียวอย่างแผ่วเบาแล้วทอนเข้าหาเสียงหลักซึ่งใช้กลวิธีการรัว โดยอาจจะเป็นการตีรัวสายเดี่ยวหรือสายคู่ ลักษณะของเสียงที่ได้จะมีลักษณะกล้ำเสียงเนื่องด้วยเกิดจากการปฏิบัติจากเสียงหนึ่งไปสู่อีกเสียงหนึ่งด้วยความต่อเนื่องสัมพันธ์กันในระยะความต่อเนื่องของเสียง ซึ่งศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้เปรียบเทียบการบรรเลงด้วยกลวิธีนี้ว่า เหมือนการออกเสียง “หนอย” ซึ่งแตกต่างจาก “น๊อย” เป็นต้น



QR Code ตัวอย่างทำนองการตีรอน

<u>การตีเก็บขยี้</u> หรือการดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการขยี้ เป็นกลวิธีในการดำเนินทำนองที่มีลักษณะของความถี่ของตัวโน้ตในทำนองมากเป็นสองเท่าของการดำเนินทำนองตามปกติ ซึ่งในการบรรเลงผู้บรรเลงต้องจับไม้ตีให้มีความแน่นกระชับ มั่นคงมากขึ้นแล้วจึงตีสลับมือลงไปตามโน้ตอย่างรวดเร็ว โดยประคองให้มีความถี่ที่มีความต่อเนื่องและมีน้ำหนักเสียงดังชัดเจนเท่ากันทุกเสียง

QR Code ตัวอย่างทำนองการตีเก็บขยี้

4.2 การสร้างสรรค์การดำเนินทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

การดำเนินทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ จะเป็นการบรรเลงโดยยึดทำนองหลักแล้วสร้างสรรค์ทำนองรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัตย์ ให้ข้อมูลไว้ว่า การบรรเลงขิมในแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ นั้นการบรรเลงบทเพลงโดยทั่วไปนั้นใช้หลักการบรรเลงที่คล้ายคลึงกันกับการบรรเลงขิมที่ใช้กัน แต่เมื่อในทางการบรรเลงขั้นสูงแล้วจะใช้กลวิธีการดำเนินทำนองโดยนำรูปแบบการบรรเลงของเครื่องดนตรีในกลุ่มปี่พาทย์มาปรุงแต่งเป็นทาง ไม่ว่าจะเป็นการดำเนินทำนองเลียนแบบสำนวนของฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ระนาดเอก และระนาดทุ้ม ซึ่งทั้งนี้ในเพลงหนึ่ง ๆ อาจจะใช้เพียงแบบใดแบบหนึ่ง หรืออาจใช้หลายรูปแบบขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของเพลงโดยเฉพาะว่าเพลงนั้น ๆ มีลักษณะเป็นทางพื้นหรือทางกรอโดยการใช้ช่วงเสียงบนขิมในการบรรเลงจะใช้ช่วงเสียงต่าง ๆ ครบถ้วนทั้งสูง กลางและต่ำ ไม่นิยมใช้การบรรเลงคู่เสียงซ้ำโดยเฉพาะในการกรอ หรือรัวเป็นคู่เสียงนั้นจะหลีกเลี่ยงการกรอหรือรัวในคู่เสียงซ้ำเช่นคู่เสียงมีในช่วงเสียงกลางกับเสียงมีในช่วงเสียงต่ำ หรือกรอระดับเสียงซอลในช่วงเสียงกลาง ร่วมกับเสียงซอลในช่วงเสียงต่ำ ซึ่งทั้งสองนี้จะเป็นช่วงเสียงเดียวกัน แต่จะเลี่ยงไปเป็นการใช้การกรอคู่เสียงได้แก่คู่ 8 หรือทำทางให้เลี่ยงไปใช้คู่เสียงที่เป็นคู่ประสานต่าง ๆ มากกว่า

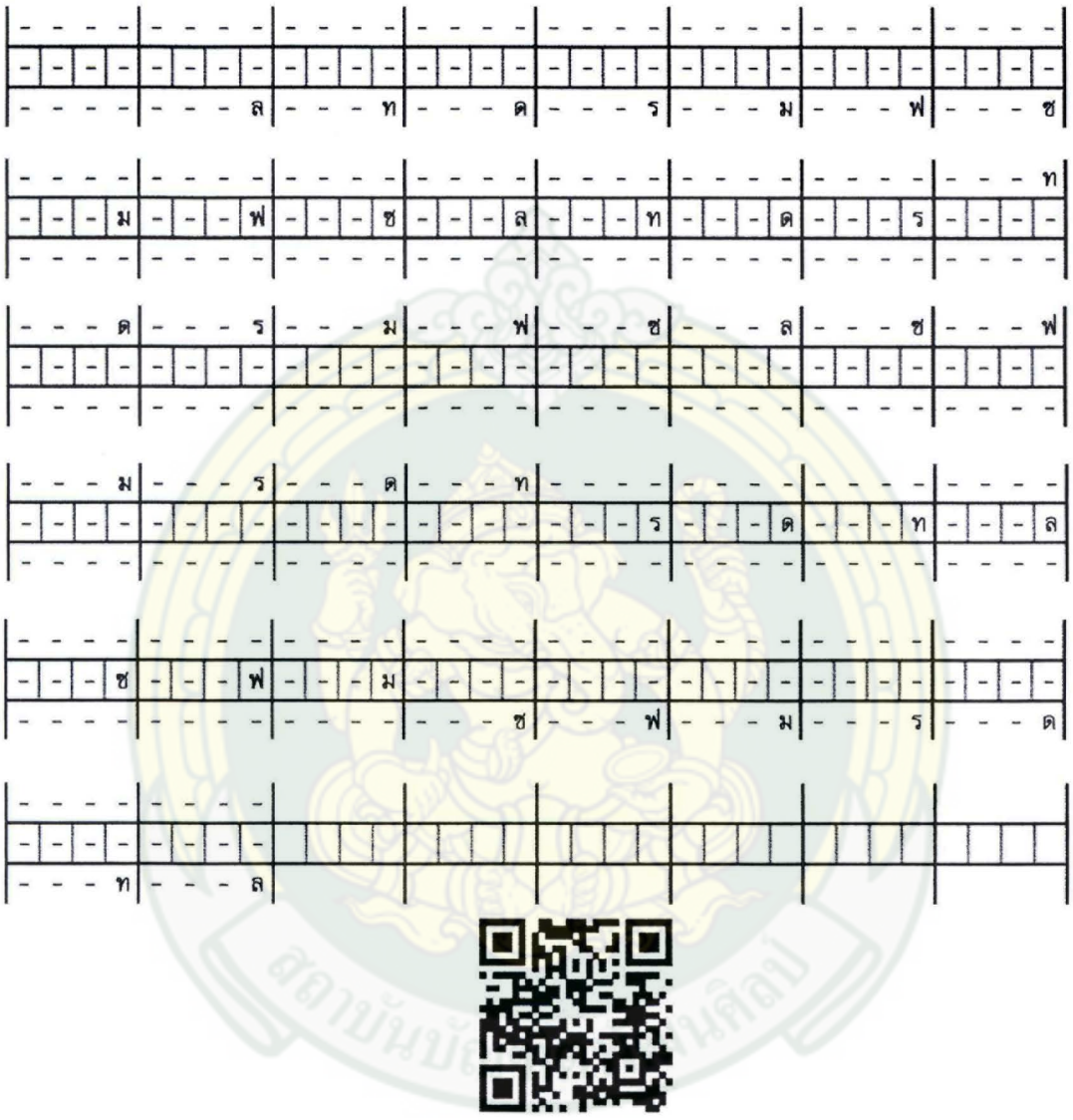
ในส่วนของการดำเนินทำนองนั้นผู้บรรเลงจะต้องพึงพิจารณาว่าการบรรเลงนั้นเป็นการบรรเลงในรูปแบบใด เช่น การบรรเลงเพียงชิ้นเดียวหรือการบรรเลงในลักษณะรวมวง โดยเฉพาะการรวมวงเครื่องสายผสมนั้น ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัตย์ได้กล่าวถึงแนวทางในการดำเนินทำนองของขิมไว้ว่าถ้าวงเครื่องสายนั้นมีเพียงขิม ไม่มีจะเข้ ก็ให้ดำเนินทำนองให้สอดคล้องและกลมกลืนไปกับวง ถ้าเป็นวงเครื่องสายผสมออร์แกนนั้นการดำเนินทำนองของขิมควรจะเป็นลักษณะตีแจกลูกคู่แปด (ทางฝรั่ง) บ้าง หากในวงนั้นมีทั้งขิมและจะเข้ร่วมบรรเลงในวงขิมควรฟังทางจะเข้เพราะจะเข้เป็นเครื่องหลักสำหรับวงเครื่องสายในขณะที่ขิมเป็นเครื่องนำเข้ามาผสม ขิมจึงต้องดำเนินทำนองให้กลมกลืนไปกับจะเข้ โดยผลัดกันเด่นทั้งนี้เป็นแนวปฏิบัติกว้าง ๆ ไม่มีกฎตายตัวขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและความไพเราะ ลักษณะการดำเนินทำนองของขิมเมื่อร่วมอยู่กับวงเครื่องสายผสมนั้นจะถือเอาว่าเป็นเครื่องดนตรีที่นำมาร่วมบรรเลง ดังนั้นการบรรเลงจะนิยมการดำเนินทำนองให้มีความกลมกลืนไปกับการดำเนินทำนองของวงเป็นหลักไม่แปลกแยกออกไปโดยไม่จำเป็นอีกประการหนึ่งขิมเป็นเครื่องดนตรีประเภทตีดำเนินทำนองชิ้นเดียวในวงเครื่องสายจึงเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถทำหน้าที่เติมเต็มช่วงห่างระหว่างเสียงของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในวงเครื่องสายได้เป็นอย่างดี จึงนิยมให้ขิมนั้นดำเนินทำนองในลักษณะที่ให้เสียงกว้าง ๆ หรือสร้างสีสันในการบรรเลงเล็ก ๆ น้อยพอให้มีความรู้สึกว่าวงนั้นมีเสียงที่มีความอบอุ่นน่าฟัง เว้นเสียแต่ในการบรรเลงเพียงลำพังนั้นจึงจะสามารถสร้างสรรค์ทำนองให้มีความพิสดารแตกต่างออกไป

จากการศึกษาองค์ความรู้ในเรื่องการบรรเลงขิมของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ดังที่นำเสนอตามที่ปรากฏข้างต้น ผู้วิจัยได้นำความรู้ในส่วนของการดำเนินทำนองตามกลวิธีทั้ง 6 แล้วสร้างสรรค์รูปแบบของทำนองเบื้องต้นโดยใช้แนวทางที่ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้บรรยายไว้สร้างรูปแบบทำนองสำหรับผู้บรรเลงได้ศึกษาเพิ่มเติมดังต่อไปนี้

4.2.1 รูปแบบการตีช่วงเสียงต่าง ๆ ทีละมือ

รูปแบบการตีช่วงเสียงต่าง ๆ ทีละมือนี้ผู้วิจัยได้นำแนวคิดของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ในเรื่องการฝึกอ่านโน้ตพร้อมการตีให้เข้ากับจังหวะ ทั้งนี้แทนที่จะเป็นการตีเปล่าบนเสียงใดเสียงหนึ่ง ผู้วิจัยจึงกำหนดให้ตีลงบนสายในช่วงเสียงต่าง ๆ ของขิม ด้วยมือข้างใดข้างหนึ่งก่อนเพื่อให้ผู้บรรเลงได้ฝึกในเรื่องการใช้กล้ามเนื้อแขนและข้อมือในการบังคับไม้ตีให้ตีลงบนตำแหน่งเสียงที่ต้องการให้ได้คุณภาพเสียงที่ดี โดยวิธีการตีนั้นให้เริ่มจากการตีด้วยมือขวาเพียงมือเดียวไล่เสียงขึ้นจากแถวเสียงต่ำขึ้นไปยังแถวเสียงสูงและตีย้อนกลับลงมาโดยไม่ข้ามเสียง จากนั้นเปลี่ยนเป็นมือซ้ายตีตาม

วิธีการเดิมทำเช่นนี้ซ้ำ ๆ จนสามารถควบคุมไม้ตีให้ตีลงบนสายได้อย่างแม่นยำ ผู้บรรเลงสามารถศึกษาตามรูปแบบโน้ตดังต่อไปนี้



QR Code ตัวอย่างทำนองการตีช่วงเสียงต่าง ๆ ทีละมือ

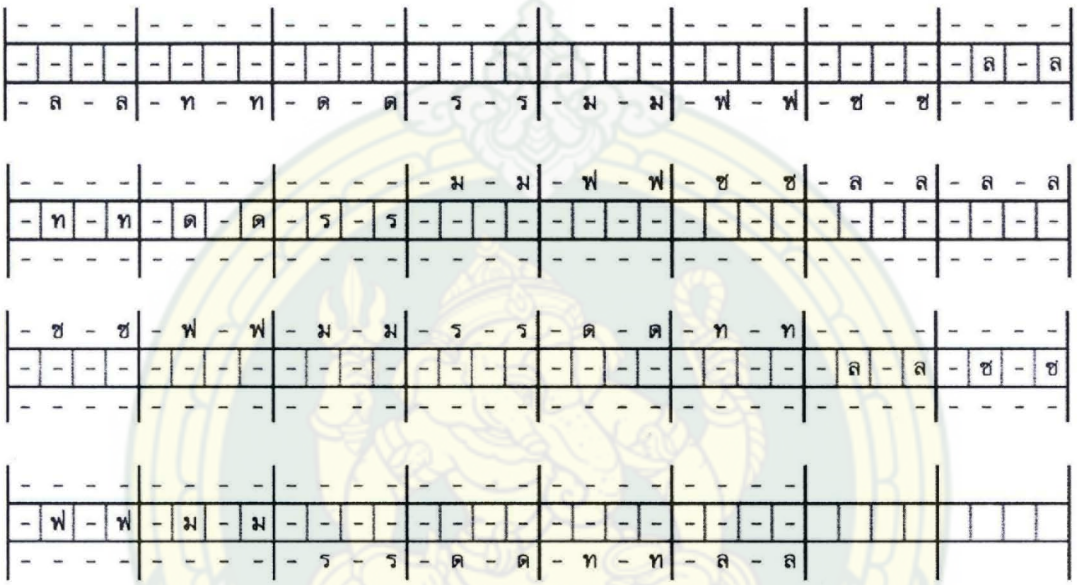
4.2.2 รูปแบบการตีสลับมือเรียงเสียง

รูปแบบการตีสลับมือเรียงเสียงนี้ ผู้วิจัยได้ขยายขึ้นจากการตีเรียงเสียงมือเดียวเพื่อให้ผู้บรรเลงฝึกการควบคุมกล้ามเนื้อในการบังคับไม้ตีให้ตีลงบนสายเสียงในช่วงต่าง ๆ อย่างแม่นยำและมีคุณภาพเสียงที่ชัดเจนหนักแน่นเช่นกัน เพียงแต่ในแบบฝึกนี้มีความแตกต่างที่ผู้บรรเลงจะต้องตีโดย

การสลับมือเรียงเสียงจากระดับเสียงต่ำสุดขึ้นไปยังเสียงสูงสุดของขิมและตีย้อนกลับลงมายังเสียงต่ำเหมือนเดิม โดยในขั้นตอนนี้ผู้วิจัยได้แยกรูปแบบการฝึกตีสลับมือออกเป็น 2 ขั้นดังนี้

ก การฝึกตีสลับมือโดยเริ่มจากมือซ้ายสลับมือขวา

การปฏิบัติให้ผู้บรรเลงเริ่มตีจากมือซ้ายแล้วสลับขวาโดยตีตามตัวโน้ตที่ปรากฏ ผู้วิจัยได้ออกแบบการตีให้มีลักษณะการตีไล่เสียงซึ่งผู้บรรเลงจะศึกษาในการใช้ช่วงเสียงต่าง ๆ บนขิม



QR Code ตัวอย่างทำนองการตีสลับมือซ้ายสลับขวา

ข การตีสลับมือเรียงเสียงโดยเริ่มจากมือขวาสลับมือซ้าย

การปฏิบัติให้ผู้บรรเลงเริ่มโดยใช้มือขวาตีลงบนสายขิมสลับเป็นมือซ้ายตามโน้ตที่กำหนดให้ โดยแนวคิดในการสร้างแบบทำเดินทำนองนี้เพื่อให้ผู้บรรเลงมีความคุ้นเคยกับการตีสลับมือในการดำเนินทำนองในช่วงเสียงต่าง ๆ ครบทั้งสามช่วงเสียง

-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ม	-	ฟ	-	ซ	-	ล
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ล	-	ท	-	ด	-	ร	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	ล	-	ท	-	ด	-	ร	-	ม	-	ฟ	-	ซ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

-	-	-	ล	-	ซ	-	ฟ	-	ม	-	ร	-	ด	-	ท	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ล	-	ซ	-	ฟ	-	ม	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ร	-	ด	-	ท	-	ล

QR Code ตัวอย่างทำนองการตีสลับมือขวาสลับซ้าย

4.2.3 การตีสลับมือเป็นคู่แปด

การตีสลับมือเป็นคู่แปดเป็นการควบคุมไม้ตีให้ตีลงบนสายขิมในตำแหน่งโน้ตซึ่งเป็นคู่เสียงห่างกันเป็นคู่แปดเพื่อสร้างความคุ้นเคยในการดำเนินทำนอง ผู้วิจัยได้สร้างทำนองเพื่อใช้ให้ผู้บรรเลงศึกษาการดำเนินทำนองตีสลับมือเป็นคู่แปดโดยการปฏิบัตินั้นผู้บรรเลงจะต้องปฏิบัติโดยการตีด้วยมือซ้ายก่อนแล้วจึงสลับเป็นมือขวา ตีสลับกันจนหมดทำนอง และอาจสามารถบรรเลงซ้ำได้ตามความต้องการหรือจนกว่าจะรู้สึกคุ้นเคยดังนี้

-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	ล	-	-	-	ท	-	-	-	ด	-	-	-	ร	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	ล	-	-	-	ท	-	-	-	ด	-	-	-	ร	-	-	-	ม	-	-	-	ฟ	-	-	-	ซ	-	-	-	-

-	ล	-	-	-	ซ	-	-	-	ฟ	-	-	-	ม	-	-	-	ร	-	-	-	ด	-	-	-	ท	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	ล	-	-	-	ซ	-	-	-	ฟ	-	-	-	ม	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ล	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ร	-	-	-	ด	-	-	-	ท	-	-	-	ล	-	-	-	-

-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ม	-	ม	-	ฟ	-	ฟ	-	ซ	-	ซ	-	-	-	-
-	-	-	-	ล	-	ล	-	ท	-	ท	-	ด	-	ด	-	ร	-	ร	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	ล	-	ล	-	ท	-	ท	-	ด	-	ด	-	ร	-	ร	-	ม	-	ม	-	ฟ	-	ฟ	-	ซ	-	ซ	-	-	-	-

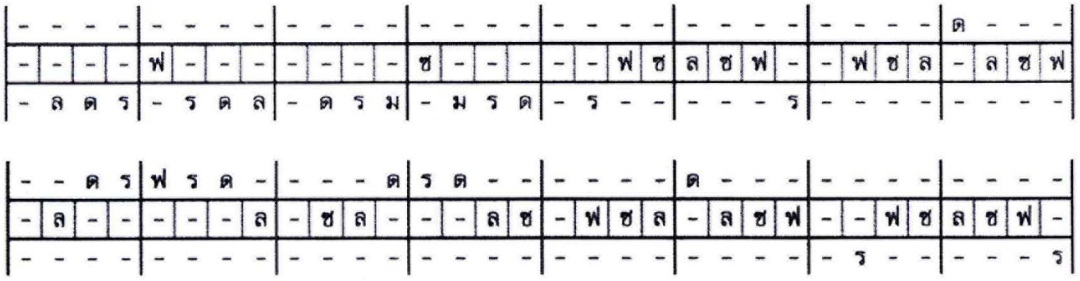
ล	-	ล	-	ซ	-	ซ	-	ฟ	-	ฟ	-	ม	-	ม	-	ร	-	ร	-	ด	-	ด	-	ท	-	ท	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	ล	-	ล	-	ซ	-	ซ	-	ฟ	-	ฟ	-	ม	-	ม	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ล	-	ล	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ร	-	ร	-	ด	-	ด	-	ท	-	ท	-	ล	-	ล	-	-	-	-

QR Code ตัวอย่างทำนองการตีสลับมือเป็นคู่แปด

4.2.4 การตีลูกทด

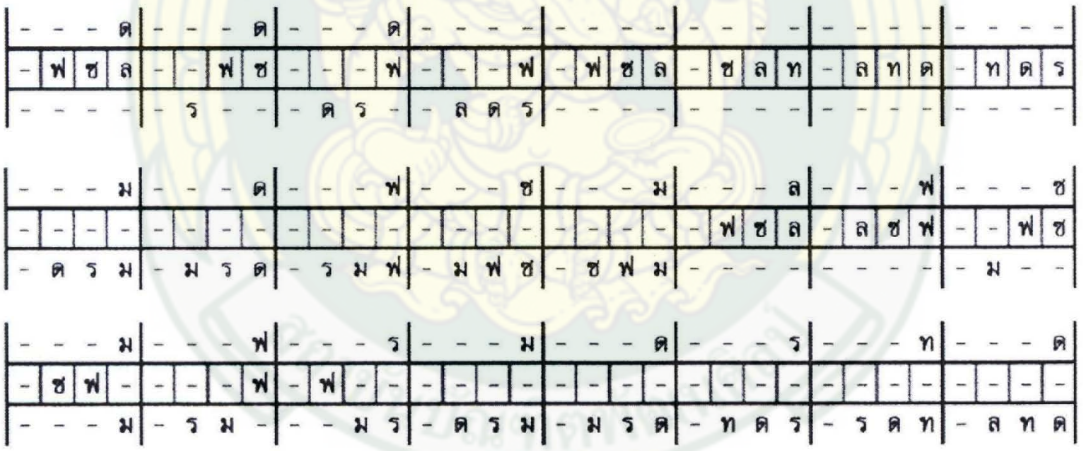
ลูกทดเป็นรูปแบบของการดำเนินทำนองที่เริ่มด้วยมือขวาก่อน แล้วจึงสลับมือ ซึ่งไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงในลักษณะ ขวา-ซ้าย-ขวา หรือ ขวา-ซ้าย-รัว ก็ถือว่าเป็น “ลูกทด” ทั้งสิ้น หรือจะกล่าวอีกนัยหนึ่งว่า ลูกทดคือการดำเนินทำนองใช้ห้องเพลงที่ประประกอบด้วยโน้ตเพียงสามตำแหน่งเท่านั้น ผู้วิจัยได้นำรูปแบบการดำเนินทำนองลูกทดมาสร้างการดำเนินทำนองโดยยกตัวอย่างต่อไปนี้

ลูกทดทำนองที่ 1 ตีลูกทดแบบ ขวา-ซ้าย-ขวา



QR Code ตัวอย่างทำนองการตีลูกทด ขวาซ้ายขวา

ลูกทดทำนองที่ 2 ตีลูกทดแบบขวา-ซ้าย-รัว



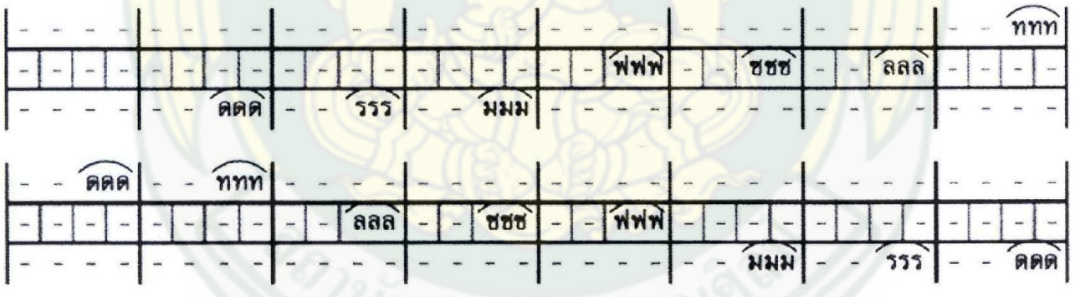
QR Code ตัวอย่างทำนองการตีลูกทด ขวาซ้ายรัว

4.2.5 การตีลูกสะบัด

ดังที่กล่าวไว้แล้วข้างต้นว่าศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้จัดระบบของการบรรเลงขิมในเรื่องของกลวิธีไว้โดยอธิบายถึงหลักการบรรเลงเบื้องต้นในการบรรเลงขิมนั้น ในส่วนของการตีสะบัดก็ถูกจัดไว้ในกลุ่มของการบรรเลงประเภทมือขวาเริ่มก่อนเช่นกัน ซึ่งในที่นี้ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทำนองการสะบัดพื้นฐานรูปแบบต่าง ๆ เพื่อให้ผู้บรรเลงได้สร้างความคุ้นเคยกับการควบคุมน้ำหนักมือและกล้ามเนื้อในการบังคับไม้ตีให้ตีลงบนสายในระดับเสียงที่ต้องการโดยให้พิจารณาเรื่องความถี่ของพยางค์ทั้งสามและน้ำหนักของเสียงที่ต้องมีความคมชัดเท่ากันทั้งสามพยางค์ ผู้วิจัยนำเสนอตัวอย่างการดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะบัดในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

การสะบัดยืนเสียงเดียว หรือที่รู้จักกันโดยทั่วไปว่า “สะเดาะ” ผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงโดยควบคุมไม้ตีให้ตีลงบนสายด้วยมือขวา-ซ้าย-ขวา ทั้งสามพยางค์ให้กระทบลงบนสายขิมเสียงเดียวกันโดยให้มีน้ำหนักเสียงที่มีความสมดุลกันรวมถึงมีความเร็ว หรือระยะห่างระหว่างการตีทั้งสามครั้งที่เท่ากัน (ช่องไฟ)

<u>รูปแบบที่ 1</u>



QR Code ตัวอย่างทำนองการตีสะบัดยืนเสียงเดียว

รูปแบบที่ 2

-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	ฟ	-	-	-	-	-	-	ฟ	ซ	ฟ	-	-	-	-	ฟ	ซ	ล	ซ	ฟ	-	ฟฟฟ	ซ	ล	ท	ล	ซ	ฟ
ดดด	ร	ม	-	ม	ร	ด	-	รรร	ม	-	-	-	ม	ร	มมม	-	-	-	-	ม	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ท	ด	ร	ด	ท	-	-	-	ด	ร	ม	ร	ด	ท	ดดด	ร	ม	ฟ	ม	ร	ด
ซซซ	ล	ท	ด	ท	ล	ซ	ลลล	-	-	-	-	-	ล	ทท	ท	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

ทท	ท	ด	ร	ม	ร	ด	ท	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ด	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	ลลล	ท	ด	ร	ด	ท	ล	ซซซ	ล	ท	-	ท	ล	ซ	ฟฟฟ	ซ	ล	ท	ล	ซ	ฟ			
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	ฟ	ซ	ล	ซ	ฟ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ฟ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
มมม	-	-	-	-	-	ม	รรร	ม	ฟ	ซ	ฟ	ม	ร	ดดด	ร	ม	-	ม	ร	ด	ทท	ท	ด	ร	ม	ร	ด	ท			

QR Code ตัวอย่างทำนองการตีสะบัดยืนเสียงเดียว

การสะบัดยืนคู่เสียง การปฏิบัติจะปฏิบัติโดยการเริ่มไม้ตีด้วยมือขวาตีลงบนเสียงที่อยู่ในกลุ่มช่วงเสียงต่ำ ต่อด้วยการใช้มือซ้ายตีลงบนสายระดับเสียงเดียวกันในด้านกลุ่มเสียงสูงและจบลงด้วยการใช้ไม้ตีด้านมือขวาตีลงบนสายระดับเสียงเดิมเมื่อตอนเริ่ม เสียงที่ได้จะมีคุณลักษณะมีพลัง มีน้ำหนักเสียงด้วยเพราะเป็นเสียงที่เกิดในลักษณะคู่แปด การสะบัดยืนคู่เสียงสามารถบรรเลงได้หลายรูปแบบ ทั้งสามรูปแบบที่ผู้วิจัยนำเสนอ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์รูปแบบให้มีความหลากหลายเพื่อให้ผู้บรรเลงได้ศึกษา รูปแบบการบรรเลงสะบัดเหล่านี้มักถูกแทรกอยู่ในการดำเนินทำนองเพลงต่าง ๆ โดยเฉพาะทักษะการบรรเลงในระดับพัฒนา ถึงระดับการเดี่ยวอวดฝีมือ ดังตัวอย่างที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นโดยใช้แนวทางการดำเนินทำนองของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ดังนี้

รูปแบบที่ 1

-	-	-	-	-	-	-	-	ด	-	-	ร	-	-	ม	-	-	ฟ	-	-	ซ	-	-	ล	-	-						
ล	-	-	ท	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ซ	ซ	ล	ซ	ล	ล	ท	ล				
ล	ล	ท	ล	ท	ท	ด	ท	ด	ด	ร	ด	ร	ร	ม	ร	ม	ม	ฟ	ม	ฟ	ฟ	ซ	ฟ	-	-	-	-	-	-	-	-

ล	-	-	ซ	-	-	ฟ	-	-	ม	-	-	ร	-	-	ด	-	-	ท	-	-	-	-	-								
ล	ล	ท	ล	ซ	ซ	ล	ซ	ฟ	ฟ	ซ	ฟ	ม	ม	ฟ	ม	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ล	-	-	
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ร	ร	ม	ร	ด	ด	ร	ด	ท	ท	ด	ท	ล	ล	ท	ล

QR Code ตัวอย่างทำนองการตีสะบัดยืนคู่เสียง

รูปแบบที่ 2

ท	ท	ด	ท	ด	ด	ร	ด	ร	ร	ม	ร	ม	ม	ฟ	ม	ฟ	ฟ	ซ	ฟ	ซ	ซ	ล	ซ	ซ	ซ	ล	ซ	ฟ	ฟ	ซ	ฟ
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
ท	-	-	-	ด	-	-	-	ร	-	-	-	ม	-	-	-	ฟ	-	-	-	ซ	-	-	-	ซ	-	-	-	ฟ	-	-	-

ม	ม	ฟ	ม	ร	ร	ม	ร	ด	ด	ร	ด	ท	ท	ด	ท
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
ม	-	-	-	ร	-	-	-	ด	-	-	-	ท	-	-	-

QR Code ตัวอย่างทำนองการตีสะบัดยืนคู่เสียง

รูปแบบที่ 3

ท	ท	ท	-	ท	-	ท	-	ด	ด	ด	-	ด	-	ด	-	ร	ร	ร	-	ร	-	ร	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	ท	-	ท	-	ท	-	ท	-	ด	-	ด	-	ด	-	ด	-	ร	-	ร	-	ร	-	ร

ม	ม	ม	-	ม	-	ม	-	ร	ร	ร	-	ร	-	ร	-	ร	ร	ร	-	ร	-	ร	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	ม	-	ม	-	ม	-	ม	-	ร	-	ร	-	ร	-	ร	-	ร	-	ร	-	ร	-	ร

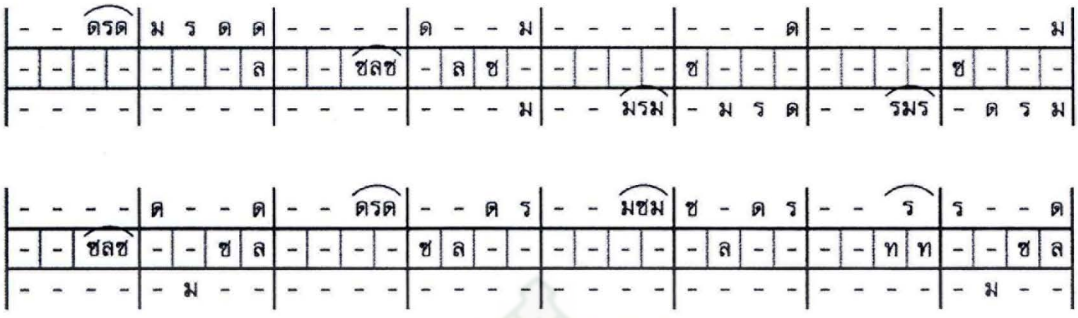
ฟ	ฟ	ฟ	-	ฟ	-	ฟ	-	ช	ช	ช	-	ช	-	ช	-	ช	ช	ช	-	ช	-	ช	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	ฟ	-	ฟ	-	ฟ	-	ฟ	-	ช	-	ช	-	ช	-	ช	-	ช	-	ช	-	ช	-	ช

ท	ท	ท	-	ท	-	ท	-	ด	ด	ด	-	ด	-	ด	-	ร	ร	ร	-	ร	-	ร	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	ท	-	ท	-	ท	-	ท	-	ด	-	ด	-	ด	-	ด	-	ร	-	ร	-	ร	-	ร

QR Code ตัวอย่างทำนองการตีสะบัดยืนคู่เสียง

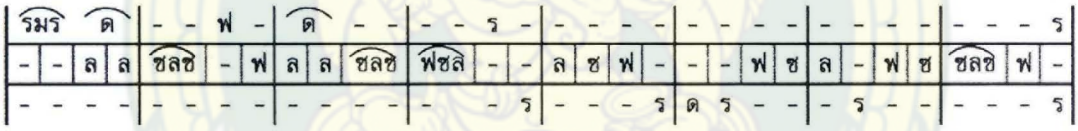
การสะบัดสองเสียง เป็นการบรรเลงด้วยกลวิธีการสะบัดโดยให้พยางค์เสียงที่สองนั้นเป็นเสียงอื่นที่ไม่ตรงกันกับพยางค์ที่หนึ่ง และพยางค์ที่สาม ซึ่งอาจจะเป็นการสะบัดแบบเรียงเสียงเป็นลักษณะคู่สองเช่น -ซลิช -ร์มิร เป็นต้น หรือเป็นคู่สาม เช่น -ลดิล -รฟิร เป็นซึ่งการสะบัดลักษณะนี้มักมักใช้ร่วมกันอยู่ในการบรรเลงทำนองขิมเป็นการสร้างลักษณะทำนองให้มีความพิเศษสะดุดหู ไม่ทำให้ทำนองราบเรียบจนเกินไป โดยการบรรเลงนั้นเริ่มตีด้วยมือขวาในระดับเสียงที่ต่ำกว่า ตามด้วยมือซ้ายในระดับเสียงที่สูงกว่าจบลงด้วยมือขวาในระดับเสียงเดิมที่เริ่มต้นทำให้เกิดเสียงทีมีลักษณะคล้ายการกระเพื่อมของน้ำ เกิดความเด่นขึ้นมากกว่าการบรรเลงทำนองอย่างราบเรียบ

ตัวอย่างที่ 1



QR Code ตัวอย่างทำนองการตีสะบัดสองเสียง

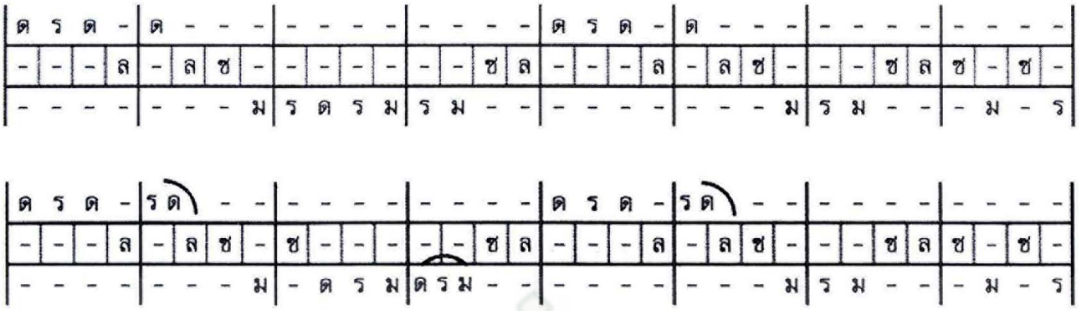
ตัวอย่างที่ 2



QR Code ตัวอย่างทำนองการตีสะบัดสองเสียง

การสะบัดสามเสียง เป็นกลวิธีที่เป็นที่นิยมใช้ในการบรรเลงขิม ซึ่งในทางการบรรเลงของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์นิยมใช้กลวิธีการสะบัดนี้ในการดำเนินทำนองตั้งแต่ระดับพื้นฐานไปจนถึงระดับสูง ไม่ว่าจะเป็นการสะบัดขึ้นลงแบบเรียงเสียง หรือข้ามเสียง การสะบัดแบบครั้งเดียว หรือสะบัดที่ซับซ้อนต่อเนื่องกัน โดยผู้วิจัยได้จำแนกรูปแบบพร้อมตัวอย่างและการอธิบายเพื่อให้ผู้บรรเลงได้ศึกษาดังนี้

รูปแบบที่ 1



QR Code ตัวอย่างทำนองการตีสะบัดสามเสียง

ทำนองที่ยกมานี้ปรากฏในการดำเนินทำนองในบทเพลงเช่นเพลงแป๊ะ สามชั้น โดยจะสังเกตเห็นว่ามีการใช้การสะบัดในการสร้างทำนองคั่นไว้ในห้องที่สอง สี่ และห้องที่หก เมื่อเทียบกับการดำเนินทำนองด้านบนที่เป็นการดำเนินทำนองปกติ การสร้างทำนองสะบัดรูปแบบนี้ใช้ทำนองซึ่งเป็นโน้ตสามตัวท้ายในห้องก่อนหน้ามาใช้ในการสร้างทำนองสะบัด เช่นทำนอง ดรดล โน้ตในห้องนี้สามตัวท้ายได้แก่ รดล จะนำไปเป็นโน้ตสะบัดในห้องถัดไป

รูปแบบที่ 2

QR Code ตัวอย่างทำนองการตีสะบัดสามเสียง

ทำนองที่ยกมานี้เป็นทำนองเดียวกันกับข้อแรก แต่จะสังเกตเห็นว่ารูปแบบของการใช้เสียงในการสะบัดในห้องที่สองและห้องที่หกมีรูปแบบที่แตกต่างจากข้อที่ผ่านมาข้างต้น กล่าวคือแทนที่จะใช้กลุ่มเสียงจากโน้ตสามตัวท้ายในห้องก่อนหน้ามาเป็นโน้ตทำนองสะบัดในห้องถัดไป เปลี่ยนมาใช้โน้ตตัวท้ายสุดของห้องก่อนหน้าเป็นโน้ตตั้งต้นในการสร้างทำนองสะบัดในห้องถัดไป ทำให้ทำนองที่เกิดจากการสร้างทำนองลักษณะนี้มีความพิเศษขึ้นกว่าการใช้รูปแบบการสะบัดในแบบแรก

รูปแบบที่ 3

-	ม	ร	ด	ม	ร	ด	-	ร	ด	-	-	ด	-	-	-	-	-	ร	-	-	-	ม	-	-	-	ซ	-	ด	-	ล	-
-	-	-	-	-	-	-	ล	-	-	ล	ซ	-	ล	ซ	-	ซ	-	-	-	ซ	-	-	-	ล	ซ	-	ซ	-	ล	-	ล				
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ม	-	ร	-	ร	-	ม	-	ม	-	-	-	-	-	-	-	-			

ดรม		ร	ด	ม	ร	ด	-	มรด		-	-	ด	-	-	-	-	-	ร	-	-	-	ม	-	-	-	ซ	-	ด	-	ล	-
-	-	-	-	-	-	-	ล	-	-	ล	ซ	-	ล	ซ	-	ซ	-	-	-	ซ	-	-	-	ล	ซ	-	ซ	-	ล	-	ล				
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ม	-	ร	-	ร	-	ม	-	ม	-	-	-	-	-	-	-	-			

QR Code ตัวอย่างทำนองการตีสะบัดสามเสียง

ทำนองที่ผู้วิจัยยกมาแสดงนี้เป็นการดำเนินทำนองด้วยการสะบัดอีกรูปแบบหนึ่ง ซึ่งหากสังเกตจากทำนองในแถวแรกซึ่งเป็นการดำเนินทำนองพื้นตามปกติ เมื่อนำรูปแบบการสะบัดเข้ามาใช้ตกแต่งทำนองผู้บรรเลงสามารถนำเสียงโน้ตมาใช้แทรกกลางทำนองในโน้ตคู่แรกได้เพื่อสร้างรูปแบบการสะบัด เช่น ทำนอง ดมรด เปลี่ยนเป็น ดรมรด หรือ รดลซ เปลี่ยนเป็น มรดลซ เป็นต้น

การดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะบัดที่มีความซับซ้อน

รูปแบบการสะบัดที่มีความซับซ้อนนี้มักใช้เพื่อแสดงความสามารถของผู้บรรเลงในการควบคุมน้ำหนักมือ ช่องไฟ และความคล่องตัวในการบังคับไม้ตีให้สร้างสรรค์ทำนองตามต้องการด้วยการสะบัดที่มีความต่อเนื่อง ซึ่งการใช้กลวิธีนี้ผู้บรรเลงต้องมีทักษะที่ดีในการควบคุมองค์ประกอบต่าง ๆ ข้างต้นมากพอสมควรเพื่อที่จะไม่ทำให้เสียงหรือช่องไฟในการบรรเลงมีความผิดเพี้ยนไปเช่นน้ำหนักมือที่ไม่เสมอกันจนทำให้รู้สึกเหมือนกบกระโดดเป็นต้น ยกตัวอย่างทำนองสะบัดซับซ้อนเช่น

QR Code ตัวอย่างทำนองการตีสะบัดซับซ้อน

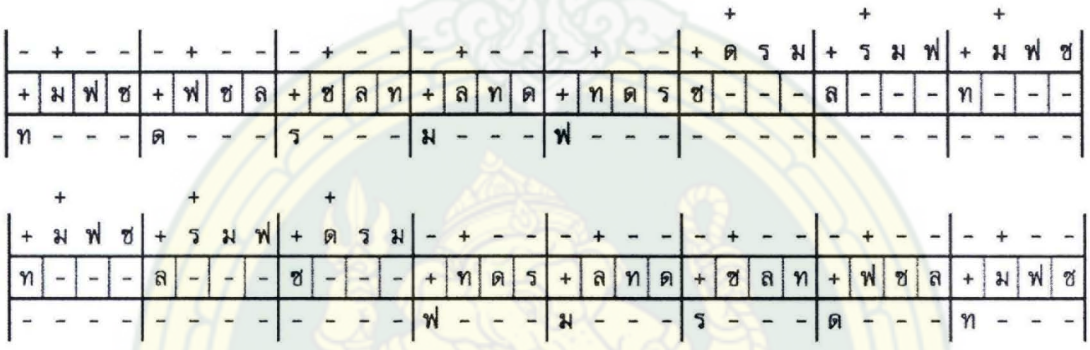
จากทำนองตัวอย่างที่ยกมาเมื่อเทียบกับทำนองด้านบนจะเห็นได้ว่าใช้กลวิธีสะบัดในการสร้างสรรค์ทำนอง โดยมีความถี่ของการสะบัดปรากฏอยู่ในทำนองส่วนใหญ่ของประโยค ซึ่งการใช้กลวิธีเช่นนี้ในทางปฏิบัติเป็นการบรรเลงที่ต้องการความคมคายในลักษณะการปฏิบัติทำนองสะบัดในแต่ละจุด ซึ่งผู้บรรเลงต้องมีความชำนาญ หรือมีทักษะในการควบคุมความเร็วในการสะบัดน้ำหนักเสียงที่มีความสม่ำเสมอไม่หนักบ้างเบาบ้าง รวมถึงช่องไฟในการสะบัดที่ต้องมีความสมดุลกันไม่ทำให้เกิดความรู้สึกขโยก หรือเหมือนกบกระโดดดังที่กล่าวมาแล้ว

4.2.6 การตีควบมือ

การตีควบมือเป็นวิธีการดำเนินทำนองที่ใช้มือขวาเป็นหลักในการดำเนินทำนอง ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้แบ่งออกเป็น 2 หมวดได้แก่ ก) การตีควบสองลูก และ ข) การตีควบด้วยมือขวาทุกลูกจนกว่าจะหมดทำนอง ผู้วิจัยนำแนวทางการบรรเลงดังกล่าวมาสร้างสรรค์การดำเนินทำนองเพื่อให้ผู้บรรเลงศึกษาดังนี้

ก) การตีควบสองลูก ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองตามตัวอย่างการดำเนินทำนองต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1



QR Code ตัวอย่างทำนองการตีมือควบ

ตัวอย่างที่ 2

QR Code ตัวอย่างทำนองการตีมือควบ

ตัวอย่างที่ 3

					+																										
-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	ร	ด	-	-	-	ฟ	-	-	+	-	-	ด	-	-	-	-	+	-	-	-	-
-	-	-	-	+	ฟ	ฟซล	+	-	-	ล	ลซฟ	-	ฟ	+	ฟ	ฟซล	-	ล	ซ	ฟ	+	ฟ	ลซฟ	ซ	-	-	ฟ
ล	ด	ร	ฟ	ด	-	-	-	ด	-	-	-	-	-	-	-	ด	-	-	-	-	-	-	-	ร	-	-	-	-	ล	ด	ร

QR Code ตัวอย่างทำนองการตีมือควบ

ข) การตีควบมือขวาทุกลูกจนกว่าจะหมดทำนอง การดำเนินทำนองลักษณะนี้มักเป็นการดำเนินทำนองในเพลงสำเนียงลาว หรือการดำเนินทำนองในรูปแบบซุ้ม ผู้วิจัยนำเสนอตัวอย่างการดำเนินทำนองในรูปแบบตีควบมือขวาทุกลูก ดังนี้

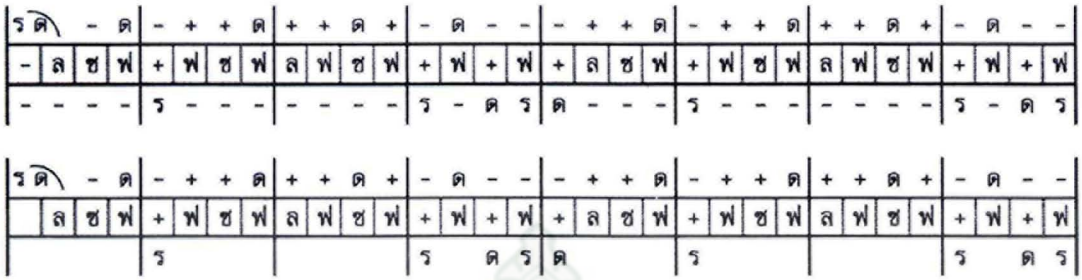
ตัวอย่างที่ 1

ร ด\	-	ด	-	+	+	ด	+	+	+	ด	-	+	-	-	-	+	+	ด	-	+	+	ด	+	+	+	ด	-	+	-	-
-	ล	ซ	ฟ	+	ฟ	ซ	ฟ	ล	ฟ	ซ	ฟ	+	ฟ	+	ฟ	+	ล	ซ	ฟ	+	ฟ	ซ	ฟ	ล	ฟ	ซ	ฟ	+	ฟ	+	ฟ
-	-	-	-	ร	-	-	-	-	-	-	-	ร	-	ด	ร	ด	-	-	-	ร	-	-	-	-	-	-	-	ร	-	ด	ร

ร ด\	-	ด	-	ด	+	ด	+	ด	+	ด	-	ด	-	-	-	ด	+	ด	-	ด	-	ด	-	ด	-	ด	-	-	-	-
	ล	ซ	ฟ	+	ฟ	ซ	ฟ	ล	ฟ	ซ	ฟ	+	ฟ	+	ฟ	+	ล	ซ	ฟ	+	ฟ	ซ	ฟ	ล	ฟ	ซ	ฟ	+	ฟ	+	ฟ
				ร								ร		ด	ร	ด				ร								ร		ด	ร

QR Code ตัวอย่างทำนองการตีควบมือขวาดำเนินทำนอง

ตัวอย่างที่ 2



QR Code ตัวอย่างทำนองการตีควบมือขวาดำเนินทำนอง

ตัวอย่างที่ 3

QR Code ตัวอย่างทำนองการตีควบมือขวาดำเนินทำนอง

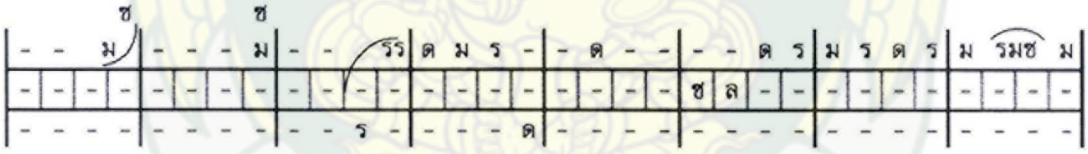
4.2.7 การดำเนินทำนองขิมในเพลงไทยสำเนียงจีน

ผู้วิจัยได้นำแนวคิดและลักษณะการบรรเลงขิมของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ทางบรรเลงขิมเพื่อให้นักศึกษาได้นำไปศึกษาการบรรเลงรวมถึงศึกษารูปแบบวิธีการใช้กลุ่มเสียงต่าง ๆ บนขิมในการบรรเลง โดยผู้วิจัยได้เลือกเพลงไทยในกลุ่มสำเนียงจีนมาใช้เป็นตัวอย่างในการสร้างสรรค์ทำนองการบรรเลงขิมได้แก่ 1.เพลงจีนเก็บบุปผา 2.เพลงจีนรำพัด 3.เพลงจีนขิมเล็ก 4.เพลงจีน ฮ่อแฮ ซึ่งทั้งสี่เพลงนี้เป็นเพลงไทยในสำเนียงจีนที่มีทำนองไม่สั้นและ

ยาวจนเกินไป มีสำนวนเรียบง่ายสามารถทำสร้างสรรค์ทางบรรเลงได้หลายรูปแบบ และเป็นเพลงที่ผู้บรรเลงขิมหลายท่านรู้จักเป็นอย่างดีอีกทั้งนิยมบรรเลงกันโดยทั่วไป ผู้วิจัยนำแนวคิดในการดำเนินทำนองของขิมซึ่งจากองค์ความรู้ที่ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้บันทึกไว้ร่วมกับการสัมภาษณ์หลักการในการบรรเลงจากรองศาสตราจารย์ ดร.สุพล จันทราปัตย์ซึ่งเป็นลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดวิธีการในบรรเลงขิมจากศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์โดยตรงมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การดำเนินทำนอง โดยยึดรูปแบบการดำเนินทำนองให้มีความสอดคล้องกับรูปแบบการดำเนินทำนองหลัก และนำกลวิธีต่าง ๆ อันเป็นพื้นฐานในการดำเนินทำนองขิมซึ่งศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้วางหลักการไว้ดังกล่าวข้างต้นมาใช้เป็นหลักในการสร้างสรรค์การดำเนินทำนองดังผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียดโดยจะเสนอรูปแบบเป็นโน้ต พร้อมคำอธิบายการสร้างสรรค์ที่ละเพลงและทีละประโยคเพลงดังต่อไปนี้

ก) <u>เพลงจีนเก็บบุปผา</u> เป็นเพลงไทยสำเนียงจีนมีสามท่อน โดยท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 มีความยาวท่อนละ 4 จังหวะหน้าทับ ส่วนท่อนที่ 3 มีความยาว 6 จังหวะหน้าทับ กลุ่มเสียงที่ใช้เป็นกลุ่มเสียง ดรม ซล เพลงนี้มีลักษณะในการดำเนินทำนองเป็นลักษณะบังคับทาง ดังผู้วิจัยจะนำเสนอทีละประโยคดังต่อไปนี้

ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 1



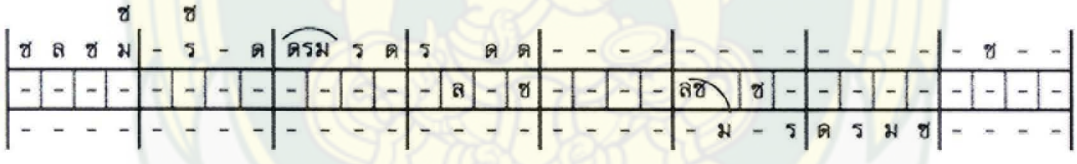
QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนเก็บบุปผา ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 1

รูปแบบที่ใช้ในการสร้างสรรค์ทำนองขิมเพลงจีนเก็บบุปผา สองชั้นท่อนที่ 1 ประโยคที่ 1 เริ่มจากการใช้กลวิธีการตีรัว.....โดยเริ่มตีเสียงมีในแถวเสียงสูงด้วยมือขวาในลักษณะแตะในขณะที่มือซ้ายตีเสียงซอลในแถวเสียงสูงจากนั้นเคลื่อนมือขวาไปตีเสียงซอล จากนั้นรัวคู่สามในระดับเสียงซอลคู่กับเสียงมีในแถวเสียงสูงโดยให้มือซ้ายอยู่ในระดับเสียงซอลและมือขวาอยู่ในระดับเสียงมีโดยผู้บรรเลง

ต้องประคองน้ำหนักไม้ตีทั้งสองให้ได้น้ำหนักที่พอดีกัน จากนั้นในห้องที่ 3 เป็นการใช้กลวิธีการสะบัดเหวี่ยงไปในทางเสียงสูงแล้วจึงบรรเลงทำนองในลักษณะเก็บในห้องที่ 4 ในห้องที่ 5 เป็นทำนองที่ผู้วิจัยเพิ่มขึ้นมาเพื่อใช้ร่วมกับทำนองในห้องที่ 4 ข้อสังเกตจะเห็นว่าเสียง โด ซึ่งเป็นโน้ตท้ายห้องที่ 4 จะอยู่ในแถวเสียงต่ำแตกต่างจากโน้ตก่อนหน้าซึ่งอยู่ในกลุ่มระดับเสียงสูง แนวคิดในการใช้การบรรเลงรูปแบบนี้เพื่อจะให้ผู้บรรเลงฝึกความแม่นยำ และคล่องตัวในการควบคุมไม้ตี แต่ทั้งนี้ผู้วิจัยได้เพิ่มโน้ตเสียงโดในแถวเสียงสูงไว้ในห้องที่ 5 เพื่อแสดงลักษณะพิเศษเลียนแบบการบรรเลงแบบจีนทำให้ได้สำเนียงจีนที่เด่นชัดยิ่งขึ้น การบรรเลงในห้องดังกล่าวนั้นผู้บรรเลงจงใจให้ใช้มือซ้ายในการบรรเลงโดยการตีจบวรรคด้วยมือซ้าย จากนั้นดำเนินทำนองเก็บในห้องที่ 6 และ 7 ข้อสังเกตในห้องที่ 8 ผู้วิจัยได้แทรกกลวิธีการสะบัดเข้าไปโดยแทรกไว้ระหว่างกลางซึ่งการบรรเลงในห้องนี้กำหนดให้เริ่มด้วยมือซ้ายในระดับเสียงมีจากนั้นสะบัดด้วยความถี่เพื่อสร้างช่องไฟเล็กน้อยก่อนที่จะตีจบประโยคในระดับเสียงมีด้วยมือขวา

กลวิธีที่ใช้ในประโยคที่ 1 ได้แก่ การรัว..... การรัวคู่สาม การสะบัดเหวี่ยง และการสะบัด

ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 2



QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนเก็บบุปผา ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 2

รูปแบบที่ใช้ในการสร้างสรรค์ทำนองขิมเพลงจีนเก็บบุปผา สองชั้นท่อนที่ 1 ประโยคที่ 2 เริ่มจากการใช้กลวิธีการดำเนินทำนองแบบสลับมือซ้ายขวาโดยอิงทำนองหลัก ซึ่งในการดำเนินทำนองในประโยคนี้ผู้วิจัยจะแทรกการสะบัด รวมถึงการรัวคู่สามไว้ ในส่วนทิศทางการเคลื่อนทำนองนั้นเป็นการรักษาแนวทางการเคลื่อนทำนองไว้โดยไม่ดัดแปลง แต่จะเพิ่มโน้ตระดับเสียงซอลสูงในห้องที่ 8

เพื่อเป็นการจบประโยคโดยให้ตีจบประโยคด้วยมือซ้ายแสดงลักษณะพิเศษเลียนแบบการบรรเลงแบบจีนทำให้ได้สำเนียงจีนที่เด่นชัดยิ่งขึ้น

กลวิธีที่ใช้ในประโยคที่ 2 ได้แก่ การรัวคู่สาม การสะบัด

ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 3

-	+	-	-	ด	-	ร	-	-	-	-	-	-	ม	-	-	-	-	-	-	ด	-	ด	-	ด	-	-	-	-
+	ซ	ล	-	-	-	-	-	ซ	-	-	-	-	-	-	-	ซ	ล	ซ	ซ	-	ซ	-	ซ	-	ล	-	-	-	-	-	-	-
ม	-	-	ด	-	ร	-	ม	-	ร	ม	ซ	ร	ม	ม	ม	-	-	-	ม	-	ร	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนเก็บบุปผา ท่อน 1 ประโยคที่ 3

รูปแบบการสร้างสรรค์ทำนองเพลงจีนเก็บบุปผา สองชั้นท่อนที่ 1 ประโยคที่ 3 เริ่มจากการใช้กลวิธีการตีมือซ้ำโดยใช้มือขวาในการตีโน้ตระดับเสียงมีในแถวเสียงต่ำจากนั้นใช้มือเดียวกันในการตีโน้ตระดับเสียงซอลในแถวระดับเสียงกลาง ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทำนองในลักษณะการตีสลับมือเป็นคู่แปดโดยเริ่มจากโน้ตระดับเสียงโดต่ำที่ท้ายห้องที่ 1 ไปยังห้องที่ 2 โดยการบรรเลงผู้บรรเลงควรใช้ทักษะในการประคองน้ำหนักมือทั้งสองในการบรรเลงให้มีหนักหนักเท่ากัน และมีเสียงนวล การบรรเลงในลักษณะดังกล่าวเป็นกลวิธีการบรรเลงที่ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้ถ่ายทอดแก่รองศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัตย์ โดยเรียกกลวิธีการบรรเลงนี้ว่า “การตีแบบสิงโตย่าง” ซึ่งท่านให้ผู้บรรเลงจินตนาการถึงลักษณะการเดินของสิงโตว่าลักษณะการเดินนั้นมีลักษณะใด การปฏิบัตินั้นให้ผู้บรรเลงจับไม้ตีให้กระชับแล้วลงน้ำหนักมือโดยบังคับข้อมือควบคุมน้ำหนักในการตีไม้ตีทั้งสองให้มีความนุ่มนวลแต่คมเสียงที่ได้จะมีคุณลักษณะนุ่ม กังวานลึก ไม่ดังแกร่งกร้าวเหมือนการใช้กำลังในการตีแบบปรกติ การบรรเลงด้วยกลวิธีนี้เป็นแนวคิดการบรรเลงที่นำมาจากทางเดี่ยวขิมเพลงนกขมิ้น ของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ผู้วิจัยนำมาใช้ในทำนองเพลงนี้เพื่อให้ผู้บรรเลงได้ฝึกการควบคุมข้อมือในการบังคับเสียงของขิม

กลวิธีที่ผู้บรรเลงใช้ในประโยคที่ 3 นี้อีกกลวิธีหนึ่งได้แก่ การสะบัดเป็นคู่แปดซึ่งปรากฏในห้องที่ 4 ในระดับเสียงมี จากนั้นทำนองในห้องที่ 5 – 8 เป็นการดำเนินทำนองโดยยึดทำนองหลักแต่ผู้วิจัยสอดแทรกการรัวเป็นคู่ต่าง ๆ ไว้ แทนที่จะให้ผู้บรรเลงตีรัวเป็นคู่แปดเพื่อให้ผู้บรรเลงได้ฝึกสังเกตเรื่องการใช้คู่เสียงต่างๆ ในการสร้างทำนอง

กลวิธีที่ใช้ในประโยคที่ 3 ได้แก่ การตีมือซ้ำ การสะบัดคู่แปด การรัวคู่สาม

ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 4

QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนเก็บบุปผาท่อน 1 ประโยคที่ 4

รูปแบบการสร้างสรรค์ทำนองเพลงจีนเก็บบุปผา สองชั้นท่อนที่ 1 ประโยคที่ 4 เริ่มด้วยกลวิธีการสะบัดจากระดับเสียงสูงลงมาสู่เสียงต่ำในห้องที่ 1 และห้องที่ 2 จากนั้นเป็นกลวิธีตีบังคับมือขวาที่ระดับเสียงมีในแถวเสียงต่ำเหวี่ยงมือเดียวกันไปโน้ตระดับเสียงซอลในแถวกลางดังปรากฏในห้องที่ 3 ผู้วิจัยได้สอดแทรกการตีสลับมือเป็นคู่แปดไว้ในห้องที่ 4 เพื่อให้ผู้บรรเลงฝึกกลวิธีการตีแบบสิงโตย่างเพื่อให้เกิดความคุ้นเคยมากขึ้น ส่วนทำนองในห้องที่ 5 – 8 ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทำนองโดยยึดทำนองหลักโดยแทรกกลวิธีสะบัดในห้องที่ 8แล้วจบประโยคลงด้วยการรัวคู่แปด

กลวิธีที่ใช้ในประโยคที่ 4 ได้แก่ การสะบัด การใช้มือซ้ำ การตีแบบสิงโตย่าง

ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ด	- - ด ด	- ด - -	- - - -	ม - ซ -	ด ร ด ด	- ด - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ซ - ล	- - - ล	- ซ - ซ
- - - -	- - - ด	- ด - ด	- ด - ด	มรด ร ม	- - - -	- - - -	- - - ม

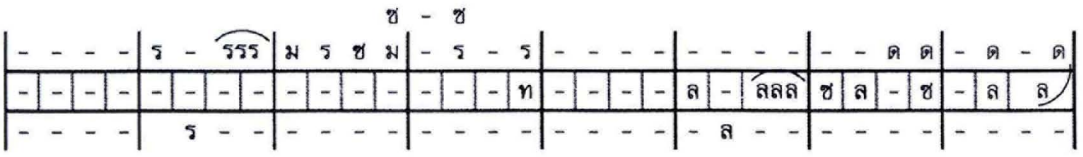
QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนเก็บบุปผา ท่อน 2 ประโยคที่ 1

รูปแบบการสร้างสรรค์ทำนองเพลงจีนเก็บบุปผา สองชั้นท่อนที่ 2 ประโยคที่ 1 ผู้วิจัยได้สร้างทำนองโดยการยึดการดำเนินทำนองของทำนองหลักเพื่อแสดงการเริ่มต้นในท่อนที่สอง อีกทั้งยังใช้แนวคิดในการดำเนินทำนองเพลงไทยสำเนียงจีน ซึ่งรองศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัตย์ ได้ให้ข้อมูลว่า ทางบรรเลงเพลงไทยสำเนียงจีนในแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์นั้นจะมีลักษณะการดำเนินทำนองโดยยึดทำนองหลักเป็นสำคัญ แต่จะตกแต่งทำนองโดยเพิ่มกลวิธีใดเข้าไปนั้นก็ให้พิจารณาสำนวนให้เหมาะสม

จากแนวคิดดังกล่าวผู้วิจัยจึงเริ่มด้วยกลวิธีการรัวคู่แปดในทำนองซึ่งเป็นทำนองลูกเท่าเพื่อให้ความรู้สึกถึงการเริ่มเป็นการเปลี่ยนอารมณ์ และยึดการดำเนินทำนองไปในทางกลุ่มเสียงต่ำโดยในห้องที่ 5 ผู้วิจัยได้สร้างทำนองให้เริ่มด้วยการสะบัดต่อด้วยการดำเนินทำนองรูปแบบสลับมือตีช่วงเสียงคู่แปด ซึ่งใช้กลวิธีการตีแบบสิงโตย่างเพื่อควบคุมแนวการบรรเลงไม่ให้เร็วกระชั้นจนเกินไป สอดแทรกการรัวคู่เสียงเป็นคู่สี่ และคู่ห้า โดยผู้บรรเลงจะได้ฝึกการดำเนินทำนองโดยใช้คู่เสียงต่าง ๆ ในกลุ่มเสียง ดรม ซล

กลวิธีที่ใช้ในประโยคที่ 1 ได้แก่ การรัวคู่แปด คู่สี่ คู่ห้า การสะบัด การตีแบบสิงโตย่าง

ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 2

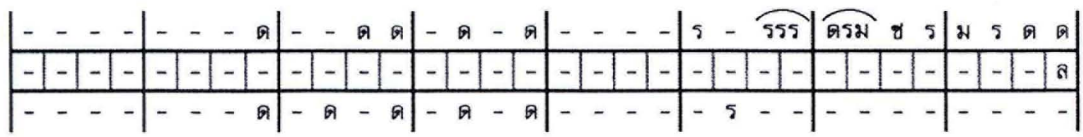


QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนเก็บบุปผา ท่อน 2 ประโยคที่ 2

รูปแบบการสร้างสรรค์ทำนองเพลงจีนเก็บบุปผา ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 2 เริ่มด้วยการตีโน้ตระดับเสียงเร ในแถวเสียงสูงด้วยมือซ้ายตามด้วยกลวิธีการสะบัดในเสียงเรสูง โดยลักษณะการบรรเลงที่ผู้วิจัยได้สร้างขึ้นรูปแบบนี้ จะเป็นการสร้างทำนองด้วยทำนองนองลูกเท่าโดยใช้กลวิธีการ ตีสลับมือระหว่างช่วงเสียงต่ำและช่วงเสียงสูง เพื่อฝึกความคล่องตัวและความแม่นยำในการควบคุมไม้ตีให้เคลื่อนที่ไปยังจุดที่ต้องการอย่างแม่นยำ ในส่วนของการรัวคู่เสียงประสานนั้นจะเห็นว่าเมื่อทำนองเพลงมีโน้ตเสียงทีเข้ามา คู่ประสานก็จะเปลี่ยนเป็นเสียงเร เพื่อให้ได้เสียงที่กลมกลืน ซึ่งในเพลงนี้มีคุณลักษณะของกลุ่มเสียงที่ผสมผสานกันอย่างใกล้ชิดกันมากระหว่าง ดรม ซล และ ซลท รม ลักษณะการเคลื่อนทำนองนี้ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทำนองในขึ้นไปทางเสียงสูงแล้วค่อย ๆ ดำเนินลงมาทางเสียงกลางเพื่อให้ทำนองมีลักษณะที่สว่างสดใสและใช้รูปแบบการดำเนินทำนองเป็นรูปแบบเดียวกันระหว่างวรรคหน้าและวรรคหลังเพื่อให้ทำนองมีลักษณะเรียบร้อยไม่โลดโผนจนเกินไป

กลวิธีที่ใช้ในประโยคที่ 2 การสะบัดยืนเสียง (การสะเดาะ) การรัวคู่เสียงคู่สามและคู่สี่ การย้ายกลุ่มเสียง

ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 3



QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนเก็บบุปผา ท่อน 2 ประโยคที่ 3

รูปแบบการสร้างสรรค์ทำนองเพลงจีนเก็บบุปผา สองชั้น ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 3 ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองโดยการยึดทำนองหลักในการสร้างสรรค์ทำนอง เริ่มต้นด้วยทำนองลูกเท่าซึ่งเป็นสำนวนซ้ำกับทำนองในประโยคที่หนึ่ง จากนั้นใช้กลวิธีการตีสลับมือในช่วงคู่แปดเริ่มจากเสียงเรสูงมาที่ระดับเสียงเรต่ำ ต่อด้วยกลวิธีการสะบัดยืนเสียงเร ต่อด้วยการสะบัดเรียงเสียง ดรม ในตำแหน่งช่วงเสียงสูงแล้วจบประโยคที่สามนี้ด้วยกลวิธีการรัวคู่สาม

จะเห็นว่าในประโยคที่สามนี้ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองการบรรเลงไปในทางเรียบง่ายยึดทำนองหลักเป็นสำคัญ ส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองมีความสัมพันธ์กันกับทำนองหลัก ในขณะที่กลวิธีการสะบัดที่ปรากฏอยู่นั้นเป็นการประดับให้ทำนองมีความกระชับกระฉับกระเฉงขึ้น

กลวิธีที่ใช้ในประโยคที่ 3 การตีสลับมือ การสะบัดเสียงเดียว การสะบัดเรียงเสียง การรัวคู่ 3

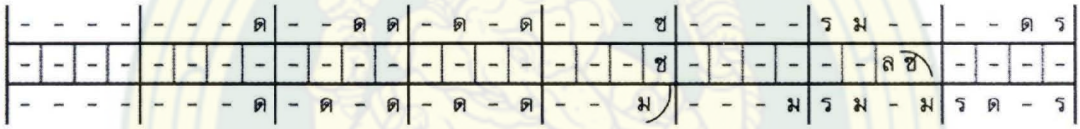
ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 4

QR Code ตัวอย่างทำนองการเพลงจีนเก็บบุปผา ท่อน 2 ประโยคที่ 4

รูปแบบการสร้างสรรค์ทำนองเพลงจีนเก็บบุปผา สองชั้น ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 4 เริ่มจากการตีสลับมือซ้ายขวาในระดับเสียงโดสูงและโดต่ำ ต่อด้วยกลวิธีสะบัดยืนเสียงระดับเสียงโด ผู้วิจัยได้แทรกกลวิธีสะบัดซึ่งเป็นกลวิธีในการบรรเลงของขิมให้ห้องที่สามเพื่อให้ทำนองมีความกระชับขึ้นแล้วดำเนินทำนองตามทำนองหลัก และเพิ่มกลวิธีสะบัดแทรกในห้องที่ห้า ทำนองในประโยคนี้ส่วนใหญ่เป็นการดำเนินทำนองตามทำนองหลัก รวมถึงการเคลื่อนที่ของทำนองซึ่งไม่ได้มีลักษณะพิเศษแต่อย่างใดนอกจากการแทรกกลวิธีสะบัดเข้าไปเพื่อให้มีความกระชับมากขึ้น ผู้บรรเลงต้องประคองน้ำหนักมือและแนวการบรรเลงให้มีความสม่ำเสมอไม่เร็วหรือช้าเกินไป

กลวิธีที่ใช้ในประโยคที่ 4 ได้แก่ การสะบัดเสียงเดียวในกลุ่มเสียงสูง การสะบัดเรียงเสียง การตีสลับมือ การตีรัวคู่สามและคู่สี่

ท่อนที่ 3 ประโยคที่ 1

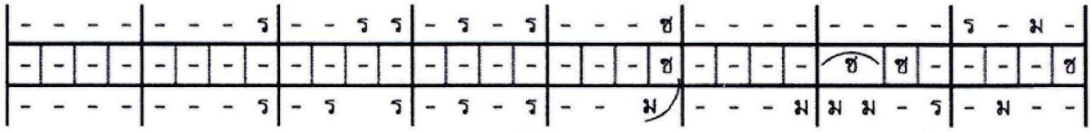


QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนเก็บบุปผา ท่อน 3 ประโยคที่ 1

รูปแบบการสร้างสรรค์ทำนองเพลงจีนเก็บเก็บบุปผา สองชั้น ท่อน 3 ประโยคที่ 1 เป็นการดำเนินทำนองโดยยึดทำนองหลัก แนวการดำเนินทำนองนั้นผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทำนองให้ดำเนินทำนองในแนวเสียงสูงเป็นหลักเป็นการแสดงการเริ่มต้นท่อนใหม่ ในประโยคนี้ผู้วิจัยได้สอดแทรกกลวิธีการสะบัดท้ายห้องไว้ในห้องที่เจ็ด โดยการสะบัดในตำแหน่งนี้ผู้วิจัยต้องการให้ผู้บรรเลงนั้นฝึกการสะบัดให้มีความถี่สูง มีความแม่นยำคมชัด และกลวิธีการดำเนินทำนองสลับมือในห้องที่แปดโดยสังเกตว่าผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทำนองให้มีลักษณะการตีสลับมือในลักษณะคู่แปดเพื่อให้ผู้บรรเลงฝึกการประคองน้ำหนักมือควบคุมเสียงให้มีน้ำหนักเสียงที่ชัดเจนหนักแน่นและจบประโยคด้วยกลวิธีการรัวคู่แปดเพื่อเชื่อมโยงไปยังการดำเนินทำนองในประโยคต่อไป

กลวิธีที่ใช้ในประโยคที่ 1ได้แก่ การรัวคู่แปด การตีสลับมือคู่แปด การสะบัด

ท่อนที่ 3 ประโยคที่ 2

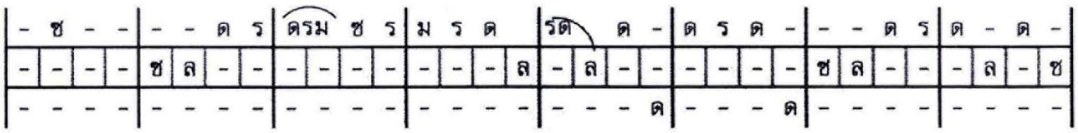


QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนเก็บบุปผา ท่อน 3 ประโยคที่ 2

รูปแบบการสร้างสรรค์ทำนองเพลงจีนเก็บบุปผา สองชั้น ท่อน 3 ประโยคที่ 2 ผู้วิจัยได้ยึดโครงสร้างการดำเนินทำนองแบบบังคับทางตามทำนองหลัก โดยเริ่มจากการดำเนินทำนองเท่าในวรรคหน้า จากนั้นในวรรคหลังซึ่งเริ่มตั้งแต่ห้องที่ห้า ผู้วิจัยได้ใช้กลวิธีการรัวคู่แปด แต่เพิ่มกลวิธีการรอนไม้ตีด้วย โดยให้ผู้บรรเลงใช้มือขวาเริ่มในการตีที่โน้ตระดับเสียงมีในแถวเสียงต่ำจากนั้นเคลื่อนไปยังโน้ตระดับเสียงซอลในแถวเสียงกลางอย่างรวดเร็ว (ในการปฏิบัติด้วยกลวิธีการรัว หรือกรอ) ซึ่งจะได้เสียงที่ให้ความรู้สึกถึงความอ่อนหวาน โดยสังเกตว่าผู้วิจัยเลือกใช้ทำนองในคู่เสียงนี้เพื่อให้มีความแตกต่างจากการดำเนินทำนองในประโยคที่ 1 ซึ่งดำเนินทำนองไปในทางเสียงสูงสดใสแล้ว และเพื่อสร้างทำนองให้ผู้บรรเลงไปฝึกการบรรเลงในกลุ่มเสียงกลางและต่ำด้วย กลวิธีที่ผู้วิจัยได้ออกแบบไว้ในประโยคนี้คือการตีย้ำมือขวาซึ่งผู้บรรเลงจะต้องบังคับกล้ามมือในการบังคับมือขวาให้ตีลงน้ำหนักไม้ตีอย่างรวดเร็วคมคาย โดยเริ่มจากโน้ตระดับเสียงมีในห้องที่หกซึ่งจะต้องใช้มือขวาในการตี ผู้บรรเลงจะต้องบังคับไม้ตีให้ตีลงบนโน้ตดังกล่าวในลักษณะตีแล้วยกมือขึ้นเพื่อการตีทำนองสะบัดคู่สามตามด้วยการตีสลับมือในห้องถัดไป ผู้วิจัยใช้กลวิธีการสะบัดคู่สามต่อด้วยการตีสลับมือเพื่อให้ผู้บรรเลงได้ฝึกการควบคุมกล้ามเนื้อในการประคองน้ำหนักมือให้ได้เสียงที่คมชัดสม่ำเสมอนำไปสู่การบรรเลงสลับมือในคู่แปดในห้องที่แปด ซึ่งถ้าผู้บรรเลงไม่ระมัดระวังในการบรรเลงทำนองนี้จะทำให้เสียงและช่องไฟไม่สม่ำเสมอกัน

กลวิธีที่ใช้ในประโยคที่ 2 กลวิธีการรัว (กรอ) การรอนไม้ตี การสะบัดคู่สาม การตีสลับมือ

ท่อนที่ 3 ประโยคที่ 3



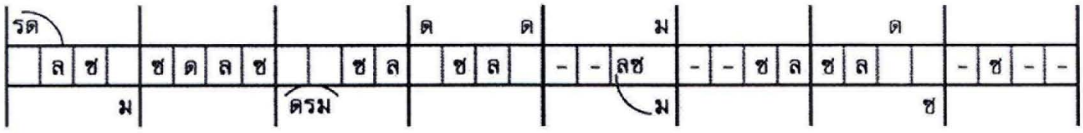
QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนเก็บบุปผา ท่อน 1 ประโยคที่ 3

รูปแบบการสร้างสรรค์ทำนองเพลงจีนเก็บบุปผา สองชั้น ท่อนที่ 3 ประโยคที่ 3 ผู้วิจัยได้เริ่มจากการเพิ่มโน้ตระดับเสียงซอลขึ้นในห้องที่หนึ่งเป็นทำนองที่เพิ่มขึ้นมารับต่อจากประโยคที่ 2 ซึ่งจบด้วยโน้ตระดับเสียงซอลในแถวเสียงกลาง ผู้วิจัยกำหนดให้บรรเลงมือบังคับได้แก่มือซ้ายโดยโน้ตที่เพิ่มเข้าไปนั้นจะเป็นทำนองที่ช่วยแสดงให้สำเนียงจีนนั้นมีความโดดเด่นชัดเจนมากขึ้น ในประโยคที่ 3 นี้ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองเกาะไปกับทำนองหลักโดยใส่กลวิธีการสะบัดแทรกเข้าไปในทำนอง ซึ่งการสะบัดเป็นกลวิธีหนึ่งในการดำเนินทำนองที่นิยมใช้ในการดำเนินทำนองขิมของศาสตราจารย์ ดร. อุทิศ นาคสวัสดิ์เพื่อเป็นการเพิ่มความกระชับของทำนองในการบรรเลงและเป็นรูปแบบคล้ายคลึงกับการทำเดินทำนองของฆ้องเล็ก ซึ่งรองศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัตย์ได้กล่าวว่า กลวิธีที่เหมาะสมในการบรรเลงขิมที่นิยมอย่างหนึ่งคือการหยิบยืมการดำเนินทำนองฆ้องวงเล็กมาใช้ในการดำเนินทำนองเพื่อสร้างความรู้สึกสะดุดหูและเป็นการสร้างสีสันในการบรรเลงให้มีความโดดเด่นมากกว่าการรัวหรือกรอ

นอกจากนี้การดำเนินทำนองในประโยคนี้ที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์คือการใช้กลวิธีการตีสลับมือโดยทิ้งทำนองเสียงที่จบในแต่ละห้องให้ห่างเป็นคู่แปดในห้องที่ 6 และห้องที่ 7 เพื่อทำให้ได้น้ำเสียงที่มีความหนักแน่น ชัดเจนมากกว่าการดำเนินทำนองโดยใช้เสียงซ้ำในช่วงเสียงเดียวกัน ลักษณะการดำเนินทำนองใช้ประโยคนี้จะเห็นว่าผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ลักษณะการดำเนินทำนองให้มีลักษณะการดำเนินทำนองแบบทั่วทุกช่วงเสียงของขิมอีกด้วย

กลวิธีที่ใช้ในประโยคที่ 3 ได้แก่ กลวิธีการตีมือบังคับซ้าย กลวิธีการสะบัด กลวิธีการตีสลับมือ

ท่อนที่ 3 ประโยคที่ 4



QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนเก็บบุปผา ท่อน 3 ประโยคที่ 4

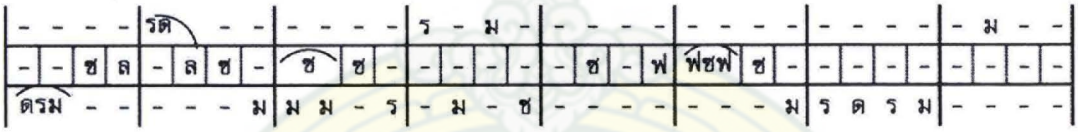
รูปแบบการสร้างสรรค์ทำนองเพลงจีนเก็บบุปผา สองชั้น ท่อนที่ 3 ประโยคที่ 4 ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองโดยการเริ่มด้วยกลวิธีสะบัดเพื่อเพิ่มความกระชับของเพลงขึ้นในห้องที่ 1 โดยการดำเนินทำนองจะเคลื่อนที่จากระดับเสียงสูงลงมาหาระดับเสียงต่ำตามรูปแบบการดำเนินทำนองหลักของเพลงนี้ ในห้องที่สองผู้วิจัยได้เลือกลักษณะการดำเนินทำนองโดยใช้แถวเสียงกลางในการดำเนินทำนองโดยเฉพาะในระดับเสียงโดนั้น เพื่อให้เกิดความเรียบร้อยในรูปแบบของการใช้มือในการดำเนินทำนองไม่ให้เกิดการไขว้มือซึ่งจะดูไม้เรียบร้อยในการบรรเลง จากนั้นแทรกกลวิธีการสะบัดในห้องที่ 3 เป็นการเน้นทำนองให้กระชับขึ้น อีกทั้งให้มีลักษณะในการดำเนินทำนองผันกลับขึ้นไปหากลุ่มทำนองในระดับเสียงสูงจบวรรคหน้าด้วยกลวิธีการรัวไม้ตีที่โน้ตระดับบเสียงโดสูง เพื่อเตรียมในการดำเนินทำนองในวรรคถัดไป

กลวิธีที่ผู้วิจัยใช้ในการดำเนินทำนองห้องที่ 6 ผู้วิจัยนำกลวิธีการรัวโปรยมาใช้ในการดำเนินทำนองซึ่งจะเห็นว่าการรัวโปรยที่ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นการรัวโปรยในลักษณะฉายมือเป็นคู่แปดซึ่งการตีลักษณะนี้เป็นกลวิธีที่ปรากฏในการดำเนินทำนองขิมของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์โดยเฉพาะเพลงเดี่ยว ผู้บรรเลงจะต้องใช้ทักษะในการบังคับไม้ตีในรูปแบบของกลวิธีการรัวให้เคลื่อนที่ไปยังตำแหน่งเสียงคู่แปดโดยต้องระวังในเรื่องของการบังคับไม้ตีให้มีความสม่ำเสมอในระหว่างการเคลื่อนที่ไปไม่เสียจังหวะ หรือสะดุดระหว่างการเคลื่อนที่จึงจะได้เสียงที่มีลักษณะเคลื่อนไหวเป็นเสียงยาวต่อเนื่อง จากนั้นจึงเป็นการดำเนินทำนองในรูปแบบสลับมือ ซึ่งในประโยคนี้ทำนองเพลงจะจบลงในลักษณะก่อนจังหวะในห้องที่ 7 แต่ผู้วิจัยได้เพิ่มโน้ตขึ้นในห้องที่ 8 เพื่อให้ผู้บรรเลงใช้มือ

ซ้ายในการตีโน้ตระดับเสียงซอลสูงแสดงถึงกลวิธีการบรรเลงคล้ายการบรรเลงของขิมจีน เพื่อเพิ่มอรรถรสของเพลงให้มีความเด่นชัดขึ้นอีก

กลวิธีที่ใช้ในประโยคที่ 4 ได้แก่ กลวิธีการสะบัด การรัวไม้ตี การรัวโปรยคู่แปด การตีบังคับมือซ้าย

ท่อนที่ 3 ประโยคที่ 5



QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนเก็บบุปผา ท่อน 3 ประโยคที่ 5

รูปแบบการสร้างสรรค์เพลงจีนเก็บบุปผา สองชั้น ท่อนที่ 3 ประโยคที่ 5 ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์การดำเนินทำนองในประโยคนี้โดยการใช้กลวิธีการสะบัดในช่วงการดำเนินทำนองในวรรคหน้าเพื่อให้ผู้บรรเลงได้ฝึกการสะบัด และการดำเนินทำนองในลักษณะสะบัดที่มีความต่อเนื่องนี้ผู้บรรเลงจะต้องฝึกในการแบ่งช่องไฟในการสะบัดให้มีความคมชัดโดยประคองจังหวะและน้ำหนักมือให้มีความสม่ำเสมอไม่สะดุด หรือกระตุกจนทำให้แนวการบรรเลงเสียไป และจะสังเกตได้ว่าในห้องที่สาม ผู้วิจัยได้ใช้กลวิธีการสะบัดคู่สามที่โน้ตระดับเสียงมี ซอล และมี ซึ่งจะต้องตีโดยใช้ระดับเสียงต่ำ กลางและต่ำสลับกัน เป็นลักษณะการเคลื่อนทำนองแบบฟันปลาซึ่งเป็นลักษณะการดำเนินทำนองที่มักปรากฏอยู่ในเพลงไทยสำเนียงจีนอยู่แล้ว และการใช้กลวิธีการตีสลับมือเป็นคู่เสียงคู่แปดรวมถึงการเพิ่มโน้ตระดับเสียงซอลซึ่งเป็นการบังคับมือซ้ายในห้องที่ห้า

กลวิธีการสะบัดกล้ำคู่สองในห้องที่ 5 ผู้วิจัยนำมาใช้โดยสร้างจากโครงสร้างของทำนองหลักซึ่งใช้ระดับเสียงฟา และเสียงซอลเป็นหลักและด้วยการเคลื่อนทำนองในห้องนี้มีลักษณะเป็นฟันปลารูปแบบเดียวกันกับห้องที่สาม ผู้วิจัยจึงใช้กลวิธีการสะบัดเพื่อให้สำนวนของความเป็นจีนนั้นมีลักษณะ

สำเนียงที่เด่นชัดขึ้นเช่นกันรวมถึงการเพิ่มโน้ตในระดับเสียงมีโดยบังคับมือซ้ายในการดำเนินทำนองในห้องที่แปดซึ่งทำหน้าที่แสดงลักษณะของการบรรเลงขิมแบบจีนเข้ามาเป็นการจบประโยค

กลวิธีที่ใช้ในประโยคที่ 5 ได้แก่ กลวิธีสะบัด การตีสลับมือเป็นคู่แปด การตีบังคับมือซ้าย

ท่อนที่ 3 ประโยคที่ 6

QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนเก็บบุปผา ท่อน 3 ประโยคที่ 6

รูปแบบการดำเนินทำนองเพลงจีนเก็บบุปผา สองชั้น ท่อนที่ 3 ประโยคที่ 6 ผู้วิจัยสร้างสรรค์การดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะบัดโดยการเคลื่อนที่ของทำนองเป็นรูปแบบการเคลื่อนทำนองจากเสียงสูงลงมาหากลุ่มเสียงต่ำตามแนวทางดำเนินทำนองหลักของเพลง โดยการสะบัดจะทำให้ทำนองเพลงมีความกระชับขึ้น และในห้องที่สามจะเห็นว่าผู้วิจัยได้ใช้กลวิธีการตีควบมือขวาในการบรรเลงจากแถวระดับเสียงต่ำมาทางแถวระดับเสียงกลางซึ่งเป็นวิธีการหนึ่งที่นิยมใช้ในการบรรเลงขิมของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาสวัสดิ์ แต่ในห้องดังกล่าวแทนที่จะดำเนินทำนองโดยการเคลื่อนที่จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ผู้วิจัยได้ดัดแปลงการดำเนินทำนองให้พลิกกลับมาที่โน้ตระดับเสียงโดในแถวเสียงต่ำ เพื่อเปิดโอกาสให้ดำเนินทำนองในลักษณะสลับมือเป็นคู่แปดผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงด้วยความระมัดระวังและสามารถใช้กลวิธีการตีแบบสิงโตย่างในจุดนี้ได้

การบรรเลงในวรรคสุดท้ายของประโยคนี้ซึ่งเป็นวรรคจบของเพลง ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทำนองโดยใช้กลวิธีการรัวเสียงคู่สามและคู่สี่ในห้องที่ห้า และห้องที่หก แทนการรัวเป็นคู่แปดด้วยผู้วิจัยที่แนวคิดที่ต้องการให้ทำนองจบนี้มีความอ่อนหวานจึงใช้กลวิธีการรัวคู่เสียงคู่สามและคู่สี่นี้ในการดำเนินทำนองแต่ก็ยังคงรักษารูปแบบการสะบัดไว้โดยเพิ่มเข้ามาในการดำเนินทำนองในห้องที่เจ็ดจบ

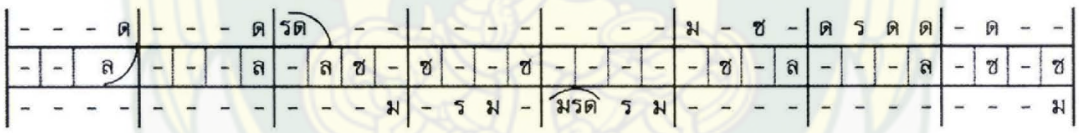
ลงด้วยการรัวคู่แปด จะสังเกตเห็นว่าในห้องสุดท้ายนั้นผู้วิจัยได้ปล่อยให้ว่างไว้ไม่เพิ่มโน้ตใดลงไปเพราะเพื่อยึดรูปแบบของการลงจบของเพลงตามรูปแบบของการดำเนินทำนองหลัก

กลวิธีที่ใช้ในประโยคที่ 6 ได้แก่ กลวิธีสะบัด การตีมือซ้ำขวาการรัวคู่สามและคู่สี่

QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนเก็บบุปผา สองชั้น

ข) <u>เพลงจีนรำพัด</u> เป็นเพลงไทยสำเนียงจีนมีสองท่อนมีความยาวท่อนละ 4 จังหวะหน้าทับกลุ่มเสียงที่ใช้เป็นกลุ่มเสียง ดรม ซล เพลงนี้มีลักษณะในการดำเนินทำนองเป็นลักษณะบังคับทาง ดังผู้วิจัยจะนำเสนอทีละประโยคดังต่อไปนี้

ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 1



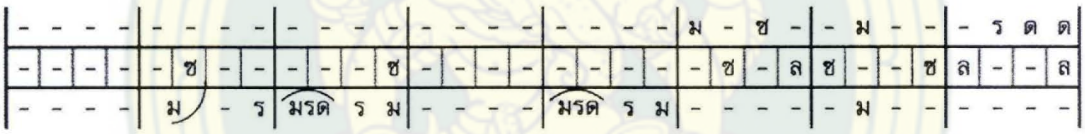
QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนรำพัด ท่อน 1 ประโยคที่ 1

รูปแบบการสร้างสรรค์ทำนองเพลงจีนรำพัด สองชั้น ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 1 ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองโดยยึดการดำเนินทำนองเกาะไปกับทำนองหลัก เริ่มจากการใช้ทำนองที่มีกลวิธีการ รอนไม้ตี ให้โน้ตระดับเสียงโด ซึ่งการปฏิบัตินั้นผู้บรรเลงจะต้องเริ่มบรรเลงโน้ตระดับเสียง ลา ด้วยการตีแตะด้วยมือขวาในแถวเสียงกลางแล้วรีบเคลื่อนมือขวาไปรับในตำแหน่งโน้ตระดับเสียง โด ในแถวเสียงสูง โดยการตีรัวไม้ตีเพื่อให้ได้เสียงที่มีความเชื่อมโยงอ่อนหวาน จากนั้นดำเนินทำนองเป็นคู่เสียงคู่ 3

ในห้องที่สองจากนั้นในห้องที่สามและสี่ ผู้วิจัยนำกลวิธีการสะบัดมาใช้ร่วมกับการดำเนินทำนองในลักษณะทางพื้น เพื่อสร้างความกระชับในการดำเนินทำนองในช่วงนี้โดยผู้บรรเลงจะต้องควบคุมหนักมือในการสะบัดรวมถึงการบรรเลงดำเนินทำนองในลักษณะสลับมือให้มีน้ำหนักมือที่มีความสม่ำเสมอ และมีช่องไฟที่เหมาะสม ในขณะที่การบรรเลงในห้องที่ห้าผู้วิจัยนำกลวิธีการสะบัดมาใช้ในการดำเนินทำนองร่วมกับการดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการกรอคู่สามในระดับเสียงมีในส่วนท้ายของห้อง ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องระมัดระวังในการควบคุมไม้ตีเพื่อไม่ให้เกิดการบรรเลงที่ถลำไปเพราะในส่วนนี้เป็นการเปลี่ยนรูปแบบการควบคุมไม้ตีจากการดำเนินทำนองแบบสะบัดมาเป็นการกรอซึ่งดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการกรอต่อเนื่องไปยังห้องที่หก จากนั้นผู้วิจัยสร้างสรรค์การดำเนินทำนองในห้องที่เจ็ดและแปดโดยยึดการดำเนินทำนองตามทำนองหลักโดยกลวิธีที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในทำนองนี้คือการกรอคู่เสียงคู่สาม

กลวิธีที่ใช้ในประโยคที่ 1 ได้แก่ กลวิธีกรอรอนไม้ กลวิธีสะบัด กลวิธีกรอคู่เสียงคู่สาม

ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 2



QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนรำพัด ท่อน 1 ประโยคที่ 2

รูปแบบการสร้างสรรค์ทำนองเพลงจีนรำพัด สองชั้น ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 2 ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองขิมโดยยึดแนวการดำเนินทำนองของทำนองหลัก โดยกลวิธีที่ผู้วิจัยใช้ในการดำเนินทำนองในประโยคนี้เริ่มจากกลวิธีการรอนไม้ตีในโน้ตระดับเสียงซอล ผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงโดยเริ่มจากการใช้มือขวาตีแตะบนโน้ตระดับเสียงมี ในแถวเสียงต่ำ จากนั้นจึงเคลื่อนมือไปรับต่อในตำแหน่งเสียงซอลในแถวกลางด้วยการรัวไม้ตีเพื่อให้ได้เสียงต่อเนื่องอ่อนหวาน ในช่วงท้ายห้องซึ่งเป็นโน้ตระดับเสียง เร นั้นผู้บรรเลงจะต้องตีด้วยมือขวาในลักษณะเสียงสั้นเพื่อดำเนินทำนองในห้องถัดไปด้วยกลวิธีการสะบัด

การดำเนินทำนองขิมในห้องที่ 5 ผู้วิจัยสร้างสรรค์การดำเนินทำนองโดยเริ่มจากกลวิธีสะบัดเพื่อแสดงการเริ่มวรรคใหม่ และเพื่อให้การดำเนินทำนองมีความกระชับจากนั้นใช้รูปแบบการดำเนินทำนองสลับมือ โดยการตีสลับมือคู่แปดซึ่งผู้บรรเลงจะต้องระมัดระวังในเรื่องของน้ำหนักมือและแนวการบรรเลงให้มีความสม่ำเสมอ การดำเนินทำนองด้วยกลวิธีสลับมือในช่วงท้ายประโยคที่สองนี้ผู้วิจัยสร้างสรรค์การดำเนินทำนองให้มีความซับซ้อนขึ้นเล็กน้อยด้วยการใช้กลวิธีการบรรเลงสลับมือ ผู้บรรเลงต้องมีความระมัดระวังในการบรรเลงไม่ให้พลาดมือและพลาดเสียง

กลวิธีที่ใช้ในประโยคที่ 2 ได้แก่ กลวิธีการกรอรอนไม้ กลวิธีการสะบัด กลวิธีการกรอคู่เสียงคู่สาม

ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 3

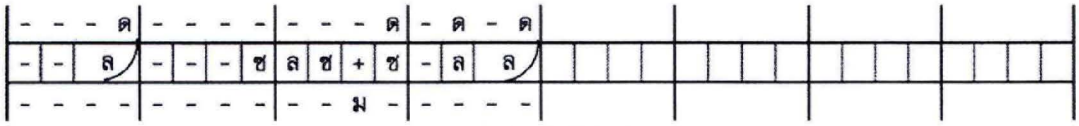
QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนรำพัด ท่อน 1 ประโยคที่ 3

รูปแบบการสร้างสรรค์ทำนองเพลงจีนรำพัด สองชั้น ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 3 ผู้วิจัยสร้างสรรค์รูปแบบการดำเนินทำนองยึดการดำเนินทำนองของทำนองหลัก ในประโยคนี้ผู้วิจัยใช้กลวิธีในการกรอคู่เสียงต่าง ๆ เป็นกลวิธีหลักในการดำเนินทำนองเพื่อรักษารูปแบบการดำเนินทำนองไว้ ผู้วิจัยเริ่มจากการใช้กลวิธีการกรอคู่เสียงคู่สี่ ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองต่อเนื่องมาจากกลวิธีการกรอคู่เสียงคู่สามในการดำเนินทำนองท้ายประโยคที่ 3 จากนั้นสร้างสรรค์กรดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการกรอดำเนินทำนองเป็นคู่แปดทำให้เกิดความความชัดเจน หนักแน่นตามรูปแบบการดำเนินทำนองหลักโดยไม่ตกแต่งทำนองใด ๆ

ในวรรคท้ายตั้งแต่ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ผู้วิจัยยังคงรูปแบบการดำเนินทำนองโดยยึดทำนองหลักเช่นกัน โดยในห้องที่ 5 นี้ ผู้วิจัยใช้กลวิธีการกรอคู่สามในส่วนนี้เพื่อให้เกิดความสะดุดหูเป็นการเปลี่ยนอารมณ์ต่อจากนั้นจึงดำเนินทำนองในรูปแบบการตีสลับมือจนจบประโยค

กลวิธีที่ใช้ในประโยคที่ 3 ได้แก่ กลวิธีการกรอคู่เสียงต่าง ๆ

ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 4

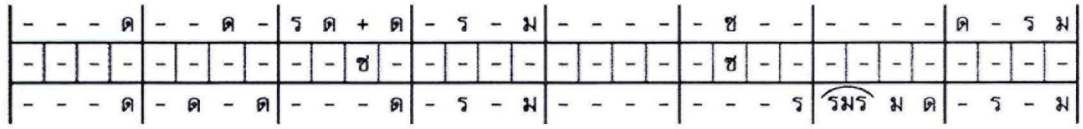


QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนรำพัด ท่อน 1 ประโยคที่ 4

รูปแบบการสร้างสรรค์ทำนองเพลงจีนรำพัด สองชั้น ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 4 ทำนองในประโยคนี้มีเพียง 1 วรรคเท่านั้น ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองโดยยึดรูปแบบการดำเนินทำนองของทำนองหลัก ผู้วิจัยเริ่มจากการใช้กลวิธีการกรอรอนไม้ตีในโน้ตระดับเสียงโดในแถวเสียงสูง ผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงโดยเริ่มจากการใช้มือขวาตีแตะโน้ตระดับเสียงลาในแถวกลาง จากนั้นจึงเคลื่อนมือไปรับต่อในตำแหน่งเสียงโดในแถวเสียงสูงด้วยการรัวไม้ตีเพื่อให้ได้เสียงต่อเนื่องอ่อนหวาน จากนั้นดำเนินทำนองในลักษณะการตีสลับมือโดยทำนองในวรรคสุดท้ายนี้การดำเนินทำนองมีการใช้มือซ้ำมือขวาในการดำเนินทำนองจากโน้ตระดับเสียงมีในแถวเสียงต่ำ ต่อเนื่องไปยังโน้ตระดับเสียงซอลในแถวเสียงกลาง และใช้กลวิธีการตีกรอคู่เสียงคู่สี่ และคู่สามและจบท้ายประโยคด้วยกลวิธีการตีรอนไม้ซึ่งปฏิบัติเริ่มจากโน้ตระดับเสียงลาในแถวกลางไปสู่โน้ตระดับเสียงโดในแถวเสียงสูง

กลวิธีที่ใช้ในประโยคที่ 4 ได้แก่ กลวิธีกรอรอนไม้ตี กลวิธีตีมือซ้ำมือขวา กลวิธีตีกรอคู่เสียงคู่สี่และคู่สาม

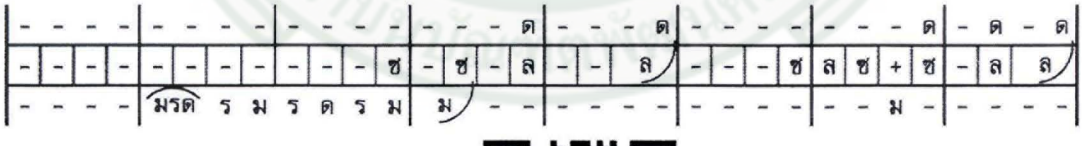
ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 1



QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนรำพัด ท่อน 2 ประโยคที่ 1

รูปแบบการสร้างสรรค์ทำนองเพลงจีนรำพัด สองชั้น ท่อน 2 ประโยคที่ 1 ผู้วิจัยสร้างสรรค์การดำเนินทำนองโดยยึดการดำเนินทำนองของทำนองหลัก เนื่องจากทำนองมีลักษณะบังคับทาง ผู้วิจัยจึงตกแต่งการเดินทำนองได้เพียงเล็กน้อยโดยการแทรกกลวิธีการตีควบมือขวาในห้องที่ 3 ซึ่งในห้องนี้จะเห็นว่าเมื่อดำเนินทำนองด้วยมือขวาในโน้ตระดับเสียงซอลแล้ว ผู้บรรเลงต้องดำเนินทำนองต่อไปด้วยกลวิธีการตีรัว (กรอ) ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองดังกล่าวให้เป็นคู่แปดเพื่อให้มีความเหมาะสมในกรณีบรรเลงรวมวงเพื่อให้เสียงขิมมีความกว้างและสว่างขึ้น และในห้องที่ 7 ผู้วิจัยนำกลวิธีสะบัดมาใช้ในการดำเนินทำนองในห้องดังกล่าวร่วมกับการรัวคู่ประสานคู่สามเพื่อให้ทำนองในประโยคนี้มีความนุ่มนวลอ่อนหวาน ผู้บรรเลงจะต้องระวังในการใช้มือและการใช้น้ำหนักมือให้มีความคงที่สม่ำเสมอ ไม่ลงน้ำหนักมากจนเกินไป

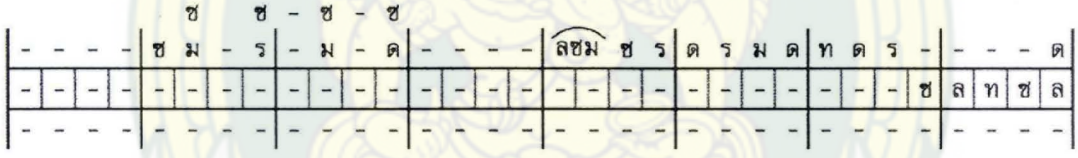
กลวิธีที่ใช้ในประโยคที่ 1 ได้แก่ กลวิธีการตีควบมือขวา การรัวคู่แปด การสะบัด การรัวคู่เสียงคู่สาม

ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 2

QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนรำพัด ท่อน 2 ประโยคที่ 2

รูปแบบการดำเนินทำนองเพลงจีนรำพัด สองชั้น ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 2 ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองโดยเริ่มจากการใช้กลวิธีการสะบัดในห้องที่สองเพื่อให้การดำเนินทำนองมีความกระชับขึ้น ต่อด้วยการดำเนินทำนองในลักษณะทางพื้นด้วยการตีสลับมือดำเนินทำนองร่วมกับการรัวคู่ประสานคู่สามที่โน้ตคู่เสียงซอลและมี และจบท้ายวรรคหน้าด้วยกลวิธีการรอนไม้ตีจากโน้ตระดับเสียงมีไปยังระดับเสียงซอลกลางต่อด้วยการตีคู่ประสานคู่สามที่คู่เสียงโดและลา ในวรรคท้ายผู้วิจัยใช้การดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการรอนไม้ตีที่ระดับเสียงลาไปหาเสียงโดสูง จากนั้นดำเนินทำนองในลักษณะทางพื้นด้วยการเริ่มตีด้วยมือขวาบนโน้ตระดับเสียงซอลซึ่งผู้วิจัยได้แทรกกลวิธีการตีควบมือขวาที่โน้ตระดับเสียงมีในห้องที่เจ็ดต่อด้วยกลวิธีการรัวคู่ประสานคู่สี่ ผู้บรรเลงต้องควบคุมน้ำหนักมือและการควบคุมการใช้กลวิธีการบรรเลงให้มีความต่อเนื่องไม่เสียจังหวะและคุณภาพเสียง

กลวิธีที่พบในประโยคที่ 2 ได้แก่กลวิธีสะบัด การรัวคู่ประสานคู่สาม คู่สี่ กลวิธีการรอนไม้ตีและการตีควบมือขวา

ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 3



QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนรำพัด ท่อน 2 ประโยคที่ 3

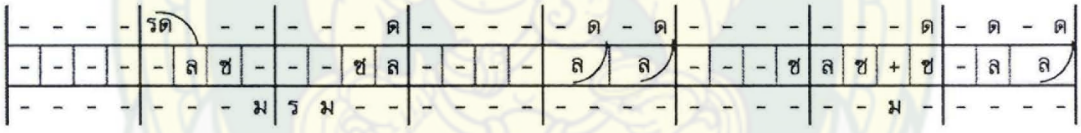
รูปแบบการดำเนินทำนองเพลงจีนรำพัด สองชั้น ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 3 การดำเนินทำนองในประโยคนี้เป็นรูปแบบผสมผสานระหว่างการดำเนินทำนองบังคับทางและทำนองพื้น เปิดโอกาสให้ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองโดยเริ่มจากการดำเนินทำนองด้วยการตีคู่ประสานเสียงคู่สาม คู่สี่และคู่ห้า โดยสังเกตการณ์ดำเนินทำนองในห้องที่สองผู้บรรเลงจะต้องเริ่มบรรเลงด้วยการตีโน้ตระดับเสียงซอลสูงด้วยมือซ้ายเสียก่อนการดำเนินทำนองในวรรคแรกนี้จะต้องระวังในการดำเนินทำนองโดยเฉพาะการดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการรัวคู่ประสานคู่ต่าง ๆ ที่จะต้องดำเนินทำนองให้มีความ

สอดคล้องกับจังหวะและแนวของการบรรเลง ในวรรคท้ายของประโยคนี้เป็นการดำเนินทำนองในลักษณะของทางพื้นตามที่กล่าวแล้วข้างต้น ผู้วิจัยสร้างสรรค์การดำเนินทำนองให้มีลักษณะเป็นกลอนพันโดยดำเนินทำนองติดต่อกันไล่จากระดับเสียงสูงลงมาหาระดับเสียงกลางและจบประโยคด้วยกลวิธีการรัวคู่เสียงประสานคู่สามที่โน้ตคู่เสียงโดและลา

ในประโยคนี้ผู้บรรเลงควรมีความเข้าใจการเรียงลำดับของมือในการตีสลับเพื่อดำเนินทำนอง รวมถึงการควบคุมน้ำหนักมือในการตีสะบัด การรัวคู่ประสานต่าง ๆ ให้มีความคมชัดมีน้ำหนักเสียงที่สม่ำเสมอ โดยเฉพาะการบรรเลงในวรรคหลังซึ่งเริ่มด้วยการสะบัดต่อด้วยการตีสลับมือในการดำเนินทำนองที่ผู้บรรเลงต้องระวังในเรื่องการควบคุมแนวความเร็วในการบรรเลงในวรรคนี้ให้ดีมิเช่นนั้นแนวการบรรเลงอาจจะรุกขึ้นได้

กลวิธีที่พบในประโยคที่ 3 ได้แก่กลวิธีการตีคู่ประสานคู่สาม คู่สี่ คู่ห้า กลวิธีสะบัด และการดำเนินทำนองด้วยการตีสลับมือ

ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 4



QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนรำพัด ท่อน 2 ประโยคที่ 4

รูปแบบการดำเนินทำนองเพลงจีนรำพัด สองชั้น ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 4 ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองโดยเริ่มจากกลวิธีสะบัดดำเนินทำนองจากระดับเสียงสูงลงมายังระดับเสียงต่ำสอดคล้องกับการดำเนินทำนองของทำนองหลักและจบวรรคหน้าด้วยกลวิธีการรัวคู่ประสานคู่สามในระดับเสียงโดและระดับเสียงลา ในวรรคท้ายของประโยคนี้จะเห็นว่าเริ่มดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการรอนไม้ตีซ้ำสองครั้งในระดับเสียงเดียวกัน เพื่อเป็นการประคองแนวการบรรเลงให้มีความสม่ำเสมอ ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องควบคุมมือในการบรรเลงกลวิธีนี้ให้มีความต่อเนื่องและมีน้ำหนักเสียงที่สม่ำเสมอไม่แข็งกร้าว

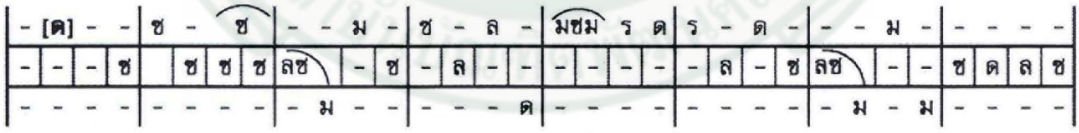
จากนั้นดำเนินทำนองต่อไปด้วยมือขวา ในห้องที่เจ็ดผู้วิจัยได้แทรกกลวิธีตีควบไม่ตีด้วยมือขวาในการบรรเลงทำนองจากแถวเสียงต่ำมาสู่แถวเสียงกลางซึ่งเป็นกลวิธีหนึ่งในการดำเนินทำนองตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์และจบประโยคด้วยกลวิธีการรอนไม้ตี

กลวิธีที่พบในประโยคที่ 4 ได้แก่กลวิธีสะบัด การรัวคู่เสียงประสานคู่สาม คู่สี่ กลวิธีการรอนไม้ตี กลวิธีการตีควบมือขวา

QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนรำพัดสองชั้น

ค) <u>เพลงจีนขิมเล็ก</u> เพลงจีนขิมเล็กเป็นเพลงไทยสำเนียงจีนมี 3 ท่อน โดยท่อนที่หนึ่งมีความยาว 2 จังหวะหน้าทับ ท่อน 2 มีความยาว 1 จังหวะหน้าทับ และท่อนที่ 3 มีความยาว 3 จังหวะหน้าทับ เป็นเพลงในกลุ่มเสียง ดรม ซล มีการลักษณะการดำเนินทำนองกึ่งบังคับทาง ดังผู้วิจัยนำเสนอทีละประโยคดังนี้

ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 1



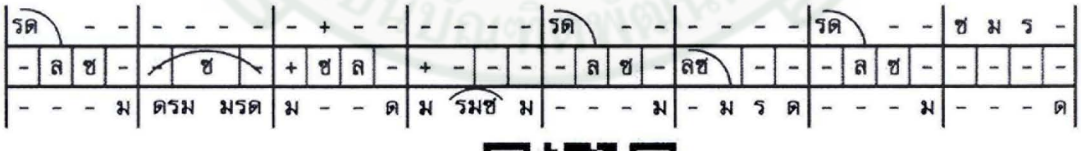
QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนขิมเล็ก ท่อน 1 ประโยคที่ 1

รูปแบบการดำเนินทำนองเพลงจีนขิมเล็ก สองชั้น ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 1 ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทำนองขิมโดยยึดโครงสร้างทำนองหลัก เริ่มจากวรรคหน้าผู้วิจัยนำกลวิธีการสะบัดคู่แปดมาใช้ในการดำเนินทำนองในห้องที่สองจากนั้นใช้กลวิธีสะบัดรวมถึงการดำเนินทำนองด้วยการตีสลับมือโดยทำนองที่ผู้วิจัยใช้เป็นการตีสลับมือดำเนินทำนองเป็นลักษณะคู่แปดแต่ในโน้ตระดับเสียงโดในท้ายห้องที่สี่นั้น ผู้วิจัยได้ใช้ระดับเสียงโดในแถวเสียงต่ำในการดำเนินทำนองท้ายวรรคเพื่อให้มีความสอดคล้องกับการดำเนินทำนองในแบบการตีสลับมือคู่แปด ส่วนในวรรคหลังผู้วิจัยใช้กลวิธีการดำเนินทำนองด้วยการสะบัดเพื่อให้ลักษณะการดำเนินทำนองมีความกระชับกระฉับกระเฉง และยังคงรูปแบบการดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการตีสลับมือจนจบประโยค ทำนองขิมรูปแบบนี้ผู้วิจัยสร้างสรรค์โดยให้ผู้บรรเลงฝึกการควบคุมไม้ตีในการลงน้ำหนักมือที่เน้นความรวดเร็วคมชัดในการสะบัด และการระวังน้ำหนักมือให้มีน้ำหนักสม่ำเสมอเป็นหลักโดยเฉพาะการตีสลับมือคู่แปดนี้ ผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงโดยควบคุมไม้ตีให้ได้เสียงที่สั้น คมเพื่อให้ทำนองเพลงกระชับขึ้น โดยการบังคับกล้ามเนื้อแขนส่งกำลังไปยังข้อมือทำให้เสียงมีลักษณะสั้น และแน่นไม่ปล่อยเสียงให้ยาวมากเกินไป

จะเห็นว่าในห้องที่หนึ่งผู้วิจัยได้ใส่โน้ตระดับเสียงโดสูงแทรกไว้ในวงเล็บ เป็นโน้ตที่แทรกเข้ามาเพื่อใช้ในการบรรเลงในเที่ยวกลับ เป็นการเสริมทำนองในการบรรเลงให้มีลักษณะของความเป็นสำเนียงจีนโดดเด่นขึ้น

กลวิธีที่ใช้ในประโยคที่ 1 คือ กลวิธีการสะบัดคู่แปด กลวิธีการตีสลับมือ

ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 2



QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนขิมเล็ก ท่อน 1 ประโยคที่ 2

รูปแบบการดำเนินทำนองเพลงจีนขิมเล็ก สองชั้น ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 2 ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองโดยการใช้กลวิธีการสะบัดลงในการดำเนินทำนอง เพื่อให้ผู้บรรเลงฝึกการควบคุมไม้ตีในการสะบัดในช่วงเสียงต่าง ๆ ตั้งแต่ระดับเสียงสูง ระดับเสียงกลาง และระดับเสียงต่ำ และเพื่อเพิ่มทักษะของผู้บรรเลงด้วยการสร้างทำนองที่ใช้กลวิธีขยี้เข้าไปในการดำเนินทำนองห้องที่ 2 ผู้บรรเลงจะต้องฝึกในการควบคุมน้ำหนักการไม้ตี และช่องไฟในการบรรเลงในมีความสม่ำเสมอชัดเจนไม่ช้าหรือเร็วจนเกินไปให้มีความสัมพันธ์กับการดำเนินทำนองในห้องที่หนึ่งและห้องที่สาม และในห้องที่สามและห้องที่สี่นี้เอง ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทำนองโดยนำกลวิธีการสะบัดต่อเนื่องเพื่อให้ผู้บรรเลงฝึกทักษะการสะบัดต่อเนื่องกันโดยการบรรเลงทำนองดังกล่าวผู้บรรเลงจะต้องมีความแม่นยำในการบังคับกล้ามเนื้อในการลงน้ำหนักไม้ตีทั้งสองให้มีความแม่นยำรวดเร็ว กระชับคมคาย

การดำเนินทำนองด้วยกลวิธีสะบัดนี้ ผู้วิจัยได้นำมาใช้ในประโยคที่สองนี้อย่างต่อเนื่อง จะสังเกตเห็นได้จากทำนองที่ปรากฏในประโยคนี้ซึ่งโดยส่วนใหญ่ดำเนินทำนองตามรูปแบบการดำเนินทำนองหลัก ผู้วิจัยได้นำกลวิธีสะบัดมาใช้กับทำนองในประโยคนี้เพื่อให้เพลงนี้มีอารมณ์ในการดำเนินทำนองในลักษณะกระชับ ตื่นเต้นและโลดโผนโดยเฉพาะอย่างยิ่งการดำเนินทำนองในลักษณะฟาดเสียงในการดำเนินทำนองของห้องที่เจ็ดและแปด

กลวิธีที่ใช้ในประโยคที่ 2 กลวิธีการสะบัด กลวิธีการสะบัดกึ่งขยี้ กลวิธีการตีสลับมือ

ท่อน 2 ประโยคที่ 1

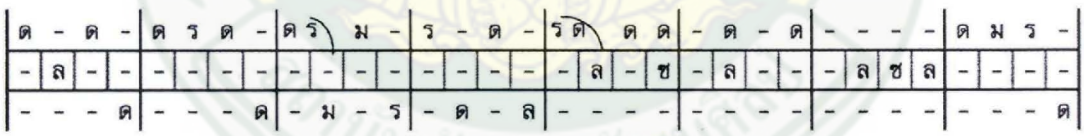
QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนขิมเล็ก ท่อน 2 ประโยคที่ 1

รูปแบบการดำเนินทำนองเพลงจีนขิมเล็ก สองชั้น ท่อน 2 ประโยคที่ 1 ในท่อนนี้มีเพียงประโยคเดียวซึ่งเป็นประโยคสั้น ๆ ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองให้มีลักษณะการเคลื่อนของทำนอง

ยึดทำนองหลัก โดยโน้ตระดับเสียงโดในวงเล็กนั้น ผู้วิจัยได้เพิ่มเข้าไปโดยมีวัตถุประสงค์เดียวกันกับประโยคที่ผ่านมา กล่าวคือเป็นทำนองเติมเข้าไปสำหรับแสดงลีลาของการบรรเลงขิมในสำเนียงจีน การทำนองทำนองในประโยคนี้ผู้วิจัยสร้างสรรค์โดยใช้กลวิธีการตีสลับมือคู่แปดร่วมกับการสะบัดเสียงเดียวทำให้ลักษณะการบรรเลงในห้องที่สองนี้มีลักษณะของการเหวี่ยงมือขึ้นไปทางเสียงสูง ผู้บรรเลงจะต้องมีความแม่นยำในการควบคุมไม้ตีในการบรรเลงสะบัดให้ได้ความถี่สม่ำเสมอชัดเจนและมีน้ำหนักเสียง จากนั้นดำเนินทำนองในลักษณะสลับมือในการดำเนินทำนองในทางเสียงสูง การใช้มือในห้องที่หกนี้จะปรากฏกลวิธีการตีบังคับมือขวาผสมกับการสะบัดเหวี่ยงลงทางเสียงต่ำ ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองในลักษณะพิเศษที่ผู้บรรเลงต้องมีความแม่นยำในการควบคุมไม้ตีให้ตีลงบนโน้ตในระดับเสียงที่ไม่ใช่กลุ่มเสียงปรกติในการสะบัด กล่าวคือปรกติในทำนองนี้การสะบัดควรดำเนินไปในลักษณะเคลื่อนไปทางเสียงสูง แต่ผู้วิจัยสร้างสรรค์การดำเนินทำนองสะบัดให้เหวี่ยงลงทางระดับเสียงต่ำเพื่อให้ผู้บรรเลงสามารถใช้มือซ้ายตีจบทำนองในระดับเสียงสูง เป็นกลวิธีพิเศษสำหรับแสดงลีลาที่โลดโผนท้าทาย ต่อด้วยการดำเนินทำนองในรูปแบบฟาดเหมือนกับทำนองลงจบของท่อนที่หนึ่ง

กลวิธีที่ใช้ในประโยคที่ 1 กลวิธีสะบัดเสียงซ้ำ กลวิธีการสะบัด กลวิธีการตีด้วยมือซ้ำ กลวิธีการตีสลับมือ

ท่อนที่ 2 เที่ยวกลับ



QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนขิมเล็ก ท่อน 2 เที่ยวกลับ

รูปแบบการดำเนินทำนองเพลงจีนขิมเล็ก สองชั้น ท่อนที่ 2 เที่ยวกลับ ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองเที่ยวกลับโดยดำเนินทำนองในรูปแบบทางพื้นโดยเริ่มจากการใช้กลวิธีตีกระทบคู่แปดทางขวาในการดำเนินทำนองในห้องที่หนึ่งและสอง การดำเนินทำนองด้วยกลวิธีสะบัดในห้องที่สามจากนั้น

เป็นการดำเนินทำนองในลักษณะการสลับมือตีคู่แปด ในวรรคท้ายผู้วิจัยสร้างสรรค์การดำเนินทำนองโดยใช้กลวิธีสะบัดในกลุ่มเสียงเรโดลา การใช้กลวิธีการตีคู่ประสานเสียงคู่เสียงคู่สี่ คู่สาม การทดมือในห้องที่เจ็ด และการดำเนินทำนองลงจบด้วยโน้ตระดับเสียงโดในแถวเสียงต่ำซึ่งผู้วิจัยกำหนดให้ตีลงบนระดับเสียงดังกล่าวเพื่อให้มีความเด่นและแตกต่างจากการดำเนินทำนองของทำนองหลักเล็กน้อย

กลวิธีที่ใช้ในท่อนสองเที่ยวกลับได้แก่ กลวิธีตีกระทบคู่แปดทางขวา กลวิธีสะบัด การตีสลับมือคู่แปด กลวิธีตีรัวคู่ประสาน การตีทดมือ

ท่อน 3 ประโยคที่ 1

QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนขิมเล็ก ท่อน 3 ประโยคที่ 1

รูปแบบการสร้างสรรค์ทำนองเพลงจีนขิมเล็ก สองชั้น ท่อนสามประโยคที่ 1 ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองโดยยึดรูปแบบการดำเนินทำนองตามทำนองหลัก การดำเนินทำนองในประโยคที่ 1 นี้เริ่มจากการตีสลับมือในวรรคหน้าจะสังเกตว่าในห้องที่หนึ่งปรากฏโน้ตระดับเสียงโดในวงเล็บเป็นโน้ตที่ผู้วิจัยแทรกไว้เพื่อให้ผู้บรรเลงตีด้วยมือซ้ายเสริมขึ้นมาแสดงลีลาการบรรเลงแบบขิมจีน และใช้กลวิธีการกรอคู่เสียงคู่สี่ในห้องที่สี่

การดำเนินทำนองในวรรคหลังของประโยคที่หนึ่ง ผู้วิจัยใช้รูปแบบการดำเนินทำนองโดยดัดแปลงการเคลื่อนที่ของทำนองให้แตกต่างจากทำนองหลักกล่าวคือ ในการเคลื่อนที่ของทำนองหลักนั้นมีรูปแบบการเคลื่อนในทางเสียงสูง แต่ในทำนองขิมผู้วิจัยใช้การดำเนินทำนองในแนวทางเสียงต่ำเพื่อสร้างสรรค์ทำนองในลักษณะทางพื้น เริ่มจากการสะบัดในห้องที่หกจากระดับเสียงสูงแล้วดำเนินทำนองลงมาที่ระดับเสียงโดในแถวเสียงต่ำ เพื่อเอื้อต่อการสร้างสรรค์แนวทางบรรเลงให้เกาะ

ในกลุ่มเสียงต่ำ และการดำเนินทำนองสลับมือเป็นคู่แปดซึ่งผู้บรรเลงจำต้องควบคุมน้ำหนักมือและจังหวะช่องไฟของการบรรเลงให้มีความสม่ำเสมอ

กลวิธีที่ใช้ในประโยคที่ 1 ได้แก่ กลวิธีการตีสลับมือ กลวิธีการกรอคู่สี่ กลวิธีสะบัด

ท่อนที่ 3 ประโยคที่ 2

QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนขิมเล็ก ท่อน 3 ประโยคที่ 2

รูปแบบการดำเนินทำนองเพลงจีนขิมเล็ก สองชั้น ท่อน 3 ประโยคที่ 2 ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองเริ่มจากการสะบัดและดำเนินทำนองให้เคลื่อนที่ลงในทางกลุ่มเสียงต่ำเพื่อให้ทำนองมีความราบเรียบ โดยการดำเนินทำนองในวรรคแรกที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์นี้ จะเห็นได้ว่ามีดำเนินทำนองโดยยึดรูปแบบการเคลื่อนทำนองตามทำนองหลักโดยการบรรเลงในห้องที่สามและสี่นั้นผู้วิจัยใช้กลวิธีการดำเนินทำนองด้วยการสะบัดลงที่ระดับเสียงมีต่ำ และดำเนินทำนองต่อไปด้วยมือซ้ายตีลงบนโน้ตระดับเสียงมีสูง อีกทั้งสร้างสรรค์ทำนองในห้องที่สี่ด้วยการใช้กลวิธีการซ้ำมือขวา ผู้บรรเลงต้องควบคุมมือขวาในการตีโน้ตตั้งแต่ระดับเสียงซอลในแถวกลาง ต่อด้วยระดับเสียงมีในแถวเสียงต่ำ จบด้วยระดับเสียงซอลในแถวเสียงกลางจึงจะสลับเป็นมือซ้ายที่โน้ตระดับเสียงลาในแถวเสียงกลางจบลงด้วยโน้ตระดับเสียงโดในแถวระดับเสียงสูง ซึ่งการเคลื่อนที่ของทำนองเป็นการเคลื่อนที่ขึ้นไปทางเสียงสูงตามแนวทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักในวรรคเดียวกัน รูปแบบการดำเนินทำนองขิมในวรรคนี้ ผู้บรรเลงจะต้องฝึกทักษะในการบรรเลงด้วยมือซ้ำ การควบคุมความแม่นยำในการบรรเลงทำนองในระดับเสียงที่ข้ามกลุ่มเสียงจากต่ำไปหาสูง

การดำเนินทำนองในวรรคหลังของประโยคที่สามนี้ ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองให้เป็นไปในทางเดียวกันกับทำนองหลักโดยเพิ่มกลวิธีการสะบัดแทรกเข้ามาในการดพเนินทำนองเพื่อให้การดำเนินทำนองขิมมีความกระชับขึ้นในห้องที่ห้า และห้องที่เจ็ด

กลวิธีที่ใช้ในประโยคที่ 2 ได้แก่ กลวิธีสะบัด กลวิธีการตีสลับมือ กลวิธีการตีมือซ้ำ

ท่อนที่ 3 ประโยคที่ 3

QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนขิมเล็ก ท่อน 3 ประโยคที่ 3

รูปแบบการดำเนินทำนองเพลงจีนขิมเล็ก สองชั้น ท่อนที่ 3 ประโยคที่ 3 ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองโดยนำกลวิธีการสะบัดสามครั้งอย่างต่อเนื่องมาใช้ในทำนองเริ่มต้นประโยค และยังคงใช้กลวิธีการสะบัดสอดแทรกในการดำเนินทำนองตลอดทั้งประโยคเพื่อทำให้ทำนองมีความกระชับ คมและโลดโผนเล็กน้อยโดยผู้บรรเลงต้องควบคุมช่องไฟในการสะบัดให้มีความรวดเร็ว กระชับ รวมถึงควบคุมจังหวะ และน้ำหนักมือให้มีน้ำหนักสม่ำเสมอไม่ทำให้เสียจังหวะ หรือความหนักเบาของเสียงตลอดการบรรเลง

กลวิธีที่ใช้ในประโยคที่ 3 ได้แก่ กลวิธีการสะบัด

จากการสร้างสรรค์การดำเนินทำนองขิม เพลงจีนขิมเล็กสองชั้นผู้วิจัยได้พิจารณาเลือกกลวิธีการดำเนินทำนองให้มีความเหมาะสมกับรูปแบบการดำเนินทำนองในลักษณะเพลงทางพื้น โดยใช้กลวิธีการดำเนินทำนองไม่ว่าจะเป็นการสะบัด การใช้ทำนองสะบัดกิ่งขยี้ การดำเนินทำนองที่มีความกระชับกระฉับกระเฉงให้มีความเหมาะสมกับลีลาของบทเพลง โดยยึดแนวทางการสร้างสรรค์ทำนองขิมของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ในด้านการตกแต่งทำนองให้มีความโลดโผน

สนุกสนานตามอารมณ์ของเพลง รวมถึงการเคลื่อนที่ของทำนองที่ยังคงมีความสอดคล้องกัน การดำเนินทำนองหลัก รวมถึงการดำเนินทำนองโดยการใช้เสียงในตำแหน่งต่าง ๆ บนขิมในการสร้างสรรค์ทำนองให้มีความครอบคลุมทั่วทุกช่วงเสียง

ง) <u>เพลงจีนฮ่อแฮ</u> เพลงจีนฮ่อแฮเป็นทำนองเพลงที่มจำนวน 2 ท่อนมีลักษณะของจังหวะที่พิเศษกล่าวคือเป็นจังหวะในลักษณะการเดิน และลักษณะทำนองในแต่ละประโยคมีความยาวสั้นไม่เท่ากันซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของบทเพลงนี้ ไม่สามารถนำจังหวะหน้าทับตามปกติเป็นเครื่องวัดความยาวของเพลงได้ ผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียดในการสร้างสรรค์การดำเนินทำนองทีละบรรทัดดังต่อไปนี้

ท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 1

-	-	-	-	-	-	-	-	ซ	-	-	-	ล	-	-	-	ซ	-	-	-	ล	-	ซ	-	-	-	-	-	ล	-	ซ	-	-
-	-	-	ร	-	ม	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ม

QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนฮ้อแฮ ท่อน 1 บรรทัดที่ 1

รูปแบบการดำเนินทำนองเพลงจีนฮ่อแฮ ท่อนที่1 บรรทัดที่ 1 ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองโดยยึดรูปแบบการดำเนินทำนองหลักโดยการดำเนินทำนองในประโยคแรกเป็นการบรรเลงโดยใช้ลักษณะการตีสลับมือให้เกิดเสียงที่สั้นกระชับ ไม่มีการรัวหรือกรอและถ้าจะเทียบกับทักษะการบรรเลงตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ที่ท่านได้จำแนกไว้นั้นถือเป็นรูปแบบการบรรเลงด้วยกลวิธีการตีทดมือเป็นหลัก กลวิธีที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ทำนองซึ่งปรากฏในห้องที่หกได้แก่การตีกระทบคู่เสียง ซึ่งโดยการดำเนินทำนองปกตินั้นจะเป็นการรัวคู่เสียงประสานแต่ในเพลงนี้ผู้วิจัยกำหนดให้การบรรเลงใช้วิธีการตีกระทบลงพร้อมกันทั้งสองเสียงเพื่อให้ได้เสียงสั้นผู้บรรเลงจะต้องระวังน้ำหนักมือไม่ให้เป็นการฟาดลงบนสายขิม

กลวิธีที่ใช้ในบรรทัดที่ 1 ได้แก่ กลวิธีการตีทดมือ กลวิธีการตีกระทบคู่เสียงประสาน

ท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 2

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ช - -	- - - -	- - ชชช	- ล - ช	- ฟ - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ม	- ร - ด	- - - -	- - - -	- - - ม	- ร - ด	- - - ร	- ม - ด

QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนฮ่อแฮ ท่อน 1 บรรทัดที่ 2

รูปแบบการดำเนินทำนองเพลงจีนฮ่อแฮ ท่อนที่1 บรรทัดที่ 2 ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองโดยยึดโครงสร้างการดำเนินทำนองหลักในการสร้างสรรค์การดำเนินทำนอง ใช้การดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการทดมือเป็นหลักโดยการบรรเลงสลับมือตลอดเวลา ผู้วิจัยได้สอดแทรกกลวิธีการสะบัดในห้องที่สามเพื่อให้การบรรเลงมีลักษณะกระชับขึ้นซึ่งผู้บรรเลงต้องระวังในเรื่องของแนวการบรรเลงให้มีความสม่ำเสมอไม่รุก หรือหย่อนลงไป

กลวิธีที่ใช้ในบรรทัดที่ 2 กลวิธีการตีทดมือ กลวิธีการสะบัด

ท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 3

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ด - ร
- - - -	- - - -	- - - ล	- ช - ล	- ช - -	- ช - ล	- ช - ล	- - - -
- - - ร	- ม - ร	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -

QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนฮ่อแฮ ท่อน 1 บรรทัดที่ 3

รูปแบบการดำเนินทำนองเพลงจีนฮ่อแฮ ท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 3 ผู้วิจัยสร้างสรรคการดำเนินทำนองโดยยึดโครงสร้างการดำเนินทำนองของทำนองหลักเป็นสำคัญ การบรรเลงยังคงใช้กลวิธีการตีทดมือในการดำเนินทำนองตลอดทั้งประโยคโดยบังคับเสียงให้มีความสั้นกระชับเป็นหลัก ซึ่งผู้บรรเลงต้องระวังในเรื่องการควบคุมน้ำหนักไม้ตีไม่ให้เกิดเสียงฟาด แต่ต้องตีให้ได้เสียงที่มีความหนักแน่นชัดเจน กระชับและแข็งแรงทั้งยังต้องระวังแนวการบรรเลงให้มีความสม่ำเสมอ

กลวิธีที่ใช้ในบรรทัดที่ 3 ได้แก่การตีทดมือ

ท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 4

-	ด	-	ม	-	ร	-	ด	-	ม	-	ร	-	ด	-	-	-	ร	-	ด	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ด	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ล	-	-	-	-	-	ล	-	ซ	-	+	-	ล	-	ซ	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ม	-	-	-	-	-	-

QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนฮ่อแฮ ท่อน 1 บรรทัดที่ 4

รูปแบบการดำเนินทำนองเพลงจีนฮ่อแฮ ท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 4 ผู้วิจัยสร้างสรรค์การดำเนินทำนองโดยยึดรูปแบบการดำเนินทำนองของทำนองหลัก โดยการบรรเลงเป็นการตีสลับมือในการดำเนินทำนองเป็นเสียงสั้น ๆ ในการดำเนินทำนองในประโยคนี้ผู้วิจัยได้กำหนดการบรรเลงในห้องที่ 7 ไว้โดยให้ผู้บรรเลงตีโน้ตระดับเสียงมีในแถวเสียงต่ำด้วยมือขวาตามสัญลักษณ์ที่ปรากฏ จากนั้นให้ผู้บรรเลงสลับมือไปตีโน้ตระดับเสียงลาในแถวกลางด้วยมือซ้าย เสียงลาในตำแหน่งนี้ถูกนำเข้ามาใส่ในตำแหน่งนี้ซึ่งตามรูปแบบการบรรเลงปกติโน้ตที่ตกลงในตำแหน่งนี้จะต้องตีด้วยมือขวา แต่ผู้วิจัยกำหนดให้ผู้บรรเลงใช้มือซ้ายในการบรรเลงโน้ตดังกล่าวเพื่อให้ได้รูปมือในการบรรเลงที่มีลักษณะโลดโผนเล็กน้อย และเพื่อสร้างทำนองให้มีความแปลกใหม่โดยนำกลวิธีการตีควบมือมาดัดแปลงในการดำเนินทำนอง และในห้องที่แปดนั้นผู้วิจัยกำหนดให้การจบทำนองในประโยคนี้ใช้กลวิธีการตีแบบกระทบคู่เสียงคู่สี่ กล่าวคือให้ผู้บรรเลงตีโน้ตคู่เสียงโดในแถวเสียงสูง

ด้านซ้ายพร้อมกับการตีเสียงซอลในแถวกลางให้ลงพร้อมกันเป็นเสียงสั้น ๆ กระชับและหนักแน่นตามลักษณะสำนวนของเพลง

กลวิธีที่ใช้ในบรรทัดที่ 4 ได้แก่การตีสลับมือ การตีทดมือขวา

ท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 5

- - - +	- - - -	- - - -	- - - -
- + - ซ	- ล - -	- - - -	- - - -
- ม - -	- - - ด	- - - ร	- ม - ด

QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนฮ่อแฮ ท่อน 1 บรรทัดที่ 5

รูปแบบการดำเนินทำนองเพลงจีนฮ่อแฮ ท่อน 1 บรรทัดที่ 5 ประโยคนี้มีเพียงหนึ่งวรรคเท่านั้น ผู้วิจัยสร้างสรรค์การดำเนินทำนองโดยใช้กลวิธีตีควบมือขวาในการดำเนินทำนอง เริ่มจากโน้ตระดับเสียงมีในแถวเสียงต่ำมายังโน้ตระดับเสียงซอลในแถวเสียงกลาง และการดำเนินทำนองในลักษณะตรงข้ามคู่เสียงกับทำนองหลักเพื่อให้สะดวกต่อการใช้มือขวาเพื่อดำเนินทำนอง

กลวิธีที่ใช้ในบรรทัดที่ 5 ได้แก่ การตีควบมือขวา

ท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 1

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	- ร - ด
- - - ซ	- ล - ซ	- - - ซ	- ล - ซ	- ล - ซ	- ล - -	- - - -	- - - -
- - - ร	- ม - ร	- ม - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนฮ่อแฮ ท่อน 2 บรรทัดที่ 1

รูปแบบการดำเนินทำนองเพลงจีนฮ่อแฮ ท่อน 2 บรรทัดที่ 1 ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองโดยเลียนรูปแบบการดำเนินทำนองในทำนองหลักไม่ดัดแปลงใด โดยการดำเนินทำนองยังคงรูปแบบของเพลงบังคับทางอยู่ กลวิธีการบรรเลงที่ใช้ในประโยคนี้ผู้วิจัยกำหนดใช้กลวิธีการตีทดมือในการดำเนินทำนอง ผู้บรรเลงต้องบรรเลงโดยควบคุมน้ำหนักมือให้มีความหนักแน่น ให้เสียงที่มีความกระชับกระฉับกระเฉง

กลวิธีที่ใช้ในบรรทัดที่ 1 ได้แก่ การตีทดมือ

ท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 2

QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนฮ่อแฮ ท่อน 2 บรรทัดที่ 2

รูปแบบการดำเนินทำนองเพลงจีนฮ่อแฮ ท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 2 ในประโยคนี้การดำเนินทำนองเป็นรูปแบบซ้ำกับประโยคแรก ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองโดยเลียนรูปแบบการดำเนินทำนองในทำนองหลักเพิ่มเพียงโน้ตระดับเสียงโดสูงในห้องที่ห้าเพื่อเพิ่มพยางค์ให้มีความลื่นขึ้นเท่านั้น โดยการดำเนินทำนองยังคงรูปแบบของเพลงบังคับทางอยู่ กลวิธีการบรรเลงที่ใช้ในประโยคนี้ผู้วิจัยกำหนดใช้กลวิธีการตีทดมือในการดำเนินทำนอง ผู้บรรเลงต้องบรรเลงโดยควบคุมน้ำหนักมือให้มีความหนักแน่น ให้เสียงที่มีความกระชับกระฉับกระเฉง

กลวิธีที่ใช้ในบรรทัดที่ 2 ได้แก่ การตีทดมือ

ท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 3

- - - -	- ด - -	- ด - -	- ด - -	- ด - -	- ด - -	- - - -	- - - -
- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- ซ - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- ร - ด

QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนฮ่อแฮ ท่อน 2 บรรทัดที่ 3

รูปแบบการดำเนินทำนองเพลงจีนฮ่อแฮ ท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 3 ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองโดยเลียนรูปแบบการดำเนินทำนองในทำนองหลักรวมถึงรูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนองที่เกาะไปกับทำนองหลักเช่นกัน การดำเนินทำนองยังคงรูปแบบของเพลงบังคับทาง โดยกลวิธีการบรรเลงที่ใช้ในประโยคนี้ผู้วิจัยกำหนดใช้กลวิธีการตีทดมือในการดำเนินทำนอง ผู้บรรเลงต้องบรรเลงโดยควบคุมน้ำหนักมือให้มีความหนักแน่น ให้เสียงที่มีความกระชับกระฉับกระเฉง

กลวิธีที่ใช้ในบรรทัดที่ 3 ได้แก่ การตีทดมือ

ท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 4

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - ซซซ	- ล - ซ	- ฟ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - ม	- ร - ด	- - - ร	- ม - ด	- - - ร	- ม - ร

QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนฮ่อแฮ ท่อน 2 บรรทัดที่ 4

รูปแบบการดำเนินทำนองเพลงจีนฮ่อแฮ ท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 4 ผู้วิจัยสร้างสรรค์การดำเนินทำนองโดยเพิ่มกลวิธีสะบัดยืนเสียงในกลุ่มโน้ตระดับเสียงซอล ต่อจากนั้นการดำเนินทำนองผู้วิจัยยึดรูปแบบการดำเนินทำนองในลักษณะบังคับทางตามรูปแบบของทำนองหลัก ทั้งระบบเสียงและการเคลื่อนที่ของทำนองโดยผู้บรรเลงยังคงต้องบรรเลงด้วยการตีสลับมือในการดำเนินทำนองคล้ายทำนองทางพื้นให้ได้เสียงที่สั้น หนักแน่นกระชับ และระวังแนวการบรรเลงให้มีความสม่ำเสมอไม่ช้าหรือเร็วจนเกินไป

กลวิธีที่ใช้ในบรรทัดที่ 4 ได้แก่ กลวิธีการตีสะบัด การตีสลับมือในการดำเนินทำนอง

ท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 5

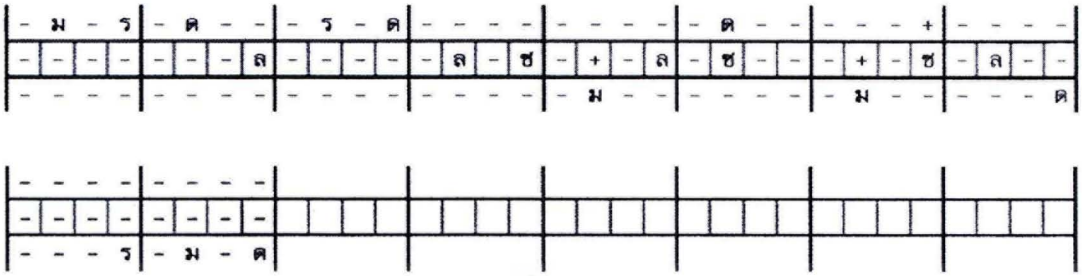
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ด - ร	- ด - ม	- ร - ด
- - - ล	- ซ - ล	- ซ - -	- ซ - ล	- ซ - ล	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนฮ่อแฮ ท่อน 2 บรรทัดที่ 5

รูปแบบการดำเนินทำนองเพลงจีนฮ่อแฮ ท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 5 ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองโดยเลียนรูปแบบการดำเนินทำนองในทำนองหลักรวมถึงรูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนองที่เกาะไปกับทำนองหลักเช่นกัน การดำเนินทำนองยังคงรูปแบบของเพลงบังคับทาง โดยกลวิธีการบรรเลงที่ใช้ในประโยคนี้ผู้วิจัยกำหนดใช้กลวิธีการตีทดมือในการดำเนินทำนอง ผู้บรรเลงต้องบรรเลงโดยควบคุมน้ำหนักมือให้มีความหนักแน่น ให้เสียงที่มีความกระชับกระฉับกระเฉง

กลวิธีที่ใช้ในบรรทัดที่ 5 ได้แก่ การตีทดมือ

ท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 6



QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนฮ่อแฮ ท่อน 2 บรรทัดที่ 6

รูปแบบการดำเนินทำนองเพลงจีนฮ่อแฮ ท่อนที่ 2 บรรทัด 6 เนื่องจากประโยคนี้ทำนองของเพลงมีสำนวนต่อเนื่อง ผู้วิจัยจึงขอนำเสนอควบคู่ไปกับสองห้องที่ต่อท้ายเพื่อให้จบสมบูรณ์ โดยการสร้างสรรค์การดำเนินทำนองในประโยคนี้ผู้วิจัยยึดตามรูปแบบการดำเนินทำนองของทำนองหลัก กลวิธีในการบรรเลงในบรรทัดนี้ได้แก่การตีสลับมือ แต่จะเห็นว่าในห้องที่ 5 นั้นผู้วิจัยได้นำกลวิธีตีควบมือขวามาใช้ในโน้ตระดับเสียงมีซึ่งอยู่ในแถวเสียงต่ำด้วยมือขวาตามสัญลักษณ์ที่ปรากฏจากนั้นให้ผู้บรรเลงสลับมือไปตีโน้ตระดับเสียงลาในแถวกลางด้วยมือซ้าย เสียงลาในตำแหน่งนี้ถูกนำเข้ามาใส่ในตำแหน่งนี้ซึ่งตามรูปแบบการบรรเลงปกติโน้ตที่ตกลงในตำแหน่งนี้จะต้องตีด้วยมือขวา ต่อมาในห้องที่ 5 ผู้วิจัยใช้กลวิธีการตีแบบกระทบคู่เสียงคู่สี่ กล่าวคือให้ผู้บรรเลงตีโน้ตคู่เสียงโดในแถวเสียงสูงด้านซ้ายพร้อมกับการตีเสียงซอลในแถวกลางให้ลงพร้อมกันเป็นเสียงสั้น ๆ กระชับและหนักแน่นตามลักษณะสำนวนของเพลง จากนั้นผู้วิจัยสร้างสรรค์การดำเนินทำนองโดยใช้กลวิธีตีควบมือขวาในการดำเนินทำนองเริ่มจากโน้ตระดับเสียงมีในแถวเสียงต่ำมายังโน้ตระดับเสียงซอลในแถวเสียงกลาง และการดำเนินทำนองในลักษณะตรงข้ามคู่เสียงกับทำนองหลักเพื่อให้สะดวกต่อการใช้มือขวาเพื่อดำเนินทำนอง

กลวิธีที่ใช้ในบรรทัดที่ 6 ได้แก่ กลวิธีการตีควบมือ กลวิธีการตีกระทบคู่เสียงประสาน

ท่อนที่ 2 ทำนองลงจบ

-	ม	-	ร	-	ด	-	ด	-	-	-	ร	-	ด	-	ด	-	-	-	ด	-	-	-	ม	-	-	-	ม	-	ร	-	ด
-	-	-	-	-	-	-	ล	-	-	-	-	-	-	-	ล	-	-	-	ซ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ม	-	-	-	-	-	-	-	ด

-	-	-	ด	-	-	-	ด																
-	-	-	ล	-	-	-	ซ																
-	-	-	-	-	-	-	-																

QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนฮ่อแฮ ท่อน 2 เที่ยวหลัง

รูปแบบการดำเนินทำนองเพลงจีนฮ่อแฮ ท่อนที่ 2 เที่ยวหลังผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทำนองขึ้นเพื่อใช้เป็นทำนองลงจบท้ายเพลงทำนองของเพลงมีสำนวนต่อเนื่อง ผู้วิจัยจึงขอนำเสนอควบคู่ไปกับสองห้องที่ต่อท้ายเพื่อให้จบสมบูรณ์ โดยการสร้างสรรค์การดำเนินทำนองในประโยคนี้ผู้วิจัยยึดตามรูปแบบการดำเนินทำนองของทำนองหลัก ในห้องที่ 3 ผู้วิจัยนำกลวิธีการรัวคู่ประสานมาใช้ในคู่เสียงโดสูงและลากลาง เพื่อเป็นการเปลี่ยนรูปแบบการบรรเลงจากการตีสลับมือมาเป็นการรัวเป็นลักษณะของการลงจบเพลงซึ่งผู้บรรเลงต้องระวังไม่ให้ทำนองนั้นถลำไป ต่อมาในห้องที่ 4 ให้ผู้บรรเลงใช้มือขวาเริ่มก่อนในลักษณะการทดมือเพื่อดำเนินทำนองต่อโดยผู้ผู้วิจัยใช้การรัวคู่ประสานในการดำเนินทำนองในส่วนนี้ได้แก่คู่ประสานคู่สาม คู่สี่ และรัวคู่แปดเพื่อให้ทำนองมีเสียงที่หนาหนักแน่นมากขึ้น แล้วจึงดำเนินทำนองในช่วงสี่ห้องท้ายซึ่งมีลักษณะเช่นเดียวกันกับทำนองก่อนหน้าเพื่อลงจบเพลงอย่างสมบูรณ์

กลวิธีที่ใช้ในบรรทัดที่ 6 ในทำนองลงจบได้แก่ การตีรัวคู่ประสานเสียงคู่สาม คู่สี่ คู่แปด การตีทดมือ

QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงจีนจีนฮ่อแฮ

ผู้วิจัยได้นำเสนอผลการวิจัยในบทนี้โดยแบ่งเป็นสองส่วนใหญ่ได้แก่ 1) แนวทางการดำเนินทำนองขิมของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ และ 2) การสร้างสรรค์การดำเนินทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ โดยได้นำกลวิธีที่ท่านได้บันทึกไว้ ผนวกกับการสัมภาษณ์รองศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัตย์ซึ่งท่านเป็นศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดแนวทางการบรรเลงขิมจากศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์มาอย่างเข้มข้น เพื่อนำองค์ความรู้ที่ได้มาใช้ในการสร้างสรรค์การดำเนินทำนองโดยผู้วิจัยเลือกนำเสนอการดำเนินทำนองจากเพลงไทยสำเนียงจีนจำนวน 4 เพลง ได้แก่ 1) เพลงจีนเก็บบุปผาสองชั้น 2) เพลงจีนรำพัดสองชั้น 3) เพลงจีนขิมเล็กสองชั้น และ 4) เพลงจีนฮ่อแฮ เพลงทั้งสี่เป็นบทเพลงที่มีสำนวนและลีลาที่มีความเฉพาะตัวและมีความยาวที่พอเหมาะไม่สั้นหรือยาวมากจนเกินไป ซึ่งผู้วิจัยได้สร้างสรรค์การดำเนินทำนองรวมทั้งนำกลวิธีต่าง ๆ ที่ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้บันทึกไว้มาใช้ในการดำเนินทำนองดังนำเสนอรูปแบบและอธิบายรายละเอียดในการสร้างสรรค์และแนวทางการบรรเลง ทั้งนี้เพื่อความชัดเจนในวิธีการปฏิบัติผู้วิจัยได้ดำเนินการถ่ายทำวิดิทัศน์เป็นคลิปสั้น ๆ ในแต่ละตัวอย่างรวมทั้งสิ้น 90 คลิปโดยสามารถใช้ QR Code แสกนเพื่อเข้าไปชมตัวอย่างวิดิทัศน์เพื่อความชัดเจนขึ้นได้

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

5.1 สรุปผลการสร้างสรรค์

จากที่ผู้วิจัยได้ศึกษารวบรวมองค์ความรู้ในการดำเนินทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ซึ่งได้นำแนวทางดังกล่าวมาใช้ในการสร้างสรรค์การดำเนินทำนองขิม เพื่อเป็นแบบให้นักศึกษาได้นำไปใช้เป็นฐานความรู้เพื่อการดำเนินทำนองขิมต่อไป ผู้วิจัยนำเสนอการสรุปวิจัยตามลำดับดังต่อไปนี้

5.1.1 องค์ความรู้การดำเนินทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

ในการดำเนินทำนองขิมของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ท่านให้ความสำคัญในเรื่องของการประดิษฐ์เสียงที่มีคุณภาพ ซึ่งได้แก่เสียงที่มีความดังชัดเจนทั้งในการตีดำเนินทำนองในลักษณะพื้นหรือทำนองเก็บ การรัว การสะบัดหรือขยี้ การตีเสียงที่มีน้ำหนักมีความหนักเบาสามารถถ่ายทอดอารมณ์เพลงได้ ทั้งนี้ผู้บรรเลงจะต้องเริ่มจากการใช้เครื่องดนตรีที่ดีมีคุณภาพ โดยเฉพาะขิมนั้นเป็นเครื่องดนตรีที่มีความละเอียดอ่อนในเรื่องของเสียง เนื่องด้วยมีชิ้นส่วนต่าง ๆ ประกอบอยู่เป็นจำนวนมาก แม้แต่สายขิมที่ต้องมีความพิถีพิถันในการเทียบเสียงซึ่งในแนวทางการเทียบเสียงโดยทั่วไปนั่นท่านให้เทียบเสียงให้ได้คู่ห้าอย่างสมบูรณ์ การนั่งที่มั่นคงไม่ว่าจะเป็นการนั่งพับเพียบ นั่งขัดสมาธิ หรือการนั่งบรรเลงบนเก้าอี้ที่จะต้องมีท่าทางที่มีความสง่า ทะมัดทะแมง ดูแล้วน่าเชื่อถือ การจับไม้ตีขิมที่มีความกระชับแน่นไม่หลวมหรือคลอนไปมา เพื่อที่ผู้บรรเลงจะสามารถควบคุมไม้ตีด้วยกล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ ของแขนและข้อมือเพื่อใช้กลวิธีต่าง ๆ ในการประดิษฐ์เสียงรวมถึงลีลาท่าทางของผู้บรรเลงให้สามารถถ่ายทอดลีลาสื่อถึงอารมณ์ของบทเพลงได้อย่างไพเราะและสมบูรณ์ ซึ่งกลวิธีต่าง ๆ ในการบรรเลงขิมที่ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้บันทึกไว้สำหรับการบรรเลงเบื้องต้นนั้นได้แก่ การตีไม้ธรรมดาหรือการตีสลับมือซ้ายขวา การตีขึ้นด้วยมือขวาก่อนได้แก่ ลูกทด สะบัด และรัว การตีด้วยมือขวาควบ ไม่ว่าจะเป็นการตีขวาควบสองลูก ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองในลักษณะจากสายฝั่งหนึ่งไปยังอีกฝั่งหนึ่ง หรือการใช้มือขวาตีควบดำเนินทำนองซึ่งเป็นกลวิธีขั้นสูงใช้เฉพาะในการดำเนินทำนองเฉพาะในเพลงประเภทเพลงเดี่ยวอวดฝีมือ การตีกระทบคู่แปดทางขวาและการตีกระทบคู่แปดทางซ้าย การตีรอน การตีโปรย ซึ่งมักใช้กับการทำเนินทำนองในลักษณะเพลงบังคับทาง และการตีเก็บขยี้เป็นต้น

ในส่วนของการดำเนินทำนองนั้น ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ท่านนิยมให้ดำเนินทำนองในลักษณะเกาะเกี่ยวไปกับทำนองหลัก ไม่ว่าจะเป็นเพลงในลักษณะบังคับทางหรือเพลงลักษณะทางพื้น โดยนัยยะของการเป็นเครื่องดนตรีประเภทตีดำเนินทำนองชิ้นเดียวที่อยู่ในวงเครื่องสาย และมีช่วงเสียงที่กว้างจึงเหมาะแก่การดำเนินทำนองในลักษณะเติมเต็มช่วงเสียงที่ขาดไปในกลุ่มเครื่องสาย ทำให้กระแสเสียงของวงดนตรีมีความอิ่มเต็มขึ้น อีกทั้งให้ความสำคัญในเรื่องบทบาทหน้าที่ของขิมเมื่อบรรเลงร่วมวงกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นออร์แกน หรือจะเข้ โดยการดำเนินทำนองในกลุ่มเพลงประเภทดำเนินทำนองทางพื้นมักใช้รูปแบบกลวิธีในการตีสลับมือและการสะบัดในการดำเนินทำนอง และการใช้การรัวรูปแบบต่าง ๆ ในการดำเนินทำนองเพลงประเภทบังคับทาง โดยเฉพาะการรัวคู่เสียงประสานต่าง ๆ การรอนไม้ตีและการตีโปรยเพื่อช่วยเพิ่มอรรถรสในการดำเนินทำนองให้มีความอ่อนหวาน แต่แม้กระนั่นก็ยังสามารถพบการตีรัวหรือกรอในลักษณะคู่แปดในการดำเนินทำนองด้วยเพื่อทำหน้าที่ในการเติมเต็มช่องว่างระหว่างเสียงของเครื่องดนตรีให้มีความเด่นชัดขึ้น

5.1.2 การสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

ผู้วิจัยได้ใช้เพลงไทยสำเนียงจีนจำนวน 4 เพลงในการนำมาสร้างสรรค์การดำเนินทำนองโดยใช้องค์ความรู้จากแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ในเรื่องของหลักการบรรเลงขิม โดยเพลงที่นำมาใช้แสดงได้แก่เพลงจีนเก็บบุปผา จีนรำพัด จีนขิมเล็ก และจีนฮ่อแฮ ซึ่งทั้งสี่เพลงนี้เป็นเพลงในอัตราสองชั้นสำเนียงจีนที่มีความยาวไม่มากนักอีกทั้งเป็นเพลงที่สามารถใช้ขิมในการสร้างสรรค์การดำเนินทำนองได้เป็นอย่างดีโดยผู้วิจัยนำองค์ความรู้มาใช้ในการสร้างสรรค์การดำเนินทำนองด้วยการนำเสนอโน้ตการดำเนินทำนองของแต่ละเพลงโดยนำเสนอการอธิบายถึงรูปแบบและวิธีการสร้างสรรค์รวมถึงวิธีการบรรเลง รูปแบบการใช้ช่วงเสียงและกลวิธีในการบรรเลงเพื่อให้เหมาะกับการดำเนินทำนองของขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ผู้วิจัยนำกลวิธีต่าง ๆ ในการตีขิมซึ่งท่านได้จำแนกไว้มาใช้ในการสร้างสรรค์การดำเนินทำนองให้มีความสอดคล้องกับทำนองเพลงโดยสร้างสรรค์ทำนองให้มีความเป็นกลาง ๆ เหมาะสำหรับการบรรเลงได้ทั้งรวมวงและการบรรเลงลำพัง ทั้งนี้ผู้บรรเลงจะต้องมีความเข้าใจในเรื่องการตีขิมพื้นฐานและกลวิธีในการตีขิมเบื้องต้นมาบ้างแล้วดังที่ผู้วิจัยได้นำเสนอรูปแบบการตีขิมด้วยกลวิธีต่าง ๆ พร้อมตัวอย่างประกอบสำหรับใช้ในการศึกษาข้างต้น

5.2 อภิปรายผลการวิจัย

จากการนำเสนอสรุปผลการวิจัยผู้วิจัยใคร่ขอนำเสนอการอภิปรายในประเด็นที่เห็นว่ามีความน่าสนใจดังนี้

1. การดำเนินทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ในเรื่องการดำเนินทำนองขิมนั้นแม้ว่าจะมีหลักการในการดำเนินทำนองหลัก ๆ ที่คล้ายคลึงกับการดำเนินทำนองของสำนักอื่น ๆ บ้าง แต่สิ่งที่พบว่ามีความแตกต่างประการหนึ่งได้แก่การใช้คู่เสียงต่าง ๆ ในการดำเนินทำนอง ซึ่งศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ท่านวางแนวทางในการดำเนินทำนองในลักษณะการดำเนินทำนองพื้นนั้นให้มีความคล้ายกับการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีในกลุ่มปี่พาทย์ไม่ว่าจะเป็นระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่หรือแม้กระทั่งฆ้องวงเล็กโดยการบรรเลงขั้นสูงหรือเพลงเดี่ยวอวดฝีมือนั้นท่านจะสอดแทรกกลวิธีของเครื่องดนตรีดังกล่าวเอาไว้ในทำนองเดี่ยวที่ท่านสร้างสรรค์ขึ้น แต่ในทางการดำเนินทำนองเพลงทั่ว ๆ ไปนั้น สิ่งที่เห็นชัดเจนคือเรื่องของการให้ความสำคัญกับการใช้ช่วงเสียงต่าง ๆ บนขิมโดยเฉพาะการกรอเป็นคู่เสียงคู่แปด การดำเนินทำนองในลักษณะแนวคิดของท่านจะไม่นิยมใช้การกรอหรือรัวในคู่เสียงที่เป็นระดับเสียงเดียวกัน แต่ท่านจะใช้การกรอคู่แปดเป็นหลักในการดำเนินทำนองที่ต้องการเสียงที่ชัดเจนในทำนองที่แสดงการจบประโยค หรือจบท่อนเพื่อให้ได้เสียงที่กว้าง สามารถคลุมเสียงในลักษณะการเติมเต็มให้กับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ได้สมบูรณ์ รวมถึงการรัวคู่ประสานต่าง ๆ หรือการรอนไม้ตีและการตีโปรยซึ่งเป็นวิธีการดำเนินทำนองสำหรับเพลงประเภทบังคับทางที่ท่านนิยมใช้เพื่อแสดงอารมณ์อ่อนหวานนุ่มนวล ในส่วนของเพลงประเภททางพื้นนั้นกลวิธีที่ใช้ในการดำเนินทำนองนอกจากการตีสลับมือดำเนินทำนองแล้วยังใช้รูปแบบในการสะบัด ทั้งนี้แสดงให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะตัวของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ที่ท่านเป็นนักดนตรีที่มีความสามารถสูงมีความคล่องตัวในการบรรเลง และลักษณะของการบรรเลงด้วยกลวิธีการสะบัดแทรกในทำนองต่าง ๆ นี้เป็นลักษณะการนำกลวิธีในการดำเนินทำนองของระนาดเอกและฆ้องเล็กมาใช้ในการดำเนินทำนองเพื่อสร้างสีสัน และถือเป็นการสร้างสรรค์ทางดนตรีไทยดังที่อุทัย ศาสตรา (2561 : 557) กล่าวไว้ว่าการสร้างสรรค์ทางดนตรีไทยเป็นความสามารถของบุคคลที่อยู่บนฐานของความคิดสร้างสรรค์โดยมีสาระทางดนตรีเป็นเนื้อหาในการสร้างสรรค์ ซึ่งการนำกลวิธีในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีอื่นมาใช้ในการดำเนินทำนองขิมนั้นแสดงให้เห็นว่า ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์เป็นผู้ที่มีความปราดเปรื่องในการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยอย่างดี

2. การเรียกกลวิธีและการจัดหมวดหมู่กลวิธีการบรรเลงขิมนั้น จะเห็นได้ว่าศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ท่านมีวิธีหรือแนวคิดในการเรียกกลวิธีต่าง ๆ ในการปฏิบัติขิมเป็น

ของท่านเอง ทั้งนี้การที่คำเรียกกลวิธีต่าง ๆ นั้นอาจจะแตกต่างไปจากการจำแนกแยกแยะกลวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีประเภทตีอื่น ๆ เช่นท่านใช้คำว่า รัว ในทางความหมายที่ครอบคลุมไปถึงการตีโดยสลับมือตีลงบนสายขิมอย่างเร็วด้วยความถี่ไม่ว่าจะตีลงบนสายเสียงเดียว หรือเป็นคู่เสียง หรือการใช้คำว่าสะบัดครอบคลุมไปในทักษะการตีสลับมือให้ได้สามพยางค์เสียงไม่ว่าจะยืนอยู่เสียงเดียว หรือการตีเคลื่อนเสียง ทั้งนี้ก็อาจอนุโลมเรียกเช่นนั้นได้ หรือจะสามารถเรียกกลวิธีให้เป็นไปตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยก็ได้ แต่ด้วยการเรียกใช้กลวิธีดังกล่าวของท่านแท้จริงแล้วอาจเป็นเพราะในช่วงนั้นตำราหรือความรู้ด้านดนตรีไทยที่เป็นลักษณะทฤษฎีและงานเขียนทางวิชาการนั้นยังมิได้มีแพร่หลายนักในขณะนั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งนอกหน่วยงานการศึกษาของราชการนั้นยังไม่มีผู้เขียนหนังสือหรือตำรารในการอธิบายความในด้านทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีเบื้องต้น ท่านจึงพยายามรวบรวมความรู้ทางด้านดนตรีไทยของท่านแล้วถ่ายทอดให้แก่ผู้สนใจดนตรีไทยทั่วไปในลักษณะงานเขียนซึ่งอาจจะถือได้ว่าเป็นตำราทางดนตรีไทยจากเอกชนในยุคแรกก็ได้ซึ่งภายหลังความรู้หลายอย่างก็ได้ถูกใช้อ้างอิงต่อมา สอดคล้องกับความหมายของการสร้างสรรค์ซึ่ง สมศักดิ์ ภู่วิภาดาวรรธน์ ได้กล่าวไว้ในส่วนการคิดสร้างสรรค์ในเชิงกระบวนการคือการเชื่อมโยงสัมพันธ์สิ่งของหรือความคิดที่มีความแตกต่างกันมากเข้าด้วยกัน ซึ่งการคิดหลักและวิธีการบรรเลงขิมของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ มีความเป็นเอกลักษณ์ในตัวตนที่ท่านได้สร้างการอธิบาย และการปฏิบัติในการใช่ชวงเสียงต่าง ๆ บนขิมให้แตกต่างจากนักดนตรีท่านอื่น ยกตัวอย่างเช่นการเลี่ยงการใช้คู่เสียงซ้ำการบรรเลงในกลวิธีรัวคู่เสียง (หรือการกรอ) การใช้กวิธีการตีควบมือขวาในการดำเนินทำนองจากแถวเสียงหนึ่งไปอีกเสียงหนึ่งเป็นต้น

3. ในการสร้างสรรค์การดำเนินทำนองขิมของผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำองค์ความรู้ส่วนหนึ่งซึ่งได้จากการสังเกต การมีส่วนร่วมในการเรียนการสอนในฐานะครูของโรงเรียนพัฒนศิลป์การดนตรีและละคร ผนวกกับการสอบถาม สัมภาษณ์และคำแนะนำจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัตย์ ซึ่งท่านกรุณาในการแนะนำ แก้ไขและให้แนวคิดในการสร้างสรรค์การดำเนินทำนองแก่ผู้วิจัย โดยให้ดำเนินทำนองโดยยึดบทบาทหน้าที่ของขิมในการเป็นส่วนเติมเต็มความสมบูรณ์ของเสียงในวงดนตรี รวมถึงแนวการเคลื่อนที่ของทำนองให้มีความสอดคล้องกับทำนองหลัก แต่ทั้งนี้ก็สามารถสร้างสรรค์การดำเนินทำนองให้มีความแตกต่างกับทำนองหลักได้บ้างตามความเหมาะสม เพื่อสร้างความเด่นในการดำเนินทำนองสำหรับขิม และโดยเฉพาะอย่างยิ่งนอกเหนือจากการสร้างสรรค์ การดำเนินทำนองแล้วสิ่งที่สำคัญประการหนึ่งของการบรรเลงขิมในแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ก็คือ การจับไม้ขิมซึ่งเป็นการจับไม้ที่แตกต่างจากสายทางอื่นเนื่องด้วยลักษณะการบรรเลงขิมในสายทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์นั้นเน้นความชัดเจนในการบรรเลง

การใช้กลวิธี และความละเอียดในการการดำเนินทำนองที่จะใช้กลวิธีการสะบัดที่คมชัด การรัวที่มีความต่อเนื่องของเสียงและมีความหนักแน่น สามารถควบคุมน้ำหนักของเสียงได้ตามที่ต้องการและตามอารมณ์ของบทเพลง ฉะนั้นการจับไม้ตีเป็นความสำคัญอีกประการหนึ่งที่ต้องให้ความสำคัญเป็นอันดับต้น ๆ สำหรับการตีขิม

4. การปรับรูปแบบการนำเสนอผลการวิจัย จากการนำเสนอผลการวิจัยผู้วิจัยได้นำองค์ความรู้จากศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ซึ่งท่านบันทึกไว้ในงานเขียนของท่านเพื่อเผยแพร่แก่ผู้สนใจดนตรีไทยทั่วไป โดยผู้วิจัยได้นำมาต่อยอดสร้างตัวอย่างการบรรเลงขั้นพื้นฐานรวมทั้งสิ้น 45 ตัวอย่าง และตัวอย่างการดำเนินทำนองในบทเพลงต่าง ๆ ได้แก่เพลงจีนเก็บบุปผา จำนวน 14 ตัวอย่าง เพลงจีนรำพัดจำนวน 8 ตัวอย่างเพลงจีนขิมเล็กจำนวน 7 ตัวอย่าง เพลงจีนฮ่อแฮจำนวน 12 ตัวอย่าง ซึ่งนำเสนอโดยการเขียนเชิงพรรณนา ทั้งนี้เพื่อให้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้นผู้วิจัยจึงได้จัดทำตัวอย่างต่าง ๆ นั้นเป็นคลิปวิดิทัศน์จากนั้นสร้างลิงก์เป็น QR Code จำนวน 86 ลิงก์รวมตัวอย่างการบรรเลงสรุปทีละเพลงเป็น QR Code จำนวน 4 ตัวอย่าง รวมทั้งสิ้น 90 ตัวอย่างโดยแทรก และนำเสนอลงในงานวิจัยสำหรับให้ผู้สนใจได้แสกนเพื่อเข้าชม เป็นการอำนวยความสะดวกแก่ผู้สนใจและเป็นการนำรูปแบบในการนำเสนอที่หลากหลายมาบูรณาการร่วมในงานวิจัยทำให้ซึ่งผู้วิจัยหวังว่าจะเป็นประโยชน์มากขึ้น

5.3 ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยในเรื่องการดำเนินทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ผู้วิจัยมีแง่มุมที่จะนำเสนอเพื่อให้ผู้สนใจได้ศึกษาวิจัยต่อไปดังนี้

1. การศึกษาวิจัยการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวขิมในเพลงต่าง ๆ ของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ผลงานของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ยังมีอีกมากที่ยังไม่ได้เก็บรวบรวมหรือศึกษาในเชิงการวิจัย ไม่ว่าจะเป็นการประพันธ์ทำนองเดี่ยวเครื่องดนตรีต่าง ๆ รวมถึงผลงานการประพันธ์เพลงต่าง ๆ ซึ่งล้วนเป็นประโยชน์ต่อการเก็บรวบรวมข้อมูลเพื่อการวิจัยต่อไป

2. การศึกษาวิจัยการสร้างสรรค์ทำนองขิมของนักดนตรีที่มีชื่อเสียงท่านอื่นเพื่อเป็นคลังความรู้ในการให้นักศึกษาได้ศึกษารูปแบบที่หลากหลาย

3. ยังมีรูปแบบการสร้างสรรค์การดำเนินทำนองขิมสำหรับเพลงที่มีความแตกต่างจากการบรรเลงโดยขนบที่ควรศึกษาเพื่อเก็บองค์ความรู้ และนำมาใช้ในการสร้างสรรค์การบรรเลงดนตรีไทยต่อไปได้แก่การดำเนินทำนองขิมในรูปแบบผสมผสานการกลวิธีตะวันตก

บรรณานุกรม

เกียรติศักดิ์ ทองจันทร์ และคณะ. (2547). **การแปรทำนองของเพลงประเภทดำเนินทำนองในรายวิชาทักษะดนตรีเฉพาะทาง กลุ่มเครื่องสาย**. คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ.

เกียรติศักดิ์ ทองจันทร์ และคณะ. (2547). **การแปรทำนองของเพลงประเภทดำเนินทำนองในรายวิชาทักษะดนตรีเฉพาะทาง กลุ่มเครื่องสาย**. ศิลปศาสตรบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ.

ชนก สาคริก. **"จากอาณาจักรเปอร์เซีย ผ่านเส้นทางสายไหม สู่ลุ่มน้ำเจ้าพระยา"**. วารสารดนตรีไทยอุดมศึกษา. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (เมษายน-มิถุนายน 2544) : 28-29.

ชยุดี วสนานนท์ไ (2535).**โน้ตขิม**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2357). **กิจกรรมดนตรีสำหรับครู**. กรุงเทพฯ : โครงการตำราและเอกสารทางวิชาการ คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2534ข.) **สาระดนตรีศึกษา : แนวคิดสู่การปฏิบัติ**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นิพันธ์ ธนรักษ์ และกัลป์ยานี ดวงฉวี. (2543). **เรียนรู้จักขิมด้วยตัวเอง**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุษกร สำโรงทอง. (2539). **การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองประเภทเครื่องตี**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประดิษฐ์ อินทนิล. (2546). **โน้ตขิม**. ชลบุรี : ชลบุรีการพิมพ์.

มนตรี ตราโมท. (2540). **ดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ,** กรุงเทพฯ : บริษัท พิฆเณศพริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์ จำกัด.

ศิลปากร, กรม. **พัฒนาการดนตรีไทย**.พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร : สหมิตรพริ้นติ้ง, 2521.

ศุภผล ช่อวิจิต. (2553). **การรับวัฒนธรรมต่างชาติในดนตรีไทย : บทพิสูจน์ลักษณะพหุสังคมของสังคมไทย**. ศิลปะศาสตร์มหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

สมถวิล พูลทาจักร. (2538).**การใช้ชุดฝึกทักษะการเล่นดนตรีไทย "จะเข้" สำหรับนักเรียนประถมศึกษา,** วิทยานิพนธ์ ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

สมศักดิ์ ภู่วิภาดาวรรธณ์. (2537). **เทคนิคการส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์**. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

สุขสันต์ พ่วงกลัด. (2539). **การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์เกี่ยวกับภูมิปัญญาไทยในการถ่ายทอดการบรรเลงซอสามสาย**. ครุศาสตร์มหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อัมรา สุขบุญสังข์. (2550). **การใช้ชุดฝึกทักษะการเล่นขิม สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1**. วิทยานิพนธ์ศึกษาศาสตรบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

อุทัย ศาสตรา. (2561). เปิดประเด็น Issues Raising. วารสารครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีที่ 46 ฉบับที่ 4.

บุคลานุกรม

ศาสตราจารย์ ดร.อังศุมาลย์ จันทราปัตย์. ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ภาควิชากีฏวิทยา คณะเกษตร. มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์. ทายาท. สัมภาษณ์, 6 พฤษภาคม 2564.

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัตย์. ผู้ทรงคุณวุฒิที่ปรึกษาสำนักส่งเสริมและฝึกอบรม มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์. สัมภาษณ์, 14 มีนาคม 2564.

ประชา สามเสน. อาจารย์พิเศษสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์, 14 มีนาคม 2564.

นางสาววิมลมาศ นาคสวัสดิ์. ผู้จัดการห้างหุ้นส่วนจำกัดพัฒนศิลป์การดนตรีและละคร. ทายาท. สัมภาษณ์, 20 เมษายน 2564.

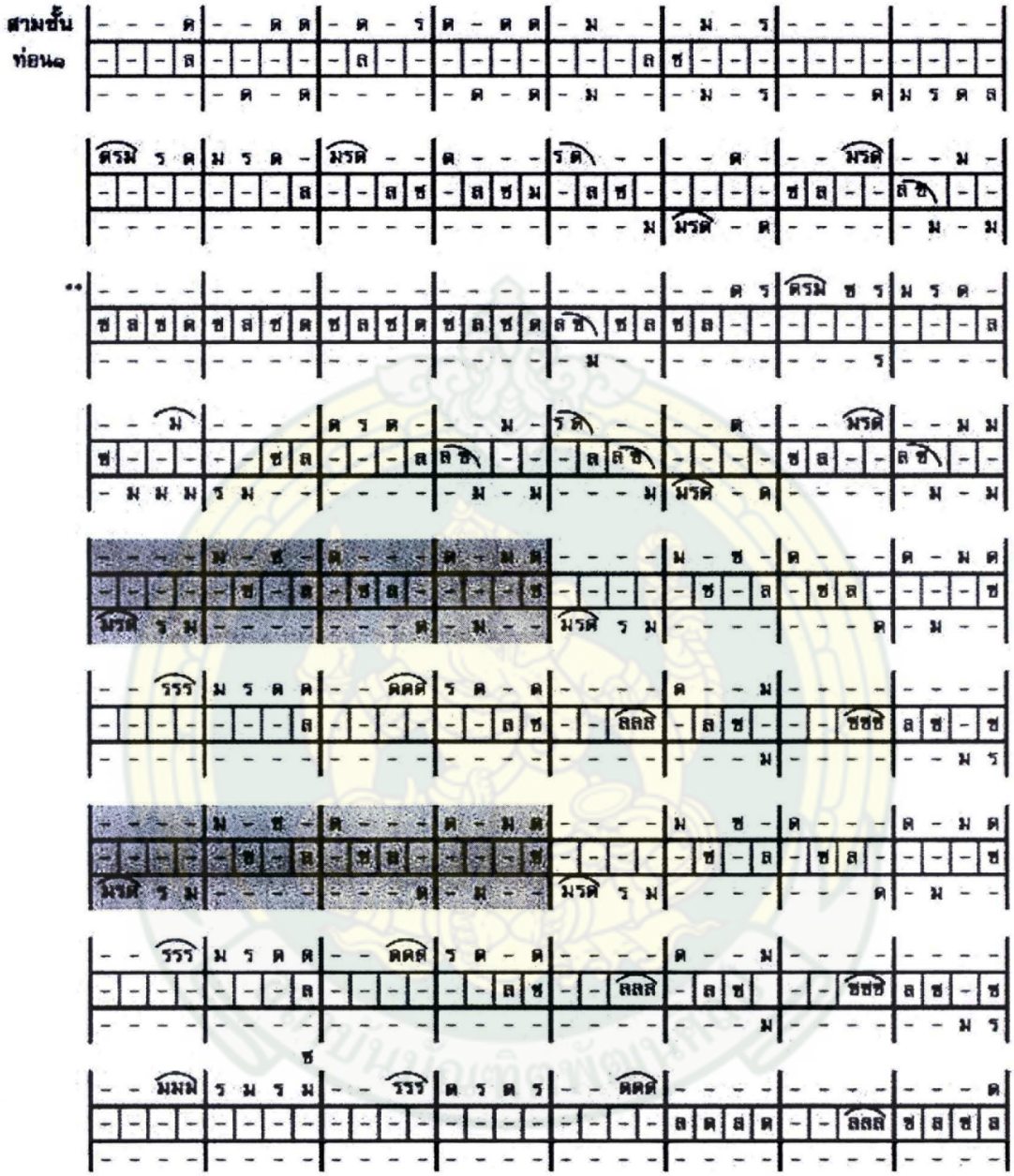
ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุวิวรรธน์ ลิมปชัย. วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา. ผู้ประเมินงานวิจัย, 29 มิถุนายน 2564.

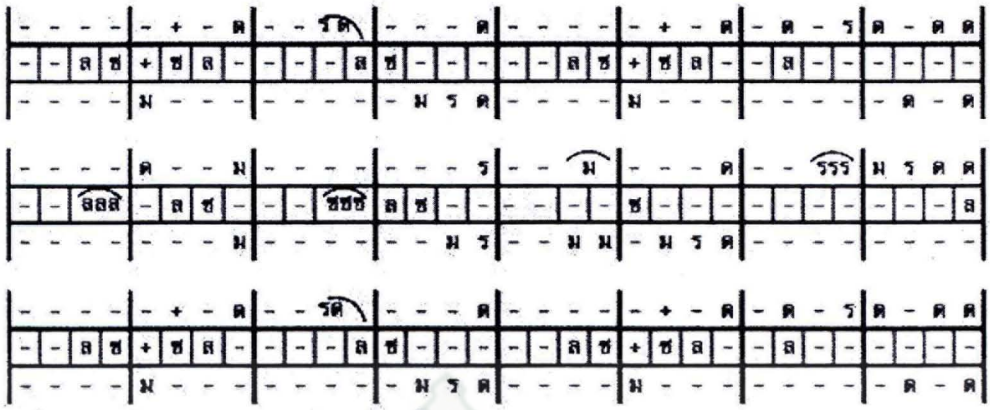
ภาคผนวก

ภาคผนวก ก.

โน้ตขิม

เพลง ลาหนูเถา

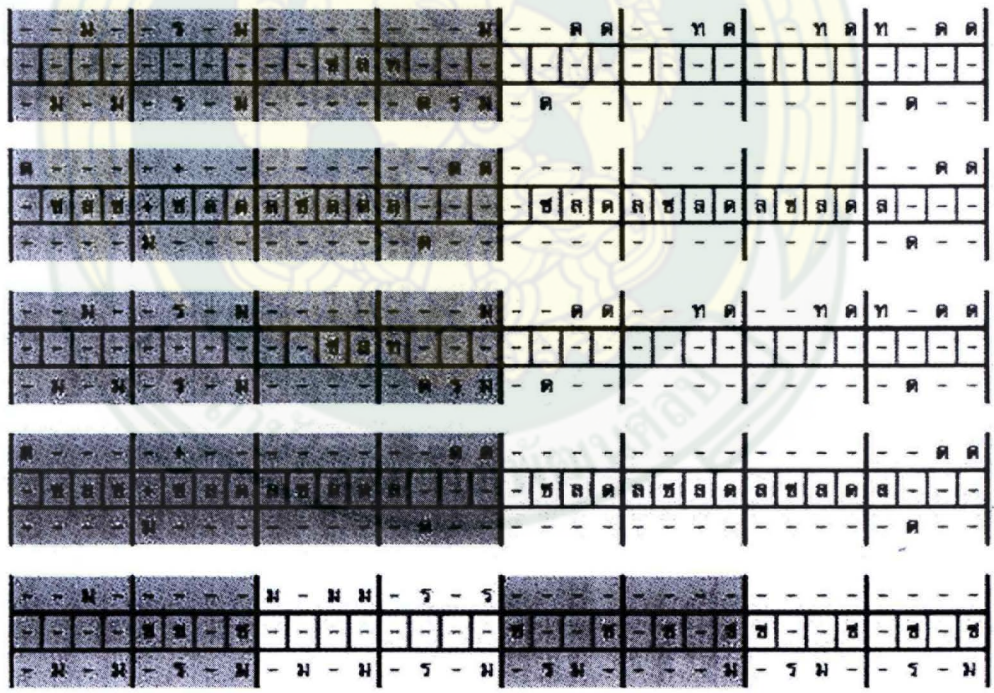


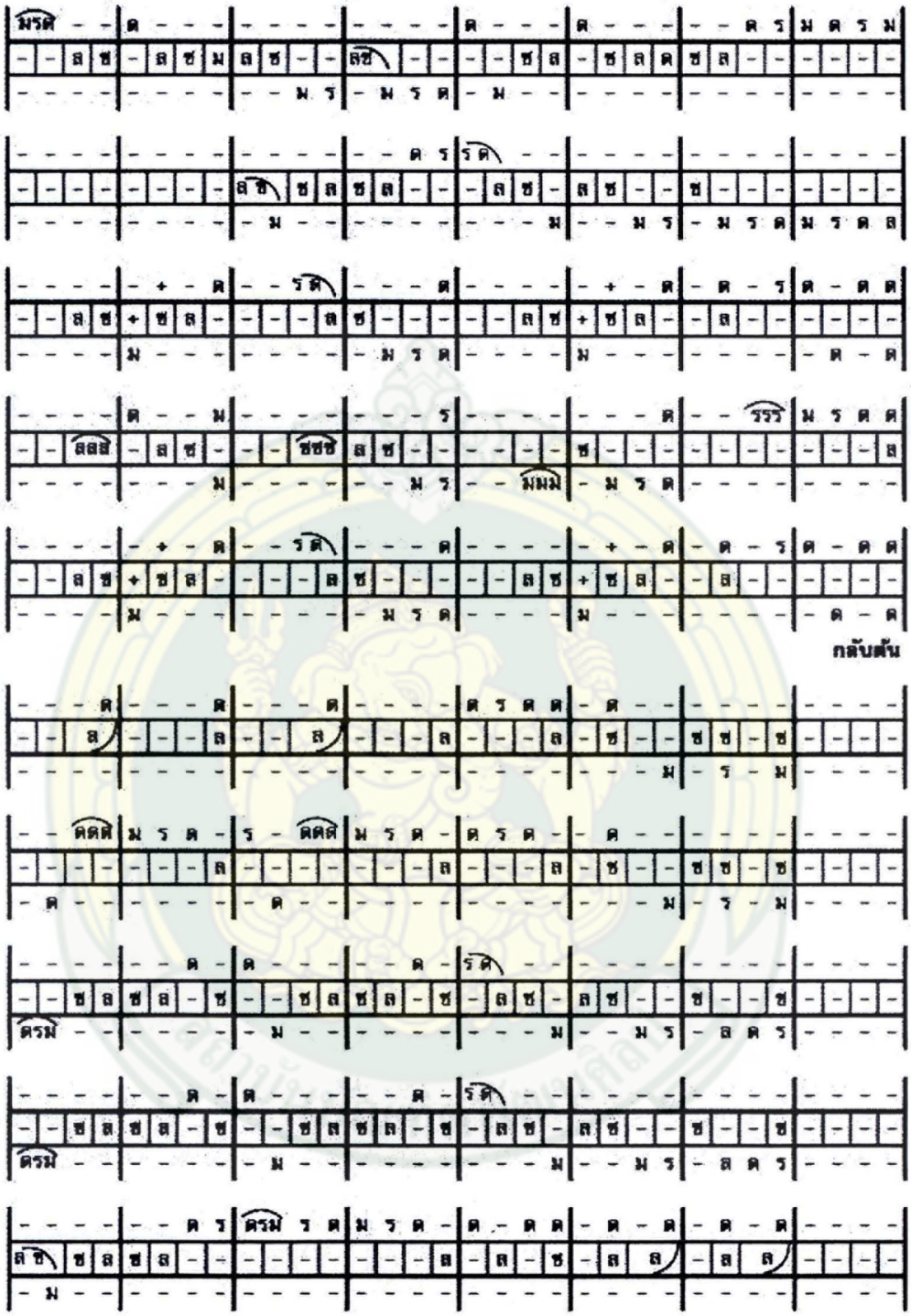


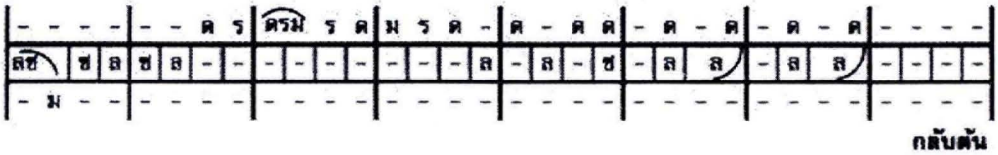
เที่ยวกลับเปลี่ยนทำนองบรรเลง สองบรรทัดแรกดังนี้

ย้อนที่เครื่องหมาย **

สามชั้น
ท่อน ๒

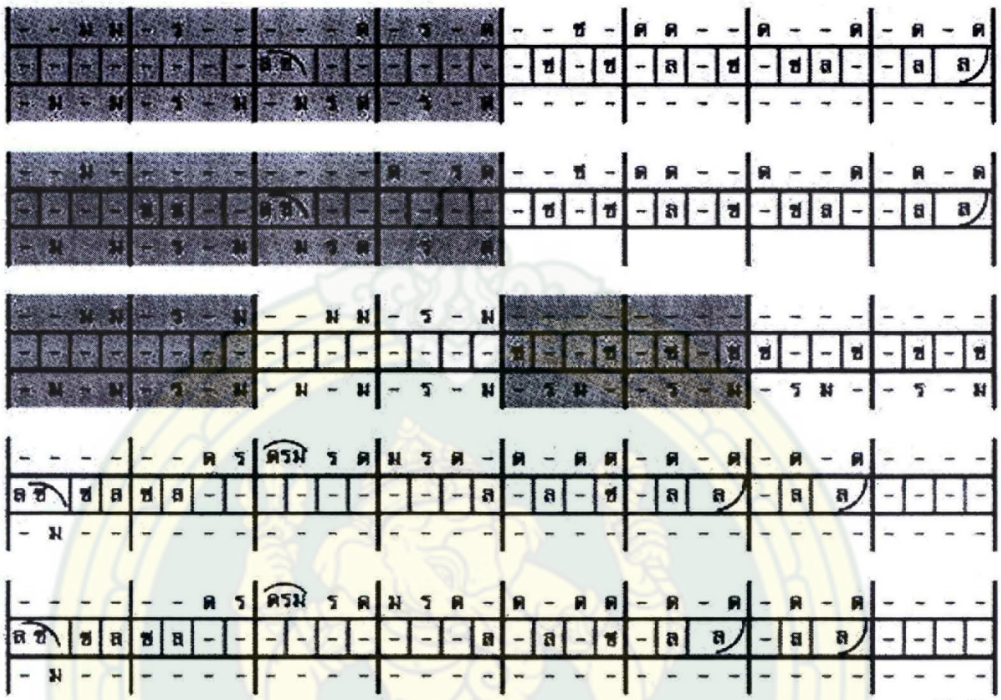



กลับต้น
สองชั้น
ท่อน ๑



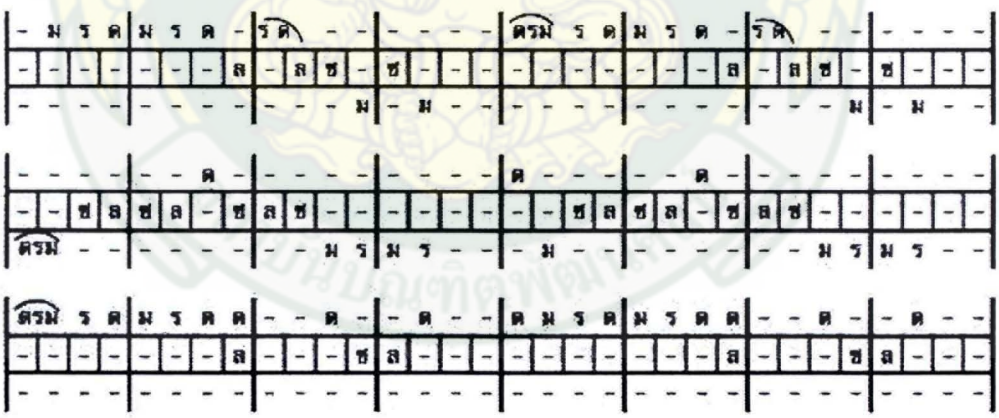
กลับต้น

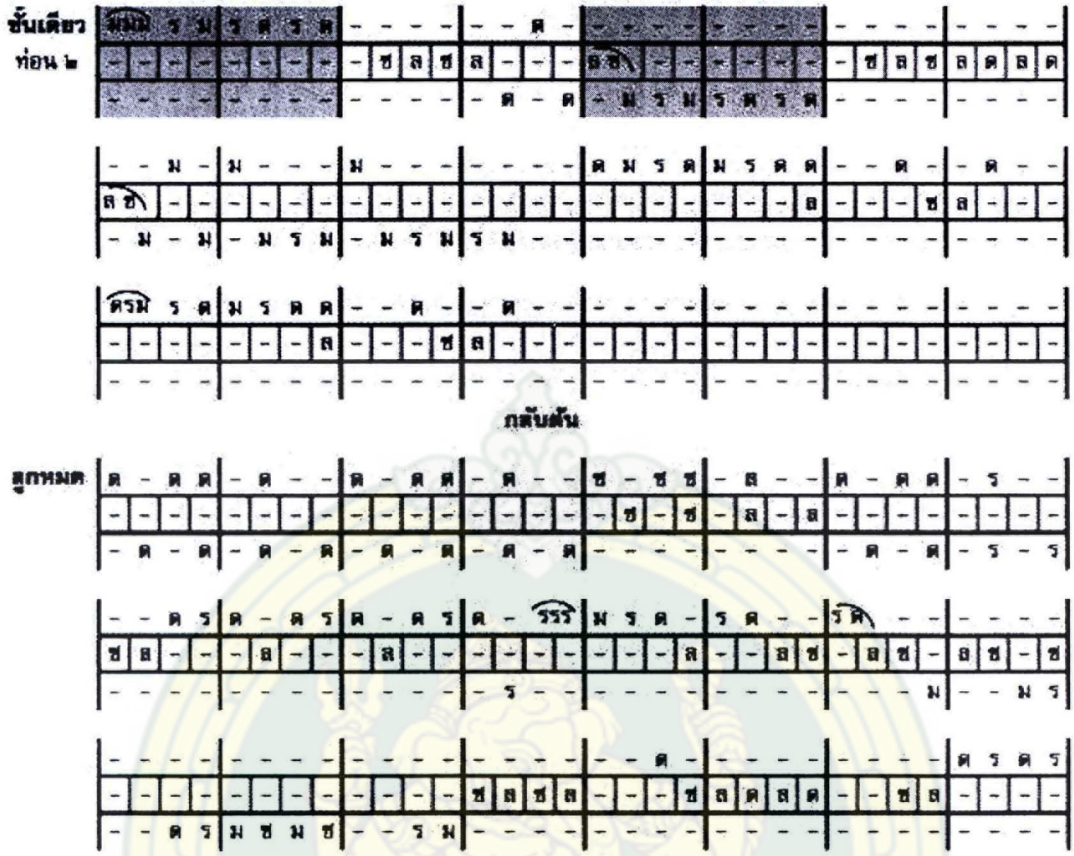
สองชั้น ท่อน ๒



กลับต้น

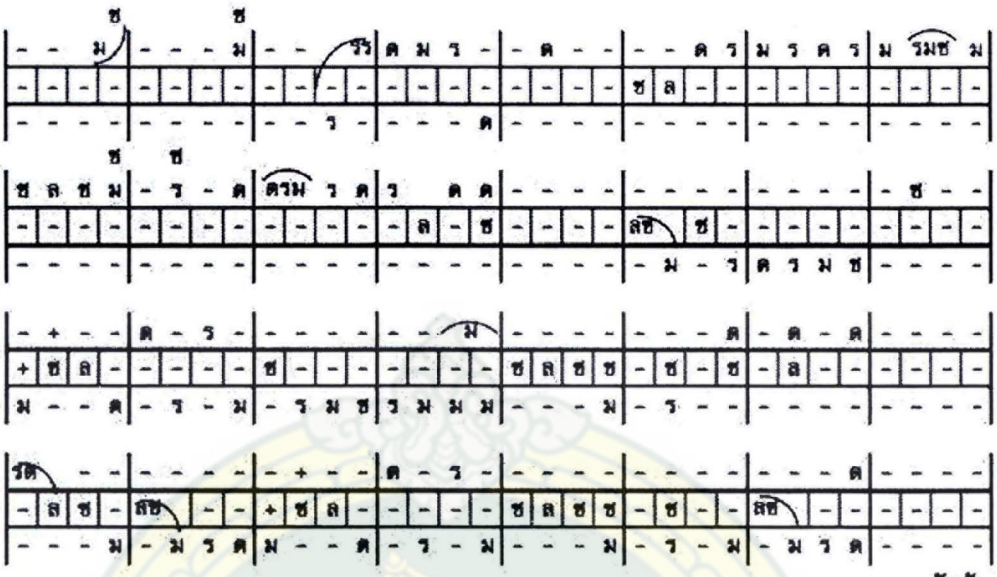
ชั้นเดียว ท่อน ๑




ชั้นเดียว
ท่อน ๒
กลับต้น
ลูกหมด

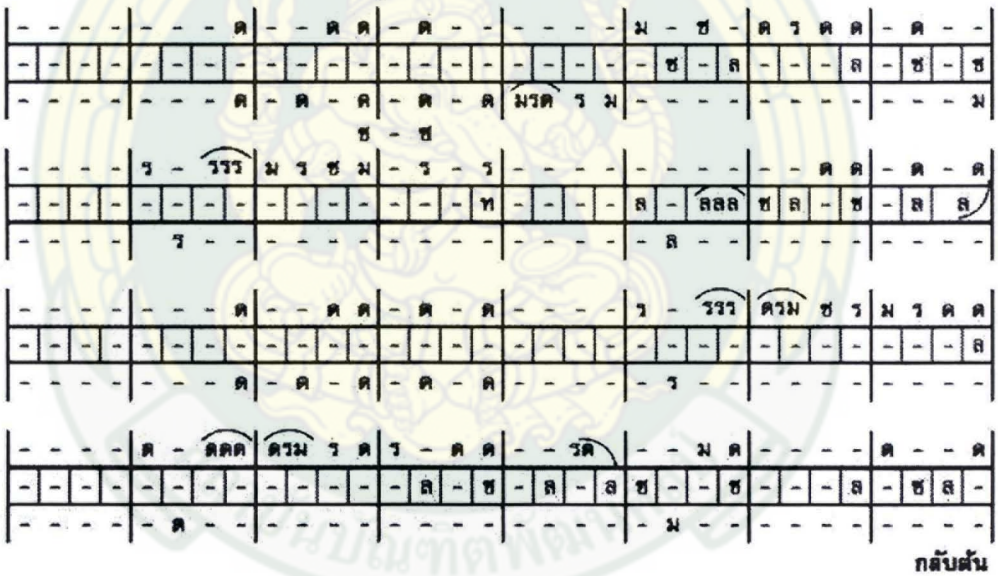
เพลงจีนเก็บบุปผา สองชั้น

ท่อน ๑



กลับต้น

ท่อน ๒

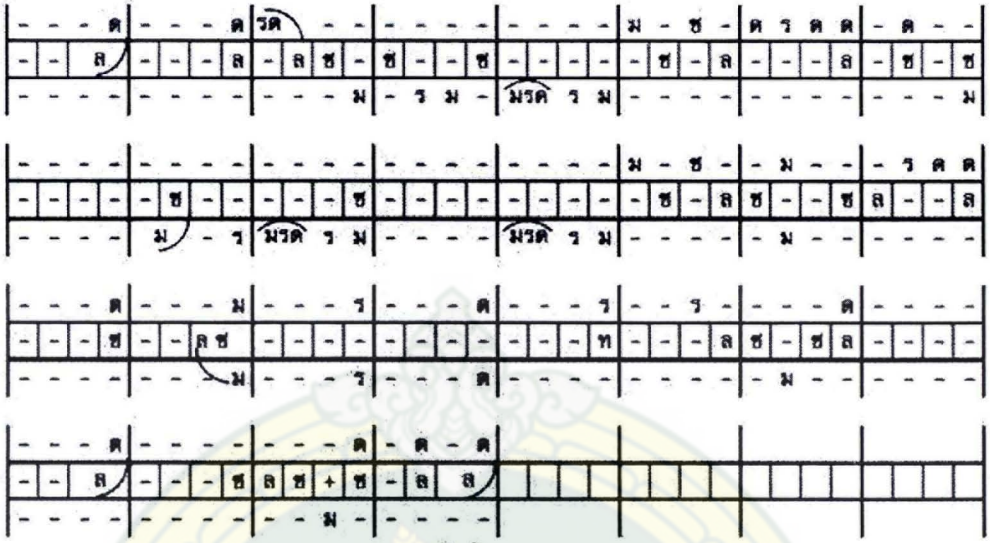


กลับต้น

ท่อน ๓
กลับต้น

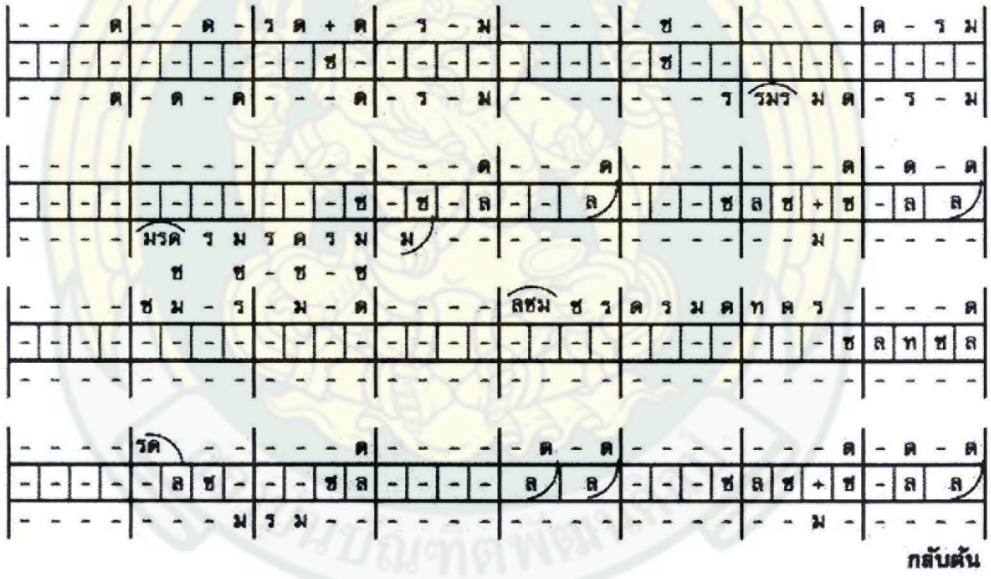
เพลงจีนรำพัด สองชั้น

ท่อน ๑



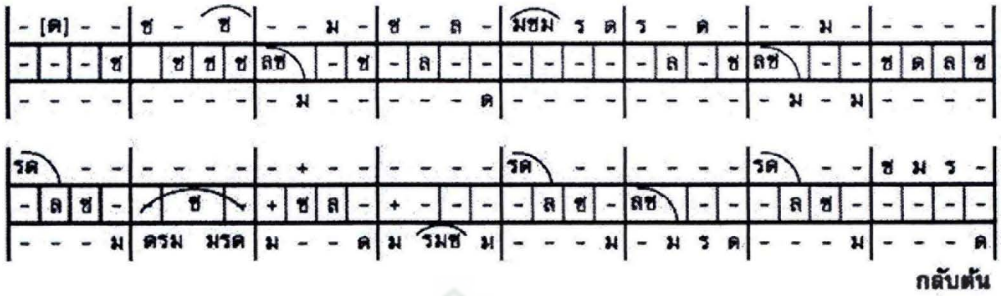
กลับต้น

ท่อน ๒



กลับต้น

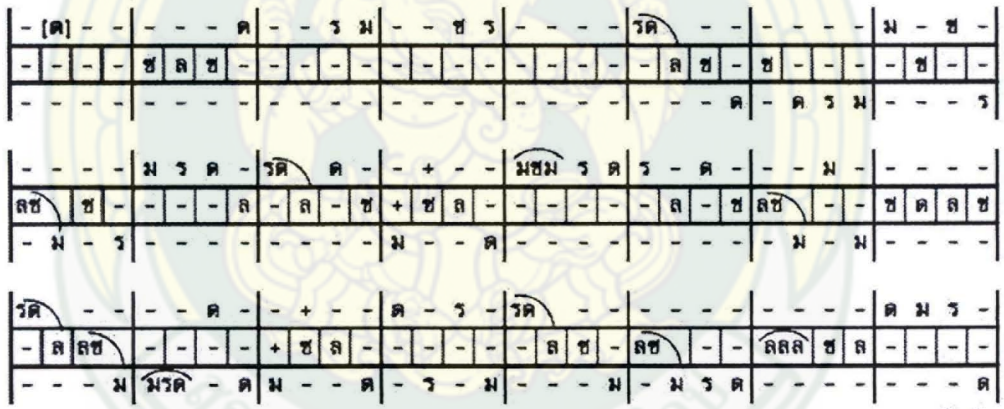
เพลงจีนซิมเล็ก สองชั้น

ท่อน ๑

กลับต้น

ท่อน ๒

ไม่กลับต้น

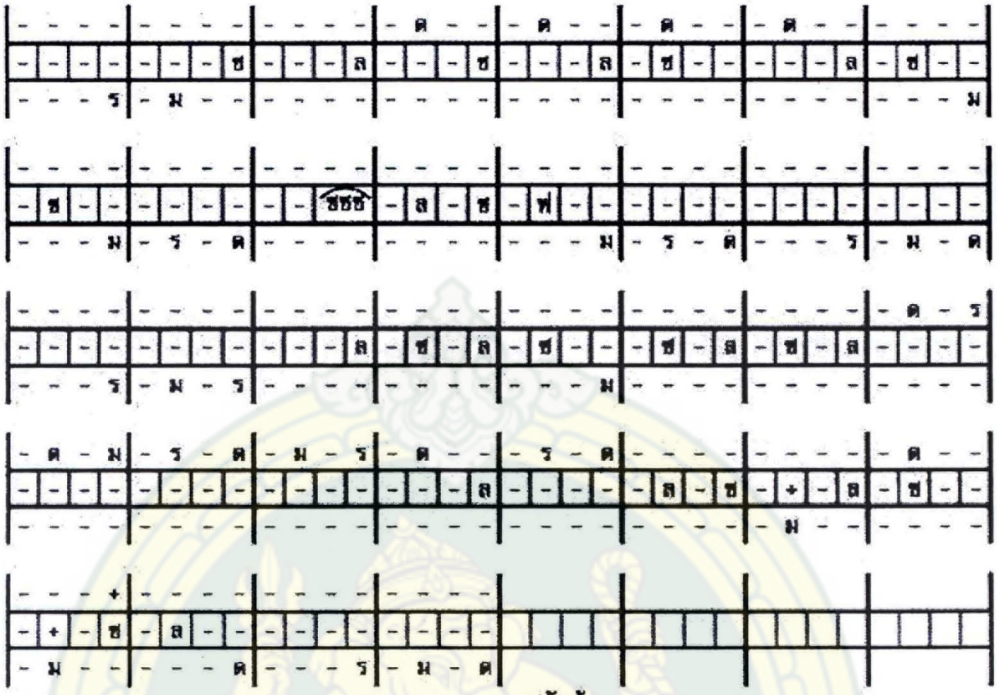
ท่อน ๓



กลับต้น

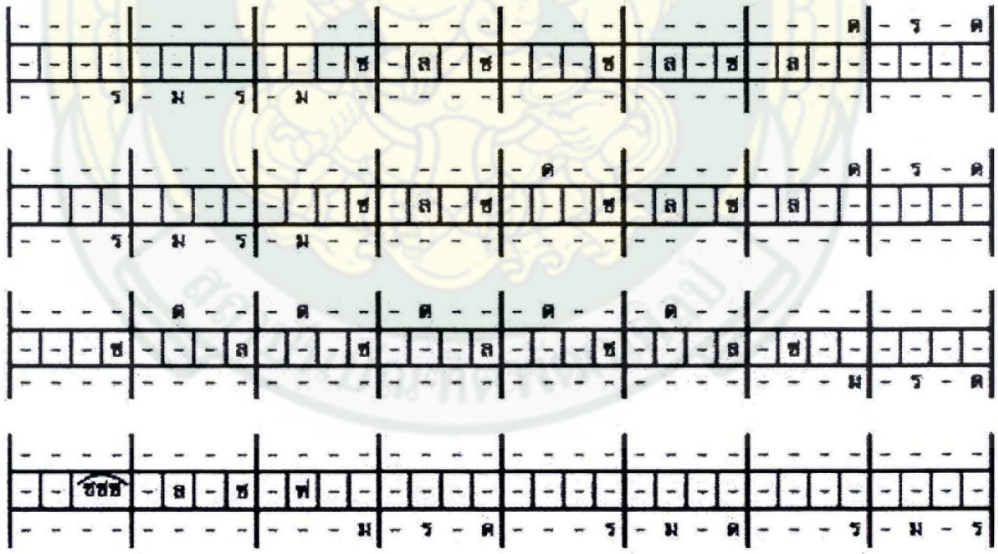
เพลงจีนอ่อนเช

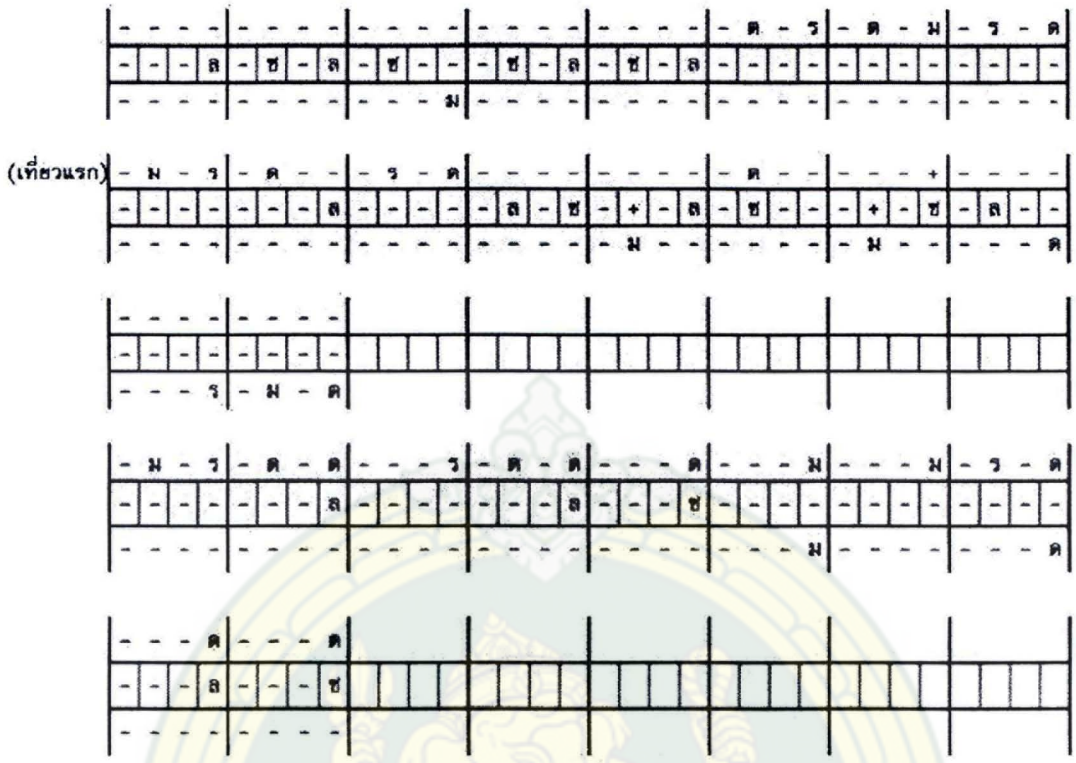
ท่อน 1



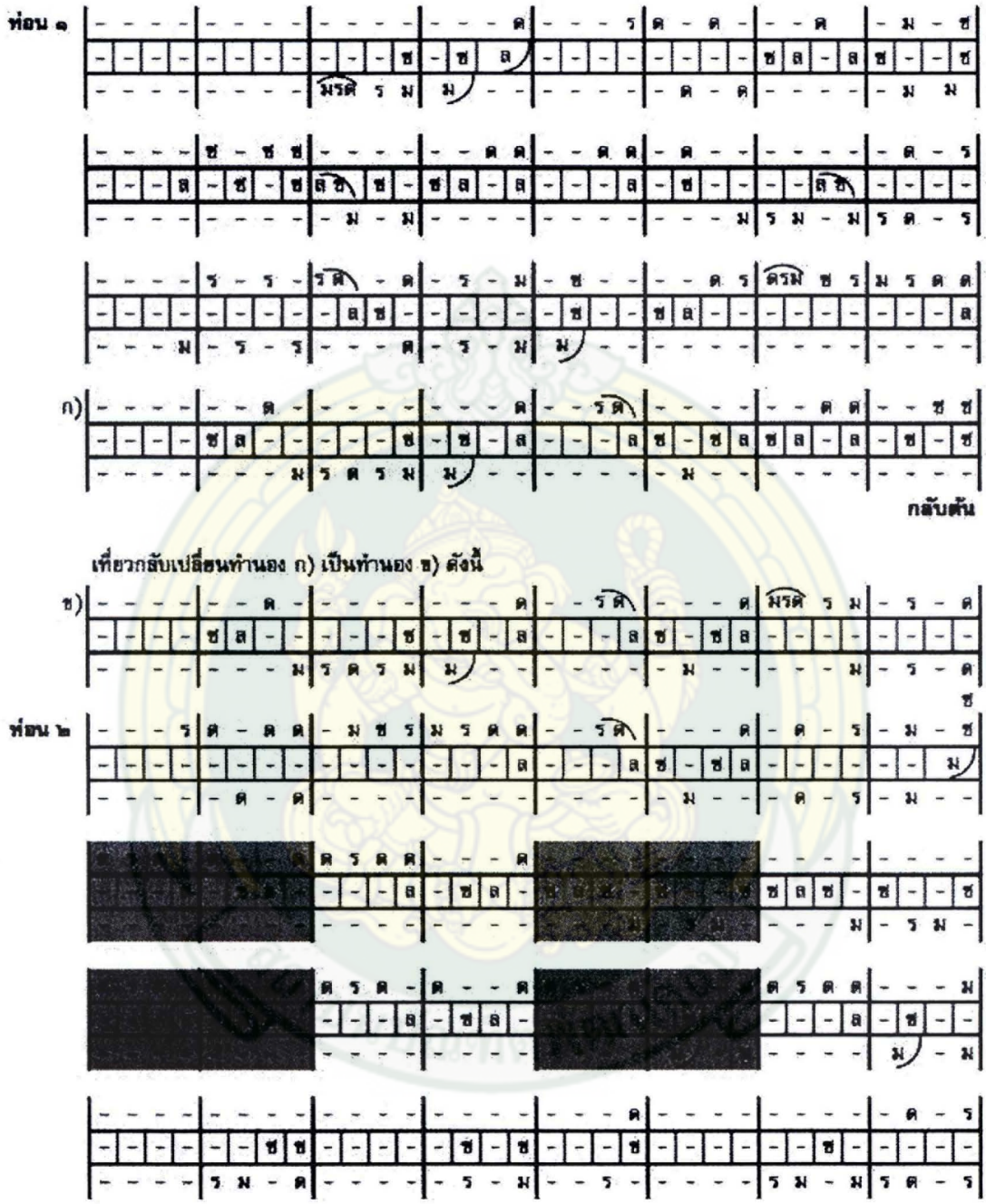
กลับต้น

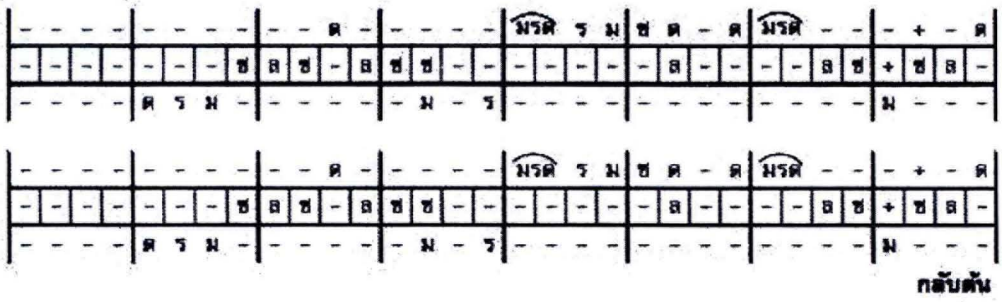
ท่อน 2




(เที่ยวแรก)

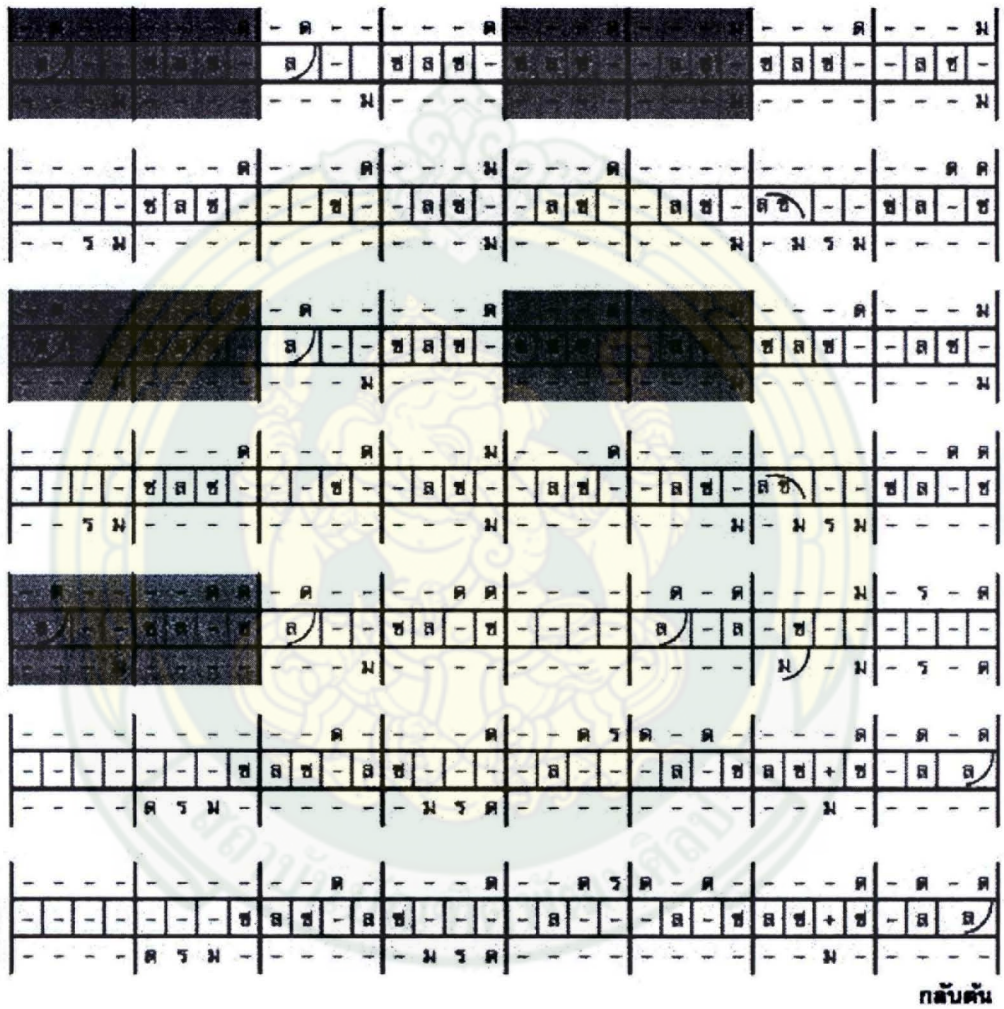
เพลงสาวสวงเดือน





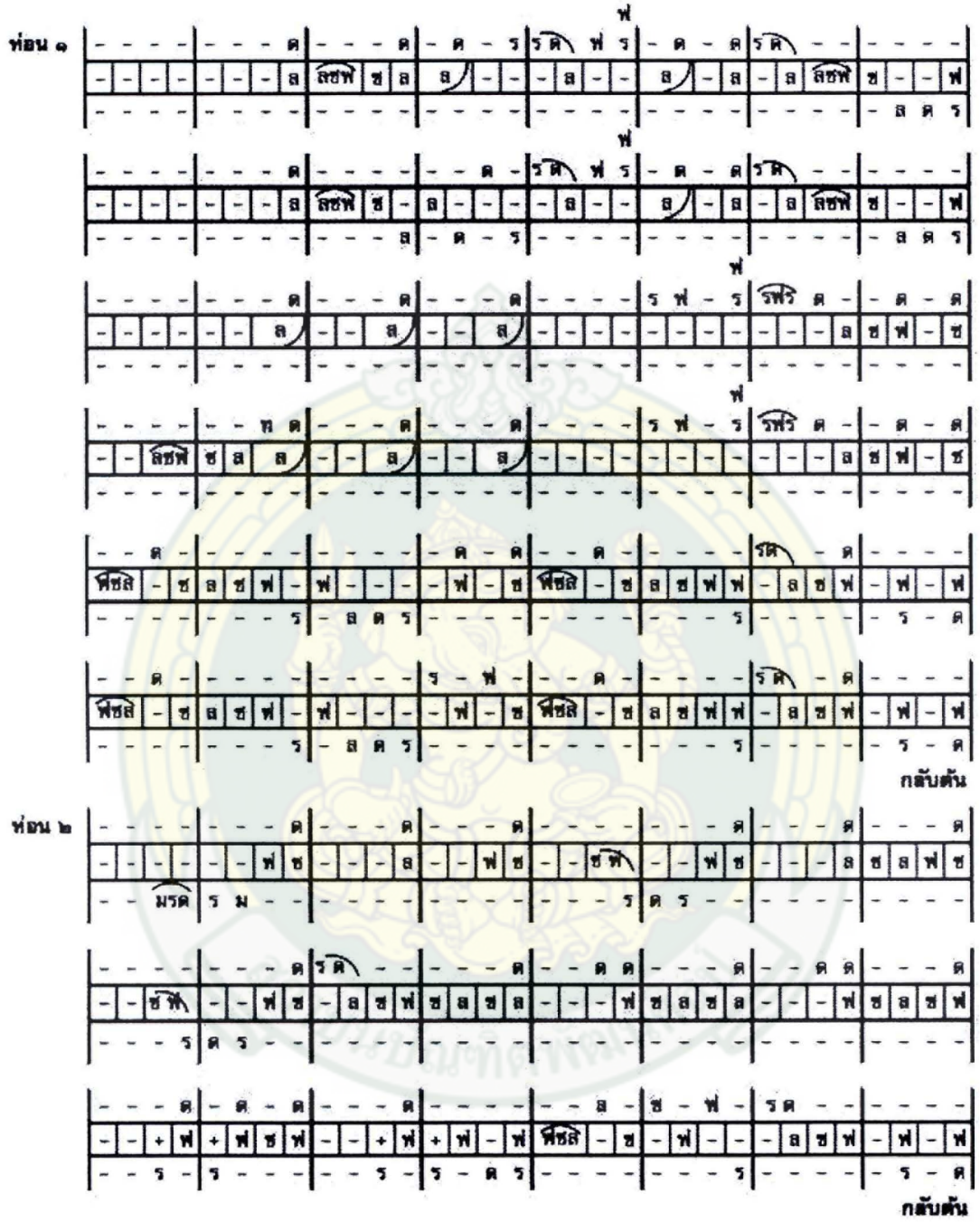
กลับต้น

ท่อน ๓

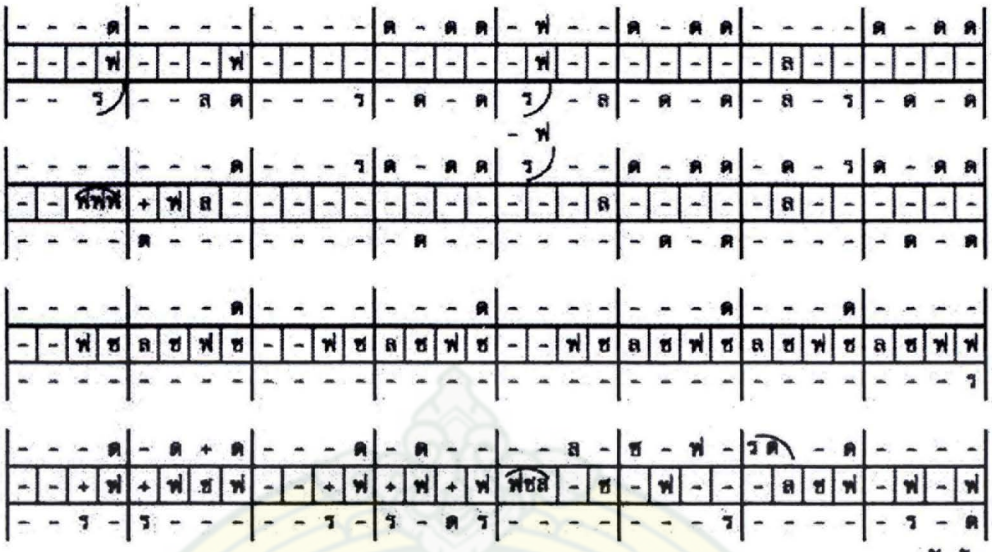


กลับต้น

เพลงสาวสวรรคลกไม้

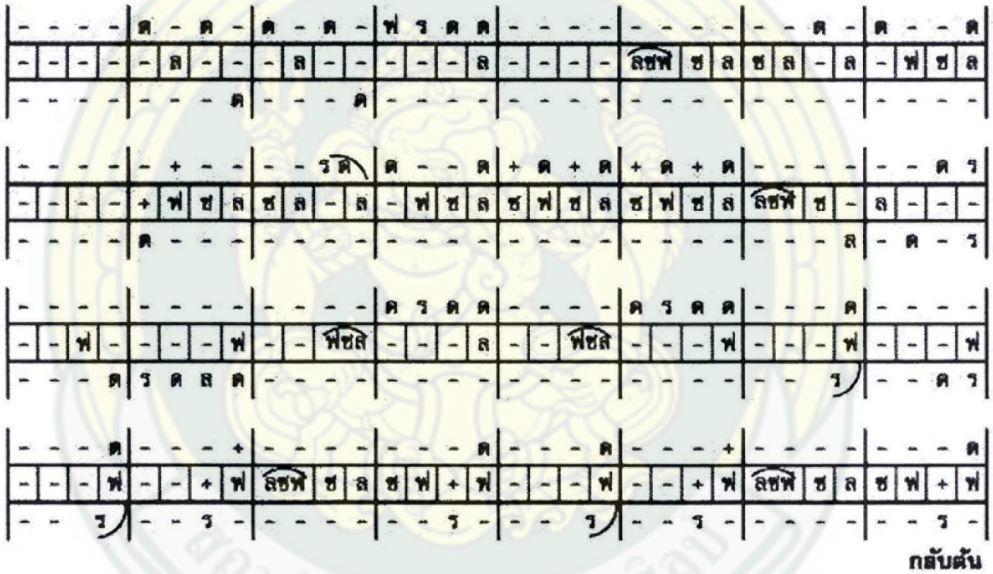


ท่อน ๓



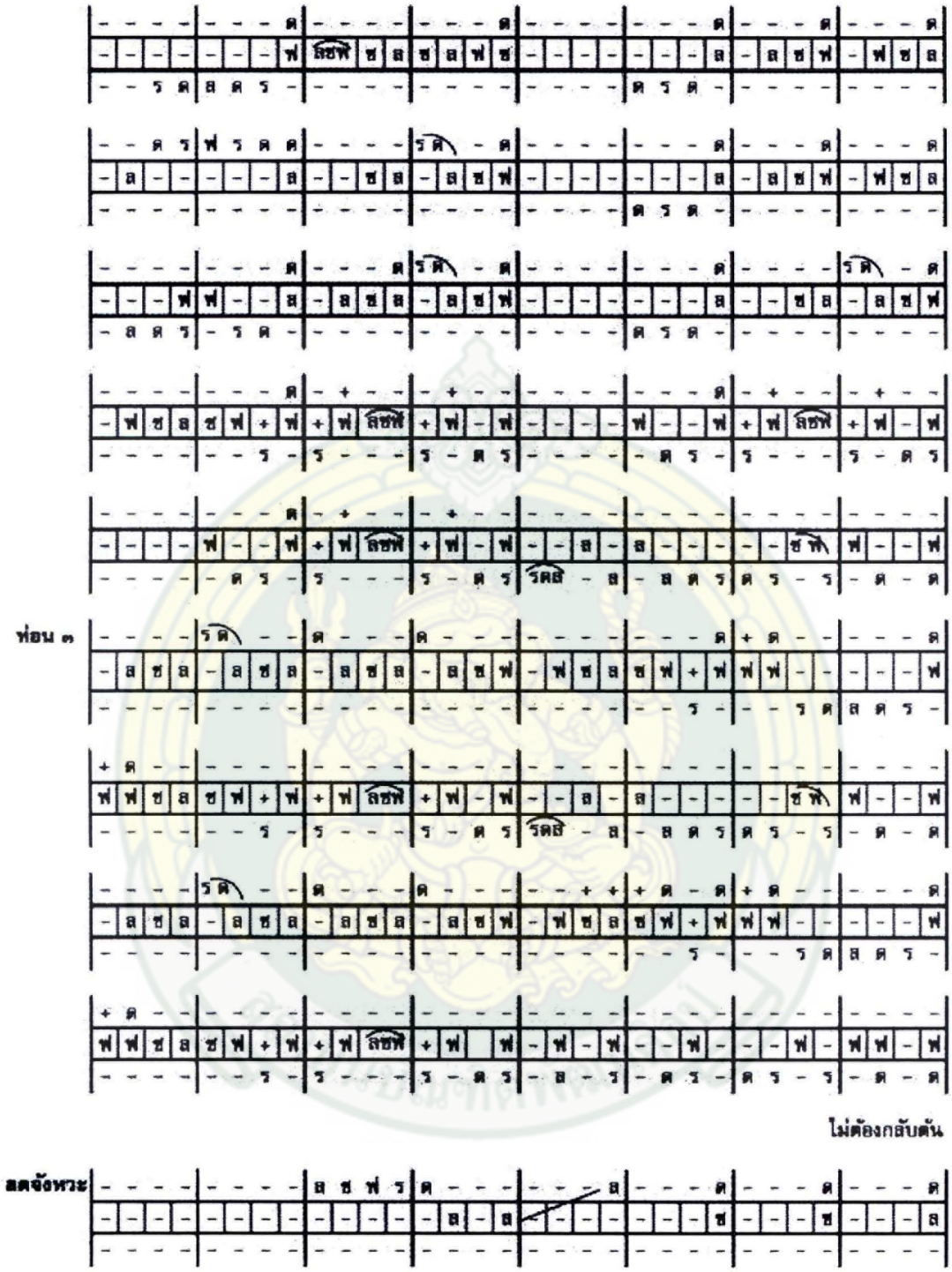
กลับต้น

ท่อน ๔



กลับต้น

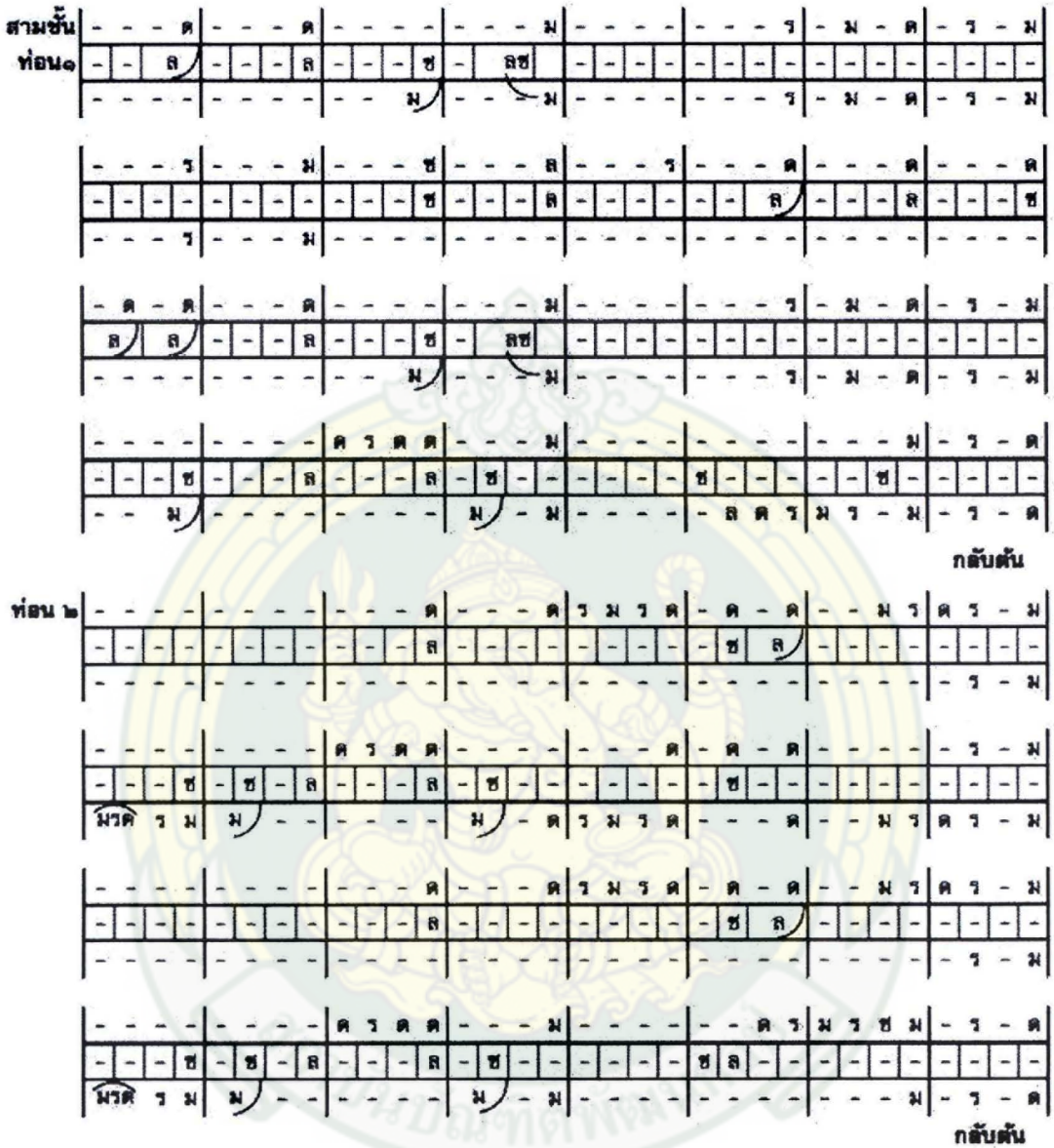
ทำนองชุ้ม
ท่อน ๑
***
เที่ยวกลับเปลี่ยนทำนองบรรทัดแรกตามนี้
ย้อนต้นที่เครื่องหมาย ***
ท่อน ๒
***

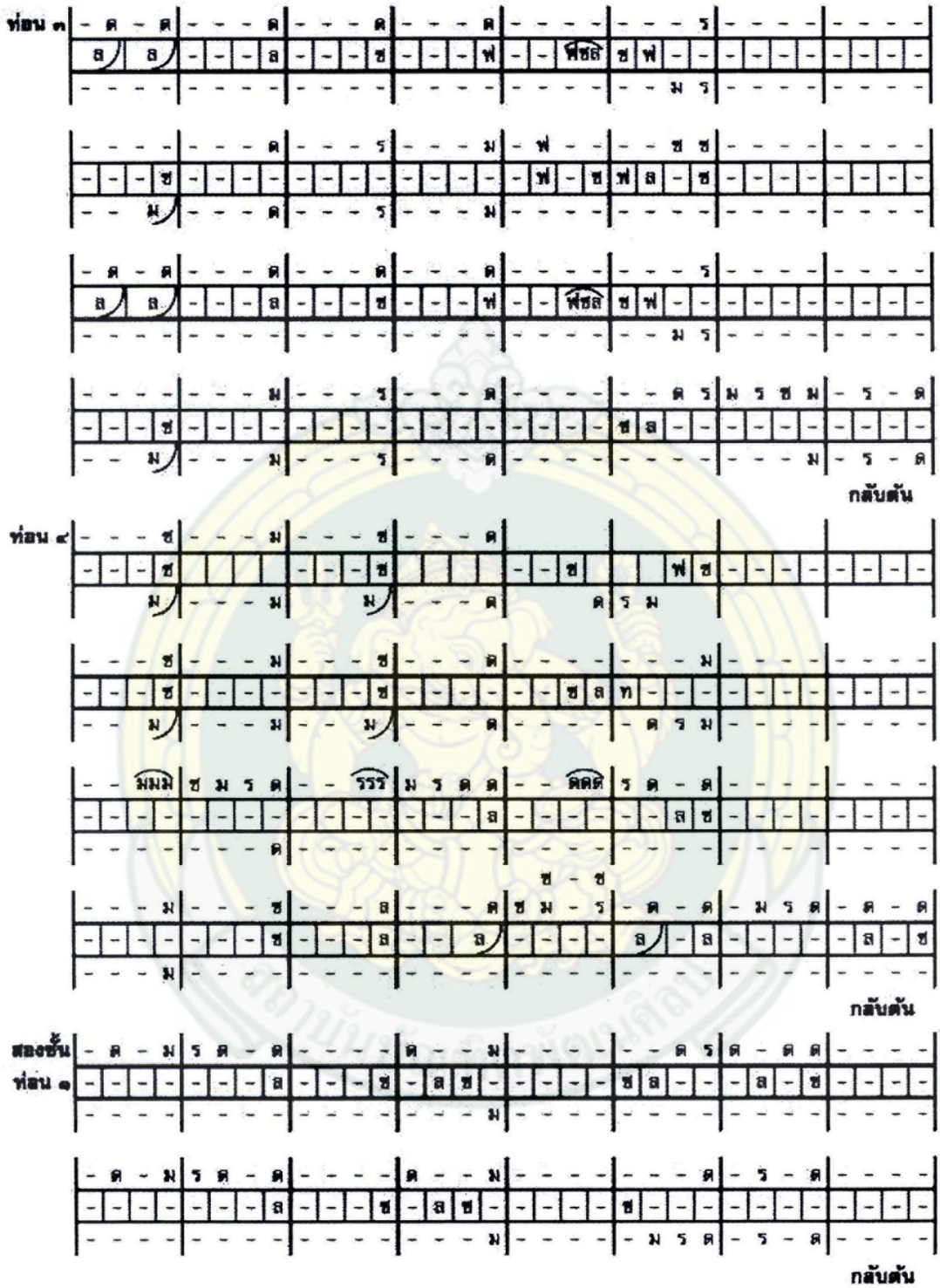


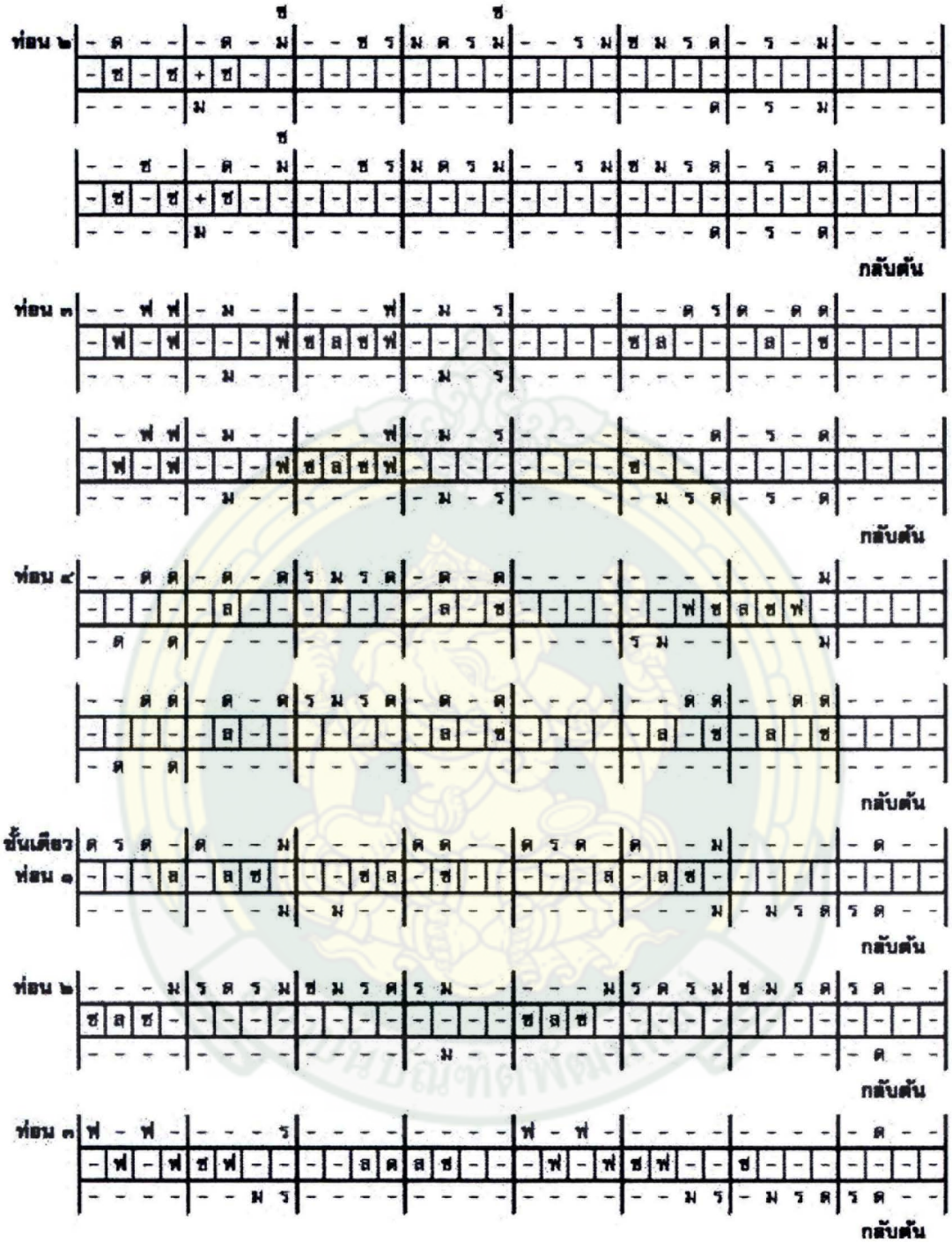
ไม่ต้องกลับต้น

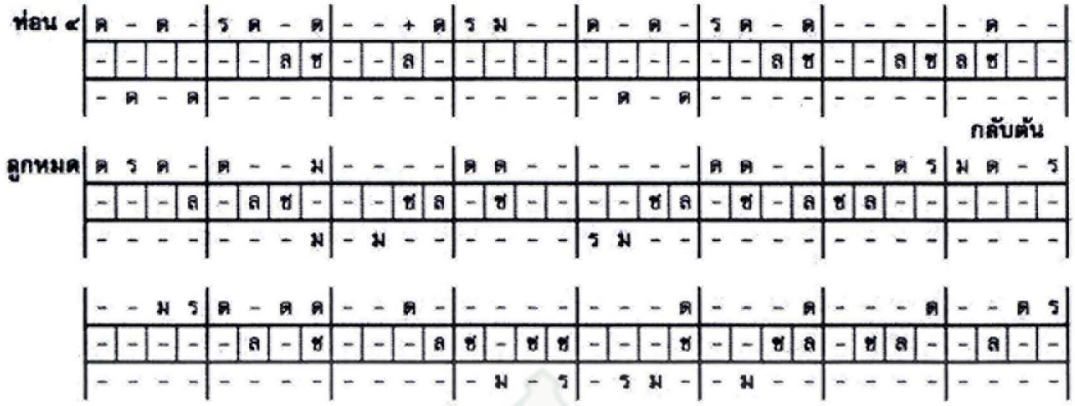
ฟ
ลูกหมด
***
ย้อนต้นที่เครื่องหมาย ***
ทอดจบ

เพลงชมแสงจันทร เถา



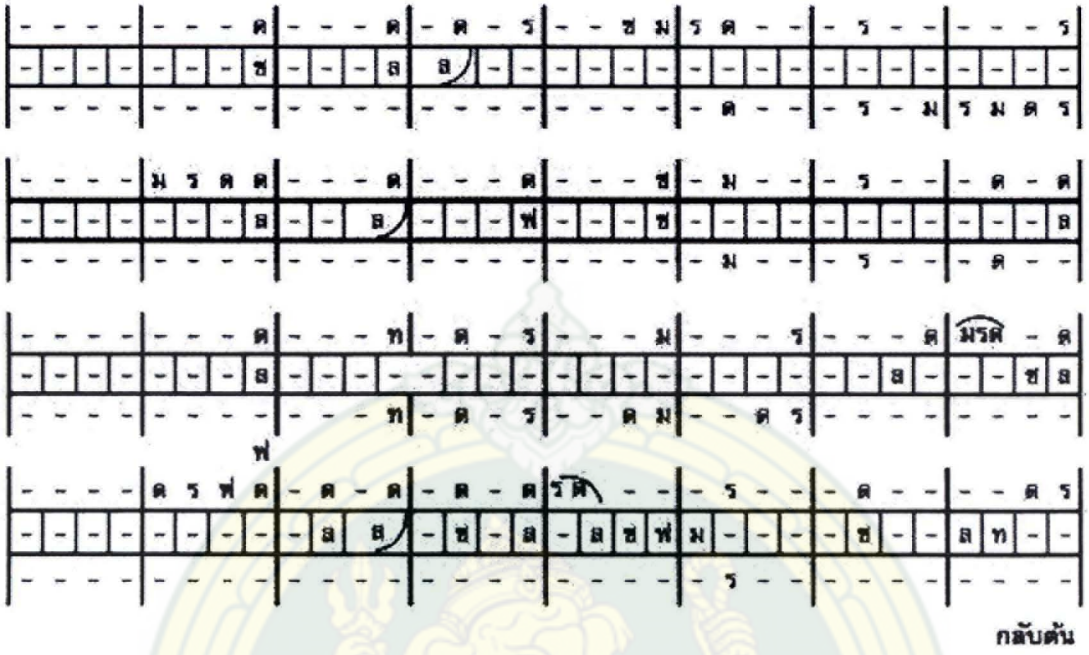

ท่อน ๓
กลับต้น
ท่อน ๔
กลับต้น
สองชั้น
ท่อน ๑
กลับต้น


ท่อน ๒
กลับต้น
ท่อน ๓
กลับต้น
ท่อน ๔
กลับต้น
ชั้นเดียว
ท่อน ๑
กลับต้น
ท่อน ๒
กลับต้น
ท่อน ๓
กลับต้น

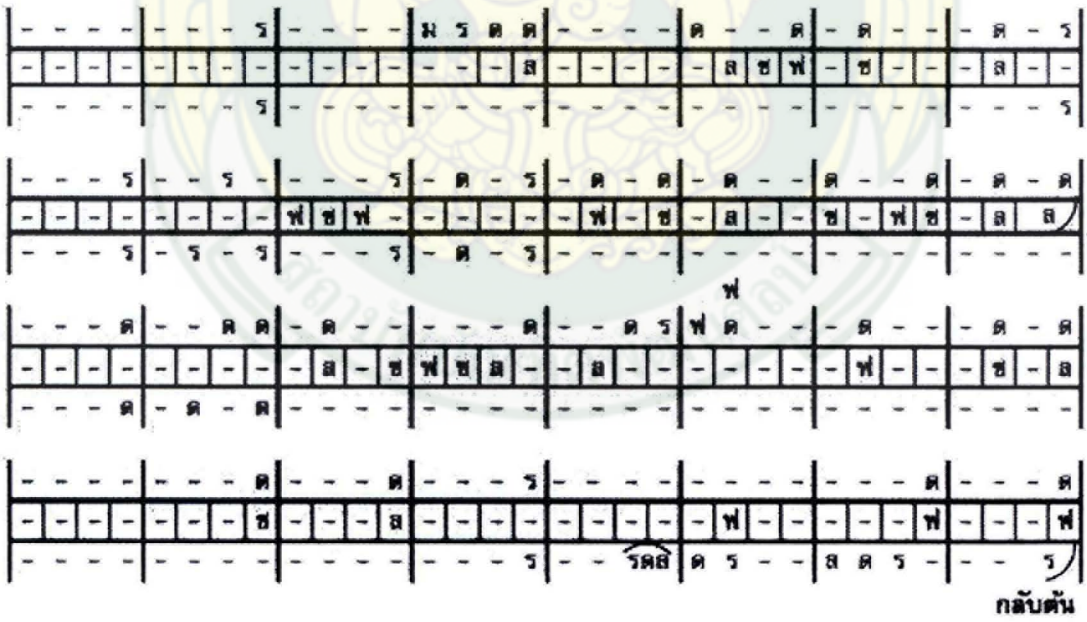


สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

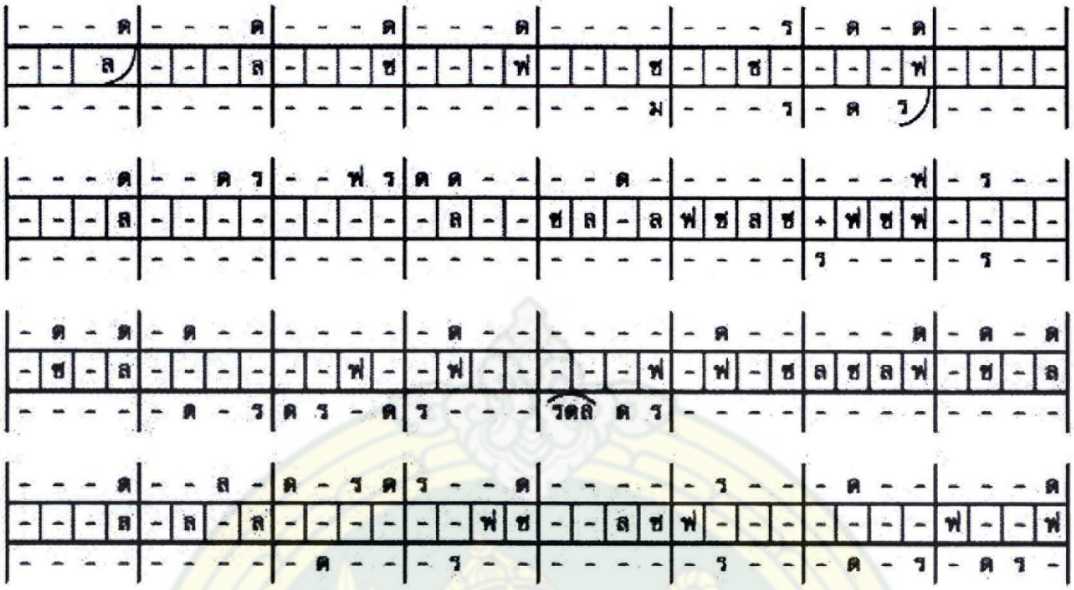
เพลงพยายาม



เพลงชมสุวรรณ

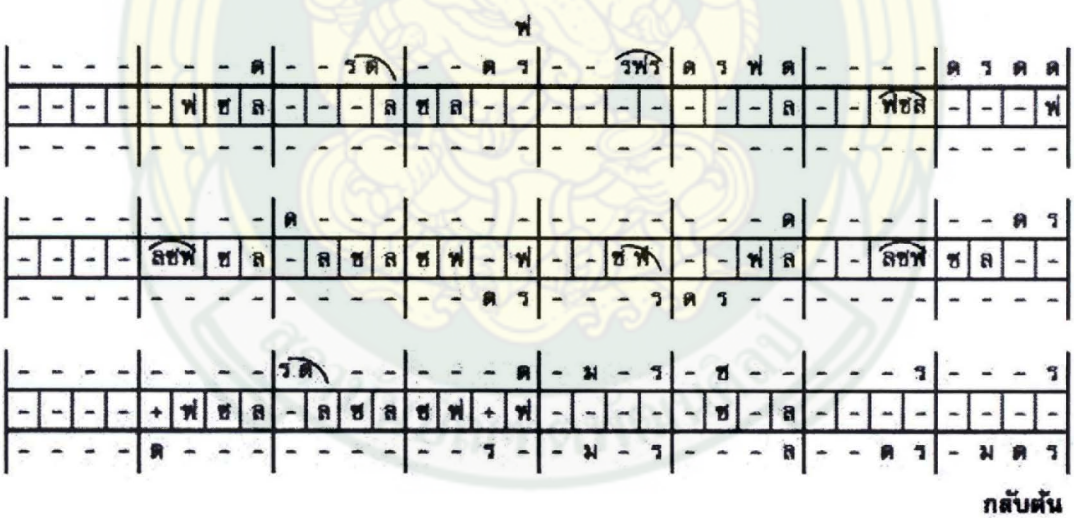


เพลงม่านเจ้า



กลับต้น

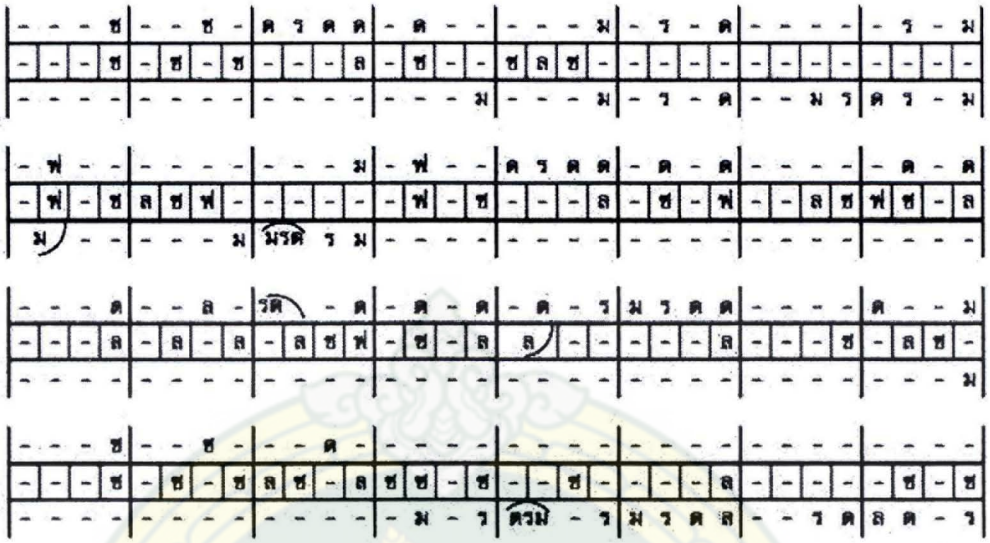
เพลงชุนบรม



กลับต้น

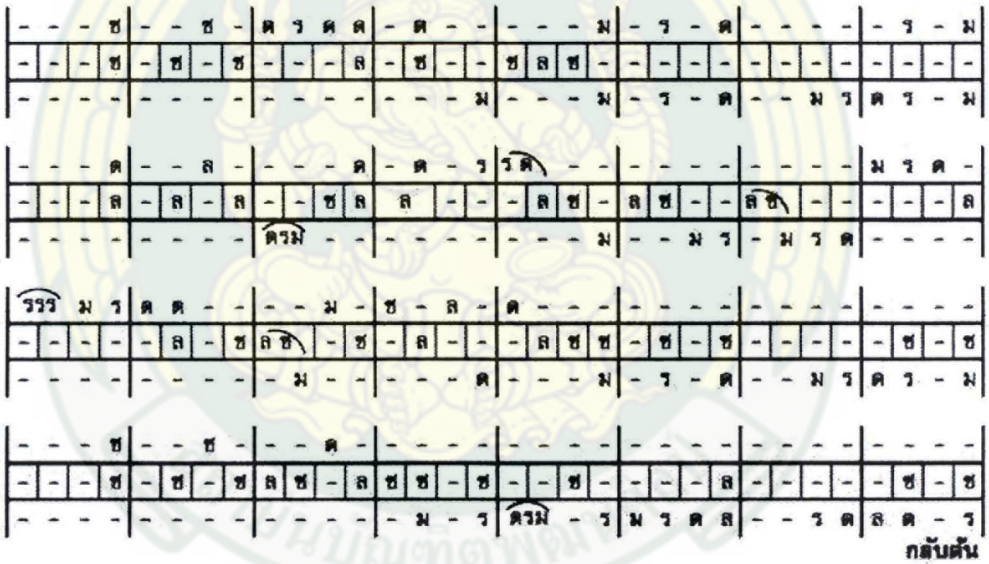
นางนาค สองชั้น

ท่อนที่ ๑



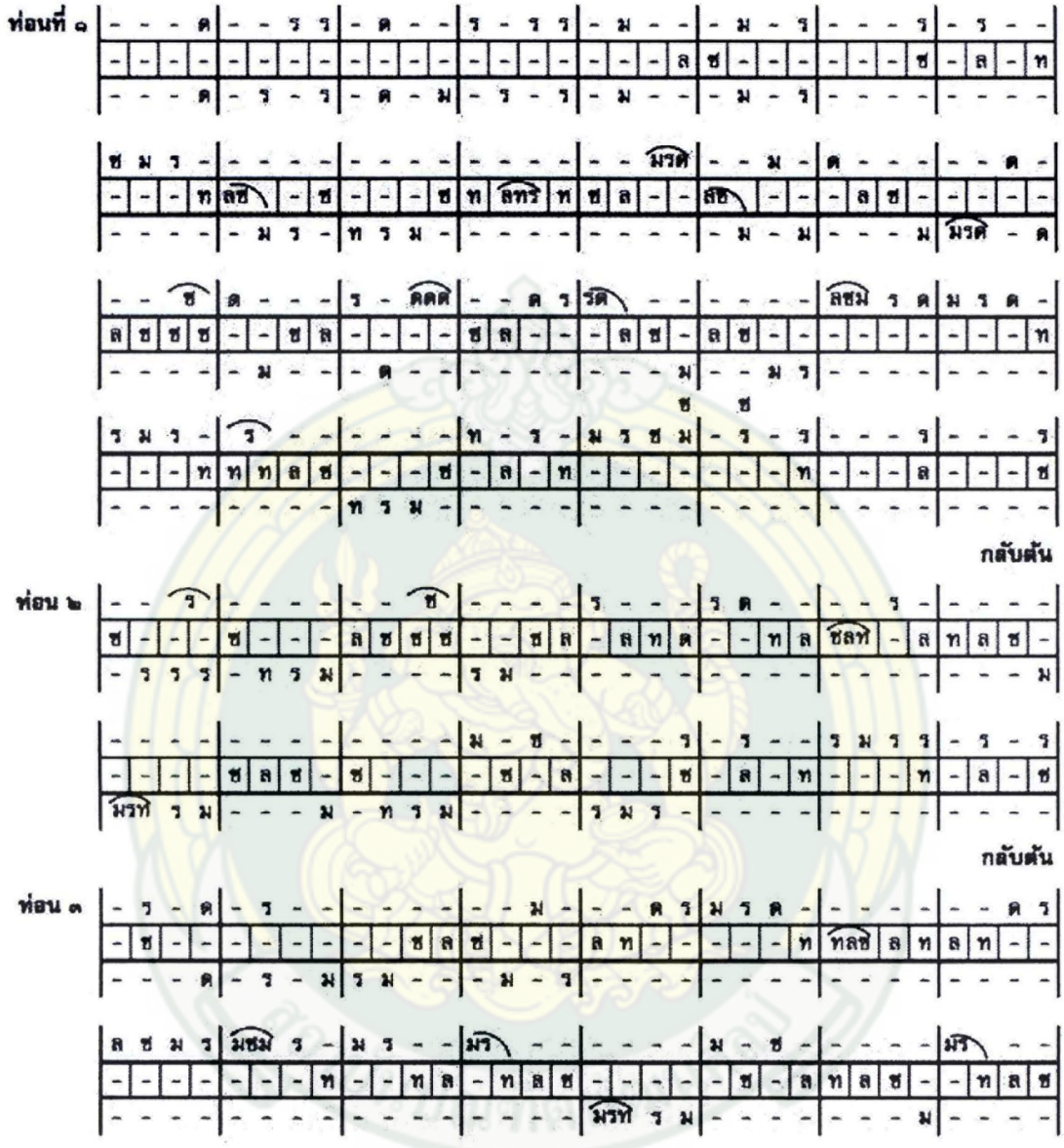
กลับต้น

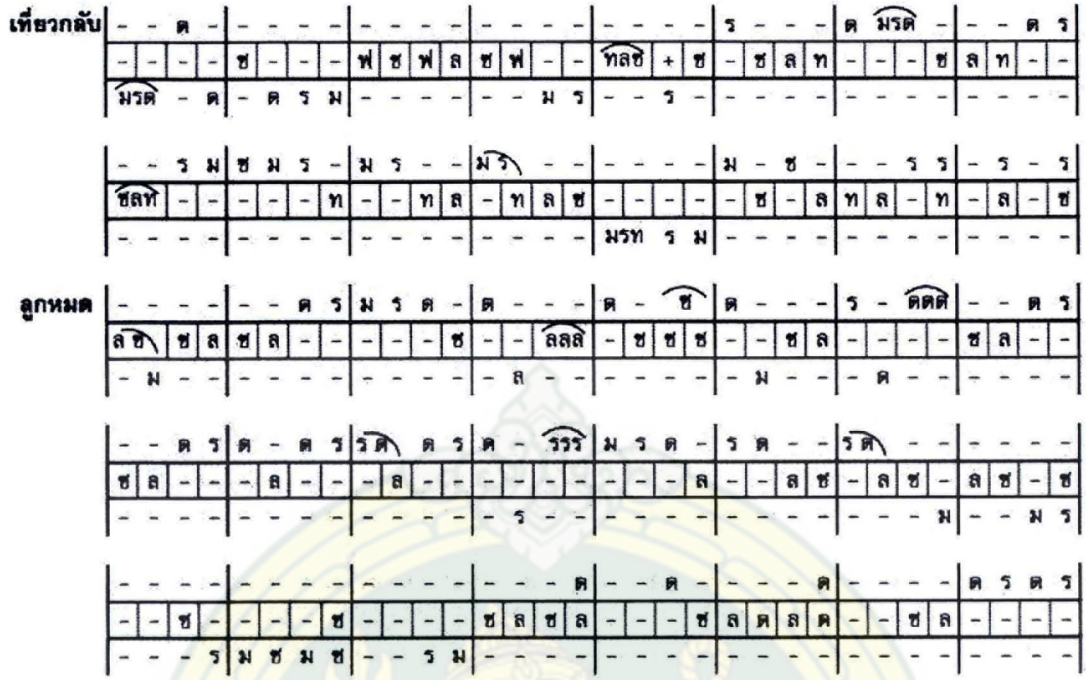
ท่อน ๒



กลับต้น

เพลงเต่ากินผักบุ้ง สองชั้น




เที่ยวกลับ
ลูกหมด

ภาคผนวก ข.

ประวัติผู้ให้ข้อมูลสำคัญ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัตย์

ชื่อ-สกุล นายสุรพล จันทราปัตย์ (Suraphol Chandrapatya)

วัน เดือน ปี เกิด วันที่ 10 พฤษภาคม พ.ศ. 2490

สถานที่เกิด ตำบลบางปะกง อำเภอบางปะกง จังหวัดฉะเชิงเทรา

ด้านการศึกษา

ประถมศึกษา จบชั้นประถมปีที่ 4 โรงเรียนวัฒนาลัย อำเภอบางปะกง จังหวัดฉะเชิงเทรา, พ.ศ. 2500

มัธยมศึกษา จบชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น (ม. 6) จากโรงเรียนบางปะกง "บวรวิทยายน" อำเภอบางปะกง จังหวัดฉะเชิงเทรา, พ.ศ. 2506

จบชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย (มศ. 5) จาก โรงเรียนอำนวยศิลป์ กรุงเทพมหานคร, พ.ศ. 2508

ปริญญาตรี คณะกสิกรรมและสัตวบาลบัณฑิต (กส.บ.) จาก มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, พ.ศ. 2512

ปริญญาโท พัฒนบริหารศาสตร์มหาบัณฑิต [พบ.ม. (รัฐประศาสนศาสตร์)] จาก สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์(NIDA), พ.ศ. 2516

ปริญญาเอก Ed.D (Agricultural and Extension Education), Mississippi State University, ประเทศสหรัฐอเมริกา, พ.ศ. 2527

สถานภาพสมรส สมรสกับศาสตราจารย์ ดร.อังศุมาลย์ (นาคสวัสดิ์) จันทราปัตย์ มีบุตร 2 คน

ที่อยู่ บ้านเลขที่ 21 แยก10 รามอินทรา ซอย 67 แขวงรามอินทรา เขตคันนายาว กรุงเทพฯ 10230

โทรศัพท์ (บ้าน) 0-2510-6111 โทรศัพท์เคลื่อนที่ 08 1615 8077

E-mail address: s.chandrapatya@gmail.com

ผลงานวิชาการ ด้านการวิจัย และการพัฒนา

1. ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินบทความวิชาการและรายงานวิจัย (Peer Review) ในวารสารทางวิชาการของสถาบันอุดมศึกษาและสมาคมทางวิชาการต่างๆ ได้แก่วารสารรัฐประศาสนศาสตร์ สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์, วารสารวิทยาศาสตร์เกษตร สมาคมวิทยาศาสตร์การเกษตรแห่งประเทศไทย ในพระบรมราชูปถัมภ์, มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

2. ผู้ทรงคุณวุฒิพิเศษ โครงการบัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ สาขาวิชาเกษตรเขตร้อน ภาคพิเศษ ปฏิบัติหน้าที่ด้านการเรียนการสอนและที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ (ประธาน

คณะกรรมการที่ปรึกษาประจำตัวนิสิต) ในหลักสูตรวิทยาศาสตรมหาบัณฑิต และปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (พ.ศ. 2553 – 2563)

3. อาจารย์ที่ปรึกษาเอกสารวิชาการกลุ่มหัวข้อ "การบริหารความขัดแย้งอย่างสันติวิธี : กรณีศึกษาการใช้ประโยชน์โครงการคลองระบายน้ำหลากบางบาล – บางไทร จังหวัดพระนครศรีอยุธยา" หลักสูตรแนวคิดพื้นฐานการจัดการความขัดแย้งด้วยสันติวิธี รุ่นที่ 3 สำนักสันติวิธีและธรรมาภิบาล สถาบันพระปกเกล้า (พ.ศ.2562)

4. นักวิจัยพี่เลี้ยง (Mentor) แก่บุคลากรของสำนักส่งเสริมและฝึกอบรม มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ วิทยาเขตกำแพงแสน (พ.ศ. 2557 – 2558) และสำนักส่งเสริมและฝึกอบรม บางเขน (พ.ศ. 2558 – 2562)

5. ที่ปรึกษาการออกแบบหลักสูตรการฝึกอบรมและพัฒนาบุคลากรแก่ส่วนราชการ ธุรกิจเอกชน และสถาบัน/องค์กรเกษตร (พ.ศ. 2516 – ปัจจุบัน)

6. วิทยากรฝึกอบรม ด้านการวิจัยทางสังคมศาสตร์ (การวิจัยเชิงปริมาณ และการวิจัยเชิง คุณภาพ) การส่งเสริมและพัฒนาการเกษตรการฝึกอบรมและพัฒนาทรัพยากรมนุษย์มนุษยสัมพันธ์ การบริหารและนิเทศงานส่งเสริม การวางแผนยุทธศาสตร์ การขับเคลื่อนยุทธศาสตร์ การวางโครงการการบริหาร ติดตามและประเมินผลโครงการการพูดต่อที่ชุมชน และอื่นๆ แก่บุคลากรของสถาบันการศึกษา หน่วยงานของรัฐ ธุรกิจเอกชน และสถาบัน/องค์กรเกษตร (พ.ศ. 2516 – ปัจจุบัน)

7. ผู้ทรงคุณวุฒิพิเศษ ที่ปรึกษาคณบดีคณะเกษตร มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, พ.ศ. 2552-2556 อาจารย์พิเศษ หลักสูตรปริญญาโท สาขาวิชาส่งเสริมและนิเทศศาสตร์เกษตร (ภาคปกติและภาคพิเศษ) ภาควิชาส่งเสริมและนิเทศศาสตร์เกษตร คณะเกษตร มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, พ.ศ. 2533 – ปัจจุบัน)

8. อาจารย์พิเศษ หลักสูตรปริญญาโทและเอก สาขาส่งเสริมการเกษตรและสหกรณ์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, พ.ศ. 2533 – ปัจจุบัน

9. นักวิจัยอาวุโส/ผู้เชี่ยวชาญ ด้านการส่งเสริมและพัฒนาการเกษตร (Senior Researcher/ Agricultural Extension and Development Specialist) สถาบันจัดการทรัพยากรน้ำนานาชาติ (International Water Management Institute - IWMI) (องค์การระหว่างประเทศ), พ.ศ. 2544 - 2550

10. หัวหน้าฝ่ายบริหาร (Administrative Officer), สถาบันจัดการทรัพยากรน้ำนานาชาติ (IWMI) พ.ศ.2542 - 2544

11. ผู้ช่วยหัวหน้าฝ่ายบริหารและผู้ประสานงานกิจการในประเทศ (Assistant Administrative Officer and Host Government Relations Officer), สถาบันคณะกรรมการเพื่อการวิจัยและจัดการดินสากล (International Board for Soil Research and Management - IBSRAM), พ.ศ. 2533 - 2542

12. หัวหน้าฝ่ายฝึกอบรม สำนักส่งเสริมและฝึกอบรม มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ พ.ศ. 2531 - 2533

13. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สำนักส่งเสริมและฝึกอบรม มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ พ.ศ. 2524 - 2533

14. อาจารย์สำนักส่งเสริมและฝึกอบรม มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, พ.ศ. 2516 -2524

15. เลขานุการคณะกรรมการประชาสัมพันธ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ พ.ศ.2520 - 2524

16. ที่ปรึกษาคณะวิจัยของสำนักส่งเสริมและฝึกอบรม มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ โครงการวิจัยตัวแบบระบบการถ่ายทอดเทคโนโลยีและส่งเสริมการผลิตข้าวที่เหมาะสม กรมการข้าว ชวงที่ 1 พ.ศ.2555

17. ที่ปรึกษาคณะวิจัยของสำนักส่งเสริมและฝึกอบรม มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ โครงการวิจัยตัวแบบระบบการถ่ายทอดเทคโนโลยีและส่งเสริมการผลิตข้าวที่เหมาะสม กรมการข้าว ช่วงที่ 2 พ.ศ. 2556

18. ที่ปรึกษาโครงการวิจัย สถาบันที่ปรึกษาเพื่อพัฒนาประสิทธิภาพในราชการ (สปร.) พ.ศ. 2552

19. ที่ปรึกษาด้านวิชาการ โครงการนิคมการเกษตรพืชอาหารและพลังงานทดแทนแบบบูรณาการ กระทรวงเกษตรและสหกรณ์, สำนักส่งเสริมและฝึกอบรม มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ วิทยา เขตกำแพงแสน, พฤศจิกายน 2551-2553

20. ผู้อำนวยการร่วม (Training Course Co-Director) โครงการฝึกอบรมหลักสูตรนานาชาติด้านการส่งเสริมการเกษตร สถาบันเอไอที (AIT), พ.ศ. 2551 -2552

21. ผู้อำนวยการโครงการฝึกอบรมหลักสูตรการใช้แนวทางและวิธีการวิเคราะห์ชุมชนแบบมีส่วนร่วม แก่บุคลากรของกระทรวงจดัการทรัพยากรน้ำและอุตุนิยมวิทยา (Ministry of Water Resource and Meteorology - MOWRAM), ประเทศกัมพูชา, พ.ศ. 2549

22. ผู้อำนวยการโครงการวิจัยผลกระทบโครงการจัดการพื้นที่ลาดชันเพื่อการเกษตรที่ยั่งยืนใน 7 ประเทศเครือข่าย (จีน อินโดเนเซีย มาเลเซีย ฟิลิปปินส์ ลาว เวียดนาม และไทย), IWMI, พ.ศ. 2547

23. หัวหน้าโครงการ The ASIALAND Management of Sloping Lands Project ทำหน้าที่บริหาร นิเทศ และกำกับดูแลโครงการจัดการพื้นที่ลาดชันเพื่อการเกษตรที่ยั่งยืนใน 7 ประเทศ (จีน อินโดเนเซีย มาเลเซีย ฟิ ลิปปิ นส์ ลาว เวียดนาม และไทย), IWMI, พ.ศ. 2544 – 2547

ผลงานด้านการเขียนหนังสือทางวิชาการ

วิศรา ไชยสาลี และ สุรพลจันทราปัตย์, 2562. **การวางและขับเคลื่อนยุทธศาสตร์ชุมชน เพื่อผลในการพัฒนาที่ยั่งยืนของชุมชนเกษตรรายย่อยในตำบลบ่อเกลือใต้ อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน**. แก่นเกษตร47 (2) : 347-360 (2562). /doi: 10. 14456/kaj.2019.32

สุปรียา เมียนเพชร นิลุบล สุขภาพ รัตนา อังกสิทธิ์และสุรพล จันทราปัตย์, 2557. **ประสิทธิผลของการฝึกอบรมหลักสูตรนักบริหารการพัฒนาการเกษตรและสหกรณ์ ระดับกลาง กระทรวง เกษตรและสหกรณ์ ในการพัฒนาสมรรถนะความเป็นผู้นำของผู้ผ่านการฝึกอบรม**. ผลการวิจัยนำเสนอภาคโปสเตอร์ ในรวมบทคัดย่อ หน้า 165-166, การประชุมวิชาการ นานาชาติครั้งที่11 มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์วิทยาเขตกา แพงแสน, 8 – 9 ธันวาคม 2557.

Maglinao, A.R., Manzanilla, D.O. and Chandrapatya, S. 2005. **Performance Evaluation and Impact Assessment of the ASIALAND Network: Management of Sloping Lands for Sustainable Agriculture Project**. A comprehensive final report submitted to the Swiss Agency for Development and Cooperation (SDC), November 2005.

Chandrapatya, S. 2004. **The ASIALAND Management of Sloping Lands for Sustainable Agriculture**. In IWMI. The ASIALAND Network: Management of sloping lands for sustainable agriculture. Phase 5 (2001-2004). Second annual technical report, 1 January-31 December 2003, pp.1-14.

Chandrapatya, S. 2003. **The ASIALAND Management of Sloping Lands for Sustainable Agriculture**. In IWMI. The ASIALAND Network: Management

of sloping lands for sustainable agriculture. Phase 5 (2001-2004). First Annual Technical Report, 1 January-31 December 2002, pp.1-24.

Chandrapatya, S. 2001. **Relationships Between Supervision and Administration in Agricultural Extension**. In: Sukhothaithammathirat Open University, Administration and Supervision in Agricultural Extension (in Thai). ISBN 974-643- 332-6. Bangkok, Thailand. pp. 29-37.

Chandrapatya, S. 2001. **Supervision in Program Management**. In: Sukhothaithammathirat Open University, Administration and Supervision in Agricultural Extension (in Thai). ISBN 974-643-332-6. Bangkok, Thailand. pp. 173-262.

Chandrapatya, S., von der Osten, D. and Saifuk, K. 1997. **Socioeconomic Factors Affecting the Farmers' Decision on Sloping Lands Management in Northern Thailand**. IBSRAM Newsletter No.46 December 1997, pp.3-4.

Chandrapatya, S. 1988. **Use of One-Group Pretest Posttest Design for the Evaluation of Skills of Participants**. A research paper presented in the National Conference on Agricultural Extension, 2-4 February 1988, Kasetsart University, Bangkok, Thailand.

Chandrapatya, S. 1979. **Impacts of the Radio Broadcasting to the Farm and Non-Farm People: A Comparative Study of Kamphaengsaen District and Muang District, Nakhon Pathom Province**. Monograph (in Thai).

Chandrapatya, S. 1978. **Impacts of Flood to Agricultural Community in Chiang Mai**. Monograph (in Thai).

Chandrapatya, S., Ruksorn , C. and Naritoom, C. 2010. **Enhancing Effectiveness and Efficiency of the Job Performance of Smart Farmers in Rice Production Extension and Technology Transfer for Developing the Smart Farmers Project, Rice Department**, 2008-2011, (in Thai).

Chandrapatya, S. 2008. **The Evaluation of the Training Program for Smart Farmers in 2008 organized by the Rice Department and Extension and Training**

Office, Kasetsart University at Kamphaengsaen Campus. August 2008. (in Thai).

Chandrapatya, S. and Polpanich, O. 2005. **Incentives for promoting sustainable sloping land conservation and management**. In: Proceedings of the International Conference on Innovative Practices for Sustainable Sloping Lands and Watershed Management, pp 333-342. Chiang Mai, Thailand. 5-9 September 2004.

Hashim, I. Hj. Daud, N. W. and Chandrapatya, S. 2005. **Empowering small-scale farmers for productive and sustainable agricultural development on sloping lands**. In: Proceedings of the International Conference on Innovative Practices for Sustainable Sloping Lands and Watershed Management, pp243-256. Chiang Mai, Thailand. 5-9 September 2004.

Phien, T., Chandrapatya, S. and Santoso, D. 2005. **The regional assessment of selected conservation measures introduced by the ASIALAND - Sloping Lands Network**. In: Proceedings of the International Conference on Innovative Practices for Sustainable Sloping Lands and Watershed Management, pp70-86. Chiang Mai, Thailand. 5-9 September 2004.

Phonkarm, R., Chandrapatya, S. and Makin, I. W. 2005. **The web-based extension channel: A decision support tool for sloping land conservation and management technology transfer for selective adoption by farmers**. In: Proceedings of the International Conference on Innovative Practices for Sustainable Sloping Lands and Watershed Management, pp280-291. Chiang Mai, Thailand. 5-9 September 2004.

Santoso, D., Penning de Vries, F. and Chandrapatya, S. 2005. **Validation, adaptation, and adoption of new farming practices in the ASIALAND Sloping Land Network**. In: Proceedings of the International Conference on Innovative Practices for Sustainable Sloping Lands and Watershed Management, pp317-332. Chiang Mai, Thailand. 5-9 September 2004.

Wapet, S., Buranatanung, N. and Chandrapatya, S. 2005. **Factors affecting the adoption and aon-adoption of sloping land conservation farming practices by small-scale farmers in Thailand**. In: Proceedings of the International Conference on Innovative Practices for Sustainable Sloping Lands and Watershed Management, pp 257-267. Chiang Mai, Thailand. 5-9September 2004.

Chandrapatya, S., Penning de Vries, F., Taillon, K. and Phonkarm, R. 2002. **Improving Extension through Information Technology for Sloping Lands Conservation and Management**. Paper presented at APAN 2002 Conference, 23-25 January 2002 at Laguna Beach Resort Hotel, Phuket, Thailand.

Chandrapatya, Suraphol. 2000. **Writing A Research Report**. Paper presented at the training workshop on a participatory on-farm research (in Thai). Organized by the Land Development Department, 21-25 August 2000, Bangkok, Thailand.

Chandrapatya, Suraphol. 1989. **Population and Sampling**. Paper presented in the National Training on Research in Extension (in Thai). Organized by the Extension and Training Office, Kasetsart University, Bangkok, Thailand, 5-14 June 1989. 26 pp.

ประวัติและผลงานด้านดนตรีไทย

รองศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัตย์เริ่มศึกษาดนตรีไทยตั้งแต่อายุ 7 ปี เครื่องดนตรีที่เริ่มศึกษาได้แก่ขิม โดยศึกษาจากนายประสงค์ จันทราปัตย์ผู้เป็นบิดา อดีตครูใหญ่โรงเรียนบางปะกง "บวรวิทยายน" และต่อมาศึกษาซอด้วงกับซออู้ เมื่ออายุได้ 10 ขวบได้เรียนหลักปฏิบัติและการเดี่ยวขิม กับศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ เพลงเดี่ยวที่ได้รับการต่อเป็นเพลงแรกคือพระยาโศกสามชั้น ต่อมาได้รับการต่อเพลงเดี่ยวครบเป็นเถาในภายหลัง จากนั้นจึงได้รับการต่อเดี่ยวเพลงลาวแพน เพลงนกขมิ้นเถา เพลงสารถีสามชั้น เพลงกราวใน สามชั้น เพลงเชิดนอกสามชั้น และเพลงแป๊ะสามชั้นทางเดี่ยวขิมสองตัว ด้านผลงานการสร้างสรรค์รองศาสตราจารย์ดร.สุรพล จันทราปัตย์

ได้ประดิษฐ์ทางเดี่ยวขิมเพลงสุดสงวนสามชั้น โดยมีศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ให้คำแนะนำและปรับแต่ง

เมื่อเข้าศึกษาที่มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ในช่วงปี พ .ศ. 2508 - 2512 รองศาสตราจารย์ดร.สุรพล จันทราปัตย์ จึงได้เรียนดนตรีไทยชนิดอื่นๆ อีกทั้งยังได้รับการถ่ายทอดทฤษฎีและหลักปฏิบัติดนตรีไทย จากศาสตราจารย์ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์เพิ่มขึ้น เครื่องดนตรีไทยที่ได้รับการถ่ายทอดต่อมา คือซอสามสาย ต่อมาในปี พ.ศ. 2512 ท่านได้รับมอบหมายจากศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ให้เป็นอาจารยสอนดนตรีไทยแก่นิสิตมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ และได้รับการครอบให้เป็นครูสอนดนตรีไทยโดยสมบูรณ์ในปีพ.ศ. 2518 ต่อม าใน ปีพ.ศ. 2526 ได้รับการครอบขั้นสูงสุดให้เป็นผู้อ่านโองการกระทำพิธีไหว้ครูดนตรีไทยจากคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง บุตรีของคุณครูหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) และได้เรียน เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงถึงเพลงองค์พระพิราพจากคุณครูอุทัย แก้วละเอียด และคุณครูหยด ผลเกิด

รองศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัตย์ มีความเชี่ยวชาญดนตรี ไทย โดยเฉพาะเครื่องสาย ได้รับเชิญจากสำนักงานการประถมศึกษาจังหวัดฉะเชิงเทรา ให้เป็นที่ปรึกษา จัดหลักสูตรฝึกอบรมดนตรีไทย แก่ครูผู้สอนดนตรีไทยในโรงเรียนประถมศึกษา จังหวัดฉะเชิงเทรา และเป็นหัวหน้าคณะวิทยากรฝึกอบรม รวมทั้งวัดและประเมินผลการเรียนรู้อย่างเป็นระบบด้วยในตั้งแต่ปีพ.ศ. 2535 – 2540 อีกทั้งได้รับเชิญให้เป็นที่ปรึกษาและหัวหน้าคณะวิทยากรฝึกอบรมเชิงปฏิบัติการดนตรีไทยการขับร้องและนาฏศิลป์แก่บุคลากรทางการศึกษาและนักเรียน ในโรงเรียน ในเขตพื้นที่อำเภอบางปะกงและพื้นที่ใกล้เคียง ด้วยทุนสนับสนุนจากกองทุนพัฒนาไฟฟ้าบางปะกง การไฟฟ้าฝ่ายผลิตแห่งประเทศไทย ในปี พ.ศ. 2561 จนถึงปัจจุบัน

ปัจจุบันรองศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัตย์ เป็นอาจารย์พิเศษสอนดนตรีไทยแก่นิสิตวิชาเอกดนตรีไทย ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ทั้งยังได้รับเชิญเป็นกรรมการตัดสินการประกวดการบรรเลงดนตรีไทยของสถาบันต่างๆ อาทิ มูลนิธิ หลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง), มหาวิทยาลัยบูรพา, สมาคมครูดนตรี (ประเทศไทย), คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี

ภาคผนวก ค.

หนังสือขอผู้ทรงคุณวุฒิในการตรวจผลงานวิจัย

แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์

ที่ วธ ๐๘๐๔/๙๕๔

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
คณะศิลปศึกษา ๓๑๙/๓๓
หมู่ ๓ ต.ศาลายา อ.พุทธมณฑล
จังหวัดนครปฐม ๗๓๓๗๐

๒๙ มิถุนายน ๒๕๖๔

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้เชี่ยวชาญ
เรียน คณบดีวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

เนื่องด้วยนายศรายุทธ หอมเย็น อาจารย์ คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้รับพิจารณาจัดสรรงบประมาณให้ทุนดำเนินงานสร้างสรรค์ประจำปีงบประมาณ พ.ศ.๒๕๖๓ เพื่อเป็นการสร้างงานวิจัย งานสร้างสรรค์และนวัตกรรมที่เป็นองค์ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมอย่างมีคุณค่า โดยมีหัวข้อวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ทำนองชิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ นั้น

ในการนี้ คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พิจารณาเห็นว่าผู้ช่วยศาสตราจารย์สุวิวรรธน์ ลิมปชัย อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรีไทย บุคลากรในหน่วยงานของท่านเป็นผู้มีความเชี่ยวชาญและมีความรู้ความสามารถ ด้านงานวิจัยเป็นอย่างดียิ่ง จึงขอความอนุเคราะห์เป็นผู้เชี่ยวชาญในการตรวจสอบเนื้อหาของงานวิจัย ฉบับสมบูรณ์ทั้ง ๕ บทดังกล่าว โดยมีนายศรายุทธ หอมเย็น เบอร์โทรศัพท์ติดต่อ ๐๘๑ - ๒๖๗๓๑๕๖ เป็นผู้ประสานงานในครั้งนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบและพิจารณาให้ความอนุเคราะห์ต่อไป จะเป็นพระคุณอย่างยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นางสาวศิริลักษณ์ ฉลองธรรม)
คณบดีคณะศิลปศึกษา

สำนักงานเลขานุการคณะศิลปศึกษา
โทร. ๐ ๒๔๐๘ ๒๙๗๗ ต่อ ๑๒๐
โทรสาร ๐ ๒๔๐๘ ๒๙๗๘

แบบเอกสารที่ ๒-๑

แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์ฉบับสมบูรณ์
ฝ่ายวิจัยและนวัตกรรม สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ชื่อผู้วิจัยงานสร้างสรรค์ นายศรายุทธ หอมเย็น

สังกัด คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ชื่อเรื่อง การสร้างสรรค์ทำนองชิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ในช่องระดับคุณภาพ โดยพิจารณาตามเกณฑ์ ดังนี้

๕ หมายถึง มีระดับคุณภาพ ดีเด่น (ร้อยละ ๘๐ ขึ้นไป)
๔ หมายถึง มีระดับคุณภาพ ดีมาก (ร้อยละ ๖๐-๗๙)
๓ หมายถึง มีระดับคุณภาพ ดี (ร้อยละ ๔๐-๕๙)
๒ หมายถึง มีระดับคุณภาพ พอใช้ (ร้อยละ ๒๐-๓๙)
๑ หมายถึง มีระดับคุณภาพ ควรปรับปรุง (ต่ำกว่า ร้อยละ ๒๐)

รายการประเมิน	ระดับคุณภาพ				
	มากที่สุด ๕	มาก ๔	ปานกลาง ๓	น้อย ๒	น้อยที่สุด ๑
๑. การเขียนบทนำ					
๑) นำเสนอให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน	✓				
๒) แสดงให้เห็นถึงประโยชน์ของการสร้างสรรค์ผลงาน	✓				
๒. วรรณกรรม แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง					
๑) ความเกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์	✓				
๒) ความสามารถในการสังเคราะห์วรรณกรรม แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	✓				
๓) ความสามารถในการใช้ประโยชน์จากวรรณกรรมแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	✓				
๓. วิธีการดำเนินการงานสร้างสรรค์					
๑) ความเหมาะสมของกระบวนสร้างสรรค์ผลงาน	✓				
๒) ความเหมาะสมของเครื่องมือ เทคนิค และวิธีการออกแบบสร้างสรรค์ผลงาน	✓				

รายการประเมิน	ระดับคุณภาพ				
	มากที่สุด ๕	มาก ๔	ปานกลาง ๓	น้อย ๒	น้อยที่สุด ๑
๔. การวิเคราะห์งานสร้างสรรค์					
๑) เป็นไปตามวัตถุประสงค์การสร้างสรรค์	✓				
๒) ความเหมาะสมของการนำเสนอผลการวิเคราะห์	✓				
๓) ความชัดเจนในการนำเสนอผลการวิเคราะห์	✓				
๕. การสรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ					
๑) ความเหมาะสมของประเด็นที่อภิปราย	✓				
๒) การใช้หลักฐานและเหตุผลประกอบการอธิบาย	✓				
๓) ความกระจ่างในการอภิปราย	✓				
๔) ความเหมาะสมในการเสนอแนะที่สามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้	✓				
๖. ความถูกต้องในการเขียนและการพิมพ์					
๑) การใช้ภาษา วรรคตอน ย่อหน้า และการสะกดในเนื้อหา		✓			
๒) ความถูกต้องของการพิมพ์บรรณานุกรม	✓				

ผลสรุปคุณภาพโดยรวมของผลการวิจัย

- ✓ ดีเด่น
- ○ ดีมาก
- ○ ดี
- ○ พอใช้
- ○ ควรปรับปรุง

ข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

การเข้ารูปแบบการเป็นระบบ เป็นขั้นเป็นตอนดีมากค่ะ การจัดเรียงเนื้อหามีความเชื่อมโยงดี

ในส่วนของข้อเสนอแนะอื่น ควรตรวจสอบวรรคตอน คำผิด เลขหน้าข้อ การสะกดคำต่างๆ

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....

(ผศ.สุวิวรรน์ ลิมปชัย)

ผู้ทรงคุณวุฒิ

วันที่.....

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	นายศรายุทธ หอมเย็น
วันเดือนปีเกิด	17 กรกฎาคม 2515
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	27/10 หมู่4 ถนนบางไผ่-หนองเพรางาย ตำบลบางคูรัด อำเภอบางบัวทอง จังหวัดนนทบุรี 11110
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2533	จบการศึกษาระดับมัธยมศึกษาปีที่ 6 จากโรงเรียนรัตนโกสินทร์สมโภช บางขุนเทียน
พ.ศ. 2537	ศิลปศาสตร์บัณฑิต (ดนตรีไทย) คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
พ.ศ. 2547	ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต (วัฒนธรรมศึกษา) สถาบันวิจัยภาษาแห่งเอเชีย อาคเนย์ มหาวิทยาลัยมหิดล
สถานที่ทำงาน	คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เลขที่ 2 ถนน ราชินี แขวง บรม มหาราชวัง เขต พระนคร กรุงเทพมหานคร 10200
ตำแหน่งปัจจุบัน	อาจารย์