

การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

THE *RANAT EK* SOLO PIECE: *PRASAN SIANG SAMNIANG BENCHA-SIN*: THE PENTA-FOREIGN MUSICAL DIALECTS COMPOSITION

ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
พ.ศ. 2566

ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
พ.ศ. 2566

ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

THE *RANAT EK* SOLO PIECE: *PRASAN SIANG SAMNIANG BENCHA-SIN*: THE PENTA-FOREIGN MUSICAL DIALECTS COMPOSITION

Acting Sub. Lt. NITTAYA RUSAMAI

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS

FOR THE DEGREE OF DOCTOR OF FINE ARTS PROGRAM IN MUSIC

GRADUATE SCHOOL BUNDITPATANASILPA INSTITUTE OF FINE ARTS

YEAR 2023

COPYRIGHT OF BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

วิทยานิพนธ์

การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

โดย ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา ตามหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

วันที่ 6 กรกฎาคม 2566

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)

(ศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์)

.....กรรมการ

(อาจารย์ ดร.บำรุง พาทยกุล)

.....กรรมการ

(อาจารย์ ดร.วัชรมณฑ์ อรัณยะนาค)

.....กรรมการ (อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก)

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม)

.....กรรมการ (อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม)

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สาริศา ประทีปช่วง)

.....

คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์

(รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ)

Thesis

The *Ranat Ek* Solo Piece: *Prasan-siang Samniang Ben-cha-sin*

By Acting Sub. Lt. Nittaya Rusamai

The thesis committee has unanimously approved this thesis as a partial fulfillment of the requirements for The Degree of Doctor of Fine Arts Program in Music at Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

July 6, 2023

Thesis Committee

.....Chairman (External Expert)

(Prof. Dr. Kumkom Pornprasit)

.....Committee

(Dr. Bamrung Phattayakul)

.....Committee

(Dr. Watcharamon Aranyanak)

..... Committee (Thesis Advisor)

(Asst. Prof. Dr. Dussadee Meepom)

..... Committee (Thesis Co-advisor)

(Asst. Prof. Dr. Sarisa Prateepchuang)

.....

Dean of the Faculty of Music and Drama

(Assoc. Prof. Dr. Jintana Saitongkum)

ชื่อวิทยานิพนธ์ การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์
62213208 ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย
ปริญญา ศิลปดุษฎีบัณฑิต **สาขาวิชา** ดุริยางคศิลป์
พ.ศ. 2566
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สาริศา ประทีปช่วง

บทคัดย่อ

งานวิจัยฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์ ดังนี้ 1) เพื่อศึกษาอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก 2) เพื่อศึกษาอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา และ 3) เพื่อสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง การสังเกต การสังเกตอย่างมีส่วนร่วม การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ การสร้างสรรคผลงานเพลง และนำเสนอในรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่า 1) อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก คือ การบรรเลงระนาดเอกด้วยทางบรรเลงที่มีลักษณะพิเศษ องค์ประกอบสำคัญที่สะท้อนอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกให้เป็นรูปธรรม ได้แก่ ทางเดี่ยวระนาดเอก และผู้บรรเลงเดี่ยวระนาดเอก 2) อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา คือ เพลงไทยที่มีท่วงทำนอง ลีลา อารมณ์ และอรรถรส เลียนแบบสำเนียงเพลงของชาติอื่น โดยคีตกวีไทยนำสำเนียงเพลงของชาติอื่นมาแต่งดัดแปลงขึ้นใหม่ด้วยภูมิปัญญาของตน องค์ประกอบสำคัญที่สะท้อนอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษาของแต่ละสำเนียงให้เป็นรูปธรรม ได้แก่ ทำนองเพลง เครื่องดนตรีภาษา และวิธีการบรรเลง 3) การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ คือ เพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ด้วยวิธีการประพันธ์แบบอัตโนมัติ ใช้วิธีกำหนดเสียงลูกตกเป็นเสียงหลัก 5 เสียง ของกลุ่มเสียงทางใน เพื่อให้เอื้อกับการแปลทางเดี่ยวให้เสียงกระจายทั่วผืนระนาด จากนั้นประพันธ์เป็นทางเดี่ยว โดยแบ่งเป็น 2 ช่วง ได้แก่ (1) เบญจสำเนียง ประกอบด้วย สำเนียงไทยอัตราสามชั้น สำเนียงจีน สำเนียงฝรั่ง สำเนียงลาว และสำเนียงแขก และ (2) พลิ้วพรายปลายเพลง ประกอบด้วย สำเนียงไทยอัตราสองชั้น ชั้นเดียว และทำนองลงจบ องค์ความรู้ใหม่ที่พบจากการสร้างสรรค์ คือ ทางเดี่ยวสำเนียงภาษาสร้างสรรค์ได้โดยการสร้างสำนวนกลอนเดี่ยวให้อยู่ในกลุ่มเสียงและมีกระสวนทำนองตามสำเนียงนั้น ๆ

คำสำคัญ: อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก, อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา, สำเนียงเบญจศิลป์
342 หน้า

Thesis Title The *Ranat Ek* Solo Piece: *Prasan-siang Samniang Ben-cha-sin*
62213208 Acting Sub. Lt. Nittaya Rusamai
Degree Doctor of Arts **Program in** Music
Year 2023
Advisor Assistant Professor Dr. Dussadee Meepom
Co-advisor Assistant Professor Dr. Sarisa Prateepchuang

ABSTRACT

The research aimed to 1) study the musical identity of the *ranat ek* solo performing techniques, 2) explore the musical identity of *phleng thai samniang phasa* (the imitated foreign musical-dialect characters in traditional Thai piece), and 3) create a brand-new *ranat ek* solo composition titled *Prasan-siang Samniang Ben-cha-sin*. Qualitative research methods were used in this research by collecting data from related literature, observation, participant observation, and interview with Thai classical music masters as well as compose a brand-new Thai traditional music composition is to be presented as descriptive analysis.

The research result has shown that 1) the musical identity of the *ranat ek* solo could be seen through two concrete features: the character of the *thang* (realization) and the *ranat ek* soloist; 2) the musical identity of *phleng thai sam-niang phasa* could be seen through the musical groove that mimicked foreign musical dialect derived from the composer's interpretation with the following important features: the melody, musical instruments, and performing techniques; 3) the brand-new composition created by automatic musical composition-based on five principal *luk tok* (destination note) in penta-centric notes in the *thang nai* key (one of the keys in classical music theory) to facilitate the distribution of notes throughout the *ranat ek* keys, then; compose the solo piece with two movements: (1) *Ben-cha-sin* as the *sam chan* metric level with Chinese, Farang (Western), Laotian, and Indian, and (2) *phriw phrai play phleng* as the *song chan* and *chan diao* metric levels with ending part. Importantly, the contribution found in this research in relation to the methods of composing the solo *samniang phasa* solo piece could be made by creating the *samnuan klon* (musical idiom) that complied with the musical dialect of foreign music.

Keywords: the musical identity of the *ranat ek* solo, musical identity of *phleng thai samniang phasa, samniang ben-cha-sin*

342 pages

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดีเพราะผู้วิจัยได้รับความเมตตาจากหน่วยงานต่าง ๆ ดุริยางคศิลปินและคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ อันประกอบด้วย

ขอกราบขอบพระคุณ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ที่กรุณาสนับสนุนทุนการศึกษาในการศึกษาระดับปริญญาเอก จนกระทั่งผู้วิจัยสำเร็จการศึกษาลุล่วงได้ด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สาริศา ประทีปช่วง อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม ที่คอยดูแลให้คำปรึกษา ชี้แนะแนวทางการทำวิทยานิพนธ์ ตลอดจนช่วยแก้ไขปัญหาและให้กำลังใจ จนกระทั่งผู้วิจัยสามารถทำวิทยานิพนธ์ได้สำเร็จลุล่วง ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูง

ขอกราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่กรุณาให้คำชี้แนะแนวทางวิธีการเขียนวิทยานิพนธ์ให้มีความถูกต้องสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ซึ่งเป็นความรู้ที่ผู้วิจัยสามารถนำไปใช้ต่อยอดการเขียนงานวิจัยและงานวิชาการได้ในอนาคต รวมถึงกราบขอบพระคุณ อาจารย์ ดร.บำรุง พาทยกุล และ อาจารย์ ดร.วัชรมณฑ์ อรัณยะนาค คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่ให้คำแนะนำการทำวิทยานิพนธ์ให้มีความสมบูรณ์มากขึ้น

ขอกราบขอบพระคุณกลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูล อันได้แก่ ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ นักวิชาการด้านดนตรีไทย และดุริยางคศิลปิน ที่กรุณาให้คำสัมภาษณ์และข้อมูลต่าง ๆ อันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งในการนำข้อมูลไปศึกษาวิเคราะห์และต่อยอดสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ ให้สำเร็จลุล่วงด้วยดีตามที่ผู้วิจัยวางวัตถุประสงค์ไว้

และขอขอบคุณกัลยาณมิตรทุกท่าน อันได้แก่ นักศึกษาปริญญาเอก สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ คณาจารย์คณะศิลปนาฏดุริยางค์ คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป และสำนักการสังคีต รวมถึงครอบครัวของผู้วิจัย ที่คอยช่วยเหลือและให้กำลังใจกันตลอดมาจนกระทั่งผู้วิจัยสำเร็จการศึกษา

ประโยชน์และคุณงามความดีใด ๆ ก็ตามที่เกิดขึ้นจากการทำวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้ ผู้วิจัยขอมอบแด่บูรพาจารย์ทางดุริยางคศิลป์ที่ได้สร้างองค์ความรู้ไว้เป็นต้นแบบ และสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมให้เกิดขึ้นในแผ่นดิน อันเป็นสิ่งที่น่าภาคภูมิใจยิ่ง ผู้วิจัยจะสืบทอดและส่งต่อศาสตร์และศิลป์นี้แก่ผู้ที่สนใจ เพื่อสืบสานศิลปวัฒนธรรมให้คงอยู่คู่ชาติไทยต่อไป

นิตยา รู้สมัย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... (ค)
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... (ง)
กิตติกรรมประกาศ ..... (จ)
สารบัญ ..... (ฉ)
สารบัญภาพ ..... (ฌ)
สารบัญตาราง ..... (ญ)
บทที่ 1 บทนำ 1
1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1
2. วัตถุประสงค์การวิจัย 4
3. คำถามวิจัย 4
4. ขอบเขตการวิจัย 4
5. ข้อตกลงเบื้องต้น 5
6. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 7
7. นิยามศัพท์เฉพาะ 8
บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม 9
1. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 10
1.1 ทฤษฎีอัตลักษณ์ 10
1.2 ทฤษฎีด้านดุริยางคศิลป์ 13
1.3 ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลง 19
1.4 ทฤษฎีด้านการประพันธ์ 22
1.5 แนวคิดด้านสุนทรียะทางดนตรีไทย 31
1.6 แนวคิดเกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษา 34
2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง 38
2.1 สารัตถะที่เกี่ยวกับการเดี่ยวระนาดเอก 38

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

2.2 สารัตถะที่เกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษา 45
3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 52
3.1 งานวิจัยที่เกี่ยวกับการเดี่ยวระนาดเอก 53
3.2 งานวิจัยที่เกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษา 59
3.3 งานวิจัยที่เกี่ยวกับงานสร้างสรรค์ 62
4. กรอบแนวคิดในการวิจัย 65
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 67
1. กลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูล 67
2. เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัย 70
3. การเก็บรวบรวมข้อมูลและการจัดกระทำข้อมูล 72
4. การตรวจสอบข้อมูล 76
5. การวิเคราะห์และการสังเคราะห์ข้อมูล 77
6. การนำเสนอข้อมูล 78
บทที่ 4 อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกและอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา 80
1. อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก 80
1.1 ข้อมูลงานเอกสารเกี่ยวกับการเดี่ยวระนาดเอก 81
1.2 ข้อมูลงานวิจัยเกี่ยวกับการเดี่ยวระนาดเอก 84
1.3 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลผู้ให้ข้อมูล 123
1.4 การวิเคราะห์ทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงต่อยรูป สามชั้น ทางหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) 131
2. อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา 184
2.1 ข้อมูลจากเอกสารเกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษา 184
2.2 ข้อมูลงานวิจัยเกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษา 189
2.3 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลผู้ให้ข้อมูล 213
2.4 การวิเคราะห์เพลงไทยสำเนียงภาษา 223

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ 5 การสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์.....245
1. การสร้างสรรค์ทำนองหลัก..... 246
1.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์ทำนองหลัก.....246
1.2 ทำนองหลักเพลง ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์.....247
2. การสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์..... 250
2.1 วิธีการสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์.....251
2.2 การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์.....253
2.3 เครื่องดนตรีภาษาที่ใช้ในการเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์..290
บทที่ 6 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ..... 299
1. สรุปผลการวิจัย.....299
2. อภิปรายผลการวิจัย.....306
3. ข้อเสนอแนะ.....311
บรรณานุกรม.....312
บุคลานุกรม.....318
ภาคผนวก.....319
ภาคผนวก ก ทำนองหลัก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ 320
ภาคผนวก ข การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์.....322
ภาคผนวก ค หนังสือขอความอนุเคราะห์ตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 324
ภาคผนวก ง เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล.....332
ภาคผนวก จ ใบรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์.....340
ประวัติผู้วิจัย.....342

สารบัญภาพ

ภาพที่ **หน้า**

1 ขอบเขตเสียงและระดับเสียงที่ใช้บันทึกโน้ตทางเดี่ยวระนาดเอก..... 6
2 อัตราส่วนจังหวะเพลงไทย 6
3 กรอบแนวคิดการวิจัย 65
4 ความสอดคล้องของคำถามวิจัยกับผลการวิจัย..... 78
5 กรอบแนวคิดคุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอก..... 183
6 แนวทางการสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์.....245
7 โครงสร้างการเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์.....252
8 สองหน้า..... ..291
9 ฉิ่งและฉาบเล็ก..... 291
10 แต๋ว บักฮื้อ และกลองต๊อก..... 292
11 กลองสแนร์ (Snare Drum)..... 292
12 ฟลอร์ทอม (Floor Tom)..... 293
13 ฉาบ (Cymbals)..... 293
14 กลองแขก..... 294
15 ฉิ่งและฉาบเล็ก..... 294
16 กลองแขก..... 295
17 แทมบูรีน (Tambourine)..... 295

สารบัญตาราง

ตารางที่ **หน้า**

1 เพลงเดี่ยวระนาดเอกทางครูบุญยงค์ เกตุคง 85
2 เพลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน: กรณีศึกษาครูชฎิล นักดนตรี 89
3 เพลงทยอยเดี่ยวสำหรับระนาดเอกทางครูจางวางทั่ว พาทยโกศล 90
4 เพลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน กรณีศึกษา พันโทเสนาะ หลวงสุนทร 91
5 เพลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงสารถี สามชั้น ถ่ายทอดโดยครูนัฐพงศ์ โสวัตร 92
6 เพลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศก สามชั้น ทางครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กรณีศึกษา ครูอุทัย แก้วละเอียด และ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร 94
7 เพลงเดี่ยวระนาดเอกทางพันโทเสนาะ หลวงสุนทร 96
8 เพลงเดี่ยวระนาดเอกเดือนหงายกลางป่า ทางพารณ ยืนยง 102
9 เพลงเดี่ยวระนาดเอกสี่รางเพลงสารถี สามชั้น กรณีศึกษาครูบัว แสงจันทร์ 103
10 เพลงเดี่ยวเชิดนอกทางครูบุญธรรม คงทรัพย์ 104
11 การถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกของครูพินิจ ฉายสุวรรณ 106
12 กลวิธีการตีสะบัด 112
13 กลวิธีการตีสะเดาะ. 113
14 กลวิธีการตีเก็บ 114
15 กลวิธีการตีรัว 115
16 กลวิธีการตีแตะจังหวะ 118
17 กลวิธีการตีเหวี่ยง 119
18 กลวิธีการตีกวาด 119
19 กลวิธีการตีขยี้ 120
20 ตารางสรุปกลวิธีการบรรเลงเดี่ยว 173
21 เพลงไทยสำเนียงลาว 190

สารบัญตาราง (ต่อ)

ตารางที่ **หน้า**

22 เพลงไทยสำเนียงแขก 194
23 เพลงไทยสำเนียงจีน 199
24 เครื่องดนตรีและเครื่องประกอบจังหวะเพลงสำเนียงไทย 204
25 เครื่องดนตรีและเครื่องประกอบจังหวะเพลงไทยสำเนียงจีน 205
26 เครื่องดนตรีและเครื่องประกอบจังหวะเพลงไทยสำเนียงลาว 206
27 เครื่องดนตรีและเครื่องประกอบจังหวะเพลงไทยสำเนียงฝรั่ง 207
28 เครื่องดนตรีและเครื่องประกอบจังหวะเพลงไทยสำเนียงแขก 207
29 เพลงไทยสำเนียงลาว 209
30 เพลงไทยสำเนียงแขก 209
31 เพลงไทยสำเนียงจีน 210
32 เพลงไทยสำเนียงฝรั่ง 211

บทที่ 1
บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ศิลปะดนตรีในยุคปัจจุบันมีการปรับเปลี่ยนไปตามกาลเวลาเพื่อให้สอดคล้องกับกระแสค่านิยมของสังคม การเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี ทำให้เกิดการถ่ายโอนแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน เกิดการบูรณาการศาสตร์และศิลป์ใหม่ ๆ ขึ้นมากมาย ดนตรีไทยเป็นศาสตร์แขนงหนึ่งที่มีการสร้างสรรค์ใหม่อยู่ตลอดเวลา ไม่ว่าจะเป็นการนำดนตรีของวัฒนธรรมอื่นมาบูรณาการและประยุกต์ใช้ โดยผ่านกระบวนการสร้างสรรค์งานทางดุริยางคศิลป์จนเกิดการพัฒนาขึ้นเป็นดนตรีไทยแนวสร้างสรรค์ในรูปแบบต่าง ๆ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวไว้ในหนังสือการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีว่า *“แนวคิดที่แตกต่างกันของมนุษย์ ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ทางดนตรีในหลายรูปแบบ”* (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2560, น.3) การประพันธ์เพลงใหม่เป็นวิธีการสร้างสรรค์เพื่อพัฒนาในอีกรูปแบบหนึ่ง ที่ผู้แต่งสามารถสร้างสรรค์ได้ตามจินตนาการของตนภายใต้ทฤษฎีการประพันธ์และกระบวนการต่าง ๆ ของการประพันธ์ ให้เป็นไปในรูปแบบที่เหมาะสมที่จะนำไปบรรเลงในแต่ละโอกาสและตามความนิยมในการฟังดนตรีของผู้ฟังในปัจจุบัน กระแสค่านิยมของผู้ฟังดนตรีในปัจจุบันโดยองค์รวมแล้ว สามารถเข้าถึงอรรถรสทางดนตรีได้หลากหลายแนวมากกว่าในอดีต หรือแม้แต่นักวิชาชีพดนตรีไทยแนวอนุรักษ์นิยม ก็เปิดใจยอมรับศิลปะดนตรีของวัฒนธรรมอื่นมากขึ้นด้วยเช่นกัน ดังนั้นจึงเป็นสิ่งที่นักวิชาชีพดนตรีไทยต้องสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบใหม่เพื่อสนองตอบค่านิยมที่เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา โดยที่ยังสามารถคงความเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีไทยไว้ได้

เอกลักษณ์ของดนตรีไทยสามารถถ่ายทอดผ่านสิ่งต่าง ๆ ได้หลายวิธี เช่น ทำนองเพลง วิธีการบรรเลง หรือรูปลักษณ์ทางกายภาพของเครื่องดนตรี โดยเฉพาะระนาดเอกที่เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมและเป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายทั้งในประเทศและต่างประเทศ สิ่งที่ทำให้ระนาดเอกมีเสน่ห์ได้รับความนิยมมากเป็นอันดับต้น ๆ นั้น ฤดีรัตน์ กายราศ ให้ทัศนะเรื่องนี้ว่า *“ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นหลักในวงดนตรีปี่พาทย์ หรือในวงอื่นใดก็ดีที่มีการบรรเลงระนาดประสมวงด้วย*

ต้องกำหนดให้ระนาดเอกเป็นเครื่องนำในการบรรเลงในวงนั้นเสมอ” (ฤดีรัตน์ กายราศ, 2555, น. 215) อีกทั้งระนาดเอกมีวิธีการบรรเลงที่หลากหลายสามารถนำไปบรรเลงได้ในหลายโอกาส อาทิ บรรเลงเพื่อประกอบพิธีกรรม บรรเลงเพื่อการขับกล่อม บรรเลงเพื่อประกอบการแสดง เป็นต้น และนอกจากนี้ปราชญ์ทางดนตรีไทยยังนำการบรรเลงระนาดเอก มาใช้ในการบรรเลงประชันวง อวดความสามารถด้านต่าง ๆ สงบศึก ธรรมวิหาร กล่าวว่า *“สมัยรัชกาลที่ 5 นี้ นับเป็นระยะที่ดนตรีไทยได้พัฒนารูปแบบเพิ่มขึ้นอีกหลายอย่าง ...การประชันวงนี้เองได้สร้างวิวัฒนาการขึ้นมากมาย ไม่ว่าจะเป็นการประชันฝีมือเดี่ยวหรือประชันวง”* (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2566, น. 27) ด้วยกระแสค่านิยมดังกล่าว จึงทำให้มีผู้นำระนาดเอกมาบรรเลงประชันฝีมือกันอย่างแพร่หลาย ซึ่งในการบรรเลงประชันวงแต่ละครั้ง ครูผู้ปรับวงจะคิดประดิษฐ์ทางเพลงและกลวิธีการบรรเลงต่าง ๆ สำหรับนำมาใช้ในการบรรเลงประชันเพื่ออวดฝีมือ ซึ่งมิใช่เพียงแค่การแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงระนาดเอกเท่านั้น แต่ยังเป็นการแสดงความสามารถและความเป็นปราชญ์ทางสติปัญญาของผู้แต่งเพลงและผู้ปรับวงอีกด้วย สามารถเห็นได้จากการบรรเลงประชันวงปี่พาทย์เสภาที่มักจะสอดแทรกกลเม็ดต่าง ๆ เข้าไปตั้งแต่เริ่มเพลงโหมโรงเสภาไปจนกระทั่งถึงการบรรเลงในช่วงสุดท้าย คือ การบรรเลงเพลงเดี่ยว ซึ่งช่วงของการบรรเลงเพลงเดี่ยวนี้ เป็นช่วงที่ผู้บรรเลงระนาดเอกจะได้แสดงศักยภาพการบรรเลงระนาดเอกในขั้นสูงสุด เพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่มีลักษณะทำนองที่วิจิตรพิสดาร แอบแฝงด้วยกลเม็ดเด็ดพรายและกลวิธีพิเศษต่าง ๆ สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับเพลงเดี่ยว สรุปความได้ว่า สำนวนกลอนระนาดเอกจะมีลักษณะคล้ายกับฉันทลักษณ์บทกลอน มีวรรคสดับ วรรครับ วรรครอง วรรคส่ง เพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่มีทำนองลักษณะพิเศษมากกว่าการบรรเลงทั่วไป มีการนำกลวิธีการบรรเลง เช่น การตีสะบัด สะเดาะ ขยี้ การตีรัว การตีเก็บ ฯลฯ มาใช้ในการบรรเลง โดยการนำกลวิธีพิเศษต่าง ๆ มาใช้จะต้องเหมาะสมกับลักษณะทำนองเพลง (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, 2565, 28 มกราคม, สัมภาษณ์) เพลงเดี่ยวจึงเป็นเพลงที่ใช้สำหรับการบรรเลงอวดฝีมือและความสามารถอื่น ๆ ที่ปราชญ์ดุริยางคศิลปินได้คิดประดิษฐ์ขึ้น

ในอดีตเพลงเดี่ยวที่นักดนตรีปี่พาทย์นิยมมาบรรเลง ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน อธิบายไว้สรุปความว่า เพลงเดี่ยวพื้นฐานหรือเพลงเดี่ยวหลักที่นิยมนำมาบรรเลง โดยมากเป็นเพลงเดี่ยวประเภทเพลงปรบไก่ อาทิ เพลงสารถี เพลงพญาโศก เพลงแขกมอญ เป็นต้น (ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน, 2565, 16 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) ลักษณะโครงสร้างเพลงและทำนองทางเดี่ยวของเพลงดังกล่าวที่บูรพาจารย์ท่านได้ประพันธ์ไว้ในอดีต เป็นมรดกทางภูมิปัญญาที่นักแต่งเพลงในรุ่นต่อมาได้นำมาประยุกต์ใช้ในการประพันธ์

เพลงเดี่ยวอื่น ๆ เช่น เพลงเดี่ยวสุรินทราหู เพลงเดี่ยวสุดสงวน เพลงเดี่ยวนกขมิ้น หรือแม้กระทั่งเพลงเดี่ยวอื่นที่ไม่ใช่เพลงประเภทปรบไก่ ก็ยังนำลักษณะสำนวนกลอนและกลวิธีพิเศษต่าง ๆ มาเป็นต้นแบบในการประพันธ์ เช่น เพลงเดี่ยวอาหนู เพลงเดี่ยวอาเฮีย เพลงเดี่ยวม้าย่อง เพลงเดี่ยวจีนขิมใหญ่ ฯลฯ นอกจากนี้ เพลงเดี่ยวที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายอย่างเช่นเพลงเดี่ยวลาวแพน ซึ่งมีลักษณะทำนองเพลงเป็นเพลงสำเนียงลาว ก็ยังนำกลวิธีพิเศษต่าง ๆ มาเป็นส่วนหนึ่งในการประพันธ์ทางเดี่ยวอีกด้วย

หากกล่าวถึงเพลงสำเนียงภาษาในวัฒนธรรมดนตรีไทย พูนพิศ อมาตยกุล กล่าวว่า *“ชาวสยามเปิดรับดนตรีเข้ามาสู่ประเทศนับเป็นเวลาเกินกว่าพันปี เราจึงมีเพลงดนตรีอย่างหลากหลาย มีทั้งสำเนียงต่าง ๆ เกินกว่า 12 ภาษา”* (พูนพิศ อมาตยกุล, 2561, น. 28) ปรากฏการณ์ดังกล่าวเกิดจากการรับหรือหยิบยืมวัฒนธรรมจากประเทศอื่น ๆ มาใช้ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี แสดงทัศนะถึงปัจจัยที่ให้ดนตรีเกิดการเปลี่ยนแปลง เกิดจากปัจจัย 2 ส่วน คือ ปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับนักดนตรี ซึ่งเกิดจากการลืมและเกิดจากการเสริมแต่ง เพราะในอดีตดนตรีไทยเราใช้วิธีการเรียนแบบมุขปาฐะและการท่องจำ ส่วนอีกปัจจัยหนึ่งเกิดจากปัจจัยภายนอก ซึ่งท่านกล่าวถึงดนตรีไทยว่า *“สำหรับกรณีประเทศไทย การเปลี่ยนแปลงที่เกิดจากการรับหรือหยิบยืมวัฒนธรรมจากภายนอกมาปรับใช้ในดนตรีนั้น ปรากฏพบตั้งแต่ยุคต้น ๆ ของประวัติศาสตร์ชาติไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยกรุงศรีอยุธยา”* (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2560, น. 19) ในส่วนของการบรรเลงระนาดเอกเพลงสำเนียงภาษานั้น ประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ประจำปี 2531 ท่านเป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญและแตกฉานในศาสตร์ด้านดุริยางคศิลป์ไทยเป็นอย่างมาก ท่านได้อธิบายและยกตัวอย่างลักษณะสำนวนกลอนสำเนียงภาษาต่าง ๆ อาทิ กลอนสำเนียงจีน กลอนสำเนียงลาว กลอนสำเนียงแขก เป็นต้น (ประสิทธิ์ ถาวร, 2529, อ้างถึงใน ศูนย์สังคีตศิลป์, 2529) ไว้อย่างเป็นรูปธรรม อีกทั้งท่านเป็นผู้หนึ่งที่ได้รับการสืบทอดความรู้การบรรเลงระนาดเอกมาจากหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ผู้ซึ่งเป็นครูดนตรีไทยที่มีความสำคัญมากในการเป็นนักประพันธ์และสร้างสรรค์การบรรเลงรูปแบบใหม่ให้เกิดขึ้นกับวงการดนตรีไทย โดยเฉพาะกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก แต่ในขณะเดียวกัน ถ้ามองย้อนกลับมาที่เพลงเดี่ยวที่มีลักษณะเป็นสำเนียงภาษาไปตลอดจนจบเพลง นอกเหนือจากเพลงเดี่ยวลาวแพนที่เป็นเพลงเดี่ยวสำเนียงลาวแล้ว ก็ยังไม่มีเพลงเดี่ยวใดที่มีลักษณะเป็นสำเนียงภาษาไปตลอดจนจบเพลงปรากฏในปัจจุบัน ส่วนใหญ่เป็นเพียงการนำไปบรรเลงเป็นเพลงลูกบทต่อท้ายเพลงเถา หรือบรรเลงในเพลงประเภทเพลงเรื่องนางหงส์ เพื่อสร้างความสนุกสนาน

ให้เกิดขึ้นเพียงบางช่วงบางตอนเท่านั้น และมีปรากฏเพียงบางส่วนในเพลงเดี่ยว เช่น สำเนียงฝรั่งปรากฏในเดี่ยวระนาดเอกเพลงม้าย่องทางครูบุญยงค์ เกตุคง (ศิลปินแห่งชาติ) สำเนียงแขกและสำเนียงมอญในเพลงเดี่ยวแขกมอญ

จากความเป็นมาที่ผู้วิจัยได้กล่าวมาข้างต้นนี้ ทำให้เกิดแนวคิดและแรงบันดาลใจที่จะศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกและอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา เพื่อนำมาเป็นข้อมูลและประยุกต์ใช้ร่วมกับองค์ความรู้ด้านสำนวนกลอนระนาดเอกที่ ประสิทธิ์ ถาวร ได้อธิบายไว้มาสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ เพื่อพัฒนาให้การเดี่ยวระนาดเอกมีความหลากหลาย สอดคล้องกับสถานการณ์กระแสค่านิยมในปัจจุบัน และสามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ฟังได้หลากหลายมากขึ้น อันจะเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างความเข้มแข็งให้กับศิลปวัฒนธรรมไทยได้คงอยู่และสืบทอดต่อไป

2. วัตถุประสงค์การวิจัย

2.1 เพื่อศึกษาอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก

2.2 เพื่อศึกษาอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา

2.3 เพื่อสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

3. คำถามวิจัย

3.1 อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกมีคุณลักษณะอย่างไร

3.2 อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษามีคุณลักษณะอย่างไร

3.3 สร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์อย่างไร

4. ขอบเขตการวิจัย

งานวิจัยเรื่องการเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์นี้ ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตการวิจัย ดังนี้

4.1 ด้านเนื้อหา

4.1.1 การศึกษาอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกครั้งนี้ ผู้วิจัยศึกษาคุณลักษณะการเดี่ยวระนาดเอกที่พบการนำไปใช้และมีแนวปฏิบัติเดียวกัน เพื่อสรุปคุณลักษณะที่สะท้อนอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก

4.1.2 การศึกษาอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา ผู้วิจัยศึกษา 4 สำเนียง ได้แก่ สำเนียงจีน สำเนียงลาว สำเนียงแขก และสำเนียงฝรั่ง ซึ่งเหตุผลที่กำหนดเลือก 4 สำเนียงภาษานี้ เนื่องจากการศึกษาค้นคว้าและทบทวนวรรณกรรมต่าง ๆ พบว่า คุณลักษณะของ 4 สำเนียงนี้ มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน เช่น ลักษณะทำนองเพลง จังหวะเพลง และอารมณ์เพลง ซึ่งหากนำมาสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวระนาดเอกจะทำให้ทางเดี่ยวมีอรรถรสที่หลากหลาย

4.2 ด้านระยะเวลา

การศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกและอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา กำหนดศึกษาจากงานวิจัยที่มีสาระสำคัญเกี่ยวกับการเดี่ยวระนาดเอกและเพลงไทยสำเนียงภาษาที่มีผู้ทำวิจัยไว้แล้วตั้งแต่ปี พ.ศ. 2544 – 2564

4.3 ด้านรูปแบบการนำเสนอผลงาน

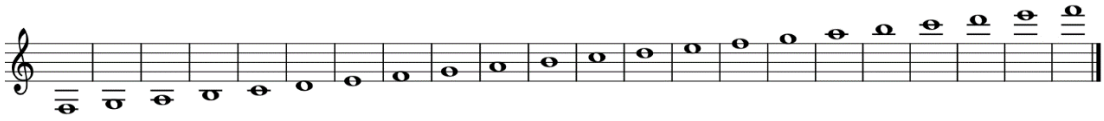
การสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ สร้างสรรค์ทั้งหมด 5 สำเนียง ได้แก่ สำเนียงไทย สำเนียงลาว สำเนียงจีน สำเนียงแขก และสำเนียงฝรั่ง โดยผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองหลักขึ้นใหม่ด้วยวิธีการประพันธ์แบบอัตโนมัติ เป็นลักษณะเพลงทางพื้น แล้วนำไปสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวระนาดเอก 5 สำเนียง ได้แก่ สำเนียงไทย สำเนียงลาว สำเนียงจีน สำเนียงแขก และสำเนียงฝรั่ง

5. ข้อตกลงเบื้องต้น

5.1 ผู้วิจัยบันทึกโน้ตสากลโดยไม่ใช้ระบบครึ่งเสียงและเครื่องหมายแปลงเสียงตามระบบของสากล แต่จะใช้ระบบ 1 เสียงเต็มตามระบบเสียงของดนตรีไทย

5.2 การศึกษาข้อมูลภาคสนามส่วนของการวิเคราะห์เพลงเดี่ยว ผู้วิจัยกำหนดใช้เพลงเดี่ยวต่อยรูป สามชั้น ทางหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่สืบทอดต่อมาเป็นลำดับจากครูประสิทธิ์ ถาวร ครูนัฐพงศ์ โสวัตร และผู้วิจัย

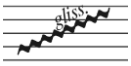
5.3 ในการบันทึกโน้ตทางเดี่ยวระนาดเอกใช้ช่วงเสียงตามขอบเขตเสียงและระดับเสียง ดังนี้

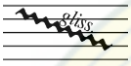


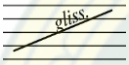
ภาพที่ 1 ขอบเขตเสียงและระดับเสียงที่ใช้บันทึกโน้ตทางเดี่ยวระนาดเอก

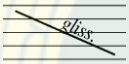
ที่มา: ผู้วิจัย

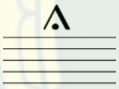
5.4 สัญลักษณ์ที่ใช้สำหรับการบันทึกโน้ต


หมายถึง การตีรัวขึ้น


หมายถึง การตีรัวลง

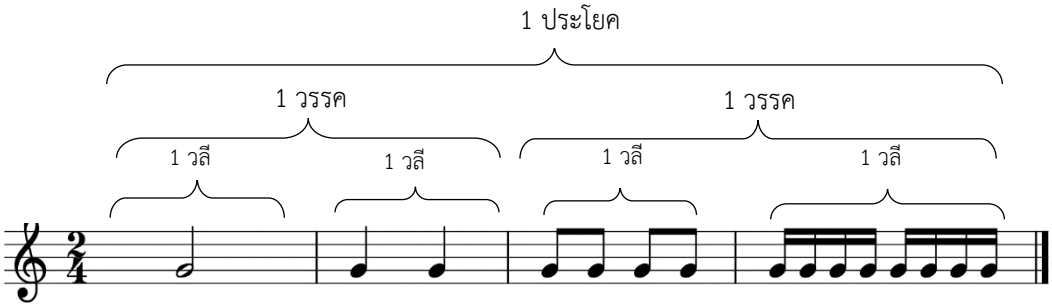

หมายถึง การตีกวาดขึ้น


หมายถึง การตีกวาดลง


หมายถึง การตีไขว้มือ


หมายถึง การตีกรอต่อเนื่องหรือการตีรัวต่อเนื่อง

5.5 ผู้วิจัยกำหนดความหมายคำศัพท์ที่ใช้ในการอธิบายอัตราส่วนจังหวะเพลงไทย ดังนี้



ภาพที่ 2 อัตราส่วนจังหวะเพลงไทย

ที่มา: ผู้วิจัย

6. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

6.1 จากการได้ศึกษาอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก ทำให้ทราบถึงองค์ประกอบที่เป็นคุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอก อันเป็นองค์ความรู้สำคัญที่ดุริยางคศิลปินและผู้ที่สนใจเกี่ยวกับดนตรีไทยในยุคปัจจุบัน สามารถนำไปใช้ประโยชน์ในการวิเคราะห์และต่อยอดสร้างสรรค์เป็นผลงานทางดนตรีไทยในรูปแบบอื่น ๆ ได้ และผู้วิจัยหวังว่าการนำองค์ความรู้เดิมมาศึกษาต่อยอดจะทำให้เกิดการพัฒนาให้การเดี่ยวระนาดเอกมีความหลากหลาย อันเป็นวิธีการหนึ่งในการสร้างความเข้มแข็งให้ศิลปวัฒนธรรมไทยได้คงอยู่และสืบทอดต่อไป

6.2 การศึกษาอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา ทำให้ทราบถึงรายละเอียดและคุณลักษณะต่าง ๆ อันเป็นข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการ ดุริยางคศิลปิน และผู้ที่สนใจ ที่สามารถนำไปใช้ต่อยอดในการศึกษาหรือนำไปปรับใช้ในการบรรเลงเพลงสำเนียงภาษาได้ ซึ่งผู้วิจัยคาดหวังว่าข้อมูลต่าง ๆ ที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์ในครั้งนี้ จะเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เพลงไทยสำเนียงภาษาได้รับการสืบทอดและเผยแพร่ข้อมูลให้สังคมได้รับรู้และทราบว่า เพลงไทยสำเนียงภาษาเป็นเพลงของไทยที่คีตกวีไทยนำสำเนียงเพลงเพียงบางส่วนของชาติอื่น มาแต่งดัดแปลงขึ้นใหม่ด้วยภูมิปัญญาของตนจนกลายมาเป็นเพลงไทยอีกประเภทหนึ่งในวัฒนธรรมดนตรีไทย

6.3 การสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ทำให้เกิดการพัฒนาต่อยอดศิลปะทางดนตรีด้านการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก เกิดการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวใหม่ โดยการนำสำนวนกลอนเดี่ยวระนาดเอกที่มีแต่เดิมมาประยุกต์สร้างสรรค์ให้เป็นสำนวนกลอนเดี่ยวสำเนียงภาษา ซึ่งการสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์นี้ ทำให้เกิดสำนวนกลอนเดี่ยวสำเนียงภาษาใหม่หลายสำนวน จึงเป็นแนวทางหนึ่งที่ผู้วิจัยเห็นว่าสามารถนำไปใช้พัฒนาต่อยอดดนตรีไทยให้มีความหลากหลาย สอดคล้องกับสถานการณ์ และสามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ฟังได้หลากหลายมากขึ้น

6.4 การพัฒนาผลงานด้านศิลปวัฒนธรรมให้มีความเข้มแข็ง เป็นกลไกหนึ่งที่สามารถช่วยกระตุ้นเศรษฐกิจของประเทศได้ด้วยการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยให้เป็นที่รู้จักต่อสาธารณชนเพื่อสร้างภาพลักษณ์ที่ดีให้กับประเทศ เพราะความเจริญรุ่งเรืองและความเข้มแข็งทางศิลปวัฒนธรรมสามารถบ่งบอกได้ถึงความมีอารยธรรม ความมีเสถียรภาพทางการเมือง การปกครอง และความเป็นอยู่ที่ดีของประชากรในประเทศ จึงอาจเป็นกลยุทธ์หนึ่งในการสร้างแรงจูงใจแก่นักท่องเที่ยวที่สนใจในศิลปวัฒนธรรม ให้เข้ามาศึกษาดนตรีไทยตลอดจนมาเยี่ยมชมหรือมาทัศนศึกษา อันเป็นการสร้างรายได้ให้กับประเทศได้อีกทางหนึ่งด้วย

7. นิยามศัพท์เฉพาะ

อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก หมายถึง คุณลักษณะการบรรเลงที่วิจิตรพิสดารของระนาดเอก เช่น การตีสะบัด ขยี้ รัวคาบลูกคาบดอก รัวพื้น ที่นักดนตรีไทยนำมาบรรเลงซ้ำ ๆ อย่างสม่ำเสมอในการบรรเลงอวดฝีมือ จนทำให้วงสังคมดนตรีไทยให้การยอมรับ เข้าใจ และตีความหมายการบรรเลงไปในทิศทางเดียวกันอย่างเป็นอัตโนมัติว่าคุณลักษณะการบรรเลงดังกล่าวเป็นอัตลักษณ์ของการเดี่ยวระนาดเอก

อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา หมายถึง คุณลักษณะการบรรเลงที่มีทำนองเลียนแบบสำเนียงเพลงของชาติอื่น เช่น ลีลา จังหวะ อรรถรส ที่นักดนตรีไทยนำมาบรรเลงซ้ำ ๆ อย่างสม่ำเสมอ จนทำให้สังคมดนตรีไทยให้การยอมรับ เข้าใจ และตีความหมายการบรรเลงไปในทิศทางเดียวกันอย่างเป็นอัตโนมัติว่าคุณลักษณะการบรรเลงดังกล่าวเป็นอัตลักษณ์ของเพลงไทยสำเนียงภาษา

ประสานเสียง หมายถึง การประสานเสียงในแบบของการบรรเลงเพลงไทย เป็นวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี มีวิธีการบรรเลงโดยการตีพร้อมกันทั้ง 2 มือ ประสานเป็นคู่เสียงต่าง ๆ ดังที่ ปัญญา รุ่งเรือง อธิบายไว้ว่า *“การประสานเสียงแบบใช้ขั้นคู่เสียงนั้น ในดนตรีไทยมีใช้ตั้งแต่คู่ 2 จนถึงคู่ 8 คู่เสียงที่มีใช้มากที่สุดก็คือ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6...”* (ปัญญา รุ่งเรือง, 2533, น. 19) ซึ่งการตีคู่ประสานนี้อาจดำเนินตามทำนองหลักหรือเป็นการแปลทำนอง

ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ หมายถึง ชื่อชุดผลงานการสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ประกอบด้วย 5 สำเนียงภาษา ได้แก่ 1) สำเนียงไทย 2) สำเนียงจีน 3) สำเนียงฝรั่ง 4) สำเนียงลาว และ5) สำเนียงแขก โดยการสร้างสรรค์ทำนองหลักขึ้นมาใหม่ (ทางพื้น) มาสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวระนาดเอก โดยนำองค์ความรู้ของอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกและอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษามาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ต่อยอดให้เกิดเป็นการเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

คำว่าเครื่องกำกับจังหวะและเครื่องประกอบจังหวะ กำหนดความหมายนิยามศัพท์ตามแนวทางครูนัฐพงศ์ โสวัตร ดังนี้

เครื่องกำกับจังหวะ หมายถึง เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงจังหวะหน้าทับ เช่น สองหน้า กลองแขก กลองต๊อก กลองสแนร์ (Snare Drum) ฟลอร์ทอม (Floor Tom)

เครื่องประกอบจังหวะ หมายถึง เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงจังหวะย่อย ทั้งจังหวะหนักและจังหวะเบา เช่น ฉิ่ง กรับ ฉาบเล็ก แต๋ว บักฮื้อ ฉาบ (Cymbals) แทมบูรีน (Tambourine)

บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรม

การทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ ผู้วิจัยได้ทบทวนวรรณกรรมต่าง ๆ ประกอบไปด้วย แนวคิดและทฤษฎี สารัตถะต่าง ๆ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าและเก็บรวบรวมข้อมูลเพื่อนำไปใช้ในการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลและสังเคราะห์ข้อมูล โดยแบ่งเนื้อหาการทบทวนวรรณกรรมออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ 1) แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 2) สารัตถะที่เกี่ยวข้อง และ3) เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยรายละเอียดในแต่ละส่วนมีดังต่อไปนี้

1. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ประกอบด้วย
    - 1.1 ทฤษฎีอัตลักษณ์
    - 1.2 ทฤษฎีด้านดุริยางคศิลป์
    - 1.3 ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลง
    - 1.4 ทฤษฎีด้านการประพันธ์
    - 1.5 แนวคิดด้านสุนทรียะทางดนตรีไทย
    - 1.6 แนวคิดเกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษา
2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง ประกอบด้วย
    - 2.1 สารัตถะที่เกี่ยวกับการเดี่ยวระนาดเอก
    - 2.2 สารัตถะที่เกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษา
3. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
4. กรอบแนวคิดงานวิจัย

1. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยวิจัยนำแนวคิดและทฤษฎีในส่วนที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อวิจัย เรื่อง การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ เพื่อนำมาเป็นข้อมูลในการวิจัย อันประกอบด้วยแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

1.1 ทฤษฎีอัตลักษณ์

การวิจัยนี้ ผู้วิจัยใช้ทฤษฎีอัตลักษณ์มาเป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกและอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา เพื่ออธิบายคุณลักษณะต่าง ๆ ที่สะท้อนทำให้เกิดเป็นอัตลักษณ์ที่สังคมดนตรีไทยมีความเข้าใจและตีความหมายถึงการเดี่ยวระนาดเอกและเพลงไทยสำเนียงภาษาไปในทิศทางเดียวกันอย่างเป็นอัตโนมัติ

ความหมายของคำว่าอัตลักษณ์ตามที่สำนักงานราชบัณฑิตยสภาอธิบายไว้ในรายการวิทยุความว่า *“คำว่า อัตลักษณ์ (อ่านว่า อัด - ตะ - ลัก) ประกอบด้วยคำว่า อัต (อัด - ตะ) ซึ่งหมายถึง ตน หรือ ตัวเอง กับ ลักษณ์ ซึ่งหมายถึง สมบัติเฉพาะตัว”* ซึ่งมีความหมายตรงกับคำว่า *“identity (อ่านว่า ไอ - เดน - ติ - ตี้) หมายถึง ผลรวมของลักษณะเฉพาะของสิ่งใดสิ่งหนึ่งซึ่งทำให้สิ่งนั้นเป็นที่รู้จักหรือจำได้”* (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2550, 16 มิถุนายน) ดังนั้นคุณลักษณะใดก็ตามที่สะท้อนออกมาจากตัวตน แล้วสังคมรับรู้และตีความหมายไปในแนวทางเดียวกัน นั่นหมายความว่าความเป็นอัตลักษณ์ได้เกิดขึ้นแล้วด้วยความเข้าใจและการยอมรับของสังคม การศึกษาบริบทต่าง ๆ เพื่อนำมาใช้ในการให้ความหมายหรือการตีความหมายถึงคุณลักษณะต่าง ๆ ที่ทำให้เกิดอัตลักษณ์ทางดนตรีนั้น การผสมผสานแนวคิดทางดนตรีเข้ากับการเทียบเคียงทฤษฎีอัตลักษณ์ทางสังคมศาสตร์ เป็นวิธีการหนึ่งที่ทำให้เห็นปรากฏการณ์ที่เป็นพฤติกรรมของคนในสังคมจนกระทั่งกลายเป็นพฤติกรรมทางวัฒนธรรม ซึ่งกระบวนการเหล่านี้เป็นส่วนสำคัญที่ส่งผลให้เกิดเป็นอัตลักษณ์ทางดนตรีขึ้นในสังคม มีผู้แสดงทัศนะเกี่ยวกับพฤติกรรมและวัฒนธรรมไว้ ดังนี้

สุภางค์ จันทวานิช กล่าวถึงวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นจากพฤติกรรมของคนในสังคมว่า *“ความหมายทางวัฒนธรรมของพฤติกรรมของมนุษย์เป็นสิ่งที่คนเราต้องเรียนรู้จากสังคมหรือกลุ่มที่เราเป็นสมาชิกอยู่ มิใช่รู้ได้เองโดยอัตโนมัติ ผู้ที่มาจากต่างสังคมต่างวัฒนธรรมจะไม่เข้าใจความหมายจนกว่าจะได้เรียนรู้และรับรู้ความหมายนั้น”* (สุภางค์ จันทวานิช, 2561, น. 10 - 11) พฤติกรรมเกิดจากกระทำของคนในสังคมที่มีแนวปฏิบัติแบบเดียวกันและได้ถูกปฏิบัติแบบเดิมซ้ำ ๆ จะทำให้เกิด

กลายเป็นวัฒนธรรมและถูกสืบทอดต่อกันเรื่อยมาในสังคม ซึ่งเป็นผลทำให้คนรุ่นหลังเกิดการเรียนรู้จากพฤติกรรมนั้นอยางเป็นอัตโนมัติ

ยศ สันตสมบัติ กล่าวถึงศิลปะที่เป็นผลผลิตของวัฒนธรรม สรุปความว่า วัฒนธรรมมีส่วนในการสร้างพฤติกรรมและการสร้างสรรค์งานของศิลปิน แม้ศิลปินแต่ละคนจะมีความเป็นตัวเองหรือมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวก็ตาม แต่งานต่าง ๆ ที่ศิลปินสร้างสรรค์ขึ้นมักจะอยู่ภายในขอบเขตและแบบแผนที่สังคมกำหนดและให้การยอมรับ ซึ่งโดยปกติศิลปินจะนำผลงานที่ครูหรือศิลปินรุ่นก่อนหน้ามาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งาน ดังนั้นผลงานทางศิลปะและพฤติกรรมการแสดงจึงมิได้เป็นเพียงผลผลิตเฉพาะปัจเจกบุคคลเท่านั้นแต่ยังเป็นผลผลิตที่เกิดจากวัฒนธรรมด้วย (ยศ สันตสมบัติ, 2559, น. 308)

ศรัญญา กิตติวัฒนโชติ กล่าวถึงอัตลักษณ์ทางสังคมเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของอัตลักษณ์ทางสังคมและอัตลักษณ์ของบุคคล สรุปความว่า อัตลักษณ์ทางสังคมกับอัตลักษณ์ของบุคคลมีความสัมพันธ์กัน อัตลักษณ์ที่แต่ละบุคคลสร้างขึ้นเพื่อแสดงตัวตนนั้น มีทั้งอัตลักษณ์เฉพาะของบุคคลและอัตลักษณ์ร่วมทางสังคม อัตลักษณ์ร่วมทางสังคมเป็นสิ่งที่สังคมกำหนดบทบาทหน้าที่ กำหนดคุณค่า ให้การยอมรับและนำมาใช้ร่วมกัน เช่น การใช้ภาษา การใช้สัญลักษณ์ การแต่งกาย ดังนั้นจึงทำให้บุคคลต้องสร้างอัตลักษณ์ของตนเองขึ้นมา เพื่อแสดงตัวตน สร้างคุณค่า และการมีส่วนร่วมต่าง ๆ ในสังคม (ศรัญญา กิตติวัฒนโชติ, 2557, น. 16)

พิศิษฏ์ คุณวโรตม์ กล่าวถึงการสร้างอัตลักษณ์ สรุปความได้ว่า ความแตกต่างของอัตลักษณ์บุคคล เกิดจากมุมมองภายในและภายนอก ภายใน เกิดจากการที่เรามองตัวเองว่าเป็นอย่างไร และภายนอกเกิดจากที่คนอื่นมองว่าเราเป็นอย่างไร นอกจากเราจะเป็นผู้สร้างอัตลักษณ์ขึ้นด้วยตนเองแล้ว ความสัมพันธ์กับบุคคลในสังคม ก็มีส่วนในการกำหนดอัตลักษณ์ให้กับตัวเราหรือบุคคลคนหนึ่ง ให้มีอัตลักษณ์ที่หลากหลายมากขึ้นด้วยเช่นกัน (พิศิษฏ์ คุณวโรตม์, 2546 อ้างถึงใน ศรัญญา กิตติวัฒนโชติ, 2557, น. 17)

Hargreaves et al. ได้อธิบายความหมายของอัตลักษณ์ทางดนตรีว่าเกิดขึ้นจากความสัมพันธ์ใน 2 ด้าน คือ

> *1) อัตลักษณ์ในดนตรี (Music in Identity: MII) หมายถึงความสัมพันธ์ของอัตลักษณ์ทางดนตรีที่ถูกกำหนดขึ้นจากสังคมและกฎเกณฑ์ทางวัฒนธรรม (Defined by Social and Cultural roles) ...เช่น นักประพันธ์เพลง นักแสดงดนตรี และครูสอนดนตรีได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้มีความเชี่ยวชาญในทางดนตรี เป็นต้น*

อัตลักษณ์ทางดนตรีสามารถเกิดขึ้นผ่านกระบวนการทางวัฒนธรรม (Cultural Process) เช่น นักแต่งเพลงต้องใช้ความคิด และทำงานหนักร่วมกับคนอื่น ๆ เพื่อแต่งบทเพลงขึ้นมาใหม่ บทเพลงไม่ได้เกิดขึ้นจากความลึกลับ หรือจิตใต้สำนึกแต่เพียงอย่างเดียว ในขณะที่ผู้ฟังดนตรีก็ไม่ได้อยู่นิ่งเฉย แต่มีบทบาทร่วมกันในการกำหนดอัตลักษณ์ทางดนตรีขึ้น สิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงบทบาทของสังคมและวัฒนธรรมที่มีส่วนในการกำหนดอัตลักษณ์ทางดนตรีขึ้นมา...

2) ดนตรีในอัตลักษณ์ (Identity in Music: IIM) เป็นการอธิบายความสัมพันธ์ของอัตลักษณ์ทางดนตรีกับการพัฒนาอัตลักษณ์ภายในบุคคล ความสัมพันธ์ในด้านนี้เป็นการมุ่งอธิบายบทบาทของอัตลักษณ์ทางดนตรีมีความเกี่ยวข้องกับมุมมองเกี่ยวกับตัวตน (Self) ที่เกิดขึ้นภายในของบุคคล กระบวนการพัฒนาตัวตนเกิดขึ้นใน 3 ลักษณะคือ 2.1) มุมมองเกี่ยวกับตนเอง (Self-Concept) 2.2) มุมมองเกี่ยวกับการยอมรับในตนเอง (Self-Perception) และ 3.3) มุมมองเกี่ยวกับอัตลักษณ์บุคคล (Self-Identity) ...การสร้างอัตลักษณ์ของบุคคลจะผ่านพัฒนาการและการเปรียบเทียบกับบุคคลอื่น ๆ ในสังคมตั้งแต่ในวัยเด็กจนถึงวัยรุ่น อัตลักษณ์ทางดนตรีก็เช่นเดียวกัน จะถูกพัฒนาขึ้นจากการเปรียบเทียบความสามารถทางดนตรีกับบุคคลอื่น ซึ่งกระบวนการนี้จะเกิดขึ้นในตลอดชีวิต (Hargreaves et al., 2545 อ้างถึงใน พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ, 2559ก, น. 15 - 17)

จากการศึกษาแนวคิดและทฤษฎีอัตลักษณ์ ทำให้ทราบว่าปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมด้านวัฒนธรรม ศิลปะ และดนตรีนั้น มีเหตุปัจจัยหลายอย่างที่เป็นตัวกำหนดให้เกิดการแสดงตัวตนหรืออัตลักษณ์ที่แตกต่างกัน พฤติกรรมการแสดงออกทางดนตรีที่เกิดจากการแสดงออกของคนในสังคมแบบเดิมซ้ำ ๆ ด้วยวิธีการปฏิบัติแบบเดียวกัน จะส่งผลทำให้เกิดและกลายเป็นอัตลักษณ์ทางดนตรีขึ้น และเมื่ออัตลักษณ์ทางดนตรีถูกสืบทอดต่อกันเรื่อยมาในสังคม จนคนรุ่นหลังเกิดพฤติกรรมการเรียนรู้วัฒนธรรมหรืออัตลักษณ์ทางดนตรีนั้นอย่างเป็นอัตโนมัติ นั่นสามารถทำให้กล่าวได้ว่าอัตลักษณทางดนตรีได้ถูกกำหนดขึ้นแล้วด้วยความเข้าใจและการตีความหมายไปในทิศทางเดียวกันของคนในสังคมอย่างเป็นอัตโนมัติ การศึกษาอัตลักษณ์ที่เน้นเฉพาะบริบทจะช่วยทำให้สามารถเข้าใจรูปแบบและวิธีการศึกษาวิเคราะห์ความเป็นอัตลักษณ์ได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ซึ่งทำให้ผู้วิจัย

สามารถนำไปใช้วิเคราะห์ในสิ่งที่สอดคล้องและเชื่อมโยงกันระหว่างบุคคล สังคม และวัฒนธรรมทางดนตรีที่กำลังปรากฏขึ้นได้

1.2 ทฤษฎีด้านดุริยางคศิลป์

การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวกับทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์พบว่ามีผู้อธิบายและให้ความหมายเกี่ยวกับศาสตร์ทางดนตรีไว้หลายแง่มุม ผู้วิจัยนำมาเฉพาะประเด็นที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อวิจัย ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1.2.1 เสียงและการประสานเสียง

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี อธิบายถึงการเกิดเสียง (Tone) สรุปความว่า เสียง คือ สิ่งที่เกิดขึ้นจากการสั่นสะเทือนของวัตถุ โดยอาศัยสิ่งผลิตเสียงด้วยวิธีการต่าง ๆ เช่น การดีด การสี การตี การเป่า การนำเสียงมาประยุกต์ใช้โดยศาสตร์แห่งศิลปะที่ละเอียดลึกลงไปอีกขั้นจะให้เกิดเป็นเพลงต่าง ๆ ที่มีลักษณะทำนองแตกต่างกันไป เสียงที่มีความแตกต่างกันเกิดจากการมีคุณสมบัติที่ต่างกัน ความสูงต่ำของเสียงเกิดจากความถี่เสียงต่างกัน เสียงสูงเกิดจากการสั่นสะเทือนของวัตถุด้วยความเร็วสูง หรือมีความถี่สูง ส่วนเสียงต่ำเกิดจากการสั่นสะเทือนของวัตถุด้วยความเร็วต่ำหรือมีความถี่ต่ำ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542, น. 3) นอกจากการผลิตเสียงให้มีคุณลักษณะที่แตกต่างกันอย่างมีคุณภาพแล้ว การนำเสียงมาบรรเลงทีละเสียงหรือบรรเลงพร้อมกันทีละหลาย ๆ เสียง เพื่อให้ทำนองเพลงเป็นไปในรูปแบบของเสียงประสานนั้น เป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้เพลงแต่ละเพลงมีทำนองที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะบทเพลง รูปแบบการประสานในบริบทของดนตรีไทยสามารถพบได้ทั้งในบทเพลงและวิธีการบรรเลง ซึ่งผู้เชี่ยวชาญศาสตร์ด้านดุริยางคศิลป์ไทยได้อธิบายเกี่ยวกับเสียงประสานในดนตรีไทยไว้ ดังนี้

พิชิต ชัยเสรี อธิบายการประสานเสียงในดนตรีไทย สรุปความว่า การประสานเสียง (Harmony) มี 2 นัย ได้แก่ การประสานเสียงในแนวดิ่ง (Vertical Harmony) ตามขนบของดนตรีไทยไม่มีการประสานเสียงในลักษณะนี้ ถึงแม้จะมีบางเพลง เช่น ทำนองเห่ท้ายเพลงเต่าเห่ นำการประสานเสียงมาใช้เพราะได้รับวัฒนธรรมของตะวันตก มิใช่ขนบของดนตรีไทยแท้มาแต่เดิม และการประสานเสียงแนวนอน (Horizontal Harmony) ลักษณะการบรรเลงของดนตรีมีการแปลทำนองเป็นทางของแต่ละเครื่องมือ โดยมีเสียงลูกตกของทำนองหลักเป็นจุดหมายเดียวกัน ดังนั้นในขณะที่แต่ละเครื่องมือดำเนินทำนองไปตามทางบรรเลงของตนจึงเกิดการประสานเสียงขึ้น ซึ่งลักษณะการประสานเสียงเช่นนี้ อาจเทียบเคียงได้กับการประสานเสียงแบบแนวนอน (พิชิต ชัยเสรี, 2566ก, น. 5 - 6)

สงบศึก ธรรมวิหาร กล่าวถึงการประสานเสียงในเพลงไทยสรุปความว่า ลักษณะการประสานเสียงในเพลงไทยเป็นลักษณะการประสานเสียงแบบแนวนอนหรือเรียกว่า Heterophony คือ มีทำนองหลักเป็นเกณฑ์ในการแปลทำนองเป็นแนวทางการบรรเลงของเครื่องมือต่าง ๆ รวมถึงเทคนิคและลูกเล่นต่าง ๆ ในการบรรเลงของนักดนตรี ก็มีผลทำให้เกิดการประสานเสียง ซึ่งทำให้เกิดเป็นการประสานเสียงในลักษณะเฉพาะของเพลงไทย (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2540, น. 69)

บุญธรรม ตราโมท อธิบายศัพท์สังคีตคำว่าประสานสรุปความว่า ประสาน คือ การบรรเลงดนตรีหรือการขับร้องไปพร้อม ๆ กัน ตามแนวทางการบรรเลงของตน ซึ่งการบรรเลงไปพร้อมกันนั้นสามารถเป็นเครื่องดนตรีกับเครื่องดนตรีหรือเป็นเครื่องดนตรีกับการขับร้องก็ได้ แต่เสียงการบรรเลงหรือการขับร้องที่ดังออกมาพร้อม ๆ กันนั้น จะต้องเป็นไปตามหลักการประสานเสียง (Harmony) ของดุริยางค์สากล (บุญธรรม ตราโมท, 2545, น. 86)

อุทิศ นาคสวัสดิ์ อธิบายศัพท์สังคีต คำว่า ประสาน ไว้ในหนังสือทฤษฎีและหลักปฏิบัติดนตรีไทยและพจนานุกรมดนตรีไทย สรุปความว่า เป็นวิธีการร้องหรือบรรเลงเพลงเดียวกัน โดยบรรเลงไปพร้อมกันแต่เป็นคนละทาง (คนละเสียง) อาจเป็นการประสานเสียงร้องกับร้อง ดนตรีประสานกับดนตรีหรือร้องประสานกับดนตรีก็ได้ (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2546, น. 90) นอกจากนี้ ท่านยังได้กล่าวถึงการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ในลักษณะของการบรรเลงเป็นคู่ประสานลูกฆ้องไว้ในหนังสือทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย สรุปความว่า ลูกฆ้องสามารถตีเป็นคู่ประสานได้หลายคู่ ตั้งแต่คู่ 2 จนถึงคู่ 6 และ คู่ 8 ส่วนคู่ 7 ไม่พบการนำไปใช้ *“ที่เรียกว่า ‘คู่’ นั้น หมายความว่าใช้ทั้งสองมือตีลงไปสองเสียงพร้อมกันให้เป็นเสียงประสาน เช่น ‘คู่สี่’ ก็ใช้มือทั้งสองตีลงไปพร้อมกัน โดยให้เสียงห่างกัน 4 เสียง เช่นนี้เป็นต้น...”* สำหรับคู่ประสานที่ใช้ในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ผู้แต่งจะเป็นผู้กำหนด ผู้แต่งแต่งมาอย่างไร ผู้บรรเลงก็ต้องบรรเลงไปตามนั้นไม่สามารถดัดแปลงได้ (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2511, น. 18 - 19)

โกวิทย์ ขันธศิริ และอรวรรณ บรรจงศิลป กล่าวถึงการประสานเสียงในเพลงไทย (Harmony) ไว้ในหนังสือดุริยางคศิลป์ไทย สรุปความว่า การบรรเลงเพลงไทยจะมีทำนองหลักซึ่งอาจเรียกว่าเนื้อเพลงหรือลูกฆ้อง เป็นทำนองที่ทุกเครื่องมือจะยึดถือเป็นแนวการบรรเลงร่วมกัน การนำลูกฆ้องมาแปรเป็นทางบรรเลงเฉพาะเครื่องมือ จึงเป็นลักษณะการประสานเสียง (Harmony) ลักษณะหนึ่งที่เกิดขึ้นในเพลงไทย แต่อาจมีบางเพลง เช่น เพลงเห่เชิดฉิ่ง จะมีทำนองหลักของทางร้องและทางดนตรีแตกต่างกัน แต่เมื่อนำมาบรรเลงและขับร้องร่วมกันจะมีลักษณะการประสานเสียงที่ไพเราะ

และกลมกลืน ซึ่งเพลงที่มีแนวการบรรเลงลักษณะนี้จะมีเพียงส่วนน้อย การประสานเสียงที่เกิดในเพลงไทยอาจเกิดมาจาก 3 ประการ คือ

1) การเรียนโดยการท่องจำ ในอดีตการเรียนดนตรีไทยเรียนโดยการท่องจำซึ่งเป็นการถ่ายทอดความรู้แบบมุขปาฐะ เมื่อเพลงต่าง ๆ ถูกถ่ายทอดต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่นอาจทำให้รายละเอียดของเพลงมีการบิดเบือนไปจากต้นแบบบ้าง อาจคงไว้ได้เฉพาะเสียงลูกตกซึ่งเป็นเสียงสำคัญที่ต้องยึดไว้สำหรับเป็นแนวการบรรเลงร่วมกัน การเรียนโดยการท่องจำนี้อาจเป็นต้นกำเนิดของการแปรทาง (variations) ในสมัยต่อมา

2) วิธีการประพันธ์เพลงไทย ในสมัยโบราณผู้แต่งจะแต่งทำนองหลักด้วยฆ้องวงใหญ่ เมื่อเครื่องดนตรีชิ้นอื่นนำมาบรรเลง เครื่องดนตรีแต่ละเครื่องมือจะมีลักษณะเสียง วิธีการบรรเลงและการแปรทำนองที่แตกต่างกันไปตามคุณลักษณะของแต่ละเครื่องมือ จึงทำให้เกิดการประสานเสียงแบบ *“Heterophony หรือ การประสานเสียงในแนวนอน”*

3) การเกิดคู่เสียงในการบรรเลง เครื่องดนตรีบางชนิดมีวิธีการบรรเลงเป็นคู่เสียงต่าง ๆ โดยเริ่มจากคู่ 2 ถึงคู่ 8 หรือบางกรณีอาจบรรเลงถึงคู่ 12 ดังนั้นเครื่องดนตรี เช่น ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ซอสามสาย จะเข้ ฯลฯ ก็สามารถบรรเลงประสานเสียงเป็นลักษณะคู่เสียงต่าง ๆ ได้แม้จะบรรเลงเพียงชิ้นเดียวก็ตาม (โกวิทย์ ขันธศิริ และอรวรรณ บรรจงศิลป, 2546, น. 148 - 149)

จากการอธิบายเกี่ยวกับการประสานเสียงในบริบทของดนตรีไทยตามแนวคิดของผู้เชี่ยวชาญแต่ละท่าน จะเห็นว่าการประสานเสียงในดนตรีไทยจะเป็นลักษณะการประสานแบบแนวนอน ซึ่งสามารถเกิดขึ้นได้ในหลายบริบท เช่น เกิดจากบทเพลงที่ผู้แต่งบรรจงแต่งไว้ตามความประสงค์ เกิดจากลักษณะวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด เกิดจากการนำเครื่องดนตรีบรรเลงรวมวงโดยมีการบรรเลงและขับร้องร่วมกัน

1.2.2 จังหวะ

จังหวะในทางทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย คือ การเว้นช่องว่างระหว่างเสียงหนึ่งไปอีกเสียงหนึ่ง ทำให้เกิดเป็นความช้าเร็วแตกต่างกันไป บุญธรรม ตราโมท ได้อธิบายเกี่ยวกับจังหวะโดยแบ่งจังหวะออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ จังหวะทั่วไป จังหวะฉิ่ง และจังหวะหน้าทับ รายละเอียดในแต่ละประเภทสามารถสรุปความได้ดังนี้

จังหวะทั่วไป คือ จังหวะย่อยของบทเพลงที่มีการดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอส่วนย่อยของจังหวะเพลงสามารถกระจายส่วนไปได้โดยไม่มีที่สุด แต่ต้องแบ่งเป็นในลักษณะของการหาร 2 เสมอ

เมื่อหารจังหวะให้มีส่วนย่อยลงเท่าใด จำนวนจังหวะย่อยก็ต้องเพิ่มขึ้นเป็นลักษณะแบบคูณ 2 เช่นกัน ส่วนย่อยต่าง ๆ นี้เรียกว่า *“จังหวะ”*

จังหวะฉิ่ง คือ จังหวะที่เกิดจากการใช้ฉิ่งตีแสดงจังหวะตามประเภทของเพลงและสำเนียงของเพลง ฉิ่งสามารถผลิตเสียงได้ 2 เสียง คือ เสียงฉิ่งและเสียงฉับ เสียงฉิ่ง คือ จังหวะเบา ส่วนเสียงฉับ คือ จังหวะหนัก การตีฉิ่งตามปกติจะตีโดยการตีฉิ่ง 1 ที และ ฉับ 1 ที สลับกันไป แต่หากเป็นเพลงที่มีความพิเศษจะตีแตกต่างกันไปตามลักษณะของเพลงนั้น ๆ แต่ไม่บทเพลงจะมีลักษณะเป็นอย่างไร จังหวะฉิ่งก็ยังคงดำเนินไปตามจังหวะทั่วไปอย่างสม่ำเสมอ

จังหวะหน้าทับ คือ การถือหน้าทับเป็นเกณฑ์ในการนับจังหวะ เมื่อตี 1 หน้าทับ เท่ากับ 1 จังหวะ หน้าทับที่ใช้ในการนับจังหวะ เช่น หน้าทับปรบไก่หรือหน้าทับสองไม้ ที่มีอัตราสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว (บุญธรรม ตราโมท, 2545, น. 50 - 53)

จากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลต่าง ๆ ประกอบกับผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดวิธีการบรรเลงและเพลงไทยจากครูผู้ใหญ่หลายท่าน เช่น ครูนัฐพงศ์ โสวัตร ครูสมาน น้อยนิตย์ ครูลำยอง โสวัตร ครูอุทัย ปานประยูร ครูฐิระพล น้อยนิตย์ ทำให้ผู้วิจัยได้เรียนรู้วิธีการบรรเลงและทฤษฎีต่าง ๆ เกี่ยวกับศาสตร์ทางดนตรีไทย สำหรับการวิจัยนี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงข้อมูลเฉพาะส่วนที่จะนำไปใช้ในการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกและอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา โดยสรุปเป็นหัวข้อดังนี้

อัตราจังหวะและการตีจังหวะฉิ่ง

ศาสตร์ทางดุริยางคศิลป์ไทยกำหนดเรียกจังหวะที่มีความช้าเร็วที่ต่างกันว่า อัตราจังหวะ ได้แก่ อัตราจังหวะสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว ในปัจจุบันปรากฏอัตราจังหวะที่เพิ่มขึ้นจากอดีต คือ อัตราจังหวะสี่ชั้น (นักดนตรีบางสำนักเรียกว่าอัตราจังหวะหกชั้น) ครึ่งชั้น และเสี้ยวชั้น โดยสามารถเรียงอัตราจังหวะในปัจจุบัน คือ อัตราจังหวะสี่ชั้น สามชั้น สองชั้น ชั้นเดียว ครึ่งชั้น และเสี้ยวชั้น ลักษณะการตีจังหวะฉิ่งจะมีความแตกต่างกันไปตามลักษณะการบรรเลง ประเภทเพลง และโอกาส สามารถสรุปลักษณะการตีฉิ่งที่ปรากฏในวัฒนธรรมเพลงพอเป็นสังเขป ได้ดังนี้

แบบที่ 1 ฉิ่ง ฉับ / ฉิ่ง ฉับ / ฉิ่ง ฉับ / ฉิ่ง ฉับ

แบบที่ 2 ฉิ่ง ฉิ่ง / ฉิ่ง ฉิ่ง / ฉิ่ง ฉิ่ง / ฉิ่ง ฉิ่ง

แบบที่ 3 ฉับ ฉับ / ฉับ ฉับ / ฉับ ฉับ / ฉับ ฉับ

แบบที่ 4 ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง / ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง / ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง / ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง

แบบที่ 5 ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ / ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ / ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ / ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ

จังหวะหน้าทับ

จังหวะที่เกิดจากการใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง ตีเป็นทำนองหน้าทับสอดสลับไปกับการบรรเลงเพลง โดยแต่ละหน้าทับถูกกำหนดรูปแบบขึ้นแตกต่างกันไปตามประเภทของเพลงและชนิดของเครื่องหนังชนิดนั้น ๆ สรุปลักษณะทำนองหน้าทับที่นำมาใช้ในการศึกษาวิเคราะห์พอเป็นสังเขป ดังนี้

หน้าทับปรบไก่

อัตราสามชั้น

- - ติง ติง	- โจ๊ะ-จ๊ะ	- โจ๊ะ-จ๊ะ	- โจ๊ะ-จ๊ะ	- - - -	- โจ๊ะ-จ๊ะ	- โจ๊ะ-จ๊ะ	- โจ๊ะ-จ๊ะ
- ติง – ติง	-ทั่งติงทั่ง	ติงทั่ง-ติง	- โจ๊ะ-จ๊ะ	- ติง – ทั่ง	- ติง – ติง	- ทั่ง – ติง	- ติง – ทั่ง

อัตราสองชั้น

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

อัตราชั้นเดียว

- - ติงทั่ง	- ติง - -	ติงทั่ง -ติง	- ทั่งติงทั่ง

หน้าทับสองไม้

อัตราสามชั้น

- - ติง ติง	- โจ๊ะ-จ๊ะ	- โจ๊ะ-จ๊ะ	- โจ๊ะ-จ๊ะ	- ติง – ติง	-ทั่งติงทั่ง	- ติง – ติง	-ทั่งติงทั่ง

อัตราสองชั้น

(ติง) - โจ๊ะจ๊ะ	ติงติง- ติง	- - โจ๊ะจ๊ะ	ติงติง- ทั่ง

อัตราชั้นเดียว

(ติง) - โจ๊ะจ๊ะ	ติงติง- ทั่ง

หน้าทับลาว

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

หน้าทับสำเนียงแขก (หน้าทับสดายง)

- - ติง ติง	- โจ๊ะ-จ๊ะ	- โจ๊ะ-จ๊ะ	- โจ๊ะ-จ๊ะ	- ติง – ทั่ง	ติงทั่ง-ติง	- ติง – ทั่ง	ติงทั่ง-ติง

หน้าทับสำเนียงจีน

- - - -	- - - ต๊อก	- ต๊อก - -	-ต๊อก-ต๊อก

หน้าทับฝรั่ง (จังหวะมาร์ช)

- - - -	- - - ทั่ง	- - - ทั่ง	- - - ทั่ง	- - - -	- - - ทั่ง	- - - ทั่ง	- - - ทั่ง

1.2.3 การผสมวง คือ การนำเครื่องดนตรีมาบรรเลงร่วมกันตั้งแต่ 2 ชิ้นขึ้นไป ซึ่งการนำเครื่องดนตรีแต่ละชนิดที่มีธรรมชาติของเสียงต่างกันมาบรรเลงผสมวงกันนั้น ย่อมทำให้สุนทรียะทางดนตรีมีความแตกต่างกัน ซึ่งมีผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยได้อธิบายวิธีการผสมวงไว้ดังนี้

มนตรี ตราโมท อธิบายหลักของการผสมวงสรุปความว่า การจะนำเครื่องดนตรีแต่ละชนิดมาผสมวงกัน ควรต้องพิจารณาเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นว่ามีคุณภาพเสียงเป็นอย่างไร เช่น มีเสียงทุ้มหรือเสียงแหลม มีขอบเขตเสียงสูงต่ำระดับใด รวมถึงมีเสียงดังกังวานมากน้อยเพียงใด ในการนำเครื่องดนตรีแต่ละชนิดมาผสมกัน ต้องวิเคราะห์ดูว่าเมื่อนำมาผสมกันแล้วจะมีผลเป็นอย่างไร และสิ่งสำคัญอีกประการหนึ่ง คือ การเทียบระดับเสียงและลำดับเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นจะต้องเทียบเสียงให้มีความสูงต่ำอยู่ในระดับเดียวกัน ส่วนลำดับเสียงจะต้องมีการเรียงลำดับเสียงจากต่ำไปสูงให้มีระยะห่างหรือความถี่เสียง (Scale) เป็นขั้นเสียงแบบเดียวกัน ดังนั้นการจะนำเครื่องดนตรีชนิดใดก็ตามมาผสมวงกัน จะต้องพิจารณาองค์ประกอบดังกล่าวให้ตรงกันด้วย (มนตรี ตราโมท, 2538ข, น. 24)

สงบศึก ธรรมวิหาร กล่าวถึงการประสมวงสรุปความว่า การประสมวง คือ การนำเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนองและเครื่องกำกับจังหวะมาบรรเลงร่วมกัน โดยเครื่องดนตรีแต่ละชนิดจะบรรเลงตามหลักเกณฑ์ของแต่ละเครื่องดนตรี ซึ่งต้องคำนึงถึงความเหมาะสมในบทบาทหน้าที่ของตน ไม่ก้าวก่ายหน้าที่ซึ่งกันและกัน ควรให้การบรรเลงสามารถดำเนินไปได้อย่างเป็นระเบียบเรียบร้อยสนิทสนมกลมกลืนกัน การประสมวงนั้นสามารถเปลี่ยนแปลงได้ตามความเหมาะสมของสถานที่หรือตามความนิยมของแต่ละยุคสมัย (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2566, น. 76)

จากการศึกษาแนวคิดและทฤษฎีด้านดุริยางคศิลป์พบว่าสิ่งที่เป็นพื้นฐานสำคัญที่ให้เกิดเป็นบทเพลงได้นั้น มิใช่เพียงแค่การทำให้เกิดเสียงเท่านั้น แต่ยังมีองค์ประกอบหลายองค์ประกอบเช่น จังหวะในลักษณะต่าง ๆ ที่ทำให้เกิดขึ้นเป็นบทเพลง รวมถึงการประสานเสียงและการผสมวงก็เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้เพลงแต่ละเพลงมีความแตกต่างกัน ซึ่งเป็นข้อมูลที่ผู้วิจัยสามารถนำไปใช้ในการศึกษาวิเคราะห์เพลงเพื่อหาความเป็นอัตลักษณ์ในแต่ละบทเพลงได้

1.3 ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลง

ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงเป็นวิธีการที่ทำให้สามารถทราบได้ว่า บทเพลงในแต่ละเพลงนั้นมีลักษณะเป็นอย่างไร และสิ่งใดที่เป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้เพลงเพลงนั้นสามารถสื่ออัตลักษณ์ออกมาได้อย่างชัดเจน มีผู้ที่อธิบายเกี่ยวกับแนวคิดและทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงที่ผู้วิจัยจะนำมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ ดังนี้

ปัญญา รุ่งเรือง กล่าวถึงการศึกษาดนตรีในวัฒนธรรมต่าง ๆ โดยมีแนวทางการศึกษาดนตรีอย่างเป็นระบบ (Systematic Guidelines for Studying of Music) ดังนี้

1) สื่อสร้างเสียง (Medium) ศึกษาว่าเสียงเกิดจากอะไร โดยศึกษาถึงสิ่งต่อไปนี้

1.1) ประเภทของเสียง, เสียงร้อง (Voice) เครื่องดนตรี (instruments) หรือทั้งสองอย่างประกอบกัน

1.2) ชนิดของเสียง, แบบไหน (What kinds) บอกลักษณะของเสียงได้

1.3) ปริมาณของเสียง, มากน้อยเพียงใด (How many)

2) ท่วงทำนอง (Melody) คือการจัดลำดับของเสียงสูงต่ำ ได้แก่ เรื่องต่าง ๆ ต่อไปนี้

2.1) ระบบเสียง (Tuning system) การจัดระบบของเสียงสูงต่ำของวัฒนธรรมต่าง ๆ

2.2) มาตราเสียง / บันไดเสียง (Scales) ลำดับของระดับเสียงที่ใช้ในบทเพลงแต่ละเพลง

2.3) กลุ่มเสียง (Mode) หรือมาตราเสียงเฉพาะ...

2.4) ขั้นคู่เสียง (Intervals) ระยะระหว่างความสูงต่ำของเสียงสองเสียง

2.5) ช่วงเสียง (Ranges) ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดถึงสูงสุดที่ใช้ในบทเพลง

2.6) รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic contour)...

2.7) โครงสร้างของวลี (Phrase structure) โดยพิจารณาแนวนอนว่าเป็นอย่างไร

2.8) การประดับตกแต่งทำนอง (Ornamentation)

2.9) เนื้อร้อง และการเอื้อน (Syllabic text setting or melismatic text setting)

3) จังหวะ (Rhythm) การจัดองค์รวมของเสียงที่สัมพันธ์กับเวลา ได้แก่

3.1) การตกจังหวะ (Beat & accent) และการเน้นจังหวะหนักเบา

3.2) การลักจังหวะ (Syncopation) การตกจังหวะก่อนหรือหลัง (หรือตกที่จังหวะยก)

3.3) อัตราจังหวะ (Meter) การจัดจังหวะภายในหนึ่งห้องเพลง (Measure) คือการจัดจังหวะหนัก - เบา ฉิ่ง - ฉับ หน้าทับ...

4) ความเร็ว (Tempo) ความสัมพันธ์ระหว่างจำนวนตัวโน้ตกับช่วงเวลา

5) ผิวพรรณ (Texture) การประสานทำนอง ทำนองและความสัมพันธ์ระหว่างท่วงทำนองไปกันคนละแนว (บางตำราเรียก Texture ว่า พื้นผิว)

6) รูปแบบ (Form) การจัดองค์กรของบทเพลง...

7) สุ้มเสียง (Timbre) หรือคุณลักษณะของเสียง (Tone Color) หมายถึงคุณภาพเสียงของดนตรีหรือเสียงร้องที่มีลักษณะเฉพาะของตัวเอง หรือเสียงที่ประสมประสานกัน

8) ความดัง (Dynamic) ความดัง - เบาของเสียงดนตรีหมายรวมทั้งกรณีที่ค่อย ๆ เบาลง (decres cendo) และค่อย ๆ ดังขึ้น (crescendo) ด้วย

9) ดนตรีลักษณะพิเศษ (Extra - musical) หมายถึงความสัมพันธ์ระหว่างเสียง (บทเพลง) กับสิ่งที่มิใช่ดนตรี เช่น ธรรมชาติ บทกลอน ภาพเขียน เหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ ฯลฯ (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546, น. 25 - 28)

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวถึงองค์ประกอบดนตรีไทย สรุปความได้ว่า ดนตรีเป็นศิลปะที่เกิดจากมนุษย์สร้าง โดยการนำเสียงต่าง ๆ มาจัดระบบให้อยู่ในระเบียบของดนตรี กรอบวัฒนธรรมและรสนิยมของสังคมในแต่ละวัฒนธรรม เป็นปัจจัยที่ทำให้จังหวะ ทำนอง และคีตลักษณ์ของเพลงในแต่ละวัฒนธรรมแตกต่างกัน และด้วยความแตกต่างนี้ จึงทำให้สามารถแยกแยะได้ว่าลักษณะทำนอง จังหวะ สีสันของเสียงและคีตลักษณ์ที่ปรากฏในบทเพลงนั้นเป็นของชาติใด ดังนั้นการศึกษาองค์ประกอบของดนตรีไทย จึงควรพิจารณาจากลักษณะดังนี้

1) เสียง (Tone) สามารถทำให้เกิดขึ้นได้หลายวิธี เช่น การดีด การสี การตี และการเป่า สิ่งที่ทำให้เสียงแต่ละเสียงมีความแตกต่างกัน คือ ระดับเสียง ความสั้นยาวของเสียง ความเข้มของเสียง และคุณภาพของเสียง

2) พื้นฐานจังหวะ (Element of Time) จังหวะเป็นองค์ประกอบที่ทำให้เกิดความช้าเร็ว ความสั้นยาว ซึ่งพื้นฐานของจังหวะทำให้เกิดลีลาจังหวะในลักษณะต่าง ๆ ที่หลากหลาย โดยจังหวะในดนตรีไทยสามารถจำแนกได้ 2 ประเภท คือ จังหวะภายในและจังหวะภายนอก

2.1) จังหวะภายใน เป็นจังหวะที่เกิดขึ้นภายในบทเพลง โดยแฝงอยู่ในลีลาของทำนองเพลง

2.2) จังหวะภายนอก เป็นจังหวะที่สร้างขึ้นเพิ่มเติม โดยจังหวะภายในจะเป็นตัวประสานจังหวะให้ลีลาของทำนองเพลงมีความสัมพันธ์กัน เพื่อส่งเสริมให้บทเพลงมีสีสันมากขึ้น โดยจังหวะภายนอกสามารถแยกออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ จังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ

3) ทำนอง (Melody) ทำนองเป็นการนำเสียงต่าง ๆ ที่มีความสูงต่ำต่างกันมาเรียงร้อยกัน โดยจัดให้เสียงต่าง ๆ มีความสั้นยาว ความดังเบา ให้เป็นระบบระเบียบตามความช้าเร็วของจังหวะ ซึ่งลักษณะทำนองที่แตกต่างกันนี้ ทำให้สามารถแยกแยะความต่างระหว่างเพลงหนึ่งกับอีกเพลงหนึ่งได้ ลักษณะทำนองของดนตรีไทย สามารถแบ่งออกได้ 2 ประเภท คือ ทำนองหลักและทำนองตกแต่ง

4) พื้นผิวของเสียง (Texture) หมายถึงลักษณะหรือรูปแบบการนำเสียงมาบรรเลงซ้อนกัน ซึ่งมีทั้งแบบประสานสัมพันธ์และไม่ประสานสัมพันธ์ โดยอาจพบได้ทั้งในการบรรเลงแบบแนวตั้งและแนวนอน

5) สีสันของเสียง (Tone Color) เกิดจากความแตกต่างกันของแหล่งกำเนิดเสียง เช่น เสียงร้องของเพศชายกับเพศหญิง วิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น วัสดุที่ใช้ทำเครื่องดนตรี รูปทรงและขนาด ล้วนเป็นปัจจัยที่ส่งผลโดยตรงต่อการทำให้เกิดคุณลักษณะที่แตกต่างกันของเสียง

6) คีตลักษณ์ (Form) ในรูปแบบของเพลงไทย คีตลักษณ์ของเพลงสามารถพิจารณาได้จากลักษณะรูปแบบของเพลง เช่น เพลงเถา เพลงตับ เพลงโหมโรง ฯลฯ และลีลาของเพลง เช่น เพลงลูกล้อลูกขัด เพลงเก็บ เพลงกรอ ฯลฯ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542, น. 2 - 15)

การศึกษาวิเคราะห์รายละเอียดต่าง ๆ ที่อยู่ในทำนองเพลง ทำให้สามารถแยกแยะความเหมือนและความต่างของแต่ละบทได้อย่างชัดเจน เพลงแต่ละเพลงจะมีอัตลักษณ์ที่แตกต่างกัน การศึกษาลงในรายละเอียดเชิงลึกของแต่ละเพลง จะทำให้เห็นถึงคุณลักษณะต่าง ๆ ทั้งที่มีการนำมาใช้ร่วมกันและคุณลักษณะเฉพาะที่นำไปใช้เฉพาะเพลง สำหรับงานวิจัยฉบับนี้ ขั้นตอนการวิเคราะห์เพลงเป็นขั้นตอนที่มีกระบวนการศึกษาวิเคราะห์เพื่อให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับรายละเอียดต่าง ๆ ของแต่ละเพลง ซึ่งถือว่าเป็นขั้นตอนที่สำคัญมาก ด้วยเพราะข้อมูลและรายละเอียดต่าง ๆ ที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์เป็นข้อมูลสำคัญที่ผู้วิจัยสามารถนำไปใช้ต่อยอดในการสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ได้

1.4 ทฤษฎีด้านการประพันธ์

แนวคิดและทฤษฎีด้านการประพันธ์เพลง มีปราชญ์ทางดุริยางคศิลป์ได้อธิบายความหมายของการประพันธ์ วิธีการประพันธ์ รวมถึงบริบทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการประพันธ์เพลงไว้หลายประเด็นตามทัศนคติของแต่ละท่าน ดังนี้

โกวิทย์ ขันธศิริ และอรวรรณ บรรจงศิลป กล่าวถึงการกำเนิดรูปแบบของเพลงไว้ในหนังสือดุริยางคศิลป์ไทย สรุปความว่า เพลงเกิดขึ้นจากที่ผู้แต่งนำองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น ทำนอง จังหวะ สำเนียง ลีลา ฯลฯ มาเรียบเรียงต่อกัน โดยให้แต่ละส่วนมีความสัมพันธ์สอดคล้องซึ่งกันและกัน ตามหลักเกณฑ์ที่สืบทอดมาแต่โบราณ ซึ่งรูปแบบต่าง ๆ ของบทเพลงสามารถพัฒนาหรือเปลี่ยนแปลงได้ตามความเหมาะสมของแต่ละช่วงเวลา การเปลี่ยนแปลงรูปแบบของเพลงเพื่อให้เป็นไปตามความเหมาะสมในแต่ละช่วงเวลานั้น เป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงสภาพของสังคมและสิ่งแวดล้อม กล่าวคือ หากสังคมและสภาพแวดล้อมมีการเปลี่ยนแปลง รูปแบบของเพลงก็จะเปลี่ยนแปลงให้สอดคล้องกับลักษณะดังกล่าวตามไปด้วย (โกวิทย์ ขันธศิริ และอรวรรณ บรรจงศิลป, 2546, น. 157)

พิชิต ชัยเสรี กล่าวถึงลำดับการวิวัฒน์ของศิลปะออกเป็น 4 ระยะ คือ 1) เริ่มต้นที่ดึกดำบรรพ์ 2) ค่อยก่อตัวเป็นรูปทรงสัดส่วน 3) ได้ระเบียบรัดรึงลงตัว และ 4) เริ่มเสื่อมโทรมลงโดยลำดับ และในส่วนของด้านผู้แต่งนั้น ได้แบ่งประเภทของผู้แต่งออกเป็น 4 ประเภท ได้แก่

1) บันดาลรังสฤษฏ์ หมายถึง ผู้แต่งที่สร้างท่วงทำนองขึ้นมาจากแรงบันดาลใจ อาจเป็นปัจจัยภายนอก เช่น สิ่งแวดล้อมหรือปรากฏการณ์ต่าง ๆ หรือปัจจัยภายในอันเกิดจากความสะเทือนใจของศิลปินเอง ซึ่งในยุคแรกเริ่มนั้นยังไม่มีกฎระเบียบหรือหลักการบังคับแต่อย่างใด ศิลปินจึงมีเสรีภาพในการประพันธ์งานของตนเองจากแรงบันดาลใจได้เต็มที่

2) ศึกษิตอนุรักษ์ หมายถึง ผู้แต่งที่ประพันธ์ตามหลักการและระเบียบแบบแผนอย่างเคร่งครัด ซึ่งหลักการต่าง ๆ ที่ปรากฏเพิ่มขึ้นโดยลำดับนั้นเป็นผลมาจากการกลั่นกรองภูมิปัญญาของแต่ละชาติแต่ละสังคมจนสำเร็จลงตัว ประกอบด้วยลักษณะ 4 ประการ ได้แก่ 2.1) ความกลมกลืน 2.2) ดุลยภาวะ 2.3) ถวิลและเคารพอดีต และ 2.4) มโนทัศน์แห่งความสมบูรณ์

3) ขนบภักดิ์สบสมัย หมายถึง ผู้แต่งที่ยังยึดหลักการและรักษาระเบียบแบบแผนไว้อย่างเคร่งครัด แต่อาจจะปรับไปตามสมัยนิยมที่เกิดขึ้นในช่วงระยะเวลาที่กำลังประพันธ์เพลง เช่น นิยมแต่งเป็นสำเนียงภาษา นิยมแต่งปกปิดรากทำนองเดิม แต่ยังคงรักษาหลักการสำคัญของศึกษิตอนุรักษ์เอาไว้

4) บุกไพรเบิกทาง หมายถึง ผู้แต่งที่สร้างสรรค์งานขึ้นใหม่โดยที่ไม่เคยมีมาก่อน ในด้านดนตรีไทย คีตกวีที่ได้รับการยกย่อง เช่น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และครูมนตรี ตราโมท (พิชิต ชัยเสรี, 2566ข, น. 1 - 4)

มนตรี ตราโมท อธิบายวิธีการแต่งเพลงไทยไว้ในหนังสือดุริยสาส์น สรุปความว่า วิธีแต่งเพลงตามแบบแผนของโบราณ มีทั้งที่แต่งแบบยึดถือตามหลักเกณฑ์อย่างเคร่งครัดและแต่งแบบไม่ยึดถือหลักเกณฑ์ ผู้แต่งจะต้องตั้งจุดประสงค์ก่อนว่าจะแต่งเพลงรูปแบบใด *“สิ่งสำคัญของการแต่งเพลงไทย คือ 1) ต้องรู้ว่าเพลงที่จะแต่งนั้นมีกี่จังหวะ (หมายถึงจังหวะหน้าทับ) 2) เสียงสุดท้ายที่ตกปลายจังหวะเป็นเสียงอะไร และ 3) ทำนองเพลงตอนนั้น ๆ ดำเนินอย่างไร มีสำเนียงอย่างใด...”* (มนตรี ตราโมท, 2538, น. 43) และนอกจากนี้ท่านได้กล่าวถึงสิ่งที่สำคัญในการแต่งเพลงอีกประการหนึ่ง คือ สำเนียง *“...สำเนียง หมายถึง กระแสของทำนองที่แสดงออกเพื่อบอกให้ผู้ฟังรู้ได้ว่ามีความหมายอย่างไรและเป็นภาษาใด เช่นเดียวกับสำเนียงของคำพูด...”* (มนตรี ตราโมท, 2538ข, น. 48)

ปัญญา รุ่งเรือง แสดงทัศนะเกี่ยวกับวิธีการประพันธ์เพลงสำเนียงภาษา สรุปความว่า วิธีการประพันธ์เพลงให้มีลักษณะเป็นเพลงสำเนียงภาษานั้น สามารถใช้วิธีการแปรทำนองจากทำนองหลักให้เป็นสำเนียงภาษาได้ทุกภาษา โดยสิ่งที่เป็นคุณลักษณะเด่นที่ทำให้การนำลูกฆ้องมาแปรทำนองให้เป็นเพลงสำเนียงภาษาได้มี 2 ประการคือ *"1) หน้าทับและจังหวะที่ใช้ในเพลงนั้นต้องเป็นหน้าทับที่แสดงออกถึงเอกลักษณ์ของดนตรีในชาตินั้น ๆ... 2) สำเนียง และสำนวนของทำนองเพลงแสดงลักษณะของชาตินั้น ๆ ได้อย่างชัดเจน..."* (ปัญญา รุ่งเรือง, 2533, น. 33)

การประพันธ์เพลงไทยมีหลักและวิธีการประพันธ์หลายรูปแบบ ในการประพันธ์เพลงแต่ละครั้งผู้แต่งต้องตั้งวัตถุประสงค์ให้ชัดเจนว่าต้องการประพันธ์เพลงให้เป็นไปในลักษณะใด แล้วจึงเลือกใช้วิธีการประพันธ์ให้เหมาะสมกับลักษณะเพลงที่ต้องการประพันธ์ วิธีการประพันธ์เพลงมีผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยได้อธิบายวิธีการประพันธ์เพลงไทยไว้ ดังนี้

มนตรี ตราโมท กล่าวถึงวิธีการแต่งเพลงไทยไว้ 3 วิธี ได้แก่

1) การแต่งขึ้นใหม่แท้ ๆ โดยมิได้ยึดหลักจากเพลงใดเพลงหนึ่ง อันเป็นของเก่าที่มีอยู่แล้วเลย เพลงชนิดนี้อาจเป็นไปได้ไม่ว่าอัตราสามชั้น สองชั้น ชั้นเดียว หรือจะเป็นเพลงชนิดเบ็ดเตล็ดใด ๆ ได้ทั้งสิ้น... ข้อสำคัญในความหมายอันนี้ ก็คือได้คิดแต่งขึ้นโดยสติปัญญาเป็นอัตโนมัติจริง ๆ ไม่ได้อาศัยหลักเกณฑ์หรือทำนองหรือเสียงตกจากเพลงใด ๆ ที่มีมาก่อนเลย

2) การแต่งทวีคูณเพิ่มอัตราขึ้น เช่น ของเก่าเป็นอัตราสองชั้น แต่งขึ้นเป็นอัตราสามชั้น หรือทวีหารอัตราลง เช่น ของเก่าเป็นอัตราสองชั้น คิดแต่งใหม่เป็นอัตราชั้นเดียว ดังนี้เป็นต้น

3) แต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่ โดยยึดถือเนื้อเพลงของเก่าที่มีอยู่แล้ว โดยมิได้เปลี่ยนแปลงอัตราแต่อย่างใด ของเดิมเป็นสามชั้นก็คงเป็นสามชั้น ของเดิมเป็นสองชั้นก็คงเป็นสองชั้นอยู่อย่างเดิม แต่ว่าประดิษฐ์ทำนองและลีลาของเพลงให้เปลี่ยนรูปออกไปจนแทบจะจำไม่ได้ว่าเป็นเพลงเดียวกันกับเพลงที่มีอยู่เดิม

(มนตรี ตราโมท, 2538ข, น. 87 - 88)

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ อธิบายวิธีการประพันธ์เพลงไทยไว้ 4 วิธี ในหนังสือดุริยางคศิลป์ไทย สรุปความได้ดังนี้

1) ยืดหรือขยายจากเพลงเดิม เป็นการแต่งโดยการนำเพลงเก่าที่มีอยู่แล้ว มาขยายอัตราจังหวะเพิ่มขึ้น โดยมากมักเป็นเพลงอัตราสองชั้น เช่น นำเพลงแขกบรเทศ สองชั้น มาแต่งขยาย 1 เท่าตัว โดยยึดเสียงลูกตกเดิมของอัตราสองชั้น เป็นเสียงหลักในการแต่งขยายให้กลายเป็นอัตราสามชั้น

2) ตัดทอนจากเพลงเดิม เป็นการนำเอาเพลงเก่าที่มีอยู่แล้วมาตัดทอนอัตราจังหวะลง เช่น นำเพลงแขกบรเทศ สองชั้น มาตัดทอนจังหวะลง 1 เท่าตัว โดยยึดเสียงลูกตกเดิมของอัตราสองชั้นเป็นเสียงหลักในการแต่งตัดทอนจังหวะลง ให้กลายเป็นอัตราชั้นเดียว

3) แต่งทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยเพลงเดิม การแต่งเพลงลักษณะนี้เรียกอีกอย่างว่า *“ทางเปลี่ยน”* คือการนำเพลงเดิมที่มีอยู่แล้วมาแต่งดัดแปลงทำนองให้มีลักษณะทำนองที่ต่างไปจากเดิม โดยยังคงยึดเสียงลูกตกเดิมไว้ ซึ่งอาจแต่งเป็นลักษณะของเพลงสำเนียงภาษาก็ได้

4) แต่งโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้แต่ง การแต่งด้วยวิธีนี้ ผู้แต่งควรค้นคว้าข้อมูลสำหรับนำมาใช้ในการสร้างรูปแบบจังหวะหรือลีลาของทำนองเพลง ซึ่งมีแนวคิดหลายแนวคิด ดังนี้

4.1) คิดจากจังหวะและลีลาท่าเดินท่าวิ่งของสัตว์บางชนิด เช่น เพลงอัศวลีลา ลักษณะลีลาของทำนองเพลงจะมีความสนุกสนานเร้าใจตามลักษณะท่าเดินท่าวิ่งของม้า

4.2) คิดจากสภาพแวดล้อมประวัติศาสตร์ในแต่ละยุคแต่ละสมัย เช่น เพลงชุดโบราณคดี ลักษณะทำนองเพลงและจังหวะเพลง จะแต่งให้มีอารมณ์คล้อยตามหรือสอดคล้องกับหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่ปรากฏไปตามในแต่ละยุคสมัย

4.3) คิดจากเหตุการณ์สำคัญต่าง ๆ รวมทั้งรัชสมัย พระราชพิธี เช่น การแต่งเพลงโหมโรงรัตนโกสินทร์ เพลงสมโภชพระนคร ซึ่งการแต่งเพลงสำหรับใช้บรรเลงในโอกาสต่าง ๆ นั้น ลักษณะทำนองเพลง จังหวะ และคำร้อง จะต้องมีความหมายที่สอดคล้องกับเหตุการณ์สำคัญนั้น ๆ (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, 2546, น. 194 - 204)

สมภพ ขำประเสริฐ อธิบายถึงการแต่งเพลง สรุปความว่า การแต่งเพลงมีความหมายกว้างขวางมากกว่าการยืดขยายหรือตัดทอนเพลง ซึ่งในการยืดขยายเพลงหรือตัดทอนเพลงนั้น ผู้แต่งต้องคำนึงเพียงแค่ให้มีเสียงลูกตกตรงกับเสียงลูกตกของเพลงเดิมเท่านั้น แต่การแต่งเพลงต้องคำนึงผลในหลายด้าน เช่น 1) เพลงที่จะนำมาแต่งต้องมีเนื้อหาสาระที่น่าประทับใจ อาจจะแต่งขึ้นใหม่ทั้งหมดหรือนำเพลงเก่ามาแต่งดัดแปลงก็ได้ แต่จะต้องแต่งให้ผู้ฟังเกิดความประทับใจ
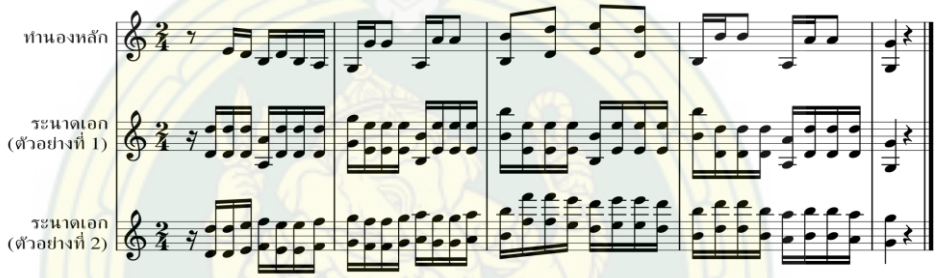
2) ท่วงทำนองของเพลงที่จะแต่งขึ้นใหม่ต้องมีความหมายตรงกับสิ่งที่ต้องการจะสื่อ ตัวอย่างเช่น หากต้องการแต่งเป็นเพลงสำเนียงลาว ก็ต้องเลือกใช้ทำนองที่เป็นลักษณะสำนวนที่บ่งบอกถึงความเป็นเพลงสำเนียงลาว 3) ปรุงแต่งลีลาท่วงทำนองต้องพิจารณาให้อยู่ในอัตราที่ถูกต้อง คือ ไม่ควรนำลักษณะทำนองที่ใช้สำหรับการบรรเลงในอัตราสามชั้น ไปใช้ในการแต่งเพลงอัตราสองชั้น 4) พยายามปรุงแต่งลีลาและท่วงทำนองให้สามารถนำไปบรรเลงได้กับเครื่องดนตรีหลากหลายประเภทด้วยความเหมาะสมได้ในทุกโอกาสและสถานที่ 5) ตรวจสอบเพลงที่จะนำมาแต่งให้ทราบแน่ชัดก่อนว่าเป็นเพลงในอัตราจังหวะใด การแต่งทางเดี่ยว ผู้แต่งต้องพิจารณาขีดความสามารถของผู้บรรเลงด้วย ทางบรรเลงกับผู้บรรเลงต้องมีความเหมาะสมกัน เพลงที่สมควรนำมาแต่งทางเดี่ยวควรเป็นเพลงที่มีทำนองเท่ามาก ๆ มีทำนองซ้ำ ๆ มีการเปลี่ยนระดับเสียงระหว่างท่อน และยังมีเพลงอีก 2 ประเภทที่มีลักษณะเหมาะสมในการนำมาปรับปรุงเป็นทางเดี่ยว คือ เพลงประเภทลูกล้อลูกขัดและเพลงที่มีลูกเล่นมาก (สมภพ ขำประเสริฐ, 2543, น. 113 - 114)

จากแนวคิดการประพันธ์เพลงด้วยวิธีการต่าง ๆ ข้างต้น จะเห็นว่าวิธีการประพันธ์เพลงไทยมีมากมายหลายวิธีการ การประพันธ์มิใช่มีความหมายเพียงแค่การประพันธ์ทำนองหลักเท่านั้น แต่ยังหมายรวมถึงการคิดประดิษฐ์สำนวนกลอนให้เป็นทางบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดด้วย ในโอกาสนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงการคิดประดิษฐ์สำนวนกลอนระนาดเอก ซึ่งครูประสิทธิ์ ถาวร ได้อธิบายวิธีการคิดประดิษฐ์สำนวนกลอนระนาดเอก ประมวลความได้ดังนี้

กลอน หมายถึง กลุ่มเสียงที่อยู่ในท่วงทำนองเพลงที่มีการรับส่งสัมผัสกันอย่างไพเราะ แบ่งออกเป็น 2 วรรค โดยแต่ละวรรคจะมีความยาว 1 จังหวะฉิ่งฉับ ทำนอง หมายถึง เสียงสูงต่ำที่ผู้แต่งนำมาร้อยเรียงต่อกัน จะมีความสั้นยาวเบาแรงอย่างไรนั้นขึ้นอยู่ที่ความประสงค์ของผู้แต่ง ส่วนการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีในแต่ละเครื่องนั้น จะมีวิธีการบรรเลงที่เป็นทำนองในแบบเฉพาะของตน โดยในแต่ละเครื่องมือจะต้องแปลทำนองจากทางของฆ้องวงใหญ่ให้เป็นทางบรรเลงของตน ซึ่งเรียกว่า ทาง เช่น ทางระนาดเอก ทางระนาดทุ้ม ทางปี่ ฯลฯ การแปลทำนองให้เป็นทางระนาดเอกนั้น ส่วนประกอบสำคัญ คือ กลอนระนาด โดยกลอนระนาดเอกต้องเป็นกลุ่มเสียงที่มีการรับส่งสัมผัสกัน ใน 1 ประโยคเพลง สามารถแบ่งได้เป็นวรรคถามกับและวรรคตอบ สำนวนกลอนทั้งหมดต้องมีสัมผัสรับส่งเป็นกลอนประเภทเดียวกัน แต่ถ้าหากทางฆ้องไม่เอื้ออำนวย ก็สามารถอนุโลมให้ใช้สำนวนกลอนต่างประเภทกันได้ แต่สำนวนกลอนที่นำมาใช้จะต้องมีความเหมาะสมกับทางฆ้อง (ประสิทธิ์ ถาวร, พัฒนี พร้อมสมบัติ, บรรณาธิการ. 2546, น. 78)
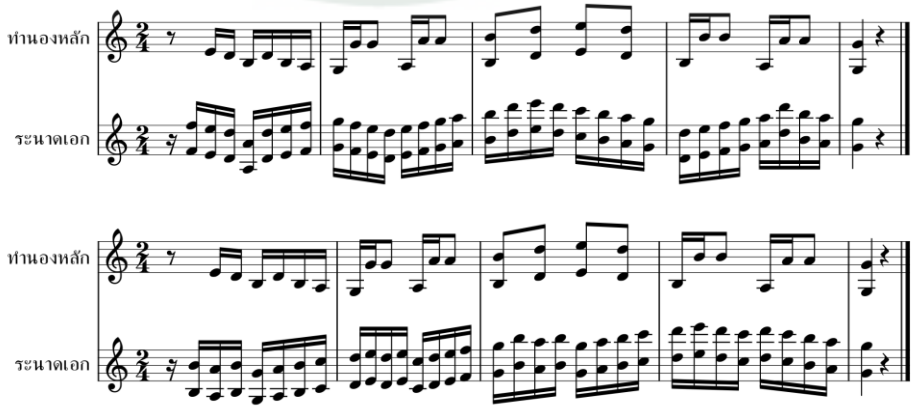
นอกจากนี้ ครูประสิทธิ์ ถาวร ได้อธิบายสำนวนกลอนระนาดเอกอีกว่า ทางระนาดเอกต้องประดิษฐ์สำนวนกลอนให้มีความสละสลวย มีการสัมผัสกันในลักษณะเดียวกันกับการประพันธ์กลอนสุภาพ อาจเป็นสัมผัสนอกหรือสัมผัสใน แบ่งวรรคตอนเป็นวรรคแรกกับวรรคหลัง โดยในแต่ละวรรคจะมีความยาวเท่ากับ 1 ฉิ่ง 1 ฉับ เมื่อรวมกันแล้วจะมีความยาว 2 ฉิ่ง 2 ฉับเท่ากับ 1 จังหวะหน้าทับ ลักษณะสำนวนกลอนของวรรคแรกกับวรรคหลังจะต้องเป็นลักษณะเดียวกัน ซึ่งในการเรียกชื่อกลอนระนาดเอกนั้น จะเรียกตามลักษณะของสำนวนกลอน สำหรับโน้ตตัวอย่างสำนวนกลอนประเภทต่าง ๆ ผู้วิจัยถอดมาจากการสาธิตของ ครูประสิทธิ์ ถาวร ดังรายละเอียดต่อไปนี้

กลอนสับ
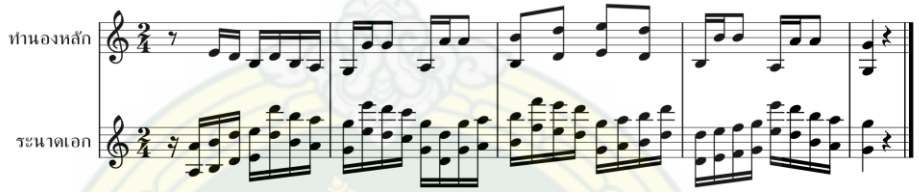


กลอนสับ มีลักษณะทำนองที่เป็นลักษณะเด่น คือ การร้อยเรียงสำนวนกลอนให้มีลักษณะการใช้เสียงซ้ำกัน โดยอาจซ้ำเสียงเดิม 2 – 3 พยางค์ เพื่อให้สำนวนกลอนระนาดเอกมีสำนวนใกล้เคียงกับทำนองหลักหรือเพื่อต้องการเน้นเสียงให้การดำเนินทำนองมีความโดดเด่นขึ้น

กลอนไต่ลวด
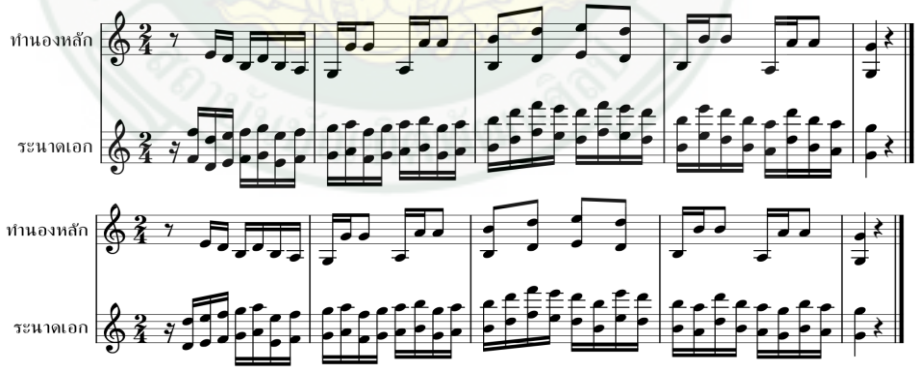


กลอนไต่ลวด มีลักษณะทำนองที่เป็นลักษณะเด่น คือ การดำเนินกลอนแบบเรียงเสียงขึ้นลงติดต่อกันโดยไม่ข้ามเสียงหรือข้ามเสียงให้น้อยที่สุด ในกรณีที่ต้องตีข้ามเสียงเพราะต้องการสร้างสำนวนกลอนให้มีความสัมพันธ์กับทำนองหลัก ก็สามารถข้ามเสียงเพื่อเชื่อมสำนวนกลอนให้มีความสละสลวยได้บ้างในบางช่วงบางตอน แต่ควรเลือกใช้สำนวนกลอนที่มีลักษณะการเรียงเสียงให้ติดต่อกันมากที่สุดเพื่อให้ลักษณะเด่นของสำนวนของกลอนไต่ลวดยังคงอยู่

กลอนลอดตาข่าย
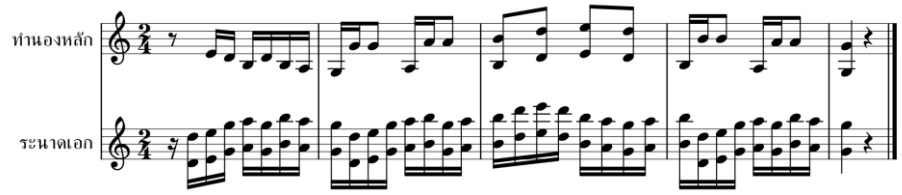


กลอนลอดตาข่าย มีลักษณะทำนองที่เป็นลักษณะเด่น คือ การดำเนินกลอนแบบเรียงเสียงขึ้นและลงสลับกัน อาจสลับกับระหว่างวลีต่อวลี หรือ วรรคต่อวรรค โดยลักษณะของทำนองมีลักษณะเป็นวรรคถามและวรรคตอบ

กลอนเดินตะเข็บหรือกลอนม้วนตะเข็บ
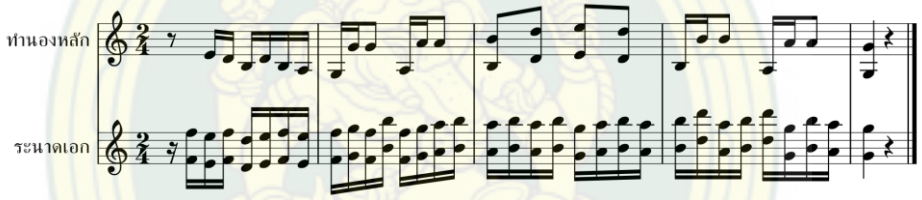


กลอนเดินตะเข็บหรือกลอนม้วนตะเข็บ มีลักษณะทำนองที่เป็นลักษณะเด่น คือ การดำเนินกลอนแบบเรียงเสียง 4 พยางค์เสียงไปในทิศทางเดียวกัน คล้ายลักษณะของการเย็บผ้าแบบการเดินตะเข็บหรือม้วนตะเข็บ อาจเรียงเสียงขึ้นหรือลงทั้งวรรคเพลงหรือทั้งประโยคเพลง โดยลักษณะทำนองต้องมีความสัมพันธ์กับทำนองหลักและมีพยางค์เสียงที่ร้อยเรียงกันอย่างสละสลวย

กลอนร้อยลูกโซ่
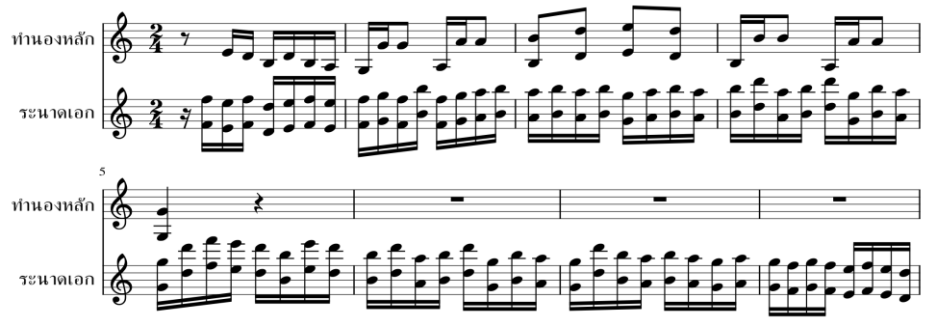


กลอนร้อยลูกโซ่ ลักษณะทำนองที่เป็นลักษณะเด่น คือ สำนวนกลอนมีการร้อยเรียงสำนวนกลอนในแต่ละวรรคให้มีระดับเสียงที่สัมพันธ์เกาะเกี่ยวกันในทุก ๆ วรรคเพลงหรือทุก ๆ ประโยคเพลง อุปมาเหมือนลักษณะของการเกี่ยวกันของห่วงโซ่ที่มีลักษณะการเกาะเกี่ยวกันไปให้มีความยาวต่อเนื่องกันไป
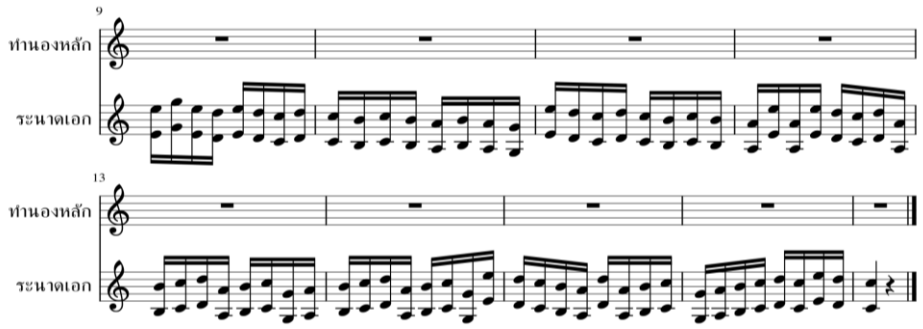
กลอนซ่อนตะเข็บ



กลอนซ่อนตะเข็บ ลักษณะทำนองไม่เน้นการดำเนินทำนองแบบเรียงเสียง แต่จะเป็นการสลับเสียงขึ้นลงคล้ายการตีแบบสลับฟันปลา การนำพยางค์เสียงมาร้อยเรียงสอดสลับสูงต่ำต้องมีสำนวนที่สัมพันธ์กับทำนองหลักและมีพยางค์เสียงที่ร้อยเรียงกันอย่างสละสลวย

กลอนพัน





กลอนพัน มีลักษณะทำนองที่เป็นลักษณะเด่น คือ มีลีลาทำนองที่มีความโดดเด่นในการนำพยางค์เสียงมาผูกร้อยเรียงเกาะเกี่ยวให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป อาจจะเกาะเกี่ยวกันระหว่างวรรคต่อวรรค หรือ ประโยคต่อประโยค สามารถผูกสำนวนกลอนให้มีความยาวมากกว่า 1 ประโยคหรืออาจมีความยาวมากกว่านั้นก็ได้ขึ้นอยู่ที่ดุลยพินิจของผู้บรรเลง

การตั้งชื่อสำนวนกลอนหรือการเรียกชื่อกลอนทั้ง 9 แบบ ครูประสิทธิ์ ถาวร กล่าวว่า หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นผู้ตั้งชื่อ การในเลือกรูปแบบกลอนมาผูกต่อกันให้เป็นสำนวน ผู้บรรเลงสามารถพลิกแพลงทำนองโดยใช้รูปแบบของกลอนใดกลอนหนึ่งมาผูกต่อกันให้ยาวไปโดยตลอดก็ได้หากทำนองฆ้องเอื้ออำนวย เช่น นำกลอนไต่ลวดมาบรรเลงให้ยาวติดต่อกันไปโดยตลอดทั้งเพลง แต่หากทำนองฆ้องไม่เอื้ออำนวยก็สามารถอนุโลมให้สำนวนกลอนอื่นมาร้อยเรียงต่อกันไปจนครบประโยคได้ สำนวนกลอนในแต่ละแบบสามารถพลิกแพลงทำนองได้หลายทำนองแล้วแต่ความสามารถของผู้บรรเลง (ประสิทธิ์ ถาวร, 2529 อ้างถึงใน ศูนย์สังคีตศิลป์, 2529)

จากการศึกษาและทบทวนวรรณกรรมแนวคิดด้านการประพันธ์ จะเห็นว่ามีเป็นองค์ประกอบที่สำคัญหลายองค์ประกอบที่ผู้คิดจะประพันธ์เพลงควรศึกษาให้เข้าใจอย่างถ่องแท้ วิธีการต่าง ๆ ที่นำมาใช้ในการประพันธ์เพลง เช่น การขยายเพลง การตัดทอนเพลง หรือการทำนองทางเปลี่ยน ผู้แต่งต้องมีความรู้ความเข้าใจในการเลือกนำมาใช้ให้เหมาะสม รวมถึงส่วนต่าง ๆ ที่ทำให้เกิดเป็นทำนองเพลง ผู้แต่งควรศึกษาจากการลงมือปฏิบัติจริง ฟัง และสังเกตให้มาก เพื่อให้มีประสบการณ์และคลังความรู้ ในการเลือกนำทำนองหรือสำนวนกลอนไปใช้ให้เหมาะสมกับสิ่งที่ต้องการสื่อให้ผู้ฟังได้เข้าใจ ซึ่งองค์ความรู้ต่าง ๆ ที่ได้กล่าวมานี้ ผู้วิจัยจะนำไปใช้ในการสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยฉบับนี้ด้วย

1.5 แนวคิดด้านสุนทรียะทางดนตรีไทย

สุนทรียะทางด้านดนตรีเกิดขึ้นจากหลายองค์ประกอบที่นำมาผสมผสานกันอย่างลงตัว ตามบริบทธรรมชาติของดนตรีประเภทนั้น ๆ เช่น บทเพลง เครื่องดนตรี วิธีการบรรเลง ซึ่งผู้แต่งจะเป็นผู้สร้างสรรค์ให้เกิดเป็นรูปธรรมด้วยทำนองเพลง และถ่ายทอดสุนทรียะของเพลงนั้นสู่ผู้ฟังด้วยผู้บรรเลงที่มีทักษะฝีมือ เข้าใจลีลาอารมณ์เพลงและบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงเครื่องดนตรีของตน หากนักดนตรีสามารถนำองค์ประกอบต่าง ๆ เหล่านี้มาประยุกต์ใช้ได้อย่างเหมาะสม ก็จะสามารถสร้างสุนทรียรสให้เกิดขึ้นกับดนตรีได้ การสร้างสุนทรียรสให้เกิดขึ้นดนตรีนั้นสามารถสร้างได้จากหลายลักษณะต่าง ๆ

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี อธิบายสุนทรียรสในดนตรีไทย สรุปความได้ว่า รสในดนตรีไทยเกิดจากลักษณะสำคัญ คือ รสที่เกิดจากเครื่องดนตรี รสที่เกิดจากลักษณะของบทเพลง รสที่เกิดจากการบรรเลงรวมวง รสที่เกิดจากหน้าที่และสิทธิของเครื่องดนตรี และรสที่เกิดจากลีลาการขับร้อง

รสที่เกิดจากเครื่องดนตรี คือ รสที่เกิดจากลักษณะของเสียงเครื่องดนตรีแต่ละประเภท ดนตรีไทยสามารถแบ่งกลุ่มประเภทเครื่องดนตรีตามวิธีการทำให้เกิดเสียงได้เป็น 4 กลุ่ม คือ เครื่องดีด สี ตี และเป่า และสามารถแบ่งตามความคล้ายคลึงของคุณลักษณะของเสียงได้เป็น 2 หมวดหมู่ คือ 1) กลุ่มที่มีเสียงราบเรียบ ได้แก่ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีและเครื่องเป่า กลุ่มที่มีลักษณะเสียงราบเรียบนี้ให้อารมณ์ในลักษณะของความอ่อนโยน หวานซึ้ง ส่วนกลุ่มที่ 2) กลุ่มที่มีเสียงไม่ราบเรียบ ได้แก่ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดและเครื่องตี กลุ่มนี้จะมีลักษณะเสียงที่ให้อารมณ์ไปในทางสร้างความสนุกสนาน คึกคัก

รสที่เกิดจากลักษณะของบทเพลง คือ รสที่เกิดจากลักษณะทำนองเพลง โดยแบ่งออกได้ 3 แบบ คือ เพลงทางกรอ เพลงทางพื้น และเพลงลูกล้อลูกขัด

1) เพลงทางกรอ เป็นเพลงที่ผู้แต่งบรรจงแต่งให้มีลักษณะทำนองตามที่ผู้แต่งประสงค์ไว้ ดังนั้นผู้บรรเลงเพลงประเภทนี้จะต้องพยายามรักษารูปแบบหรือทำนองเดิมเอาไว้ และเทคนิคสำคัญที่นำมาใช้ในการบรรเลงเพลงทางกรอนี้ คือ วิธีการตีกรอให้มีเสียงยาวต่อเนื่องกันอย่างมีคุณภาพ

2) เพลงทางพื้น เป็นเพลงที่มีลักษณะทำนองเพลงเป็นเพลงทางพื้นมีวิธีการบรรเลงที่สำคัญคือ การตีเก็บ ซึ่งความงามของเพลงประเภทนี้อยู่ที่ความสามารถของผู้บรรเลงในการแปรทำนอง

เป็นสำนวนกลอนต่าง ๆ อย่างอิสระบนพื้นฐานของทำนองหลัก รวมถึงผู้ฟังก็จำเป็นต้องมีความรู้เรื่องสำนวนกลอนที่ใช้บรรเลงในบทเพลงบ้างพอสมควร

3) เพลงลูกล้อลูกขัด เป็นเพลงที่มีลักษณะทำนองเพลงแบบลูกล้อลูกขัด ซึ่งความงามและความไพเราะของเพลงประเภทนี้อยู่ที่ลีลาจังหวะ การหยอกล้อตามลักษณะของการบรรเลงลูกล้อลูกขัด การล้วงหรือการบรรเลงที่คาบเกี่ยวกันของจังหวะ ซึ่งสร้างให้บทเพลงมีรสชาติที่ไพเราะและสนุกสนาน

รสที่เกิดจากการบรรเลงรวมวง คือ รสที่เกิดจากการนำเครื่องดนตรีในตระกูลต่าง ๆ มาบรรเลงรวมวงกัน ซึ่งความต่างกันของคุณลักษณะของเสียงแต่ละเครื่องดนตรี อันเป็นสีสันของเสียงในแต่ละเครื่องนั้น ทำให้เกิดเป็นรสชาติต่าง ๆ เช่น วงเครื่องสาย เป็นวงที่ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีประเภทมีสาย ทำให้เกิดรสชาติที่ให้ความหวานซึ้ง กินใจ หรือ วงปี่พาทย์ที่ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี จะให้รสชาติและความรู้สึกที่ตรงกันข้ามกับวงเครื่องสาย

รสที่เกิดจากหน้าที่และสิทธิของเครื่องดนตรี คือ รสที่เกิดจากการบรรเลงของเครื่องดนตรีในแต่ละชิ้นตามหน้าที่ของตนเอง ซึ่งในการบรรเลงรวมวง เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นจะมีสิทธิและหน้าที่ในการบรรเลงแตกต่างกัน อันเป็นปัจจัยที่สำคัญในการทำให้เกิดรสชาติในการบรรเลงรวมวง ดังนั้นเป็นสิ่งที่ต้องพึงระวังที่ผู้บรรเลงจะต้องไม่บรรเลงก้าวก่ายทางบรรเลงของเครื่องดนตรีเครื่องอื่น ๆ ควรบรรเลงอยู่ในขอบเขตที่เหมาะสมตามหน้าที่ของตน (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542, น. 147 - 153)

ประสิทธิ์ ถาวร อธิบายวิธีการประดิษฐ์เสียงระนาดเอกเพื่อสื่อความหมายไว้ ดังนี้

ดนตรีไทยของเราเป็นดนตรีที่มีลักษณะพิเศษเฉพาะตัว เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นมีเสียงที่สื่อความหมายได้ ...เพียงระนาดเอก เครื่องมือเดียว ก็สามารถประดิษฐ์เสียงที่สื่อความหมายได้ไม่น้อยกว่า 20 เสียง แต่ละเสียงให้ความหมายและความรู้สึกที่แตกต่างกัน เช่น เสียงกลม เสียงแก้ว กรอ กริก กรุบ กาไหล่ กรอกกลิ้ง กลิ้งเกลือก ปริบ โปร่ง โปรย โรย รัว ร่อน ร่อนริดไม้ ร่อนใบไม้ไหว ร่อนผิวน้ำ ร่อนน้ำลึก โต โตผิวน้ำ โตน้ำลึก โขยก ขยอก สะบัด เป็นต้น

ผู้ที่จะประดิษฐ์เสียงเหล่านี้ได้ ต้องผ่านการเรียนรู้และการฝึกฝนอย่างเป็นขั้นเป็นตอน...

เสียงที่ใช้สื่อความหมาย

กริก เป็นลักษณะของเสียงที่สั้นกว่ากรอ มีกระแสเสียงใสกว่ากรอด ในเวลาตีระนาด ผู้ตีจะต้องตีแบบเปิดหัวไม้ นิยมใช้ในโอกาสที่ต้องการเน้นเสียงสุดท้ายในแต่ละประโยคของเพลง คล้ายแถมท้าย เป็นการแสดงถึงอารมณ์ร่าเริง

กรุบ ลักษณะของเสียงแตกต่างจากเสียงกริก กล่าวคือ เสียงกรุบเป็นเสียงตัดสั้นกว่าเสียงกริก แสดงถึงความเฉียบขาด มักนำมาใช้ต่อท้ายประโยคเพลง...

กลม ลักษณะของเสียงที่นุ่มนวล กลมกล่อมไพเราะน่าฟัง เป็นเสียงที่มีคุณค่าและปฏิบัติได้ยากมากที่สุด กล่าวคือ ผู้ปฏิบัติต้องใช้ความประณีตบรรจงสูงในการที่จะสร้างเสียงอันก่อให้เกิดความนุ่มนวล...

เก็บ การบรรเลงที่เพิ่มเติมเสียงสอดแทรกให้มีพยางค์เสียงถี่ขึ้นมากกว่าเนื้อเพลงธรรมดา...

แก้ว ลักษณะของเสียงมีความนุ่มนวล กังวาน และใสดุจแก้ว โดยเฉพาะในการตีระนาดเอกมโหรี จะต้องจับไม้ตีให้หัวแม่มือเน้นที่ปลายก้านระนาดให้แน่นและตีทั้งแขนหรือทั้งตัว เสียงจึงจะแข็งเป็นกังวานออกมาเป็นแก้ว
(ประสิทธิ์ ถาวร, พัฒนี พร้อมสมบัติ, บรรณาธิการ. 2546, น. 76 - 77)

จากการอธิบายวิธีการสร้างสุนทรียรสให้เกิดขึ้นดนตรีไทยในลักษะต่าง ๆ จะเห็นว่าทุกวิธีมีความสำคัญมากน้อยแตกต่างกันไปตามโอกาสในการนำไปใช้ แต่สิ่งที่สำคัญที่สุดที่จะทำให้การบรรเลงในแต่ละครั้งมีความสมบูรณ์มากน้อยเพียงใด ขึ้นอยู่ที่ความสามารถของผู้บรรเลงเป็นหลัก ผู้บรรเลงต้องมีความสามารถในการสร้างเสียงดนตรี เพื่อสื่อความหมายได้ตรงกับสิ่งที่ต้องการถ่ายทอด ดังนั้นผู้บรรเลงจึงควรเรียนรู้และทำความเข้าใจเกี่ยวกับการประดิษฐ์เสียงดนตรี เพื่อสื่อความหมายให้ตรงกับจุดประสงค์การบรรเลง ยกตัวอย่างเช่น การบรรเลงระนาดเอก ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญมากในวงปี่พาทย์ มีหน้าที่ในการเป็นผู้นำวง เป็นผู้วางแผนการบรรเลงตั้งแต่เริ่มขึ้นเพลงไปจนกระทั่งการลงจบเพลง ฉะนั้นมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้บรรเลงระนาดเอกต้องมีความรู้เกี่ยวกับการประดิษฐ์เสียงต่าง ๆ เพื่อใช้เป็นภาษาทางดนตรีเพื่อส่งสัญญานหรือสื่อสารกันในระหว่างการบรรเลง สิ่งที่ผู้วิจัยได้จากการศึกษาเกี่ยวกับแนวคิดด้านสุนทรียะทางดนตรี ทำให้ทราบว่าการสร้างสุนทรียะทางดนตรีต้องเป็นสิ่งที่นักดนตรีที่วงเดียวกันให้ความร่วมมือกัน ต้องเคารพสิทธิหน้าที่ของทางบรรเลงในแต่ละ

เครื่องมือโดยที่ไม่ก้าวก่ายกัน รวมถึงการเลือกใช้วิธีการบรรเลงที่เหมาะสม เช่น การประดิษฐ์เสียงประดิษฐ์ทำนอง ต้องมีความเหมาะสมกับเพลงที่กำลังบรรเลงด้วยเช่นกัน

1.6 แนวคิดเกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษา

แนวคิดเกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษา มีปราชญ์ทางดุริยางคศิลป์หลายท่านได้อธิบายถึงเพลงไทยสำเนียงภาษาไว้ในหลายบริบท อาทิ การตั้งชื่อเพลง ลักษณะทำนองของเพลงภาษา องค์ประกอบการบรรเลงเพลงภาษา ซึ่งในแต่ละท่านได้กล่าวถึงประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

ปัญญา รุ่งเรือง กล่าวถึงเพลงภาษาสรุปความว่า เพลงภาษาคือเพลงไทยที่คีตกวีแต่งให้มีรสชาติเลียนแบบสำนวนเพลงของต่างชาติ เมื่อลักษณะทำนองมีความต่างออกไปเป็นลักษณะทำนองของแต่ละภาษา จังหวะและหน้าทับก็ต้องมีลักษณะที่ใกล้เคียงกับสำเนียงภาษาของชาตินั้นด้วย (ปัญญา รุ่งเรือง, 2533, น. 27) และท่านได้กล่าวถึงสาเหตุที่คีตกวีไทยแต่งเพลงให้มีสุ้มเสียงเลียนแบบสำเนียงเพลงของชาติต่าง ๆ ด้วยเหตุหลายประการ คือ

1) เพิ่มรสชาติของเพลงไทยให้ไพเราะสนุกสนานยิ่งขึ้น

2) เพื่อประกอบการแสดงละครที่มีตัวละครเป็นชาติต่าง ๆ ให้สมจริง สมจังสมบทบาท

3) เพื่อแสดงกฤษฎาภินิหาร ของพระมหากษัตริย์ที่มีทหารอาสาชาติต่าง ๆ มากในสมัยโบราณ

4) การแสดงออกถึงความสามารถความรู้ และอัจฉริยะของคีตกวีที่สามารถดัดแปลงสำเนียงเพลงไทยให้เป็นสำเนียงเพลงของชาติอื่นได้

5) แสดงคุณพิเศษของคีตลักษณ์ไทย และธรรมชาติทางดนตรีของไทยที่เลียนสำเนียงของชาติต่าง ๆ ได้อย่างใกล้เคียง... (ปัญญา รุ่งเรือง, 2533, น. 29 - 31)

โกวิทย์ ขันธศิริ และอรวรรณ บรรจงศิลป กล่าวถึงบันไดเสียง (Scale) ที่ใช้ในเพลงของแต่ละชาติไว้ในหนังสือดุริยางคศิลป์ไทย สรุปความว่า เพลงของแต่ละชาติมีการใช้บันไดเสียงที่แตกต่างกัน และความด้วยความแตกต่างกันนี้เอง ที่ทำให้ผู้ฟังสามารถรู้ได้ว่าเป็นเพลงของชาติใด โดยทางทฤษฎีแล้ว บันไดเสียงของไทยจะมีระยะห่างแต่ละเสียงเท่ากันใน 1 ช่วงคู่แปด (Octave)

จะประกอบด้วยเสียง 7 เสียง และในการแต่งเพลงเลียนแบบสำเนียงเพลงของชาติต่าง ๆ มีการนำบันไดเสียงของไทยมาใช้แต่งเพลงตามลักษณะเฉพาะของสำเนียงแต่ละชาติ ดังนี้

เพลงไทยที่มีสำเนียงแขก ใช้ 7 เสียง ได้แก่ เสียงที่ 1 2 3 4 5 6 7...
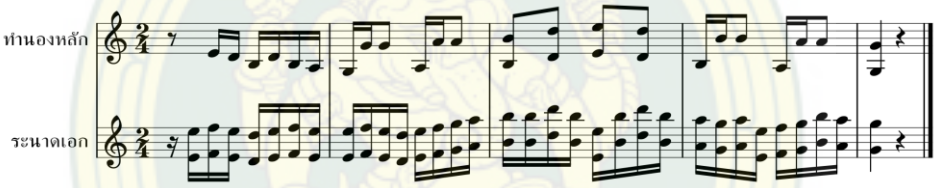
เพลงไทยที่มีสำเนียงมอญ ใช้ 6 เสียง ได้แก่ เสียงที่ 1 2 3 4 5 6...

เพลงไทยที่มีสำเนียงลาว เขมร พม่า จีน ใช้ 5 เสียง ได้แก่ เสียงที่ 1 2 3 5 6...

(โกวิทย์ ขันธศิริ และอรวรรณ บรรจงศิลป, 2546, น. 111 - 116)
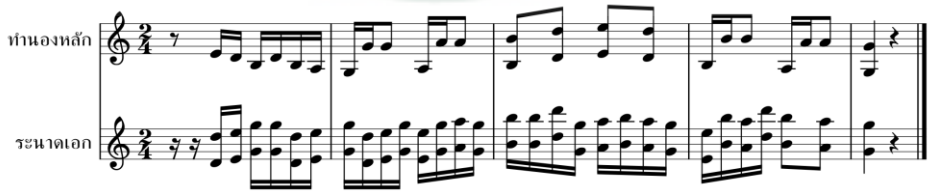
ประสิทธิ์ ถาวร อธิบายลักษณะสำนวนกลอนสำเนียงภาษาที่ผู้บรรเลงระนาดเอกควรเรียนรู้และให้ความสำคัญ สำหรับโน้ตตัวอย่างสำนวนกลอนสำเนียงต่าง ๆ ผู้วิจัยถอดมาจากการสาธิตของประสิทธิ์ ถาวร ดังรายละเอียดต่อไปนี้

กลอนสำเนียงมอญ
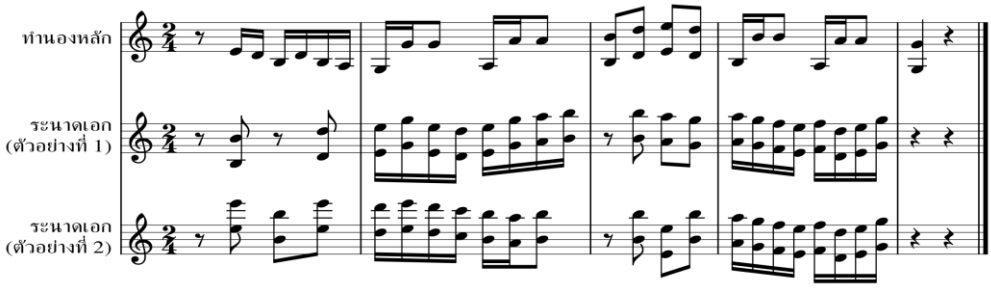


กลอนสำเนียงเขมร

ลักษณะลีลาในการดำเนินทำนองจะมีการข้ามเสียงไปมา เพราะสำเนียงเขมรจะใช้เสียงเพียง 5 เสียง
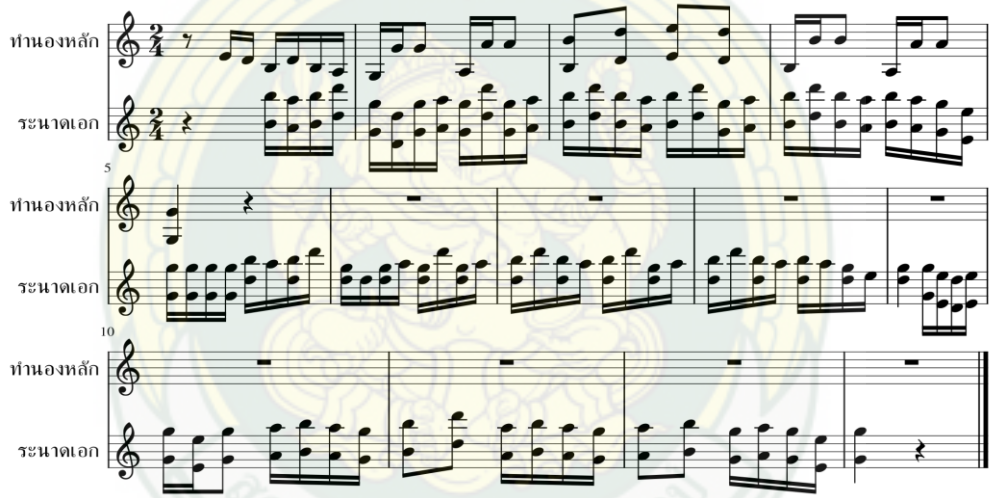


กลอนสำเนียงพม่า

ความแตกต่างระหว่างสำเนียงมอญกับพม่า คือ สำเนียงมอญจะมีลักษณะทำนองและจังหวะไปในทางเนิบช้า แต่สำเนียงพม่าจะมีลักษณะทำนองและจังหวะที่กระชับฉับไว
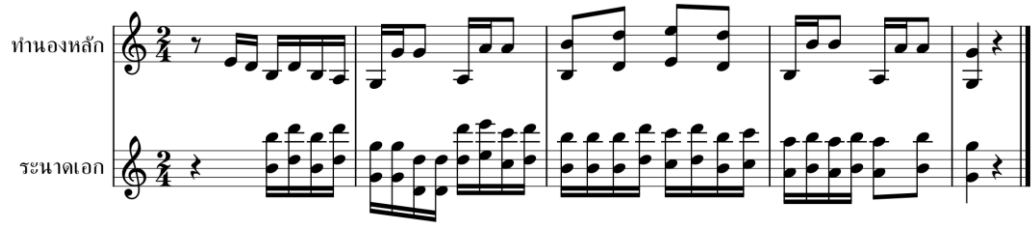


กลอนสำเนียงลาว

ลักษณะทำนองจะมีการข้ามเสียงเพราะโดยส่วนมากใช้เสียงเพียง 5 เสียง และทำนองจะหลบลงเสียงต่ำซึ่งจะทำให้มีความนุ่มนวลมากกว่าเสียงสูง
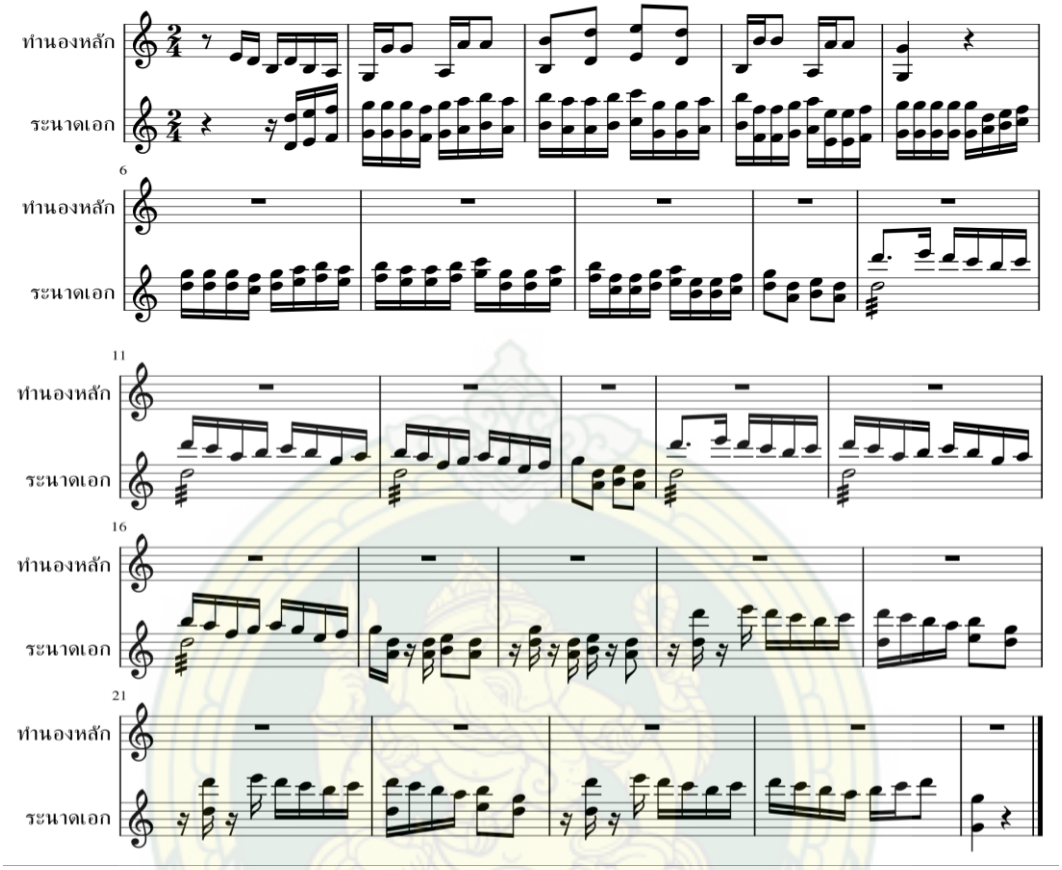


กลอนสำเนียงจีน
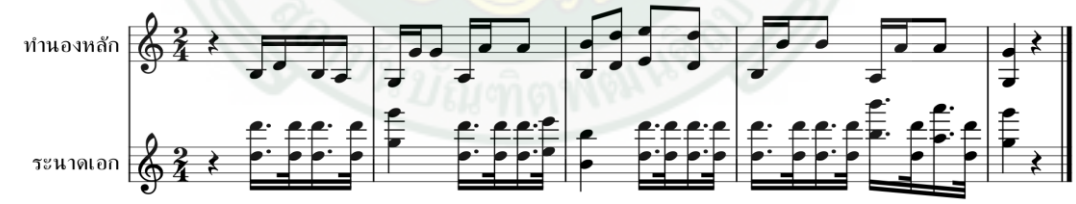
ในการแต่งสำนวนกลอนสำเนียงจีน ปรมาจารย์ทางดนตรีไทยจะไม่แต่งเป็นสำเนียงจีนทั้งหมดแต่จะใช้วิธีการผันเสียงในตอนท้ายประโยคเพื่อให้รู้ว่าเป็นกลอนสำเนียงจีนหรือเรียกว่าจีนแบบไทย



กลอนสำเนียงแขก



กลอนสำเนียงฝรั่ง



ในส่วนของการนำชื่อของชาติต่าง ๆ มาขึ้นต้นชื่อเพลงนั้น เกิดจากคนไทยสมัยเก่ามีคุณธรรมสูง และให้เกียรติผู้อื่น จึงนำชื่อของชาตินั้น ๆ มาใส่นำหน้าชื่อเพลงที่ตนได้แต่งเลียนแบบเพื่อให้รู้ว่าเป็นของชาติใด ทำให้เพลงไทยหลายเพลงมีชื่อเพลงที่นำหน้าด้วยชื่อเป็นชาติอื่น ๆ ด้วยเหตุนี้จึงทำให้มีผู้สับสนและเข้าใจผิดว่า ไทยเราเลียนแบบหรือเอาเพลงของชาติอื่นมา แต่แท้จริงแล้วเพลงต่าง ๆ เหล่านี้เป็นเพลงที่คีตกวีไทยได้แต่งขึ้นเองทั้งสิ้น (ประสิทธิ์ ถาวร, 2529 อ้างถึงใน ศูนย์สังคีตศิลป์, 2529) ซึ่งแนวคิดดังกล่าวนี้ มีความสอดคล้องกับ พูนพิศ อมาตยกุล ที่กล่าวว่า *“...คนไทยเราสามารถ*

แต่งทำนองเพลงเลียนแบบสำเนียงภาษาหรือสำเนียงเพลงของชาติต่าง ๆ ได้อย่างสนิทสนมจนคนฟังคิดไปว่าเป็นเพลงต่างชาติจริง ๆ ...คนรุ่นหลังที่ไม่ทราบความจริงในเรื่องนี้ก็เลยเข้าไขว้เขวว่า ไทยเราเอาเพลงของต่างชาติมา" (พูนพิศ อมาตยกุล, 2524, น. 15)

จากการศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษาจะเห็นได้ว่า เพลงสำเนียงภาษา คือ เพลงของไทยที่แต่งขึ้นเพื่อเลียนแบบทำนองเพลงของชนชาติอื่น โดยใช้กลุ่มเสียงหรือบันไดเสียงที่ใกล้เคียงกับลักษณะของทำนองเพลงชนชาตินั้น ซึ่งแต่ละชนชาติจะมีการใช้กลุ่มเสียงหรือใช้บันไดเสียงแตกต่างกัน และความแตกต่างนี้เองที่ทำให้ผู้ฟังสามารถแยกแยะได้ว่าเป็นเพลงของชาติใด

2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าและทบทวนวรรณกรรมต่าง ๆ ที่มีสารัตถะเกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา และการสร้างสรรค์การบรรเลง พบว่ามีผู้อธิบายไว้หลายประเด็น ผู้วิจัยนำเฉพาะประเด็นที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยมาสรุปเป็นหัวข้อสำหรับนำไปใช้เป็นข้อมูลสำหรับการทำวิจัย อันประกอบด้วยประเด็นดังต่อไปนี้

2.1 สารัตถะที่เกี่ยวกับการเดี่ยวระนาดเอก

2.1.1 ความหมายของเพลงเดี่ยว

เพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้บรรเลงสำหรับแสดงศักยภาพด้านต่าง ๆ ดังที่มนตรี ตราโมท อธิบายหลักการบรรเลงและความมุ่งหมายสำคัญในการบรรเลงเดี่ยวสรุปความว่าเดี่ยวเป็นการบรรเลงของเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง ที่มิใช่แค่การบรรเลงเพียงเครื่องดนตรีชิ้นเดียว แต่เป็นการบรรเลงที่มีความมุ่งหมาย 3 ประการ คือ *"อวดทาง (วิธีดำเนินทำนอง) ของผู้แต่ง 1 อวดความแม่นยำของผู้บรรเลง 1 และอวดฝีมือของผู้บรรเลง 1 ...ท่านผู้แต่งจะต้องประดิษฐ์ขึ้นใหม่เป็นพิเศษ โดยแทรกแซงกลเม็ดนานาประการ ทั้งไพเราะทั้งโลดโผนและอื่นๆ แล้วแต่โอกาสจะอำนวย"* (มนตรี ตราโมท, 2538ข, น. 51 - 52) ทางบรรเลงที่จะสามารถเรียกได้ว่าเป็นทางเดี่ยวนั้นท่วงทำนองเพลงจะต้องมีความวิจิตรพิสดาร โลดโผน พลิกแพลง เหมาะสมกับการนำมาแสดงความสามารถด้านทักษะฝีมือของผู้บรรเลง โดยองค์ประกอบในการบรรเลงเดี่ยวนั้นจะประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องทำทำนอง เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ซอด้วง ซออู้ และเครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะ เครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะนี้ ประกอบด้วย เครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ เช่น สองหน้า โทน รำมะนา กลองแขก และเครื่องกำกับจังหวะย่อย เช่น ฉิ่ง กรับ ฉาบเล็ก

จุดประสงค์สำคัญอย่างหนึ่งของการบรรเลงเดี่ยวดังที่ มนตรี ตราโมท กล่าวมาข้างต้น เพื่อต้องการแสดงศักยภาพของผู้บรรเลง ดังนั้นผู้บรรเลงจะต้องแสดงให้เห็นถึงความสามารถที่สมบูรณ์พร้อมของทักษะฝีมือ อันประกอบด้วย ความแม่นยำในการจดจำบทเพลง ความสามารถในการบรรเลงกลเม็ดเด็ดพรายต่าง ๆ ได้อย่างครบถ้วนและสมบูรณ์แบบ นอกจากนี้ ยังต้องแสดงให้เห็นถึงศักยภาพด้านพละกำลัง กล่าวคือ ผู้บรรเลงจะต้องมีต้นทุนด้านพละกำลังสำหรับใช้ในการบรรเลงเดี่ยวที่เพียงพอต่อความยาวของบทเพลง ตลอดจนสามารถบรรเลงกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ได้ตามที่ผู้แต่งได้ประพันธ์ทางเดี่ยวไว้อย่างไม่มีข้อบกพร่อง จึงจะสามารถถือได้ว่าการบรรเลงเดี่ยวมีความสมบูรณ์พร้อมทุกประการ

สำหรับบทบาทหน้าที่ของผู้แต่งทางเดี่ยว ผู้แต่งจะต้องมีความรู้ความสามารถที่แตกฉานเกี่ยวกับการบรรเลงเครื่องดนตรีชิ้นนั้น ๆ อย่างถ่องแท้ เพราะการประพันธ์ทางเดี่ยวจะต้องใช้สำนวนกลอนที่มีความวิจิตรพิสดาร สอดแทรกด้วยกลเม็ดเด็ดพรายและกลวิธีพิเศษต่าง ๆ อุทิศ นาคสวัสดิ์ กล่าวถึงเพลงที่เหมาะสมในการนำมาเดี่ยวว่า *“เพลงที่จะนำมาเดี่ยวนี้ต้องเลือกจากเพลงที่มีลักษณะสมควรจริง ๆ กล่าวคือ ถ้าเป็นเพลงธรรมดาก็ต้องเป็นเพลงที่มี 7 เสียงครบถ้วน”* (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2511, น. 51) ดังนั้นในการประพันธ์ทางเดี่ยว ผู้แต่งจึงต้องใช้ความสามารถในการคิดประดิษฐ์ทางเดี่ยวให้มีสำนวนกลอนที่ไม่ซ้ำกัน และอาจต้องเลือกใช้สำนวนกลอนที่มีความซับซ้อนในบางช่วงบางตอนเพื่อเป็นการแอบแฝงกลเม็ดเด็ดพรายต่าง ๆ ให้ทางเดี่ยวมีความพิเศษมากยิ่งขึ้น ในปัจจุบันนั้นมีผู้แต่งทางเดี่ยวขึ้นมากมายหลายทางและหลายเพลง โดยผู้แต่งแต่ละคนจะมีลักษณะเฉพาะในการประพันธ์ทางเดี่ยวแตกต่างกันไป เพลงเดี่ยวที่นิยมในการนำมาบรรเลงในปัจจุบัน เช่น เพลงกราวใน เพลงทยอยเดี่ยว เพลงพญาโศก เพลงแขกมอญ เพลงเชิดนอก เพลงลาวแพน เพลงต่อยรูป เพลงสารถี เพลงอาหนู เพลงอาเฮีย เพลงม้าย่อง เพลงนกขมิ้น เพลงสุดสงวน ฯลฯ

2.1.2 การแปลทำนอง

การแปลทำนองส่วนสำคัญที่ต้องกล่าวถึง คือ ทำนองหลัก เนื่องจากทำนองหลักนี้คือทำนองเพลงที่เครื่องดนตรีแต่ละเครื่องมือจะต้องยึดเสียงลูกตกหลักสำหรับนำไปแปลเป็นทางบรรเลงของตน โดยทางบรรเลงของแต่ละเครื่องมือนั้นจะมีคุณลักษณะเฉพาะตน จากการศึกษาค้นคว้าพบผู้ที่อธิบายถึงวิธีการแปลทำนองในบริบทของเพลงไทยหลายท่าน ทั้งนี้พบว่าการใช้คำสำหรับอธิบายบริบทของทำนองเพลงไทย พบการใช้คำว่า แปร กับ แปล ทั้ง 2 คำ ซึ่งทั้ง 2 คำนี้ สำนักงานราชบัณฑิตยสถานให้ความหมายไว้ดังนี้ *“แปร [แปร] ก. เปลี่ยนกลายไปจากลักษณะหรือภาวะเดิม”*

ส่วนคำว่า *“แปล [แปล] ก. ถ่ายความหมายจากภาษาหนึ่งมาเป็นอีกภาษาหนึ่ง, ทำให้เข้าใจความหมาย”* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554, ออนไลน์) การนำทั้ง 2 คำนี้มาใช้ในการอธิบายบริบททางดนตรีไทย พิชิต ชัยเสรี ได้แสดงทัศนะในการเลือกใช้ไว้ในหนังสือสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ความว่า *“การใช้คำว่า แปรทำนอง และแปลทำนอง คำว่าแปล (Translation) ใช้เมื่อแปลทำนองฆ้องเป็นทำนองเครื่องนั้น ส่วนคำว่า แปร (Variation) ใช้เมื่อแปรเปลี่ยนทำนองเครื่องนั้น ๆ ให้หลากหลายออกไปในทำนองฆ้องอย่างเดิม”* (พิชิต ชัยเสรี, 2566ก, น. 21) ในการนำข้อมูลที่ได้จากการทบทวนวรรณกรรมมาแสดงในครั้งนี้ ผู้วิจัยจะใช้คำแบบเดิมตามที่ข้อมูลต้นฉบับเลือกใช้ ผู้ที่แสดงทัศนะเกี่ยวกับการแปลทำนองมีดังนี้

ปัญญา รุ่งเรือง กล่าวถึงการแปรทำนอง สรุปความว่า การแปรทำนอง หมายถึง การนำทำนองหลักหรือลูกฆ้องมาแปรให้เป็นทางบรรเลงใหม่ที่เหมาะสมกับเครื่องดนตรีแต่ละชนิด วิธีการนำทำนองหลักมาแปรให้เป็นทางบรรเลงของแต่ละเครื่องมือ สิ่งสำคัญ คือ ผู้บรรเลงจะต้องมีความรู้เกี่ยวกับเสียงลูกตกของเพลงด้วย จึงจะสามารถแปรทำนองได้อย่างถูกต้องและไม่ทำให้การบรรเลงเพลงนั้นผิดเพี้ยนไป (ปัญญา รุ่งเรือง, 2533, น. 28)

มานพ วิสุทธิแพทย์ กล่าวถึงการแปรทำนอง สรุปความว่า ก่อนที่ผู้บรรเลงจะแปรทำนองให้เป็นทางบรรเลงต่าง ๆ จะต้องพิจารณาทำนองหลักหรือลูกฆ้องนั้นว่ามีลักษณะเป็นอย่างไร การแปรทำนองหรือการเปลี่ยนแปลงทำนองเพลงสามารถทำได้ แต่สิ่งสำคัญต้องยึดเสียงลูกตกให้ถูกต้องตรงกับเสียงลูกตกของบทเพลงนั้น (มานพ วิสุทธิแพทย์, 2556, น. 56)

สงบศึก ธรรมวิหาร ได้แบ่งประเภทลูกฆ้องออกเป็น 3 ประเภท คือ 1) ลูกฆ้องอิสระ หมายถึง ลูกฆ้องที่ผู้บรรเลงสามารถแปลทำนองเป็นทางต่าง ๆ ได้หลายทางโดยอาศัยการยึดเสียงลูกตกเป็นสำคัญ 2) ลูกฆ้องบังคับ หมายถึง ลูกฆ้องที่ผู้บรรเลงต้องยึดทำนองของลูกฆ้องเป็นตัวกำหนด ไม่สามารถดัดแปลงทำนองได้อย่างอิสระ มักเป็นประเภททางกรอ และ 3) ลูกฆ้องกึ่งบังคับกึ่งอิสระ หมายถึง ลูกฆ้องที่มีลักษณะทำนองบังคับกับไม่บังคับ ซึ่งในส่วนที่เป็นบังคับนั้น ผู้บรรเลงไม่สามารถแปลทางเป็นอย่างอื่นได้ แต่ส่วนที่เป็นอิสระ ผู้บรรเลงสามารถแปลทางบรรเลงเป็นอย่างอื่นได้ แต่ต้องยึดเสียงลูกตกเดิมของเพลงเอาไว้ (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2566, น. 63 - 64)

การดำเนินทำนองเพลงไทยสามารถดำเนินทำนองได้หลายแบบขึ้นอยู่กับลักษณะของลูกฆ้องหรือทำนองหลักและรวมถึงจุดประสงค์ในการบรรเลงด้วย ชิ้น ศิลปบรรเลง และลิขิต จินดาวัฒน์ กล่าวถึงวิธีการดำเนินทำนองเพลงไทยหลายวิธีสรุปความ ดังนี้

ทางหวานหรือทางโอด หมายถึง การแปลลูกฆ้องให้เป็นทำนองการบรรเลงแบบช้า ๆ ลักษณะคล้ายกับทางร้อง โดยทางหวานจะมีลักษณะอารมณ์สื่อไปในทางหวานและซาบซึ้งกินใจ แต่ทางโอดจะมีลักษณะอารมณ์สื่อไปในทางความเศร้าโศกเสียใจ

เก็บหรือทางพัน หมายถึง การแปลลูกฆ้องให้เป็นลักษณะของการบรรเลงแบบทำนองเต็ม หรือเรียกว่า *“ตีเก็บ”* ซึ่งเป็นวิธีการบรรเลงโดยทั่วไปของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดเอกเหล็ก และฆ้องวงเล็ก

ทางโอดพัน หมายถึง การดำเนินทำนองที่มีลักษณะทางบรรเลงประกอบด้วย 2 ลักษณะ คือ ทำนองเพลงที่เป็นลักษณะแบบทางโอดหรือทางหวาน และทำนองเพลงที่เป็นลักษณะแบบทางพันหรือทางเก็บ อาจใช้วิธีการบรรเลงสลับกันทีละเที่ยวหรือจะบรรเลงสลับกันเป็นบางช่วงบางตอนก็ได้

ทางกรอ หมายถึง เพลงที่มีลูกฆ้องเป็นลักษณะเป็นแบบบังคับ ผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงทำนองตามแบบที่ลูกฆ้องกำหนดไว้ด้วยวิธีการกรอให้มีเสียงยาว ไม่สามารถแปลทำนองแบบลูกฆ้องอิสระได้ จึงมักเรียกกันว่า *“เพลงกรอ”*

ทางเก็บขยี้ หมายถึง การบรรเลงแบบทางเก็บที่เพิ่มพยางค์เสียงเข้าไปอีกเท่าตัว ซึ่งการบรรเลงทางเก็บขยี้นี้ ผู้บรรเลงอาจบรรเลงเก็บแบบธรรมดาเป็นพื้นไปก่อน แต่หากเมื่อใดที่เห็นสมควรเพิ่มพยางค์เสียงเพื่อต้องการตีเก็บขยี้ ก็สามารถเพิ่มเข้าไปได้ตามความเหมาะสม

ทางรัว หมายถึง วิธีการบรรเลงด้วยพยางค์เสียงที่ถี่ที่สุด ทางรัวนี้มีแบบ *“รัวอย่างธรรมดา”* และ *“รัวแบบขยี้”* ในกรณีของการบรรเลงระนาดเอกนั้น รัวอย่างธรรมดา คือ การใช้มือทั้ง 2 ข้างตีสลับกับบนลูกระนาดลูกเดียวกันแล้วจึงเคลื่อนที่ไปตามทำนองเพลง ส่วนรัวแบบขยี้สามารถเทียบได้กับการตีเก็บขยี้ คือ เพิ่มพยางค์เสียงเข้าไปให้มีความถี่อีกเท่าตัว ลักษณะของการรัวขยี้ก็เป็นลักษณะเดียวกันกับการเก็บขยี้ แต่เปลี่ยนจากการเก็บขยี้เป็นการรัวขยี้แทน ซึ่งการรัวนี้อาจรัวขยี้ไปตลอดทั้งท่อนก็ได้ หรืออาจตีรัวสลับตีเก็บก็ได้ โดยการตีในลักษณะนี้จะเรียกว่า *“ทางคาบลูกคาบดอก”* (ชิ้น ศิลปบรรเลง และลิขิต จินดาวัฒน์, 2521, น. 149 - 153)

2.1.3 วิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก

วิธีการบรรเลงระนาดเอกที่ใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยวมีหลายกลวิธี สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย ได้รวบรวมวิธีการบรรเลงระนาดเอก ไว้ในหนังสือเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน ปรากฏชื่อวิธีการบรรเลงระนาดเอกรูปแบบต่าง ๆ ได้แก่

2.1.3.1 ตีเก็บคู่แปด คือการตี 2 มือพร้อมกันเป็นคู่ 8 อาจเป็นทำนองหรือไม่เป็นทำนองก็ได้...

2.1.3.2 ตีกรอ คือ การตีสองมือสลับกันเป็นคู่ต่าง ๆ ด้วยน้ำหนักสองมือประมาณกัน มือซ้ายลงก่อนมือขวา และจบด้วยมือขวา...

2.1.3.3 ตีสะเดาะหรือการตีสะบัดยืนเสียงโดยตีคู่ 8 สามครั้งระยะห่างเท่า ๆ กันโดยเร็ว

2.1.3.4 ตีสะบัด คือ การตีคู่ 8 สามครั้งระยะห่างเท่ากันโดยเร็วให้เสียงเคลื่อนที่เป็นคู่เสียงต่าง ๆ...

2.1.3.5 ตีกลอน คือ การบรรเลงทำนองในลักษณะต่าง ๆ อย่างมีความสัมพันธ์กับทำนองหลักและให้ได้สำนวนกลอนที่สัมผัสกัน

2.1.3.6 ตีรัว คือ การตีสลับมืออย่างเร็วโดยเริ่มด้วยมือขวาแลวจบด้วยมือซ้าย

1) รัวลูกเดียว คือ การรัวยืนเสียง ที่เสียงใดเสียงหนึ่ง

2) รัวสองลูก แบ่งเป็นรัวเข้าขาขึ้น รัวเข้าขาลง รัวออกขาขึ้น รัวออกขาลง

3) ตีรัวขึ้นรัวลง คือ การตีรัวเคลื่อนที่จากเสียงหนึ่งไปอีกเสียงหนึ่ง รัวเคลื่อนที่ช้า รัวเคลื่อนที่เร็ว (รัวรูด)...

4) รัวคาบลูกคาบดอก คือ การตีรัวเป็นทำนองเป็นวรรคตอนประโยค ต่อด้วยการตีเก็บทำนองเป็นวรรคตอนประโยคตามทำนองเพลง...

5) รัวเป็นทำนอง (รัวพื้น) คือ การดำเนินทำนองด้วยวิธีการรัวโดยตลอดทั้งท่อน...

6) รัวฉีกอก คือ การตีรัวแล้วแยกมือจากกันไปหาเสียงต่าง ๆ ที่ต้องการ

7) รัวก้าวก่าย คือ การตีรัวดำเนินทำนองด้วยวิธีพิเศษในลักษณะการตีสลับมือสลับเสียงเป็นทำนองต่าง ๆ

8) รัวไขว้มือ คือ มือซ้ายตีอยู่เสียงหนึ่ง มือขวาจะไขว้ข้ามมือซ้ายตีรัวเป็นคู่เสียงต่าง ๆ ตีไขว้เป็นคู่เสียงอยู่กับที่ หรือตีไขว้เป็นคู่เสียงเลื่อนขึ้นหรือเลื่อนลงตามทำนองเพลง...

9) รัวเป็นคู่ต่าง ๆ (รัวเหวี่ยง) เช่น คู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 คู่ 7 และ คู่ 8 เป็นต้น

2.1.3.7 ตีขยี้ คือ การตีเสียงให้ถี่กว่าการตีเก็บเป็น 2 เท่า...

2.1.3.8 ตีกวาด คือ การใช้ไม้ระนาดตีกวาดระไปอย่างเร็วหรืออย่างช้าไปบนผืนระนาดเอกในลักษณะต่าง ๆ

2.1.3.9 ตีเก็บคู่ 16 คือ การตีที่ซ้ายขวาแยกห่างกันในเสียงเดียวกันเป็น 2 ช่วงคู่ 8

2.1.3.10 ตีเน้น คือ การตีเสียงดังขึ้นกว่าปกติตามที่ผู้บรรเลงต้องการ

2.1.3.11 ตีถ่างมือ (ตีเก็บผสมแยก) คือ วิธีตีเก็บคู่แปด ผสมแยกคู่เสียง...

(สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2544, น. 70 - 73)

ประสิทธิ์ ถาวร กล่าวถึงวิธีการตีระนาดเอกในลักษณะเสียงต่าง ๆ เพื่อสื่อความหมายเพลงและสร้างให้เกิดอารมณ์เพลง ดังนี้

เสียงกลม หมายถึง ความเป็นผู้บริสุทธิ์ผุดผ่อง อารมณ์สุขุม รอบคอบ ไม่ลอกแลกหลุกหลิก มีความภาคภูมิสมเป็นผู้นำที่ดี

เสียงแก้ว หมายถึง ใสดุจแสงแก้วแวววาว ตระการตา สว่างไสวเมื่อได้ยินเสียงเสียงนี้ ใช้เฉพาะเจาะจงในการบรรเลงระนาดมโหรี...

เสียงร่อนผิวน้ำ หมายถึง ความร่าเริง ระเริงใจ ปราดเปรียวตามประสาวัยรุ่น

เสียงร่อนริดไม้ หมายถึง ชั้นเชิงเต็มไปด้วยเล่ห์เหลี่ยมเขี้ยวเล็บ ประดุจเสือลายพาดกลอน

เสียงร่อนใบไม้ไหว หมายถึง อารมณ์อันอ่อนไหวระคนไปด้วยความอ่อนหวาน อันชวนให้คลั่งไคล้ไหลหลงเหมือนหนุ่มสาวที่กำลังมีความรักปล่อยอารมณ์ไปกับแสงจันทร์วันเพ็ญ...

เสียงร่อนน้ำลึก หมายถึง ความเป็นผู้มีอำนาจ เป็นเจ้าแห่งจอมพลัง เป็นที่หวาดเกรงต่อคู่ต่อสู้

(ประสิทธิ์ ถาวร, พัฒนี พร้อมสมบัติ, บรรณาธิการ. 2546, น. 73)

นอกจากนี้ ประสิทธิ์ ถาวร ยังได้อธิบายวิธีการตีในลักษณะต่าง ๆ ให้ได้เสียงตามที่ต้องการจะสื่อความหมาย ดังนี้

กริก ลักษณะเสียงสั้นกว่ากรอ มีกระแสเสียงใสกว่ากรอด เวลาตีผู้ตีจะต้องตีแบบเปิดหัวไม้ นิยมใช้ในโอกาสที่ต้องการเน้นเสียงสุดท้ายในแต่ละประโยคของเพลง...

กรุบ ลักษณะเสียงแตกต่างจากกริก กล่าวคือ เสียงกรุบเป็นเสียงตัดสั้นกว่าเสียงกริก แสดงถึงความเฉียบขาด มักนำมาต่อท้ายประโยคของเพลง...

คู่ประสม ในการตีระนาดเอก การมือหนึ่งยืนอยู่ ณ เสียงหนึ่ง อีกมือหนึ่งดำเนินทำนอง ทำให้เกิดเสียงประสมในการเดี่ยวเพลงต่าง ๆ...

(ประสิทธิ์ ถาวร, พัฒนี พร้อมสมบัติ, บรรณาธิการ. 2546, น. 76 - 77)

จากการทบทวนวรรณกรรมสารัตถะที่เกี่ยวกับการเดี่ยวระนาดเอก องค์ประกอบสำคัญในการเดี่ยวระนาดเอก คือ การบรรเลงระนาดเอกด้วยทางการบรรเลงที่ประพันธ์ขึ้นเป็นพิเศษเพื่อใช้สำหรับบรรเลงอวดฝีมือ ความแม่นยำ และปฏิภาณไหวพริบ ลักษณะทางเดี่ยวระนาดเอกจะมีความวิจิตรพิสดาร โลดโผน แฝงไปด้วยกลเม็ดเด็ดพรายและกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ที่ผู้บรรเลงต้องใช้ทักษะฝีมือขั้นสูงในถ่ายทอดการเดี่ยว ดังนั้นผู้แต่งทางเดี่ยว จะต้องรู้จักวิธีการเลือกใช้สำนวนกลอนให้เหมาะสมกับลักษณะของเพลงเดี่ยว และผู้บรรเลงต้องรู้จักวิธีการประดิษฐ์เสียงระนาดเอก เช่น การตีกรอปิด การตีกรอเปิด การตีตวาด การตีร่อน การตีกรุบ การตีกริก เพื่อให้สามารถสื่อความหมายและถ่ายทอดอารมณ์ต่าง ๆ ได้ตรงกับวัตถุประสงค์ของการบรรเลง ซึ่งข้อมูลดังกล่าวนี้เป็นข้อมูลสำคัญที่ผู้วิจัยจะนำไปเป็นแนวทางในการประพันธ์ทางเดี่ยวในงานวิจัยฉบับนี้

2.2 สารัตถะที่เกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษา

จากการทบทวนวรรณกรรม พบว่ามีผู้อธิบายเกี่ยวกับเพลงสำเนียงภาษาไว้หลายประเด็น ผู้วิจัยนำเฉพาะประเด็นที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยมาสรุปเป็นหัวข้อต่าง ๆ สำหรับนำไปใช้เป็นข้อมูลสำหรับการทำวิจัย อันประกอบด้วยประเด็นต่าง ๆ ต่อไปนี้

2.2.1 ความหมายของเพลงไทยสำเนียงภาษา

เพลงสำเนียงภาษาเป็นเพลงไทยที่มีลักษณะทำนองเพลงเลียนแบบสำเนียงเพลงชนชาติต่าง ๆ ที่เป็นประเทศเพื่อนบ้านหรือชาติพันธุ์ต่าง ๆ ที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย หรือเข้ามาเจริญสัมพันธไมตรีติดต่อค้าขาย บางเพลงเป็นของไทยแท้ ๆ บางเพลงแต่งใหม่เพื่อเลียนแบบสำเนียง โดยอาจนำทำนองเพลงบางช่วงบางตอนจากชนชาตินั้น ๆ มาแต่งขยายเพิ่มเติม เพลงสำเนียงภาษาที่เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายในวงการดนตรีไทยในชื่อเรียกชุดเพลงนี้ว่า เพลงสิบสองภาษา การตั้งชื่อเพลงมักขึ้นต้นด้วยชื่อของชนชาตินั้น เช่น เพลงจีนขิมเล็ก เพลงเขมรพระปทุม เพลงลาวเดินดง เพลงแขกยิงนก เพลงมอญท่าอิฐ เพลงพม่ารำขวาน เพลงญวนทอดแห เพลงฝรั่งยีเฮ็ม ฯลฯ

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ อธิบายความหมายของเพลงภาษาไว้ในหนังสือดุริยางคศิลป์ไทย สรุปความว่า เพลงภาษาเป็นเพลงไทยที่แต่งทำนองล้อเลียนสำเนียงเพลงของประเทศเพื่อนบ้าน มี 2 ลักษณะ คือ

1. แต่งเป็นทำนองสั้น ๆ ให้มีลักษณะทำนองล้อเลียนสำเนียงเพลงของเพื่อนบ้าน อาจมีคำร้องประกอบด้วย เป็นทำนองที่ผู้ฟัง (เฉพาะคนไทย) สามารถรู้ได้ว่าเป็นสำเนียงภาษาใด

2. แต่งทำนองเป็นเพลงสามชั้นและสองชั้น เพลงลักษณะนี้ ผู้ฟังที่มีความรู้ทางดนตรีสามารถทราบได้ว่าเป็นเพลงสำเนียงภาษาใดโดยที่ยังไม่รู้ชื่อเพลง แต่สำหรับผู้ฟังทั่วไปสามารถรู้ได้จากคำนำหน้าชื่อเพลง เพลงในลักษณะนี้ นักดนตรีบางท่านไม่จัดว่าเป็นเพลงภาษา แต่จัดให้อยู่ในเพลงประเภทสำเนียงภาษา (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, 2546, น. 192)

2.2.2 ลักษณะของเพลงไทยสำเนียงภาษา

ดุษฎี มีป้อม อธิบายลักษณะของเพลงสำเนียงภาษาต่าง ๆ สรุปความได้ว่า ในอดีตครูดนตรีได้คิดประดิษฐ์เพลงสำเนียงภาษาให้มีความแตกต่างกัน ในแต่ละภาษาความโดดเด่นที่บ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์ของตน เช่น

1) สำเนียงไทย ลักษณะทำนองมีการเคลื่อนที่สลับไปมา และมีลักษณะอารมณ์ที่สื่อถึงความสง่างาม

2) สำเนียงจีน มีลักษณะทำนองที่กระชับ มีลีลาทำนองที่กระชั้นหน้ากระชั้นหลัง ลักษณะอารมณ์เพลงบ่งบอกถึงความสง่างามและความสนุกสนาน เพลงสำเนียงจีนมักใช้ 5 เสียง

3) สำเนียงเขมร ลักษณะทำนองมักมีการใช้ช่วงเสียงในทางเพียงออล่าง ท่วงทำนองมีทั้งจังหวะปานกลางและจังหวะเร็ว มักใช้ 5 เสียง

4) สำเนียงลาว เพลงสำเนียงลาวจะใช้ 5 เสียงเหมือนกับสำเนียงภาษาอื่น แต่ความพิเศษหรือความเป็นเอกลักษณ์ของเพลงสำเนียงลาว คือ มีการนำการตีผสมเสียงคู่ 3 มาใช้ในการดำเนินทำนอง ลักษณะอารมรณ์เพลงจะแสดงถึงความสดใสและสนุกสนาน

5) สำเนียงมอญ ลักษณะของเพลงสำเนียงมอญจะมีท่วงทำนองที่แสดงถึงความสง่า มีจังหวะปานกลาง มีการบรรเลงมือฆ้องแบบห่าง ๆ ลักษณะการใช้เสียงในเพลงสำเนียงมอญมีการใช้เสียง 6 เสียงหลัก ซึ่งแตกต่างกับสำเนียงภาษาอื่นที่จะยึดหลักการแต่งแค่ 5 เสียงหลัก

6) สำเนียงพม่า ลักษณะทำนองค่อนข้างละเอียดมีการสลับถี่บ่างห่างบ้างและมีจังหวะค่อนข้างเร็ว มักใช้ 5 เสียงเป็นหลัก

7) สำเนียงแขก มีการใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียงไทย ลักษณะท่วงทำนองเป็นลักษณะเรียงเสียง อาจมีทำนองที่กระชั้นในส่วนหน้าหรือส่วนหลังบ้าง ความเร็วในการบรรเลงจะอยู่ในจังหวะปานกลางและเร็ว

8) สำเนียงญวน ลักษณะทำนองจะคล้ายคลึงกับสำเนียงจีน แต่เพลงสำเนียงญวนจะมีความเร็วปานกลาง

9) สำเนียงฝรั่ง ลักษณะทำนองมีการสลับเสียงสูงบ้างเสียงต่ำบ้าง บรรเลงด้วยแนวจังหวะความเร็วปานกลาง มีท่วงทำนองที่บ่งบอกถึงความสง่าผ่าเผย และมีการใช้เสียงครบ 7 เสียงไทย

10) สำเนียงตะลุง ลักษณะทำนองมีลักษณะเหมือนกับสำเนียงเขมร แต่จะบรรเลงในแนวจังหวะที่ค่อนข้างเร็ว ท่วงทำนองจะออกไปในทางสนุกสนาน

11) สำเนียงข่า ลักษณะท่วงทำนองมีความละเอียด มีการสลับสับเปลี่ยนเสียงสูงต่ำไปมาอย่างรวดเร็วและบรรเลงด้วยแนวจังหวะที่ค่อนข้างเร็ว ลักษณะของเสียงจะใช้ 5 เสียงเป็นหลัก

12) สำเนียงเงี้ยว ลักษณะทำนองเพลงในบางช่วงมีการนำจังหวะหน้าทับมาแต่งเลียนแบบกระสวนจังหวะหน้าทับเป็นทำนองเพลง และมีลักษณะการบรรเลงแบบคู่ 3 บ้างในบางท่วงทำนอง เสียงที่ใช้ในสำเนียงเงี้ยวจะเป็นลักษณะ 5 เสียง (ดุษฎี มีป้อม, 2562, น. 4)

พูนพิศ อมาตยกุล กล่าวถึงการใช้เพลงสำเนียงภาษาในรูปแบบต่าง ๆ สรุปความว่า ผู้แต่งเพลงในอดีตมักตั้งชื่อเพลงตามระดับเสียง (Mode or scale) ที่ใช้ในกลุ่มชาติพันธุ์นั้น โดยเรียกว่า *“ทาง”* เช่น ทางลาว ทางมอญ ทางชวา ซึ่งปฏิบัติเช่นนี้จนยึดถือเป็นแนวปฏิบัติ แม้ทำนองเพลงนั้น ผู้แต่งจะแต่งเลียนแบบขึ้นใหม่ด้วยภูมิปัญญาของตน ก็ยังคงยึดถือแนวปฏิบัตินี้ จนกลายเป็นวัฒนธรรม เพลงสำเนียงภาษามีผู้แต่งเพิ่มมากขึ้น เพื่อนำมาใช้สำหรับการแสดงละคร เช่น เรื่องอิเหนา เรื่องดาหลัง ผู้แต่งจะแต่งเป็นสำเนียงชวา สำเนียงแขก หรือแต่งขึ้นจากการได้เห็นและได้ฟังการละเล่นของชาติอื่น เช่น การแสดงงิ้ว การเล่นมโหรีแขก ลำตัด แล้วนำมาแต่งดัดแปลงเป็นสำเนียงของตน การนำเพลงภาษามาใช้ในวัฒนธรรมของไทยสามารถได้ 8 รูปแบบ ดังนี้

1) การใช้ในเพลงพื้นบ้านและการละเล่นพื้นบ้าน แบ่งออกได้เป็น 2 หมวด คือ เพลงกล่อมเด็กและการเล่นออกภาษาพื้นบ้านในการเล่นสวดคฤหัสถ์

2) การใช้แทรกเป็นเพลงโยน หมายถึง การนำทำนองเพลงที่มีลักษณะเป็นสำเนียงภาษามาบรรเลงสอดแทรกในบางช่วงบางตอนของเพลง เช่น ท่อนแรกของเพลงพม่าห้าท่อน หรือ ท่อนที่ 3 ของเพลงทยอยนอก สามชั้น

3) การใช้แทรกในกระบวนการขับร้อง หมายถึง การแต่งเนื้อร้องให้เป็นภาษาของชาติต่าง ๆ แล้วนำมาสอดแทรกบางช่วงบางตอนในการขับร้องเพลงไทย เช่น เพลงเขมรปี่แก้ว สามชั้น เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง ทางมอญของบ้านพาทยโกศล

4) การใช้ร้องเป็นเพลงภาษาทั้งเพลง หมายถึง การแต่งเนื้อร้องของเพลงนั้นให้เป็นภาษาของชาติต่าง ๆ แล้วนำมาบรรเลงรับร้องในเพลงไทย เช่น แต่งเนื้อร้องให้เป็นภาษามอญ แล้วนำมาร้องในเพลงมอญกละ มอญยาดเล้ หรือแต่งเป็นภาษาชวาแล้วนำมาขับร้องในเพลงกะหรัดรายา ของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

5) การใช้ร้องบรรเลงต่อท้ายเพลงสามชั้น เพลงเถา หมายถึง การนำเพลงภาษามาบรรเลงต้อท้ายเป็นสามชั้นหรือเพลงเถาในลักษณะการบรรเลงเป็นเพลงลูกบท

6) การใช้บรรเลงเป็นเพลงเรื่อง เช่น เพลงเรื่องสี่ภาษา

7) การใช้ในนาฏกรรม หมายถึง การนำไปใช้สำหรับแสดงละครและระบำต่าง ๆ เช่น

7.1) การแสดงละครพันทางของคณะเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) และในเวลาต่อมาก็นำมาใช้การแสดงหุ่นกระบอก เรื่อง พระอภัยมณี ตอน ศึกเก้าทัพ สมัยรัชกาลที่ 5 (บ้านพาทยโกศล) ต่อมาเป็นพระลอปรีดาลัย กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ สมัยรัชกาลที่ 5

7.2) การแสดงตาโบลวิวังต์ (พ.ศ.2431) ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์และเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) โดยจัดแสดงหน้าพระที่นั่งรัชกาลที่ 5

7.3) การแสดงระบำชุดต่าง ๆ เช่น ระบำที่เกี่ยวกับสัมพันธ์ไมตรีระหว่างประเทศที่ประพันธ์โดยครูมนตรี ตราโมท อาทิ ลาวไทยปณิธาน พม่าไทยอธิษฐาน จีนไทยไมตรี มิตรไมตรีญี่ปุ่นไทย มาเลเซียไทยไมตรี และมิตรสัมพันธ์มั่นใจไทยเกาหลี เป็นต้น

8) การใช้บรรเลงเป็นเพลงชุดออกภาษาต่อเนื่อง ซึ่งเป็นบรรเลงที่สร้างความสนุกสนาน มีการนำเครื่องดนตรีภาษามาบรรเลงควบคุมจังหวะ เริ่มแรกนั้นนิยมนำมาบรรเลงและขับร้องร่วมกับวงปี่พาทย์นางหงส์ ต่อมานำมาใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์ไม้แข็ง วงเครื่องสายไทย วงเครื่องสายปี่ชวา (พูนพิศ อมาตยกุล, 2561, น. 29 - 37)

2.2.3 เพลงไทยสำเนียงภาษา

เพลงไทยสำเนียงภาษาที่ปรากฏในวัฒนธรรมเพลงไทย มีการนำไปใช้ในหลายบริบท เช่น การนำไปออกเป็นเพลงลูกบท การนำไปบรรเลงเป็นเพลง ชุด สิบสองภาษา การนำไปใช้สำหรับประกอบการแสดงในละครประเภทต่าง ๆ จากการศึกษาค้นคว้าพบข้อมูลชื่อเพลงไทยสำเนียงภาษาโดยจะแสดงเป็นสังเขป ดังนี้

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวถึงเพลงสำเนียงภาษาที่นำไปใช้ในการแสดงละครประกอบตัวละครที่เป็นเชื้อชาติต่าง ๆ เช่น

แขกซิก	*ใช้เพลงแขกเจ้าเซ็น*
แขกชวา	*ใช้เพลงตะเข็ง หรือสระหม่า*
พม่า	*ใช้เพลงพม่ารำขวาน*
มอญ	*ใช้เพลงมอญกละ*
ลาว	*ใช้เพลงลาวกระแซ*
เขมร	*ใช้เพลงเขมรอมตุ๊ก*
ญวน	*ใช้เพลงญวนรำพัด*
ฝรั่ง	*ใช้เพลงโยสะลัม*
จีน	*ใช้เพลงจีนฮ่อแห่*
แขกกะเร็ง	*ใช้เพลงกะเร็ง*

ข่า *ใช้เพลงวรเชษฐ์*

ตะลุง *ใช้เพลงชัดชาตรี*

(เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542, น. 119)

สมภพ ขำประเสริฐ กล่าวถึงบทร้องเพลงชุดย่ำไทย (นางหงส์) ซึ่งมีเพลงสำเนียงภาษาที่ใช้สำหรับบรรเลงในเพลง ชุด ย่ำไทย (นางหงส์) ได้แก่ กราวนอก แขกเงาะ เส่เหลเมา (เงี้ยว) จีนขิมเล็ก จีนใจ๋ยอ เขมรเหลือง เขมรเร็ว กราวตลุง ญวนหวางเด่ ลาวเฉียง ลาวจ้อยแม่นาพม่ารำขวาน กราวรำพม่า สร้อยทุงเล พญาลำพอง (มอญ) สร้อยแขกลพบุรี (แขกอาวัส) มาร์ชชิ่งทรูจอเจียร์ (ฝรั่ง) ชวา กะหรัดรายา (สมภพ ขำประเสริฐ, 2543, น. 94 - 100)

จากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษาประกอบกับที่ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดเพลงไทยสำเนียงภาษาจากครูผู้ใหญ่หลายท่าน เช่น ครูนัฐพงศ์ โสวัตร ครูไชยยะ ทางมีศรี ครูลำยอง โสวัตร ครูอุทัย ปานประยูร ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน ฯลฯ สำหรับนำไปบรรเลงในโอกาสต่าง ๆ ผู้วิจัยได้รวบรวมรายชื่อเพลงไทยสำเนียงภาษา สำหรับนำมาเป็นข้อมูลในการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา โดยจะกล่าวไปตามลำดับแต่ละสำเนียงภาษา ดังนี้

1) สำเนียงไทย เช่น เพลงกราวนอก เพลงกราวกลาง เพลงกราวแขกเงาะ เพลงกราวดง

2) สำเนียงจีน เช่น เพลงจีนขิมเล็ก เพลงจีนฮ่อแห่ เพลงจีนไจ๋ยอ เพลงจีนปังหลัง เพลงจีนต้องเชียง เพลงจีนลั่นถัน เพลงจีนฮูหยิน เพลงจีนเข้าห้อง เพลงจีนช้วน เพลงจีนหลวง เพลงจีนนำเสด็จ เพลงอาหนู เพลงอาเฮีย

3) สำเนียงเขมร เช่น เพลงเขมรพระปทุม เพลงเขมรเหลือง เพลงเขมรเร็ว เพลงเขมรอมตุ๊ก เพลงเขมรพายเรือ เพลงเขมรขอทาน เพลงเขมรกำปอ เพลงเขมรปากท่อ เพลงเขมรเขด็จ เพลงเขมรพวง เพลงเขมรโพธิสัตว์ เพลงเขมรสุดใจ

4) สำเนียงลาว เช่น เพลงลาวเดินดง เพลงลาวเฉียง เพลงลาวชมดง เพลงลาวกระแซ เพลงลาวดวงเดือน เพลงลาวเจริญศรี เพลงต้นลาวแพน เพลงลาวแพนน้อย เพลงลาวแพนใหญ่ เพลงซุ้มลาวแพน เพลงลาวลำปาง เพลงลาวพุงขาว เพลงลาวพุงดำ เพลงลาวคำหอม เพลงลาวสวยรวย เพลงลาวสมเด็จ เพลงลาวหัวเรือ เพลงลาวครวญ เพลงลาวเชิญผี เพลงลาวเสี่ยงเทียน เพลงลาวเจ้าซู

เพลงลาวดำเนินทราย เพลงลาวรำพึง เพลงลาวกระตุกกี่ เพลงลาวเล่นน้ำ เพลงดอกไม้เหนือ เพลงลาวเล็กตัดสร้อย เพลงกระแตเล็ก เพลงลาวรำดาบ เพลงโอดลาว เพลงเสมอลาว เพลงลาวลอดค่าย

5) สำเนียงแขก เช่น เพลงแขกยิงนก เพลงสร้อยแขกลพบุรี เพลงแขกเจ้าเซ็น เพลงแขกกล่อมเจ้า เพลงแขกถอนสายบัว เพลงแขกต่อยหม้อ เพลงแขกบันตน เพลงแขกโศก เพลงแขกสุ่ม เพลงแขกขาว เพลงแขกรำพึง เพลงสะมะรัง เพลงเชิดแขก เพลงแขกเข้ารีต เพลงแขกโหม่ง เพลงแขกสดายง เพลงแขกอะหวัง

6) สำเนียงชวา เช่น เพลงบูเซ็นซ็อก เพลงกะหรัดรายา เพลงตะเขิ่ง

7) สำเนียงมอญ เช่น เพลงพญาลำพอง เพลงมอญท่าอิฐ เพลงกราวรำมอญ เพลงมอญกละ เพลงมอญรำดาบ เพลงมอญร้องไห้ เพลงม่านมวย เพลงพญาแปร เพลงสองกุมาร เพลงช่อพุมเรียง เพลงผ้าโพก เพลงกลางพม่าใหญ่ เพลงแขกมอญ เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เพลงม่านมงคล เพลงตะละแม่ศรี เพลงมอญอ้อยอิ่ง เพลงมะตะแบ เพลงยกตะลุ่ม เพลงยาดเล้ เพลงดาวทอง เพลงเสมอมอญ เพลงโอดมอญ เพลงตะนาวมอญ

8) สำเนียงพม่า เช่น เพลงพม่ารำขวาน เพลงปลายพม่ารำขวาน เพลงพม่าเปิงมาง เพลงพม่าทุงเล เพลงสร้อยทุงเล เพลงพม่าเห่ เพลงพม่ากำชับ เพลงพม่าไซยา เพลงพม่าประเทศ เพลงพม่าโลม เพลงพม่าเกษม เพลงพม่าเริง เพลงพม่าเขว

9) สำเนียงญวน เช่น เพลงญวนทอดแห เพลงญวนหวังเด่ เพลงญวนรำพัด

10) สำเนียงฝรั่ง เช่น เพลงฝรั่งเดินทัพ (มาร์ชชิ่งทรูจอร์เจีย) เพลงฝรั่งยีเฮ็ม เพลงโยสลัม เพลงพันธุ์ฝรั่ง เพลงฝรั่งเคียด เพลงฝรั่งแค้น เพลงหงส์ทอง เพลงควีนดำรัส

11) สำเนียงตลุง (ปักษ์ใต้) เช่น เพลงตลุงบ้องตัน เพลงซัดชาตรี เพลงต้นตลุง เพลงชาตรีตลุง

12) สำเนียงข่า เช่น เพลงข่า เพลงวรเชษฐ์

2.2.4 เครื่องดนตรีภาษา

เครื่องดนตรีภาษาเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้การบรรเลงเพลงสำเนียงภาษาสามารถสื่อถึงชนชาตินั้น ๆ ได้ชัดเจนมากขึ้น และยังเพิ่มความสนุกสนานครื้นเครงได้อรรถรสทำให้ผู้ฟังคล้อยตามอารมณ์เพลงในสำเนียงนั้น ๆ ไปด้วย ซึ่งมีผู้แสดงทัศนะเกี่ยวกับเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับบรรเลงเพลงออกภาษา ดังนี้

อุทิศ นาคสวัสดิ์ กล่าวถึงการใช้เครื่องหนังในการบรรเลงออกเพลงภาษา สรุปความว่า การบรรเลงเพลงภาษาหรือเพลงสิบสองภาษา การเปลี่ยนเครื่องหนังไปตามลักษณะทำนองเพลงของแต่ละภาษา จะทำให้การบรรเลงมีความคล้ายคลึงกับของจริงและมีความน่าสนใจ ยกตัวอย่าง เช่น เพลงสำเนียงจีนสามารถใช้กลองตุ๊กหรือกลองจีน เพลงสำเนียงแขกใช้กลองแขก เพลงสำเนียงฝรั่งใช้กลองอเมริกัน การเปลี่ยนเครื่องหนังไปตามทำนองเพลงของแต่ละสำเนียงภาษา นอกจากจะช่วยให้มีความคล้ายคลึงกับของจริงแล้ว ยังช่วยให้มีความสนุกสนานเพราะผู้ฟังได้เปลี่ยนรสทั้งทำนองเพลงและเครื่องหนัง (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2546, น. 133)

ฤดีรัตน์ กายราศ กล่าวถึงการนำเครื่องดนตรีไปบรรเลงประกอบการออกภาษาแต่ละภาษา ดังนี้

> *เครื่องประกอบภาษาจีน คือ กลองจีน กลองต๊อก แต๋ว ม้าล่อ ฉาบใหญ่*
> *เครื่องประกอบภาษาเขมร คือ โทน (2 ลูก)*
> *เครื่องประกอบภาษาพม่า คือ กลองยาว*
> *เครื่องประกอบภาษาฝรั่ง คือ กลองมะริกัน*
> *เครื่องประกอบภาษามอญ คือ ตะโพน เปิงมาง กลองสองหน้า*
>
> (ฤดีรัตน์ กายราศ, 2555, น. 256)

ภิรมย์ ใจชื้น, พชร สุวรรณภาชน์ และลักขณา ดาวรัตนหงษ์ แสดงทัศนะถึงเครื่องประกอบจังหวะที่ใช้ในการบรรเลงเพลงสิบสองภาษา สรุปความว่า เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงเพลงสิบสองภาษาหรือที่เรียกว่าเครื่องภาษา นอกจากมีหน้าที่ในการควบคุมและกำกับจังหวะเพลงให้ดำเนินไปอย่างเรียบร้อยแล้ว เครื่องภาษายังช่วยให้สำเนียงเพลงมีความเด่นชัดขึ้น เช่น เครื่องประกอบจังหวะเพลงสำเนียงไทย ได้แก่ ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง ฉาบ กรับ โกร่ง เพลงสำเนียงจีน ได้แก่ กลองจีน กลองต๊อก ม้าฮ่อ (ผ่าง) แต๋ว เพลงสำเนียงเขมร ได้แก่ โทนชาตรี เพลงสำเนียงตะลุง ได้แก่ โทนชาตรี กลองชาตรี เพลงสำเนียงพม่า ได้แก่ กลองยาว โหม่ง เพลงสำเนียงมอญ ได้แก่ ตะโพนมอญ เปิงมางคอก เพลงสำเนียงลาว ได้แก่ กลองแขก เพลงสำเนียงฝรั่ง ได้แก่ กลองมะริกัน กลองแสร์หรือกลองแต๊กฉาบ เพลงสำเนียงแขก ได้แก่ รำมะนา แทมบูริน มาราคัส (ภิรมย์ ใจชื้น, พชร สุวรรณภาชน์ และลักขณา ดาวรัตนหงษ์, 2557, น. 7 - 11)

จากการศึกษาข้อมูลเพลงไทยสำเนียงภาษาจะเห็นได้ว่าเพลงไทยสำเนียงภาษามีลักษณะทำนองเพลงเลียนแบบสำเนียงเพลงชนชาติต่าง ๆ เพลงมักขึ้นต้นด้วยชื่อของชนชาตินั้นจนทำให้บางท่านอาจเข้าใจสับสนว่าคนไทยเราไปเอาเพลงชาตินั้นมา แต่แท้จริงแล้วเพลงไทยสำเนียงภาษาเป็นเพลงไทยที่แต่งเลียนแบบสำเนียงเพลงของชนชาตินั้น ๆ โดยลักษณะของเพลงจะแต่งเป็นทำนองสั้น ๆ มีการใช้กลุ่มเสียงและลักษณะทำนองที่มีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์แตกต่างกัน หมู่นักดนตรีมักเรียกว่าเพลงภาษา ในการบรรเลงเพลงภาษา พบการนำเครื่องดนตรีภาษาไปใช้บรรเลงประกอบในแต่ละสำเนียงภาษา ดังนี้

1) สำเนียงไทย ได้แก่ ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง

2) สำเนียงจีน ได้แก่ กลองจีน กลองตือก ม้าห่อ (ผ่าง) แต๋ว ฉิ่ง

3) สำเนียงเขมร ได้แก่ โทน ฉิ่ง กรับ ฉาบเล็ก

4) สำเนียงลาว ได้แก่ กลองแขก ฉิ่ง กรับ ฉาบเล็ก

5) สำเนียงแขก ได้แก่ กลองแขก รำมะนา แทมบูริน มาราคัส

6) สำเนียงมอญ ได้แก่ ตะโพนมอญ เปิงมางคอก โหม่งมอญ ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก

7) สำเนียงพม่า ได้แก่ กลองยาว โหม่ง

8) สำเนียงฝรั่ง ได้แก่ กลองมริกัน กลองสแนร์ ฉาบ

9) สำเนียงตลุง (ปักษ์ใต้) ได้แก่ โทนชาตรี กลองชาตรี

10) สำเนียงข่า ได้แก่ ตะโพนไทย เปิงมาง

เครื่องดนตรีภาษาเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งที่ทำให้การบรรเลงเพลงสำเนียงภาษามีความสนุกสนานครื้นเครง และส่งเสริมให้สำเนียงเพลงมีความเด่นชัดขึ้น ได้อรรถรสคล้ายคลึงกับเพลงของชาตินั้น ๆ ทำให้ผู้ฟังคล้อยตามไปกับอารมณ์เพลงและทำนองเพลงของสำเนียงนั้น ๆ ด้วย

3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยได้ทบทวนวรรณกรรมที่เป็นงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งผู้วิจัยได้ค้นคว้าและเก็บรวบรวมงานวิจัยที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับวัตถุประสงค์ของทำการวิจัยฉบับนี้ โดยแบ่งออกเป็น 3 ด้าน คือ 1) งานวิจัยที่เกี่ยวกับการเดี่ยวระนาดเอก 2) งานวิจัยที่เกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษา และ 3) งานวิจัยที่เกี่ยวกับงานสร้างสรรค์ โดยในการศึกษาค้นคว้า ผู้วิจัยเลือกงานวิจัยที่มีเนื้อหาที่สามารถเชื่อมโยงข้อมูลสำคัญ สำหรับนำไปใช้ในการศึกษาวิเคราะห์ในงานวิจัยฉบับนี้ โดยเน้นงานวิจัย

ที่มีเนื้อหาเชิงลึกที่สามารถนำข้อมูลไปศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกและอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา งานวิจัยที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับงานวิจัยมีดังนี้

3.1 งานวิจัยที่เกี่ยวกับการเดี่ยวระนาดเอก

บำรุง พาทยกุล กล่าวถึงวิธีการตีระนาดเอกไว้ในงานวิจัยเรื่องระนาดเอก: คุณค่าภูมิปัญญาที่ส่งผลต่อดนตรีไทย ผลการวิจัยกล่าวถึงวิธีการตีระนาดเอกและการประพันธ์เพลง สรุปความว่า วิธีการตีระนาดเอกลักษณะต่าง ๆ พบว่ามีวิธีการตีไม่ต่ำกว่า 24 วิธี โดยเฉพาะการประดิษฐ์กลอนระนาดเอก พบว่า การคิดประดิษฐ์กลอนระนาดเอก สามารถแยกได้เป็น 2 ประเภท คือ 1) กลอนสำนวนเปิด และ 2) กลอนสำนวนปิด ในการประดิษฐ์ทำนองเพลงของระนาดเอก โดยการประพันธ์ทำนองเพลงขึ้นใหม่นั้น ผู้แต่งจะต้องกำหนดวัตถุประสงค์และที่มาของการประพันธ์ให้ชัดเจน รวมถึงต้องกำหนดประเภทของเพลงที่จะประพันธ์ กำหนดโครงสร้างเพลง กำหนดทำนองเพลง กำหนดอัตราจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง และควรกำหนดชื่อเพลงหรือตั้งชื่อเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ด้วย (บำรุง พาทยกุล, 2555)

จากข้อมูลดังกล่าวพิจารณาได้ว่า สำนวนกลอนระนาดเอกระหว่างกลอนสำนวนเปิดกับสำนวนปิดมีวัตถุประสงค์การนำไปใช้แตกต่างกัน ก่อนที่จะนำสำนวนกลอนลักษณะต่าง ๆ ไปใช้ ผู้แต่งควรกำหนดวัตถุประสงค์รวมถึงกำหนดลักษณะเพลงที่จะประพันธ์ให้ชัดเจนเสียก่อน

พงศพิชญ์ แก้วกุลธร ศึกษาวิเคราะห์วิธีการประพันธ์เพลงเดี่ยวระนาดเอกของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ในงานวิจัยเรื่องการศึกษาวิธีการประพันธ์และวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ผู้วิจัยสรุปเฉพาะประเด็นที่นำมาเป็นข้อมูลในการทำวิจัย คือ วิธีการประพันธ์เพลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงทางพื้นและเพลงลูกล้อลูกขัด วิธีการประพันธเพลงเดี่ยวระนาดเอกในแต่ละประเภท มีวิธีการโดยสรุป ดังนี้

1) วิธีการประพันธ์เพลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงทางพื้น ผู้แต่งต้องวางโครงสร้างและกำหนดจุดมุ่งหมายของการประพันธ์ไว้ตั้งแต่ต้นจนจบก่อน เพลงจากนั้นค่อย ๆ คิดประดิษฐ์ทำนองไปทีละวรรค โดยต้องตรวจสอบความถูกต้องและความเหมาะสมของทำนองควบคู่ไปด้วยในคราวเดียวกัน และหากพบว่ามีสิ่งใดบกพร่อง ให้ปรับปรุงแก้ไขจนเกิดความไพเราะและดีที่สุด ในการประพันธ์เพลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงทางพื้นนั้น มีลักษณะโครงสร้างและรูปแบบในการประพันธ์ 2 รูปแบบ คือ 1) เพลงทางพื้นประเภทเพลงท่อนเดียว จะใช้รูปแบบการประพันธ์โดยแบ่งการบรรเลงเป็น 4 เที่ยว ได้แก่ เที่ยวที่ 1 การบรรเลงสะบัด สะเดาะ และขยี้ เที่ยวที่ 2 การบรรเลงคาบลูกคาบดอก

เที่ยวที่ 3 การบรรเลงรัวพื้น และเที่ยวที่ 4 การบรรเลงเก็บ และหากต้องการประพันธ์ต่อไปให้เป็นอัตราจังหวะ สองชั้น ชั้นเดียว และครึ่งชั้น เป็นลักษณะของเพลงเถา จะใช้วิธีการวางโครงสร้างเหมือนกับเดี่ยวในอัตราสามชั้น แต่จะมีความแตกต่างกันที่การบรรเลงเที่ยวที่ 1 ของอัตราสองชั้น ชั้นเดียว และครึ่งชั้น ลักษณะของทำนองทางเดี่ยวจะเปลี่ยนจากการบรรเลงสะบัด สะเดาะ ขยี้ มาเป็นการบรรเลงแบบตีเก็บแทน 2) เพลงทางพื้นที่มีจำนวนท่อนมากกว่า 1 ท่อนขึ้นไป โครงสร้างและรูปแบบในการประพันธ์ ผู้แต่งสามารถกำหนดได้ตามความเหมาะสม ซึ่งส่วนใหญ่การบรรเลงเดี่ยวในเที่ยวแรกของท่อนที่ 1 ยังคงรูปแบบของการบรรเลงสะบัด สะเดาะ และขยี้ หลังจากการประพันธ์ท่อนที่ 1 แล้ว ผู้แต่งสามารถกำหนดรูปแบบของทำนองเดี่ยวในแต่ละท่อนได้ตามต้องการ ส่วนใหญ่พบการใช้การบรรเลงคาบลูกคาบดอก การบรรเลงรัวพื้น และการบรรเลงเก็บ ในส่วนของประดิษฐ์ทำนองการขึ้นต้นเพลง ผู้แต่งต้องคิดประดิษฐ์ทำนองที่สามารถดึงดูดความสนใจของผู้ฟังได้ กลุ่มเสียงที่นำมาใช้ต้องมีความสัมผัสกลมกลืนกัน ทำนองและวิธีที่นำมาใช้ในการประพันธ์ทางเดี่ยวได้แก่ ทำนองสะบัด ทำนองสะเดาะ ทำนองขยี้ ทำนองคาบลูกคาบดอก ทำนองรัวพื้น ทำนองเก็บ 3) การประพันธ์เดี่ยวระนาดเอกเพลงทางพื้นในลักษณะเพลงเถา ผู้แต่งควรกำหนดและเลือกช่วงทำนองเดี่ยวให้มีความสัมพันธ์กันโดยใช้วิธีการถอดหรือการลดทอนทำนองเดี่ยวในอัตราจังหวะสามชั้น มาสู่อัตราจังหวะสองชั้น ชั้นเดียว และครึ่งชั้น การประพันธ์ทำนองพิเศษของเดี่ยวระนาดเอกเพลงทางพื้น ผู้แต่งต้องเลือกช่วงทำนองที่เหมาะสม และในทำนองจบของเดี่ยว ไม่ควรใช้ทำนองที่ยากหรือซับซ้อนมากเกินไป

2) วิธีการประพันธ์เพลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงลูกล้อลูกขัด โครงสร้างและรูปแบบของการประพันธ์เดี่ยวระนาดเอกเพลงลูกล้อลูกขัดจะบรรเลงท่อนละ 2 เที่ยว โดยในแต่ละเที่ยวจะต้องมีวิธีการบรรเลงที่แตกต่างกันออกไป ตามวัตถุประสงค์ที่ผู้แต่งได้กำหนดไว้ โดยเที่ยวแรกจะเป็นการบรรเลงสะบัด สะเดาะ ขยี้ เก็บ และทำนองคาบลูกคาบดอก ส่วนเที่ยวต่อไปจนถึงจบเพลง ลักษณะทำนองที่ใช้ ได้แก่ ทำนองสะบัด ทำนองคาบลูกคาบดอก ทำนองรัวและทำนองเก็บ (พงศพิชญ์ แก้วกุลธร, 2558)

จากข้อมูลการวิเคราะห์วิธีการประพันธ์ของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ทำให้ทราบว่าการประพันธ์ทางเดี่ยวต้องพิจารณาโครงสร้างเพลงและลักษณะทำนองเพลงที่นำมาประพันธ์ว่ามีลักษณะอย่างไร มีลักษณะแบบเพลงทางพื้นหรือลูกล้อลูกขัด จากนั้นจึงวางโครงสร้างและกำหนดรูปแบบการประพันธ์ให้เหมาะสมกับคุณลักษณะของทำนองเพลง กลวิธีการบรรเลงและลักษณะ

สำนวนกลอนที่นำมาประพันธ์ ต้องมีสัมผัสที่กลมกลืน สำนวนกลอนในแต่ละอัตราจังหวะ ต้องเลือกใช้สำนวนที่สอดคล้องกับทำนองหลักและอัตราชั้น ส่วนทำนองลงจบช่วงท้ายเพลง ไม่ควรใช้สำนวนกลอนที่ซับซ้อนมากเกินไป

ฤทธิเดช แสงทอง ได้ศึกษาทางเดี่ยวระนาดเอก 4 รางเพลงสารถี สามชั้น กรณีศึกษาครูบัว แสงจันทร์ ผลการศึกษาได้กล่าวว่า การเดี่ยวระนาดเอก 4 ราง เป็นการวิวัฒนาการมาจากการบรรเลงเดี่ยวระนาดเพลงสารถีโดยทั่วไป เพียงแต่มีการปรับปรุงให้มีความวิจิตรพิสดารมากขึ้น โดยเพิ่มจากการบรรเลงรางเดียวเป็นบรรเลงพร้อมกันทั้ง 4 ราง และปรับปรุงทางเพลงใหม่ให้เหมาะสมกับการบรรเลงเดี่ยว 4 ราง ซึ่งในการบรรเลงเดี่ยว จะบรรเลงต่อเนื่องกันตั้งแต่ต้นจนจบเพลง การเดี่ยวระนาดเอก 4 ราง มีลักษณะพิเศษในการเดี่ยว 2 ประเด็นหลัก คือ

1) ลักษณะเครื่องดนตรี จะต้องเป็นรางระนาดที่อยู่ในชุดเดียวกัน มีขนาดสัดส่วนต่าง ๆ เท่ากัน ผืนระนาดต้องมีมาตรฐานเดียวกันทั้งคุณภาพเสียง ระดับเสียง และขนาดของลูกระนาด เพื่อความไพเราะในเวลาตีแยกราง

2) นักดนตรีหรือผู้บรรเลงจะต้องฝึกการใช้กลวิธีต่าง ๆ เช่น การนั่ง ผู้บรรเลงจะใช้การนั่งแบบขัดสมาธิ แบบนั่งคุกเข่า นั่งบนเก้าอี้ หรือยืนบรรเลงก็ได้ อยู่ที่การฝึกซ้อมและความถนัดของผู้บรรเลง ส่วนวิธีการบรรเลง ผู้บรรเลงต้องฝึกตีแยกมือให้ชำนาญ สามารถตีแยกรางตามทำนองที่กำหนดไว้ในแต่ละช่วงได้อย่างไม่ผิดพลาด

ด้านทำนองเพลงเดี่ยวระนาดเอก 4 รางเพลงสารถี สามชั้น ถ่ายทอดโดย เพทาย ล้อมวงษ์ ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของครูบัว แสงจันทร์ มีกลวิธีพิเศษและวิธีการบรรเลงหลายรูปแบบ นอกจากการแยกรางหรือย้ายรางในแต่ละช่วงทำนองแล้ว ยังมีกลวิธีการบรรเลงอื่น ๆ ที่ปรากฏในแต่ละท่อน

ท่อนที่ 1 การขยี้ตลอดทั้งท่อน การตีเก็บ การตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีคาบลูกคาบดอก และการตีถ่าง การตีประสานทำนอง

ท่อนที่ 2 การสะบัด การตีสะเดาะ การตีเก็บ การตีคาบลูกคาบดอก โดยสำนวนกลอนที่ใช้ในการดำเนินทำนองจะมีความพลิกแพลงเป็นพิเศษ

ท่อนที่ 3 การตีเก็บด้วยสำนวนกลอนที่โลดโผน การตีเหวี่ยงเป็นคู่ต่าง ๆ การตีรัว การตีคาบลูกคาบดอก และการตีกรอในช่วงสุดท้ายของเพลงเพื่อการลงจบ (ฤทธิเดช แสงทอง, 2559)

จากข้อมูลดังกล่าวจะเห็นว่ากลวิธีการบรรเลงที่นำมาใช้ในการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก 4 ราง รูปแบบกลวิธีการบรรเลงส่วนใหญ่มีรูปแบบเดียวกันกับการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกรางเดียว

มีกลวิธีการบรรเลงที่แตกต่างจากการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกรางเดียว คือ การตีแยกรางหรือการตีแยกมือ กลวิธีพิเศษนี้ ผู้บรรเลงเดี่ยวต้องฝึกฝนจนกว่าจะเกิดความชำนาญ จึงจะสามารถบรรเลงได้อย่างถูกต้องตรงลูกตรงเสียงอย่างไม่มีข้อผิดพลาด

ปราชญา สายสุข ศึกษาวิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศก สามชั้น ทางครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กรณีศึกษาครูอุทัย แก้วละเอียด และ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร โดยครูทั้ง 2 ท่าน ได้รับการถ่ายทอดจากครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยตรง อัตลักษณ์สำคัญของทางเดี่ยวทางนี้ คือ การรัวช่วงขึ้นหัวเพลงหรือเรียกว่า *“รัวหวาน”* ซึ่งถือว่าเป็นวิธีการบรรเลงสำคัญที่บ่งบอกถึงอัตลักษณ์ทางเพลงของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นอกจากนี้ยังมีทางขยี้ที่ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ถ่ายทอดให้กับพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ซึ่งเป็นการต่อเพิ่มเติมพิเศษในภายหลัง

อัตลักษณ์สำคัญที่ปรากฏในทางเดี่ยวของทั้ง 2 ทาง มีดังนี้

กรณีทางครูอุทัย แก้วละเอียด กลวิธีพิเศษคือ การตีรัวหวาน (ช่วงขึ้นเพลง) การตีกวาด (เที่ยว 2 คาบลูกคาบดอก) การตีแยกมือ

กรณีทางพันโทเสนาะ หลวงสุนทร กลวิธีพิเศษคือ การตีขยี้ (ช่วงขึ้นเพลง) การตีกวาด (เที่ยว 2 คาบลูกคาบดอก) การตีแยกมือ การตีรัว และการตีกระทบมือซ้าย

ในการดำเนินทำนองของเพลงพญาโศก สามชั้น ทั้ง 2 ทางนี้ แบ่งการบรรเลงออกเป็น 4 เที่ยว เที่ยวที่ 1 การตีสะบัด การตีขยี้ เที่ยวที่ 2 การตีรัวคาบลูกคาบดอก เที่ยวที่ 3 การตีรัวพื้น และเที่ยวที่ 4 การตีเก็บ ส่วนสำนวนกลอนที่พบการใช้ในการตีเก็บ เช่น กลอนไต่ลวด กลอนม้วนตะเข็บ กลอนสับ ฯลฯ (ปราชญา สายสุข, 2555)

จากข้อมูลการวิเคราะห์ทางเดี่ยวเพลงพญาโศก สามชั้น ทางครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ทั้ง 2 ทางข้างต้น พิจารณาได้ว่า ลักษณะทำนองและกลวิธีการบรรเลงที่นำมาใช้ดำเนินทำนอง โดยส่วนใหญ่มีความใกล้เคียงกัน อาจมีเพียงบางท่วงทำนองที่แตกต่างกันบ้าง จากการศึกษาโครงสร้างของเพลงพญาโศก พบว่าเพลงพญาโศกเป็นเพลงท่อนเดียว การวางโครงสร้างการเดี่ยวระนาดเอกแบบเพลงท่อนเดียว จะมีลักษณะการวางรูปแบบการบรรเลงเป็น 4 เที่ยว เช่นเดียวกันทั้ง 2 ทาง ซึ่งรูปแบบโครงสร้างการเดี่ยวลักษณะนี้ พบว่าเป็นลักษณะเฉพาะที่ใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเท่านั้น

ธีระวุฒิ กลิ่นด้วง วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน: กรณีศึกษาครูชฎิล นักดนตรี รายละเอียดทางเดี่ยวนี้ ประกอบด้วยรูปแบบที่สำคัญ 2 ส่วน ได้แก่ ส่วนที่เป็นลูกโยนและสวนที่เป็นเนื้อเพลง ส่วนที่เป็นลูกโยนประกอบด้วยลูกโยนทั้งหมด 6 โยน ซึ่งในแต่ละกลุ่มโยนมีการประดิษฐ์ทำนองเพลงที่แตกต่างกัน และส่วนที่เป็นเนื้อเพลงแบ่งออกเป็น 2 ท่อน ในระหว่างลูกโยนและเนื้อเพลง จะมีทำนองที่เป็นตำแหน่งของลูกโยน เนื้อเพลง และทำนอง ที่เป็นตัวเชื่อมให้บทเพลงมีความไพเราะ การดำเนินทำนองของทางเดี่ยวนั้น อาศัยทำนองหลักเป็นเค้าโครงในการดำเนินทำนองทั้งหมด 6 ลูกโยน พบกลวิธีพิเศษที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยว เช่น 1) การตีสะบัด 2 เสียง 2) การตีสะบัด 3 เสียง 3) การตีสะเดาะ 4) การตีขยี้ 5) การตีขยี้เรียงเสียง 6) การตีรัวเป็นทำนอง 7) การตีรัวคาบลูกคาบดอก 8) การตีกวาด และ 9) การตีสลับมือซ้ายขวาสลับกันตามจังหวะของหน้าทับกลอง ซึ่งการตีสลับมือนี้ มีวิธีการตีโดยให้มือซ้ายและมือขวาสลับกันดำเนินทำนอง หากมือใดมือหนึ่งดำเนินทำนอง อีกมือหนึ่งจะตีเป็นหน้าทับกลอง กลวิธีดังกล่าวนี้ สามารถถือได้ว่า เป็นกลวิธีพิเศษที่เป็นจุดเด่นของเพลงเดี่ยวกราวในทางนี้ (ธีระวุฒิ กลิ่นด้วง, 2549)

จากข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน: กรณีศึกษาครูชฎิล นักดนตรี พบว่าเพลงเดี่ยวกราวในเป็นเพลงเดี่ยวที่มีลักษณะพิเศษ ลักษณะทำนองประกอบด้วยส่วนสำคัญ 2 ส่วน ได้แก่ ทำนองลูกโยน และ เนื้อเพลง ลักษณะเด่นของเพลงเดี่ยวกราวในการประดิษฐ์ทำนองเดี่ยวที่เป็นทำนองลูกโยนซึ่งเป็นทำนองแบบยืนเสียงที่เสียงใดหนึ่ง ให้มีสำนวนกลอนเดี่ยวที่ไม่ซ้ำกัน ส่วนกลวิธีการบรรเลงที่นำมาใช้สอดแทรกในการดำเนินทำนองเดี่ยว พบว่ามีการใช้กลวิธีการบรรเลงที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยวทั่วไป เช่น การตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีขยี้ การตีรัวเป็นทำนอง ฯลฯ ดังนั้นความพิเศษของเพลงเดี่ยวกราวใน จึงอยู่ที่โครงสร้างของเพลงที่มีลักษณะเป็นเพลงลูกโยน และเป็นเพลงเดี่ยวที่มีความยาว มิใช่กลวิธีที่นำมาใช้ในการบรรเลง

ชัยวัฒน์ พึ่งทองคำ ทำการศึกษาวิจัยหัวข้อ การศึกษาเพลงทยอยเดี่ยวสำหรับระนาดเอก ทางครูจางวางทั่ว พาทยโกศล โดยกล่าวถึงรายละเอียดของเพลงทยอยเดี่ยวทางจางวางทั่ว พาทยโกศล ว่ามีการผูกสำนวนกลอนร้อยเรียงต่อเนื่องกันอย่างกลมกลืน มีการเปลี่ยนบันไดเสียง 2 บันไดเสียง คือ ทางในและทางนอก สิ่งที่เห็นได้อย่างชัดเจนในการผูกสำนวนกลอน คือ หากมีการบรรเลงในลักษณะของการซ้ำทำนอง ผู้แต่งจะใช้วิธีการเปลี่ยนช่วงเสียงในการบรรเลงหรือบรรเลงสลับไปมาระหว่างเสียงสูงกับเสียงต่ำ เพื่อให้เกิดความแตกต่าง ไม่จำเจ อีกทั้งยังเป็นการแสดงความสามารถของผู้บรรเลงด้านความแม่นยำ (แม่นลูกแม่นเสียง) อีกด้วย และกลวิธีสำคัญที่ใช้ในการดำเนินทำนอง

เพลงทยอยเดี่ยวทางจางวางทั่ว พาทยโกศล มี 3 ลักษณะ คือ 1) การลอยจังหวะ 2) การทอนทำนอง และ 3) การดำเนินสำนวนกลอน ส่วนกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ที่ปรากฏในเพลงเดี่ยว เช่น 1) การตีกรอ 2) การตีสะบัด 3) การตีสะเดาะ 4) การตีขยี้ 5) การตีรัวเสียงเดียว 6) การตีรัวคาบลูกคาบดอก 7) การตีกวาด 8) การตีคู่ 4 9) การตีสะบัดเป็นคู่ 4 10) การตีสะเดาะเสียงเดียว 11) การตีเก็บ 12) การตีไขว้มือ 13) การตีรัวเป็นทำนอง 14) รัวตีคู่ 8 และ 15) รัวตีคู่ 16 สำหรับสำนวนกลอนที่นำมาใช้ในการดำเนินทำนอง เช่น กลอนไต่ลวด กลอนไต่ไม้ กลอนม้วนตะเข็บ กลอนซ่อนตะเข็บ กลอนพัน กลอนลอดตาข่าย กลอนสับ (ชัยวัฒน์ พึ่งทองคำ, 2549)

จากข้อมูลการวิเคราะห์เพลงทยอยเดี่ยวระนาดเอกทางครูจางวางทั่ว พาทยโกศล พิจารณาได้ว่าลักษณะเด่นในการดำเนินทำนองมี 3 ลักษณะ ได้แก่ การลอยจังหวะ คือ การดำเนินทำนองแบบจังหวะอิสระในบางท่วงทำนอง การทอนทำนอง คือ การตัดทอนทำนองให้มีความยาวลดหลั่นกัน โดยผู้แต่งต้องเลือกใช้สำนวนกลอนที่มีความสัมพันธ์กัน และการดำเนินกลอน คือ การนำสำนวนกลอนในรูปแบบต่าง ๆ มาร้อยเรียงกันให้มีความสละสลวย พลิกแพลงทำนองให้มีความพิเศษ เพื่อแสดงถึงความมีชั้นเชิง รูปแบบสำนวนกลอนและกลวิธีการบรรเลงที่ปรากฏในทางเดี่ยว เป็นรูปแบบสำนวนกลอนและกลวิธีการบรรเลงที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยวทั่วไป ดังนั้นการที่เพลงทยอยเดี่ยวได้รับยกย่องว่าเป็นเพลงเดี่ยวขั้นสูง อาจเป็นเพียงการยกย่องในเชิงสัญลักษณ์เทียบเคียงกับการเดี่ยวเพลงทยอยเดี่ยวของปี่ใน ซึ่งปรากฏบทขับเสภาที่กล่าวถึงพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ผู้ที่ได้รับการยกย่องจากนักดนตรีไทยให้เป็นปราชญ์ทางดนตรี ว่าท่านเป็นผู้ที่มีความเป็นเลิศในการเป่าปี่เพลงทยอยเดี่ยว จึงทำให้เพลงทยอยเดี่ยวได้รับการยกย่องว่าเป็นเพลงเดี่ยวขั้นสูงตามไปด้วย สำหรับการบรรเลงเพลงทยอยเดี่ยวทางระนาดเอก มีทั้งส่วนที่ลอยจังหวะ (จังหวะอิสระ) และส่วนที่ต้องบรรเลงให้เข้ากับจังหวะหน้าทับ การบรรเลงในลักษณะนี้ ผู้บรรเลงเดี่ยวต้องเข้าใจจังหวะหน้าทับจึงจะสามารถได้ถูกต้องตามจังหวะเพลง ซึ่งเป็นการบรรเลงที่ค่อนข้างยากพอสมควร แต่รูปแบบสำนวนกลอนและกลวิธีการบรรเลงที่ใช้ในการบรรลงเดี่ยว จะใช้รูปแบบสำนวนกลอนและกลวิธีการบรรเลงแบบเดียวกันกับที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยวทั่วไปดังที่กล่าวแล้วข้างต้น

3.2 งานวิจัยที่เกี่ยวกับเพลงสำเนียงภาษา

จากการศึกษาค้นคว้างานวิจัยเพื่อนำมาเป็นข้อมูลสำหรับการทำวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยพบงานวิจัยที่มีสาระสำคัญที่สามารถนำมาเป็นข้อมูลต่อยอดในการทำวิจัยได้ โดยสรุปเฉพาะเนื้อหาที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับเพลงสำเนียงภาษาดังนี้

ชัชชัย พวกดี ได้การศึกษาทำนองเพลงไทยสำเนียงภาษาและกล่าวถึงบันไดเสียงที่ใช้ในแต่ละสำเนียงภาษา สรุปดังนี้

1) เพลงไทยสำเนียงมอญ ใช้บันไดเสียง ที เป็นเสียงหลัก ซึ่งบันไดเสียง ที ประกอบด้วยเสียง ที โด เร ฟา ซอล และสลับกับบันไดเสียง ฟา ซึ่งบันไดเสียง ฟา ประกอบด้วยเสียง ฟา ซอล ลา โด เร และเสียงที่ปรากฏในทำนองเพลงมีครบทั้ง 7 เสียง คือ โด เร มี ฟา ซอล ลา ที

2) เพลงไทยสำเนียงลาว ใช้บันไดเสียง โด เป็นเสียงหลัก ซึ่งบันไดเสียง โด ประกอบด้วยเสียง โด เร มี ซอล ลา เสียงที่ปรากฏในทำนองเพลงส่วนใหญ่เป็นเสียงหลักคือ โด เร มี ซอล ลา แต่มีการใช้เสียงรองคือเสียงฟากับเสียงทีบ้างแต่พบไม่มากนัก

3) เพลงไทยสำเนียงจีน ใช้บันไดเสียง โด เป็นเสียงหลัก ซึ่งบันไดเสียง โด ประกอบด้วยเสียง โด เร มี ซอล ลา และมีการใช้เสียงรอง คือ เสียงฟา กับ ที ซึ่งเสียงรองที่ปรากฏในทำนองเพลงเป็นเสียงที่ทำให้เกิดเป็นสำเนียงจีนที่ชัดเจนขึ้น

4) เพลงไทยสำเนียงเขมร ใช้บันไดเสียง ฟา เป็นเสียงหลัก บันไดเสียงฟาประกอบด้วยเสียง ฟา ซอล ลา โด เร และสลับกับบันไดเสียงรองคือ บันไดเสียง ที ซึ่งบันไดเสียงทีประกอบด้วยเสียง ที โด เร ฟา ซอล

5) เพลงไทยสำเนียงแขก ใช้บันไดเสียง ฟา ประกอบด้วยเสียง ฟา ซอล ลา โด เร กับบันไดเสียง โด ประกอบด้วยเสียง โด เร มี ซอล ลา สำเนียงแขกมีความแตกต่างกับเพลงสำเนียงอื่นคือ มีการใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียงในทำนองเพลง จึงทำให้บางครั้งไม่สามารถชี้ชัดได้ว่าในประโยคเพลงนั้นเป็นบันไดเสียงใด เนื่องจากเสียงทุกเสียงมีความสำคัญเท่า ๆ กัน (ชัชชัย พวกดี, 2547)

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่า เพลงไทยสำเนียงภาษาแต่ละสำเนียงมีลักษณะทำนองและการใช้กลุ่มเสียงต่างกัน สำเนียงลาวและสำเนียงจีนใช้บันไดเสียงโด สำเนียงแขกและสำเนียงเขมรใช้บันได้เสียงฟา สำเนียงมอญใช้บันไดเสียงที การที่ทำนองเพลงของแต่ละสำเนียงมีการใช้กลุ่มเสียงที่ต่างกัน จึงทำให้ลักษณะสำเนียงของแต่ละภาษาสะท้อนอัตลักษณ์เฉพาะตัวต่างกัน

กตัญญู บุญดิษฐ์ ทำวิจัยเรื่องการศึกษาเพลงชุดย่ำไทย: กรณีศึกษา ครูวิเชียร เกิดผล ได้กล่าวถึงบันไดเสียงเพลงชุดย่ำไทยที่ครูวิเชียร เกิดผล ได้เรียบเรียงขึ้นว่า เป็นการเรียบเรียงโดยการนำเพลงเกร็ดสำเนียงภาษาต่าง ๆ มาเรียงต่อกันเป็นชุด ซึ่งในแต่ละเพลงมีบันไดเสียง ดังนี้

1) เพลงลาวกระแซ อยู่ในบันไดเสียงโด มีโน้ตที่เป็นทำนองหลัก 5 เสียง คือ ด ร ม ซ ล ทำนองสวนใหญ่ใช้เพียงโน้ตหลักของบันไดเสียงเท่านั้น

2) เพลงกราวลาว (เสเลเมา) อยู่ในบันไดเสียงโด มีโน้ตทำนองหลัก 5 เสียง คือ ด ร ม ซ ล ทำนองเพลงสวนใหญ่ใช้เพียงโน้ตเสียงหลัก

3) เพลงกราวแขกเงาะ พบว่ามีการใช้บันไดเสียง 2 บันไดเสียง คือ บันไดเสียง โด และบันไดเสียง ซอล โดยอยู่ในบันไดเสียงโด จำนวน 15 วรรคเพลง มีโน้ตทำนองหลัก 5 เสียง คือ ด ร ม ซ ล และอยู่ในบันไดเสียงซอล จำนวน 2 วรรคเพลง มีโน้ตที่เป็นทำนองหลัก 5 เสียง คือ ซ ล ท ร ม ทำนองเพลงส่วนใหญ่จะอยู่ในบันไดเสียงโด ยกเว้นบางช่วงบางตอนมีการเปลี่ยนเป็นบันไดเสียงซอล เพื่อทำให้เกิดสำเนียงแขกที่ชัดเจนขึ้น

4) เพลงแขกเงาะ ชั้นเดียว พบว่ามีการใช้บันไดเสียง 2 บันไดเสียง คือ บันไดเสียง โด และบันไดเสียง ซอล โดยอยู่ในบันไดเสียงโด จำนวน 7 วรรคเพลง มีโน้ตทำนองหลัก 5 เสียง คือ ด ร ม ซ ล และบันไดเสียงซอล จำนวน 22 วรรคเพลง มีโน้ตที่เป็นทำนองหลัก 5 เสียง คือ ซ ล ท ร ม ในทำนองเพลงมีการนำเสียงโดและเสียงฟา ซึ่งเป็นโน้ตเสียงรองมาใช้ เพื่อช่วยบ่งบอกความเป็นสำเนียงแขกให้ชัดเจนขึ้น

5) เพลงจีนขิมเล็ก อยู่ในบันไดเสียงโด มีโน้ตทำนองหลัก 5 เสียง คือ ด ร ม ซ ล เพลงจีนขิมเล็ก ไม่มีการนำโน้ตเสียงรองมาใช้ จะใช้เพียงโน้ตหลัก 5 เสียง คือ ด ร ม ซ ล ซึ่งอยู่ในบันไดเสียงโดเท่านั้น

6) เพลงพม่ากงแด อยู่ในบันไดเสียงซอล มีโน้ตทำนองหลัก 5 เสียง คือ ซ ล ท ร ม มีการนำโน้ตเสียงรองมาใช้เพื่อช่วยบ่งบองถึงสำเนียงให้ชัดเจนขึ้น

7) เพลงเขมรเหลือง อยู่ในบันไดเสียงโด มีโน้ตทำนองหลัก 5 เสียง คือ ด ร ม ซ ล ทำนองเพลงส่วนใหญ่ใช้เพียงโน้ตเสียงหลัก

8) เพลงเขมรเร็วเป็นเพลงสำเนียงเขมร พบว่ามีการใช้บันไดเสียง 2 บันไดเสียง คือ บันไดเสียง โด และบันไดเสียง ฟา โดยอยู่ในบันไดเสียงโด จำนวน 20 วรรคเพลง มีโน้ตทำนองหลัก 5 เสียง คือ ด ร ม ซ ล และอยู่ในบันไดเสียงฟา 4 วรรคเพลง มีโน้ตทำนองหลักอยู่ 5 เสียง คือ

ฟ ซ ล ด ร ในทำนองเพลงพบวา มีบางช่วงที่เปลี่ยนจากบันไดเสียงโดเป็นบันไดเสียงฟา ซึ่งเป็นการเปลี่ยนเสียงเพื่อช่วยทำให้เกิดสำเนียงเขมรชัดเจนขึ้น

9) เพลงยะวา ในเพลงชุดย่ำไทยนี้จะอยู่ในบันไดเสียงฟา มีโน้ตทำนองหลัก 5 เสียง คือ ฟ ซ ล ด ร ในทำนองเพลงส่วนใหญ่ใช้เพียงโน้ตเสียงหลัก

10) เพลงมารชชิ่งทรูจอร์เจีย อยู่ในบันไดเสียงซอล มีโน้ตทำนองหลัก 5 เสียง คือ ซ ล ท ร ม มีการนำโน้ตเสียงรองมาใช้เพื่อความชัดเจนในสำเนียงเพลง (กตัญญู บุญดิษฐ์, 2559)

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่า เพลง ชุดย่ำไทย มีการนำเพลงสำเนียงภาษาร้อยเรียงให้เป็นชุดติดต่อกัน โดยผู้เรียบเรียงมีการเลือกใช้เพลงที่มีบันไดเสียงสัมพันธ์กัน กลุ่มเสียงของแต่ละเพลงมีการใช้กลุ่มเสียงต่างกัน จึงทำให้ลักษณะสำเนียงของแต่ละภาษาสะท้อนอัตลักษณ์เฉพาะตัวต่างกัน ซึ่งข้อมูลของงานวิจัยฉบับนี้ สอดคล้องกับงานวิจัย เรื่อง การศึกษาทำนองเพลงไทยสำเนียงภาษาของ ชัชชัย พวกดี ที่ผู้วิจัยกล่าวถึงแล้วข้างต้น

ภิรมย์ ใจชื้น ศึกษาวิจัยเรื่องเครื่องภาษาในเพลงสิบสองภาษา สรุปความได้ว่า ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยหลายท่านมีความเห็นสอดคล้องกันว่าเพลงสำเนียงภาษาแต่งขึ้นเพื่อล้อเลียนเสียงเพลงของชาติต่าง ๆ โดยทำนองเพลงในแต่ละชาติจะมีสำเนียงที่แสดงถึงเอกลักษณ์ของตนเอง เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงเพลงภาษาในแต่ละชาติ มีเครื่องดนตรีบางชนิดที่ไทยเรานำมาจากชาติอื่น โดยนำมาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีไทย เช่น เพลงที่มีสำเนียงแขกจะใช้กลองแขกตีเลียนเสียงให้คล้ายจังหวะแบบเพลงแขก หรือเพลงที่มีสำเนียงฝรั่งจะใช้กลองฝรั่งตีให้มีจังหวะคล้ายกับเพลงฝรั่ง นอกจากนี้ บางครั้งยังมีการปรับหน้าทับการตีกลองของไทย ให้มีรูปแบบคล้ายกับรูปแบบจังหวะการตีกลองของชาตินั้น ๆ ด้วย เครื่องประกอบจังหวะเหล่านี้เรียกว่า *“เครื่องภาษา”* ซึ่งบางอย่างก็นำของชาตินั้นมาใช้จริง บางอย่างก็สร้างขึ้นเองเพื่อเลียนแบบสำเนียงภาษานั้น ๆ การนำเครื่องดนตรีของชาติอื่นเข้ามาผสม ไม่เพียงแต่ทำให้สำเนียงเพลงชัดเจนขึ้น แต่ยังเพิ่มความสนุกสนานครึกครื้นให้กับผู้ฟังอีกด้วย (ภิรมย์ ใจชื้น, 2556)

การบรรเลงเครื่องภาษาร่วมกับการบรรเลงเพลงสิบสองภาษานั้นต้องมีความสัมพันธ์กันรูปแบบหน้าทับของเพลงภาษา ไม่ว่าจะมาจากหน้าทับปรบไก่หรือสองไม้ ผู้บรรเลงจะต้องดัดแปลงวิธีตีจากหน้าทับเดิม ให้มีท่วงทำนองการบรรเลงคล้ายคลึงกับภาษาหรือสำเนียงนั้น ๆ ส่วนกลุ่มเสียงของแต่ละสำเนียง มีการใช้กลุ่มเสียงต่างกัน จึงทำให้ลักษณะสำเนียงของแต่ละภาษาสะท้อนอัตลักษณ์เฉพาะตัวต่างกัน ซึ่งข้อมูลของงานวิจัยฉบับนี้ สอดคล้องกับงานวิจัย เรื่อง การศึกษาทำนองเพลงไทย

สำเนียงภาษาของ ชัชชัย พวกดี และงานวิจัย เรื่อง การศึกษาเพลงชุดย่ำไทย: กรณีศึกษา ครูวิเชียร เกิดผล ของกตัญญู บุญดิษฐ์ ที่ผู้วิจัยกล่าวถึงแล้วข้างต้น

3.3 งานวิจัยที่เกี่ยวกับงานสร้างสรรค์

ศุภชัย สุริยุทธ ได้วิจัยเชิงสร้างสรรค์โดยได้แรงบันดาลใจจากภาพวาดชุดสายลมในมิติสุนทรียญาณ มาประพันธ์เพลงขึ้นใหม่โดยใช้ดนตรีอีสานร่วมกับดนตรีตะวันตกและบรรเลงโดยวงออร์เคสตรา ได้แนวคิดและหลักการการสร้างสรรค์เพลงจาก โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach) โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy) อารอน คอปแลนด์ (Aaron Copland) วีรชาติ เปรมานนท์ อีกอร์ สตราวินสกี้ (Igor Stravinsky) เพนเดเรกี้ คริสตอฟ (Penderecki Krzysztof) กิยอร์กี ลิเกตี (Gyorgy Ligeti) เอดการ์ วาเรส (Edgard Varese) ซู เว็น-ซุง (Chou Wen-chung)

การสร้างสรรค์ผลงาน สร้างสรรค์โดยการนำเสียงดนตรีอีสาน คือ เสียงแคน มาสร้างให้เป็นทำนองในแนวนอน จากนั้นนำมาสร้างเป็นบันไดเสียงต่าง ๆ ลักษณะเด่นของดนตรีจะเป็นแบบดนตรีตะวันออก เป็นการถ่ายทอดเรื่องราวโดยใช้ทำนองดนตรีสื่อความหมายเกี่ยวกับความว่างเปล่า ซึ่งเป็นความหมายเชิงพุทธปรัชญา คือ การเกิดขึ้น ตั้งอยู่ และดับไป ตามกฎไตรลักษณ์ในคำสอนของพุทธศาสนา ในการประพันธ์ผู้แต่งได้แบ่งเพลงออกเป็น 3 ท่อน ได้แก่ ท่อน 1 สายลมหนาวกับสายพิรุณแห่งสวรรค์ ท่อน 2 สายลมสดับขับขานโอบกอดปฐพีผู้ทระนง และท่อน 3 สายลมระเริงภวังค์สุนทรียญาณมนุษย์โลก ในการถ่ายทอดการบรรเลงใช้วงอีสานร่วมสมัยในการบรรเลงโดยกำหนดให้แต่ละท่อนมีความโดดเด่นเฉพาะตน โดยมีวิธีการประพันธ์ตามตามรูปแบบ ดังนี้ 1) สังคีตลักษณ์ (Form) ซึ่งมีโครงสร้างแบบอิสระ (Sectional free form) 2) จังหวะ (Rhythm) ใช้รูปแบบจังหวะที่หลากหลาย (Polyrhythm) 3) แนวทำนอง (Melody) กำหนดให้สัมพันธ์กับภาพวาดตามความเหมาะสมของแต่ละท่อน 4) เสียงประสาน (Harmony) กำหนดใช้รูปแบบเสียงประสานในหลากหลายบันไดเสียง (Polyphony) 5) เนื้อดนตรี (Texture) ใช้ดนตรีลีลาแปรแนว (Heterophony) ดนตรีประสานแนว (Homophonic) และดนตรีหลากแนว (Polyphony) 6) เครื่องดนตรี (Instruments) กำหนดใช้เครื่องดนตรีในวงออร์เคสตรา 7) ความดัง - เบา (Dynamics) กำหนดให้มีความหลากหลายเพื่อสร้างความสมดุลเสียง 8) อัตราความเร็ว (Tempo) กำหนดให้มีความสัมพันธ์และมีความเหมาะสมของแต่ละท่อนสอดรับกัน (ศุภชัย สุริยุทธ, 2557)

แนวทางการสร้างสรรค์งานข้างต้น พบว่าใช้ภาพวาดมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างจินตนาการและถ่ายทอดจินตนาการนั้น โดยนำเสียงดนตรีมาสร้างเป็นบทเพลงขึ้นมาเป็นตัวแทนในการแสดงสุนทรียะ ให้ผู้ฟังสามารถจินตนาการคล้อยตามไปกับทำนองเพลง วิธีการสร้างบทเพลงมีการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีพื้นเมือง (แคน) และเครื่องดนตรีตะวันตก ให้เป็นลักษณะของวงอีสานร่วมสมัย ซึ่งการสร้างสรรค์ลักษณะนี้ทำให้เกิดอรรถรสทางดนตรีที่หลากหลายและเข้าถึงผู้ฟังได้หลายกลุ่มมากขึ้น

อังคณา ใจเหิม การสร้างสรรค์บทเพลงชุดเส้นสายลายไหมไทย เป็นการประพันธ์เพลงในรูปแบบดนตรีสร้างสรรค์ เป็นการสะท้อนให้เห็นถึงวิธีการทอผ้าไหมไทย โดยการสื่อความหมายจากบทลำนำและทำนองเพลง บรรเลงโดยวงดนตรี 4 ภาค ในการประพันธทำนองเพลงเป็นการประดิษฐ์ทำนองขึ้นใหม่จากการสร้างแรงแรงบันดาลใจและจินตนาการตามวิธีการทอผ้าไหมไทย เป็นการประพันธ์เพลงแบบอิสระ คิดและประดิษฐ์ทำนองขึ้นใหม่ ใช้กรอบเทคนิคลีลาของเพลงไทยมาเป็นแนวทางในการปรุงแต่งให้เกิดความชัดเจนและสอดคล้องกับวิธีการทอผ้าไหมประกอบกับสอดแทรกสำเนียงดนตรีท้องถิ่นของแต่ละภูมิภาคเข้าไปในทำนองเพลงเพื่อการสื่อความหมายที่ชัดเจนขึ้น ส่วนวิธีการบรรเลงนั้นมีการแบ่งแยกโน้ตทำนองเพลงตามเครื่องดนตรี เล่นพร้อมกันบ้างสลับกันบ้าง ด้วยอัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว ซึ่งทำนองเพลงจะสื่อไปตามจินตนาการกรรมวิธีในการทอผ้าแต่ละชนิด ลักษณะของวงดนตรีจะแสดงออกในรูปแบบของดนตรีสี่ภาค ประกอบด้วย 1) ภาคเหนือ ได้แก่ พิณเปี๊ยะ ขลุ่ยเมือง สะล้อ ซึงเล็ก ซึงใหญ่ กลองเมือง 2) ภาคกลาง ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ขลุ่ย ซออู้ ตะโพน กลองแขก 3) ภาคอีสาน ได้แก่ ปี่ภูไท โหวด แคน โปงลาง พิณ ซอกันตรึม เบส รำมะนา อีสาน กลองกันตรึม กลองหาง 4) ภาคใต้ ได้แก่ ฟลุต ไวโอลิน แอคคอร์เดียน แมนโดลิน เบส แทมบูริน มาลากัส รำมะนา มีวิธีการถ่ายทอดทำนองโดยใช้ผ้าของแต่ละภาคเป็นตัวสื่อความเชื่อมโยงระหว่างลักษณะสำเนียงและวงดนตรี ดังนี้ 1) เพลงผ้าจก ลักษณะของทำนองเพลงผ้าจกมีสำนวนเป็นไปในลักษณะสำเนียงจีน วงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงคือวงดนตรีพื้นเมืองเหนือ 2) เพลงผ้าล้วง ลักษณะของทำนองเพลงผ้าล้วงเป็นเพลงสำเนียงภาคเหนือ วงดนตรีที่ใชในการบรรเลงคือวงดนตรีพื้นเมืองเหนือ 3) เพลงผ้ามัดหมี่ ลักษณะของทำนองเพลงผ้ามัดหมี่เป็นเพลงสำเนียงภาคกลาง วงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงคือวงปี่พาทย์ไม้นวม 4) เพลงผ้าขิด ลักษณะของทำนองเพลงผ้าขิดเป็นเพลงสำเนียงอีสาน วงดนตรีที่ใชในการบรรเลงคือวงดนตรีพื้นเมืองอีสาน 5) เพลงผ้าแพรวา ลักษณะของทำนองเพลงผ้าแพรวาเป็นเพลงสำเนียงอีสาน

วงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงคือวงดนตรีพื้นเมืองอีสาน และ 6) เพลงผ้ายก ลักษณะของทำนองเพลงผ้ายกเป็นเพลงสำเนียงใต้ตอนล่าง วงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงคือวงดนตรีใต้ตอนล่าง (อังคณา ใจเหิม, 2554)

การแนวทางการสร้างสรรค์งานข้างต้น มีการนำเครื่องดนตรีทั้ง 4 ภาค มาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์เป็นบทเพลงให้มีลักษณะเด่นไปตามแต่ละพื้นที่ โดยมีวงดนตรีไทยเป็นวงสำหรับเชื่อมการบรรเลงบทเพลงของแต่ละภาค วิธีการถ่ายทอดทำนองเพลงในแต่ละภาคมีวงดนตรีที่เป็นตัวแทนในการถ่ายทอด อาทิ เพลงผ่าจก ใช้วงดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ เพลงผ้าแพรวา ใช้วงดนตรีพื้นเมืองอีสาน เพลงผามัดหมี่ ใช้วงปี่พาทย์ไม้นวม เป็นต้น

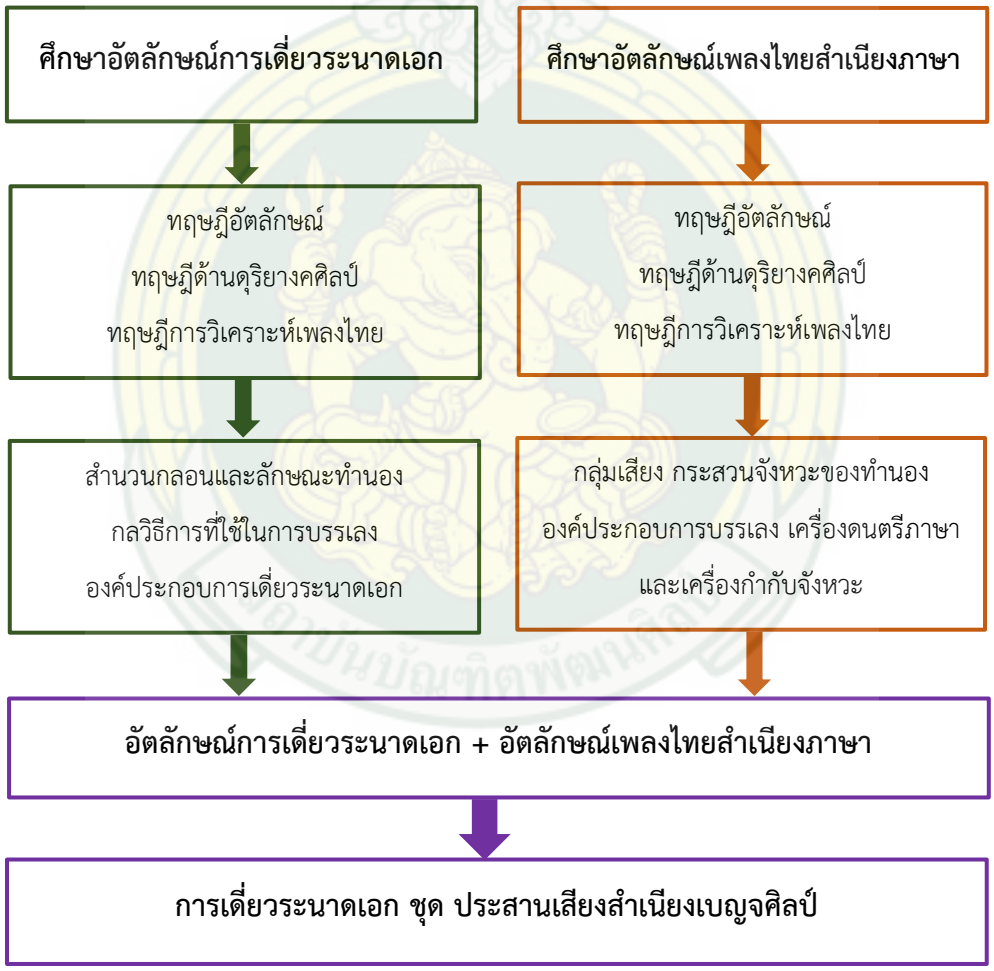
พงศ์พูน พิบูลย์เกษตรกิจ สร้างสรรค์ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: หลวิชัยคาวี เดอะ มิวสิคัล เป็นการสร้างสรรค์ผลงานโดยการนำนิทานของไทย เรื่อง หลวิชัย คาวี มาถ่ายทอดเรื่องราวในลักษณะของละครเพลง ประพันธ์บทร้องและบทเพลงขึ้นใหม่ บรรเลงโดยใช้วงดนตรีที่ประกอบด้วยกลุ่มเครื่องจังหวะและเครื่องออร์เคสตรา ลักษณะบทเพลงในการสร้างสรรค์ เรียบเรียงเรื่องราวบทร้องและบทเพลงไปตามเนื้อเรื่องของนิทาน โดยแบ่งเนื้อเรื่องออกเป็น 3 องก์ ซึ่งบทร้องและบทเพลงในละครสามารถแบ่งได้ 2 ประเภท คือ บทเพลงบรรเลง (Instrumental Number) และบทเพลงร้อง (Vocal Number) ซึ่งบทร้องและบทเพลงในแต่ละเพลง จะมีรูปแบบและแนวคิดในการประพันธ์แตกต่างกันไป ตามจุดประสงค์ที่ต้องการสื่อความหมายและตามลักษณะของตัวละคร (พงศ์พูน พิบูลย์เกษตรกิจ, 2560)

จากข้อมูลการสร้างสรรค์เพลง: หลวิชัยคาวี เดอะ มิวสิคัลข้างต้น พิจารณาได้ว่า การสร้างสรรค์เริ่มต้นจากการนำนิทานมาสร้างเป็นลักษณะละครเพลง มีวิธีการเล่าเรื่องด้วยบทร้องและบทเพลง ซึ่งทั้งบทร้องและบทเพลงเป็นการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ แล้วบรรเลงด้วยวงดนตรีที่ประกอบด้วยกลุ่มเครื่องจังหวะและเครื่องออร์เคสตรา การนำเนื้อเรื่องของนิทานไทยมาสร้างสรรค์ใหม่ เป็นลักษณะละครเพลงบรรเลงด้วยวงดนตรีสากล ทำให้เกิดสุนทรียะทางดนตรีอีกรูปแบบหนึ่ง ที่แตกต่างจากการบรรเลงด้วยวงดนตรีไทย ซึ่งการสร้างสรรค์ลักษณะนี้ ทำให้เกิดอรรถรสทางดนตรีและอรรถรสทางการแสดงที่หลากหลาย สามารถเข้าถึงผู้ฟังได้หลายกลุ่มมากขึ้น

ข้อมูลต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยได้จากการศึกษาค้นคว้างานวิจัยทำให้ผู้วิจัย ได้มุมมองที่หลากหลาย เช่น วิธีการสร้างลักษณะเด่นให้กับทำนอง วิธีการใช้เครื่องดนตรีหรือเสียงดนตรีเป็นตัวแทนในการถ่ายทอดบทเพลง การนำเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมต่าง ๆ มาบรรเลงผสมผสานกัน ซึ่งมุมมองต่าง ๆ นี้เป็นประโยชน์อย่างยิ่ง ผู้วิจัยสามารถนำมาเป็นแนวทางในการสร้างแรงบันดาลใจ รวมถึงสามารถนำวิธีการต่าง ๆ มาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ได้

4. กรอบแนวคิดในการวิจัย

จากการได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลและการทบทวนวรรณกรรมต่าง ๆ ทำให้ผู้วิจัยตกผลึกทางความคิดและนำมาสู่การกำหนดกรอบวิจัยสำหรับเป็นแนวทางในการทำวิจัย เรื่อง การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ ซึ่งกรอบแนวคิดในการวิจัย ประกอบด้วย 3 ส่วนสำคัญ ได้แก่ การศึกษาอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก การศึกษาอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา และการสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ ดังจะแสดงรายละเอียดกรอบแนวคิดในการวิจัย ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 3 กรอบแนวคิดการวิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

กรอบแนวคิดในการวิจัยดังที่แสดงในภาพที่ 3 นี้ เป็นการแสดงกระบวนการในการดำเนินการวิจัย ซึ่งเริ่มตั้งแต่การเก็บรวบรวมข้อมูล การศึกษาวิเคราะห์ สังเคราะห์ จนกระทั่งเกิดเป็นผลงานการสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ ซึ่งกระบวนการดังกล่าวนี้ผู้วิจัยกำหนดไว้เพื่อเป็นแนวทางสำหรับการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ให้สำเร็จลุล่วงตามเป้าหมายที่ได้กำหนดไว้ในวัตถุประสงค์

จากการที่ผู้วิจัยได้ทบทวนวรรณกรรมต่าง ๆ ประกอบไปด้วย แนวคิดและทฤษฎี สารัตถะต่าง ๆ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ทำให้พบบว่าปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นกับดนตรีนั้นมีเหตุปัจจัยหลายอย่างเป็นตัวกำหนดให้เกิดการแสดงตัวตนหรืออัตลักษณ์ทางดนตรีที่แตกต่างกัน ซึ่งการแสดงออกทางดนตรีเกิดจากการสั่งสมความรู้ เรียนรู้ และรับรู้ จากสิ่งที่คนในวงสังคมดนตรีเป็นผู้สร้างและกำหนดกฎเกณฑ์ขึ้นร่วมกัน อันหมายรวมถึงแนวคิดและทฤษฎีต่าง ๆ ด้านดุริยางคศิลป์ด้วยเช่นเดียวกัน สิ่งที่ทำให้ผู้ฟังสามารถแยกแยะออกได้ว่าเพลงที่ได้ฟังอยู่นั้นเป็นเพลงอะไร เกิดจากการได้ยินได้ฟังทำนองที่แตกต่างกัน ฉะนั้นทำนองเพลง คือ ส่วนสำคัญที่ผู้แต่งเพลงต้องให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก เพราะพื้นฐานสำคัญที่ให้เกิดเป็นบทเพลงได้นั้น มิใช่เพียงแค่การทำให้เกิดเสียงเท่านั้น แต่ยังมีองค์ประกอบหลายองค์ประกอบที่ทำให้เกิดขึ้นเป็นบทเพลง และองค์ความรู้ต่าง ๆ ที่ได้กล่าวมาทั้งหมดนี้ ผู้วิจัยจะนำไปใช้ในการสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยฉบับนี้

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยผู้วิจัยทำการศึกษาค้นคว้าข้อมูล วิเคราะห์ สังเคราะห์จากข้อมูลเอกสารที่มีสาระสำคัญเกี่ยวกับการเดี่ยวระนาดเอกและเพลงไทยสำเนียงภาษา (Documentary Research) และข้อมูลภาคสนาม (Field Data) จากการสัมภาษณ์กลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูล ซึ่งในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจัดลำดับขั้นตอนการศึกษาวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลออกเป็น 2 ขั้นตอน คือ

1) การวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร (Secondary Data) และข้อมูลภาคสนามที่ได้จากการสัมภาษณ์กลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูล (Primary Data) เพื่อวิเคราะห์หาข้อสรุปเกี่ยวกับอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกและอัตลักษณ์ของเพลงไทยสำเนียงภาษา สำหรับนำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

2) การนำผลสรุปอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกและอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษาที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์ในข้อ 1 มาสังเคราะห์ข้อมูล โดยการนำไปสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

1. กลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยแบ่งกลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูลออกเป็น 4 กลุ่ม โดยคัดเลือกจากบุคคลที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญ สามารถให้ข้อมูลที่ตรงกับประเด็นที่ผู้วิจัยกำหนดไว้ โดยในแต่ละกลุ่มมีรายละเอียดประเด็นการคัดเลือกบุคคลข้อมูลและการเก็บข้อมูล ดังนี้

1.1 ผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก (Key Informants)

คัดเลือกจากผู้ที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก รวมถึงมีความรู้เชิงวิชาการเกี่ยวกับศาสตร์ด้านดุริยางคศิลป์ไทย มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก และมีประสบการณ์การปฏิบัติดนตรีไทยอย่างน้อย 30 ปี จนเป็นที่ยอมรับนับถือในวงวิชาการดนตรีไทย จำนวน 10 ท่าน ดังนี้

1.1.1 อาจารย์ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปีพุทธศักราช 2557

1.1.2 ครูไชยยะ ทางมีศรี ผู้ชำนาญการพิเศษด้านดุริยางคศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

1.1.3 ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน อดีตข้าราชการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

1.1.4 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสือ หัวหน้าสาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

1.1.5 ครูวีระชาติ สังขมาน ตำแหน่งครู วิทยฐานะ ชำนาญการ ประจำภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

1.1.6 ครูมนตรี เปรมปรีดา ตำแหน่งครู วิทยฐานะ ชำนาญการ หัวหน้าภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

1.1.7 อาจารย์บรรทม น่วมศิริ หัวหน้าภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญญบุรี

1.1.8 สิบเอกไชยชนะ เต๊ะอ้วน หัวหน้ากลุ่มดุริยางค์ไทย กองการสังคีต สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร

1.1.9 อาจารย์วัชรากร บุญเพ็ง อาจารย์ประจำคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

1.1.10 จ่าสิบเอกมาโนช แสวงศิลป์ กองดุริยางค์ทหารเรือ

1.2 ผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา (Key Informants)

คัดเลือกจากผู้ที่มีความเชี่ยวชาญการบรรเลงดนตรีไทย มีความรู้เกี่ยวกับประวัติที่มาของเพลงไทยสำเนียงภาษาและเครื่องดนตรีภาษา รวมถึงมีความรู้เกี่ยวกับบริบทต่าง ๆ ของเพลงไทยสำเนียงภาษา มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักและมีประสบการณ์การปฏิบัติดนตรีไทยอย่างน้อย 30 ปี และเป็นที่ยอมรับนับถือในวงวิชาการดนตรีไทย จำนวน 10 ท่าน ดังนี้

1.2.1 อาจารย์ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปีพุทธศักราช 2557

1.2.2 ครูไชยยะ ทางมีศรี ผู้ชำนาญการพิเศษด้านดุริยางคศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

1.2.3 ครูสมาน น้อยนิตย์ ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

1.2.4 ครูอุทัย ปานประยูร ผู้ชำนาญการพิเศษด้านดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

1.2.5 ครูฐิระพล น้อยนิตย์ ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

1.2.6 ครูกิตติ อัตถาผล ตำแหน่งครู วิทยฐานะ ชำนาญการพิเศษ ผู้อำนวยการวิทยาลัย นาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

1.2.7 ครูมัณฑนา อยู่ยั่งยืน อดีตข้าราชการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

1.2.8 ครูทรงยศ แก้วดี ตำแหน่งครู วิทยฐานะ ชำนาญการ ภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

1.2.9 ครูนิรุจ ฤาวิชา ตำแหน่งครู วิทยฐานะ ชำนาญการ ภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

1.2.10 ครูอนุชา บริพันธุ์ ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

1.3 ดุริยางคศิลปินและนักดนตรีอิสระ (Casual Informants)

คัดเลือกจากผู้ที่มีความเชี่ยวชาญการบรรเลงระนาดเอกทั้งแนวอนุรักษ์และแนวสร้างสรรค์ มีผลงานการบรรเลงดนตรีเป็นที่ประจักษ์และมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทย พร้อมทั้งเป็นผู้มีประสบการณ์ด้านการปฏิบัติดนตรีไทยอย่างน้อย 30 ปี จำนวน 4 ท่าน ดังนี้

1.3.1 ผู้ช่วยศาสตราจารย์นิรันดร์ แจ่มอรุณ รองคณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง

1.3.2 สิบเอกไชยชนะ เต๊ะอ้วน หัวหน้ากลุ่มดุริยางค์ไทย กองการสังคีต สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร

1.3.3 ครูทวีศักดิ์ อัครวงษ์ ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

1.3.4 อาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ โตสง่า ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย (นักดนตรีอิสระ)

1.4 นักดนตรีและนักวิชาการทั่วไป (General Informants)

คัดเลือกจากผู้ที่มีความรู้และสนใจเกี่ยวกับบริบทต่าง ๆ ของดนตรี มีความรู้เชิงวิชาการดนตรีตลอดจนมีความสามารถในการปฏิบัติดนตรีอย่างน้อย 30 ปี และเป็นที่ยอมรับในวงวิชาการ จำนวน 4 ท่าน ดังนี้

1.4.1 รองศาสตราจารย์ ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์ ข้าราชการบำนาญมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

1.4.2 ครูฐิระพล น้อยนิตย์ ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

1.4.3 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

1.4.4 อาจารย์วาทิตต์ ดุริยอังกูร นักวิชาการอิสระ

2. เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้วิธีการสัมภาษณ์ (Interview) ตามประเด็นที่ได้กำหนดไว้ โดยการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ (Informal interview) หรือการสัมภาษณ์แบบกึ่งทางการ (Semi-formal interview) พร้อมทั้งใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วมควบคู่ไปด้วย เพื่อให้สามารถเก็บข้อมูลได้ครบถ้วนและชัดเจนมากขึ้น โดยประเด็นคำถามจะมีการเชื่อมโยงถึงคำถามวิจัยและวัตถุประสงค์การวิจัย และผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นคำถามตามคุณสมบัติและความรู้ความสามารถของกลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูล โดยแบ่งออกเป็น 4 กลุ่ม ซึ่งจะเป็นการสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi - structured) จากนั้นผู้วิจัยนำประเด็นคำถามไปตรวจสอบเพื่อหาค่าความเที่ยงตรง (IOC) โดยผู้เชี่ยวชาญด้านการวิจัยและผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ จำนวน 3 ท่าน ได้แก่

1) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภูริ วงศ์วิเชียร อาจารย์ประจำคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปาณิสรา เผือกแห้ว อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง

3) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เทพิกา รอดสการ อาจารย์ประจำสาขาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

เมื่อการตรวจสอบหาค่าความเที่ยงตรง (IOC) เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัยผ่านการพิจารณาเห็นชอบจากผู้เชี่ยวชาญเป็นที่เรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยได้นำส่งโครงร่างงานวิจัยเพื่อขอเข้ารับการพิจารณารับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์เพื่อนำมาดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูล

การสัมภาษณ์บุคคลผู้ให้ข้อมูลในแต่ละกลุ่ม มีประเด็นคำถาม ดังนี้

2.1 ข้อมูลเกี่ยวกับอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก (Key Informants)

สัมภาษณ์กลุ่มที่มีความเชี่ยวชาญด้านการบรรเลงระนาดเอก รวมถึงมีความรู้เชิงวิชาการเกี่ยวกับศาสตร์ด้านดุริยางคศิลป์ไทย เป็นการสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured) โดยมีประเด็นสัมภาษณ์เกี่ยวกับอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก ลักษณะทางเดี่ยวระนาดเอก วิธีการเดี่ยวระนาดเอกและองค์ประกอบการเดี่ยวระนาดเอก ซึ่งเป็นข้อมูลที่ผู้วิจัยจะนำมาศึกษาวิเคราะห์เพื่อหาอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก และเป็นข้อมูลสำคัญในการนำไปสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก

2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา (Key Informants)

สัมภาษณ์กลุ่มที่มีความเชี่ยวชาญด้านการบรรเลงดนตรีไทย มีความรู้เกี่ยวกับประวัติที่มาของเพลงไทยสำเนียงภาษาและเครื่องดนตรีภาษา รวมถึงมีความรู้เกี่ยวกับบริบทต่าง ๆ ของเพลงไทยสำเนียงภาษา เป็นการสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured) โดยมีประเด็นสัมภาษณ์เกี่ยวกับอัตลักษณ์ของเพลงไทยสำเนียงภาษา ลักษณะทำนองของเพลงไทยสำเนียงภาษา วิธีการบรรเลงเพลงไทยสำเนียงภาษา เครื่องดนตรีภาษา และองค์ประกอบอื่น ๆ ที่เกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษา 4 สำเนียง ได้แก่ สำเนียงจีน สำเนียงฝรั่ง สำเนียงลาว และสำเนียงแขก ซึ่งเป็นข้อมูลที่ผู้วิจัยจะนำมาศึกษาวิเคราะห์เพื่อหาอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา สำหรับนำข้อมูลไปสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดเอก 4 สำเนียง

2.3 ดุริยางคศิลปินและนักดนตรีอิสระ (Casual Informants)

กลุ่มที่มีความรู้และมีความเชี่ยวชาญการบรรเลงระนาดเอกแนวอนุรักษ์และแนวสร้างสรรค์ ซึ่งจะใช้การสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured) โดยมีประเด็นสัมภาษณ์เกี่ยวกับการบรรเลงระนาดเอกแนวอนุรักษ์และแนวสร้างสรรค์ กลวิธีการบรรเลงระนาดเอกในรูปแบบของการแสดงดนตรี การสร้างสรรค์ทำนองเพลง สำหรับนำไปเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

2.4 นักดนตรีและนักวิชาการทั่วไป (General Informants)

กลุ่มที่มีความรู้และมีความสนใจเกี่ยวกับบริบทต่าง ๆ ของดนตรี ตลอดจนมีความรู้เชิงวิชาการดนตรี จะเป็นการสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured) โดยมีประเด็นสัมภาษณ์เกี่ยวกับบริบทต่าง ๆ ของดนตรีไทย ความเหมาะสมในการสร้างสรรค์ดนตรีในยุคปัจจุบัน แนวโน้ม ทิศทาง และมุมมองต่าง ๆ ของดนตรีในปัจจุบันและอนาคต สำหรับนำไปเป็นแนวทางการสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

3. การเก็บรวบรวมข้อมูลและการจัดกระทำข้อมูล

ข้อมูลที่นำมาใช้ประกอบการเขียนงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยจัดแบ่งการรวบรวมข้อมูลออกเป็น 2 ส่วน และมีการจัดกระทำข้อมูล ดังนี้

3.1 ข้อมูลเอกสาร

ข้อมูลเอกสารที่นำมาใช้ในการศึกษาวิเคราะห์นี้ เป็นข้อมูลจากเอกสารสิ่งพิมพ์ รวมทั้งข้อมูลในรูปแบบต่าง ๆ ที่มีผู้บันทึก เรียบเรียง และตีพิมพ์เผยแพร่ไว้แล้ว (Secondary Data) โดยผู้วิจัยคัดเลือกจากข้อมูลที่มีเนื้อหาสอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัยและมีความน่าเชื่อถือ เป็นข้อมูลที่เขียนโดยผู้เขียนที่ได้รับการยอมรับจากวงวิชาการ และมีแหล่งที่มาจากหน่วยงานที่น่าเชื่อถือ โดยผู้วิจัยแยกข้อมูลเอกสารออกเป็นประเด็นตามสาระสำคัญที่กำหนดไว้ในวัตถุประสงค์ ดังนี้

3.1.1 เอกสารจากหนังสือ ตำรา บทความ เอกสารสิ่งพิมพ์ สื่อออนไลน์ ได้แก่

3.1.1.1 ข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกและอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา

3.1.1.2 ข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์เพลงและการประพันธ์เพลง

3.1.1.3 ข้อมูลสารัตถะทั่วไปที่เกี่ยวกับเพลงเดี่ยวและการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก

3.1.1.4 ข้อมูลสารัตถะทั่วไปที่เกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษา

3.1.2 ข้อมูลจากงานวิจัย ได้แก่

3.1.2.1 งานวิจัยที่เกี่ยวกับการเดี่ยวระนาดเอก

3.1.2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษา

3.1.2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวกับงานสร้างสรรค์

3.2 ข้อมูลภาคสนาม (Field Data)

ข้อมูลภาคสนามเป็นข้อมูลที่ผู้วิจัยได้จากการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ (Informal interview) หรือการสัมภาษณ์แบบกึ่งทางการ (Semi-formal interview) พร้อมทั้งใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วมควบคู่ไปด้วย เพื่อให้สามารถเก็บข้อมูลได้ครบถ้วนและชัดเจนมากขึ้น จากกลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูล (Primary Data) ซึ่งการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยแบ่งกลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูลออกเป็น 4 กลุ่ม โดยคัดเลือกจากบุคคลที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญ สามารถให้ข้อมูลที่ตรงกับประเด็นที่ผู้วิจัยกำหนดไว้ โดยในแต่ละกลุ่มมีรายละเอียดประเด็นการเก็บข้อมูลดังนี้

3.2.1 ผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก (Key Informants)

ผู้ที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านการบรรเลงระนาดเอก รวมถึงมีความรู้เชิงวิชาการเกี่ยวกับศาสตร์ด้านดุริยางคศิลป์ไทย จำนวน 10 ท่าน โดยมีประเด็นคำถามเกี่ยวกับการเดี่ยวระนาดเอกและบริบทต่าง ๆ ที่เป็นข้อมูลสำคัญในการนำไปวิเคราะห์และสังเคราะห์ในวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 และวัตถุประสงค์ข้อที่ 3 ได้แก่ ลักษณะทางระนาดเอกที่บ่งบอกถึงความเป็นเพลงเดี่ยว วิธีการบรรเลงและกลวิธีการบรรเลงที่ใช้ในการเดี่ยวระนาดเอก องค์ประกอบสำคัญในการเดี่ยวระนาดเอก ลักษณะเพลงที่ควรนำมาประพันธ์เป็นทางเดี่ยวระนาดเอก การกำหนดอัตราจังหวะ (สามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว) ที่เหมาะสมในการประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดเอกที่มีลักษณะทำนองเป็นเพลงสำเนียงภาษา

3.2.2 ผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา (Key Informants)

ผู้ที่มีความเชี่ยวชาญด้านการบรรเลงดนตรีไทย มีความรู้เกี่ยวกับประวัติที่มาของเพลงไทยสำเนียงภาษา เครื่องดนตรีภาษา และบริบทต่าง ๆ ของเพลงไทยสำเนียงภาษา จำนวน 10 ท่าน โดยประเด็นคำถามจะเกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษา 4 สำเนียง (สำเนียงจีน สำเนียงฝรั่ง สำเนียงลาว และสำเนียงแขก) และบริบทอื่น ๆ ที่เป็นข้อมูลสำคัญในการนำไปวิเคราะห์และสังเคราะห์ในวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 และวัตถุประสงค์ข้อที่ 3 เช่น ลักษณะที่บ่งบอกถึงความเป็นสำเนียงภาษาของทำนองเพลงในแต่ละชาติ วิธีการบรรเลงและกลวิธีการบรรเลงที่ใช้ในการบรรเลงเพลงภาษาสามารถ เพื่อให้สามารถสื่อได้ถึงสำเนียงเพลงของชนชาตินั้น ๆ ได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น สิ่งที่บ่งบอกความเป็นอัตลักษณ์ของเครื่องดนตรีภาษาในแต่ละชนชาติ ลักษณะเพลงสำเนียงภาษาที่เหมาะสมสำหรับการนำมาประพันธ์เป็นทางเดี่ยวระนาดเอก

3.2.3 ดุริยางคศิลปินและนักดนตรีอิสระ (Casual Informants)

กลุ่มที่มีความรู้และมีความเชี่ยวชาญการบรรเลงระนาดเอกทั้งแนวอนุรักษ์และแนวสร้างสรรค์ มีผลงานการบรรเลงดนตรีเป็นที่ประจักษ์ มีชื่อเสียงและมีประสบการณ์การปฏิบัติดนตรีไทยเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทย จำนวน 4 ท่าน โดยประเด็นคำถามจะเกี่ยวกับการบรรเลงระนาดเอกแนวอนุรักษ์และแนวสร้างสรรค์ ซึ่งเป็นข้อมูลประกอบในการนำไปวิเคราะห์และสังเคราะห์ในวัตถุประสงค์ข้อที่ 3 เช่น วิธีการหรือลักษณะในการบรรเลงระนาดเอกแนวดนตรีสร้างสรรค์ ความเหมือนหรือความแตกต่างระหว่างการบรรเลงระนาดเอกแนวอนุรักษ์กับแนวสร้างสรรค์ กลวิธีที่ใช้ในการบรรเลงระนาดเอกในรูปแบบของการแสดงดนตรี ความเหมาะสมในการสร้างสรรค์ทำนองเพลงในลักษณะของการผสมผสานศาสตร์ทางด้านดนตรีไทยกับศาสตร์อื่น

3.2.4 นักดนตรีและนักวิชาการทั่วไป (General Informants)

ผู้ที่มีความรู้และสนใจเกี่ยวกับดนตรี มีความรู้เชิงวิชาการดนตรีและสามารถปฏิบัติดนตรีไทยได้ จำนวน 4 ท่าน โดยประเด็นคำถามจะเกี่ยวกับบริบทต่าง ๆ ของดนตรี ซึ่งจะเป็นข้อมูลประกอบการวิเคราะห์และสังเคราะห์ในวัตถุประสงค์ข้อที่ 3 เช่น ความเหมาะสมในการสร้างสรรค์ดนตรีในยุคปัจจุบัน การเข้าถึงกลุ่มผู้ฟัง ปรากฏการณ์ทางดนตรีไทยในปัจจุบัน แนวโน้ม ทิศทาง และมุมมองต่าง ๆ ของดนตรีไทยในอนาคต

3.3 การจัดกระทำข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวม มาจัดเป็นหมวดหมู่ตามเนื้อหาสาระที่กำหนดไว้ในวัตถุประสงค์ โดยแบ่งประเภทของข้อมูลออกเป็น 2 ประเภท คือ ข้อมูลจากเอกสาร (Secondary Data) และข้อมูลจากการสัมภาษณ์ (Primary Data) ซึ่งข้อมูลประเภทเอกสาร จำแนกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ 1) ข้อมูลจากเอกสารจากหนังสือ ตำรา บทความ เอกสารสิ่งพิมพ์ สื่อออนไลน์ ประกอบด้วยข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์เพลงและประพันธ์เพลง ข้อมูลสารัตถะทั่วไปที่เกี่ยวกับเพลงเดี่ยวและการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก และข้อมูลสารัตถะทั่วไปที่เกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษา และ 2) ข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัย ประกอบด้วยเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับเพลงเดี่ยวและการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษา และเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับงานสร้างสรรค์ ส่วนข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ประกอบด้วย ข้อมูลเกี่ยวกับการเดี่ยวระนาดเอก ข้อมูลเกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษา ข้อมูลเกี่ยวกับการบรรเลงระนาดเอกทั้งแนวอนุรักษ์และแนวสร้างสรรค์ และข้อมูลเกี่ยวกับบริบทต่าง ๆ ของดนตรี โดยการจัดกระทำ

ข้อมูล จัดกระทำโดยการจำแนกข้อมูลออกเป็นประเด็นตามที่กำหนดไว้ ซึ่งในแต่ละส่วนจะประกอบด้วยรายละเอียดข้อมูลและการนำข้อมูลไปใช้ ดังนี้

3.3.1 ข้อมูลเกี่ยวกับทฤษฎีอัตลักษณ์

ข้อมูลที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับทฤษฎีที่ให้ความหมายเกี่ยวกับอัตลักษณ์ ซึ่งเป็นข้อมูลที่ผู้วิจัยนำไปใช้วิเคราะห์อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกและวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา

3.3.2 ข้อมูลเกี่ยวกับทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงและการประพันธ์เพลง

ข้อมูลที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับทฤษฎีในการวิเคราะห์เพลงไทยเพื่อจำแนก แยกแยะส่วนต่าง ๆ ของบทเพลง เช่น โครงสร้างเพลง ทำนองเพลง กลุ่มเสียง จังหวะ ฯลฯ และทฤษฎีที่ใช้ในการประพันธ์เพลง เช่น การขยายทำนอง การตัดทอนทำนอง การเปลี่ยนทำนอง ฯลฯ ซึ่งเป็นข้อมูลที่ผู้วิจัยนำไปใช้ในการวิเคราะห์เพลง ส่วนทฤษฎีที่ใช้ในการประพันธ์เพลง ผู้วิจัยจะนำไปใช้ในการสังเคราะห์ความรู้ในการสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

3.3.3 ข้อมูลเกี่ยวกับการเดี่ยวระนาดเอก

ข้อมูลที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับบริบทต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับดนตรีไทย เพลงเดี่ยวระนาดเอก ลักษณะทางเดี่ยวระนาดเอก วิธีการเดี่ยวระนาดเอก องค์ประกอบการเดี่ยวระนาดเอก ซึ่งเป็นข้อมูลที่ผู้วิจัยจะนำมาศึกษาวิเคราะห์เพื่อหาอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก และเป็นข้อมูลสำคัญในการนำไปสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

3.3.4 ข้อมูลเกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษา

ข้อมูลที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับบริบทต่าง ๆ ของเพลงไทยสำเนียงภาษา เช่น ลักษณะทำนองเพลงไทยสำเนียงภาษา วิธีการบรรเลงเพลงไทยสำเนียงภาษา เครื่องดนตรีภาษา และองค์ประกอบอื่น ๆ ที่เกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษา 4 สำเนียง ได้แก่ สำเนียงจีน สำเนียงฝรั่ง สำเนียงลาว และสำเนียงแขก ซึ่งเป็นข้อมูลที่ผู้วิจัยจะนำมาศึกษาวิเคราะห์เพื่อหาอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษาสำหรับนำข้อมูลไปสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

3.3.5 ข้อมูลเกี่ยวกับการบรรเลงระนาดเอกแนวอนุรักษ์และแนวสร้างสรรค์

ข้อมูลที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการบรรเลงระนาดเอกแนวอนุรักษ์และแนวสร้างสรรค์ กลวิธีการบรรเลงระนาดเอกในรูปแบบของการแสดงดนตรี การสร้างสรรค์ทำนองเพลงในลักษณะของการผสมผสานศาสตร์ทางด้านดนตรีไทยกับศาสตร์อื่น สำหรับนำไปเป็นแนวทางการสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

3.3.6 ข้อมูลเกี่ยวกับบริบทต่าง ๆ ของดนตรี

ข้อมูลที่เกี่ยวกับบริบทต่าง ๆ ของดนตรี ความเหมาะสมในการสร้างสรรค์ดนตรีในยุคปัจจุบัน แนวโน้ม ทิศทาง และมุมมองต่าง ๆ ของดนตรีในปัจจุบันและอนาคต สำหรับนำไปเป็นข้อมูลประกอบในการสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

4. การตรวจสอบข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์มาตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Triangulation) โดยแบ่งประเด็นการตรวจสอบตามวัตถุประสงค์ 1) อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก 2) อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา และ 3) การสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ ตรวจสอบข้อมูลโดยผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์จำนวน 7 ท่าน ได้แก่

4.1 อาจารย์ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปีพุทธศักราช 2557

4.2 ครูไชยยะ ทางมีศรี ผู้ชำนาญการพิเศษด้านดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

4.3 ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน อดีตหัวหน้ากลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรมวัฒนธรรม

4.4 ครูวีระชาติ สังขมาน ตำแหน่งครู วิทยฐานะ ชำนาญการ ประจำภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

4.5 ครูมนตรี เปรมปรีดา ตำแหน่งครู วิทยฐานะ ชำนาญการ หัวหน้าภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

4.6 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

4.7 อาจารย์วัชรากร บุญเพ็ง อาจารย์ประจำคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

5. การวิเคราะห์และการสังเคราะห์ข้อมูล

5.1 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลทั้งหมดที่ได้จากการเก็บรวบรวม มาจำแนกข้อมูลออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ 1) ข้อมูลเอกสาร (Documentary Research) และ 2) ข้อมูลภาคสนาม (Field Data) สำหรับข้อมูลที่มาจากเอกสาร ผู้วิจัยใช้การวิเคราะห์แบบการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) ส่วนข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์และการสังเกต ผู้วิจัยวิเคราะห์โดยการตีความ (Interpretation) โดยแยกเป็นประเด็นตามวัตถุประสงค์ ดังนี้

5.1.1 ศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก ตามประเด็นดังนี้

5.1.1.1 สำนวนกลอน ลักษณะทำนอง และกลวิธีการบรรเลง

5.1.1.2 องค์ประกอบการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก เช่น เครื่องกำกับจังหวะหน้าทับและเครื่องประกอบจังหวะย่อย

5.1.2 ศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา 4 สำเนียง ได้แก่ สำเนียงจีน สำเนียงฝรั่ง สำเนียงลาว และสำเนียงแขก ตามประเด็นดังนี้

5.1.2.1 กลุ่มเสียง กระสวนจังหวะของทำนอง และกลวิธีการบรรเลง

5.1.2.2 องค์ประกอบการบรรเลง เครื่องดนตรีภาษา และเครื่องกำกับจังหวะ

5.2 การสังเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยสังเคราะห์ข้อมูลโดยการนำผลข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกและการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ โดยมีขั้นตอนดังนี้

5.2.1 การสร้างสรรค์ทำนองหลัก

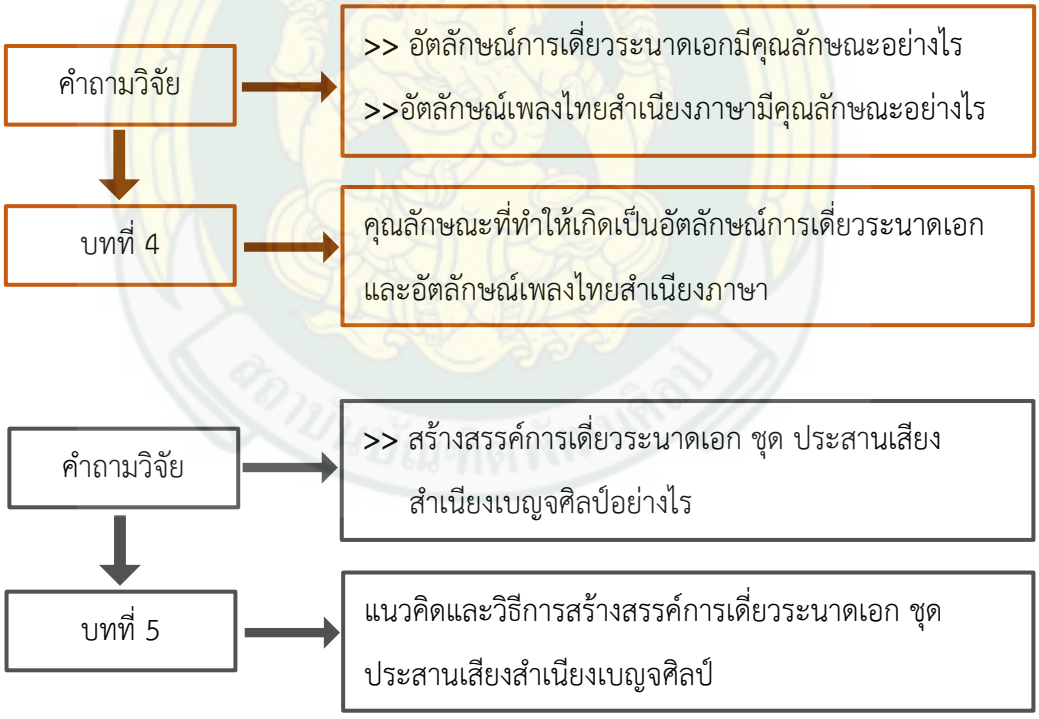
การสร้างสรรค์ ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองหลักเพลงขึ้นใหม่โดยใช้วิธีการประพันธ์แบบอัตโนมัติ เป็นทำนองเพลงทางพื้น ซึ่งเพลงทางพื้นจะมีลักษณะทำนองเป็นแบบทำนองเรียบ ๆ ที่เปิดโอกาสให้ผู้แต่งหรือผู้บรรเลงสามารถคิดประดิษฐ์สำนวนกลอนได้อย่างอิสระ ซึ่งเหมาะสมกับวัตถุประสงค์ที่ผู้วิจัยจะนำมาสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวระนาดเอกสำเนียงต่าง ๆ

5.2.2 การสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

ผู้วิจัยนำทำนองหลักที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ มาเป็นทำนองหลักในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดเอก ให้มีลักษณะทำนองเป็นทางเดี่ยวระนาดเอกสำเนียงภาษา 5 สำเนียง ได้แก่ สำเนียงไทย สำเนียงจีน สำเนียงฝรั่ง สำเนียงลาว และสำเนียงแขก โดยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกและการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษามาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดเอก

6. การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยสรุปผลการวิเคราะห์และการสังเคราะห์ข้อมูลเป็นประเด็นตามวัตถุประสงค์ โดยผลการวิเคราะห์และการสังเคราะห์สอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัยและคำถามการวิจัย ดังนี้



ภาพที่ 4 ความสอดคล้องของคำถามวิจัยกับผลการวิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

ในการนำเสนอข้อมูลผลการวิจัย ผู้วิจัยนำเสนอโดยแบ่งเป็น 3 ส่วน ได้แก่

6.1 การเขียนบรรยายเชิงพรรณนาวิเคราะห์พร้อมทั้งแสดงโน้ตเพลงสำหรับการอธิบายให้งานวิจัยมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น และจัดพิมพ์เป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์ตามเกณฑ์ระเบียบวิธีวิจัยของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยแบ่งเป็น 6 บท ดังนี้

6.1.1 บทที่ 1 บทนำ

6.1.2 บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม

6.1.3 บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

6.1.4 บทที่ 4 อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกและอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา

6.1.5 บทที่ 5 การสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

6.1.6 บทที่ 6 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

6.2 วีดิทัศน์ผลงานการสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

6.3 เผยแพร่ผลงานการสร้างสรรค์โดยการจัดแสดงการเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ ณ โรงละครศิลปนาฏดุริยางค์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทที่ 4
อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกและอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา

การศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกและอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา จากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ได้แก่ ข้อมูลเอกสาร (Secondary Data) อาทิ หนังสือ ตำรา บทความ เอกสารสิ่งพิมพ์ สื่อออนไลน์ และข้อมูลภาคสนาม (Field Data) ซึ่งเป็นข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ ในการนำเสนอการวิเคราะห์บทที่ 4 นี้ ผู้วิจัยแบ่งเนื้อหาการนำเสนอการวิเคราะห์ออกเป็น 2 ข้อ ได้แก่ 1) อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก และ 2) อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา โดยจะนำเสนอรายละเอียดการวิเคราะห์ไปตามลำดับดังนี้

1. อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก

อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกสามารถสะท้อนผ่านวัฒนธรรมทางดนตรีที่ได้ปฏิบัติสืบทอดกันมาเป็นระยะเวลาที่ยาวนาน สิ่งที่แสดงออกจากพฤติกรรมมนุษย์หลายยุคสมัย เป็นกระบวนการหนึ่งที่สั่งสมให้เกิดความเป็นตัวตนจนสังคมรับรู้ เข้าใจ และยอมรับว่านี่คืออัตลักษณ์ของวัฒนธรรมดนตรีไทย อันหมายรวมถึงอัตลักษณ์ของการเดี่ยวระนาดเอกด้วยเช่นกัน รูปแบบการบรรเลงในลักษณะเฉพาะต่าง ๆ เหล่านี้ ได้สะท้อนผ่านการแสดงออกในโอกาสต่าง ๆ ที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นลักษณะเฉพาะของรูปแบบการบรรเลงเพลงเดี่ยวที่เกิดขึ้นให้เห็นเป็นเชิงประจักษ์ในสังคมดนตรีไทย แต่อย่างไรก็ตาม ถึงคุณลักษณะการบรรเลงต่าง ๆ ที่ได้ปฏิบัติสืบทอดต่อกันมาได้แสดงออกให้เห็นถึงความเป็นตัวตนที่ชัดเจนมากในปัจจุบัน แต่ก็ยังมิได้มีข้อสรุปที่ชัดเจนเป็นรูปธรรมสำหรับการอธิบายว่าอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกมีคุณลักษณะอย่างไร ดังนั้นผู้วิจัยจึงดำเนินการศึกษาวิเคราะห์หาข้อสรุปเกี่ยวกับอัตลักษณ์ของการเดี่ยวระนาดเอก จากข้อมูลที่ปรากฏในวงวิชาการดนตรีไทย ได้แก่ 1) ข้อมูลที่ได้จากการค้นคว้าเอกสาร 2) ข้อมูลงานวิจัย 3) ข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลผู้ให้ข้อมูล และ 4) ข้อมูลจากการวิเคราะห์ทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงต่อยรูป สามชั้น ทางครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เพื่อนำมาศึกษาวิเคราะห์หาข้อสรุป โดยจะแสดงการวิเคราะห์ไปตามลำดับ ดังนี้

1.1 ข้อมูลงานเอกสารเกี่ยวกับการเดี่ยวระนาดเอก

ผู้วิจัยได้ศึกษาและค้นคว้าเอกสารที่เกี่ยวกับการเดี่ยวระนาดเอก และได้นำข้อมูลมาเฉพาะส่วนที่ใช้ในการศึกษาวิเคราะห์หาอัตลักษณ์ทางเดี่ยวระนาดเอกเท่านั้น ซึ่งมีผู้ที่ได้อธิบายในมุมมองต่าง ๆ ตามแนวคิดของแต่ละท่าน ดังนี้

1.1.1 มนตรี ตราโมท กล่าวถึงหลักการบรรเลงและความมุ่งหมายสำคัญในการบรรเลงเดี่ยว สรุปความว่า เดี่ยวเป็นการบรรเลงของเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง ที่มีวัตถุประสงค์เพื่ออวดทางเดี่ยวที่ผู้แต่งได้ประพันธ์อย่างวิจิตรพิสดาร อวดความแม่นยำในการจำทำนองเพลง และอวดทักษะฝีมือของผู้บรรเลง ทางบรรเลงที่ใช้สำหรับการเดี่ยวต้องมีลักษณะพิเศษที่สอดแทรกด้วยกลเม็ดเด็ดพรายต่าง ๆ เพื่อให้มีทั้งความไพเราะและความโลดโผน เมื่อทางบรรเลงมีความวิจิตรพิสดารครบถ้วนตามคุณลักษณะของเพลงเดี่ยวแล้ว ผู้บรรเลงจะต้องมีฝีมือมากพอที่จะบรรเลงได้อย่างไม่ผิดพลาด ต้องจดจำกลเม็ดเด็ดพรายได้อย่างแม่นยำและบรรเลงเดี่ยวได้อย่างถูกต้องครบถ้วนสมบูรณ์แบบจึงจะถือได้ว่าบรรลุจุดประสงค์ของการบรรเลงเดี่ยว สำหรับการประพันธ์ทางเดี่ยว ผู้แต่งต้องพลิกแพลงทำนองให้มีความเหมาะสมกับการนำไปบรรเลงกับเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ ด้วย ท่านได้กล่าวยกตัวอย่างลักษณะทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศกทั้ง 4 เที่ยว ความว่า *“...เที่ยวแรกมีทำนองพื้นบ้าง สบัดบ้าง ขยี้บ้าง เที่ยวที่ 2 มีทำนองพื้นและรัวสลับกันเรียกว่าคาบลูกคาบดอก เที่ยวที่ 3 ใช้ทำนองรัวพื้น คือรัวเป็นทำนองตลอดทั้งเที่ยว และเที่ยวที่ 4 ตีทำนองพื้นตลอด แต่ใช้จังหวะเร็วเพื่ออวดความไหวของผู้บรรเลงด้วย...”* (มนตรี ตราโมท 2538ข, น. 51 - 52)

1.1.2 อุทิศ นาคสวัสดิ์ กล่าวเกี่ยวกับการบรรเลงเดี่ยว สรุปเนื้อความที่เกี่ยวกับการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกว่า การบรรเลงเดี่ยวเป็นการบรรเลงของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องทำทำนอง เพื่ออวดทางบรรเลง อวดฝีมือในการบรรเลง และอวดความแม่นยำเพลงที่เดี่ยว ทางที่บรรเลงจะต้องมีการดำเนินทำนองอย่างพิเศษ เช่น ระนาดเอก โดยทั่วไปจะไม่บรรเลงแบบทางโอดหรือทางหวาน แต่จะบรรเลงแบบทางเก็บ ทางรัวขยี้ ถ้าเป็นเพลงท่อนเดียวจะบรรเลง 4 เที่ยว ตัวอย่างเช่น เพลงพญาโศก เที่ยวที่ 1 บรรเลงเป็นทางเก็บ เที่ยวที่ 2 บรรเลงรัวคาบลูกคาบดอก เที่ยวที่ 3 บรรเลงรัวขยี้ยาวไปโดยตลอดทั้งท่อน และเที่ยวที่ 4 กลับมาบรรเลงเป็นทางเก็บอีกครั้งหนึ่ง แต่ต้องใช้ลูกที่แตกต่างจากการบรรเลงในเที่ยวแรก ต่อมาสมัยหลังหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ประดิษฐ์กลวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเป็นลักษณะของทางโอดหรือทางหวาน จึงทำให้ทางเดี่ยวระนาดเอก

เพลงพญาโศก ทางหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) บรรเลงทั้งหมด 5 เที่ยว โดยบรรเลงทางโอดหรือทางหวานเป็นเที่ยวแรก ซึ่งถ้าบรรเลงทั้งเถาก็ต้องบรรเลงชั้นละ 5 เที่ยวด้วยเช่นกัน

ส่วนลักษณะเพลงที่นำมาแต่งเป็นทางเดี่ยว ถ้าเป็นเพลงธรรมดาจะเป็นเพลงที่มีเสียงครบ 7 เสียง เช่น นกขมิ้น พญาโศก สารถี และเพลงเดี่ยวที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นเพลงเดี่ยวขึ้นสูง คือ เพลงทยอยเดี่ยวและเพลงเดี่ยวกราวใน ซึ่งสำหรับเพลงเดี่ยวกราวใน ถือว่าเป็นยอดในการเดี่ยว เพราะมีเสียงครบทั้ง 7 เสียง และเป็นเพลงลูกโยนที่มีเสียงลูกตกไม่ซ้ำกัน ประกอบด้วยเสียงลูกตกตามลำดับ ดังนี้ โยนที่ 1 เสียงโด โยนที่ 2 เสียงเร จากนั้นบรรเลงเนื้อเพลงกราวใน 2 เที่ยว ต่อด้วยโยนที่ 3 เสียงซี (เสียงที) โยนที่ 4 เสียงมี โยนที่ 5 เสียงลา และ โยนที่ 6 เสียงฟา (โยนสุดท้าย) แล้วกลับมาลงจบที่เสียงโด ลักษณะของเพลงลูกโยนเช่นเพลงกราวในนี้ ผู้แต่งต้องประพันธ์ทำนองในแต่ละโยนให้มีความแตกต่างกัน (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2511, น. 47 - 53)

1.1.3 พิชิต ชัยเสรี ได้แสดงแนวคิดสำหรับผู้ที่ต้องการประพันธ์ทางเดี่ยว สรุปความว่า ผู้ใดที่ต้องการประพันธ์ทางเดี่ยว ควรเป็นผู้ที่สามารถปฏิบัติเพลงเดี่ยวได้และควรมีความรู้เกี่ยวกับประเภทเพลงเดี่ยวที่สำคัญ 3 กลุ่ม คือ 1) ประเภททางพื้น เช่น เพลงแขกมอญ เพลงพญาโศก 2) เพลงเดี่ยวที่ใช้สำหรับการแสดง เช่น เชิดนอก และ 3) เพลงเดี่ยวขั้นสูง เช่น กราวใน ทยอยเดี่ยว ซึ่งเพลงในแต่ละกลุ่มมีลักษณะทำนองที่แตกต่างกัน อธิบายคือ เพลงกลุ่มแรกเป็นต้นแบบของเพลงทางพื้น การดำเนินทำนองหรือลักษณะทางเดี่ยวจะประกอบด้วยกลเม็ดที่ครบถ้วนตามหลักการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด กลุ่มที่ 2 คือ เพลงเชิดนอก เป็นเพลงที่มีลักษณะเฉพาะของทำนองและจังหวะการบรรเลง และกลุ่มที่ 3 เป็นเพลงที่นักดนตรีไทยยอมรับว่าเป็นเพลงเดี่ยวสูงสุดทั้ง 2 เพลง

สำหรับการบรรเลงเดี่ยวตามขนบเดิม จะบรรเลงท่อนละ 2 เที่ยว หากเป็นเพลงท่อนเดียวก็จะบรรเลงทั้ง 2 เที่ยวเช่นกัน ซึ่งลักษณะการปฏิบัติดังที่กล่าวมานี้ จะปฏิบัติกันในการบรรเลงเพลงทั่วไป ยกเว้นไว้เฉพาะเพลงลาวแพน เชิดนอก ทยอยเดี่ยว กราวใน สำหรับการเดี่ยวระนาดเอกที่เป็นเพลงท่อนเดียว ระนาดเอกต้องบรรเลง 4 เที่ยว ได้แก่ 1) เก็บขยี้ (ตีเป็นคู่แปด) 2) รัวคาบลูกคาบดอก (ตีสลับ 2 มือ และคู่ 8) 3) รัวทำนอง (ตีสลับ 2 มือตลอด) และ4) เก็บทาง (ตีเป็นคู่ 8) (พิชิต ชัยเสรี, 2566, น. 54 - 56)

1.1.4 ปัญญา รุ่งเรือง อธิบายลักษณะของเพลงเดี่ยว สรุปความว่า เพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่มีลีลาการบรรเลง 2 ลักษณะ คือ ทางหวานหรือทางโอดและทางเก็บหรือทางพัน ในการบรรเลงโดยมากจะบรรเลงท่อนละ 2 เที่ยว เที่ยวแรกบรรเลงเป็นทางหวานและเที่ยวหลังบรรเลงเป็นทางเก็บ ในบางครั้งอาจบรรเลงเป็นทางเก็บได้หลายเที่ยว เช่น การเดี่ยวระนาดเอก เที่ยวแรกอาจบรรเลงเป็นทางหวาน จากนั้นบรรเลงเป็นทางเก็บ 3 หรือ 4 เที่ยว โดยในการบรรเลงแต่ละเที่ยวนั้น ทั้งทางหวานและทางเก็บจะมีทางหรือทำนองที่ไม่ซ้ำกัน สำหรับทางเก็บนั้นจะใช้กลวิธีการบรรเลงในขั้นสูงด้วยเพราะการบรรเลงเดี่ยวมีความมุ่งหมาย 3 ประการ ความว่า *“1) อวดฝีมือการบรรเลงของนักดนตรี 2) แสดงถึงความสามารถในการจำเพลงได้แม่นยำ 3) อวดทางของเพลง...”* (ปัญญา รุ่งเรือง, 2533, น. 94)

1.1.5 เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวถึงลีลาของเพลงเดี่ยวที่มีสาระสำคัญเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวระนาดเอกสรุปความว่า เพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่บรรเลงโดยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องทำทำนอง จะนำเครื่องหนังและฉิ่งมาเป็นเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับและจังหวะทั่วไป ลักษณะทำนองเพลงเดี่ยวจะมีการตกแต่งทำนองให้มีกลเม็ดเด็ดพรายและมีความพิสดาร ซึ่งการบรรเลงเพลงเดี่ยวความคติของนักดนตรีไทยมีวัตถุประสงค์การบรรเลง 3 ประการ คือ 1) เพื่อนำเสนอลีลาทำนองเพลงหรือทางเพลงที่ครูท่านได้ประพันธ์ไว้อย่างวิจิตรพิสดาร 2) เพื่อแสดงความสามารถด้านความแม่นยำที่สามารถจดจำทำนองเพลงและกลเม็ดต่าง ๆ ตามที่ครูท่านได้ประพันธ์ไว้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์ไม่ขาดตกบกพร่อง และ 3) เพื่อแสดงความสามารถด้านทักษะฝีมือของผู้บรรเลง โดยสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้อย่างถูกต้อง เสียงที่บรรเลงออกมาต้องมีคุณภาพและได้มาตรฐานอย่างสม่ำเสมอ ลักษณะทำนองและลีลาของการเดี่ยวระนาดเอกจะประกอบด้วยทำนอง 2 ส่วน ส่วนแรกเป็นการบรรเลงแบบพื้น ๆ ด้วยกลวิธีการตีเก็บ การตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีขยี้ สอดสลับกันไปตามทำนองเพลงในระดับความเร็วปานกลาง และส่วนสุดท้ายซึ่งเป็นช่วงสุดท้ายของการเดี่ยวจะมีระดับความเร็วที่สูงขึ้น ต้องใช้กลวิธีการตีคาบลูกคาบดอกมาเป็นกลวิธีหลักในการดำเนินทำนอง (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542, น. 26 - 27)

จากการศึกษาวิเคราะห์แนวคิดในมุมมองต่าง ๆ ของปราชญ์ทางดุริยางคศิลป์และนักวิชาการดนตรีไทย พบว่า การบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเป็นการบรรเลงที่มีจุดประสงค์เพื่อแสดงศักยภาพความสามารถของผู้บรรเลงและผู้แต่งทางเดี่ยว โดยในการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกนั้น ผู้แต่งทางเดี่ยว จะนำกลวิธีการบรรเลงที่เป็นลักษณะเด่นหรือลักษณะเฉพาะของการบรรเลงระนาดเอก เช่น สะบัด ขยี้ รัว คาบลูกคาบดอก เก็บ ฯลฯ มาประดิษฐ์เป็นทำนองให้มีความโลดโผน พลิกแพลง

สอดแทรกด้วยกลเม็ดเด็ดพรายต่าง ๆ เพื่อเป็นการแสดงถึงสติปัญญาความเฉลียวฉลาดของผู้แต่ง และความสามารถในการบรรเลงเดี่ยว ผู้บรรเลงเดี่ยวระนาดเอกต้องจดจำทำนองได้อย่างแม่นยำ สามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้อย่างถูกต้อง รวมถึงคุณภาพเสียงที่บรรเลงออกมาต้องมีคุณภาพและได้มาตรฐานอย่างสม่ำเสมอ

นอกจากนี้พบข้อสังเกตอีกประการหนึ่ง คือ ในการอธิบายรายละเอียดต่าง ๆ เกี่ยวกับลักษณะทางเดี่ยวหรือลักษณะกลวิธีในการเดี่ยวระนาดเอก เพลงเดี่ยวที่ถูกนำมายกเป็นตัวอย่างโดยมากเป็นทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศก ทำให้สามารถวิเคราะห์ได้ว่า ทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศกเป็นเพลงเดี่ยวที่รวบรวมกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวของระนาดเอกไว้ได้ครบถ้วนมากที่สุด จนเป็นที่ยอมรับในวงวิชาการดนตรีในปัจจุบัน และสามารถถือได้ว่าเป็นต้นแบบของเพลงเดี่ยวที่มีท่อนเดียว โครงสร้างทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศก บรรเลงทั้งหมด 4 เที่ยว คือ เที่ยวที่ 1 สะบัดสะเดาะ ขยี้ และเก็บ เที่ยวที่ 2 คาบลูกคาบดอก เที่ยวที่ 3 รัวพื้น และเที่ยวที่ 4 เก็บพื้น ด้วยลักษณะโครงสร้างของทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศกบรรเลงทั้งหมด 4 เที่ยวดังที่กล่าวมา ทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศกจึงเป็นเพลงสำคัญที่สะท้อนคุณลักษณะของทางเดี่ยวระนาดเอกได้อย่างชัดเจนและเป็นรูปธรรมมากที่สุด

1.2 ข้อมูลงานวิจัยเกี่ยวกับการเดี่ยวระนาดเอก

1.2.1 งานวิจัย เรื่อง การศึกษาเพลงเดี่ยวระนาดเอกทางครูบุญยงค์ เกตุคง ศึกษาวิจัยโดย นิรันดร์ แจ่มอรุณ ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปี พ.ศ. 2544 ศึกษาวิเคราะห์เพลงเดี่ยวระนาดเอกทางครูบุญยงค์ เกตุคง จำนวน 8 เพลง ได้แก่ เพลงเดี่ยวจีนแสปริศนา สามชั้น เพลงเดี่ยวม้ารำ สามชั้น เพลงเดี่ยวแขกมอญ สามชั้น เพลงเดี่ยวเชิดใน สามชั้น เพลงเดี่ยวต่อยรูป สามชั้น เพลงเดี่ยวสารถี สามชั้น เพลงเดี่ยวพญาโศก สามชั้น และเพลงเดี่ยวอาเฮีย สามชั้น ผู้วิจัยนำมาแยกข้อมูลจัดทำเป็นตารางใหม่เฉพาะส่วนที่เป็นข้อมูลสำหรับนำไปใช้ในการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์ทางเดี่ยวระนาดเอกเท่านั้น ดังรายละเอียดตามตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 เพลงเดี่ยวระนาดเอกทางครูบุญยงค์ เกตุคง

ชื่อเพลง	โครงสร้างเพลง	ทำนอง/สำนวนกลอน	กลวิธีที่พบ
เพลงเดี่ยวจีนแสปริศนา สามชั้น	เพลงเดี่ยวจีนแส สามชั้น ประกอบด้วย เพลงจีนแส เพลงภิรมย์สุรางค์ และสร้อย 1) เพลงจีนแส ท่อน 1 มี 4 จังหวะ ท่อน 2 มี 4 จังหวะ สร้อย มี 8 จังหวะ 2) เพลงภิรมย์สุรางค์ ท่อน 1 มี 4 จังหวะ ท่อน 2 มี 4 จังหวะ สร้อย มี 8 จังหวะ	- ใช้กลวิธีการบรรเลงหลาย ๆ รูปแบบมาเรียงร้อยต่อกันเป็นทำนอง เช่น สะบัดสลับขยี้ เก็บสลับรัว - ลักษณะกลอน มีการใช้เสียงที่ห่างกัน สลับขึ้นเสียงสูงหรือลงเสียงต่ำร้อยเรียงเป็นสำนวนกลอนที่สลับซับซ้อนตามลักษณะของเพลงเดี่ยว	- ตีสะบัด - ตีสะเดาะ - ตีขยี้ - ตีเก็บ - ตีรัว (รัวลากขึ้น, รัวลากลง, รัวแยกมือ, รัวสะเดาะ, รัวพื้น, รัวคาบลูกคาบดอก) - ตีเหวี่ยง คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 คู่ 8 และคู่ 16 - ตีกวาด (กวาดไขว้) - ตีกรอ
เพลงเดี่ยวม้ารำสามชั้น	เพลงเดี่ยวม้ารำ สามชั้น เป็นเพลงท่อนเดียว มี 7 จังหวะหน้าทับบรรเลง 3 เที่ยวเพลง	- ลักษณะกลอน มีการเรียงร้อยเป็นลักษณะถาม - ตอบ มีการใช้เสียงที่ห่างกันสลับขึ้นสูงหรือลงต่ำร้อยเรียงเป็นสำนวนกลอนที่ซับซ้อน - มีการใช้กลอนหรือเสียงซ้ำกันเพื่อสร้างสัมผัสระหว่างกลอนเพลง	- ตีสะบัด - ตีสะเดาะ - ตีขยี้ - ตีเก็บ - ตีเหวี่ยง คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 คู่ 7 และคู่ 8 - ตีรัว (รัวลากลง รัวสะเดาะ รัวคาบลูก-คาบดอก) - ตีกรอ - ตีกวาด

ตารางที่ 1 เพลงเดี่ยวระนาดเอกทางครูบุญยงค์ เกตุคง (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้างเพลง	ทำนอง/สำนวนกลอน	กลวิธีที่พบ
เพลงเดี่ยวแขกมอญสามชั้น	เดี่ยวแขกมอญ สามชั้น มีทั้งหมด 3 ท่อน ท่อนละ 6 จังหวะหน้าทับ	- ลักษณะกลอน มีการเรียงร้อยเป็นลักษณะการถาม - ตอบกัน มีการใช้เสียงที่ห่างกันสลับขึ้นเสียงสูงหรือลงเสียงต่ำร้อยเรียงเป็นสำนวนกลอนที่ซับซ้อน - มีการใช้เสียงซ้ำกันเพื่อสร้างสัมผัสความเชื่อมโยงระหว่างกลอนเพลง	- ตีสะบัด - ตีสะเดาะ - ตีขยี้ - ตีเก็บ (เก็บพื้น) - ตีถ่าง - ตีรัว (รัวคาบลูกคาบดอก) - ตีเหวี่ยง คู่ 4 คู่ 8
เพลงเดี่ยวเชิดในสามชั้น	เพลงเดี่ยวเชิดใน เป็นเพลงเดี่ยวที่มีลักษณะเฉพาะใช้บรรเลงต่อท้ายเพลงโหมโรงเสภา เป็นเพลงที่ขยายจากเพลงเชิดสองชั้นมาเป็นสามชั้น ครูบุญยงค์ เกตุคง เรียบเรียงการเดี่ยวเพลงเชิดใน ไว้ดังนี้ ตัวที่ 1 บรรเลงรวมกันทั้งวง ตัวที่ 2 บรรเลงเดี่ยวปี่	- ลักษณะกลอน เรียงร้อยเป็นลักษณะถาม - ตอบ มีการใช้เสียงที่ห่างกันสลับขึ้นสูงหรือลงต่ำร้อยเรียงเป็นสำนวนกลอนที่ซับซ้อน - มีการใช้เสียงซ้ำกันเพื่อสร้างสัมผัสความเชื่อมโยงระหว่างกลอนเพลง	- ตีสะบัด - ตีขยี้ - ตีรัว (รัวลากขึ้น รัวลากลง รัวสะเดาะ) - ตีเหวี่ยง คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 และคู่ 8 - ตีกรอ

ตารางที่ 1 เพลงเดี่ยวระนาดเอกทางครูบุญยงค์ เกตุคง (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้างเพลง	ทำนอง/สำนวนกลอน	กลวิธีที่พบ
	ตัวที่ 3 บรรเลงเดี่ยวระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้มในตัวต่อไปตามลำดับ		
เพลงเดี่ยวต่อยรูปสามชั้น	เพลงเดี่ยวต่อยรูป อัตราสามชั้น มีทั้งหมด 3 ท่อน ท่อนที่ 1 มี 4 จังหวะ ท่อนที่ 2 มี 4 จังหวะ ท่อนที่ 3 มี 6 จังหวะ	- ลักษณะกลอน เรียงร้อยเป็นลักษณะการถาม - ตอบ มีการใช้เสียงที่ห่างกันสลับขึ้นเสียงสูงหรือลงเสียงต่ำร้อยเรียงเป็นสำนวนกลอนที่ซับซ้อน - มีการใช้กลอนลักษณะเหมือนกันหรือมีเสียงซ้ำกันมาสร้างสัมผัสระหว่างกลอนเพลง	- ตีสะบัด (สะบัดสลับมือ) - ตีสะเดาะ (สะเดาะพื้น) - ตีขยี้ - ตีเก็บ - ตีถ่าง - ตีรัว (รัวสะเดาะ รัวคาบลูกคาบดอก รัวสะเดาะพื้น รัวแยกมือ) - ตีเหวี่ยง คู่ 4 และคู่ 8 - ตีกรอ
เพลงเดี่ยวสารถีสามชั้น	เดี่ยวสารถี อัตราสามชั้น มีทั้งหมด 3 ท่อน ท่อนที่ 1 มี 4 จังหวะ ท่อนที่ 2 มี 4 จังหวะ ท่อนที่ 3 มี 5 จังหวะ	- ลักษณะกลอน เรียงร้อยเป็นลักษณะการถาม - ตอบกัน มีการใช้เสียงที่ห่างกันสลับขึ้นเสียงสูงหรือลงเสียงต่ำร้อยเรียงเป็นสำนวนกลอนที่ซับซ้อน - มีการใช้กลอนลักษณะเหมือนกันหรือมีเสียง	- ตีสะบัด - ตีสะเดาะ - ตีขยี้ - ตีเก็บ - ตีรัว (รัวคาบลูกคาบดอก รัวลากลง รัวสะเดาะ) - ตีเหวี่ยง คู่ 4 และคู่ 8 - ตีกรอ

ตารางที่ 1 เพลงเดี่ยวระนาดเอกทางครูบุญยงค์ เกตุคง (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้างเพลง	ทำนอง/สำนวนกลอน	กลวิธีที่พบ
		ซ้ำกันมาสร้างสัมผัสระหว่างกลอนเพลง	
เพลงเดี่ยวพญาโศกสามชั้น	เพลงเดี่ยวพญาโศก สามชั้น เป็นเพลงท่อนเดียว ความยาว 8 จังหวะหน้าทับบรรเลงทั้งหมด 4 เที่ยว	- ลักษณะกลอน เรียงร้อยเป็นลักษณะการถาม - ตอบ มีการใช้เสียงที่ห่างกันสลับขึ้นเสียงสูงหรือลงเสียงต่ำร้อยเรียงเป็นสำนวนกลอนที่สลับซับซ้อน - มีการใช้เสียงซ้ำกันมาสร้างสัมผัสการเชื่อมโยงระหว่างกลอน	- ตีสะบัด - ตีขยี้ - ตีเก็บ (เก็บพื้น) - ตีรัว (รัวคาบลูกคาบดอก รัวสะเดาะ รัวพื้น) - ตีเหวี่ยง คู่ 5 คู่ 6 คู่ 7 และคู่ 8
เพลงเดี่ยวอาเฮียสามชั้น	เพลงเดี่ยวอาเฮีย สามชั้น มี 2 ท่อน และ สร้อย ท่อนที่ 1 มี 9 จังหวะ ท่อนที่ 2 มี 5 จังหวะ สร้อย มี 7 จังหวะ	- ลักษณะกลอน เรียงร้อยเป็นลักษณะการถาม - ตอบ มีการใช้เสียงที่ห่างกัน มาสลับขึ้นสูงหรือลงต่ำร้อยเรียงเป็นสำนวนกลอนที่ซับซ้อน - มีการใช้เสียงซ้ำกันมาสร้างสัมผัสการเชื่อมโยงระหว่างกลอนเพลง	- ตีสะบัด - ตีขยี้ - ตีสะเดาะ - ตีถ่าง คู่ 16 ตีเหวี่ยง คู่ 4 และคู่ 8 - ตีรัว (รัวสะเดาะ รัวแยกมือ)

ที่มา: ผู้วิจัย

1.3.2 งานวิจัย เรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน: กรณีศึกษาครูชฎิล นักดนตรี ศึกษาวิจัยโดย ธีระวุฒิ กลิ่นด้วง วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ.ศ. 2549 มีสาระสำคัญเกี่ยวกับการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวกราวใน ผู้วิจัยนำมาแยกข้อมูลจัดทำเป็นตารางใหม่เฉพาะส่วนที่เป็นข้อมูลสำหรับนำไปใช้ในการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์ทางเดี่ยวระนาดเอกเท่านั้น ดังรายละเอียดตามตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 2 เพลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน: กรณีศึกษาครูชฎิล นักดนตรี

ชื่อเพลง	โครงสร้างเพลง	ทำนอง/สำนวนกลอน	กลวิธีที่พบ
เพลงเดี่ยวกราวใน	เพลงเดี่ยวกราวใน สามชั้น ประกอบด้วยเนื้อทำนองและลูกโยนมี 6 ลูกโยน ดังนี้ 1. ลูกโยนที่ 1 เสียง เร 2. ลูกโยนที่ 2 เสียง มี 3. เนื้อทำนองเพลงกราวในทำนองที่ 1 4. เนื้อทำนองเพลงกราวในทำนองที่ 2 5. ลูกโยนที่ 3 เสียง โด 6. ลูกโยนที่ 4 เสียง ฟา 7. ลูกโยนที่ 5 เสียง ที 8. ลูกโยนที่ 6 เสียง ซอล และ ฟา 9. ทำนองปิดเสียง เร (**เสียงต่ำสุด (ลูกทวน) คือ เสียง ซอล และเสียงสูงสุด (ลูกยอด) คือเสียง ฟา)	- ลักษณะทำนอง มีการเรียงร้อยท่วงทำนองให้มีความพลิกแพลง ใช้การตีซ้ำเสียงและซ้ำทำนองให้เกิดความสลับซับซ้อน มีการนำกลวิธีพิเศษมาบรรเลงสอดแทรก เช่น สะบัด สะเดาะ ขยี้ เพื่อให้เกิดความพิสดาร โลดโผน - ลักษณะสำนวนกลอน มีการร้อยเรียงเป็นลักษณะการถาม - ตอบ พบกลอนประเภทต่าง ๆ ได้แก่ กลอนสับ กลอนไต่ลวด กลอนไต่ไม้ กลอนพัน กลอนซ่อนตะเข็บ กลอนฝาก กลอนม้วนตะเข็บ และกลอนลอดตาข่าย	- ตีสะบัด (2 เสียง 3 เสียง) - ตีสะเดาะ - ตีขยี้ (ขยี้เรียงเสียง) - ตีเก็บ - ตีรัว (รัวคาบลูกคาบดอก รัวลอยจังหวะ รัวเป็นทำนอง รัวแยกมือ/รัวก้าวก่าย) - ตีกวาด - ตีกระทบ คู่ 8 - ตีกรอ (กรอเสียงยาว) - ตีสลับมือเลียนแบบจังหวะกลอง

ที่มา: ผู้วิจัย

1.3.3 งานวิจัย เรื่อง การศึกษาเพลงทยอยเดี่ยวสำหรับระนาดเอกทางครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ศึกษาวิจัยโดย ชัยวัฒน์ พึ่งทองคำ วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ.ศ. 2549 มีสาระสำคัญเกี่ยวกับเพลงทยอยเดี่ยวสำหรับระนาดเอกทางครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ผู้วิจัยนำมาแยกข้อมูลจัดทำเป็นตารางใหม่เฉพาะส่วนที่เป็นข้อมูลสำหรับนำไปใช้ในการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์ทางเดี่ยวระนาดเอกเท่านั้น ดังรายละเอียดตามตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 3 เพลงทยอยเดี่ยวสำหรับระนาดเอกทางครูจางวางทั่ว พาทยโกศล

ชื่อเพลง	โครงสร้างเพลง	ทำนอง/สำนวนกลอน	กลวิธีที่พบ
เพลงทยอยเดี่ยว	เพลงทยอยเดี่ยวมีโครงสร้างหลักจากเพลงทยอยใน - ลักษณะทำนองทางเดี่ยว มีทำนอง 2 ลักษณะ คือ เนื้อทำนองและทำนองโยน - จังหวะที่ใช้ในเพลงแบ่งเป็น 2 ประเภท ได้แก่ 1. จังหวะฉิ่ง - อัตราสามชั้น - อัตราสองชั้น - อัตราชั้นเดียว 2. จังหวะหน้าทับ - หน้าทับทยอยสามชั้น - หน้าทับสองไม้สองชั้น - หน้าทับสองไม้ชั้นเดียว	- ลักษณะทำนองช่วงโอด ส่วนใหญ่ใช้วิธีการตีรัวเสียงเดียวในการตีลอยจังหวะ - การดำเนินทำนองในช่วงพัน พบสำนวนกลอน ได้แก่ กลอนสับ กลอนไต่ลวด กลอนพันกลอนไต่ไม้ กลอนม้วนตะเข็บ กลอนซ่อนตะเข็บ และกลอนลอดตาข่าย - ท่วงทำนองมีความพิสดารโลดโผนและพลิกแพลง มีการสลับเสียงขึ้นบนและลงล่างอย่างแยบยล	- ตีสะบัด (คู่ 4 คู่ 8) - ตีสะเดาะ - ตีขยี้ - ตีเก็บ (คู่ 4 คู่ 8) - ตีรัว (รัวเสียงเดียวรับคาบลูกคาบดอกรัวเป็นทำนอง) - ตีเหวี่ยง (คู่ 8 คู่ 16) - ตีกวาด - ตีไขว้มือ - ตีกรอ

ที่มา: ผู้วิจัย

1.3.4 งานวิจัย เรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน กรณีศึกษา พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศึกษาวิจัยโดย กฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ.ศ. 2552 มีสาระสำคัญเกี่ยวกับการวิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน ผู้วิจัยนำมาแยกข้อมูล จัดทำเป็นตารางใหม่เฉพาะส่วนที่เป็นข้อมูลสำหรับนำไปใช้ในการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์ทางเดี่ยว ระนาดเอกเท่านั้น ดังรายละเอียดตามตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 4 เพลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน กรณีศึกษา พันโทเสนาะ หลวงสุนทร

ชื่อเพลง	โครงสร้างเพลง	ทำนอง/สำนวนกลอน	กลวิธีที่พบ
เพลงเดี่ยวกราวใน	เพลงเดี่ยวกราวใน อัตราสามชั้น ประกอบด้วยส่วนที่เป็นเนื้อทำนองและส่วนที่เป็นลูกโยน มีลูกโยน 6 ลูกโยน ดังนี้ 1. ลูกโยนที่ 1 เสียง โด 2. ลูกโยนที่ 2 เสียง เร 3. เนื้อทำนองหลักเพลงกราวใน 4. ลูกโยนที่ 3 เสียง ที 5. ลูกโยนที่ 4 เสียง มี 6. ลูกโยนที่ 5 เสียง ลา 7. ลูกโยนที่ 6 เสียง ฟา 8. ทำนองปิดเสียง โด (**เสียงต่ำสุด (ลูกทวน) คือเสียง ฟา และเสียงสูงสุด (ลูกยอด) คือเสียง มี)	- ลักษณะทำนองมีท่วงทำนองที่พลิกแพลง มีการใช้การตีซ้ำเสียงและซ้ำทำนองให้เกิดความซับซ้อน มีการนำกลวิธีพิเศษมาบรรเลงสอดแทรก เช่น สะบัด สะเดาะ ขยี้ เพื่อให้เกิดความพิสดาร โลดโผน - ลักษณะสำนวนกลอนมีการนำสำนวนกลอนมาร้อยเรียงเป็นลักษณะวรรคถาม - วรรคตอบ พบสำนวนกลอน ได้แก่ กลอนสับ กลอนไต่ลวด กลอนม้วนตะเข็บ กลอนซ่อนตะเข็บ และกลอนย้อนตะเข็บ	- ตีสะบัด (2 เสียง 3 เสียง) - ตีสะเดาะ - ตีขยี้ (ขยี้เรียงเสียง) - ตีเก็บ - ตีรัว (รัวเสียงเดียว รัวคาบลูกคาบดอก รัวลอยจังหวะ รัวแยกมือ/รัวก้าวก่าย รัวเป็นทำนอง) - ตีกวาด (กวาดขึ้นกวาดลง) - ตีกรอ (กรอเสียงยาว) - ตีเสี้ยวมือ - ตีสลับมือเลียนแบบจังหวะกลอง

ที่มา: ผู้วิจัย

1.3.5 งานวิจัย เรื่อง การศึกษาเพลงสารถี ศึกษาวิจัยโดย นิตยา รู้สมัย ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปี พ.ศ. 2552 เป็นงานวิจัยที่มีการศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงสารถี สามชั้น ผู้วิจัยนำมาแยกข้อมูลจัดทำเป็นตารางใหม่เฉพาะส่วนที่เป็นข้อมูลสำหรับนำไปใช้ในการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์ทางเดี่ยวระนาดเอกเท่านั้น ดังรายละเอียดตามตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 5 เพลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงสารถี สามชั้น ถ่ายทอดโดยครูนัฐพงศ์ โสวัตร

ชื่อเพลง	โครงสร้างเพลง	ทำนอง/สำนวนกลอน	กลวิธีที่พบ
เพลงเดี่ยวสารถี สามชั้น	เพลงเดี่ยวสารถี สามชั้น หน้าทับปรบไก่ มีทั้งหมด 3 ท่อน ท่อนที่ 1 มี 4 จังหวะ ท่อนที่ 2 มี 4 จังหวะ ท่อนที่ 3 มี 5 จังหวะ	- ลักษณะสำนวนกลอนที่นำมาผูกเป็นทำนองทางเดี่ยว มีเสียงลูกตกตรงกับทำนองหลัก แต่อาจมีบางสำนวนกลอนหรือท่วงทำนองที่ลูกตกในจังหวะรอง (ห้องที่ 4) ตกเสียงไม่ตรงกันด้วยเหตุอันเนื่องจากสำนวนกลอนที่นำมาประพันธ์เป็นทางเดี่ยวเป็นลักษณะของกลอนฝากซึ่งจะทำให้เสียงลูกตกยืดไปตกเสียงเดียวกับทำนองหลักในจังหวะถัดไปหรือจังหวะหลัก (ห้องที่ 8) - ลักษณะสำนวนกลอนบางช่วงมีความซับซ้อน	- ตีสะบัด - ตีขยี้ (ขยี้แบบตีเก็บตลอดทั้งประโยคเพลง มีความถี่ของของโน้ตมากกว่าการตีเก็บในจังหวะปกติ 1 เท่า) - ตีเก็บ - ตีถ่าง - ตีรัว (รัวขยี้จังหวะ มีความถี่ของของโน้ตมากกว่าการตีรัวในจังหวะปกติ 1 เท่า รัวคาบลูกคาบดอก) - ตีเหวี่ยงเป็นคู่ต่าง ๆ - ตีกรอ

ตารางที่ 5 เพลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงสารถี สามชั้น ถ่ายทอดโดยครูนัฐพงศ์ โสวัตร (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้างเพลง	ทำนอง/สำนวนกลอน	กลวิธีที่พบ
		ประกอบกับมีวิธีการบรรเลงที่โลดโผนซึ่งเป็นกลเม็ดเด็ดพรายที่ทำให้ทางเดี่ยวมีความพิสดารมากยิ่งขึ้น - สำนวนกลอนที่พบได้แก่ กลอนย้อนตะเข็บ กลอนม้วนตะเข็บ กลอนซ่อนตะเข็บ กลอนไต่ไม้ กลอนสับ กลอนลอดตาข่าย และกลอนร้อยลูกโซ่	

ที่มา: ผู้วิจัย

1.3.6 งานวิจัย เรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศก สามชั้น ทางครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กรณีศึกษา ครูอุทัย แก้วละเอียด และ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศึกษาวิจัย โดย ปราชญา สายสุข วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ.ศ. 2555 ผู้วิจัยนำมาแยกข้อมูลจัดทำเป็นตารางใหม่ เฉพาะส่วนที่เป็นข้อมูลสำหรับนำไปใช้ในการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์ทางเดี่ยวระนาดเอกเท่านั้น ดังรายละเอียดตามตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 6 เพลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศก สามชั้น ทางครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กรณีศึกษา ครูอุทัย แก้วละเอียด และ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร

ชื่อเพลง	โครงสร้างเพลง	ทำนอง/สำนวนกลอน	กลวิธีที่พบ
เพลงเดี่ยวพญาโศก สามชั้น ทางครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กรณีศึกษา ครูอุทัยแก้วละเอียด	เพลงเดี่ยวพญาโศก สามชั้น หน้าทับปรบไก่ เป็นเพลงท่อนเดียว ความยาว 8 จังหวะหน้าทับ บรรเลงทั้งหมด 4 เที่ยว	- ลักษณะทำนองทางเดี่ยวในแต่ละเที่ยวมีความโดดเด่น ดังนี้ เที่ยวที่ 1 เน้นการบรรเลงแบบการตีสะบัด สะเดาะ ขยี้ และเก็บ เที่ยวที่ 2 เน้นการตีเก็บสลับกับการตีรัวเป็นทำนอง (คาบลูกคาบดอก) เที่ยวที่ 3 เน้นการตีรัวพื้น เป็นทำนองยาวติดต่อกันไปโดยตลอดทั้งเที่ยวเพลง เที่ยวที่ 4 เน้นการตีเก็บเป็นสำนวนกลอนที่พลิกแพลงและซับซ้อน - ช่วงต้นเพลงมีการใช้รัวหวานอันเป็นเอกลักษณ์ทางเดี่ยวของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มาสร้างความโดดเด่นให้กับทางเดี่ยว	- ตีสะบัด - ตีสะเดาะ - ตีขยี้ - ตีเก็บ - ตีรัว (รัวเสียงเดียว รับคาบลูกคาบดอก รัวหวาน รัวเหวี่ยง รัวเป็นทำนอง รัวเสียงเดียว) - ตีกวาด - ตีกรอ

ตารางที่ 6 เพลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศก สามชั้น ทางครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กรณีศึกษา ครูอุทัย แก้วละเอียด และ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้างเพลง	ทำนอง/สำนวนกลอน	กลวิธีที่พบ
เพลงเดี่ยวพญาโศก สามชั้น ทางครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กรณีศึกษา พันโทเสนาะ หลวงสุนทร	เดี่ยวพญาโศก สามชั้น หน้าทับปรบไก่ เป็นเพลงท่อนเดียว ความยาว 8 จังหวะหน้าทับ บรรเลงทั้งหมด 4 เที่ยว	- สำนวนกลอนที่พบในทางเดี่ยว ได้แก่ กลอนไต่ลวด กลอนสับ และกลอนม้วนตะเข็บ - ลักษณะทำนองทางเดี่ยวในแต่ละเที่ยวมีความโดดเด่น ดังนี้ เที่ยวที่ 1 เน้นการบรรเลงแบบการตีสะบัด สะเดาะ ขยี้ และเก็บ เที่ยวที่ 2 เน้นการตีเก็บสลับการตีรัว หรือเรียกว่า คาบลูกคาบดอก เที่ยวที่ 3 เน้นการตีรัวเป็นทำนอง หรือเรียกว่า รัวพื้น เที่ยวที่ 4 เน้นการตีเก็บเป็นสำนวนกลอนที่พลิกแพลงและซับซ้อน - ช่วงต้นเพลงใช้กลวิธีการตีขยี้ยาวติดต่อกันไปตลอด 3 ประโยค ซึ่งแตกต่างจากทางของ	- ตีสะบัด - ตีสะเดาะ - ตีขยี้ - ตีเก็บ - ตีรัว (รัวเสียงเดียว รับคาบลูกคาบดอก รัวหวาน รัวเป็นทำนอง รัวเหวี่ยงคู่ 8 รัวเสียงเดียว) - ตีกรอ

ตารางที่ 6 เพลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศก สามชั้น ทางครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กรณีศึกษา ครูอุทัย แก้วละเอียด และ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้างเพลง	ทำนอง/สำนวนกลอน	กลวิธีที่พบ
		ครูอุทัย แก้วละเอียด ที่ใช้การตีรัวหวานช่วงต้นของเพลง - สำนวนกลอนที่พบในทางเดี่ยว ได้แก่ กลอนสับ กลอนไต่ลวด และกลอนม้วนตะเข็บ	

ที่มา: ผู้วิจัย

1.3.7 งานวิจัย เรื่อง การศึกษาวิธีการประพันธ์และวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวระนาดเอกของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศึกษาวิจัยโดย พงศ์พิชญ์ แก้วกุลธร ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปี พ.ศ. 2558 เป็นงานวิจัยที่ศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับเพลงเดี่ยวที่ประพันธ์โดยพันโทเสนาะ หลวงสุนทร จำนวน 2 เพลง ได้แก่ เพลงเดี่ยวนารายณ์แปลงรูป เถา และเพลงเดี่ยวอาเฮีย เถา ผู้วิจัยนำมาแยกข้อมูลจัดทำเป็นตารางใหม่เฉพาะส่วนที่เป็นข้อมูลสำหรับนำไปใช้ในการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์ทางเดี่ยวระนาดเอกเท่านั้น ดังรายละเอียดตามตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 7 เพลงเดี่ยวระนาดเอกทางพันโทเสนาะ หลวงสุนทร

ชื่อเพลง	โครงสร้างเพลง	ทำนอง/สำนวนกลอน	กลวิธีที่พบ
เพลงเดี่ยวนารายณ์แปลงรูป เถา	เพลงเดี่ยวนารายณ์แปลงรูป เป็นเพลงท่อนเดียว การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดเอกพันโทเสนาะ หลวงสุนทร กำหนดรูปแบบโครงสร้าง	ลักษณะทางเดี่ยวในแต่ละอัตราและในแต่ละเที่ยวมีรูปแบบการบรรเลง ดังนี้ - อัตราสามชั้น เที่ยวที่ 1 การตีสะบัด สะเดาะ ขยี้ และเก็บ	- ตีสะบัด (2 เสียง 3 เสียง) - ตีสะเดาะ - ตีขยี้ - ตีเก็บ

ตารางที่ 7 เพลงเดี่ยวระนาดเอกทางพันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้างเพลง	ทำนอง/สำนวนกลอน	กลวิธีที่พบ
	การบรรเลงทางเดี่ยว 4 เที่ยว ดังนี้ - อัตราสามชั้น บรรเลง 4 เที่ยว - อัตราสองชั้น บรรเลง 4 เที่ยว - อัตราชั้นเดียว บรรเลง 4 เที่ยว - อัตราครึ่งชั้น บรรเลง 4 เที่ยว	เที่ยวที่ 2 การตีคาบลูกคาบดอก เที่ยวที่ 3 การตีรัวพื้น เที่ยวที่ 4 การตีเก็บเป็นสำนวนกลอนที่พลิกแพลง - อัตราสองชั้น เที่ยวที่ 1 การตีเก็บเป็นสำนวนกลอนและมีกลวิธีการตีถ่างสอดแทรกบ้าง เที่ยวที่ 2 การตีคาบลูกคาบดอก เที่ยวที่ 3 การตีรัวพื้น เที่ยวที่ 4 การตีเก็บเป็นสำนวนกลอนที่พลิกแพลง - อัตราชั้นเดียว เที่ยวที่ 1 การตีเก็บเป็นสำนวนกลอนและมีกลวิธีการตีถ่างสอดแทรกบ้าง เที่ยวที่ 2 การตีคาบลูกคาบดอก เที่ยวที่ 3 การตีรัวพื้น เที่ยวที่ 4 การตีเก็บเป็นสำนวนกลอนที่พลิกแพลง	-ตีรัว(รัวคาบลูกคาบดอก รัวขึ้น รัวลง รัวไขว้มือ รัวคู่เสียง/รัวเหวี่ยง รัวพื้น/รัวเป็นทำนอง รัวฉีกอก/รัวแยกมือ รัวฝากทำนอง) - ตีกวาด (กวาดขึ้น กวาดลง กวาดไขว้ กวาดขยี้) - ตีถ่าง - ตีกรอ

ตารางที่ 7 เพลงเดี่ยวระนาดเอกทางพันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้างเพลง	ทำนอง/สำนวนกลอน	กลวิธีที่พบ
		- อัตราครึ่งชั้น เที่ยวที่ 1 การตีเก็บเป็นสำนวนกลอน มีกลวิธีการตีถ่างและตีรัวสอดแทรกบ้าง เที่ยวที่ 2 การตีคาบลูกคาบดอก เที่ยวที่ 3 การตีรัวพื้น เที่ยวที่ 4 การตีเก็บเป็นสำนวนกลอนที่พลิกแพลงและมีกลวิธีการตีถ่างสอดแทรกบ้าง	
เพลงเดี่ยวอาเฮียเถา	เพลงเดี่ยวอาเฮีย พันโทเสนาะ หลวงสุนทร กำหนดรูปแบบโครงสร้างการบรรเลงทางเดี่ยวเป็นแบบเพลงเถา ประกอบด้วย อัตราสามชั้น - ท่อนที่ 1 - ท่อนที่ 2 - ทำนองสร้อย	ลักษณะทำนองทางเดี่ยวในแต่ละท่อน มีการนำกลวิธีการบรรเลงรูปแบบต่าง ๆ มาบรรเลงผสมผสานกัน ทำนองในแต่ละท่อนมีรูปแบบการบรรเลง ดังนี้ - อัตราสามชั้น ท่อนที่ 1 นำกลวิธีการตีสะบัด สะเดาะ ขยี้ คาบลูกคาบดอก รัวแบบต่าง ๆ และการตีเก็บเป็นสำนวนกลอนที่ไม่ซับซ้อนมากนัก มาบรรเลงสลับและผสมผสานกันไปตามทำนองเพลง	- ตีสะบัด (2 เสียง 3 เสียง) - ตีสะเดาะ - ตีขยี้ - ตีถ่าง -ตีรัว (รัวคาบลูกคาบดอก รัวขึ้น รัวลง รัวไขว้มือ รัวคู่เสียง/รัวเหวี่ยง รัวพื้น/รัวเป็นทำนอง รัวฉีกอก/รัวแยกมือ) - ตีกวาด

ตารางที่ 7 เพลงเดี่ยวระนาดเอกทางพันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้างเพลง	ทำนอง/สำนวนกลอน	กลวิธีที่พบ
	อัตราสองชั้น - ท่อนที่ 1 - ท่อนที่ 2 - ทำนองสร้อย อัตราชั้นเดียว - ท่อนที่ 1 - ท่อนที่ 2 - ทำนองสร้อย อัตราครึ่งชั้น - ท่อนที่ 1 - ท่อนที่ 2 - ทำนองสร้อย	ท่อนที่ 2 นำกลวิธีการตีเก็บเป็นสำนวนกลอนแบบถาม-ตอบ การตีรัวรูปแบบต่าง ๆ ตีคาบลูกคาบดอก และตีกวาด มาบรรเลงสลับและผสมผสานกันไปตามทำนองเพลง ซึ่งพบกลวิธีการตีคาบลูกคาบดอกเป็นส่วนใหญ่ ทำนองสร้อย นำกลวิธีการตีเก็บ การตีรัวแบบต่าง ๆ และการตีคาบลูกคาบดอก มาบรรเลงสลับและผสมผสานกันไปตามทำนองเพลง ซึ่งพบกลวิธีการตีคาบลูกคาบดอกเป็นส่วนใหญ่ - อัตราสองชั้น ท่อนที่ 1 นำกลวิธีการตีเก็บ การตีรัวรูปแบบต่าง ๆ และตีคาบลูกคาบดอก มาบรรเลงผสมผสานกัน ซึ่งพบกลวิธีการตีคาบลูกคาบดอกเป็นส่วนใหญ่	

ตารางที่ 7 เพลงเดี่ยวระนาดเอกทางพันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้างเพลง	ทำนอง/สำนวนกลอน	กลวิธีที่พบ
		ท่อนที่ 2 นำกลวิธีการตีเก็บการตีรัวรูปแบบต่าง ๆ และตีคาบลูกคาบดอกมาบรรเลงผสมผสานกัน ซึ่งพบกลวิธีการตีคาบลูกคาบดอกเป็นส่วนใหญ่ ทำนองสร้อย นำกลวิธีการตีเก็บ การตีรัวแบบต่าง ๆ และตีคาบลูกคาบดอกมาบรรเลงผสมผสานกัน ซึ่งพบกลวิธีการตีคาบลูกคาบดอกเป็นส่วนใหญ่ - อัตราชั้นเดียว ท่อนที่ 1 นำกลวิธีการตีเก็บการตีรัวรูปแบบต่าง ๆ และตีคาบลูกคาบดอกมาบรรเลงผสมผสานกัน ซึ่งพบกลวิธีการตีคาบลูกคาบดอกเป็นส่วนใหญ่ ท่อนที่ 2 นำกลวิธีการตีเก็บและการตีรัวรูปแบบต่าง ๆ ที่มีความยาว 1 ประโยคเพลงมาบรรเลงผสมผสานกัน ทำนองสร้อย นำกลวิธี	

ตารางที่ 7 เพลงเดี่ยวระนาดเอกทางพันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้างเพลง	ทำนอง/สำนวนกลอน	กลวิธีที่พบ
		การตีเก็บ การตีกวาด การตีรัวรูปแบบต่าง ๆ มาบรรเลงผสมผสานกันในลักษณะของการตีคาบลูกคาบดอก - อัตราครึ่งชั้น ท่อนที่ 1 นำกลวิธีการตีเก็บและการตีรัวรูปแบบต่าง ๆ มาบรรเลงผสมผสานกันในลักษณะของการตีคาบลูกคาบดอก ท่อนที่ 2 นำกลวิธีการตีเก็บและการตีรัวรูปแบบต่าง ๆ มาบรรเลงผสมผสานกันในลักษณะของการตีคาบลูกคาบดอก ทำนองสร้อย นำกลวิธีการตีเก็บ และการตีรัวรูปแบบต่าง ๆ มาบรรเลงผสมผสานกันในลักษณะของการตีคาบลูกคาบดอกและลงจบเพลงด้วยกลวิธีการตีสะบัด	

ที่มา: ผู้วิจัย

1.3.8 สารนิพนธ์ เรื่อง เพลงเดือนหงายกลางป่าและเดี่ยวระนาดเอกเดือนหงายกลางป่า ทาง พารณ ยืนยง ศึกษาวิจัยโดย พารณ ยืนยง ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรี) มหาวิทยาลัยมหิดล ปี พ.ศ. 2558 เป็นสารนิพนธ์เกี่ยวกับเพลงเดี่ยวระนาดเอกที่ประพันธ์โดยพารณ ยืนยง ผู้วิจัยนำมาแยกข้อมูลจัดทำเป็นตารางใหม่เฉพาะส่วนที่เป็นข้อมูลสำหรับนำไปใช้ในการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์ทางเดี่ยวระนาดเอกเท่านั้น ดังรายละเอียดตามตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 8 เพลงเดี่ยวระนาดเอกเดือนหงายกลางป่า ทางพารณ ยืนยง

ชื่อเพลง	โครงสร้างเพลง	ทำนอง/สำนวนกลอน	กลวิธีที่พบ
เพลงเดี่ยวเดือนหงายกลางป่าสามชั้น	เพลงเดือนหงายกลางป่าเป็นเพลงท่อนเดียว มีความยาว 8 จังหวะ หน้าทับปรบไก่กำหนดรูปแบบโครงสร้างการบรรเลงทางเดี่ยว เป็น 4 เที่ยว จังหวะที่ใช้ในการบรรเลง 1. จังหวะฉิ่ง - เที่ยวที่ 1 สามชั้น - เที่ยวที่ 2 สามชั้น - เที่ยวที่ 3 สองชั้น - เที่ยวที่ 4 สองชั้น 2. จังหวะหน้าทับบรรเลงโดยสองหน้า หน้าทับปรบไก่ สามชั้นทั้ง 4 เที่ยว	ลักษณะทำนองมีรูปแบบการบรรเลงคล้ายคลึงเพลงพญาโศก เน้นความไพเราะและความมีชั้นเชิงการดำเนินทำนองในแต่ละเที่ยวมีรูปแบบ ดังนี้ เที่ยวที่ 1 สะบัด สะเดาะ ขยี้ และเก็บ เที่ยวที่ 2 คาบลูกคาบดอก เที่ยวที่ 3 รัวพื้น เที่ยวที่ 4 เก็บพื้น	- ตีสะบัด - ตีสะเดาะ - ตีขยี้ - ตีรัว (รัวคาบลูกคาบดอก รัวเสียงเดียว รัวพื้น) - ตีเก็บ - ตีถ่าง - ตีกวาด (กวาดขึ้น กวาดลง)

ที่มา: ผู้วิจัย

1.3.9 งานวิจัย เรื่อง ศึกษาทางเดี่ยวระนาดเอกสี่รางเพลงสารถี สามชั้น กรณีศึกษาครูบัว แสงจันทร์ ศึกษาวิจัยโดย ฤทธิเดช แสงทอง ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปี พ.ศ. 2559 ผู้วิจัยนำมาแยกข้อมูลจัดทำเป็นตารางใหม่เฉพาะส่วนที่เป็นข้อมูลสำหรับนำไปใช้ในการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์ทางเดี่ยวระนาดเอกเท่านั้น ดังรายละเอียดตามตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 9 เพลงเดี่ยวระนาดเอกสี่รางเพลงสารถี สามชั้น กรณีศึกษาครูบัว แสงจันทร์

ชื่อเพลง	โครงสร้างเพลง	ทำนอง/สำนวนกลอน	กลวิธีที่พบ
เดี่ยวระนาดเอกสี่ราง เพลงสารถีสามชั้น	เพลงเดี่ยวสารถี สามชั้น มีทั้งหมด 3 ท่อน ท่อน 1 มี 4 จังหวะ ท่อน 2 มี 4 จังหวะ ท่อน 3 มี 5 จังหวะ	- ลักษณะสำนวนกลอนที่นำมาผูกเป็นทางเดี่ยวปรากฏเสียงลูกตกส่วนใหญ่มีความสัมพันธ์กับเสียงลูกตกของทำนองหลัก แต่อาจมีบางสำนวนที่เสียงลูกตกจังหวะรอง (ห้องที่ 4) ไม่ตรงกัน เนื่องจากสำนวนกลอนที่นำมาประพันธ์ เป็นสำนวนกลอนที่มีความซับซ้อน (กลอนฝาก) ประกอบกับมีการสอดแทรกกลวิธีพิเศษ จึงทำให้เสียงลูกตกยืดไปตกเสียงเดียวกับทำนองหลักในจังหวะถัดไป (ห้องที่ 8) ซึ่งมิได้ทำให้เพลงผิดเพี้ยนไปแต่อย่างใด	- ตีสะบัด (3 เสียง 2 เสียง) - ตีสะเดาะ - ตีขยี้ - ตีเก็บ - ตีรัว (ประสานทำนอง/รัวก้าวก่าย รับคาบลูกคาบดอก) - ตีเหวี่ยง - ตีกวาด - ตีถ่าง - ตีแยกราง - ตีกรอ

ที่มา: ผู้วิจัย

1.3.10 งานวิจัย เรื่อง การถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูบุญธรรม คงทรัพย์ ศึกษาวิจัยโดย รณฤทธิ์ ไหมทอง วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ.ศ. 2561 มีข้อมูลที่เกี่ยวกับเพลงเดี่ยวระนาดเอก ได้แก่ เพลงเดี่ยวเชิดนอก ผู้วิจัยนำมาแยกข้อมูลจัดทำเป็นตารางใหม่เฉพาะส่วนที่เป็นข้อมูลสำหรับนำไปใช้ในการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์ทางเดี่ยวระนาดเอกเท่านั้น ดังรายละเอียดตามตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 10 เพลงเดี่ยวเชิดนอกทางครูบุญธรรม คงทรัพย์

ชื่อเพลง	โครงสร้างเพลง	ทำนอง/สำนวนกลอน	กลวิธีที่พบ
เพลงเดี่ยวเชิดนอก	เพลงเดี่ยวเชิดนอกเป็นเพลงจังหวะพิเศษแบ่งออกเป็น 3 จับ ดังนี้ - จับที่ 1 ออกเชิดชัย (เชิดตัวที่ 5) - จับที่ 2 - จับที่ 3 ออกเชิดชัย (เชิดตัวที่ 6)	- ลักษณะทำนองโดยส่วนใหญ่ใช้กลวิธีการตีรัวรูปต่าง ๆ มาบรรเลงดำเนินทำนองในช่วงที่ลักษณะทำนองเป็นจังหวะลอย ซึ่งช่วงของการบรรเลงจังหวะลอยนี้ ผู้บรรเลงสามารถควบคุมจังหวะการเคลื่อนที่เสียงหรือทำนองเพลงได้โดยอิสระ แต่ทั้งนี้ต้องอยู่ในจังหวะและช่องไฟที่เหมาะสม - ช่วงที่ท่วงทำนองเป็นลักษณะจังหวะลอย มีการนำกลวิธีต่าง ๆ มาสอดแทรกในการดำเนินทอง เช่น สะบัด สะเดาะ รัวเสียงเดียว รัวครวญเสียง รัวผสมมือ แต่โดยส่วนใหญ่แล้วจะเน้นหนักไปที่การกลวิธีตีรัว	- ตีสะบัด (3 เสียง สะบัด 2 มือ สะบัดแบบแบ่งมือ) - ตีสะเดาะคู่ 4 - ตีขยี้ - ตีรัว (รัวเสียงเดียว รัว 2 เสียง รัวครวญเสียง รัวผสมมือ รัวขยี้ รัวคาบลูกคาบดอก รัวแยกมือ รัวเหวี่ยงไขว้มือคู่ 16) - ตีเก็บ - ตีเฉี่ยว/ตีกระทบมือ (ตีเฉี่ยวมือซ้าย/กระทบซ้าย, ตีเฉี่ยวมือขวา/ตีกระทบมือขวา) - ตีกรอ (ครวญเสียงคู่ 8, กรอเป็นคู่ต่าง ๆ)

ตารางที่ 10 เพลงเดี่ยวเชิดนอกทางครูบุญธรรม คงทรัพย์ (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้างเพลง	ทำนอง/สำนวนกลอน	กลวิธีที่พบ
		เพื่อให้เกิดเสียงยาว ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ของเพลงเดี่ยวเชิดนอก - ส่วนทำนองช่วงท้ายของจับ (เชิดชัย) มีการดำเนินทำนองเป็นทางเก็บ ประกอบกับนำกลวิธีการตีรัวเข้าไปตีสลับในลักษณะของรัวคาบลูกคาบดอกด้วย ส่วนลักษณะสำนวนกลอนที่พบ เช่น กลอนย้อนตะเข็บ	- ตีถ่าง คู่ 16 - ตีเสี้ยวมือ - ตีกวาดไขว้มือ

ที่มา: ผู้วิจัย

1.3.11 งานวิจัย เรื่อง กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกของครูพินิจ ฉายสุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ ศึกษาวิจัยโดย รัษศิษฏา เกลาพิมาย วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ.ศ. 2561 มีข้อมูลที่เกี่ยวกับเพลงเดี่ยวระนาดเอก จำนวน 5 เพลง ได้แก่ เพลงเดี่ยวเชิดนอก เพลงเดี่ยวลาวแพน เพลงเดี่ยวสารถี สามชั้น เพลงเดี่ยวแขกมอญ สามชั้น และเพลงเดี่ยวพญาโศก สามชั้น ผู้วิจัยนำมาแยกข้อมูลจัดทำเป็นตารางใหม่เฉพาะส่วนที่เป็นข้อมูลสำหรับนำไปใช้ในการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์ทางเดี่ยวระนาดเอกเท่านั้น ดังรายละเอียดตามตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 11 การถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกของครูพินิจ ฉายสุวรรณ

ชื่อเพลง	โครงสร้างเพลง	ทำนอง/สำนวนกลอน	กลวิธีที่พบ
เพลงเดี่ยวเชิดนอก	เพลงเดี่ยวเชิดนอกเป็นเพลงจังหวะพิเศษแบ่งออกเป็น 3 จับ - จับที่ 1 - จับที่ 2 - จับที่ 3	ลักษณะทำนองโดยส่วนใหญ่ใช้กลวิธีการตีรัวเป็นวิธีการบรรเลงหลักโดยบรรเลงเป็นลักษณะจังหวะลอย หมายถึงผู้บรรเลงสามารถควบคุมจังหวะการเคลื่อนที่เสียงหรือทำนองเพลงได้โดยอิสระ แต่ทั้งนี้ต้องอยู่ในจังหวะและช่องไฟที่เหมาะสม	- ตีสะบัด - ตีสะเดาะ - ตีขยี้ - ตีรัว (รัวเสียงเดียว รัวเป็นคู่ต่าง ๆ) - ตีเก็บ
เพลงเดี่ยวลาวแพน	เพลงเดี่ยวลาวแพนเป็นเพลงเดี่ยวสำเนียงลาว มีโครงสร้างการเรียงเพลง ดังนี้ 1. เพลงลาวแพน 2. เพลงลาวสมเด็จ 3. เพลงลาวแพนน้อย 4. ซุ้มลาวแพน	ลักษณะทำนอง มีสำนวนกลอนที่สื่ออารมณ์ออกไปในทางเพลงสำเนียงลาว มีการใช้กลวิธีพิเศษหลายกลวิธีมาบรรเลงสอดสลับกันในการดำเนินทำนองเพลง เพื่อให้เกิดความไพเราะและพลิกแพลงโลดโผนตามลักษณะของเพลงเดี่ยว	- ตีกรอ - ตีสะบัด - ตีสะเดาะ - ตีขยี้ - ตีรัว (รัวเสียงเดียว รัวกระทบเสียง รัวขึ้นรัวคาบลูกคาบดอก รัวเป็นทำนอง) -ตีเก็บ(คู่ 8 คู่ผสมต่าง ๆ

ตารางที่ 11 การถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกของครูพินิจ ฉายสุวรรณ (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้างเพลง	ทำนอง/สำนวนกลอน	กลวิธีที่พบ
เพลงเดี่ยวสารถีสามชั้น	เพลงเดี่ยวสารถี สามชั้น มีทั้งหมด 3 ท่อน ท่อน 1 มี 4 จังหวะ ท่อน 2 มี 4 จังหวะ ท่อน 3 มี 5 จังหวะ	ลักษณะทำนองเพลง มีการนำสำนวนกลอนลักษณะต่าง ๆ มาผูกร้อยเรียงไปตามทำนองเพลง ในช่วงท้ายของแต่ละท่อนมีทำนองที่ซ้ำกัน จึงเป็นโอกาสที่ผู้แต่งจะแสดงความสามารถในเชิงการใช้สำนวนกลอนและกลวิธีพิเศษต่าง ๆ มาสอดแทรกในการดำเนินทำนองให้เกิดความพิสดารและความมีชั้นเชิงตามลักษณะของเพลงเดี่ยว	- ตีสะบัด - ตีสะเดาะ - ตีขยี้ - ตีรัว (รัวเป็นทำนองรัวคาบลูกคาบดอก) - ตีเก็บ - ตีกวาด
เพลงเดี่ยวแขกมอญสามชั้น	เดี่ยวแขกมอญ สามชั้น หน้าทับปรบไก่ มีทั้งหมด 3 ท่อน	ลักษณะทำนองเพลง ในช่วงท้ายของแต่ละท่อนมีทำนองที่ซ้ำกัน จึงเป็นโอกาสที่ผู้แต่งจะแสดงความสามารถในการใช้สำนวนกลอนและกลวิธีพิเศษต่าง ๆ มาสอดแทรกในการดำเนินทำนองไม่ให้ซ้ำกัน อันเป็นการแสดงถึงสติปัญญาของผู้แต่ง	- ตีขยี้ - ตีสะบัด - ตีรัว (รัวเป็นทำนองรัวคาบลูกคาบดอก) - ตีเก็บ

ตารางที่ 11 การถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกของครูพินิจ ฉายสุวรรณ (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้างเพลง	ทำนอง/สำนวนกลอน	กลวิธีที่พบ
เพลงเดี่ยวพญาโศกสามชั้น	เพลงเดี่ยวพญาโศกสามชั้น หน้าทับปรบไก่ เป็นเพลงท่อนเดียว ความยาว 8 จังหวะหน้าทับ บรรเลงทั้งหมด 4 เที่ยว	- ทำนองเพลงมีการเปลี่ยนเสียงภายในท่อนเกือบตลอดเวลา สำนวนกลอนและกลวิธีที่นำมาใช้ในการดำเนินทำนองจึงมีความซับซ้อน ซึ่งเป็นการแสดงความมีชั้นเชิงและความสามารถด้านการใช้สำนวนกลอนของผู้แต่ง - การดำเนินทำนองในแต่ละเที่ยวมีลักษณะต่างกันดังนี้ เที่ยวที่ 1 สะบัด สะเดาะ ขยี้ และเก็บ เที่ยวที่ 2 คาบลูกคาบดอก เที่ยวที่ 3 รัวพื้น เที่ยวที่ 4 เก็บพื้น	- ตีสะบัด - ตีสะเดาะ - ตีขยี้ - ตีรัว (รัวเป็นทำนอง รัวคาบลูกคาบดอก รัวพื้น) - ตีเก็บ

ที่มา: ผู้วิจัย

ข้อมูลจากงานวิจัยมี 11 เรื่อง ดังนี้

1) การศึกษาเพลงเดี่ยวระนาดเอกทางครูบุญยงค์ เกตุคง ศึกษาวิจัยโดย นิรันดร์ แจ่มอรุณ ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปี พ.ศ. 2544

2) วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน: กรณีศึกษาครูชฎิล นักดนตรี ศึกษาวิจัยโดย ธีระวุฒิ กลิ่นด้วง วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ.ศ. 2549

3) การศึกษาเพลงทยอยเดี่ยวสำหรับระนาดเอกทางครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ศึกษาวิจัยโดย ชัยวัฒน์ พึ่งทองคำ วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ.ศ. 2549

4) วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน: กรณีศึกษา พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศึกษาวิจัยโดย กฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ.ศ. 2552

5) การศึกษาเพลงสารถี ศึกษาวิจัยโดย นิตยา รู้สมัย ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปี พ.ศ. 2552

6) วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศก สามชั้น ทางครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กรณีศึกษา: ครูอุทัย แก้วละเอียด และ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศึกษาวิจัยโดย ปราชญา สายสุข วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ.ศ. 2555

7) การศึกษาวิธีการประพันธ์และวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวระนาดเอกของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศึกษาวิจัยโดย พงศ์พิชญ์ แก้วกุลธร ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปี พ.ศ. 2558

8) เพลงเดือนหงายกลางป่าและเดี่ยวระนาดเอกเดือนหงายกลางป่าทาง พารณ ยืนยง ศึกษาวิจัยโดย พารณ ยืนยง ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรี) มหาวิทยาลัยมหิดล ปี พ.ศ. 2558

9. ศึกษาทางเดี่ยวระนาดเอกสี่รางเพลงสารถี สามชั้น กรณีศึกษาครูบัว แสงจันทร์ ศึกษาวิจัยโดย ฤทธิเดช แสงทอง ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปี พ.ศ. 2559

10) การถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูบุญธรรม คงทรัพย์ ศึกษาวิจัยโดย รณฤทธิ์ ไหมทอง วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ.ศ.2561

11) กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกของครูพินิจ ฉายสุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ ศึกษาวิจัยโดย รัษศิษฎา เกลาพิมาย วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ.ศ. 2561

ข้อมูลการศึกษาวิเคราะห์เพลงเดี่ยวที่ได้จากงานวิจัยทั้ง 11 เรื่อง พบข้อมูลเพลงเดี่ยวทั้งหมด 15 เพลง ดังนี้

1) เพลงเดี่ยวจีนแสปริศนา สามชั้น	1	ทาง
2) เพลงเดี่ยวม้ารำ สามชั้น	1	ทาง
3) เพลงเดี่ยวแขกมอญ สามชั้น	2	ทาง
4) เพลงเดี่ยวเชิดใน สามชั้น	1	ทาง
5) เพลงเดี่ยวต่อยรูป สามชั้น	1	ทาง
6) เพลงเดี่ยวสารถี สามชั้น	4	ทาง
7) เพลงเดี่ยวพญาโศก สามชั้น	4	ทาง
8) เพลงเดี่ยวนารายณ์แปลงรูป เถา	1	ทาง
9) เพลงเดี่ยวเชิดนอก	2	ทาง
10) เพลงเดี่ยวลาวแพน	1	ทาง
11) เพลงเดี่ยวกราวใน สามชั้น	2	ทาง
12) เพลงเดี่ยวทยอยเดี่ยว	1	ทาง
13) เพลงเดี่ยวอาเฮีย สามชั้น	1	ทาง
14) เพลงเดี่ยวอาเฮีย เถา	1	ทาง
15) เพลงเดี่ยวเดือนหงายกลางป่า สามชั้น	1	ทาง

จากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลทางเดี่ยวระนาดเอกจากงานวิจัย ทำให้พบข้อมูลที่เป็นรายละเอียดเกี่ยวกับทำนองเดี่ยวในเพลงประเภทต่าง ๆ สามารถสรุปประเด็นสำคัญได้ 2 ประเด็น คือ โครงสร้างเพลงและกลวิธีการบรรเลง โดยในแต่ละประเด็นสามารถอธิบายผลการวิเคราะห์ได้ดังนี้

1) โครงสร้างเพลงเดี่ยว สามารถแบ่งออกได้ 3 ลักษณะ คือ

1.1) เพลงที่มีท่อนเดียว ได้แก่ เพลงเดี่ยวพญาโศก เพลงเดี่ยวนารายณ์แปลงรูป เพลงเดี่ยวม้ารำ และเพลงเดี่ยวเดือนหงายกลางป่า ลักษณะของทางเดี่ยวระนาดเอกจะบรรเลง 4 เที่ยว โดยในแต่ละเที่ยวจะมีลักษณะเด่นในการใช้กลวิธีการบรรเลง คือ

เที่ยวที่ 1 กลวิธีการตีสะบัด สะเดาะ ขยี้

เที่ยวที่ 2 กลวิธีการตีคาบลูกคาบดอก

เที่ยวที่ 3 กลวิธีการตีรัวพื้น

เที่ยวที่ 4 กลวิธีการตีเก็บพื้น

1.2) เพลงที่มีหลายท่อน ได้แก่ เพลงเดี่ยวจีนแสปริศนา เพลงเดี่ยวแขกมอญ เพลงเดี่ยวต่อยรูป เพลงเดี่ยวสารถี และเพลงเดี่ยวอาเฮีย ลักษณะของทางเดี่ยวจะมีโครงสร้างเช่นเดียวกับลักษณะโครงสร้างของเพลงต้นแบบ แต่อาจมีบ้างในบางส่วนที่ผู้แต่งประสงค์ให้ทางเดี่ยวที่ตนประพันธ์ขึ้นมีความแตกต่างไปจากเพลงต้นแบบ เพื่อแสดงออกถึงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะหรือความพิเศษต่าง ๆ ให้ปรากฏขึ้นในทางเดี่ยวเพลงนั้น ๆ

1.3) เพลงที่มีลักษณะเฉพาะเพลง ได้แก่ เพลงเดี่ยวลาวแพน เพลงเดี่ยวเชิดนอก เพลงเดี่ยวเชิดใน เพลงเดี่ยวกราวใน และเพลงเดี่ยวทยอยเดี่ยว ลักษณะโครงสร้างของเพลงเดี่ยวดังกล่าวจะมีลักษณะเฉพาะของแต่ละเพลง ยกตัวอย่างเช่น เพลงเดี่ยวลาวแพน จะดำเนินทำนองไปอย่างสม่ำเสมอตามจังหวะเพลงและใช้หน้าทับลาวบรรเลงกำกับจังหวะหน้าทับ แต่หากเป็นเพลงเดี่ยวเชิดนอก บางช่วงจะบรรเลงไปตามจังหวะที่ดำเนินไปอย่างปกติ และบางช่วงจะบรรเลงเป็นจังหวะอิสระ จะเห็นได้ว่าเพลงเดี่ยวที่มีลักษณะเฉพาะจะมีคุณลักษณะที่แตกต่างกันไป แต่อย่างไรก็ตามการบรรเลงเพลงไทยจะมีจังหวะสามัญ ซึ่งเป็นจังหวะพื้นฐานที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติดำเนินควบคู่ไปกับการบรรเลงเสมอ

2) กลวิธีการบรรเลงเดี่ยว

จากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้กล่าวมาข้างต้น พบว่าในการประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดเอก ผู้แต่งนำวิธีการบรรเลงระนาดเอกหลายรูปแบบ มาเรียงร้อยเป็นทำนองให้มีความพิสดารโลดโผน สำหรับใช้ในการบรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือ ผู้แต่งได้คิดประดิษฐ์กลวิธีการบรรเลงเพื่อนำมาสอดแทรกในทำนองเพลง เพื่อให้ทางเดี่ยวเกิดความวิจิตรพิสดาร สำหรับใช้ในการบรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือของผู้บรรเลงและอวดสติปัญญาของผู้แต่ง ในการกำหนดคำเรียกกลวิธีรูปแบบต่าง ๆ แต่ละสำนักมีการกำหนดคำเรียกทั้งที่เหมือนกันและต่างกัน ผู้วิจัยจึงศึกษาลงลึกในรายละเอียดการปฏิบัติเพื่อสรุปคำสำหรับใช้เรียกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก จากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลข้างต้น พบกลวิธีการบรรเลงที่ปรากฏในการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก ดังนี้

ตารางที่ 12 กลวิธีการตีสะบัด

รูปแบบกลวิธี	ลักษณะทำนองและลักษณะทางกายภาพ	ลักษณะเสียง
ตีสะบัด	การตีลงบนลูกระนาด 3 พยางค์ ด้วยความเร็ว โดยสามารถแยกย่อยตามลักษณะการตีและการแบ่งมือ ดังนี้	โดยพื้นฐาน เสียงทั้ง 2 มือต้องดังเท่ากันทุกพยางค์
	1. สะบัด 3 เสียง การตีลงบนลูกระนาด 3 พยางค์ และเคลื่อนที่ 3 เสียง ด้วยความเร็ว โดยแยกย่อยตามลักษณะการตีและการแบ่งมือ ดังนี้ - สะบัดคู่เสียง คือ การตีพร้อมกันทั้ง 2 มือ โดยเคลื่อนที่เป็นคู่เสียงต่าง ๆ 3 คู่เสียง (3 พยางค์ 3 เสียง) ด้วยความเร็ว - สะบัดขึ้นแบบแบ่งมือ คือ การตีทีละมือ โดยเริ่มต้นจากมือซ้ายและหมดด้วยมือขวา (ซ้าย - ขวา - ขวา)3 พยางค์ เคลื่อนที่ไปเสียงอื่น 3 เสียง (3 พยางค์ 3 เสียง) ด้วยความเร็ว การใช้มือลักษณะนี้จะใช้สำหรับการตีสะบัดขึ้นหรือสะบัดขาขึ้น - สะบัดลงแบบแบ่งมือหรือสะบัดเฉี่ยว คือ การตีทีละมือ โดยเริ่มต้นจากมือขวาและหมดด้วยมือซ้าย (ขวา - ขวา - ซ้าย) 3 พยางค์ เคลื่อนที่ไปเสียงอื่น 3 เสียง (3 พยางค์ 3 เสียง) ด้วยความเร็ว การใช้มือลักษณะนี้จะใช้สำหรับการตีสะบัดลง	มีเสียงดังเท่ากันและมีระยะห่างเท่ากันทั้ง 3 พยางค์เสียง - มีเสียงดังเท่ากันและมีระยะห่างเท่ากันทั้ง 3 พยางค์เสียง - มีเสียงดังเท่ากันและมีระยะห่างเท่ากันทั้ง 3 พยางค์เสียง - มีเสียงดังเท่ากันและมีระยะห่างเท่ากันทั้ง 3 พยางค์เสียง
	2. สะบัด 2 เสียง การตีลงบนลูกระนาด 3 พยางค์ และเคลื่อนที่เพียง 2 เสียง ด้วยความเร็ว โดยแยกย่อยตามลักษณะการตีและการแบ่งมือ ดังนี้	มีเสียงดังเท่ากันและมีระยะห่างเท่ากันทั้ง 3 พยางค์เสียง

ตารางที่ 12 กลวิธีการตีสะบัด (ต่อ)

รูปแบบกลวิธี	ลักษณะทำนองและลักษณะทางกายภาพ	ลักษณะเสียง
	- สะบัดคู่เสียง คือ การตีพร้อมกันทั้ง 2 มือ โดยเคลื่อนที่เป็นคู่เสียงต่าง ๆ 2 คู่เสียง (3 พยางค์ 2 เสียง) ด้วยความเร็ว - สะบัดลงแบบแบ่งมือ คือ การตีทีละมือ โดยเริ่มต้นจากมือขวาและหมดด้วยมือซ้าย (ขวา-ขวา-ซ้าย) 3 พยางค์ เคลื่อนที่ไปเสียงอื่น 2 เสียง (3 พยางค์ 2 เสียง) ด้วยความเร็ว การใช้มือลักษณะนี้ใช้สำหรับการตีสะบัดลง	- มีเสียงดังเท่ากันและมีระยะห่างเท่ากันทั้ง 3 พยางค์เสียง - มีเสียงดังเท่ากันและมีระยะห่างเท่ากันทั้ง 3 พยางค์เสียง

ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 13 กลวิธีการตีสะเดาะ

รูปแบบกลวิธี	ลักษณะทำนองและลักษณะทางกายภาพ	ลักษณะเสียง
ตีสะเดาะ	การตีลงบนลูกระนาด 3 พยางค์ ด้วยความเร็ว โดยตียืนที่เสียงเสียงเดียว ทั้ง 3 พยางค์ ด้วยความเร็ว โดยแยกย่อยตามลักษณะการตีและการแบ่งมือ ดังนี้ - สะเดาะคู่เสียง คือ การตีพร้อมกันทั้ง 2 มือเป็นคู่เสียง โดยตียืนที่เสียงเสียงเดียวทั้ง 3 พยางค์ ด้วยความเร็ว (3 พยางค์ 1 เสียง) - สะเดาะมือเดียว/รัวสะเดาะ คือ การตีลงบนลูกระนาดลูกใดลูกหนึ่ง 3 พยางค์ โดยมากเริ่มตีด้วยมือซ้ายแล้วหมดด้วยมือขวา (ซ้าย-ขวา-ขวา) และใช้การตีแตะจังหวะตีปิดท้ายทำนอง (ดูรายละเอียดการตีแตะจังหวะ)	มีเสียงดังเท่ากันและมีระยะห่างเท่ากันทั้ง 3 พยางค์เสียง - มีเสียงดังเท่ากันและมีระยะห่างเท่ากันทั้ง 3 พยางค์เสียง - มีเสียงดังเท่ากันและมีระยะห่างเท่ากันทั้ง 3 พยางค์เสียง

ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 14 กลวิธีการตีเก็บ

รูปแบบกลวิธี	ลักษณะทำนองและลักษณะทางกายภาพ	ลักษณะเสียง
ตีเก็บ	ลักษณะสำคัญของกลวิธีการตีเก็บ คือ การตีลงไปบนลูกระนาดพร้อมกันทั้ง 2 มือ โดยให้มีเสียงดังออกมาพร้อมกันเป็นคู่เสียงต่าง ๆ เช่น	โดยพื้นฐาน เสียงทั้ง 2 มือต้องดังเท่ากันทุกพยางค์
	- ตีเก็บคู่ 4 คือ การตีพร้อมกันทั้ง 2 มือ โดยแต่ละมือจะอยู่ในตำแหน่งเสียงที่มีระยะห่างกัน 4 เสียง	- มีเสียงดังเท่ากันทุกเสียง
	- ตีเก็บคู่ 8 คือ การตีพร้อมกันทั้ง 2 มือ โดยแต่ละมือจะอยู่ในตำแหน่งเสียงที่มีระยะห่างกัน 8 เสียง	- มีเสียงดังเท่ากันทุกเสียง
	ทั้งนี้ การตีเก็บอาจมีชื่อเรียกแยกย่อยออกไปตามลักษณะของเสียงที่เกิดจากตีพร้อมทั้ง 2 มือ เป็นคู่เสียงต่าง ๆ โดยลักษณะการตีที่จะกล่าวต่อไปนี้มิใช่การดำเนินทำนองแบบการตีเก็บอันเป็นปกติของระนาดเอก แต่จะนำมาสอดแทรกในบางช่วงเพื่อให้สามารถดำเนินการบรรเลงไปได้ตามทำนองเพลงหรืออาจเป็นเพราะจุดประสงค์ส่วนตัวของผู้แต่ง เช่น	
	- ตีเก็บคู่ 3/ตีคู่ผสม/ตีเสี้ยวมือคู่ 3 คือ การตีพร้อมกันทั้ง 2 มือ โดยแต่ละมือจะอยู่ในตำแหน่งเสียงที่มีระยะห่างกัน 3 เสียง	- มีเสียงดังเท่ากันทุกเสียง แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่ที่การปรับวงด้วยเป็นสำคัญ
	- ตีเก็บคู่ 5/ตีคู่ผสม/ตีเสี้ยวมือคู่ 5 คือ การตีพร้อมกันทั้ง 2 มือ โดยแต่ละมือจะอยู่ในตำแหน่งเสียงที่มีระยะห่างกัน 5 เสียง	- มีเสียงดังเท่ากันทุกเสียง แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่ที่การปรับวงด้วยเป็นสำคัญ

ตารางที่ 14 กลวิธีการตีเก็บ (ต่อ)

รูปแบบกลวิธี	ลักษณะทำนองและลักษณะทางกายภาพ	ลักษณะเสียง
	- ตีเก็บคู่ 6/ตีคู่ผสม/ตีเสี้ยวมือคู่ 6 คือ การตีพร้อมกันทั้ง 2 มือ โดยแต่ละมือจะอยู่ในตำแหน่งเสียงที่มีระยะห่างกัน 6 เสียง - ตีเก็บคู่ 10, คู่ 12, คู่ 14, คู่ 16 ฯลฯ/ตีถ่างมือ/ตีฉีกอก คือ การตีพร้อมกันทั้ง 2 มือ โดยแต่ละมือจะอยู่ในตำแหน่งเสียงที่มีระยะห่างกันตามคู่เสียงต่าง ๆ	- มีเสียงดังเท่ากันทุกเสียง แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่ที่การปรับวงด้วยเป็นสำคัญ - มีเสียงดังเท่ากันทุกเสียง แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่ที่การปรับวงด้วยเป็นสำคัญ

ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 15 กลวิธีการตีรัว

รูปแบบกลวิธี	ลักษณะทำนองและลักษณะทางกายภาพ	ลักษณะเสียง
ตีรัว	ลักษณะสำคัญของกลวิธีการตีรัว คือ การตีสลับกันทีละมือ โดยเริ่มจากมือซ้ายและหมดด้วยมือขวา สามารถแยกย่อยตามลักษณะวิธีการบรรเลงรูปแบบต่าง ๆ ดังนี้ 1. รัวเสียงเดียว/รัวลูกเดียว คือ การตีลงไปบนลูกระนาดเพียงลูกเดียวทั้ง 2 มือหรือรัวยืนเสียงอยู่ที่เสียงใดเสียงหนึ่ง หากมีการเคลื่อนที่ไปยังเสียงอื่นจะเรียกตามทิศทางการเคลื่อนที่ ได้แก่ - รัวขึ้น/รัวขาขึ้น คือ การเคลื่อนที่จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง - รัวลง/รัวขาลง คือ การเคลื่อนที่จากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ	โดยพื้นฐาน เสียงทั้ง 2 มือต้องดังเท่ากันทุกพยางค์เสียง แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่ที่กลวิธีการบรรเลงและการปรับวงด้วยเป็นสำคัญ - เสียงทั้ง 2 มือ ต้องดังเท่ากันทุกพยางค์เสียง - เสียงทั้ง 2 มือ ต้องดังเท่ากันทุกพยางค์เสียง

ตารางที่ 15 กลวิธีกรตีรัว (ต่อ)

รูปแบบกลวิธี	ลักษณะทำนองและลักษณะทางกายภาพ	ลักษณะเสียง
	- รัวรูด คือ การเคลื่อนที่จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงหรือจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำอย่างรวดเร็ว 2. รัวเป็นทำนอง คือ การตีรัวแล้วเคลื่อนที่ไปยังเสียงต่าง ๆ เป็นทำนองตามที่ผู้แต่งกำหนดไว้ สามารถแยกย่อยตามลักษณะวิธีการบรรเลงรูปแบบต่าง ๆ ดังนี้	- เสียงทั้ง 2 มือ ต้องดังเท่ากันทุกพยางค์เสียง โดยพื้นฐานเสียงทั้ง 2 มือต้องดังเท่ากันทุกพยางค์เสียง
	- รัวสองลูก คือ การตีรัวเคลื่อนที่เป็นทำนองโดยแบ่งเป็นรัวเข้า (รัวโดยให้มือใดมือหนึ่งเคลื่อนที่เข้าหาเสียงหลัก/จังหวะหลัก) และรัวออก (รัวโดยให้มือใดมือหนึ่งเคลื่อนที่ออกไปหาเสียงหลัก/จังหวะหลัก) ทั้งนี้อาจเรียกตามทิศทางการเคลื่อนที่ เช่น รัวเข้าขาขึ้น รัวเข้าขาลง หรือ รัวออกขาขึ้น รัวออกขาลง เป็นต้น	- เสียงทั้ง 2 มือ ต้องดังเท่ากันทุกพยางค์เสียง
	- รัวคาบลูกคาบดอก คือ การนำกลวิธีการตีรัว (หมายรวมถึงการตีรัวทุกรูปแบบ) และการตีเก็บมาบรรเลงสลับกัน โดยความยาวของแต่ละกลวิธีอาจเท่ากันหรือไม่เท่ากันก็ได้ ขึ้นอยู่ที่ดุลยพินิจของผู้แต่ง	- เสียงทั้ง 2 มือ ต้องดังเท่ากันทุกพยางค์เสียง
	- รัวแยกมือ/รัวฉีกอก/รัวก้าวก่าย คือ การตีรัวแล้วแยกมือเคลื่อนที่ไปหาเสียงใดเสียงหนึ่ง โดยมีมือหนึ่งตีรัวยืนเสียงอยู่ที่เสียงเดิม ส่วนอีกมือหนึ่งตีรัวเป็นทำนองต่าง ๆ ตามที่ผู้แต่งกำหนด ทั้งนี้มือทั้ง 2 ข้างจะต้องตีสลับกันไปโดยตลอด	- เสียงทั้ง 2 มือ ต้องดังเท่ากันทุกพยางค์เสียง แต่หากเป็นช่วงที่มือหนึ่งตีรัวยืนเสียงและอีกมือหนึ่งตีรัวเป็นทำนอง ให้เน้นเสียงไป

ตารางที่ 15 กลวิธีกรตีรัว (ต่อ)

รูปแบบกลวิธี	ลักษณะทำนองและลักษณะทางกายภาพ	ลักษณะเสียง
		ที่มือที่รัวเป็นทำนอง ให้มีเสียงดังกว่ามือที่รัวยืนเสียงเล็กน้อย
	- รัวเหวี่ยง คือ การตีรัวเป็นคู่ต่าง ๆ มือทั้ง 2 ข้างจะเคลื่อนที่ไปที่เสียงต่าง ๆ และต้องตีสลับกันไปโดยตลอด อาทิ มือซ้ายเหวี่ยงคู่ 4 มือขวาเหวี่ยงคู่ 8 เรียกว่า รัวเหวี่ยงคู่ 12 หรือ มือซ้ายเหวี่ยงคู่ 8 มือขวาเหวี่ยงคู่ 8 เรียกว่า รัวเหวี่ยงคู่ 16 เป็นต้น	- เสียงทั้ง 2 มือ ต้องดังเท่ากันทุกพยางค์เสียง
	- รัวกระทบเสียง คือ กลวิธีการตีวิธีหนึ่งที่โดยมากจะใช้บรรเลงร่วมกับการตีรัวลูกเดียว/รัวเสียงเดียวหรือรัวยืนเสียง เพื่อทำให้เกิดความแตกต่างของระดับเสียง โดยการตีสอดแทรกเข้าไป 1 พยางค์ ถ้าตีกระทบเสียงด้วยมือซ้ายจะมีระยะห่าง 4 เสียง แต่ถ้าตีกระทบเสียงด้วยมือขวาจะมีระยะห่าง 3 เสียง (ทั้งนี้ขึ้นอยู่ที่ดุลยพินิจของผู้แต่งทางเดี่ยวด้วย)	- เสียงทั้ง 2 มือ ต้องดังเท่ากันทุกพยางค์เสียง แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่ที่การปรับวงด้วยเป็นสำคัญ
	- รัวสะเดาะ/สะเดาะมือเดียว คือ การตีลงบนลูกระนาดลูกใดลูกหนึ่ง 3 พยางค์ การตีรัวสะเดาะโดยมากจะเริ่มตีด้วยมือซ้ายแล้วหมดด้วยมือขวา (ซ้าย-ขวา-ขวา) และใช้การตีแตะจังหวะตีปิดท้ายทำนอง (ดูรายละเอียดการตีแตะจังหวะ)	- เสียงทั้ง 2 มือ ต้องดังเท่ากันทุกพยางค์เสียง
	- รัวเกร็ดมือ คือ การตีรัวสลับมือ 4 พยางค์เคลื่อนที่ไปตามทำนองเพลง โดยเริ่มตีด้วยมือซ้ายแล้วหมดด้วยมือขวา (ซ้าย-ขวา-ซ้าย-ขวา) สามารถ	- เสียงทั้ง 2 มือ ต้องดังเท่ากันทุกพยางค์เสียง

ตารางที่ 15 กลวิธีกรตีรัว (ต่อ)

รูปแบบกลวิธี	ลักษณะทำนองและลักษณะทางกายภาพ	ลักษณะเสียง
	ตีซ้ำเสียงได้ แต่จะไม่ซ้ำเสียงเดิมทั้ง 4 พยางค์ โดยมากการรัวเกร็ดจะใช้การตีแตะจังหวะตีปิดท้ายทำนอง (ดูรายละเอียดการตีแตะจังหวะ) - รัวไขว้มือ คือ การตีรัวเป็นทำนองต่าง ๆ ตามที่ผู้แต่งกำหนดไว้ แต่เพิ่มกลวิธีการตีให้เกิดความโลดโผนโดยใช้มือใดมือหนึ่งตีไขว้ (ตีข้าม) อีกมือหนึ่งในบางช่วงบางตอน เพื่อสร้างความพิสดารและความโดดเด่นให้เกิดขึ้นกับการบรรเลงเดี่ยวในช่วงนั้น - รัวพื้น คือ การนำกลวิธีการตีรัวรูปแบบต่าง ๆ มาบรรเลงติดต่อกันไปโดยตลอดทั้งเที่ยวเพลง โดยมิได้จำกัดว่าต้องใช้รัวเพียงรูปแบบเดียวมาบรรเลงทั้งเที่ยว แต่สามารถใช้รัวหลายรูปแบบมาบรรเลงผสมกันได้ตามความเหมาะสมของทำนองเพลง	- โดยพื้นฐานเสียงทั้ง 2 มือ ต้องดังเท่ากันทุกพยางค์เสียง แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่ที่การปรับวงด้วยเป็นสำคัญ - เสียงทั้ง 2 มือ ต้องดังเท่ากันทุกพยางค์เสียง แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่ที่กลวิธีการบรรเลงและการปรับวงด้วยเป็นสำคัญ

ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 16 กลวิธีการตีแตะจังหวะ

รูปแบบกลวิธี	ลักษณะทำนองและลักษณะทางกายภาพ	ลักษณะเสียง
ตีแตะจังหวะ	การตีแตะจังหวะ เป็นกลวิธีที่ใช้สำหรับตีเน้นจังหวะ ประกอบด้วยการตีเป็นคู่เสียง 1 พยางค์ (คู่ 4 หรือ คู่ 8) และต่อด้วยการตีด้วยมือขวา 1 พยางค์ โดยมากใช้ตีปิดท้ายทำนองเพื่อเน้นจังหวะการตีรัวรูปแบบต่าง ๆ	เน้นเสียงที่การตีเป็นคู่เสียง (พยางค์ที่ 1) ให้มีความดังกว่าการตีด้วยมือขวา (พยางค์ที่ 2) เล็กน้อย

ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 17 กลวิธีการตีเหวี่ยง

รูปแบบกลวิธี	ลักษณะทำนองและลักษณะทางกายภาพ	ลักษณะเสียง
ตีเหวี่ยง	คือ การใช้มือทั้ง 2 ข้างตีรัวสลับกัน โดยมือซ้ายตียืนเสียงอยู่ที่เสียงใดเสียงหนึ่ง ส่วนมือขวาจะตีเหวี่ยงไปที่เสียงต่าง ๆ ตามทำนองเพลง เช่นเหวี่ยงเป็น คู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 คู่ 7 คู่ 8 ฯลฯ (เริ่มด้วยมือซ้ายและหมดด้วยมือขวา)	เสียงทั้ง 2 มือ ต้องดังเท่ากันทุกพยางค์เสียง แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่ที่กลวิธีการบรรเลงและการปรับวงด้วยเป็นสำคัญ

ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 18 กลวิธีการตีกวาด

รูปแบบกลวิธี	ลักษณะทำนองและลักษณะทางกายภาพ	ลักษณะเสียง
ตีกวาด	การตีกวาด เป็นลักษณะของการใช้หัวไม้ระนาดตีลงไปบนลูกระนาด (มือเดียว) แล้วเคลื่อนที่ (เรียงเสียง) ผ่านลูกระนาดลูกอื่น ๆ ไปจนถึงเสียงที่ต้องการ ส่วนจะเคลื่อนที่ช้าหรือเร็วนั้นขึ้นอยู่ที่ลักษณะของทำนองเพลง นอกจากนี้ สามารถเรียกวิธีการตีกวาดตามลักษณะการตีและทิศทางการเคลื่อนที่ ดังนี้	โดยพื้นฐานทุกพยางค์เสียงควรมีความดังในปริมาณเท่ากันหรือใกล้เคียงกัน แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่ที่การปรับวงด้วยเป็นสำคัญ
	- กวาดขึ้น คือ การเคลื่อนที่จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง	-ทุกพยางค์เสียงควรมีความดังในปริมาณเท่ากันหรือใกล้เคียงกัน แต่ขึ้นอยู่ที่การปรับวงด้วย
	- กวาดลง คือ การเคลื่อนที่จากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ	-ทุกพยางค์เสียงควรมีความดังในปริมาณเท่ากันหรือใกล้เคียงกัน แต่ขึ้นอยู่ที่การปรับวงด้วย

ตารางที่ 18 กลวิธีการตีกวาด (ต่อ)

รูปแบบกลวิธี	ลักษณะทำนองและลักษณะทางกายภาพ	ลักษณะเสียง
	- กวาดไขว้ คือ การใช้หัวไม้ระนาดตีลงไปบนลูกระนาด (มือเดียว) แล้วเคลื่อนที่ (เรียงเสียง) ผ่านลูกระนาดลูกอื่น ๆ ไปจนถึงเสียงที่ต้องการ เช่นเดียวกับการกวาดปกติ แต่การกวาดไขว้ จะเพิ่มการตีไขว้มือโดยใช้มือใดมือหนึ่งตีไขว้ (ตีข้าม) อีกมือหนึ่งเพื่อไปตีอีกเสียงหนึ่ง อธิบายคือ ถ้ามือขวากวาดลงเสียงต่ำ มือซ้ายจะตีไขว้ (ตีข้ามมือขวา) ไปตีเสียงสูง เช่นนี้เป็นต้น	-ทุกพยางค์เสียงควรมีความดังในปริมาณเท่ากันหรือใกล้เคียงกัน แต่ขึ้นอยู่ที่การปรับวงด้วย

ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 19 กลวิธีการตีขยี้

รูปแบบกลวิธี	ลักษณะทำนองและลักษณะทางกายภาพ	ลักษณะเสียง
ตีขยี้	การตีขยี้ คือ วิธีการบรรเลงวิธีหนึ่งที่สร้างอรรถรสให้กับทางบรรเลง ด้วยการเพิ่มพยางค์เสียงให้มีความถี่มากกว่าการบรรเลงในลักษณะปกติ 1 เท่าทวีคูณ อธิบายคือ ถ้าในลักษณะปกติบรรเลง 4 พยางค์ ถ้าเป็นการบรรเลงแบบตีขยี้จะเพิ่มเป็น 8 พยางค์ ทั้งนี้ขึ้นอยู่ที่ประเภทของเพลงเดี่ยวและลักษณะของทำนองด้วยเป็นสำคัญ ซึ่งวิธีการที่กล่าวมานี้ โดยมากจะใช้สำหรับเพลงที่มีจังหวะเพลงดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอ (เพลงหน้าทับปรบไก่ สองไม้ ฯลฯ) แต่หากที่มีจังหวะอิสระ การตีขยี้	โดยพื้นฐานจะมีเสียงดังเท่ากันทุกเสียง แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่ที่กลวิธีการบรรเลงและการปรับวงด้วยเป็นสำคัญ

ตารางที่ 19 กลวิธีการตีขยี้ (ต่อ)

รูปแบบกลวิธี	ลักษณะทำนองและลักษณะทางกายภาพ	ลักษณะเสียง
	อาจใช้วิธีการเพิ่มพยางค์เสียงให้มีความถี่แบบเท่าทวีคูณได้ตามดุลยพินิจของผู้แต่ง สำหรับกลวิธีการตีขยี้นี้ หากนำไปใช้ในการบรรเลงกลวิธีอื่น ๆ จะนำคำว่า “ขยี้” ใส่ต่อท้ายกลวิธีนั้น ๆ เพื่อให้หมายรู้ตรงกันว่า เป็นการบรรเลงในลักษณะของการเพิ่มพยางค์เสียงให้มีความถี่มากกว่าการบรรเลงในลักษณะปกติ 1 เท่าทวีคูณ ตัวอย่างเช่น	
	- ตีเก็บขยี้แบบวรรค/ตอน คือ ตีพร้อมกันทั้ง 2 มือ เป็นคู่เสียงต่าง ๆ โดยเพิ่มพยางค์เสียงให้มีความถี่มากกว่าจังหวะปกติ 1 เท่าทวีคูณ	- เสียงดังเท่ากันทุกเสียง แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่ที่การปรับวงด้วย
	- ตีเก็บขยี้พื้น คือ ตีพร้อมกันทั้ง 2 มือ เป็นคู่เสียงต่าง ๆ โดยเพิ่มพยางค์เสียงให้มีความถี่มากกว่าจังหวะปกติ 1 เท่าทวีคูณ ยาวต่อเนื่องไปตลอดทั้งเที่ยวเพลง	- เสียงดังเท่ากันทุกเสียง แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่ที่การปรับวงด้วย
	- ตีรัวขยี้ คือ การตีรัวรูปแบบต่าง ๆ โดยเพิ่มพยางค์เสียงให้มีความถี่มากกว่าจังหวะปกติ 1 เท่าทวีคูณ	- เสียงดังเท่ากันทุกเสียง แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่ที่กลวิธีการบรรเลงและการปรับวงด้วย
	- ตีกวาดขยี้ คือ การใช้ไม้ระนาดตีลงไปบนลูกระนาด (มือเดียว) แล้วใช้หัวไม้ระนาดเคลื่อนที่ (เรียงเสียง) ผ่านลูกระนาดลูกอื่น ๆ ไปจนถึงเสียงที่ต้องการ โดยเพิ่มพยางค์เสียงให้มีความถี่	- เสียงดังเท่ากันทุกเสียง แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่ที่การปรับวงด้วย

ตารางที่ 19 กลวิธีการตีขยี้ (ต่อ)

รูปแบบกลวิธี	ลักษณะทำนองและลักษณะทางกายภาพ	ลักษณะเสียง
	มากกว่าจังหวะปกติ 1 เท่าทวีคูณ พบมากในกลวิธีการตีกวาดไขว้ หมายเหตุ: การตีขยี้ คือ การเพิ่มพยางค์เสียงให้มีความถี่มากกว่าการบรรเลงในจังหวะปกติ (จังหวะที่กำลังบรรเลงอยู่ในขณะนั้น) แบบเท่าทวีคูณ การบรรเลงใดที่ใช้รูปแบบการบรรเลงในลักษณะนี้ จึงถือได้ว่าเป็นการบรรเลงแบบตีขยี้ ดังตัวอย่างที่กล่าวแล้วข้างต้น	

ที่มา: ผู้วิจัย

จากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลทางเดี่ยวระนาดเอกข้างต้น พบว่า ลักษณะโครงสร้างทางเดี่ยวสามารถแบ่งได้ 3 ลักษณะใหญ่ ๆ คือ 1) เพลงท่อนเดียว 2) เพลงหลายท่อน และ 3) เพลงที่มีลักษณะเฉพาะเพลง จากข้อมูลดังกล่าวนี้ เพลงที่สะท้อนให้เห็นถึงลักษณะเด่นของทางเดี่ยวระนาดเอกที่มีความแตกต่างจากเครื่องดนตรีชิ้นอื่น คือ เพลงท่อนเดียว ซึ่งการบรรเลงเดี่ยวเพลงท่อนเดียวเครื่องดนตรีชิ้นอื่นจะบรรเลงเพียง 2 เที่ยว แต่ระนาดเอกจะบรรเลงทั้งหมด 4 เที่ยว โดยในแต่ละเที่ยวจะมีการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงที่โดดเด่นแตกต่างกันไป ดังนี้

เที่ยวที่ 1 เน้นการตีสะบัด สะเดาะ ขยี้ และการตีเก็บเป็นสำนวนกลอน

เที่ยวที่ 2 เน้นการตีคาบลูกคาบดอก คือ การตีรัวเป็นทำนองสลับการการตีเก็บเป็นสำนวนกลอน

เที่ยวที่ 3 เน้นการตีรัวพื้น คือ การตีรัวเป็นทำนองติดต่อกันเป็นพื้นยาวไปโดยตลอดทั้งเที่ยวเพลง สามารถใช้กลวิธีอื่น เช่น การตีกวาด การตีไขว้ การตีเหวี่ยง มาร้อยเรียงสอดแทรกในการตีรัวเป็นทำนองก็ได้เช่นกัน

เที่ยวที่ 4 เน้นการตีเก็บพื้น คือ การตีเก็บเป็นสำนวนกลอนต่าง ๆ ที่มีความสละสลวยและพลิกแพลง มาร้อยเรียงเป็นทางเก็บให้ติดต่อกันเป็นพื้นยาวไปโดยตลอดทั้งเที่ยวเพลง

ปราชญ์ดุริยางคศิลป์และนักวิชาการดนตรีไทย ให้การยอมรับและมีความเห็นไปในทิศทางเดียวกันว่า เพลงที่เป็นต้นแบบของเพลงเดี่ยวท่อนเดียว คือ เพลงเดี่ยวพญาโศก และยังเป็นเพลงเดี่ยวที่รวมกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวของระนาดเอกไว้ได้ครบถ้วนที่สุด

นอกจากนี้ ยังพบว่าสิ่งที่ทำให้อัตลักษณ์ของการเดี่ยวระนาดเอกมีตัวตนที่ชัดเจน คือ กลวิธีการบรรเลงที่นำมาใช้ในการบรรเลงเดี่ยว เช่น การตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีเก็บ การตีคาบลูกคาบดอก การตีรัว การตีแตะจังหวะ การตีเหวี่ยง การตีกวาด การตีขยี้ (รายละเอียดวิธีการปฏิบัติของแต่ละรูปแบบมีวิธีการแยกย่อยดังที่ได้อธิบายไว้ในตารางข้างต้น) ซึ่งกลวิธีการบรรเลงต่าง ๆ เหล่านี้ ผู้วิจัยพบจากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลทางเดี่ยวระนาดเอกข้างต้น ผู้แต่งได้นำกลวิธีการบรรเลงดังกล่าวมาเรียงร้อยสอดแทรกในทำนอง โดยนำกลวิธีหลายรูปแบบมาเรียงร้อยให้มีความยาวต่อเนื่องกันไป เช่น นำการตีรัวและการตีเก็บมาบรรเลงสลับกัน เป็นรูปแบบของการตีคาบลูกคาบดอกเพื่อให้ทางบรรเลงมีความพิสดาร โลดโผนและซับซ้อน ตามคุณลักษณะทางเดี่ยว ทำให้สามารถวิเคราะห์ได้ว่า กลวิธีการบรรเลงในรูปแบบต่าง ๆ ที่ปรากฏในการบรรเลงเดี่ยว เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ทางเดี่ยวระนาดเอกมีความพิเศษมากกว่าทางระนาดเอกที่ใช้สำหรับบรรเลงเพลงธรรมดาทั่วไป

1.3 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลผู้ให้ข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญดุริยางคศิลป์ไทยที่มีประสบการณ์การปฏิบัติดนตรีไทยและเป็นที่ยอมรับในวงวิชาการดนตรีไทย แต่ละท่านได้อธิบายและแสดงแนวคิดการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกจากประสบการณ์ตรง โดยแต่ละท่านมีมุมมองเกี่ยวกับการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก ดังนี้

1.3.1 อาจารย์ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปีพุทธศักราช 2557 อธิบายและแสดงแนวคิดสรุปได้ดังนี้

สำนวนกลอนระนาดเอกจะมีลักษณะคล้ายกับฉันทลักษณ์บทกลอนมีวรรคสดับ วรรครับ วรรครอง วรรคส่ง เพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่มีทำนองลักษณะพิเศษมากกว่าการบรรเลงทั่วไป มีการนำกลวิธีการบรรเลง เช่น การตีสะบัด สะเดาะ ขยี้ การตีรัว การตีเก็บ ฯลฯ มาใช้ในการบรรเลง โดยการนำกลวิธีต่าง ๆ ไปใช้จะต้องเหมาะสมกับลักษณะทำนองเพลง เช่น เพลงเดี่ยวแขกมอญ จะนำกลวิธีการตีสะบัด สะเดาะ ขยี้ มาใช้บรรเลงช่วงขึ้นต้นเพลง หลังจากนั้นจึงเป็นการตีเก็บโดยการนำกลวิธีต่าง ๆ มาสอดแทรกในการบรรเลง เพื่อให้ลักษณะทำนองหรือสำนวนกลอนมีความวิจิตรพิสดารพิเศษมากกว่าบรรเลงเพลงแขกมอญในลักษณะทั่วไป อีกประการหนึ่งต้องมีการวางแผนแนวความช้าเร็วใน

การบรรเลงแต่ละท่อน ให้มีความเหมาะสมกับอารมณ์และลักษณะทำนองทางเดี่ยวด้วย เช่น เพลงเดี่ยวพญาโศก ระนาดเอกจะบรรเลง 4 เที่ยว โดยเที่ยวแรกจะสะบัด สะเดาะ ขยี้ เที่ยวที่ 2 คาบลูกคาบดอก เที่ยวที่ 3 รัวพื้น และเที่ยวที่ 4 ตีเก็บ การวางแนวทั้ง 4 เที่ยวนี้ ต้องวางแนวความเร็วให้อยู่ในระดับที่ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์ ซึ่งระดับความช้าเร็วที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยวนั้น ไม่สามารถกำหนดได้ว่าต้องมีความเร็วอยู่ในระดับใด การวางแนวระดับความเร็วควรวางแนวให้เหมาะสมกับขีดความสามารถผู้บรรเลงเป็นสำคัญ (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, 2565, 28 มกราคม, สัมภาษณ์)

1.3.2 ครูไชยยะ ทางมีศรี อธิบายและแสดงแนวคิดสรุปได้ดังนี้

เพลงเดี่ยวที่มีความความครบถ้วนและสมบูรณ์พร้อมด้วยกลวิธีการบรรเลงต่าง ๆ ที่ครูบาอาจารย์ในอดีตได้ประพันธ์ขึ้นไว้ สามารถพิจารณาได้จากเพลงเดี่ยวพญาโศก ส่วนแนวความช้าเร็วที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยว คือ *“แนวทวี”* หมายถึง การบรรเลงที่ค่อย ๆ เพิ่มแนวขึ้นไปเป็นลำดับขั้นตามความเหมาะสมของลักษณะทำนอง ในการวางแนวการบรรเลงต้องพิจารณาว่าเพลงเดี่ยวนั้นมีลักษณะทำนองเป็นอย่างไร ต้องบรรเลงกี่เที่ยว และมีทั้งหมดกี่ท่อน และที่สำคัญต้องดูความสามารถของผู้บรรเลงเป็นหลัก ตัวอย่างเช่น เพลงเดี่ยวพญาโศก ลักษณะของทำนองในเที่ยวแรกมีการนำกลวิธีการตีสะบัด ขยี้ มาใช้ในการดำเนินทำนอง แนวการบรรเลงก็ไม่ควรเร็วจนเกินไป ควรอยู่ในระดับที่ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้อย่างครบถ้วน และเมื่อจะบรรเลงเที่ยว 2 ลักษณะทำนองเดี่ยวจะเน้นการตีรัวคาบลูกคาบดอก ซึ่งการที่จะตีรัวคาบลูกคาบดอกได้อย่างสะดวกนั้น แนวการบรรเลงต้องมีความเร็วอยู่ในระดับหนึ่ง ดังนั้นผู้บรรเลงต้องเพิ่มแนวเพลงให้เร็วขึ้นเพื่อที่จะสามารถบรรเลงได้อย่างสะดวก และในการบรรเลงเที่ยว 3 - 4 ก็ควรใช้วิธีการพิจารณาแบบเดียวกันกับที่ได้กล่าวมา สิ่งสำคัญที่สุดในการบรรเลงเดี่ยว คือ ผู้บรรเลงต้องมีการวางแผนในการวางแนวเพลงว่าควรเพิ่มแนวเพลงช่วงไหนและด้วยวิธีการอย่างไร ส่วนเรื่องของระดับความเร็วในการบรรเลงเดี่ยวแต่ละเพลงนั้นไม่สามารถระบุได้ว่าจะต้องมีความเร็วอยู่ในระดับใด แต่หลักการสำคัญที่ควรยึดถือปฏิบัติ คือ *“การไต่ระดับความเร็วแบบขั้นบันได”* (ไชยยะ ทางมีศรี, 2565, 17 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์)

1.3.3 ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน อธิบายและแสดงแนวคิดสรุปได้ดังนี้

ทางบรรเลงที่เป็นลักษณะของทางเดี่ยวจะต้องมีการพลิกแพลงทำนองให้มีความแตกต่างออกไปจากทำนองหลัก สำนวนกลอนทางเดี่ยวไม่จำเป็นต้องมีเสียงลูกตกตรงกับทำนองหลักทุกเสียง สามารถใช้สำนวนกลอนที่เป็นลักษณะกลอนฝาก ฝากทำนองให้ไปตกตรงกับเสียงลูกตกของ

ทำนองหลักในท้ายประโยคก็ได้ ส่วนวิธีการบรรเลงนั้นต้องประกอบไปด้วยกลวิธีการบรรเลงต่าง ๆ เช่น สะบัด สะเดาะ ขยี้ คาบลูกคาบดอก ฯลฯ แต่ไม่จำเป็นต้องมีครบทุกกลวิธีใน 1 เพลง ขึ้นอยู่ที่เพลงและแนวการบรรเลงด้วย ยกตัวอย่างเช่น หากเป็นการบรรเลงเดี่ยวในรูปแบบของการเดี่ยวเถา การตีสะบัด สะเดาะ ขยี้ จะอยู่ในช่วงต้นเพลง คือ ท่อนที่ 1 หรือเที่ยวที่ 1 ในอัตราสามชั้น พอถึงช่วงที่เปลี่ยนเป็นอัตราสองชั้นหรือชั้นเดียว จะไม่นิยมนำการตีสะบัด สะเดาะ ขยี้ มาใช้ เพราะตามแบบแผนของการบรรเลงเดี่ยวนั้น จะเริ่มต้นบรรเลงที่แนวช้าและเพิ่มระดับความเร็วขึ้นไปเรื่อย ๆ ตามความเหมาะสม ดังนั้นช่วงอัตราสองชั้นและชั้นเดียว แนวการบรรเลงค่อนข้างเร็วจึงควรใช้กลวิธีการบรรเลงในรูปแบบอื่น อาทิ การตีเก็บ การตีคาบลูกคาบดอก การตีกวาด เป็นต้น เพื่อเอื้อให้ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้อย่างสะดวกแทน (ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน, 2565, 16 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์)

1.3.4 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสือ อธิบายและแสดงแนวคิดสรุปได้ดังนี้

การบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก คือ การบรรเลงด้วยทางบรรเลงที่ประกอบไปด้วยกลวิธีการบรรเลงต่าง ๆ เช่น สะบัด สะเดาะ ขยี้ รัว รัวพื้น เก็บ มีการผูกสำนวนกลอนให้มีความพิเศษแปลกออกไปจากการบรรเลงรวมวงทั่วไป ลักษณะเพลงเดี่ยวมีหลายประเภท เพลงเดี่ยวประเภทปรบไก่ เช่น เพลงเดี่ยวแขกมอญ เพลงเดี่ยวสารถี เพลงเดี่ยวที่มีลักษณะพิเศษ เช่น ลาวแพน เชิดนอก ในการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกนอกจากมีผู้บรรเลงระนาดเอกแล้ว ยังต้องประกอบไปด้วยผู้บรรเลงเครื่องหนังและฉิ่ง ซึ่งเครื่องหนังและฉิ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้การบรรเลงมีอรรถรสมากขึ้น อีกทั้งหากผู้บรรเลงเครื่องหนังและฉิ่งมีความคุ้นเคยหรือรู้ใจคนระนาด จะทำให้สามารถช่วยประคับประคองและส่งเสริมให้ผู้บรรเลงระนาดเอกสามารถบรรเลงได้อย่างเต็มศักยภาพ

ส่วนแนวความช้าเร็วในการบรรเลงเพลงเดี่ยวแต่ละเพลงจะมีลักษณะท่วงทำนองและอารมณ์เพลงที่ต่างกัน เช่น เพลงเดี่ยวเชิดนอกกับเพลงเดี่ยวลาวแพน รูปแบบการบรรเลงของทั้ง 2 เพลงนี้มีความที่แตกต่างกันทั้งลักษณะท่วงทำนองและอารมณ์ กลวิธีที่นำมาใช้ในการบรรเลงย่อมแตกต่างกันไปด้วย ดังนั้นแนวการบรรเลงควรเลือกใช้ให้เหมาะสมกับลักษณะทำนองและธรรมชาติของเพลงนั้น ทั้งนี้เพื่อให้ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้อย่างสะดวกและได้อรรถรสตรงตามวัตถุประสงค์ของเพลง ประเด็นสำคัญอีกประการหนึ่ง สิ่งที่ทำให้การเดี่ยวระนาดเอกของแต่ละคนมีความแตกต่างกัน เกิดจากความแตกต่างของอัตลักษณ์เฉพาะบุคคล สามารถแยกออกเป็นอัตลักษณ์ของผู้บรรเลงและอัตลักษณ์ของผู้แต่ง อัตลักษณ์ของผู้บรรเลงจะสะท้อนออกมาทางฝีมือการบรรเลง

ส่วนอัตลักษณ์ของผู้แต่งจะสะท้อนออกมาทางลักษณะทางเดี่ยวที่ได้ประพันธ์ขึ้น (วีระ พันธุ์เสือ, 2565, 8 เมษายน, สัมภาษณ์)

1.3.5 ครูวีระชาติ สังขมาน อธิบายและแสดงแนวคิดสรุปได้ดังนี้

ลักษณะทางเดี่ยวเป็นทางบรรเลงที่มีลักษณะเฉพาะ มีความลึกซึ้ง สำนวนกลอนจะมีความซับซ้อน ในบางครั้งเสียงลูกตกของทางเดี่ยวอาจไม่ตรงกับทำนองหลัก ทางเดี่ยวต้องประกอบไปด้วยกลวิธีพิเศษต่าง ๆ เช่น ตีขยี้ ตีรัว ตีคาบลูกคาบดอก ตีพื้น ฯลฯ ซึ่งกลวิธีพิเศษต่าง ๆ นี้ถือว่าเป็นพื้นฐานของเพลงเดี่ยว ส่วนการเลือกนำมาใช้อยู่ที่ผู้แต่งจะเห็นสมควร เพื่อให้เกิดความเหมาะสมมากที่สุดสำหรับนำไปบรรเลงในแต่ละครั้ง ผู้แต่งจะพิจารณาถึงรายละเอียด เช่น ประเภทของเพลงเดี่ยวและความสามารถของผู้บรรเลง ทั้ง 2 ส่วนนี้ต้องมีความเหมาะสมกัน จึงทำให้ในปัจจุบัน เพลงไทย 1 เพลง ปรากฏมีผู้แต่งเป็นทางเดี่ยวไว้หลายทาง ทั้งนี้เกิดจากการที่ผู้แต่งได้นำหลักในการพิจารณารายละเอียดต่าง ๆ ดังที่กล่าวมาใช้ ส่วนเรื่องการที่ทางเดี่ยวแต่ละทางมีความพิสดารมากน้อยแตกต่างกันนั้น เกิดจากการที่ผู้แต่งเลือกนำกลวิธีรูปแบบต่าง ๆ มาเรียงร้อยให้เป็นทำนอง การเลือกนำกลวิธีใดมาใช้มากหรือน้อยขึ้นอยู่ที่ผู้แต่งจะพิจารณาจากความถนัดของผู้บรรเลง แต่ไม่ว่าผู้บรรเลงจะมีความสามารถเป็นอย่างไร รูปแบบกลวิธีต่าง ๆ ที่ทำมาประพันธ์เป็นทางเดี่ยวก็จะเป็นกลวิธีการบรรเลงรูปแบบเดียวกันกับเพลงเดี่ยวเพลงอื่น ๆ เช่น การตีขยี้ การตีรัว การตีคาบลูกคาบดอก การตีเก็บพื้น ฯลฯ (วีระชาติ สังขมาน, 2565, 3 พฤษภาคม, สัมภาษณ์)

1.3.6 ครูมนตรี เปรมปรีดา อธิบายและแสดงแนวคิดสรุปได้ดังนี้

ลักษณะเพลงเดี่ยวที่เป็นของเก่าหรือของเดิมหากเป็นเพลง 3 ท่อน เช่น เพลงเดี่ยวแขกมอญหรือเพลงเดี่ยวสารถี โดยมากท่อน 1 เที่ยวที่ 1 จะใช้การตีสะเดาะ การตีสะบัด ส่วนการตีขยี้มีบ้างเพียงเล็กน้อย ท่อน 1 เที่ยวที่ 2 เป็นทางพื้น ท่อน 2 เที่ยวที่ 1 เป็นทางพื้นสอดแทรกด้วยการตีสะบัด การตีสะเดาะสลับกับการตีเก็บบ้างเล็กน้อย เพื่อส่งแนวเพลงให้มีความเร็วต่อเนื่องกับการบรรเลงเที่ยวที่ 2 ซึ่งลักษณะการบรรเลงท่อนที่ 2 เที่ยว 2 เป็นการตีเก็บสลับคาบลูกคาบดอก ส่วนการบรรเลงท่อน 3 เที่ยวที่ 1 เป็นการตีรัว และเที่ยวที่ 2 เป็นการตีเก็บพื้นยาวไปตลอดจนจบเพลง ทำให้ได้ข้อสังเกตอย่างหนึ่งที่สามารถนำไปใช้พิจารณาทางเดี่ยวได้ว่า หากทางเดี่ยวใดที่มีการตีขยี้ที่ค่อนข้างมาก สามารถสันนิษฐานได้ว่า เพลงเดี่ยวนั้นหรือทางเดี่ยวนั้นเป็นเพลงเดี่ยวที่เกิดขึ้นในสมัยหลังหรือเกิดขึ้นในยุคปัจจุบัน วิธีการสังเกตเพลงเดี่ยวที่มีลักษณะการตีขยี้ที่ค่อนข้างมาก เช่น เมื่อขึ้นต้นเพลง (อัตราสามชั้น) ได้ 1 หรือ 2 ประโยคเพลงแล้ว หลังจากนั้นจะตีขยี้

เป็นอัตราหกชั้น หรือตีขยี้เป็นประโยคยาว ๆ สลับกับการตีสะบัด สะเดาะ แล้วกลับมาตีอัตราจังหวะเดิม (อัตราสามชั้น) ส่วนกลวิธีการบรรเลงที่ใช้บรรเลงเดี่ยวในปัจจุบันมีรูปแบบกลวิธีการตีที่หลากหลายมากกว่าในอดีต มีหลายกลวิธีที่เป็นการบรรเลงแบบสมัยใหม่ที่ได้รับความนิยมและนำมาบรรเลงกันอย่างแพร่หลาย เช่น การตีถ่างคู่ 16 การตีสะบัดถ่างออกและการตีสะบัดเข้า (มนตรี เปรมปรีดา, 2565, 25 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์)

1.3.7 อาจารย์บรรทม น่วมศิริ อธิบายและแสดงแนวคิดสรุปได้ดังนี้

ลักษณะสำนวนกลอนที่นำมาบรรเลงในการเดี่ยวระนาดเอก จะเป็นสำนวนกลอนที่เป็นลักษณะเฉพาะสำหรับนำมาใช้ในการบรรเลงเดี่ยว ซึ่งไม่ใช่สำนวนกลอนที่บรรเลงอยู่ในเพลงทั่วไป สำนวนกลอนทางเดี่ยวจะต้องมีการเรียบเรียงหรือผูกกลอนให้มีความสละสลวย โลดโผนและพิสดารตามวัตถุประสงค์การบรรเลงเดี่ยว บางสำนวนกลอนอาจเป็นกลอนที่มีความซับซ้อนและมีระดับเสียงห่างกันมากหรือที่นักดนตรีเรียกกันว่า *“กลอนกระโดด”* ซึ่งกลอนลักษณะนี้ผู้บรรเลงต้องใช้พละกำลังในการบรรเลงค่อนข้างมาก นอกจากนี้ลักษณะทางเดี่ยวยังต้องประกอบด้วยกลวิธีการบรรเลงในรูปแบบต่าง ๆ เช่น การตีสะบัด สะเดาะ ขยี้ รัว รัวพื้น คาบลูกคาบดอก ฯลฯ ทั้งนี้เพื่อเป็นการแสดงศักยภาพด้านพละกำลัง ความแม่นยำ และความคล่องตัวของผู้บรรเลง ส่วนเรื่องทำนองทางเดี่ยวในแต่ละเพลงนั้นอาจมีได้หลายทาง เนื่องจากผู้แต่งจะประพันธ์ตามความสามารถของผู้บรรเลงจึงทำให้ทางเดี่ยวมีความหลากหลายแตกต่างกันไปตามศักยภาพของผู้บรรเลง (บรรทม น่วมศิริ, 2565, 26 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์)

1.3.8 สิบเอกไชยชนะ เต๊ะอ้วน อธิบายและแสดงแนวคิดสรุปได้ดังนี้

การเดี่ยวระนาดเอกตามระเบียบแบบแผนต้องมีการตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีขยี้ การตีคาบลูกคาบดอก การตีรัว และการตีเก็บพื้น ส่วนการจะนำกลวิธีใดมาบรรเลงก่อนหลังนั้นแล้วแต่เพลงที่บรรเลง สามารถบรรเลงสลับก่อนหลังได้ตามความประสงค์ของผู้แต่ง และในด้านสำนวนกลอน (ทางเก็บ) ต้องพิจารณาด้วยว่าเป็นเพลงเดี่ยวที่มีสำเนียงภาษาหรือไม่ หากมีช่วงใดที่เป็นสำเนียงภาษาก็ต้องเลือกใช้สำนวนกลอนที่ตรงกับภาษานั้น ๆ ในการบรรเลงเดี่ยวนั้น วิธีการเดี่ยวหรือลักษณะทางเดี่ยวจะมีความแตกต่างกันไปตามลักษณะเพลงต้นแบบที่นำมาเดี่ยว เช่น การเดี่ยวเพลงกล่อมนารี ชั้นเดียว จะเป็นลักษณะของการเดี่ยวเพลงชั้นเดียว กลวิธีที่นำมาใช้ในทางเดี่ยวจะไม่นำการตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีขยี้ มาใช้ แต่จะนำกลวิธีรูปแบบอื่นมาใช้แทน แต่ในขณะเดียวกันหากเริ่มบรรเลงเพลงกล่อมนารีมาตั้งแต่ขึ้นต้นเพลง (อัตราสามชั้น) กลวิธีที่นำมาใช้ในการดำเนิน

ทางเดี่ยวสามารถนำการตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีขยี้ มาใช้ได้ เพราะแนวการบรรเลงยังอยู่ในระดับที่ผู้บรรเลงสามารถตีได้อย่างสะดวก

สำหรับเรื่องความช้าเร็วของแนวการบรรเลงเดี่ยว การตั้งแนวในการขึ้นต้นเพลงจะต้องได้จังหวะช่องไฟและมีความเร็วในระดับที่ได้มาตรฐานของการเดี่ยว แต่ทั้งนี้ก็ไม่สามารถกำหนดได้อย่างชัดเจนว่าจะต้องมีความเร็วในระดับใด เนื่องจากฝีมือและความสามารของผู้บรรเลงแต่ละคนไม่เท่ากัน หลักสำคัญที่ต้องยึดเป็นแบบแผนในการบรรเลงเดี่ยว คือ แนวการบรรเลงเดี่ยวต้องเริ่มจากแนวช้าไปหาเร็ว โดยต้องค่อย ๆ ไต่ระดับขึ้นไป การวางแนวเพลงเดี่ยวแต่ละเพลงนั้น ต้องดูลักษณะอารมณ์เพลงและทำนองเพลงด้วยว่าสมควรใช้ความเร็วในระดับใด จึงจะสามารถบรรเลงได้อย่างสมบูรณ์ และสามารถสะกดผู้ฟังให้อยู่กับการบรรเลงเดี่ยวได้ไปตลอดจนกระทั่งบรรเลงจบเพลง (ไชยชนะ เต๊ะอ้วน, 2656, 6 พฤษภาคม, สัมภาษณ์)

1.3.9 อาจารย์วัชารากร บุญเพ็ง

ลักษณะทางของเพลงเดี่ยว จะมีทำนองที่โลดโผน พลิกแพลง มีการใช้สำนวนกลอนที่หลากหลาย เช่น กลอนสับ กลอนกระโดด และประกอบด้วยกลวิธีรูปแบบต่าง ๆ เช่น การตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีขยี้ การตีรัว การตีคาบลูกคาบดอก กวาด ฯลฯ เมื่อนำสำนวนกลอนที่พลิกแพลงและกลวิธีต่าง ๆ มาประกอบกันแล้ว จะทำให้ทางเดี่ยวมีความพิสดาร มีสำนวนกลอนที่ซับซ้อนปกปิดทำนองเพลงต้นแบบ (ทำนองหลัก) หรือที่เรียกว่า *“ทางปิด”* ซึ่งเป็นทางพิเศษที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อนำมาบรรเลงเดี่ยวโดยเฉพาะ สำหรับการบรรเลงเดี่ยวเพื่อให้เกิดประสิทธิภาพนั้น ผู้บรรเลงต้องรู้จักวิธีการใช้กำลังในการบรรเลงกลวิธีต่าง ๆ เช่น การตีเน้นเสียงเพื่อให้เกิดความโดดเด่นและสร้างอรรถรสให้เกิดขึ้นตามอารมณ์เพลง ซึ่งหมายรวมถึงผู้บรรเลงก็จะต้องมีอารมณ์ร่วมไปกับการบรรเลงในขณะนั้นด้วย นอกจากนี้ องค์ประกอบสำคัญที่ทำให้การบรรเลงเดี่ยวมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น คือ สองหน้าและฉิ่ง ซึ่งเป็นผู้บรรเลงเครื่องดนตรีทั้ง 2 ชิ้นนี้ มีความสำคัญมากในการส่งเสริมและช่วยประคับประคองให้ผู้บรรเลงระนาดเอกสามารถบรรเลงได้อย่างสบายใจและสมบูรณ์แบบมากที่สุด (วัชารากร บุญเพ็ง, 2565, 28 มกราคม, สัมภาษณ์)

1.3.10 จ่าสิบเอกมาโนช แสวงศิลป์ อธิบายและแสดงแนวคิดสรุปได้ดังนี้

การเดี่ยวระนาดเอกสิ่งที่สำคัญที่สุด คือ ผู้บรรเลงระนาดเอกต้องมีทักษะฝีมือมากพอที่จะสามารถบรรเลงเพลงเดี่ยวได้ ต้องได้รับการฝึกขั้นพื้นฐานที่ถูกต้อง เพราะกลวิธีต่าง ๆ ที่ใช้ในการเดี่ยวมีวิธีการปฏิบัติที่ต้องยึดถือเป็นแบบแผนและปฏิบัติให้ถูกต้อง เพื่อให้สามารถบรรเลงได้

อย่างถูกต้องสมบูรณ์ ในการบรรเลงเดี่ยวแต่ละครั้ง ผู้บรรเลงแต่ละคนจะมีอัตลักษณ์การบรรเลงที่แตกต่างกันถึงแม้จะบรรเลงเพลงเดียวกันก็ตาม สาเหตุที่ทำให้เกิดความแตกต่างนั้นเป็นผลอันเนื่องมาจากความถนัดของผู้บรรเลงแต่ละคนต่างกัน รสมือต่างกัน ความคล่องตัวต่างกัน ความสามารถทางทักษะฝีมือการบรรเลงนี้ เป็นสิ่งสำคัญมากสำหรับการบรรเลงเพลงเดี่ยว เพราะเพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่มีความสละสลวยและวิจิตรพิสดาร มีสำนวนกลอนที่ซับซ้อนที่ผู้แต่งประสงค์ต้องการให้ผู้ฟังไม่สามารถฟังออกว่าเป็นเพลงอะไร และยังประกอบไปด้วยกลวิธีการบรรเลงในรูปแบบต่าง ๆ เช่น การตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีกวาด การตีคาบลูกคาบดอก การตีขยี้ การตีเหวี่ยง การตีถ่าง (มาโนช แสวงศิลป์, 2656, 19 มีนาคม, สัมภาษณ์)

จากข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทยจำนวน 10 ท่าน ดังที่ปรากฏรายละเอียดข้างต้น จะเห็นว่าแต่ละท่านมีความคิดเห็นที่สอดคล้องกัน โดยส่วนใหญ่ได้กล่าวถึงเพลงเดี่ยวพญาโศกว่าเป็นเพลงเดี่ยวต้นแบบของการเดี่ยวระนาดเอกที่เป็นลักษณะของเพลงท่อนเดียว และยังได้อธิบายถึงรายละเอียดของกลวิธีการบรรเลงต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ในเพลงเดี่ยวพญาโศกอีกว่า เป็นเพลงเดี่ยวที่รวมกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวของระนาดเอกไว้ได้อย่างครบถ้วนมากที่สุด ซึ่งกลวิธีที่ปรากฏในเพลงเดี่ยวพญาโศก เช่น การตีสะบัด สะเดาะ ขยี้ คาบลูกคาบดอก รัวพื้น เก็บพื้น นอกจากนี้ ยังได้ยกตัวอย่างเพลงเดี่ยวที่เป็นต้นแบบของเพลงเดี่ยวที่มีหลายท่อน ได้แก่ เพลงเดี่ยวแขกมอญและเพลงเดี่ยวสารถี ว่าทั้ง 2 เพลงนี้ เป็นต้นแบบในการวางโครงสร้างทางเดี่ยวของระนาดเอกที่เป็นเพลงที่มีมากกว่า 1 ท่อน ส่วนเพลงเดี่ยวประเภทอื่นที่มีลักษณะพิเศษเฉพาะเพลง เช่น เพลงเดี่ยวทยอยเดี่ยว เพลงเดี่ยวกราวใน เพลงเดี่ยวเชิดนอก ฯลฯ หากจะอธิบายรายละเอียดของเพลงเดี่ยวที่มีลักษณะพิเศษเฉพาะเพลงนี้ ต้องอธิบายแยกทีละเพลงเพราะแต่ละเพลงจะมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างกัน จึงต้องแยกประเภทเพลงเดี่ยวที่มีลักษณะเฉพาะออกเป็นอีกกลุ่มหนึ่ง แต่อย่างไรก็ตาม ไม่ว่าจะเป็นเพลงเดี่ยวประเภทใด กลวิธีการบรรเลงที่นำมาใช้ในทางเดี่ยวก็จะเป็นกลวิธีในกลุ่มเดียวกัน เช่น การตีสะบัด การตีขยี้ การตีคาบลูกคาบดอก การตีรัวพื้น การตีเก็บ ฯลฯ ทั้งสิ้น โดยการที่จะเลือกนำไปใช้นั้นขึ้นอยู่ที่ดุลยพินิจของผู้แต่งจะเห็นสมควร

นอกจากนี้ ผู้ให้สัมภาษณ์หลายท่านยังได้แสดงความคิดเห็นว่า เพลงเดี่ยวที่ครูบาอาจารย์ถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์และนิยมนำมาบรรเลงเป็นเพลงเดี่ยวหลัก เช่น เพลงเดี่ยวพญาโศก เพลงเดี่ยวแขกมอญ เพลงเดี่ยวสารถี จากแนวคิดต่าง ๆ ของผู้ให้สัมภาษณ์ที่กล่าวมาข้างต้นนี้ สามารถสรุป

องค์ประกอบสำคัญที่ทำให้อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกเกิดขึ้นเป็นรูปธรรม มีทั้งหมด 3 องค์ประกอบ ได้แก่

1) ทางเดี่ยวระนาดเอก

ลักษณะทางเดี่ยวระนาดเอกต้องเป็นทางบรรเลงที่มีความวิจิตรพิสดาร โลดโผน พลิกแพลงเป็นทางบรรเลงที่ใช้สำหรับการเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือโดยเฉพาะ ส่วนประกอบสำคัญที่ทำให้ทางเดี่ยวมีความวิจิตรพิสดาร ได้แก่ สำนวนกลอนและกลวิธีการบรรเลง

1.1) สำนวนกลอน ลักษณะสำนวนกลอนที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยวจะเป็นสำนวนกลอนที่มีความพิเศษมากกว่าสำนวนกลอนที่ใช้บรรเลงในเพลงทั่วไป สำนวนกลอนที่มีความลึกซึ้งและซับซ้อน เช่น กลอนฝาก ความพิเศษของกลอนฝาก คือ เป็นกลอนที่แสดงถึงความสามารถด้านความแม่นยำของผู้บรรเลงและแสดงความสามารถด้านสติปัญญาของผู้แต่ง ซึ่งกลอนฝากจะเป็นกลอนที่ซับซ้อน บางครั้งเสียงลูกตกของทางเดี่ยวอาจไม่ตรงกับลูกตกของทำนองหลัก แต่จะฝากทำนองเชื่อมกลอนวรรคต่อไป เพื่อให้เสียงลูกตกของทางเดี่ยวไปตรงกับเสียงลูกตกของทำนองหลักในท้ายประโยค (จังหวะหลัก) ส่วนสำนวนกลอนที่มีความโลดโผนพลิกแพลง เช่น กลอนกระโดด ซึ่งกลอนกระโดดนี้จะมีระดับเสียงห่างกันมาก ผู้บรรเลงจะต้องใช้พละกำลังค่อนข้างมากในการบรรเลง อีกทั้งจะต้องมีความแม่นลูกแม่นเสียง สามารถบรรเลงได้ตรงเสียงและไม่ผิดเพี้ยนอีกด้วย

1.2) กลวิธีการบรรเลง เป็นส่วนประกอบที่มีความสำคัญมาก เป็นสิ่งหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงความแตกต่างของการบรรเลงเพลงทั่วไปกับการบรรเลงเพลงเดี่ยว กลวิธีที่ใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยวมีหลายรูปแบบ เช่น การตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีขยี้ การตีคาบลูกคาบดอก การตีรัวพื้น การตีเก็บพื้น ฯลฯ ซึ่งทางบรรเลงที่ใช้สำหรับการเดี่ยวจะต้องมีกลวิธีการบรรเลงในรูปแบบต่าง ๆ ปรากฏอยู่ในทางเดี่ยวนั้นด้วย แต่การนำกลวิธีไปใช้ไม่จำเป็นต้องมีครบทุกรูปแบบ สามารถเลือกใช้ได้ตามความเหมาะสม

2) ผู้แต่งทางเดี่ยว

การประพันธ์ทางเดี่ยว ผู้แต่งจะต้องพิจารณาบริบทต่าง ๆ ของเพลงที่จะนำมาประพันธ์เป็นทางเดี่ยว เช่น ลักษณะเพลง ประเภทเพลง โครงสร้างเพลง ฯลฯ เพื่อใช้ในการออกแบบทางเดี่ยวให้เหมาะสมกับเพลงนั้น ๆ โดยวิธีการประพันธ์ทางเดี่ยวที่โบราณาจารย์ได้วางแนวทางไว้เป็นแบบแผน เช่น เพลงเดี่ยวพญาโศก เพลงเดี่ยวแขกมอญ ดังที่ปรากฏข้อมูลการให้สัมภาษณ์จากผู้เชี่ยวชาญข้างต้น จะสังเกตได้ว่าเพลงเดี่ยวพญาโศก เพลงเดี่ยวแขกมอญ หรือเพลงเดี่ยวอื่น ๆ อาจจะมี

ทางบรรเลงมากกว่า 1 ทาง เป็นเพราะผู้แต่งจะประพันธ์ทางเดี่ยวตามความสามารถของผู้บรรเลง ซึ่งผู้แต่งแต่ละท่านจะมีวิธีการพิจารณาเลือกใช้สำนวนกลอนหรือเลือกใช้กลวิธีในรูปแบบต่าง ๆ ตามที่ท่านเห็นว่าเหมาะสมกับความสามารถและความถนัดของผู้บรรเลง ทั้งนี้เพื่อเอื้อให้ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้สมบูรณ์แบบมากที่สุด

3) ผู้บรรเลงเดี่ยวระนาดเอก

เพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้สำหรับอวดทางบรรเลง อวดความแม่นยำและไหวพริบปฏิภาณต่าง ๆ ผู้บรรเลงเดี่ยวจะเป็นผู้ถ่ายทอดทางเดี่ยวให้ผู้ฟังได้รู้และได้เห็นถึงความวิจิตรพิสดารของทางเพลง แต่ด้วยข้อจำกัดด้านความถนัดและความสามารถของผู้บรรเลงแต่ละคนแตกต่างกันจึงทำให้เพลงเดี่ยว 1 เพลงต้องมีหลายทาง ดังนั้นทักษะฝีมือของผู้บรรเลงจึงเป็นคุณสมบัติสำคัญที่จะช่วยให้สามารถถ่ายทอดทางเดี่ยวได้อย่างสมบูรณ์ นอกจากนี้ ผู้บรรเลงเครื่องหนังและผู้บรรเลงฉิ่งก็เป็นอีกส่วนหนึ่งที่มีความสำคัญ หากผู้บรรเลงเครื่องหนังและผู้บรรเลงฉิ่งมีความคุ้นเคยหรือรู้ใจผู้บรรเลงระนาดเอก ก็จะช่วยส่งเสริมและช่วยประคับประคองให้ผู้บรรเลงระนาดเอกสามารถบรรเลงได้อย่างเต็มศักยภาพ

ทั้ง 3 องค์ประกอบที่ได้กล่าวมานี้ ทุกองค์ประกอบจะมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงเกี่ยวเนื่องกัน เมื่อทุกองค์ประกอบมีความเหมาะสมกันและสามารถผสมผสานกันอย่างลงตัว จะทำให้การบรรเลงออกมาสมบูรณ์แบบ ส่งผลให้สามารถสะท้อนคุณลักษณะเฉพาะของการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกได้อย่างชัดเจนและเป็นรูปธรรม

1.4 การวิเคราะห์ทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงต่อยรูป สามชั้น ทางหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

การวิเคราะห์ทางเดี่ยวระนาดเอกเป็นข้อมูลภาคสนามที่ผู้วิจัยศึกษาวิเคราะห์เพื่อให้ทราบถึงรายละเอียดต่าง ๆ ที่ปรากฏในเพลงเดี่ยว จากข้อมูลที่ผู้วิจัยศึกษาวิเคราะห์ 3 หัวข้อข้างต้น อันได้แก่ 1) ข้อมูลเอกสารเกี่ยวกับการเดี่ยวระนาดเอก 2) ข้อมูลจากงานวิจัย และ 3) ข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลผู้ให้ข้อมูล พบว่าทั้ง 3 กลุ่มข้อมูล ให้ความสำคัญและได้กล่าวถึงเพลงเดี่ยวพญาโศกว่าเป็นเพลงเดี่ยวที่รวบรวมกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกได้ครบถ้วนที่สุด ซึ่งข้อมูลต่าง ๆ ที่เป็นรายละเอียดเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวพญาโศก ได้มีผู้แสดงความคิดเห็น อธิบาย และแสดงผลการวิเคราะห์ไว้อย่างครบถ้วน ซึ่งเป็นข้อมูลที่เพียงพอต่อการนำมาศึกษาต่อยอดสำหรับงานวิจัยฉบับนี้แล้ว ผู้วิจัย

จึงเลือกเพลงเดี่ยวต่อยรูป สามชั้น ทางหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มาศึกษาวิเคราะห์ด้วยประสงค์ที่จะศึกษาวิเคราะห์เพลงเดี่ยวที่มีลักษณะโครงสร้างที่แตกต่างจากเพลงเดี่ยวพญาโศก เพื่อให้ทราบถึงคุณลักษณะต่าง ๆ ที่ปรากฏในเพลงเดี่ยวอย่างครอบคลุม และเพื่อให้ได้ข้อมูลที่สามารถนำไปศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกได้อย่างครบถ้วน

สำหรับเพลงเดี่ยวต่อยรูป สามชั้น ที่ผู้วิจัยนำมาศึกษาวิเคราะห์เป็นทางเดี่ยวระนาดเอกของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นักวิชาการและนักดนตรีไทยปัจจุบันให้การยอมรับและยกย่องว่าหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นปราชญ์ด้านดุริยางค์ที่เป็นต้นแบบในการวางแนวทางการเดี่ยวระนาดเอกไว้หลายรูปแบบ อีกทั้งแนวทางต่าง ๆ ของท่าน นักดนตรีไทยและวงวิชาการดนตรีไทยได้ปฏิบัติสืบทอดต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน ทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงต่อยรูป สามชั้น ที่ผู้วิจัยนำมาศึกษาวิเคราะห์ เป็นทางเดี่ยวที่ครูประสิทธิ์ ถาวร ได้รับถ่ายทอดจากครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และครูนัฐพงศ์ โสวัตร ได้รับถ่ายทอดจากครูประสิทธิ์ ถาวร ต่ออีกทอดหนึ่ง จากนั้นครูนัฐพงศ์ โสวัตร ได้นำทางเดี่ยวนี้มาถ่ายทอดให้แก่ลูกศิษย์เครื่องมือระนาดเอก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และผู้วิจัยก็ได้รับการถ่ายทอดในโอกาสนี้ด้วย ผู้วิจัยนำทางเดี่ยวนี้มาศึกษาวิเคราะห์ เพราะเห็นว่าเป็นทางเดี่ยวที่ทราบข้อมูลที่มาที่ชัดเจนและเป็นทางเดี่ยวที่ควรค่าในการนำมาศึกษาวิเคราะห์ เพื่อนำไปเป็นข้อมูลในการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกและเป็นข้อมูลสำหรับสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดเอกต่อไป

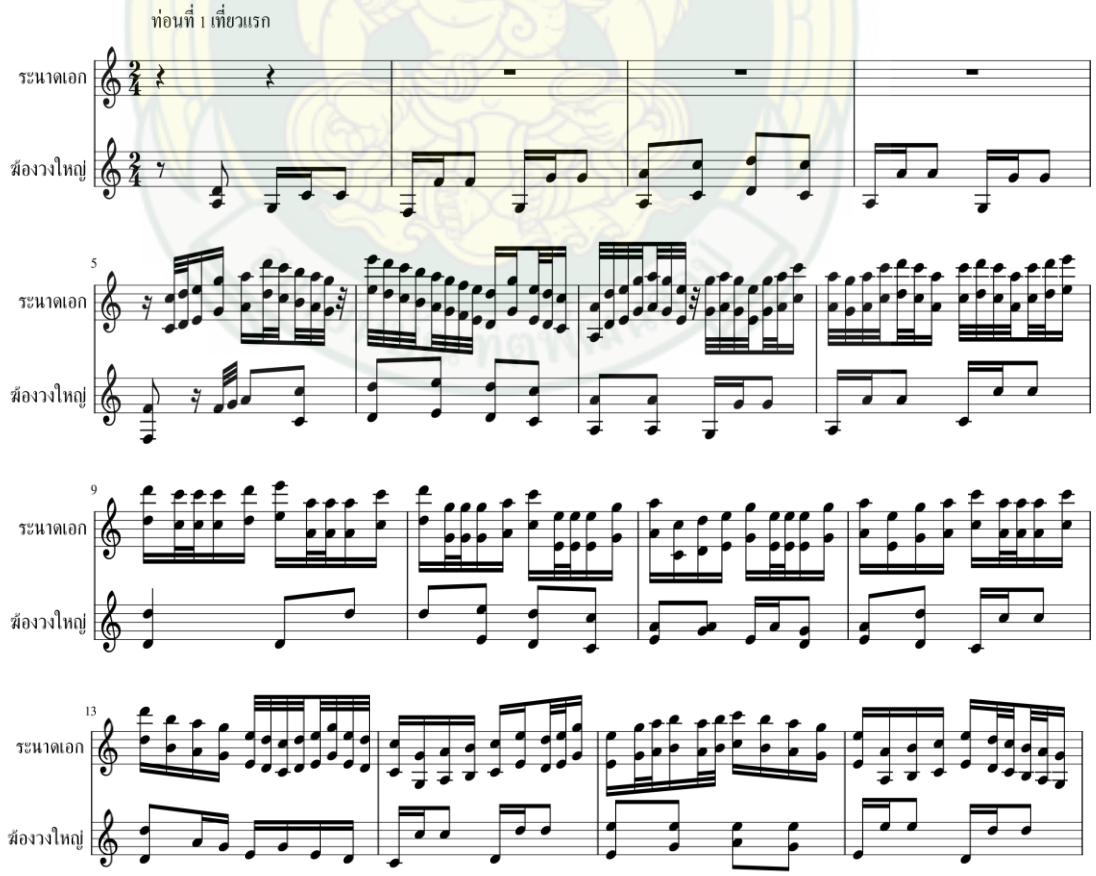
1.4.1 ประวัติเพลงต่อยรูป
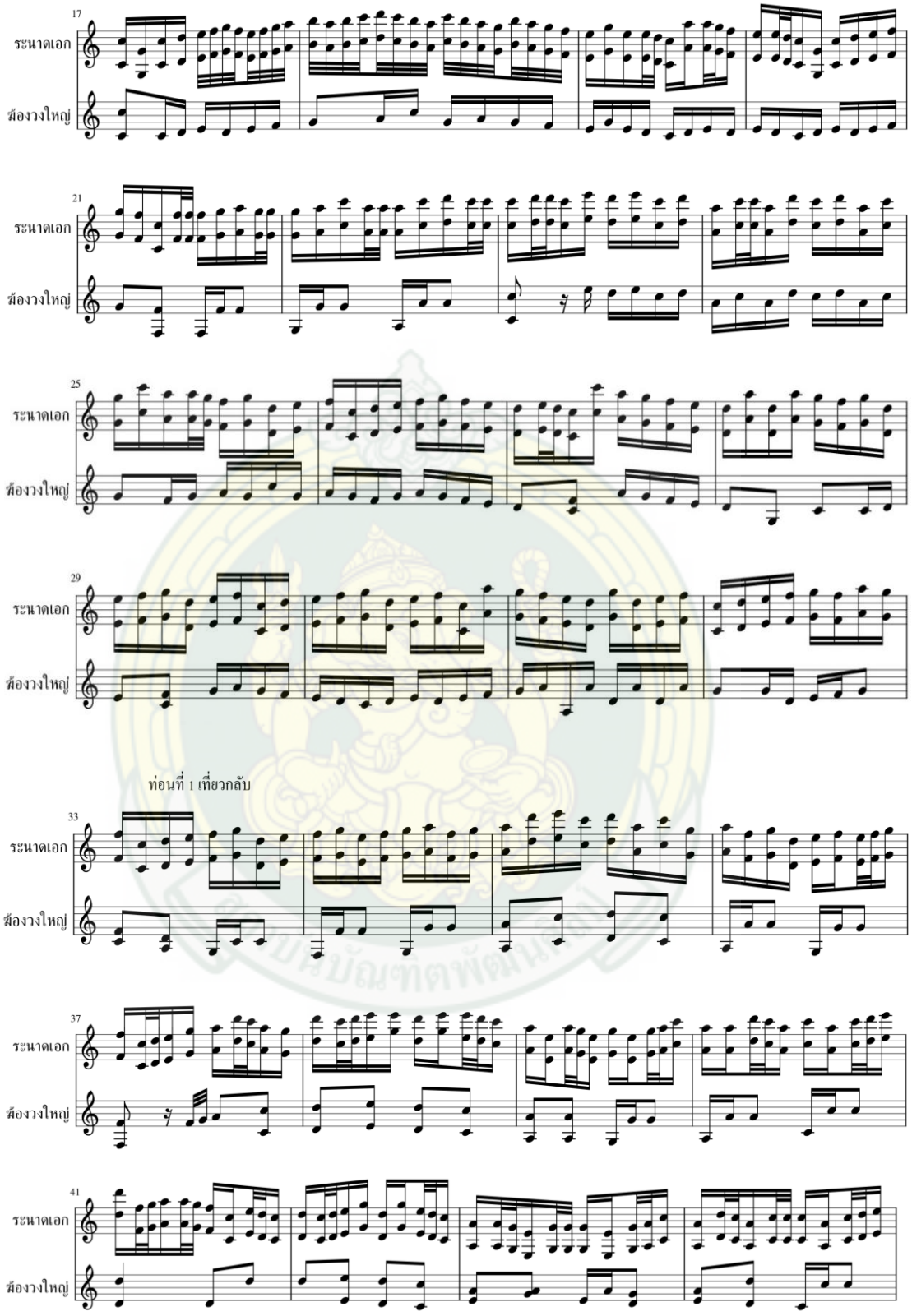
ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ กล่าวถึงประวัติเพลงต่อยรูป สรุปความว่า เพลงต่อยรูปอัตราสองชั้นเป็นเพลงเก่าประเภทหน้าทับปรบไก่ มีทั้งหมด 3 ท่อน ท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 มี 4 จังหวะหน้าทับ ส่วนท่อนที่ 3 มี 6 จังหวะหน้าทับ ครูเพ็งได้นำเพลงต่อยรูปอัตราสองชั้นของเก่ามาแต่งขยายขึ้นเป็นอัตราสามชั้น ต่อมาครูมนตรี ตราโมท ได้นำทำนองเพลงต่อยรูปอัตราสองชั้น ของเก่า มาแต่งตัดจังหวะลงเป็นอัตราชั้นเดียวเมื่อปี พ.ศ. 2478 (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557, น. 272)

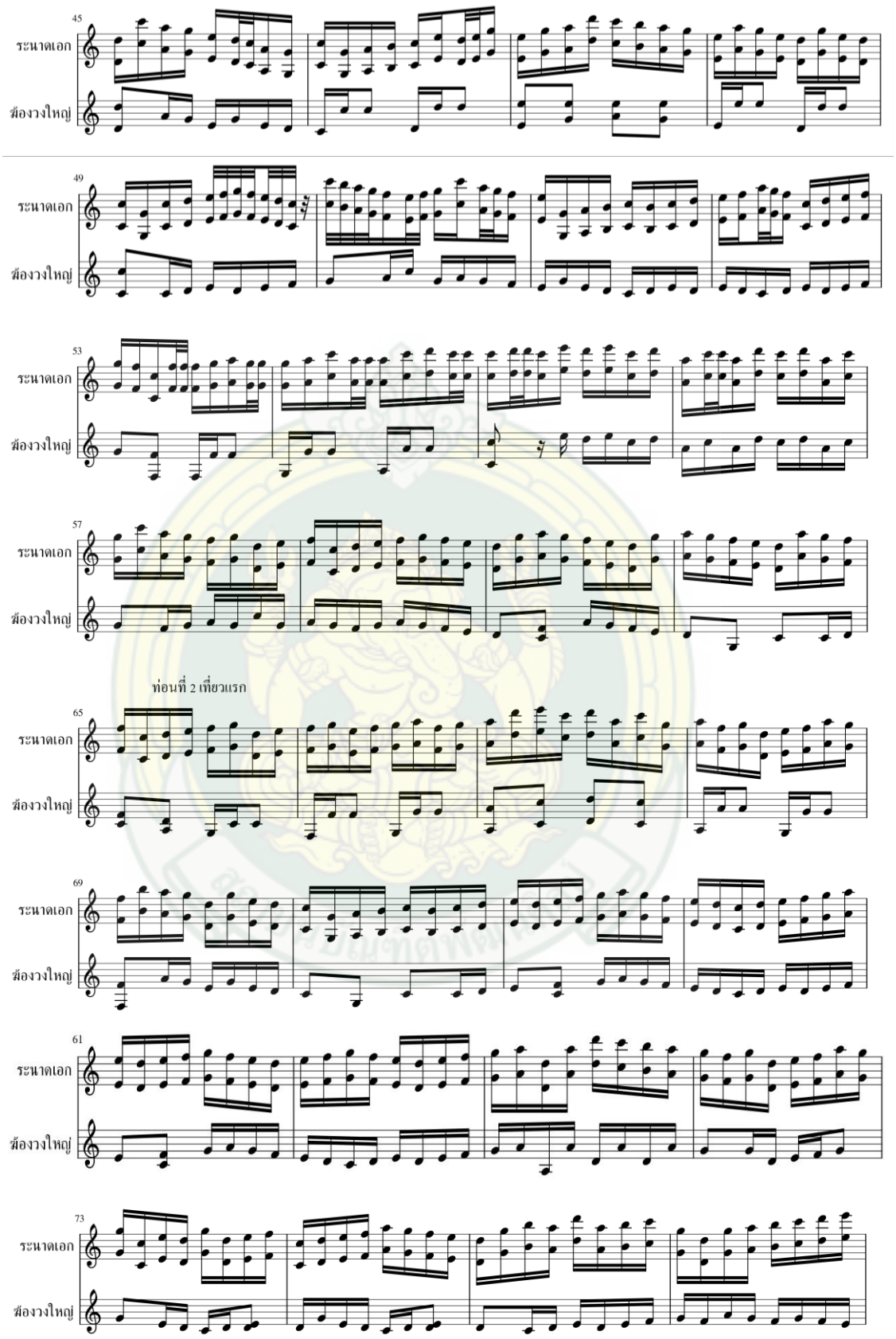
สำหรับทำนองหลักที่ผู้วิจัยนำมาศึกษาควบคู่ไปกับทางเดี่ยวระนาดเอกเป็นทางฝั่งธนบุรี ครูไชยยะ ทางมีศรี ให้สัมภาษณ์ข้อมูลเกี่ยวกับเพลงต่อยรูป สามชั้น สรุปความว่า จากที่ท่านได้ฟังและพิจารณาทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงต่อยรูป สามชั้น ทางหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) แล้วพิจารณาเห็นว่าทางเดี่ยวนี้มีเสียงลูกตกตรงกับทำนองหลักของทางฝั่งธนบุรี เหตุที่ทางเดี่ยวของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ตรงกับทำนองหลักของทางฝั่งธนบุรี มีข้อสันนิษฐาน

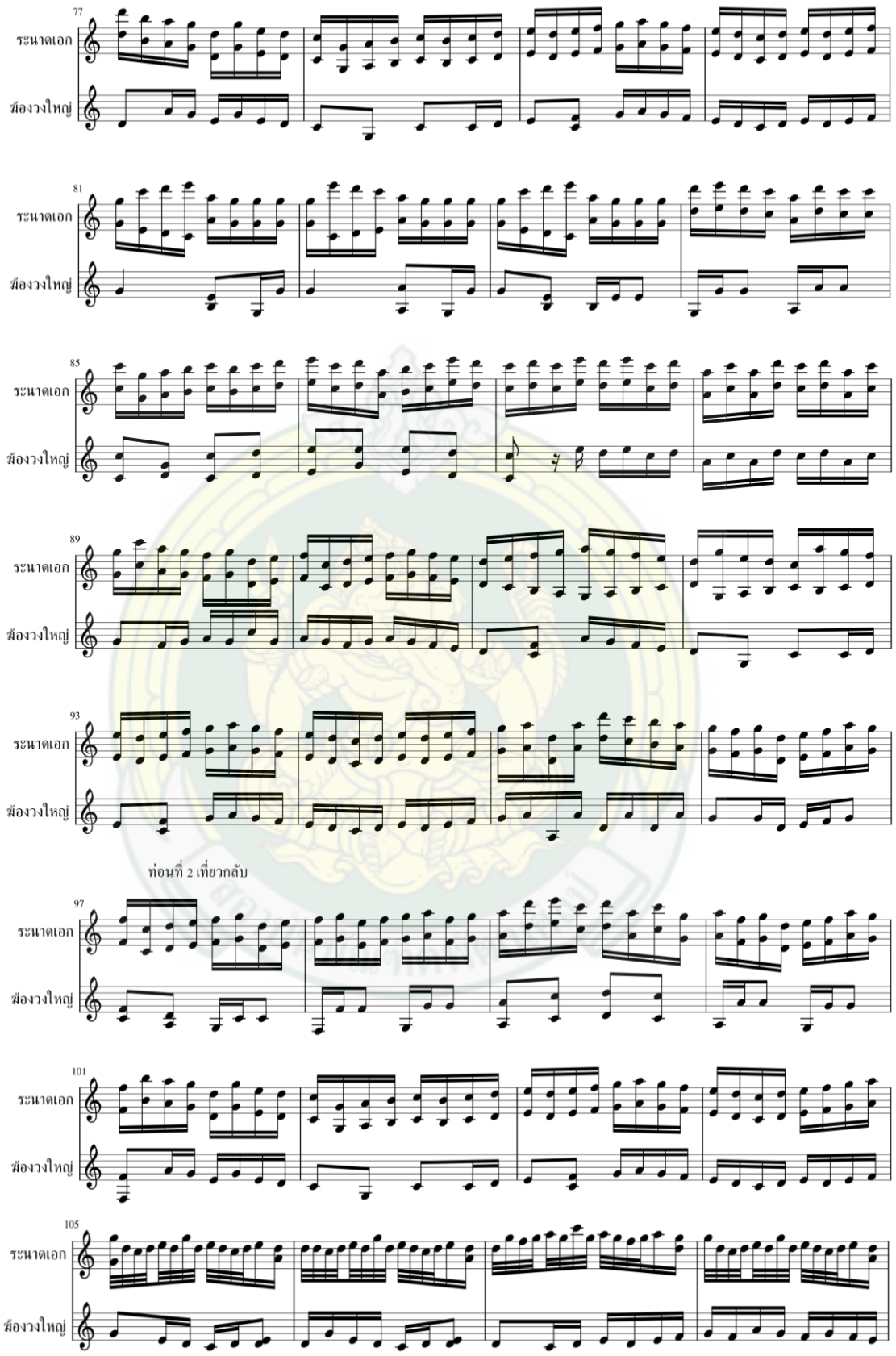
คือ 1) ทำนองหลักเพลงต่อยรูป สามชั้น ทางฝั่งธนบุรีมีเสียงลูกตกตรงกับเพลงต่อยรูปที่อยู่ในเพลงเรื่อง จึงอาจเป็นไปได้ว่า สำนักดนตรีฝั่งธนบุรีนำเพลงต่อยรูปอัตราสองชั้นในเพลงเรื่องมาแต่งขยายเป็นอัตราสามชั้นโดยมิได้มีการปรับเปลี่ยนเสียงลูกตกเป็นเสียงอื่น ซึ่งทำให้เสียงลูกตกมีความหลากหลาย เหมาะสมที่จะนำมาประพันธ์เป็นทางเดี่ยวระนาดเอก ซึ่งจะทำให้สามารถแปรเป็นสำนวนกลอนระนาดเอกกระจายได้ทั่วผืน และ 2) เพลงเดี่ยวต่อยรูป สามชั้น อาจเกิดจากสำนักดนตรีฝั่งธนบุรีประพันธ์เป็นทางเดี่ยวขึ้นเป็นที่แรก และเพื่อเป็นการให้เกียรติและให้ความเคารพจึงนำทำนองหลักเดิมที่สำนักดนตรีฝั่งธนบุรีแต่งขยายเป็นอัตราสามชั้น มาใช้เป็นทำนองหลักสำหรับประพันธ์ทางเดี่ยวต่อยรูป สามชั้น ขึ้นใหม่อีกทางหนึ่ง (ไชยยะ ทางมีศรี, 2565, 17 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) ด้วยข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยจึงนำทำนองหลักเพลงต่อยรูป สามชั้น ทางฝั่งธนบุรี มาศึกษาวิเคราะห์ในครั้งนี้ เพื่อให้การวิเคราะห์มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น ผู้วิจัยจะแสดงโน้ตทางเดี่ยวระนาดเอกและโน้ตทำนองหลักควบคู่ไปในคราวเดียวกันดังต่อไปนี้

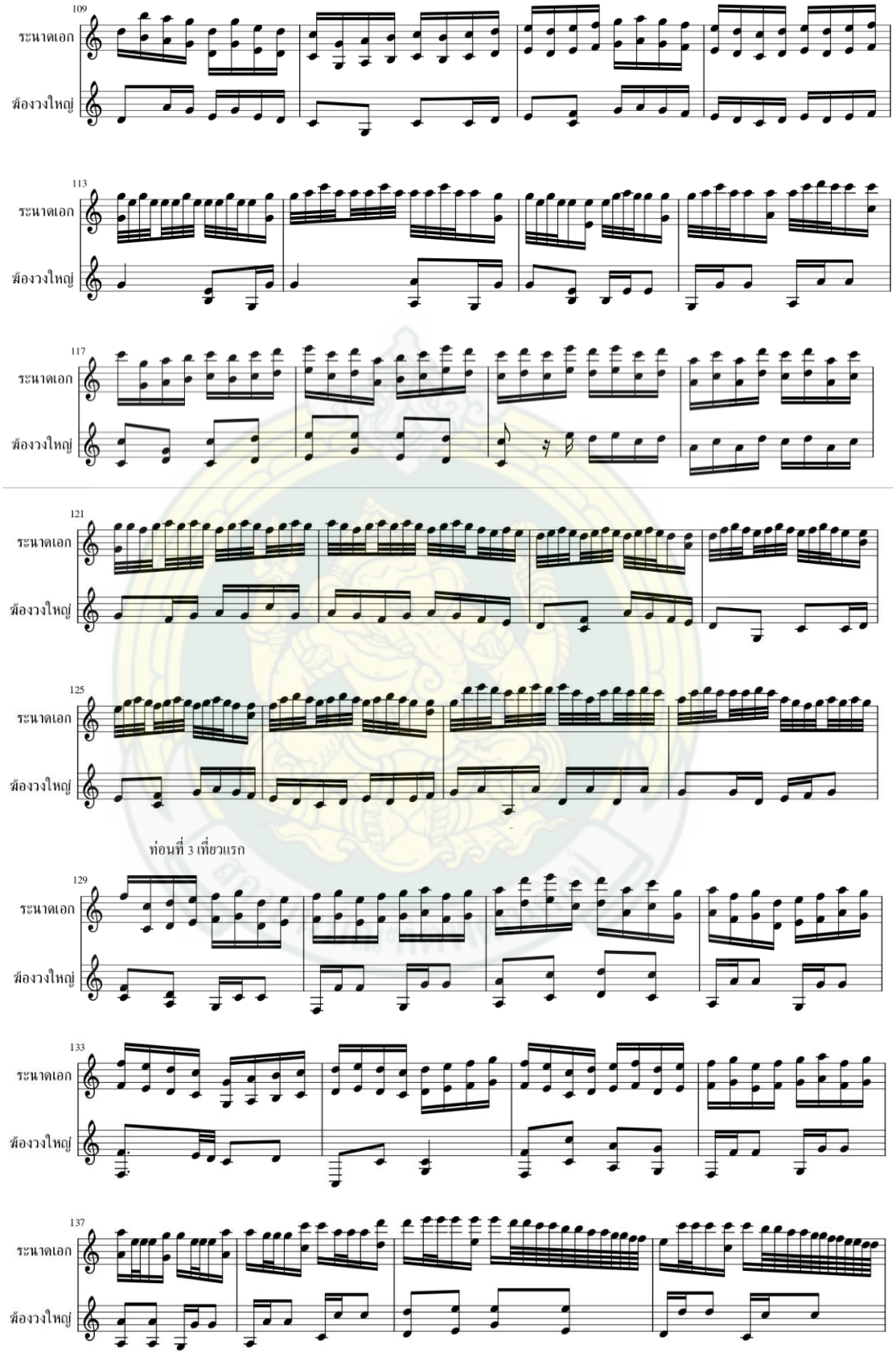
ทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงต่อยรูป สามชั้น และ ทำนองหลักเพลงต่อยรูป สามชั้น
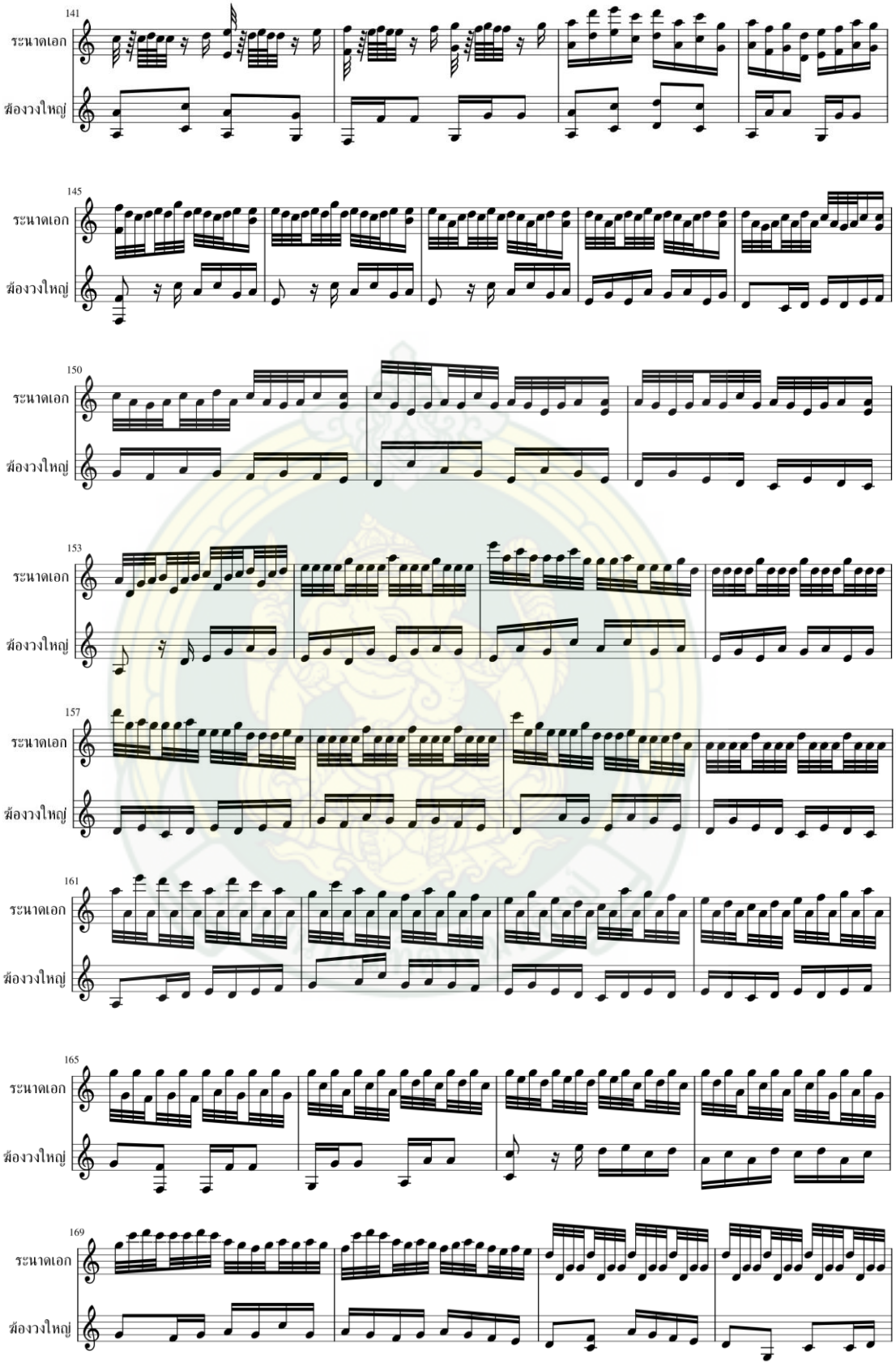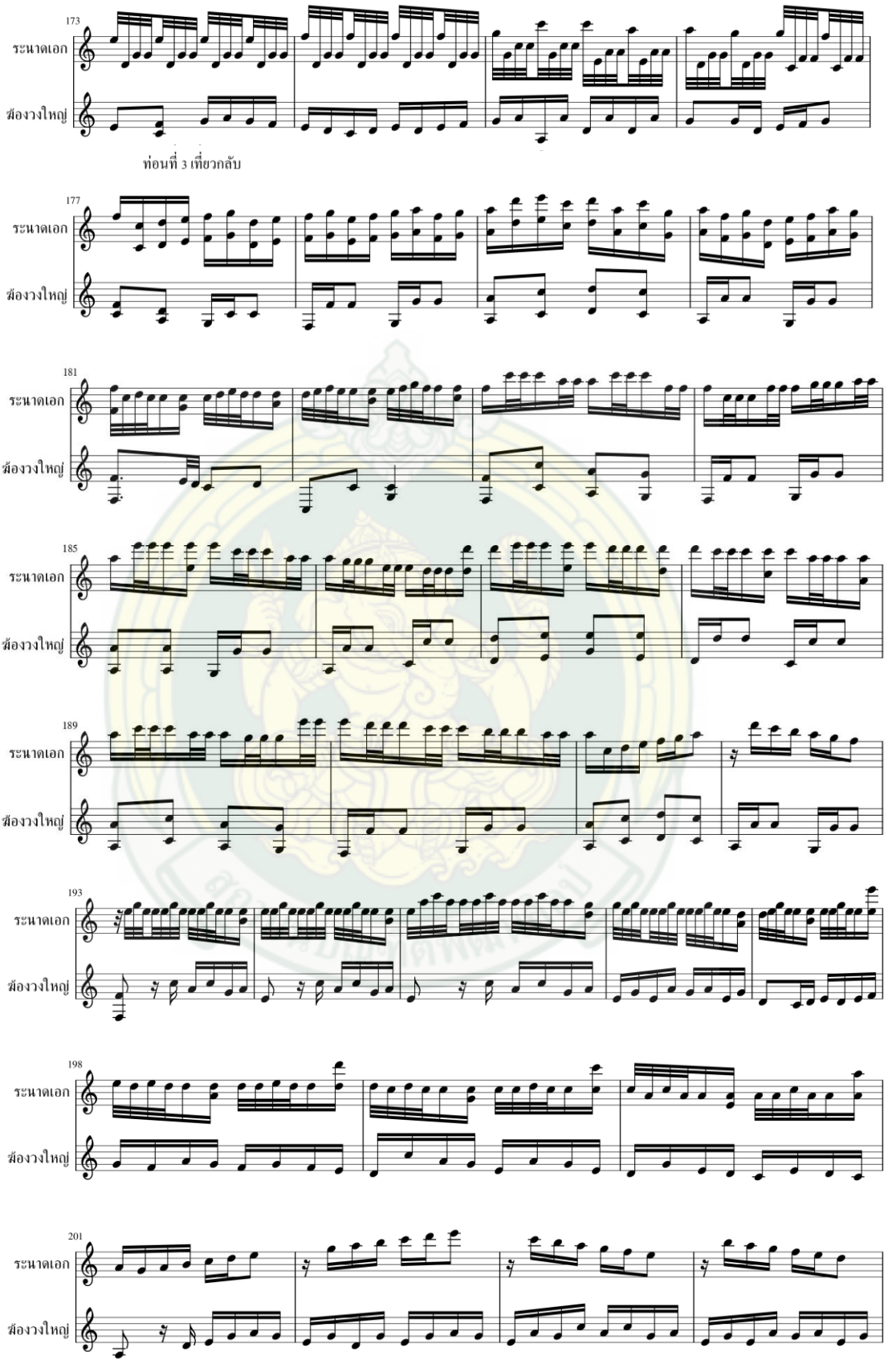



17
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
21
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
25
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
29
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
ท่อนที่ 1 เที่ยวกลับ
33
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
37
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
41
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
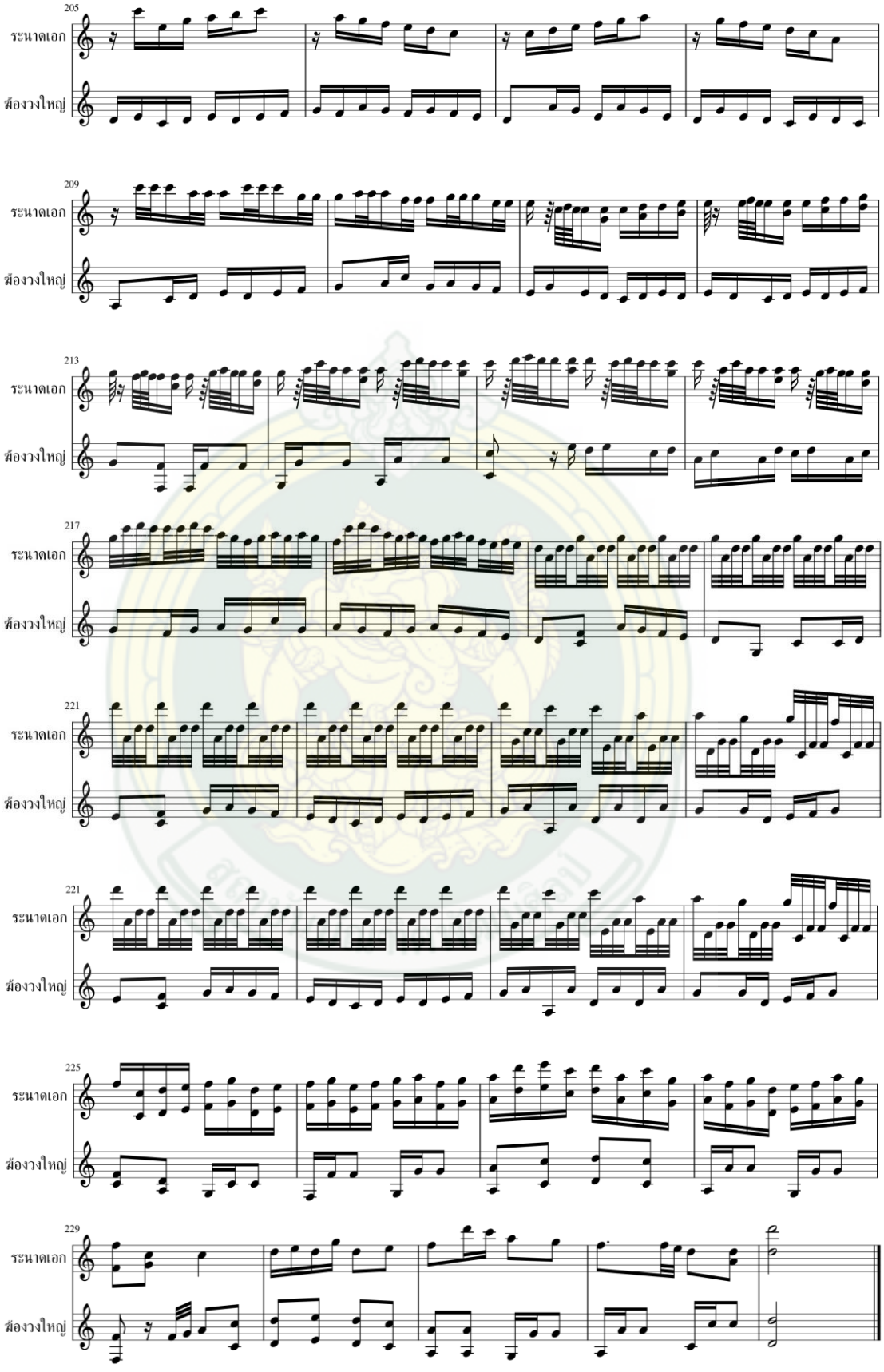

45
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
49
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
53
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
57
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
ท่อนที่ 2 เที่ยวแรก
65
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
69
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
61
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
73
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่


77
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
81
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
85
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
89
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
93
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
ท่อนที่ 2 เที่ยวกลับ
97
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
101
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
105
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่


109
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
113
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
117
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
121
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
125
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
ท่อนที่ 3 เที่ยวแรก
129
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
133
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
137
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่


141
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
145
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
150
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
153
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
157
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
161
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
165
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
169
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่


173
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
ท่อนที่ 3 เที่ยวกลับ
177
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
181
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
185
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
189
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
193
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
198
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
201
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
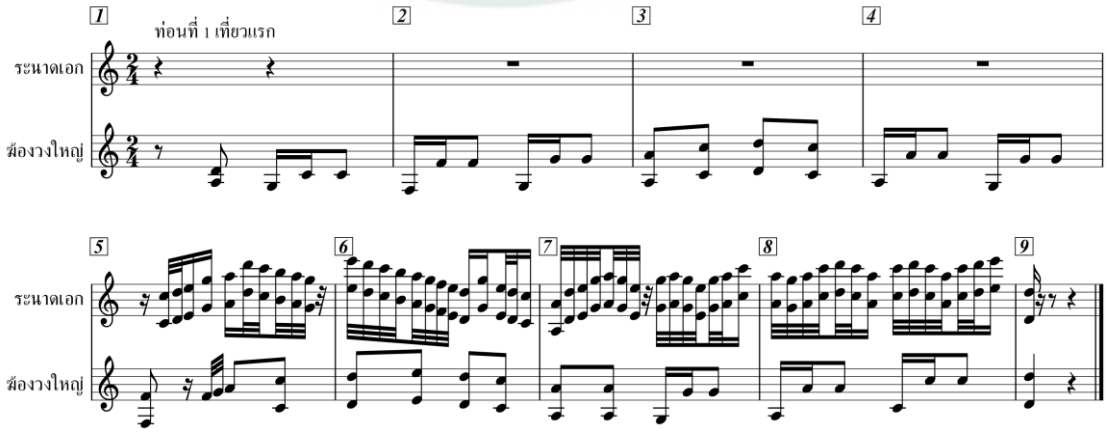

205
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
209
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
213
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
217
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
221
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
221
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
225
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่
229
ระนาดเอก
ฆ้องวงใหญ่

การวิเคราะห์ทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงต่อยรูป สามชั้น ผู้วิจัยจะวิเคราะห์สำนวนกลอนและลักษณะทางเดี่ยว โดยนำแนวคิดและวิธีการเรียกชื่อสำนวนกลอนของประสิทธิ์ ถาวร มาเป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์ ซึ่งประสิทธิ์ ถาวร ได้อธิบายเกี่ยวกับกลอนระนาดไว้ว่า

> *...กลอนนั้นคือกลุ่มเสียงที่มีสัมผัสรับส่งกันในท่วงทำนองเป็นกลุ่มๆ กลุ่มหนึ่งๆ แบ่งออกเป็น 2 วรรค ซึ่งผมอยากใช้จะใช้ศัพท์แทนคำว่า “กลุ่ม” ในความหมายกลุ่มหนึ่งแบ่งออกเป็น 2 วรรค ว่า “ประโยค” เป็นว่า ประโยคหนึ่งมี 2 วรรค วรรคหน้าก็คือวรรคถาม วรรคหลังก็คือวรรคตอบ ...กลอนระนาด (เอก) นั้นมีลักษณะเป็นประโยค ประโยคหนึ่งแบ่งเป็นประโยคเล็กๆ 2 ประโยค ประโยคแรกเป็นประโยคถามประโยคหลังเป็นประโยคตอบ ทั้งถามและตอบต้องสัมผัสต่อเนื่องเป็นเรื่องเดียวกัน กล่าวคือ ประโยคหนึ่งๆ ต้องใช้กลอนลักษณะเดียวกันทั้ง 2 วรรค เช่น ถ้าวรรคต้นใช้กลอนไต่ไม้ วรรคตอบหรือวรรคหลังก็ต้องใช้กลอนไต่ไม้ ถ้าไปใช้กลอนอย่างอื่น ท่านก็ว่า ตีไม่เป็นกลอน ...แต่อย่างไรก็ตาม ทุกๆ อย่างละครับต้องมีข้อยกเว้น ...กลอนระนาดก็เหมือนกัน กล่าวคือ อาจจะมีประโยคซึ่งทางฆ้องไม่อำนวยให้ไม่อาจใช้กลอนเดียวกันได้ ท่านก็อนุโลมให้ใช้กลอนต่างกันได้ คือกลอนใดกลอนหนึ่งในวรรคแรก ส่วนวรรคหลังจะใช้กลอนอื่นก็ได้*
>
> (ประสิทธิ์ ถาวร, พัฒนี พร้อมสมบัติ, บรรณาธิการ. 2546, น. 78)
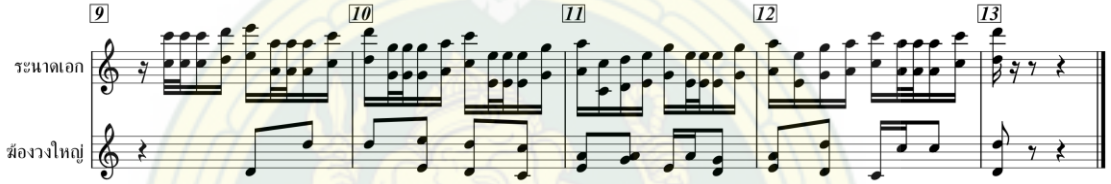
แสดงรายละเอียดการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

ท่อนที่ 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1 และ ประโยคที่ 2
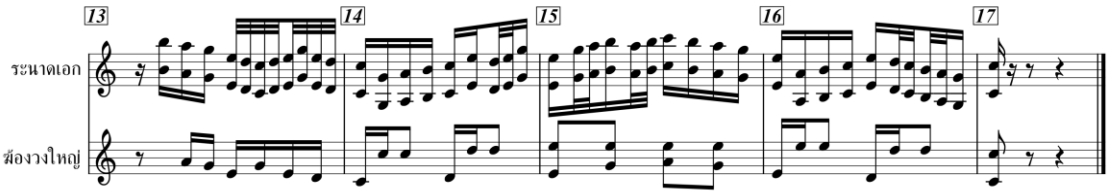


การขึ้นต้นทางเดี่ยวระนาดเอกต่อยรูป สามชั้น แตกต่างกับการบรรเลงเพลงต่อยรูปในรูปแบบของเพลงเถา คือ สำนวนทางเดี่ยวจะขึ้นต้นที่เนื้อทำนองเพลงมิได้ขึ้นต้นที่ทำนองเท่าดังเช่นการบรรเลงในรูปแบบเพลงเถา (สำหรับทำนองลูกเท่าของทำนองหลักทางฝั่งธนบุรีจะมีลักษณะทำนองแบบเท่าเปลี่ยนรูป) โดยในการขึ้นต้นทางเดี่ยวนั้นใช้วิธีการตีสะบัดขึ้นและต่อด้วยการตีขยี้เป็นวรรค ๆ ไปตลอดจนจบประโยคเพลง ลักษณะสำนวนกลอนการตีขยี้ในวรรคแรกเป็นการตีขยี้แบบเรียงเสียงลงซึ่งเป็นลักษณะสำนวนกลอนแบบกลอนไต่ลวด ส่วนวรรคหลังเป็นการตีขยี้ด้วยลักษณะสำนวนกลอนแบบกลอนเดินตะเข็บ

ท่อนที่ 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 3
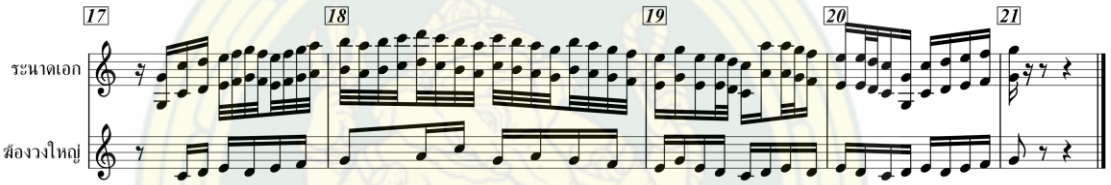


ลักษณะทำนองเพลงท่อนที่ 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 3 มีวิธีการดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการตีเก็บและการตีสะเดาะสลับกันไป สำนวนกลอนวรรคแรกมีลักษณะสำนวนกลอนเป็นแบบกลอนสับ แต่มีการสอดแทรกพยางค์เสียงพยางค์เพิ่มเติมเข้าไปเป็นลักษณะของการตีสะเดาะเพื่อให้มีความโลดโผนมากขึ้น ส่วนสำนวนกลอนวรรคหลังเป็นสำนวนกลอนลักษณะแบบกลอนเดินตะเข็บและมีการสอดแทรกพยางค์เสียงพยางค์เพิ่มเติมเข้าไปเป็นลักษณะของการตีสะเดาะเพื่อให้มีความโลดโผนเช่นเดียวกับวรรคแรก ซึ่งหากวิเคราะห์ลักษณะสำนวนทั้งประโยค จะเห็นว่าลักษณะทำนองจะเป็นการถามตอบซึ่งกันและกัน อธิบายคือ วรรคแรกคือวรรคถาม และวรรคหลังคือวรรคตอบ

ท่อนที่ 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 4
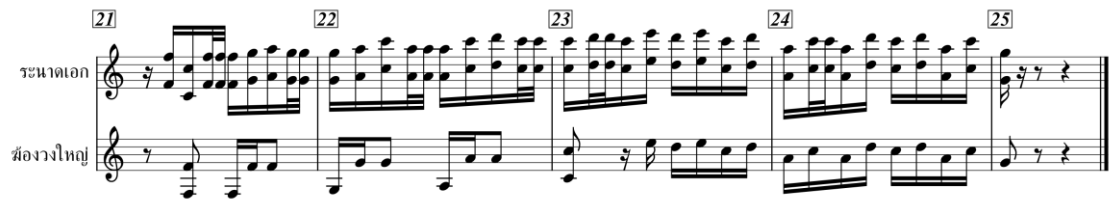


ลักษณะทำนองเพลงท่อนที่ 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 4 ในวรรคแรกใช้วิธีการตีเก็บสลับกับการตีขยี้เรียงเสียงและหมดท้ายวรรคด้วยการตีสะบัดขึ้นแบบข้ามเสียง จากนั้นในวรรคหลังใช้การตีสะบัดขึ้นแบบเรียงเสียงและปิดท้ายวรรคด้วยการตีขยี้ ซึ่งหากพิจารณาลักษณะสำนวนกลอนทั้งประโยคจะเห็นทำนองเพลงในโน้ตห้องที่ 14 (จังหวะที่ 2) กับห้องที่ 15 (จังหวะที่ 1) ใช้วิธีการตีสะบัดขึ้นเช่นเดียวกัน สามารถวิเคราะห์ได้ว่าผู้แต่งใช้วิธีการตีสะบัดขึ้นเป็นตัวเชื่อมทำนองให้มีความสัมพันธ์กันระหว่างวรรคเพลง และนอกจากนี้ลักษณะสำนวนกลอนในวรรคแรกกับวรรคหลังยังเป็นลักษณะการถามตอบซึ่งกันและกัน กล่าวคือ วรรคแรกคือวรรคถามและวรรคหลังคือวรรคตอบ

ท่อนที่ 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 5



ลักษณะทำนองเพลงท่อนที่ 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 5 นี้ ในวรรคแรกใช้วิธีการตีขยี้ตลอดทั้งวรรค ซึ่งลักษณะสำนวนกลอนที่ใช้ในการตีขยี้เป็นลักษณะแบบกลอนไต่ลวด ส่วนในวรรคหลังใช้วิธีการตีสะบัดลงสลับกับการตีเก็บ หากพิจารณาทำนองทั้งประโยคเพลง จะเห็นว่าผู้แต่งใช้วิธีการตีขยี้ในการตั้งต้นประโยคเพลงและใช้วิธีการตีสะบัดในการปิดท้ายประโยคเพลง ซึ่งทำนองในลักษณะนี้เป็นวิธีการหนึ่งที่สามารถสร้างให้ทำนองเพลงในประโยคต่อไปเกิดความน่าสนใจและเป็นการสร้างแรงจูงใจให้ผู้ฟังคอยติดตามว่าในประโยคต่อไปผู้แต่งจะนำสำนวนกลอนใดมาใช้ในการบรรเลง

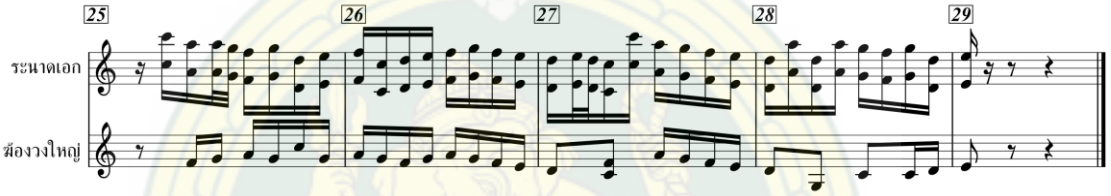
ท่อนที่ 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6



ลักษณะทำนองเพลงท่อนที่ 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6 วรรคแรกใช้กลวิธีการตีสะเดาะตลอดทั้งวรรคเพลง ส่วนวรรคหลังเป็นการตีเก็บด้วยลักษณะสำนวนกลอนแบบกลอนซ่อนตะเข็บและใช้วิธีการตีสะบัด 2 เสียงสอดแทรกในช่วงต้นวลี คือ ห้องที่ 23 จังหวะที่ 1 และห้องที่ 24 จังหวะที่ 1
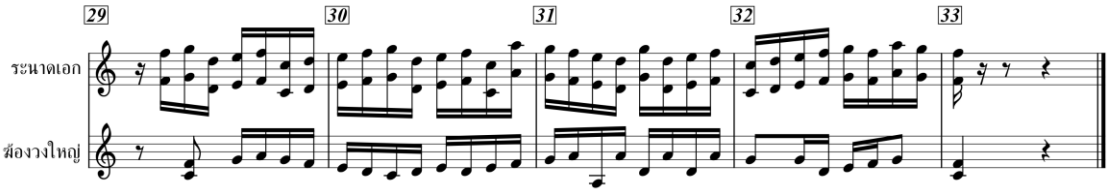
จากการพิจารณาสำนวนกลอนในประโยคที่ 5 จนถึงสำนวนกลอนในประโยคที่ 6 นี้ ทำให้เห็นว่าลักษณะของสำนวนกลอนและกลวิธีที่ใช้บรรเลงแตกต่างกัน และด้วยความแตกต่างกันนี้จึงทำให้สำนวนกลอนและกลวิธีการบรรเลงมีความหลากหลาย เกิดเป็นอรรถรสที่สร้างความโดดเด่นให้กับทางเพลงเป็นอย่างมาก

ท่อนที่ 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 7



ลักษณะทำนองเพลงท่อนที่ 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 7 มีวิธีการดำเนินทำนองโดยการตีเก็บเป็นส่วนใหญ่ มีการตีสะบัดสอดแทรก 2 ครั้ง คือทำนองในห้องที่ 25 และห้องที่ 27 ลักษณะสำนวนกลอนในวรรคแรกอุปมาเหมือนเป็นทำนองสำหรับเชื่อมหรือทำนองส่งเพื่อให้สามารถดำเนินกลอนต่อไปได้ตามทำนองหลักของเพลง ส่วนวรรคหลังความโดดเด่นของทำนองส่วนนี้คือการใช้สำนวนกลอนที่มีความสลับซับซ้อนด้วยทำนองที่มีความยาวต่อเนื่องไปตลอดจนถึงประโยคต่อไป ซึ่งลักษณะสำนวนกลอนในวรรคหลังเป็นลักษณะแบบกลอนพัน

ท่อนที่ 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 8
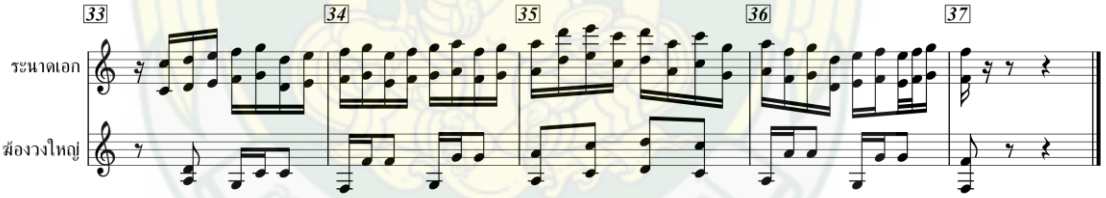


ลักษณะทำนองเพลงท่อนที่ 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 8 นี้ ดังที่กล่าวมาแล้วในวรรคหลังของประโยคที่ 7 คือเป็นสำนวนกลอนที่ต่อเนื่องมาจากท้ายของประโยคที่ 7 ซึ่งลักษณะสำนวนกลอนเป็น

กลอนพัน โดยทำนองส่วนต้นของกลอนพันนี้เริ่มจากทำนองโน้ตห้องที่ 27 ในประโยคที่ 7 ไปจนจบประโยคเพลงที่จังหวะแรกของโน้ตห้องที่ 33 ซึ่งประโยคที่ 8 นี้เป็นประโยคสุดท้ายอันเป็นทำนองจบของท่อนที่ 1 เที่ยวแรก
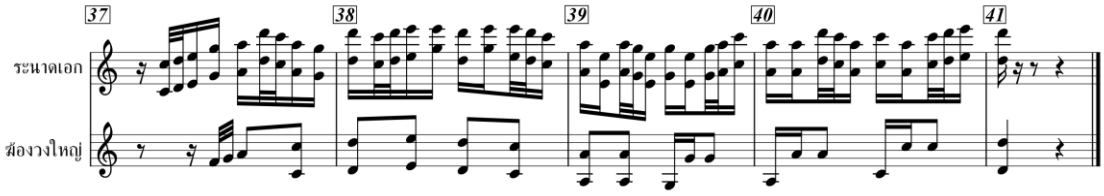
จากการศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงและกลวิธีที่ใช้ในการบรรเลงท่อนที่ 1 เที่ยวแรก พบว่ามีการนำกลวิธีพิเศษต่าง ๆ มาใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยว ได้แก่ การตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีขยี้ และการตีเก็บ ทำให้สามารถวิเคราะห์ได้ว่าแนวความช้าเร็วของการบรรเลงเดี่ยวในท่อนที่ 1 เที่ยวแรกอยู่ในแนวช้าจนถึงแนวปานกลาง เนื่องจากพบว่ามีการตีสะบัด การตีสะเดาะ และการตีขยี้ค่อนข้างมาก ซึ่งเริ่มตีขยี้มาตั้งแต่การขึ้นต้นเพลงสลับกับการตีสะบัดและการตีสะเดาะยาวไปตลอดจนถึงห้องที่ 25 ซึ่งมีความยาวถึง 6 ประโยคเพลง ดังนั้นการบรรเลงเดี่ยวในท่อนที่ 1 เที่ยวแรกนี้จึงต้องอยู่ในแนวช้าถึงแนวปานกลาง เพื่อให้ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ได้อย่างครบถ้วนและสมบูรณ์แบบ รวมถึงผู้บรรเลงจะต้องมีทักษะฝีมือที่มีความชำนาญและเชี่ยวชาญในระดับสูงจึงจะสามารถบรรเลงได้อย่างมีประสิทธิภาพตามที่ผู้แต่งได้ประพันธ์ทางเดี่ยวเอาไว้

ท่อนที่ 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1
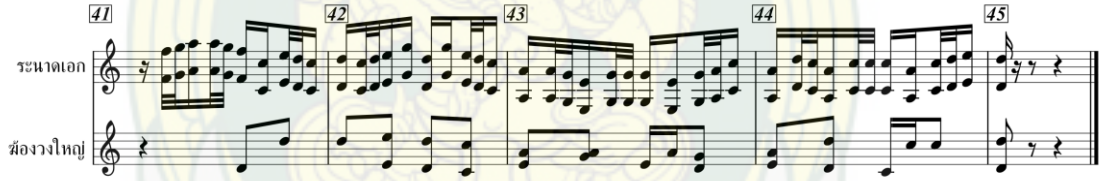


ลักษณะสำนวนกลอนท่อนที่ 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1 ใช้วิธีการตีเก็บไปเกือบตลอดทั้งประโยคเพลง มีเพียงวลีสุดท้ายปลายประโยคที่ผู้แต่งใช้กลวิธีการตีสะบัดเข้ามาสอดแทรกเพื่อสร้างอรรถรสและสร้างความสัมพันธ์ให้เกิดขึ้นระหว่างประโยคเพลง โดยในประโยคนี้ผู้แต่งนำกลวิธีการตีสะบัดมาเป็นตัวเชื่อมสร้างความสัมพันธ์ให้เกิดขึ้นระหว่างประโยคที่ 1 กับประโยคที่ 2 ซึ่งผู้วิจัยจะแสดงการวิเคราะห์ในประโยคถัดไป ส่วนลักษณะสำนวนกลอนนั้น วรรคแรกเป็นลักษณะสำนวนกลอนแบบกลอนเดินตะเข็บและวรรคหลังเป็นลักษณะสำนวนกลอนแบบกลอนซ่อนตะเข็บ

ท่อนที่ 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2
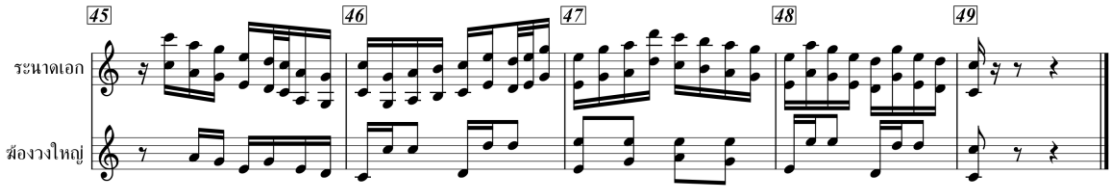


ลักษณะทำนองท่อนที่ 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2 สิ่งแสดงให้เห็นถึงความโดดเด่นของประโยคนี้คือการใช้กลวิธีการตีสะบัดขึ้นและสะบัดลงแบบต่อเนื่องกันไปตลอดทั้งประโยคเพลง โดยผู้แต่งได้นำกลวิธีการตีสะบัดมาเป็นตัวเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างประโยคตั้งแต่ท้ายประโยคที่ 1 (ห้องที่ 36) ดังที่แสดงการวิเคราะห์มาข้างต้น และผู้แต่งยังคงใช้กลวิธีการตีสะบัดขึ้นและสะบัดลงยาวต่อเนื่องไปจนถึงประโยคถัดไป (ประโยคที่ 3)

ท่อนที่ 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3



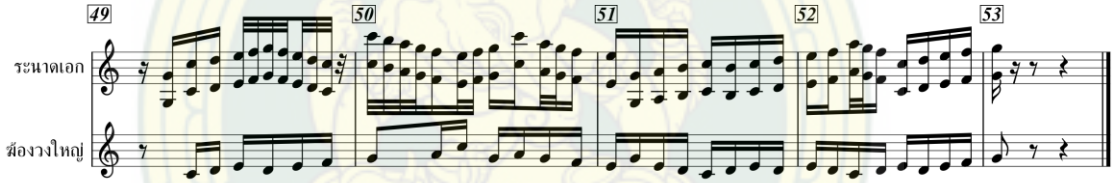
ลักษณะทำนองท่อนที่ 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3 ความโดดเด่นของประโยคนี้คือการใช้กลวิธีการตีสะบัดขึ้นและสะบัดลงแบบต่อเนื่องกันไปตลอดทั้งประโยคเพลงเช่นเดียวกับประโยคที่ 2 โดยผู้แต่งได้นำกลวิธีการตีสะบัดมาเป็นตัวเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างประโยคตั้งแต่ท้ายประโยคที่ 1 (ห้องที่ 36) และยังคงใช้กลวิธีการตีสะบัดขึ้นและสะบัดลงสลับกันยาวต่อเนื่องไปในประโยคที่ 2 และประโยคที่ 3 แต่ในวรรคหลังของประโยคที่ 3 นี้ ได้สอดแทรกกลวิธีการตีสะเดาะสลับกับการตีสะบัดขึ้นและสะบัดลง ซึ่งการนำกลวิธีการตีสะเดาะมาสอดแทรกนั้นทำให้ทางเดี่ยวเกิดอรรถรสมากยิ่งขึ้น อีกทั้งการที่ผู้แต่งนำกลวิธีการตีสะบัดมาบรรเลงต่อเนื่องกัน 2 ประโยค ผู้ที่จะสามารถบรรเลงได้อย่างถูกต้องและมีคุณภาพ จะต้องมีความสามารถและมีความชำนาญการบรรเลงในขั้นสูง

ท่อนที่ 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 4
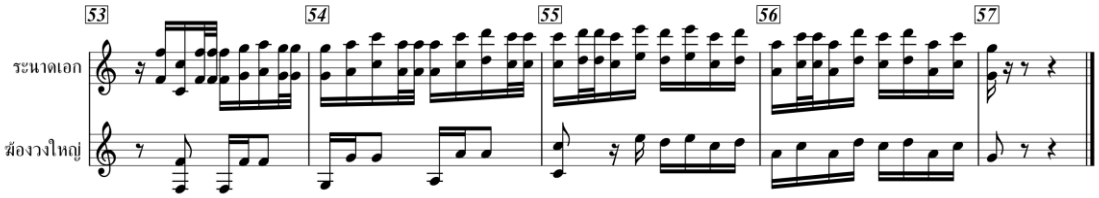


ลักษณะสำนวนกลอนท่อนที่ 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 4 เป็นลักษณะสำนวนกลอนแบบกลอนเดินตะเข็บหรือกลอนม้วนตะเข็บ โดยในวรรคแรกมีการสอดแทรกกลวิธีการตีสะบัดลงท้ายวลีแรก (ห้องที่ 45) และสอดแทรกกลวิธีการตีสะบัดขึ้นท้ายวลีหลัง (ห้องที่ 46) ส่วนวรรคหลังใช้การดำเนินกลอนโดยการตีเก็บเป็นสำนวนกลอนแบบกลอนเดินตะเข็บหรือกลอนม้วนตะเข็บ

ท่อนที่ 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 5
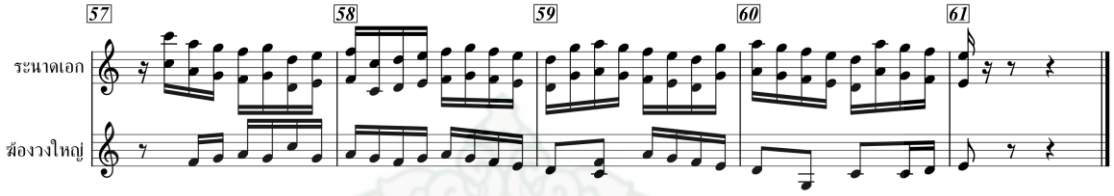


สำนวนกลอนท่อนที่ 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 5 ผู้แต่งนำกลวิธีการตีขยี้ด้วยลักษณะสำนวนกลอนแบบกลอนไต่ลวดมาเป็นจุดเด่นสำหรับการบรรเลงในวรรคแรก ส่วนการบรรเลงในวรรคหลังมีการสอดแทรกกลวิธีการตีสะบัด 1 ครั้ง ในห้องที่ 52 และลักษณะสำนวนกลอนที่ใช้ในการดำเนินทำนองเป็นลักษณะสำนวนกลอนแบบกลอนย้อนตะเข็บ

ท่อนที่ 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 6
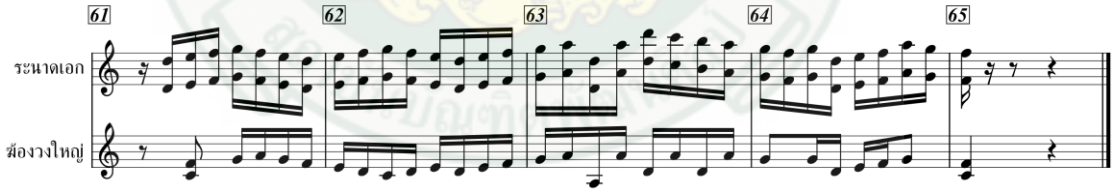


ลักษณะทำนองท่อนที่ 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 6 ใช้กลวิธีการตีสะเดาะและการตีสะบัด 2 เสียง สร้างอรรถรสให้เกิดในทำนอง โดยวรรคแรกใช้กลวิธีการตีสะเดาะเป็นหลัก และในวรรคหลังใช้กลวิธีการตีสะบัด 2 เสียงสลับกับการดำเนินกลอนด้วยสำนวนกลอนแบบกลอนซ่อนตะเข็บ

ท่อนที่ 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7



การดำเนินทำนองท่อนที่ 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7 ใช้วิธีการตีเก็บเป็นวิธีการหลัก ลักษณะสำนวนกลอนจะเป็นลักษณะสำนวนกลอนแบบกลอนพัน ซึ่งสำนวนกลอนกลอนแบบกลอนพันนั้นจะมีลีลาทำนองที่เป็นลักษณะของการเกาะเกี่ยวกันระหว่างวรรคเพลง สำหรับทางเดี่ยวนี้ ผู้แต่งใช้การดำเนินกลอนแบบกลอนพันยาวไปตลอดทั้งประโยคเพลงและต่อเนื่องไปในประโยคต่อไป (ประโยคที่ 8)

ท่อนที่ 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 8
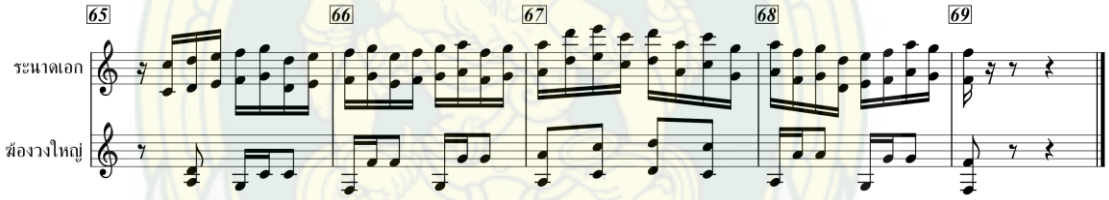


การดำเนินทำนองท่อนที่ 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 8 ใช้วิธีการตีเก็บเป็นวิธีการหลัก ลักษณะสำนวนกลอนจะเป็นลักษณะสำนวนกลอนแบบกลอนพัน จะเห็นว่าสำนวนกลอนพันมีการเริ่มต้นสำนวนกลอนมาตั้งแต่วรรคหลังของประโยคที่ 7 (โน้ตห้องที่ 59) และยังคงดำเนินเรื่อยมาจนจบประโยคที่ 8 ซึ่งเป็นประโยคสุดท้ายของท่อนที่ 1

จากการศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงและกลวิธีที่ใช้ในการบรรเลงท่อนที่ 1 เที่ยวกลับ พบว่ายังมีการนำกลวิธีพิเศษต่าง ๆ มาใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยวในเที่ยวนี้ ได้แก่ การตีสะบัด การตีสะเดาะ
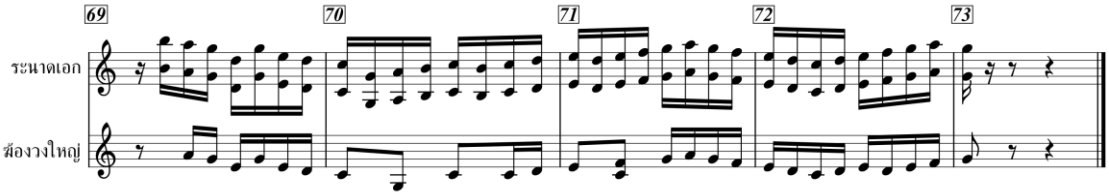
การตีขยี้ และการตีเก็บ เช่นเดียวกับเที่ยวแรก แต่ในเที่ยวกลับนี้จะมีการตีขยี้เป็นช่วง ๆ ซึ่งสั้นกว่าการตีขยี้ในเที่ยวแรก กลวิธีส่วนใหญ่จะเน้นหนักไปที่การตีสะบัดและการตีสะเดาะ จึงทำให้สามารถวิเคราะห์ได้ว่า ด้วยแนวการบรรเลงที่มีความเร็วเพิ่มขึ้นมากกว่าแนวการบรรเลงในเที่ยวแรก จึงทำให้ต้องลดการตีขยี้ลง แต่ยังคงความโลดโผนและแสดงความสามารถ ความคล่องตัว ความพลิ้วไหวของผู้บรรเลงด้วยการตีสะบัดและการตีสะเดาะสลับกัน ด้วยความเร็วยาวติดต่อกันถึง 2 ประโยคเพลง (ห้องที่ 37 - 45) และยังคงมีการบรรเลงด้วยการตีสะบัดและการตีสะเดาะสลับกันเป็นช่วง ๆ อีกหลายที่ และอีกประเด็นหนึ่ง คือ ในทำนองช่วงท้ายท่อน ผู้แต่งได้นำวิธีการตีเก็บมาใช้ในการดำเนินทำนอง ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้ว่า ผู้แต่งมีความประสงค์ที่จะใช้วิธีการตีเก็บเพื่อกระชับจังหวะให้แนวเพลงมีความเร็วมากขึ้นกว่าการบรรเลงในเที่ยวแรก อีกทั้งเพื่อให้เหมาะสมกับการบรรเลงในท่อนต่อไป และเพื่อให้เหมาะสมกับระดับความเร็วของการบรรเลงเพลงเดี่ยวอีกด้วย

ท่อนที่ 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1
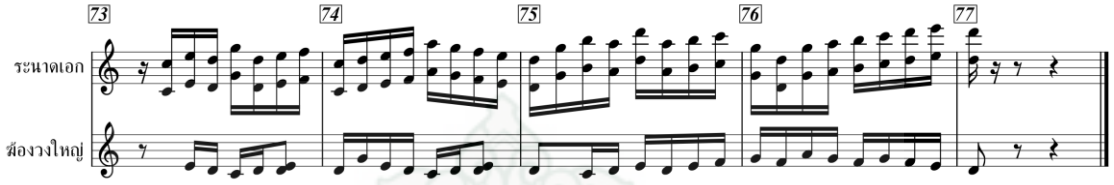


ลักษณะสำนวนกลอนท่อนที่ 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1 ใช้วิธีการตีเก็บไปตลอดทั้งประโยค วรรคแรกเป็นลักษณะสำนวนกลอนแบบกลอนเดินตะเข็บและวรรคหลังเป็นลักษณะสำนวนกลอนแบบกลอนซ่อนตะเข็บ ซึ่งหากวิเคราะห์สำนวนกลอนทั้งประโยคจะเห็นว่าลักษณะทำนองเป็นการถามตอบซึ่งกันและกัน กล่าวคือ วรรคแรกคือวรรคถามและวรรคหลังคือวรรคตอบ

ท่อนที่ 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 2
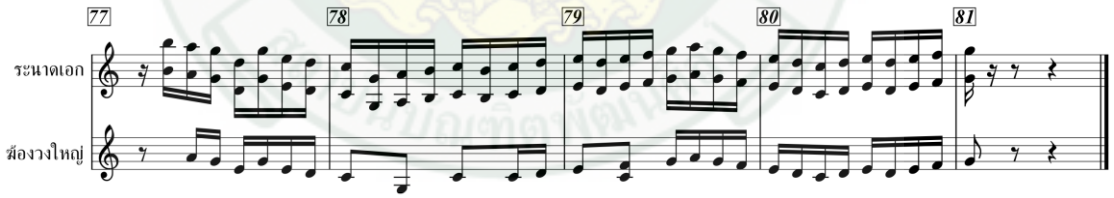


ลักษณะสำนวนกลอนท่อนที่ 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 2 ผู้แต่งใช้สำนวนกลอนแบบกลอนไต่ลวดมาผูกเป็นทำนองยาวทั้งประโยคเพลง ทำนองของวรรคแรกและวรรคหลังมีความสัมพันธ์ต่อเนื่องเป็นทำนองเดียวกัน และวิธีการบรรเลงในประโยคนี้ใช้วิธีตีเก็บทั้งประโยคเพลง

ท่อนที่ 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 3
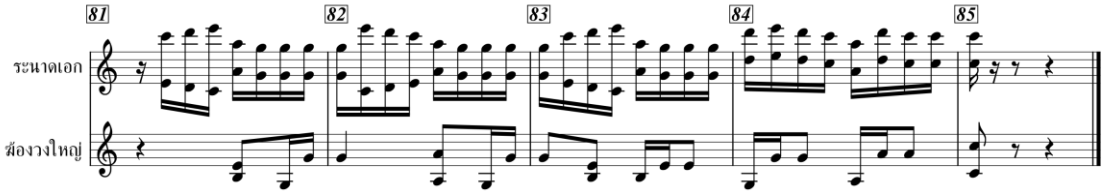


ลักษณะสำนวนกลอนท่อนที่ 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 3 ผู้แต่งใช้วิธีการดำเนินทำนองด้วยวิธีการตีเก็บยาวทั้งประโยคเพลง ส่วนสำนวนกลอนที่นำมาผูกเป็นทำนอง เป็นลักษณะสำนวนกลอนแบบกลอนร้อยลูกโซ่ โดยผูกเป็นทำนองยาวทั้งประโยคเพลง ทำนองของวรรคแรกและวรรคหลังมีความสัมพันธ์ต่อเนื่อง เป็นทำนองลักษณะของการถามและการตอบซึ่งกันและกัน โดยวรรคแรกคือวรรคถามและวรรคหลังคือวรรคตอบ

ท่อนที่ 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 4
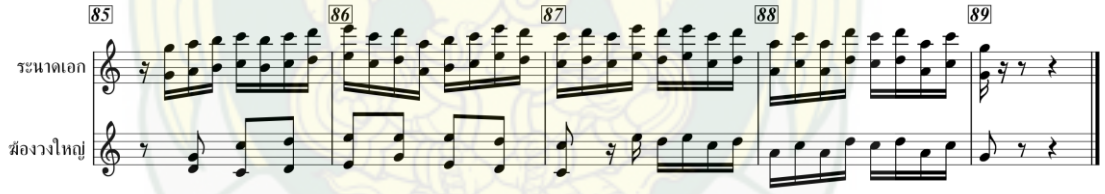


ลักษณะสำนวนกลอนท่อนที่ 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 4 ผู้แต่งใช้สำนวนกลอนแบบกลอนไต่ลวดมาผูกเป็นทำนองยาวทั้งประโยคเพลง ทำนองของวรรคแรกและวรรคหลังมีความสัมพันธ์ต่อเนื่องเป็นทำนองเดียวกัน และวิธีการบรรเลงในประโยคนี้ใช้วิธีตีเก็บทั้งประโยคเพลง จากการพิจารณาทำนองเพลงในประโยคที่ 4 นี้ จะเห็นว่าทางฆ้องวงใหญ่มีทำนองเหมือนกันกับประโยคที่ 2 ซึ่งทางระนาดเอกก็มีการใช้สำนวนกลอนเดียวกันเกือบทั้งประโยค มีส่วนที่แตกต่างกันเพียงเล็กน้อยแค่ช่วงวลีสุดท้าย (โน้ตห้องที่ 80 จังหวะที่ 2) ปลายประโยคเท่านั้น

ท่อนที่ 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 5
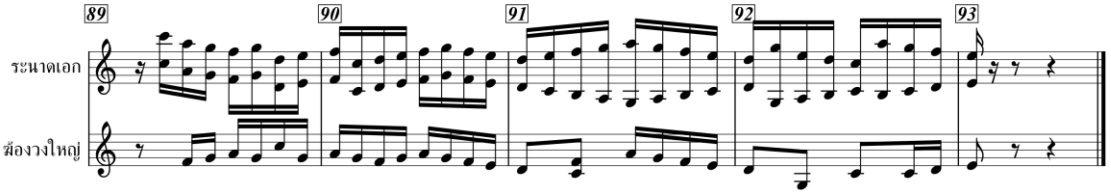


การบรรเลงท่อนที่ 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 5 ผู้แต่งยังคงใช้วิธีการตีเก็บเป็นการดำเนินทำนองเพลงเป็นหลัก แต่มีการนำกลวิธีการตีถ่างมาบรรเลงสอดแทรกช่วงต้นประโยคเพลงเพื่อสร้างความโดดเด่นให้กับทำนองเพลงในช่วงนี้ ซึ่งลักษณะสำนวนกลอนในวรรคแรกใช้สำนวนกลอนแบบกลอนสับสลับกับกลวิธีการตีถ่าง และยังคงใช้สำนวนกลอนแบบกลอนสับสลับกับกลวิธีการตีถ่างมือยาวไปถึงในวลีแรก (โน้ตห้องที่ 83) ของวรรคหลังด้วย ส่วนวลีสุดท้าย (โน้ตห้องที่ 84) ของวรรคหลัง ใช้วิธีการตีเก็บด้วยสำนวนกลอนที่มีทำนองสื่อถึงการจบประโยคเพลง

ท่อนที่ 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6
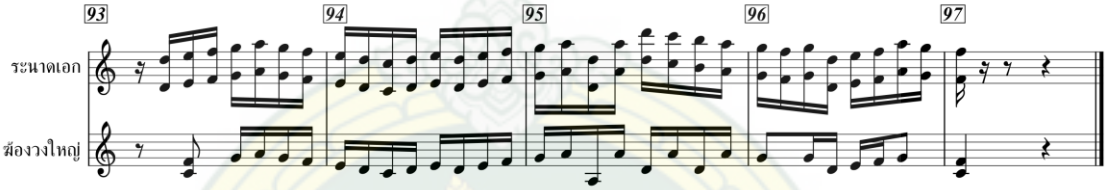


ลักษณะสำนวนกลอนท่อนที่ 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6 ลักษณะสำนวนกลอนในวรรคแรกเป็นลักษณะแบบกลอนย้อนตะเข็บ ส่วนวรรคหลังเป็นลักษณะแบบกลอนซ่อนตะเข็บ วิธีการบรรเลงในประโยคนี้ใช้วิธีการตีเก็บยาวตลอดทั้งประโยคเพลง

ท่อนที่ 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 7



สำนวนกลอนท่อนที่ 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 7 วรรคแรกมีลักษณะสำนวนกลอนเป็นแบบกลอนย้อนตะเข็บใช้วิธีการดำเนินทำนองด้วยการตีเก็บ ส่วนวรรคหลังนั้นสอดแทรกกลวิธีการตีถ่างมือด้วยลักษณะสำนวนกลอนที่มีความใกล้เคียงกับสำนวนกลอนแบบกลอนลอดตาข่าย แต่เนื่องจากทำนองในส่วนนี้มีความยาวเพียงวรรคเดียวจึงไปไม่สามารถเทียบเคียงกับกลอนลอดตาข่ายได้ชัดเจนมากนัก
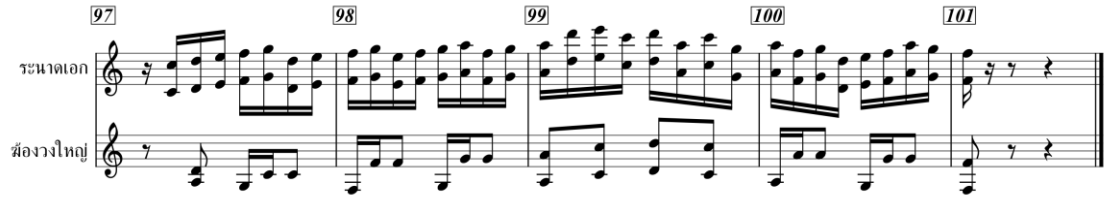
ท่อนที่ 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 8



ลักษณะสำนวนกลอนท่อนที่ 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 8 ลักษณะทำนองเป็นสำนวนกลอนแบบกลอนไต่ลวด วิธีการบรรเลงในประโยคนี้ใช้วิธีการตีเก็บยาวตลอดทั้งประโยคเพลง
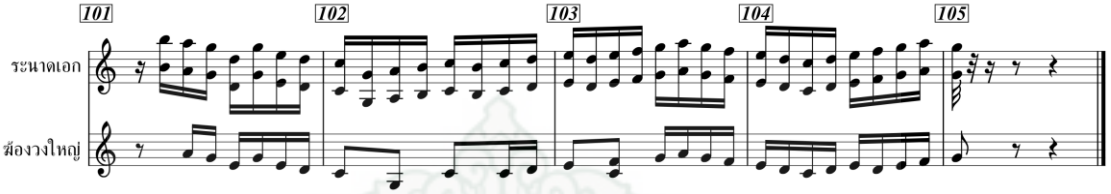
จากการพิจารณาลักษณะวิธีการบรรเลงในท่อนที่ 2 เที่ยวแรกตั้งแต่ประโยคที่ 1 ถึงประโยคที่ 8 ใช้วิธีการบรรเลงแบบการตีเก็บตลอดทั้งเที่ยว สามารถวิเคราะห์ได้ว่า ผู้แต่งมีจุดประสงค์ต้องการเพิ่มแนวเพลงให้มีจังหวะที่กระชับขึ้นเพื่อให้สามารถบรรเลงกลวิธีการตีรัว การตีคาบลูกคาบดอก หรือการตีกลวิธีอื่น ๆ ในเที่ยวต่อไปได้อย่างสะดวก แต่อย่างไรก็ตาม ผู้แต่งก็ยังคงสอดแทรกกลวิธีพิเศษและใช้สำนวนกลอนที่มีความซับซ้อน เพื่อให้การบรรเลงยังคงได้อรรถรสตามจุดประสงค์ของการบรรเลงเดี่ยว อีกทั้งเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงได้แสดงความสามารถด้านความแม่นยำ (แม่นลูกและแม่นเสียง) อีกด้วย

ท่อนที่ 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1
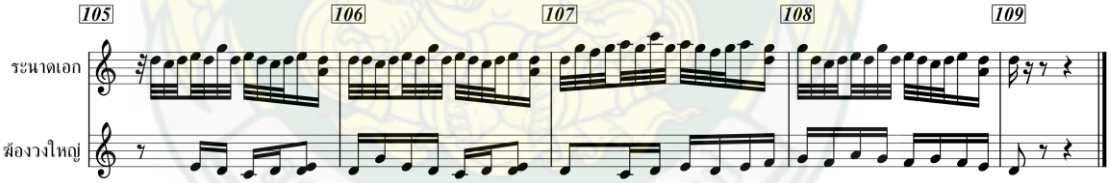


ลักษณะสำนวนกลอนท่อนที่ 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1 ดำเนินทำนองโดยการตีเก็บไปตลอดทั้งประโยคเพลง วรรคแรกใช้สำนวนกลอนแบบกลอนเดินตะเข็บ ซึ่งทำนองเพลงมีลักษณะเป็นวรรคถามและวรรคหลังใช้สำนวนกลอนแบบกลอนซ่อนตะเข็บ ซึ่งมีทำนองเพลงมีลักษณะเป็นวรรคตอบ

ท่อนที่ 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2
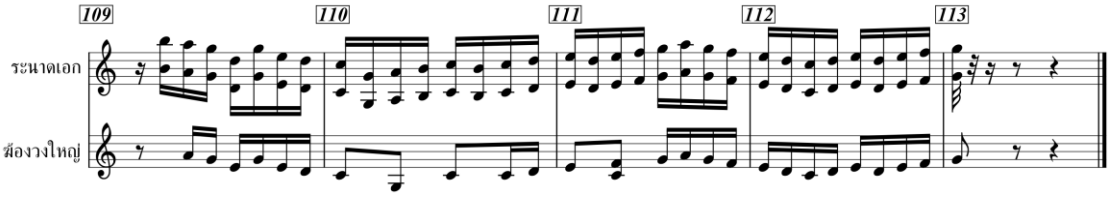


ลักษณะสำนวนกลอนท่อนที่ 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2 ใช้วิธีการตีเก็บไปตลอดทั้งประโยค วรรคแรกเป็นลักษณะสำนวนกลอนแบบกลอนย้อนตะเข็บและวรรคหลังเป็นลักษณะสำนวนกลอนแบบกลอนไต่ลวด

ท่อนที่ 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3
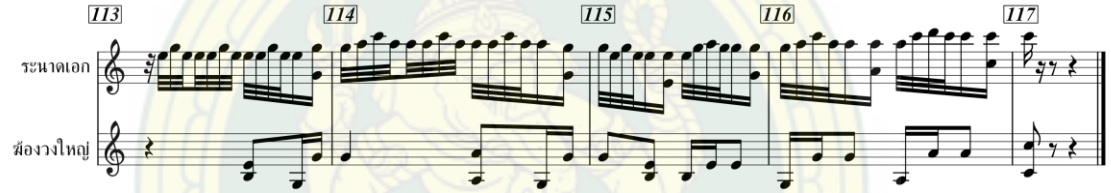


ลักษณะวิธีการบรรเลงท่อนที่ 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3 ดำเนินทำนองโดยใช้กลวิธีการตีรัวความยาว 1 วลี จังหวะสุดท้ายของแต่ละวลี ใช้วิธีการตีคู่ 4 แล้วตีแตะจังหวะด้วยมือขวา การดำเนินทำนองในประโยคนี้ ใช้กลวิธีการตีในลักษณะนี้ยาวไปตลอดทั้งประโยคเพลง และจากการพิจารณาลักษณะทำนองทั้งประโยคจะเห็นว่าลักษณะทำนองของทั้ง 2 วรรค มีทำนองเหมือนกัน แต่วลีแรกของวรรคหลังมีการเปลี่ยนระดับเสียง ดังนั้นอาจเป็นได้ว่าผู้แต่งประสงค์ให้การเคลื่อนที่หรือเปลี่ยนระดับเสียงในบางสำนวน เป็นการสร้างโอกาสให้ผู้บรรเลงแสดงความสามารถด้านความแม่นยำและความคล่องตัวในการบรรเลง อีกทั้งเป็นการสร้างให้ทางเดี่ยวความพิสดารและโลดโผนเหมาะสมกับการบรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมืออีกด้วย

ท่อนที่ 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 4
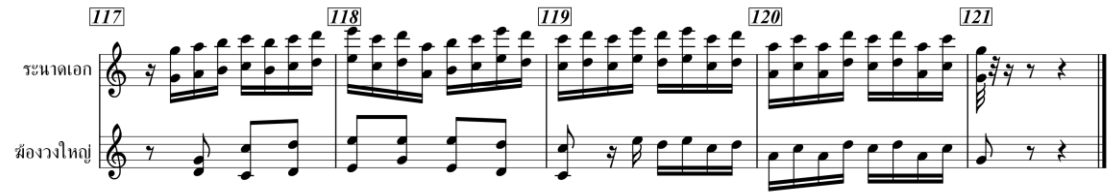


ลักษณะสำนวนกลอนท่อนที่ 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2 ใช้วิธีการตีเก็บไปตลอดทั้งประโยค วรรคแรกเป็นลักษณะสำนวนกลอนแบบกลอนย้อนตะเข็บและวรรคหลังเป็นลักษณะสำนวนกลอนแบบกลอนไต่ลวด

ท่อนที่ 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 5
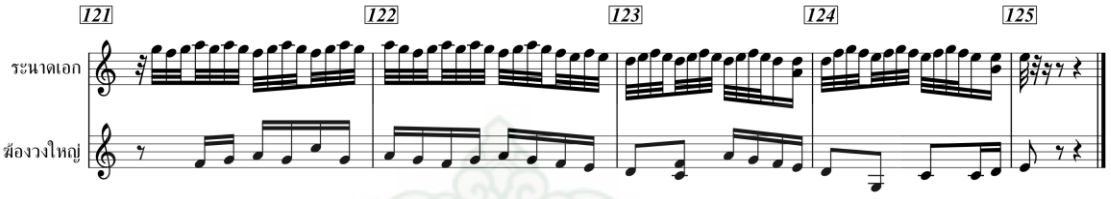


ลักษณะวิธีการบรรเลงท่อนที่ 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 5 ในวรรคแรกใช้กลวิธีการตีรัวความยาว 1 วลี โดยจังหวะสุดท้ายของแต่ละวลีใช้วิธีการตีคู่ 8 แล้วตีแตะจังหวะด้วยมือขวา ส่วนวรรคหลังใช้กลวิธีการตีรัวเช่นเดียวกันกับวรรคแรก แต่จะรัวเพียงครึ่งวลีแล้วแยกมือตีคู่ 8 ต่อด้วยตีแตะจังหวะมือขวา และบรรเลงในลักษณะนี้ไปจนจบวรรคเพลง

ท่อนที่ 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 6



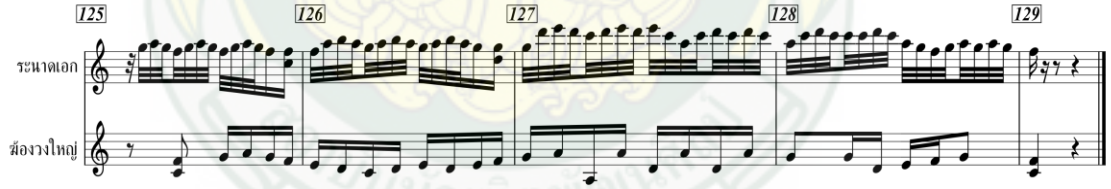
ลักษณะสำนวนกลอนท่อนที่ 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 6 ลักษณะสำนวนกลอนในวรรคแรกเป็นลักษณะแบบกลอนย้อนตะเข็บ ส่วนวรรคหลังเป็นลักษณะแบบกลอนซ่อนตะเข็บ วิธีการบรรเลงในประโยคนี้ใช้วิธีการตีเก็บยาวตลอดทั้งประโยคเพลง

ท่อนที่ 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7



ลักษณะวิธีการบรรเลงท่อนที่ 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7 ในวรรคแรกใช้กลวิธีการตีรัวเป็นทำนองยาวไปตลอดทั้งวรรคเพลง ส่วนวรรคหลังใช้กลวิธีการตีรัวความยาว 1 วลี โดยจังหวะสุดท้ายของแต่ละวลีใช้วิธีการตีคู่ 4 แล้วตีแตะจังหวะด้วยมือขวา และยังคงใช้ลักษณะการบรรเลงเช่นเดียวกันยาวไปตลอดจนถึงประโยคต่อไป

ท่อนที่ 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 8
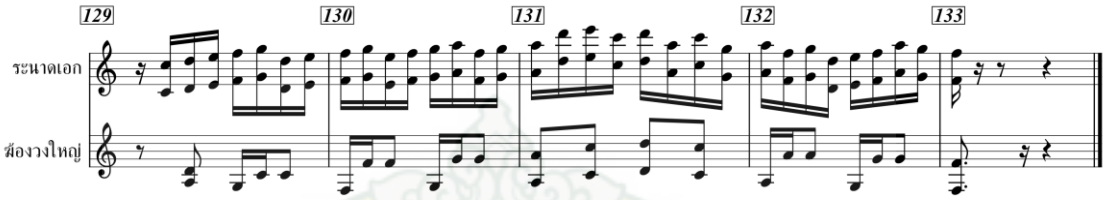


ลักษณะวิธีการบรรเลงท่อนที่ 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 8 ในวรรคแรกใช้กลวิธีการตีรัวความยาว 1 วลี โดยจังหวะสุดท้ายของแต่ละวลีใช้วิธีการตีคู่ 4 แล้วตีแตะจังหวะด้วยมือขวาดังที่กล่าวมาแล้วในประโยคที่ 7 ส่วนการบรรเลงในวรรคหลัง ใช้กลวิธีการตีรัวเป็นทำนองยาวไปตลอดทั้งวรรคเพลง

จากการพิจารณาลักษณะทำนองเพลงท่อนที่ 2 เที่ยวกลับตั้งแต่ประโยคที่ 1 ถึงประโยคที่ 8 จะเห็นว่า การดำเนินทำนองใช้กลวิธีการตีเก็บสลับกับการตีรัวเป็นทำนองไปตลอดจนจบเที่ยวเพลง ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้ว่า การบรรเลงท่อน 2 เที่ยวกลับนี้ ผู้แต่งนำกลวิธีการบรรเลงที่เรียกว่า การตีคาบลูกคาบดอก ซึ่งเป็นกลวิธีเฉพาะของการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกมาเป็นลักษณะเด่นของการบรรเลงในเที่ยวนี้ ซึ่งนอกจากการตีคาบลูกคาบดอกจะสามารถให้ผู้บรรเลงได้แสดงศักยภาพของ
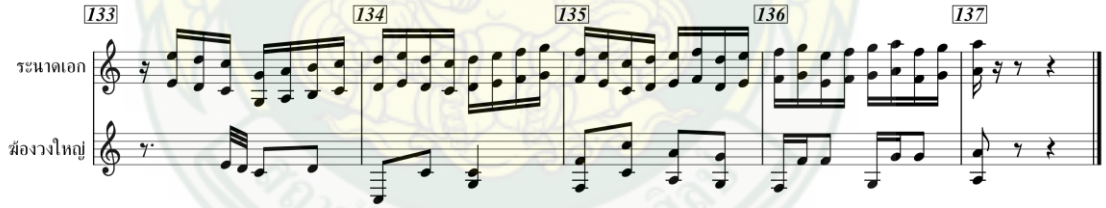
ความคล่องแคล่ว ว่องไว และแม่นลูกแม่นเสียงแล้ว ยังสามารถใช้เพิ่มแนวการบรรเลงให้มีจังหวะที่กระชับมากขึ้นเพื่อให้แนวเพลงมีความเร็วมากขึ้นกว่าการบรรเลงท่อนที่ 1 และเพื่อให้เหมาะสมกับกลวิธีที่ใช้ในการบรรเลงท่อนต่อไปอีกด้วย

ท่อนที่ 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1



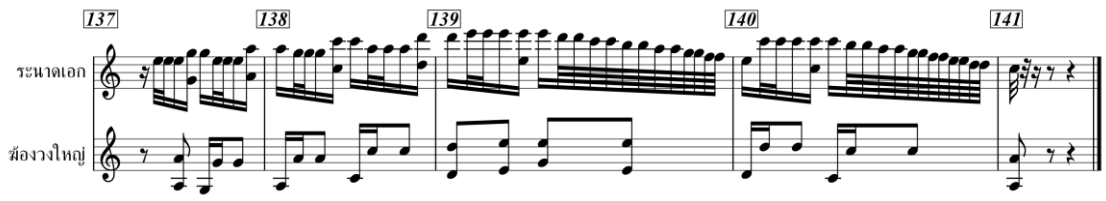
ลักษณะสำนวนกลอนท่อนที่ 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1 ใช้วิธีการตีเก็บไปตลอดทั้งประโยค วรรคแรกใช้สำนวนกลอนแบบกลอนเดินตะเข็บซึ่งทำนองเพลงมีลักษณะเป็นวรรคถาม และวรรคหลังใช้สำนวนกลอนแบบกลอนซ่อนตะเข็บซึ่งมีทำนองเพลงมีลักษณะเป็นวรรคตอบ

ท่อนที่ 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 2
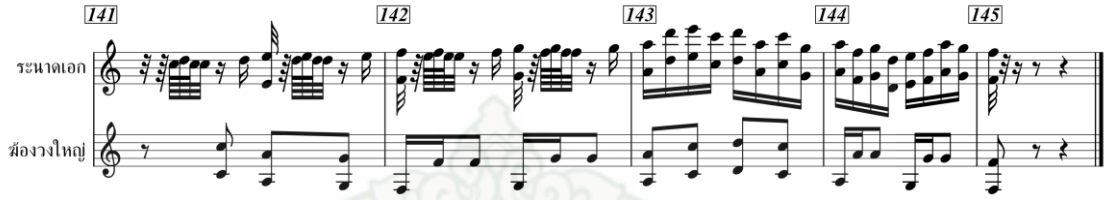


ลักษณะสำนวนกลอนท่อนที่ 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 2 ใช้วิธีการตีเก็บยาวไปตลอดทั้งประโยค วรรคแรกเป็นลักษณะสำนวนกลอนแบบกลอนไต่ลวดและวรรคหลังเป็นลักษณะสำนวนกลอนแบบกลอนม้วนตะเข็บ

ท่อนที่ 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 3
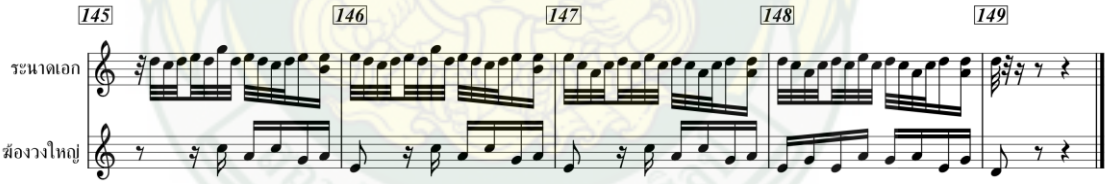


ลักษณะวิธีการบรรเลงท่อนที่ 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 3 ในวรรคแรกใช้กลวิธีการตีเกร็ดมือโดยท้ายของแต่ละจังหวะใช้วิธีการตีคู่ 8 แล้วตีแตะจังหวะด้วยมือขวา ส่วนวรรคหลังใช้กลวิธีการตีเกร็ดมือสลับกับการตีรัวเรียงเสียงลง (รัวรูด)

ท่อนที่ 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 4
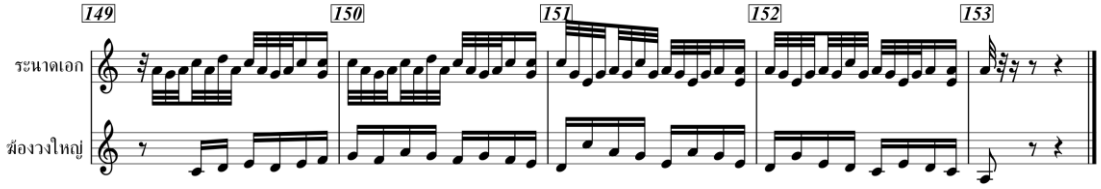


ลักษณะวิธีการบรรเลงท่อนที่ 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 3 ในวรรคแรกใช้กลวิธีการตีรัวกรอด 2 เสียง แล้วแยกมือเป็นคู่ 8 ส่วนวรรคหลังใช้วิธีการตีเก็บด้วยสำนวนกลอนที่มีลักษณะแบบกลอนซ่อนตะเข็บ

ท่อนที่ 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 5
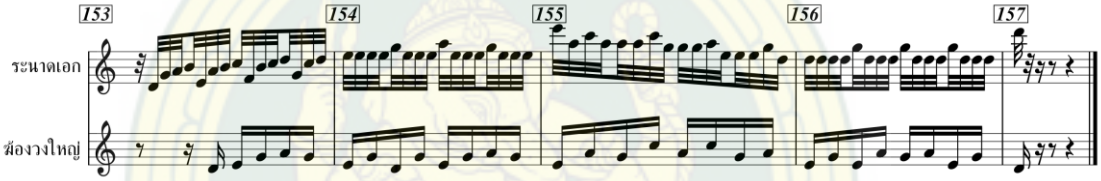


ลักษณะวิธีการบรรเลงท่อนที่ 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 5 ใช้กลวิธีในการดำเนินทำนองแบบเดียวกันไปตลอดทั้งประโยคเพลงด้วยการตีรัวเป็นทำนองยาว 1 วลี ส่วนท้ายของแต่ละวลี (จังหวะที่ 2) ใช้วิธีการตีแยกมือเป็นคู่ 4 แล้วตีแตะจังหวะด้วยมือขวา และยังคงใช้ลักษณะการบรรเลงเช่นเดียวกันนี้ในประโยคต่อไป

ท่อนที่ 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6
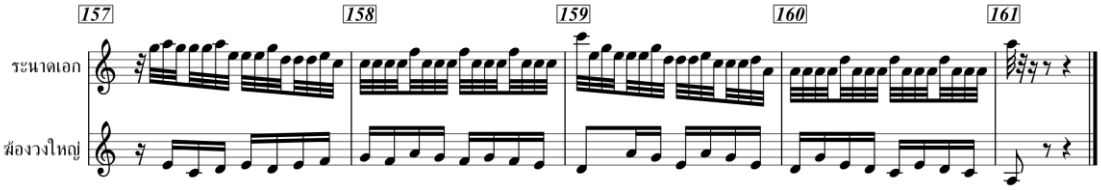


ลักษณะวิธีการบรรเลงท่อนที่ 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6 ใช้กลวิธีในการดำเนินทำนองแบบเดียวกันกับประโยคที่ 5 ดังที่กล่าวมา คือ ตีรัวเป็นทำนองยาว 1 วลี ส่วนท้ายของแต่ละวลีใช้วิธีการตีแยกมือเป็นคู่ 4 แล้วตีแตะจังหวะด้วยมือขวา โดยบรรเลงด้วยกลวิธีนี้ไปตลอดจนจบประโยค

ท่อนที่ 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 7



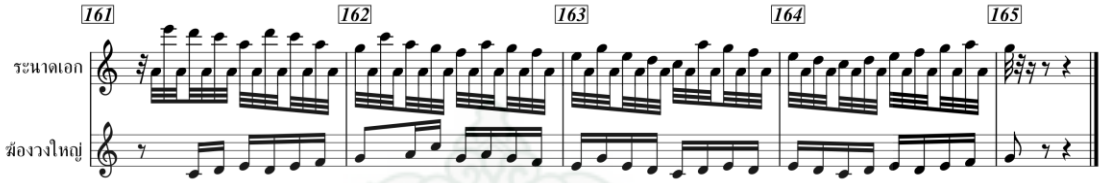
ลักษณะวิธีการบรรเลงท่อนที่ 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 7 การดำเนินทำนองในวรรคแรกใช้กลวิธีการตีรัวขาขึ้นในวลีแรกและต่อด้วยการตีเหวี่ยงเป็นคู่ 4 และคู่ 8 ในวลีหลัง ส่วนการดำเนินทำนองในวรรคหลัง ใช้กลวิธีการตีรัวขาลงในวลีแรกและต่อด้วยการตีเหวี่ยงเป็นคู่ 4 และคู่ 8 ในวลีหลัง และยังคงใช้ลักษณะการบรรเลงเช่นเดียวกันยาวต่อเนื่องไปในประโยคต่อไป

ท่อนที่ 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 8
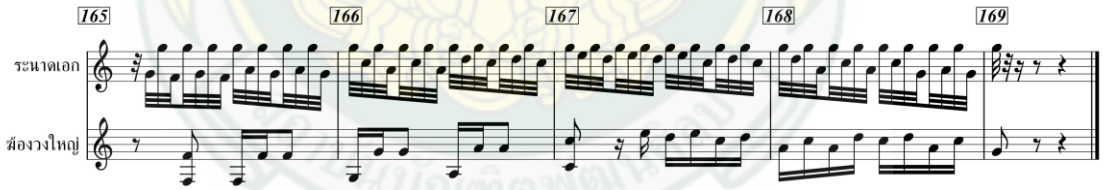


ลักษณะวิธีการบรรเลงท่อนที่ 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 8 ใช้กลวิธีในการดำเนินทำนองแบบเดียวกันกับประโยคที่ 7 ดังที่กล่าวมา คือ ตีรัวขาลงในวลีแรกและต่อด้วยการตีเหวี่ยงเป็นคู่ 4 และคู่ 8 ในวลีหลัง บรรเลงในลักษณะนี้ทั้งวรรคแรกและวรรคหลังไปตลอดจนจบประโยคเพลง

ท่อนที่ 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 9
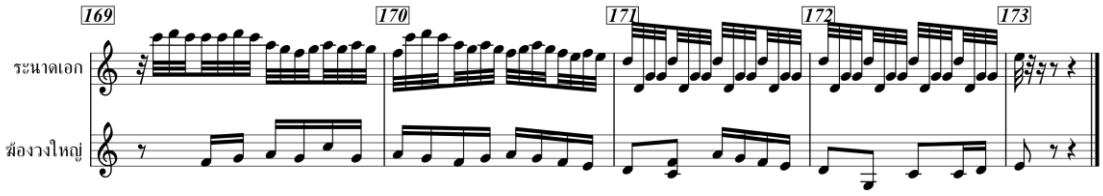


ลักษณะวิธีการบรรเลงและสำนวนกลอนท่อนที่ 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 9 ใช้กลวิธีการตีรัวแบบรัวก้าวก่ายเป็นวิธีการหลักในการดำเนินทำนองของประโยคนี้ โดยในการตีรัวก้าวก่ายในประโยคนี้นั้น มือซ้ายจะตียืนเสียงอยู่ที่เสียง ลา ส่วนมือขวาจะตีเป็นทำนอง ด้วยทำนองที่มีลักษณะสำนวนกลอนแบบกลอนย้อนตะเข็บ

ท่อนที่ 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 10



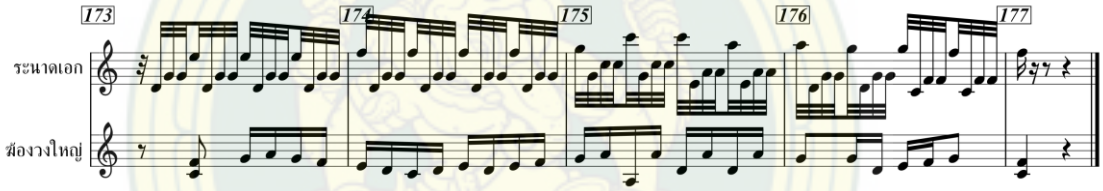
ลักษณะวิธีการบรรเลงและสำนวนกลอนท่อนที่ 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 10 ใช้กลวิธีการตีรัวแบบรัวก้าวก่ายเป็นวิธีการหลักในการดำเนินทำนองเช่นเดียวกับประโยคที่ 9 แต่ต่างกันตรงที่ในประโยคนี้ มือขวาจะเป็นมือที่ตียืนเสียง โดยยืนเสียงอยู่ที่เสียง ซอล ส่วนมือซ้ายตีเป็นทำนองด้วยทำนองที่มีลักษณะสำนวนกลอนแบบกลอนซ่อนตะเข็บ

ท่อนที่ 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 11



ลักษณะวิธีการบรรเลงท่อนที่ 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 11 ในวรรคแรกใช้กลวิธีการตีรัวเป็นทำนองยาวไปตลอดทั้งวรรคเพลง ส่วนวรรคหลังใช้กลวิธีการตีรัวเหวี่ยง โดยมือซ้ายเหวี่ยงเป็นคู่ 4 (ยาวตลอดทั้งวรรคเพลง) ส่วนมือขวาเหวี่ยงเป็นคู่ 5 และคู่ 6 ซึ่งจะใช้ลักษณะการตีรัวเหวี่ยงเป็นคู่ต่าง ๆ ยาวต่อเนื่องไปในประโยคต่อไป

ท่อนที่ 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 12
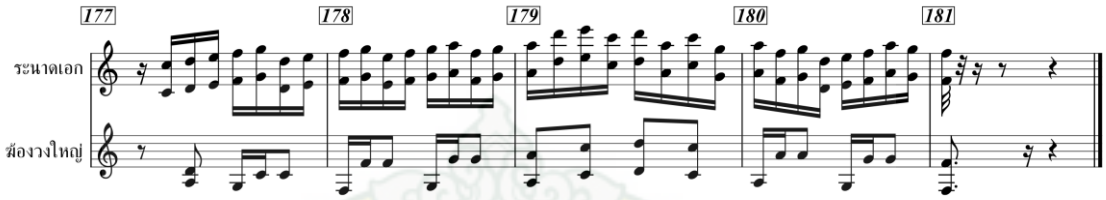


ลักษณะวิธีการบรรเลงท่อนที่ 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 12 ใช้ลักษณะการบรรเลงเช่นเดียวกับประโยคที่ 11 ดังที่กล่าวมา คือ การตีรัวเหวี่ยงเป็นคู่ต่าง ๆ โดยมือซ้ายเหวี่ยงเป็นคู่ 4 (ยาวตลอดทั้งประโยคเพลง) ส่วนมือขวาเหวี่ยงเป็นคู่ 5 คู่ 6 คู่ 7 และคู่ 8 ตามลำดับยาวต่อเนื่องไปจนจบประโยค

จากการพิจารณาทำนองเพลงและกลวิธีที่ใช้ในการบรรเลงท่อนที่ 3 เที่ยวแรก พบว่ามีการนำกลวิธีพิเศษต่าง ๆ มาใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยว ได้แก่ การตีเก็บ การตีเกร็ดมือ การตีแตะจังหวะ การตีเหวี่ยงเป็นคู่ 4 และคู่ 8 การตีรัวรูด การตีรัวกรอด 2 เสียง การตีรัวก้าวก่าย และการตีรัวเหวี่ยง จะเห็นว่ากลวิธีที่ใช้ในการดำเนินทำนองส่วนใหญ่เป็นการตีรัวรูปแบบต่าง ๆ และการตีเหวี่ยง จึงทำให้สามารถวิเคราะห์ได้ว่า ด้วยแนวการบรรเลงในท่อนที่ 3 เที่ยวแรกนี้มีระดับความเร็วที่มากกว่าแนวการบรรเลงในท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 ซึ่งค่อนข้างมีความเร็วพอสมควรจึงต้องนำกลวิธีการตีรัวและการตีเกร็ดมือมาใช้ในการดำเนินทำนอง เนื่องจากวิธีการตีรัวและการตีเกร็ดมือนั้น โดยส่วนใหญ่จะตีสลับกันทีละมือ มิได้ตีพร้อมกันทั้ง 2 มือเหมือนกับวิธีการตีเก็บ จึงทำให้ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้อย่างสะดวกและสามารถแสดงความสามารถได้ครบทุกด้าน อาทิ ความคล่องตัว ความพลิ้วไหว
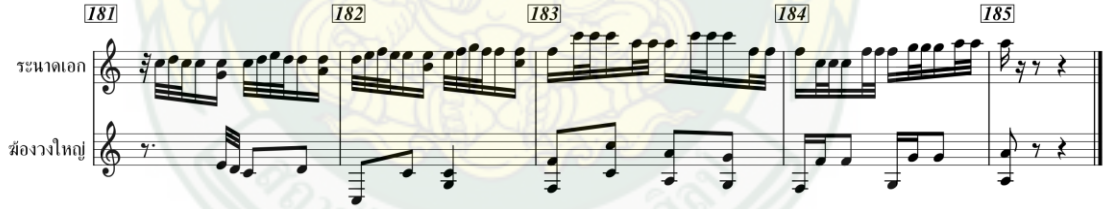
และความแม่นลูกแม่นเสียง อีกประการหนึ่ง การที่ผู้แต่งนำกลวิธีการบรรเลงที่หลากหลายมาใช้ในการดำเนินทำนองนี้ ทำให้ทางเดี่ยวมีความวิจิตรพิสดาร มีกลเม็ดเด็ดพราย มีความโลดโผน ได้อรรถรสตรงตามจุดประสงค์ของการบรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมืออีกด้วย

ท่อนที่ 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1
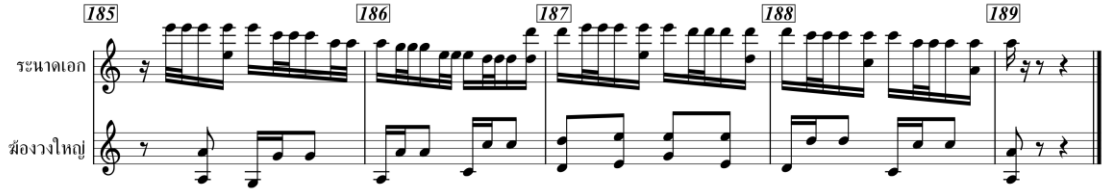


ลักษณะสำนวนกลอนท่อนที่ 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1 ดำเนินทำนองโดยวิธีการตีเก็บไปตลอดทั้งประโยค วรรคแรกเป็นลักษณะสำนวนกลอนแบบกลอนเดินตะเข็บและวรรคหลังเป็นลักษณะสำนวนกลอนแบบกลอนซ่อนตะเข็บ

ท่อนที่ 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2
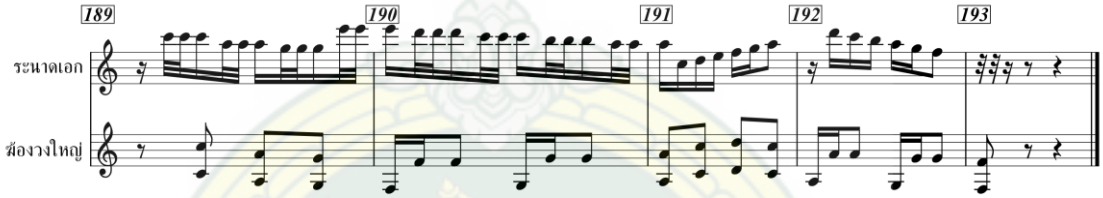


ลักษณะวิธีการบรรเลงท่อนที่ 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2 วรรคแรกใช้กลวิธีการตีรัวกรอด 2 เสียง แล้วแยกมือเป็นคู่ 4 ต่อด้วยการตีแตะจังหวะด้วยมือขวาตลอดทั้งวรรค ส่วนวรรคหลังใช้กลวิธีการตีเกร็ดมือแบบลักจังหวะตลอดทั้งวรรคเพลง และยาวต่อเนื่องไปในประโยคต่อไป

ท่อนที่ 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3
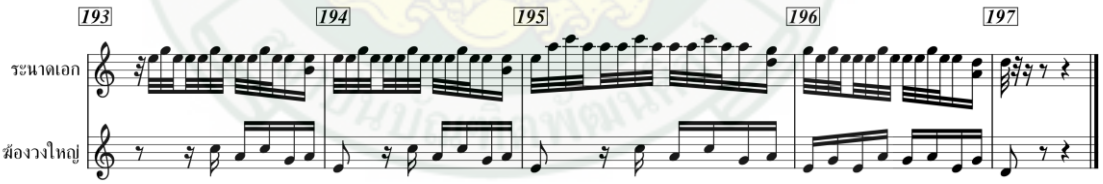


ลักษณะวิธีการบรรเลงท่อนที่ 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3 ใช้กลวิธีการตีแบบเกร็ดมือดังที่กล่าวมาในประโยคที่ 2 แต่ในประโยคที่ 3 นี้ จะสอดแทรกการตีเป็นคู่ 8 และตีแตะจังหวะด้วยมือขวา โดยวรรคแรกจะตีช่วงจังหวะที่ 1 ของวลีแรกและจังหวะที่ 2 ของวลีหลัง ส่วนวรรคหลังจะตีพยางค์สุดท้ายของทุกจังหวะไปจนจบประโยคเพลง และยังคงใช้ลักษณะการตีเกร็ดมือยาวต่อเนื่องไปในประโยคต่อไปด้วย

ท่อนที่ 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 4
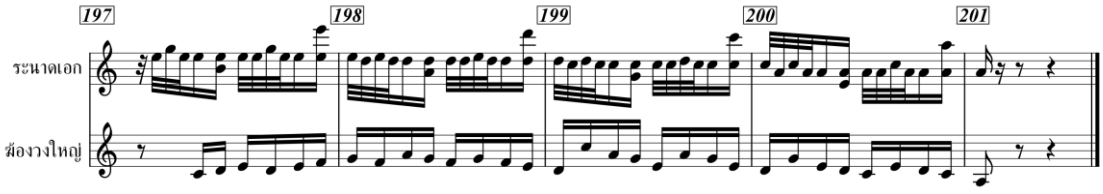


ลักษณะวิธีการบรรเลงท่อนที่ 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 4 ในการดำเนินทำนองในวรรคแรกใช้กลวิธีการตีเกร็ดมือแบบลักจังหวะดังที่กล่าวมาข้างต้น ส่วนวรรคหลังใช้กลวิธีการตีเรียงเสียงขึ้นและเรียงเสียงลง โดยเสียงสุดท้ายของแต่ละวลีจะใช้กลวิธีการตีรัวปริบเพื่อปิดเสียงให้สั้นลง

ท่อนที่ 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 5



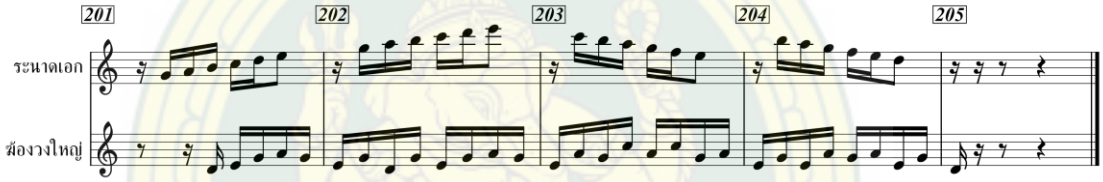
ลักษณะวิธีการบรรเลงท่อนที่ 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 5 ใช้กลวิธีในการดำเนินทำนองแบบเดียวกันไปตลอดทั้งประโยคเพลง คือ การตีรัวกรอด 2 เสียงเป็นทำนองยาว 1 วลี จังหวะสุดท้ายของแต่ละวลีใช้วิธีการตีเป็นคู่ 4 แล้วตีแตะจังหวะด้วยมือขวา และยังคงใช้ลักษณะการบรรเลงเช่นเดียวกันในประโยคต่อไป

ท่อนที่ 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 6
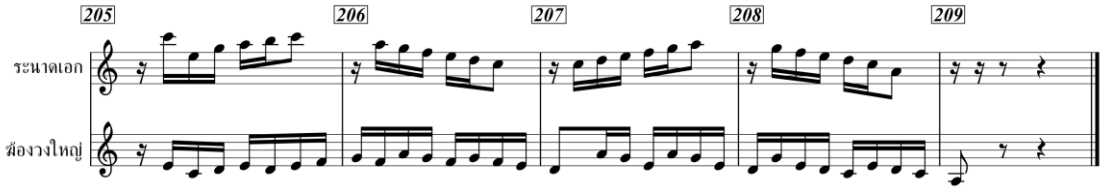


ลักษณะวิธีการบรรเลงท่อนที่ 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 6 ใช้กลวิธีการตีรัวกรอด 2 เสียงสลับกับตีเป็นคู่ 4 และคู่ 8 แล้วตีแตะจังหวะด้วยมือขวา และยังคงใช้การบรรเลงด้วยลักษณะเช่นนี้ไปตลอดทั้งประโยคเพลง

ท่อนที่ 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7
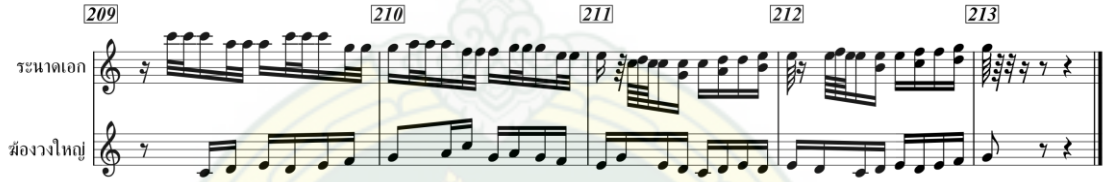


ลักษณะวิธีการบรรเลงท่อนที่ 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7 การดำเนินทำนองในประโยคนี้ใช้วิธีการตีเรียงเสียงขึ้นและลงเป็นวิธีการหลัก โดยในวรรคแรกใช้กลวิธีการตีเรียงเสียงขึ้นและเสียงสุดท้ายของแต่ละวลีจะใช้กลวิธีการตีรัวปริบเพื่อปิดเสียงให้สั้นลง ส่วนวรรคหลังใช้กลวิธีการตีเรียงเสียงลง และเสียงสุดท้ายของแต่ละวลีจะใช้กลวิธีการตีรัวปริบเพื่อปิดเสียงให้สั้นลงเช่นเดียวกับวรรคแรก และยังคงใช้วิธีการบรรเลงเช่นนี้ยาวต่อเนื่องไปในประโยคต่อไป

ท่อนที่ 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 8
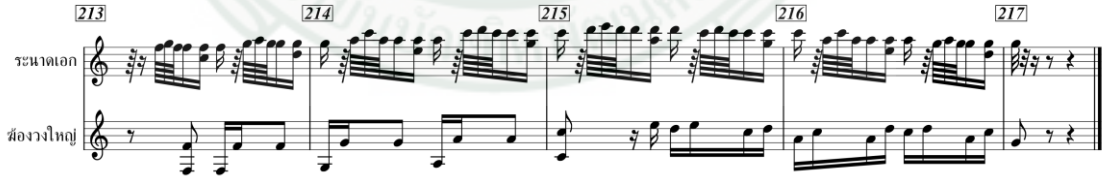


ลักษณะวิธีการบรรเลงท่อนที่ 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 8 การดำเนินทำนองในประโยคนี้ใช้วิธีการตีเรียงเสียงขึ้นและลงเป็นวิธีการหลักเช่นเดียวกับประโยคที่ 7 แต่ความแตกต่างของประโยคนี้คือการใช้กลวิธีการตีเรียงเสียงขึ้นสลับกับการตีเรียงเสียงลงทุกวลี และบรรเลงเช่นเดียวกันนี้ทั้งวรรคแรกและวรรคหลัง (ทั้งประโยคเพลง) และเสียงสุดท้ายของทุกวลีจะใช้กลวิธีการตีรัวปริบเพื่อปิดเสียงให้สั้นลง

ท่อนที่ 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 9
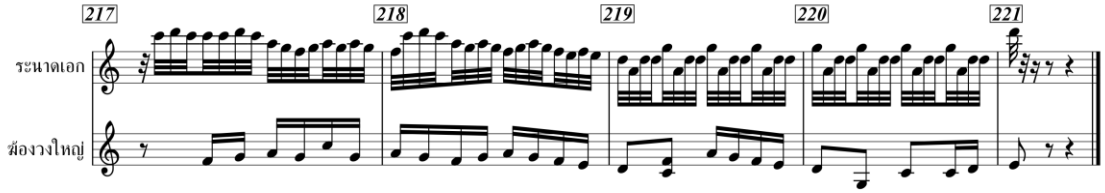


ลักษณะวิธีการบรรเลงท่อนที่ 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 9 การดำเนินทำนองในวรรคแรกใช้กลวิธีการตีเกร็ดมือแบบลักจังหวะไปตลอดทั้งวรรคเพลง ส่วนวรรคหลังใช้กลวิธีการตีรัวกรอด 2 เสียงแล้วแยกมือเป็นคู่ 4 ต่อด้วยตีแตะจังหวะด้วยมือขวา ซึ่งใช้วิธีการบรรเลงด้วยลักษณะนี้ทั้ง 2 วลี

ท่อนที่ 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 10
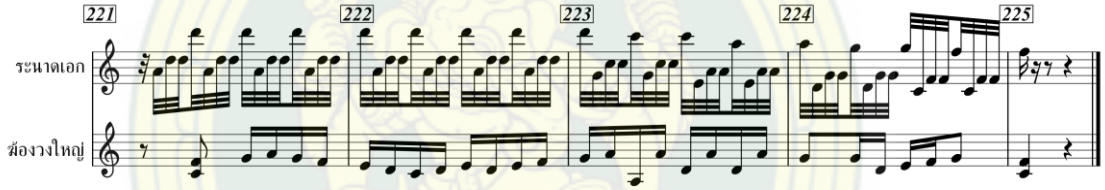


ลักษณะวิธีการบรรเลงท่อนที่ 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 10 วิธีการดำเนินทำนองในประโยคนี้ใช้กลวิธีการตีรัวกรอด 2 เสียงแล้วแยกมือเป็นคู่ 4 ต่อด้วยตีแตะจังหวะด้วยมือขวา โดยจะบรรเลงด้วยวิธีการนี้ในทุก ๆ จังหวะและยาวต่อเนื่องไปตลอดจนจบประโยคเพลง

ท่อนที่ 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 11
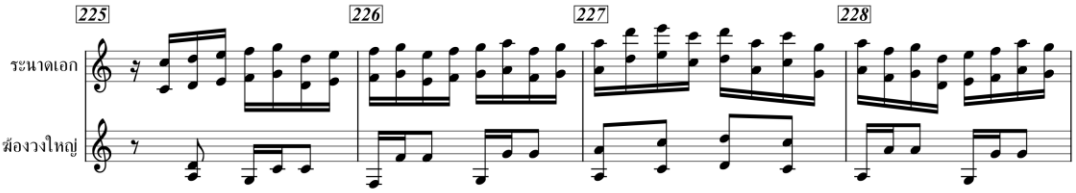


ลักษณะวิธีการบรรเลงท่อนที่ 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 11 ในวรรคแรกใช้กลวิธีการตีรัวเป็นทำนองยาวไปตลอดทั้งวรรคเพลง ส่วนวรรคหลังใช้กลวิธีการตีรัวเหวี่ยง โดยมือซ้ายเหวี่ยงเป็นคู่ 4 (ยาวตลอดทั้งวรรคเพลง) ส่วนมือขวาเหวี่ยงเป็นคู่ 4 และเหวี่ยงเป็นคู่ 8 ในพยางค์เสียงสุดท้าย และยังคงใช้ลักษณะการตีรัวเหวี่ยงเป็นคู่ต่าง ๆ ยาวต่อเนื่องไปในประโยคต่อไป
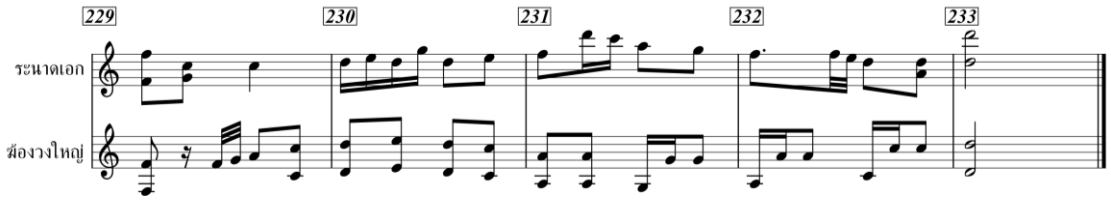
ท่อนที่ 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 12



ลักษณะวิธีการบรรเลงท่อนที่ 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 12 การดำเนินทำนองในประโยคนี้ใช้กลวิธีการตีรัวเหวี่ยงเป็นคู่ต่าง ๆ เป็นวิธีการหลัก โดยมือซ้ายเหวี่ยงเป็นคู่ 4 (ยาวตลอดทั้งวรรคเพลง) ส่วนมือขวาเหวี่ยงเป็นคู่ 8 เคลื่อนที่ไปตามทำนองเพลง (เสียงลูกตกหลัก) โดยคงรูปแบบกลวิธีการตีรัวเหวี่ยงเป็นคู่ 4 และคู่ 8 ไปตลอดจนจบประโยคเพลง ซึ่งประโยคนี้เป็นประโยคสุดท้ายของทำนองเพลงต่อยรูปท่อนที่ 3

ทำนองการลงจบเพลง





ทำนองเพลงในหน้าทับสุดท้ายสำหรับการลงจบเพลงของเพลงเดี่ยวต่อยรูป สามชั้น ทางหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นี้ ได้นำทำนองขึ้นต้นเพลง (หน้าทับแรกท่อนที่ 1) มาเป็นทำนองสุดท้ายสำหรับลงจบ ซึ่งทำนองเพลงในหน้าทับสุดท้ายนี้ประกอบด้วย 2 ประโยคเพลง คือ ประโยคแรก (ห้องที่ 225 - 228) ใช้วิธีการตีเก็บไปตลอดทั้งประโยค วรรคแรกเป็นลักษณะสำนวนกลอนแบบกลอนเดินตะเข็บและวรรคหลังเป็นลักษณะสำนวนกลอนแบบกลอนซ่อนตะเข็บ ประโยคสุดท้าย (ห้องที่ 229 - 233) ใช้วิธีการตีรัวเสียงเดียวสลับกับการตีดำเนินทำนองเป็นทำนองถี่บ้างห่างบ้างและลงจบด้วยวิธีการตีกรอเป็นคู่ 8

จากการพิจารณาทำนองเพลงและกลวิธีที่ใช้ในการบรรเลงท่อนที่ 3 เที่ยวกลับ พบว่ามีการนำกลวิธีพิเศษต่าง ๆ มาใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยว เช่น การตีเก็บ การตีเกร็ดมือ การตีแตะจังหวะ การตีเหวี่ยงเป็นคู่ 4 และคู่ 8 การตีรัวกรอด 2 เสียง การตีรัวเหวี่ยง จะเห็นว่ากลวิธีที่นำมาใช้ดำเนินทำนองในเที่ยวนี้ ส่วนใหญ่เป็นกลวิธีที่ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้สะดวกและไม่ต้องใช้พละกำลังมากเกินไป เนื่องด้วยแนวการบรรเลงในท่อนที่ 3 เที่ยวกลับนี้ มีระดับความเร็วที่มากกว่าแนวการบรรเลงในท่อนที่ 3 เที่ยวแรก ซึ่งเป็นความเร็วในระดับสูงสุดที่ผู้บรรเลงจะสามารถทำได้ นอกจากนี้การนำกลวิธีที่พิสดารมาใช้ในการบรรเลงเที่ยวนี้ เป็นกุศโลบายหนึ่งที่ผู้แต่งได้แอบแฝงกลยุทธ์ในการสร้างโอกาสให้ผู้บรรเลงได้แสดงศักยภาพในการบรรเลงด้านต่าง ๆ เช่น การตีเกร็ดมือแบบลักจังหวะหรือการตีเรียงเสียงแบบลักจังหวะ เป็นการแสดงความสามารถด้านความแม่นลูกแม่นเสียงและแม่นจังหวะ หรือการตีรัวเหวี่ยงเป็นคู่ต่าง ๆ เป็นการแสดงความสามารถด้านความแม่นลูกแม่นเสียงและความมีพละกำลังของผู้บรรเลง ที่สามารถบรรเลงได้อย่างโลดโผนและคล่องแคล่วว่องไว

จากการศึกษาวิเคราะห์เพลงเดี่ยวต่อยรูป สามชั้น ทางหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) พบกลวิธีที่ผู้แต่งนำมาร้อยเรียงเป็นทางเดี่ยวหลายกลวิธี โดยกลวิธีต่าง ๆ ที่นำมาเรียงร้อยนั้น เป็นกลวิธีที่ส่งผลให้ทางเดี่ยวเกิดอรรถรสตรงตามวัตถุประสงค์ของการบรรเลงเดี่ยว ซึ่งเป็นที่หมายรู้ตรงกันอยู่แล้วว่า การบรรเลงเดี่ยวมีวัตถุประสงค์เพื่ออวดทางบรรเลงและอวดฝีมือของผู้บรรเลง

จากการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวต่อยรูป สามชั้น ทางหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) พบกลวิธีการบรรเลง ดังนี้

1) การตีสะบัด ประกอบด้วย

1.1) การตีสะบัด 3 เสียง ได้แก่ การตีสะบัดขึ้น การตีสะบัดลง

1.2) การตีสะบัด 2 เสียง

2) การตีสะเดาะ

3) การตีเก็บเป็นสำนวนกลอน ได้แก่ กลอนไต่ลวด กลอนเดินตะเข็บหรือม้วนตะเข็บ กลอนสับ กลอนซ่อนตะเข็บ กลอนพัน กลอนย้อนตะเข็บ กลอนร้อยลูกโซ่ กลอนลอดตาข่าย

4) การตีขยี้

5) การตีรัว ได้แก่ การตีรัวคาบลูกคาบดอก การตีรัวรูด การตีรัวก้าวก่าย การตีรัวเหวี่ยงคู่ 9 คู่ 10 คู่ 11 และคู่ 12

6) การตีเกร็ดมือ

7) การตีเหวี่ยงคู่ 4 และคู่ 8

8) การตีแตะจังหวะ

9) การตีกรอ

สาระสำคัญอีกประเด็นหนึ่งที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์เพลงเดี่ยวต่อยรูป สามชั้น ทางครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) คือ จะเห็นว่าลักษณะทำนองทางเดี่ยวประกอบด้วยกลวิธีพิเศษต่าง ๆ หลายกลวิธี ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้ว่าการนำกลวิธีพิเศษต่าง ๆ เหล่านี้มาใช้ในการดำเนินทำนองทางเดี่ยว เป็นกลยุทธ์หนึ่งที่ใช้สำหรับแสดงศักยภาพความสามารถของผู้แต่งและผู้บรรเลง โดยการแสดงศักยภาพในบทบาทของผู้แต่งกับผู้บรรเลง จะแสดงออกในลักษณะที่ต่างกัน ดังนี้

1) บทบาทของผู้แต่งทางเดี่ยว

ความสามารถของผู้แต่งจะแสดงออกผ่านทางบรรเลง (ทางเดี่ยว) ซึ่งผู้ที่จะสามารถประพันธ์ทางเดี่ยวได้นั้น ต้องมีประสบการณ์และมีความเชี่ยวชาญด้านการปฏิบัติ มีความรู้ด้านการประพันธ์ รวมถึงวิธีการนำกลยุทธ์การบรรเลงต่าง ๆ มาใช้ได้อย่างเหมาะสม ตรงกับความถนัดของผู้บรรเลง ตลอดจนสามารถสร้างความวิจิตรพิสดารให้กับทำนองทางเดี่ยวได้อีกด้วย แต่อย่างไรก็ตาม สิ่งที่จะ

สามารถประเมินได้ว่าผู้แต่งมีความสามารถมากน้อยเพียงใดนั้น ผู้ฟังจะเป็นส่วนสำคัญในการสะท้อนให้เห็นว่า ทางเดี่ยวนั้นได้รับการยอมรับและยกย่องมากน้อยในเพียงใดในสังคมดนตรีไทย

2) บทบาทของผู้บรรเลงเดี่ยว

ความสามารถของผู้บรรเลงเดี่ยวจะแสดงออกผ่านประสิทธิภาพในการบรรเลง ดังที่ทราบกันในวงการดนตรีไทยแล้วว่าการบรรเลงเดี่ยว มีวัตถุประสงค์เพื่อต้องการอวดทางบรรเลง อวดความแม่นยำ และอวดทักษะฝีมือของผู้บรรเลง ดังนั้น บทบาทของผู้บรรเลงจึงมีความสำคัญมากในการถ่ายทอดสิ่งต่าง ๆ ที่ได้กล่าวมานี้ ให้มีความสมบูรณ์พร้อมในทุก ๆ ด้าน และสำหรับสิ่งที่จะประเมินได้ว่า ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้อย่างสมบูรณ์พร้อมหรือไม่นั้น ผู้ฟังจะเป็นผู้ตัดสินตามทัศนะของแต่ละบุคคล และจะสะท้อนผลออกมาให้เห็นเป็นเชิงประจักษ์ว่า ผู้บรรเลงผู้นั้นมีทักษะฝีมือเป็นที่ยอมรับและยกย่องมากน้อยในเพียงใดในสังคมดนตรีไทย

ทางเพลงที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับการบรรเลงเดี่ยวนี้ ถือได้ว่าเป็นศาสตร์ขั้นสูงดังที่เห็นได้จากผลของการศึกษาวิเคราะห์แล้วว่า ทางบรรเลงที่ใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยวจะแอบแฝงไปด้วยกลยุทธ์และกุศโลบายต่าง ๆ ที่ผู้แต่งได้สร้างสรรค์ไว้อย่างวิจิตรพิสดาร และศาสตร์เหล่านี้ได้ปฏิบัติสืบทอดต่อกันมาจนทำให้เกิดภาพสะท้อนที่เป็นลักษณะเฉพาะของการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก อันเป็นปรากฏการณ์เชิงประจักษ์ที่เกิดขึ้นในสังคมดนตรีไทย

สรุปผลการวิเคราะห์อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก

จากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลที่ปรากฏในวงวิชาการดนตรีไทยทั้ง 4 กลุ่ม พบว่า อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกสะท้อนผ่านองค์ประกอบที่สำคัญ ได้แก่ ทางเดี่ยวระนาดเอกและผู้บรรเลงเดี่ยวระนาดเอก ทั้ง 2 องค์ประกอบมีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกัน มนตรี ตราโมท อธิบายหลักการบรรเลงและความมุ่งหมายสำคัญในการบรรเลงเดี่ยวสรุปความว่า การเดี่ยวมีวัตถุประสงค์เพื่ออวดทางเดี่ยวที่ผู้แต่งได้ประพันธ์อย่างวิจิตรพิสดาร อวดความแม่นยำในการดจำทำนองเพลง และอวดทักษะฝีมือของผู้บรรเลง ทางบรรเลงที่ใช้สำหรับการเดี่ยวต้องมีลักษณะพิเศษที่สอดแทรกด้วยกลเม็ดเด็ดพรายต่าง ๆ เพื่อให้มีทั้งความไพเราะและความโลดโผน เมื่อทางบรรเลงมีความวิจิตรพิสดารครบถ้วนตามคุณลักษณะของเพลงเดี่ยวแล้ว ผู้บรรเลงจะต้องมีฝีมือมากพอที่จะบรรเลงได้อย่างไม่ผิดพลาด ต้องจดจำกลเม็ดเด็ดพรายได้อย่างแม่นยำและบรรเลงเดี่ยวได้อย่างถูกต้องครบถ้วนสมบูรณ์ (มนตรี ตราโมท 2538ข, น. 51 - 52) ดังนั้นการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกแต่ละครั้ง จำเป็นอย่างยิ่งที่คุณสมบัติของทางเดี่ยว

และผู้บรรเลงเดี่ยวต้องมีความสมบูรณ์พร้อม หากอย่างใดอย่างหนึ่งขาดความสมบูรณ์จะส่งผลให้การบรรเลงนั้นไม่บรรลุตามวัตถุประสงค์การบรรเลงเดี่ยว

อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกสะท้อนผ่านองค์ประกอบที่สำคัญ 2 องค์ประกอบ ได้แก่ ทางเดี่ยวระนาดเอกและผู้บรรเลงเดี่ยวระนาดเอก คุณลักษณะของแต่ละองค์ประกอบ มีดังนี้

1) ทางเดี่ยวระนาดเอก

คุณลักษณะของทางเดี่ยวระนาดเอกต้องมีความวิจิตรพิสดาร เป็นทางที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้สำหรับอวดทางบรรเลง อวดความแม่นยำ และอวดทักษะฝีมือของผู้บรรเลง ส่วนประกอบสำคัญที่ทำให้ทางเดี่ยวระนาดเอกมีความวิจิตรพิสดารตรงตามคุณลักษณะดังที่มนตรี ตราโมท อธิบายไว้ข้างต้น เกิดจากการนำส่วนประกอบที่มีลักษณะพิเศษทั้ง 2 ส่วนมาร้อยเรียงเข้าด้วยกัน ได้แก่ สำนวนกลอนการบรรเลงเดี่ยวและกลวิธีพิเศษที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยว จากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลพบว่าเพลงเดี่ยวพญาโศกเป็นเพลงเดี่ยวที่วงวิชาการและผู้เชี่ยวชาญดุริยางคศิลป์ไทยให้การยอมรับว่าเป็นเพลงที่รวมกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวของระนาดเอกไว้ได้ครบถ้วนมากที่สุด สามารถสะท้อนอัตลักษณ์ทางเดี่ยวระนาดเอกได้อย่างเป็นรูปธรรม เพลงเดี่ยวพญาโศก เป็นเพลงท่อนเดียว หน้าทับปรบไก่ มีความยาว 8 จังหวะหน้าทับ ทางเดี่ยวระนาดเอกบรรเลงทั้งหมด 4 เที่ยว ในแต่ละเที่ยวปรากฏกลวิธีการบรรเลง ดังนี้

เที่ยวที่ 1 การตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีขยี้ การตีกรอ การตีรัวหวาน และการตีเก็บเป็นสำนวนกลอน

เที่ยวที่ 2 การตีคาบลูกคาบดอก การตีเก็บเป็นสำนวนกลอน การตีรัวเป็นทำนอง การตีรัวเกร็ดมือ การตีรัวสะเดาะ การตีแตะจังหวะ การตีกวาด การตีไขว้ และการตีเหวี่ยง

เที่ยวที่ 3 การตีรัวพื้น การตีรัวเป็นทำนอง การตีรัวเกร็ดมือ การตีรัวสะเดาะ การตีกวาด การตีแตะจังหวะ และการตีรัวเหวี่ยง

เที่ยวที่ 4 การตีเก็บพื้นเป็นสำนวนกลอน การตีขยี้ การตีสะบัดเฉี่ยว (ตีสะบัดแบ่งมือ) การตีรัวลูกเดียว และการตีกรอ
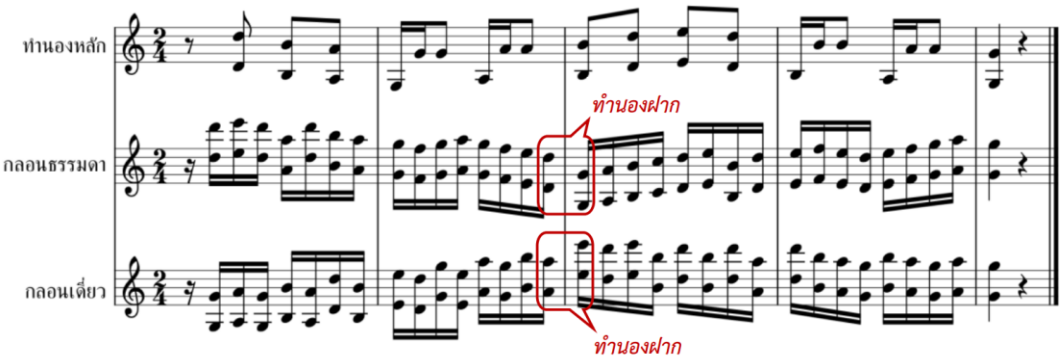
จากการนำข้อมูลทั้งหมดของเพลงเดี่ยวพญาโศก มาศึกษาวิเคราะห์ร่วมกับข้อมูลรายละเอียดของเพลงเดี่ยวอื่น ๆ ทำให้สามารถวิเคราะห์คุณลักษณะเฉพาะของทางเดี่ยวระนาดเอกอันเป็นองค์ประกอบสำคัญในการสะท้อนอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกให้เป็นรูปธรรม การแสดงผลการวิเคราะห์ ผู้วิจัยได้ยกตัวอย่างโน้ตเพลงเพื่อแสดงให้เห็นถึงคุณลักษณะเฉพาะของทางเดี่ยวระนาดเอก

ที่ชัดเจนมากขึ้น ซึ่งโน้ตเพลงที่นำมาแสดงเป็นทำนองที่ผู้วิจัยสังเคราะห์ขึ้นใหม่จากข้อมูลเอกสาร ข้อมูลภาคสนาม และประสบการณ์ที่ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวจากครูผู้ใหญ่หลายท่าน เช่น ครูนัฐพงศ์ โสวัตร ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน ครูวีระชาติ สังขมาน ครูมนตรี เปรมปรีดา ผู้วิจัยจะอธิบายคุณลักษณะในแต่ละส่วน ดังนี้

1.1) สำนวนกลอนการบรรเลงเดี่ยว

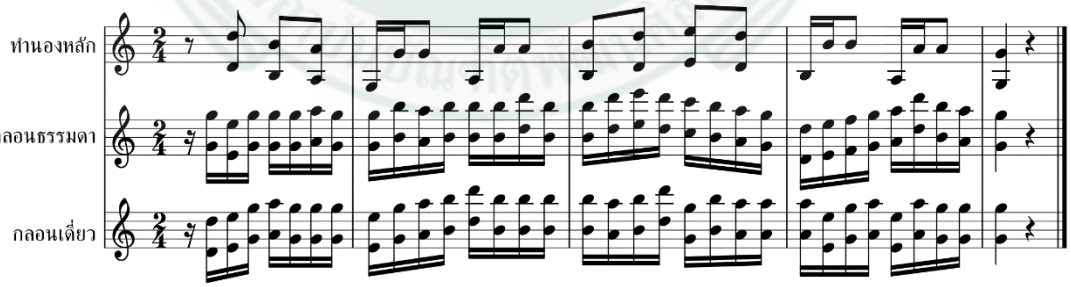
คุณลักษณะของสำนวนกลอนที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยว จะมีความพิเศษ ลึกซึ้ง และซับซ้อนมากกว่าสำนวนกลอนที่ใช้ในการบรรเลงเพลงทั่วไป เป็นสำนวนกลอนที่สามารถใช้แสดงศักยภาพของผู้บรรเลง เช่น แสดงไหวพริบปฏิภาณ แสดงความแม่นยำ แสดงความมีพละกำลังหรือความไหวของผู้บรรเลง สำนวนกลอนที่มีระดับเสียงห่างกันมากผู้บรรเลงต้องใช้พละกำลังค่อนข้างมากในการบรรเลง อีกทั้งต้องมีความแม่นลูกแม่นเสียงสามารถบรรเลงได้ตรงเสียงและไม่ผิดเพี้ยน หรือสำนวนกลอนที่เป็นลักษณะกลอนฝาก ผู้บรรเลงต้องมีความแม่นยำทั้งทำนองเพลงและจังหวะเพลงเพราะกลอนฝากเป็นกลอนที่ซับซ้อน บางครั้งเสียงลูกตกของทำนองอาจฝากเสียงลูกตกไปในทำนองเชื่อมเพื่อไปตกในวรรคถัดไป การนำสำนวนกลอนต่าง ๆ มาใช้ในการบรรเลงเดี่ยว ผู้แต่งจะต้องพิจารณาบริบทต่าง ๆ ของเพลงที่จะนำมาประพันธ์เป็นทางเดี่ยว เช่น ลักษณะทำนองเพลง ประเภทเพลง โครงสร้างเพลง เพื่อใช้ในการออกแบบทางเดี่ยวให้เหมาะสมกับเพลงนั้น ๆ สำนวนกลอนระนาดเอกที่พบในทางเดี่ยวมีหลายลักษณะ จากการศึกษาวิเคราะห์สามารถสรุปสำนวนกลอนที่พบในการบรรเลงเดี่ยว ได้แก่ กลอนไต่ลวด กลอนเดินตะเข็บหรือม้วนตะเข็บ กลอนสับ กลอนซ่อนตะเข็บ กลอนพัน กลอนย้อนตะเข็บ กลอนร้อยลูกโซ่ กลอนลอดตาข่าย กลอนฝาก กลอนกระโดด สำนวนกลอนดังกล่าวนี้ สามารถนำไปใช้ได้ทั้งการบรรเลงธรรมดาทั่วไปและการบรรเลงเดี่ยว แต่ลักษณะของสำนวนกลอนที่ใช้สำหรับการบรรเลงแบบธรรมดาจะมีความพิเศษน้อยกว่าการบรรเลงเดี่ยว กล่าวคือ ลักษณะสำนวนกลอนที่ใช้สำหรับบรรเลงธรรมดาทั่วไป จะไม่ซับซ้อนและพลิกแพลงเท่ากับสำนวนกลอนที่ใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยว ดังจะยกตัวอย่างสำนวนกลอนเปรียบเทียบให้เห็นความแตกต่างระหว่างสำนวนกลอนธรรมดาและสำนวนกลอนที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยว ดังนี้

ตัวอย่างกลอนฝาก



คุณลักษณะของกลอนฝากที่ใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยว มีการร้อยเรียงพยางค์เสียงให้มีความซับซ้อนมากกว่ากลอนธรรมดา รวมถึงมีการพลิกแพลงทำนองให้มีความแตกต่างออกไปจากทำนองหลัก ส่วนลักษณะทำนองของกลอนธรรมดาจะมีลักษณะเรียบ ๆ ดำเนินทำนองสัมพันธ์เกาะเกี่ยวไปกับทำนองหลัก กลอนฝาก เป็นกลอนที่แสดงถึงความสามารถด้านความแม่นยำของผู้บรรเลงและแสดงความสามารถด้านสติปัญญาของผู้แต่ง คุณลักษณะกลอนฝากจะมีความซับซ้อนพลิกแพลงทำนองจนบางครั้งเสียงลูกตกของทางเดี่ยวอาจไม่ตรงกับลูกตกของทำนองหลัก โดยมีสำนวนกลอนเชื่อมทำนองระหว่างวรรคเพื่อฝากเสียงลูกตกให้ไปลงในวรรคถัดไปหรือเสียงลูกตกสุดท้าย (เสียงลูกตกหลัก) ปลายประโยค

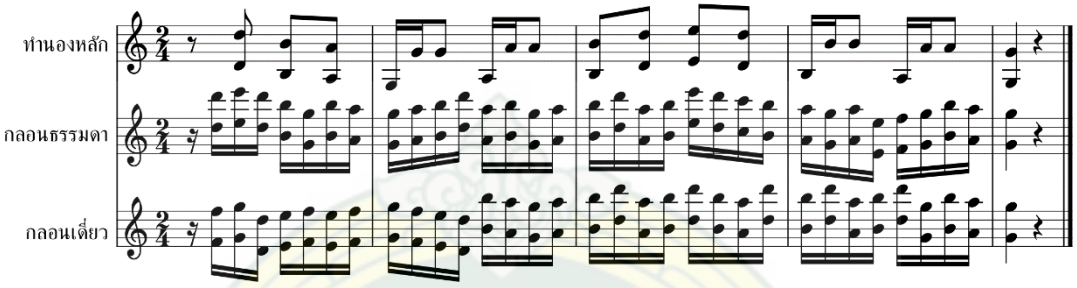
ตัวอย่างกลอนสับ



คุณลักษณะของกลอนสับที่ใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยว จะมีลักษณะการพลิกแพลงทำนองเพื่อปกปิดเนื้อแท้ของทำนองหลัก โดยสามารถนำสำนวนกลอนที่มีกระสวนทำนองเหมือนกันมาผูกร้อยเรียงให้มีความสลับซับซ้อน เพื่อสร้างอรรถรสและความโดดเด่นให้กับการบรรเลงเดี่ยวได้ แต่กลอนสับที่เป็นกลอนธรรมดาใช้สำหรับบรรเลงทั่วไป จะใช้ทำนองการตีซ้ำเสียงบางส่วนและมีลักษณะที่ไม่แตกต่างจากกับทำนองหลักมากนัก เพื่อให้ทางบรรเลงมีความสัมพันธ์กลมกลืนไปกับ

เครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ที่บรรเลงอยู่ในวงเดียวกัน ลักษณะเด่นของกลอนสับ คือ การตีซ้ำเสียง เป็นสำนวนกลอนที่สามารถใช้แสดงทักษะด้านความแม่นยำ (แม่นลูกแม่นเสียง) และแสดงความสามารถด้านพละกำลัง เนื่องจากการตีซ้ำเสียงหลาย ๆ พยางค์ ผู้บรรเลงจะต้องใช้วิธีการตีเน้นเสียงเพื่อให้เกิดความชัดเจนทุกพยางค์เสียงและได้อรรถรสตรงตามวัตถุประสงค์ของการบรรเลงเดี่ยว

ตัวอย่างกลอนพัน



คุณลักษณะกลอนพันที่ใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยว มีการใช้สำนวนกลอนที่มีทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นและลงสอดสลับสับเปลี่ยนกันให้มีความยาวเกี่ยวพันต่อเนื่องกันไปตลอดทั้งประโยคเพลงหรือสามารถมีความยาวมากกว่า 1 ประโยคเพลงก็ได้ แต่หากนำกลอนพันไปบรรเลงในเพลงหมู่หรือบรรเลงเพลงธรรมดาทั่วไป จะใช้สำนวนกลอนที่มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้นและลงสอดสลับเพียงบางช่วง เพื่อไม่ให้สำนวนกลอนระนาดเอกมีความแตกต่างจากทำนองหลักมากเกินไป เพราะจะทำให้ไม่กลมกลืนกับทางบรรเลงของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ลักษณะกลอนพันที่ใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยว จะมีลีลาทำนองที่มีความโดดเด่นด้านการนำพยางค์เสียงมาผูกร้อยเรียงเกาะเกี่ยวสอดสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป อาจเกาะเกี่ยวกันระหว่างวรรคต่อวรรคหรือประโยคต่อประโยค สามารถผูกสำนวนกลอนให้มีความยาวมากกว่า 1 ประโยคหรืออาจมีความยาวมากกว่านั้นก็ได้ขึ้นอยู่ที่ดุลยพินิจของผู้แต่ง กลอนพันนี้ เป็นกลอนที่ใช้แสดงความสามารถด้านสติปัญญาของผู้แต่งและแสดงความสามารถด้านความจำและความแม่นยำของผู้บรรเลง

1.2) กลวิธีที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยว

คุณลักษณะของกลวิธีการบรรเลงที่ปรากฏอยู่ในทางเดี่ยว ถือได้ว่าเป็นองค์ประกอบที่มีความสำคัญมาก กลวิธีการบรรเลงต่าง ๆ ที่นำมาใช้ในการบรรเลงเดี่ยว เป็นกลยุทธ์สำหรับใช้แสดงฝีมือของผู้บรรเลง คุณลักษณะเฉพาะต่าง ๆ ที่ปรากฏในการบรรเลงเดี่ยว เป็นสิ่งที่ทำให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างการบรรเลงเดี่ยวกับการบรรเลงทางธรรมดา กลวิธีหลายกลวิธีมีวิธีปฏิบัติเหมือนกัน แต่นักวิชาการและนักดนตรีมีการกำหนดคำเรียกแตกต่างกันออกไป จากการศึกษารายละเอียดวิธีการปฏิบัติในแต่ละกลวิธีจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ พบว่า มีกลวิธีที่ใช้ในเพลงเดี่ยวหลาย

กลวิธี ทั้งนี้เพื่อให้เข้าใจกลวิธีการบรรเลงไปในทิศทางเดียวกัน ผู้วิจัยจึงจัดหมวดหมู่และสรุปกลวิธีการบรรเลงที่พบจากการศึกษาวิเคราะห์ ดังนี้

ตารางที่ 20 ตารางสรุปกลวิธีการบรรเลงเดี่ยว

รูปแบบ	กลวิธีการบรรเลง	รายละเอียด
ตีสะบัด	สะบัด 3 เสียง	สะบัดคู่เสียง
		สะบัดมือแบบแบ่งมือ (ซ้าย-ขวา-ขวา)
		สะบัดเฉี่ยว (ขวา-ขวา-ซ้าย)
	สะบัด 2 เสียง	สะบัดคู่เสียง
		สะบัดมือแบบแบ่งมือ (ขวา-ขวา-ซ้าย)
ตีสะเดาะ	สะเดาะคู่เสียง	-
	สะเดาะมือเดียว/รัวสะเดาะ	-
ตีเก็บเป็นคู่เสียง	ตีเก็บคู่ 8	-
	ตีเก็บคู่ ผสม/ตีเสี้ยวมือ	คู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 คู่ 7 ฯลฯ
	ตีเก็บถ่างมือ/ตีฉีกอก	คู่ 10 คู่ 12 คู่ 14 คู่ 16 ฯลฯ
ตีรัว	รัวเสียงเดียว/รัวลูกเดียว	รัวขึ้น/รัวขาขึ้น
		รัวลง/รัวขาลง
		รัวรูด
	รัวเป็นทำนอง/รัวพื้น	รัวสองลูก
		รัวคาบลูกคาบดอก
		รัวแยกมือ/รัวฉีกอก/รัวก้าวก่าย
		รัวเหวี่ยง
		รัวกระทบเสียง
		รัวสะเดาะ/สะเดาะมือเดียว
		รัวเกร็ดมือ
		รัวไขว้มือ

ตารางที่ 21 ตารางสรุปกลวิธีการบรรเลงเดี่ยว (ต่อ)

รูปแบบ	กลวิธีการบรรเลง	รายละเอียด
ตีเหวี่ยง	ตีเหวี่ยงมือขวา	คู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 คู่ 7 ฯลฯ
ตีกวาด	กวาดมือขวา	กวาดขึ้น
		กวาดลง
	กวาดไขว้	ไขว้มือขวา
		ไขว้มือซ้าย
ตีขยี้	ตีเก็บขยี้	ขยี้เป็นวรรค/ตอน
		ขยี้พื้น
	รัวขยี้	-
ตีแตะจังหวะ	คู่ 4 คู่ 8	-
ตีกรอ	คู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 ฯลฯ	

ที่มา: ผู้วิจัย

กลวิธีการบรรเลงที่ใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยว ถือได้ว่าเป็นส่วนประกอบสำคัญมากที่ทำให้ทางเดี่ยวเกิดความพิสดาร โลดโผน สามารถแบ่งได้ 2 กลุ่ม ได้แก่ กลวิธีการบรรเลงและกลวิธีพิเศษ กลวิธีการบรรเลง หมายถึง วิธีการบรรเลงระนาดเอกที่สามารถนำไปใช้ได้ทั้งการบรรเลงธรรมดาทั่วไปและการบรรเลงเดี่ยว กลวิธีพิเศษ หมายถึง วิธีการบรรเลงระนาดเอกที่ใช้เฉพาะการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเท่านั้น

1.2.1) กลวิธีการบรรเลง

กลวิธีการบรรเลงที่นำไปใช้ทั้งการบรรเลงเดี่ยวและการบรรเลงธรรมดา มีดังนี้

1.2.1.1) การตีสะบัด ได้แก่

(1) การตีสะบัด 3 เสียง เช่น สะบัดคู่เสียง สะบัดแบบแบ่งมือ สะบัดเฉี่ยว

(2) การตีสะบัด 2 เสียง เช่น สะบัดคู่เสียง สะบัดแบบแบ่งมือ

1.2.1.2) การตีสะเดาะ เช่น การสะเดาะคู่เสียง การสะเดาะมือเดียวหรือรัวสะเดาะ

1.2.1.3) การตีเก็บเป็นคู่เสียงต่างๆ เช่น การตีเก็บคู่ 4 การตีเก็บคู่ 8 การตีเก็บคู่ผสมหรือเสี้ยวมือ ตีเก็บถ่างมือหรือตีฉีกอก ฯลฯ

1.2.1.4) การตีรัว ได้แก่

(1) การตีรัวเสียงเดียวหรือรัวลูกเดียว เช่น การตีรัวขึ้น การตีรัวลง การตีรัวรูด ฯลฯ

(2) การตีรัวเป็นทำนอง เช่น การตีรัวสองลูก การตีรัวเหวี่ยง การตีรัวกระทบเสียง การตีรัวเกร็ดมือ ฯลฯ

1.2.1.5) การตีแตะจังหวะ เช่น การตีแตะจังหวะคู่ 4 คู่ 8

1.2.1.6) การตีขยี้ เช่น การตีขยี้เป็นวรรคหรือประโยค การตีขยี้พื้น (ทั้งเที่ยวหรือท่อนเพลง) การตีรัวขยี้ ฯลฯ

1.2.1.7) การตีกวาด เช่น การตีกวาดขึ้น การตีกวาดลง การตีกวาดไขว้ ฯลฯ

1.2.1.8) การตีเหวี่ยง เช่น ตีเหวี่ยง คู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 คู่ 7 คู่ 8 ฯลฯ

1.2.1.9) การตีกรอ เช่น ตีกรอ คู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 คู่ 7 คู่ 8 ฯลฯ

การนำกลวิธีการบรรเลงกลุ่มนี้ไปใช้ในการบรรเลงเดี่ยว สามารถนำไปใช้ได้ในปริมาณที่มากกว่าการบรรเลงธรรมดาทั่วไป กล่าวคือ ทางที่ใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยวจะต้องมีความพิเศษ ต้องแทรกแซงด้วยกลเม็ดต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความวิจิตรพิสดาร โลดโผน พลิกแพลง ดังนั้น การนำกลวิธีการบรรเลงต่าง ๆ ไปใช้ในการบรรเลงเดี่ยว สามารถนำไปใช้ในปริมาณมากน้อยเพียงใดก็ได้ตามความต้องการของผู้แต่ง แต่หากนำไปใช้ในการบรรเลงเพลงหมู่หรือการบรรเลงธรรมดาทั่วไป ต้องพิจารณาเลือกใช้ให้เหมาะสมกับประเภทเพลงและประเภทของวงที่กำลังบรรเลงด้วย

1.2.2) กลวิธีพิเศษ

กลวิธีพิเศษที่ใช้เฉพาะการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก มีดังนี้

1.2.2.1) การตีรัวพื้น คือ การนำกลวิธีการตีรัวรูปแบบต่าง ๆ มาบรรเลงติดต่อกันไปเป็นพื้นยาวไปโดยตลอดทั้งเที่ยวเพลง โดยมิได้จำกัดว่าต้องใช้รัวเพียงรูปแบบเดียวมาบรรเลง สามารถใช้กลวิธีอื่นมาบรรเลงผสมกันได้ เช่น การตีกวาด การตีไขว้มือ การตีเหวี่ยง ฯลฯ เพื่อสร้างความแปลกใหม่ให้กับทำนองตามความต้องการของผู้แต่ง ส่วนการตีรัวที่เป็นกลวิธิพิเศษที่นำมาแทรกแซงอยู่ในการตีรัวพื้น และใช้เฉพาะการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเท่านั้น ได้แก่ การตีรัวไขว้มือ การตีรัวแยกมือหรือรัวฉีกอกหรือรัวก้าวก่าย
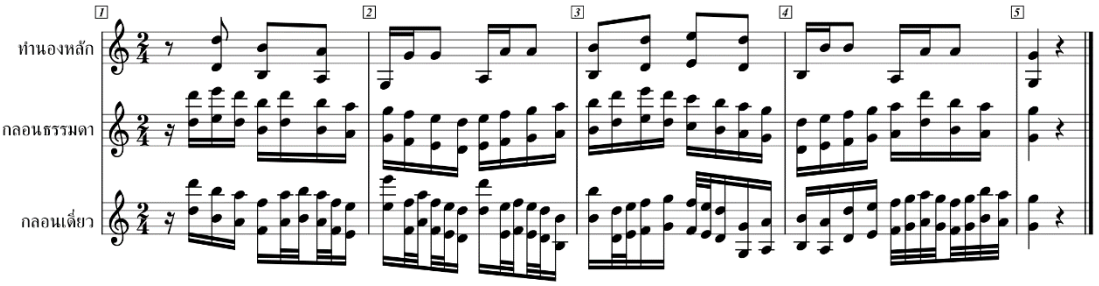
1.2.2.2) การตีคาบลูกคาบดอก คือ การนำกลวิธีการตีรัว (หมายรวมถึงการตีรัวทุกรูปแบบ) และการตีเก็บมาบรรเลงสลับกัน ดังที่ มนตรี ตราโมท กล่าวว่า *“...เป็นคำเรียกวิธี*

ดำเนินทำนองเพลงแบบหนึ่ง ที่ปฏิบัติพลิกแพลงให้มีวิธีบรรเลงเป็น 2 อย่างสลับกัน โดยปรกติใช้เรียกทางเดี่ยวของระนาดเอก ที่มีทั้ง 'เก็บ' และ 'รัว' (เป็นทำนอง) สลับกัน" (มนตรี ตราโมท, 2507, น. 6) ความยาวของแต่ละกลวิธีที่นำมาร้อยเรียงในสำนวนกลอนอาจมีความยาวเท่ากันหรือไม่เท่ากันก็ได้ขึ้นอยู่ที่ดุลยพินิจของผู้แต่ง

กลวิธีพิเศษนี้ ไม่นำไปใช้ในการบรรเลงธรรมดาทั่วไป ใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเท่านั้น ในกรณีที่ผู้ปรับวงต้องการนำกลวิธีพิเศษไปสอดแทรกในการบรรเลงเพื่อสร้างความโดดเด่นให้กับทำนองเพลง และใช้สำหรับแสดงฝีมือของผู้บรรเลงระนาดเอกในการบรรเลงประชันวง สามารถทำได้ในกรณีที่เป็นช่วงของการบรรเลงเดี่ยวที่สอดแทรกอยู่ในบางช่วงบางตอนของการบรรเลง ดังที่ มนตรี ตราโมท กล่าวว่า *"...การบรรเลงเดี่ยวอาจบรรเลงตลอดทั้งเพลงหรือแทรกอยู่ในเพลงใดเพลงหนึ่งเป็นบางตอนก็ได้"* (มนตรี ตราโมท, 2507, น. 12) การนำกลวิธีพิเศษไปใช้ในลักษณะดังกล่าวยังคงสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการบรรเลงเดี่ยว คือ เพื่อต้องการอวดภูมิปัญญาของผู้ปรับวงและอวดฝีมือของผู้บรรเลง ซึ่งสามารถบรรเลงเดี่ยวไปตลอดทั้งเพลงก็ได้หรืออาจบรรเลงเฉพาะบางช่วงบางตอนในการบรรเลงรวมวงก็ได้ เช่น การบรรเลงเดี่ยวเป็นบางช่วงในการบรรเลงเพลงทยอยนอก การบรรเลงเพลงโหมโรงศรทองออกเดี่ยวเพลงเชิดใน การบรรเลงเพลงเถาออกเดี่ยวเพลงหางเครื่อง ฯลฯ
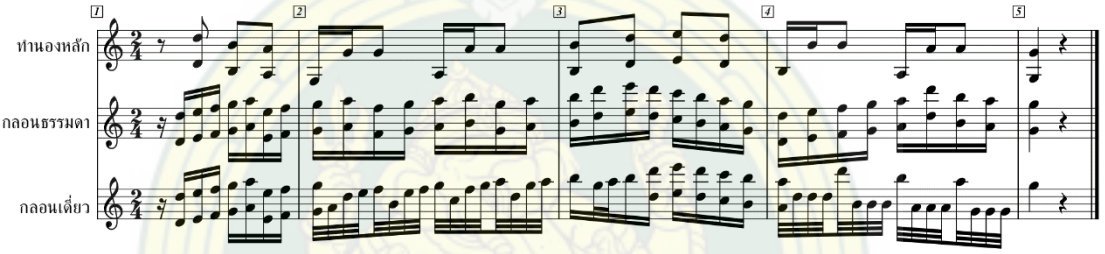
คุณลักษณะของสำนวนกลอนเดี่ยวและคุณลักษณะของกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวที่ผู้วิจัยได้อธิบายมาข้างต้นนี้ เป็นส่วนประกอบสำคัญที่ทำให้ทางเดี่ยวระนาดเอกมีความวิจิตรพิสดารและเพื่อให้เห็นความแตกต่างระหว่างสำนวนกลอนธรรมดาที่ใช้ในการบรรเลงทั่วไปกับสำนวนกลอนที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยวให้เป็นรูปธรรมมากขึ้น ผู้วิจัยจะยกตัวอย่างเปรียบเทียบคุณลักษณะของสำนวนกลอนทั้ง 2 แบบ ดังนี้

ตัวอย่างที่ 1 การตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีขยี้



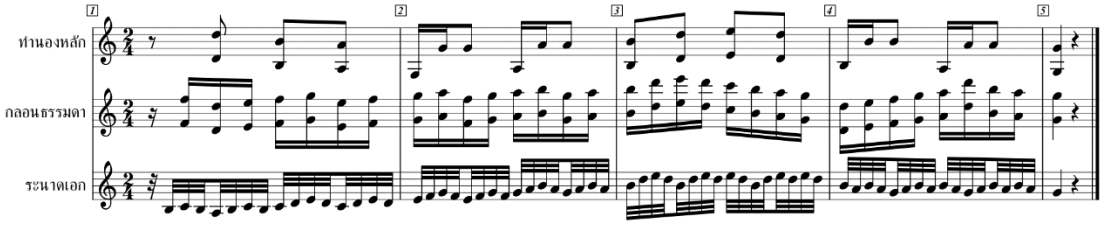
จากสำนวนกลอนข้างต้น สำนวนกลอนธรรมดามีลักษณะการดำเนินทำนองแบบเรียบ ๆ ด้วยกลอนไต่ลวด กลุ่มเสียงและทิศทางการเคลื่อนของสำนวนกลอนมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับกลุ่มเสียงและทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลัก ส่วนสำนวนกลอนเดี่ยวจะมีการตกแต่งทำนองให้มีความพิเศษด้วยการสอดแทรกกลวิธีการตีขยี้ (ห้องที่ 1 - 2 และห้องที่ 4 - 5) และการตีสะบัด (ห้องที่ 3) เข้าไปในการตีเก็บ โดยนำกลวิธีการบรรเลงทั้ง 3 กลวิธี มาบรรเลงสลับกันให้มีความยาวต่อเนื่องไปตลอดทั้งประโยคเพลง ทิศทางการเคลื่อนที่ของสำนวนกลอนเดี่ยวจะมีความแตกต่างไปจากทำนองหลัก ดังนั้นจะเห็นได้ว่า คุณลักษณะของสำนวนกลอนเดี่ยวจะมีความวิจิตรพิสดารมากกว่ากลอนธรรมดาที่ใช้ในการบรรเลงเพลงทั่วไป

ตัวอย่างที่ 2 การตีคาบลูกคาบดอก



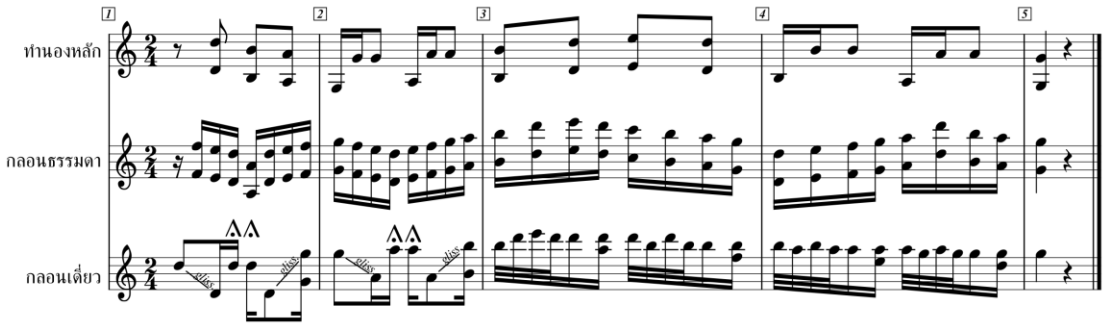
จากสำนวนกลอนข้างต้น สำนวนกลอนธรรมดาในวรรคแรกดำเนินทำนองด้วยกลอนย้อนตะเข็บ (ห้องที่ 1 - 2) วรรคหลังดำเนินทำนองด้วยกลอนไต่ลวด (ห้องที่ 3 - 5) ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองแบบเรียบ ๆ มีความสัมพันธ์เกาะเกี่ยวไปกับทำนองหลัก ส่วนสำนวนกลอนเดี่ยวดำเนินทำนองด้วยการตีคาบลูกคาบดอก ซึ่งเป็นกลวิธีพิเศษที่ใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเท่านั้น การตีคาบลูกคาบดอกสำนวนกลอนเดี่ยวข้างต้น มีการนำกลวิธีการบรรเลงหลายกลวิธีมาผสมผสานกัน เช่น การตีเก็บ (ห้องที่ 1) การตีรัวเป็นทำนอง (ห้องที่ 2) การตีเหวี่ยง (ห้องที่ 4 - 5) เพื่อให้เกิดความโลดโผนเหมาะสมกับการนำไปบรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือ อีกทั้งกลวิธีการตีคาบลูกคาบดอก เป็นกลวิธีพิเศษที่ปรากฏการใช้เฉพาะการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเท่านั้น ถือได้ว่าการตีคาบลูกคาบดอกเป็นคุณลักษณะสำคัญที่สะท้อนอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกได้อย่างเป็นรูปธรรมที่ชัดเจน

ตัวอย่างที่ 3 การตีรัวพื้น



จากสำนวนกลอนข้างต้น สำนวนกลอนธรรมดาในวรรคแรกดำเนินทำนองด้วยกลอนม้วนตะเข็บ (ห้องที่ 1 - 2) วรรคหลังดำเนินทำนองด้วยกลอนไต่ลวด (ห้องที่ 3 - 5) การดำเนินทำนองของกลอนระนาดเอกแบบธรรมดามีความสัมพันธ์กับทำนองหลักทั้งเสียงของลูกตกและทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง ส่วนสำนวนกลอนระนาดเอกที่ใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยวตัวอย่างข้างต้นนี้ ดำเนินทำนองด้วยการตีรัวพื้น ซึ่งเป็นกลวิธีพิเศษที่ใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเท่านั้น จากสำนวนกลอนเดี่ยวข้างต้น ถึงแม้ทิศทางการเคลื่อนที่ของสำนวนกลอนเดี่ยวกับทำนองหลักจะมีความสอดคล้องกัน แต่ด้วยวิธีการตีรัวพื้นที่มีวิธีการตีโดยใช้ 2 มือสลับกัน ทำให้มีพยางค์เสียงถี่มากกว่าการตีเก็บธรรมดา 1 เท่าตัว จึงทำให้สำนวนกลอนเดี่ยวมีความพิสดารแตกต่างจากการบรรเลงธรรมดาทั่วไป การนำกลวิธีพิเศษมาสอดแทรกในกลอนเดี่ยวนี้ เป็นการแสดงให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะของทางเดี่ยวระนาดเอก และกลวิธีการตีรัวพื้นนี้จะไม่ปรากฏการนำไปใช้ในการบรรเลงเพลงธรรดาทั่วไป จะใช้เฉพาะการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเท่านั้น จึงสามารถถือได้ว่าการตีรัวพื้นเป็นคุณลักษณะสำคัญที่สะท้อนอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกได้อย่างเป็นรูปธรรมที่ชัดเจน

ตัวอย่างที่ 4 การตีกวาด การตีไขว้มือ การตีรัวเกร็ดมือ กรตีแตะจังหวะ



จากสำนวนกลอนข้างต้น สำนวนกลอนธรรมดามีลักษณะการดำเนินทำนองแบบเรียบ ๆ ด้วยการตีเรียงเสียงขึ้นลงแบบสำนวนกลอนไต่ลวด กลุ่มเสียงและทิศทางการเคลื่อนของสำนวนกลอนมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับกลุ่มเสียงและทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลัก ส่วนสำนวนกลอนเดี่ยวมีการตกแต่งทำนองให้มีความพิเศษ โลดโผน พลิกแพลง ด้วยกลวิธีการตีกวาดและการตีไขว้มือ (ห้องที่ 1 - 2) การตีรัวเกร็ดมือ (ห้องที่ 3 - 5) โดยท้ายของแต่ละวลีใช้วิธีการตีแตะจังหวะคู่ 4 การนำกลวิธีหลายกลวิธีมาบรรเลงผสมผสานกัน นอกจากจะช่วยสร้างให้ทางเดี่ยวมีความแปลกใหม่แล้ว ยังเป็นกลยุทธ์สำคัญในการแสดงความสามารถของผู้บรรเลงเดี่ยวอีกด้วย

หากเปรียบเทียบลักษณะสำนวนกลอนระหว่างสำนวนกลอนธรรมดากับสำนวนกลอนเดี่ยวจากตัวอย่างทั้งหมดนี้ จะเห็นได้ว่าลักษณะสำนวนกลอนธรรมดากับสำนวนกลอนเดี่ยวมีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน ปัจจัยสำคัญที่ทำให้สำนวนกลอนทั้ง 2 แบบ มีความแตกต่างกันอย่างเป็นรูปธรรมนั้น เกิดจากส่วนประกอบสำคัญ 2 ส่วน ได้แก่ สำนวนกลอนการบรรเลงและกลวิธีที่ใช้ในการบรรเลง กล่าวคือ

1) สำนวนกลอนที่ใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก จะมีการตกแต่งทำนองให้มีลักษณะพิเศษ มีความไพเราะสละสลวยและพลิกแพลงทำนองให้มีความซับซ้อน แตกต่างจากทำนองหลักเพื่อปกปิดทำนองเนื้อแท้มิให้ผู้ฟังทราบได้ว่าทางเดี่ยวที่บรรเลงอยู่นั้นคือเพลงอะไร ซึ่งเป็นกลยุทธ์ในการบรรเลงเดี่ยวประชันฝีมือที่บูรพาจารย์ได้คิดสร้างสรรค์ไว้ตั้งแต่อดีต

2) กลวิธีที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก สามารถนำกลวิธีทั้ง 2 กลุ่ม ได้แก่ กลวิธีการบรรเลงและกลวิธีพิเศษ มาสอดแทรกในการบรรเลงเพื่อให้เกิดความโลดโผนและพิสดารในปริมาณที่มากน้อยเพียงใดก็ได้แล้วแต่ความต้องการของผู้แต่ง

เมื่อนำส่วนประกอบทั้ง 2 ส่วนนี้มาประกอบเข้าด้วยกัน จะทำให้ทางเดี่ยวมีคุณลักษณะพิเศษ มีความไพเราะแต่แอบแฝงไปด้วยกลเม็ดเด็ดพราย ถือได้ว่าเป็นส่วนประกอบสำคัญที่สร้างให้ทางเดี่ยวระนาดเอกมีคุณลักษณะเฉพาะ ปรากฏเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของทางเดี่ยวระนาดเอกที่เป็นรูปธรรม

จากการศึกษาวิเคราะห์เพลงเดี่ยวจากข้อมูลเอกสารและข้อมูลภาคสนาม พบลักษณะการจัดวางกลวิธีการบรรเลงในทำนองเดี่ยว โดยแบ่งเป็น 3 ส่วน ดังนี้

ส่วนที่ 1 ช่วงต้นเพลง (เพลงท่อนเดียว: เที่ยวที่ 1 เพลงหลายท่อน: ท่อนที่ 1) พบกลวิธีการบรรเลง ได้แก่

การตีสะบัด	การตีเก็บผสมการตีสะบัด
การตีสะเดะ	การตีเก็บผสมการตีสะเดาะ
การตีขยี้	การตีเก็บผสมการตีขยี้
การตีเก็บ	การตีเก็บเป็นสำนวนกลอนต่าง ๆ
การตีกรอ	การตีกรอสอดแทรกในการตีสะบัด/การตีขยี้/การตีเก็บ

ส่วนที่ 2 ช่วงกลางเพลงจนถึงช่วงท้ายเพลง (เพลงท่อนเดียว: เที่ยวที่ 2 - 4 เพลงหลายท่อน: ตั้งแต่ท่อน 2 เป็นต้นไป) พบกลวิธีการบรรเลง ได้แก่

การตีรัว	การตีรัวรูปแบบต่าง ๆ/รัวพื้น
การตีเก็บ	การตีเก็บเป็นสำนวนกลอนต่าง ๆ/เก็บพื้น
การตีแตะจังหวะ	การตีแตะจังหวะสอดแทรกการในตีรัว/การตีกวาด
การตีเหวี่ยง	การตีเหวี่ยงสอดแทรกในการตีรัว/การตีเก็บ
การตีกวาด	การตีกวาดสอดแทรกในการตีรัว/การตีเก็บ
การตีไขว้	การตีไขว้สอดแทรกในการตีรัว/การตีเก็บ
การตีคาบลูกคาบดอก	การตีเก็บผสมการตีรัวรูปแบบต่าง ๆ /การตีเหวี่ยง/การตีกวาด

ส่วนที่ 3 การลงจบเพลง พบกลวิธีการบรรเลง ได้แก่

การตีกรอ	การตีกรอทอดแนวลงจบ
การตีสะบัด	การตีสะบัดเฉี่ยวผสมการตีกรอ
การตีขยี้	การตีขยี้ผสมการตีกรอ
การตีเก็บ	การตีเก็บผสมการตีกรอ
การตีรัว	การตีรัวลูกเดียวผสมการตีกรอ

การนำกลวิธีการบรรเลงต่าง ๆ เข้าไปจัดวางสอดแทรกในสำนวนกลอน ทำให้เกิดเป็นทางบรรเลงที่มีคุณลักษณะเฉพาะที่ใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือ ดังนั้นทางเดี่ยวจึงถือได้ว่าเป็นองค์ประกอบสำคัญที่สะท้อนอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกให้เกิดขึ้นอย่างเป็นรูปธรรม

2) ผู้บรรเลงเดี่ยวระนาดเอก

ทางเดี่ยวระนาดเอกเป็นทางบรรเลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้สำหรับอวดภูมิปัญญาของผู้แต่งและอวดทักษะฝีมือของผู้บรรเลงโดยเฉพาะ ในการบรรเลงเพลงเดี่ยว ผู้บรรเลงระนาดเอกมีบทบาท

หน้าที่ในการถ่ายทอดทางเดี่ยวให้ผู้ฟังได้รู้และได้เห็นถึงความวิจิตรพิสดารของทางเพลงที่ผู้แต่งได้ประพันธ์ไว้อย่างวิจิตรพิสดาร ดังนั้นผู้บรรเลงเดี่ยวระนาดเอกต้องมีความสามารถมากพอที่จะถ่ายทอดทางเดี่ยวให้เกิดขึ้นเป็นรูปธรรมอย่างไม่ข้อผิดพลาด ผู้บรรเลงต้องมีความสมบูรณ์พร้อมทั้งทักษะการบรรเลงและทักษะทางความคิด ทักษะการบรรเลง หมายถึง ทักษะฝีมือที่แสดงออกโดยการบรรเลงระนาดเอก และทักษะทางความคิด หมายถึง ความสามารถในการคิด วิเคราะห์ ควบคุมสมาธิและอารมณ์ให้มีความมั่นคงในขณะการทำบรรเลง ทั้ง 2 ทักษะที่กล่าวมานี้ เป็นทักษะสำคัญที่ผู้บรรเลงเดี่ยวระนาดเอกต้องมีคุณสมบัติที่สมบูรณ์ เพื่อสามารถนำมาใช้ในการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก อธิบายดังนี้

2.1) ทักษะการบรรเลง แบ่งออกเป็น 2 ด้าน ได้แก่

2.1.1) ด้านพละกำลัง

ผู้บรรเลงเดี่ยวระนาดเอกจะต้องมีต้นทุนด้านพละกำลังหรือมีกำลังเพียงพอสำหรับการบรรเลงเดี่ยวเพลงนั้น ๆ รวมถึงต้องมีทักษะในการใช้กำลังให้เหมาะสมกับการบรรเลงในแต่ละกลวิธี เพื่อให้สามารถบรรเลงได้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์แบบ และได้อารมณ์เพลงตรงตามที่ผู้แต่งได้ประพันธ์ไว้ ทั้งนี้กลวิธีการบรรเลงรูปแบบต่าง ๆ เป็นส่วนประกอบสำคัญที่สะท้อนให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของทางเดี่ยวระนาดเอกดังที่กล่าวมาแล้ว ดังนั้นผู้บรรเลงจึงมีบทบาทสำคัญในการถ่ายทอดกลวิธีการบรรเลงต่าง ๆ อันเป็นคุณลักษณะเฉพาะของการบรรเลงเดี่ยว ให้เกิดขึ้นเป็นเชิงประจักษ์และเป็นรูปธรรม

2.1.2) ด้านความแม่นยำ แบ่งออกเป็น 2 ด้าน ได้แก่

2.1.2.1) ความแม่นยำด้านทำนองเพลง

ผู้บรรเลงระนาดเอกต้องมีทักษะในการจดจำทำนองทางเดี่ยวได้อย่างแม่นยำ จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้บรรเลงจะต้องฝึกฝนและฝึกซ้อมเพลงเดี่ยวให้เกิดความชำนาญและแม่นยำ สามารถบรรเลงเพลงเดี่ยวได้อย่างถูกต้องครบถ้วนตามที่ผู้แต่งได้ประพันธ์ไว้ทุกประการ

2.1.2.2) ความแม่นยำในการบรรเลง (แม่นลูกแม่นเสียง)

ความแม่นลูกแม่นเสียง หมายถึง ผู้บรรเลงต้องมีทักษะในการบรรเลงกลวิธีในรูปแบบต่าง ๆ ได้แม่นยำทุกพยางค์เสียง และสามารถบรรเลงกลวิธีที่มีความโลดโผนพิสดารได้ถูกต้อง ตรงลูกตรงเสียง และตรงจังหวะ ตามที่ผู้แต่งได้ประพันธ์ไว้อย่างไม่มีจุดบกพร่อง

2.2) ทักษะทางความคิด

2.2.1) การบรรเลงเพลงเดี่ยวให้ได้อรรถรสตรงตามความประสงค์ของผู้แต่งนั้น ผู้บรรเลงต้องมีความรู้และมีความเข้าใจเกี่ยวกับลักษณะของเพลงเดี่ยว ผู้บรรเลงต้องมีทักษะ

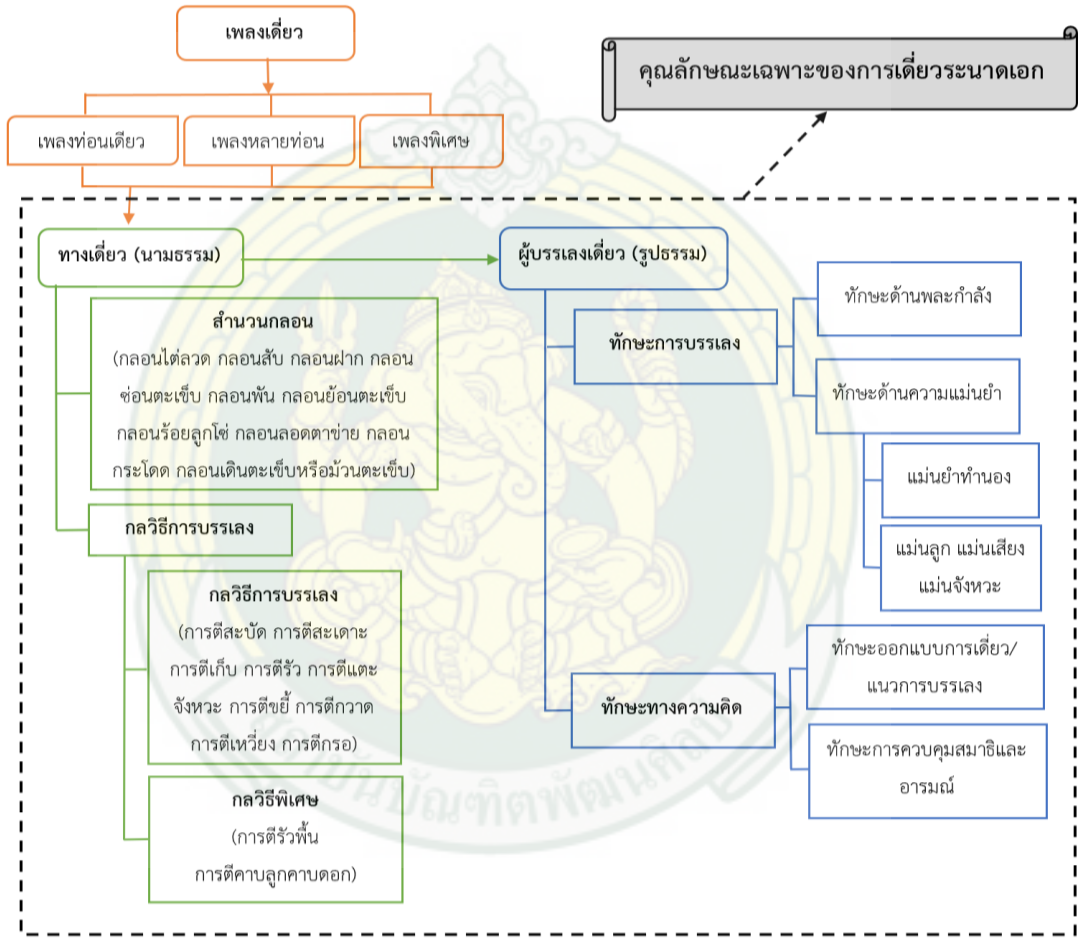
ในการคิดวิเคราะห์ และสามารถออกแบบการบรรเลงเพลงเดี่ยวได้อย่างเหมาะสมกับลักษณะทำนองและอารมณ์ของเพลงเดี่ยว เพลงเดี่ยวมีหลายประเภท ในแต่ละประเภทจะมีคุณลักษณะที่แตกต่างกัน หากผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้อย่างเหมาะสม ได้อารมณ์และอรรถรสตรงตามคุณลักษณะของเพลง จะทำให้สามารถสะท้อนอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกได้อย่างชัดเจนและเป็นรูปธรรม

2.2.2) ทักษะการควบคุมสมาธิและอารมณ์ เป็นทักษะที่ผู้บรรเลงระนาดเอกควรให้ความสำคัญ ควรฝึกฝนและสั่งสมประสบการณ์ต่าง ๆ ให้มีความพร้อม จนเกิดเป็นไหวพริบปฏิภาณที่สามารถนำมาใช้แก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าได้อย่างเหมาะสม การควบคุมสมาธิและอารมณ์เป็นภาวะที่เกิดขึ้นภายในตัวของผู้บรรเลง ซึ่งภาวะภายในเป็นกลไกสำคัญในการกระตุ้นให้เกิดการแสดงออกทางพฤติกรรม หากผู้บรรเลงมีทักษะในการควบคุมความคิด เพื่อจัดการสมาธิและอารมณ์ ได้ในขณะทำการบรรเลง จะช่วยให้การบรรเลงมีความราบรื่นไม่ติดขัด หรือหากเกิดปัญหาใด ๆ ก็สามารถแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าได้อย่างเหมาะสม

เพลงเดี่ยวเป็นเพลงขั้นสูง ผู้บรรเลงต้องมีทักษะฝีมือมากพอที่จะสามารถบรรเลงเพลงเดี่ยวได้อย่างไม่ผิดพลาด ทักษะทั้ง 2 ด้านที่ได้กล่าวมานี้ ต้องทำงานควบคู่กันอย่างเป็นระบบและมีความสัมพันธ์เกื้อหนุนกันและกัน หากทักษะส่วนใดส่วนหนึ่งบกพร่องจะทำให้การบรรเลงเดี่ยวไม่สมบูรณ์พร้อมเท่าที่ควร นอกจากนี้ ผู้ที่มีความสำคัญในการช่วยส่งเสริมให้การบรรเลงเดี่ยวมีความสมบูรณ์แบบและมีอรรถรส คือ ผู้บรรเลงเครื่องหนังและผู้บรรเลงฉิ่ง หากผู้บรรเลงเครื่องหนังและผู้บรรเลงฉิ่งมีความคุ้นเคยหรือรู้ใจผู้บรรเลงระนาดเอก ก็จะช่วยส่งเสริมและประคับประคองให้ผู้บรรเลงระนาดเอกสามารถบรรเลงได้อย่างเต็มศักยภาพ

องค์ประกอบทั้ง 2 ส่วน ที่สะท้อนอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกให้เป็นรูปธรรม อันได้แก่ ทางเดี่ยวระนาดเอกและผู้บรรเลงเดี่ยวระนาดเอก ที่กล่าวมา เป็นคุณลักษณะสำคัญที่สะท้อนให้เห็นความแตกต่างระหว่างการบรรเลงระนาดเอกเพลงธรรมดาทั่วไปกับการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก และสิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งที่ควรคำนึงถึงในการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก คือ ความสามารถของผู้บรรเลงเดี่ยวกับเพลงเดี่ยวหรือทางที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยว จะต้องมีความเหมาะสมซึ่งกันและกัน กล่าวคือ ผู้บรรเลงเดี่ยวระนาดเอกต้องมีทักษะและมีความสามารถมากพอ ที่จะสามารถบรรเลงเดี่ยวเพลงนั้น ๆ หรือทางเดี่ยวนั้น ๆ ได้อย่างสมบูรณ์ครบถ้วน ตามที่ผู้แต่งได้ประพันธ์ไว้ทุกประการ หากทางเดี่ยวกับความสามารถของผู้บรรเลงไม่เหมาะสมกัน จะทำให้การบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกไม่สมบูรณ์ อาจเป็นได้แค่เพียงการบรรเลงระนาดเอกให้จบไปตามทำนองเพลงเท่านั้น

จากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเอกสารและข้อมูลภาคสนามนำมาสู่การสังเคราะห์องค์ความรู้เกี่ยวกับคุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอก ผู้วิจัยจึงได้พัฒนากรอบแนวคิดคุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอกอันเป็นคุณลักษณะสำคัญที่นำไปสู่การสะท้อนอัตลักษณ์ของการเดี่ยวระนาดเอก ซึ่งกรอบแนวคิดนี้สามารถใช้เป็นแนวทางในการอธิบายและการวิเคราะห์คุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอกได้อย่างชัดเจน ดังนี้



ภาพที่ 5 กรอบแนวคิดคุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอก

ที่มา: ผู้วิจัย

จากกรอบแนวคิดดังกล่าว จะเห็นได้ว่าการเดี่ยวระนาดเอกเป็นการบรรเลงที่ต้องอาศัย 2 องค์ประกอบ อันได้แก่ ทางเดี่ยวและผู้บรรเลงเดี่ยว ในการขับเคลื่อนให้การบรรเลงเดี่ยวเกิดขึ้นเป็นเชิงประจักษ์ ทางเดี่ยวเป็นทางบรรเลงที่ผู้แต่งได้ประพันธ์ขึ้นให้มีลักษณะพิเศษตามคุณลักษณะ

ของเพลงเดี่ยว เป็นทำนองเพลงที่ถูกเรียบเรียงขึ้นจากสติปัญญาและภูมิรู้อันเป็นนามธรรมที่แฝงอยู่ในตัวบุคคล เพลงเดี่ยวจะสามารถแสดงตัวตนและเกิดขึ้นเป็นรูปธรรมได้ก็ต่อเมื่อมีผู้นำเพลงเดี่ยวนั้นมาบรรเลงให้เห็นเป็นเชิงประจักษ์ ดังนั้นผู้ที่นำเพลงเดี่ยวมาบรรเลงซึ่งเรียกว่า ผู้บรรเลงเดี่ยว จึงเป็นผู้ที่ขับเคลื่อนให้เพลงเดี่ยวเกิดขึ้นเป็นรูปธรรม ให้ผู้ฟังได้รู้ได้เห็นถึงคุณลักษณะของเพลงเดี่ยว และด้วยการนำองค์ประกอบทั้ง 2 ส่วนนี้มาผนวกเข้าด้วยกัน จึงทำให้เกิดเป็นคุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอก อันสะท้อนเป็นอัตลักษณ์ของการเดี่ยวระนาดเอกที่สังคมรับรู้ และเข้าใจไปในทิศทางเดียวกันจนทำให้เกิดการยอมรับร่วมกันในสังคมดนตรีไทย

ประการสำคัญในการนำเสนอกรอบแนวคิดดังกล่าว นอกจากจะสามารถนำไปใช้ในการศึกษาวิเคราะห์และอธิบายคุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวระนาดเอกในบริบทของการบรรเลงดนตรีไทยได้อย่างครอบคลุมแล้ว ยังสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์เพื่อหาความเชื่อมโยงและความแตกต่างอื่น ๆ เกี่ยวกับคุณลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวเครื่องดนตรีชนิดอื่น ทั้งที่อยู่ในวัฒนธรรมดนตรีไทยและวัฒนธรรมอื่น ๆ สำหรับผู้ที่สนใจในอนาคตได้อีกด้วย

2. อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา

การศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา ผู้วิจัยดำเนินการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา 4 สำเนียง ได้แก่ สำเนียงลาว สำเนียงจีน สำเนียงแขก และสำเนียงฝรั่ง จากข้อมูลที่ปรากฏในวงวิชาการดนตรีไทย ประกอบด้วย 1) ข้อมูลจากเอกสารเกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษา 2) ข้อมูลจากงานวิจัย 3) ข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลผู้ให้ข้อมูล และ 4) ข้อมูลจากการวิเคราะห์เพลงไทยสำเนียงภาษา 4 สำเนียง โดยจะแสดงการศึกษาวิเคราะห์ไปตามลำดับ ดังนี้

2.1 ข้อมูลจากเอกสารเกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษา

ผู้วิจัยได้ศึกษาและค้นคว้าเอกสารที่เกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษา และได้นำมาเฉพาะข้อมูลที่ใช้สำหรับศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา 4 สำเนียง ซึ่งมีผู้ที่ได้อธิบายเกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษาในมุมมองต่าง ๆ ตามแนวคิดของแต่ละท่าน ดังนี้

2.1.1 มนตรี ตราโมท อธิบายความหมายของสำเนียงไว้ว่า *“สำเนียง หมายถึงกระแสของทำนองเพลงที่ได้ประดิษฐ์ขึ้น กระทำให้บังเกิดความรู้สึกและทราบได้ว่าเป็นเพลงจำพวกใด ชนิดใด และภาษาใด”* (มนตรี ตราโมท, 2507, น. 45 - 46)

นอกจากนี้ มนตรี ตราโมท และคณะ ได้กล่าวถึงเพลงไทยที่มีชื่อเป็นภาษาต่าง ๆ สรุปความว่า เพลงไทยหลายเพลงที่ขึ้นต้นด้วยชาติต่าง ๆ จนทำให้มีผู้เข้าใจว่าเป็นเพลงของชาตินั้น ๆ ซึ่งแท้จริงแล้วเป็นเพลงที่นักดนตรีไทยแต่งขึ้นเอง โดยอาจแต่งทำนองขึ้นใหม่ทั้งหมดหรืออาจนำทำนองเพลงบางส่วนของชาตินั้น ๆ แล้วดัดแปลงทำนองให้เป็นไทยที่มีสำเนียงคล้ายคลึงกับทำนองเพลงของชาตินั้น ๆ และเพื่อเอื้อให้ผู้ฟังทราบว่าเป็นเพลงสำเนียงอะไร ผู้แต่งจึงได้ตั้งชื่อเพลงด้วยการนำชื่อของชาตินั้น ๆ มาขึ้นต้นเพลง เช่น ลาวเสี่ยงเทียน แขกลพบุรี มอญดูดาว ฯลฯ

เพลงสำเนียงภาษาชั้นแรกมีแต่อัตราสองชั้นและชั้นเดียว พอถึงสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นยุคที่นิยมการแต่งขยายเพลงเป็นอัตราสามชั้น จึงมีผู้นำเพลงสำเนียงภาษามาแต่งเป็นเพลงอัตราสามชั้นไปด้วย บางเพลงยังคงสำเนียงภาษาไว้เช่นเดิม บางเพลงอาจมีการแทรกสำเนียงไทยมากจนกระทั่งไม่สามารถทราบได้ว่าเป็นเพลงสำเนียงใด ทั้งนี้ขึ้นอยู่ที่รสนิยมของผู้แต่ง (มนตรี ตราโมท และคณะ, 2539, น. 6 - 7)

2.1.2 โกวิทย์ ขันธศิริ และอรวรรณ บรรจงศิลป กล่าวถึงบันไดเสียง (Scale) ที่ใช้ในเพลงของแต่ละชาติ สรุปความว่า เพลงของแต่ละชาติมีการใช้บันไดเสียงที่แตกต่างกัน และความด้วยความแตกต่างกันนี้จึงทำให้ผู้ฟังรู้ได้ว่าเป็นเพลงของชาติใด โดยทางทฤษฎีแล้วบันไดเสียงของไทยจะมีระยะห่างแต่ละเสียงเท่ากัน ใน 1 ช่วงคู่แปด (Octave) ประกอบด้วยเสียง 7 เสียง และในการแต่งเพลงเลียนแบบสำเนียงเพลงของชาติต่าง ๆ มีการนำบันไดเสียงของไทยมาใช้แต่งเพลงตามลักษณะเฉพาะของสำเนียงแต่ละชาติ ดังนี้

เพลงไทยที่มีสำเนียงแขก ใช้ 7 เสียง ได้แก่ เสียงที่ 1 2 3 4 5 6 7...

เพลงไทยที่มีสำเนียงมอญ ใช้ 6 เสียง ได้แก่ เสียงที่ 1 2 3 4 5 6...

เพลงไทยที่มีสำเนียงลาว เขมร พม่า จีน ใช้ 5 เสียง ได้แก่ เสียงที่ 1 2 3 5 6..

(โกวิทย์ ขันธศิริ และอรวรรณ บรรจงศิลป์, 2546, น.111 - 116)

2.1.3 พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายผลการวิเคราะห์เพลงสรรเสริญเสือป่า สามารถสรุปข้อมูลที่เกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงฝรั่งได้ว่า เพลงสรรเสริญเสือป่ามีสำนวนเพลงเป็นเพลงภาษาหรือเรียกว่า *“ทางฝรั่ง”* มีลักษณะ 3 ประการ คือ

1) เพลงสำเนียงภาษาฝรั่งหรือทางฝรั่ง ส่วนใหญ่ใช้จังหวะ Marching ซึ่งอาจสรุปได้ว่า คนไทยเห็นฝรั่งใช้จังหวะ Marching ในการบรรเลงประกอบการเดินสวนสนาม จึงทำให้เพลงไทยสำเนียงฝรั่งหรือทางฝรั่งใช้จังหวะ Marching ในการบรรเลงประกอบเพลง

2) ลักษณะทำนองทางฝรั่ง จะมีลักษณะทำนองแบบบังคับทาง และมีการใช้เสียงแบบเรียงเสียง

3) อัตลักษณ์อีกประการหนึ่งของเพลงสำเนียงฝรั่ง คือ มีสำนวนทำนองห่าง ๆ ตาม Mode

นอกจากนี้ คีตกวีโบราณสามารถจับลักษณะทำนองเพลงของชาวตะวันตกได้ว่ามีการแบ่งหน้าที่ในการบรรเลง มีการประสานเสียง ซึ่งแตกต่างจากการบรรเลงดนตรีไทย เช่น *“เรื่องของ Triads และ Four – part Chords จึงมีการล้อเลียนสำเนียงกระโดดตาม Mode”* (พิชิต ชัยเสรี, 2559, น. 53 - 56)

2.1.4 ดุษฎี มีป้อม กล่าวถึงเพลงสำเนียงภาษาสรุปความว่า โบราณาจารย์ได้คิดประดิษฐ์เพลงสำเนียงภาษาให้มีความแตกต่างกัน ในแต่ละภาษามีความโดดเด่นที่บ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์ของตน สรุปดังนี้

1) สำเนียงไทย ลักษณะทำนองมีการเคลื่อนที่สลับไปมา และมีลักษณะอารมณ์ที่สื่อถึงความสง่างาม

2) สำเนียงจีน มีแนวการบรรเลงที่กระชับ มีลีลาทำนองที่กระชั้นหน้ากระชั้นหลัง ลักษณะอารมณ์เพลงบ่งบอกถึงความสง่างามและความสนุกสนาน เพลงสำเนียงจีนมักใช้ 5 เป็นหลัก

3) สำเนียงลาว เพลงสำเนียงลาวจะใช้ 5 เสียงเหมือนกับสำเนียงภาษาอื่น แต่ความพิเศษหรือความเป็นเอกลักษณ์ของเพลงสำเนียงลาว คือ มีการนำการตีผสมเสียงคู่ 3 มาใช้ในการดำเนินทำนอง ลักษณะอารมณ์เพลงจะแสดงถึงความสดใสและสนุกสนาน

4) สำเนียงแขก มีการใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียงไทย ลักษณะท่วงทำนองเป็นลักษณะเรียงเสียง อาจมีทำนองที่กระชั้นในส่วนหน้าหรือส่วนหลังบ้าง ความเร็วในการบรรเลงจะอยู่ในจังหวะปานกลางและเร็ว

5) สำเนียงฝรั่ง ลักษณะทำนองมีการสลับเสียงสูงบ้างเสียงต่ำบ้างในอัตราจังหวะความเร็วปานกลาง มีท่วงทำนองที่บ่งบอกถึงความสง่าผ่าเผย และมีการใช้เสียงครบ 7 เสียงไทย (ดุษฎี มีป้อม, 2562, น. 4)

2.1.5 สมภพ ขำประเสริฐ กล่าวถึงการฟังเพลงภาษาสรุปความว่า การฟังเพลงภาษาให้มีความเข้าใจมากขึ้น ต้องสังเกตเครื่องประกอบจังหวะ ประเภทเครื่องหนัง

> *...เพลงจีนให้สังเกตเครื่องประกอบหน้าทับ จะใช้กลองจีน กลองต๊อก และ แต๋ว เพลงเขมร หรือ ตลุง ก็จะใช้เครื่องประกอบหน้าทับ ประเภท ตุ๊ก โทน เพลงพม่า ก็จะใช้กลองยาวและมอญ ก็ใช้ตะโพนมอญ เพลงลาวใช้กลองคู่ แขกใช้กลองคู่เหมือนกัน แต่จะใช้แต่ใบที่มีเสียงต่ำ (ตัวเมีย) เพลงฝรั่งใช้กลองมะริกัน ซึ่งก็จะใช้กลองคู่ตีแทน ด้วยเหตุผลอย่างเดียวกับเพลงกราวนอก รวมทั้งเพลงญวนด้วย ต้องใช้กลองคู่แทนทั้งนั้น* (สมภพ ขำประเสริฐ, 2543, น. 94)

2.1.6 ปัญญา รุ่งเรือง กล่าวถึงเพลงภาษาสรุปความว่า เพลงภาษาคือเพลงไทยที่คีตกวีแต่งเลียนแบบสำนวนเพลงของต่างชาติ ลักษณะทำนองจะแตกต่างกันไปตามแต่ละภาษา และเพื่อให้ลักษณะท่วงทำนองมีความแปลกออกไปตามรสชาติของแต่ละภาษา ลักษณะของหน้าทับจึงต้องใช้จังหวะที่มีลักษณะใกล้เคียงกับสำเนียงภาษานั้นด้วย หน้าทับที่ใช้จึงเป็นหน้าทับภาษาต่าง ๆ เช่น เพลงสำเนียงจีนจะใช้ต๊อกในการบรรเลงหน้าทับเพลง หรือเพลงสำเนียงมอญจะใช้ตะโพนมอญบรรเลงหน้าทับเพลง จึงทำให้หน้าทับที่ใช้บรรเลงในเพลงภาษานี้ มีชื่อเรียกหน้าทับตามภาษานั้น ๆ เช่น หน้าทับมอญ หน้าทับแขก และในหมู่นักดนตรีเรียกเพลงเหล่านี้ว่า *“เพลงภาษา”* ซึ่งวัตถุประสงค์ในการแต่งมีหลายประการ เช่น เพื่อความไพเราะและสนุกสนาน เพื่อแสดงถึงพระราชอำนาจของพระมหากษัตริย์ที่มีทหารอาสาเป็นชาติต่าง ๆ จำนวนมาก เพื่อแสดงความเป็นอัจฉริยของคีตกวีไทยในการแต่งเพลงเลียนแบบสำเนียงเพลงของชาติอื่น ส่วนการตั้งชื่อเพลงนั้น เกิดจากการคนไทยมีคุณธรรมสูงและให้เกียรติผู้อื่น จึงนำชื่อของชาตินั้น ๆ มาใส่นำหน้าชื่อเพลงที่ตนได้แต่งเลียนเพื่อให้รู้ว่าเป็นของชาติใด (ปัญญา รุ่งเรือง, 2533 น. 29 - 31)

2.1.7 อุทิศ นาคสวัสดิ์ กล่าวถึงการบรรเลงออกภาษาหรือออกสิบสองภาษาสรุปความว่า สิ่งที่น่าสนใจในการบรรเลงออกภาษา คือ ผู้บรรเลงจะเปลี่ยนกลองหรือเครื่องหนังไปตามลักษณะของภาษานั้น ๆ เช่น เพลงสำเนียงจีนใช้กลอองจีน เพลงสำเนียงแขกใช้กลองแขก เพลงสำเนียงฝรั่งใช้กลองอเมริกัน การเปลี่ยนเครื่องหนังหรือเครื่องภาษาไปตามแต่ละภาษา นอกจากจะทำให้เพลงที่บรรเลงนั้นมีสำเนียงคล้ายคลึงกับเพลงของชาตินั้น ๆ แล้ว ยังทำให้การบรรเลงมีความสนุกสนานมากยิ่งขึ้นอีกด้วย (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2511, น. 133)

2.1.8 ฤดีรัตน์ กายราศ กล่าวถึงออกภาษา สรุปความว่า นักดนตรีไทยได้สืบทอดวิธีการประพันธ์เพลงไทยให้มีสำเนียงเป็นเพลงต่างชาติกันมาจากรุ่นสู่รุ่น โดยการนำสำเนียงมาดัดแปลง ผู้แต่งจะต้องมีความรู้เกี่ยวกับบันไดเสียงของแต่ละสำเนียง รวมถึงลักษณะเด่นของกลอนเพลง การเรียบเรียงกระสวนทำนองเพลง รูปแบบช่องไฟ การใช้เครื่องกำกับจังหวะ การใช้หน้าทับ และการใช้เครื่องภาษา เพื่อสร้างให้ทำนองเพลงมีความโดดเด่น เครื่องประกอบภาษาที่ใช้ในการบรรเลง เช่น

เครื่องประกอบภาษาจีน *คือ กลองจีน กลองตือก แต๋ว ม้าล่อ ฉาบใหญ่*
เครื่องประกอบภาษาเขมร *คือ โทน (2 ลูก)*
เครื่องประกอบภาษาพม่า *คือ กลองยาว*
เครื่องประกอบภาษาฝรั่ง *คือ กลองมะริกัน*
เครื่องประกอบภาษามอญ *คือ ตะโพน เปิงมางคอก สองหน้า*

(ฤดีรัตน์ กายราศ, 2555, น. 256)

2.1.9 เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวถึงเพลงออกภาษาสรุปความว่า เพลงออกภาษาเป็นเพลงที่นำเพลงสำเนียงภาษามาจัดเป็นชุดบรรเลงต่อกัน เพลงออกภาษาบางครั้งอาจเรียกแตกต่างกันไปอีก 2 ชื่อ คือ *“ย่ำค่ำไทยและสิบสองภาษา”* สำหรับการนำเพลงสำเนียงภาษาไปใช้ในการแสดงละครนอกตอน เลือกคู่ เป็นการนำเพลงสำเนียงภาษาไปบรรเลงและขับร้องตามสัญชาติของตัวละคร นอกจากนี้เอกลักษณ์ที่โดดเด่นของเพลงภาษา คือ ลักษณะทำนองเพลงที่มีความสนุกสนานเร้าใจ มีการเปลี่ยนแปลงจังหวะเพลงไปตามแต่ละสำเนียงภาษา เครื่องหนังหรือเครื่องภาษาก็จะเปลี่ยนแปลงไปตามลักษณะสำเนียงเพลงด้วย อาทิ หากเป็นเพลงสำเนียงจีน จะใช้กลองจีนในการบรรเลงจังหวะเพลงเป็นต้น (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542, น. 118 - 123)

2.1.10 มานพ วิสุทธิแพทย์ กล่าวถึงเพลงภาษาสรุปความว่า เพลงภาษาแต่ละสำเนียงมีบันไดเสียงเฉพาะของแต่ละภาษา เช่น เพลงสำเนียงลาวบันไดเสียงโด สำเนียงเขมรบันไดเสียงฟา สำเนียงมอญบันไดเสียงที บันไดเสียงที่เป็นบันไดเสียงเฉพาะของแต่ละภาษา เป็นบันไดเสียงที่เครื่องดนตรีส่วนใหญ่สามารถบรรเลงได้ตามลักษณะของสำเนียงภาษานั้น ๆ ลักษณะเด่นที่บ่งบอกถึงลักษณะของเพลงภาษาแต่ละภาษา คือ

> *...รูปแบบหรือกระสวนของเพลงและจังหวะหน้าทับกับเครื่องประกอบจังหวะ รูปแบบหรือกระสวนนั้นรวมถึงรูปแบบของทำนองและรูปแบบของจังหวะ ซึ่งรูปแบบเป็นองค์ประกอบสำคัญในการบ่งบอกสำเนียงภาษา ส่วนจังหวะหน้าทับและเครื่องประกอบจังหวะต่าง ๆ เป็นตัวช่วยสนับสนุนทำนองเพลงนั้นบอกสำเนียงภาษาได้ชัดเจนขึ้น*
>
> (มานพ วิสุทธิแพทย์, 2556, น. 154)

จากการศึกษาข้อมูลเอกสารและแนวคิดต่าง ๆ ของปราชญ์และนักวิชาการด้านดนตรีไทยเกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษาข้างต้น พบว่าเพลงไทยสำเนียงภาษามีลักษณะทำนองเพลงเลียนแบบสำเนียงเพลงของชาติอื่น ๆ โดยใช้กลุ่มเสียงหรือบันไดเสียงที่ใกล้เคียงกับลักษณะของทำนองเพลงชาตินั้น บางเพลงเป็นเพลงที่คีตกวีไทยแต่งขึ้นใหม่ บางเพลงนำทำนองบางส่วนของชาตินั้นมาแต่งขยายเพิ่มเติม และบางเพลงเป็นของชาตินั้นมาแต่เดิม แต่คีตกวีไทยนำมาดัดแปลงให้สามารถบรรเลงกับดนตรีไทยได้ และเพื่อเอื้อให้ผู้ฟังทราบว่าเป็นเพลงสำเนียงอะไร ผู้แต่งจึงตั้งชื่อเพลงด้วยการนำชื่อของชาตินั้น ๆ มาขึ้นต้นเพลง เช่น เพลงลาวเสี่ยงเทียน เพลงแขกเจ้าเซ็น เพลงจีนรำพัด ฯลฯ

เพลงสำเนียงภาษาแต่ละสำเนียง มีลักษณะทำนองเพลง รูปแบบกระสวนทำนอง กระสวนจังหวะ วิธีการบรรเลง และกลุ่มเสียง เป็นคุณลักษณะสำคัญที่ทำให้เพลงแต่ละสำเนียงภาษามีความแตกต่างกัน และด้วยความแตกต่างนี้เอง ที่ทำให้ผู้ฟังสามารถแยกแยะได้ว่าเป็นเพลงสำเนียงภาษาใด โดยมากลักษณะทำนองของเพลงสำเนียงภาษาเป็นเพลงทำนองสั้น ๆ มีความสนุกสนาน อัตราจังหวะสองชั้นหรือชั้นเดียว ในแต่ละสำเนียงภาษาจะมีเครื่องดนตรีภาษาเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ช่วยทำให้การบรรเลงมีความสนุกสนานได้อรรถรสใกล้เคียงกับเพลงของชนชาติต่าง ๆ ซึ่งสามารถกล่าวได้ว่าเครื่องดนตรีภาษาเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่ช่วยสะท้อนอัตลักษณ์ทำให้เพลงไทยสำเนียงภาษาชัดเจนเป็นรูปธรรมขึ้น

2.2 ข้อมูลงานวิจัยเกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษา

2.2.1 งานวิจัย เรื่อง การศึกษาทำนองเพลงไทยสำเนียงภาษา ศึกษาวิจัยโดย ชัชชัย พวกดี ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปี พ.ศ. 2547 ผู้วิจัยนำมาเฉพาะส่วนที่เป็นข้อมูลสำหรับนำไปใช้ในการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา 4 สำเนียง (ลาว จีน แขก ฝรั่ง) จากการศึกษาข้อมูลมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ เพลงไทยสำเนียงลาว

จำนวน 10 เพลง ประกอบด้วย เพลงลาวสวยรวย เพลงลาวจ้อย เพลงลาวกระแต เพลงลาวลำปาง เพลงลาวเสี่ยงเทียน เพลงลาวพุงขาว เพลงลาวพุงดำ เพลงลาวครวญ เพลงลาวดำเนินทราย เพลงลาวสมเด็จ เพลงไทยสำเนียงแขก จำนวน 10 เพลง ประกอบด้วย เพลงแขกหนัง เพลงแขกขาว เพลงแขกต่อยหม้อ เพลงแขกสาย เพลงแขกอาหวัง เพลงแขกถอนสายบัว เพลงแขกแดง เพลงปัตตานี เพลงแขกเชิญเจ้า เพลงแขกไทยอาหม เพลงไทยสำเนียงจีน จำนวน 10 เพลง ประกอบด้วย เพลงจีนขิมเล็ก เพลงจีนไจ๋ยอ เพลงจีนเก็บบุปผา เพลงจีนขวัญอ่อน เพลงจีนลั่นถัน เพลงจีนช้วน เพลงจีนรำพัด เพลงอาหนู เพลงแป๊ะ เพลงสิบสองจุไทย ผู้วิจัยนำมาแยกข้อมูลจัดทำเป็นตารางใหม่เฉพาะส่วนที่เป็นข้อมูลสำหรับนำไปใช้ในการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา ดังรายละเอียดตามตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 21 เพลงไทยสำเนียงลาว

ชื่อเพลง	โครงสร้าง/ลักษณะทำนอง	กลุ่มเสียง/บันไดเสียง	หน้าทับ
เพลงลาวสวยรวย	เพลงลาวสวยรวย มีทั้งหมด 2 ท่อน ท่อน 1 มีความยาว 3 บรรทัดครึ่ง (โน้ตไทย) ท่อน 2 มีความยาว 4 บรรทัดครึ่ง (โน้ตไทย) ลักษณะทำนองเพลงเป็นเพลงบังคับทางหรือเพลงทางกรอ รูปแบบจังหวะเพลง พบจังหวะแบบ |---x|-x-x| และ |---x|---x| เป็นส่วนใหญ่ ซึ่งเป็นรูปแบบหลักที่สำคัญของเพลง รูปแบบทำนอง พบรูปแบบสำคัญ คือ แบบเรียงเสียง (จากต่ำไปสูงและจากสูงลงต่ำ) และขึ้นลงแบบสลับฟันปลา	ทำนองเพลงโดยส่วนใหญ่ใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียง โด) พบการนำเสียงทีมาใช้บ้าง แต่เป็นเพียงส่วนน้อยเท่านั้น	หน้าทับลาว
เพลงลาวจ้อย	เพลงลาวจ้อย เป็นเพลงท่อนเดียว มีความยาว 4 บรรทัด (โน้ตไทย) ลักษณะทำนองเพลงเป็นเพลงบังคับทางหรือเพลงทางกรอ	ทำนองเพลงใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา บันไดเสียง โด)	หน้าทับลาว

ตารางที่ 21 เพลงไทยสำเนียงลาว (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้าง/ลักษณะทำนอง	กลุ่มเสียง/บันไดเสียง	หน้าทับ
	รูปแบบของจังหวะเพลง พบรูปแบบที่ใช้บ่อย 3 แบบ ได้แก่ 1) |---x|xx-x| 2) |----|-x-x| และ 3) |xxxx|-x-x|	เสียงลูกตก อยู่ในกลุ่มเสียงหลัก ซึ่งมีเสียงลูกตกครบทั้ง 5 เสียง	
เพลงลาวกระแตสองชั้น	เพลงลาวกระแต มีทั้งหมด 3 ท่อน ท่อน 1 มีความยาว 4 บรรทัดครึ่ง (โน้ตไทย) ท่อน 2 มีความยาว 4 บรรทัด (โน้ตไทย) และท่อน 3 มีความยาว 3 บรรทัดครึ่ง (โน้ตไทย) ลักษณะเด่นของเพลง คือ มีทำนองจบเหมือนกัน รูปแบบของจังหวะเพลง พบรูปแบบที่ใช้บ่อย 2 แบบ ได้แก่ 1) |-xxx|-x-x| และ 2) |xxxx|-xxx| รูปแบบทำนองเพลงมีความหลากหลาย มีทั้งบังคับทางหรือทางกรอ การซ้ำเสียง และลูกล้อลูกขัด	ทำนองเพลงโดยส่วนใหญ่ใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียงโด) พบการนำเสียงฟา มาใช้ในการเชื่อมทำนองเพลง	หน้าทับลาว
เพลงลาวลำปางสองชั้น	เพลงลาวลำปาง มีทั้งหมด 2 ท่อน ท่อน 1 มีความยาว 6 บรรทัด (โน้ตไทย) และท่อน 2 มีความยาว 6 บรรทัด (โน้ตไทย) ลักษณะทำนองเพลงเป็นเพลงบังคับทางหรือเพลงทางกรอ จุดเด่นของเพลง คือ การซ้ำทำนองเพลง รูปแบบของจังหวะเพลง พบรูปแบบที่ใช้บ่อย 3 แบบ ได้แก่ 1) |-x-x|-x-x| 2) |----|-x-x| และ 3) |---x|-x-x|	ทำนองเพลงโดยส่วนใหญ่ใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียงโด) พบการนำเสียงฟา มาใช้ในการเชื่อมทำนองเพลง	หน้าทับลาว

ตารางที่ 21 เพลงไทยสำเนียงลาว (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้าง/ลักษณะทำนอง	กลุ่มเสียง/บันไดเสียง	หน้าทับ
เพลงลาวเสี่ยงเทียน สองชั้น	เพลงลาวเสี่ยงเทียน มีทั้งหมด 2 ท่อน ท่อน 1 มีความยาว 4 บรรทัด (โน้ตไทย) และท่อน 2 มีความยาว 4 บรรทัด	ทำนองเพลงโดยส่วนใหญ่ใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร	หน้าทับลาว
	(โน้ตไทย) ลักษณะทำนองเพลงเป็นเพลงบังคับทางหรือเพลงทางกรอ รูปแบบของจังหวะเพลง พบรูปแบบที่ใช้บ่อย 3 แบบ ได้แก่ 1) |---x|-x-x| 2) |--xx|xxxx| และ 3) |-xxx|-x-x| รูปแบบทำนองเพลงมีความหลากหลาย มีทั้งบังคับทางหรือทางกรอ การซ้ำเสียง และลูกล้อลูกขัด	มี ซอล ลา (บันไดเสียง โด) พบการนำเสียง ฟา มาใช้ในการเชื่อมทำนองเพลง	
เพลงลาวพุงขาว สองชั้น	เพลงลาวพุงขาว เป็นเพลงท่อนเดียว มีความยาว 2 บรรทัด (โน้ตไทย) ลักษณะทำนองเพลงเป็นเพลงบังคับทางหรือเพลงทางกรอ รูปแบบของจังหวะเพลง พบรูปแบบที่ใช้บ่อย 2 แบบ ได้แก่ 1) |---x|---x| และ 2) |-x-x|xx-x| ลักษณะเด่นของทำนอง คือ ไล่เสียงเรียงจากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำตามขั้นบันไดเสียง โด	ทำนองเพลงใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียง โด)	หน้าทับลาว
เพลงลาวพุงดำ สองชั้น	เพลงลาวพุงดำ เป็นเพลงท่อนเดียว มีความยาว 2 บรรทัด (โน้ตไทย)	ทำนองเพลงใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ	หน้าทับลาว

ตารางที่ 21 เพลงไทยสำเนียงลาว (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้าง/ลักษณะทำนอง	กลุ่มเสียง/บันไดเสียง	หน้าทับ
	ลักษณะทำนองเพลงเป็นเพลงบังคับทางหรือเพลงทางกรอ รูปแบบของจังหวะเพลง พบรูปแบบที่ใช้บ่อย ได้แก่ |----|xxxx| รูปแบบทำนองเพลงมีทั้งบังคับทางและการล้อ - รับ	โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียง โด)	
เพลงลาวครวญสองชั้น	เพลงลาวครวญ เป็นเพลงท่อนเดียว มีความยาว 2 บรรทัด (โน้ตไทย) ลักษณะทำนองเพลงเป็นเพลงบังคับทางหรือเพลงทางกรอ รูปแบบของจังหวะเพลง พบรูปแบบที่ใช้บ่อย ได้แก่ |-x-x|xxxx|	ทำนองเพลงใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียง โด)	หน้าทับลาว
เพลงลาวดำเนินทรายสองชั้น	เพลงลาวดำเนินทราย มีทั้งหมด 2ท่อน ท่อน 1 มีความยาว 6 บรรทัด (โน้ตไทย) และท่อน 2 มีความยาว 11 บรรทัดครึ่ง (โน้ตไทย) ลักษณะทำนองเพลงเป็นเพลงบังคับทางหรือเพลงทางกรอ รูปแบบของจังหวะเพลง พบรูปแบบที่สำคัญ 3 รูปแบบ ได้แก่ 1) |xxxx|xxxx| 2) |-xxx|-x-x| และ 3) |---x|xxxx| รูปแบบทำนองเพลงมีหลายรูปแบบทั้งบังคับทางและการล้อ - รับ	ทำนองเพลงใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียง โด)	หน้าทับลาว
เพลงลาวสมเด็จสองชั้น	เพลงลาวสมเด็จ เป็นเพลงท่อนเดียว มีความยาว 6 บรรทัด (โน้ตไทย)	ทำนองเพลงใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ	หน้าทับลาว

ตารางที่ 21 เพลงไทยสำเนียงลาว (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้าง/ลักษณะทำนอง	กลุ่มเสียง/บันไดเสียง	หน้าทับ
	ลักษณะทำนองเพลงเป็นเพลงบังคับทาง หรือเพลงทางกรอ รูปแบบของจังหวะเพลง พบรูปแบบที่ใช้บ่อย 2 แบบ ได้แก่ 1) |-x-x|xxxx| และ 2) |-xxx|-x-x|	โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียง โด) พบการนำโน้ตจร (เสียงรอง) มาใช้ในการเชื่อมทำนองให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกัน	

ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 22 เพลงไทยสำเนียงแขก

ชื่อเพลง	โครงสร้าง/ลักษณะทำนอง	กลุ่มเสียง/บันไดเสียง	หน้าทับ
เพลงแขกหนังสองชั้น	เพลงแขกหนัง เป็นเพลงท่อนเดียว มีความยาว 4 บรรทัด (โน้ตไทย)ลักษณะทำนองเพลงเป็นเพลงบังคับทาง หรือเพลงทางกรอ รูปแบบของจังหวะเพลง ค่อนข้างมีความหลากหลาย พบรูปแบบจังหวะที่สำคัญ 2 แบบ ได้แก่ |xxxx|xxxx| และ |xxxx|xx-x| รูปแบบทำนอง ที่เป็นลักษณะเด่น คือ การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียงขึ้นและลง	ทำนองเพลงโดยส่วนใหญ่ใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ ฟา ซอล ลา โด เร (บันไดเสียง ฟา) พบการนำโน้ตจร (เสียงรอง) มาใช้ในการเชื่อมทำนองให้สัมพันธ์ต่อเนื่องกัน	หน้าทับปรบไก่
พลงแขกขาวสองชั้น	เพลงแขกขาว มีทั้งหมด 2 ท่อน ท่อน 1 มีความยาว 4 บรรทัด (โน้ตไทย) และท่อน 2 มีความยาว 4 บรรทัด (โน้ตไทย)	ทำนองเพลงโดยส่วนใหญ่ใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ ฟา	หน้าทับปรบไก่

ตารางที่ 22 เพลงไทยสำเนียงแขก (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้าง/ลักษณะทำนอง	กลุ่มเสียง/บันไดเสียง	หน้าทับ
	รูปแบบของจังหวะเพลง พบรูปแบบที่สำคัญ 3 แบบ ได้แก่ 1) |xxxx|xxxx| 2) |--xx|xxxx| และ 3) |----|xxxx| รูปแบบทำนองมีความหลากหลาย ลักษณะเด่นของทำนองเพลง คือ การเรียงเสียงขึ้นลงไปมาโดยไม่ข้ามเสียงมากนัก และลักษณะการซ้ำเสียงและทำนอง	ซอล ลา โด เร (บันไดเสียง ฟา) พบการใช้โน้ตเสียง ที และ มี (เป็นโน้ตเสียงรอง) ซึ่งมีบทบาทมากในทำนองเพลง เป็นเสียงที่ใช้สำหรับเชื่อมทำนองและสร้างสำเนียงให้เด่นชัดขึ้น ถือได้ว่าเป็นโน้ตที่มีความสำคัญและมีบทบาทมาก	
เพลงแขก-ต่อยหม้อสองชั้น	เพลงแขกต่อยหม้อ มีทั้งหมด 2 ท่อน ท่อน 1 มีความยาว 2 บรรทัด (โน้ตไทย) และท่อน 2 มีความยาว 2 บรรทัด (โน้ตไทย) รูปแบบของจังหวะเพลง พบรูปแบบที่สำคัญ 3 แบบ ได้แก่ 1) |xxxx|xxxx| 2) |--xx|xx-x| และ 3) |----|----| รูปแบบทำนอง มีความหลากหลาย ลักษณะเด่นของทำนองเพลง คือ การไล่เรียงเสียงขึ้นลงไปมาโดยไม่ข้ามเสียงมากนัก ทำให้เกิดสำเนียงเพลงที่ชัดเจน	ทำนองเพลงโดยส่วนใหญ่ใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ ฟา ซอล ลา โด เร (บันไดเสียง ฟา) พบการใช้โน้ตเสียง ที และ มี (เป็นโน้ตเสียงรอง) เป็นเสียงที่ใช้สำหรับเชื่อมทำนองและสร้างสำเนียงให้เด่นชัด ถือได้ว่าเป็นโน้ตที่มีความสำคัญและมีบทบาทมาก	หน้าทับสองไม้

ตารางที่ 22 เพลงไทยสำเนียงแขก (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้าง/ลักษณะทำนอง	กลุ่มเสียง/บันไดเสียง	หน้าทับ
เพลงแขกสายสองชั้น	เพลงแขกสาย มีทั้งหมด 2 ท่อน ท่อน 1 มีความยาว 6 บรรทัด (โน้ตไทย) และท่อน 2 มีความยาว 9 บรรทัด (โน้ตไทย) รูปแบบของจังหวะเพลง พบรูปแบบที่สำคัญ คือ |-xxx|xx-x| รูปแบบทำนอง มีความหลากหลาย ลักษณะเด่นของทำนองเพลง คือ การไล่เรียงเสียงขึ้นลงไปมาโดยไม่ข้ามเสียงมากนัก ทำให้เกิดสำเนียงเพลงที่ชัดเจน	ทำนองเพลงใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียง โด) พบการใช้โน้ตเสียง ที (เป็นโน้ตเสียงรอง) เป็นเสียงที่ใช้สำหรับเชื่อมทำนอง	หน้าทับแขก
เพลงไทยอาหม	เพลงไทยอาหม เป็นเพลงท่อนเดียว มีความยาว 7 บรรทัด (โน้ตไทย) ลักษณะทำนองเพลงเป็นเพลงบังคับทาง หรือเพลงทางกรอ รูปแบบของจังหวะเพลง ค่อนข้างมีความหลากหลาย พบรูปแบบของจังหวะที่สำคัญ 2 รูปแบบ ได้แก่ |----|-----| และ |-x-x|-x-x| รูปแบบทำนอง พบรูปแบบที่เป็นลักษณะเด่น คือ การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียงขึ้นลงไปมาโดยข้ามเสียงไม่มากนัก (ใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง) และลักษณะการซ้ำทำนอง ทำให้เกิดสำเนียงเพลงที่ชัดเจน	ทำนองเพลงโดยส่วนใหญ่ใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ ฟา ซอล ลา โด เร (บันไดเสียง ฟา) พบการใช้โน้ตเสียง ที และ มี (เป็นโน้ตเสียงรอง) เป็นเสียงที่ใช้สำหรับเชื่อมทำนอง และสร้างสำเนียงให้เด่นชัด ถือได้ว่าเป็นโน้ตที่มีความสำคัญและมีบทบาทมาก	หน้าทับพิเศษ (แขก)
เพลงแขกอาหวังสองชั้น	เพลงแขกอาหวัง เป็นเพลงท่อนเดียว มีความยาว 7 บรรทัด (โน้ตไทย)	ทำนองเพลงใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ	หน้าทับพิเศษ (แขก)

ตารางที่ 22 เพลงไทยสำเนียงแขก (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้าง/ลักษณะทำนอง	กลุ่มเสียง/บันไดเสียง	หน้าทับ
	รูปแบบของจังหวะเพลง ค่อนข้างมีความหลากหลาย พบรูปแบบที่สำคัญ 2 รูปแบบ ได้แก่ |xxxx|-x-x| และ |-x--|-x-x|	โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียง โด)	
เพลงแขกแดงสองชั้น	เพลงแขกแดง มีทั้งหมด 2 ท่อน ท่อน 1 มีความยาว 4 บรรทัด (โน้ตไทย) และท่อน 2 มีความยาว 4 บรรทัด (โน้ตไทย) รูปแบบของจังหวะเพลง ค่อนข้างมีความหลากหลาย พบรูปแบบจังหวะที่สำคัญ 4 รูปแบบ ได้แก่ 1) |---x|--xx| 2) |--xx|--xx| 3) |---x|-x-x| และ 4) |-x-x|-x-x| รูปแบบทำนองเพลงมีหลายรูปแบบทั้งบังคับทางและการล้อ - รับ มีการเคลื่อนที่แบบเรียงเสียงขึ้นลงไปมา	ทำนองเพลงใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียง โด) พบการใช้โน้ตเสียง ฟา และ ที (เป็นโน้ตเสียงรอง) เป็นเสียงที่ใช้สำหรับเชื่อมทำนอง	หน้าทับพิเศษ (แขก)
เพลงแขกปัตตานีสองชั้น	เพลงแขกปัตตานี เป็นเพลงท่อนเดียว มีความยาว 4 บรรทัดครึ่ง (โน้ตไทย) รูปแบบของจังหวะเพลง ค่อนข้างมีความหลากหลาย พบรูปแบบจังหวะที่สำคัญ 2 รูปแบบ ได้แก่ |-xxx|-x-x| และ |xxxx|-x-x| รูปแบบทำนอง พบรูปแบบที่เป็นลักษณะเด่น คือ การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียงขึ้นลงไปมาโดยข้ามเสียงไม่มากนัก (ใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง) และลักษณะ	ทำนองเพลงใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียง โด) พบการใช้โน้ตเสียง ฟา และ ที (เป็นโน้ตเสียงรอง) เป็นเสียงที่ใช้สำหรับเชื่อมทำนอง	หน้าทับสองไม้

ตารางที่ 22 เพลงไทยสำเนียงแขก (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้าง/ลักษณะทำนอง	กลุ่มเสียง/บันไดเสียง	หน้าทับ
	การซ้ำทำนอง ทำให้เกิดสำเนียงเพลงที่ชัดเจน		
เพลงแขกถอน - สายบัว สองชั้น	เพลงแขกถอนสายบัว เป็นเพลงท่อนเดียว มีความยาว 4 บรรทัด (โน้ตไทย) รูปแบบของจังหวะเพลง ค่อนข้างมีความหลากหลาย พบรูปแบบจังหวะที่สำคัญ 4 รูปแบบ ได้แก่ 1) |---x|--xx| 2) |--xx|--xx| 3) |---x|-x-x| และ 4) |-x-x|-x-x| รูปแบบทำนอง พบรูปแบบที่เป็นลักษณะเด่น คือ การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียงขึ้นลงไปมาโดยข้ามเสียงไม่มากนัก (ใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง) และลักษณะการซ้ำทำนอง ทำให้เกิดสำเนียงเพลงที่ชัดเจน	ทำนองเพลงใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียง โด) พบการใช้โน้ตเสียง ฟา และ ที (เป็นโน้ตเสียงรอง) เป็นเสียงที่ใช้สำหรับเชื่อมทำนอง	หน้าทับพิเศษ (แขก)
เพลงแขก - เชิญเจ้า สองชั้น	เพลงแขกเชิญเจ้า มีทั้งหมด 2 ท่อน ท่อน 1 มีความยาว 8 บรรทัด (โน้ตไทย) และท่อน 2 มีความยาว 8 บรรทัด (โน้ตไทย) รูปแบบของจังหวะเพลง ค่อนข้างมีความหลากหลาย พบรูปแบบจังหวะที่สำคัญ 3 รูปแบบ ได้แก่ 1) |---x|--xx| 2) |--xx|xx-x| และ 3) |-x-x|-x-x| รูปแบบทำนอง พบรูปแบบที่เป็นลักษณะเด่น คือ การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง	ทำนองเพลงใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียง โด) พบการใช้โน้ตเสียง ฟา และ ที (เป็นโน้ตเสียงรอง) เป็นเสียงที่ใช้สำหรับเชื่อมทำนอง	หน้าทับพิเศษ (แขก)

ตารางที่ 22 เพลงไทยสำเนียงแขก (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้าง/ลักษณะทำนอง	กลุ่มเสียง/บันไดเสียง	หน้าทับ
	ขึ้นลงไปมาโดยข้ามเสียงไม่มากนัก (ใช้เสียง 6 เสียง: โด เร มี ซอล ลา ที) และลักษณะการซ้ำทำนอง ทำให้เกิดสำเนียงเพลงที่ชัดเจน		

ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 223 เพลงไทยสำเนียงจีน

ชื่อเพลง	โครงสร้าง/ลักษณะทำนอง	กลุ่มเสียง/บันไดเสียง	หน้าทับ
เพลงจีนขิมเล็กสองชั้น	เพลงจีนขิมเล็ก มีทั้งหมด 3 ท่อน ท่อน 1 มีความยาว 2 บรรทัด (โน้ตไทย) ท่อน 2 มีความยาว 1 บรรทัด (โน้ตไทย) และท่อน 3 มีความยาว 3 บรรทัด (โน้ตไทย) รูปแบบของจังหวะเพลง ค่อนข้างมีความหลากหลาย พบรูปแบบจังหวะที่สำคัญ 3 รูปแบบ ได้แก่ 1) |-x--|-x-x| 2) |--xx|-x-x| และ 3) |-x--|xx-x| รูปแบบทำนอง มีรูปแบบการจบท่อนด้วยลักษณะที่เหมือนกันทั้ง 3 ท่อน พบรูปแบบที่เป็นลักษณะเด่น คือ มีจังหวะกระชั้นหน้ากระชั้นหลัง	ทำนองเพลงใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียง โด)	หน้าทับสองไม้
เพลงจีนไจ๋ยอสองชั้น	เพลงจีนไจ๋ยอ เป็นเพลงท่อนเดียว มีความยาว 6 บรรทัด (โน้ตไทย) รูปแบบของจังหวะเพลง ค่อนข้างมีความหลากหลาย พบรูปแบบจังหวะ	ทำนองเพลงใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียง โด)	หน้าทับพิเศษ (จีน)

ตารางที่ 23 เพลงไทยสำเนียงจีน (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้าง/ลักษณะทำนอง	กลุ่มเสียง/บันไดเสียง	หน้าทับ
	ที่สำคัญ 3 รูปแบบ ได้แก่ 1) |-x-x|-x-x| 2) |---x|-x-x| และ 3) |--xx|-x-x|		
เพลงจีนเก็บ - บุปผา สองชั้น	เพลงจีนเก็บบุปผา มีทั้งหมด 2 ท่อน ท่อน 1 มีความยาว 4 บรรทัด (โน้ตไทย) และท่อน 2 มีความยาว 4 บรรทัด (โน้ตไทย) รูปแบบของจังหวะเพลง ค่อนข้างมีความหลากหลาย พบรูปแบบจังหวะที่สำคัญ 3 รูปแบบ ได้แก่ 1) |-x-x|-x-x| 2) |-xxx|-x-x| และ 3) |----|xxxx| รูปแบบทำนอง มีความหลากหลาย มีการใช้เสียง 6 เสียง (โด เร มี ซอล ลา ที) มีรูปแบบการจบท่อนด้วยลักษณะที่เหมือนกันทั้ง 2 ท่อน	ทำนองเพลงใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียง โด) พบการใช้โน้ตเสียง ที (เป็นโน้ตเสียงรอง) เป็นเสียงที่ใช้สำหรับเชื่อมทำนอง	หน้าทับพิเศษ (จีน)
เพลงจีน - ขวัญอ่อน สองชั้น	เพลงจีนขวัญอ่อน มีทั้งหมด 2 ท่อน ท่อน 1 มีความยาว 3 บรรทัดครึ่ง (โน้ตไทย) และท่อน 2 มีความยาว 4 บรรทัด (โน้ตไทย) รูปแบบของจังหวะเพลง มีความหลากหลาย พบรูปแบบจังหวะที่สำคัญ 2 รูปแบบ ได้แก่ 1) |-x-x|-x-x| และ 2) |xx-x|-x-x| รูปแบบทำนอง มีความหลากหลาย มีการใช้เสียง 6 เสียง (โด เร มี ซอล ลา ที)	ทำนองเพลงใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียง โด) พบการใช้โน้ตเสียง ที (เป็นโน้ตเสียงรอง) เป็นเสียงที่ใช้สำหรับเชื่อมทำนอง	หน้าทับพิเศษ (จีน)

ตารางที่ 23 เพลงไทยสำเนียงจีน (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้าง/ลักษณะทำนอง	กลุ่มเสียง/บันไดเสียง	หน้าทับ
เพลงจีนลั่นถันสองชั้น	เพลงจีนลั่นถัน เป็นเพลงท่อนเดียว มีความยาว 6 บรรทัด (โน้ตไทย) รูปแบบของจังหวะเพลง พบรูปแบบจังหวะที่สำคัญ 2 รูปแบบ ได้แก่ 1) |-x-x|-x-x| และ 2) |xx-x|-x-x|	ทำนองเพลงใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียง โด)	หน้าทับสองไม้
เพลงตุ๊กตาสองชั้น	เพลงตุ๊กตา เป็นเพลงท่อนเดียว มีความยาว 4 บรรทัด (โน้ตไทย) รูปแบบของจังหวะเพลง พบรูปแบบจังหวะที่สำคัญ คือ |---x|--xx|-x-x|	ทำนองเพลงใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียง โด)	หน้าทับสองไม้
เพลงจีนช้วน	เพลงจีนช้วน มีทั้งหมด 2 ท่อน ท่อน 1 มีความยาว 2 บรรทัด (โน้ตไทย) และท่อน 2 มีความยาว 4 บรรทัด (โน้ตไทย) รูปแบบของจังหวะเพลง ค่อนข้างมีความหลากหลาย พบรูปแบบจังหวะที่สำคัญ 4 รูปแบบ ได้แก่ 1) |----|xx-x| 2) |--xx|-x-x| 3) |-x-x|---x| และ 4) |-x-x|-x-x| รูปแบบทำนอง มีลักษณะทำนองเพลงเป็นเพลงบังคับทางหรือเพลงทางกรอ มีการใช้เสียง 7 เสียง (โด เร มี ฟา ซอล ลา ที)	ทำนองเพลงใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียง โด) พบว่ามีการเปลี่ยนบันไดเสียงจากบันไดเสียงโด มาเป็นบันไดเสียง ฟา (ฟา ซอล ลา โด เร)	หน้าทับพิเศษ (จีน)
เพลงอาหนูสองชั้น	เพลงอาหนู มีทั้งหมด 2 ท่อน ท่อน 1 มีความยาว 5 บรรทัด (โน้ตไทย) และท่อน 2 มีความยาว 5 บรรทัด (โน้ตไทย)	ทำนองเพลงใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียง โด)	หน้าทับสองไม้

ตารางที่ 23 เพลงไทยสำเนียงจีน (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้าง/ลักษณะทำนอง	กลุ่มเสียง/บันไดเสียง	หน้าทับ
	รูปแบบของจังหวะเพลง ค่อนข้างมีความหลากหลาย พบรูปแบบจังหวะที่สำคัญ 3 รูปแบบ ได้แก่ 1) |xx-x|----| 2) |--xx|-x-x| และ 3) |-x-x|-x-x| รูปแบบทำนอง เป็นเพลงทางพื้นกึ่งบังคับทางและมีการล้อ - รับ มีลักษณะพิเศษ คือ ทำนองจะจบก่อนจังหวะตกทั้ง 2 ท่อน		
เพลงแป๊ะสองชั้น	เพลงแป๊ะ มีทั้งหมด 2 ท่อน ท่อน 1 มีความยาว 3 บรรทัด (โน้ตไทย) และท่อน 2 มีความยาว 7 บรรทัด (โน้ตไทย) รูปแบบของจังหวะเพลง ค่อนข้างมีความหลากหลาย พบรูปแบบจังหวะที่สำคัญ 3 รูปแบบ ได้แก่ 1) |---x|xx-x| 2) |---x|-x-x| และ 3) |-x-x|-x-x| รูปแบบทำนอง เป็นเพลงทางพื้นและมีการล้อ - รับ บางช่วงมีจังหวะกระชั้น	ทำนองเพลงใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียง โด)	หน้าทับปรบไก่
เพลงสิบสองจุไทย	เพลงสิบสองจุไทย เป็นเพลงท่อนเดียว มีความยาว 8บรรทัด (โน้ตไทย) รูปแบบของจังหวะเพลง ค่อนข้างมีความหลากหลาย พบรูปแบบจังหวะที่สำคัญ 4 รูปแบบ ได้แก่ 1) |---x|--xx| 2) |--xx|--xx| 3) |---x|-x-x| และ 4) |-x-x|-x-x|	ทำนองเพลงใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียง โด) พบการใช้โน้ตเสียงฟาและเสียงที (โน้ตเสียงรอง) เป็นเสียงที่ใช้สำหรับเชื่อมทำนอง	หน้าทับพิเศษ (จีน)

ตารางที่ 23 เพลงไทยสำเนียงจีน (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้าง/ลักษณะทำนอง	กลุ่มเสียง/บันไดเสียง	หน้าทับ
	รูปแบบทำนอง เป็นเพลงบังคับทาง มีลักษณะเด่น คือ มีจังหวะกระชั้น มีทำนองกระโดดข้ามเสียงไปมาแบบสลับฟันปลา มีการใช้เสียง 7 เสียง (โด เร มี ฟา ซอล ลา ที)		

ที่มา: ผู้วิจัย

2.2.2 งานวิจัย เรื่อง เครื่องภาษาในเพลงสิบสองภาษา ศึกษาวิจัยโดย ภิรมย์ ใจชื้น ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (วัฒนธรรมและการพัฒนา) มหาวิทยาลัยมหิดล ปี พ.ศ. 2556 ผู้วิจัยนำมาเฉพาะส่วนที่เป็นข้อมูลสำหรับนำไปใช้ในการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา 4 สำเนียง ได้แก่ สำเนียงลาว สำเนียงจีน สำเนียงแขก และสำเนียงฝรั่ง จากการศึกษาข้อมูลมีเนื้อหาที่สามารถนำมาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา สรุปความได้ว่า เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงเพลงภาษาในแต่ละชาติ มีเครื่องดนตรีบางชนิดที่ไทยเรานำมาจากชาติอื่น โดยนำมาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีไทย เช่น เพลงที่มีสำเนียงแขกจะใช้กลองแขกตีเลียนเสียงให้คล้ายจังหวะแบบเพลงแขก หรือเพลงที่มีสำเนียงฝรั่งจะใช้กลองฝรั่งตีให้มีจังหวะคล้ายกับเพลงฝรั่ง นอกจากนี้บางครั้งยังมีการปรับหน้าทับการตีกลองของไทย ให้มีรูปแบบคล้ายกับรูปแบบจังหวะการตีกลองของชาตินั้น ๆ ด้วย เครื่องประกอบจังหวะเหล่านี้เรียกว่า เครื่องภาษาซึ่งบางอย่างก็นำของชาตินั้นมาใช้จริง บางอย่างก็สร้างขึ้นเองเพื่อเลียนแบบสำเนียงภาษานั้น ๆ การนำเครื่องดนตรีของชาติอื่นเข้ามาผสมไม่เพียงแต่ทำให้สำเนียงเพลงชัดเจนขึ้น แต่ยังเพิ่มความสนุกสนานครึกครื้นให้กับผู้ฟังอีกด้วย ผู้วิจัยนำมาแยกข้อมูลจัดทำเป็นตารางใหม่ เฉพาะส่วนที่เป็นข้อมูลสำหรับนำไปใช้ในการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา ดังรายละเอียดตามตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 24 เครื่องดนตรีและเครื่องประกอบจังหวะเพลงสำเนียงไทย

เครื่องดนตรี	ลักษณะทางกายภาพ	หน้าที่
ตะโพน	ตะโพนเป็นเครื่องดนตรีประเภทกลอง ขุดแต่งเป็นโพรงภายใน ขึ้นหนังสองหน้า หน้าใหญ่อยู่ขวามือเรียกว่า “หน้าเทิ่ง” หรือ “หน้าเท่ง” อีกหน้าหนึ่งเล็กอยู่ซ้ายมือเรียกว่า “หน้ามัด”	บรรเลงในวงปี่พาทย์ ทำหน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับต่าง ๆ
กลองทัด	กลองทัดมีรูปทรงกระบอก ตรงกลางป่องออกเล็กน้อย ขึ้นหนังทั้ง 2 หน้า ตรึงด้วยหมุดที่เรียกว่า “แส้” ทำด้วยไม้ งาช้าง หรือกระดูกสัตว์ สำรับหนึ่งมี 2 ลูก ลูกเสียงสูงอยู่ทางขวาของผู้ตี เรียกว่า “ตัวผู้” ลูกเสียงต่ำอยู่ทางซ้ายของผู้ตี เรียกว่า “ตัวเมีย” ผู้ตีใช้ไม้ตี 2 อัน	บรรเลงในวงปี่พาทย์ ทำหน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับต่าง ๆ
ฉิ่ง	ฉิ่งทำด้วยโลหะ รูปร่างกลม เว้ากลาง ปากผาย คล้ายฝาขนมครก สำรับหนึ่งมีสองฝา เจาะรูตรงกลางที่เว้า สำหรับร้อยเชือกโยงฝาทั้งสอง เพื่อสะดวกในการถือตี	เครื่องตีกำกับจังหวะในวงดนตรีไทย
ฉาบ	ฉาบทำด้วยโลหะ รูปร่างคล้ายฉิ่ง แต่มีขนาดใหญ่กว่า และหล่อบางกว่า มี 2 ขนาด ขนาดใหญ่ เรียกว่า “ฉาบใหญ่” ขนาดเล็กเรียกว่า “ฉาบเล็ก” การตีจะตีแบบประกบและตีแบบเปิดให้เสียงต่างกัน	เครื่องตีประกอบจังหวะในวงดนตรีไทย หน้าที่ของฉาบเล็ก ใช้บรรเลงเพื่อขัดจังหวะกับฉิ่ง สร้างบรรยากาศให้เกิดความฮึกเหิม คึกคะนอง สนุกสนาน

ตารางที่ 24 เครื่องดนตรีและเครื่องประกอบจังหวะเพลงสำเนียงไทย (ต่อ)

เครื่องดนตรี	ลักษณะทางกายภาพ	หน้าที่
กรับ	กรับทำด้วยไม้ผ่าซีก เหลาให้เรียบและเกลี้ยง ทำเป็น 2 อันหรือเป็นคู่ ใช้ตีให้ผิวกระทบกันทางด้านแบนเกิดเป็นเสียง	เป็นเครื่องตีประกอบจังหวะในวงดนตรีไทย
โกร่ง	โกร่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ทำด้วยไม้ไผ่ท่อนยาว อาจเจาะเป็นร่องทั้ง 2 ข้างหรือข้างเดียวแต่สลับปล้องกัน เพื่อให้มีเสียงดังก้องขึ้น ผู้ตีจะใช้ไม้ตีอันเดียวหรือตี 2 มือก็ได้ ไม้ตีอาจใช้ไม้ซีก ไม้ไผ่แห้ง หรือไม้แก่น	โกร่งใช้ตีร่วมกับวงปี่พาทย์ในการแสดงโขนกลางแปลงตอนยกทัพหรือยกรบ

ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 25 เครื่องดนตรีและเครื่องประกอบจังหวะเพลงไทยสำเนียงจีน

เครื่องดนตรี	ลักษณะทางกายภาพ	หน้าที่
กลองจีน	กลองจีน มีโครงสร้างประกอบด้วยหนังกลองและตัวกลอง หนังกลองเป็นส่วนสร้างเสียงของกลอง ปกติจะใช้หนังสัตว์คลุมกรอบกลองตีหรือเคาะทำให้เกิดเสียง	เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่ใช้กำกับจังหวะ
กลองต๊อก	กลองต๊อก เป็นกลองจีนชนิดหนึ่ง มีขนาดเล็ก หุ่นกลองหนา ขึ้นหนังสองหน้า หน้าทั้งสองมีขนาดเท่ากัน ตีหน้าเดียวโดยใช้ไม้ขนาดเล็ก	เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่ใช้ประกอบจังหวะ
ม้าห่อ (ผ่าง)	ม้าห่อ (ผ่าง) หรือเรียกว่า “ฆ้องจีน” เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีของจีนโบราณ มีบทบาทสำคัญมากในวงดนตรีชนชาติของจีน	เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่ใช้ประกอบจังหวะ ใช้ในวงดนตรีพื้นเมือง การบรรเลง

ตารางที่ 25 เครื่องดนตรีและเครื่องประกอบจังหวะเพลงไทยสำเนียงจีน (ต่อ)

เครื่องดนตรี	ลักษณะทางกายภาพ	หน้าที่
		ดนตรีพื้นเมือง การแสดงงิ้ว และวงอื่น ๆ ของดนตรีจีน
แต๋ว	แต๋วทำจากโลหะหลอมขึ้นรูปคล้ายผ่าง แต่มีขนาดเล็กกว่า ในการบรรเลง ผู้บรรเลงจะถือแต๋วไว้ในมือข้างหนึ่งและใช้ไม้ตีเคาะเพื่อให้เกิดเสียง สามารถใช้นิ้วมือข้างที่ถือแต๋วอยู่ เปิด - ปิด เพื่อให้เกิดเสียงที่แตกต่างกันได้	เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่ใช้ประกอบจังหวะ

ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 26 เครื่องดนตรีและเครื่องประกอบจังหวะเพลงไทยสำเนียงลาว

เครื่องดนตรี	ลักษณะทางกายภาพ	หน้าที่
กลองแขก	กลองแขกมีรูปร่างยาวเป็นกระบอก หน้าด้านใหญ่เรียกว่า “หน้ารุ่ย” หน้าด้านเล็กเรียกว่า “หน้าต่าน” หนังหน้ากลองทำด้วยหนังวัว สำรับหนึ่งมี 2 ลูก ลูกเสียงสูงเรียกว่า “ตัวผู้” ลูกเสียงต่ำเรียกว่า “ตัวเมีย” การตี การตีใช้ฝ่ามือตีทั้ง 2 หน้า ให้เสียงสอดสลับกันทั้ง 2 ลูก กลองชนิดนี้เรียกอีกอย่างว่า “กลองชะวา”	เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่ใช้ตีกำกับจังหวะหน้าทับ

ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 27 เครื่องดนตรีและเครื่องประกอบจังหวะเพลงไทยสำเนียงฝรั่ง

เครื่องดนตรี	ลักษณะทางกายภาพ	หน้าที่
กลองมริกัน	กลองมริกัน เข้าใจว่าเรียกเพี้ยนมาจากกลองอเมริกัน ซึ่งคงเป็นกลองที่ชาวอเมริกันนำกลองชนิดนี้มาให้ไทยเรารู้จักเป็นชาติแรก กลองมริกันนั้น เป็นที่รู้กันแน่นอนว่าคือ Bass Drum	เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่ใช้ตีกำกับจังหวะ
กลองแต๊ก (กลองสแนร์)	กลองแต๊ก (กลองสแนร์) ลักษณะทรงกระบอก ตัวกลองทำจากแผ่นไม้บางม้วนให้ขึ้นรูป ทาแล็กเกอร์และตกแต่งให้สวยงาม ใช้หนังแกะหรือหนังลูกวัวขึงเป็นหน้ากลอง	เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่ใช้ตีกำกับจังหวะ
ฉาบ	ฉาบ สามารถแบ่งออกได้ 2 ชนิด คือ ฉาบคู่และฉาบแขวนหรือฉาบรัว ฉาบคู่เป็นฉาบ 2 ใบ แต่ละใบจะมีสายเป็นวงสำหรับถือการเล่น ใช้มือแต่ละข้างถือฉาบแล้วนำเข้ามากระทบกัน ส่วนฉาบแขวน เป็นฉาบใบเดียว แขวนกับขาตั้ง นิยมตีด้วยไม้แบบหัวมัลเล็ตหุ้ม ในกลองชุดก็ใช้ฉาบแบบนี้เช่นเดียวกัน	ฉาบ (ฝรั่ง) เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในวงดนตรีหลายชนิด เช่น วงออร์เคสตราสมัยใหม่ วงมาร์ช วงคอนเสิร์ต ดนตรีทหาร รวมถึงเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของกลองชุดในปัจจุบันด้วย

ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 28 เครื่องดนตรีและเครื่องประกอบจังหวะเพลงไทยสำเนียงแขก

เครื่องดนตรี	ลักษณะทางกายภาพ	หน้าที่
กลองรำมะนา	กลองรำมะนาขึงหน้ากลองด้วยหนังหน้าเดียว ตัวกลองสั้น หน้ากลองกว้างขนาด 45 - 50 เซนติเมตร ตัวกลองหนาราว 14 - 70 เซนติเมตร	บรรเลงเป็นจังหวะหน้าทับและสอดแทรกกันกับเพลงสำเนียงแขกให้เกิดความสนุกสนานในการบรรเลงและ

ตารางที่ 28 เครื่องดนตรีและเครื่องประกอบจังหวะเพลงไทยสำเนียงแขก (ต่อ)

เครื่องดนตรี	ลักษณะทางกายภาพ	หน้าที่
		เป็นเอกลักษณ์ของสำเนียงแขก
แทมบูริน	แทมบูริเป็นเครื่องตีกระทบจังหวะประกอบขึ้นด้วยขอบกลมเหมือนขอบกลองขนาดเล็กประมาณ 10 นิ้ว ขอบอาจจะทำด้วยไม้ พลาสติกหรือโลหะ รอบ ๆ ขอบติดด้วยแผ่นโลหะประกบกัน 2 แผ่น หรือติดด้วยลูกกะพรวนเป็นระยะ ใช้ตีกระทบกับฝ่ามือหรือสั่นเขย่าให้เกิดเสียง เพื่อประกอบจังหวะ แทมบูรินบางชนิดขึงด้วยหนัง 1 ด้าน ใช้ฝ่ามือตีที่หนังได้	เครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบ ใช้บรรเลงประกอบจังหวะ
มาราคัส	มาราคัสเดิมทำด้วยผลน้ำเต้าแก่จัด ภายในบรรจุด้วยเมล็ดน้ำเต้า เมล็ดถั่วต่าง ๆ ต่อด้ามไว้สำหรับถือ เวลาเล่นใช้เขย่าเพื่อให้เกิดเสียงดังซ่า ๆ จะเขย่าด้วยมือทั้ง 2 ข้างให้ดังสลับกัน ในปัจจุบันทำด้วยไม้	เครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบ ใช้บรรเลงประกอบจังหวะ

ที่มา: ผู้วิจัย

2.2.3 งานวิจัย เรื่อง การศึกษาเพลงชุดย่ำไทย: กรณีศึกษา ครูวิเชียร เกิดผล ศึกษาวิจัยโดย กตัญญู บุญดิษฐ์ ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปี พ.ศ. 2559 ผู้วิจัยนำมาเฉพาะส่วนที่เป็นข้อมูลสำหรับนำไปใช้ในการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา 4 สำเนียง ได้แก่ สำเนียงลาว สำเนียงจีน สำเนียงแขก และสำเนียงฝรั่ง จากการศึกษาข้อมูลมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ เพลงไทยสำเนียงลาว จำนวน 2 เพลง ประกอบด้วย เพลงลาวกระแซ เพลงกราวลาว (เสเลเมา) เพลงไทยสำเนียงแขก จำนวน 3 เพลง ประกอบด้วย

เพลงกราวแขกเงาะ เพลงแขกเงาะชั้นเดียว เพลงยะวา เพลงไทยสำเนียงจีน จำนวน 1 เพลง ได้แก่ เพลงจีนขิมเล็ก เพลงไทยสำเนียงฝรั่ง จำนวน 1 เพลง ได้แก่ เพลงมาร์ชชิ่งทรูจอร์เจีย ผู้วิจัยนำมาแยกข้อมูลจัดทำเป็นตารางใหม่เฉพาะส่วนที่เป็นข้อมูลสำหรับนำไปใช้ในการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา ดังรายละเอียดตามตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 29 เพลงไทยสำเนียงลาว

ชื่อเพลง	โครงสร้าง/ลักษณะทำนอง	กลุ่มเสียง/บันไดเสียง	หน้าทับ
เพลงลาวกระแซ	เพลงลาวกระแซ มีทั้งหมด 2 ท่อน ท่อน 1 มีความยาว 2 บรรทัดครึ่ง (โน้ตไทย) และท่อน 2 มีความยาว 4 บรรทัด (โน้ตไทย)	ทำนองเพลงใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียง โด)	หน้าทับลาว
เพลงกราวลาว (เสเลเมา)	เพลงกราวลาว (เสเลเมา) เป็นเพลงท่อนเดียว มีความยาว 7 บรรทัด (โน้ตไทย)	ทำนองเพลงใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียง โด)	หน้าทับลาว

ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 30 เพลงไทยสำเนียงแขก

ชื่อเพลง	โครงสร้าง/ลักษณะทำนอง	กลุ่มเสียง/บันไดเสียง	หน้าทับ
เพลงกราว - แขกเงาะ	เพลงกราวแขกเงาะ มีทั้งหมด 2 ท่อน ท่อน 1 มีความยาว 5 บรรทัด (โน้ตไทย) และท่อน 2 มีความยาว 3 บรรทัดครึ่ง (โน้ตไทย)	ทำนองเพลงใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียง โด) มีการเปลี่ยนบันไดเสียงในบางช่วงเป็นบันไดเสียง ซอล (ซอล ลา ที เร มี)	หน้าทับสองไม้

ตารางที่ 30 เพลงไทยสำเนียงแขก (ต่อ)

ชื่อเพลง	โครงสร้าง/ลักษณะทำนอง	กลุ่มเสียง/บันไดเสียง	หน้าทับ
เพลงแขกเงาะชั้นเดียว	เพลงแขกเงาะชั้นเดียว มีทั้งหมด 2 ท่อน ท่อน 1 มีความยาว 7 บรรทัด (โน้ตไทย) และท่อน 2 มีความยาว 7 บรรทัดครึ่ง (โน้ตไทย)	ทำนองเพลงใช้โน้ตบันไดเสียง โด (โด เร มี ซอล ลา) และบันไดเสียง ซอล (ซอล ลา ที เร มี) พบการใช้โน้ตเสียงโดและฟา (โน้ตรอง) มาใช้สำหรับเชื่อมทำนองให้สำเนียงให้ชัดเจนขึ้น	หน้าทับสองไม้
เพลงยะวา	เพลงยะวา มีทั้งหมด 3 ท่อน ท่อน 1 มีความยาว 7 บรรทัด (โน้ตไทย) ท่อน 2 มีความยาว 9 บรรทัด (โน้ตไทย) และท่อน 3 มีความยาว 8 บรรทัด (โน้ตไทย)	ทำนองเพลงใช้โน้ตบันไดเสียง ฟา (ฟา ซอล ลาโด เร)	หน้าทับแขก

ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 31 เพลงไทยสำเนียงจีน

ชื่อเพลง	โครงสร้าง/ลักษณะทำนอง	กลุ่มเสียง/บันไดเสียง	หน้าทับ
เพลงจีนขิมเล็ก	เพลงจีนขิมเล็ก มีทั้งหมด 3 ท่อน ท่อน 1 มีความยาว 2 บรรทัด (โน้ตไทย) ท่อน 2 มีความยาว 1 บรรทัด (โน้ตไทย) และท่อน 3 มีความยาว 3 บรรทัด (โน้ตไทย)	ทำนองเพลงใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา (บันไดเสียง โด)	หน้าทับจีน

ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 32 เพลงไทยสำเนียงฝรั่ง

ชื่อเพลง	โครงสร้าง/ลักษณะทำนอง	กลุ่มเสียง/บันไดเสียง	หน้าทับ
เพลงมาร์ชชิ่ง - ทรูจอร์เจีย	เพลงมาร์ชชิ่งทรูจอร์เจีย มีทั้งหมด 2 ท่อน ท่อน 1 มีความยาว 4 บรรทัด (โน้ตไทย) และท่อน 2 มีความยาว 4 บรรทัด (โน้ตไทย)	ทำนองเพลงใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ บันไดเสียง ซอล (ซอล ลา ที เร มี) และมีการนำโน้ตเสียงรองมาใช้เพื่อเพิ่มความชัดเจนของสำเนียงฝรั่ง	หน้าทับฝรั่ง (มาร์ชชิ่ง)

ที่มา: ผู้วิจัย

จากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษา 4 สำเนียง (ลาว จีน แขก ฝรั่ง) จากงานวิจัย พบว่ามีข้อมูลที่เป็นรายละเอียดต่าง ๆ ที่สามารถนำมาวิเคราะห์อัตลักษณ์ของเพลงแต่ละสำเนียงภาษา ดังนี้

1) เพลงไทยสำเนียงลาว โดยมากมีอัตราสองชั้น และชั้นเดียว ใช้หน้าทับสองไม้แบบหน้าทับลาว ลักษณะทำนองเพลงส่วนใหญ่เป็นเพลงบังคับทางหรือเพลงทางกรอ มีการใช้การตีเป็นคู่ 3 หรือการตีผสมเสียงเป็นคู่ต่าง ๆ มาบรรเลงประกอบในการดำเนินทำนอง ซึ่งจะไม่พบในสำเนียงภาษาอื่น อารมณ์ของเพลงมีความสดใสสนุกสนาน มักใช้เสียง 5 เสียง กลุ่มเสียงที่ใช้อยู่ในกลุ่มบันไดเสียง โด เป็นเสียงหลัก ซึ่งบันไดเสียง โด ประกอบด้วยเสียง โด เร มี ซอล ลา เสียงที่ปรากฏในทำนองเพลงส่วนใหญ่เป็นเสียงหลักคือ โด เร มี ซอล ลา แต่มีการใช้เสียงรองคือเสียงฟากับเสียงทีบ้างแต่พบไม่มากนัก ลักษณะรูปแบบจังหวะที่พบมีรูปแบบหลัก ดังนี้

รูปแบบที่ 1 | x x x x | - x - x |
รูปแบบที่ 2 | - - x x | x x x x |
รูปแบบที่ 3 | - x x x | - x - x |
รูปแบบที่ 4 | - x - x | x x x x |
รูปแบบที่ 5 | - - - - | x x x x |
รูปแบบที่ 6 | x x x x | x x x x |
รูปแบบที่ 7 | - - - x | - x - x |

ส่วนเครื่องดนตรีภาษาที่นำมาบรรเลงประกอบ ได้แก่ กลองแขก ฉิ่ง ฉาบเล็ก โหม่ง กรับ

2) เพลงไทยสำเนียงจีน โดยมากมีอัตราสองชั้น พบหน้าทับที่ใช้ ได้แก่ หน้าทับพิเศษ (จีน) หน้าทับสองไม้ และหน้าทับปรบไก่ ลักษณะทำนองเพลงส่วนใหญ่เป็นเพลงบังคับทาง มักใช้เสียง 5 เสียง กลุ่มเสียงที่ใช้อยู่ในกลุ่มบันไดเสียง โด เป็นเสียงหลัก ซึ่งบันไดเสียง โด ประกอบด้วยเสียง โด เร มี ซอล ลา และมีการใช้เสียงรอง คือ เสียงฟา กับ ที ซึ่งเสียงรองที่ปรากฏในทำนองเพลงเป็นเสียงที่ทำให้เกิดเป็นสำเนียงจีนที่ชัดเจนขึ้น รูปแบบทำนองที่เป็นลักษณะเด่น คือ มีจังหวะกระชั้นหน้ากระชั้นหลัง มีทำนองกระโดดข้ามเสียงไปมาแบบสลับฟันปลา ซึ่งทำนองลักษณะนี้จะใช้วิธีการตีแบบสลับมือซ้ายและมือขวาหรือเรียกว่า การตีสับ ซึ่งถือได้ว่าเป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่งเป็นเพลงสำเนียงจีน ลักษณะรูปแบบจังหวะที่พบมีรูปแบบหลัก ดังนี้

รูปแบบที่ 1 | - x - - | x x - x |　　รูปแบบที่ 2 | - x - x | - x - x |

รูปแบบที่ 3 | - - x x | - x - x |　　รูปแบบที่ 4 | - - - x | - x - x |

รูปแบบที่ 5 | - - - - | x x - x |

ส่วนเครื่องดนตรีภาษาที่นำมาบรรเลงประกอบ ได้แก่ กลองจีน กลองต๊อก แต๋ว ม้าห่อ (ผ่าง) ฉาบใหญ่ ฉิ่ง

3) เพลงไทยสำเนียงแขก โดยมากมีอัตราสองชั้นและชั้นเดียว พบหน้าทับที่ใช้ ได้แก่ หน้าทับพิเศษ (แขก) หน้าทับสองไม้ หน้าทับปรบไก่ซึ่งแนวจังหวะในการบรรเลงจะอยู่ระดับปานกลางและเร็ว ลักษณะทำนองเพลงส่วนใหญ่เป็นเพลงบังคับทาง กลุ่มเสียงที่ใช้อยู่ในกลุ่มบันไดเสียง ฟา ประกอบด้วยเสียง ฟา ซอล ลา โด เร กับบันไดเสียง โด ประกอบด้วยเสียง โด เร มี ซอล ลา บางเพลงมีลักษณะการใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง จึงทำให้บางครั้งไม่สามารถชี้ชัดได้ว่าทำนองเพลงในประโยคเพลงนั้นเป็นบันไดเสียงใด เนื่องจากเสียงทุกเสียงมีความสำคัญเท่า ๆ กัน รูปแบบทำนองที่เป็นลักษณะเด่น คือ การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียงขึ้นลงต่อเนื่องกันโดยไม่ข้ามเสียง ท่วงทำนองจะมีการกระชั้นในส่วนหน้าหรือส่วนหลัง ลักษณะรูปแบบจังหวะที่พบมีรูปแบบหลัก ดังนี้

รูปแบบที่ 1 | - x x x | - x - - |　　รูปแบบที่ 2 | - x - x | x x - x |

รูปแบบที่ 3 | - - - - | x x - x |　　รูปแบบที่ 4 | - - - x | x x - x |

รูปแบบที่ 5 | - x - x | - x - x |　　รูปแบบที่ 6 | x x x x | x x x x |

รูปแบบที่ 7 | - -x x | - x - x |　　รูปแบบที่ 8 | - x - x | x x x x |

ส่วนเครื่องดนตรีภาษาที่นำมาบรรเลงประกอบ ได้แก่ กลองแขก กลองรำมะนา ฉิ่ง แทมบูริน มาราคัส โหม่ง

4) เพลงไทยสำเนียงฝรั่ง โดยมากมีอัตราสองชั้นและชั้นเดียว พบหน้าทับที่ใช้ ได้แก่ หน้าทับฝรั่ง จังหวะวอลซ์และจังหวะมาร์ช ซึ่งแนวจังหวะในการบรรเลงจะอยู่ระดับปานกลาง ลักษณะทำนองเพลงส่วนใหญ่เป็นเพลงบังคับทาง ใช้โน้ตเสียงหลัก 5 เสียง คือ บันไดเสียง ซอล ประกอบด้วย ซอล ลา ที เร มี และมีการนำโน้ตเสียงรองมาใช้เพื่อเพิ่มความชัดเจนของสำเนียงฝรั่ง ซึ่งบางเพลงมีการใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง จึงทำให้บางครั้งไม่สามารถชี้ชัดได้ว่าทำนองเพลงนั้นเป็นบันไดเสียงใด รูปแบบทำนองที่เป็นลักษณะเด่น คือ การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียงมีท่วงทำนองสูงบ้างต่ำบ้างสลับกัน และลักษณะการบรรเลงที่โดดเด่นของเพลงสำเนียงฝรั่ง คือ การตีซ้ำเสียงพร้อมกันทั้ง 2 มือ เป็นคู่ 4 หรือ คู่ 8 ส่วนเครื่องดนตรีภาษาที่นำมาบรรเลงประกอบ ได้แก่ กลองมริกันหรือกลองอเมริกัน (Bass Drum) กลองแต๊กหรือกลองสแนร์ (Snare Drum) ฉาบใหญ่ (Cymbal)

จากการศึกษาวิเคราะห์ทำให้เห็นได้ว่า ลักษณะทำนองเพลงของแต่ละสำเนียงภาษาจะมีคุณลักษณะที่โดดเด่นแตกต่างกันไปตามลักษณะเฉพาะของแต่ละสำเนียง ซึ่งความแตกต่างหรือความโดดเด่นนี้เป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้เห็นถึงรายละเอียดต่าง ๆ ที่แสดงความเป็นอัตลักษณ์ของเพลงแต่ละสำเนียงภาษาได้อย่างชัดเจน

2.3 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลผู้ให้ข้อมูล

การวิจัยนี้ ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ผู้ที่มีความรู้และความเชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทยที่มีประสบการณ์ด้านการปฏิบัติดนตรีไทยเป็นที่ยอมรับนับถือในวงวิชาการดนตรีไทย จำนวน 10 ท่าน แต่ละท่านได้อธิบายและแสดงแนวคิดต่าง ๆ เกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษาจากประสบการณ์ตรง โดยแต่ละท่านมีมุมมองเกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษาสรุปดังนี้

2.3.1 อาจารย์ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปีพุทธศักราช 2557 อธิบายและแสดงแนวคิดสรุปความได้ดังนี้

เพลงไทยที่ครูดนตรีไทยแต่งไว้เป็นทางเปลี่ยนในลักษณะของสำเนียงภาษา ปรากฏมีอยู่ในหลายเพลงในวัฒนธรรมดนตรีไทย เช่น เพลงที่อยู่ในตับนางลอย มีจุดประสงค์เพื่อสามารถบรรเลงรับร้องได้หลากหลาย ไม่ต้องบรรเลงซ้ำทำนองหลาย ๆ เที่ยว แต่หากกล่าวถึงในมุมของการเดี่ยวในลักษณะของสำเนียงภาษา ทางบรรเลงที่จะสามารถถือได้ว่าเป็นเพลงเดี่ยว จะต้องมีองค์ประกอบครบตามแบบแผนของโบราณ ซึ่งควรต้องมีกลวิธีของการเดี่ยวอยู่ในทางเดี่ยวนั้นด้วย แต่ถ้าหากเป็น

ทางบรรเลงที่เป็นเพียงการแต่งเปลี่ยนทำนองให้เป็นแค่สำเนียงต่าง ๆ ลักษณะเช่นนี้จะไม่ถือว่าเป็นเพลงเดี่ยวแต่เป็นลักษณะของ *“ทางเปลี่ยน”*

ข้อควรคำนึงอีกประการหนึ่ง ทางบรรเลงที่มีการนำเอาวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีสำเนียงภาษานั้น ๆ เช่น การนำวิธีการตีขิมมาบรรเลงบนระนาดเอกเพื่อให้มีสำเนียงจีน หรือนำวิธีการตีของไซโลโฟน (Xylophone) มาบรรเลงบนระนาดเอกเพื่อให้มีสำเนียงฝรั่ง มาบรรเลงสอดแทรกผสมผสานกับสำนวนกลอนและกลวิธีการบรรเลงในวัฒนธรรมการเดี่ยวของไทย ควรเรียกว่าเพลงร่วมสมัยมากกว่าการเรียกว่าเพลงเดี่ยว (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, 2565, 28 มกราคม, สัมภาษณ์)

2.3.2 ครูไชยยะ ทางมีศรี อธิบายและแสดงแนวคิดสรุปความได้ดังนี้

แนวคิดเกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษา 4 สำเนียง (ลาว แขก จีน ฝรั่ง) สรุปความจากการสัมภาษณ์ ได้ดังนี้

สำเนียงลาว โดยมากใช้ระบบเสียงแบบ 5 เสียง ลักษณะทำนองเพลงจะเป็นแบบบังคับทางกลอนระนาดเอกจะไม่นิยมแปลทำนองในลักษณะของการตีเก็บเป็นพื้น แต่จะใช้วิธีการตีกรอสอดแทรกการตีเก็บได้บ้างในบางช่วงบางตอน แต่ต้องเป็นเพียงช่วงสั้น ๆ เท่านั้น นอกจากนี้ยังสามารถสอดแทรกกลวิธีพิเศษอื่น ๆ ได้ เช่น การตีผสมมือและผสมเสียงเลียนแบบเสียงแคน ส่วนหน้าทับที่ใช้สำหรับเพลงไทยสำเนียงลาวอัตราสองชั้นจะใช้หน้าทับลาว และเครื่องหนังที่ใช้กำกับจังหวะสามารถเลือกใช้ได้ตามความเหมาะสมกับรูปแบบของวงบรรเลง

สำเนียงแขก สามารถแบ่งเป็นกลุ่มใหญ่ ๆ ได้ 3 กลุ่ม ได้แก่ แขกอินเดีย แขกชวาหรือแขกอินโดนีเซีย และแขกมลายูหรือแขกมาเลเซีย ลักษณะทำนองเพลงของทั้ง 3 กลุ่ม มีส่วนที่เหมือนกันและแตกต่างกัน เช่น

- แขกชวาหรือแขกอินโดนีเซีย จะใช้ระบบ 5 เสียง ตามเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีกาเมลัน (Gamelan) ลักษณะทำนองเพลงจะมีทำนองแบบห่าง ๆ ซึ่งทั้งลักษณะทำนองเพลงและลักษณะวิธีการบรรเลงจะเป็นการเลียนแบบทำนองเพลงและวิธีการบรรเลงของแขกชวาที่ครูดนตรีไทยได้รู้จักวัฒนธรรมของแขกชวาในยุคแรก ๆ

- แขกมลายูหรือแขกมาเลเซีย เป็นกลุ่มแรกที่ไทยเรารู้จักเพราะมีอาณาเขตติดต่อกับภาคใต้ของไทย จะมีลักษณะทำนองแบบห่างบ้างถี่บ้างสลับกันไป แต่สิ่งที่เป็นลักษณะเด่นของทำนองเพลงแขกชวา คือ การใช้เสียงแบบเรียงเสียง และมิได้จำกัดการใช้เสียงแค่ระบบเสียง 5 เสียง ดังเช่นทำนองเพลงของกลุ่มแขกชวาหรือแขกอินโดนีเซีย

- แขกอินเดีย ลักษณะเสียงที่นำมาเรียงร้อยเป็นทำนองจะมีระดับเสียงที่หลากหลาย มิได้จำกัดแค่ 5 เสียงอย่างเช่นแขกชวาหรือแขกอินโดนีเซีย

หากผู้ฟังไม่มีความรู้เกี่ยวกับลักษณะทำนองเพลงอย่างละเอียดลึกซึ้ง อาจทำให้ไม่สามารถแยกแยะได้ว่าเพลงที่ได้ฟังอยู่นั้นเป็นสำเนียงเพลงของกลุ่มใด

สำเนียงจีน โดยส่วนใหญ่จะมีลักษณะทำนองแบบถี่ ๆ บรรเลงด้วยแนวจังหวะเพลงที่ค่อนข้างกระชับ แต่ทั้งนี้อาจมีบางเพลงที่เป็นทำนองแบบห่าง ๆ เช่น จีนนำเสด็จ ลักษณะทำนองเพลงเป็นแบบบังคับทาง การดำเนินกลอนระนาดเอกใช้วิธีการตีกรอเป็นหลัก ไม่ควรดำเนินกลอนเป็นทางเก็บ เพราะจะทำให้ปิดบังทำนองของสำเนียงภาษา และสามารถใช้วิธีการตีเก็บสอดแทรกคลุกเคล้าไปกับทำนองเพลงได้บ้างในบางช่วงบางตอน และยังสามารถสอดแทรกกลวิธีพิเศษอื่น ๆ ได้ เช่น การนำวิธีการตีขิม (ตีสลับมือ) มาประยุกต์ใช้ในการบรรเลงระนาดเอกได้แต่ต้องอยู่ในขอบเขตที่เหมาะสม ส่วนเครื่องดนตรีภาษาที่ใช้บรรเลงหน้าทับเพื่อกำกับจังหวะ คือ กลองจีนและกลองต๊อก ผู้บรรเลงจะต้องมีความรู้ว่าเพลงไหนควรใช้กลองจีนหรือกลองต๊อก หากเพลงที่บรรเลงใช้กลองจีนบรรเลงกำกับจังหวะเพลง เครื่องภาษาที่ใช้บรรเลงประกอบจังหวะ คือ ฉาบใหญ่และม้าฮ่อ แต่หากเพลงที่ใช้กลองต๊อกบรรเลงกำกับจังหวะ เครื่องดนตรีภาษาที่ใช้ประกอบจังหวะ คือ ฉิ่ง แต๋ว และฉาบเล็ก

สำเนียงฝรั่ง ส่วนใหญ่มีลักษณะทำนองเพลงเป็นแบบบังคับทาง แนวการบรรเลงอยู่ในระดับปานกลางจนถึงแนวกระชับ เพลงไทยสำเนียงฝรั่งเมื่อนำมาบรรเลงโดยดนตรีไทยนั้นด้วยธรรมชาติของดนตรีไทยมีลักษณะเสียงเป็นแบบเสียง 1 เสียงเต็ม เพลงไทยสำเนียงฝรั่งจึงไม่มีลักษณะของการใช้เสียงครึ่งเสียงแบบดนตรีตะวันตก ส่วนจังหวะหน้าทับที่ใช้กำกับจังหวะเพลงไทยสำเนียงฝรั่ง โดยมากจะเป็นจังหวะมาร์ชและจังหวะวอลซ์ โดยการนำกลองฝรั่ง (Bass Drum) และกลองสแนร์ (Snare Drum) มาตีเลียนแบบจังหวะของดนตรีตะวันตก และนำฉาบฝรั่ง (Cymbal) มาบรรเลงเป็นเครื่องประกอบจังหวะด้วย (ไชยยะ ทางมีศรี, 2565, 17 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์)

2.3.3 ครูสมาน น้อยนิตย์ อธิบายและแสดงแนวคิดสรุปความได้ดังนี้

เพลงภาษาส่วนใหญ่จะเป็นเพลงที่อยู่ในอัตราสองชั้น และแต่ละภาษาจะมีร่องเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของแต่ละภาษา

สำเนียงจีน ร่องเสียงมีลักษณะคล้ายเพลงสำเนียงลาว คือ เสียง โด เร มี ซอล ลา แต่บางครั้งอาจมีการใช้เสียง ที กับ ฟา ด้วย ดังนั้นสำเนียงจีนจะใช้ครบ 7 เสียง แต่เสียงหลักจริง ๆ

ของสำเนียงจีนจะเป็นร่องเสียง โด เร มี ซอล ลา แนวเพลงสำเนียงจีนส่วนใหญ่จะมีความกระชับ แต่จะมีบางเพลง เช่น เพลงจีนนำเสด็จที่แนวเพลงจะช้า ซึ่งเป็นเพียงส่วนน้อยเท่านั้น

สำเนียงลาว ร่องเสียงหลักจะเป็นเสียง โด เร มี ซอล ลา แต่อาจมีบางเพลงใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง เช่น เพลงลาวลำปางใหญ่ แต่ถ้าหากเป็นเพลงลาวในตับลาวเจริญศรี จะใช้เสียง 5 เสียง (โด เร มี ซอล ลา) ดังนั้นเพลงสำเนียงลาวจึงสามารถแบ่งได้เป็น 2 กลุ่ม เอกลักษณ์อีกประการหนึ่งของเพลงสำเนียงลาว คือ *“ลูกซุ้ม”* ซึ่งลูกซุ้มนี้จะไม่ปรากฏในเพลงสำเนียงอื่น ลักษณะกลอนจะเป็นวรรค ๆ และจะไม่ตีเก็บ

สำเนียงแขก ลักษณะเด่น คือ การบรรเลงเรียงเสียงติดกัน 4 เสียง และหากมีการข้ามเสียงจะข้าม 4 เสียง ลักษณะคล้ายกับสำเนียงฝรั่ง ถ้าพิจารณาถึงรายละเอียดของเพลงสำเนียงแขกสามารถแยกย่อยได้ดังนี้

- แขกชวา/แขกขาว/แขกอินโด จะมีการข้ามเสียงและมักใช้เสียงบน (เสียงสูง) เช่น เพลงแขกอะหวัง และลักษณะทำนองจะมีการข้ามเสียงมากกว่าแขกมลายูหรือแขกดำ
- แขกมลายู/แขกดำ มักจะใช้เสียงล่าง (เสียงต่ำ) และลักษณะทำนองมักเป็นแบบเรียงเสียง ไม่ค่อยข้ามเสียงแบบแขกชวาหรือแขกขาว

สำเนียงฝรั่ง ลักษณะทำนองมีความใกล้เคียงกับเพลงสำเนียงแขก แต่ฝรั่งจะมีการข้ามเสียง 4 เสียง มากกว่าสำเนียงแขก รวมถึงจังหวะเพลงก็จะมีความแตกต่างกัน

ลักษณะของเพลงสำเนียงภาษาเป็นเพลงบังคับทาง การบรรเลงเพลงสำเนียงภาษาจึงไม่ควรตีเก็บ เพราะจะทำให้เอกลักษณ์ของสำเนียงเพลงของแต่ละภาษาไม่ชัดเจน ควรบรรเลงเป็นวรรค ๆ ตามทำนองเดิมของเพลงหรือสำนวนเดิม (ทำนองหลัก) ตามที่ผู้แต่งได้แต่งไว้ องค์ประกอบที่ทำให้เพลงแต่ละภาษามีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ คือ เครื่องหนังหรือเครื่องภาษา ที่จะบรรเลงหน้าทับควบคู่ไปการดำเนินทำนองเพลงตามลักษณะของสำเนียงเพลงภาษานั้น ๆ (สมาน น้อยนิตย์, 2565, 1 มีนาคม, สัมภาษณ์)

2.3.4 ครูอุทัย ปานประยูร อธิบายและแสดงแนวคิดสรุปความได้ดังนี้

ทำนองเพลงของแต่ละสำเนียงภาษา จะมีลักษณะทำนองที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่ผู้ฟังฟังแล้วสามารถรู้ได้ว่าเป็นเพลงสำเนียงใด เช่นเดียวกับสำเนียงการพูดของคนแต่ละภาค (เหนือ กลาง อีสาน ใต้) เครื่องหนังและเครื่องประกอบจังหวะเป็นส่วนประกอบสำคัญที่ช่วยให้สำเนียงเพลงของแต่ละภาษามีความชัดเจนขึ้น การเลือกใช้เครื่องหนังหรือเลือกใช้จังหวะหน้าทับในการบรรเลงเข้ากับเพลง

ต้องเลือกใช้ให้เหมาะสมกับลักษณะทำนองเพลง ส่วนสำคัญอีกประการหนึ่ง ในการบรรเลงจังหวะหน้าทับเข้ากับทำนองเพลงในกรณีที่ไม่มีเครื่องภาษา ผู้บรรเลงเครื่องหนังจะต้องมีความรู้ในการดัดแปลงเครื่องหนังที่มีอยู่ ให้สามารถบรรเลงไปกับทำนองเพลงของแต่ละภาษาได้ เช่น การใช้กลองแขกตีเป็นหน้าทับต่าง ๆ ตามสำเนียงภาษานั้น ๆ (อุทัย ปานประยูร, 2565, 16 มีนาคม, สัมภาษณ์)

2.3.5 ครูฐิระพล น้อยนิตย์ อธิบายและแสดงแนวคิดสรุปความได้ดังนี้

“ดนตรี” เป็นเรื่องที่เกี่ยวกับเสียง เสียงมีทั้งหมด 7 เสียง (โด เร มี ฟา ซอล ลา ที) คำว่า *“ภาษา แปลว่า สำเนียง (ของทำนองเพลง)”* ส่วนหนึ่งที่ทำให้นักดนตรีไทยฟังออกว่าเป็นเพลงสำเนียงใด เนื่องจากวัฒนธรรมของเพลงสำเนียงภาษาได้ถูกปลูกฝังแล้วในวัฒนธรรมไทย

ระบบเสียงของเพลงไทยมี 3 ระบบ ได้แก่ ระบบ 5 เสียง 6 เสียง และ7 เสียง ระบบเสียง 5 เสียงกับ 6 เสียง จะมีความใกล้เคียงกัน ส่วนใหญ่ใช้ในการบรรเลงเพลงประเภทเรื่อง เพลงชุด โหมโรง ส่วนระบบ 5 เสียง ใช้ในการบรรเลงเพลงประเภทเพลงสำเนียงลาว สำเนียงเขมร แต่ทั้งนี้เพลงไทยเป็นศิลปะ เป็นความงามทางสุนทรียศาสตร์ ด้วยเหตุนี้ศาสตร์ทางศิลปะจึงไม่สามารถนำทฤษฎีใด ๆ มาอธิบายหรือใช้เป็นตัวกำหนดหรือวัดได้ตายตัว กลุ่มเสียงทุก ๆ ระบบสามารถนำมาแต่งเพลงได้ทุกสำเนียง และข้อสำคัญอีกประการหนึ่งในการแต่งเพลงสำเนียงภาษา คือ หัวเพลงหรือการขึ้นต้นเพลงและท้ายเพลงหรือลูกลงจบของเพลง ผู้แต่งต้องออกแบบการขึ้นเพลงกับการลงจบเพลงให้มีสำเนียงบ่งบอกถึงสำเนียงภาษานั้น ๆ จากนั้นให้พิจารณารายละเอียดในส่วนกลางของทำนองเพลงให้มีอรรถรสตามสำเนียงเพลงของแต่ละภาษา กล่าวโดยสรุป คือ การแต่งเพลงสำเนียงภาษามีส่วนสำคัญ 3 ส่วน คือ การขึ้นเพลง ทำนองเพลง และการลงจบเพลง

ทำนองเพลง เป็นส่วนสำคัญที่จะบ่งบอกได้ว่าเป็นเพลงสำเนียงใด ซึ่งตัวทำนองเพลงเป็นส่วนสำคัญในการสะท้อนอัตลักษณ์ของเพลงสำเนียง ลักษณะทำนองเพลงแต่ละสำเนียงจะมีความแตกต่างกัน ซึ่งผู้ฟังจะต้องมีความรู้และประสบการณ์ในการฟังเพลงไทย เพลงไทยที่ครูโบราณแต่งไว้หลายเพลงมีทำนองที่เป็นสำเนียงภาษาเพียงบางช่วงบางตอนหรือบางเพลงอาจมีทำนองที่เป็นสำเนียงภาษาเพียงลูกขึ้นกับลูกลงจบเท่านั้น เช่น เพลงฝรั่งรำเท้า นอกจากตัวทำนองเพลงแล้ว การขึ้นแนวทำนองเพลง เครื่องหนัง จังหวะ ก็เป็นองค์ประกอบสำคัญที่ช่วยเสริมให้สำเนียงเพลงมีความชัดเจนขึ้น ส่วนวิธีการบรรเลง เป็นอีกวิธีหนึ่งที่ช่วยให้สำเนียงเพลงชัดเจนขึ้น เช่น ใช้วิธี

การตีซ้ำเสียงมาใช้ในการบรรเลงเพลงสำเนียงฝรั่ง หรือใช้การตีผสมเสียงคู่ 5 ในการบรรเลงเพลงสำเนียงลาว ฯลฯ (ฐิระพล น้อยนิตย์, 2565, 17 มกราคม, สัมภาษณ์)

2.3.6 ครูกิตติ อัตถาผล อธิบายและแสดงแนวคิดสรุปความได้ดังนี้

ลักษณะของทำนองเพลง เป็นจุดสำคัญที่สุดในการบอกถึงเอกลักษณ์ของเพลงแต่ละสำเนียงภาษา ตัวสำนวนกลอนจะเป็นสิ่งที่ทำให้สำเนียงของแต่ละเสียงภาษามีความแตกต่างกัน รวมถึงองค์ประกอบสำคัญที่จะช่วยส่งเสริมให้สำเนียงเพลงของแต่ละภาษามีความชัดเจนขึ้น คือ วิธีการบรรเลงและเครื่องดนตรีภาษาที่ใช้ประกอบการบรรเลง คุณลักษณะของแต่ละสำเนียง มีดังนี้

เพลงสำเนียงลาวส่วนใหญ่เป็นเพลงอัตราสองชั้น มีลักษณะการดำเนินทำนองแบบห่าง ๆ อยู่ในกลุ่มเสียง 5 เสียง มีการซ้ำทำนองช่วงต้นเพลงหรือท้ายเพลง ส่วนวิธีการบรรเลงที่ทำให้สำเนียงเพลงมีความชัดเจนขึ้น คือ การตีคู่ผสมต่าง ๆ เช่น คู่ 3 คู่ 6 เพื่อเลียนเสียงแคน

เพลงสำเนียงแขก ลักษณะเด่นของทำนอง คือ การดำเนินทำนองแบบเรียงเสียงขึ้นลง 4 เสียงติดกัน อาจมีการข้ามเสียงบ้างบางสำนวน และมีทำนองถี่กว่าทุกภาษา ส่วนวิธีการบรรเลงที่ทำให้สำเนียงเพลงมีความชัดเจนขึ้น คือ การนำการตีคู่ 4 มาตีสอดแทรกกับการตีเก็บคู่ 8

เพลงสำเนียงฝรั่ง ลักษณะเด่นของทำนอง คือ การตีย้ำเสียงและการดำเนินทำนองด้วยการตีข้ามเสียง โดยมากจะข้าม 3 เสียงหรือ 4 เสียง ในลักษณะของการเลียนแบบการตีคอร์ด (Chord) แบบดนตรีตะวันตก

เพลงสำเนียงจีน ลักษณะเด่นของทำนอง คือ การดำเนินทำนองแบบสลับฟันปลาและการสอดแทรกเสียงเหน่อในบางท่วงทำนองเพลง เพื่อให้สำเนียงเพลงมีความชัดเจนขึ้น ส่วนวิธีการบรรเลงเพลงสำเนียงจีน สามารถนำมาวิธีการตีสับมือ (ตีสลับมือซ้ายมือขวา) มาใช้ในการบรรเลงเพื่อส่งเสริมให้สำเนียงเพลงชัดเจนขึ้น (กิตติ อัตถาผล, 2565, 6 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

2.3.7 ครูมัณฑนา อยู่ยั่งยืน อธิบายและแสดงแนวคิดสรุปความได้ดังนี้

การบรรเลงเพลงสำเนียงภาษา เครื่องหนัง จังหวะหน้าทับ และเครื่องภาษาเป็นส่วนประกอบสำคัญที่ทำให้ผู้ฟังที่มีความรู้เกี่ยวกับดนตรีไทยเพียงเล็กน้อย สามารถรู้ได้ว่าเป็นเพลงสำเนียงใด และลักษณะทำนองเพลงจะเป็นตัวบอกและสะท้อนให้เห็นถึงความแตกต่างของแต่ละภาษา เช่น เพลงสำเนียงลาวกับเพลงสำเนียงจีน ลักษณะของเพลงสำเนียงลาวจะมีทำนองที่ห่างและจังหวะช้ากว่าเพลงสำเนียงจีน ลักษณะทำนองของเพลงสำเนียงจีน จะกระชั้นหน้ากระชั้นหลังและมีจังหวะที่กระชับกว่าเพลงสำเนียงลาว แต่อย่างไรก็ตาม เพลงทุกสำเนียงภาษามีหลากหลายอารมณ์

มีทั้งทำนองเพลงที่ให้อารมณ์สนุกสนาน อารมณ์เศร้า หรืออรรถรสอื่น ๆ ตามแต่คุณลักษณะของแต่ละสำเนียงภาษา สิ่งสำคัญที่ผู้บรรเลงหรือผู้ขับร้องต้องให้ความสำคัญ คือ ต้องสังเกตและทำความเข้าใจกับลักษณะทำนองและอารมณ์เพลง เพื่อจะได้เลือกใช้วิธีการบรรเลงหรือการขับร้องได้เหมาะสมกับเพลงนั้น ๆ (มัณฑนา อยู่ยั่งยืน, 2565, 31 มกราคม, สัมภาษณ์)

2.3.8 ครูทรงยศ แก้วดี อธิบายและแสดงแนวคิดสรุปความได้ดังนี้

เพลงสำเนียงภาษา แต่ละภาษาจะมีกลุ่มเสียง ลักษณะทำนอง และจังหวะที่เป็นเอกลักษณ์ที่แตกต่างกัน รวมถึงวิธีการบรรเลงก็จะมีลักษณะสำนวนกลอนที่ต่างกัน เช่น สำเนียงลาวจะใช้วิธีการบรรเลงแบบการตีกรอเพื่อรักษาสำนวนเพลงเดิมไว้ และอาจใช้การตีผสมมือหรือผสมเสียงเป็นคู่ต่าง ๆ (คู่ 3 หรือ คู่ 5) เพื่อให้สำเนียงเพลงมีความชัดเจนขึ้น หรือหากเป็นเพลงสำเนียงจีนลักษณะทำนองจะเป็นทำนองถี่ ๆ อาจใช้วิธีการตีซอยมือ (การตีสลับมือ) หรือการตีเป็นคู่ 2 มาใช้ในการบรรเลงเพื่อให้สำนวนเพลงมีความใกล้เคียงกับลักษณะของเพลงจีนมากขึ้น ส่วนเพลงสำเนียงแขกลักษณะทำนองเพลงส่วนใหญ่จะไม่ค่อยข้ามเสียง ส่วนสำเนียงฝรั่ง ลักษณะทำนองโดยส่วนใหญ่จะใช้การตีซ้ำเสียงเป็นคู่ 8 นอกจากนี้ ส่วนประกอบที่ช่วยสร้างให้เพลงแต่ละสำเนียงมีความชัดเจนขึ้น คือ เครื่องหนังและเครื่องภาษา (ทรงยศ แก้วดี, 2565, 18 มกราคม, สัมภาษณ์)

2.3.9 ครูนิรุจ ฤๅวิชา อธิบายและแสดงแนวคิดสรุปความได้ดังนี้

เพลงไทยสำเนียงภาษาโดยมากเป็นเพลงสองชั้น หน้าทับที่สำหรับบรรเลงเพลงสำเนียงแขกจะใช้หน้าทับสดายง อาทิ เพลงแขกขาว แขกกุลิต เป็นต้น โดยส่วนใหญ่เพลงสำเนียงแขกจะมีลักษณะอารมณ์เพลงไปในทางสนุกสนาน สำเนียงลาว มีลักษณะอารมณ์เพลงไปในทางสนุกสนาน อ่อนหวาน อาจมีจังหวะเนิบช้าบ้าง ส่วนสำเนียงฝรั่งลักษณะอารมณ์คล้ายการเดินทัพหรือการเดินขบวนใช้จังหวะวอลซ์หรือจังหวะมาร์ชตีประกอบเพลง

สำหรับวิธีการบรรเลง เป็นส่วนสำคัญอย่างหนึ่งที่ทำให้สำเนียงเพลงแต่ละสำเนียงมีความชัดเจนขึ้น ตัวอย่างเช่น เพลงสำเนียงจีน ส่วนใหญ่จะมีลักษณะทำนองที่มีระดับเสียงไปในทางเสียงสูงเสียงเล็กแหลม ทำนองถี่ ๆ วัฒนธรรมเดิมของดนตรีจีนจะมีเสียงดังอึกทึกครึกโครม ดังนั้นการบรรเลงเพลงไทยสำเนียงจีนจึงต้องเลียนแบบวิธีการต่าง ๆ จากวัฒนธรรมเดิมของจีน เพื่อให้สามารถบรรเลงเพลงให้มีอารมณ์ใกล้เคียงกับวัฒนธรรมเดิมมากที่สุด อีกทั้งการนำเครื่องดนตรีภาษามาบรรเลงประกอบ จะช่วยให้สำเนียงเพลงแต่ละภาษามีความชัดเจนขึ้น อาทิ การนำผ่าง (ม้าห่อ) กลองจีน กลองต๊อก ฉาบใหญ่ มาบรรเลงประกอบในเพลงสำเนียงจีนเช่นนี้เป็นต้น

การฟังเพลงไทยสำเนียงภาษา ผู้ฟังจะต้องมีความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมเป็นพื้นฐานบ้าง จึงจะสามารถรู้ได้ว่าเพลงเพลงนั้นเป็นเพลงสำเนียงใด (นิรุจ ฤๅวิชา, 2565, 19 มกราคม, สัมภาษณ์)

2.3.10 ครูอนุชา บริพันธุ์ อธิบายและแสดงแนวคิดสรุปความได้ดังนี้

ลักษณะภูมิประเทศและวิถีชีวิตของคนแต่ละชนชาติ เป็นส่วนสำคัญที่ส่งผลให้ลักษณะทำนองเพลง อารมณ์เพลง มีคุณลักษณะที่แตกต่างกัน รวมถึงวัสดุในการสร้างเครื่องดนตรี รูปลักษณ์และวิธีการบรรเลง ก็เป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งที่ทำให้วัฒนธรรมทางดนตรีของแต่ละพื้นที่มีเอกลักษณ์ของตน ความรู้และประสบการณ์ของผู้ฟังก็เป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่ง ที่จะทำให้ผู้ฟังสามารถวิเคราะห์และจำแนกได้ว่าเพลงที่ได้ฟังอยู่นั้นเป็นเพลงของชนชาติใด

ท่วงทำนองเพลงภาษาที่เกิดขึ้นใหม่ในปัจจุบันจะมีความหลากหลายมากกว่าในอดีต ทั้งท่วงทำนอง ลีลา อารมณ์ คำร้อง และเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง เพลงสำเนียงภาษาในวัฒนธรรมดนตรีไทย ส่วนหนึ่งได้แนวคิดมาจากครูดนตรีไทยที่ท่านได้แต่งไว้ในอดีต และส่วนหนึ่งเกิดจากกาลเวลาที่สังคมโลกมีการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาอย่างรวดเร็ว โดยเฉพาะด้านเทคโนโลยี ทำให้การสื่อสารและการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมทำได้อย่างกว้างขวาง ซึ่งด้วยเหตุนี้จึงทำให้เพลงสำเนียงภาษาในปัจจุบันมีความหลากหลายและสามารถบรรเลงได้ใกล้เคียงกับสำเนียงต้นแบบได้มากกว่าในอดีต (อนุชา บริพันธุ์, 2565, 7 มีนาคม, สัมภาษณ์)

จากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทยจำนวน 10 ท่าน เกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษา 4 สำเนียง (ลาว จีน แขก ฝรั่ง) สามารถสรุปข้อมูลเพลงไทยสำเนียง 4 สำเนียง ได้ดังนี้

เพลงสำเนียงภาษาโดยมากเป็นเพลงบังคับทางอัตราสองชั้นและชั้นเดียว ลักษณะทำนองเพลงเป็นส่วนสำคัญที่จะบ่งบอกได้ว่าเป็นเพลงสำเนียงใด ทำนองเพลงของแต่ละภาษาจะมีลักษณะเฉพาะที่ผู้ฟังฟังแล้วสามารถรู้ได้ว่าเป็นเพลงสำเนียงใด เพลงแต่ละภาษาจะมีกลุ่มเสียง ลักษณะทำนองและจังหวะที่เป็นเอกลักษณ์ที่แตกต่างกัน รวมถึงวิธีการบรรเลงก็จะมีลักษณะสำนวนกลอนที่ต่างกัน ดังนั้นจุดสำคัญที่สุดที่ทำให้เกิดเป็นอัตลักษณ์ของแต่ละสำเนียงภาษา ได้แก่ ทำนองเพลงหรือสำนวนกลอน วิธีการบรรเลง และเครื่องดนตรีภาษา คุณลักษณะของแต่ละสำเนียง สรุปได้ดังนี้

1) ทำนองเพลง

1.1) สำเนียงลาว

ลักษณะทำนองเพลงจะเป็นแบบบังคับทาง ดำเนินทำนองแบบห่าง ๆ โดยมากใช้ระบบเสียงแบบ 5 เสียง เสียงหลักจะเป็นเสียง โด เร มี ซอล ลา แต่อาจมีบางเพลงใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง เช่น เพลงลาวลำปางใหญ่ ส่วนหน้าทับที่ใช้สำหรับเพลงไทยสำเนียงลาวอัตราสองชั้น จะใช้หน้าทับลาว และเครื่องหนังที่ใช้กำกับจังหวะสามารถเลือกใช้ได้ตามความเหมาะสมกับรูปแบบของวงบรรเลง

1.2) สำเนียงจีน

ลักษณะทำนองเพลงจะเป็นแบบบังคับทาง ลักษณะเด่นของสำเนียงจีน คือ การดำเนินทำนองแบบถี่ ๆ แบบสลับฟันปลา ส่วนใหญ่จะมีลักษณะทำนองที่มีระดับเสียงไปในทางเสียงสูง เสียงเล็กแหลม บรรเลงด้วยแนวจังหวะเพลงที่ค่อนข้างกระชับ แต่ทั้งนี้อาจมีบางเพลงที่เป็นทำนองแบบห่าง ๆ เช่น จีนนำเสด็จ กลุ่มที่ใช้เสียงมีลักษณะคล้ายกับเพลงสำเนียงลาว คือ เสียง โด เร มี ซอล ลา แต่บางครั้งอาจมีการใช้เสียง ที กับ ฟา ด้วย ดังนั้นสำเนียงจีนจะใช้ครบ 7 เสียง แต่เสียงหลักจริง ๆ ของสำเนียงจีนจะเป็นกลุ่มเสียง โด เร มี ซอล ลา

1.3) สำเนียงแขก

ลักษณะทำนองเพลงจะเป็นแบบบังคับทาง ลักษณะเด่น คือ การดำเนินทำนองแบบเรียงเสียงขึ้นลง 4 เสียงติดกัน อาจมีการข้ามเสียงบ้างบางสำนวน และหากมีการข้ามเสียงจะข้าม 4 เสียง ถ้าพิจารณาถึงรายละเอียดของกลุ่มเสียงที่ใช้ในการดำเนินทำนองสามารถแยกย่อยตามระบบเสียง ได้ดังนี้

1.3.1) ระบบ 5 เสียง ใช้กับเพลงสำเนียงแขกในกลุ่มแขกชวาหรือแขกอินโดนีเซีย ลักษณะทำนองเพลงจะมีทำนองแบบห่าง ๆ มีการข้ามเสียงและมักใช้เสียงบน (เสียงสูง) เป็นลักษณะของการเลียนแบบดนตรีกาเมลัน (Gamelan) ซึ่งทั้งลักษณะทำนองเพลงและลักษณะวิธีการบรรเลงจะเป็นการเลียนแบบทำนองเพลงและวิธีการบรรเลงของแขกชวาที่ครูดนตรีไทยได้รู้จักวัฒนธรรมของแขกชวาในยุคแรก ๆ

1.3.2) ระบบ 7 เสียง ใช้กับแขกมลายูหรือแขกมาเลเซียและแขกอินเดีย จะมีลักษณะทำนองแบบห่างบ้างถี่บ้างสลับกันไป แต่สิ่งที่เป็นลักษณะเด่นของทำนองเพลงแขกมลายูหรือ

แขกมาเลเซีย คือ การใช้เสียงแบบเรียงเสียง มักจะใช้เสียงล่าง (เสียงต่ำ) ส่วนทำนองของแขกอินเดียนั้นจะมีความหลากหลายมากกว่าเพลงสำเนียงแขกในวัฒนธรรมอื่น

แต่ทั้งนี้ หากผู้ฟังไม่มีความรู้เกี่ยวกับลักษณะทำนองเพลงอย่างละเอียดลึกซึ้งอาจทำให้ไม่สามารถแยกแยะได้ว่าเพลงที่ได้ฟังอยู่นั้นเป็นสำเนียงเพลงของกลุ่มใด

1.4) สำเนียงฝรั่ง

ลักษณะทำนอง ส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นแบบบังคับทาง แนวการบรรเลงอยู่ในระดับปานกลางจนถึงแนวกระชับ ด้วยลักษณะทางกายภาพของดนตรีไทยมีลักษณะเสียงเป็นแบบ 1 เสียงเต็ม เพลงไทยสำเนียงฝรั่งจึงไม่มีลักษณะของการใช้เสียงครึ่งเสียงแบบดนตรีตะวันตก ลักษณะเด่นของทำนอง คือ การตีซ้ำเสียงและการดำเนินทำนองด้วยการตีข้ามเสียง โดยมากจะข้าม 3 เสียง หรือ 4 เสียง ในลักษณะของการเลียนแบบการตีคอร์ด (Chord) แบบดนตรีตะวันตก

2) วิธีการบรรเลง

เพลงสำเนียงภาษาโดยส่วนใหญ่เป็นเพลงบังคับทาง วิธีการบรรเลงเป็นอีกวิธีหนึ่งที่ช่วยให้สำเนียงเพลงชัดเจนขึ้น ดังนั้นควรเลือกใช้วิธีการบรรเลงที่สามารถรักษาสำนวนเพลงเดิมไว้ให้ได้มากที่สุด ลักษณะสำนวนเพลงในแต่ละภาษาจะมีคุณลักษณะเฉพาะของแต่ละภาษา การเลือกใช้วิธีการบรรเลงที่เหมาะสมกับลักษณะสำนวนเพลงจะช่วยให้การบรรเลงได้อรรถรสและช่วยส่งเสริมให้สำเนียงเพลงมีความชัดเจนขึ้น บทเพลงสำเนียงต่าง ๆ มีวิธีการบรรเลงดังนี้

2.1) สำเนียงลาว จะใช้วิธีการบรรเลงแบบการตีกรอเพื่อรักษาสำนวนเพลงเดิมไว้และอาจใช้การตีผสมเสียงเป็นคู่ต่าง ๆ (เช่น คู่ 3 คู่ 5) เพื่อให้สำเนียงเพลงมีความชัดเจนขึ้น

2.2) สำเนียงจีน ลักษณะทำนองจะเป็นทำนองถี่ ๆ อาจใช้วิธีการตีซอยมือ (การตีสลับมือ) หรือการตีเป็นคู่ 2 มาใช้ในการบรรเลง เพื่อให้สำนวนเพลงมีความใกล้เคียงกับลักษณะของเพลงจีนมากขึ้น

2.3) สำเนียงแขก วิธีการบรรเลงที่ทำให้สำเนียงเพลงมีความชัดเจนขึ้น คือ การนำการตีคู่ 4 มาตีสอดแทรกกับการตีเก็บคู่ 8

2.4) สำเนียงฝรั่ง ลักษณะทำนองโดยส่วนใหญ่จะใช้การตีซ้ำเสียงเป็นคู่ 8 หรือการตีข้ามเสียง 3 เสียงหรือ 4 เสียง ในลักษณะของการเลียนแบบการตีคอร์ด (Chord) แบบดนตรีตะวันตก

3) เครื่องดนตรีภาษา

การนำเครื่องดนตรีภาษามาบรรเลงประกอบเพลงสำเนียงภาษานั้น สามารถช่วยให้สำเนียงเพลงของแต่ละภาษามีความชัดเจนขึ้น จังหวะหน้าทับ เครื่องหนังและเครื่องดนตรีภาษาเป็นส่วนประกอบสำคัญที่ทำให้ผู้ฟังที่มีความรู้เกี่ยวกับดนตรีไทยเพียงเล็กน้อย สามารถรู้ได้ว่าเป็นเพลงสำเนียงใด การเลือกใช้เครื่องหนังหรือเลือกใช้จังหวะหน้าทับในการบรรเลงเข้ากับเพลงต้องเลือกใช้ให้เหมาะสมกับลักษณะทำนองเพลง เช่น เพลงสำเนียงฝรั่ง จะใช้กลองฝรั่ง (Bass Drum) กลองสแนร์ (Snare Drum) และฉาบฝรั่ง (Cymbal) มาบรรเลงเป็นจังหวะวอลซ์หรือจังหวะมาร์ชมาตีเลียนแบบจังหวะของดนตรีตะวันตกใหมีลักษณะอารมณ์คล้ายการเดินทัพหรือการเดินขบวน หากเป็นเพลงสำเนียงจีน วัฒนธรรมเดิมของดนตรีจีนจะมีเสียงดังอึกทึกครึกโครม ดังนั้นการบรรเลงเพลงไทยสำเนียงจีนจึงต้องเลียนแบบวิธีการต่าง ๆ จากวัฒนธรรมเดิมของจีน โดยการการนำผ่าง (ม้าห่อ) กลองจีน กลองต๊อก ฉาบใหญ่ มาบรรเลงประกอบในเพลงสำเนียงจีน เพื่อช่วยให้สำเนียงเพลงมีความชัดเจนขึ้น

ในปัจจุบันเพลงภาษาที่เกิดขึ้นใหม่มีความหลากหลายมากกว่าในอดีตทั้งท่วงทำนอง ลีลาอารมณ์ และเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง เพลงไทยสำเนียงภาษาเป็นศาสตร์ทางศิลปะ ซึ่งเป็นศาสตร์แห่งสุนทรียะ จึงไม่สามารถนำทฤษฎีใดมากำหนดตายตัวได้ว่า จะต้องใช้กลุ่มเสียงใดในการบรรเลงเพลงสำเนียงใด กลุ่มเสียงทุกระบบ สามารถนำมาใช้ได้กับเพลงทุกสำเนียง เพลงสำเนียงภาษาในวัฒนธรรมดนตรีไทย ส่วนหนึ่งได้แนวคิดมาจากครูดนตรีไทยที่ท่านได้แต่งไว้ในอดีต และส่วนหนึ่งเกิดจากกาลเวลาที่สังคมโลกมีการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาอย่างรวดเร็ว ทำให้การเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมทำได้อย่างกว้างขวาง ความรู้และประสบการณ์ของผู้ฟังจึงเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้ผู้ฟังสามารถวิเคราะห์และจำแนกได้ว่าเพลงต่าง ๆ เหล่านั้นเป็นเพลงสำเนียงภาษาใด
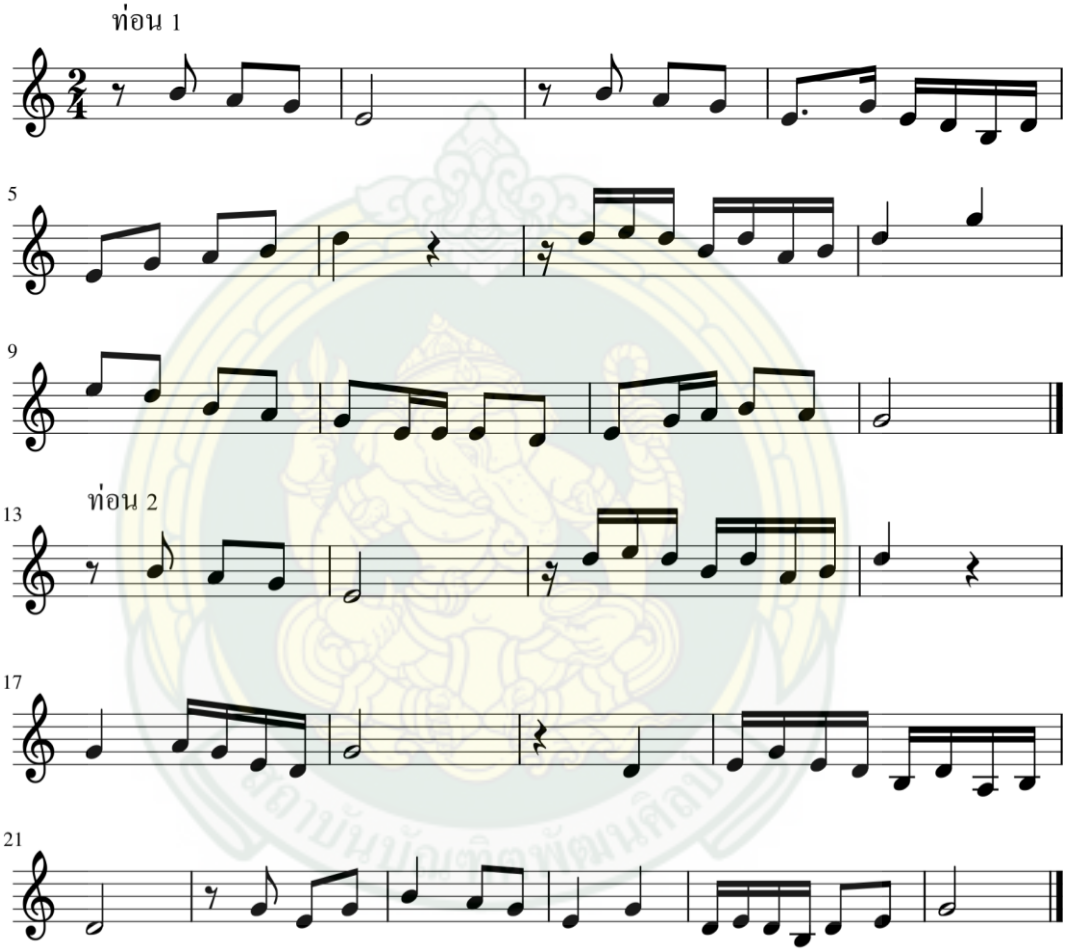
2.4 การวิเคราะห์เพลงไทยสำเนียงภาษา

การศึกษาวิเคราะห์เพลงไทยสำเนียงภาษา ผู้วิจัยนำเพลงชุด 12 ภาษา ที่ขับร้องและบรรเลงบันทึกเสียงโดยนักร้องและนักดนตรีในสังกัดกรมศิลปากร อำนวยเพลงโดย เสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ อำนวยการผลิตโดยบริษัท โอเชี่ยน มีเดีย จำกัด มาศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา เนื่องด้วยผู้วิจัยเห็นว่าข้อมูลเพลงชุดดังกล่าวนี้ เป็นข้อมูลที่มีที่มาข้อมูลที่ชัดเจน อีกทั้งผู้อำนวยเพลงและผู้บรรเลง เป็นบุคลากรสังกัดกรมศิลปากร อันเป็นหน่วยงานที่มีความน่าเชื่อถือ

และมีหน้าที่หลักในการทำนุบำรุงและเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของชาติ ในการศึกษาวิเคราะห์ครั้งนี้ ผู้วิจัยถอดทำนองออกมาเป็นโน้ตเพลงสำหรับศึกษาวิเคราะห์เพลงไทยสำเนียงภาษา 4 สำเนียง ได้แก่ สำเนียงลาว สำเนียงจีน สำเนียงแขก และสำเนียงฝรั่ง แสดงการวิเคราะห์ ดังนี้

2.4.1 สำเนียงลาว

เพลงลาวเจริญศรี
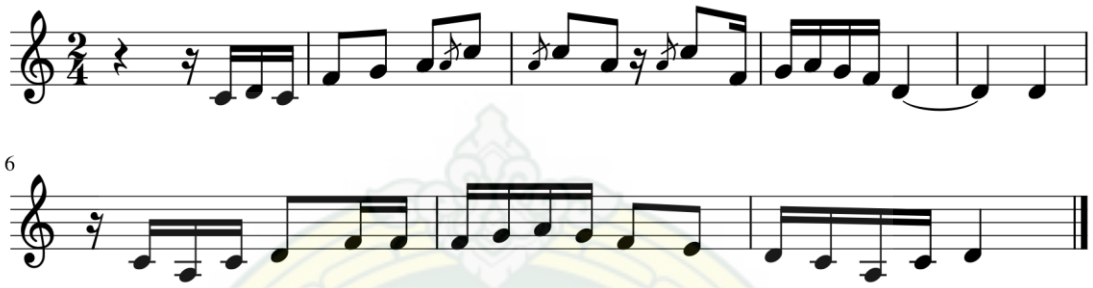


(เสรี หวังในธรรม, 2549)

เพลงลาวเจริญศรีเป็นเพลงไทยสำเนียงลาว อัตราสองชั้น มี 2 ท่อน ลักษณะเด่นของเพลงลาวเจริญศรี คือ เป็นเพลงที่มีลักษณะบังคับทางหรือทางกรอ ลักษณะทำนองส่วนใหญ่เป็นทำนองห่าง ๆ อาจมีทำนองถี่บ้างแต่เป็นเพียงส่วนน้อย เสียงที่ใช้ในการดำเนินทำนองส่วนใหญ่ใช้เสียงหลัก 5 เสียง สำหรับโน้ตข้างต้นนี้ โน้ตเสียงหลักที่ใช้ในการดำเนินทำนอง คือ ซอล ลา ที เร มี แต่ทั้งนี้เพลงไทยสามารถเปลี่ยนระดับเสียงหรือกลุ่มเสียงได้ตามโอกาสการบรรเลง และเพลงลาวเจริญศรี

ก็ยังนิยมบรรเลงในระดับเสียงหรือกลุ่มเสียง โด เร มี ซอล ลา อีกด้วย แต่อย่างไรก็ตาม ไม่ว่าจะบรรเลงในกลุ่มเสียงใดก็ตาม ก็จะมีเสียงหลักที่ใช้ในการดำเนินทำนอง 5 เสียงหลัก ดังที่กล่าวแล้วข้างต้น
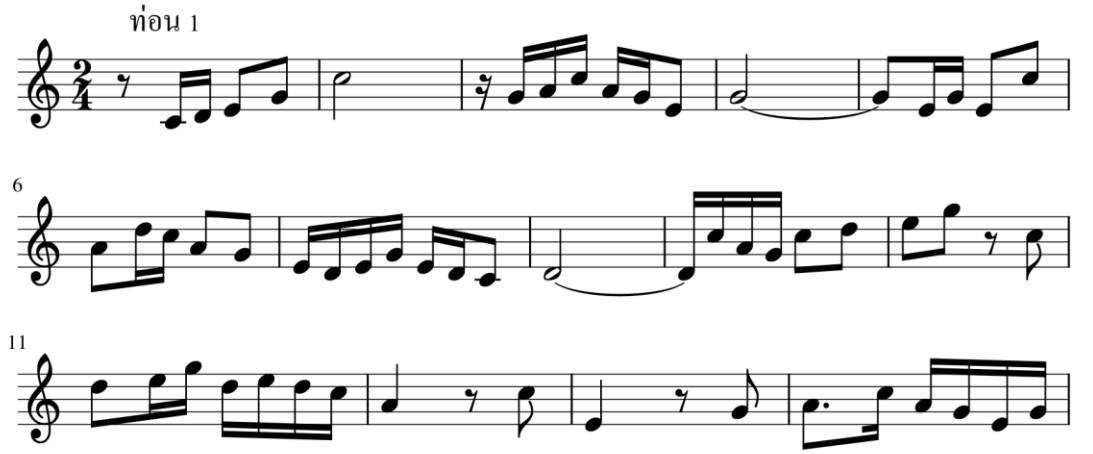
เพลงลาวต่อนก
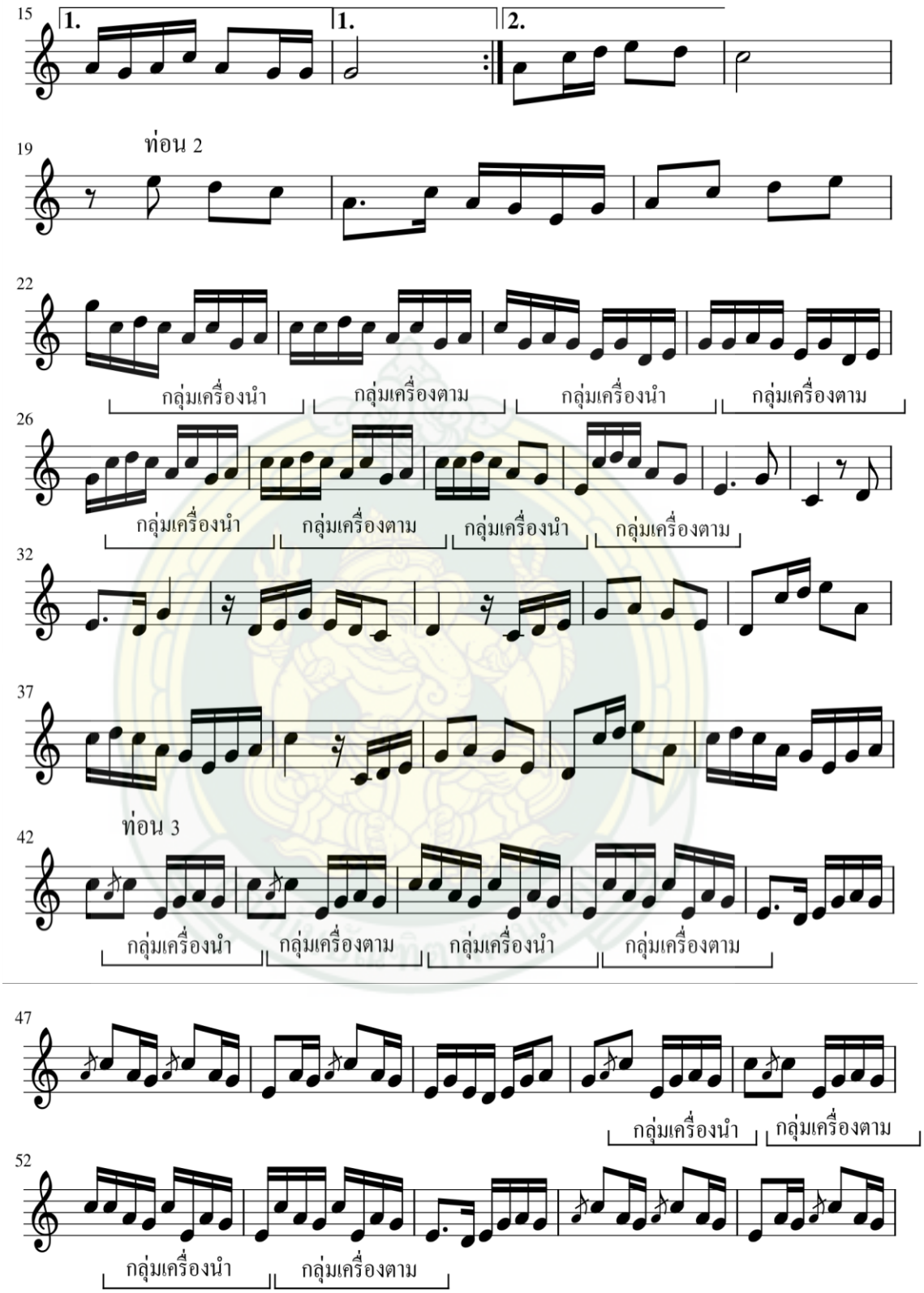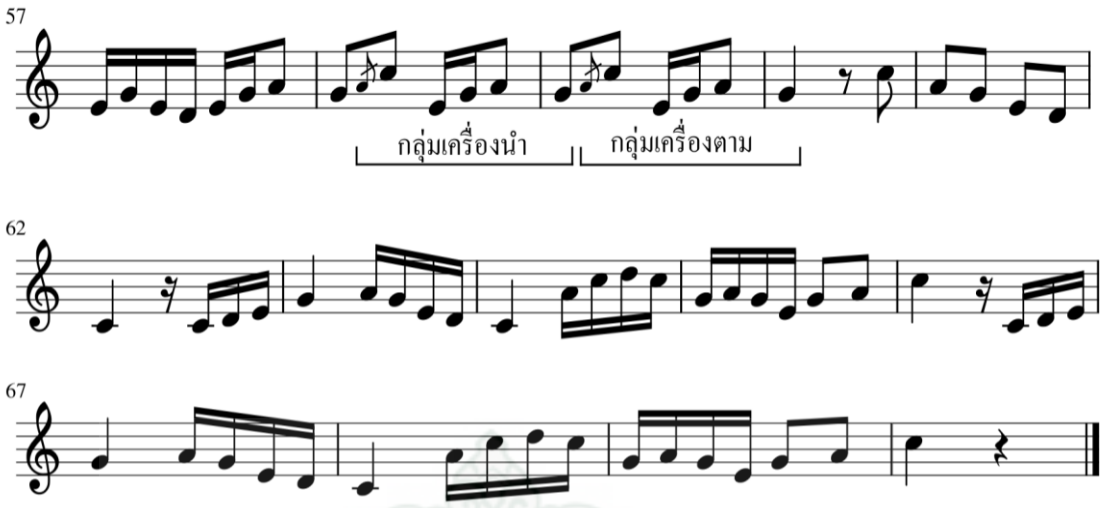


(เสรี หวังในธรรม, 2549)

เพลงลาวต่อนกเป็นเพลงไทยสำเนียงลาว มีท่อนเดียว อัตราสองชั้น ประเภทหน้าทับสองไม้ (หน้าทับลาว) ลักษณะเด่นของเพลงลาวต่อนก คือ เป็นเพลงที่มีลักษณะบังคับทางหรือทางกรอลักษณะการดำเนินทำนอง เป็นเคลื่อนที่เป็นเรียงเสียงขึ้นหรือลง และมีเอกลักษณ์ที่สำคัญ คือ ในบางช่วงมีการบรรเลงด้วยการตีกระทบเสียงด้วยมือซ้ายในการดำเนินทอง ซึ่งลักษณะการดำเนินเช่นนี้เป็นคุณลักษณะสำคัญอย่างหนึ่งของเพลงไทยสำเนียงลาว ส่วนกลุ่มเสียงที่ใช้ในการดำเนินทำนองพบการใช้เสียง 6 เสียง ได้แก่ โด เร มี ฟา ซอล และลา

เพลงลาวดวงเดือน




15
1.
1.
2.
ท่อน 2
19
22
กลุ่มเครื่องนำ
กลุ่มเครื่องตาม
กลุ่มเครื่องนำ
กลุ่มเครื่องตาม
26
กลุ่มเครื่องนำ
กลุ่มเครื่องตาม
กลุ่มเครื่องนำ
กลุ่มเครื่องตาม
32
37
ท่อน 3
42
กลุ่มเครื่องนำ
กลุ่มเครื่องตาม
กลุ่มเครื่องนำ
กลุ่มเครื่องตาม
47
กลุ่มเครื่องนำ
กลุ่มเครื่องตาม
52
กลุ่มเครื่องนำ
กลุ่มเครื่องตาม



(เสรี หวังในธรรม, 2549)

เพลงลาวดวงเดือนเป็นเพลงไทยสำเนียงลาว อัตราสองชั้น มีทั้งหมด 3 ท่อน หน้าทับลาว ลักษณะเด่นของเพลงลาวดวงเดือน มีรายละเอียดดังนี้

ท่อนที่ 1 มีลักษณะบังคับทางหรือทางกรอ ลักษณะทำนองส่วนใหญ่เป็นทำนองห่าง ๆ อาจมีทำนองถี่บ้างในบางช่วงเพื่อให้ทำนองเพลงร้อยกันอย่างสละสลวย ใช้กลุ่มเสียงในการดำเนินทำนอง 5 เสียงหลัก ได้แก่ โด เร มี ซอล ลา
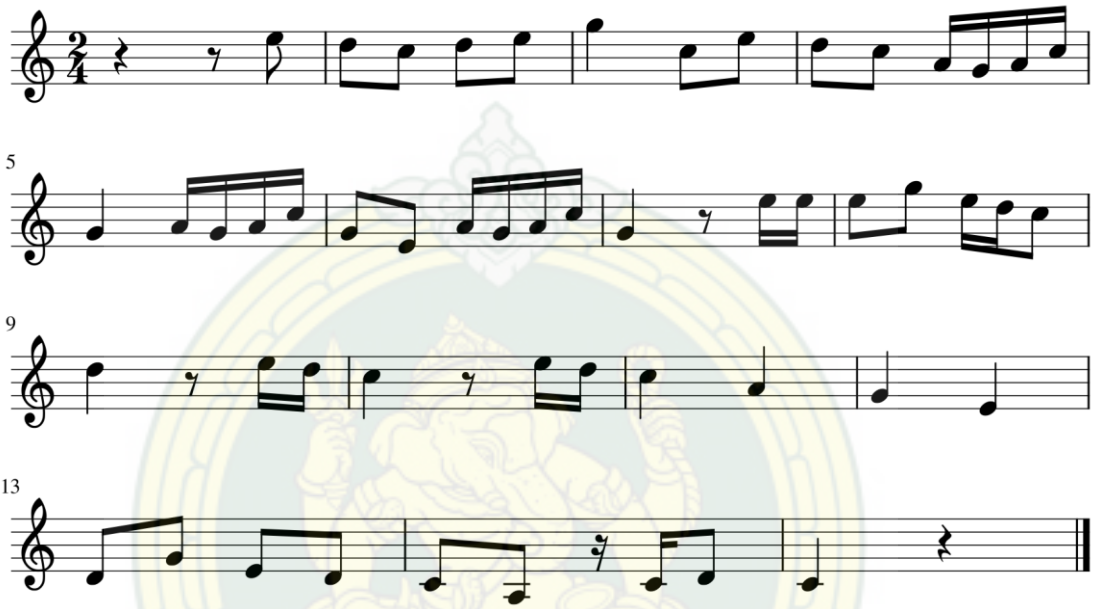
ท่อนที่ 2 ลักษณะทำนองมีทั้งส่วนที่เป็นทางกรอและลูกล้อลูกขัด ส่วนที่เป็นทางกรอหรือบังคับทาง มีลักษณะการดำเนินทำนองแบบเรียงเสียงขึ้นและลง และส่วนที่เป็นลูกล้อ มีลักษณะทำนองที่ค่อนข้างถี่ เป็นทำนองที่บรรเลงสลับหยอกล้อกันกันระหว่างกลุ่มเครื่องนำ (ขลุ่ย ซอด้วง ระนาดเอก) กับกลุ่มเครื่องตาม (เช่น ซออู้ ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่) ใช้กลุ่มเสียงในการดำเนินทำนอง 5 เสียงหลัก ได้แก่ โด เร มี ซอล ลา

ท่อนที่ 3 ลักษณะทำนองมีลักษณะเช่นเดียวกับท่อนที่ 2 คือ มีทั้งส่วนที่เป็นทางกรอและลูกล้อ ส่วนที่เป็นทางกรอจะมีลักษณะการดำเนินทำนองแบบเรียงเสียงขึ้นและลง และส่วนที่เป็นลูกล้อ มีลักษณะทำนองที่ค่อนข้างถี่ เป็นทำนองที่บรรเลงสลับกันระหว่างกลุ่มเครื่องนำ (เช่น ขลุ่ย ซอด้วง ระนาดเอก) กับกลุ่มเครื่องตาม (เช่น ซออู้ ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่) ใช้กลุ่มเสียงในการดำเนินทำนอง 5 เสียงหลัก ได้แก่ โด เร มี ซอล ลา และลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งที่พบในท่อนที่ 3 คือ

การตีกระทบเสียง ซึ่งในบางช่วงมีการบรรเลงด้วยการตีกระทบเสียงด้วยมือซ้าย ลักษณะการตีกระทบเสียงนี้ เป็นวิธีการบรรเลงที่ช่วยให้เกิดสำเนียงลาวได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

2.4.2 สำเนียงจีน
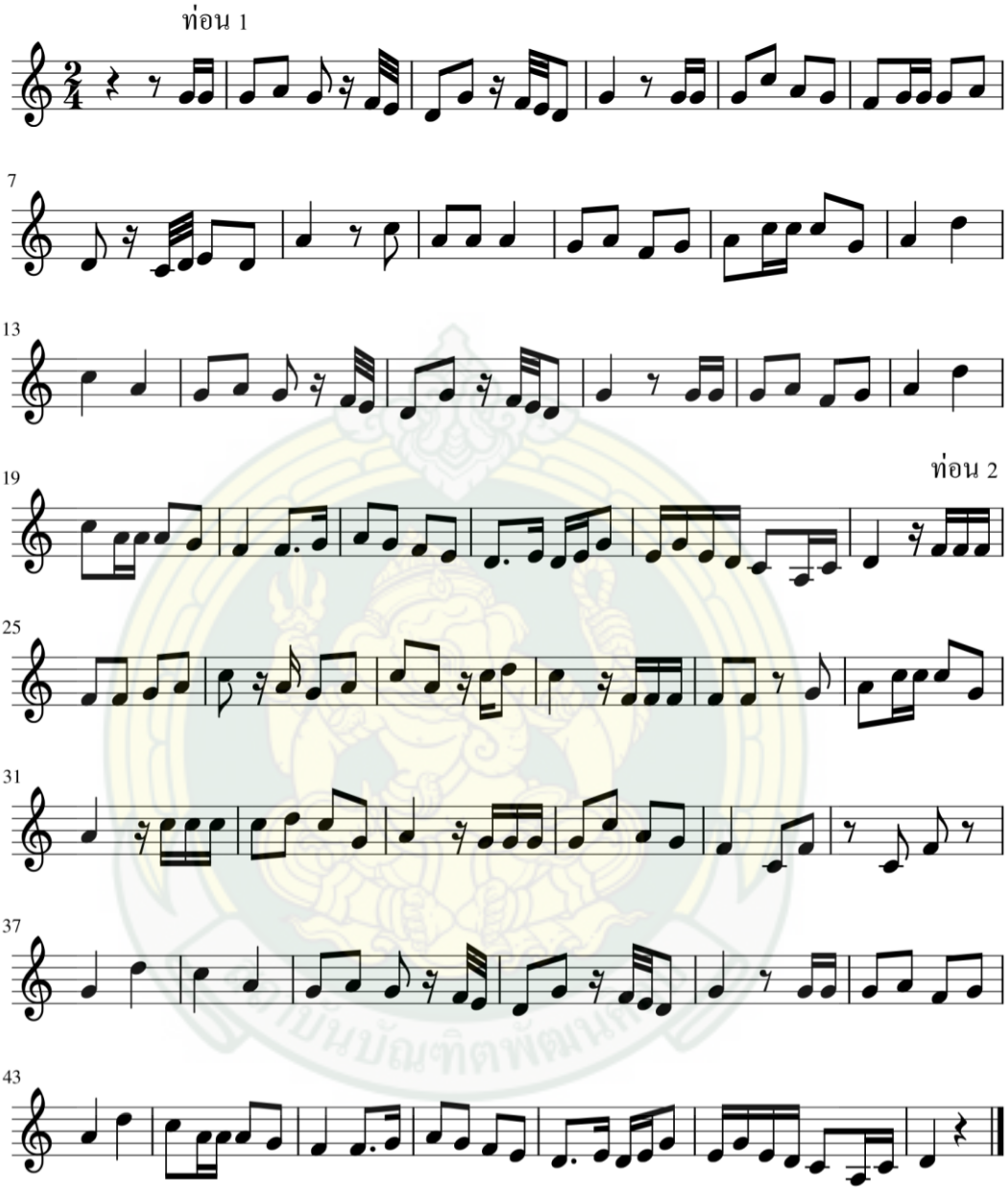
เพลงจีนปังหลัง



(เสรี หวังในธรรม, 2549)

เพลงจีนปังหลังเป็นเพลงสำเนียงจีน อัตราสองชั้น เป็นเพลงท่อนเดียว ใช้หน้าทับพิเศษ (จีน) บรรเลงกำกับจังหวะ ลักษณะทำนองเป็นเพลงบังคับทาง ลักษณะเด่นของเพลงจีนปังหลัง คือ มีลักษณะทำนองในหลายช่วงเป็นทำนองถี่ ๆ แบบกระชั้นหน้ากระชั้นหลัง ลักษณะทำนองเป็นแบบขึ้นลงสลับฟันปลา วิธีการบรรเลงทำนองที่เป็นลักษณะแบบสลับฟันปลานี้ จะใช้วิธีการสลับมือซ้ายมือขวาหรือเรียกว่าการตีสับมือ ซึ่งลักษณะทำนองเพลงและลักษณะวิธีการตีนี้ เป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งของการบรรเลงเพลงสำเนียงจีน กลุ่มเสียงที่ใช้ในการดำเนินทำนองใช้ 5 เสียงหลัก ได้แก่ โด เร มี ซอล ลา

เพลงจีนล่องหน่าย
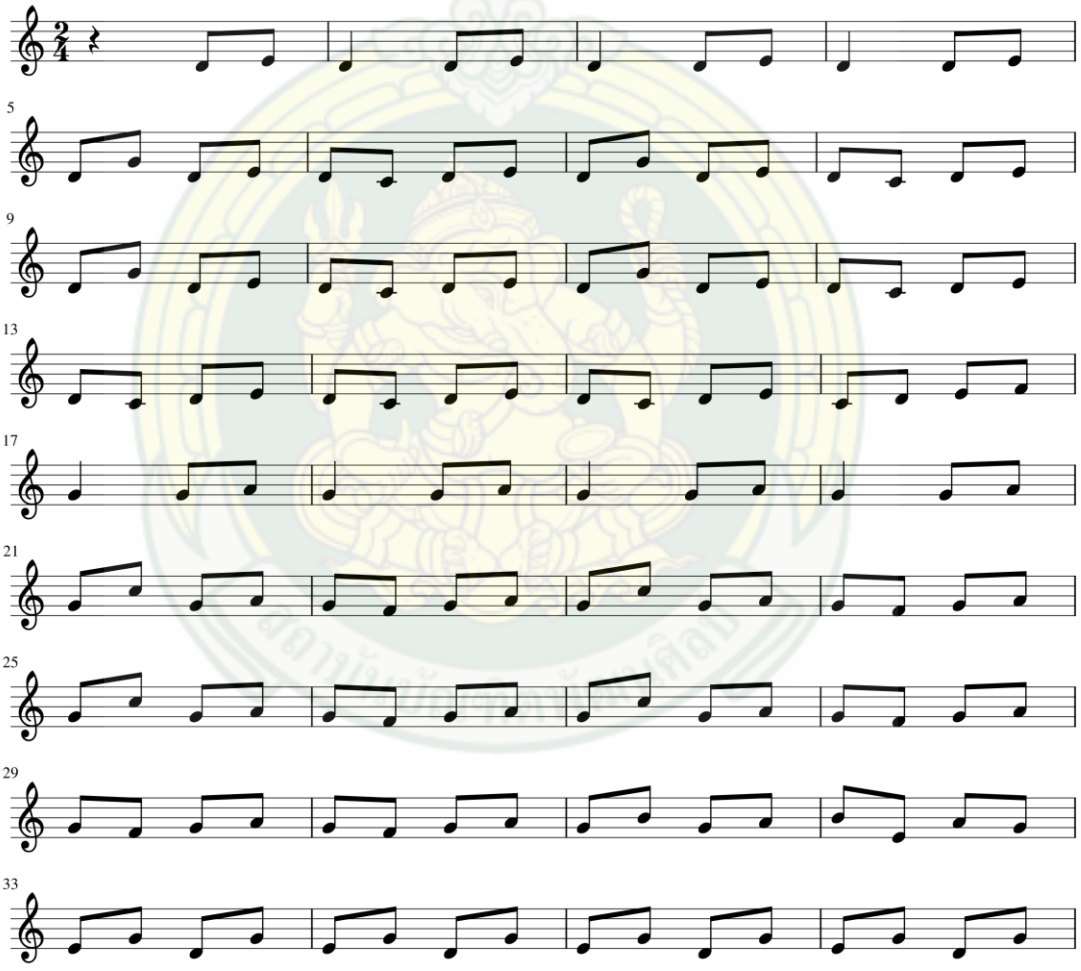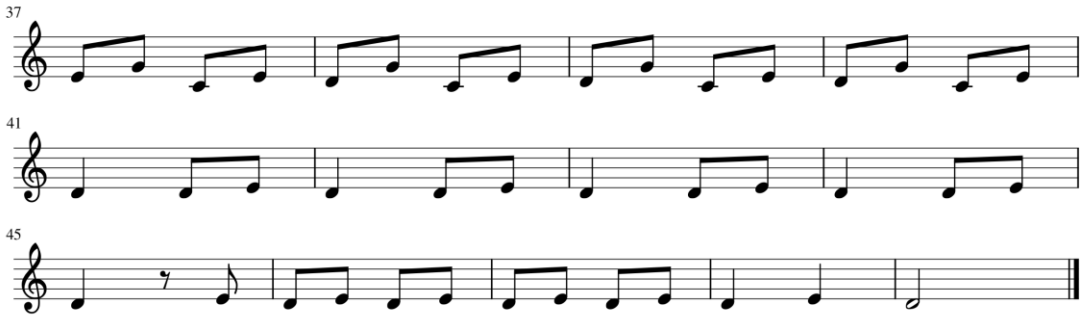


(เสรี หวังในธรรม, 2549)

เพลงจีนล่องหน่ายเป็นเพลงสำเนียงจีน อัตราสองชั้น ใช้หน้าทับพิเศษ (จีน) บรรเลงกำกับจังหวะ ลักษณะทำนองเป็นเพลงประเภทบังคับทาง ลักษณะเด่นของเพลงจีนล่องหน่ายทั้ง 2 ท่อน คือ มีลักษณะทำนองเพลงที่หลากหลาย ในหลาย ๆ ช่วงเป็นทำนองถี่ ๆ แบบกระชั้นหน้า

กระชั้นหลัง บางครั้งทำนองเพลงจะตกหน้าจังหวะและบางครั้งก็จะตกหลังจังหวะ บางทำนองเป็นแบบขึ้นลงสลับฟันปลา และนอกจากนี้ ยังพบทำนองกระชั้นแบบเรียงเสียงขึ้นและลง ซึ่งทำนองลักษณะนี้ จะใช้วิธีการตีสะบัด (สะบัดขึ้น สะบัดลง) ซึ่งลักษณะทำนองเพลงและลักษณะวิธีการตีนี้เป็นลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งของการบรรเลงเพลงสำเนียงจีน ส่วนเสียงที่ใช้ในการดำเนินทำนองพบการใช้เสียงทั้ง 7 เสียง

เพลงจีนรัว



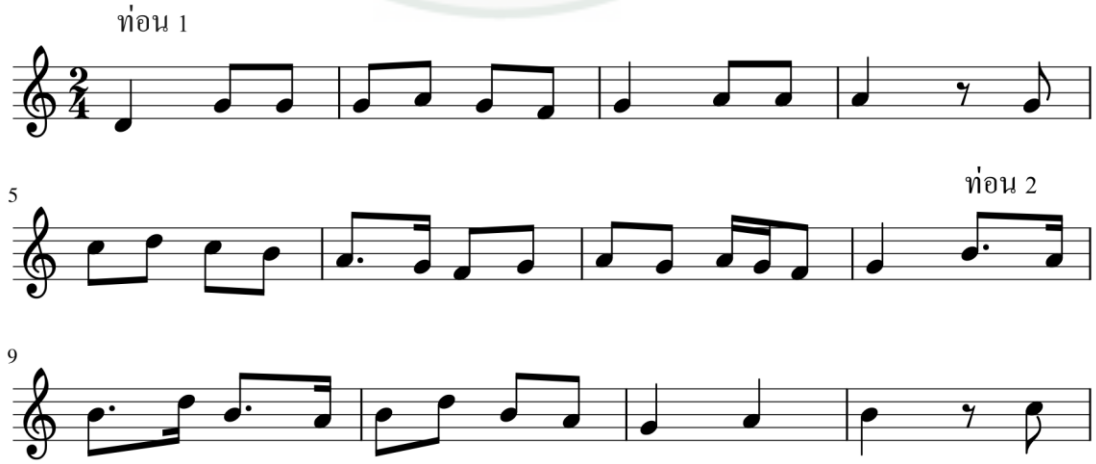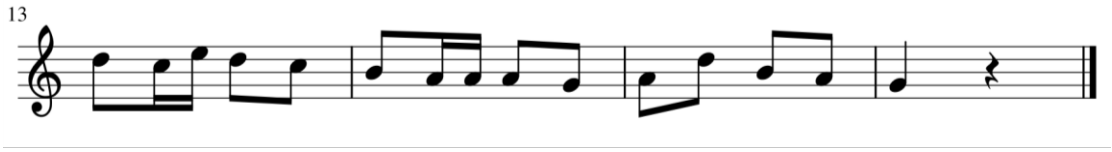


(เสรี หวังในธรรม, 2549)

เพลงจีนรัวเป็นเพลงสำเนียงจีน อัตราสองชั้น ใช้หน้าทับพิเศษ (จีน) บรรเลงกำกับจังหวะ ลักษณะทำนองเป็นเพลงประเภทบังคับทาง ลักษณะเด่นของเพลงจีนรัว คือ ลักษณะการดำเนินทำนองแบบสม่ำเสมอด้วยทำนองแบบขึ้นลงสลับฟันปลา และการตีซ้ำทำนองเดิมแบบเป็นชุด เช่น การตีซ้ำทำนองเดิม 4 เที่ยว และทอนทำนองลงครึ่งหนึ่งแล้วตีอีก 4 เที่ยว แล้วจึงบรรเลงในทำนองถัดไป เป็นต้น อีกประการหนึ่งลักษณะเด่นของวิธีการบรรเลงเพลงจีนรัว คือ การตีสลับมือซ้ายมือขวา หรือเรียกว่า การตีสับมือ ซึ่งลักษณะทำนองเพลงและลักษณะวิธีการตีนี้ เป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งของการบรรเลงเพลงสำเนียงจีน กลุ่มเสียงที่ใช้ในการดำเนินทำนองใช้ 5 เสียงหลัก ได้แก่ โด เร มี ซอล ลา

2.4.3 สำเนียงแขก

เพลงแขกเจ้าเซ็น สองชั้น
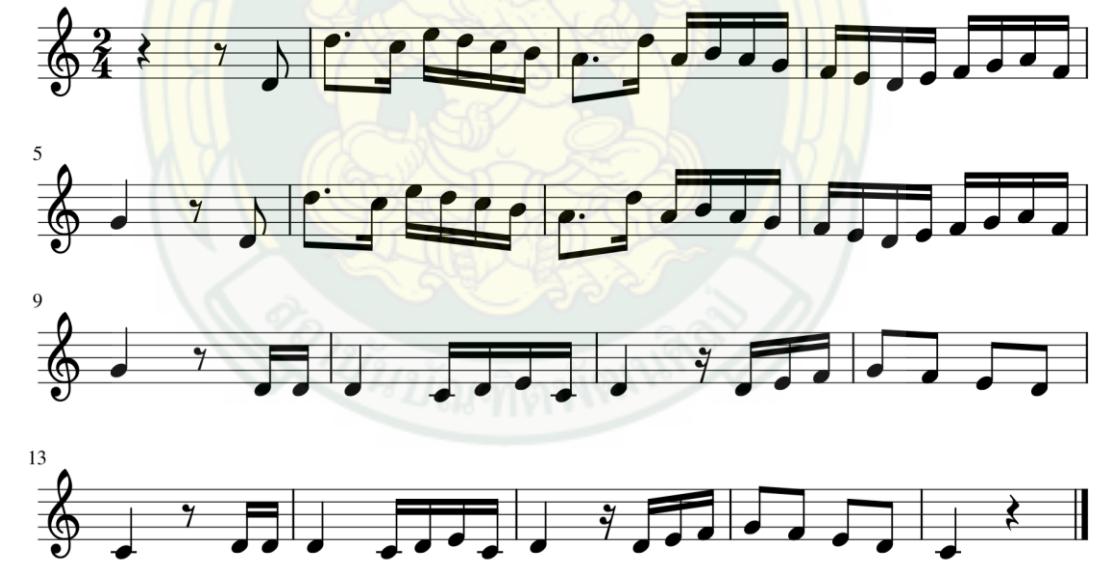




(เสรี หวังในธรรม, 2549)

เพลงแขกเจ้าเซ็นเป็นเพลงสำเนียงแขก อัตราสองชั้น ใช้หน้าทับพิเศษ (แขก) บรรเลงกำกับจังหวะ ลักษณะทำนองเป็นเพลงลักษณะบังคับทาง ลักษณะเด่นของเพลงแขกเจ้าเซ็น สองชั้นทำนองส่วนใหญ่มีลักษณะการดำเนินทำนองเป็นทำนองห่าง ๆ แบบเรียงเสียงขึ้นและลง อาจมีการข้ามเสียงบ้าง แต่เป็นเพียงส่วนน้อย ลักษณะภาพรวมของทิศทางเสียงในการดำเนินทำนองยังเป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญประการหนึ่งของเพลงสำเนียงแขก รวมถึงเสียงที่ใช้ในการดำเนินทำนองพบการใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง

เพลงถนอมนวล
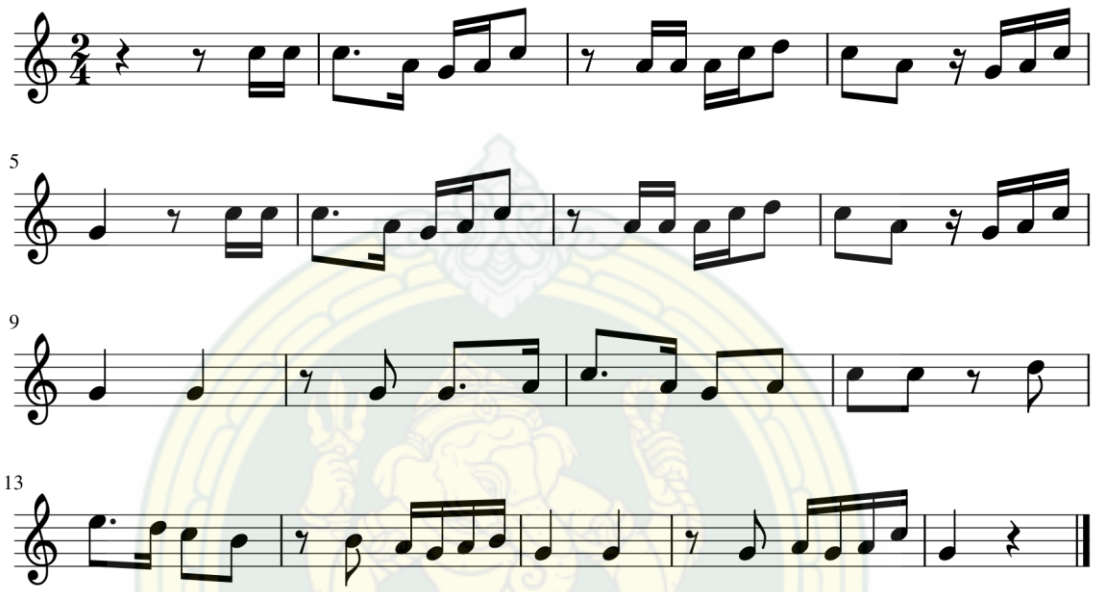


(เสรี หวังในธรรม, 2549)

เพลงถนอมนวลเป็นเพลงสำเนียงแขก อัตราสองชั้น ใช้หน้าทับพิเศษ (แขก) บรรเลงกำกับจังหวะ ลักษณะทำนองเป็นเพลงประเภทบังคับทางหรือทางกรอ ลักษณะเด่นของเพลงถนอมนวล คือ การบรรเลงซ้ำทำนองเดิมประโยคละ 2 เที่ยว และลักษณะของทิศทางเสียงในการดำเนินทำนอง

จะเป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญประการหนึ่งของเพลงสำเนียงแขก เสียงที่ใช้ในการดำเนินทำนองพบการใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง

เพลงแขกสุ่ม
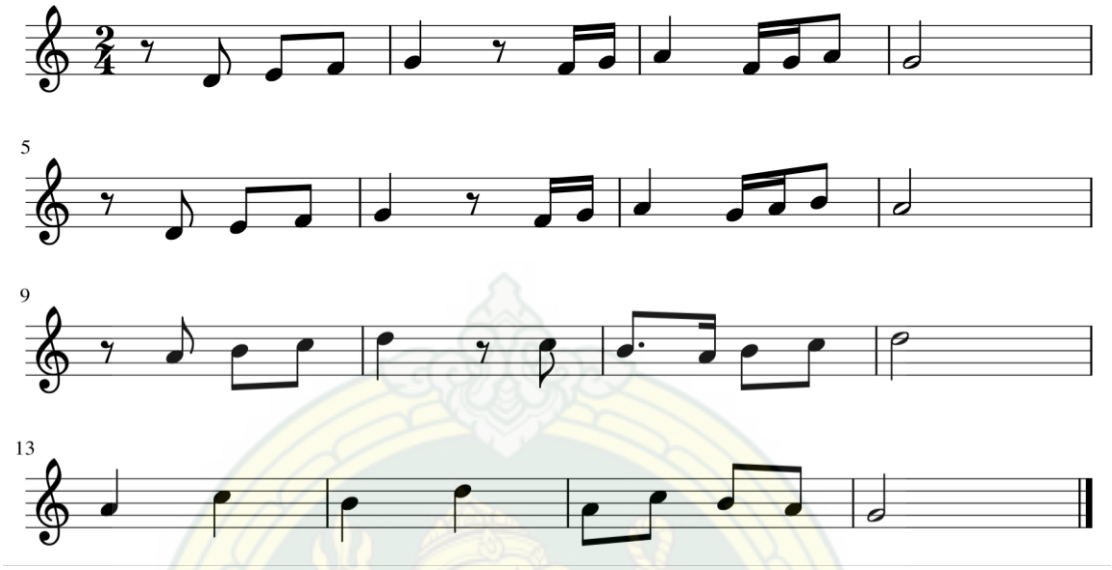


(เสรี หวังในธรรม, 2549)

เพลงแขกสุ่มเป็นเพลงสำเนียงแขกอัตราชั้นเดียว ใช้หน้าทับพิเศษ (แขก) บรรเลงกำกับจังหวะ อารมณ์เพลงมีความสนุกสนาน ลักษณะทำนองเป็นเพลงประเภทบังคับทาง แต่บรรเลงด้วยจังหวะที่กระชับ ลักษณะเด่นของเพลงแขกสุ่มชั้นเดียว คือ มีลักษณะทำนองเพลงที่หลากหลายในบางช่วงเป็นทำนองถี่ ๆ แบบกระชั้นหน้ากระชั้นหลัง ส่วนลักษณะของทิศทางเสียงในการดำเนินทำนองส่วนใหญ่เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบเรียงเสียงขึ้นลง อาจมีการข้ามเสียงบ้างเล็กน้อย เสียงที่ใช้ในการดำเนินทำนองพบการใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง ซึ่งสามารถถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญประการหนึ่งของเพลงสำเนียงแขก

2.4.4 สำเนียงฝรั่ง
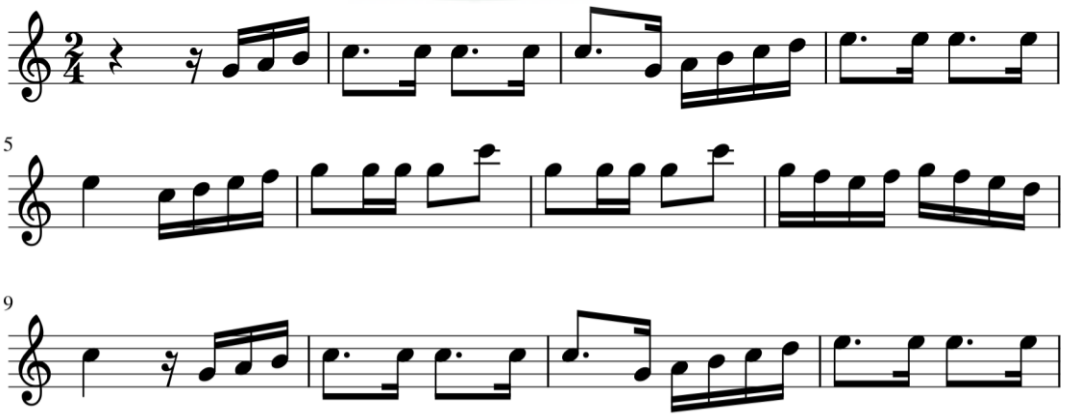
เพลงควีนดำรัส
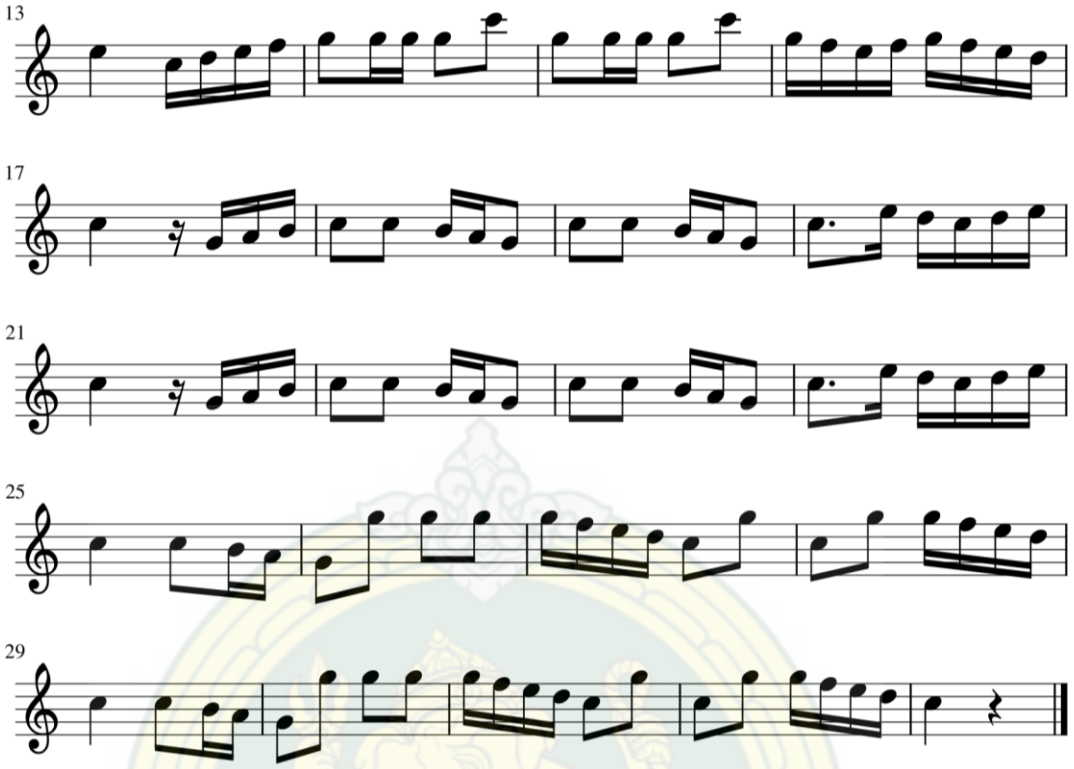


(เสรี หวังในธรรม, 2549)

เพลงควีนดำรัสเป็นเพลงสำเนียงฝรั่ง อัตราสองชั้น ใช้หน้าทับพิเศษ (มาร์ช) บรรเลงกำกับจังหวะ ลักษณะทำนองเป็นเพลงประเภทบังคับทางหรือทางกรอ ลักษณะเด่นของเพลงควีนดำรัส คือ ทำนองส่วนใหญ่มีลักษณะการดำเนินทำนองเป็นทำนองห่าง ๆ แบบเรียงเสียงขึ้นและลง เสียงที่ใช้ในการดำเนินทำนองพบการใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง

เพลงฝรั่งเคียด
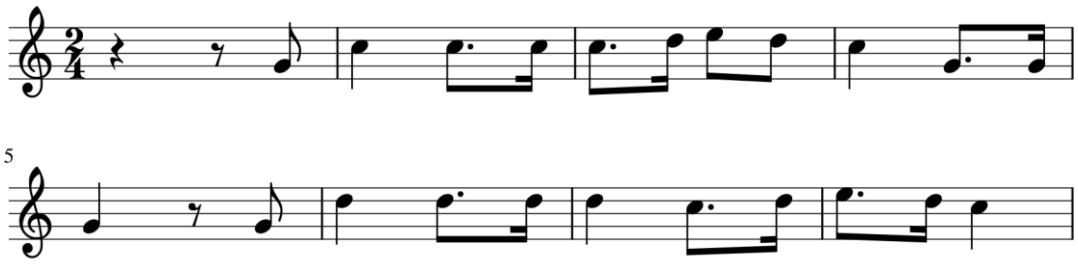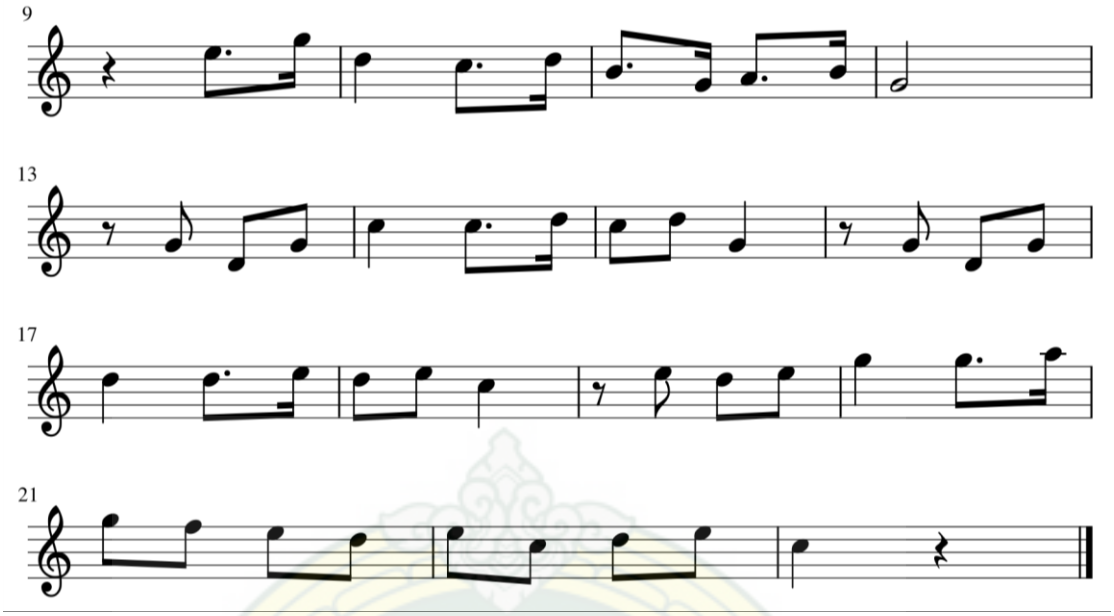




(เสรี หวังในธรรม, 2549)

เพลงฝรั่งเคียดเป็นเพลงสำเนียงฝรั่ง อัตราสองชั้น ใช้หน้าทับพิเศษ (มาร์ช) บรรเลงด้วยจังหวะที่กระชับ อารมณ์เพลงมีความสนุกสนาน ลักษณะทำนองเป็นเพลงบังคับทาง ลักษณะเด่นของเพลงฝรั่งเคียด คือ มีลักษณะทำนองเพลงที่หลากหลาย บางช่วงเป็นทำนองถี่ ๆ แบบกระชั้นหน้ากระชั้นหลังและบรรเลงซ้ำเสียง ส่วนลักษณะของทิศทางเสียงในการดำเนินทำนองส่วนใหญ่เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบเรียงเสียงขึ้นลง เสียงที่ใช้ในการดำเนินทำนองพบการใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง

เพลงฝรั่งยีเฮ็ม





(เสรี หวังในธรรม, 2549)

เพลงฝรั่งยีเฮ็มเป็นเพลงสำเนียงฝรั่ง อัตราสองชั้น ใช้หน้าทับพิเศษ (มาร์ช) บรรเลงด้วยจังหวะกระชับ อารมณ์เพลงมีความสนุกสนาน ลักษณะทำนองเป็นเพลงประเภทบังคับทาง ลักษณะเด่นของเพลงฝรั่งยีเฮ็ม คือ มีลักษณะทำนองเพลงที่เป็นทำนองถี่ ๆ แบบกระชั้นหน้ากระชั้นหลังและการบรรเลงซ้ำเสียง ลักษณะทิศทางเสียงในการดำเนินทำนอง ส่วนใหญ่เป็นการเคลื่อนที่แบบเรียงเสียงขึ้นลง เสียงที่ใช้ในการดำเนินทำนองพบการใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง

จากการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะทำนองเพลงไทยสำเนียงภาษา 4 สำเนียง พบรายละเอียดต่าง ๆ ที่เป็นลักษณะเด่นของทำนองเพลงแต่ละสำเนียงภาษา ซึ่งมีคุณลักษณะบางประการที่ทำนองเพลงของแต่ละสำเนียงมีความใกล้เคียงกันและบางประการมีความแตกต่างกัน โดยสามารถสรุปรายละเอียดและลักษณะเด่นของแต่ละสำเนียงภาษาได้ดังนี้

1) สำเนียงลาว

เพลงไทยสำเนียงลาวมีลักษณะโครงสร้างเพลง ส่วนใหญ่เป็นเพลงทำนองสั้น ๆ อัตราสองชั้น ประเภทหน้าทับสองไม้ (หน้าทับลาว) ลักษณะทำนองเพลง มีลักษณะแบบบังคับทางหรือทางกรอ ส่วนใหญ่เป็นทำนองห่าง ๆ บางเพลงอาจมีทำนองล้อ - ขัด และอาจมีทำนองถี่ แต่พบเพียงส่วนน้อย คุณลักษณะที่ถือได้ว่าเป็นลักษณะเด่นของเพลงสำเนียงลาว คือ การตีกรอ การตีกระทบเสียง และการตีผสมเสียงเป็นคู่ต่าง ๆ วิธีการตี 3 ลักษณะนี้ เป็นวิธีการบรรเลงที่ช่วยทำให้เกิดสำเนียงลาว

ได้ชัดเจนขึ้น สำหรับกลุ่มเสียงที่ใช้ในการดำเนินทำนอง ส่วนใหญ่ใช้ 5 เสียง พบกลุ่มเสียง 2 กลุ่ม ได้แก่ โด เร มี ซอล ลา และ ซอล ลา ที เร มี

2) สำเนียงจีน

เพลงไทยสำเนียงจีนมีลักษณะโครงสร้างเพลง ส่วนใหญ่เป็นเพลงทำนองสั้น ๆ อัตราสองชั้น ประเภทหน้าทับสองไม้ (หน้าทับจีน) มีลักษณะทำนองแบบบังคับทาง ลักษณะเด่นของเพลงสำเนียงจีน คือ มีจังหวะแบบกระชั้นหน้ากระชั้นหลัง (บางจังหวะตกก่อนจังหวะและบางจังหวะตกหลังจังหวะ) ท่วงทำนองมีลักษณะเป็นทำนองถี่ ๆ แบบขึ้นลงสลับฟันปลา ซึ่งท่วงทำนองที่มีลักษณะแบบขึ้นลงสลับฟันปลานี้ จะต้องใช้ลักษณะการตีแบบสลับมือซ้ายมือขวาหรือเรียกว่า การตีสับมือ ดังนั้น ลักษณะการตีสับมือ ถือได้ว่าเป็นลักษณะเด่นของการบรรเลงเพลงสำเนียงจีน นอกจากนี้ ยังพบวิธีการตีที่เป็นลักษณะเด่นของเพลงสำเนียงจีนในลักษณะอื่น ๆ ได้แก่ การตีกรอ การตีสะบัดขึ้น การตีสะบัดลง การตีเฉี่ยว สำหรับกลุ่มเสียงที่ใช้ในการดำเนินทำนองเพลงสำเนียงจีน ส่วนใหญ่ใช้ 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา

3) สำเนียงแขก

เพลงไทยสำเนียงแขกมีลักษณะโครงสร้างเพลงส่วนใหญ่เป็นเพลงทำนองสั้น ๆ อัตราสองชั้นและชั้นเดียว ประเภทหน้าทับพิเศษ (หน้าทับแขก) มีลักษณะทำนองแบบบังคับทางหรือทางกรอ ลักษณะเด่นของเพลงสำเนียงแขก คือ ท่วงทำนองส่วนใหญ่มีลักษณะการดำเนินทำนองเป็นทำนองห่าง ๆ แบบเรียงเสียงขึ้นและลง ซึ่งลักษณะของการดำเนินทำนองแบบเรียงเสียงนี้สามารถถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญประการหนึ่งของเพลงสำเนียงแขก สำหรับกลุ่มเสียงที่ใช้ในการดำเนินทำนองเพลงสำเนียงแขกนั้น ส่วนใหญ่พบการใช้เสียงในการดำเนินทำนองครบทั้ง 7 เสียง

4) สำเนียงฝรั่ง

เพลงไทยสำเนียงฝรั่งมีลักษณะโครงสร้างเพลงส่วนใหญ่เป็นเพลงทำนองสั้น ๆ อัตราสองชั้นและชั้นเดียว ประเภทหน้าทับพิเศษ (มาร์ช) มีลักษณะทำนองแบบบังคับทาง บรรเลงด้วยจังหวะที่กระชับ อารมณ์เพลงมีความสนุกสนาน ลักษณะเด่นของเพลงสำเนียงฝรั่ง คือ การดำเนินทำนองเป็นทำนองห่าง ๆ แบบเรียงเสียงขึ้นและลง บางเพลงอาจมีทำนองถี่ ๆ แบบกระชั้นหน้ากระชั้นหลัง คุณลักษณะที่ถือได้ว่าเป็นลักษณะเด่นของเพลงสำเนียงฝรั่ง คือ การตีซ้ำเสียงเป็นคู่ การตีข้ามเสียงในลักษณะของการตีคอร์ด (Chord) แบบดนตรีตะวันตก สำหรับกลุ่มเสียงที่ใช้ในการดำเนินทำนองเพลงสำเนียงฝรั่งนั้น พบการใช้เสียงในการดำเนินทำนองครบทั้ง 7 เสียง

คุณลักษณะต่าง ๆ ที่เป็นลักษณะเด่นของแต่ละภาษาเป็นสิ่งที่ทำให้ผู้ฟังสามารถจำแนกได้ว่าทำนองเพลงนั้น ๆ เป็นเพลงสำเนียงใด ซึ่งรายละเอียดต่าง ๆ เหล่านี้เป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้เพลงแต่ละสำเนียงภาษาเกิดมีอัตลักษณ์เฉพาะของตน อันเป็นสิ่งที่ทำให้สังคมสามารถรับรู้ได้อย่างเป็นเชิงประจักษ์

ผลการวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา

จากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลทั้ง 4 กลุ่ม ได้แก่ 1) ข้อมูลเอกสาร 2) ข้อมูลเอกสารและงานวิจัย 3) ข้อมูลการสัมภาษณ์บุคคลผู้ให้ข้อมูล และ4) ข้อมูลจากการวิเคราะห์เพลงไทยสำเนียงภาษา 4 สำเนียง ทำให้ได้ข้อมูลคุณลักษณะขององค์ประกอบและรายละเอียดต่าง ๆ ที่สะท้อนอัตลักษณ์ของเพลงไทยสำเนียงภาษา 4 สำเนียง ซึ่งสามารถศึกษาวิเคราะห์ ได้ดังนี้

1) ลักษณะทำนองเพลง

ลักษณะทำนองเพลง เป็นส่วนสำคัญที่จะบ่งบอกได้ว่าเป็นเพลงสำเนียงใด สิ่งที่ทำให้เพลงไทยสำเนียงภาษามีความคล้ายคลึงจนทำให้ผู้ฟังสามารถเข้าใจได้ว่าเป็นเพลงสำเนียงของชาติใด เกิดจากคีตกวีไทยเลือกใช้กลุ่มเสียงในการปรุงแต่งทำนองเพลงให้มีความใกล้เคียงกับลักษณะของทำนองเพลงของชาตินั้น เพลงไทยสำเนียงภาษาบางเพลงเป็นเพลงที่แต่งขึ้นใหม่ บางเพลงนำทำนองเพลงบางส่วนของชาตินั้นมาแต่งขยายเพิ่มเติม และบางเพลงเป็นของชาตินั้นมาแต่เดิม แต่คีตกวีไทยนำมาดัดแปลงใหม่ เพื่อให้สามารถบรรเลงกับเครื่องดนตรีไทยได้ ทำนองเพลงของแต่ละสำเนียง จะมีกลุ่มเสียงลักษณะทำนอง และจังหวะ ที่มีคุณลักษณะแตกต่างกัน ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เพลงแต่ละสำเนียงภาษามีคุณลักษณะที่โดดเด่นแตกต่างกัน โดยมากเพลงสำเนียงภาษามีลักษณะเป็นเพลงบังคับทางอัตราสองชั้น และชั้นเดียว ทำนองสั้น ๆ มีอารมณ์สนุกสนาน ในแต่ละสำเนียงภาษา คือ จะมีลักษณะทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะที่ผู้ฟังฟังแล้วสามารถรู้ได้ว่าเป็นเพลงสำเนียงใด คุณลักษณะต่าง ๆ ที่สะท้อนอัตลักษณ์เพลงในแต่ละสำเนียงภาษาวิเคราะห์ได้ดังนี้

1.1) สำเนียงลาว

เพลงไทยสำเนียงลาว มีลักษณะทำนองเพลงจะเป็นแบบบังคับทาง ทำนองสั้น ๆ อัตราสองชั้น และชั้นเดียว ดำเนินทำนองแบบห่าง ๆ บางเพลงอาจมีทำนองล้อ - ขัดและอาจมีทำนองถี่บ้างแต่พบเพียงส่วนน้อย ลักษณะอารมณ์เพลงแสดงถึงความสดใสและสนุกสนาน โดยมากใช้ระบบเสียง 5 เสียง คือ เสียงที่ 1 2 3 5 6 กลุ่มเสียงหลักจะเป็นเสียง โด เร มี ซอล ลา แต่อาจมีบางเพลงใช้เสียง

ครบทั้ง 7 เสียง เช่น เพลงลาวลำปางใหญ่ มีการซ้ำทำนองช่วงต้นเพลงหรือท้ายเพลง และคุณลักษณะเฉพาะอีกประการหนึ่งของเพลงสำเนียงลาว คือ ลูกซุ้ม ซึ่งลูกซุ้มนี้จะไม่ปรากฏในเพลงสำเนียงอื่น

1.2) สำเนียงจีน

เพลงไทยสำเนียงจีน มีลักษณะทำนองเพลงส่วนใหญ่เป็นเพลงทำนองสั้น ๆ อัตราสองชั้น มีลักษณะทำนองแบบบังคับทาง อารมณ์เพลงสื่อถึงความสนุกสนาน ลักษณะเด่นของเพลงสำเนียงจีน คือ มีจังหวะแบบกระชั้นหน้ากระชั้นหลัง กล่าวคือ บางจังหวะตกก่อนจังหวะและบางจังหวะตกหลังจังหวะ ท่วงทำนองมีลักษณะเป็นทำนองถี่ ๆ ขึ้นลงแบบสลับฟันปลา ทำนองเพลงส่วนใหญ่ อยู่ในระดับเสียงที่ค่อนไปในทางเสียงสูง เสียงเล็กแหลม มีแนวการบรรเลงและมีจังหวะเพลงที่ค่อนข้างกระชับ แต่ทั้งนี้อาจมีบางเพลงที่เป็นทำนองแบบห่าง ๆ เช่น จีนนำเสด็จ แต่พบเพียงส่วนน้อยเท่านั้น กลุ่มเสียงที่ใช้ในการดำเนินทำนองเพลงสำเนียงจีน โดยมากใช้ระบบเสียง 5 เสียง คือ เสียงที่ 1 2 3 5 6 กลุ่มเสียงหลักจะเป็นเสียง โด เร มี ซอล ลา แต่อาจมีบางเพลงใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง

1.3) สำเนียงแขก

เพลงไทยสำเนียงแขก มีลักษณะทำนองเพลงเป็นเพลงบังคับทาง ส่วนใหญ่เป็นเพลงทำนองสั้น ๆ อัตราสองชั้น และชั้นเดียว ทำนองที่เป็นลักษณะเด่น คือ การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียงขึ้นลงต่อเนื่องกัน 4 เสียง อาจมีการข้ามเสียงบ้างบางสำนวน หากมีการข้ามเสียงจะข้าม 4 เสียง ท่วงทำนองมีลักษณะการกระชั้นในส่วนหน้าหรือส่วนหลัง กลุ่มเสียงหลักที่ใช้มี 2 กลุ่ม คือ กลุ่มเสียง ฟา ซอล ลา โด เร และ โด เร มี ซอล ลา บางเพลงมีลักษณะการใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง จึงทำให้บางครั้งไม่สามารถชี้ชัดได้ว่าทำนองเพลงในประโยคเพลงนั้นเป็นกลุ่มเสียงใด เนื่องจากเสียงทุกเสียงมีความสำคัญเท่า ๆ กัน ถ้าพิจารณาถึงรายละเอียดของกลุ่มเสียงที่ใช้ในการดำเนินทำนอง สามารถแยกย่อยตามระบบเสียง ได้ดังนี้

1.3.1) ระบบ 5 เสียง ใช้กับเพลงสำเนียงแขกในกลุ่มแขกชวาหรือแขกอินโดนีเซีย ลักษณะทำนองเพลงจะมีทำนองแบบห่าง ๆ มีการข้ามเสียงและมักใช้เสียงบน (เสียงสูง) เป็นลักษณะของการเลียนแบบดนตรีกาเมลัน (Gamelan) ลักษณะทำนองและลักษณะการบรรเลงจะเลียนแบบทำนองเพลงและวิธีการบรรเลงของแขกชวาตามที่ครูดนตรีไทยได้รู้จักวัฒนธรรมของแขกชวาในยุคแรก ๆ

1.3.2) ระบบ 7 เสียง ใช้กับแขกมลายูหรือแขกมาเลเซียและแขกอินเดีย ลักษณะทำนองจะห่างบ้างถี่บ้างสลับกันไป ลักษณะเด่นของทำนองเพลงมลายูหรือแขกมาเลเซีย คือ

การใช้เสียงแบบเรียงเสียง มักจะใช้เสียงค่อนไปในทางเสียงต่ำ ส่วนทำนองของแขกอินเดียนั้น จะมีความหลากหลายมากกว่าเพลงสำเนียงแขกในวัฒนธรรมอื่น ทั้งนี้หากผู้ฟังไม่มีความรู้เกี่ยวกับลักษณะทำนองเพลงอย่างละเอียดลึกซึ้ง อาจทำให้ไม่สามารถแยกแยะได้ว่าเพลงที่ได้ฟังอยู่นั้นเป็นสำเนียงเพลงของกลุ่มใด

จากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวเพลงไทยสำเนียงแขกแล้ว ข้อมูลส่วนใหญ่ที่พบนั้นจะกล่าวถึงเพลงสำเนียงแขกเป็นภาพรวม มิได้ลงรายละเอียดและแบ่งแยกเพลงตามระบบเสียงหรือตามพื้นที่หรือที่ตั้งของชนชาตินั้น ๆ อีกทั้งหากผู้ฟังไม่มีความรู้เกี่ยวกับลักษณะทำนองเพลงอย่างละเอียดลึกซึ้ง อาจทำให้ไม่สามารถแยกแยะได้ว่าเพลงที่ได้ฟังอยู่นั้นเป็นสำเนียงเพลงของกลุ่มใด ดังนั้นเพลงไทยสำเนียงแขกในวัฒนธรรมดนตรีไทย จึงมีคุณลักษณะโดยรวมดังที่กล่าวข้างต้น

1.4) สำเนียงฝรั่ง

เพลงไทยสำเนียงฝรั่ง มีลักษณะทำนองมีลักษณะเป็นแบบบังคับทาง ส่วนใหญ่เป็นเพลงทำนองสั้น ๆ อัตราสองชั้น และชั้นเดียว แนวความเร็วในการบรรเลงอยู่ในระดับปานกลางจนถึงแนวกระชับ อารมณ์เพลงมีความสนุกสนาน ลักษณะเด่นของทำนอง คือ การดำเนินทำนองเป็นทำนองห่าง ๆ แบบเรียงเสียงขึ้นลง และมีการย้ำเสียงช่วงต้นวรรคหรือท้ายวรรค บางเพลงอาจมีทำนองถี่ ๆ แบบกระชั้นหน้ากระชั้นหลัง และอาจมีการข้ามเสียง ถ้าหากมีการข้ามเสียง โดยมากจะข้าม 3 เสียง หรือ 4 เสียง ในลักษณะของการเลียนแบบความห่างเสียงแบบเสียงคอร์ด (Chord) แต่จะไม่มีลักษณะของการใช้เสียงครึ่งเสียงแบบดนตรีตะวันตก เพราะลักษณะเสียงของเครื่องดนตรีไทยเป็นระบบเสียงเต็ม ลักษณะเสียงของเพลงไทยสำเนียงฝรั่ง โดยมากใช้ระบบเสียง 5 เสียง คือ เสียงที่ 1 2 3 5 6 กลุ่มเสียงหลักจะเป็นเสียง ซอล ลา ที เร มี แต่อาจมีบางเพลงใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง จึงทำให้บางครั้งไม่สามารถชี้ชัดได้ว่าทำนองเพลงนั้นเป็นกลุ่มเสียงใด

รายละเอียดและคุณลักษณะเฉพาะต่าง ๆ ของทำนองเพลง เป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้เห็นความแตกต่างของเพลงในแต่ละสำเนียงภาษา ซึ่งเป็นสิ่งที่สะท้อนอัตลักษณ์ของเพลงไทยสำเนียงแต่ละสำเนียงภาษาได้อย่างชัดเจน

2) เครื่องดนตรีภาษา

เครื่องดนตรีภาษาหรือเครื่องภาษานี้ หมายรวมถึงเครื่องหนังที่ใช้บรรเลงจังหวะหน้าทับและเครื่องประกอบจังหวะต่าง ๆ ตามอัตลักษณ์ของแต่ละสำเนียงภาษา ในการบรรเลงเพลงที่เป็นลักษณะของเพลงสำเนียงภาษา เครื่องภาษาถือได้ว่าเป็นส่วนประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่ง ที่ช่วยส่งเสริม

ให้การบรรเลงเพลงสำเนียงภาษามีอรรถรสใกล้เคียงกับอารมณ์เพลงของชาตินั้น ๆ อีกทั้งยังทำให้ผู้ฟังที่มีความรู้เกี่ยวกับดนตรีไทยเพียงเล็กน้อยสามารถรู้ได้ว่าเป็นเพลงของชาติใดหรือสำเนียงใดด้วยลักษณะท่วงทำนองของเพลงแต่ละสำเนียงภาษามีความแตกต่างกัน การเลือกใช้เครื่องภาษาและจังหวะหน้าทับจะต้องเลือกใช้ให้เหมาะสมกับลักษณะของทำนองเพลง และควรเลือกใช้จังหวะที่มีลักษณะใกล้เคียงกับสำเนียงภาษานั้น ๆ ด้วย การเลือกใช้เครื่องหนังหรือเครื่องภาษาให้เหมาะสมกับในแต่ละภาษา นอกจากจะทำให้เพลงที่บรรเลงมีอรรถรสคล้ายคลึงกับสำเนียงเพลงของชาตินั้น ๆ แล้ว ยังทำให้การบรรเลงมีความสนุกสนานขึ้นอีกด้วย เครื่องดนตรีภาษาที่นำไปใช้ในการบรรเลงเพลงสำเนียงภาษา 4 สำเนียง ได้แก่

สำเนียงลาว ได้แก่ กลองแขก ฉิ่ง ฉาบเล็ก โหม่ง กรับ

สำเนียงจีน ได้แก่ กลองจีน กลองต๊อก แต๋ว ม้าห่อ (ผ่าง) ฉาบใหญ่ ฉิ่ง

สำเนียงแขก ได้แก่ กลองแขก กลองรำมะนา ฉิ่ง แทมบูริน มาราคัส โหม่ง

สำเนียงฝรั่ง ได้แก่ กลองมริกันหรือกลองอเมริกัน (Bass Drum) กลองแต๊กหรือกลองสแนร์ (Snare Drum) ฉาบใหญ่ (Cymbal)

เครื่องดนตรีภาษาที่นำมาใช้ในวัฒนธรรมดนตรีไทยนั้น บางชนิดไทยเรานำมาจากชาติอื่น ๆ บางชนิดเราสร้างขึ้นเอง เพื่อใช้สำหรับเลียนแบบสำเนียงภาษานั้น ๆ เช่น เพลงที่มีสำเนียงแขกจะใช้กลองแขกตีเลียนเสียงให้คล้ายจังหวะแบบเพลงแขก หรือ เพลงที่มีสำเนียงฝรั่งจะใช้กลองฝรั่ง (Bass Drum) ตีให้มีจังหวะคล้ายกับเพลงฝรั่ง ดังนั้นเครื่องดนตรีที่นำมาใช้ในการบรรเลงแต่ละครั้ง สามารถปรับเปลี่ยนได้ตามความเหมาะสมกับลักษณะทำนองเพลง รูปแบบวง และโอกาสในการบรรเลง

3) วิธีการบรรเลง

วิธีการบรรเลงเป็นส่วนประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่ง ในการช่วยให้การบรรเลงเพลงสำเนียงภาษาได้อรรถรสใกล้เคียงกับสำเนียงภาษานั้น ๆ ลักษณะสำนวนเพลงในแต่ละภาษาจะมีคุณลักษณะเฉพาะของแต่ละภาษา ซึ่งโดยมากเพลงสำเนียงภาษาจะเป็นเพลงบังคับทาง การบรรเลงเพลงสำเนียงภาษาจึงไม่ควรตีเก็บ เพราะจะทำให้อัตลักษณ์สำเนียงเพลงของแต่ละภาษาไม่ชัดเจน การเลือกใช้วิธีการบรรเลงที่เหมาะสมกับลักษณะสำนวนเพลง จะช่วยให้การบรรเลงได้อรรถรสและส่งเสริมให้สำเนียงเพลงมีความชัดเจนขึ้น วิธีการบรรเลงที่เป็นคุณลักษณะเฉพาะของแต่ละสำเนียงภาษา มีดังนี้

3.1) สำเนียงลาว

เพลงไทยสำเนียงลาว มีคุณลักษณะทำนองของเพลงสำเนียงลาวส่วนใหญ่เป็นทำนองห่าง ๆ วิธีการบรรเลงที่เป็นลักษณะเด่นของเพลงสำเนียงลาว คือ การตีกรอเพื่อรักษาสำนวนเพลงเดิมไว้ สามารถสอดแทรกด้วยการตีกระทบเสียงมือซ้ายหรือมือขวา การตีผสมเสียงเป็นคู่ต่าง ๆ เช่น คู่ 3 คู่ 5 คู่ 6 ซึ่งการตีผสมเสียงเป็นคู่ต่าง ๆ นี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อการสร้างเสียงเลียนแบบเสียงแคน ซึ่งการตีผสมเสียงให้มีลักษณะใกล้เคียงกับเสียงแคนนี้ เป็นวิธีการบรรเลงที่สามารถสร้างให้อารมณ์เพลงมีความสนุกสนาน อีกทั้งยังช่วยส่งเสริมให้สำเนียงเพลงมีความชัดเจนขึ้น

3.2) สำเนียงจีน

เพลงไทยสำเนียงจีน มีลักษณะทำนองโดยส่วนใหญ่เป็นทำนองถี่ ๆ แนวการบรรเลงจะบรรเลงด้วยแนวที่ค่อนข้างกระชับ วิธีการบรรเลงที่สามารถนำมาใช้บรรเลงเพื่อสร้างอรรถรสให้ใกล้เคียงกับเพลงสำเนียงจีน สามารถใช้การตีสับมือ (การตีสลับมือซ้ายและขวา) และการตีเป็นคู่ 2 มาสอดแทรกใช้ในการบรรเลงได้ เพื่อช่วยให้สำนวนเพลงมีความใกล้เคียงกับลักษณะทำนองของเพลงจีนมากขึ้น นอกจากนี้หากเป็นเพลงไทยสำเนียงจีนที่มีลักษณะแบบห่าง ๆ เช่น จีนนำเสด็จ วิธีการบรรเลงที่เหมาะสม คือ ควรใช้การตีกรอเป็นหลักเพื่อรักษาทำนองเดิมไว้ วิธีการบรรเลงอีกวิธีหนึ่งที่ทำให้การบรรเลงเพลงไทยสำเนียงจีนมีความสนุกสนานและได้อารมณ์ใกล้เคียงกับท่วงทำนองของเพลงสำเนียงจีน คือ การนำวิธีการตีขิม (ตีสลับมือ) และสำนวนกลอนขิมมาประยุกต์ใช้สร้างสำนวนกลอนเลียนแบบสำนวนกลอนขิม มาสอดแทรกในบางท่วงทำนองเพื่อให้เกิดความสนุกสนานได้ แต่ต้องอยู่ในขอบเขตที่เหมาะสม

3.3) สำเนียงแขก

เพลงไทยสำเนียงแขก มีลักษณะทำนองเป็นแบบเพลงบังคับทางที่ค่อนข้างมีความหลากหลาย ทำนองเพลงของสำเนียงแขกมีทั้งระบบ 5 เสียง ใช้กับเพลงสำเนียงแขกในกลุ่มแขกชวาหรือแขกอินโดนีเซีย ลักษณะทำนองเพลงจะมีทำนองแบบห่าง ๆ มีการข้ามเสียงและมักใช้เสียงบน (เสียงสูง) และระบบ 7 เสียง ใช้กับแขกมลายูหรือแขกมาเลเซียและแขกอินเดีย จะมีลักษณะทำนองห่างบ้างถี่บ้างสลับกันไป คุณลักษณะของระบบเสียงแต่ละระบบเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เพลงไทยสำเนียงแขกทั้ง 2 ระบบ มีอัตลักษณ์ที่แตกต่างกัน แต่อย่างไรก็ตาม ตามวัฒนธรรมดนตรีไทยก็มิได้แบ่งแยกเพลงไทยสำเนียงแขกออกตามลักษณะของระบบเสียง แต่จะเรียกชื่อโดยรวมว่าเพลงไทยสำเนียงแขก สำหรับวิธีการบรรเลงที่ทำให้เพลงไทยสำเนียงแขกมีคุณลักษณะที่โดดเด่นแตกต่างจาก

เพลงไทยสำเนียงอื่น เช่น การตีเก็บคู่ 4 โดยนำการตีเก็บคู่ 4 มาตีสอดแทรกกับการตีเก็บคู่ 8 เป็นทำนองสั้น ๆ และการตีกรอเคลื่อนที่ติดต่อกันแบบเรียงเสียงเพื่อให้สำเนียงเพลงมีความชัดเจนขึ้น แต่หากเพลงใดมีทำนองห่าง ๆ จะใช้วิธีการตีกรอเป็นหลักเพื่อรักษาลักษณะทำนองเพลงแบบเดิมไว้

3.4) สำเนียงฝรั่ง

เพลงไทยสำเนียงฝรั่ง มีลักษณะการบรรเลงที่โดดเด่นของเพลงสำเนียงฝรั่ง คือ การตีซ้ำเสียงพร้อมกันทั้ง 2 มือเป็นคู่ 4 หรือ คู่ 8 และการตีข้ามเสียง 3 เสียงหรือ 4 เสียง เลียนแบบความห่างเสียงแบบเสียงคอร์ด (Chord) ในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก นอกจากนี้ยังมีวิธีการบรรเลงที่สามารถช่วยให้การบรรเลงเกิดอรรถรสที่ใกล้เคียงกับเพลงสำเนียงฝรั่ง เช่น การตีรัวขึ้นรัวลงเรียงเสียงแบบการตีไซโลโฟน (Xylophone) การตีรัวเหวี่ยง โดยตีเหวี่ยงข้ามเสียง 3 เสียงหรือ 4 เสียง เลียนแบบระยะห่างแบบเสียงคอร์ด (Chord) ส่วนถ้าลักษณะทำนองเพลงที่มีลักษณะห่าง ๆ จะใช้วิธีการตีกรอเพื่อรักษาทำนองเพลงแบบเดิมไว้ และสามารถสอดแทรกการตีเน้นเสียง เพื่อให้เกิดความสนุกสนานได้ตามความเหมาะสม

จากการศึกษาวิเคราะห์วิธีการบรรเลงต่าง ๆ พบวิธีการบรรเลงที่นำไปใช้สร้างความโดดเด่นและสร้างทำนองเพลงให้มีสำเนียงคล้ายคลึงกับสำเนียงเพลงของแต่ละชาติ ได้แก่

1) การตีคู่ 4 พบการนำไปใช้ในการสร้างทำนองเพลงให้มีความคล้ายคลึงกับเพลงสำเนียงจีน สำเนียงแขกและสำเนียงฝรั่ง แต่ลักษณะทิศทางการเคลื่อนของทำนองจะมีความแตกต่างกันไปตามคุณลักษณะของทำนองแต่ละสำเนียงภาษา

2) การตีกระทบเสียง พบการนำไปใช้ในการสร้างทำนองเพลงให้มีความคล้ายคลึงกับเพลงสำเนียงลาว

3) การตีสับมือ (สลับมือ) พบการนำไปใช้ในการสร้างทำนองเพลงให้มีความคล้ายคลึงกับเพลงสำเนียงจีน สำเนียงแขก (แขกอินเดีย)

4) การตีกรอแบบต่อเนื่อง พบการนำไปใช้ในการสร้างทำนองเพลงให้มีความคล้ายคลึงกับเพลงสำเนียงแขก

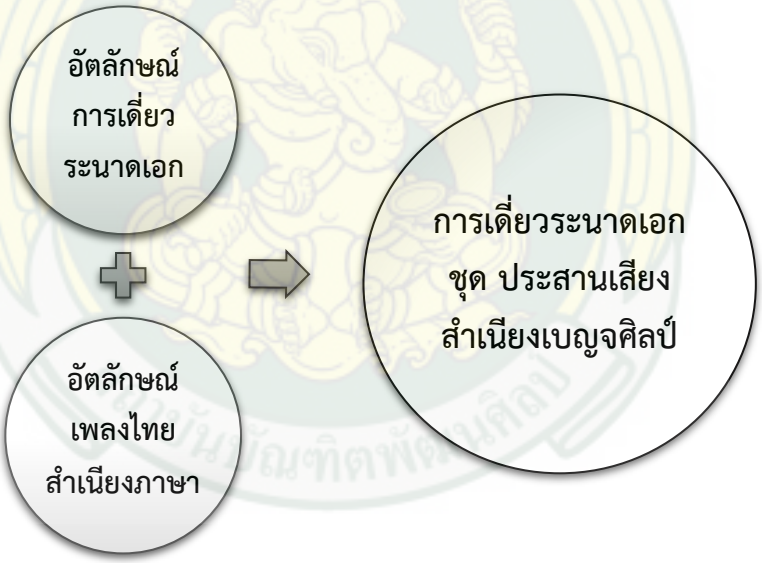
วิธีการบรรเลงที่กล่าวมาข้างต้นนี้ ถึงแม้วิธีการบรรเลงจะมีรูปแบบการปฏิบัติเหมือนกัน แต่เมื่อนำไปใช้ในการบรรเลงเพลงสำเนียงภาษาแล้ว จะให้สุนทรียรสที่แตกต่างกัน ซึ่งปัจจัยที่ทำให้เกิดสุนทรียรสที่แตกต่างกัน เช่น ระบบเสียงหรือกลุ่มเสียงของทำนองเพลงต่างกัน ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองต่างกัน แนวความช้าเร็วในการบรรเลงต่างกัน

รายละเอียดต่าง ๆ ของทั้ง 3 องค์ประกอบที่ได้กล่าวมานี้ เป็นคุณลักษณะสำคัญที่สะท้อนอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษาทั้ง 4 สำเนียงได้อย่างเป็นรูปธรรม คุณสมบัติสำคัญที่จะช่วยให้สามารถฟังเพลงไทยสำเนียงภาษาได้อย่างเข้าใจและเข้าถึงอรรถรส คือ ผู้ฟังต้องมีความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับวัฒนธรรมทางดนตรีเป็นอยู่บ้าง จึงจะสามารถรู้ได้ว่าเพลงเพลงนั้นเป็นเพลงสำเนียงใด ในปัจจุบันมีเพลงสำเนียงภาษาเกิดขึ้นใหม่มากมาย และลักษณะทำนองเพลงก็มีความหลากหลายมากขึ้นกว่าในอดีต ทั้งท่วงทำนอง ลีลา อารมณ์ และเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง ก็มีการหยิบยืมเครื่องดนตรีวัฒนธรรมอื่นมาใช้อย่างหลากหลาย แต่ไม่ว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงไปในทิศทางใดก็ตาม คุณลักษณะของทำนองเพลงจะเป็นจุดสำคัญที่จะบ่งบอกถึงตัวตนของเพลงเพลงนั้น และจะสะท้อนอัตลักษณ์ของเพลงสำเนียงภาษานั้น ๆ ให้เกิดเป็นรูปธรรมเสมอ

บทที่ 5

การสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

การบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ คือ เพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่มีลักษณะเป็นทางเดี่ยวระนาดเอก 5 สำเนียงภาษา ได้แก่ สำเนียงไทย สำเนียงจีน สำเนียงฝรั่ง สำเนียงลาว และสำเนียงแขก ซึ่งผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก ด้านลักษณะทำนอง สำนวนกลอน กลวิธีการบรรเลง และการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา ด้านกลุ่มเสียง ทำนอง จังหวะ เครื่องดนตรีภาษา มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ทางบรรเลง



ภาพที่ 6 แนวทางการสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์
ที่มา: ผู้วิจัย

การสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ แบ่งออกเป็น 2 ขั้นตอน ได้แก่

1) การสร้างสรรค์ทำนองหลัก ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองหลักขึ้นใหม่เป็นลักษณะทางพื้น โดยใช้วิธีการประพันธ์แบบอัตโนมัติ มิได้ยึดเสียงลูกตกของทำนองเพลงใดมาเป็นต้นแบบ

2) การสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ ผู้วิจัยนำทำนองหลักที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่มาสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวระนาดเอก 5 สำเนียง ได้แก่ สำเนียงไทย สำเนียงจีน สำเนียงฝรั่ง สำเนียงลาว และสำเนียงแขก

1. การสร้างสรรค์ทำนองหลัก
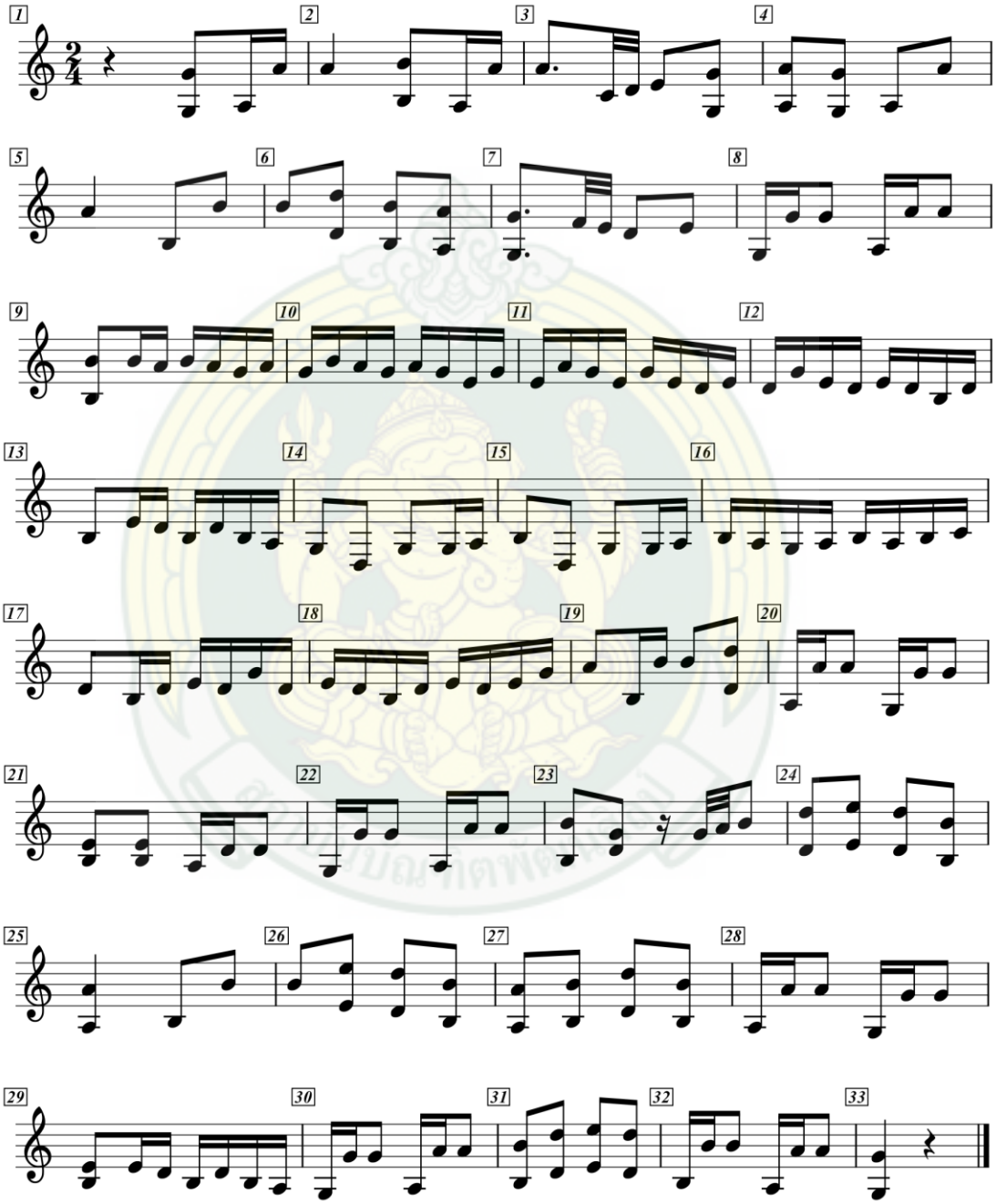
1.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์ทำนองหลัก

การสร้างสรรค์ทำนองหลัก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ ผู้วิจัยได้แนวคิดมาจากลักษณะทำนองหลักของเพลงที่นักดนตรีไทยนิยมนำมาบรรเลงเดี่ยว เช่น เพลงสารถี เพลงแขกมอญ เพลงพญาโศก เพลงดังกล่าวมีทำนองหลักเป็นลักษณะเพลงทางพื้น ผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์ทำนองหลัก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์เป็นเพลงทางพื้น และนำวิธีการแต่งเพลงของมนตรี ตราโมท มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ทำนองหลัก ซึ่งท่านได้กล่าวไว้ว่า *“สิ่งสำคัญของการแต่งเพลงไทย ก็คือ 1) จะต้องรู้ว่าเพลงที่ต้องการจะแต่งนั้นมีกี่จังหวะ (หมายถึงจังหวะหน้าทับ) 2) เสียงสุดท้ายที่ตกปลายจังหวะนั้น เป็นเสียงอะไรบ้าง และ 3) ทำนองเพลงตอนนั้น ๆ ดำเนินอย่างไร มีสำเนียงอย่างใด...”* (มนตรี ตราโมท, 2538ข, น. 43)

การสร้างสรรค์ทำนองหลักของการเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยใช้วิธีการประพันธ์แบบอัตโนมัติ มนตรี ตราโมท อธิบายวิธีการประพันธ์แบบอัตโนมัติ ความว่า *“การแต่งขึ้นใหม่แท้ ๆ โดยมิได้ยึดจากเพลงใดเพลงหนึ่ง อันเป็นของเก่าที่มีอยู่แล้วเลย ...ข้อสำคัญในความหมายอันนี้ ก็คือ ได้คิดแต่งขึ้นโดยสติปัญญาเป็นอัตโนมัติจริง ๆ ไม่ได้อาศัยหลักเกณฑ์หรือทำนองหรือเสียงตกจากเพลงใด ๆ ที่มีมาก่อนเลย”* (มนตรี ตราโมท, 2538ข, น. 87 - 88) ทำนองหลักที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ มีทั้งหมด 3 อัตราจังหวะ ได้แก่ อัตราสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว ลงจบด้วยลูกหมด มีท่อนเดียว หน้าทับปรบไก่ ความยาว 4 จังหวะหน้าทับ ใช้วิธีกำหนดเสียงลูกตกเป็นเสียงหลัก 5 เสียงของกลุ่มเสียงทางใน โดยผู้วิจัยกำหนดให้ทำนองเพลงมีเสียงลูกตกหลักครบทั้ง 5 เสียง ได้แก่ ซอล ลา ที เร มี เพื่อให้เสียงลูกตกมีความหลากหลายและเอื้อให้กับการแปลทางเดี่ยวให้เสียงกระจายได้ทั่วผืนระนาด การนำทำนองเพลงมาร้อยเรียงให้เป็นสำนวนทำนองหลัก ผู้วิจัยคำนึงถึงความสอดคล้องของทำนองเพลงและความสัมพันธ์ของเสียงลูกตกเป็นสำคัญ

1.2 ทำนองหลักเพลง ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ ในแต่ละอัตราจังหวะมีทำนองดังนี้

อัตราสามชั้น
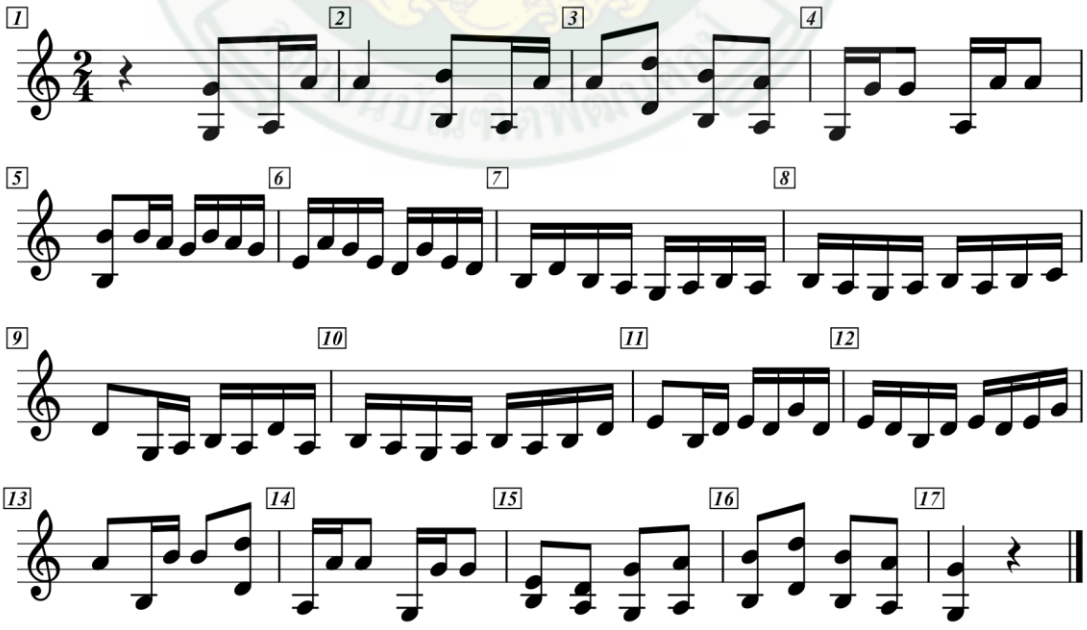


ในการร้อยเรียงทำนองหลักอัตราสามชั้น ผู้วิจัยกำหนดทำนองขึ้นต้นเพลงด้วยทำนองเท่าเสียงลา มีจุดประสงค์เพื่อต้องการตั้งต้นเพลงด้วยทำนองที่เป็นเสียงกลาง ๆ สามารถใช้เชื่อมไปทำนองอื่น ๆ ได้หลายรูปแบบและหลายกลุ่มเสียง การขึ้นต้นด้วยทำนองเท่าเสียงลาเป็นเสียงที่พบการนำมาใช้มากในทำนองหลักของเพลงประเภทปรบไก่ และสำหรับการเลือกนำทำนองมาร้อยเรียงให้เป็นทำนองหลัก ผู้วิจัยพิจารณาดูความสอดคล้องในการดำเนินทำนองและความสัมพันธ์ของเสียงลูกตกในแต่ละประโยค ผู้วิจัยมีแนวทางในการเลือกใช้ทำนองมาร้อยเรียงดังนี้

- ทำนองที่มีลักษณะเดียวกัน เช่น ห้องที่ 9 - 12, ห้องที่ 13 - 16 ลักษณะทำนองเป็นการใช้สำนวนกลอนรูปแบบเดียวกันทั้งวรรคหน้าและวรรคหลัง มีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงเสียงต่ำแบบการตีสลับมือยาวไปตลอดทั้งประโยคเพลง

- ทำนองที่มีลักษณะถาม - ตอบกันในประโยค เช่น ห้องที่ 17 - 18 เป็นวรรคถามดำเนินทำนองแบบละเอียดจากเสียงต่ำขึ้นไปเสียงสูง และห้องที่ 19 - 20 เป็นวรรคตอบด้วยทำนองห่างลักษณะของการคลี่คลายทำนองเพื่อเปลี่ยนรูปแบบทำนองในช่วงท้ายประโยคให้สอดสัมพันธ์กับทำนองในห้องที่ 20 - 21 โดยการเปลี่ยนการดำเนินทำนองจากการเก็บที่ใช้พยางค์เสียงถี่มาเป็นการใช้ทำนองที่มีเสียงห่างเพื่อเชื่อมไปยังประโยคต่อไปที่ใช้ลักษณะทำนองเดียวกัน

- ความสัมพันธ์ของเสียงลูกตกในการเชื่อมประโยค เช่น ห้องที่ 21 เสียงลูกตกของปลายประโยคแรกเป็นเสียงมี และในประโยคถัดไป ผู้วิจัยใช้เสียงมีในการเริ่มต้นประโยค เพื่อเชื่อมทำนองให้มีความสัมพันธ์กัน

อัตราสองชั้น
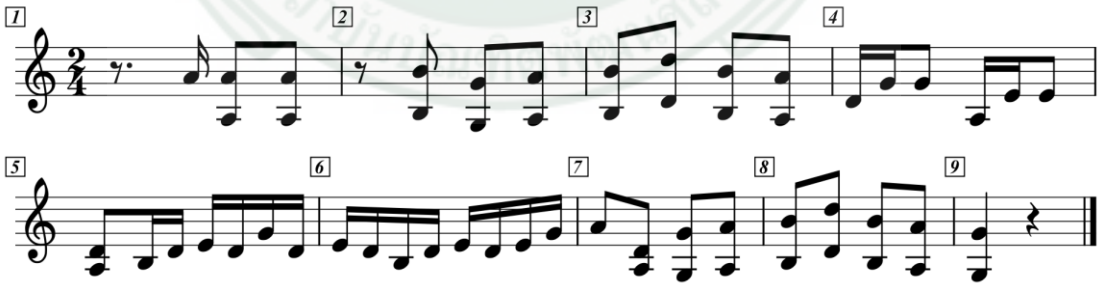


การสร้างสรรค์ทำนองหลักอัตราสองชั้น ผู้วิจัยใช้วิธีการประพันธ์โดยการตัดทอนทำนองแบบทวีหาร มนตรี ตราโมท อธิบายวิธีการแต่งเพลงแบบทวีคูณและทวีหาร ความว่า *“การแต่งทวีคูณเพิ่มอัตราขึ้น เช่น ของเก่าเป็นอัตรา 2 ชั้น แต่งขึ้นเป็น 3 ชั้น หรือทวีหารอัตราลง เช่น ของเก่าเป็นอัตรา 2 ชั้น คิดแต่งใหม่เป็นอัตราชั้นเดียว ดังนี้เป็นต้น”* (มนตรี ตราโมท, 2538ข, น. 88) การตัดทอนทำนองแบบทวีหารจากอัตราสามชั้น มาเป็นสองชั้น ผู้วิจัยกำหนดให้ทำนองเพลงยังคงยึดเสียงลูกตกหลักไว้ครบทั้ง 5 เสียง ได้แก่ ซอล ลา ที เร มี การเลือกนำทำนองมาร้อยเรียงให้เป็นทำนองหลักอัตราสองชั้น ผู้วิจัยมีแนวทางในการสร้างสรรค์เหมือนกับการสร้างสรรค์ทำนองหลักในอัตราสามชั้น ยกตัวอย่างเช่น

- ทำนองที่มีลักษณะเดียวกัน เช่น ห้องที่ 5 - 8 ดำเนินทำนองโดยการตีสลับมือจากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำเป็นทำนองตีเก็บพยางค์เสียงถี่ทั้งประโยค

- ทำนองที่มีลักษณะถาม - ตอบกัน เช่น ห้องที่ 9 - 12 โดยห้องที่ 9 - 10 เป็นวรรคถาม ดำเนินทำนองโดยการตีสลับมือจากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูง และห้องที่ 11 - 12 เป็นวรรคตอบ ดำเนินทำนองโดยการตีสลับมือจากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงลักษณะใช้มือดำเนินทำนองแบบเดียวกันกับวรรคแรก แต่แตกต่างกันที่อยู่คนละระดับเสียง

- ความสัมพันธ์ของเสียงลูกตกในการเชื่อมวรรค เช่น ห้องที่ 13 - 17 ซึ่งประโยคนี้เป็นประโยคสุดท้ายของอัตราสองชั้น เสียงลูกตกที่ใช้ในการเชื่อมระหว่างวรรค จะอยู่ในห้องที่ 15 เสียงลูกตกของปลายวรรคแรกเป็นเสียงมี การเชื่อมทำนองระหว่างวรรคนี้ เชื่อมโดยการใช้เสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่อยู่ติดกันกับเสียงมี สอดรับเสียงต่อจากวรรคแรก (เสียงมี) แล้วเคลื่อนที่ไปเสียงสูงและลงมาเสียงต่ำ (เสียงซอล) เพื่อลงจบท่อนเพลง
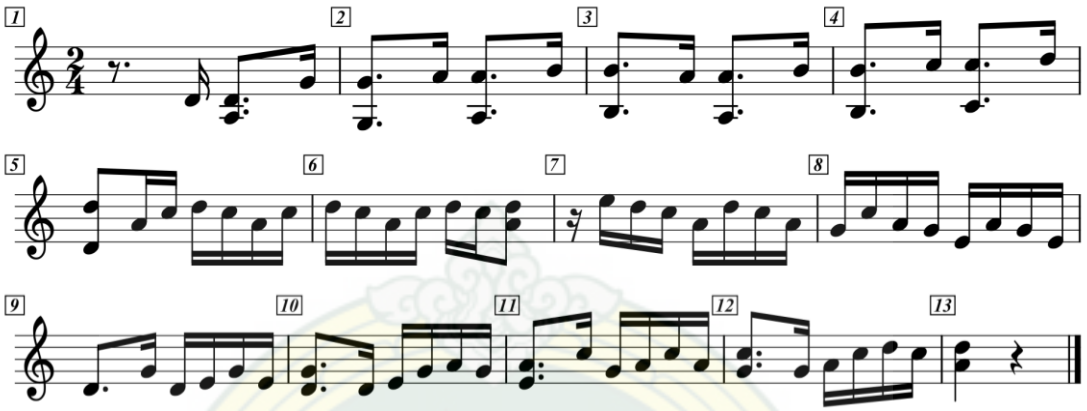
อัตราชั้นเดียว



การสร้างสรรค์ทำนองอัตราชั้นเดียว ผู้วิจัยใช้วิธีการประพันธ์โดยการตัดทอนทำนองแบบทวีหารจากอัตราสองชั้น มาเป็นอัตราชั้นเดียว โดยกำหนดให้ทำนองเพลงยังคงยึดเสียงลูกตกหลักไว้ครบทั้ง 5 เสียง ได้แก่ ซอล ลา ที เร มี การนำทำนองมาตัดทอนให้เป็นอัตราชั้นเดียว ผู้วิจัยพิจารณาดูความสอดคล้องของการดำเนินทำนองและความสัมพันธ์ของเสียงลูกตกของอัตราสองชั้น แล้วนำมาตัดทอนโดยการตัดแต่งทำนองให้เหมาะสมกับการดำเนินทำนองในอัตราชั้นเดียว มีการดำเนินทำนอง

ทั้งใช้พยางค์เสียงถี่และห่างตามความเหมาะสม เช่น การตัดทอนทำนองเท่าในห้องที่ 1 ให้สั้นลง 1 เท่าตัว (จากอัตราสองชั้น)

ลูกหมด



การสร้างสรรค์ทำนองลูกหมดที่ใช้สำหรับการลงจบเพลง ผู้วิจัยใช้การตีเรียงเสียงขึ้นจนไปถึงระดับเสียงเร เพื่อใช้เสียงเรในการเชื่อมทำนองให้สอดรับกับทำนองของลูกหมด ซึ่งทำนองลูกหมดที่ผู้วิจัยเลือกใช้ คือ ทำนองลูกหมดเดิมที่มีอยู่ในการบรรเลงเพลงไทยมาแต่เดิมแล้ว และยังได้รับความนิยมนำมาบรรเลงลงจบเพลงหลายประเภท เช่น เพลงสามชั้น เพลงเถา เพลงเรื่องนางหงส์ ฯลฯ ทั้งนี้เพื่อต้องการคงความเป็นเอกลักษณ์ของการลงจบเพลง ตามแบบแผนเดิมที่มีปรากฏมาแล้วตั้งแต่อดีตและยังคงได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน

2. การสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

ดนตรีไทยในปัจจุบันมีการพัฒนาปรับเปลี่ยนไปตามความนิยมของคนในสังคม มีการสร้างสรรค์การบรรเลงระนาดเอกรูปแบบต่าง ๆ เพื่อให้สอดคล้องกับความชอบของผู้ฟัง จากการศึกษาค้นคว้าและวิเคราะห์ข้อมูลต่าง ๆ ผู้วิจัยพบว่าเพลงเดี่ยวที่มีลักษณะทำนองเป็นสำเนียงภาษาไปตลอดจนจบเพลง นอกจากเพลงเดี่ยวลาวแพนแล้ว ก็ยังไม่มีเพลงเดี่ยวสำเนียงใดที่ปรากฏในปัจจุบัน ส่วนใหญ่เป็นเพียงการนำไปบรรเลงเป็นเพลงลูกบทต่อท้ายเพลงเถาหรือบรรเลงในเพลงประเภทเพลงเรื่องนางหงส์ เพื่อสร้างความสนุกสนานให้เกิดขึ้นเพียงบางช่วงบางตอนเท่านั้น และมีปรากฏเพียงบางส่วนในเพลงเดี่ยวอาทิ สำเนียงฝรั่ง ปรากฏในเพลงเดี่ยวม้าย่องทางครูบุญยงค์ เกตุคง (ศิลปินแห่งชาติ) สำเนียงแขก และสำเนียงมอญในเพลงเดี่ยวแขกมอญ เป็นต้น ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจมีแนวคิดที่จะสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดเอกให้มีลักษณะทำนองเป็นสำเนียงภาษา เพื่อพัฒนาต่อยอดการเดี่ยวระนาดเอก

ให้มีความหลากหลาย และสอดคล้องกับสถานการณ์กระแสค่านิยมในปัจจุบัน เพื่อสามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ฟังได้หลากหลายมากขึ้น

2.1 วิธีการสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกและการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษามาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ จากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก พบว่ารูปแบบโครงสร้างการเดี่ยวระนาดเอกของเพลงพญาโศกและเพลงม้าย่อง เป็นรูปแบบที่วงวิชาการดนตรีไทย และผู้เชี่ยวชาญดุริยางคศิลป์ไทยให้การยอมรับว่า เป็นรูปแบบที่รวมกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวของระนาดเอก ไว้ได้อย่างครบถ้วนมากที่สุด ซึ่งเพลงเดี่ยวทั้ง 2 เพลงนี้ เป็นเพลงท่อนเดียวที่ได้รับความนิยมมากในหมู่นักดนตรีไทย ผู้วิจัยจึงนำลักษณะโครงสร้างของทางเดี่ยวที่เป็นคุณลักษณะเด่นของการบรรเลงทั้ง 4 เที่ยว ได้แก่ เที่ยวที่ 1 การตีสะบัด สะเดาะ ขยี้ และเก็บ เที่ยวที่ 2 การตีคาบลูกคาบดอก เที่ยวที่ 3 การตีรัวพื้น และเที่ยวที่ 4 การตีเก็บพื้น มาประยุกต์ใช้สร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดเอกในครั้งนี้ สำหรับการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ ผู้วิจัยนำทำนองหลักที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ดังที่กล่าวมาข้างต้น มาเป็นทำนองหลักในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดเอก โดยสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวสำเนียงละ 2 เที่ยว ด้วยประสงค์เพื่อต้องการแสดงให้เห็นว่า ท่วงทีลีลาของระนาดเอก สามารถพลิกแพลงทำนองได้หลายวิธี เช่น พลิกแพลงด้วยสำนวนกลอน พลิกแพลงด้วยวิธีการบรรเลง ซึ่งทำให้การบรรเลงเดี่ยวในแต่ละเที่ยว มีอารมณ์และอรรถรสที่หลากหลาย แม้จะสร้างสรรค์ทางเดี่ยวมาจากทำนองหลักเดียวกันก็ตาม แสดงลักษณะโครงสร้างการเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ ได้ดังนี้



ภาพที่ 7 โครงสร้างการเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

ที่มา: ผู้วิจัย

โครงสร้างของการเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ แบ่งออกเป็น 2 ช่วง ได้แก่

ช่วงที่ 1 เบญจสำเนียง ประกอบด้วย ทางเดี่ยวสำเนียงไทย ทางเดี่ยวสำเนียงจีน ทางเดี่ยวสำเนียงฝรั่ง ทางเดี่ยวสำเนียงลาว และทางเดี่ยวสำเนียงแขก โดยบรรเลงสลับกันระหว่างทางเดี่ยวสำเนียงไทยกับทางเดี่ยวสำเนียงภาษา ตามลำดับดังนี้ 1) ทางเดี่ยวสำเนียงไทยเที่ยวสะบัด ขยี้ และเก็บ 2) ทางเดี่ยวสำเนียงจีน 3) ทางเดี่ยวสำเนียงไทยเที่ยวคาบลูกคาบดอก 4) ทางเดี่ยว

สำเนียงฝรั่ง 5) ทางเดี่ยวสำเนียงไทยเที่ยวรัวพื้น 6) ทางเดี่ยวสำเนียงลาว 7) ทางเดี่ยวสำเนียงไทยเที่ยวเก็บพื้น และ 8) ทางเดี่ยวสำเนียงแขก แนวคิดของการสร้างสรรค์ในส่วนนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อต้องการแสดงลักษณะทางบรรเลงที่เป็นอัตลักษณ์ของสำเนียงภาษา ในรูปแบบของทางเดี่ยว โดยในแต่ละสำเนียงภาษา จะมีอัตลักษณ์ที่แตกต่างกันไป สำหรับทางเดี่ยวสำเนียงไทยจะเห็นว่าผู้วิจัยสร้างสรรค์ทางเดี่ยว ทั้งหมด 4 เที่ยว ได้แก่ เที่ยวสะบัด ขยี้ และเก็บ เที่ยวคาบลูกคาบดอก เที่ยวรัวพื้น และเที่ยวเก็บพื้น แนวคิดการวางโครงสร้างในลักษณะนี้ ผู้วิจัยได้แนวคิดมาจากโครงสร้างการเดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศกและการเดี่ยวระนาดเอกเพลงม้าย่องดังที่กล่าวข้างต้น

ช่วงที่ 2 พลิ้วพรายปลายเพลง ประกอบด้วย ทางเดี่ยวสำเนียงไทยอัตราสองชั้น ชั้นเดียว และทำนองลงจบ การบรรเลงในช่วงนี้เป็นช่วงสุดท้ายของการบรรเลงเดี่ยว เป็นช่วงที่ใช้สำหรับสร้างแนวการบรรเลงให้มีระดับความเร็วเพิ่มขึ้นตามคุณลักษณะของการบรรเลงเพลงเดี่ยว มีวัตถุประสงค์เพื่อแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงด้านพละกำลัง ความพลิ้วไหว ซึ่งต้องใช้ทักษะฝีมือขั้นสูงในการบรรเลง แนวการบรรเลงในช่วงนี้จึงมีความเร็วในระดับสูงจนถึงสูงที่สุดตามความสามารถของผู้บรรเลง
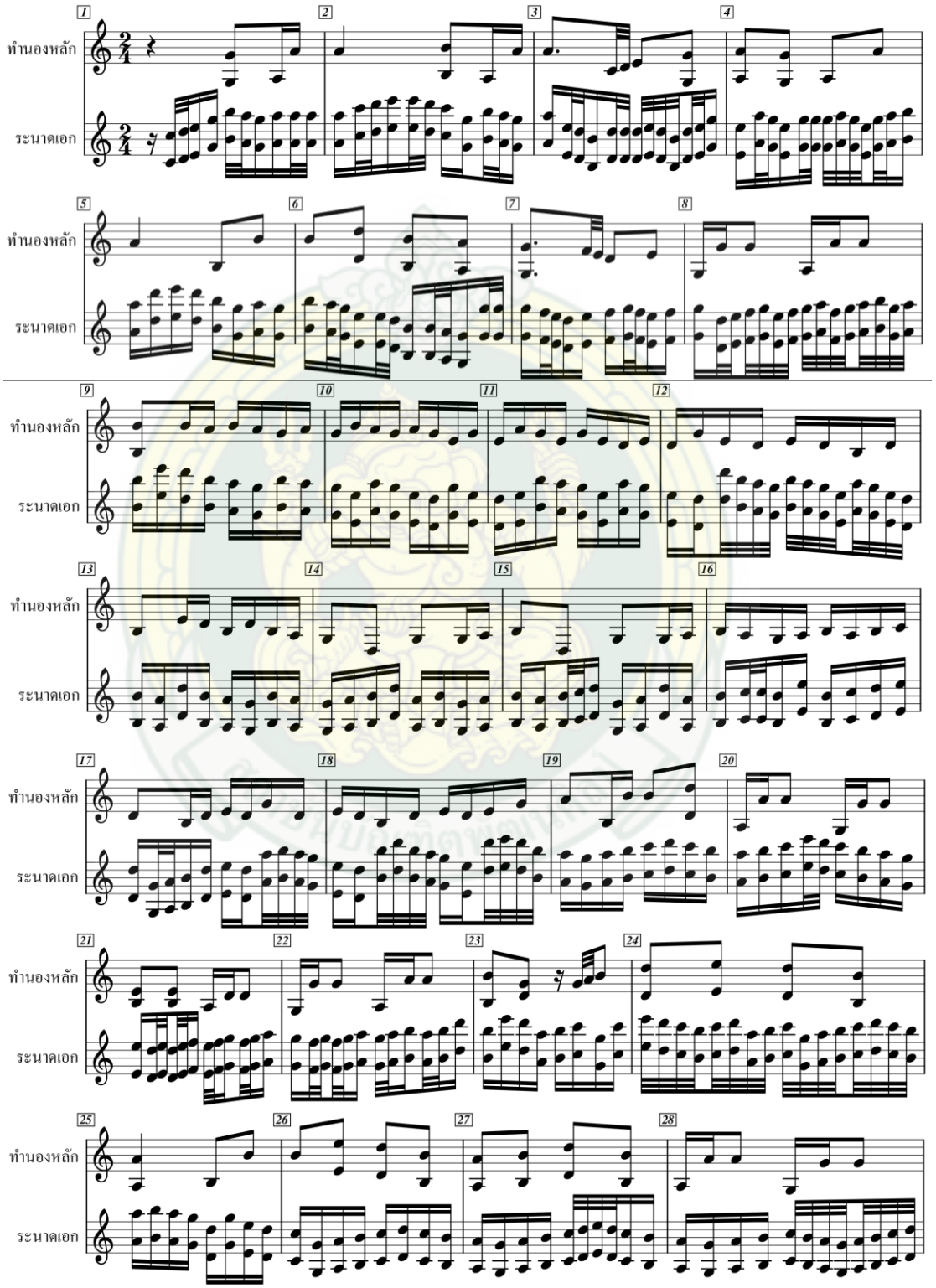
2.2 การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์
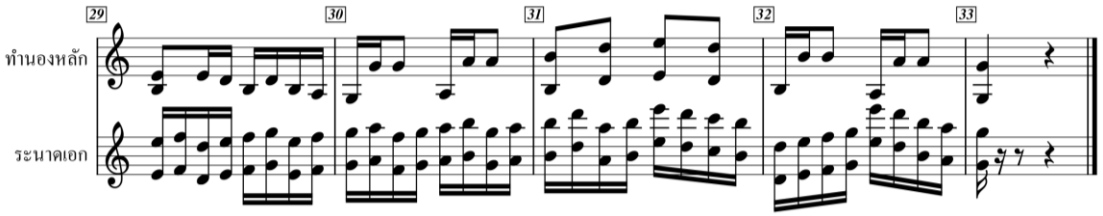
การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ ผู้วิจัยมีแนวทางในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวให้มีความพิเศษแปลกออกไปจากการบรรเลงทางธรรมดาด้วยการนำสำนวนกลอนที่มีความพิเศษมาเรียงร้อย และสอดแทรกด้วยกลวิธีการบรรเลงในรูปแบบต่าง ๆ ให้มีความวิจิตรพิสดารตามคุณลักษณะของเพลงเดี่ยว และในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยว ผู้วิจัยกำหนดให้เสียงลูกตกปลายประโยค (เสียงลูกตกหลัก) มีเสียงตรงกันกับเสียงลูกตกของทำนองหลัก เพื่อให้การดำเนินทำนองทางเดี่ยวระนาดเอก มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับเสียงลูกตกของทำนองหลัก โดยในช่วงที่ 1 เบญจสำเนียง เป็นการสร้างสรรค์ช่วงอัตราจังหวะสามชั้น มีทั้งหมด 5 สำเนียง ในแต่ละสำเนียงภาษามีวิธีการนำสำนวนกลอนและกลวิธีการบรรเลงต่าง ๆ มาประยุกต์ใช้ เพื่อสร้างให้เกิดเป็นลักษณะเด่นของแต่ละสำเนียงภาษาแตกต่างกันไป ผู้วิจัยจะอธิบายไปตามลำดับดังนี้

ช่วงที่ 1 เบญจสำเนียง

สำเนียงไทย (สะบัด ขยี้ เก็บ)

เที่ยวแรก
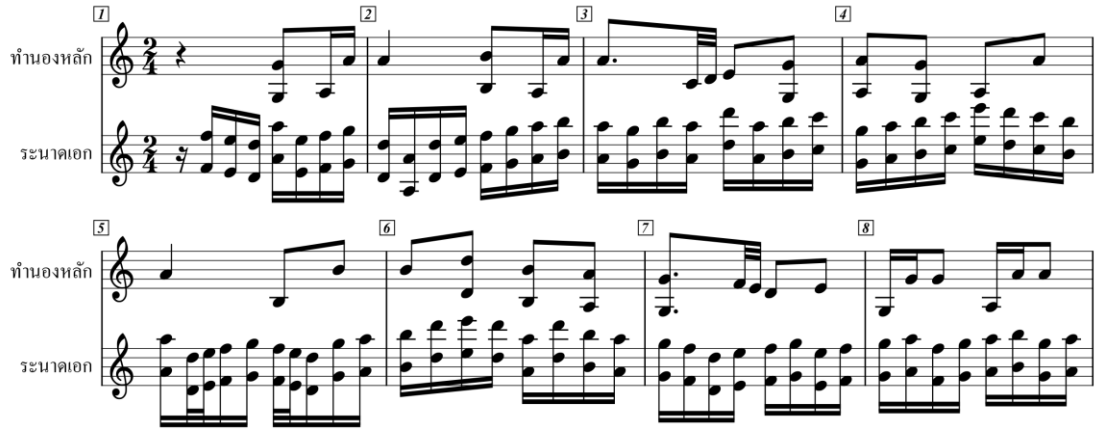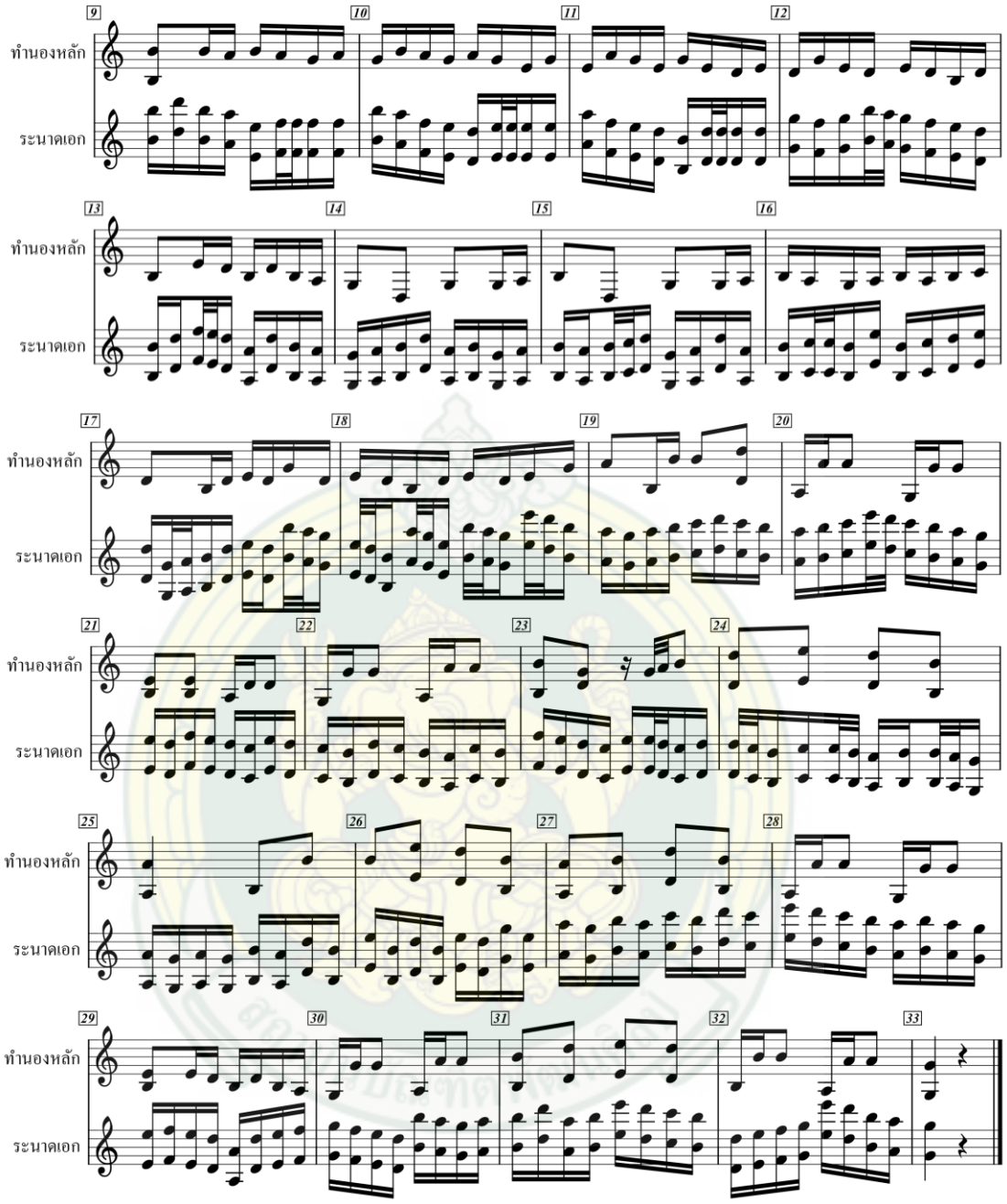




แนวทางการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงไทย เที่ยวแรก ผู้วิจัยนำกลวิธีการบรรเลงระนาดเอก ได้แก่ การตีสะบัด การตีขยี้ และการตีเก็บ มาสร้างเป็นลักษณะเด่นของการบรรเลงในเที่ยวนี้ โดยผู้วิจัยนำสำนวนกลอนที่มีความซับซ้อนมาเรียงร้อยผสมผสานสอดแทรกด้วยกลวิธีการตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีขยี้ และการตีเก็บ (ห้องที่ 1 - 8) เพื่อแสดงความสามารถของผู้บรรเลงด้านความคล่องตัว และความสามารถด้านการจัดจังหวะช่องไฟได้อย่างถูกต้องเหมาะสม สำนวนกลอนที่ผู้วิจัยนำมาสร้างสรรค์ในการตีขยี้และการตีเก็บ มีสำนวนกลอนหลายลักษณะ เช่น กลอนย้อนตะเข็บ (ห้องที่ 9 - 14) กลอนไต่ลวด (ห้องที่ 26 - 29) กลอนม้วนตะเข็บและกลอนลอดตาข่าย (ห้องที่ 29 - 33) ผู้วิจัยนำสำนวนกลอนดังกล่าวมาร้อยเรียงเป็นทำนอง ให้มีความซับซ้อนและพิสดารตามคุณลักษณะของเพลงเดี่ยว

ความสัมพันธ์ของกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองของทำนองหลักกับทางเดี่ยวระนาดเอก มีทั้งท่วงทำนองที่มีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองสัมพันธ์กัน (เช่น ห้องที่ 1 - 4 ห้องที่ 9 - 16) และบางท่วงทำนองมีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองไม่สัมพันธ์กัน (เช่น ห้องที่ 17 - 18 ห้องที่ 25 - 28) ซึ่งท่วงทำนองที่กลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองไม่สัมพันธ์กันนั้น ผู้วิจัยมีจุดประสงค์ที่ต้องการให้ทางเดี่ยวมีความแตกต่างไปจากทำนองหลัก เพื่อมิให้ผู้ฟังรู้ว่าทำนองหลักมีลักษณะเป็นอย่างไร แต่ทั้งนี้ผู้วิจัยยังคงยึดเสียงลูกตกหลักของทำนองหลักเป็นเสียงสำคัญ ในการผูกสำนวนกลอนให้ไปตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลักในทุกประโยคเพลง

เที่ยวกลับ
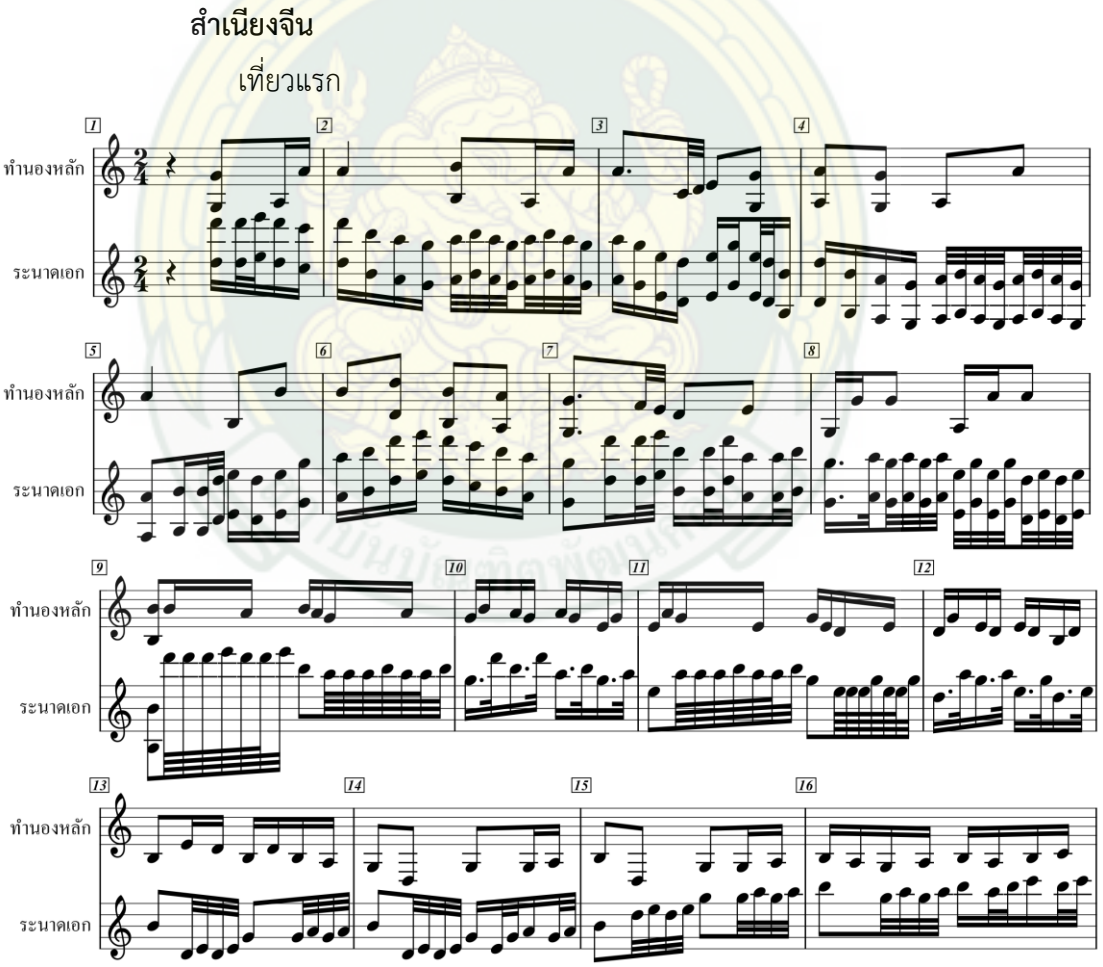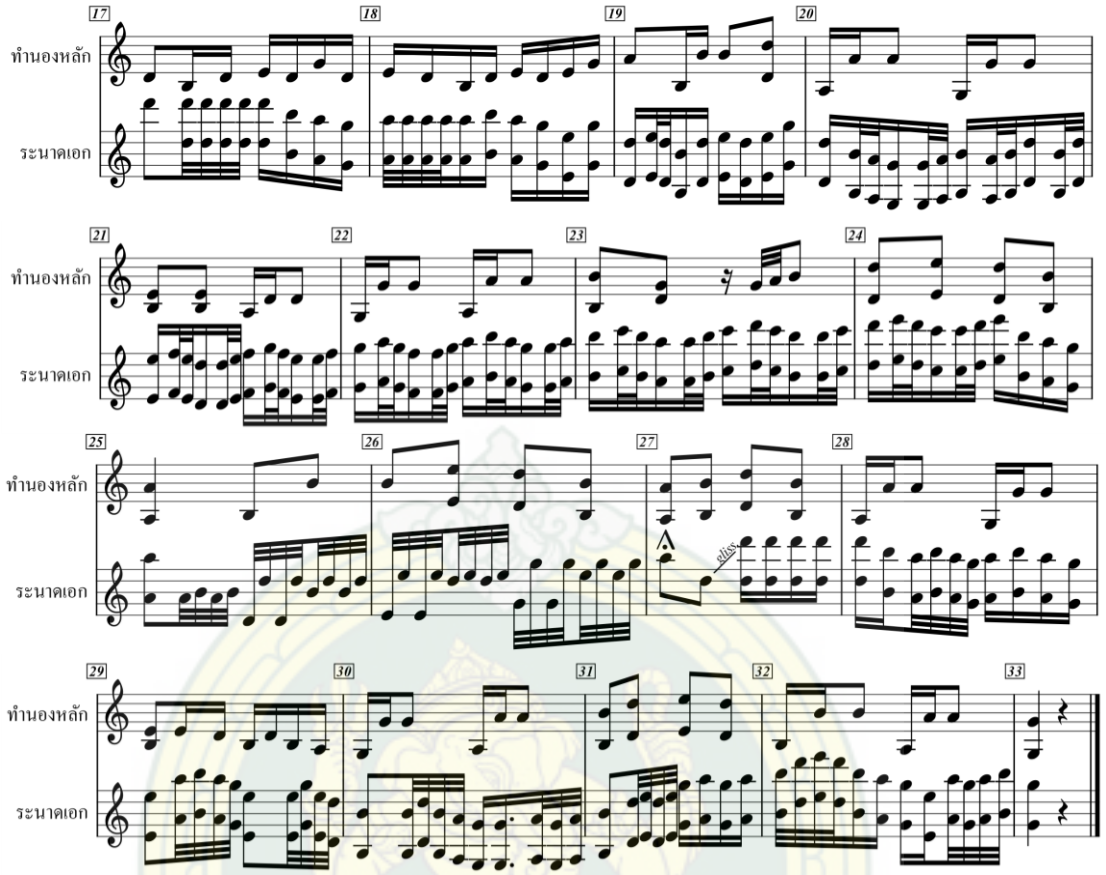




แนวทางการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงไทย เที่ยวกลับ ผู้วิจัยนำกลวิธีการบรรเลงระนาดเอก ได้แก่ การตีสะบัด การตีสะเดาะ และการตีเก็บ มาสร้างเป็นลักษณะเด่นของการบรรเลงในเที่ยวนี้ ในบางท่วงทำนองผู้วิจัยนำการตีสะบัดมาสอดแทรกในการตีเก็บ (ห้องที่ 17 - 18 ห้องที่ 23 - 24) และบางท่วงทำนองนำการตีสะเดาะมาสอดแทรกในการตีเก็บ (ห้องที่ 9 - 11) เพื่อแสดงความสามารถของผู้บรรเลงด้านการจัดจังหวะช่องไฟ และความชัดเจนในการตีสะบัด การตีสะเดาะ รวมถึงความสามารถในการตีได้แม่นลูกแม่นเสียง และได้นำสำนวนกลอนต่าง ๆ มาผูกเป็นทางบรรเลง

เช่น กลอนพัน (ห้องที่ 21 - 25) กลอนฝาก (ห้องที่ 9 - 12) กลอนไต่ลวดและกลอนลอดตาข่าย (ห้องที่ 29 - 33) เพื่อเพิ่มให้ทางเดี่ยวมีอรรถรสมากขึ้น
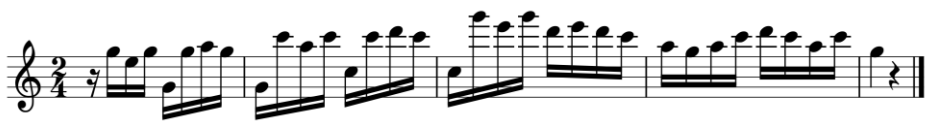
ความสัมพันธ์ของกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองระหว่างทำนองหลักกับทางเดี่ยวระนาดเอก มีทั้งท่วงทำนองที่มีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองสัมพันธ์กัน (เช่น ห้องที่ 1 - 13 ห้องที่ 17 - 20) และบางท่วงทำนองมีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองไม่สัมพันธ์กัน (เช่น ห้องที่ 21 - 25) ด้วยเพราะสำนวนกลอนของทางเดี่ยวระนาดเอก เป็นลักษณะกลอนพันที่สอดแทรกด้วยกลวิธีการตีสะบัด และเป็นลักษณะกลอนฝากที่สอดแทรกด้วยการตีสะเดาะ (ห้องที่ 9 - 12) จึงทำให้เสียงลูกตกรองของทางเดี่ยวระนาดเอก ไม่ตรงกับเสียงลูกตกรองของทำนองหลัก แต่เสียงลูกตกของทั้ง 2 ทำนอง จะไปตกเสียงเดียวกันที่ลูกตกสุดท้ายปลายประโยค (ลูกตกหลัก) ทั้งนี้เพื่อเป็นการสร้างทางบรรเลงให้มีความวิจิตรพิสดารตามคุณลักษณะของเพลงเดี่ยว





การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงจีน เที่ยวแรก ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงจีน คือ เพลงสำเนียงจีน มีลักษณะการดำเนินทำนองแบบถี่ ๆ การดำเนินทำนองขึ้นลงแบบสลับฟันปลา มีจังหวะแบบกระชั้นหน้ากระชั้นหลัง ในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงจีน ผู้วิจัยนำกลวิธีต่าง ๆ เช่น การตีขยี้คู่ 8 เป็นสำนวนสั้น ๆ สลับกับการตีสะบัด (เช่น ห้องที่ 1 - 5 ห้องที่ 7 - 8) การตีสลับมือผสมการตีรัวเป็นทำนอง (เช่น ห้องที่ 9 - 16) มาสร้างสรรค์เป็นทำนองถี่ ๆ และใช้การตีซ้ำเสียง การตีสะบัดขึ้น - ลง (เช่น ห้องที่ 17 - 24) มาสร้างทำนองให้มีความกระชับ กระชั้นหน้ากระชั้นหลัง รวมถึงนำวิธีการตีสลับมือแบบการบรรเลงขิมมาประยุกต์ใช้ในการเดี่ยวระนาดเอก (ห้องที่ 25 - 26) ทำนองการบรรเลงขิมที่นำมาใช้เป็นแรงบันดาลใจยกตัวอย่าง เช่น

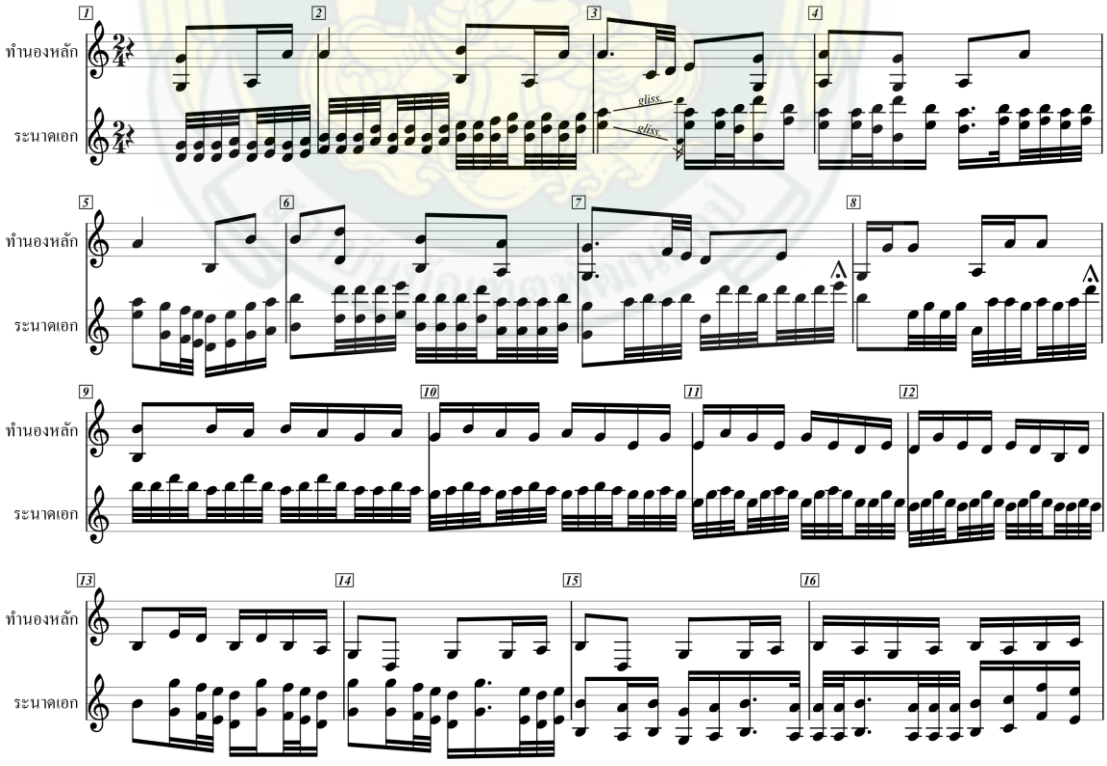
ตัวอย่างลักษณะทำนองการบรรเลงขิม

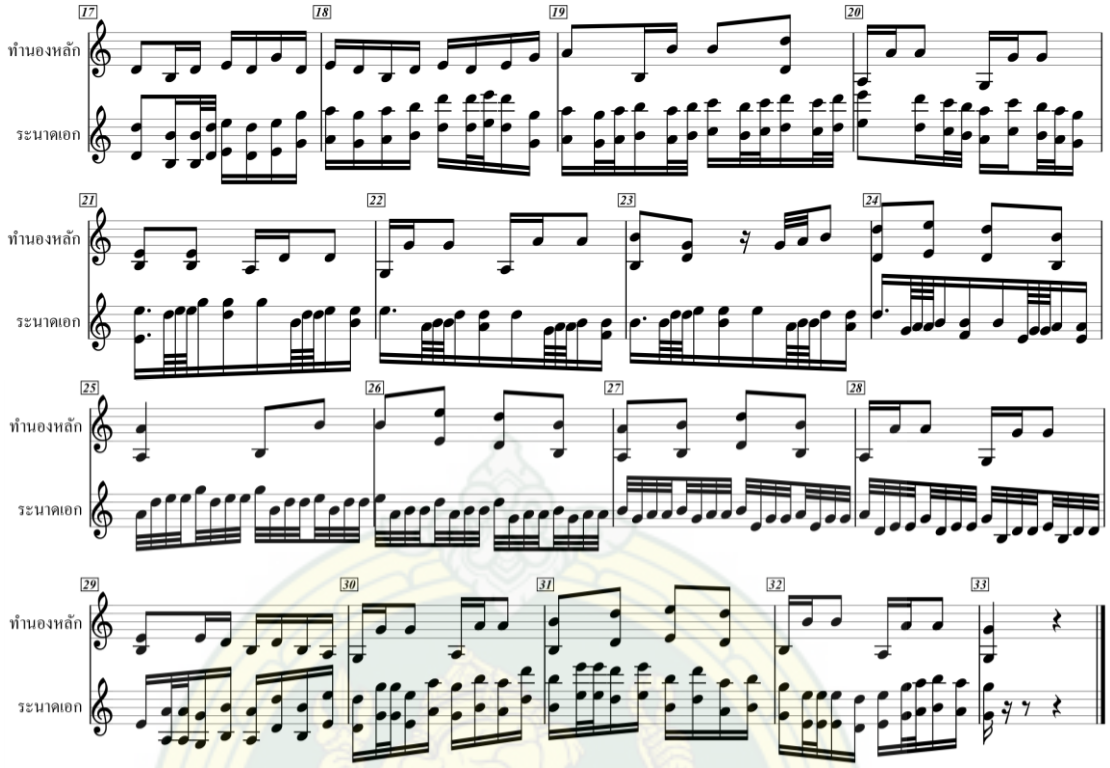


สำหรับในส่วนพยางค์เสียงสุดท้ายของสำนวนกลอนที่เลียนแบบสำนวนกลอนของการตีขิม ผู้วิจัยนำการตีไขว้มือมาสอดแทรกเพิ่มเติม เพื่อให้เกิดความพิสดารและสอดรับกับการตีกวาดในวรรคถัดไป (ห้องที่ 27)

ความสัมพันธ์ของกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองระหว่างทำนองหลักกับทางเดี่ยวระนาดเอกสำเนียงจีน มีทั้งทำนองที่มีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กัน (เช่น ห้องที่ 9 - 12 ห้องที่ 21 - 24) และท่วงทำนองที่มีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองไม่สัมพันธ์กัน ซึ่งท่วงทำนองที่มีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลักมีหลายท่วงทำนอง (เช่น ห้องที่ 5 - 8 ห้องที่ 13 - 16 ห้องที่ 17 - 20 ห้องที่ 25 - 28) เพราะสำนวนกลอนที่นำมาสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวสำเนียงจีนนี้ เป็นสำนวนกลอนที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อให้สามารถสื่อถึงอัตลักษณ์ของสำเนียงจีนได้มากที่สุด บางทำนองจึงมีท่วงทำนองที่มีความแตกต่างจากทำนองหลักที่เป็นลักษณะของเพลงทางพื้นอยู่พอสมควร โดยทำนองที่สร้างสรรค์มีความสอดคล้องกันของสำนวนทางเดี่ยวที่มีลักษณะเฉพาะระหว่างประโยค แต่อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยยังคงยึดเสียงลูกตกหลักของทำนองหลักเป็นเสียงสำคัญ ในการสร้างสรรค์สำนวนกลอนให้ไปตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลักในทุก ๆ ประโยคเพลง
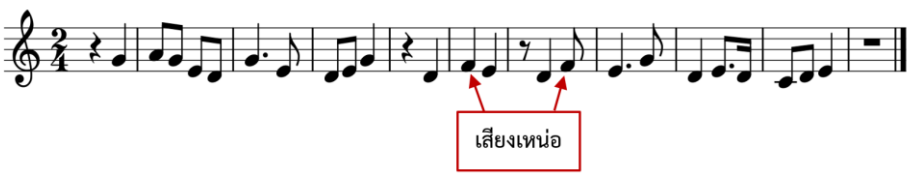
เที่ยวกลับ





การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงจีน เที่ยวกลับ ผู้วิจัยนำลักษณะการดำเนินทำนองแบบถี่ ๆ แบบขึ้นลงสลับฟันปลา มีจังหวะแบบกระชั้นหน้ากระชั้นหลัง มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์สำนวนกลอนเช่นเดียวกับการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงจีนในเที่ยวแรก รวมถึงนำกลวิธีต่าง ๆ มาประยุกต์ใช้ในการสร้างสำเนียงให้มีความชัดเจนมากขึ้น เช่น การตีคู่ 4 การตีกวาดแยกมือ การตีสะบัดแยกมือ (ห้องที่ 1 - 5) การตีสลับมือสลับกับการตีไขว้มือ (ห้องที่ 7 - 8) การตีรัวเป็นวลีสั้น ๆ ผสมกับการตีรัวพื้น (ห้องที่ 21 - 28) เพื่อให้มีจังหวะที่กระชับ สนุกสนานเร้าใจ และมีการนำเสียงที่อยู่นอกกลุ่มเสียง ซอล ลา ที เร มี ได้แก่ เสียงโดและเสียงฟา (ห้องที่ 16) มาสอดแทรกให้มีเสียงเหน่อตามลักษณะของเพลงสำเนียงจีน (เช่น เพลงจีนเก็บบุปผา เพลงจีนหลวง เพลงจีนฮูหยิน) เพื่อให้สำเนียงเพลงมีสำเนียงจีนที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น อธิบายลักษณะของเสียงเหน่อที่ปรากฏอยู่ในเพลงไทยสำเนียงจีน ซึ่งเป็นลักษณะที่ผู้วิจัยนำมาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงจีน ตัวอย่างดังนี้
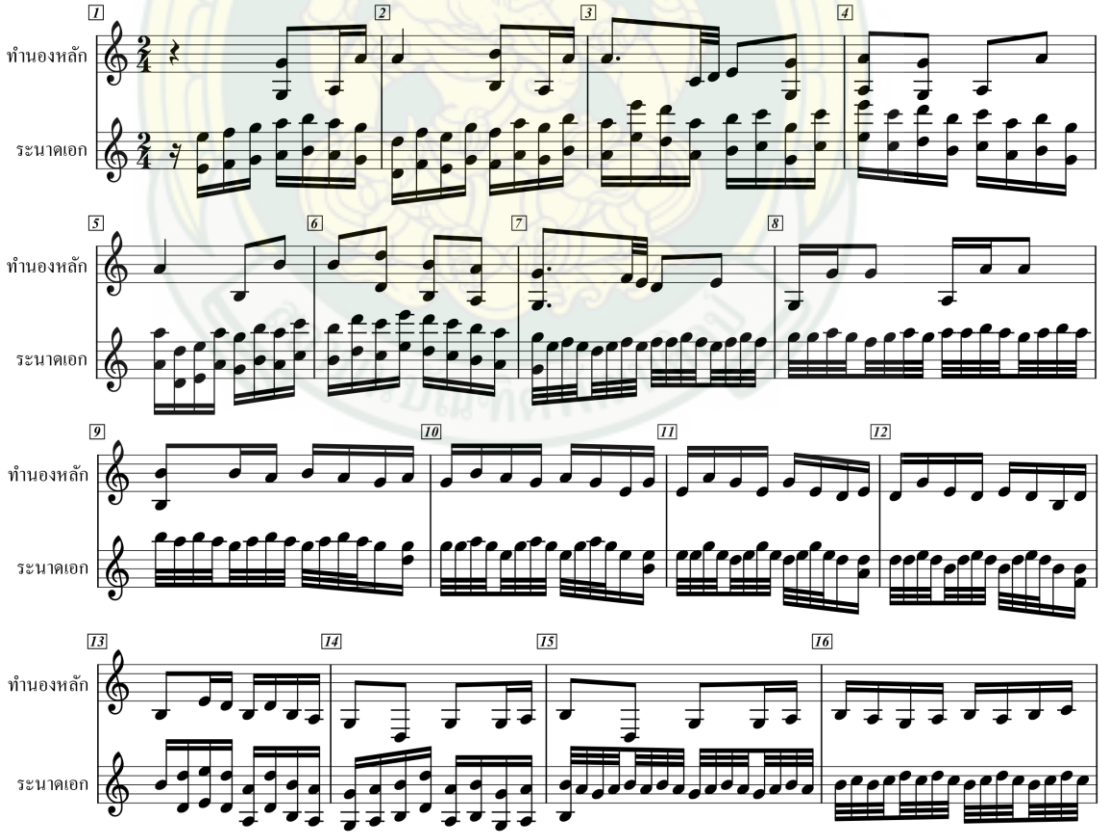
ตัวอย่างทำนองเพลงสำเนียงจีนที่มีเสียงเหน่อหรือมีเสียงที่อยู่นอกกลุ่มเสียง

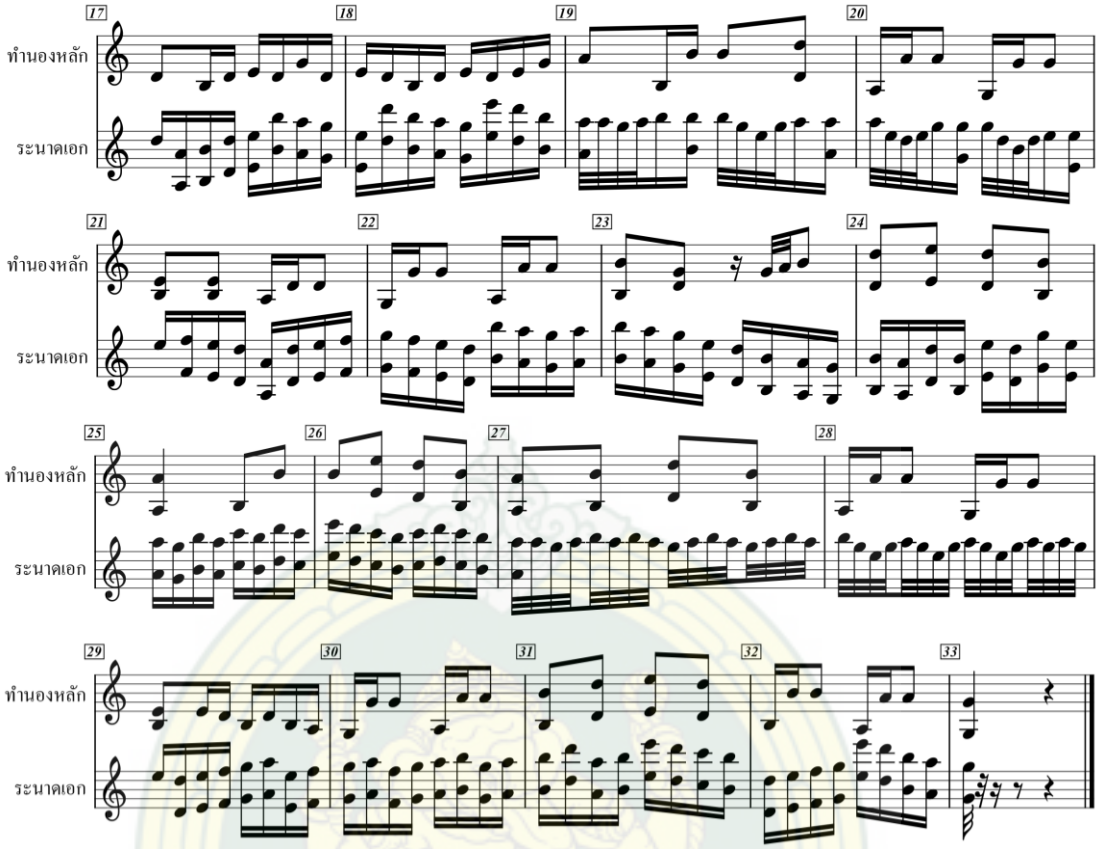


สำหรับความสัมพันธ์ของกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองระหว่างทำนองหลักกับทางเดี่ยวระนาดเอกสำเนียงจีนในเที่ยวกลับ มีทั้งทำนองที่มีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กัน (เช่น ห้องที่ 9 - 12 ห้องที่ 17 - 20) และท่วงทำนองที่มีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองไม่สัมพันธ์กัน ซึ่งท่วงทำนองที่มีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองไม่สัมพันธ์กันมีหลายท่วงทำนอง (เช่น ห้องที่ 1 - 4 ห้องที่ 21 - 24 ห้องที่ 25 - 28 ห้องที่ 29 - 33) แต่ไม่ว่ากลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองของทางเดี่ยวระนาดเอกกับทำนองหลักจะแตกต่างกันอย่างไร เสียงลูกตกหลัก (เสียงสุดท้ายปลายประโยค) ผู้วิจัยยังคงยึดให้เสียงลูกตกตรงกันในทุก ๆ ประโยคเพลง สำหรับกลวิธีที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวให้มีความวิจิตรพิสดาร ผู้วิจัยนำกลวิธีการบรรเลงต่าง ๆ มาประยุกต์ใช้ เช่น นำการตีเก็บแบบซ้ำเสียงเป็นคู่ 4 ด้วยทำนองถี่ ๆ ต่อด้วยการตีกวาดแยกมือแล้วตีสะบัดแยกมือ มาสร้างความโดดเด่นให้เกิดขึ้นในท่วงทำนอง และสร้างความสนุกสนานให้ได้อรรถรสตามลักษณะของเพลงสำเนียงจีน

สำเนียงไทย (คาบลูกคาบดอก)

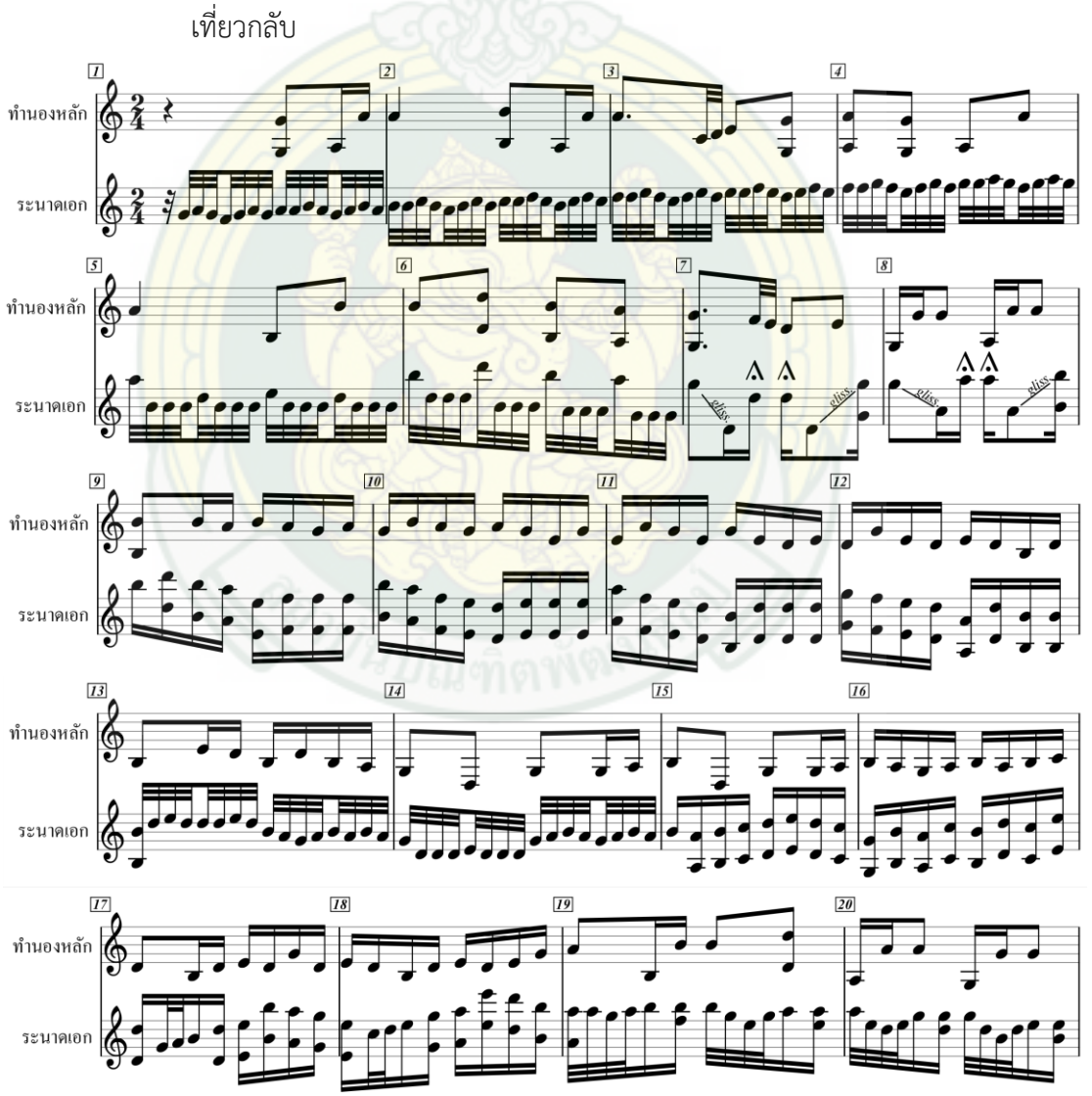
เที่ยวแรก
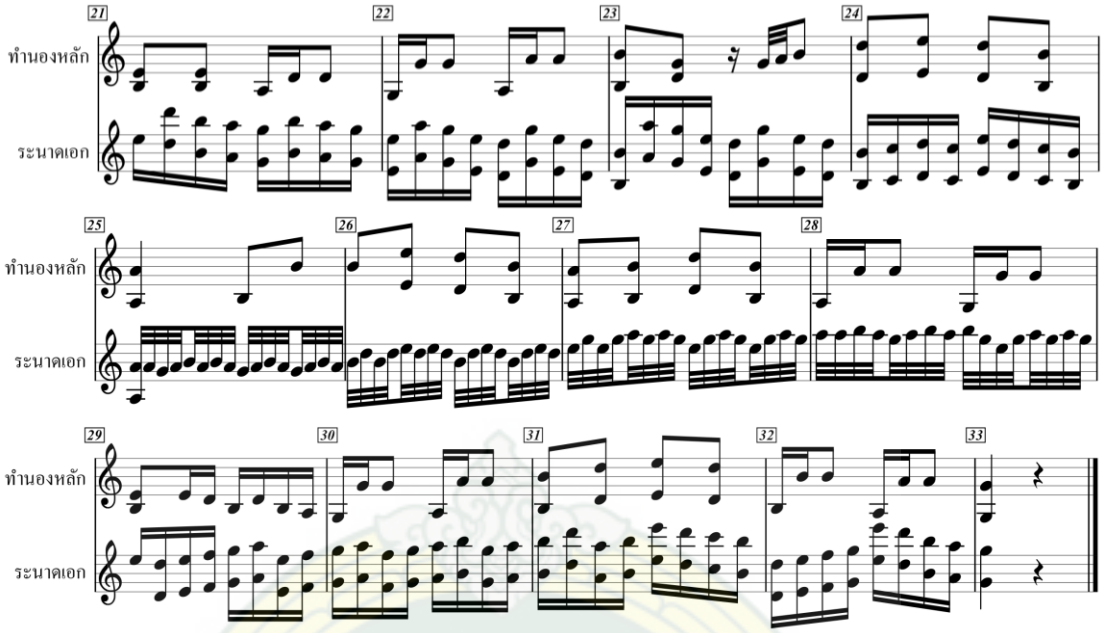




การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงไทย (คาบลูกคาบดอก) เที่ยวแรก ผู้วิจัยนำกลวิธีการตีคาบลูกคาบดอกมาเป็นลักษณะเด่นของการบรรเลงเที่ยวนี้ การตีคาบลูกคาบดอกเป็นกลวิธีการบรรเลงเฉพาะของการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก ลักษณะการตีคาบลูกคาบดอก คือ การตีเก็บสลับกับการตีรัวเป็นทำนอง บุญธรรม ตราโมท กล่าวว่า *“...ทางเก็บ (เปรียบเหมือนลูก) และทางรัวเป็นทำนอง (เปรียบกับดอก) สลับกันไป”* (บุญธรรม ตราโมท, 2545, น. 78) การบรรเลงคาบลูกคาบดอกเป็นการบรรเลงที่แสดงถึงความสามารถของผู้บรรเลง ด้านการจัดจังหวะช่องไฟในการตีเก็บสลับกับการตีรัวเป็นทำนอง และความแม่นลูกแม่นเสียงในการเปลี่ยนจากการตีเก็บคู่ 8 มาเป็นการตีรัวหรือเปลี่ยนจากการตีรัวแล้วแยกมือมาตีเก็บเป็นคู่ 8 สำนวนกลอนที่ผู้วิจัยนำมาสร้างสรรค์ในการตีเก็บ เช่น กลอนไต้ไม้ (ห้องที่ 1 - 6) กลอนฝาก (ห้องที่ 21 - 26) กลอนย้อนตะเข็บ และกลอนลอดตาข่าย (ห้องที่ 29 - 33) ส่วนกลวิธีการตีรัวที่นำมาใช้ เช่น การตีรัวเป็นทำนอง การตีรัวเกร็ดมือ การตีแตะจังหวะ ในการร้อยเรียงทำนอง ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองเป็นลักษณะถามตอบกันระหว่างวรรคเพลง มีทั้งสำนวนกลอนที่เป็นลักษณะถามตอบกันแบบการตีเก็บ (เช่น ห้องที่ 1 - 2 เป็นทำนองของวรรคถาม และห้องที่ 3 - 4 เป็นวรรคตอบ) และสำนวนกลอนที่เป็นลักษณะถามตอบกันแบบการตีเก็บและการตีรัว (เช่น ห้องที่ 13 - 14 เป็นทำนองของวรรคถามแบบการตีเก็บ และห้องที่ 15 - 16 เป็นทำนองของวรรคตอบแบบการตีรัว)

ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทางเดี่ยวระนาดเอก มีทั้งทำนองที่มีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองสัมพันธ์กัน (เช่น ห้องที่ 9 - 12 ห้องที่ 13 - 17) และท่วงทำนองที่มีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองไม่สัมพันธ์กัน (เช่น ห้องที่ 1 - 4 ห้องที่ 17 - 20 ห้องที่ 21 - 24 ห้องที่ 29 - 33) และในบางท่วงทำนองเสียงลูกตกรองของทางเดี่ยวระนาดเอก ไม่ตรงกับเสียงลูกตกรองของทำนองหลัก เพราะผู้วิจัยประสงค์จะให้สำนวนกลอนเดี่ยวระนาดเอกมีความวิจิตรตามคุณลักษณะของการบรรเลงเดี่ยว จึงใช้กลอนฝาก (ห้องที่ 21 - 26) มาสร้างสรรค์เป็นทางสำหรับบรรเลงเดี่ยว แต่ทั้งนี้ผู้วิจัยยังคงยึดเสียงลูกตกหลักของทำนองหลักเป็นเสียงสำคัญในการสร้างสรรค์สำนวนกลอนให้ไปตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลักในทุก ๆ ประโยคเพลง





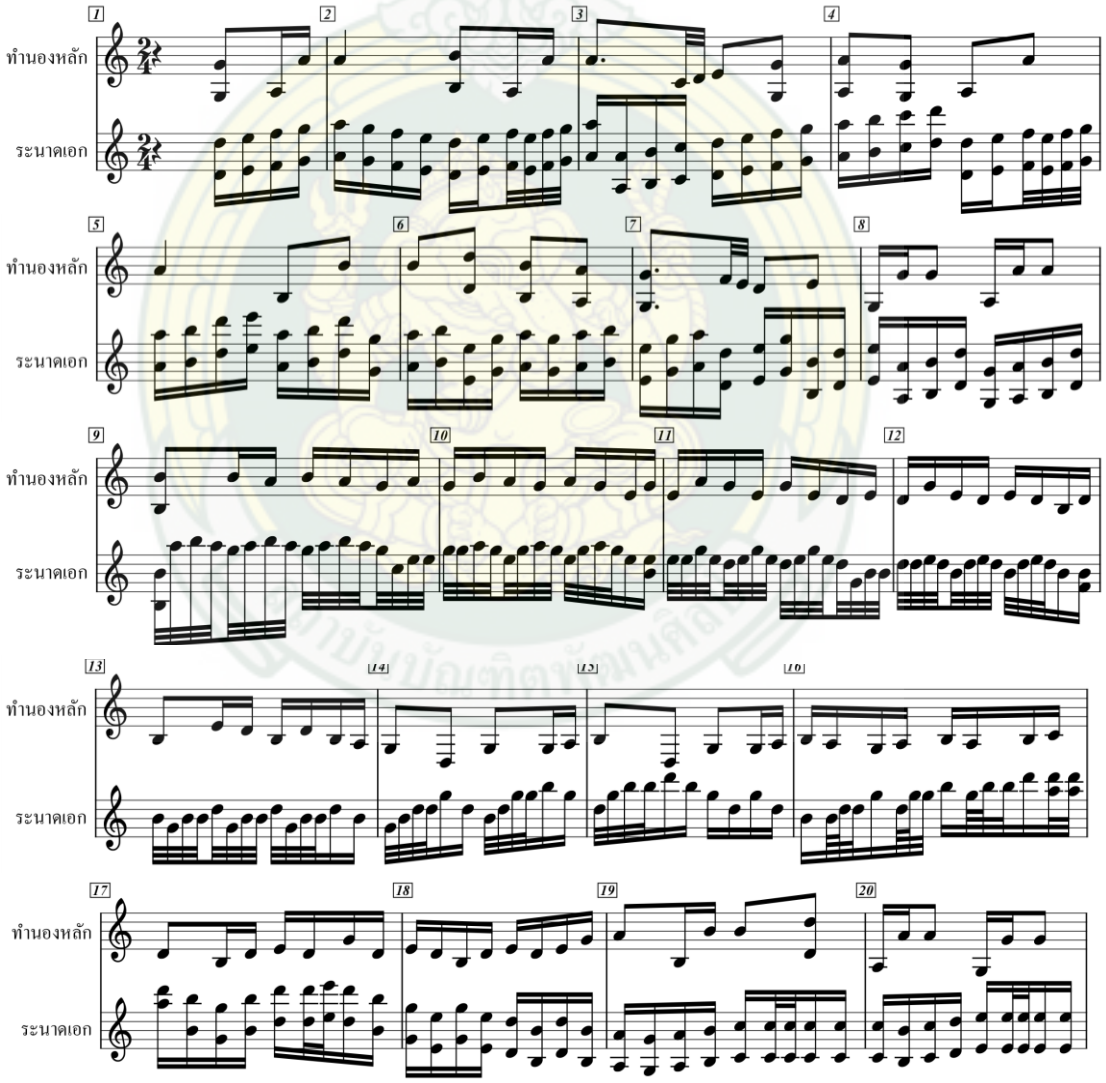
การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงไทย (คาบลูกคาบดอก) เที่ยวกลับ ผู้วิจัยนำกลวิธีการตีคาบลูกคาบดอกมาเป็นลักษณะเด่นของการบรรเลงเช่นเดียวกันกับการบรรเลงในเที่ยวแรก ด้วยมีจุดประสงค์ที่ต้องการแสดงถึงความสามารถของผู้บรรเลง ด้านการจัดจังหวะช่องไฟในการตีเก็บสลับกับการตีรัวเป็นทำนอง และความแม่นลูกแม่นเสียงในการเปลี่ยนจากการตีเก็บคู่ 8 มาเป็นการตีรัวหรือเปลี่ยนจากการตีรัวแล้วแยกมือมาตีเก็บเป็นคู่ 8 แต่การบรรเลงในเที่ยวกลับนี้ นอกจากกลวิธีการตีเก็บและการตีรัวเป็นทำนองแล้ว ผู้วิจัยได้เพิ่มกลวิธีการตีรัวเหวี่ยงคู่ 4 คู่ 8 การตีกวาดและการตีไขว้มือ มาสอดแทรกในบางช่วงบางตอน (ห้องที่ 5 - 8) เพื่อให้การบรรเลงมีความหลากหลาย มีความโลดโผน และมีชั้นเชิงได้อรรถรสตรงกับคุณลักษณะของเพลงเดี่ยว ในการเรียงร้อยทำนองการตีเก็บกับการตีรัวนั้น ผู้วิจัยสร้างสรรค์ให้ทำนองการตีเก็บกับทำนองการตีรัวมีทิศทางการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กันและมีความยาวที่ใกล้เคียงกัน เป็นลักษณะวรรคถามและวรรคตอบ (เช่น ห้องที่ 13 - 14 ตีรัว 2 วรรค เป็นวรรคถาม แล้วห้องที่ 15 - 16 ตีเก็บ 2 วรรค เป็นวรรคตอบ) ประโยคถามและประโยคตอบ (เช่น ห้องที่ 25 - 28 ตีรัว 1 ประโยค เป็นประโยคถาม แล้วห้องที่ 29 - 33 ตีเก็บ 1 ประโยค เป็นประโยคตอบ) สำนวนกลอนที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในการตีเก็บ เช่น กลอนสับ (ห้องที่ 9 - 12) กลอนซ่อนตะเข็บ (ห้องที่ 15 - 18) กลอนย้อนตะเข็บและกลอนลอดตาข่าย (ห้องที่ 29 - 33) ทิศทางการดำเนินทำนองของการตีรัวและการตีเก็บมีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองที่สอดรับกันจนจบประโยคเพลง

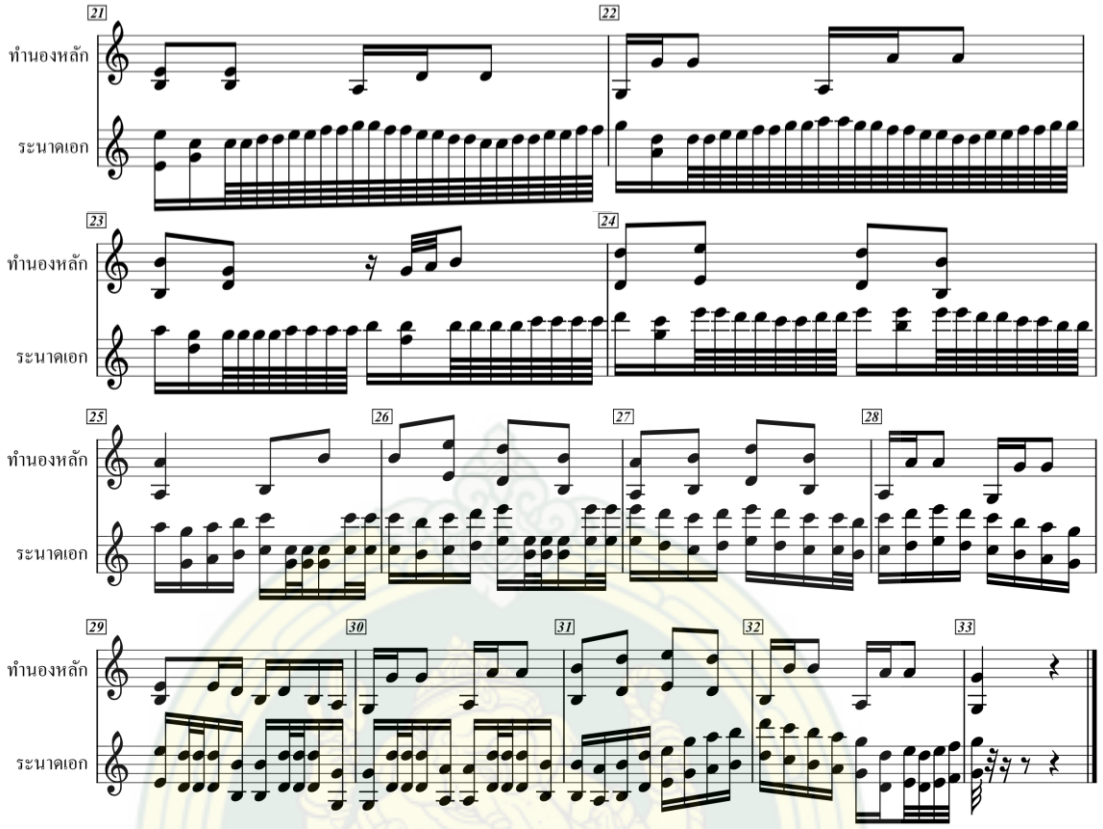
ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทางเดี่ยวระนาดเอก มีทั้งทำนองที่มีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กัน (เช่น ห้องที่ 9 - 12 ห้องที่ 13 - 17) และทำนองที่มีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กัน (เช่น ห้องที่ 1 - 4 ห้องที่ 21 - 24 ห้องที่ 29 - 33)

และในบางท่วงทำนองเสียงลูกตกรองของทางเดี่ยวระนาดเอก ไม่ตรงกับเสียงลูกตกรองของทำนองหลัก เพราะผู้วิจัยประสงค์จะให้ทางบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกมีความวิจิตรพิสดารตามคุณลักษณะของการบรรเลงเดี่ยว จึงนำกลวิธีการตีรัวและกลวิธีการบรรเลงรูปแบบต่าง ๆ มาร้อยเรียงเป็นทางเดี่ยว (เช่น ห้องที่ 1 - 4 การตีรัวเป็นทำนอง ห้องที่ 5 - 8 การตีรัวเหวี่ยง การตีกวาดลง การตีกวาดขึ้น และการตีไขว้มือ) แต่ผู้วิจัยก็ยังคงยึดเสียงลูกตกหลักของทำนองหลักเป็นเสียงสำคัญ ในการสร้างสรรค์สำนวนกลอนให้ไปตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลักในทุก ๆ ประโยคเพลง

สำเนียงฝรั่ง

เที่ยวแรก



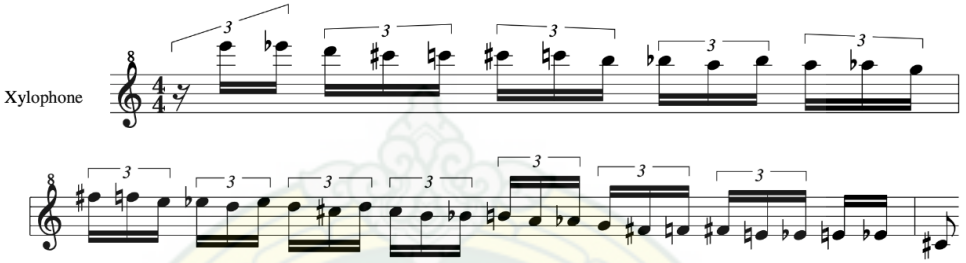


การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดเอกสำเนียงฝรั่ง เที่ยวแรก ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงฝรั่งมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ทำนอง ซึ่งเพลงไทยสำเนียงฝรั่งมีคุณลักษณะเด่น เช่น การดำเนินทำนองแบบเรียงเสียงขึ้นลงและมีการซ้ำเสียงช่วงต้นวรรคหรือท้ายวรรค การตีข้ามเสียงเป็นคู่ 3 หรือคู่ 4 สำหรับการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงฝรั่ง ผู้วิจัยนำลักษณะทำนองและวิธีการบรรเลงดังกล่าวมาประยุกต์ใช้ในการสร้างทำนอง เช่น การตีเก็บเรียงเสียงขึ้นลงติดต่อกัน (ห้องที่ 1 - 5, ห้องที่ 27 - 28 ห้องที่ 31 - 32) การตีเก็บคู่ 8 ข้ามเสียงแบบกลอนพัน (ห้องที่ 5 - 8) การตีเก็บคู่ 8 แบบซ้ำเสียงปลายวรรค (ห้องที่ 19 - 20 ห้องที่ 29 - 30) การตีรัวเหวี่ยงข้ามเสียงเป็นคู่ต่าง ๆ (ห้องที่ 9 - 16)

สำหรับความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทางเดี่ยวสำเนียงฝรั่ง สำนวนกลอนการบรรเลงของทางเดี่ยวระนาดเอกมีทั้งทำนองที่มีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองสัมพันธ์กับทำนองหลัก (เช่น ห้องที่ 9 - 12 ห้องที่ 21 - 24) และท่วงทำนองที่มีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก ซึ่งท่วงทำนองที่มีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลักมีหลายท่วงทำนอง (เช่น ห้องที่ 5 - 8 ห้องที่ 13 - 16 ห้องที่ 17 - 20 ห้องที่ 25 - 28) ด้วยเพราะท่วงทำนองที่นำมาสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวสำเนียงฝรั่งนี้ เป็นสำนวนกลอนที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อต้องการสร้างอรรถรสให้ใกล้เคียงกับเพลงสำเนียงฝรั่งมากที่สุด มีบางสำนวนกลอน
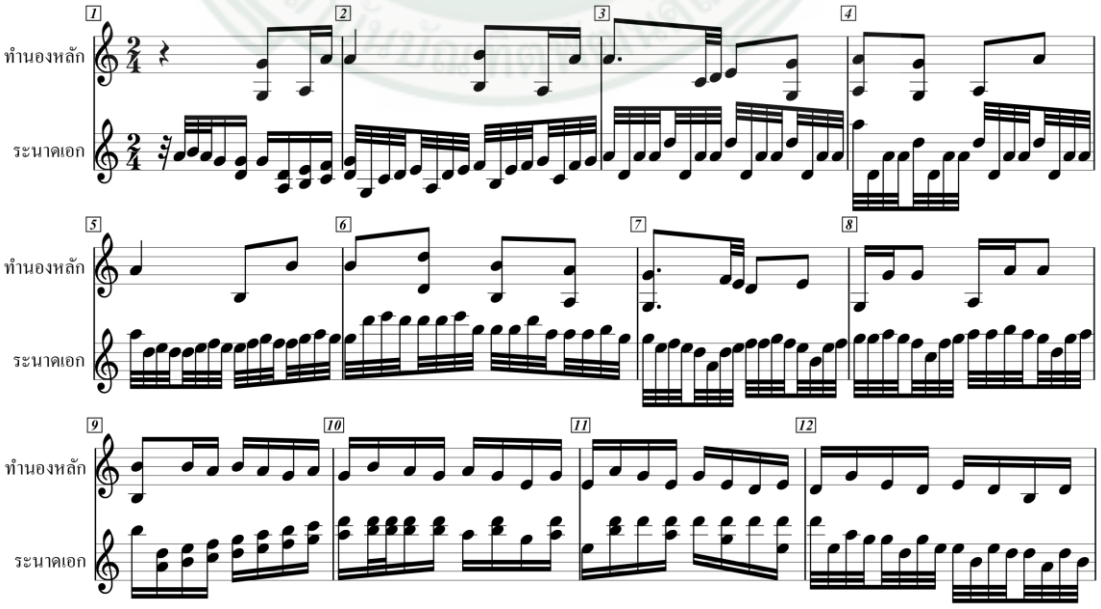
ที่สร้างสรรค์เลียนแบบทำนองเพลงสำเนียงฝรั่ง (เช่น การตีเก็บคู่ 8 ข้ามเสียงแบบกลอนพันในห้องที่ 5 - 8) นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้นำการตีของเครื่องดนตรีไซโลโฟน (Xylophone) มาประยุกต์ใช้โดยสร้างเป็นทำนองเลียนแบบการตีรัวขึ้นลง (ห้องที่ 21 - 24) สอดแทรกในทำนองเพลง ทำนองของไซโลโฟน (Xylophone) ที่นำมาใช้เป็นแรงบันดาลใจ ยกตัวอย่าง เช่น

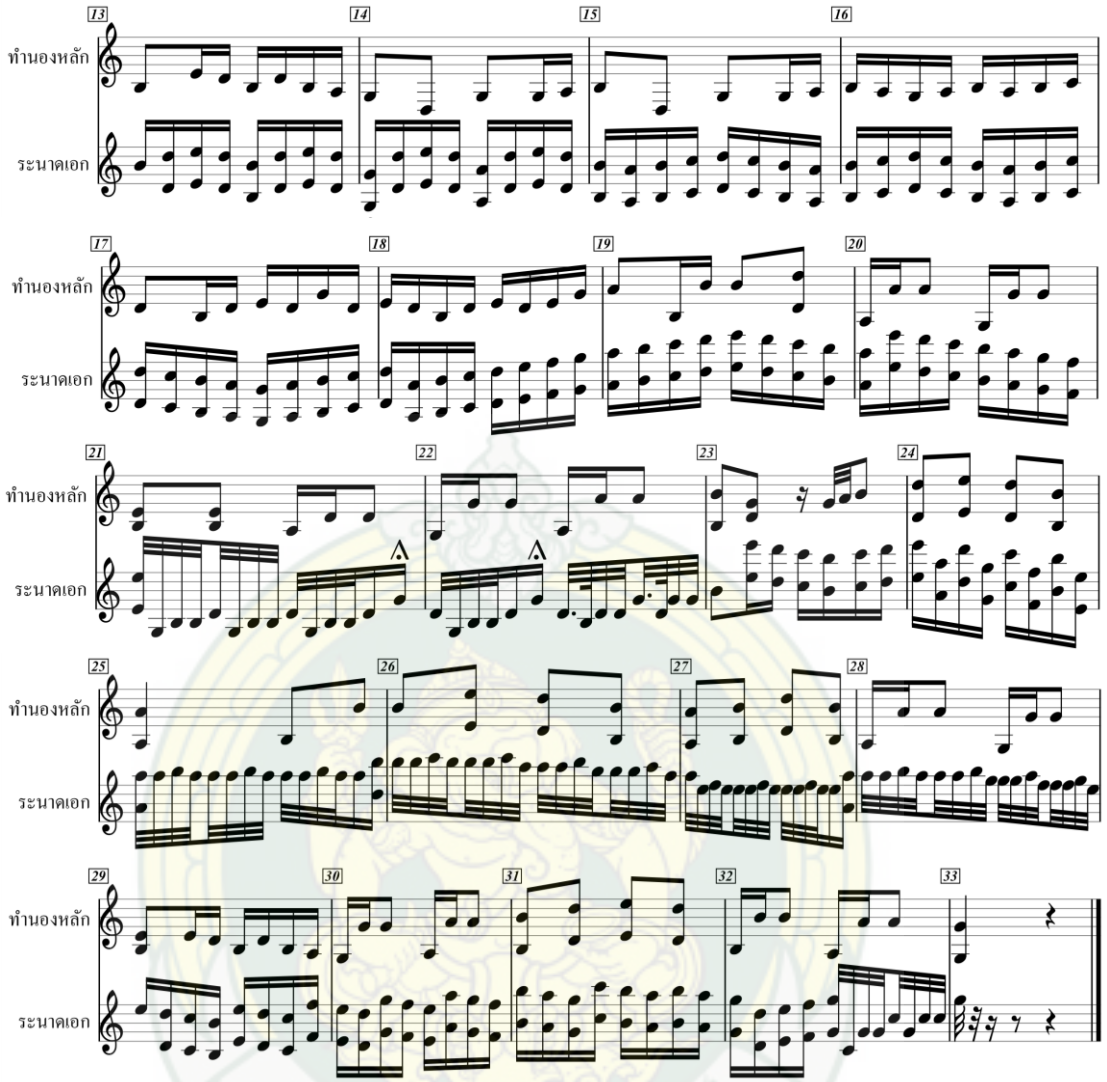
ตัวอย่างลักษณะทำนองไซโลโฟน (Xylophone)



การนำทำนองเลียนแบบการตีของไซโลโฟน (Xylophone) มาสอดแทรกในทางเดี่ยวนั้น เพื่อสร้างให้ทำนองเพลงสามารถสื่อถึงอัตลักษณ์ของเพลงสำเนียงฝรั่งได้มากขึ้น และด้วยการนำกลวิธีการบรรเลงที่หลากหลายมสอดแทรกในท่วงทำนอง จึงทำให้ทางเดี่ยวระนาดเอกสำเนียงฝรั่งมีความแตกต่างจากทำนองหลักที่เป็นลักษณะของเพลงทางพื้นอยู่พอสมควร แต่ทั้งนี้ผู้วิจัยยังคงยึดเสียงลูกตกหลักของทำนองหลักเป็นเสียงสำคัญ ในการสร้างสรรค์สำนวนกลอนให้ไปตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลักในทุก ๆ ประโยคเพลง

เที่ยวกลับ
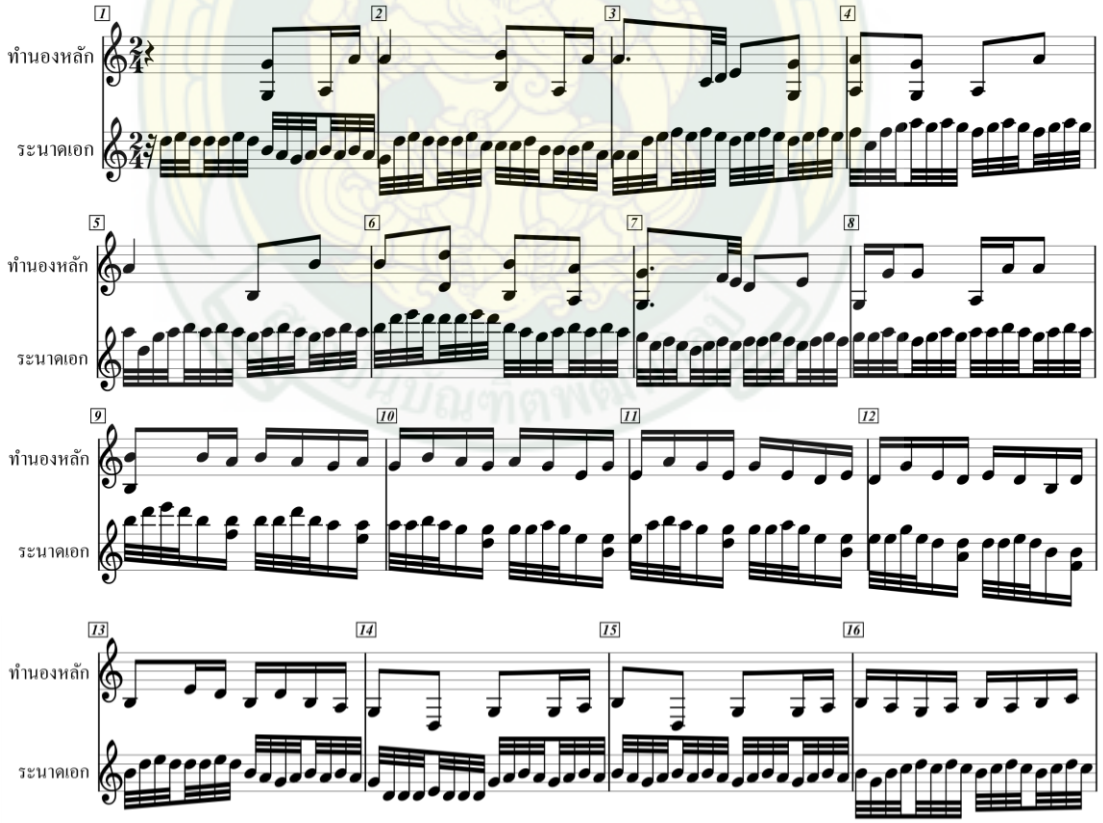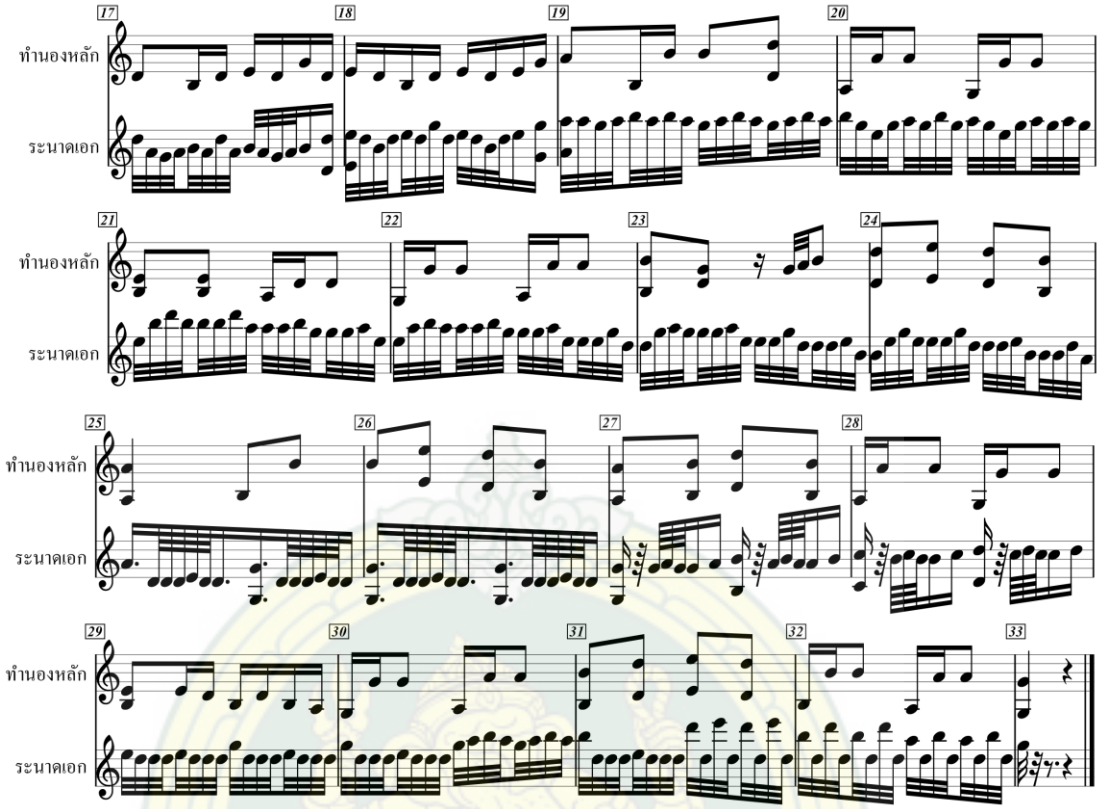




การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดเอกสำเนียงฝรั่ง เที่ยวกลับ ผู้วิจัยนำข้อมูลและวิธีการบรรเลงที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงฝรั่งดังที่กล่าวแล้วข้างต้นมาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดเอกให้มีความสนุกสนาน ตามคุณลักษณะของเพลงสำเนียงฝรั่ง สำหรับการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดเอกสำเนียงฝรั่งเที่ยวกลับนี้ นอกจากการตีเก็บเรียงเสียงคู่ 8 (ห้องที่ 15 - 20) การตีรัวเหวี่ยง (ห้องที่ 3 - 4 ห้องที่ 21 - 22) และการตีเลียนแบบการตีไซโลโฟน (Xylophone) (ห้องที่ 5 - 8 ห้องที่ 32 - 33) แล้ว ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทางเดี่ยวให้มีความสนุกสนานเร้าใจโดยนำการตีเก็บแบบเรียงเสียงคู่ 4 (ห้องที่ 9) แล้วต่อด้วยการตีเป็นทำนองล้อเลียนจังหวะมาร์ช (ห้องที่ 10 - 11) มาสอดแทรกในท่วงทำนองเพื่อให้เกิดความสนุกสนานยิ่งขึ้น อีกทั้งได้นำการตีข้ามเสียงเป็นคู่ 3 คู่ 4 และการตีไขว้มือ (ห้องที่ 21 - 22) มาสอดแทรกในท่วงทำนองทางเดี่ยว เพื่อให้เกิดความโลดโผนตามลักษณะของการบรรเลงเดี่ยว

ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทางเดี่ยวสำเนียงฝรั่ง สำนวนกลอนการบรรเลงของทางเดี่ยวระนาดเอกมีทั้งทำนองที่มีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองสัมพันธ์กับทำนองหลัก (เช่น ห้องที่ 5 - 8 ห้องที่ 13 - 16) และท่วงทำนองที่มีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก (เช่น ห้องที่ 1 - 4 ห้องที่ 9 - 12 ห้องที่ 21 - 22 ห้องที่ 25 - 28) ซึ่งทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก มีหลายทำนองที่เสียงลูกตก (ลูกตกรอง) ของทางเดี่ยวไม่ตรงกับเสียงลูกตกของทำนองหลัก เพราะผู้วิจัยประสงค์ที่จะสร้างสรรค์ให้ทำนองเดี่ยวมีความซับซ้อน โดยสร้างสรรค์สำนวนกลอนที่เป็นลักษณะของสำนวนกลอนพัน (ห้องที่ 13 - 20 ห้องที่ 29 - 33) และสอดแทรกด้วยกลวิธีการบรรเลงต่าง ๆ เพื่อให้ได้อรรถรสตรงตามลักษณะของเพลงเดี่ยว แต่ลูกตกหลักเสียงสุดท้ายปลายประโยค ผู้วิจัยก็ยังคงยึดเสียงลูกตกหลักของทำนองหลักเป็นเสียงสำคัญ ในการสร้างสรรค์สำนวนกลอนให้ไปตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลักในทุก ๆ ประโยคเพลง

สำเนียงไทย (รัวพื้น)

เที่ยวแรก
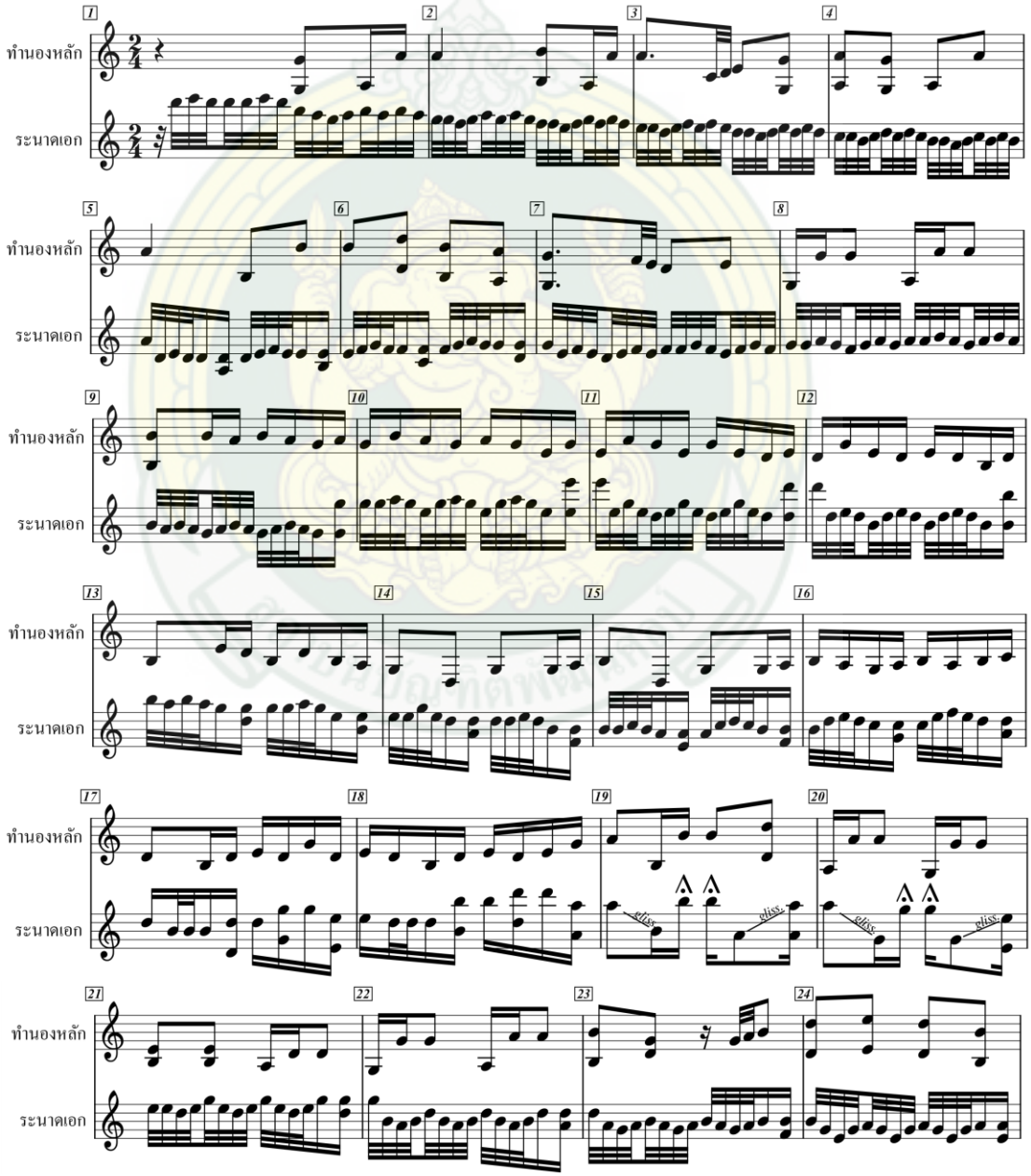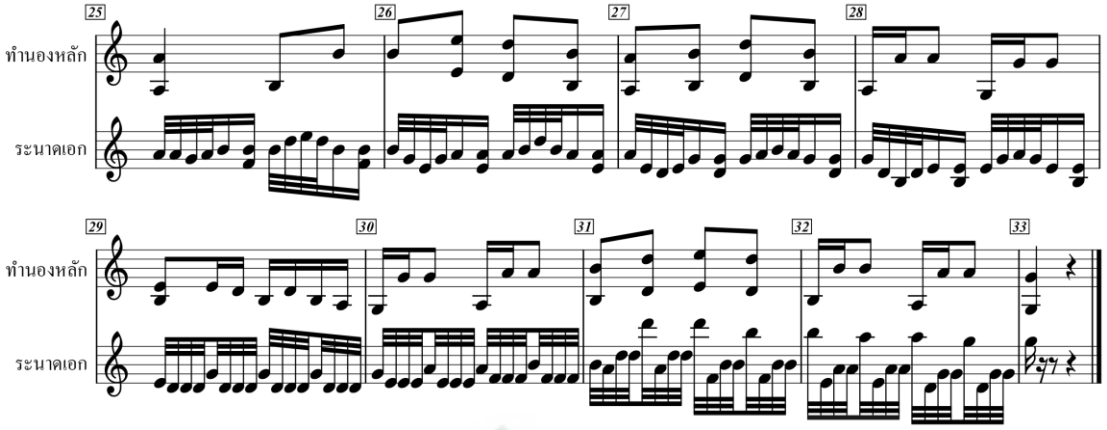




การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงไทย (รัวพื้น) เที่ยวแรก ผู้วิจัยนำกลวิธีการตีรัวพื้นมาเป็นลักษณะเด่นของการบรรเลง การตีรัวพื้น คือ การนำการตีรัวในลักษณะต่าง ๆ มาบรรเลงติดต่อกันไปเป็นพื้นยาวไปโดยตลอดจนจบเที่ยวเพลง บางทำนองมีการใช้กลวิธีอื่น เช่น การตีกวาด การตีไขว้ มาสอดแทรกเพื่อใช้สำหรับการเชื่อมทำนอง หรือสอดแทรกเพื่อให้เกิดความวิจิตรพิสดาร สร้างความแปลกใหม่และความโดดเด่นให้กับทำนองเพลง การตีรัวพื้นเป็นกลวิธีการบรรเลงที่แสดงถึงความสามารถด้านการจัดสรรกำลังในการบรรเลงหรือเรียกว่า การจัดกำลังการตี หมายถึง การเลือกใช้กำลังส่วนข้อมือหรือการตีข้อ กำลังส่วนแขนหรือการตีแขน กำลังส่วนปลายมือหรือเกร็งข้อเกร็งแขนในการสร้างเสียงให้มีคุณภาพได้อรรถรสตามลักษณะของเพลงเดี่ยว ในการสร้างสรรค์ทำนองการตีรัวพื้นในเที่ยวแรกนี้ ผู้วิจัยใช้การตีรัวหลากหลายรูปแบบ เช่น การตีรัวพื้นเป็นทำนอง (เช่น ห้องที่ 1 - 9 ห้องที่ 13 - 16) การตีเกร็ดมือและตีแตะจังหวะ (ห้องที่ 9 - 12 ห้องที่ 25 - 28) การตีรัวเหวี่ยงและรัวก้าวก่าย (ห้องที่ 29 - 33)

ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยวระนาดเอก มีทั้งทำนองที่มีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กัน (เช่น ห้องที่ 9 - 20) และทำนองที่มีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กัน (เช่น ห้องที่ 1 - 6 ห้องที่ 21 - 33) และมีหลายทำนองที่เสียงลูกตกรองไม่ตรงกับเสียงลูกตกของทำนองหลัก เพราะการดำเนินทำนองส่วนใหญ่เป็นลักษณะ

การตีรัวเป็นทำนอง ด้วยลักษณะเฉพาะของสำนวนกลอนการตีรัวเป็นทำนอง ความยาวในแต่ละสำนวนกลอนโดยมากจะใช้พยางค์เสียงร้อยเรียงให้เป็นสำนวน (พยางค์เสียงต้องความสัมพันธ์กัน) ยาวติดต่อกันเป็นวรรคหรือเป็นประโยคให้สำนวนกลอนทางเดี่ยวมีความสัมพันธ์กัน จึงทำให้เสียงลูกตกรอง (บางเสียง) ของทางเดี่ยวไม่ตรงกับเสียงลูกตกของทำนองหลัก แต่อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยยังคงยึดเสียงลูกตกหลักของทำนองหลัก ในการสร้างสรรค์สำนวนกลอนให้ไปตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลักในทุก ๆ ประโยคเพลง

เที่ยวกลับ
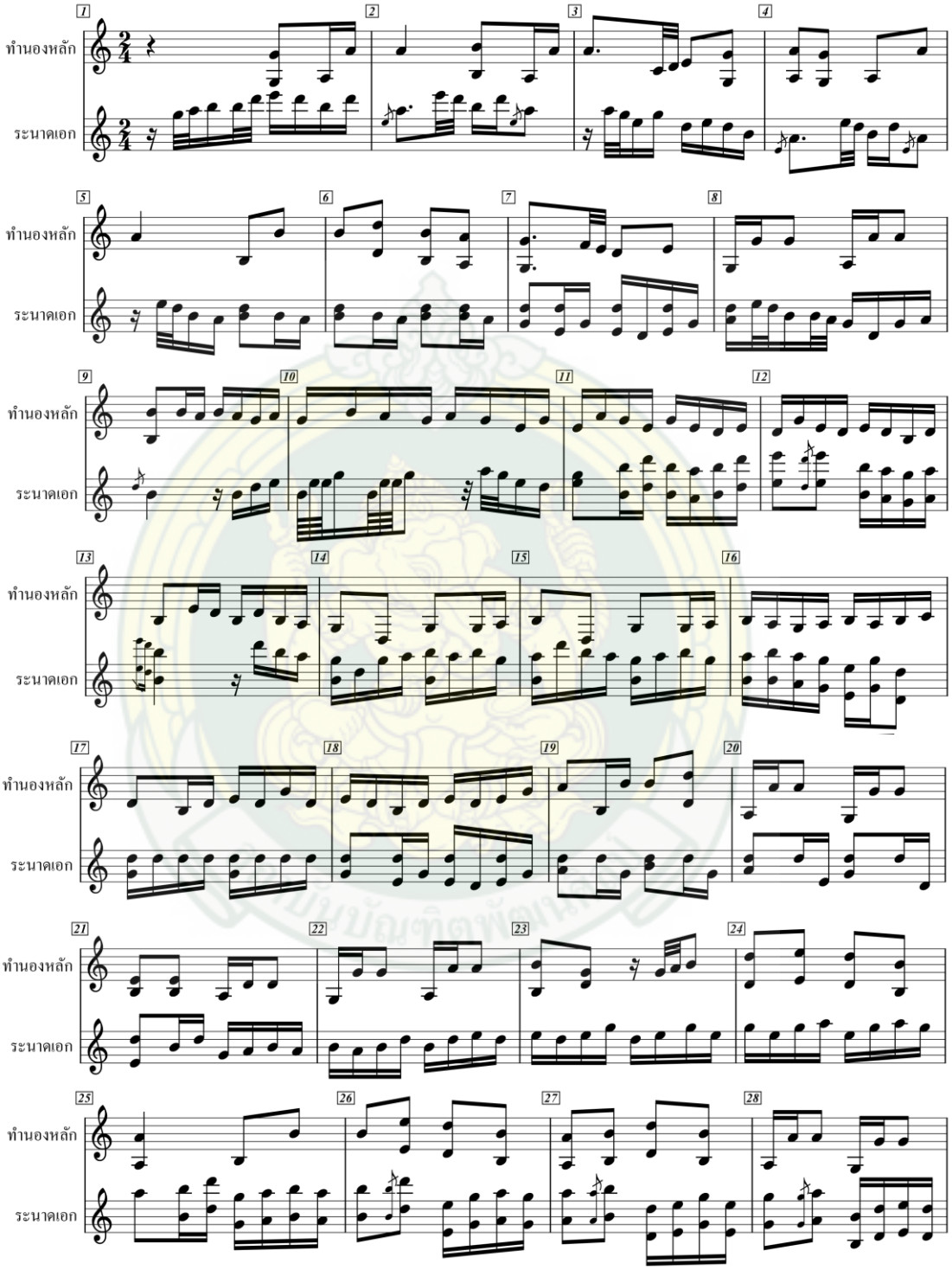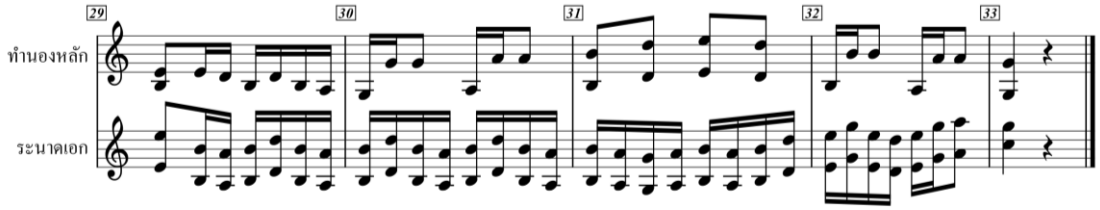




การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงไทย (รัวพื้น) เที่ยวกลับ ผู้วิจัยนำกลวิธีการตีรัวพื้นมาเป็นลักษณะเด่นของการบรรเลงเช่นเดียวกับการบรรเลงเที่ยวแรก เนื่องจากการบรรเลงรัวพื้นเที่ยวกลับเป็นการบรรเลงที่ต่อเนื่องมาจากการบรรเลงรัวพื้นในเที่ยวแรก แนวการบรรเลงจึงอยู่ในระดับค่อนข้างเร็วพอสมควร ผู้วิจัยจึงเลือกการตีรัวเป็นวรรคสั้น ๆ และการตีรัวเกร็ดมือ (เช่น ห้องที่ 9 - 18 ห้องที่ 21 - 28) มาสร้างสรรค์ทำนองเป็นส่วนใหญ่ และดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวไปข้างต้นว่า การตีรัวพื้น คือ การตีรัวในลักษณะต่าง ๆ ติดต่อกันไปเป็นพื้นยาวไปโดยตลอดจนจบเที่ยวเพลง แต่สามารถนำกลวิธีอื่น เช่น การตีกวาด การตีไขว้ มาสอดแทรก เพื่อใช้สำหรับการเชื่อมทำนองหรือสอดแทรกเพื่อให้เกิดความวิจิตรพิสดาร และสร้างความแปลกใหม่ให้กับทำนองเพลงได้ การบรรเลงรัวพื้นในเที่ยวกลับนี้ ผู้วิจัยจึงนำการตีกวาดขึ้น กวาดลง และการตีไขว้มือ (ห้องที่ 19 - 20) มาสอดแทรกในการบรรเลงเพื่อพลิกแพลงทำนองให้มีความแปลกใหม่ และนำการตีรัวเหวี่ยงเป็นคู่ต่าง ๆ (ห้องที่ 29 - 33) มาสอดแทรกเพื่อสร้างสรรค์ให้ทำนองมีความโลดโผนน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยวระนาดเอก มีทั้งทำนองที่กลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนอง (ขึ้น - ลง) สัมพันธ์กัน (เช่น ห้องที่ 13 - 20) และทำนองที่มีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนอง (ขึ้น - ลง) ไม่สัมพันธ์กัน (เช่น ห้องที่ 1 - 4 ห้องที่ 21 - 24 ห้องที่ 25 - 28) และมีบางทำนองที่เสียงลูกตกรองของทำนองเดี่ยวไม่ตรงกับเสียงลูกตกของทำนองหลัก เพราะทางเดี่ยวดำเนินทำนองด้วยการตีรัว จึงทำให้เสียงลูกตกรอง (บางเสียง) ของทางเดี่ยวไม่ตรงกับเสียงลูกตกของทำนองหลัก แต่ทั้งนี้ผู้วิจัยก็ยังคงยึดเสียงลูกตกหลักของทำนองหลักเป็นเสียงสำคัญในการร้อยเรียงสำนวนกลอนให้ไปตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลักในทุกประโยคเพลง
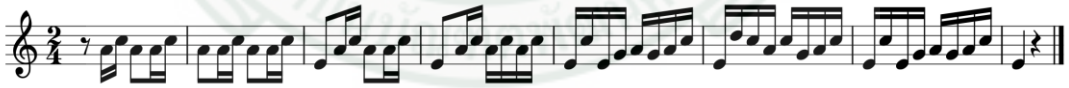
สำเนียงลาว

เที่ยวแรก





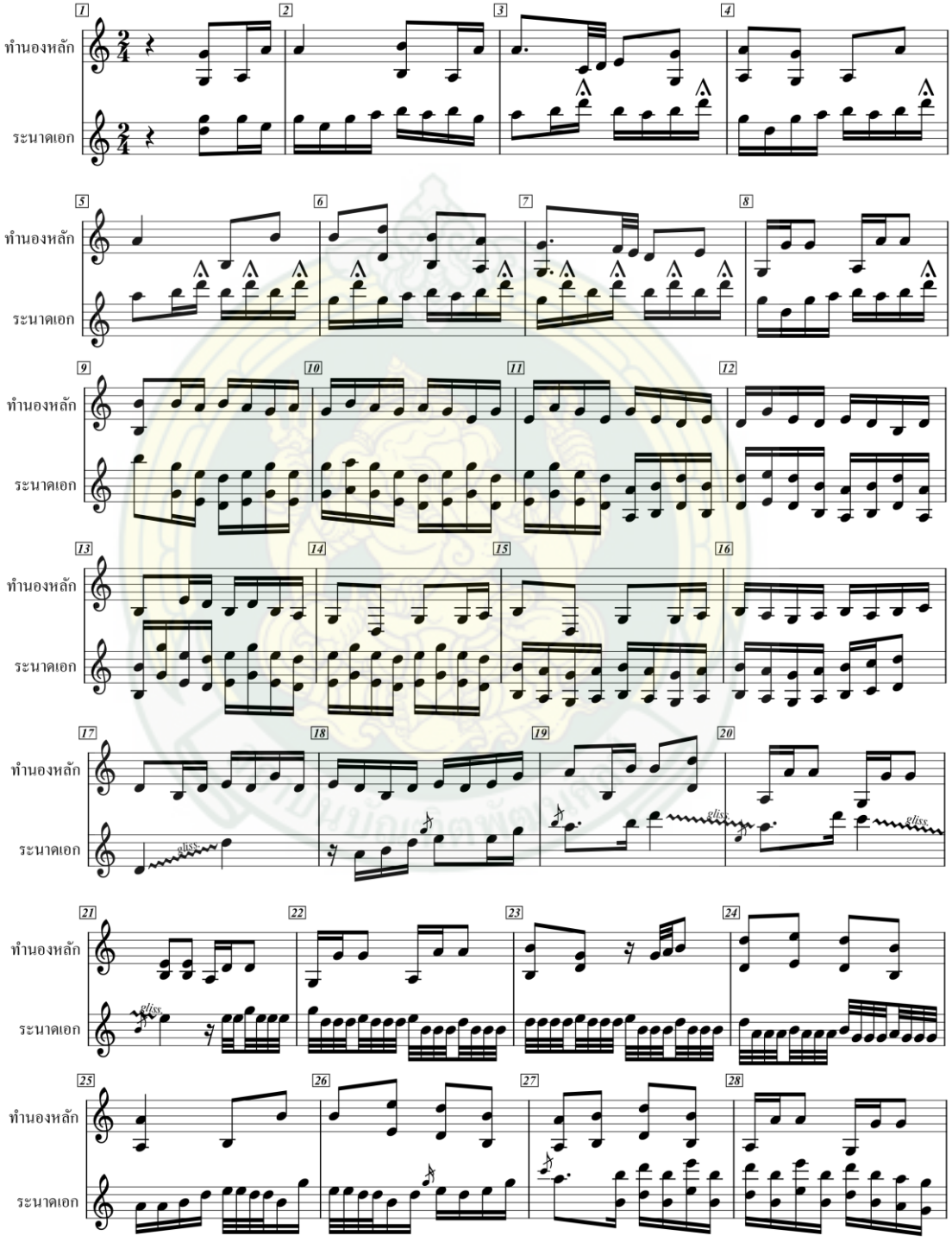
การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงลาว เที่ยวแรก ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงลาว มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงลาว เพลงไทยสำเนียงลาว โดยมากมีอารมณ์เพลงที่แสดงออกถึงความสดใสและสนุกสนาน วิธีการบรรเลงที่เป็นลักษณะเด่นของเพลงไทยสำเนียงลาว เช่น การตีกระทบเสียงมือซ้าย การตีกระทบเสียงมือขวา การตีกรอ การตีผสมมือให้เกิดเป็นเสียงประสานคู่ต่าง ๆ เช่น คู่ 3 คู่ 5 คู่ 6 เพื่อเลียนแบบเสียงแคน ผู้วิจัยได้นำคุณลักษณะดังกล่าวมาใช้ในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยว การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงลาว ในเที่ยวแรกนี้ ผู้วิจัยนำการตีสะบัดขึ้น การตีสะบัดเฉี่ยว การตีกระทบเสียงมือซ้าย มาบรรเลงผสมผสานกัน (ห้องที่ 1 - 4) เพื่อให้เกิดเป็นสำเนียงลาวและเพื่อให้ทำนองเพลงสื่ออารมณ์ไปในทางสนุกสนานครื้นเครง นำการตีผสมมือให้เกิดเป็นเสียงประสานคู่ต่าง ๆ (เช่น ห้องที่ 5 - 7 ห้องที่ 14 - 15 ห้องที่ 17 - 20) เพื่อเลียนแบบเสียงแคน นำการตีโปรยเสียง การตีกระทบเสียงคู่ 8 (เช่น ห้องที่ 12 - 13 ห้องที่ 26 - 28) มาสอดแทรกให้อารมณ์เพลงมีความสดใสมากขึ้น นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้นำลักษณะทำนองและวิธีการบรรเลงของโปงลาง มาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์เป็นทำนองเลียนแบบทำนองของโปงลางสอดแทรกเข้าไปในท่วงทำนอง (ห้องที่ 21 - 24) และได้นำวิธีการบรรเลงของโปงลางมาประยุกต์ใช้ในการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก เพื่อให้เกิดความสนุกสนานมากยิ่งขึ้น ลักษณะทำนองโปงลางที่นำมาใช้เป็นแรงบันดาลใจ ยกตัวอย่าง เช่น
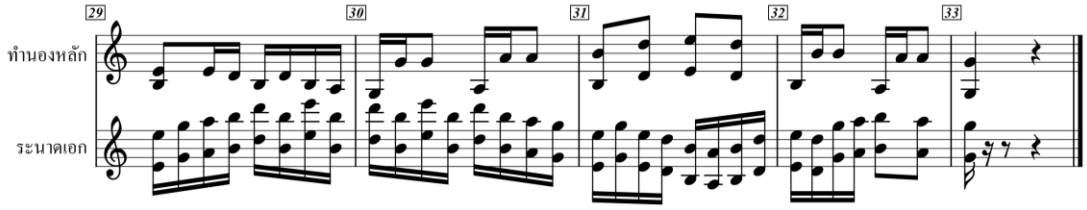


สำหรับความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทางเดี่ยวระนาดเอกสำเนียงลาว มีทั้งทำนองที่มีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองสัมพันธ์กัน (ห้องที่ 18 - 20) และทำนองที่มีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองไม่สัมพันธ์กัน (เช่น ห้องที่ 1 - 4 ห้องที่ 9 - 17 ห้องที่ 21 - 33) จากทางเดี่ยวข้างต้น จะเห็นว่ากลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองของทางเดี่ยวหลายทำนองไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก ด้วยเพราะผู้วิจัยประสงค์ที่จะสร้างสรรค์ ให้ทางเดี่ยวมีความสนุกสนานครื้นเครง มีอรรถรสใกล้เคียงกับเพลงสำเนียงลาวมากที่สุด จึงใช้กลวิธีการบรรเลงหลายกลวิธีมาบรรเลงผสมผสานกัน ทำให้ทิศทางการดำเนินทำนองของทางเดี่ยวมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงที่หลากหลายมากกว่าทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลัก โดยเน้นความสัมพันธ์ของสำนวนกลอน

ทางเดี่ยวให้มีความสอดคล้องกัน จึงทำให้บางทำนองมีเสียงลูกตกรอง ไม่ตรงกับเสียงลูกตกของทำนองหลัก แต่ลูกตกหลักเสียงสุดท้ายปลายประโยคผู้วิจัยยังคงยึดให้มีเสียงตกเสียงเดียวกันเสมอ

เที่ยวกลับ



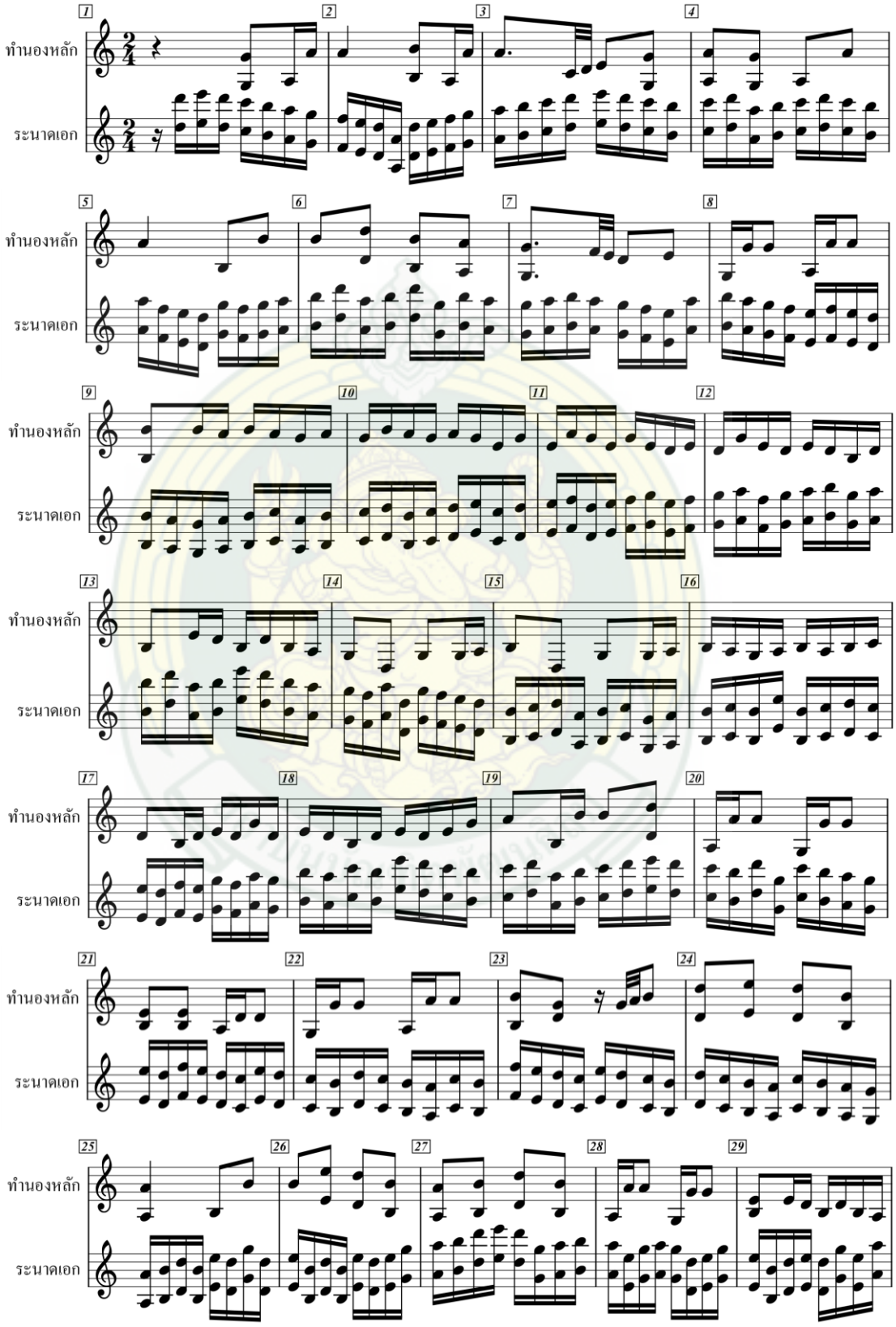


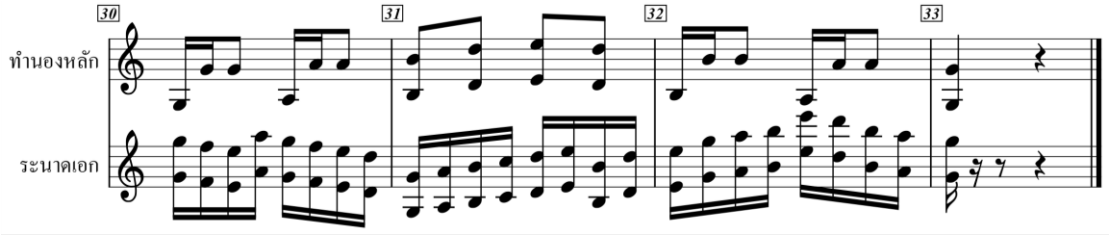
การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงลาว เที่ยวกลับ ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงลาวมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวเช่นเดียวกับเที่ยวแรก สำหรับการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงลาวเที่ยวกลับในช่วงต้น ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทำนองเลียนแบบทำนองของโปงลางและนำการตีไขว้มือมาเป็นกลวิธีการบรรเลง (ห้องที่ 1 - 8) เพื่อสร้างให้การบรรเลงมีความพิสดารและน่าสนใจมากยิ่งขึ้น และนำการตีรัว การตีกระทบมือซ้าย การตีกระทบมือขวา (ห้องที่ 17 - 21) มาสอดแทรกในท่วงทำนอง เพื่อเพิ่มอารมณ์เพลงให้มีความสนุกสนานตามคุณลักษณะของเพลงสำเนียงลาว ส่วนการตีเก็บเป็นสำนวนกลอนนั้น ผู้วิจัยสร้างสร้างสรรค์สำนวนกลอนโดยเน้นไปที่การเลือกใช้กลุ่มเสียง 5 เสียง (ซอล ลา ที เร มี) เป็นหลัก (ห้องที่ 9 - 16 ห้องที่ 25 - 33) มาสร้างเป็นสำนวนกลอนในการดำเนินทำนองทางเดี่ยว

ความสัมพันธ์ของกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองระหว่างทำนองหลักกับทางเดี่ยวระนาดเอกสำเนียงลาว มีทั้งทำนองที่มีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กัน (ห้องที่ 15 - 20) และทำนองที่มีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองไม่สัมพันธ์กัน (เช่น ห้องที่ 1 - 14 ห้องที่ 21 - 33) ทำนองของทางเดี่ยว ที่ไม่สัมพันธ์กับทิศทางการดำเนินทำนองของทำนองหลักมีหลายทำนอง เพราะผู้วิจัยเลือกใช้กลวิธีการบรรเลงหลากหลายกลวิธี ซึ่งทางเดี่ยวสำเนียงลาวในเที่ยวนี้ ผู้วิจัยนำการตีรัวขึ้น - ลง (ห้องที่ 17 ห้องที่ 19 - 20) มาสอดแทรก เพื่อสร้างให้ทางเดี่ยวมีความไพเราะอ่อนหวานตามลักษณะของเพลงสำเนียงลาว และการนำกลวิธี เช่น การตีทำนองเลียนแบบทำนองของโปงลาง การตีไขว้มือ การตีรัว การตีกระทบมือซ้ายและมือขวา ในการสร้างสรรค์สำเนียงลาวเพื่อให้สื่อถึงอัตลักษณ์ของสำเนียงลาวมากที่สุด จึงทำให้ท่วงทีลีลาการดำเนินทำนองของทางเดี่ยวมีความแตกต่างจากทำนองหลัก ที่เป็นลักษณะของเพลงทางพื้นมากพอสมควร และเสียงลูกตกรองของทางเดี่ยวหลายเสียง ไม่ตรงกับเสียงลูกตกรองของทำนองหลัก แต่เสียงสุดท้ายปลายประโยคทุกประโยคทั้งทางเดี่ยวและทำนองหลัก ผู้วิจัยสร้างสรรค์ให้มีเสียงลูกตกหลักตรงกันในทุกประโยคเสมอ

สำเนียงไทย (เก็บพื้น)

เที่ยวแรก

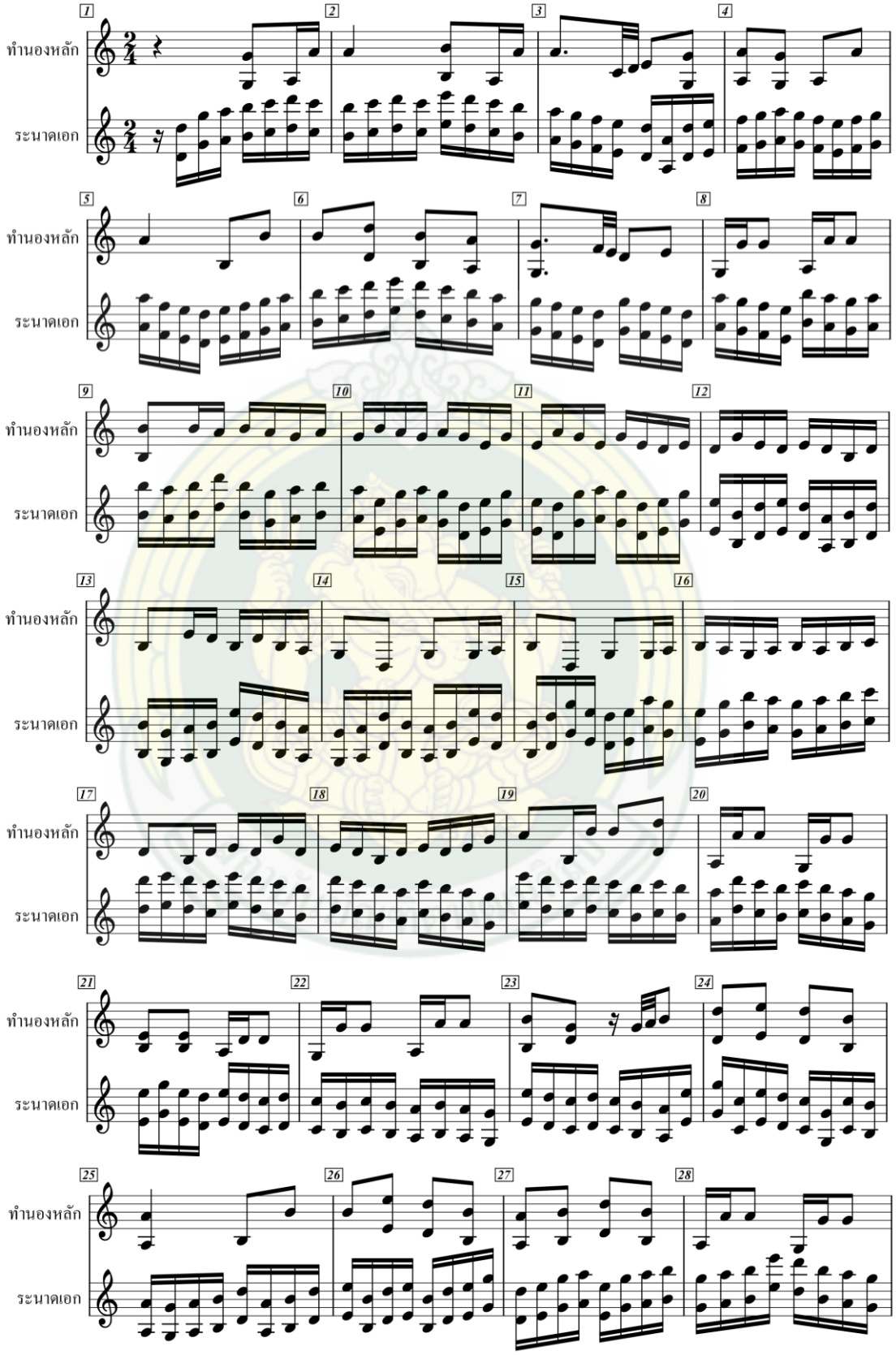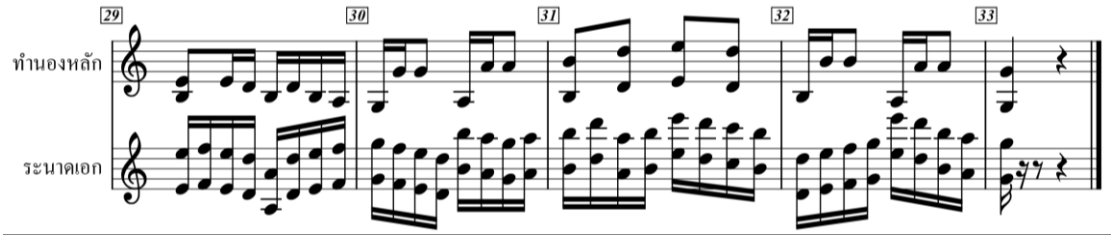




การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงไทย (เก็บพื้น) เที่ยวแรก ผู้วิจัยนำกลวิธีการตีเก็บพื้นมาเป็นลักษณะเด่นของการบรรเลง การตีเก็บพื้น คือ การบรรเลงด้วยกลวิธีการตีเก็บเป็นคู่ 8 ยาวติดต่อกันไปตลอดทั้งเที่ยวเพลง การตีเก็บพื้นเป็นกลวิธีการบรรเลงที่ใช้แสดงความสามารถของผู้บรรเลงด้านพละกำลัง ซึ่งความมีพละกำลังของผู้บรรเลงระนาดเอกเป็นสิ่งที่สำคัญมาก ถือได้ว่าเป็นปัจจัยสำคัญที่ช่วยให้การบรรเลงมีประสิทธิภาพสมบูรณ์ในทุกด้าน ผู้บรรเลงที่สามารถบรรเลงได้สมบูรณ์ครบถ้วนในทุก ๆ พยางค์เสียงจะได้รับการยอมรับว่าเป็นผู้บรรเลงที่มีประสิทธิภาพและเป็นผู้บรรเลงระนาดเอกที่มีคุณสมบัติครบถ้วนสมบูรณ์พร้อม สำหรับการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวแบบการตีเก็บพื้นในเที่ยวแรก ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองด้วยสำนวนกลอนที่มีความซับซ้อน เพื่อให้ทางบรรเลงมีชั้นเชิงตามคุณลักษณะของเพลงเดี่ยว สำนวนกลอนที่นำมาใช้ในการร้อยเรียงทำนอง เช่น กลอนไต่ลวด (ห้องที่ 1 - 4) กลอนซ่อนตะเข็บ (ห้องที่ 13 - 16 ห้องที่ 25 - 26) กลอนม้วนตะเข็บ (ห้องที่ 9 - 12 ห้องที่ 27 - 29) กลอนฝาก (ห้องที่ 13 - 20) กลอนพัน (ห้องที่ 21 - 24) กลอนซ่อนตะเข็บต่อด้วยกลอนลอดตาข่าย (ห้องที่ 29 - 33) แนวทางที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวให้มีความซับซ้อน เช่น การนำสำนวนกลอนมีลักษณะเดียวกันมาบรรเลงเชื่อมต่อกันให้มีความยาวตลอดทั้งประโยคเพลง (เช่น ห้องที่ 1 - 4 ห้องที่ 9 - 12 ห้องที่ 21 - 24) การใช้สำนวนกลอนพันและกลอนฝากมาเชื่อมต่อระหว่างประโยคให้มีสัมผัสเกี่ยวเนื่องกัน (เช่น ห้องที่ 13 - 20 ห้องที่ 25 - 33) เพื่อสร้างแรงจูงใจให้ผู้ฟังคอยติดตามว่า ในประโยคต่อไปผู้วิจัยจะนำสำนวนกลอนใดมาร้อยเรียงและจะมีวิธีการพลิกแพลงทำนองเป็นอย่างไร

ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทางเดี่ยวระนาดเอกในเที่ยวเก็บพื้นนี้ กลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองของทางเดี่ยวไม่สัมพันธ์กับกลุ่มเสียงและทิศทางของทำนองหลัก เพราะผู้วิจัยประสงค์ที่จะสร้างสรรค์ให้ทางเดี่ยว มีความแตกต่างไปจากทำนองหลัก เพื่อปกปิดทำนองเนื้อแท้ของทำนองหลักมิให้ผู้ฟังสามารถรู้ได้ว่าทำนองหลักเป็นอย่างไร ซึ่งเป็นแนวทางการประพันธ์ทางเดี่ยวที่ครูดนตรีไทยได้วางเป็นแบบแผนไว้ตั้งแต่อดีต แต่ทั้งนี้ผู้วิจัยก็ยังคงยึดเสียงลูกตกหลักของทำนองหลักเป็นเสียงสำคัญ ในการร้อยเรียงสำนวนกลอนให้ไปตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลักในทุกประโยคเพลง

เที่ยวกลับ


1
2
3
4
ทำนองหลัก
ระนาดเอก
5
6
7
8
ทำนองหลัก
ระนาดเอก
9
10
11
12
ทำนองหลัก
ระนาดเอก
13
14
15
16
ทำนองหลัก
ระนาดเอก
17
18
19
20
ทำนองหลัก
ระนาดเอก
21
22
23
24
ทำนองหลัก
ระนาดเอก
25
26
27
28
ทำนองหลัก
ระนาดเอก
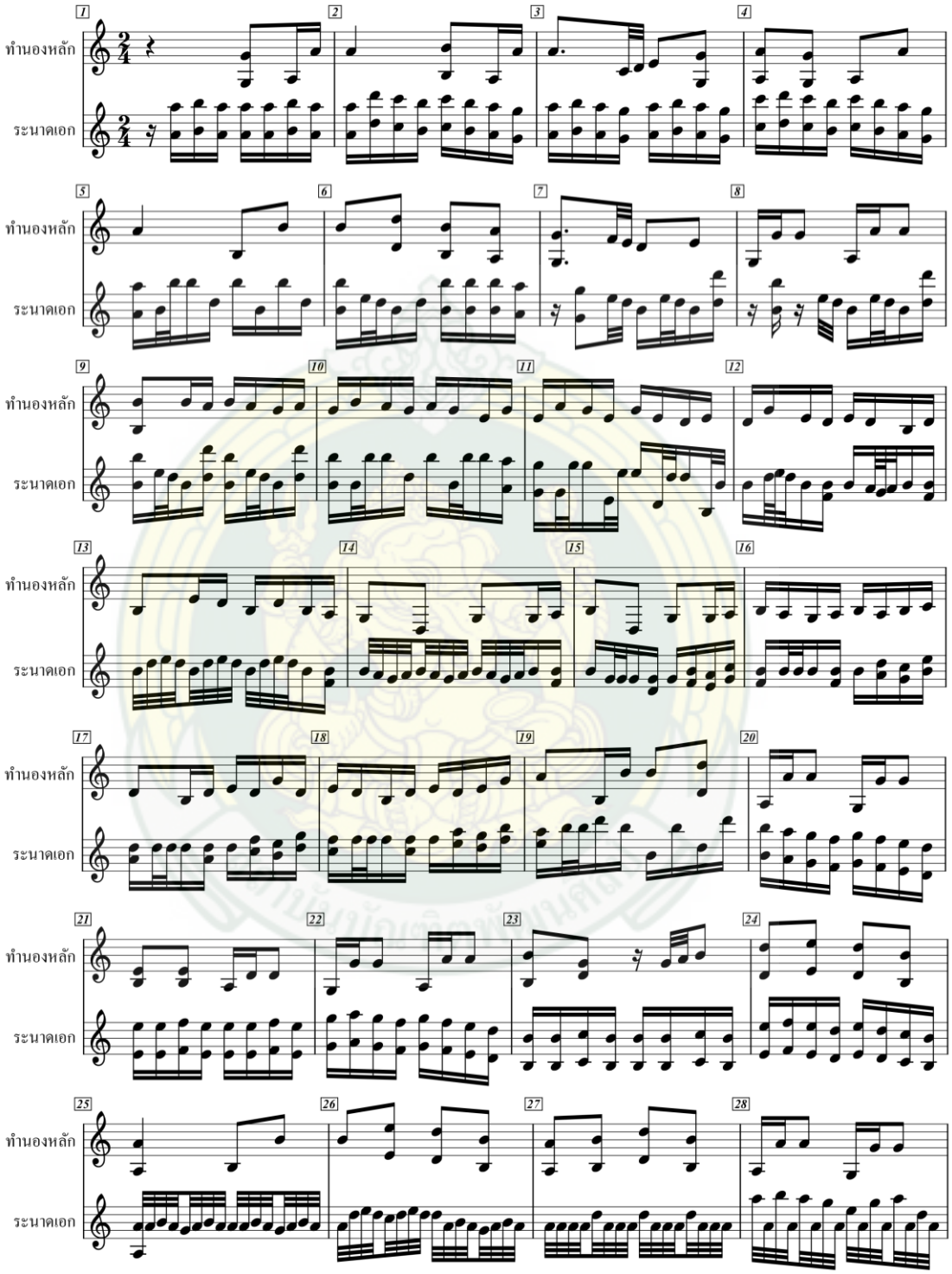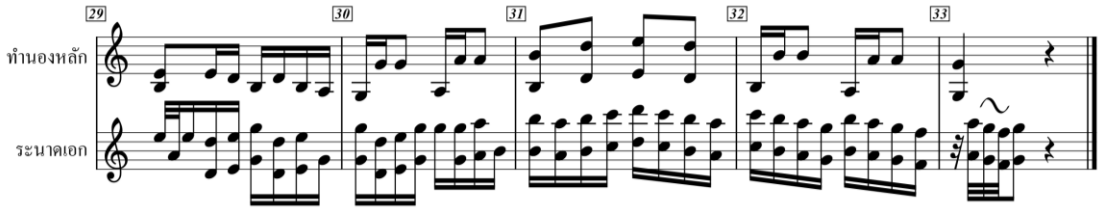


การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงไทย (เก็บพื้น) เที่ยวกลับ ผู้วิจัยนำกลวิธีการตีเก็บพื้นมาเป็นลักษณะเด่นของการบรรเลงเช่นเดียวกับทางเดี่ยวเที่ยวแรก สำนวนกลอนที่ผู้วิจัยนำมาร้อยเรียงสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยว เช่น กลอนไต่ลวด (ห้องที่ 1 - 6) กลอนย้อนตะเข็บ (ห้องที่ 7 - 16 ห้องที่ 17 - 20) กลอนม้วนตะเข็บ (ห้องที่ 9 - 12 ห้องที่ 27 - 29) กลอนฝาก (ห้องที่ 13 - 20 ห้องที่ 25 - 28) กลอนพัน (ห้องที่ 17 - 24) กลอนซ่อนตะเข็บต่อด้วยกลอนลอดตาข่าย (ห้องที่ 29 - 33) แนวทางที่ผู้วิจัยนำมาสร้างสรรค์ให้ทางเดี่ยวเกิดความซับซ้อน เช่น การใช้สำนวนกลอนพันและกลอนฝากมาผสมผสานให้เป็นสำนวนกลอนที่มีทำนองสัมผัสเกี่ยวเนื่องยาวติดต่อกันไปตลอดทั้งประโยค (เช่น ห้องที่ 17 - 24) การใช้สำนวนกลอนที่มีลักษณะเดียวกันมาเชื่อมต่อกันให้ยาวต่อเนื่องกันไปทั้งประโยคเพลง (เช่น ห้องที่ 1 - 8 ห้องที่ 9 - 12 ห้องที่ 13 - 16) คุณลักษณะของกลอนพันและกลอนฝากที่ใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยว การร้อยเรียงพยางค์เสียงจะมีการพลิกแพลงทำนองให้มีความซับซ้อน เพื่อใช้แสดงความสามารถด้านความจำและความแม่นยำของผู้บรรเลง อีกทั้งยังเป็นการแสดงความสามารถด้านพละกำลัง เนื่องจากแนวการบรรเลงในช่วงนี้ อยู่ในระดับที่ค่อนเร็ว ผู้บรรเลงต้องจัดสรรกำลังในการตีให้มีความเหมาะสมกับสำนวนกลอน สามารถใช้การตีเน้นเสียงในบางสำนวนกลอนเพื่อให้เกิดอรรถรส และที่สำคัญผู้บรรเลงต้องตีให้ชัดเจนและครบถ้วนทุกพยางค์เสียง

ความสัมพันธ์ของกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนอง (ขึ้น - ลง) ระหว่างทำนองหลักกับทางเดี่ยวระนาดเอก มีทั้งทำนองที่กลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองสัมพันธ์กัน (ห้องที่ 5 - 8 ห้องที่ 9 - 12) และทำนองที่กลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองไม่สัมพันธ์กัน (เช่น ห้องที่ 1 - 4 ห้องที่ 13 - 33) จากทางเดี่ยวที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น จะเห็นว่าทางเดี่ยวที่มีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนอง ไม่สัมพันธ์กับกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองของทำนองหลักมีหลายทำนอง ด้วยเหตุผลเพราะผู้วิจัยประสงค์ให้ทางเดี่ยวมีความซับซ้อนเพื่อแสดงถึงความมีชั้นเชิง จึงร้อยเรียงทางเดี่ยวให้มีความซับซ้อนด้วยสำนวนกลอนพัน และพลิกแพลงจังหวะด้วยสำนวนกลอนกลอนฝากให้มีการยักเยื้องเสียงลูกตกของทางเดี่ยว (เสียงลูกตกรอง) ให้ฝากเสียงลูกตกไปลงในวรรคถัดไปหรือในประโยคถัดไป แต่ในทุก ๆ เสียงของเสียงลูกตกหลัก ผู้วิจัยยังคงยึดเป็นเสียงสำคัญในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยว ให้มีเสียงลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลักเสมอ

สำเนียงแขก

เที่ยวแรก
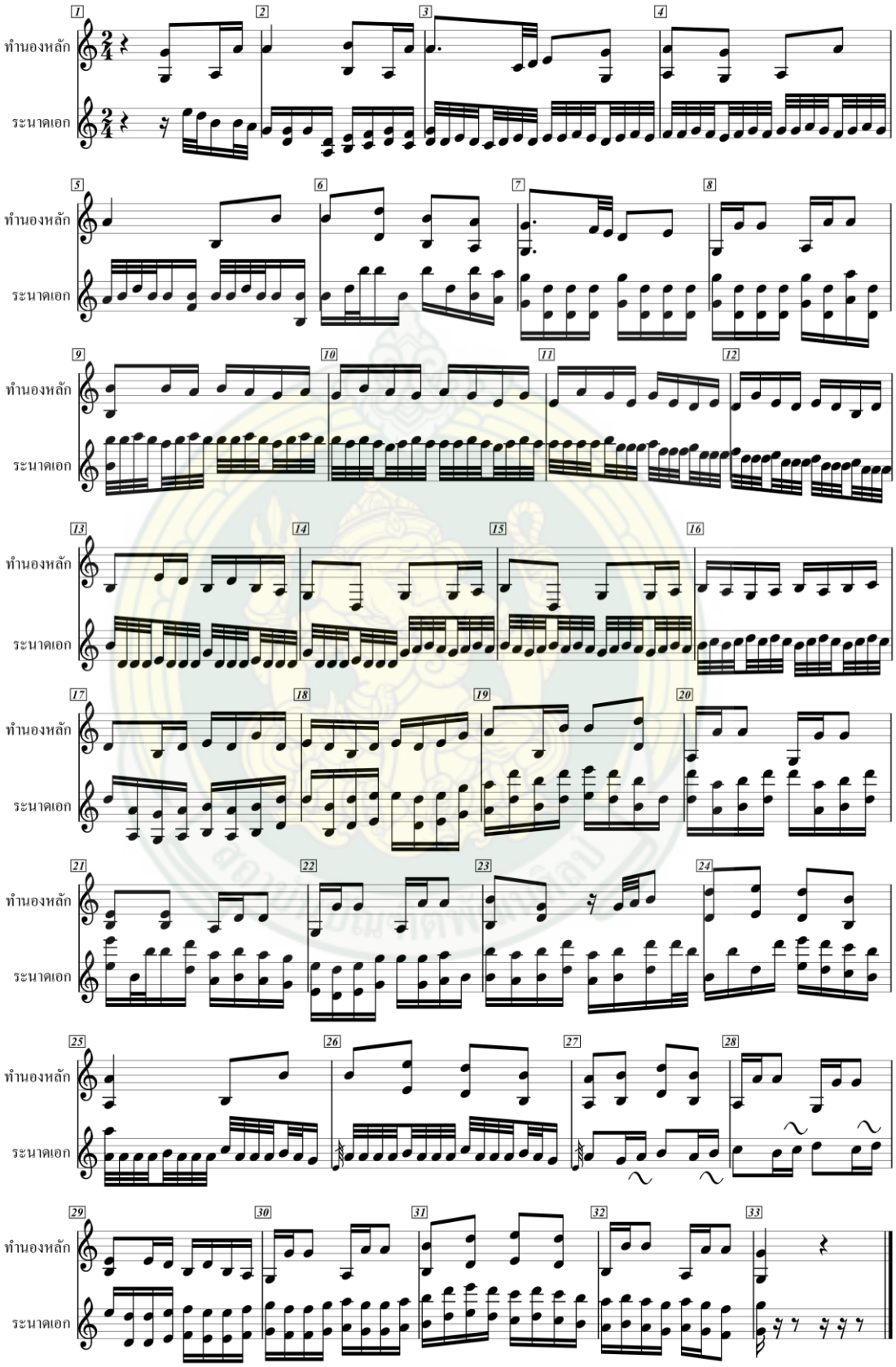




การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงแขก เที่ยวแรก ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงแขก มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงแขก คุณลักษณะเด่นของเพลงสำเนียงแขก คือ การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียงขึ้นลงต่อเนื่องกัน 4 เสียง อาจมีการข้ามเสียงบ้างบางสำนวน ถ้าหากมีการข้ามเสียงจะข้าม 4 เสียง และกลวิธีการบรรเลงที่ช่วยส่งเสริมให้สำเนียงแขกมีความชัดเจนขึ้น คือ การนำการตีเก็บคู่ 4 มาสอดแทรกกับการตีเก็บคู่ 8 ส่วนแนวความช้าเร็วในการบรรเลงเพลงไทยสำเนียงแขก จะมีความเร็วอยู่ในระดับปานกลางจนถึงเร็ว การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงแขก ผู้วิจัยนำลักษณะทำนองและวิธีการบรรเลงดังกล่าวที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงแขก มาใช้ในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดเอกสำเนียงแขก กลวิธีการบรรเลงที่ผู้วิจัยนำมาประยุกต์ใช้ เช่น การตีสับผสมการตีเก็บเรียงเสียงขึ้นลง (ห้องที่ 1 - 4 ห้องที่ 20 - 24 ห้องที่ 31 - 33) การตีเกร็ดมือสลับกับการตียักเยื้องจังหวะ (ห้องที่ 5 - 12) การตีสับเน้นจังหวะตก (ห้องที่ 29 - 30) การตีเกร็ดมือสลับการตีเก็บคู่ 4 (ห้องที่ 15 - 18) การตีเหวี่ยง (ห้องที่ 27 - 28) ลักษณะวิธีการบรรเลงดังกล่าวที่นำมาใช้นี้ ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นกลวิธีการบรรเลงที่สามารถใช้สร้างสำเนียงเพลงให้ใกล้เคียงกับอรรถรสของเพลงสำเนียงแขกได้ และหากผู้บรรเลงสามารถจัดกำลังในการตีเน้นเสียงและเน้นจังหวะได้ ก็จะสามารถทำให้สำเนียงเพลงมีความชัดเจนและสนุกสนานมากยิ่งขึ้น

ความสัมพันธ์ของกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนอง (ขึ้น - ลง) ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยวระนาดเอก มีทั้งทำนองที่กลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองสัมพันธ์กัน (เช่น ห้องที่ 1 - 4 ห้องที่ 13 - 20) และมีทำนองที่กลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองไม่สัมพันธ์กัน (เช่น ห้องที่ 1 - 4 ห้องที่ 13 - 33) ในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงแขก ผู้วิจัยนำกลวิธีที่หลากหลายมาใช้ในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยว เพื่อให้สามารถสื่อถึงลักษณะของสำเนียงแขกให้ใกล้เคียงมากที่สุด จึงทำให้ทางเดี่ยวมีความแตกต่างจากทำนองหลักที่เป็นเพลงทางพื้นมากพอสมควร เสียงลูกตกรองของทางเดี่ยวหลายเสียง ไม่ตรงกับเสียงลูกตกรองของทำนองหลัก แต่เสียงสุดท้ายปลายประโยคทุกประโยคทั้งทางเดี่ยวและทำนองหลัก ผู้วิจัยสร้างสรรค์ให้มีเสียงลูกตกหลักตรงกันในทุก ๆ ประโยคเพลง

เที่ยวกลับ



การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงแขก เที่ยวกลับ ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงแขก มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดเอก เช่นเดียวกับทางเดี่ยวระนาดเอกสำเนียงแขกเที่ยวแรก สำหรับการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงแขกเที่ยวกลับนี้ ผู้วิจัยนำกลวิธีการบรรเลงลักษณะต่าง ๆ ที่สามารถสื่อถึงอรรถรสของเพลงสำเนียงแขกมาใช้ในการสร้างสรรค์ทำนอง เช่น การตีสะบัดเฉี่ยวและการตีเรียงเสียงคู่ 4 (ห้องที่ 2) มาใช้ในการบรรเลงช่วงต้น เพื่อสร้างแนวจังหวะให้มีความกระชับขึ้น นำการตีเกร็ดมือกับการตีซ้ำเสียง (ห้องที่ 5 - 8) มาใช้ในการสร้างทำนองให้มีความโดดเด่นเร้าใจ นำการตีรัวเป็นทำนองสลับกับการตีรัวเหวี่ยงคู่ 4 (ห้องที่ 9 - 16 ห้องที่ 25 - 28) มาสร้างให้ทำนองมีความพลิกแพลงและมีจังหวะที่รุกเร้ามากขึ้น ส่วนช่วงท้ายของทางเดี่ยว ผู้วิจัยนำการตีเก็บด้วยกลอนสับ (ห้องที่ 29 - 33) มาใช้สำหรับสร้างแนวเพลงให้มีความกระชับขึ้น เพื่อส่งต่อแนวเพลงช่วงสุดท้ายของการบรรเลงช่วงที่ 1 เบญจสำเนียง อัตราสามชั้นให้มีจังหวะสอดรับกับแนวการบรรเลงในช่วงที่ 2 พลิ้วพรายปลายเพลง ซึ่งมีอัตราสองชั้นและชั้นเดียว
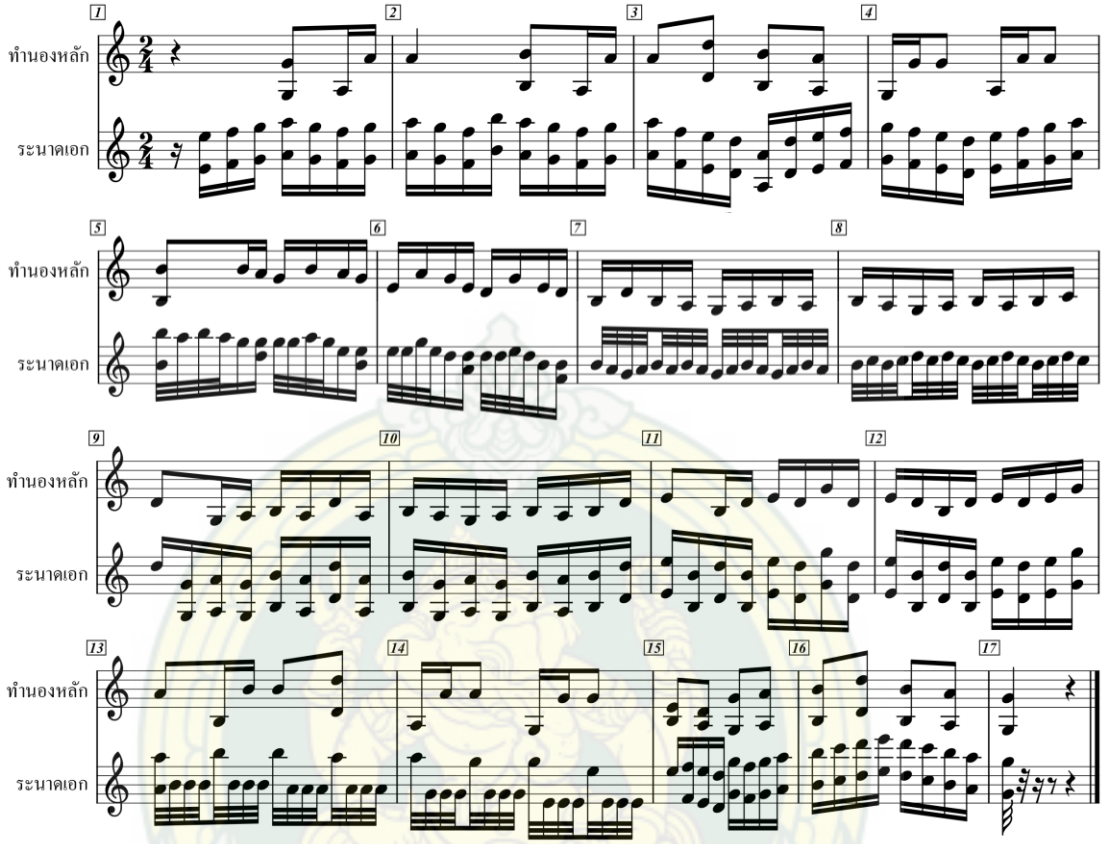
ความสัมพันธ์ของกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนอง (ขึ้น - ลง) ระหว่างทำนองหลักกับทางเดี่ยวระนาดเอก มีทั้งทำนองที่มีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองสัมพันธ์กัน (เช่น ห้องที่ 9 - 12 ห้องที่ 21 - 24, ห้องที่ 29 - 33) และมีกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองไม่สัมพันธ์กัน (เช่น ห้องที่ 1 - 8 ห้องที่ 25 - 28) ในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงแขก ผู้วิจัยมุ่งเน้นที่จะสร้างทำนองเพลงให้มีสำเนียงใกล้เคียงกับเพลงสำเนียงแขกมากที่สุด จึงมีหลายท่วงทำนองที่กลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองของทางเดี่ยวไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก แต่ทั้งนี้ผู้วิจัยก็ยังคงยึดเสียงลูกตกหลักของทำนองหลักเป็นเสียงสำคัญ ในการสร้างสรรค์ทำนองให้ไปตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลักในทุกประโยคเพลง

ช่วงที่ 2 พลิ้วพรายปลายเพลง

การสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ ในช่วงที่ 2 พลิ้วพรายปลายเพลง เป็นช่วงสุดท้ายของการบรรเลงเดี่ยว ซึ่งเป็นการบรรเลงที่ต่อเนื่องมาจากการบรรเลงช่วงที่ 1 เบญจสำเนียง โครงสร้างของการบรรเลงเดี่ยวช่วงที่ 2 นี้ ประกอบด้วย ทางเดี่ยวสำเนียงไทยอัตราสองชั้น บรรเลง 2 เที่ยว ทางเดี่ยวอัตราชั้นเดียว บรรเลง 2 เที่ยว และทางเดี่ยวลงจบเพลง ลักษณะเด่นของการบรรเลงเดี่ยวช่วงนี้ คือ การแสดงความสามารถของผู้บรรเลงด้านพละกำลัง สามารถบรรเลงกลวิธีที่มีความโลดโผนพิสดารได้ถูกต้องแม่นยำ ตรงลูก ตรงเสียง ตรงจังหวะ และแสดงความสามารถด้านความพลิ้วไหวของผู้บรรเลง สามารถบรรเลงเดี่ยวในแนวเพลงที่มีความเร็วอยู่ในระดับสูงได้อย่างมีประสิทธิภาพครบถ้วนสมบูรณ์ทุกพยางค์เสียง และดังที่กล่าวไปข้างต้นว่า การบรรเลงในช่วงที่ 2 เป็นการบรรเลงที่ต่อเนื่องมาจากการบรรเลงในช่วงที่ 1 ดังนั้นแนวการบรรเลงช่วงที่ 2 นี้ จะมีความเร็วที่ค่อนข้างสูง ทางเดี่ยวในแต่ละอัตราจังหวะมีทำนอง ดังนี้

สำเนียงไทย (อัตราสองชั้น)

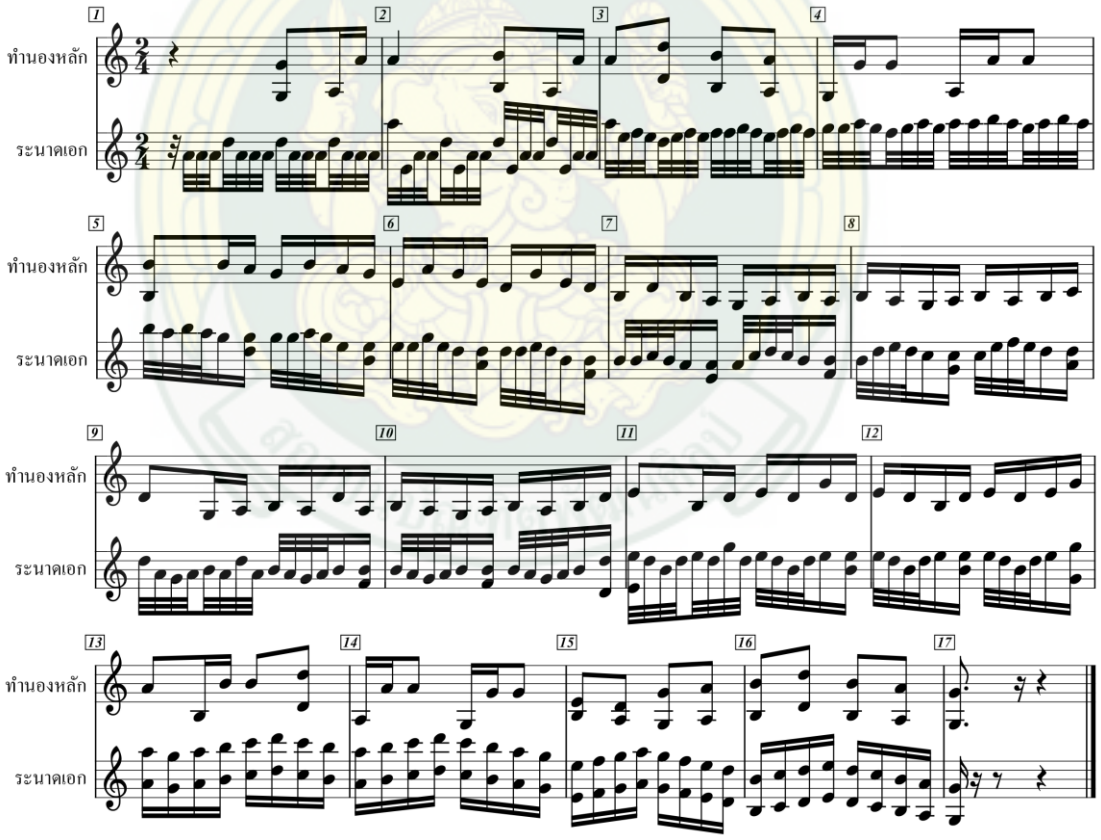
เที่ยวแรก



การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวอัตราสองชั้น เที่ยวแรก ผู้วิจัยนำการตีเก็บมาสลับกับการตีรัวหรือเรียกว่า การตีคาบลูกคาบดอก มาเป็นวิธีการหลักในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยว เพื่อแสดงถึงความสามารถของผู้บรรเลงในการจัดจังหวะช่องไฟในการตีเก็บสลับกับการตีรัว และความแม่นลูกแม่นเสียงในการเปลี่ยนจากการตีเก็บคู่ 8 มาเป็นการตีรัวหรือเปลี่ยนจากการตีรัวแล้วแยกมือมาตีเก็บเป็นคู่ 8 ด้วยความรวดเร็ว สำนวนกลอนที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในการตีเก็บ เช่น กลอนไต่ลวด (ห้องที่ 1 - 4) กลอนซ่อนตะเข็บ (ห้องที่ 9 - 12) และการตีรัวที่นำมาใช้ เช่น การตีรัวเป็นทำนอง การตีรัวเกร็ดมือ การตีแตะจังหวะ การตีเหวี่ยง สำหรับการร้อยเรียงทำนองทางเดี่ยว ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองเป็นลักษณะถามตอบกัน (เช่น ห้องที่ 1 - 2 เป็นวรรคถาม ห้องที่ 3 - 4 เป็นวรรคตอบ ห้องที่ 5 - 6 เป็นวรรคถาม ห้องที่ 7 - 8 เป็นวรรคตอบ) และปริมาณความยาวของกลวิธีที่ผู้วิจัยนำมาร้อยเรียงเป็นทางเดี่ยว ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองให้มีความยาวในปริมาณที่ใกล้เคียงกัน (เช่น ห้องที่ 1 - 4 เป็นการตีเก็บ ห้องที่ 5 - 8 เป็นการตีรัว ห้องที่ 13 - 14 เป็นการตีเหวี่ยง ห้องที่ 15 - 17 เป็นการตีเก็บ)

ความสัมพันธ์ของกลุ่มเสียงและทิศทางในการดำเนินทำนองระหว่างทำนองหลักกับทางเดี่ยวระนาดเอกอัตราสองชั้นเที่ยวแรกนี้ มีทิศทางการดำเนินทำนองและกลุ่มเสียงที่สัมพันธ์กัน (เช่น ห้องที่ 1 - 4 ห้องที่ 9 - 12) จากทางเดี่ยวอัตราสองชั้นข้างต้น จะเห็นว่าสำนวนกลอนทางเดี่ยวในช่วงประโยคแรก ผู้วิจัยใช้สำนวนกลอนระนาดเอกแบบธรรมดามาเป็นสำนวนกลอนในการเชื่อมจากอัตราสามชั้น (สำเนียงแขก) มาเป็นอัตราสองชั้น ด้วยเพราะต้องการให้ลักษณะอารมณ์เพลงมีการผ่อนคลายจากการฟังทางเดี่ยวสำเนียงแขก ที่มีจังหวะสนุกสนานและรุกเร้าอารมณ์มาแล้วในอัตราสามชั้น และเพื่อต้องการสร้างแรงจูงใจให้ผู้ฟัง ปรับเปลี่ยนจุดสนใจจากทางเดี่ยวที่มีความสนุกสนาน มาเป็นการให้ความสนใจกับเรื่องแนวการบรรเลงที่มีความเร็วอยู่ในระดับที่ค่อนข้างสูงในอัตราสองชั้น จากนั้นผู้วิจัยใช้กลวิธีการตีรัวลักษณะต่าง ๆ สลับกับการตีเก็บ มาสร้างสรรค์ให้ทางเดี่ยวมีความวิจิตรและโลดโผนตามคุณลักษณะของเพลงเดี่ยว

เที่ยวกลับ

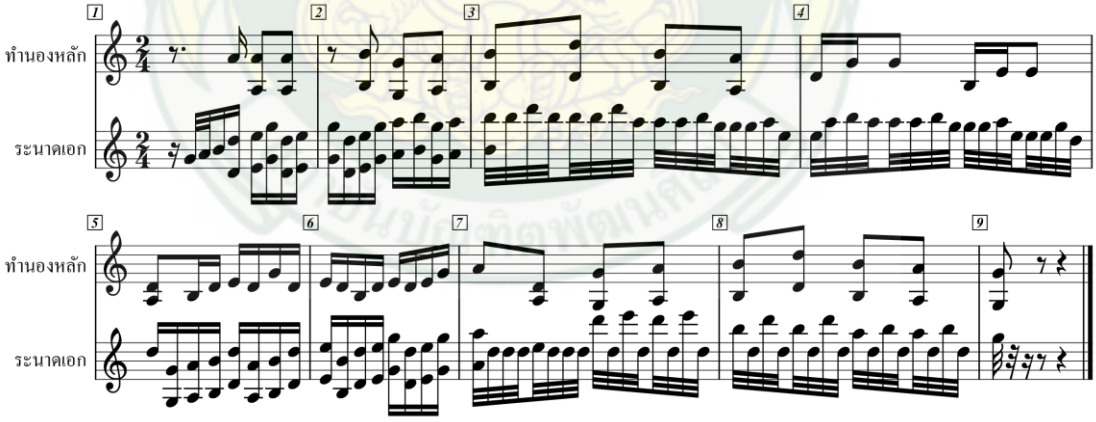


การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวอัตราสองชั้น เที่ยวกลับ ผู้วิจัยนำการตีเก็บมาสลับกับการตีรัวหรือเรียกว่า การตีคาบลูกคาบดอก มาเป็นวิธีการหลักเช่นเดียวกับการบรรเลงในเที่ยวแรก การบรรเลงเดี่ยวอัตราสองชั้น เที่ยวกลับนี้ มีแนวการบรรเลงที่อยู่ในระดับความเร็วสูง ผู้วิจัยจึงนำการตีรัวเป็นวรรคสั้น ๆ สลับกับการตีเกร็ดมือและการตีแตะจังหวะในพยางค์เสียงสุดท้าย (ห้องที่ 3 - 12) มาเป็นวิธีการดำเนินทำนองเป็นส่วนใหญ่ และแนวทางที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ให้ทางเดี่ยวมีความพิสดารและมีชั้นเชิง คือ นำกลวิธีการตีรัวเหวี่ยง (ห้องที่ 1 - 2) มาใช้ในช่วงต้นของการบรรเลงเที่ยวกลับ เพื่อสร้างให้ทางเดี่ยวมีความพิสดาร สร้างสรรค์สำนวนกลอนในการตีเก็บให้มีชั้นเชิงด้วยการนำสำนวนกลอนและกลวิธีการบรรเลงที่มีลักษณะเดียวกัน มาเรียงร้อยเชื่อมต่อกันให้มีความยาวต่อเนื่องไปตลอดทั้งประโยคเพลง (เช่น ห้องที่ 5 - 8 ห้องที่ 9 - 12)

ความสัมพันธ์ของกลุ่มเสียงและทิศทางในการดำเนินทำนองระหว่างทำนองหลักกับทางเดี่ยวระนาดเอก ทั้งทิศทางการดำเนินทำนองและกลุ่มเสียงของการบรรเลงเที่ยวในนี้มีความสัมพันธ์กัน จากทำนองเพลงข้างต้น จะเห็นว่าสำนวนกลอนทางเดี่ยวในช่วงประโยคสุดท้าย ผู้วิจัยเลือกใช้สำนวนกลอนระนาดเอกแบบธรรมดาเป็นทำนองส่งท้าย เหตุผลเพราะเพื่อต้องการสร้างแนวเพลงให้มีความเร็วเพิ่มขึ้นสอดรับกับอารมณ์เพลงของทางเดี่ยวในอัตราชั้นเดียว

สำเนียงไทย (อัตราชั้นเดียว)

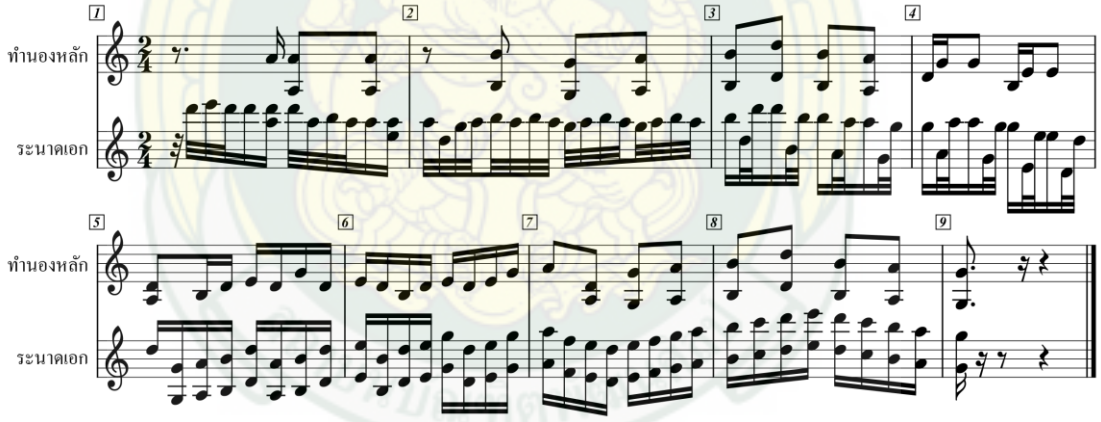
เที่ยวแรก



การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวอัตราชั้นเดียว เที่ยวแรก ผู้วิจัยนำการตีเก็บมาสลับกับการตีรัวหรือเรียกว่า การตีคาบลูกคาบดอก มาเป็นวิธีการหลักในการดำเนินทำนองทางเดี่ยวเช่นเดียวกับทางเดี่ยวในอัตราสองชั้น เพราะการบรรเลงช่วงนี้เป็นการบรรเลงที่ต่อเนื่องมาจากการบรรเลงอัตราสองชั้น ซึ่งมีแนวการบรรเลงที่อยู่ในระดับสูง

ลักษณะทางเดี่ยวอัตราชั้นเดียว ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทางเดี่ยวโดยนำการตีเก็บและการตีรัวมาร้อยเรียงเป็นทำนองในปริมาณที่เท่ากัน และสร้างสรรค์ทำนองเพลงให้มีลักษณะถามตอบซึ่งกันและกัน กำหนดรูปแบบเริ่มต้นวรรคด้วยการตีเก็บ และจบประโยคด้วยการตีรัวเป็นทำนอง (เช่น ห้องที่ 1 - 2 ใช้กลวิธีการตีเก็บเป็นวรรคถาม และห้องที่ 3 - 4 ใช้กลวิธีการตีรัวเป็นวรรคตอบ ห้องที่ 5 - 6 ใช้กลวิธีการตีเก็บเป็นวรรคถาม และห้องที่ 7 - 9 ใช้กลวิธีการตีรัวเป็นวรรคตอบ) สำหรับความสัมพันธ์ของกลุ่มเสียงและทิศทางในการดำเนินทำนอง ระหว่างทำนองหลักกับทางเดี่ยวระนาดเอกเที่ยวนี้มีความสัมพันธ์กัน แนวทางการสร้างสรรค์ที่ผู้วิจัยนำมาสร้างให้ทางเดี่ยวมีความวิจิตรพิสดาร คือ ผู้วิจัยนำกลวิธีการตีรัวก้าวก่าย (ห้องที่ 7 - 9) โดยมือซ้ายตียืนเสียงอยู่ที่เสียง เร ส่วนมือขวาเคลื่อนที่เป็นทำนองสลับฟันปลา มาสอดแทรกในดำเนินทำนองช่วงท้ายของเที่ยวเพลง เพื่อพลิกแพลงทำนองให้มีความแตกต่างและสร้างความโดดเด่นให้กับทางเดี่ยว ส่งเสริมให้ทางเดี่ยวมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น อีกทั้งรัวก้าวก่ายยังเป็นกลวิธีพิเศษ ที่สามารถใช้แสดงทักษะฝีมือด้านความพลิ้วไหวและความแม่นลูกแม่นเสียงของผู้บรรเลงอีกด้วย
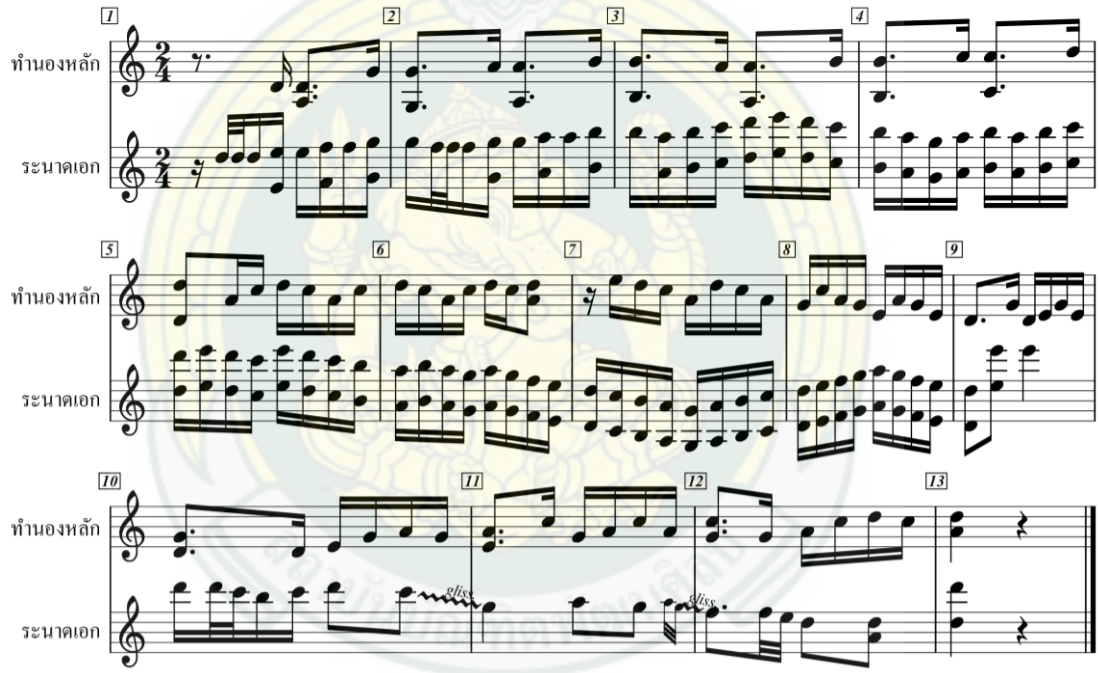
เที่ยวกลับ



การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวอัตราชั้นเดียว เที่ยวกลับ การบรรเลงเที่ยวนี้เป็นการบรรเลงที่ต่อแนวความเร็วมาจากการบรรเลงในเที่ยวแรก ซึ่งมีแนวการบรรเลงที่อยู่ในระดับสูง ผู้วิจัยจึงนำการตีรัวเกร็ดมือ (ห้องที่ 1 - 4) ซึ่งมีลักษณะการตีรัวเป็นวลีสั้น ๆ และต่อด้วยการตีแตะจังหวะคู่ 4 มาใช้ในช่วงต้น ซึ่งการกลวิธีการตีรัวเกร็ดมือและการตีแตะจังหวะ เป็นกลวิธีที่ใช้สำหรับการตีเน้นเสียงและเน้นจังหวะ เพื่อให้เกิดความตื่นเต้นเร้าใจ และเป็นกลวิธีที่สามารถนำมาบรรเลงต่อแนวจากการบรรเลงเที่ยวแรก ซึ่งมีแนวการบรรเลงที่อยู่ในระดับสูงได้อย่างสนิทสนม และสามารถใช้สำหรับสร้างแนวการบรรเลงให้มีความเร็วเพิ่มขึ้นจากเดิม เพื่อสร้างแรงจูงใจให้ผู้ฟังคล้อยตามไปกับอารมณ์เพลง จากทำนองเพลงข้างต้นจะเห็นว่า ผู้วิจัยสร้างสรรค์ให้ทางเดี่ยวในช่วงต้นดำเนินทำนอง

ด้วยกลวิธีการตีรัวเกร็ดมือ แต่ในช่วงท้ายเที่ยวเพลง ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทางเดี่ยวด้วยกลวิธีการตีเก็บเป็นสำนวนกลอนแบบธรรมดา (ห้องที่ 5 - 9) เพราะผู้วิจัยประสงค์ที่จะให้ผู้ฟังให้ความสนใจไปที่แนวการบรรเลงและความพลิ้วไหวของผู้บรรเลงมากกว่าสำนวนกลอน และกำหนดให้ทางเดี่ยวกับทำนองหลักมีกลุ่มเสียงและมีทิศทางการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กัน จึงเลือกใช้สำนวนกลอนแบบธรรมดามาสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวในช่วงนี้ และจุดประสงค์อีกประการหนึ่งที่ผู้วิจัยเลือกใช้สำนวนกลอนแบบธรรมดา คือ เพื่อใช้สำหรับสร้างแนวเพลงให้มีความเร็วเพิ่มขึ้น เพื่อส่งจังหวะให้สอดรับกับทำนองเพลงและอารมณ์เพลงของทำนองลงจบในช่วงสุดท้ายของการบรรเลง

สำเนียงไทย (ทำนองลงจบ)



การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวการลงจบเพลง การบรรเลงส่วนนี้เป็นส่วนสุดท้ายของการเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ เป็นส่วนที่ผู้วิจัยประสงค์ให้แนวการบรรเลงอยู่ในระดับสูงสุดของการบรรเลง ซึ่งทำนองในช่วงของการลงจบนี้ เป็นช่วงที่มีความสำคัญที่จะทำให้ผู้ฟังเกิดความประทับใจ ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีแนวทางในการสร้างความประทับใจให้กับผู้ฟังโดยการสร้างให้แนวการบรรเลงมีความเร็วอยู่ในระดับสูงสุด เพื่อให้ผู้บรรเลงได้แสดงความสามารถด้านพละกำลังและความพลิ้วไหว อันเป็นกลวิธีที่สามารถดึงดูดความสนใจของผู้ฟัง ให้คอยติดตามการบรรเลงไปตลอดจนลงจบเพลง กลวิธีที่นำมาสร้างสรรค์ทางเดี่ยว ผู้วิจัยนำกลวิธีการตีรัวสะเดาะและการตีแตะจังหวะมาเป็นวิธีการบรรเลงในช่วงต้น (ห้องที่ 1 - 2) เพื่อให้สามารถบรรเลงสอดรับ

กับจังหวะและทำนองส่งท้ายของอัตราชั้นเดียวได้อย่างสนิทสนม และใช้สำหรับสร้างแนวการบรรเลงให้มีความเร็วเพิ่มขึ้นจนถึงระดับสูงสุด ตามความสามารถของผู้บรรเลง จากนั้นนำกลวิธีการตีเก็บเป็นสำนวนกลอนไต่ลวด (ห้องที่ 3 - 8) มาเป็นวิธีการดำเนินทำนองในช่วงกลาง เพื่อเร่งแนวการบรรเลงให้มีความเร็วไปถึงระดับที่สูงที่สุดของการบรรเลงแล้วลงขาด (ตัดจังหวะลงขาดห้องที่ 9) จากนั้นถอนแนวให้ช้าลงในประโยคสุดท้าย (ห้องที่ 10 - 13) เพื่อทอดแนวลงจบเพลงด้วยการตีกรอ

ความสัมพันธ์ของกลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนอง (ขึ้น - ลง) ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว มีทั้งทำนองที่มีความสัมพันธ์กัน (ห้องที่ 1 - 4) และทำนองที่ไม่สัมพันธ์กัน (ห้องที่ 5 - 13) ในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำหรับลงจบเพลงนี้ ผู้วิจัยสร้างทางเดี่ยวให้มีทำนองลงจบด้วยการตีเรียงเสียง เพื่อเร่งจังหวะให้มีความเร็วสูงสุดแล้วตัดจังหวะลงขาดในประโยคสุดท้าย จึงทำให้กลุ่มเสียงและทิศทางการดำเนินทำนองของทางเดี่ยว มีความแตกต่างกับการดำเนินทำนองของทำนองหลัก ซึ่งเป็นทำนองลูกหมดแบบธรรมดา แต่ทั้งนี้ผู้วิจัยยังคงยึดเสียงลูกตกหลัก (เสียงลูกตกสุดท้ายปลายประโยค) ของทำนองหลักเป็นเสียงสำคัญ ในการสร้างสรรค์ทำนองลงจบให้มีเสียงลูกตกหลักเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลักในทุกประโยคเพลง

2.3 เครื่องดนตรีภาษาที่ใช้ในการเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ เป็นการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวที่มีคุณลักษณะเป็นเพลงสำเนียงภาษา ผู้วิจัยได้นำข้อมูลเกี่ยวกับจังหวะหน้าทับและเครื่องดนตรีภาษาที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา มาเป็นแนวทางในการเลือกใช้จังหวะหน้าทับและเครื่องดนตรีภาษา ให้เหมาะสมกับลักษณะของทำนองเพลงที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ การนำเครื่องดนตรีภาษามาบรรเลงประกอบ จะช่วยส่งเสริมให้คุณลักษณะของแต่ละสำเนียงภาษามีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น และทำให้การบรรเลงมีความน่าสนใจ ได้อรรถรสตามอัตลักษณ์ของแต่ละสำเนียงภาษาอีกด้วย สำหรับการเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์นี้ ผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องดนตรีภาษาและจังหวะหน้าทับ มาใช้ในการบรรเลงแต่ละสำเนียงภาษา ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1) สำเนียงไทย



ภาพที่ 8 สองหน้า
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 9 ฉิ่งและฉาบเล็ก
ที่มา: ผู้วิจัย

การเดี่ยวสำเนียงไทย เครื่องดนตรีที่นำมาบรรเลงจังหวะหน้าทับ ได้แก่ สองหน้า ช่วงที่ 1 เบญจสำเนียง บรรเลงหน้าทับปรบไก่อัตราสามชั้น และช่วงที่ 2 พลิ้วพรายปลายเพลง บรรเลงหน้าทับปรบไก่อัตราสองชั้นและชั้นเดียว ส่วนเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ ฉิ่งและฉาบเล็ก ช่วงที่ 1 เบญจสำเนียง บรรเลงเป็นอัตราสามชั้น และช่วงที่ 2 พลิ้วพรายปลายเพลง บรรเลงอัตราสองชั้นและชั้นเดียวเช่นเดียวกับจังหวะหน้าทับ

2) สำเนียงจีน



ภาพที่ 10 แต๋ว บักฮื้อ และกลองต๊อก
ที่มา: ผู้วิจัย

การเดี่ยวสำเนียงจีน เครื่องดนตรีที่นำมาใช้สำหรับบรรเลงจังหวะหน้าทับ ได้แก่ กลองต๊อก บรรเลงในช่วงที่ 1 เบญจสำเนียง ส่วนที่เป็นการเดี่ยวสำเนียงจีน บรรเลงหน้าทับพิเศษ (หน้าทับจีน) โดยบรรเลงคลุกเคล้าไปกับทำนองเพลง ส่วนเครื่องดนตรีที่นำมาใช้สำหรับบรรเลงประกอบจังหวะ ได้แก่ บักฮื้อและแต๋ว โดยบักฮื้อบรรเลงยืนจังหวะตก และแต๋วบรรเลงจังหวะขัดผสมกับการบรรเลงคลุกเคล้าไปกับทำนองเพลง

3) สำเนียงฝรั่ง



ภาพที่ 11 กลองสแนร์ (Snare Drum)
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 12 ฟลอร์ทอม (Floor Tom)
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 13 ฉาบ (Cymbals)
ที่มา: ผู้วิจัย

การเดี่ยวสำเนียงฝรั่ง เครื่องดนตรีที่นำมาใช้สำหรับบรรเลงจังหวะหน้าทับ ได้แก่ กลองสแนร์ (Snare Drum) และฟลอร์ทอม (Floor Tom) บรรเลงในช่วงที่ 1 เบญจสำเนียง ส่วนที่เป็นการเดี่ยวสำเนียงฝรั่ง บรรเลงหน้าทับพิเศษ (หน้าทับฝรั่ง: มาร์ช) โดยกลองสแนร์ (Snare Drum) บรรเลงคลุกเคล้าไปกับทำนองเพลง และฟลอร์ทอม (Floor Tom) บรรเลงยืนเป็นจังหวะหลัก (จังหวะมาร์ช) ส่วนเครื่องดนตรีที่นำมาใช้สำหรับบรรเลงประกอบจังหวะ ได้แก่ ฉาบ (Cymbals) โดยบรรเลงยืนจังหวะตกเช่นเดียวกับฟลอร์ทอม (Floor Tom)

4) สำเนียงลาว



ภาพที่ 14 กลองแขก
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 15 ฉิ่งและฉาบเล็ก
ที่มา: ผู้วิจัย

การเดี่ยวสำเนียงลาว เครื่องดนตรีที่นำมาใช้สำหรับบรรเลงจังหวะหน้าทับ ได้แก่ กลองแขก บรรเลงในช่วงที่ 1 เบญจสำเนียง ส่วนที่เป็นการเดี่ยวสำเนียงลาว บรรเลงหน้าทับลาว ส่วนเครื่องดนตรีที่นำมาใช้สำหรับบรรเลงประกอบจังหวะ ได้แก่ ฉิ่งและฉาบเล็ก โดยฉิ่งบรรเลงกำกับจังหวะฉิ่ง และฉาบเล็กบรรเลงเป็นจังหวะขัดผสมกับบรรเลงคลุกเคล้าไปกับทำนองเพลง

5) สำเนียงแขก



ภาพที่ 16 กลองแขก
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 17 แทมบูรีน (Tambourine)
ที่มา: ผู้วิจัย

การเดี่ยวสำเนียงแขก เครื่องดนตรีที่นำมาใช้สำหรับบรรเลงจังหวะหน้าทับ ได้แก่ กลองแขก บรรเลงในช่วงที่ 1 เบญจสำเนียง ส่วนที่เป็นการเดี่ยวสำเนียงแขก บรรเลงหน้าทับพิเศษ (หน้าทับแขก) ส่วนเครื่องดนตรีที่นำมาใช้สำหรับบรรเลงประกอบจังหวะ ได้แก่ แทมบูรีน (Tambourine) โดยบรรเลงทั้งจังหวะย่อยและจังหวะหลัก

เครื่องดนตรีภาษาและเครื่องประกอบจังหวะต่าง ๆ นอกจากมีบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงกำกับจังหวะหน้าทับแล้ว ยังเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ช่วยส่งเสริมให้การบรรเลงเดี่ยวมีความ

สนุกสนานได้อรรถรสใกล้เคียงกับอารมณ์เพลงของชาตินั้น ๆ การเลือกใช้เครื่องภาษาและจังหวะหน้าทับจะต้องเลือกใช้ให้เหมาะสมกับลักษณะของทำนองเพลง เครื่องหนัง จังหวะหน้าทับและเครื่องภาษา เป็นส่วนประกอบสำคัญที่ทำให้ผู้ฟังที่มีความรู้เกี่ยวกับดนตรีไทยเพียงเล็กน้อยสามารถรู้ได้ว่าเป็นเพลงสำเนียงใด

การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทางเดี่ยวขึ้นใหม่โดยมีโครงสร้างเพลงแบ่งออกเป็น 2 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 เบญจสำเนียง และช่วงที่ 2 พลิ้วพรายปลายเพลง ในแต่ละช่วงจะมีท่วงทำนองที่มีอรรถรสที่แตกต่างกันตามที่ผู้วิจัยได้อธิบายรายละเอียดไว้ข้างต้นแล้ว หากกล่าวถึงคุณลักษณะโดยรวมของทางเดี่ยว ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์นี้ ลักษณะของทางเดี่ยวจะมีลักษณะอารมณ์และมีอรรถรสที่สื่อไปทางด้านความสนุกสนานเร้าใจ ตามอัตลักษณ์ของแต่ละสำเนียงภาษา และเป็นการบรรเลงเดี่ยวที่ผู้วิจัยประสงค์ให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์สนุกสนานคล้อยตามไปกับการบรรเลง จึงนำเครื่องดนตรีภาษามาเป็นส่วนประกอบในการบรรเลงเดี่ยวแต่ละสำเนียงภาษาด้วย และที่สำคัญผู้วิจัยมีความตั้งใจอย่างยิ่ง ที่ต้องการให้การบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกชุดนี้เป็นการบรรเลงเดี่ยวที่ฟังง่าย แม้ผู้ฟังที่มีรู้ด้านดนตรีไทยเพียงเล็กน้อยก็สามารถฟังออก และเข้าถึงอารมณ์ของการบรรเลงได้ ผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์การบรรเลงเดี่ยวชุดนี้ ให้สอดคล้องกับสถานการณ์และกระแสค่านิยมของผู้ฟังในปัจจุบันมากที่สุด ทั้งนี้เพื่อเป็นกลยุทธ์ในการทำให้ดนตรีไทยสามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ฟังได้หลากหลายมากขึ้นกว่าในอดีต ซึ่งผู้วิจัยคิดว่าน่าจะเป็นอีกวิธีการหนึ่งที่จะช่วยให้ดนตรีไทยคงอยู่และสามารถสืบทอดต่อไปได้ในอนาคต

การสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์นี้ เป็นการสร้างสรรค์การบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกอีกรูปแบบหนึ่ง ที่ผู้วิจัยนำองค์ความรู้เดิม ได้แก่ องค์ความรู้อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกและอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา มาประยุกต์ใช้ต่อยอดรูปแบบการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกให้มีความหลากหลายมากขึ้น ซึ่งองค์ความรู้ดังกล่าว ผู้วิจัยได้มาจากการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกและการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา จากข้อมูล 4 ประเภท ได้แก่ 1) ข้อมูลเอกสาร สื่อ สิ่งพิมพ์ ฯลฯ 2) ข้อมูลงานวิจัย 3) ข้อมูลจากบุคคล (ผู้เชี่ยวชาญดุริยางคศิลป์) และ 4) ข้อมูลจากการศึกษาวิเคราะห์เพลงเดี่ยว ซึ่งผลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์ทำให้ผู้วิจัยทราบว่า คุณลักษณะที่สะท้อนให้เห็นถึงอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกและอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษามีอะไรบ้าง ซึ่งข้อสรุปต่าง ๆ ที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์นี้ถือได้ว่าเป็นข้อมูลสำคัญที่ทำให้ผู้วิจัยสามารถสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ ได้สำเร็จตามที่วางวัตถุประสงค์ไว้ และจากการสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ ทำให้ผู้วิจัยตกผลึกทางความคิดและได้องค์ความรู้ใหม่ที่เกิดจาก

การสร้างสรรค์เกี่ยวกับแนวทางและวิธีการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดเอก ให้เป็นทางเดี่ยวสำเนียงภาษา โดยอธิบายเป็นขั้นตอน ดังนี้

1) ผู้ประพันธ์ต้องมีองค์ความรู้ 2 ส่วน ได้แก่

1.1) องค์ความรู้การเดี่ยวระนาดเอก ประกอบด้วย รูปแบบสำนวนกลอนเดี่ยว และรูปแบบกลวิธีการบรรเลงที่ใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยว

1.2) องค์ความรู้เพลงไทยสำเนียงภาษา ประกอบด้วย กลุ่มเสียง กระสวนทำนอง ลีลา อารมณ์ และวิธีการบรรเลงของสำเนียงภาษานั้น ๆ ซึ่งในแต่ละสำเนียงภาษาจะมีอัตลักษณ์แตกต่างกัน

2) วิธีการสร้างสรรค์ทางเดี่ยว คือ นำองค์ความรู้ 2 ส่วนข้างต้น มาประกอบสร้างและปรุงทำนองให้เป็นทางเดี่ยว โดยสร้างสำนวนกลอนเดี่ยวให้อยู่ในกลุ่มเสียงและมีกระสวนทำนองตามสำเนียงนั้น จากนั้นนำกลวิธีการบรรเลงที่ใช้สำหรับการเดี่ยวมาสอดแทรกในสำนวนกลอน โดยต้องเลือกใช้รูปแบบกลวิธีการบรรเลงให้เหมาะสมกับอัตลักษณ์ของสำเนียงนั้น ซึ่งมีข้อควรคำนึง คือ การเรียบเรียงทำนอง ต้องเรียบเรียงสำนวนกลอนและจัดวางสอดแทรกกลวิธีการบรรเลง ให้มีลีลาและอารมณ์ที่เหมาะสม โดยไม่ทำลายอัตลักษณ์ของเพลงสำเนียงภาษา ลักษณะการสร้างทำนองและการจัดวางกลวิธีการบรรเลงให้เป็นทางเดี่ยวสำเนียงภาษามีวิธีการ ดังนี้

2.1) การดำเนินเนื้อทำนองเพลง

2.1.1) การตีเก็บ ภายใต้กลุ่มเสียง กระสวนทำนอง และกระสวนจังหวะ ของภาษานั้น

2.1.2) การตีเก็บผสมการตีขยี้ ภายใต้กลุ่มเสียง กระสวนทำนอง และกระสวนจังหวะของภาษานั้น

2.1.3) การตีเก็บผสมการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลง ภายใต้กลุ่มเสียง กระสวนทำนอง และกระสวนจังหวะของภาษานั้น

2.2) การสร้างทางบรรเลงตามคุณลักษณะของทางเดี่ยว

2.2.1) สร้างสำนวนกลอนให้มีความซับซ้อนและพลิกแพลงภายใต้กลุ่มเสียง กระสวนทำนอง และกระสวนจังหวะ ของภาษานั้น

2.2.2๗ สอดแทรกกลวิธีการบรรเลง ได้แก่ การตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีเก็บ การตีกรอ การตีขยี้ กรตีกวาด การตีรัว การตีแตะจังหวะ การตีไขว้ และการตีเหวี่ยง โดยจัดวางและเลือกใช้ให้เหมาะสมภายใต้กลุ่มเสียง กระสวนทำนอง และกระสวนจังหวะของภาษานั้น

2.3) การสร้างสำเนียงให้เด่นชัดด้วยการเลียนแบบทำนองเพลงและวิธีการบรรเลงของชาตินั้น ตัวอย่างเช่น

2.3.1 การเลียนแบบทำนองเพลงสำเนียงจีน โดยการสร้างเป็นทำนองถี่ ๆ เป็นวรรคหรือประโยคสั้น ๆ และเสริมสร้างอารมณ์เพลงให้ใกล้เคียงกับเพลงสำเนียงจีน เช่น นำการตีสลับมือแบบขิมมาประยุกต์ใช้ให้สามารถบรรเลงได้ด้วยระนาดเอก

2.3.2) การเลียนแบบทำนองเพลงสำเนียงฝรั่ง โดยการสร้างทำนองเลียนแบบการตีรัวสลับมือของไซโลโฟน (Xylophone) และสร้างอารมณ์ให้ใกล้เคียงกับเพลงสำเนียงฝรั่ง โดยนำการตีรัวตามขนบของระนาดเอกมาประยุกต์ในการตีรัวทำนองเลียนแบบการตีรัวของไซโลโฟน (Xylophone)

2.3.3) การเลียนแบบทำนองเพลงสำเนียงลาว โดยการสร้างทำนองเลียนแบบทำนองของโปงลาง และสร้างอารมณ์เพลงให้มีความสนุกสนานใกล้เคียงกับเพลงสำเนียงลาวด้วยการนำวิธีการตีโปงลางมาประยุกต์ใช้ โดยประยุกต์จากการตีตามวิธีการบรรเลงของโปงลาง (แนวตั้ง) มาเป็นการตีตามแบบวิธีการบรรเลงระนาดเอก (แนวระนาบ/แนวนอน)

แนวทางและวิธีการสร้างสรรค์ดังกล่าวนี้ เป็นแนวทางที่สามารถนำไปใช้สร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงภาษาได้ทุกสำเนียง และมิได้จำกัดเฉพาะแค่ทางเดี่ยวระนาดเอกเท่านั้น เครื่องมืออื่น ๆ ก็สามารถนำแนวทางและวิธีการดังกล่าวนี้ ไปสร้างเป็นทางเดี่ยวสำเนียงภาษาได้ทุกเครื่องมือ

บทที่ 6

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

วิทยานิพนธ์ เรื่อง การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ศึกษาค้นคว้าข้อมูล วิเคราะห์ สังเคราะห์ จากข้อมูลเอกสาร (Documentary Research) และข้อมูลภาคสนาม (Field Data) จากการสัมภาษณ์กลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูล โดยมีวัตถุประสงค์การวิจัย คือ

1. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก
2. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา
3. เพื่อสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

1. สรุปผลการวิจัย

สามารถสรุปผลการวิจัยไปตามลำดับของวัตถุประสงค์ ได้ดังนี้

1.1 อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก

อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก คือ การบรรเลงระนาดเอกด้วยทางบรรเลงที่มีลักษณะพิเศษ มีความวิจิตรพิสดาร โลดโผน และพลิกแพลงมากกว่าการบรรเลงทางธรรมดา เป็นทางบรรเลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่ออวดภูมิปัญญาของผู้แต่งและอวดความสามารถของผู้บรรเลง อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกสะท้อนผ่านองค์ประกอบสำคัญ ได้แก่ 1) ทางเดี่ยวระนาดเอก และ2) ผู้บรรเลงเดี่ยวระนาดเอก ทั้ง 2 องค์ประกอบต้องมีคุณลักษณะ ดังนี้

1.1.1 ทางเดี่ยวระนาดเอก

คุณลักษณะของทางเดี่ยวระนาดเอกต้องมีความพิเศษมากกว่าทางบรรเลงธรรมดาทั่วไป ต้องประกอบด้วยส่วนประกอบ 2 ส่วน ได้แก่ สำนวนกลอนการบรรเลงเดี่ยวและกลวิธีพิเศษที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยว ในแต่ละส่วนมีคุณลักษณะ ดังนี้

1.1.1.1 สำนวนกลอนการบรรเลงเดี่ยว

คุณลักษณะของสำนวนกลอนเดี่ยวจะมีความลึกซึ้ง ซับซ้อน พลิกแพลงทำนองให้แตกต่างจากทำนองหลัก สำนวนกลอนที่พบในการบรรเลงเดี่ยว ได้แก่ กลอนไต่ลวด กลอนร้อยลูกโซ่ กลอนฝาก กลอนซ่อนตะเข็บ กลอนสับ กลอนพัน กลอนย้อนตะเข็บ กลอนลอดตาข่าย กลอนกระโดด

กลอนเดินตะเข็บหรือม้วนตะเข็บ สำนวนกลอนต่าง ๆ นี้ สามารถพบได้ในการบรรเลงธรรมดาทั่วไปเช่นกัน แต่สำนวนกลอนจะมีความพิเศษน้อยกว่าการบรรเลงเดี่ยว

1.1.1.2 กลวิธีที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยว

คุณลักษณะของกลวิธีการบรรเลงที่ปรากฏอยู่ในทางเดี่ยว เป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้ทางเดี่ยวมีความพิเศษโดดเด่นแตกต่างจากการบรรเลงธรรมดาทั่วไป กลวิธีที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยวแบ่งได้ 2 กลุ่ม ได้แก่ กลวิธีการบรรเลงและกลวิธีพิเศษ

1) กลวิธีการบรรเลง หมายถึง วิธีการบรรเลงระนาดเอกที่สามารถนำไปใช้ได้ทั้งการบรรเลงธรรมดาทั่วไปและการบรรเลงเดี่ยว ได้แก่ การตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีเก็บ การตีรัว การตีแตะจังหวะ การตีขยี้ การตีกวาด การตีไขว้ และการตีเหวี่ยง

2) กลวิธีพิเศษ หมายถึง วิธีการบรรเลงระนาดเอกที่ใช้เฉพาะการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเท่านั้น ได้แก่ การตีรัวพื้น และ การตีคาบลูกคาบดอก

1.1.2 ผู้บรรเลงเดี่ยวระนาดเอก

คุณสมบัติและทักษะสำคัญที่ผู้บรรเลงเดี่ยวต้องฝึกฝนจนเกิดความเชี่ยวชาญ ได้แก่ 1) ทักษะการบรรเลง ผู้บรรเลงเดี่ยวต้องมีกำลังเพียงพอในการบรรเลงเดี่ยว มีความแม่นยำในการจดจำทำนอง และความแม่นยำในการบรรเลง (แม่นลูกแม่นเสียง) และ 2) ทักษะทางความคิด ผู้บรรเลงเดี่ยวต้องมีทักษะการคิดวิเคราะห์ออกแบบการบรรเลงเดี่ยวได้เหมาะสม สามารถควบคุมสมาธิและอารมณ์ในขณะทำการบรรเลงได้

1.2 อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา

คุณลักษณะขององค์ประกอบต่าง ๆ ที่สะท้อนอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา สรุปได้ดังนี้

1.2.1 ทำนองเพลง เป็นส่วนสำคัญที่สุดที่จะบ่งบอกว่าเป็นเพลงสำเนียงใด ทำนองเพลงของแต่ละสำเนียงภาษาจะมีกลุ่มเสียง ลักษณะทำนอง และจังหวะ เป็นเอกลักษณ์แตกต่างกัน และมีทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะที่ผู้ฟังฟังแล้วสามารถรู้ได้ว่าเป็นเพลงสำเนียงใด คุณลักษณะที่สะท้อนให้เห็นถึงอัตลักษณ์ทำนองเพลงของแต่ละสำเนียงภาษา สรุปได้ดังนี้

1.2.1.1 สำเนียงจีน โดยมากใช้ระบบเสียง 5 เสียง คือ เสียงที่ 1 2 3 5 6 มีบางเพลงใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง เช่น เพลงจีนฮูหยิน เพลงสำเนียงจีนมีทำนองถี่ ๆ ขึ้นลงแบบสลับฟันปลา กระชั้นหน้ากระชั้นหลัง และค่อนไปในทางเสียงสูง บรรเลงด้วยแนวจังหวะเพลงที่ค่อนข้างกระชับ

1.2.1.2 สำเนียงฝรั่ง โดยมากใช้ระบบเสียง 5 เสียง คือ เสียงที่ 1 2 3 5 6 มีบางเพลงใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง เช่น เพลงฝรั่งเคียด เพลงสำเนียงฝรั่งมีทำนองแบบเรียงเสียงขึ้นลงและมีการย้ำเสียงช่วงต้นวรรคหรือท้ายวรรค แนวการบรรเลงอยู่ในระดับปานกลางจนถึงแนวกระชับ

1.2.1.3 สำเนียงลาว โดยมากใช้ระบบเสียง 5 เสียง คือ เสียงที่ 1 2 3 5 6 มีบางเพลงซึ่งเป็นเพียงส่วนน้อยที่ใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง เช่น เพลงลาวลำปางใหญ่ เพลงสำเนียงมีทำนองห่าง ๆ และมี “ลูกซุ้ม” เป็นอัตลักษณ์ของสำเนียง

1.2.1.4 สำเนียงแขก ระบบเสียงที่ใช้มีทั้งระบบ 5 เสียง และ 7 เสียง ระบบ 5 เสียงใช้กับแขกชวาหรือแขกอินโด ทำนองมีลักษณะทำนองเป็นแบบห่าง ๆ มักใช้เสียงบน (เสียงสูง) และระบบ 7 เสียง ใช้กับแขกมลายูและแขกอินเดีย ทำนองมีลักษณะทำนองแบบห่างบ้างถี่บ้างสลับกันไป มักใช้เสียงค่อนไปทางเสียงต่ำ

1.2.2 เครื่องดนตรีภาษา ที่พบในการศึกษาวิเคราะห์ สรุปได้ดังนี้

1.2.2.1 สำเนียงจีน ได้แก่ กลองจีน กลองต๊อก แต๋ว ม้าฮ่อ (ผ่าง) ฉาบใหญ่ ฉิ่ง

1.2.2.2 สำเนียงฝรั่ง ได้แก่ กลองอเมริกัน (Bass Drum) กลองสแนร์ (Snare Drum) ฉาบใหญ่ (Cymbal)

1.2.2.3 สำเนียงลาว ได้แก่ กลองแขก ฉิ่ง ฉาบเล็ก โหม่ง กรับ

1.2.2.4 สำเนียงแขก ได้แก่ กลองแขก กลองรำมะนา แทมบูริน มาราคัส โหม่ง

1.2.3 วิธีการบรรเลง ลักษณะเด่นของแต่ละสำเนียงภาษา สรุปได้ดังนี้

1.2.3.1 สำเนียงจีน ได้แก่ การตีซอยมือหรือการตีสับมือ (การตีสลับมือซ้ายและมือขวา) การตีเป็นคู่ 2

1.2.3.2 สำเนียงฝรั่ง ได้แก่ การตีซ้ำเสียงพร้อมกันทั้ง 2 มือเป็นคู่ 4 หรือ คู่ 8 และการตีข้ามเสียง 3 เสียงหรือ 4 เสียง ในลักษณะของการเลียนแบบความห่างเสียงแบบเสียงคอร์ด (Chord)

1.2.3.3 สำเนียงลาว ได้แก่ การตีกรอ การตีกระทบเสียงมือซ้าย การตีกระทบเสียงมือขวา การตีผสมมือเป็นคู่ต่าง ๆ เช่น คู่ 3 คู่ 5 คู่ 6

1.2.3.4 สำเนียงแขก ได้แก่ การตีซ้ำเสียงหรือการตีสับเป็นคู่ 8 การตีเก็บคู่ 4 สอดแทรกในการตีเก็บคู่ 8 การตีกรอหรือการตีรัวต่อเนื่องแล้วเคลื่อนที่ไปเสียงต่าง ๆ

คุณลักษณะของทั้ง 3 องค์ประกอบที่ได้กล่าวมานี้ เป็นคุณลักษณะสำคัญที่สะท้อนอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษาให้เกิดเป็นรูปธรรมในวัฒนธรรมดนตรีไทย

1.3 การสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นโดยนำข้อมูลจากการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก ด้านลักษณะสำนวนกลอน ลักษณะทำนองกลวิธีการบรรเลง และการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา ด้านกลุ่มเสียง ทำนองจังหวะ เครื่องดนตรีภาษา มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยว โดยการสร้างสรรค์แบ่งออกเป็น 2 ขั้นตอน ได้แก่ การสร้างสรรค์ทำนองหลักและการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดเอก

1.3.1 การสร้างสรรค์ทำนองหลัก

การสร้างสรรค์ทำนองหลัก ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองหลักขึ้นใหม่เป็นลักษณะเพลงทางพื้น โดยใช้วิธีการประพันธ์แบบอัตโนมัติ มีทั้งหมด 3 อัตราจังหวะ ได้แก่ อัตราสามชั้น อัตราสองชั้น และอัตราชั้นเดียว ลงจบด้วยลูกหมด เป็นเพลงท่อนเดียว หน้าทับปรบไก่ ความยาว 4 จังหวะหน้าทับอยู่ในกลุ่มเสียงทางใน ผู้วิจัยกำหนดให้เสียงลูกตกหลักมีครบทั้ง 5 เสียง ได้แก่ ซอล ลา ที เร มี เพื่อเอื้อให้ระนาดเอกสามารถแปลทำนองได้หลากหลายและกระจายเสียงได้ทั่วผืนระนาด

1.3.2 การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดเอก

การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดเอก แบ่งการสร้างสรรค์ออกเป็น 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 เบญจสำเนียง และ ช่วงที่ 2 พลิ้วพรายปลายเพลง ในแต่ละช่วงมีลำดับการบรรเลงดังนี้

1.3.2.1 ช่วงที่ 1 เบญจสำเนียง ประกอบด้วย ทางเดี่ยวสำเนียงไทย อัตราสามชั้น สำเนียงจีน สำเนียงฝรั่ง สำเนียงลาว และสำเนียงแขก มีลำดับการบรรเลงตามโครงสร้าง ดังนี้ 1) สำเนียงไทย (สะบัด ขยี้ และเก็บ) 2) สำเนียงจีน 3) สำเนียงไทย (คาบลูกคาบดอก) 4) สำเนียงฝรั่ง 5) สำเนียงไทย (รัวพื้น) 6) สำเนียงลาว 7) สำเนียงไทย (เก็บพื้น) และ 8) สำเนียงแขก การสร้างสรรค์ส่วนนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อแสดงทางเดี่ยวที่เป็นลักษณะของสำเนียงภาษา ซึ่งแนวคิดการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวในแต่ละสำเนียงภาษา สรุปได้ดังนี้

1) สำเนียงไทย สร้างสรรค์ทางเดี่ยวทั้งหมด 4 เที่ยว ได้แก่ 1) สะบัด ขยี้ และเก็บ 2) คาบลูกคาบดอก 3) รัวพื้น และ 4) เก็บพื้น ผู้วิจัยได้แนวคิดมาจากโครงสร้างการเดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศก ซึ่งจากผลการศึกษาวิเคราะห์พบว่ารูปแบบโครงสร้างของการเดี่ยวเพลงพญาโศกเป็นรูปแบบที่รวมกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวของระนาดเอกไว้ได้อย่างครบถ้วนมากที่สุด ในแต่ละเที่ยวมีคุณลักษณะเด่นที่แตกต่างกัน สรุปดังนี้

1.1) เที่ยวสะบัด ขยี้ และเก็บ คุณลักษณะเด่น คือ การนำกลวิธีการบรรเลง ได้แก่ การตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีขยี้ และการตีเก็บ มาสอดแทรกในสำนวนกลอน เพื่อสร้างความโดดเด่นให้กับทางเดี่ยว และเพื่อใช้แสดงทักษะฝีมือของผู้บรรเลงในการตีเสียงเรียบเสียงร่อน และการจัดจังหวะช่องไฟได้อย่างถูกต้องเหมาะสม

1.2) เที่ยวคาบลูกคาบดอก คุณลักษณะเด่น คือ การตีเก็บสลับกับการตีรัว เป็นทำนองหรือเรียกว่า การตีคาบลูกคาบดอก ในการตีคาบลูกคาบดอกนั้น เป็นการบรรเลงที่แสดงความสามารถด้านการจัดจังหวะช่องไฟในการตีรัวสลับกับการตีเก็บ และความแม่นลูกแม่นเสียงในการเปลี่ยนจากการตีรัวแล้วแยกมือมาตีเก็บเป็นคู่ 8 หรือเปลี่ยนจากการตีเก็บคู่ 8 มาเป็นการตีรัว

1.3) เที่ยวรัวพื้น คุณลักษณะเด่น คือ การตีรัวในลักษณะต่าง ๆ ให้มีความยาวต่อเนื่องกันไปโดยตลอดทั้งเที่ยวเพลง การตีรัวพื้น เป็นกลวิธีการบรรเลงที่แสดงความสามารถด้านการจัดสรรกำลังในการบรรเลงหรือเรียกว่า การจัดกำลังในการตี หมายถึง การเลือกใช้กำลังส่วนข้อมือหรือการตีข้อ กำลังส่วนแขนหรือการตีแขน กำลังส่วนปลายมือหรือเกร็งข้อเกร็งแขน ซึ่งการใช้กำลังแต่ละส่วนจะทำให้ได้คุณภาพเสียงที่แตกต่างกัน การตีรัวที่นำมาสร้างสรรค์ทำนอง เช่น การตีรัวเป็นทำนอง การตีรัวเกร็ดมือ การตีรัวเหวี่ยง การตีรัวก้าวก่าย การตีแตะจังหวะ การตีกวาดและการตีไขว้มือซ้าย ฯลฯ

1.4) เที่ยวเก็บพื้น คุณลักษณะเด่น คือ การตีเก็บเป็นสำนวนกลอนต่าง ๆ ที่มีความวิจิตรยาวต่อเนื่องกันไปโดยตลอดทั้งเที่ยวเพลง การตีเก็บพื้นเป็นการบรรเลงที่แสดงถึงความมีพละกำลังของผู้บรรเลง ความแม่นลูกแม่นเสียง และความแม่นยำในการจดจำทำนองที่มีความซับซ้อน กลอนที่นำมาใช้ร้อยเรียงทำนอง เช่น กลอนไต่ลวด กลอนซ่อนตะเข็บ กลอนม้วนตะเข็บ กลอนฝาก กลอนพัน กลอนซ่อนตะเข็บต่อด้วยกลอนลอดตาข่าย ฯลฯ

2) สำเนียงจีน

การสร้างสรรค์สำเนียงจีน ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงจีน คือ เพลงสำเนียงจีนมีลักษณะการดำเนินทำนองแบบถี่ ๆ แบบขึ้นลงสลับฟันปลา มีจังหวะแบบกระชั้นหน้ากระชั้นหลัง ผู้วิจัยได้นำกลวิธีต่าง ๆ เช่น การตีขยี้คู่ 8 เป็นสำนวนสั้น ๆ สลับกับการตีสะบัด การตีสลับมือผสมการตีรัวมาสร้างสรรค์เป็นทำนองถี่ ๆ และใช้การตีซ้ำเสียง การตีสะบัดขึ้น - ลง มาสร้างทำนองให้มีความกระชับและกระชั้นหน้ากระชั้นหลัง นำการตีคู่ 4 การตีกวาดแยกมือ การตีสะบัดแยกมือมาสร้างแนวจังหวะให้มีความกระชับ สนุกสนานเร้าใจ และได้สร้างสรรค์ทำนองเลียนแบบสำนวนกลอนของขิม รวมถึงนำวิธีการตีขิมมาประยุกต์ใช้กับการเดี่ยวระนาดเอกเพื่อให้สำเนียงเพลงมีความชัดเจนขึ้น

3) สำเนียงฝรั่ง

การสร้างสรรค์สำเนียงฝรั่ง ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงฝรั่งมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ทำนอง ซึ่งเพลงไทยสำเนียงฝรั่งมีลักษณะเด่น เช่น การดำเนินทำนองแบบเรียงเสียงขึ้นลงและมีการซ้ำเสียงช่วงต้นวรรคหรือท้ายวรรค การตีข้ามเสียง 3 เสียงหรือ 4 เสียง ในลักษณะของการเลียนแบบระยะห่างแบบเสียงคอร์ด (Chord) ในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยว ผู้วิจัยนำลักษณะทำนองและวิธีการบรรเลงดังกล่าวมาใช้ในการสร้างทำนอง เช่น การตีเรียงเสียง

ขึ้นลงติดต่อกัน การตีข้ามเสียง การตีซ้ำเสียง การตีรัวข้ามเสียงเลียนแบบลักษณะการตีคอร์ด และนำการตีของเครื่องดนตรีไซโลโฟน (Xylophone) มาประยุกต์ใช้โดยสร้างเป็นทำนองเลียนแบบการตีรัวขึ้นลง และสร้างสรรค์ทำนองเป็นลักษณะการตีล้อเลียนจังหวะมาร์ช เพื่อให้ทำนองเพลงมีความสนุกสนานเร้าใจมากยิ่งขึ้น

4) สำเนียงลาว

การสร้างสรรค์สำเนียงลาว ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงลาว คือ เพลงสำเนียงลาวมีลักษณะอารมณ์เพลงที่แสดงถึงความสดใสและสนุกสนาน การบรรเลงที่เป็นคุณลักษณะเด่นของเพลงสำเนียงลาว เช่น การตีกรอ การตีกระทบเสียง การตีผสมเสียงให้เกิดเป็นเสียงประสานคู่ต่าง ๆ เพื่อเลียนแบบเสียงแคน ผู้วิจัยได้นำคุณลักษณะดังกล่าวมาใช้เป็นแนวทางการสร้างสรรค์ทำนอง เช่น การตีสะบัดขึ้น การตีสะบัดเฉี่ยว การตีกระทบเสียงมือซ้าย การตีกระทบมือขวา มาบรรเลงผสมผสานกันเพื่อให้เกิดเป็นสำเนียงลาว นำการตีผสมมือให้เกิดเป็นเสียงประสานคู่ต่าง ๆ เพื่อเลียนแบบเสียงแคน และนำวิธีการบรรเลงของโปงลางมาประยุกต์สร้างสรรค์เป็นทำนองเลียนแบบสอดแทรกในบางท่วงทำนอง เพื่อให้เกิดความสนุกสนานได้อรรถรสมากยิ่งขึ้น

5) สำเนียงแขก

การสร้างสรรค์สำเนียงแขก ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงแขกมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ทำนอง คุณลักษณะเด่นของสำเนียงแขก คือ การเคลื่อนที่ทำนองแบบเรียงเสียงขึ้นลงต่อเนื่องกัน 4 เสียง อาจมีการข้ามเสียงบ้างบางสำนวน และหากมีการข้ามเสียงจะข้าม 4 เสียง ส่วนวิธีการบรรเลงที่จะช่วยส่งเสริมให้สำเนียงเพลงมีความชัดเจนขึ้น คือ การนำการตีคู่ 4 มาตีสอดแทรกกับการตีเก็บคู่ 8 ลักษณะแนวการบรรเลงจะอยู่ในระดับจังหวะปานกลางและเร็ว ในการสร้างสรรค์ทำนองเพลง ผู้วิจัยนำลักษณะทำนองและวิธีการบรรเลงดังกล่าวมาใช้ในการสร้างทำนอง เช่น นำการตีสับมาผสมผสานกับการตีเรียงเสียงขึ้นลง การตีเกร็ดมือสลับกับการตียักเยื้องจังหวะ การตีสับเน้นจังหวะตก การตีรัวเกร็ดมือสลับการตีเก็บคู่ 4 ขึ้นลง และในช่วงท้ายผู้วิจัยนำมาการตีเก็บลักษณะกลอนสับมาใช้สำหรับสร้างแนวเพลงให้มีความกระชับขึ้น เพื่อส่งแนวเพลงให้มีความสอดรับกับเพลงในช่วงที่ 2 พลิ้วพรายปลางเพลง อัตราสองชั้นและชั้นเดียว

1.3.2.1 ช่วงที่ 2 พลิ้วพรายปลายเพลง ประกอบด้วย ทางเดี่ยวสำเนียงไทยอัตราสองชั้น ชั้นเดียว และทำนองลงจบ ช่วงนี้เป็นช่วงสุดท้ายของการบรรเลงเดี่ยว มีลำดับการบรรเลงตามโครงสร้างดังนี้ 1) อัตราสองชั้น 2) อัตราชั้นเดียว และ 3) ทำนองลงจบ

1) อัตราสองชั้น

การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวอัตราสองชั้น ผู้วิจัยนำการตีเก็บมาสลับกับการตีรัว หรือการตีคาบลูกคาบดอกเป็นวิธีการหลักในการบรรเลง โดยทำนองเพลงในแต่ละวรรคจะมีลักษณะถามตอบซึ่งกันและกันและมีความยาวในปริมาณเท่า ๆ กัน ทางเดี่ยวอัตราสองชั้นช่วงต้น ผู้วิจัยใช้สำนวนกลอนระนาดเอกแบบธรรมดามาเป็นสำนวนกลอนในการเชื่อมจากอัตราสามชั้น (สำเนียงแขก) มาเป็นอัตราสองชั้น เพราะต้องการให้ลักษณะอารมณ์เพลงมีการผ่อนคลายจากการฟังทางเดี่ยวสำเนียงแขกที่มีจังหวะสนุกสนานรุกเร้าอารมณ์มาแล้วในอัตราสามชั้น อีกทั้งต้องการสร้างแรงจูงใจให้ผู้ฟังเปลี่ยนจุดสนใจจากความสนุกสนานของทางเดี่ยว มาเป็นให้ความสนใจกับเรื่องของแนวการบรรเลงที่มีระดับความเร็วค่อนข้างสูงในอัตราสองชั้น ส่วนลักษณะสำนวนกลอนการตีรัว ใช้การตีรัวเป็นทำนองสั้น ๆ สลับกับการตีรัวเกร็ดมือ และในส่วนท้ายของอัตราสองชั้น ใช้วิธีการตีเก็บเพื่อสร้างแนวเพลงให้มีความเร็วเพิ่มขึ้น เพื่อส่งจังหวะให้สอดรับกับทำนองเพลงและอารมณ์เพลงของอัตราชั้นเดียว

2) อัตราชั้นเดียว

การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวอัตราชั้นเดียว ผู้วิจัยนำการตีคาบลูกคาบดอกเป็นวิธีการหลักในดำเนินทำนอง โดยทำนองในแต่ละวรรคจะมีลักษณะถามตอบกันและมีความยาวในปริมาณที่ใกล้เคียงกัน สำนวนกลอนการตีรัวใช้การตีรัวเป็นทำนองสั้น ๆ นำการตีรัวก้าวก่ายมาสอดแทรกในช่วงท้ายเพื่อสร้างให้ทำนองเพลงมีความพลิกแพลงมากขึ้น และสำนวนกลอนส่วนท้ายของอัตราชั้นเดียว ผู้วิจัยนำการตีเก็บสำนวนกลอนธรรมดามาร้อยเรียงเป็นทำนอง เพราะประสงค์ให้ผู้ฟังให้ความสนใจไปที่แนวการบรรเลงและความพลิ้วไหวของผู้บรรเลงมากกว่าสำนวนกลอน อีกทั้งต้องการสร้างแนวเพลงให้มีความเร็วเพิ่มขึ้น เพื่อส่งจังหวะให้สอดรับกับทำนองลงจบได้อย่างกลมกลืน

3) ทำนองลงจบ

การสร้างสรรค์ทำนองลงจบผู้วิจัยประสงค์ให้แนวการบรรเลงส่วนนี้ อยู่ในระดับความเร็วที่สูงสุดที่สุดของการบรรเลง ผู้วิจัยนำการตีรัวสะเดาะมาเป็นวิธีการบรรเลงในช่วงต้นเพื่อให้สอดรับกับจังหวะและทำนองส่งท้ายของอัตราชั้นเดียว และนำการตีเก็บมาใช้สร้างความเร็วในช่วงกลาง ให้ถึงในระดับสูงสุด แล้วถอนแนวให้ช้าลงในช่วงสุดท้ายเพื่อเพื่อทอดแนวลงจบเพลงด้วยการตีกรอตามคุณลักษณะของการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกในวัฒนธรรมดนตรีไทย

1.3.3 เครื่องดนตรีภาษา ที่นำมาใช้ในการบรรเลงแต่ละสำเนียงภาษา สรุปได้ดังนี้

1.3.3.1 สำเนียงไทย ได้แก่ สองหน้า ฉิ่ง และฉาบเล็ก

1.3.3.2 สำเนียงจีน ได้แก่ กลองต๊อก บักฮื้อ และแต๋ว

1.3.3.3 สำเนียงฝรั่ง ได้แก่ กลองสแนร์ (Snare Drum) ฟลอร์ทอม (Floor Tom) และ ฉาบ (Cymbals)

1.3.3.4 สำเนียงลาว ได้แก่ กลองแขก ฉิ่ง และฉาบเล็ก

1.3.3.5 สำเนียงแขก ได้แก่ กลองแขก และแทมบูรีน (Tambourine)

การสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์นี้ เป็นการสร้างสรรค์ที่นำองค์ความรู้เดิมมาต่อยอดเพื่อให้เกิดรูปแบบการเดี่ยวระนาดเอกในลักษณะของทางเดี่ยวสำเนียงภาษา ทำให้ผู้วิจัยตกผลึกทางความคิดและได้องค์ความรู้ใหม่เกี่ยวกับแนวทางและวิธีการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดเอกให้เป็นทางเดี่ยวสำเนียงภาษา แนวทางวิธีการสร้างสรรค์กล่าวโดยสรุป คือ ต้องนำองค์ความรู้ 2 ส่วน ได้แก่ องค์ความรู้การเดี่ยวระนาดเอกและองค์ความรู้เพลงไทยสำเนียงภาษามาประกอบสร้างและปรุงทำนองให้เป็นทางเดี่ยว โดยต้องเรียบเรียงสำนวนกลอนเดี่ยวและจัดวางสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยว ให้มีท่วงทีลีลาและอารมณ์ที่เหมาะสม ไม่ทำลายอัตลักษณ์ของเพลงสำเนียงภาษา ซึ่งแนวทางดังกล่าวนี้ สามารถนำไปใช้สร้างสรรค์ทางเดี่ยวสำเนียงภาษาได้ทุกสำเนียงและทุกเครื่องมือ

2. อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาวิเคราะห์ พบประเด็นที่มีนัยและมีความสำคัญ ดังนี้

ประเด็นที่ 1 การเดี่ยวระนาดเอกเป็นการบรรเลงที่ประกอบไปด้วยกลยุทธ์การบรรเลงทั้งที่เป็นรูปธรรมและนามธรรม ผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการทำให้การเดี่ยวระนาดเอกเกิดขึ้นอย่างมีอัตลักษณ์ในสังคม คือ ผู้แต่งทางเดี่ยวและผู้บรรเลงเดี่ยว ทั้ง 2 บทบาทนี้มีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกัน แต่มีบทบาทหน้าที่และวิธีการแสดงออกที่แตกต่างกัน ผู้แต่งทางเดี่ยว คือ ผู้ที่คิดประดิษฐ์ทางเดี่ยวด้วยปฏิภาณของตนจากประสบการณ์และภูมิรู้ที่แฝงอยู่ภายในตนอันเป็นนามธรรม ให้เป็นทางบรรเลงที่มีความวิจิตรพิสดารตามแบบแผนของเพลงเดี่ยว โดยผู้แต่งจะพิจารณาบริบทต่าง ๆ ของลักษณะเพลงต้นแบบที่นำมาประพันธ์ เช่น ประเภทของเพลง โครงสร้างเพลง ทำนองเพลง ซึ่งสอดคล้องกับดุษฎี มีป้อม ที่กล่าวว่า *“ในการประพันธ์ทางเดี่ยวต้องคำนึงถึงระดับเสียงและสำนวนกลอนให้มีความสอดคล้องไปกับทำนองเพลงโดยยึดลูกตกของเนื้อเพลงเป็นหลัก”* (ดุษฎี มีป้อม, 2564, น. 24) วัฒนธรรมการเดี่ยวตั้งแต่อดีตเป็นการบรรเลงที่ใช้สำหรับประชันฝีมือ ในการประชันแต่ละครั้งผู้แต่งจะต้องวางแผนประพันธ์ทางเดี่ยวให้มีความพิเศษเหนือชั้นกว่าคู่ประชัน แต่ทั้งนี้ทางเดี่ยวต้องมีความเหมาะสมกับฝีมือของผู้บรรเลงเดี่ยวด้วย ซึ่งผู้บรรเลงเดี่ยวแต่ละคนจะมีความโดดเด่นด้านทักษะฝีมือและมีรสมือในการบรรเลงแตกต่างกัน ดังนั้นผู้แต่งจึงต้องใช้ประสบการณ์และภูมิความรู้ประเมินความสามารถของผู้บรรเลง และออกแบบทางเดี่ยวให้เหมาะสมสอดคล้องกับความสามารถของผู้บรรเลง เพื่อส่งเสริมให้ผู้บรรเลงสามารถแสดงฝีมือได้อย่างเต็มที่ ซึ่งเป็นกลยุทธ์อย่างหนึ่งที่จะช่วย

ให้การบรรเลงเดี่ยวมีความสมบูรณ์เป็นรูปธรรม บรรลุตามจุดประสงค์ของการบรรเลงเดี่ยว และสามารถชนะคู่ประชันได้

ประเด็นที่ 2 โครงสร้างเพลงเดี่ยวระนาดเอกที่พบจากการศึกษาวิเคราะห์ มี 3 ลักษณะ คือ 1) เพลงท่อนเดียว เช่น เพลงเดี่ยวพญาโศก เพลงเดี่ยวนารายณ์แปลงรูป 2) เพลงหลายท่อน เช่น เพลงเดี่ยวต่อยรูป เพลงเดี่ยวสารถี และ 3) เพลงที่มีลักษณะเฉพาะเพลง เช่น เพลงเดี่ยวลาวแพน เพลงเดี่ยวเชิดนอก เมื่อศึกษาวิเคราะห์ลักษณะทำนอง สำนวนกลอน และกลวิธีการบรรเลง พบว่า ผู้แต่งทางเดี่ยวทุกท่าน มีวิธีการทำให้ทางเดี่ยวเกิดความวิจิตรพิสดารด้วยการพลิกแพลงสำนวนกลอน ให้มีความซับซ้อนแตกต่างไปจากทำนองหลักอย่างมีชั้นเชิง และทำให้ทางเดี่ยวเกิดความพิสดาร และโลดโผนด้วยการนำกลวิธีการบรรเลงในรูปแบบต่าง ๆ มาสอดแทรกในท่วงทำนอง เพื่อให้ทางเดี่ยว มีความโดดเด่นและแปลกใหม่ จึงทำให้เห็นได้ว่า ไม่ว่าเพลงเดี่ยวนั้น ๆ จะมีโครงสร้างและมีลักษณะทำนองเป็นอย่างไรก็ตาม คุณลักษณะสำนวนกลอนและคุณลักษณะกลวิธีการบรรเลงที่นำมาใช้ในทางเดี่ยว ก็จะใช้สำนวนกลอนและรูปแบบกลวิธีการบรรเลงดังที่กล่าวไว้ในการสรุปผลการวิจัยข้างต้นทั้งสิ้น

ประเด็นที่ 3 ผู้บรรเลงเดี่ยว คือ ผู้ถ่ายทอดทางเดี่ยวให้เกิดขึ้นเป็นรูปธรรมให้ผู้ฟังได้รู้และได้เห็นถึงความวิจิตรพิสดารของทางเพลงที่ผู้แต่งได้ประพันธ์ไว้ ผู้บรรเลงจะต้องมีความสมบูรณ์พร้อมทั้งทักษะการบรรเลงและทักษะทางความคิด นอกจากต้องจดจำทำนองทางเดี่ยวได้อย่างแม่นยำ และสามารถบรรเลงกลวิธีต่าง ๆ ได้อย่างถูกต้องแล้ว การวางแนวเพลง (ความช้า - เร็ว) ก็เป็นอีกส่วนหนึ่งที่ต้องให้ความสำคัญ แต่การวางแนวเพลงเริ่มต้นการบรรเลงเดี่ยวในแต่ละเพลงนั้น ไม่สามารถระบุได้ตายตัวว่าต้องเริ่มที่ความเร็วในระดับใด ตามทัศนะของ สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ได้ยกตัวอย่างแนวการบรรเลงเพลงเดี่ยวพญาโศก สรุปความได้ว่า เพลงเดี่ยวพญาโศก ระนาดเอกจะบรรเลงทั้งหมด 4 เที่ยว โดยเที่ยวแรกจะสะบัด สะเดาะ ขยี้ เที่ยวที่ 2 คาบลูกคาบดอก เที่ยวที่ 3 รัวพื้น และเที่ยวที่ 4 ตีเก็บ การวางแนวทั้ง 4 เที่ยวนี้ ต้องวางแนวความเร็วให้อยู่ในระดับที่ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์ ไม่สามารถกำหนดได้ว่าต้องมีความเร็วอยู่ในระดับใด ต้องพิจารณาให้เหมาะสมกับขีดความสามารถผู้บรรเลงเป็นสำคัญ (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, 2565, 28 มกราคม, สัมภาษณ์) ซึ่งสอดคล้องกับทัศนะของ ไชยยะ ทางมีศรี ที่แสดงทัศนะไว้สรุปความว่า แนวความช้าเร็วที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยว คือ *“แนวทวี”* หมายถึง การบรรเลงที่ค่อย ๆ เพิ่มแนวขึ้นไปเป็นลำดับขั้นตามความเหมาะสมของลักษณะทำนอง ในการวางแนวการบรรเลงต้องพิจารณาว่าเพลงเดี่ยวนั้น

มีลักษณะทำนองเป็นอย่างไร ต้องบรรเลงกี่เที่ยว และมีทั้งหมดกี่ท่อน และที่สำคัญต้องดูความสามารถของผู้บรรเลงเป็นหลัก ส่วนเรื่องของระดับความเร็วในการบรรเลงเดี่ยวแต่ละเพลงนั้นไม่สามารถระบุได้ว่าจะต้องมีความเร็วอยู่ในระดับใด แต่หลักการสำคัญที่ควรยึดถือปฏิบัติ คือ *"การไต่ระดับความเร็วแบบขั้นบันได"* (ไชยยะ ทางมีศรี, 2565, 17 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) จะเห็นว่าการวางแนวเพลงในการบรรเลงเดี่ยวจะมีความแตกต่างกันไปตามลักษณะของเพลงเดี่ยว ดังนั้นผู้บรรเลงจะต้องพินิจพิจารณาวางแนวให้เหมาะสมกับความสามารถของตนเอง และเหมาะสมกับลักษณะของเพลงเดี่ยวนั้น

ประเด็นที่ 4 เพลงสำเนียงภาษาเป็นเพลงที่คีตกวีไทยในอดีตแต่งขึ้นเพื่อเลียนแบบสำเนียงเพลงของชาติอื่น โดยนำทำนองบางส่วนของเพลงชาตินั้น ๆ มาปรับปรุงให้เหมาะสมกับความนิยมของคนไทย และสามารถบรรเลงได้ด้วยเครื่องดนตรีไทย จนทำให้เกิดเป็นเพลงเพลงประเภทหนึ่งในวัฒนธรรมดนตรีไทยขึ้น และได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่ามีความสอดคล้องกับที่นิยพรรณ วรรณศิริ ได้กล่าวถึงการเลียนแบบว่า *"เป็นการยอมรับเอาวัฒนธรรมใหม่ ๆ มาใช้ เป็นการยอมรับหรือเป็นการสร้างสิ่งใหม่ ๆ หรือเป็นการหยิบยืมวัฒนธรรมที่แพร่กระจายต่างถิ่นเข้ามาใช้โดยนำมาดัดแปลงให้เข้ากับวัฒนธรรมของตนจนเกิดเป็นวัฒนธรรมรูปแบบใหม่ขึ้น"* (นิยพรรณ วรรณศิริ, 2540, น. 276) การนำเพลงของชาติอื่นมาปรับปรุงสำหรับนำมาบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทยนั้น ตามระบบเสียงของดนตรีไทยจะเป็นแบบระบบเสียงเต็ม ซึ่งธรรมชาติของระบบเสียงของดนตรีในแต่ละวัฒนธรรม จะมีความถี่เสียงที่เป็นเอกลักษณ์แตกต่างกัน ดังที่ บุญช่วย โสวัตร กล่าวว่า *"เป็นที่ยอมรับตรงกันระหว่างนักวิชาการดนตรีไทยกับนักวิชาการดนตรีตะวันตกว่า ระบบเสียงดนตรีของคนไทย (SIAMESE PITCH) เป็นระบบเสียงชนิดมีขนาดของช่วงเสียงห่างเท่ากัน เป็นระบบ 7 เสียงเต็ม ไม่ใช่ระบบ 5 เสียงไม่ใช่ระบบครึ่งเสียงเป็นหลัก"* (บุญช่วย โสวัตร, 2542, น. 107) ดังนั้นเพลงสำเนียงภาษาที่คีตกวีไทยแต่งขึ้นด้วยเครื่องดนตรีไทย จึงสามารถทำได้เพียงการเลียนแบบให้ใกล้เคียงกับเพลงของชาติต้นแบบเท่านั้น และเมื่อนำเพลงนั้นมาบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทยแล้ว จะทำให้อารมณ์เพลงมีอรรถรสที่เปลี่ยนไป เพราะมีเรื่องของระบบเสียงเข้ามาเป็นตัวแปร ทำให้เพลงสำเนียงภาษาเกิดขึ้นเป็นลักษณะเฉพาะในแบบของดนตรีไทย และอีกประการหนึ่ง ถึงแม้จะมีบางเพลงที่นำทำนองเพลงของชาตินั้นมา แต่คีตกวีไทยก็ได้นำมาดัดแปลงด้วยวิธีการต่าง ๆ เช่น ระบบเสียง วิธีการบรรเลง จังหวะ ฯลฯ เพื่อให้สามารถบรรเลงได้ด้วยเครื่องดนตรีไทย ด้วยเหตุผล 2 ประการที่กล่าวมานี้ ผู้วิจัยมีความเห็นว่าน่าจะมีส่วนที่ทำให้การนำเพลงของชาติอื่น ๆ มาแต่งเลียนแบบกลายมาเป็นเพลงไทยอีกประเภทหนึ่งในวัฒนธรรมดนตรีไทย และเป็นที่รู้จักกันในปัจจุบัน คือ เพลงภาษา หรือ เพลงไทยสำเนียงภาษา

ประเด็นที่ 5 จากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับระบบเสียงของเพลงไทย พบว่ามีข้อมูลที่กล่าวถึงการนำทฤษฎีระบบเสียงไปเทียบเคียงกับเพลงไทยในประเภทต่าง ๆ เพื่อวิเคราะห์รายละเอียดต่าง ๆ ที่อยู่ในทำนองเพลง จากข้อมูลการสัมภาษณ์ ฐิระพล น้อยนิตย์ ได้ให้ข้อมูลไว้สรุปความว่า ระบบเสียงของเพลงไทยมี 3 ระบบ ได้แก่ ระบบ 5 เสียง 6 เสียง และ7 เสียง ระบบเสียง 5 เสียงกับ 6 เสียงจะมีความใกล้เคียงกัน ส่วนใหญ่ใช้ในการบรรเลงเพลงประเภทเรื่อง เพลงชุดโหมโรง ส่วนระบบ 5 เสียง ใช้การบรรเลงเพลงประเภทเพลงสำเนียงลาว สำเนียงเขมร แต่ทั้งนี้เพลงไทยเป็นศิลปะเป็นความงามทางสุนทรียศาสตร์ ด้วยเหตุนี้ศาสตร์ทางศิลปะจึงไม่สามารถนำทฤษฎีใดมาอธิบายหรือใช้เป็นตัวกำหนดหรือวัดได้ตายตัว กลุ่มเสียงทุก ๆ ระบบสามารถนำมาแต่งเพลงได้ทุกสำเนียง (ฐิระพล น้อยนิตย์, 2565, 17 มกราคม, สัมภาษณ์) ซึ่งสอดคล้องกับข้อมูลที่ผู้วิจัยได้จากการวิเคราะห์เพลงไทยสำเนียงภาษาว่า เพลงไทยสำเนียงภาษา เช่น เพลงจีนฮูหยิน เพลงจีนล่องหน่าย เพลงควีนดำรัส เพลงฝรั่งเคียด เพลงลาวลำปางใหญ่ เพลงแขกเจ้าเซ็น เพลงถนอมนวล ปรากฏมีการใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง ดังนั้นการนำทฤษฎีเรื่องระบบเสียงมาวิเคราะห์เพลงไทย อาจนำมาใช้วิเคราะห์ได้เพียงบางส่วนเท่านั้น หากต้องการวิเคราะห์ถึงรายละเอียดต่าง ๆ ของเพลงให้ครอบคลุมทุกด้าน อาจต้องใช้วิธีการวิเคราะห์หลากหลายวิธี และควรเลือกใช้ให้เหมาะสมกับการวิเคราะห์ในบริบทนั้น ๆ

ประเด็นที่ 6 การสร้างสรรค์งานศิลปะในแง่มุมของนักมานุษยวิทยาและนักสังคมศาสตร์ ยศ สันตสมบัติ กล่าวว่า

> *พฤติกรรมการแสดงเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมและแบบแผนพฤติกรรมที่เกิดจากการเรียนรู้ และการยอมรับของสังคม ...โดยปกติแล้ว ศิลปินจะใช้แนวทางหรือสไตล์ที่ครูหรือศิลปินรุ่นก่อนได้วางเอาไว้ก่อนล่วงหน้า ด้วยเหตุนี้เอง ศิลปะและพฤติกรรมการแสดงจึงมิได้เป็นเพียงผลผลิตของศิลปินหรือของปัจเจกบุคคลคนใดคนหนึ่งเท่านั้น หากแต่ศิลปะยังเป็นผลผลิตของวัฒนธรรม*
>
> (ยศ สันตสมบัติ, 2559, น. 308)

นอกจากนี้ มนตรี ตราโมท ยังกล่าวไว้ว่า *“...ผู้ที่จะทำการดัดแปลงแก้ไขจะต้องรู้จักของเดิมนั้นให้ถ่องแท้ว่า สิ่งใดมีคุณภาพอย่างไร มีไว้เพื่อประโยชน์อะไร ถ้าจะเปลี่ยนเป็นสิ่งอื่นเสียจะบังเกิดผลอย่างไร ขัดต่อการปฏิบัติหรือวิชาการอย่างไรบ้าง”* (มนตรี ตราโมท, 2538ข, น. 27) ทั้ง 2 ทัศนะที่กล่าวมา สอดคล้องกับแนวทางการสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ ที่ผู้วิจัยได้นำองค์ความรู้เดิมที่ปราชญ์ทางดุริยางคศิลป์ไทย ได้วางแนวทางและสร้างเป็นระเบียบแบบแผนไว้แล้วตั้งแต่อดีต โดยผู้วิจัยนำองค์ความรู้เกี่ยวกับอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกและอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา มาสร้างสรรค์และต่อยอดให้เกิดเป็นรูปแบบการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกชิ้นใหม่

อีกรูปแบบหนึ่ง เพื่อพัฒนาให้การเดี่ยวระนาดเอกมีความหลากหลาย สามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ฟังได้มากขึ้น และสอดคล้องกับสถานการณ์กระแสค่านิยมที่กำลังเกิดขึ้นในปัจจุบัน

ประเด็นที่ 7 ดนตรีเป็นศิลปะที่ต้องถ่ายทอดสุนทรียะให้แก่ผู้ฟังด้วยเสียง ด้วยทำนองเพลง ด้วยจังหวะ หรือด้วยวิธีอื่นใดก็ตามที่นักดนตรีหรือผู้สร้างสรรค์แต่ละคนพึงแสดงออกไปตามความรู้สึกนึกคิดของตน ซึ่งอาจมีวิถีการแสดงออกที่เหมือนกันหรือต่างกัน แต่ไม่ว่าจะแสดงออกด้วยวิธีใดก็ตามล้วนแต่มีเป้าหมายอย่างเดียวกัน คือ เพื่อต้องการสื่อความคิดและถ่ายทอดบทเพลงของตนให้ผู้อื่นได้รับรู้และเข้าใจถึงความหมายตามทัศนะที่ตนได้ตีความเอาไว้ จะเห็นได้ว่าดนตรีเป็นศิลปะที่ต้องถ่ายทอดสุนทรียะให้แก่ผู้ฟังด้วยเสียง ด้วยทำนองเพลง ด้วยจังหวะ การเข้าถึงสุนทรียะของผู้ฟังแต่ละคนอาจเข้าถึงได้ไม่เท่ากัน นิยพรรณ วรรณศิริ กล่าวว่า *“ผู้สื่อความคิด และผู้รับความคิดจะเข้าใจซึ่งกันและกันได้ต้องเป็นผู้รู้กฎวัฒนธรรมเดียวกัน หรืออยู่ในสิ่งแวดล้อมแบบเดียวกัน...”* (นิยพรรณ วรรณศิริ, 2540, น. 115) ดังนั้นการมีความรู้ทางดนตรีที่ต่างกันจึงเป็นตัวแปรหนึ่งที่ทำให้ผู้ฟังแต่ละคนตีความแตกต่างกันออกไป ซึ่งแนวคิดนี้สอดคล้องกับ มนตรี ตราโมท ที่กล่าวว่า *“...บุคคลที่จะบังเกิดอารมณ์ตามไปกับศิลปินได้ ก็ต้องมีพื้นภูมิที่พอจะแลเห็นศิลปะนั้น มิฉะนั้นศิลปะที่ศิลปินนำออกแสดงก็ไม่สามารถนำอารมณ์ให้บังเกิดได้เหมือนกัน...”* (มนตรี ตราโมท, 2538ข, น. 63) และยังสอดคล้องกับข้อมูลที่ผู้วิจัยได้จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยเกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงภาษาหลายท่าน เช่น นิรุจ ฤาวิชา กล่าวไว้สรุปความได้ว่า การฟังเพลงไทยสำเนียงภาษาผู้ฟังจะต้องมีความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมเป็นพื้นฐานบ้าง จึงจะรู้ได้ว่าเพลงเพลงนั้นเป็นเพลงสำเนียงใด (นิรุจ ฤาวิชา, 2565, 19 มกราคม, สัมภาษณ์) ไชยยะ ทางมีศรี กล่าวไว้สรุปความได้ว่า หากผู้ฟังไม่มีความรู้เกี่ยวกับลักษณะทำนองเพลงอย่างละเอียดลึกซึ้ง อาจทำให้ไม่สามารถแยกแยะได้ว่าเพลงที่ได้ฟังอยู่นั้นเป็นสำเนียงเพลงของกลุ่มใด (ไชยยะ ทางมีศรี, 2565, 17 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) และฐิระพล น้อยนิตย์ กล่าวไว้สรุปความได้ว่า ส่วนหนึ่งที่ทำให้นักดนตรีไทยฟังออกว่าเป็นเพลงสำเนียงใดเนื่องจากวัฒนธรรมของเพลงสำเนียงภาษาได้ถูกปลูกฝังแล้วในวัฒนธรรมไทย (ฐิระพล น้อยนิตย์, 2565, 17 มกราคม, สัมภาษณ์) ดังนั้นความรู้ของผู้ฟังจึงเป็นส่วนสำคัญเป็นอย่างยิ่ง ในการเข้าถึงสุนทรียะและเข้าใจความหมายในสิ่งที่นักดนตรีหรือผู้สร้างสรรค์ต้องการสื่อได้มากน้อยเพียงใด

และประเด็นที่ 8 นิยพรรณ วรรณศิริ กล่าวว่า *“วัฒนธรรมเมื่อเกิดขึ้นแล้วจะพัฒนาตัวเองเสมอจะไม่หยุดนิ่งอยู่กับที่”* (นิยพรรณ วรรณศิริ, 2540, น. 77) วัฒนธรรมและกระแสค่านิยมของสังคมมีการเปลี่ยนแปลงได้ตามกาลเวลาซึ่งสอดคล้องกับที่ ยศ สันตสมบัติ กล่าวว่า *“วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ไม่หยุดนิ่ง หากแต่มีการเปลี่ยนแปลงปรับตัวอยู่ตลอดเวลา”* (ยศ สันตสมบัติ, 2559, น. 15) ทั้ง 2 แนวคิดที่กล่าวมานี้ผู้วิจัยมีความเห็นสอดคล้องว่า การเดี่ยวระนาดเอกเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงหนึ่งที่อยู่ในสังคมจึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ควรมีการปรับตัวและเปลี่ยนแปลง เพื่อให้ถูกกับจริตรสนิยมของคนในสังคมหรือกระแสค่านิยม การปรับปรุงหรือเปลี่ยนแปลงสามารถทำได้ในหลากหลาย

รูปแบบ เช่น การประพันธ์เพลงใหม่ การปรับปรุงทำนองเพลง การคิดวิธีการบรรเลงหรือท่วงทีลีลาต่าง ๆ ขึ้นใหม่ แต่ไม่ว่าจะเป็นการปรับตัวหรือเปลี่ยนแปลงไปในทิศทางใดก็ตาม หากคุณลักษณะนั้นได้รับการยอมรับและยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมา ประกอบกับได้ถูกนำมาบรรเลงซ้ำ ๆ อย่างสม่ำเสมอจนสังคมรับรู้และเข้าใจไปในทิศทางเดียวกันอย่างเป็นอัตโนมัติ แสดงว่าอัตลักษณ์ทางดนตรีได้เกิดขึ้นเป็นประจักษ์แล้วด้วยการยอมรับของสังคม ซึ่งกระบวนการต่าง ๆ ที่กล่าวมานี้ เป็นเหตุปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดเป็นวัฒนธรรมทางดนตรีรวมถึงทำให้เกิดเป็นอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอกขึ้นในปัจจุบัน

3. ข้อเสนอแนะ

3.1 การวิจัยนี้ศึกษาเพียงอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก ยังมีอัตลักษณ์การเดี่ยวเครื่องดนตรีเครื่องมืออื่นอีกหลายเครื่องมือที่ควรค่าที่จะนำมาศึกษาอัตลักษณ์เป็นงานวิจัยสืบเนื่อง เพื่อเป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการดนตรีไทยและผู้ที่สนใจต่อไป

3.2 สำนักดนตรีหลายสำนักที่มีอัตลักษณ์เฉพาะสำนัก ที่ยังไม่มีผู้ใดศึกษาอัตลักษณ์ในเชิงลึกเพื่อนำองค์ความรู้ต่าง ๆ มาขยายความรู้ให้สามารถนำใช้สำหรับต่อยอดในการบรรเลงเดี่ยวได้ หากมีผู้ใดสนใจศึกษาเกี่ยวกับอัตลักษณ์ดังกล่าวนี้จะทำให้เกิดประโยชน์ต่อวงการดนตรีไทยเป็นอย่างยิ่ง

3.3 ครูดนตรีหลายท่านที่เป็นปราชญ์ทางดนตรีที่มีอัตลักษณ์เฉพาะตน ซึ่งมีองค์ความรู้ต่าง ๆ ที่แฝงไว้ในตัวตน แล้วยังไม่มีผู้ใดศึกษาวิเคราะห์เพื่อนำองค์ความรู้และอัตลักษณ์เฉพาะบุคคลมาขยายความรู้ เพื่อสามารถนำใช้ต่อยอดในการบรรเลงต่าง ๆ หากมีผู้ใดสนใจศึกษาเกี่ยวกับองค์ความรู้และอัตลักษณ์ดังกล่าว จะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อในการสืบทอดและส่งต่อองค์ความรู้ให้คงอยู่ต่อไป

3.4 การสร้างสรรค์ ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ ผู้วิจัยสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวไว้ 5 สำเนียง (ไทย จีน ฝรั่ง ลาว และแขก) เพลงสำเนียงภาษาในวัฒนธรรมดนตรีไทยยังปรากฏเพลงไทยสำเนียงภาษาอีกหลายสำเนียง หากมีผู้ที่สนใจนำแนวทางการสร้างสรรค์นี้ไปต่อยอดพัฒนาเป็นสำเนียงเพลงอื่น ๆ อีก ก็จะช่วยส่งเสริมให้ดนตรีไทยได้พัฒนารูปแบบการบรรเลงได้หลากหลายแนวทางมากขึ้น

3.5 สืบเนื่องจากข้อที่ 3.4 นอกจากการนำไปพัฒนาต่อยอดเป็นทางเดี่ยวสำเนียงภาษาอื่น ๆ แล้วยังสามารถนำไปพัฒนาต่อยอดได้อีกหลายแนวทาง เช่น นำทำนองหลักของเพลงไปสร้างสรรค์เป็นทางเปลี่ยนสำหรับบรรเลงบรรเลงรวมวง หรือนำไปบรรเลงในลักษณะของเพลงเถา หรืออาจนำไปบรรเลงในรูปแบบอื่น ๆ ก็ได้ตามที่ผู้ปรับวงจะเห็นสมควร

บรรณานุกรม

กตัญญู บุญดิษฐ์. (2559). **การศึกษาเพลงชุดย่ำไทย : กรณีศึกษาครูวิเชียร เกิดผล.** (ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพมหานคร.

กรมศิลปากร. (2520). **ศึกเก้าทัพ ละครพันทางประวัติศาสตร์ มนตรี ตราโมท ประพันธ์บทละคร.** กรุงเทพฯ: สำนักเลขาธิการคณะรัฐมนตรี.

กรมศิลปากร. (2523). **ละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุด ศึกเจ้าฝรั่งมังฆ้อง ตอน สัจจะสมิงนครอินทร์.** กรุงเทพฯ: การศาสนา.

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2562). **วารสารวิจัยวัฒนธรรม Research on Culture (ROC) ปีที่ 1 ฉบับที่ 2 มกราคม - มิถุนายน 2562.** กรุงเทพฯ: องค์การสงเคราะห์ทหารผ่านศึกในพระราชูปถัมภ์.

กฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง. (2552). **วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวในสามชั้น: กรณีศึกษาพันโทเสนาะ หลวงสุนทร.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

โกวิทย์ ขันธศิริ และอรวรรณ บรรจงศิลป. (2546). **ดุริยางคศิลป์ไทย.** กรุงเทพฯ: สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ขำคม พรประสิทธิ์. (2546). **อัตลักษณ์ของเพลงฉิ่ง.** (รายงานวิจัย). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพมหานคร.

คมสันต์ วงศ์วรรณ์. (2553). **ดนตรีตะวันตก.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จรัญ กาญจนประดิษฐ์. (2561). การศึกษาเพลงเดี่ยวจากแผ่นเสียงโบราณ. **วารสารครุศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,** 46(4), สืบค้นเมื่อวันที่ 30 สิงหาคม 2564, จาก https://so02.tci-thaijo.org/index.php/EDUCU/article/view/163440/118184

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2542). **สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โอ.เอส. พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2560). **การเปลี่ยนแปลงทางดนตรี.** ขอนแก่น: แอนนาออฟเซต.

ชัชชัย พวกดี. (2547). **การศึกษาทำนองเพลงไทยสำเนียงภาษา.** (ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพมหานคร.

ชัยวัฒน์ พึ่งทองคำ. (2549). **การศึกษาเพลงทยอยเดี่ยวสำหรับระนาดเอกทางครูจางวางทั่วพาทยโกศล.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

ชิ้น ศิลปบรรเลง และลิขิต จินดาวัฒน์. (2521). **ดนตรีไทยศึกษา**. กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์.

ฐิระพล น้อยนิตย์. (2559). **การเข้าหน้าทับ.** กรุงเทพฯ: บัวเงิน.

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

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2543). **คอนแชร์โตมหาราชาสำหรับระนาดเอกและวงออเคสตร้า.** รายงานโครงการสิ่งประดิษฐ์ กองทุนรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สืบค้นเมื่อวันที่ 23 กรกฎาคม 2564, จาก Search ThaiLIS Digital Collection 2019

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2553). **การแต่งทำนองประสาน.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). **ทฤษฎีดนตรี.** พิมพ์ครั้งที่ 10. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.

ณันทิกา นทีธร และเทพิกา รอดสการ. (2564). มโนทัศน์การจัดลำดับขั้นกลุ่มชาติพันธุ์ในเพลงไทยสำเนียงภาษา. **Journal of Buddhist Education and Research: JBER,** 7(2), สืบค้นเมื่อวันที่ 28 กันยายน 2564 จาก https://so06.tci-thaijo.org/index.php/jber/article/view/251117

ดุษฎี มีป้อม. (2562). **วิทยาการดุริยางคศิลป์.** เอกสารประกอบการบรรยาย รายวิชาวิทยาการดุริยางคศิลป์ หลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

ดุษฎี มีป้อม. (2564). การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสุดสงวน อัตราจังหวะสี่ชั้นและสามชั้น. **วารสารทีทัศน์วัฒนธรรม,** 20(1), 23-45. สืบค้นเมื่อวันที่ 28 กันยายน 2565. จาก 05-ทีทัศน์-20-ฉ1-ปี-64-การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม.pdf (bsru.ac.th)

ธีระวุฒิ กลิ่นด้วง. (2549). **วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน: กรณีศึกษาครูชฎิล นักดนตรี.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

นิตยา รู้สมัย. (2552). **การศึกษาเพลงสารถี.** (ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพมหานคร.

นิตยา รู้สมัย. (2563). **ปราชญ์ดุริยางคศิลปิน : ครูไชยยะ ทางมีศรี.** ภาคนิพนธ์รายวิชาสัมมนาเชิงปฏิบัติการปราชญ์ดุริยางคศิลปิน หลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

นิยพรรณ วรรณศิริ. (2540). **มานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

นิรันดร์ แจ่มอรุณ. (2544). **การศึกษาเพลงเดี่ยวระนาดเอกทางครูบุญยงค์ เกตุคง.** (ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพมหานคร.

บำรุง พาทยกุล. (2555). **ระนาดเอก: คุณค่าภูมิปัญญาที่ส่งผลต่อดนตรีไทย**. (ปริญญานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพมหานคร.

บุญช่วย โสวัตร. (2542). **การศึกษาค้นคว้าวิจัย เรื่อง ความถี่ของเสียงดนตรีไทย โดยพระราชดำริในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว.** กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

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

บุญธรรม กิจปรีดาบริสุทธิ์. (2540). **ปทานุกรมการวิจัย.** พิมพ์ครั้งที่ 4. ม.ป.ท.: ม.ป.พ.

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

ประสิทธิ์ ถาวร. พัฒนี พร้อมสมบัติ (บรรณาธิการ), (2546). **อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง.** กรุงเทพฯ: ไอเดียสแควร์.

ปราชญา สายสุข. (2555). **วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศก สามชั้น ทางครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กรณีศึกษา : ครูอุทัย แก้วละเอียด และ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2533). **อ่านและฟังดนตรีไทย ชุด ดนตรีไทยประกอบเสียง.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2546). **หลักวิชามานุษยดุริยางควิทยา.** เอกสารประกอบการสอนรายวิชา 393571 ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา, มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

พงศ์พิชญ์ แก้วกุลธร, วีระ พันธุ์เสือ และมานพ วิสุทธิแพทย์. (2558). การศึกษาการประพันธ์และวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวระนาดเอกของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร. **สักทอง : วารสารมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ (สทมส.),** 21(3), สืบค้นเมื่อวันที่ 6 กรกฎาคม 2564. จาก https://research.kpru.ac.th/Joumal_HSS/journal/872019-01-17.pdf

พงศพิชญ์ แก้วกุลธร. (2558). **การศึกษาวิธีการประพันธ์และวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวระนาดเอกของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร.** (ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพมหานคร.

พงศ์พูน พิบูลย์เกษตรกิจ. (2560). **ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง : หลวิชัย คาวี เดอะ มิวสิคัล.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

พารณ ยืนยง. (2558). **เพลงเดือนหงายกลางป่าและเดี่ยวระนาดเอกเดือนหงายกลางป่าทางพารณ ยืนยง.** (สารนิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.

พิชิต ชัยเสรี. (2566ก). **สังคีตลักษณ์วิเคราะห์.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิชิต ชัยเสรี. (2566ข). **การประพันธ์เพลงไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ. (2559ก). **การเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ของดนตรีล้านนา.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง, เชียงราย.

พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ. (2559ข). **แนวคิดในการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรี.** *MFU Connexion: Journal of Humanities and Social Sciences*, *5*(1), 146 - 165. สืบค้นเมื่อวันที่ 28 กันยายน 2564 จาก https://so05.tci-thaijo.org/index.php/MFUconnexion/article/view/241360

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

พูนพิศ อมาตยกุล. (บรรณาธิการ), (2561). **เพลงออกภาษาวิชาการ.** ไฮ - สปีด เลเซอร์ปริ้นท์.

ภิรมย์ ใจชื้น. (2556). **เครื่องภาษาในเพลงสิบสองภาษา**. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.

ภิรมย์ ใจชื้น, พชร สุวรรณภาชน์ และลักขณา ดาวรัตนหงษ์. (2557, พฤศจิกายน) **เครื่องภาษาในเพลงสิบสองภาษา.** รายงานสืบเนื่องจากการจัดประชุมเสนอผลงานวิจัยระดับบัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช ครั้งที่ 4. สืบค้นเมื่อวันที่ 5 กรกฎาคม 2564 จาก https://www.stou.ac.th/thai/grad_stdy/masters/%E0%B8%9D%E0%B8%AA%E0%B8%AA/research/4nd/FullPaper/SS/Poster/P-SS%20030%20%E0%B8%99%E0%B8%B2%E0%B8%A2%E0%B8%A0%E0%B8%B4%E0%B8%A3%E0%B8%A1%E0%B8%A2%E0%B9%8C%20%20%E0%B9%83%E0%B8%88%E0%B8%8A%E0%B8%B7%E0%B9%89%E0%B8%99.pdf

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

มนตรี ตราโมท. (2507). **ศัพท์สังคีต ของ มนตรี ตราโมท.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

มนตรี ตราโมท. (2538ก). **ดนตรีไทย ของ มนตรี ตราโมท.** กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

มนตรี ตราโมท. (2538ข). **ดุริยสาส์น ของ มนตรี ตราโมท.** กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย.

มนตรี ตราโมท และคณะ. (2539). **โน้ตเพลงไทย เล่ม 1.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์.

ยศ สันตสมบัติ. (2559). **มนุษย์กับวัฒนธรรม.** พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

รณฤทธิ์ ไหมทอง. (2561). **การถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูบุญธรรม คงทรัพท์.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

รัษศิษฎา เกลาพิมาย. (2561). **กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกของครูพินิจ ฉายสุวรรณศิลปินแห่งชาติ.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

ฤดีรัตน์ กายราศ. (2555). **สังคีตศิลป์ในสาส์นสมเด็จ เล่ม 2.** กรุงเทพฯ: สกสค. ลาดพร้าว.

ฤทธิเดช แสงทอง. (2559). **ศึกษาทางเดี่ยวระนาดเอกสี่รางเพลงสารถี สามชั้น กรณีศึกษาครูบัว แสงจันทร์.** (ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพมหานคร.

ศรัญญา กิตติวัฒนโชติ. (2557). **ภาพสะท้อนอัตลักษณ์ส่วนบุคคลผ่านงานเขียน กรณีศึกษาคุณวิกรม กรมดิษฐ์.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยกรุงเทพ.

ศุภชัย สุริยุทธ. (2557). **บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: สายลมในมิติสุนทรียญาณ.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

ศูนย์สังคีตศิลป์. (2529). **รายการสนทนาวิชาการ ครั้งที่ 343 “คุยกับอาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร” โดย ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล.** [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 7 กรกฎาคม 2564 จาก https://www.youtube.com/watch?v=Iq23Rt_VU0E&t=93s

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2566). **ดุริยางค์ไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมชัย ใจดี และยรรยง ศรีวิริยาภรณ์. (2542). **ประเพณีและวัฒนธรรมไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 12. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

สมภพ ขำประเสริฐ. (2543). **อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นายสมภพ ขำประเสริฐ.** กรุงเทพฯ: ดาว.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2539). **ลิเก.** กรุงเทพฯ: คุรุสภาลาดพร้าว

สำนักงานราชบัณฑิตยสภา. (2550). **รายการ รู้ รัก ภาษาไทย.** ออกอากาศทางสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย เมื่อวันที่ 16 มิถุนายน 2550 เวลา 07.00 - 07.30 น. จาก สำนักงานราชบัณฑิตยสภา | อัตลักษณ์ (16 มิถุนายน 2550) - สำนักงานราชบัณฑิตยสภา (orst.go.th)

สำนักงานราชบัณฑิตยสภา. (2554). **พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสภา พ.ศ.2554**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 1 เมษายน 2566 จาก พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554 (orst.go.th)

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. (2544). **เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน พุทธศักราช 2544.** กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. (2546). **ดุริยางคศิลป์ไทย.** กรุงเทพฯ: สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุภางค์ จันทวานิช. (2561). **การวิจัยเชิงคุณภาพ.** พิมพ์ครั้งที่ 24. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุภาสิรีร์ ปิยะพิพัฒน์. (2553). **การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด 12 นักษัตร.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

เสรี หวังในธรรม. (อำนวยเพลง). (2549). **เพลงชุด 12 ภาษา สำเนียงแขก.** [CD]. ปทุมธานี: โอเชี่ยนมีเดีย.

เสรี หวังในธรรม. (อำนวยเพลง). (2549). **เพลงชุด 12 ภาษา สำเนียงจีน.** [CD]. ปทุมธานี: โอเชี่ยนมีเดีย.

เสรี หวังในธรรม. (อำนวยเพลง). (2549). **เพลงชุด 12 ภาษา สำเนียงฝรั่ง.** [CD]. ปทุมธานี: โอเชี่ยนมีเดีย.

เสรี หวังในธรรม. (อำนวยเพลง). (2549). **เพลงชุด 12 ภาษา สำเนียงลาว.** [CD]. ปทุมธานี: โอเชี่ยนมีเดีย.

อรวรรณ บรรจงศิลป. (2546). **ดุริยางคศิลป์ไทย.** กรุงเทพฯ: สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อังคณา ใจเหิม. (2554). **การสร้างสรรบทเพลงชุด เส้นสายลายไหมไทย.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2511). **ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย โดย ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพ นายพุ่ม บาปุยะวาทย์.** กรุงเทพฯ: พระสุเมรุ.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2546). **ทฤษฎีและหลักปฏิบัติดนตรีไทย และพจนานุกรมดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

บุคลานุกรม

กิตติ อัตถาผล. (ผู้ให้สัมภาษณ์) นิตยา รู้สมัย. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 6 ตุลาคม 2565.

ไชยชนะ เต๊ะอ้วน. (ผู้ให้สัมภาษณ์) นิตยา รู้สมัย. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 6 พฤษภาคม 2565.

ไชยยะ ทางมีศรี. ผู้ชำนาญการพิเศษด้านดุริยางคศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, (ผู้ให้สัมภาษณ์) นิตยา รู้สมัย. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 17 กุมภาพันธ์ 2565.

ฐิระพล น้อยนิตย์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) นิตยา รู้สมัย. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 17 มกราคม 2565.

ณรงค์ฤทธิ์ โตสง่า. (ผู้ให้สัมภาษณ์) นิตยา รู้สมัย. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 21 มีนาคม 2565.

ทรงยศ แก้วดี. (ผู้ให้สัมภาษณ์) นิตยา รู้สมัย. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 18 มกราคม 2565.

ทวีศักดิ์ อัครวงษ์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) นิตยา รู้สมัย. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 7 มีนาคม 2565.

นิรันดร์ แจ่มอรุณ. (ผู้ให้สัมภาษณ์) นิตยา รู้สมัย. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 5 มีนาคม 2565.

นิรุจ ฤาวิชา. (ผู้ให้สัมภาษณ์) นิตยา รู้สมัย. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 19 มกราคม 2565.

บรรทม น่วมศิริ. (ผู้ให้สัมภาษณ์) นิตยา รู้สมัย. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 26 กุมภาพันธ์ 2565.

มนตรี เปรมปรีดา. (ผู้ให้สัมภาษณ์) นิตยา รู้สมัย. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 25 กุมภาพันธ์ 2565.

มัณฑนา อยู่ยั่งยืน. (ผู้ให้สัมภาษณ์) นิตยา รู้สมัย. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 31 มกราคม 2565.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) นิตยา รู้สมัย. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 21 กุมภาพันธ์ 2565.

มาโนช แสวงศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) นิตยา รู้สมัย. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 19 มีนาคม 2565.

วัชรากร บุญเพ็ง. (ผู้ให้สัมภาษณ์) นิตยา รู้สมัย. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 28 มกราคม 2565.

วาทิตต์ ดุริยอังกูร. (ผู้ให้สัมภาษณ์) นิตยา รู้สมัย. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 16 กุมภาพันธ์ 2565.

วีระ พันธุ์เสือ. ผู้ช่วยศาสตราจารย์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) นิตยา รู้สมัย. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 8 เมษายน 2565.

วีระชาติ สังขมาน. (ผู้ให้สัมภาษณ์) นิตยา รู้สมัย. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 3 พฤษภาคม 2565.

ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน. (ผู้ให้สัมภาษณ์) นิตยา รู้สมัย. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 16 กุมภาพันธ์ 2565.

สมาน น้อยนิตย์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) นิตยา รู้สมัย. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 1 มีนาคม 2565.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. ศิลปินแห่งชาติ. (ผู้ให้สัมภาษณ์) นิตยา รู้สมัย. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 28 มกราคม 2565.

อนุชา บริพันธุ์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) นิตยา รู้สมัย. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 7 มีนาคม 2565.

อุทัย ปานประยูร. ผู้ชำนาญการพิเศษด้านดุริยางคศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, (ผู้ให้สัมภาษณ์) นิตยา รู้สมัย. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 16 มีนาคม 2565.

ภาคผนวก



ภาคผนวก ก ทำนองหลัก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์



ทำนองหลัก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์



ภาคผนวก ข การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์



การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

ภาคผนวก ค หนังสือขอความอนุเคราะห์ตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กง/โครงการบัณฑิตศึกษา โทร.๐๒ ๒๒๔ ๔๗๐๔ ต่อ๔๒๐

ที่ วธ ๐๘๐๑.๐๓(๑๓)/๒๑๓๒ **วันที่** ๑๕ ธันวาคม ๒๕๖๔

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภูริ วงศ์วิเชียร

ด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา โดยว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย รหัสนักศึกษา ๖๒๒๑๓๒๐๘ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ อันเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในโครงสร้างหลักสูตร ในหัวข้อเรื่อง “การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์” ซึ่งมี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และ อาจารย์ ดร.สาริศา ประทีปช่วง ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม นั้น

ในการนี้ เพื่อให้การจัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อเรื่องดังกล่าวข้างต้นมีมาตรฐานตามเกณฑ์ อันมีข้อมูลสนับสนุนที่น่าเชื่อถือ โครงการบัณฑิตศึกษา จึงขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบคุณภาพของ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย เพื่อหาความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา และหาค่าความสอดคล้องหรือดัชนีของความสอดคล้อง กันระหว่างข้อคำถามแต่ละข้อกับจุดประสงค์ (Index of Item – Objective Congruence หรือ IOC) ของ ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย รหัสนักศึกษา ๖๒๒๑๓๒๐๘ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๔-๐๔๔-๑๗๑๕ เป็นผู้ประสานงาน ในรายละเอียดต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณยิ่ง

(นางสาวสาริศา ประทีปช่วง)
ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์



ที่ วธ ๐๘๐๑.๐๓(๐๓)/๒๑๓๓

โครงการบัณฑิตศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เลขที่ ๒ ถนนราชินี เขตพระนคร
กรุงเทพฯ ๑๐๒๐๐

๑๕ ธันวาคม ๒๕๖๔

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปาณิสรา เผือกแห้ว

ด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา โดยว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย รหัสนักศึกษา ๖๒๒๑๓๒๐๘ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ อันเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในโครงสร้างหลักสูตร ในหัวข้อเรื่อง “การเดี่ยวระนาดเอก ชุดประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์” ซึ่งมี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และ อาจารย์ ดร.สาริศา ประทีปช่วง ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม นั้น

ในการนี้ เพื่อให้การจัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อเรื่องดังกล่าวข้างต้นมีมาตรฐานตามเกณฑ์อันมีข้อมูลสนับสนุนที่น่าเชื่อถือ โครงการบัณฑิตศึกษา จึงขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย เพื่อหาความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา และหาค่าความสอดคล้องหรือดัชนีของความสอดคล้องกันระหว่างข้อคำถามแต่ละข้อกับจุดประสงค์ (Index of Item – Objective Congruence หรือ IOC) ของว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย รหัสนักศึกษา ๖๒๒๑๓๒๐๘ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๔-๐๔๔-๑๗๑๕ เป็นผู้ประสานงานในรายละเอียดต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นางสาวสาริศา ประทีปช่วง)
ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
โทรศัพท์ ๐๒ ๒๒๔ ๔๗๐๔ ต่อ ๔๒๑
โทรสาร ๐๒ ๒๒๔ ๕๘๕๑



ที่ วธ ๐๘๐๑.๐๓(๐๓)/๒๑๓๔

โครงการบัณฑิตศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เลขที่ ๒ ถนนราชินี เขตพระนคร
กรุงเทพฯ ๑๐๒๐๐

๑๕ ธันวาคม ๒๕๖๔

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เทพิกา รอดสการ

ด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา โดยว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย รหัสนักศึกษา ๖๒๒๑๓๒๐๘ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ อันเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในโครงสร้างหลักสูตร ในหัวข้อเรื่อง “การเดี่ยวระนาดเอก ชุดประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์” ซึ่งมี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และ อาจารย์ ดร.สาริศา ประทีปช่วง ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม นั้น

ในการนี้ เพื่อให้การจัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อเรื่องดังกล่าวข้างต้นมีมาตรฐานตามเกณฑ์อันมีข้อมูลสนับสนุนที่น่าเชื่อถือ โครงการบัณฑิตศึกษา จึงขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย เพื่อหาความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา และหาค่าความสอดคล้องหรือดัชนีของความสอดคล้องกันระหว่างข้อคำถามแต่ละข้อกับจุดประสงค์ (Index of Item – Objective Congruence หรือ IOC) ของว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย รหัสนักศึกษา ๖๒๒๑๓๒๐๘ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๔-๐๔๔-๑๗๑๕ เป็นผู้ประสานงานในรายละเอียดต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นางสาวสาริศา ประทีปช่วง)
ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
โทรศัพท์ ๐๒ ๒๒๔ ๔๗๐๔ ต่อ ๔๒๑
โทรสาร ๐๒ ๒๒๔ ๕๘๕๑

ตารางผลคะแนนค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC)
จากการตรวจสอบและประเมินคุณภาพเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย: แบบสัมภาษณ์
หัวข้อวิทยานิพนธ์ เรื่อง การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์
THE RANAT EK SOLO PIECE: PRASAN SIANG SAMNIANG BENCHA-SIN:
THE PENTA-FOREIGN MUSICAL DIALECT COMPOSITION.

ผู้วิจัย ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก
2. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา
3. เพื่อสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

คำชี้แจงเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย เรื่อง การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ ผู้วิจัยกำหนดประเด็นสัมภาษณ์ตามคุณสมบัติและความรู้ความสามารถของกลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูล โดยแบบสัมภาษณ์จะแบ่งออกเป็น 4 ชุด ตามคุณสมบัติของแต่ละกลุ่ม

ชุดที่ 1 ผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก
ชุดที่ 2 ผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา
ชุดที่ 3 ดุริยางคศิลปินและนักดนตรีอิสระ
ชุดที่ 4 นักดนตรีและนักวิชาการทั่วไป

ผลการประเมินความคิดเห็นของผู้ทรงคุณวุฒิที่มีต่อข้อคำถามการสัมภาษณ์ มีความเหมาะสมในการนำไปใช้เป็นเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูลในการวิจัย ซึ่งจะทำการประเมินความเที่ยงตรงโดย กำหนดเกณฑ์ในการพิจารณาความเที่ยงตรง ดังนี้

+1	หมายถึง	แน่ใจว่าคำถามมีความเหมาะสม
0	หมายถึง	ไม่แน่ใจว่าคำถามมีความเหมาะสมหรือไม่
-1	หมายถึง	แน่ใจว่าคำถามไม่มีความเหมาะสม

ผลการประเมินของแบบสัมภาษณ์โดยผู้ทรงคุณวุฒิ 3 ท่าน มีดังนี้

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 1 ผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก

คำถามการสัมภาษณ์	ความคิดเห็นผู้เชี่ยวชาญ			รวม	IOC	ความหมาย
	คนที่ 1	คนที่ 2	คนที่ 3			
1. ลักษณะทางระนาดเอกที่บ่งบอกถึงความเป็นเพลงเดี่ยวมีลักษณะอย่างไร	+1	+1	+1	3	1	เหมาะสม
2. วิธีการบรรเลง/เทคนิคการบรรเลงที่ใช้ในการเดี่ยวระนาดเอกมีอะไรบ้าง	+1	+1	+1	3	1	เหมาะสม
3. องค์ประกอบสำคัญในการเดี่ยวระนาดเอกมีอะไรบ้าง	+1	+1	+1	3	1	เหมาะสม
4. เพลงที่ควรนำมาประพันธ์เป็นทางเดี่ยวระนาดเอกควรมีลักษณะอย่างไร	+1	+1	+1	3	1	เหมาะสม
5. อะไรคือสิ่งที่แสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์ของการเดี่ยวระนาดเอก	+1	+1	+1	3	1	เหมาะสม

สรุปข้อเสนอแนะ

1. ควรแยกวิธีการบรรเลงกับเทคนิคการบรรเลงออกเป็น 2 ข้อ (ข้อ 2)

2. ขยายความคำว่า “อัตลักษณ์” ในการสัมภาษณ์เพื่อสร้างความเข้าใจตรงกันระหว่างผู้ให้สัมภาษณ์กับผู้ให้สัมภาษณ์และเพื่อให้ได้คำตอบที่ตรงประเด็นกับงานวิจัย

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 2 ผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา

คำถามการสัมภาษณ์	ความคิดเห็นผู้เชี่ยวชาญ			รวม	IOC	ความหมาย
	คนที่ 1	คนที่ 2	คนที่ 3			
1. ลักษณะทำนองเพลงที่บ่งบอกถึงความเป็นสำเนียงภาษาของแต่ละชนชาติมีลักษณะอย่างไร 1.1 สำเนียงลาว 1.2 สำเนียงจีน 1.3 สำเนียงแขก 1.4 สำเนียงฝรั่ง	+1	+1	+1	3	1	เหมาะสม
2. วิธีการบรรเลง/เทคนิคการบรรเลงใด ที่ช่วยให้การบรรเลงเพลงภาษาสามารถสื่อได้ถึงสำเนียงเพลง	+1	+1	+1	3	1	เหมาะสม

ของชนชาตินั้น ๆ ได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น 2.1 สำเนียงลาว 2.2 สำเนียงจีน 2.3 สำเนียงแขก 2.4 สำเนียงฝรั่ง						
3. เครื่องดนตรีภาษาที่บ่งบอกถึงความเป็นอัตลักษณ์ของแต่ละภาษามีอะไรบ้าง 3.1 สำเนียงลาว 3.2 สำเนียงจีน 3.3 สำเนียงแขก 3.4 สำเนียงฝรั่ง	+1	+1	+1	3	1	เหมาะสม
4. อะไรคือสิ่งที่แสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์ของเพลงสำเนียงภาษา	+1	0	+1	2	0.7	เหมาะสม

สรุปข้อเสนอแนะ

1. ควรแยกวิธีการบรรเลงกับเทคนิคการบรรเลงออกเป็น 2 ข้อ (ข้อ 2)

2. ขยายความคำว่า “อัตลักษณ์” ในการสัมภาษณ์เพื่อสร้างความเข้าใจตรงกันระหว่างผู้ให้สัมภาษณ์กับผู้ให้สัมภาษณ์และเพื่อให้ได้คำตอบที่ตรงประเด็นกับงานวิจัย

3. ควรระบุรายละเอียดในข้อ 4 ว่ามีสำเนียงภาษาใดบ้างเช่นเดียวกับที่ระบุในข้อ 1 - 3

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 3 ดุริยางคศิลปินและนักดนตรีไทย

คำถามการสัมภาษณ์	ความคิดเห็นผู้เชี่ยวชาญ			รวม	IOC	ความหมาย
	คนที่ 1	คนที่ 2	คนที่ 3			
1. การบรรเลงระนาดเอกแนวดนตรีสร้างสรรค์มีลักษณะอย่างไร	+1	+1	+1	3	1	เหมาะสม
2. เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงระนาดเอกในรูปแบบของการแสดงดนตรีมีเทคนิคอย่างไร	+1	0	+1	2	0.7	เหมาะสม

3. ท่านมีวิธีการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวอย่างไรเพื่อให้สามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ฟังได้หลากหลายมากขึ้น	+1	+1	+1	3	1	เหมาะสม

สรุปข้อเสนอแนะ

ควรเรียบเรียงคำถามและปรับการใช้คำในข้อ 2 ให้มีความชัดเจนและตรงประเด็น

ชุดที่ 4 นักวิชาการที่มีความรู้เกี่ยวกับดนตรีไทย

คำถามการสัมภาษณ์	ความคิดเห็นผู้เชี่ยวชาญ			รวม	IOC	ความหมาย
	คนที่ 1	คนที่ 2	คนที่ 3			
1. ดนตรีไทยในปัจจุบันมีลักษณะอย่างไร	0	0	+1	1	0.3	ไม่เหมาะสม
2. ความเหมาะสมในการสร้างสรรค์ดนตรีในยุคปัจจุบันควรมีลักษณะอย่างไร	+1	+1	+1	3	1	เหมาะสม
3. แนวโน้ม ทิศทาง และมุมมองต่าง ๆ ของดนตรีไทยในอนาคตจะมีการเปลี่ยนแปลงไปในรูปแบบใด เพราะเหตุใด	+1	+1	+1	3	1	เหมาะสม

สรุปข้อเสนอแนะ

ควรเรียบเรียงคำถามและปรับการใช้คำและขยายความให้มีความชัดเจนและตรงประเด็น

ผู้วิจัยท่านนี้ได้ผ่านการตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือวิจัยจากผู้เชี่ยวชาญดังกล่าว และขอรับรองว่าข้อมูลข้างต้นถูกต้องและเป็นความจริงทุกประการ

ลงชื่อ.....ผู้เชี่ยวชาญคนที่ 1 ลงชื่อ.....ผู้เชี่ยวชาญคนที่ 2

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภูริ วงศ์วิเชียร) (ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปาณิสรา เผือกแห้ว)

ลงชื่อ.....ผู้เชี่ยวชาญคนที่ 3

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เทพิกา รอดสการ)



ภาคผนวก ง เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 1 ผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก

หัวข้อวิทยานิพนธ์ เรื่อง การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

THE RANAT EK SOLO PIECE: PRASAN SIANG SAMNIANG BENCHA-SIN:

THE PENTA-FOREIGN MUSICAL DIALECT COMPOSITION.

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก
2. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา
3. เพื่อสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

ผู้สัมภาษณ์

ชื่อ - สกุล ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย หัวหน้าโครงการวิจัย

วัน/เดือน/ปี ที่สัมภาษณ์.....

ผู้ให้สัมภาษณ์

ชื่อ - สกุล.....

อาชีพ/ตำแหน่ง.....

คำถาม

1. ลักษณะทางระนาดเอกที่บ่งบอกถึงความเป็นเพลงเดี่ยวมีลักษณะอย่างไร

.....

.....

2. วิธีการบรรเลงที่ใช้ในการเดี่ยวระนาดเอกมีอะไรบ้าง

.....

.....

3. เทคนิคการบรรเลงที่ใช้ในการเดี่ยวระนาดเอกมีอะไรบ้าง

.....

.....

4. องค์ประกอบสำคัญในการเดี่ยวระนาดเอกประกอบด้วยสิ่งใดบ้าง

.....

.....

5. เพลงที่ควรนำมาประพันธ์เป็นทางเดี่ยวระนาดเอกควรมีลักษณะอย่างไร

.....

.....

6. อะไรคือสิ่งที่แสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์ของการเดี่ยวระนาดเอก

.....

.....

ลงชื่อ.....

(.....)

ผู้ให้สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....



แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 2 ผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา

หัวข้อวิทยานิพนธ์ เรื่อง การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

THE RANAT EK SOLO PIECE: PRASAN SIANG SAMNIANG BENCHA-SIN:

THE PENTA-FOREIGN MUSICAL DIALECT COMPOSITION.

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก
2. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา
3. เพื่อสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

ผู้สัมภาษณ์

ชื่อ - สกุล ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย หัวหน้าโครงการวิจัย

วัน/เดือน/ปี ที่สัมภาษณ์.....

ผู้ให้สัมภาษณ์

ชื่อ - สกุล.....

อาชีพ/ตำแหน่ง.....

คำถาม

1. ลักษณะทำนองเพลงที่บ่งบอกถึงความเป็นสำเนียงภาษาของแต่ละชนชาติมีลักษณะอย่างไร

1.1 สำเนียงลาว

.....

.....

1.2 สำเนียงจีน

.....

.....

1.3 สำเนียงแขก

.....

.....

1.4 สำเนียงฝรั่ง

.....

.....

2. วิธีการบรรเลงใดที่ช่วยให้การบรรเลงเพลงภาษาสามารถสื่อได้ถึงสำเนียงเพลงของชนชาตินั้น ๆ ได้อย่างชัดเจน

2.1 สำเนียงลาว

.....

.....

2.2 สำเนียงจีน

.....

.....

2.3 สำเนียงแขก

.....

.....

2.4 สำเนียงฝรั่ง

.....

.....

3. เทคนิคการบรรเลงใดที่ช่วยให้การบรรเลงเพลงภาษาสามารถสื่อได้ถึงสำเนียงเพลงของชนชาตินั้น ๆ ได้อย่างชัดเจน

3.1 สำเนียงลาว

.....

.....

3.2 สำเนียงจีน

.....

.....

3.3 สำเนียงแขก

.....

.....

3.4 สำเนียงฝรั่ง

.....

.....

4. เครื่องดนตรีภาษาที่บ่งบอกถึงความเป็นอัตลักษณ์ของแต่ละภาษา

4.1 สำเนียงลาว

.....

.....

4.2 สำเนียงจีน

.....

.....

4.3 สำเนียงแขก

.....

.....

4.4 สำเนียงฝรั่ง

.....

.....

5. อะไรคือสิ่งที่แสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์ของเพลงสำเนียงภาษา

5.1 สำเนียงลาว

.....

.....

5.2 สำเนียงจีน

.....

.....

5.3 สำเนียงแขก

.....

.....

5.4 สำเนียงฝรั่ง

.....

.....

ลงชื่อ.....

(.....)

ผู้ให้สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 3 ดุริยางคศิลปินและนักดนตรีไทย

หัวข้อวิทยานิพนธ์ เรื่อง การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

THE RANAT EK SOLO PIECE: PRASAN SIANG SAMNIANG BENCHA-SIN:

THE PENTA-FOREIGN MUSICAL DIALECT COMPOSITION.

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก
2. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา
3. เพื่อสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

ผู้สัมภาษณ์

ชื่อ - สกุล ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย หัวหน้าโครงการวิจัย

วัน/เดือน/ปี ที่สัมภาษณ์.....

ผู้ให้สัมภาษณ์

ชื่อ - สกุล.....

อาชีพ/ตำแหน่ง.....

คำถาม

1. การบรรเลงระนาดเอกแนวดนตรีสร้างสรรค์มีลักษณะอย่างไร

.....

.....

2. การบรรเลงระนาดเอกในรูปแบบของการแสดงดนตรีควรมีเทคนิคอย่างไร

.....

.....

3. ท่านมีวิธีการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวอย่างไรเพื่อให้สามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ฟังได้หลากหลายมากขึ้น

.....

.....

ลงชื่อ.....

(.....)

ผู้ให้สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 4 นักวิชาการที่มีความรู้เกี่ยวกับดนตรีไทย

หัวข้อวิทยานิพนธ์ เรื่อง การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

THE RANAT EK SOLO PIECE: PRASAN SIANG SAMNIANG BENCHA-SIN:

THE PENTA-FOREIGN MUSICAL DIALECT COMPOSITION.

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์การเดี่ยวระนาดเอก
2. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงภาษา
3. เพื่อสร้างสรรค์การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

ผู้สัมภาษณ์

ชื่อ - สกุล ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย หัวหน้าโครงการวิจัย

วัน/เดือน/ปี ที่สัมภาษณ์.....

ผู้ให้สัมภาษณ์

ชื่อ - สกุล.....

อาชีพ/ตำแหน่ง.....

คำถาม

1. การสร้างสรรค์ดนตรีในยุคปัจจุบันควรมีลักษณะอย่างไร

.....

.....

.....

2. ท่านคิดว่าแนวโน้ม ทิศทาง และมุมมองต่าง ๆ ของดนตรีไทยในอนาคตเป็นอย่างไร เพราะเหตุใด

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....

(.....)

ผู้ให้สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....



ภาคผนวก จ ใบรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

ใบรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์
มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

โครงการวิจัยเรื่อง : การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์

ผู้รับผิดชอบโครงการวิจัย : 1. ว่าที่ร้อยตรีหญิง นิตยา รู้สมัย
2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม
3. ดร.สาริศา ประทีปช่วง

เอกสารที่พิจารณา :

1. แบบเสนอเพื่อขอรับพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์	ฉบับลงวันที่ 4 เดือนมกราคม พ.ศ. 2565
2. โครงการวิจัยฉบับสมบูรณ์	ฉบับลงวันที่ 4 เดือนมกราคม พ.ศ. 2565
3. แบบคำชี้แจงอาสาสมัคร	ฉบับลงวันที่ 4 เดือนมกราคม พ.ศ. 2565
4. แบบยินยอมอาสาสมัคร	ฉบับลงวันที่ 4 เดือนมกราคม พ.ศ. 2565
5. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย	ฉบับลงวันที่ 4 เดือนมกราคม พ.ศ. 2565
6. เอกสารรับรองการสอบผ่านโครงร่างวิทยานิพนธ์	ฉบับลงวันที่ 4 เดือนมกราคม พ.ศ. 2565
7. ประวัติผู้วิจัย	
8. ใบผ่านการอบรมจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์	

ได้รับการพิจารณาและผ่านการรับรองจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา โดยยึดหลักเกณฑ์ตามคำประกาศเฮลซิงกิ (Declaration of Helsinki) มีความสอดคล้องกับหลักจริยธรรมสากลตลอดจนกฎหมาย ข้อบังคับและข้อกำหนดภายในประเทศ จึงเห็นสมควรให้ดำเนินการวิจัยตามโครงการวิจัยได้ โดยให้ส่งรายงานความก้าวหน้าของโครงการวิจัยทุก 6 เดือน แจ้งคณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ ในกรณีที่แก้ไขเปลี่ยนแปลงโครงการวิจัยหรือหยุดโครงการก่อนกำหนด รายงานเหตุการณ์ที่ไม่พึงประสงค์ที่ร้ายแรงหรือเหตุการณ์ที่ไม่คาดคิด รายงานข้อมูลข่าวสารที่คณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ ควรได้รับระหว่างดำเนินการวิจัย และส่งรายงานฉบับสมบูรณ์เมื่อเสร็จสิ้นโครงการวิจัย

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อดิศร เนาวนนท์)
ประธานคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์
มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

เลขที่ใบรับรอง : HE-002-2565

วันที่รับรอง : 27 เดือนมกราคม พ.ศ. 2565
วันที่หมดอายุ : 26 เดือนมกราคม พ.ศ. 2566

สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา
เลขที่ 340 ถนนสุรนารายณ์ ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา 30000
โทรศัพท์ (044) 009009 ต่อ 9460, อีเมล : ethics@nrru.ac.th



ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ - ชื่อสกุล ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย

วันเดือนปีเกิด 30 สิงหาคม 2524

สถานที่เกิด อำเภอสวรรคโลก จังหวัดสุโขทัย

ที่อยู่ 2/223 หมู่ 6 ตำบลเสาธงหิน อำเภอบางใหญ่ จังหวัดนนทบุรี 11140

ตำแหน่ง ผู้ช่วยศาสตราจารย์

สถานที่ทำงาน คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2542	ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นกลาง วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
พ.ศ. 2544	ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
พ.ศ. 2547	ศิลปบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
พ.ศ. 2552	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
พ.ศ. 2566	ศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์