รายงานโครงการวิจัยฉบับสมบูรณ์
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ชื่อโครงการ ดุริยางคศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด สุดสงวน สามซอ

รหัสโครงการ 185700

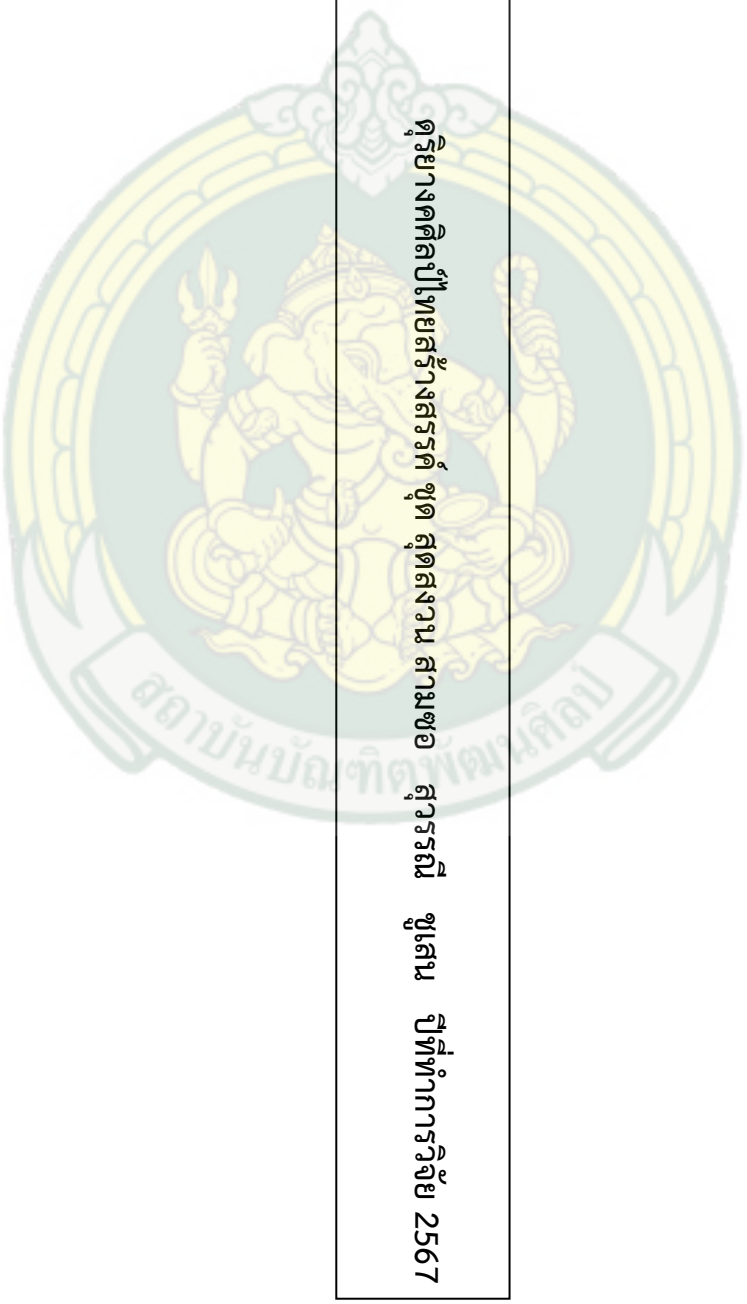
โดย

ชื่อหัวหน้าโครงการ นางสาวสุวรรณี ชูเสน

สังกัด คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

เดือน กันยายน **ปี** พ.ศ. 2567

งบประมาณสนับสนุนงานมูลฐาน (Fundamental Fund)
ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2566
จากกองทุนส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม



ชื่องานวิจัย ดุริยางคศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด สุดสงวน สามซอ
ชื่อผู้วิจัย นางสาวสุวรรณี ชูเสน
ปีงบประมาณ 2566

บทคัดย่อ

งานวิจัยฉบับนี้มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาหลักการประสานทำนองซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย 2) เพื่อสร้างสรรค์ทางบรรเลงแบบประสานทำนองของซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย และ 3) เพื่อศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย ชุด สุดสงวน สามซอ ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพเก็บรวบรวมข้อมูลเชิงเอกสารและการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์ด้านดนตรีไทย นำข้อมูลจากการศึกษามาสังเคราะห์ความรู้แล้วนำมาสร้างดุริยางคศิลป์สร้างสรรค์ชุด สุดสงวน สามซอ จากนั้น สรุปผลและจัดทำรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

ผลการวิจัยพบว่า หลักการสำคัญของการประสานทำนองซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย มี 4 ประการ ได้แก่ 1) การผสมผสานลักษณะเสียงให้มีความกลมกลืน 2) การเคลื่อนที่ของทำนองตามขอบเขตเสียงของเครื่องดนตรีโดยไม่บดบังกันและกัน 3) กลวิธีการบรรเลงเพื่อแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงและเครื่องดนตรี 4) การสร้างอารมณ์เพลงให้เกิดสุนทรียะ

ผู้วิจัยสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ไทยชุด “สุดสงวน สามซอ” ลักษณะการบรรเลงทางเดี่ยวไปด้วยกันทั้งสามซอ ในลักษณะการประสานทำนอง โดยการผสมผสานเสียงและการเคลื่อนที่ของทำนองบนโครงสร้างหลักทำนองของทั้งสามซอ โดยมีแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานได้แก่ 1) การสร้างความสมดุล 2) การเชื่อมโยงและการเติมเต็ม 3) การพัฒนาและความหลากหลาย 4) การลงจบปิดเพลงอย่างมีลีลา มีกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานดังนี้ 1) การวางแผนและออกแบบโครงสร้างเพลง 2) การสร้างทำนองและการประสานทำนอง 3) การทดลองบรรเลงและการปรับปรุง 4) การนำเสนอและการเผยแพร่

คำสำคัญ: ดุริยางคศิลป์ไทยสร้างสรรค์, สุดสงวน, สามซอ

Title Thai Creative Music of “Sudsanguan Sam-So”

Researcher Miss Suwannee Choosen

Year 2023

Abstract

This research aims to: 1) study the principles of melodic harmonization for the So-Duang, So-U, and So-Samsai; 2) create a harmonized performance style for the So-Duang, So-U, and So-Samsai; and 3) explore the creative process in Thai musical arts for the piece "Sudsanguan Sam-So." The research employs qualitative methods, including data collection through document analysis and interviews with Thai music experts and experienced professionals. The gathered information is synthesized to develop the creative musical work "Sudsanguan Sam-So." Finally, the results are summarized, and a comprehensive research report is produced.

The study's conclusions show that there are four primary components to the harmony of the So-Duang, So-U, and So-Samsai melodies: 1) harmonizing the sound qualities; 2) advancing the melodies within each instrument's tonal range without overpowering one another; 3) using playing strategies to showcase the abilities of the players and the instruments; and 4) evoking aesthetically pleasing musical feelings. The three So (So-Duang, So-U, and So-Samsai) played together in a solo performance is the hallmark of the Thai musical composition "Sudsanguan Sam-So" which was composed by the researcher. To achieve this, the traditional Thai melodic modes "thang od" and "thang phan" were used, integrating melodic movements and sounds. The creative process involves the following steps: 1) Planning and Designing the Song Structure 2) Composing the Melody and Harmonization 3) Experimentation and Refinement 4) Presentation and Dissemination.

Keywords: Thai Creative Music, Sudsanguan, Sam-So

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยเรื่อง ดุริยางคศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด สุดสงวน สามซอ สำเร็จลุล่วงลงได้ด้วยดี ผู้วิจัยใคร่ขอขอบคุณสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่จัดสรรทุนวิจัย ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2566

ขอกราบขอบพระคุณผู้เชียวชาญและผู้ทรงคุณด้านดนตรีไทยที่ให้ความอนุเคราะห์ข้อมูลและคำแนะนำอันเป็นประโยชน์กับงานวิจัยนี้ ได้แก่ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (ศิลปินแห่งชาติ) ครูไชยยะ ทางมีศรี (ศิลปินแห่งชาติ) ครูบุญช่วย โสวัตร ศิลปินแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ข้าราชการบำนาญ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ครูวรยศ ศุขสายชล ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องสายไทย สำนักดนตรีตักศิลา ครูจีระพล เพชรสม ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องสายไทย วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ อาจารย์เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร รองศาสตราจารย์ ดร.จตุพร สีม่วง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น รองศาสตราจารย์จรัญ กาญจนประดิษฐ์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น และรองศาสตราจารย์ธรณัส หินอ่อน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ขอขอบคุณครอบครัว เพื่อนร่วมงานและกัลยาณมิตรที่มีส่วนสนับสนุนและให้กำลังใจในการดำเนินงานวิจัยจนบรรลุวัตถุประสงค์ด้วยดี

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อ ..... ก

Abstract ..... ข

กิตติกรรมประกาศ ..... ค

สารบัญ 1

สารบัญตาราง 4

สารบัญภาพ 5

บทที่ 1 1

บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของงานวิจัย 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 3

1.3 คำถามในการวิจัย 3

1.4 ขอบเขตในการวิจัย 3

1.5 นิยามศัพท์เฉพาะ 3

1.6 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัยและการสร้างสรรค์ 4

1.7 ข้อตกลงเบื้องต้น 5

บทที่ 2 7

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 7

2.1 สารัตถะที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงซอด้วง ซออู้ ซอสามสาย 8

2.1.1 หลักการบรรเลงซอด้วง ซออู้ และ ซอสามสาย ตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย และเกณฑ์การประเมิน สำนักงานคณะกรรมการอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย 8

สารบัญ *(ต่อ)*

หน้า

2.1.2 ระบบเสียงและขอบเขตเสียงซอด้วง ซออู้ และ ซอสามสาย 21
2.1.3 บทบาทและหน้าที่ของซอด้วง ซออู้ และ ซอสามสาย 29
2.2 หลักวิชาการด้านดุริยางคศิลป์ไทย 37
2.3 หลักการบรรเลงรวมวง 37
2.2.2 หลักการบรรเลงเดี่ยว 39
2.2.4 หลักการประสานเสียง 46
2.4.5 หลักการสอดทำนอง 48
2.3 ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 50
2.3.1 ทฤษฎีการประพันธ์เพลง 50
2.3.3 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ 58
2.4 บริบทที่เกี่ยวกับเพลงสุดสงวน สามชั้น 61
2.4.1 ประวัติเพลงสุดสงวน 61
2.4.2 สังคีตลักษณ์ของเพลงสุดสงวน สามชั้น 62
2.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 63
บทที่ 3 67
วิธีดำเนินงานวิจัย 67
3.1 ระเบียบวิธีวิจัยและการสร้างสรรค์ 67
บทที่ 4 70
หลักการประสานทำนองซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย 70

สารบัญ *(ต่อ)*

หน้า

บทที่ 5 77

ผลงานดุริยางคศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด สุดสงวน สามซอ 77

บทที่ 6 87

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 87

บรรณานุกรม 93

ภาคผนวก 95

ประวัติผู้วิจัย

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 ตารางสรุปกลวิธีการบรรเลงซอด้วง ซออู้และซอสามสาย 19
ตารางที่ 2 ตารางแสดงการแบ่งประเภทของกลุ่มเสียง ระบบ 17 เสี้ยวเสียง 26
ตารางที่ 3 ตารางแสดงระยะห่างระหว่างเสียงของกลุ่มเสียงแบบบันได 5 เสียง (ระบบ 17 เสี้ยวเสียง) 26
ตารางที่ 4 ตารางแสดงระยะห่างระหว่างเสียงของกลุ่มเสียงแบบบันได 6 เสียง (ระบบ 17 เสี้ยวเสียง) 27
ตารางที่ 5 ตารางแสดงระยะห่างระหว่างเสียงของกลุ่มเสียงแบบบันได 7 เสียง (ระบบ 17 เสี้ยวเสียง) 27
ตารางที่ 6 บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีไทยตามแนวทางของมนตรี ตราโมท 30
ตารางที่ 7 บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีไทยตามแนวทางของประสิทธิ ถาวร 32
ตารางที่ 8 บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีไทยตามแนวทางของสงบศึก ธรรมวิหาร 33
ตารางที่ 9 ตารางประเด็นที่เอื้อต่อการประสานทำนองของซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย 35

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 สัญลักษณ์โน้ตซอด้วง ซออู้และซอสามสาย 5
ภาพที่ 2 ภาพแสดงระยะห่างของเสียงระบบ 7 เสียง 23
ภาพที่ 3 ภาพแสดงตำแหน่งนิ้วซอด้วง ระบบ 7 เสียง 23
ภาพที่ 4 ภาพแสดงตำแหน่งนิ้วซออู้ ระบบ 7 เสียง 24
ภาพที่ 5 ภาพแสดงตำแหน่งนิ้วซอสามสาย ระบบ 7 เสียง 24
ภาพที่ 6 ภาพแสดงระยะห่างของเสียงระบบ 17 เสี้ยวเสียง (ทฤษฎีวรยศ) 28
ภาพที่ 7 ภาพแสดงระยะห่างของเสียงโครมาติก ระบบ 12 ครึ่งเสียง แบบขาขึ้น (Ascending) 28
ภาพที่ 8 ภาพแสดงระยะห่างของเสียงโครมาติก ระบบ 12 ครึ่งเสียง แบบขาลง (Descending) 28
ภาพที่ 9 ภาพแสดงระยะห่างของบันไดเสียงเมเจอร์ (Major scale) 29

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของงานวิจัย

เครื่องดนตรีประเภทสีของไทยที่ถือได้ว่ามีศาสตร์และองค์ความรู้เชิงวิชาการเป็นแบบแผนและมีมาตรฐานมาเป็นระยะเวลาอันยาวนานแล้ว ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย แม้ว่าซอทั้งสามชนิดนี้จะเป็นเครื่องดนตรีประเภทเดียวกัน มีหลักการบรรเลงที่มีพื้นฐานเดียวกันแต่ต่างก็มีวิถีการบรรเลงเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตัวเองและยังเป็นเครื่องสำแดงสุนทรียะของนักดนตรีอย่างน่ามหัศจรรย์

ผู้วิจัยเห็นว่า ซอทั้งสามชนิดนี้มีลักษณะการบรรเลงที่มีความสัมพันธ์กันภายใต้ความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะอันน่าสนใจอย่างยิ่ง กล่าวคือ ประเภทเครื่องดนตรี คุณสมบัติของเสียง ขอบเขตของเสียงและทักษะการบรรเลงพื้นฐานไปจนกระทั่งกลวิธีการบรรเลงขั้นสูง หากนำมาสร้างสรรค์เชิงวิชาการเป็นการบรรเลงประสานทำนองทั้งสามซอโดยใช้หลักวิชาการทางดุริยางคศิลป์ไทยก็จะเกิดผลงานสร้างสรรค์ด้านดุริยางคศิลป์ไทยอีกลักษณะหนึ่งและได้แสดงความโดดเด่นของซอทั้งสามชนิดได้เป็นอย่างดี

การประสานทำนอง มีความสำคัญอย่างยิ่งสำหรับงานวิชาการทางด้านดุริยางคิลป์ เนื่องจากผู้เรียบเรียงหรือผู้สร้างสรรค์จะต้องอาศัยศาสตร์วิชาการ เพื่อนำหลักวิชาการมาใช้สร้างสรรค์ทำนองอันมุ่งไปสู่ความเหมาะสมกลมกลืมและเกิดความไพเราะและสื่อสุนทรียะเป็นสำคัญ ดังนั้นการประสานทำนองจึงเป็นส่วนสำคัญในการพัฒนางานด้านดุริยางคศิลป์ทางหนึ่ง โดยปกติจะพบการประสานทำนองของซอพร้อมกันทั้งสามชนิดเฉพาะในการบรรเลงรวมวง อาทิ วงมโหรี หรือ วงเฉพาะกิจบางโอกาส แต่ก็จะเป็นการประสานทำนองที่มีทำนองของเครื่องดนตรีอื่น ๆ มาร่วมเป็นองค์ประกอบในการบรรเลง ดังนั้นทำนองเฉพาะของทั้งสามซอจึงไม่ได้โดดเด่นนัก

ผู้วิจัยมีแนวคิดที่จะนำเพลงสุดสงวน สามชั้น มาเป็นทำนองหลักในการสร้างสรรค์ผลงานวิจัยฉบับนี้ เนื่องจากเพลงสุดสงวน สามชั้น เป็นเพลงที่มีปัจจัยเอื้ออำนวยต่อการสร้างสรรค์ กล่าวคือ มีโครงสร้างเป็นเพลงท่อนเดียว ความยาวจำนวน 6 หน้าทับปรบไก่ นับว่าไม่ยาวจนเกินไป เป็นเพลงประเภทดำเนินทำนองจึงมีอิสระต่อการแปลทำนอง และเพลงสุดสงวน สามชั้น ยังเป็นเพลงที่นิยมใช้บรรเลงกันอย่างแพร่หลาย

บทร้องเพลงสุดสงวน สามชั้น นำมาจากบทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน มีดังนี้

น้องเอ๋ยเพราะน้อยหรือถ้อยคำ ช่างหวานฉ่ำจริงแล้วเจ้าแก้วเอ๋ย
แม่เนื้อหอมพร้อมชื่นดังอบเชย เงยหน้ามาจะว่าไม่อำพราง
ได้ชมชิดเข้าสนิทอย่างนี้แล้ว ขอเชิญแก้วกิริยา เมตตาบ้าง
พี่จะมอบรักไว้ที่ในนาง อย่าระคางข้องแค้นระคายเคือง

(เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน)

ความงามจากคำประพันธ์ข้างต้น เป็นแรงบันดาลใจประการหนึ่งที่ทำให้ผู้วิจัยเลือกเพลงนี้มาสร้างสรรค์ผลงาน เพราะเป็นบทที่แฝงไปด้วยสุนทรียะอันวิจิตร ผู้วิจัยมีความซาบซึ้งในรสแห่งวรรณคดีบทนี้เป็นอย่างมาก เพลงสุดสงวน สามชั้น ได้ถูกนำมาใช้บรรเลงในรูปแบบต่าง ๆ เช่น การบรรเลงรวมวง ทั้งแบบร้องส่ง และเฉพาะการบรรเลงอย่างเดียว รวมทั้งยังได้นำมาใช้บรรเลงในขั้นเพลงเดี่ยวซึ่งใช้สำหรับอวดฝีมือของนักดนตรีในหลากหลายเครื่องมือ รวมถึงซอด้วง ซออู้ และซอสามสายด้วย แต่ยังไม่มีการนำมาสร้างสรรค์โดยการประสานทำนองพร้อมกันทั้งสามสามซอในรูปแบบของการบรรเลงเดี่ยวเลย ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดที่จะนำเพลงนี้มาสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ในรูปแบบของการประสานทำนอง ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าเป็นสิ่งท้าทายอย่างยิ่งที่จะสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ให้ออกมาอย่างกลมกลืน และยังสามารถสำแดงสุนทรียะของซอทั้งสามชนิดได้อย่างราบรื่น

วิชาการด้านดุริยางคศิลป์ไทยนั้นมีความจำเป็นยิ่งที่จะต้องทำการศึกษาวิจัยเข้าใจถึงหลักการหรือองค์ความรู้เชิงศาสตร์เพื่อนำมาซึ่งความเป็นมาตรฐานแห่งวิชาการและวิชาชีพ ไม่เพียงแต่การศึกษาในเชิงทฤษฎีเท่านั้นแต่การนำหลักทฤษฎีมาสร้างสรรค์ผลงานเพื่อต่อยอดความรู้ยังเป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้วิชาการและวิชาชีพคงอยู่และพัฒนาต่อไป ซึ่งถือว่าเป็นการยกระดับคุณภาพการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมอีกทางหนึ่ง

จากเหตุผลดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาและสร้างสรรค์ทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย ชุด สุดสงวน สามซอ เพื่อให้เกิดการอนุรักษ์ สืบทอด และพัฒนาสร้างสรรค์ให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ สร้างนักดนตรีที่มีความสามารถในการบรรเลงซอทั้งสามชนิดซึ่งถือว่าเป็นบุคลากรสำคัญของประเทศที่มีส่วนในการอนุรักษ์ สร้างสรรค์และสืบสานมรดกของชาติให้คงอยู่และยังเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาทางด้านดุริยางคศิลป์ไทยต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.2.1 เพื่อศึกษาหลักการประสานทำนองซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย

1.2.2 เพื่อสร้างสรรค์ทางบรรเลงแบบประสานทำนองของซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย

1.2.3 เพื่อศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย ชุด สุดสงวน สามซอ

1.3 คำถามในการวิจัย

1.3.1 การประสานทำนองซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย มีหลักการอย่างไร

1.3.2 การสร้างสรรค์ทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย ชุด สุดสงวน สามซอ มีกระบวนการอย่างไร

1.4 ขอบเขตในการวิจัย

1.4.1 ขอบเขตด้านเครื่องดนตรี

ผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องดนตรีไทยประเภทสี สามชนิด ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย โดยบรรเลงชนิดละ 1 ชิ้น

1.4.2 ขอบเขตด้านทำนองเพลง

ผู้วิจัยเลือกเพลงสุดสงวน สามชั้น มาเป็นทำนองหลัก และสร้างสรรค์การประสานทำนองของซอด้วง ซออู้ และซอสามสายในรูปแบบการบรรเลงทางเดี่ยว คือ ทางโอดและทางพัน

1.5 นิยามศัพท์เฉพาะ

การสร้างสรรค์ หมายถึง การสร้างสรรค์การประสานทำนองระหว่างซอด้วง ซออู้และซอสามสาย ซึ่งประกอบด้วยหลักวิชาการผสมผสานความคิดใหม่และประสบการณ์ของผู้วิจัย

การประสานทำนอง หมายถึง การจัดเรียงและผสมผสานเสียงซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย ที่เกิดขึ้นจากการผสมผสานของเสียงมากกว่าหนึ่งแนวเสียง เป็นการผสมผสานระหว่างโน้ตหลายตัวที่บรรเลงพร้อมกันเพื่อสร้างความกลมกลืนและความสมดุลในดนตรี เป็นองค์ประกอบดนตรีที่สลับซับซ้อน โดยทำนองที่นำมาผสานอาจมีลักษณะที่แตกต่างกัน เช่น ความเร็ว ความสูงต่ำของเสียง แต่เมื่อถูกนำมาผสานกันจะสร้างเสียงที่ประสานกันอย่างลงตัวการเล่นหรือบรรเลงเพลงโดยใช้เครื่องดนตรีหลายชิ้นร่วมกัน โดยให้เสียงของเครื่องดนตรีเหล่านั้นประสานเข้ากันอย่างกลมกลืน เพื่อสร้างความไพเราะของทำนองเพลง การประสานทำนองที่มุ่งเน้นให้ซอทั้งสามชนิดมีบทบาทเฉพาะที่ช่วยเสริมสร้างและสนับสนุนทำนองหลัก โดยยังคงรักษาเอกลักษณ์และเสน่ห์ของเสียงซอทั้งสามชนิดเอาไว้

สามซอ หมายถึง เครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสี สามชนิด ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย โดยจะบรรเลงร่วมกันและประสานทำนองกันในลักษณะการบรรเลงเดี่ยวเที่ยวโอดและเที่ยวพัน

ทางเดี่ยว หมายถึง การบรรเลงซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย ลักษณะทางโอดและทางพัน

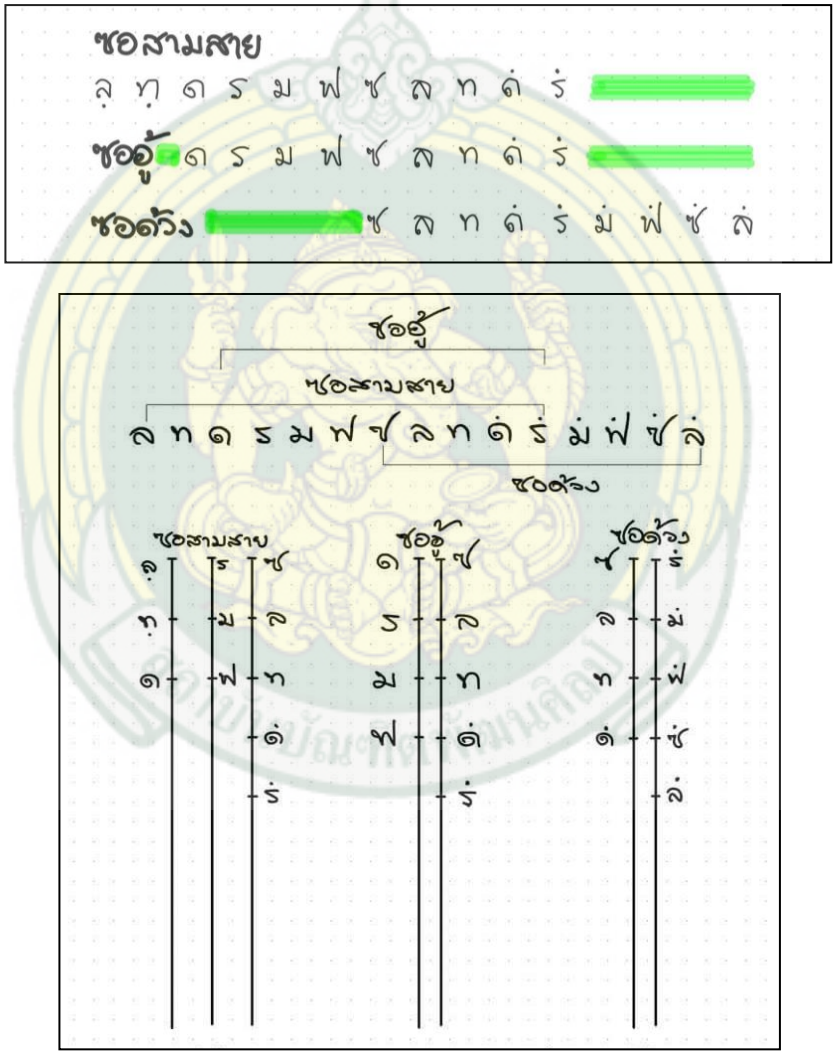
สี หมายถึง วิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีระเภทเครื่องสายที่ใช้คันชักในการผลิตเสียง ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย

กระสวนทำนอง หมายถึง รูปแบบหรือโครงสร้างของทำนองเพลงที่มีการเรียงลำดับเสียงสูงต่ำเป็นลักษณะเฉพาะ โดยกระสวนทำนองเป็นสิ่งที่สามารถเกิดซ้ำในเพลงและใช้ในการจัดโครงสร้างเพลงเพื่อสร้างอารมณ์และความไพเราะ นอกจากนี้ กระสวนทำนองยังเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ดนตรีใหม่ ๆ โดยใช้กระสวนเดิมเป็นพื้นฐานแล้วปรับเปลี่ยนหรือเพิ่มเติมเพื่อสร้างทำนองที่หลากหลาย

1.6 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัยและการสร้างสรรค์

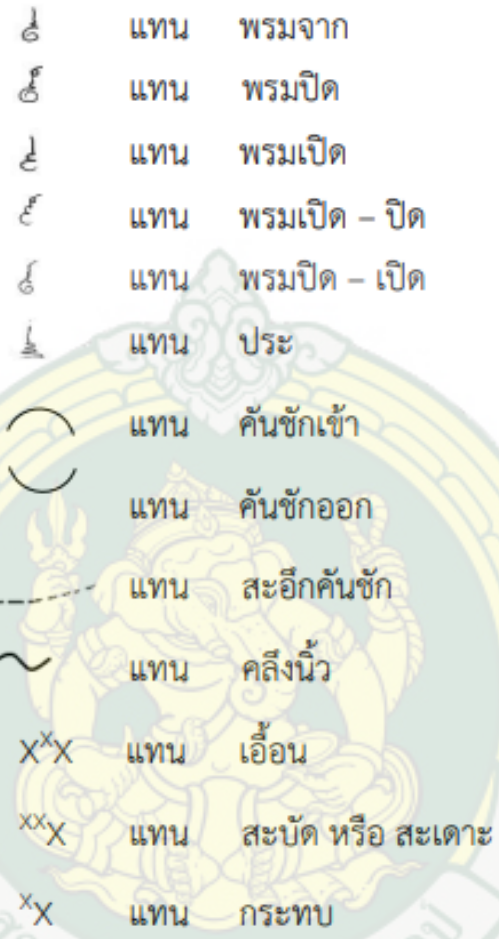
1.7 ข้อตกลงเบื้องต้น

งานวิจัยฉบับนี้ใช้การบันทึกโน้ตระบบตัวอักษร โดยมีสัญลักษณ์สัญลักษณ์โน้ตซอด้วง ซออู้ และซอสามสายตามแนวทางอาจารย์เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
ดังนี้



ภาพที่ 1 สัญลักษณ์โน้ตซอด้วง ซออู้และซอสามสาย
ที่มา: เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี., (2560)

ผู้วิจัยกำหนดสัญลักษณ์สำหรับบันทึกกลวิธีการบรรเลงดังนี้



บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เรื่อง ดุริยางคศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด สุดสงวน สามซอ จากข้อมูลเชิงเอกสาร หนังสือ วารสาร หลักวิชาการ ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงข้อมูลจากการสัมภาษณ์ โดยแบ่งออกเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

2.1 สารัตถะที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงซอด้วง ซออู้ และ ซอสามสาย

2.1.1 หลักการบรรเลงซอด้วง ซออู้ และ ซอสามสาย ตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย และเกณฑ์การประเมิน สำนักงานคณะกรรมการอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย

2.1.2 ระบบและขอบเขตเสียงซอด้วง ซออู้ และ ซอสามสาย

2.1.3 บทบาทและหน้าที่ของซอด้วง ซออู้ และ ซอสามสาย

2.2 หลักวิชาการด้านดุริยางคศิลป์ไทย

2.2.1 หลักการบรรเลงรวมวง

2.2.2 หลักการบรรเลงเดี่ยว

2.2.3 หลักการประสมวง

2.2.4 หลักการประสานเสียง

2.2.5 หลักการสอดทำนอง

2.3 ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.3.1 ทฤษฎีการประพันธ์เพลง

2.3.2 ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์

2.3.3 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

2.4 บริบทที่เกี่ยวกับเพลงสุดสงวน สามชั้น

2.4.1 ประวัติเพลงสุดสงวน

2.4.2 สังคีตลักษณ์ของเพลงสุดสงวน สามชั้น

2.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 สารัตถะที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงซอด้วง ซออู้ ซอสามสาย

2.1.1 หลักการบรรเลงซอด้วง ซออู้ และ ซอสามสาย ตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน สำนักงานคณะกรรมการอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย

เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย และเกณฑ์การประเมิน สำนักงานคณะกรรมการอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย ได้ระบุหลักการบรรเลงซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย ประกอบด้วยเกณฑ์และแนวทางการบรรเลงซอทั้งสามชนิด แนวทางการบรรเลงเหล่านี้ถูกกำหนดขึ้นเพื่อส่งเสริมมาตรฐานการสอนและการปฏิบัติดนตรีไทยในระดับอุดมศึกษา โดยมุ่งเน้นการพัฒนาทักษะและความเข้าใจในการศึกษาดนตรีไทยอย่างเป็นระบบ

ผู้วิจัยสรุปหลักการสำคัญในการบรรเลงซอด้วง ซออู้และซอสามสาย ตามเกณฑ์มาตรฐานฯ สำนักงานคณะกรรมการอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย (2544) ดังนี้

<u>ซอด้วง</u>

การจับคันทวน: การจับคันทวนซอด้วงต้องให้ความสำคัญกับการตั้งมือที่มั่นคง

การจับคันชัก: การควบคุมแรงที่ใช้ผลิตเสียงเพื่อให้เกิดเสียงที่ชัดเจนและไพเราะ

การลากคันชัก: ต้องควบคุมทิศทางการลากคันชักซอเพื่อให้เสียงออกมาชัดเจน เปล่งปลั่งต่อเนื่องและราบรื่น

การวางนิ้ว: การวางนิ้วบนสายซอด้วงต้องแม่นยำในตำแหน่งโน้ตและควบคุมน้ำหนักของนิ้ว

กลวิธีการบรรเลง:

ผู้บรรเลงสามารถใช้กลวิธีการบรรเลงซอด้วงได้ดังต่อไปนี้

1) สีเก็บ หมายถึง การบรรเลงซอด้วงด้วยการสีเก็บดำเนินทำนองถี่ ๆ โดยใช้คันชักหนึ่ง

2) นิ้วประ หมายถึง การบรรเลงสายเปล่าซอด้วงแล้วใช้ท้องนิ้วบริเวณกึ่งกลางของนิ้วกลางแตะยกในความเร็วพอประมาณ จะเกิดเป็นเสียงสูงต่ำสลับกัน

3) สะบัด หมายถึง การบรรเลงซอด้วงด้วยการทำให้เกิดเสียงที่รวดเร็ว 2 ลักษณะ

สะบัดนิ้ว คือ การใช้ปลายนิ้วมือซ้ายกดลงบนสายซอให้ได้เสียงเรียงกัน หรือข้ามเสียง 3 เสียง โดยการใช้คันชักออกหรือคันชักเข้า 1 ครั้ง

สะบัดคันชัก คือ การใช้คันชัก เข้า-ออก-เข้า ที่เสียงใดเสียงหนึ่งให้ติดต่อกันอย่างรวดเร็ว

4) พรมนิ้ว หมายถึง การใช้ท้องปลายนิ้วแตะเร็ว ๆ ให้เกิดเสียงที่สูงขึ้นไปสลับกับเสียงเดิมถี่ ๆ และช่วงยาวกว่านิ้วประ แบ่งออกเป็น พรมนิ้วเปิดสายเปล่า พรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น พรมนิ้วปิด พรมนิ้วจากหรือครั่นนิ้ว พรมคลึงนิ้ว

พรมนิ้วเปิดสายเปล่า คือ การสีสายเปล่ายืนเสียงไว้ และส่วนใหญ่ใช้นิ้วนางหรือนิ้วนางพรมนิ้วจบลงด้วยการพรมนิ้วที่พรมขึ้นโดยการสีคันชักออกหรือคันชักเข้า 1 ครั้ง

พรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น คือ การใช้นิ้วใดนิ้วหนึ่งกดยืนเสียงไว้แล้วตามด้วยการแตะนิ้วถัดไปด้วยวิธีพรมนิ้วจบด้วยการเปิดนิ้วที่พรมขึ้นโดยการสีคันชักออกหรือคันชักเข้า 1 ครั้ง

พรมนิ้วปิด คือ การใช้นิ้วใดนิ้วหนึ่งกดยืนเสียงไว้แล้วตามด้วยการแตะนิ้วถัดไปด้วยวิธีพรมนิ้วจบด้วยการกดนิ้วที่พรมลงโดยการสีคันชักออกหรือคันชักเข้า 1 ครั้ง

พรมนิ้วจาก หรือ ครั่นนิ้ว คือ การใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางเรียงชิดติดกันกระทบลงไปบนสายพร้อมกันโดยเร็ว 2-3 ครั้ง โดยนิ้วสชี้อยู่ตำแหน่งปกติและจบด้วยการเปิดไปที่สายเปล่า

พรมคลึงนิ้ว คือ การใช้นิ้วชี้กดยืนเสียงตามด้วยแตะนิ้วกลางแล้วเลื่อนนิ้วขึ้นลงจากนิ้วกลางตำแหน่งปกติมาเป็นต่ำครึ่งเสียงแล้วไปพรมเปิดด้วยนิวกลางในตำแหน่งปกติ

5) สีให้เสียงเบาลง หมายถึง การสีในวรรคตอนหรือประโยคที่กำลังบรรเลงตามปกติให้ค่อย ๆ เบาลงแล้วสีให้ค่อย ๆ ดังขึ้นกลับคืนเป็นปกติโดยไม่มีเสียงสะดุด

6) สีให้เสียงดังขึ้น หมายถึง การสีในวรรคตอนหรือประโยคที่กำลังบรรเลงตามปกติให้ค่อย ๆ ดังขึ้นแล้วสีให้ค่อย ๆ เบาลงสู่ระดับเสียงที่ดังตามปกติโดยไม่มีเสียงสะดุด

7) สะอึก หมายถึง การสีคันชักออกหรือเข้าให้เสียงขาดเป็นตอน ๆ มี 2 ลักษณะ

สะอึกจากช้ามาเร็ว คือ เริ่มจากการสีคันชักออกหรือเข้าให้เสียงขาดเป็นตอน ๆ จากช้า ๆ แล้วค่อย ๆ เร็วขึ้นตามลำดับจนหมดคันชักนิยมบรรเลงตามหลังรัวหลังจากทอดจังหวะลง

สะอึกจากเร็วมาช้า คือ เริ่มจากการสีคันชักออกหรือเข้าให้เสียงขาดเป็นตอน ๆ จากเร็วลงมาหาช้า นิยมบรรเลงในทางเดี่ยวต่อจากสีรัว

8) ควงเสียง หมายถึง การสีให้เกิดเสียงระดับเสียงเดียวกันโดยวิธีการใช้นิ้วต่างกัน เช่น ใช้นิ้วก้อยกดลงบนสายทุ้มให้ได้ระดับเสียงเดียวกันกับสายเปล่าของสายเอก คือ การควงเสียง เร เป็นต้น

9) ควงนิ้ว หมายถึง การสีให้เกิดเป็นเสียงเดียวกันด้วยการเปลี่ยนนิ้วอื่นเลื่อนลงมาแทนที่นิ้วที่กำลังกดให้เกิดเสียงนั้นอยู่ อาจจะปฏิบัติสลับไปมาก็ได้ ส่วนใหญ่นิยมควงนิ้วเสียงซอล โดยเลื่อนนิ้วชี้มากดแทนที่ตำแหน่งของนิ้วนางที่สายเอก สำหรับการใช้คันชักนั้นอาจสีควงนิ้วใน 1 คันชัก หรือเปลี่ยนคันชักเมื่อเปลี่ยนนิ้วก็ได้

10) นิ้วแอ้ หมายถึง การใช้นิ้วชี้แตะตรงตำแหน่งรัดอก อาจจะเริ่มต้นด้วยคันชักออกหรือคักชักเข้าพร้อมกับเลื่อนนิ้วลงมายังตำแหน่งปกตินิยมบรรเลงคลอกับการขับร้องและว่าดอก

11) ขยี้นิ้ว หมายถึง การใช้คันชักออกหรือเข้า 1 คันชัก ลงนิ้วถี่ ๆ เพื่อให้ทำนองเพลงที่ต้องการละเอียดเป็นสองเท่าของการสี เก็บโดยยังคงลูกตกของทำนองเดิมไว้

12) ขยี้คันชัก หมายถึง การใช้นิ้วและคันชักให้ถี่ขึ้นเป็น 2 เท่า เพื่อให้ทำนองเพลงที่ต้องการละเอียดเป็นสองเท่าของการสี เก็บโดยยังคงลูกตกของทำนองเดิมไว้

13) สีแผ่ว หมายถึง การสีในวรรคตอนหรือประโยคที่ต้องการให้เบาที่สุดและยังคงคุณภาพเสียง

14) สีดัง หมายถึง การสีในวรรคตอนหรือประโยคที่ต้องการให้ดังขึ้นกว่าปกติและยังคงคุณภาพเสียง

15) รูดนิ้ว หมายถึง การสีขณะที่ใช้นิ้วเลื่อนตำแหน่งให้ระดับเสียงสูงขึ้นจากปกติอีกหนึ่งเสียงหรือมากกว่า

16) โหนนิ้ว หมายถึง การเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วให้ระดับเสียงสูงขึ้น โดยการใช้นิ้วชี้เปลี่ยนลงไปกดที่ตำแหน่งนิ้วอื่นเพื่อสีให้เสียงสูงขึ้นต่อไปอีก ปฏิบัติได้ทั้งสายเอกและสายทุ้ม เดิมอยู่รวมกับวิธีการรูดนิ้ว

17) สีรัว หมายถึง การใช้ส่วนปลายของคันชักอย่างมากไม่เกิน 1 ใน 3 ของหางม้าสีซอยออก-เข้าสลับกันให้ถี่ ๆ และเร็วที่สุด บางครั้งจะสีรัวจากช้าไปหาเร็วหรือจากเร็วไปหาช้า

<u>ซออู้</u>

การจับคันทวน: การจับคันทวนซออู้ต้องให้ความสำคัญกับการตั้งมือที่มั่นคง แต่จะวางองศาเอียงไปด้านหน้าผู้บรรเลงเล็กน้อย แตกต่างจากกซอด้วง

การจับคันชัก: การควบคุมแรงที่ใช้ผลิตเสียงเพื่อให้เกิดเสียงที่ชัดเจนและไพเราะ

การลากคันชัก: ต้องควบคุมทิศทางการลากคันชักซอเพื่อให้เสียงออกมาชัดเจน เปล่งปลั่งต่อเนื่องและราบรื่น

การวางนิ้ว: การวางนิ้วบนสายซออู้ต้องแม่นยำในตำแหน่งโน้ตและควบคุมน้ำหนักของนิ้ว

กลวิธีการบรรเลง:

ผู้บรรเลงสามารถใช้กลวิธีการบรรเลงซออู้ได้ดังต่อไปนี้

1) สีเก็บ หมายถึง การบรรเลงซออู้ด้วยการสีเก็บดำเนินทำนองถี่ ๆ โดยใช้คันชักหนึ่ง

2) นิ้วประ หมายถึง การบรรเลงสายเปล่าซออู้แล้วใช้ท้องนิ้วบริเวณกึ่งกลางของนิ้วกลางแตะยกในความเร็วพอประมาณ จะเกิดเป็นเสียงสูงต่ำสลับกัน

3) สะบัด หมายถึง การบรรเลงซออู้ด้วยการทำให้เกิดเสียงที่รวดเร็ว 2 ลักษณะ

สะบัดนิ้ว คือ การใช้ปลายนิ้วมือซ้ายกดลงบนสายซอให้ได้เสียงเรียงกัน หรือข้ามเสียง 3 เสียง โดยการใช้คันชักออกหรือคันชักเข้า 1 ครั้ง

สะบัดคันชัก คือ การใช้คันชัก เข้า-ออก-เข้า ที่เสียงใดเสียงหนึ่งให้ติดต่อกันอย่างรวดเร็ว

4) พรมนิ้ว หมายถึง การใช้ท้องปลายนิ้วแตะเร็ว ๆ ให้เกิดเสียงที่สูงขึ้นไปสลับกับเสียงเดิมถี่ ๆ และช่วงยาวกว่านิ้วประ แบ่งออกเป็น พรมนิ้วเปิดสายเปล่า พรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น พรมนิ้วปิด พรมนิ้วจากหรือครั่นนิ้ว พรมคลึงนิ้ว

พรมนิ้วเปิดสายเปล่า คือ การสีสายเปล่ายืนเสียงไว้ และส่วนใหญ่ใช้นิ้วนางหรือนิ้วนางพรมนิ้วจบลงด้วยการพรมนิ้วที่พรมขึ้นโดยการสีคันชักออกหรือคันชักเข้า 1 ครั้ง

พรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น คือ การใช้นิ้วใดนิ้วหนึ่งกดยืนเสียงไว้แล้วตามด้วยการแตะนิ้วถัดไปด้วยวิธีพรมนิ้วจบด้วยการเปิดนิ้วที่พรมขึ้นโดยการสีคันชักออกหรือคันชักเข้า 1 ครั้ง

พรมนิ้วปิด คือ การใช้นิ้วใดนิ้วหนึ่งกดยืนเสียงไว้แล้วตามด้วยการแตะนิ้วถัดไปด้วยวิธีพรมนิ้วจบด้วยการกดนิ้วที่พรมลงโดยการสีคันชักออกหรือคันชักเข้า 1 ครั้ง

พรมนิ้วจาก หรือ ครั่นนิ้ว คือ การใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางเรียงชิดติดกันกระทบลงไปบนสายพร้อมกันโดยเร็ว 2-3 ครั้ง โดยนิ้วสชี้อยู่ตำแหน่งปกติและจบด้วยการเปิดไปที่สายเปล่า

พรมคลึงนิ้ว คือ การใช้นิ้วชี้กดยืนเสียงตามด้วยแตะนิ้วกลางแล้วเลื่อนนิ้วขึ้นลงจากนิ้วกลางตำแหน่งปกติมาเป็นต่ำครึ่งเสียงแล้วไปพรมเปิดด้วยนิวกลางในตำแหน่งปกติ

5) สีให้เสียงเบาลง หมายถึง การสีในวรรคตอนหรือประโยคที่กำลังบรรเลงตามปกติให้ค่อย ๆ เบาลงแล้วสีให้ค่อย ๆ ดังขึ้นกลับคืนเป็นปกติโดยไม่มีเสียงสะดุด

6) สีให้เสียงดังขึ้น หมายถึง การสีในวรรคตอนหรือประโยคที่กำลังบรรเลงตามปกติให้ค่อย ๆ ดังขึ้นแล้วสีให้ค่อย ๆ เบาลงสู่ระดับเสียงที่ดังตามปกติโดยไม่มีเสียงสะดุด

7) สะอึก หมายถึง การสีคันชักออกหรือเข้าให้เสียงขาดเป็นตอน ๆ มี 2 ลักษณะ

สะอึกจากช้ามาเร็ว คือ เริ่มจากการสีคันชักออกหรือเข้าให้เสียงขาดเป็นตอน ๆ จากช้า ๆ แล้วค่อย ๆ เร็วขึ้นตามลำดับจนหมดคันชักนิยมบรรเลงตามหลังรัวหลังจากทอดจังหวะลง

สะอึกจากช้ามาเร็ว คือ เริ่มจากการสีคันชักออกหรือเข้าให้เสียงขาดเป็นตอน ๆ จากเร็วลงมาหาช้า นิยมบรรเลงในทางเดี่ยวต่อจากสีรัว

8) ควงเสียง หมายถึง การสีให้เกิดเสียงระดับเสียงเดียวกันโดยวิธีการใช้นิ้วต่างกัน เช่น ใช้นิ้วก้อยกดลงบนสายทุ้มให้ได้ระดับเสียงเดียวกันกับสายเปล่าของสายเอก คือ การควงเสียง เร เป็นต้น

9) ควงนิ้ว หมายถึง การสีให้เกิดเป็นเสียงเดียวกันด้วยการเปลี่ยนนิ้วอื่นเลื่อนลงมาแทนที่นิ้วที่กำลังกดให้เกิดเสียงนั้นอยู่ อาจจะปฏิบัติสลับไปมาก็ได้ ส่วนใหญ่นิยมควงนิ้วเสียงซอล โดยเลื่อนนิ้วชี้มากดแทนที่ตำแหน่งของนิ้วนางที่สายเอก สำหรับการใช้คันชักนั้นอาจสีควงนิ้วใน 1 คันชัก หรือเปลี่ยนคันชักเมื่อเปลี่ยนนิ้วก็ได้

10) นิ้วแอ้ หมายถึง การใช้นิ้วชี้แตะตรงตำแหน่งรัดอก อาจจะเริ่มต้นด้วยคันชักออกหรือคันชักเข้าพร้อมกับเลื่อนนิ้วลงมายังตำแหน่งปกตินิยมบรรเลงคลอกับการขับร้องและว่าดอก

11) ขยี้นิ้ว หมายถึง การใช้คันชักออกหรือเข้า 1 คันชัก ลงนิ้วถี่ ๆ เพื่อให้ทำนองเพลงที่ต้องการละเอียดเป็นสองเท่าของการสี เก็บโดยยังคงลูกตกของทำนองเดิมไว้

12) ขยี้คันชัก หมายถึง การใช้นิ้วและคันชักให้ถี่ขึ้นเป็น 2 เท่า เพื่อให้ทำนองเพลงที่ต้องการละเอียดเป็นสองเท่าของการสี เก็บโดยยังคงลูกตกของทำนองเดิมไว้

13) สีแผ่ว หมายถึง การสีในวรรคตอนหรือประโยคที่ต้องการให้เบาที่สุดและยังคงคุณภาพเสียง

14) สีดัง หมายถึง การสีในวรรคตอนหรือประโยคที่ต้องการให้ดังขึ้นกว่าปกติและยังคงคุณภาพเสียง

15) รูดนิ้ว หมายถึง การสีขณะที่ใช้นิ้วเลื่อนตำแหน่งให้ระดับเสียงสูงขึ้นจากปกติอีกหนึ่งเสียงหรือมากกว่า

16) โหนนิ้ว หมายถึง การเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วให้ระดับเสียงสูงขึ้น โดยการใช้นิ้วชี้เปลี่ยนลงไปกดที่ตำแหน่งนิ้วอื่นเพื่อสีให้เสียงสูงขึ้นต่อไปอีก ปฏิบัติได้ทั้งสายเอกและสายทุ้ม เดิมอยู่รวมกับวิธีการรูดนิ้ว

17) สีรัว หมายถึง การใช้ส่วนปลายของคันชักอย่างมากไม่เกิน 1 ใน 3 ของหางม้าสีซอยออก-เข้าสลับกันให้ถี่ ๆ และเร็วที่สุด บางครั้งจะสีรัวจากช้าไปหาเร็วหรือจากเร็วไปหาช้า

<u>ซอสามสาย</u>

การจับคันทวน: ซอสามสายต้องการการตั้งมือที่แตกต่างกันเพราะมีสายมากกว่าซอชนิดอื่น โดยตั้งซอให้ปลายเท้าซอปักอยู่กับพื้นข้างหน้าเยื้องไปทางด้านซ้ายของผู้บรรเลงในระยะที่ห่างจากเข่าซ้ายพอประมาณ โดยหันหน้าซอออกไปด้านหน้าโดยตรง

การลากคันชัก: การควบคุมทิศทางการลากคันซอให้เสียงเกิดความต่อเนื่องและไพเราะ การบังคับคันชักประคองเสียง ทำโดยการใช้คันชักออก เข้า แต่ละคันชักเกิด 2 เสียง เกิด 4 เสียง และเกิด 8 เสียง ได้เสียงสม่ำเสมอและได้คันชัก ได้ความยาวเหมาะสมเริ่มด้วยการสีด้วยคันชักออกแล้วเมื่อจบวรรค ประโยค ตอน ต้องให้จบด้วยคันชักเข้า การใช้คันชักซอสามสายมีดังนี้

คันชักหนึ่ง คือ การสีคันชักออก - เข้า เสียงเดียวกันหรือต่างเสียงติดต่อกันหลาย ๆ ครั้ง ด้วยความยาวเสียงเท่ากัน ได้ยินเสียงชัดเจนดังสม่ำเสมอและไม่สะดุด แต่ก่อนเรียกว่า คันชักเลื่อยซุง

คันชักสอง คือ การสีคันชักออก-เข้า หลาย ๆ ครั้ง โดยแต่ละคันชักเกิดเสียง 2 ครั้ง จะเป็นเสียงเดียวกันหรือต่างเสียงกันก็ได้ ให้แต่ละคันชักยาวเท่ากัน ได้เสียงชัดเจนดังสม่ำเสมอและไม่สะดุด

คันชักสี่ คือ การสีคันชักออก-เข้า หลาย ๆ ครั้ง โดยแต่ละคันชักเกิดเสียง 4 ครั้ง จะเป็นเสียงเดียวกันหรือต่างเสียงกันก็ได้ ให้แต่ละคันชักยาวเท่ากัน ได้เสียงชัดเจนดังสม่ำเสมอและไม่สะดุด

คันชักหก คือ การสีคันชักออก-เข้า หลาย ๆ ครั้งโดยแต่ละคันชักเกิดเสียง 6 ครั้ง จะเป็นเสียงเดียวกันหรือต่างเสียงกันก็ได้ ให้แต่ละคันชักยาวเท่ากัน ได้เสียงชัดเจนดังสม่ำเสมอและไม่สะดุด

คันชักแปด คือ การสีคันชักออก-เข้า หลาย ๆ ครั้งโดยแต่ละคันชักเกิดเสียง 8 ครั้ง จะเป็นเสียงเดียวกันหรือต่างเสียงกันก็ได้ ให้แต่ละคันชักยาวเท่ากัน ได้เสียงชัดเจนดังสม่ำเสมอและไม่สะดุด

คันชักสิบสอง คือ การสีคันชักออก-เข้า หลาย ๆ ครั้ง โดยแต่ละคันชักเกิดเสียง 12 ครั้ง จะเป็นเสียงเดียวกันหรือต่างเสียงกันก็ได้ ให้แต่ละคันชักยาวเท่ากัน ได้เสียงชัดเจนดังสม่ำเสมอ และไม่สะดุด

คันชักสิบหก คือ การสีคันชักออก-เข้า หลาย ๆ ครั้งโดยแต่ละคันชักเกิดเสียง 16 ครั้ง จะเป็นเสียงเดียวกันหรือต่างเสียงกันก็ได้ ให้แต่ละคันชักยาวเท่ากัน ได้เสียงชัดเจนดังสม่ำเสมอ และไม่สะดุด

คันชักสามสิบสอง คือ การสีคันชักออก-เข้า หลาย ๆ ครั้ง โดยแต่ละคันชักเกิดเสียง 32 ครั้ง จะเป็นเสียงเดียวกันหรือต่างเสียงกันก็ได้ ให้แต่ละคันชักยาวเท่ากัน ได้เสียงชัดเจนดังสม่ำเสมอ และไม่สะดุด

คันชักสายน้ำไหล คือ การสีทำนองให้เสียงสุดท้ายของวรรคที่หนึ่งและเสียงแรกของวรรค ที่สองยังต่อเนื่องกันไประหว่างใช้คันชักเข้า หรือคือคันชักหนุน ซึ่งหมายถึงคันชักจะยังไหลหรือสีต่อไป เกินกว่าที่ควรจะจบคันชักเมื่อจบวรรค โดยไม่ให้เกิดเสียงสะดุด โดยทั่วไปคันชักหนุนจะใช้ในการสี เที่ยวหวานหรือเที่ยวเก็บ แต่คันชักสายน้ำไหลจะใช้แต่การสีเที่ยวหวานและการสีคลอกับการขับร้อง เท่านั้น

คันชักงูเลื้อย คือ การสีที่สายกลาง ด้วยลีลาการใช้นิ้วแบบนิ้วแอ้ โดยการเลื่อนนิ้วชี้ลงมา ที่เก่า และไม่ได้เริ่มด้วยการกดที่รัดอกดังเช่นการสีนิ้วแอ้ ขณะเดียวกันสีคันชักเข้าโดยกดโคนคันชัก ที่จับลงให้ปลายคันชักเชิดขึ้น บังคับคันชักให้เลื่อนขึ้นแล้ววกให้โค้งเคลื่อนลงพร้อมกับพลิก ให้สีเต็มหน้าหางม้าเมื่อใกล้สุดคันชักและให้เสียงดังขึ้น

กลวิธีการบรรเลง:

ผู้บรรเลงสามารถใช้กลวิธีการบรรเลงซอสามสายได้ดังต่อไปนี้

1) นิ้วชุน หมายถึง การใช้นิ้วบริเวณก้นหอยหรือมัดหวาย กดลงไปบนสาย เป็นการใช้ บังคับเสียงที่สายกลาง และสายทุ้ม ใช้ปลายนิ้วแทงไปทางด้านข้างของสายเอกเท่านั้น สามารถทำได้ โดยนิ้วทุกนิ้ว จุดประสงค์เพื่อให้เสียงซอดังชัดเจนและกังวานขึ้น ดังนี้

การชุนนิ้วชี้ คือ การใช้ปลายนิ้วชี้ดันข้างสายเอกและให้ท้องของปลายนิ้วสัมผัส คันทวน

การชุนนิ้วกลาง คือ การใช้ปลายนิ้วกลางดันข้างสายเอกและให้ท้องของปลายนิ้วสัมผัสคันทวน ซึ่งนิ้วชี้ยังชุนสายอยู่ในตำแหน่งเดิม

การชุนนิ้วนาง คือ การใช้ปลายนิ้วนางดันข้างสายเอกและให้ท้องของปลายนิ้วสัมผัสคันทวน ซึ่งนิ้วกลางยังชุนสายอยู่ในตำแหน่งเดิม

การชุนนิ้วก้อย คือ การใช้ปลายนิ้วก้อยดันข้างสายเอกและให้ท้องของปลายนิ้วสัมผัสคันทวน ซึ่งนิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วนางยังชุนสายอยู่ในตำแหน่งเดิม

2) สีสายเปล่าแบบไกวเปล หมายถึง การบรรเลงซอสามสายด้วยการวางคันชักลงบนสายซอคู่ล่าง (สายกลางและสายทุ้ม) พร้อมทั้งกดน้ำหนักมือพอประมาณและสีคันชักออกเข้าให้เกิดเสียงดังเสมอกันทั้ง 2 สาย สำหรับสายคู่บน (สายเอกและสายกลาง) ต้องพลิกหน้าซอเข้าหาคันชักแล้วปฏิบัติเช่นเดียวกับคู่ล่างทุกประการ

3) การสีลงนิ้วแบบไกวเปล ปฏิบัติได้ดังนี้

(1) เริ่มต้นการสีคันชักออกด้วยการสีสายเปล่าสายทุ้มตามด้วยการกดนิ้วชี้และนิ้วกลางพร้อมกันที่สายทุ้ม ต่อไปกดนิ้วนางสายทุ้มในขณะที่นิ้วชี้และนิ้วกลางกดคงที่ไว้ หลังจากนั้นให้เปิดนิ้วนางนิ้วเดียว และเริ่มสีคันชักเข้าที่การสีสายเปล่าคู่ล่าง (สายเปล่าสายทุ้ม และสายกลาง)

(2) เริ่มต้นการสีคันชักออกด้วยการสีสายเปล่าสายกลาง ลักษณะการใช้นิ้วเช่นเดียวกับข้อ (1) และจบด้วยการสีคันชักเข้าที่การสีสายเปล่าคู่บน (สายเปล่าสายกลาง และสายเอก)

(3) เริ่มต้นการสีคันชักออกด้วยการสีสายเปล่าสายเอก ตามด้วยการกดนิ้วกลางต่อไปสีสายเปล่าสายกลาง ตามด้วยการกดนิ้วชี้และนิ้วกลางพร้อมกันที่สายกลาง และเริ่มสีคันชักเข้าที่การสีสายเปล่าคู่บน (สายกลางและสายเอก)

(4) เริ่มต้นการสีคันชักออกด้วยการกดนิ้วชี้ นิ้วกลางและนิ้วนางพร้อมกัน ต่อไปสีสายเปล่าสายทุ้มตามด้วยการกดนิ้วชี้และนิ้วกลางพร้อมกันที่สายทุ้ม และเริ่มสีคันชักเข้าที่การสีสายเปล่าคู่ล่าง (สายเปล่าสายทุ้ม และสายกลาง) โดยปกติเมื่อเริ่มต้นเพลงจะเริ่มด้วยคันชักออกแต่ต้องจบวรรค ประโยค ตอน ท่อน และจบเพลงด้วยคันชักเข้าเสมอ

4) การสีแบบขับไม้ หมายถึง การใช้วิธีการสีด้วยคันชักสอง สี่ หก และแปด คละกันไปคู่ใดคู่หนึ่งแบบไกวเปลตามด้วยวิธีการใช้คันชัก

5) สีเก็บ หมายถึง การดำเนินทำนองด้วยเสียงถี่ ๆ กว่าเนื้อเพลง ถ้าเขียนเป็นโน้ตไทย 1 ห้อง จะมีโน้ต 4 ตัว

6) การสีสายเปล่าพร้อมกันทั้งสองสายให้เกิดเสียงคู่สี่ล่างและคู่สี่บน การวางคันชักลงบนสายซอคู่ล่าง (สายกลาง, สายทุ้ม) โดยให้คันชักขนานกับพื้นและหน้าอกของผู้บรรเลงพร้อมทั้งกดน้ำหนักมือพอประมาณ และสีคันชักออกให้เกิดเสียงดังสมดุลกันทั้งสองสาย สำหรับสายคู่บน (สายเอกและสายกลาง) ต้องพลิกหน้าซอเข้าหาคันชักแล้วเข้าหาตัว ปฏิบัติเช่นเดียวกับคู่ล่างทุกประการ ทั้งนี้ ต้องได้เสียงดังตลอดคันชักอย่างสม่ำเสมอและคู่เสียงดังเสมอกันและถ้าเริ่มสีจากคู่บนก่อนเมื่อจะสีคู่ล่างต่อไปต้องพลิกหน้าซอออกจากตัว

7) สีให้เบาลงหรือดังขึ้น หมายถึง การสีซอยืนเสียงหรือสีในวรรคตอน หรือประโยคที่ต้องการโดยเริ่มจากระดับเสียงปกติแล้วลดให้ความดังของเสียงซอค่อย ๆ เบาลงกว่าปกติ แล้วเพิ่มเสียงให้ค่อย ๆ ดังขึ้นจนถึงระดับปกติ การสีให้ดังขึ้นโดยเริ่มจากเสียงปกติแล้วเพิ่มให้มีความดังของเสียงซอค่อย ๆ ดังขึ้นกว่าปกติ แล้วค่อย ๆ ลดเสียงให้ค่อย ๆ เบาลงจนเท่าระดับปกติ สีแผ่วในวรรคตอนหรือประโยคที่ต้องการให้มีความดังของเสียงซอเบาที่สุด

8) สีดัง หมายถึง การสีซอในวรรคตอนหรือประโยคที่ต้องการให้มีความดังของเสียงซอดังขึ้นกว่าปกติ

9) เปิดซอ ปฏิบัติได้ดังนี้

เปิดซอคู่บน คือ การสีสายเปล่าคู่บนด้วยคันชักเข้าและก่อนจะสุดคันชักใช้นิ้วกลางประบนสายเอกให้เกิดเสียงคู่หกสลับเสียงคู่ของสายเปล่าคู่บนจนหมดคันชักแล้วจบลงด้วยเสียงคู่สายเปล่า

เปิดซอคู่ล่าง คือ การสายเปล่าคู่ล่างด้วยคันชักเข้าและก่อนจะสุดคันชักใช้นิ้วกลางประบนสายเอกให้เกิดเสียงคู่หกสลับเสียงคู่ของสายเปล่าคู่ล่างจนหมดคันชักแล้วจบลงด้วยเสียงคู่สายเปล่า

10) ชะงักซอ หรือชักงักคันชัก หมายถึง การสีซอทำนองทางหวานหรือทางเก็บตามปกติแต่ในขณะดำเนินทำนองอยู่นั้นจะหยุดการสีในจังหวะยกแล้วเริ่มสีใหม่ในจังหวะตก

11) การสีคลอร้อง หมายถึง การสีให้เสียงซอกลมกลืนกับเสียงร้อง เป็นการใช้กลวิธีการสีทั้งหมดมาผสมผสานกันอย่างเหมาะสม เรียกว่า การสีฉุยฉาย

12) นิ้วประ หมายถึง การบรรเลงสายเปล่าซออู้แล้วใช้ท้องนิ้วบริเวณกึ่งกลางของนิ้วกลางแตะยกในความเร็วพอประมาณ จะเกิดเป็นเสียงสูงต่ำสลับกัน

13) สะบัด หมายถึง การบรรเลงซออู้ด้วยการทำให้เกิดเสียงที่รวดเร็ว 2 ลักษณะ

สะบัดนิ้ว คือ การใช้ปลายนิ้วมือซ้ายกดลงบนสายซอให้ได้เสียงเรียงกัน หรือข้ามเสียง 3 เสียง โดยการใช้คันชักออกหรือคันชักเข้า 1 ครั้ง

สะบัดคันชัก คือ การใช้คันชัก เข้า-ออก-เข้า ที่เสียงใดเสียงหนึ่งให้ติดต่อกันอย่างรวดเร็ว

14) พรมนิ้ว หมายถึง การใช้ท้องปลายนิ้วแตะเร็ว ๆ ให้เกิดเสียงที่สูงขึ้นไปสลับกับเสียงเดิมถี่ ๆ และช่วงยาวกว่านิ้วประ แบ่งออกเป็น พรมนิ้วเปิดสายเปล่า พรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น พรมนิ้วปิด พรมนิ้วจากหรือครั่นนิ้ว พรมคลึงนิ้ว

พรมนิ้วเปิดสายเปล่า คือ การสีสายเปล่ายืนเสียงไว้ และส่วนใหญ่ใช้นิ้วนางหรือนิ้วนางพรมนิ้วจบลงด้วยการพรมนิ้วที่พรมขึ้นโดยการสีคันชักออกหรือคันชักเข้า 1 ครั้ง

พรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น คือ การใช้นิ้วใดนิ้วหนึ่งกดยืนเสียงไว้แล้วตามด้วยการแตะนิ้วถัดไปด้วยวิธีพรมนิ้วจบด้วยการเปิดนิ้วที่พรมขึ้นโดยการสีคันชักออกหรือคันชักเข้า 1 ครั้ง

พรมนิ้วปิด คือ การใช้นิ้วใดนิ้วหนึ่งกดยืนเสียงไว้แล้วตามด้วยการแตะนิ้วถัดไปด้วยวิธีพรมนิ้วจบด้วยการกดนิ้วที่พรมลงโดยการสีคันชักออกหรือคันชักเข้า 1 ครั้ง

พรมนิ้วจาก หรือ ครั่นนิ้ว คือ การใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางเรียงชิดติดกันกระทบลงไปบนสายพร้อมกันโดยเร็ว 2-3 ครั้ง โดยนิ้วสชี้อยู่ตำแหน่งปกติและจบด้วยการเปิดไปที่สายเปล่า

พรมคลึงนิ้ว คือ การใช้นิ้วชี้กดยืนเสียงตามด้วยแตะนิ้วกลางแล้วเลื่อนนิ้วขึ้นลงจากนิ้วกลางตำแหน่งปกติมาเป็นต่ำครึ่งเสียงแล้วไปพรมเปิดด้วยนิวกลางในตำแหน่งปกติ

14) สีให้เสียงเบาลง หมายถึง การสีในวรรคตอนหรือประโยคที่กำลังบรรเลงตามปกติให้ค่อย ๆ เบาลงแล้วสีให้ค่อย ๆ ดังขึ้นกลับคืนเป็นปกติโดยไม่มีเสียงสะดุด

15) สีให้เสียงดังขึ้น หมายถึง การสีในวรรคตอนหรือประโยคที่กำลังบรรเลงตามปกติให้ค่อย ๆ ดังขึ้นแล้วสีให้ค่อย ๆ เบาลงสู่ระดับเสียงที่ดังตามปกติโดยไม่มีเสียงสะดุด

16) สะอึก หมายถึง การสีคันชักออกหรือเข้าให้เสียงขาดเป็นตอน ๆ มี 2 ลักษณะ

สะอึกจากช้ามาเร็ว คือ เริ่มจากช้า ๆ แล้วค่อย ๆ เร็วขึ้นตามลำดับจนหมดคันชัก นิยมบรรเลงตามหลังรัวหลังจากทอดจังหวะลง

*สะอึกจากเร็วมาช้า*คือ เริ่มจากเร็วลงมาหาช้า นิยมบรรเลงในทางเดี่ยวต่อจากสีรัว

17) ควงเสียง หมายถึง การสีให้เกิดเสียงระดับเสียงเดียวกันโดยวิธีการใช้นิ้วต่างกัน เช่น ใช้นิ้วก้อยกดลงบนสายทุ้มให้ได้ระดับเสียงเดียวกันกับสายเปล่าของสายเอก คือ การควงเสียง เร เป็นต้น

18) ควงนิ้ว หมายถึง การสีให้เกิดเป็นเสียงเดียวกันด้วยการเปลี่ยนนิ้วอื่นเลื่อนลงมาแทนที่นิ้วที่กำลังกดให้เกิดเสียงนั้นอยู่ อาจจะปฏิบัติสลับไปมาก็ได้ ส่วนใหญ่นิยมควงนิ้วเสียงซอล โดยเลื่อนนิ้วชี้มากดแทนที่ตำแหน่งของนิ้วนางที่สายเอก สำหรับการใช้คันชักนั้นอาจสีควงนิ้วใน 1 คันชัก หรือเปลี่ยนคันชักเมื่อเปลี่ยนนิ้วก็ได้

19) นิ้วแอ้ หมายถึง การใช้นิ้วชี้แตะตรงตำแหน่งรัดอก อาจจะเริ่มต้นด้วยคันชักออกหรือคันชักเข้าพร้อมกับเลื่อนนิ้วลงมายังตำแหน่งปกตินิยมบรรเลงคลอกับการขับร้องและว่าดอก

20) ขยี้นิ้ว หมายถึง การใช้คันชักออกหรือเข้า 1 คันชัก ลงนิ้วถี่ ๆ เพื่อให้ทำนองเพลงที่ต้องการละเอียดเป็นสองเท่าของการสี เก็บโดยยังคงลูกตกของทำนองเดิมไว้

21) ขยี้คันชัก หมายถึง การใช้นิ้วและคันชักให้ถี่ขึ้นเป็น 2 เท่า เพื่อให้ทำนองเพลงที่ต้องการละเอียดเป็นสองเท่าของการสี เก็บโดยยังคงลูกตกของทำนองเดิมไว้

22) สีแผ่ว หมายถึง การสีในวรรคตอนหรือประโยคที่ต้องการให้เบาที่สุดและยังคงคุณภาพเสียง

23) สีดัง หมายถึง การสีในวรรคตอนหรือประโยคที่ต้องการให้ดังขึ้นกว่าปกติและยังคงคุณภาพเสียง

24) รูดนิ้ว หมายถึง การสีขณะที่ใช้นิ้วเลื่อนตำแหน่งให้ระดับเสียงสูงขึ้นจากปกติอีกหนึ่งเสียงหรือมากกว่า

25) โหนนิ้ว หมายถึง การเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วให้ระดับเสียงสูงขึ้น โดยการใช้นิ้วชี้เปลี่ยนลงไปกดที่ตำแหน่งนิ้วอื่นเพื่อสีให้เสียงสูงขึ้นต่อไปอีก ปฏิบัติได้ทั้งสายเอกและสายทุ้ม เดิมอยู่รวมกับวิธีการรูดนิ้ว

26) สีรัว หมายถึง การใช้ส่วนปลายของคันชักอย่างมากไม่เกิน 1 ใน 3 ของหางม้า สีซอยออก-เข้าสลับกันให้ถี่ ๆ และเร็วที่สุด บางครั้งจะสีรัวจากช้าไปหาเร็วหรือจากเร็วไปหาช้า

จากการศึกษาสามารถแสดงการสรุปกลวิธีการบรรเลงซอด้วง ซออู้และซอสามสาย เป็นตารางได้ ดังนี้

ตารางที่ 1 ตารางสรุปกลวิธีการบรรเลงซอด้วง ซออู้และซอสามสาย

ซอด้วง	ซออู้	ซอสามสาย
1) สีเก็บ	1) สีเก็บ	1) นิ้วชุน
2) นิ้วประ	2) นิ้วประ	*การชุนนิ้วชี้*
3) สะบัด	3) สะบัด	*การชุนนิ้วกลาง*
สะบัดนิ้ว	*สะบัดนิ้ว*	*การชุนนิ้วนาง*
สะบัดคันชัก	*สะบัดคันชัก*	*การชุนนิ้วก้อย*
4) พรมนิ้ว	4) พรมนิ้ว	2) สีสายเปล่าแบบไกวเปล
พรมนิ้วเปิดสายเปล่า	*พรมนิ้วเปิดสายเปล่า*	3) การสีลงนิ้วแบบไกวเปล
พรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น	*พรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น*	4) การสีแบบขับไม้
พรมนิ้วปิด	*พรมนิ้วปิด*	5) สีเก็บ
พรมนิ้วจาก	*พรมนิ้วจาก*	6) การสีสายเปล่าพร้อมกัน
พรมคลึงนิ้ว	*พรมคลึงนิ้ว*	ทั้งสองสายให้เกิดเสียงคู่สี่ล่าง
5) สีให้เสียงเบาลง	5) สีให้เสียงเบาลง	และคู่สี่บน
6) สีให้เสียงดังขึ้น	6) สีให้เสียงดังขึ้น	7) สีให้เบาลงหรือดังขึ้น
7) สะอึก	7) สะอึก	8) สีดัง
สะอึกจากช้ามาเร็ว	*สะอึกจากช้ามาเร็ว*	9) เปิดซอ
สะอึกจากเร็วมาช้า	*สะอึกจากเร็วมาช้า*	*เปิดซอคู่บน*
8) ควงเสียง	8) ควงเสียง	*เปิดซอคู่ล่าง*
9) ควงนิ้ว	9) ควงนิ้ว	10) ชะงักซอ หรือชักงักคันชัก
10) นิ้วแอ้	10) นิ้วแอ้	11) การสีคลอร้อง

ซอด้วง	ซออู้	ซอสามสาย
11) ขยี้นิ้ว	11) ขยี้นิ้ว	12) นิ้วประ
12) ขยี้คันชัก	12) ขยี้คันชัก	13) สะบัด
13) สีแผ่ว	13) สีแผ่ว	*สะบัดนิ้ว*
14) สีดัง	14) สีดัง	*สะบัดคันชัก*
15) รูดนิ้ว	15) รูดนิ้ว	14) พรมนิ้ว
16) โหนนิ้ว	16) โหนนิ้ว	*พรมนิ้วเปิดสายเปล่า*
17) สีรัว	17) สีรัว	*พรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น*
		พรมนิ้วปิด
		พรมนิ้วจาก หรือ ครั่นนิ้ว
		พรมคลึงนิ้ว
		15) สีให้เสียงเบาลง
		16) สีให้เสียงดังขึ้น
		17) สะอึก
		สะอึกจากช้ามาเร็ว
		สะอึกจากเร็วมาช้า
		18) ควงเสียง
		19) ควงนิ้ว
		20) นิ้วแอ้
		21) ขยี้นิ้ว
		22) ขยี้คันชัก
		23) สีแผ่ว
		24) สีดัง
		25) รูดนิ้ว
		26) โหนนิ้ว

ซอด้วง	ซออู้	ซอสามสาย
		27) สีรัว

ที่มา: ผู้วิจัย

2.1.2 ระบบเสียงและขอบเขตเสียงซอด้วง ซออู้ และ ซอสามสาย

เมื่อปี พ.ศ. 2542 คณะกรรมการดำเนินการวิจัยในโครงการส่วนพระองค์ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ได้ดำเนินการสนองพระราชประสงค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช (รัชกาลที่ 9) ศึกษาเรื่องความถี่เสียงดนตรีไทย และมีผลสรุปว่าการใช้ระบบเสียงตามแบบแผนของดนตรีไทยนั้นแบ่งขนาดของเสียงให้ห่างเท่ากันทุกช่วง (7 เสียงเต็ม) ซึ่งมีอัตราส่วนคงที่ คือ 1.104089514 ซึ่งเป็นอัตราส่วนคงที่ของดนตรีไทยที่ได้จากการคำณวนโดยระบบทางคณิตศาสตร์โดยใช้สำหรับเป็นจำนวนหลักเพื่อประโยชน์ในการคำณวนหาค่าความถี่ ณ จุดต่าง ๆ ของระดับความถี่ที่ต้องการแสดงให้เห็นค่าความพี่ของจุดต่าง ๆ นั้น

> *...ทั้งนี้ อัตราส่วนคงที่อาจมีจำนวนที่แตกต่างกันไปตามเกณฑ์การแบ่งช่วงเสียงแคบหรือกว้าง ภายใน 1 ช่วงเสียงคู่แปด (octave) นั้น ๆ ที่มีความประสงค์จะแบ่งออกเป็นช่วงเล็ก ๆ ภายในช่วงคู่แปดนั้น ๆ เป็นจำนวนเท่าไร ดังเช่นดนตรีไทยแบ่งเป็น 7 ช่วง ดนตรีตะวันตกแบ่งเป็น 12 ช่วง เป็นต้น*
>
> (โครงการดำริในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว, 2542)

ระบบเสียงดนตรีไทย (Thai Musical Scale System) เป็นระบบที่ใช้ในการกำหนดความสูงต่ำของเสียงในดนตรีไทย ซึ่งมีลักษณะเฉพาะแตกต่างจากดนตรีตะวันตกอย่างชัดเจน โดยเฉพาะเรื่องของการแบ่งช่วงเสียง โดยระบบเสียงของดนตรีไทยแบ่งออกเป็น 2 ระบบหลัก ได้แก่

ระบบเสียง 7 เสียง (Heptatonic Scale)

ระบบนี้คือระบบเสียงหลักที่ใช้ในดนตรีไทย ประกอบด้วย 7 เสียงที่มีระยะห่างระหว่างเสียง (interval) เท่า ๆ กันหรือใกล้เคียงกันในระดับความถี่เสียง (pitch frequency) เมื่อเทียบกับดนตรีตะวันตก มันไม่ยึดติดกับการแบ่งเสียงในแบบ 12 เสียง (เทียบเท่า 12 semitones ในดนตรีตะวันตก)

ระบบเสียง 5 เสียง (Pentatonic Scale)

ระบบนี้มักถูกใช้ในเพลงพื้นบ้านและเพลงที่เกี่ยวกับพิธีกรรมหรือวัฒนธรรมท้องถิ่นของไทย โดยเฉพาะในดนตรีพื้นเมืองของชนเผ่าหรือพื้นที่ต่าง ๆ เช่น เพลงไทยภาคเหนือ (ล้านนา) และเพลงไทยภาคอีสาน (ลาว) ระยะห่างของเสียงในระบบนี้ไม่เท่ากันและสร้างบรรยากาศที่แตกต่างออกไปจากระบบ 7 เสียง

แนวคิดเรื่องระบบ 7 เสียงเท่า ยังคงเข้าใจเช่นนั้นมาจนกระทั่งปัจจุบัน แต่หากวิเคราะห์ให้ถี่ถ้วนจะเห็นว่าธรรมชาติของเสียงนั้นไม่ได้ถูกแบ่งอย่างเท่ากันดังที่กล่าวข้างต้น มีการทดลองใช้อุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์ในการวัดค่าอย่างพิถีพิถัน เมื่อปี ค.ศ. 1885 โดย Alexander J. Ellis และ Hipkins โดยมีหลักฐานจาก หนังสือ On the sensation of tone ที่ Hermann Helmholtz เขียน ได้อ้างถึงผลการศึกษาของ Ellis และ Hipkins ในการวัดระบบเสียงดนตรีไทยจากคณะนักดนตรีไทยที่ไปทำการแสดงที่ประเทศอังกฤษในงาน London Inventions Exhibition 1885 โดยได้วัดจากเครื่องที่นำมาจัดแสดงใน South Kensington Musium ซึ่งมีเครื่องดนตรีที่ทำการศึกษาคือ ระนาดเอก, ระนาดทอง, ระนาดเหล็ก, จะเข้ ผลการศึกษาในครั้งนั้นจากการเปรียบเทียบค่าระยะห่างระหว่างตัวโน้ตก็ไม่ได้แบ่งอย่างเท่ากันแต่อย่างใด เพียงเฉลี่ย ๆ เท่านั้น

จากการศึกษาระบบเสียงของซอด้วง ซออู้และซอสามสาย พบว่ามีการใช้ระบบเสียงเพื่อการบรรเลงอยู่ 3 ระบบ ได้แก่ ระบบ 7 เสียง ระบบ 12 ครึ่งเสียง (โครมาติก) ระบบ 17 เสี้ยวเสียง (ทฤษฎีวรยศ) ในการบรรเลงซอทั้ง 3 ชนิด พบการใช้ระบบเสียงทั้ง 3 ระบบแตกต่างกันไป ขึ้นอยู่กับศิลปินหรือนักดนตรีจะเลือกใช้ตามแนวทางของตน สำหรับผู้วิจัยนั้นได้มีโอกาสใช้ระบบเสียงทั้ง 3 ระบบและในการวิเคราะห์ประเด็นนี้จะทำการวิเคราะห์เพื่อแสดงให้เห็นระยะห่างของตำแหน่งการวางนิ้วในการกำหนดเสียงในระยะต่าง ๆ (สุวรรณี ชูเสน, 2563)

ระบบ 7 เสียง

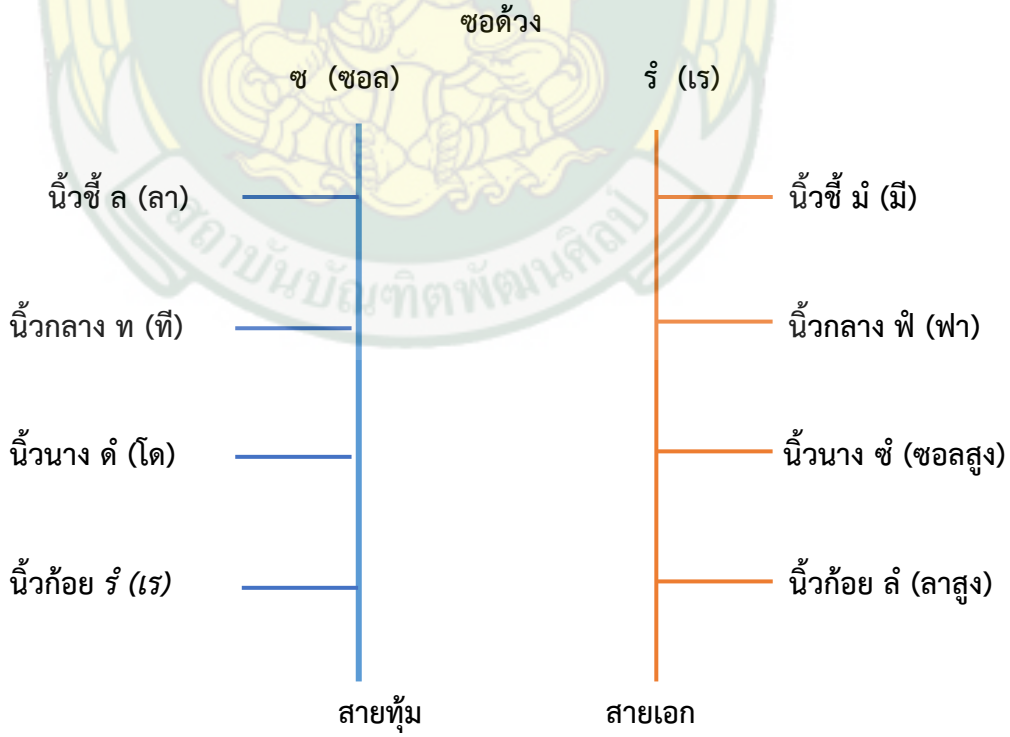
ระบบ 7 เสียง หมายถึง การแบ่งระยะของเสียงใน 1 ขั้นเสียงออกเป็น 7 เสียง โดยมีแนวคิดที่เข้าใจกันว่าเป็นการแบ่งระยะของเสียงแต่ละเสียงที่มีระยะห่างเฉลี่ยเท่า ๆ กัน โดยเสียงแต่ละเสียงจะเป็นเสียงเต็มประกอบด้วย 7 เสียงนั้น แต่ในทางปฏิบัตินั้นจะไม่ได้เป็นเช่นนั้นอย่างสมบูรณ์แบบนัก หากแต่เพียงระยะของเสียงถูกแบ่งออกเป็น 7 เสียงเท่านั้น แต่ระยะของเสียงแต่ละเสียงจะมีการเฉลี่ยโดยที่ไม่ได้เท่ากันเสียทีเดียว

เมื่อพิจารณาจากการแบ่งระยะของเสียงออกเป็น 7 เสียง จะเห็นว่าเสียงที่ได้จากการกำหนดระยะตั้งแต่ 1 - 7 หรือ 1 ขั้นเสียงนั้นจะเป็นเสียงเต็มทั้งหมด ไม่ได้แบ่งละเอียดเป็นครึ่งเสียงหรือเสี้ยวเสียง เดิมทีเดียวดนตรีไทยเป็นการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะจนกระทั่งมีการบันทึกโน้ต ได้มีการเรียกชื่อของเสียงต่าง ๆ ตามอย่างสากล ได้แก่ โด เร มี ฟา ซอล ลา ที มาจนกระทั่งปัจจุบัน

ภาพที่ 2 ภาพแสดงระยะห่างของเสียงระบบ 7 เสียง

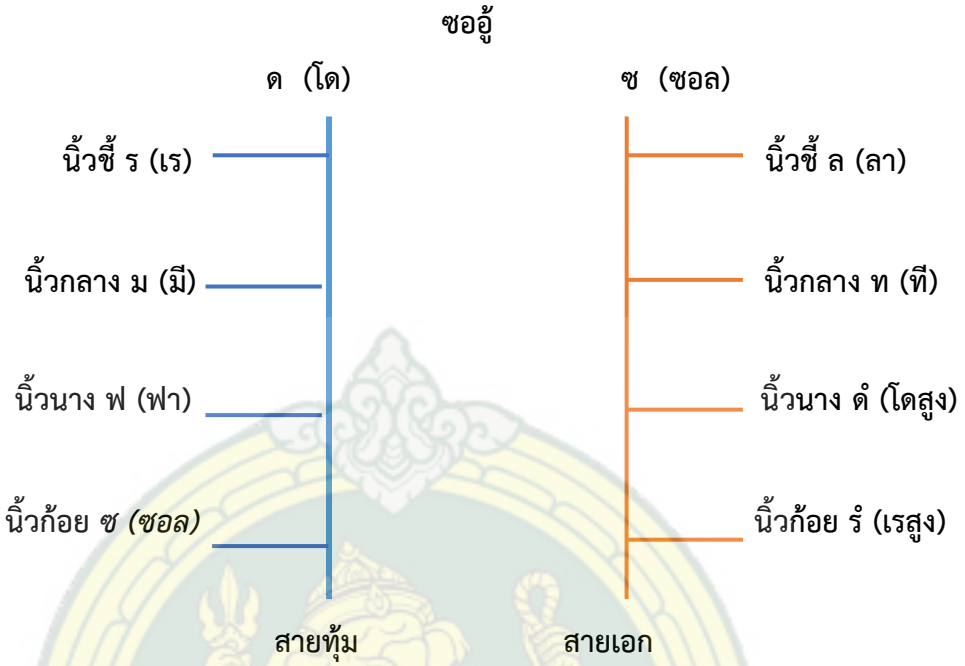
ที่มา : ผู้วิจัย

เมื่อนำระบบ 7 เสียง มาใช้ในการบรรเลงซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย การกำหนดตำแหน่งนิ้วด้วยระบบนี้จะมีความสอดคล้องกับระยะห่างของเครื่องดนตรีไทยอื่น ๆ ชนิดที่มีระยะห่างตายตัว เช่น ระนาด ฆ้องวง จะเข้ เป็นต้น ตำแหน่งนิ้วจะเป็นไปดังภาพ



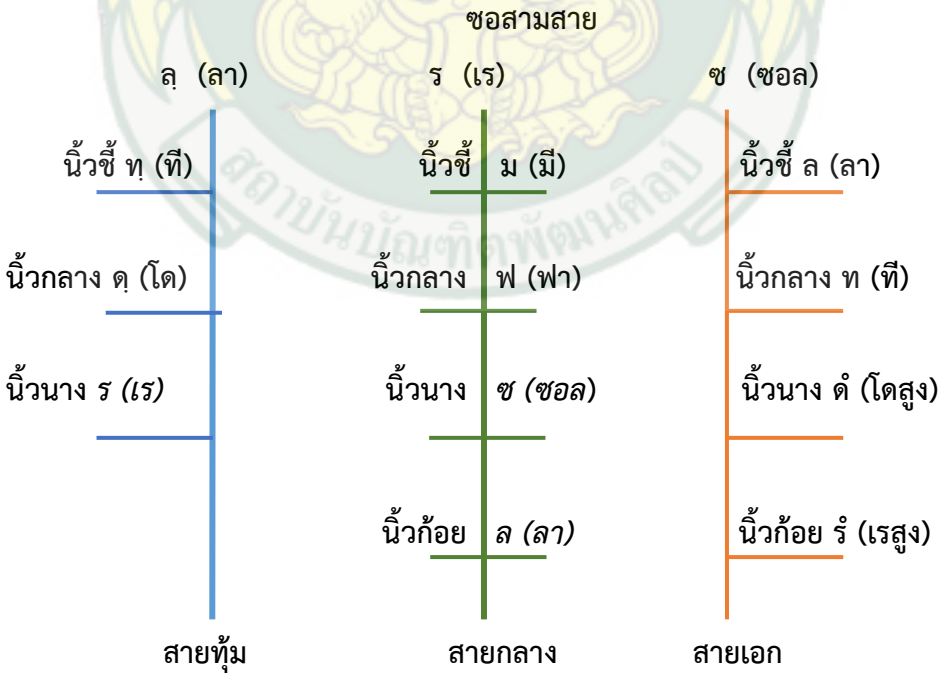
ภาพที่ 3 ภาพแสดงตำแหน่งนิ้วซอด้วง ระบบ 7 เสียง

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 4 ภาพแสดงตำแหน่งนิ้วซออู้ ระบบ 7 เสียง

ที่มา : ผู้วิจัย

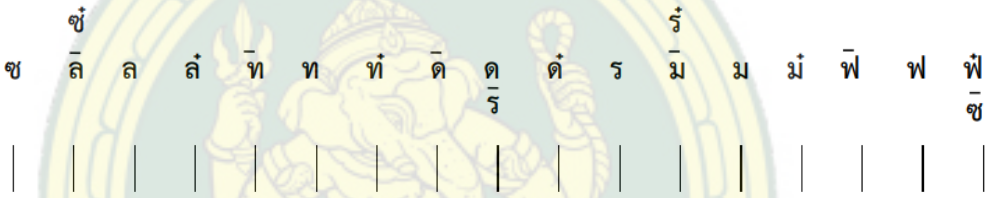


ภาพที่ 5 ภาพแสดงตำแหน่งนิ้วซอสามสาย ระบบ 7 เสียง

ที่มา : ผู้วิจัย

ระบบ 17 เสี้ยวเสียง (ทฤษฎีวรยศ)

วรยศ ศุขสายชล (2541) ผู้เชี่ยวชาญด้านซอ สำนักดนตรีตักศิลา ได้อธิบายหลักการของระบบ 17 เสี้ยวเสียง ไว้ว่าใน 1 คู่แปด จะประกอบด้วย 17 เสี้ยวเสียง ใน 1 เสียงเต็ม จะประกอบด้วย 3 เสี้ยวเสียง ในเสียงชิดกัน ก็จะประกอบด้วย 1 เสียง เสียง ใน 2 เสี้ยวเสียงจะเป็นเสียงที่ใกล้กัน ระบบ17 เสียงนั้น จะต้องใช้การพิจารณาถึงกลุ่มเสียงที่ใช้ประจำ โดยยึดถือตามเสียงร้องซึ่งถือว่าเป็นระบบเสียงแห่งธรรมชาติ โดยเฉพาะ เพลงที่เป็นเพลงสำเนียงต่าง ๆ ยิ่งเห็นเด่นชัดว่าเกิดการแบ่งอย่างไม่เท่ากัน ตามหลักการคลอร้องจะใช้เครื่องดนตรีที่สามารถทำเสียงไม่เท่าได้มีหน้าที่คลอร้อง ซึ่งจะได้เสียงที่สนิทสนมกลมกลืนกันเป็นอย่างดีระยะห่างของเสียง ระบบนี้มีรูปแบบดังนี้



ภาพที่ 6 ภาพแสดงระยะห่างของเสียงระบบ 17 เสี้ยวเสียง (ทฤษฎีวรยศ)
ที่มา : ผู้วิจัย

กันต์ อัศวเสนา, 2562 ทฤษฎีนี้มีการกำหนดกฎและสัญลักษณ์ต่าง ๆ ได้แก่

1) การแบ่งเสียง แบ่งออกเป็น 1 ทบเสียง
2) แบ่งเสียงใน 1 ทบเสียง ออกเป็น 17 เสียง มีระยะห่างระหว่างเสียงเท่ากัน ระยะห่างระหว่างเสียง 1 ระยะเรียกว่า “เสี้ยวเสียง”
3) ใช้สัญลักษณ์โน้ตตะวันตกเขียนในอักษรไทย กำหนดเครื่องหมาย – บนตัวโน้ตแทน “เสียงลบ” หมายถึงมีเสียงต่ำกว่าโน้ตที่ไม่มีสัญลักษณ์หรือ “เสียงกลาง” 1 เสี้ยวเสียง กำหนดเครื่องหมาย + บนตัวโน้ตแทน “เสียงบวก” หมายถึงมีเสียงสูงกว่าโน้ตที่ไม่มีสัญลักษณ์หรือ “เสียงกลาง” 1 เสี้ยวเสียง
4) กำหนดเสียงเริ่มต้นด้วยเสียง “ซอล” เนื่องจากเป็นเสียงสำคัญของปี่ใน เครื่องเป่าพื้นฐานที่สุดของวงดนตรีไทย

วรยศ ศุขสายชล, (2541) อธิบายว่า เสียงเริ่มต้นของแต่ละกลุ่มเสียงนั้นจะใช้เรียกตามการเคลื่อนที่ไปตามเสียงของเครื่องเป่าของไทย อันได้แก่ ปี่ใน ปี่นอก ปี่กลาง ปี่นอกต่ำ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ ซึ่งจะเป็นชื่อกลุ่มเสียง 6 กลุ่ม แบ่งเป็น 3 ประเภท ดังนี้

ตารางที่ 2 ตารางแสดงการแบ่งประเภทของกลุ่มเสียง ระบบ 17 เสี้ยวเสียง

ประเภทที่	เสียง
1	ใน
	กลาง
	กลางแหบ
2	เพียงออล่าง
	เพียงออบน
3	นอก

ที่มา : ผู้วิจัย

ระบบเสียงตามแนวคิดนี้ประกอบด้วย *บันได 5 เสียง บันได 6 เสียง* และ*บันได 7 เสียง* ดังนี้

บันได 5 เสียง ประกอบด้วยโน้ตลำดับที่ 1 2 3 5 และ 6 ได้แก่ ฟ ซ ล X ด ร / ซ ล ท X ร ม / ล ท ด X ม ฟ / ท ด ร X ฟ ซ / ด ร ม X ซ ล / ร ม ฟ X ล ท เมื่อแบ่งระยะห่างตามทฤษฎี จะได้เสียงตามตาราง

ตารางที่ 3 ตารางแสดงระยะห่างระหว่างเสียงของกลุ่มเสียงแบบบันได 5 เสียง (ระบบ 17 เสี้ยวเสียง)

ประเภทกลุ่มเสียง	กลุ่มเสียง | ลำดับเสียง	1			2		3				5			6			1	
ประเภทที่ 1	ใน	ซ			ล		ท				ร			ม			ซ	
	กลาง	ล			ท		ด				ม			ฟ			ล	
	กลางแหบ	ร			ม		ฟ				ล			ท			ร	
ประเภทที่ 2	เพียงออล่าง		ฟ		ซ			ล			ด			ร				ฟ
	เพียงออบน		ท		ด			ร			ฟ			ซ				ท
ประเภทที่ 3	นอก	ด			ร			ม			ซ			ล			ด	

ที่มา: กัณฑ์ อัศวเสนา, https://1th.me/2hjP8 สืบค้นเมื่อ 18 ส.ค. 2566

บันได 6 เสียง ประกอบด้วยโน้ตลำดับที่ 1 2 3 5 6 และ 7 ได้แก่ ฟ ซ ล X ด ร ม / ซ ล ท X ร ม ฟ / ล ท ด X ม ฟ ซ / ท ด ร X ฟ ซ ล / ด ร ม X ซ ล ท / ร ม ฟ X ล ท ด

บันไดเสียงนี้เป็นการเพิ่มเสียงลำดับที่ 7 ซึ่งเสียงสูงกว่าเสียงที่ 6 จำนวน 3 เสี้ยวเสียง โดยกลุ่มเสียงประเภทที่ 1 ต้องย้ายเสียงที่ 3 สูงขึ้น 1 เสี้ยวเสียง และกลุ่มเสียงประเภทที่ 2 ต้องย้ายเสียงที่ 1 ต่ำลงมาชิดกับเสียงที่ 7 ดังตาราง

ตารางที่ 4 ตารางแสดงระยะห่างระหว่างเสียงของกลุ่มเสียงแบบบันได 6 เสียง (ระบบ 17 เสี้ยวเสียง)

ประเภทกลุ่มเสียง	กลุ่มเสียง | ลำดับเสียง	1			2			3				5			6			7	1	
ประเภทที่ 1	ใน	ซ			ล̣			ฟ	ท̣			ร			ม̣			ฟ̣	ซ	
	กลาง	ล̣			ท̣			ด	ด̣			ม̣			ฟ̣			ซ̣	ล̣	
	กลางแหบ	ร			ม̣			ฟ	ฟ̣			ล̣			ท̣			ด̣	ร	
ประเภทที่ 2	เพียงออล่าง	ฟ̄	ฟ		ซ			ล̣				ด̄			ร			ม̣	ฟ̄	ฟ
	เพียงออบน	ที̄	ท		ด̄			ร				ฟ̄			ซ			ล̣	ที̄	ท
ประเภทที่ 3	นอก	ด̄			ร			ม̣				ซ			ล̣			ท̣	ด	

ที่มา: กัณฑ์ อัศวเสนา, https://1th.me/2hjP8 สืบค้นเมื่อ 18 ส.ค. 2566

บันได 7 เสียง ประกอบด้วยโน้ตลำดับที่ 1 2 3 4 5 6 และ 7 ได้แก่ ฟ ซ ล ท ด ร ม / ซ ล ท ด ร ม ฟ / ล ท ด ม ฟ ซ / ท ด ร ฟ ซ ล / ด ร ม ซ ล ท / ร ม ฟ ล ท ด

บันไดเสียงนี้เป็นการเพิ่มเสียงลำดับที่ 4 โดยเสียงที่ 4 ที่เพิ่มเข้ามาอยู่ตำแหน่งสูงกว่าเสียงที่ 3 จำนวน 1 เสี้ยวเสียง หรือมีเสียงชิดกัน มีโครงสร้างระยะห่างระหว่างเสียงดังตาราง

ตารางที่ 5 ตารางแสดงระยะห่างระหว่างเสียงของกลุ่มเสียงแบบบันได 7 เสียง (ระบบ 17 เสี้ยวเสียง)

ประเภทกลุ่มเสียง	กลุ่มเสียง | ลำดับเสียง	1			2			3	4			5			6			7	1
ประเภทที่ 1	ใน	ซ			ล̣			ท̣	ด̄			ร			ม̣			ฟ̣	ซ
	กลาง	ล̣			ท̣			ด̣	ร			ม̣			ฟ̣			ซ̣	ล̣
	กลางแหบ	ร			ม̣			ฟ̣	ซ			ล̣			ท̣			ด̣	ร
ประเภทที่ 2	เพียงออล่าง	ฟ̄			ซ			ล̣	ที̄			ด̄			ร			ม̣	ฟ̄
	เพียงออบน	ที̄			ด̄			ร	ม̄			ฟ̄			ซ			ล̣	ที̄
ประเภทที่ 3	นอก	ด̄			ร			ม̣	ฟ̄			ซ			ล̣			ท̣	ด̄

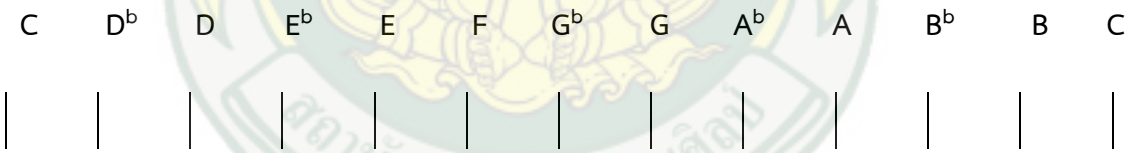
ที่มา: กัณฑ์ อัศวเสนา, https://1th.me/2hjP8 สืบค้นเมื่อ 18 ส.ค. 2566

ระบบ 12 ครึ่งเสียง (โครมาติก)

ระบบ 12 ครึ่งเสียง (โครมาติก) หมายถึง ระบบเสียงสากล (โครมาติก) ประกอบด้วยเสียงโน้ต 12 ระดับเสียง ซึ่งระยะห่างของโน้ตทุกตัวนั้นจะห่างกันครึ่งเสียง เท่า ๆ กัน โดยมีการกำหนดบันไดเสียง กล่าวคือกลุ่มของระดับเสียงหรือตัวโน้ตที่นำมาจัดเรียงกันเป็นลำดับและมีระยะห่างของเสียงแตกต่างกันตามโครงสร้างของบันไดเสียงชนิดนั้น ๆ การเล่นจากเสียงต่ำไปสูง เรียกว่า บันไดเสียงขาขึ้น (Ascending) การเล่นจากเสียงสูงลงมาต่ำเรียกว่า บันไดเสียงขาลง (Descending) โดยไม่มีการข้ามขั้น และครอบคลุมโน้ตทั้งหมดในหนึ่งคู่แปด การจัดเรียงเสียงแบบโครมาติกขาขึ้น ระยะระหว่างตัวโน้ตทั้ง 13 ขั้น โดยห่างกันครึ่งเสียงเท่ากันตลอด ดังนี้

ภาพที่ 7 ภาพแสดงระยะห่างของเสียงโครมาติก ระบบ 12 ครึ่งเสียง แบบขาขึ้น (Ascending)

ที่มา ผู้วิจัย



ภาพที่ 8 ภาพแสดงระยะห่างของเสียงโครมาติก ระบบ 12 ครึ่งเสียง แบบขาลง (Descending)

ที่มา ผู้วิจัย

บันไดเสียง (Scale) มีความสำคัญยิ่งในการนำไปใช้ในทักษะทางดนตรี และทฤษฎีดนตรี ที่จะสามารถวิเคราะห์บทเพลงต่าง ๆ ที่จะทำการบรรเลงได้อย่างถูกต้อง และเป็นเสมือนกุญแจที่สำคัญสำหรับนักดนตรี เมื่อมีความรู้และความเข้าใจในเรื่องของบันไดเสียงได้อย่างแม่นยำแล้ว จะสามารถต่อยอดในการศึกษาเนื้อหาสาระทางทฤษฎีในระดับที่สูงขึ้นต่อไปได้ ดังนั้น การเรียนรู้เรื่องบันไดเสียงจึงเป็นความรู้ที่นักดนตรีไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ การจดจำบันไดเสียงอาจเกิดความผิดพลาดขึ้นได้ถ้าไม่มีความเข้าใจและสามารถวิเคราะห์ได้อย่างแท้จริง บันไดเสียงที่นำมาใช้ในการบรรเลงซอทั้งสามชนิดมีอยู่ 2 รูปแบบ ได้แก่ บันไดเสียงเมเจอร์ (Major scale) และบันไดเสียงไมเนอร์

(Minor scale) ซึ่งเป็นพื้นฐานหนึ่งของการกำหนดรูปแบบขั้นคู่เสียงในดนตรีสากล โดยมีรูปแบบของระยะห่างอย่างเป็นระบบ

บันไดเสียงเมเจอร์ (Major scale) มีระยะระหว่างโน้ตขั้นที่ 1-2, 2-3, 4-5, 5-6 และ 6-7 ห่างกัน 1 เสียงเต็ม ระยะระหว่างโน้ตขั้นที่ 3-4 และ 7-8 ห่างกันครึ่งเสียง ดังนี้

ภาพที่ 9 ภาพแสดงระยะห่างของบันไดเสียงเมเจอร์ (Major scale)

ที่มา ผู้วิจัย

2.1.3 บทบาทและหน้าที่ของซอด้วง ซออู้ และ ซอสามสาย

คำว่า บทบาท ความหมายตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 หมายถึง [บดบาด] น. การทำท่าตามบท, การรำตามบท, โดยปริยายหมายความว่า การทำตามหน้าที่ที่กำหนดไว้ เช่น บทบาทของพ่อแม่ บทบาทของครู. (สำนักราชบัณฑิตยสภา (2566). ค้นเมื่อ 20 พฤษภาคม 2566, http://www.royin.go.th/dictionary/

คำว่า หน้าที่ ตามความหมายตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 หมายถึง น. กิจที่จะต้องทำด้วยความรับผิดชอบ. (สำนักราชบัณฑิตยสภา (2566). ค้นเมื่อ 20 พฤษภาคม 2566, http://www.royin.go.th/dictionary/

จากความหมายของทั้งสองคำที่กล่าวข้างต้น จะเห็นได้ว่า เป็นคำที่มีนัยยะไปในทางเคร่งครัด ไม่ใช่เป็นเพียงสิ่งที่ควรทำ แต่เป็นสิ่งที่ต้องทำ ซึ่งเมื่อรวมความหมายของคำว่า บทบาทหน้าที่เข้าด้วยกัน หมายถึง การต้องทำตามสิ่งที่ได้กำหนดไว้ด้วยความรับผิดชอบ

จากการศึกษาค้นคว้า คำว่า บทบาทหน้าที่ ตามความหมายของทางดุริยางคศิลป์ไทย ไม่พบการนิยามหรือความหมายที่ระบุไว้อย่างชัดเจน พบเพียงการระบุรายละเอียดเรื่องบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประเภทต่าง ๆ ว่ามีหน้าที่อย่างไร หรือ มีลักษณะการบรรเลงอย่างไร ผู้วิจัยเห็นว่า คำนิยาม หรือ ความหมาย เป็นสิ่งสำคัญที่จะนำไปสู่การปฏิบัติได้อย่างถูกต้อง

เพราะหากคลาดเคลื่อนตั้งแต่การนิยามศัพท์ หรือ เข้าใจความหมายของคำศัพท์ต่าง ๆ คลาดเคลื่อนแล้ว ก็อาจจะทำให้การบรรเลงผิดเพี้ยนไปจากหลักการหรือขนบดนตรีไทยก็เป็นได้

เมื่อนำความหมายของคำว่า บทบาทและหน้าที่ ตามพจนานุกรม มาประยุกต์ใช้กับความหมายทางดุริยางค์ศิลป์ไทย ผู้วิจัยมุ่งประเด็นไปในเรื่องของบทบาทหน้าที่ของการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ที่อยู่ในองค์ความรู้ว่าด้วยการผสมวง หรือเรียกอีกอย่างได้ว่า การประสมวง ซึ่งจะอธิบายจากพื้นฐานข้อมูลทางวิชาการที่ได้ระบุใช้เป็นแนวทางของนักวิชาการและวิชาชีพดนตรีไทยเป็นสำคัญ และจะอธิบายเชื่อมโยงให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่ของด้วง ซออู้และซอสามสายต่อไป

จากการศึกษาเอกสารทางวิชาการ พบว่า ผู้ทรงคุณวุฒิซึ่งเป็นที่ยอมรับกันในวงวิชาการดนตรีไทย ได้ระบุบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ซึ่งล้วนแต่เป็นบทบาทหน้าที่ที่ใช้ในบริบทของการบรรเลงรวมวงทั้งสิ้น ในการบรรเลงรวมวงนั้นประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีหลายชิ้น ย่อมจำเป็นที่จะต้องแบ่งหน้าที่กันบรรเลงเพื่อให้เพลงที่บรรเลงออกมาเกิดสุนทรียรสแก่ผู้ฟัง การบรรเลงรวมวงนั้นจะประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับทำลำนำ หรือ บางทีเรียกว่าเครื่องดำเนินทำนอง และเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับทำจังหวะ

มนตรี ตราโมท (กรมศิลปากร, 2545) ได้ระบุบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีไทยไว้ในหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย ดังนี้

ตารางที่ 6 บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีไทยตามแนวทางของมนตรี ตราโมท

เครื่องดนตรี	**บทบาทหน้าที่**
ปี่ใน	เป็นผู้นำ เก็บแทรกแซงตามทำนองเพลง
ปี่นอก	เก็บบ้าง โหยหวนบ้าง ล้อ ๆ ไปกับปี่ในและทำนองเพลง
ปี่ชวา	มีหน้าที่แทนซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวา
ขลุ่ยเพียงออ	เก็บบ้าง โหยหวนบ้างตามลำนำ
ขลุ่ยหลิบ	เก็บบ้าง โหยหวนบ้างตามลำนำ ล้อ ๆ ไปกับขลุ่ยเพียงออและลำนำ
ระนาดเอก	ผู้นำ เก็บแทรกแซงตามทำนองเพลง
ระนาดเอกเหล็ก	เก็บแทรกแซงตามทำนองเพลง
ระนาดเอกมโหรี	เล็กกว่าระนาดเอกของปี่พาทย์ หน้าที่เช่นเดียวกัน

เครื่องดนตรี	บทบาทหน้าที่
ระนาดทุ้ม	หยอกล้อ ยั่วเย้าไปกับพวกทำลำนำ
ระนาดทุ้มเหล็ก	หลอกห่าง ๆ ไปกับลำนำ
ระนาดทอง (ระนาดเอกเหล็ก)	เล็กกว่าระนาดเหล็กของปี่พาทย์ มีหน้าที่เช่นเดียวกัน
ฆ้องวงใหญ่	เป็นหลักของพวกทำลำนำ เดินเนื้อเพลง
ฆ้องกลาง	หน้าที่เหมือนฆ้องวงใหญ่ของปี่พาทย์ แต่ถี่กว่าเล็กน้อย
ฆ้องวงเล็ก	เก็บแทรกแซงตามทำนองเพลง ละเอียดกว่าระนาด
ฆ้องเล็ก	เล็กกว่าฆ้องวงเล็กปี่พาทย์ หน้าที่เช่นเดียวกัน
ซอสามสาย	**คลอเสียงคนร้อง โหยหวนไปตามลำนำ บางทีก็เก็บบ้าง**
ซอด้วง	**ผู้นำ เป็นหลัก เก็บบ้างโหยบ้างตามลำนำ**
ซออู้	**หยอกล้อ ยั่วเย้าไปกับพวกทำลำนำ**
จะเข้	เก็บแทรกแซงตามลำนำ
โทน รำมะนา	ควบคุมจังหวะหน้าทับ
กลองแขก	ควบคุมจังหวะหน้าทับ
ตะโพน	ควบคุมจังหวะหน้าทับ เป็นผู้นำกลองทัด
กลองทัด	เดินตามจังหวะบ้าง เดินตามไม้กลองประจำเพลงบ้าง
สองหน้า	ควบคุมจังหวะหน้าทับ (ใช้เวลาบรรเลงรับร้อง บางทีก็ใช้กลองแขกแทน)
ฉิ่ง	ควบคุมจังหวะย่อยและแสดงจังหวะหนักเบา
ฉาบเล็ก	หยอกล้อไปกับพวกประกอบจังหวะ

ที่มา: ผู้วิจัย

ประสิทธิ ถาวร (2515) กล่าวถึงบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีไทย ในหนังสือความรู้เรื่องดนตรีไทย ดังนี้

ตารางที่ 7 บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีไทยตามแนวทางของประสิทธิ ถาวร

เครื่องดนตรี	**บทบาทหน้าที่**
ปี่ใน	เป็นประธานของวง เก็บบ้าง โหยหวนบ้างตามทำนองเพลง
ปี่นอก	เก็บบ้าง โหยหวนบ้าง ล้อ ๆ ไปกับปี่ในและพวกทำทำนอง
ขลุ่ยเพียงออ	เก็บบ้าง โหยหวนบ้างตามลำนำ
ระนาดเอก	เป็นผู้นำวง เก็บแทรกแซงตามทำนองเพลง
ระนาดเอกเหล็ก (ระนาดทอง)	เก็บแทรกแซงตามทำนอง
ระนาดทุ้ม	หลอกล้อ ยั่วเย้าไปกับพวกทำทำนองเพลง
ระนาดทุ้มเหล็ก	หลอกล้อไปกับพวกทำทำนอง มักนิยมตีเสียงลูกตกตามประโยคของเพลง
ระนาดทอง (ระนาดเอกเหล็ก)	เก็บแทรกแซงตามทำนอง
ฆ้องวงใหญ่	เป็นหลักของพวกทำทำนอง ดำเนินเนื้อเพลง
ฆ้องวงเล็ก	เก็บแทรกแซงตามทำนองเพลง บางแห่งละเอียดกว่าระนาดเอก
ซอสามสาย	**ในเอกสารนี้ไม่ได้ระบุหน้าที่ของซอสามสายเอาไว้**
ซอด้วง	**เป็นผู้นำวง เป็นหลักของวง เก็บบ้างโหยบ้างตามลำนำหรือทำหน้าที่แทนระนาดเอกในวงปี่พาทย์ ยกเว้นในวงมโหรี ระนาดเอกมีหน้าที่เป็นผู้นำวง**
ซออู้	**หลอกล้อยั่วเย้าไปกับซอด้วง ทำหน้าที่เป็นตัวตลกประจำวง หรือทำหน้าที่แทนระนาดทุ้มในวงปี่พาทย์**
จะเข้	เก็บและแทรกแซงตามลำนำ
โทน รำมะนา	ควบคุมจังหวะหน้าทับ
ตะโพน	ควบคุมจังหวะหน้าทับ และเป็นผู้นำกลองทัด
กลองทัด	เดินตามจังหวะบ้าง เดินตามไม้กลองประจำเพลงบ้าง

เครื่องดนตรี	บทบาทหน้าที่
สองหน้า	ควบคุมจังหวะหน้าทับ (ใช้เวลาบรรเลงรับร้อง บางทีก็ใช้กลองแขกแทน)
ฉิ่ง	ควบคุมจังหวะย่อยและแสดงจังหวะหนักเบา
ฉาบใหญ่	ควบคุมจังหวะห่าง ๆ
ฉาบเล็ก	หลอกล่อ ยั่วเย้า ไปกับพวกประกอบจังหวะ
โหม่ง	ควบคุมจังหวะห่าง ๆ

ที่มา: ผู้วิจัย

สงบศึก ธรรมวิหาร (2545) กล่าวถึงบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีไทย ในหนังสือดุริยางค์ไทย ดังนี้

ตารางที่ 8 บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีไทยตามแนวทางของสงบศึก ธรรมวิหาร

เครื่องดนตรี	บทบาทหน้าที่
ปี่	ทำเสียงโหยหวนคล้ายเสียงร้องหรือเสียงพูด
ปี่ใน	เป่าโดยดำเนินถี่ ๆ บ้าง โหยหวนเป็นเสียงยาวบ้าง มีหน้าที่ดำเนินทำนองและช่วยนำวงด้วย
ปี่นอก	เป่าโดยดำเนินถี่ ๆ บ้าง โหยหวนเป็นเสียงยาวบ้าง โดยดำเนินทำนองแทรกแซงไปในทางเสียงสูง
ขลุ่ยเพียงออ	ทำเสียงโหยหวน คล้ายเสียงร้องบ้าง ดำเนินแนวเนื้อเพลงบ้าง สลับกันไป
ขลุ่ยหลิบ	มีหน้าที่สอดแทรกทำนองไปในทางเสียงสูง
ระนาดเอก	มีหน้าที่เป็นผู้นำวง ดำเนินแนวเนื้อเพลงอย่างถี่ ๆ
ระนาดเอกเหล็ก (ระนาดทอง)	ดำเนินทำนองถี่ ๆ บ้างตีกรอบ้างและรัวบ้าง เช่นเดียวกับระนาดเอก แต่มีหน้าที่ช่วยให้เสียงกระหึ่มขึ้นเท่านั้น ไม่มีหน้าที่เป็นผู้นำวง
ระนาดเอกมโหรี	มีหน้าที่เป็นผู้นำวง
ระนาดทุ้ม	ดำเนินแนวเนื้อเพลงต่าง ๆ แบบยั่วเย้าหยอกล้อไปกับทำนองเพลง
ระนาดทุ้มเหล็ก	ดำเนินทำนองห่าง ๆ มีหน้าที่ยั่วเย้าทำนองเพลงในระยะห่าง ๆ
ฆ้องวงใหญ่	เป็นหลักในการบรรเลงรักษาแนวเนื้อเพลงในจังหวะสำคัญ ๆ

เครื่องดนตรี	บทบาทหน้าที่
	ซึ่งเครื่องดนตรีทุกชิ้นในวงปี่พาทย์ต้องยึดถือ
ฆ้องกลาง หรือ ฆ้องมโหรี	มีหน้าที่ดำเนินทำนองเนื้อเพลงเป็นหลักของวง
ฆ้องวงเล็ก	ขนาดเล็กกว่าฆ้องวงใหญ่ แต่มีเสียงสูงกว่า ดำเนินทำนองเก็บถี่ ๆ สอดแทรกแซงด้วยเม็ดพรายให้เดินออกมาในทางเสียงสูง
ซอสามสาย	**สีเก็บบ้าง โหยหวนเป็นเสียงยาว ๆ บ้าง มีหน้าที่คลอเสียงคนร้องและดำเนินทำนองเพลง**
ซอสามสายหลีบ	สีเก็บบ้าง โหยหวนเป็นเสียงยาว ๆ บ้าง แต่ไม่มีหน้าที่คลอเสียงคนร้อง เพียงแต่ช่วยในการดำเนินทำนอง โดยแทรกแซงในทางเสียงสูงเท่านั้น
ซอด้วง	**มีหน้าที่เป็นผู้นำวงและดำเนินแนวเนื้อเพลงเป็นหลักของวงดนตรี**
ซออู้	**ดำเนินแนวเนื้อเพลงบ้าง ล้อขัดกับซอด้วงบ้าง หยอกล้อยั่วเย้าไปกับทำนองเพลง**
จะเข้	ดีดโดยเก็บถี่ ๆ บ้าง ห่าง ๆ บ้าง สอดแทรกทำนองให้ความไพเราะ
โทน รำมะนา	แบ่งประเภทเพลงให้ทราบว่าเป็นเพลงชนิดสามชั้น สองชั้นหรือชั้นเดียว
กลองแขก	ควบคุมจังหวะหน้าทับ
ตะโพน	มีหน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับ ให้รู้วรรคตอนและประโยคของเพลง และเป็นผู้นำกลองทัดด้วย เป็นจังหวะใหญ่และสำคัญสำหรับดนตรีไทย ประกอบจังหวะตามลักษณะของเพลง
กลองทัด	ตีห่างบ้าง ถี่บ้าง ตามแบบแผนของเพลงแต่ละเพลง เป็นจังหวะใหญ่และสำคัญสำหรับดนตรีไทย ประกอบจังหวะตามลักษณะของเพลง
ฉิ่ง	มีหน้าที่กำกับจังหวะย่อยให้รู้จังหวะเบาและจังหวะหนัก รักษาจังหวะให้ช้า เร็ว จังหวะสม่ำเสมอกัน
ฉาบใหญ่	มีหน้าที่ช่วยกำกับจังหวะต่าง ๆ ถ้าเป็นเพลงสำเนียงจีนก็ให้เข้ากับทำนองเพลง

เครื่องดนตรี	บทบาทหน้าที่
ฉาบเล็ก	มีหน้าที่หยอกล้อ ยั่วเหย้าไปกับฉิ่ง หรือให้สอดคล้องกับทำนองเพลง
โหม่ง	มีหน้าที่ควบคุมจังหวะห่าง ๆ

ที่มา: ผู้วิจัย

จากข้อมูลประเด็นบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีที่ได้หยิบยกมาแสดง จะเห็นว่าผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 3 ท่าน สรุปได้ดังนี้

ตารางที่ 9 ตารางสรุปบทบาทหน้าที่ของซอด้วง ซออู้และซอสามสาย

ผู้ทรงคุณวุฒิ / เครื่องดนตรี	ซอด้วง	ซออู้	ซอสามสาย
มนตรี ตราโมท	เป็นหลัก เป็นผู้นำ เก็บบ้างโหยบ้าง ตามลำนำ	หยอกล้อ ยั่วเย้าไปกับพวกทำลำนำ	คลอเสียงคนร้องโหยหวนไปตามลำนำ บางทีก็เก็บบ้าง
ประสิทธิ ถาวร	เป็นผู้นำวง เป็นหลักของวง เก็บบ้างโหยบ้างตามลำนำหรือทำหน้าที่แทนระนาดเอกในวงปี่พาทย์ ยกเว้นในวงมโหรี ระนาดเอกมีหน้าที่เป็นผู้นำวง	หลอกล้อยั่วเย้าไปกับซอด้วง ทำหน้าที่เป็นตัวตลกประจำวง หรือทำหน้าที่แทนระนาดทุ้มในวงปี่พาทย์	ในเอกสารนี้ไม่ได้ระบุหน้าที่ของซอสามสายเอาไว้
สงบศึก ธรรมวิหาร	มีหน้าที่เป็นผู้นำวงและดำเนินแนวเนื้อเพลงเป็นหลักของวงดนตรี	ดำเนินแนวเนื้อเพลงบ้าง ล้อขัดกับซอด้วงบ้าง หยอกล้อยั่วเย้าไปกับทำนองเพลง	สีเก็บบ้าง โหยหวนเป็นเสียงยาว ๆ บ้าง มีหน้าที่คลอเสียงคนร้องและดำเนินทำนองเพลง

ที่มา: ผู้วิจัย

จากการนิยามความหมายของคำว่า บทบาทหน้าที่ จะเห็นว่า มีความหมายไปในทางการปฏิบัติโดยเคร่งครัด แต่เมื่อพิจารณาจากการกำหนดบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีตามแนวทางของผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางคศิลป์ไทยที่ได้อ้างถึงนั้น ไม่ได้เคร่งครัดรัดตรึงเสียทีเดียว เพราะการกำหนดบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีตามที่ได้กล่าวมาข้างต้นนั้น ได้ระบุไว้โดยกว้าง ๆ ไม่ได้สื่อความถึงข้อปฏิบัติอันแปรเปลี่ยนไม่ได้ หรือเครื่องดนตรีบางชนิดก็ไม่ได้ระบุกำหนดบทบาทหน้าที่อย่างชัดเจนว่าต้องทำหน้าที่ใด หรือแม้กระทั่งการใช้คำที่มีความหมายใกล้เคียงกัน แต่ในทางปฏิบัติแล้วอาจจะเกิดความสับสนหรือไม่ตรงตามที่ได้กำหนดไว้ได้ เช่น บทบาทหน้าที่ของระนาดทุ้ม ซออู้ และฉาบเล็ก ที่มีการระบุใช้คำว่า หยอก กับคำว่า หลอก ซึ่งมีความหมายที่แตกต่างกัน คำว่า หยอก นั้น มีความหมายว่า ล้อเล่น ยั่วเย้า ส่วนคำว่า หลอก นั้น มีความหมายว่า ทำให้เข้าใจผิด เพราะฉะนั้น หากผู้บรรเลงที่ยึดถือกฎระเบียบตามครูบาอาจารย์อย่างเคร่งครัดก็อาจจะเกิดความสับสนในความหมายและนำไปใช้กับการบรรเลงแตกต่างกันออกไป

แม้ว่า บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดนั้นจะไม่ได้เป็นกฎระเบียบที่เคร่งครัดรัดตรึง แต่ก็เป็นส่วนสำคัญที่จะใช้เป็นแนวทางในการบรรเลง เพราะหากไม่มีหลักเรื่องบทบาทหน้าที่ให้ได้ใช้เป็นแนวทางกำหนดไว้เลย ก็จะไม่เกิดความสมดุลในการบรรเลง จะบรรเลงกันอย่างตามอำเภอใจ ซึ่งนักดนตรีจะต้องเข้าใจว่า บทบาทหน้าที่ เป็นสิ่งสำคัญของการอยู่รวมกัน เพราะจะทำให้เกิดความเป็นระเบียบเรียบร้อย ไม่สับสนวุ่นวาย ฉะนั้น เมื่อมีการบรรเลงรวมวง นักดนตรีพึงทำหน้าที่ของตนด้วยความรับผิดชอบเพื่อให้งานดนตรีที่บรรเลงนั้นเป็นระเบียบเรียบร้อยและเกิดสุนทรียะตามที่โบราณจารย์ได้ใช้ภูมิปัญญาสร้างสรรค์และยังคงตกทอดจากรุ่นสู่รุ่นให้ได้ปฏิบัติกันอย่างเช่นทุกวันนี้

บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดนั้นจะไม่ได้เป็นกฎระเบียบที่เคร่งครัดรัดตรึง แต่ก็เป็นส่วนสำคัญที่จะใช้เป็นแนวทางในการบรรเลง เพราะหากไม่มีหลักเรื่องบทบาทหน้าที่ให้ได้ใช้เป็นแนวทางกำหนดไว้เลย ก็จะไม่เกิดความสมดุลในการบรรเลง จะบรรเลงกันอย่างตามอำเภอใจ ซึ่งนักดนตรีจะต้องเข้าใจว่า บทบาทหน้าที่ เป็นสิ่งสำคัญของการอยู่รวมกัน เพราะจะทำให้เกิดความเป็นระเบียบเรียบร้อย ไม่สับสนวุ่นวาย

2.2 หลักวิชาการด้านดุริยางคศิลป์ไทย

2.3 หลักการบรรเลงรวมวง

การบรรเลงรวมวงในดนตรีไทย (Ensemble Performance in Thai Music) มีลักษณะและหลักการเฉพาะที่สืบทอดและพัฒนามาอย่างยาวนาน โดยมีองค์ประกอบสำคัญหลายประการที่เป็นรากฐานของการบรรเลงดนตรีในรูปแบบรวมวง ซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลายชนิดบรรเลงร่วมกัน ลักษณะสำคัญของการบรรเลงรวมวงตามหลักทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทยประกอบด้วย

ประเภทของวงดนตรีไทย

- วงปี่พาทย์ เป็นวงดนตรีไทยที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทตีและเป่า เช่น ระนาด ปี่ กลอง วงปี่พาทย์มีหลายรูปแบบ เช่น วงปี่พาทย์ไม้แข็ง วงปี่พาทย์ไม้นวม และวงปี่พาทย์นางหงส์
- วงเครื่องสาย ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายและเครื่องตี เช่น ซอด้วง ซออู้ จะเข้ และขลุ่ย สามารถบรรเลงในงานบันเทิงและพิธีกรรม
- วงมโหรี ประกอบด้วยเครื่องดนตรีเครื่องสาย เครื่องตี เครื่องเป่า และเครื่องดนตรีที่ใช้การขับร้องประกอบ

การประสานเสียง

- การบรรเลงรวมวงต้องอาศัยการประสานเสียงระหว่างเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ โดยแต่ละเครื่องดนตรีจะมีบทบาทเฉพาะ เช่น ระนาดเอกทำหน้าที่เป็นเครื่องหลักในการบรรเลงทำนอง ปี่ใช้สร้างสีสันและอารมณ์ กลองทำหน้าที่กำกับจังหวะ และขลุ่ยเพิ่มมิติให้กับเพลง
- การประสานเสียงจะใช้หลักการสอดประสานที่เรียกว่า "การทับ" โดยเครื่องดนตรีจะเล่นในจังหวะและทำนองที่แตกต่างกันเพื่อให้เกิดเสียงที่กลมกลืนและสมบูรณ์

จังหวะและทำนอง

- การบรรเลงรวมวงมีการใช้จังหวะและทำนองที่ซับซ้อน เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นจะบรรเลงในจังหวะตรงกันด้วยทำนองที่หลากหลาย ขึ้นอยู่กับลักษณะของเพลงและรูปแบบการบรรเลง
- วงดนตรีไทยมักใช้รูปแบบจังหวะที่กำกับด้วยเครื่องกำกับจังหวะสำคัญ ซึ่งเรียกว่า “หน้าทับ” ซึ่งทำให้เกิดความเคลื่อนไหวและความราบเรียบของเพลง

การบรรเลงตามบทเพลง

- การบรรเลงรวมวงจะต้องมีการฝึกฝนและการปรับตัวให้เข้ากับเพลงที่บรรเลง โดยวงดนตรีจะต้องสามารถปรับเปลี่ยนการเล่นตามลักษณะและความต้องการของบทเพลง เช่น เพลงโหมโรง เพลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์ และเพลงพิธีกรรม
- ในการบรรเลงวงดนตรีไทย บทบาทของหัวหน้าวงหรือผู้ควบคุมวงมีความสำคัญอย่างยิ่งในการนำวงและกำกับการบรรเลง

ความสำคัญทางวัฒนธรรม

- การบรรเลงรวมวงไม่เพียงแค่เป็นการแสดงดนตรี แต่ยังเป็นการสะท้อนถึงวัฒนธรรมและประเพณีของไทย โดยเฉพาะในงานพิธีสำคัญ เช่น งานมงคล งานพระราชพิธี และงานเทศกาลต่าง ๆ
- การบรรเลงรวมวงเป็นการสืบทอดศิลปะดนตรีไทยจากรุ่นสู่รุ่น ทำให้เกิดการเรียนรู้และอนุรักษ์ท่วงทำนองดั้งเดิมของดนตรีไทย
- การบรรเลงรวมวงในดนตรีไทยจึงเป็นศิลปะที่มีความละเอียดอ่อนและซับซ้อน เป็นการผสมผสานระหว่างการฝึกฝนทางดนตรีและการสืบทอดวัฒนธรรมที่มีความสำคัญต่อการรักษาเอกลักษณ์ของดนตรีไทย

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2561) ได้อธิบายถึงรสที่เกิดจากการบรรเลงรวมวงไว้ในหนังสือประชุมบทความวิชาการดนตรี รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ไว้ว่า หากพิจารณาความงามจากเสียงที่เกิดจากรวมวงในดนตรีไทยโดยเปรียบเทียบกับเรื่องสีในทางศิลปะ กล่าวคือ ให้วงเครื่องสายเป็นสีขาวซึ่งเป็นสีที่ให้ความสงบเย็น เนื่องจากเป็นวงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีประเภทมีสายสามารถทำให้เกิดรสชาติหวานซึ้ง กินใจ ในขณะที่วงปี่พาทย์ไม้แข็งเปรียบได้กับสีแดงให้ความรู้สึกร้อนแรง แต่ก็อาจจะมีผู้ให้ทัศนะว่าวงเครื่องสายก็สามารถบรรเลงเพลงที่คึกคักสนุกสนานได้ และวงปี่พาทย์ไม้แข็งก็บรรเลงเพลงหวาน ๆ ได้ ซึ่งความรู้สึกนี้ก็ไม่ได้เป็นสิ่งผิด แต่ลักษณะนี้ก็เหมือนกับการให้ผู้หญิงไปต่อยมวยหรือผู้ชายหัดฟ้อนรำ หากยอมรับตามศักยภาพตามธรรมชาติแล้ว ผู้หญิงไปฟ้อนรำและผู้ชายไปต่อยมวยอาจจะมีความเหมาะสมกว่า

2.2.2 หลักการบรรเลงเดี่ยว

การบรรเลงเดี่ยว เป็นการแสดงออกทางดนตรีที่ผู้บรรเลงใช้ทักษะและความสามารถในการถ่ายทอดบทเพลงผ่านเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียว การบรรเลงเดี่ยวมีความสำคัญในดนตรีไทยและดนตรีสากล โดยเน้นการสื่อสารอารมณ์และความหมายของเพลงอย่างชัดเจนผ่านการควบคุมทำนองจังหวะ และความกลมกลืนของเสียง ในดนตรีไทย การบรรเลงเดี่ยวมักแสดงความเชี่ยวชาญของนักดนตรีและการตีความบทเพลงที่มีความเฉพาะตัว ผู้บรรเลงต้องมีความเข้าใจในทำนองและจังหวะของเพลงอย่างลึกซึ้ง การบรรเลงเดี่ยวต้องการความแม่นยำในการควบคุมจังหวะ รวมถึงการสร้างความต่อเนื่องของทำนองที่สอดคล้องกัน การเน้นเสียงหรือการหยุดพักในจังหวะที่เหมาะสมเป็นสิ่งสำคัญในการสร้างความสมดุลและความกลมกลืนของบทเพลง หน้าที่หลักของการบรรเลงเดี่ยวคือการสื่อสารอารมณ์และความหมายของเพลงไปยังผู้ฟัง ผู้บรรเลงต้องใช้เทคนิคการเล่นต่าง ๆ เช่น การเน้นเสียง (Dynamics) การเปลี่ยนแปลงความเร็ว (Tempo) และการใช้สีสันของเสียง (Tone color) เพื่อสื่อสารอารมณ์และความรู้สึกในบทเพลง

การบรรเลงเดี่ยวต้องใช้เทคนิคการเล่นที่หลากหลายและซับซ้อน ขึ้นอยู่กับเครื่องดนตรีที่ใช้ เช่น ในดนตรีไทย การเล่นซอด้วงต้องใช้เทคนิคการเลื่อนนิ้วและการกดสายเพื่อสร้างเสียงที่ไพเราะ หรือในดนตรีสากล การเล่นเปียโนเดี่ยวต้องใช้การควบคุมน้ำหนักของนิ้วและการใช้แป้นเหยียบเพื่อสร้างเสียงที่มีคุณภาพ เป็นต้น การบรรเลงเดี่ยวต้องอาศัยการฝึกฝนอย่างต่อเนื่องเพื่อพัฒนาทักษะและความเชี่ยวชาญ การฝึกซ้อมต้องมุ่งเน้นทั้งด้านเทคนิคและการสื่อสารอารมณ์เพื่อให้การบรรเลงมีความไหลลื่นและสามารถสื่อสารกับผู้ฟังได้อย่างมีประสิทธิภาพ

ราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมายของค าว่า “เดี่ยว” ไว้ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีต – ดุริยางค์ ว่า

> *เดี่ยว วิธีการบรรเลงดนตรีด้วยทางเพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นเป็นพิเศษนอกเหนือไปจากทางธรรมดา แสดงถึงความสามารถของผู้บรรเลงและภูมิปัญญาของผู้คิดประดิษฐ์ทางเดี่ยวนั้น โดยใช้เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง เช่น ระนาดเอก ฆ้องวง จะเข้ หรือซอ การบรรเลงเพลงเดี่ยวอาจจะมีเครื่องกำกับจังหวะหรือมีเครื่องกำกับจังหวะร่วมบรรเลงด้วยก็ได้*

การบรรเลงเพลงเดี่ยว มีจุดประสงค์สำคัญอยู่ 3 ประการ คือ

1. เพื่อแสดงสติปัญญาของผู้ที่คิดประดิษฐ์วิธีบรรเลงเพลงเดี่ยวนั้น

2. เพื่อแสดงความแม่นย าของผู้บรรเลง

3. เพื่อแสดงฝีมือและเม็ดพรายของผู้บรรเลง

(ราชบัณฑิตยสถาน, 2540)

อุทิศ นาคสวัสดิ์ บรรยายเรื่องเพลงเดี่ยวไว้ในหนังสืออนุสรณ์ในงานฌาปนกิจ นายพุ่ม บาปุยะวาทย์ ว่า

การเดี่ยวนี้ผิดกับการบรรเลงดนตรีคนเดียวนะครับ สมัยนี้มักเข้าใจผิดว่า ถ้าเอาซอด้วงมาสีคนเดียวก็เป็นการเดี่ยวแล้ว ไม่ใช่ดอกครับ การสีซอด้วงหรือการบรรเลงเครื่องดนตรี อย่างอื่นแต่เพียงอย่างเดียวนั้น จะเป็นการเดี่ยวก็ต่อเมื่อเข้าอยู่ในลักษณะต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1) เป็นการอวดทางหรือวิธีดำเนินทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ

2) เป็นการอวดฝีมือในการบรรเลง

3) เป็นการอวดความแม่นยำสำหรับเพลงที่เดี่ยวนั้น

(อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2511)

รูปแบบของทางเดี่ยวสำหรับเครื่องดนตรีแต่ละชนิดนั้นมีความแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับปัจจัยหลักคือผู้ประพันธ์เป็นสำคัญ รูปแบบของทางเดี่ยวมักถูกกำหนดโดยสำนักการสอนหรือจินตนาการของผู้ประพันธ์เอง ซึ่งเป็นสิ่งที่ทำให้ทางเดี่ยวของแต่ละเพลงมีเอกลักษณ์และความหลากหลาย ถึงแม้ว่ารูปแบบทางเดี่ยวจะแตกต่างกันไปในแต่ละเพลงหรือแต่ละสำนัก แต่ก็พบว่ามีกลวิธีการบรรเลงบางอย่างที่เป็นแบบเดียวกัน ซึ่งอาจจะปรากฏในรูปแบบของการใช้จังหวะ ทำนอง หรือการใช้เทคนิคการเล่นที่คล้ายคลึงกัน ทั้งนี้ ผู้ประพันธ์ทางเดี่ยวยังมีอิสระในการใช้จินตนาการและสร้างสรรค์โครงสร้างของทางเดี่ยวตามความคิดของตนเอง เพื่อให้การบรรเลงเดี่ยวสามารถสื่อสารความหมายและอารมณ์ของเพลงได้อย่างเต็มที่

จากการศึกษาข้อมูลพบว่าทางเดี่ยวมีรูปแบบที่หลากหลาย ซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็น 7 รูปแบบดังนี้

รูปแบบที่ 1 เป็นรูปแบบของทางเดี่ยวโดยสมบูรณ์ กล่าวคือ ผู้บรรเลงเดี่ยวตลอดตั้งแต่ต้นจนจบ ใช้กลวิธีหรือเทคนิคการเล่นเฉพาะของแต่ละเครื่องดนตรี ตัวอย่างเช่น การบรรเลงระนาดเอกเดี่ยวที่ใช้การตีเฉพาะตัวของระนาดในการสร้างความแตกต่างและความโดดเด่นตลอดทั้งเพลง

รูปแบบที่ 2 เป็นรูปแบบของทางเดี่ยวที่แทรกอยู่ในเพลงขณะบรรเลงรวมวง โดยเป็นการบรรเลงทำนองสั้น ๆ ในช่วงเวลาหนึ่ง เช่น ในเพลงทยอยนอก สามชั้น ท่อนที่ 1 หรือเพลงเชิดจีน ตัวที่ 4 ที่มีการแทรกทำนองสั้น ๆ ของเครื่องดนตรีบางชนิด เพื่อเพิ่มสีสันและสร้างความตื่นเต้นให้กับการบรรเลงรวมวง

รูปแบบที่ 3 เป็นรูปแบบของทางเดี่ยวท้ายเพลง มักพบในการบรรเลงตอนท้ายของการบรรเลงชั้นเดียว โดยบรรเลงเดี่ยวเรียงไปทีละเครื่องดนตรี ซึ่งเรียกว่า "เดี่ยวรอบวง" เช่น ในเพลงที่บรรเลงชั้นเดียวจบแล้ว เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นจะผลัดกันเล่นเดี่ยวเพื่อปิดท้ายการแสดง

รูปแบบที่ 4 เป็นรูปแบบของทางเดี่ยวในช่วงที่เปลี่ยนทำนองของเพลง เช่น ในเพลงลาวดำเนินทรายสองชั้นในช่วงเที่ยวเปลี่ยนที่มีการใช้ทางเดี่ยวเพื่อเปลี่ยนบรรยากาศของเพลง โดยการบรรเลงเดี่ยวจะถูกนำมาใช้เพื่อเชื่อมโยงระหว่างทำนองหรือช่วงต่าง ๆ ของเพลง

รูปแบบที่ 5 เป็นรูปแบบของทางเดี่ยวเพื่อประกอบการแสดง ใช้ในการสื่ออารมณ์ของตัวละครหรือบรรยากาศในเรื่อง เช่น การเดี่ยวปี่ในการแสดงโขน เพื่อสร้างความสมจริงและสื่อสารอารมณ์ของตัวละคร หรือการเดี่ยวซออู้ในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เพื่อเพิ่มมิติและความลึกซึ้งให้กับการแสดง

รูปแบบที่ 6 เป็นรูปแบบของทางเดี่ยวสำหรับเครื่องดนตรีมากกว่า 1 ชิ้น เช่น การบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก 2 ราง หรือ 4 ราง การบรรเลงจะเข้ 2 ตัว ซึ่งเป็นการใช้เครื่องดนตรีหลายชิ้นเพื่อสร้างความหลากหลายและความลุ่มลึกในทางเดี่ยว

รูปแบบที่ 7 เป็นรูปแบบของทางเดี่ยวสำหรับการบรรเลงเดี่ยวเป็นหมู่คณะ เช่น การบรรเลงระนาดเอก 60 ราง หรือการบรรเลงจะเข้ 100 ตัว เป็นการแสดงที่มีจำนวนผู้บรรเลงมาก แต่ยังคงเน้นความเป็นทางเดี่ยว โดยใช้เทคนิคการเล่นที่สอดคล้องกันทั้งวงเพื่อสร้างความอลังการและความพร้อมเพรียงของการบรรเลง

รูปแบบของทางเดี่ยวเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงความหลากหลายและความซับซ้อนของดนตรีไทย ซึ่งการประพันธ์และการบรรเลงทางเดี่ยวแต่ละรูปแบบต้องอาศัยทักษะ ความเชี่ยวชาญ และความเข้าใจในดนตรีอย่างลึกซึ้ง

2.2.1 หลักการประสมวง

วงดนตรีโดยทั่วไปจะต้องมีเครื่องดนตรีสำคัญอย่างน้อยที่สุด 2 กลุ่ม คือ กลุ่มดำเนินทำนองและกลุ่มที่ควบคุมจังหวะ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2529) การประสมวงในดนตรีไทยเป็นกระบวนการเลือกและจัดวางเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ เพื่อสร้างเสียงที่สมดุลและกลมกลืน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสื่ออารมณ์และความหมายของบทเพลงอย่างมีประสิทธิภาพ หลักการประสมวงมีหลายแง่มุมที่สำคัญดังนี้

1) การเลือกเครื่องดนตรี

ลักษณะของวงดนตรี: การประสมวงขึ้นอยู่กับประเภทของวงดนตรี เช่น วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี ซึ่งแต่ละวงจะมีการเลือกเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันไปตามลักษณะและบทบาทของเพลง

เสียงและคุณภาพของเครื่องดนตรี: การเลือกเครื่องดนตรีต้องคำนึงถึงเสียงที่เกิดจากการบรรเลง เช่น ระนาดเอกที่ให้เสียงทุ้มชัดเจนหรือจะเข้ที่ให้เสียงนุ่มนวล เพื่อให้ได้คุณภาพเสียงที่ต้องการ

จำนวนและความหลากหลายของเครื่องดนตรี: จำนวนเครื่องดนตรีที่ใช้ในการประสมวงขึ้นอยู่กับขนาดของวง เช่น วงใหญ่จะมีเครื่องดนตรีหลายชนิดเพื่อให้เกิดความหลากหลายของเสียงและทำนอง ในขณะที่วงเล็กจะใช้เครื่องดนตรีจำนวนน้อยแต่เน้นการบรรเลงที่กลมกลืน

2) การจัดวางตำแหน่งเครื่องดนตรี

การจัดวางตามบทบาท: เครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีบทบาทเฉพาะ เช่น ระนาดเอกทำหน้าที่เป็นเครื่องหลักในการบรรเลงทำนอง ปี่เป็นเครื่องดนตรีนำที่สร้างความโดดเด่นในเพลง และกลองทำหน้าที่กำกับจังหวะ การจัดวางตำแหน่งของเครื่องดนตรีต้องสะท้อนถึงบทบาทเหล่านี้เพื่อให้การบรรเลงมีความสมดุล

การจัดวางตามกลุ่มเสียง: เครื่องดนตรีมักถูกจัดวางตามกลุ่มเสียง เช่น กลุ่มเครื่องตี (ระนาด กลอง) กลุ่มเครื่องเป่า (ปี่ ขลุ่ย) และกลุ่มเครื่องสาย (ซอ จะเข้) เพื่อให้เกิดการประสานเสียงที่ดีระหว่างกลุ่มเครื่องดนตรีเหล่านี้

การจัดวางในพื้นที่การบรรเลง: การประสมวงยังต้องพิจารณาการจัดวางเครื่องดนตรีในพื้นที่บรรเลง เช่น บนเวทีหรือในห้องซ้อม โดยต้องจัดให้เครื่องดนตรีที่มีบทบาทนำอยู่ในตำแหน่งที่เหมาะสมเพื่อให้เสียงสามารถกระจายได้ทั่วถึง

3) การประสานเสียงและจังหวะ

การประสานเสียง (Harmony): ในการประสมวง การประสานเสียงเป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้การบรรเลงมีความกลมกลืน เครื่องดนตรีแต่ละชนิดต้องบรรเลงในจังหวะและทำนองที่สอดคล้องกัน ตัวอย่างเช่น ระนาดเอกและระนาดทุ้มอาจจะบรรเลงเสียงในช่วงเดียวกัน แต่มีระดับเสียงต่างกันเพื่อสร้างความลึกซึ้งของเสียง

การกำกับจังหวะ (Rhythm): การกำกับจังหวะเป็นหน้าที่ของเครื่องดนตรีที่มีเสียงที่ชัดเจน เช่น กลองและฉิ่ง ซึ่งจะกำหนดจังหวะและการเคลื่อนไหวของเพลง การประสมวงต้องคำนึงถึงการจัดวางเครื่องดนตรีเหล่านี้เพื่อให้จังหวะมีความแน่นอนและสอดคล้องกับทำนองหลัก

4) การบรรเลงและการปรับเปลี่ยนตามบทเพลง

การปรับตัวให้เข้ากับบทเพลง: การประสมวงต้องคำนึงถึงลักษณะของเพลงที่จะบรรเลง เช่น เพลงที่มีจังหวะเร็วหรือช้า เพลงที่มีท่วงทำนองนุ่มนวลหรือดุดัน การเลือกและจัดวางเครื่องดนตรีต้องสอดคล้องกับลักษณะเหล่านี้เพื่อให้การบรรเลงมีความเป็นเอกภาพ

การสื่ออารมณ์ผ่านการบรรเลง: หลักการประสมวงยังรวมถึงการใช้เครื่องดนตรีในการสื่ออารมณ์และความรู้สึกของเพลง เช่น การใช้ปี่ในการสร้างบรรยากาศเศร้าหมอง หรือการใช้ระนาดในการสร้างความครึกครื้น

5) การฝึกซ้อมและการควบคุมวง

การฝึกซ้อม: การประสมวงต้องอาศัยการฝึกซ้อมเพื่อให้เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นสามารถบรรเลงร่วมกันได้อย่างสมบูรณ์แบบ นักดนตรีต้องฝึกฝนการฟังและการเล่นเพื่อให้เกิดความสอดคล้องในจังหวะและทำนอง

การควบคุมวง: ผู้ควบคุมวงหรือหัวหน้าวงมีบทบาทสำคัญในการประสมวง โดยทำหน้าที่กำกับการบรรเลงให้สอดคล้องและประสานกันอย่างลงตัว

มนตรี ตราโมท กล่าวถึงการประสมวงในหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย (กรมศิลปากร, 2545) ใช้คำว่า “ผสมวง” มิได้ใช้คำว่า “ประสมวง” มีหลักสำคัญอยู่ 2 อย่างเท่านั้น คือ เครื่องสำหรับทำลำนำ และเครื่องสำหรับบังคับจังหวะ

เครื่องสำหรับทำลำนำ มีหน้าที่แต่กต่างกันออกไป เช่น เป็นผู้นำ เป็นผู้ทำความโหยหวน เป็นผู้หลอกล้อ เป็นผู้แทรกแซง เป็นต้น

เครื่องสำหรับบังคับจังหวะ มีหน้าที่สำหรับทำให้เครื่องทำลำนำดำเนินไปโดยพร้อมเพรียงกัน เดินจังหวะโดยตรงห่าง ๆ เดินจังหวะย่อยให้รู้จังหวะหนักเบา หลอกล้อในจังหวะ ควบคุมจังหวะใหญ่ ๆ เป็นประโยค ๆ วรรคตอน

การผสมวงหรือการประสมวงต้องพิจารณาถึงเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ ว่าหากผสมเข้ากันแล้วจะมีความไพเราะกลมกลืนกันหรือไม่ ข้อนี้เป็นข้อสำคัญมากสำหรับการผสมวง *...เมื่อมีสิ่งที่มีเสียงสูง ก็ต้องมีสิ่งที่มีเสียงต่ำ เมื่อมีสิ่งที่มีเสียงแหลม ก็ต้องมีสิ่งที่มีเสียงนุ่มนวลประกอบ เพื่อให้รับและตัดเสียงซึ่งกันและกัน* (กรมศิลปากร, 2545)

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ (2550) อธิบายถึงหลักการประสมวงดนตรีไทยไว้ในหนังสือเรื่องปฐมบทดนตรีไทย ไว้ว่า

> *การประสมเครื่องดนตรีสำหรับใช้บรรเลงในวงดนตรีนั้นล้วนเกิดขึ้นโดยภูมิปัญญาของโบราณจารย์ทางดนตรีไทย ไม่ว่าจะเป็นการนำเอาเครื่องดนตรีที่เหมาะสม การปรับระดับเสียงของเครื่องดนตรีต่าง ๆ สำหรับใช้บรรเลงร่วมกัน รวมไปถึงการนำระบบความเชื่อมาเป็นเป็นเกณฑ์คัดเลือกวงดนตรีเพื่อใช้บรรเลงในโอกาสต่าง ๆ หลักการนำเอาเครื่องดนตรีมาประสมวงนั้นมีความแตกต่างกับการประสมวงดนตรีตะวันตกอย่างสิ้นเชิง เนื่องจากดนตรีไทยมีหลักการประสมวงโดยใช้เครื่องดนตรีจำนวนไม่มากชิ้นและเป็นวงขนาดที่ไม่ใหญ่มาก แม้ว่าบางวงอย่างวงมโหรีจะมีเครื่องดนตรีหลายชิ้นครบทั้ง 4 หมวดหมู่ แต่ก็ยังมีจำนวนของเครื่องดนตรีประมาณ 10 กว่าชิ้นเท่านั้น ซึ่งแต่ละชิ้นก็มีรูปร่างและขนาดที่เหมาะสมเพื่อไม่ให้เสียงของเครื่องดนตรีดังเกินไป*

หลักการประสมวงตามแนวคิดของ พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ (2550) ได้ให้ความสำคัญกับความเหมาะสมของเสียงเป็นสำคัญ ทุกเสียงของเครื่องดนตรีจะต้องกลมกลืนกันโดยสามารถจำแนกหลักการประสมวงได้ดังนี้

คัดเลือกเครื่องดนตรีให้เหมาะสมกับระบบเสียง

การคัดเลือกเครื่องดนตรีนั้นโบราณจารย์ยึดหลักความเหมาะสมของเสียงเป็นสำคัญ เพราะเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นถูกสร้างขึ้นมาสำหรับการบรรเลงเดี่ยวเพื่อต้องการให้สามารถเก็บรายละเอียดของเพลงให้ได้มากที่สุด หากเครื่องดนตรีชิ้นใดไม่สามารถบรรเลงทำนองเพลงละเอียดอาจเพิ่มเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงทำนองเก็บรายละเอียดเข้าไปประสม เพื่อให้เสียงที่บรรเลงออกมาไพเราะ เช่น การนำกระจับปี่ซึ่งบรรเลงทำนองแบบเก็บรายละเอียดมาบรรเลงกับซอสามสายซึ่งบรรเลงทำนองแบบช้า ๆ ห่าง ๆ ในวงมโหรีเครื่องสี่ทำให้รายละเอียดของทำนองเพลงเด่นชัดขึ้น

การปรับปรุงเครื่องดนตรีให้เหมาะสม

เมื่อมีการประสมวงใหญ่ขึ้นและมีการรวมเอาเครื่องดนตรีทั้ง 4 ประเภทเข้าด้วยกัน ย่อมจำเป็นต้องปรับขนาดรูปร่างและเครื่องดนตรีบางชิ้นให้มีเสียงเท่ากัน เช่น ปรับขนาดระนาดเอกให้มีขนาดเล็กลงสำหรับบรรเลงวงมโหรี สร้างซอสามสายหลีบ ขลุ่ยหลีบ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงสูงเพิ่มเติม

การใช้วงดนตรีตามระบบความเชื่อและค่านิยม

การใช้วงดนตรีตามระบบความเชื่อและค่านิยมมีส่วนสำคัญกับการนำเอาวงดนตรีมาบรรเลง ดังนั้นการประสมวงที่มีตามแบบแผนเดิมจึงใช้วงดนตรีตามระบบความเชื่อและค่านิยมซึ่งถือเป็นค่านิยมที่ใช้ปฏิบัติต่อกันมา เช่น วงมโหรีไม่ควรนำเอาไปบรรเลงงานอวมงคล วงปี่พาทย์นางหงส์ไม่ควรนำไปบรรเลงในงานมงคล เป็นต้น

การประสมวงในดนตรีไทยเป็นกระบวนการที่ต้องใช้ความละเอียดอ่อนและความเข้าใจในเสียงดนตรีอย่างลึกซึ้ง เพื่อให้เกิดการบรรเลงที่มีความสอดคล้องและสื่อความหมายของเพลงได้อย่างชัดเจน การสร้างความสอดคล้องนี้ไม่ได้มาจากการบรรเลงดนตรีเพียงอย่างเดียว แต่เกิดจากการร่วมมือกันของนักดนตรีทุกคนในการปรับการบรรเลงให้เข้ากับจังหวะ ทำนอง และอารมณ์ของเพลง ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญในการทำให้การบรรเลงมีชีวิตชีวาและสามารถสื่อความหมายออกมาได้อย่างชัดเจน

ยิ่งไปกว่านั้น การประสมวงยังช่วยเสริมสร้างมิติให้กับบทเพลง ทั้งในแง่ของความกลมกลืนของเสียง ความหลากหลายของจังหวะ และการใช้เสียงเพื่อสื่อถึงอารมณ์หรือความรู้สึกที่ซับซ้อน วงดนตรีไทยแต่ละวงจึงมีเอกลักษณ์ที่ไม่ซ้ำกันขึ้นอยู่กับวิธีการเลือกและจัดวางเครื่องดนตรีให้เข้ากับลักษณะของเพลง

2.2.4 หลักการประสานเสียง

ณัชชา พันธุ์เจริญ (2566) ได้กล่าวไว้ในหนังสือคัมภีร์ทฤษฎีการประสานเสียง ไว้ว่า “เสียงกลมกลืนจะสร้างเสียงประสานที่สมบูรณ์” ข้อความดังกล่าวนี้สะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของการทำให้เสียงต่าง ๆ มีความสอดคล้องและกลมกลืนกัน เพื่อสร้างประสบการณ์เสียงที่น่าพอใจและเต็มไปด้วยคุณภาพ โดยรวมแล้ว การสร้างเสียงกลมกลืนเป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างเสียงประสานที่สมบูรณ์ เพราะจะทำให้การผสมผสานของเสียงต่าง ๆ ฟังดูเป็นธรรมชาติและมีความสมดุลความสอดคล้องกันมากขึ้น

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2554) ให้ความหมายของคำว่า ประสานเสียงไว้ว่า ก. ร้องเพลงหรือเล่นดนตรีที่มีตั้งแต่ 2 แนวเป็นต้นไปเป็นหมู่ ให้มีเสียงกลมกลืนกัน อาจเป็นเครื่องดนตรีกับเครื่องดนตรี ขับร้องกับขับร้อง หรือเครื่องดนตรีกับขับร้องก็ได้.

จากการศึกษาหลักการประสานเสียงตามแนวทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย พบว่า

การประสานเสียงตามแนวทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทยมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากทฤษฎีดนตรีในวัฒนธรรมตะวันตก การประสานเสียงในดนตรีไทยมักมีลักษณะเฉพาะที่เน้นการสร้างความกลมกลืนในลักษณะดั้งเดิม โดยมักจะเกี่ยวข้องกับการใช้เครื่องดนตรีและรูปแบบการบรรเลงที่มีเอกลักษณ์ จะมีการจัดโครงสร้างทางดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ เช่น การใช้แนวทำนองหรือรูปแบบที่กำหนดไว้ล่วงหน้าเพื่อสร้างความกลมกลืนในเพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้เครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่มีการประสานเสียงเครื่องดนตรีในวงเข้าด้วยกันอย่างราบรื่นและมีการทำงานร่วมกันเพื่อสร้างการฟังที่สอดคล้องและกลมกลืนการเล่นดนตรีไทย

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2561) กล่าวว่า การประสานเสียง (Harmony) องค์ประกอบส่วนนี้เกิดจากการนำเสียงมาบรรเลงซ้อนกันหรือพร้อมกัน การซ้อนกันของเสียงจะพบในแนวตั้งหรือเวลาเดียวกัน ซึ่งจะมีลักษณะที่ตรงกันข้ามกับทำนองที่เรียบเรียงในแนวนอน การประสานเสียงจะมี

ส่วนช่วยอย่างยิ่งต่อการอุ้มเสียงให้เกิดพลังทางอารมณ์อันเป็นองค์ประกอบภายในที่ละเอียดอ่อนที่ช่วยเกื้อหนุนความงามของบทเพลง (สุกรี เจริญสุข, 2532)

การประสานเสียงในดนตรีปรากฏพบ 4 ลักษณะ ได้แก่

2.4.1 *Monophony : เพลงที่มีแนวทำนองเดียว ลักษณะการประสานเสียงแบบนี้จะเป็นการขับร้องหรือ/และบรรเลงเดี่ยวหรือกลุ่มก็ได้แต่เสียงที่ออกมาจะอยู่ในระดับความสูง-ต่ำที่เท่ากันทั้งหมด*

2.4.2 *Polyphony : เป็นลักษณะของการประสานเสียงที่มีแนวทำนองหลายทำนองโดยทุกทำนองมีความเด่นเท่า ๆ กัน*

2.4.3 *Homophony : เป็นลักษณะการเรียบเรียงเสียงประสานหลานทำนองโดยให้เพียงแนวเดียวมีความเด่นเท่า ๆ กัน*

2.4.4 *Heterophony : การประสานเสียงที่ทุกแนวเสียงมีความสำคัญที่เท่า ๆ กันทุกแนวบนพื้นฐานของจังหวะและทำนอง หลักที่ยึดร่วมกันเช่นการประสานเสียงในดนตรีไทยปัจจุบัน*

หลักการประสานเสียงในดนตรีไทย เป็นกระบวนการที่เกี่ยวข้องกับการสร้างความกลมกลืนและความสอดคล้องระหว่างเสียงต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความสวยงามและเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีไทย หลักการเหล่านี้สามารถสรุปได้ดังนี้:

การใช้บันไดเสียง: ดนตรีไทยใช้บันไดเสียงที่มีความเฉพาะเจาะจง ซึ่งประกอบด้วยกลุ่มปัญจมูล (Pentatonic scale) เช่น บันไดเสียง "ทดรxฟซ" และ "ฟซลxดร" ที่มักใช้ในการประสานเสียง ดนตรีไทยมักจะเน้นการสร้างความกลมกลืนภายในกรอบของบันไดเสียงที่เลือกใช้

การประสานเสียงแบบกลุ่ม: ดนตรีไทยมักใช้การประสานเสียงที่มีการแบ่งเสียงออกเป็นกลุ่ม ๆ เช่น การจัดกลุ่มเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเสียงคล้ายคลึงกันและการวางเสียงในแต่ละกลุ่มให้มีความกลมกลืน

ความสัมพันธ์ระหว่างเสียงหลักและเสียงรอง: ในการประสานเสียง ดนตรีไทยมักใช้เสียงหลัก (Tonality) และเสียงรอง (Auxiliary tones) ที่มีความสัมพันธ์กันเพื่อสร้างความกลมกลืน เช่น การใช้เสียงหลักในการนำทำนอง และเสียงรองในการเพิ่มความหลากหลายและความน่าสนใจ

การใช้โครงสร้างและรูปแบบ: การประสานเสียงในดนตรีไทยมักมีการจัดเรียงเสียงตามโครงสร้างและรูปแบบที่กำหนดไว้ เช่น การใช้รูปแบบ “ระนาด” หรือ “มอญ” ที่มีลักษณะเฉพาะภ ในการจัดเรียงเสียง

การพิจารณาความสอดคล้องทางอารมณ์และเนื้อเพลง: การประสานเสียงในดนตรีไทยต้องคำนึงถึงความสอดคล้องกับอารมณ์และเนื้อเพลง เช่น การเลือกทำนองที่เหมาะสมและการจัดเรียงเสียงให้ตรงตามความรู้สึกหรือเรื่องราวที่ต้องการสื่อสาร

การประสานเสียงตามโทนเสียงและสัมผัส: ดนตรีไทยมักให้ความสำคัญกับการสร้างความสอดคล้องระหว่างโทนเสียงและสัมผัสที่แตกต่างกัน โดยการใช้เครื่องดนตรีที่มีลักษณะเสียงเฉพาะเพื่อสร้างความกลมกลืนและสัมผัสที่มีเอกลักษณ์

หลักการประสานเสียงในดนตรีไทยจึงเป็นการใช้ความรู้ทางดนตรีและการจัดเรียงเสียงอย่างมีระเบียบ เพื่อให้เกิดความงามและความกลมกลืนในบทเพลง รวมถึงการสร้างอารมณ์และการสื่อสารที่มีประสิทธิภาพ

2.4.5 หลักการสอดทำนอง

การสอดทำนอง หมายถึง การรวมทำนองที่แตกต่างกันในวิธีที่สอดคล้องและกลมกลืนเพื่อสร้างความหลากหลายและความงามในงานดนตรี การสอดทำนอง เป็นกระบวนการที่เกี่ยวข้องกับการสร้างความกลมกลืนระหว่างทำนองหลัก (Main Melody) และทำนองรอง (Counter Melody) เพื่อให้เกิดความสวยงามและความสอดคล้องในดนตรี หลักการเหล่านี้มีความสำคัญในการสร้างบทเพลงที่มีมิติและสามารถสื่อสารอารมณ์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ หลักการสำคัญในการสอดทำนอง มีดังนี้

1) *การเลือกทำนองที่สอดคล้อง:* การสอดทำนองเริ่มต้นด้วยการเลือกทำนองที่มีความสัมพันธ์และเข้ากันได้ดี ทำนองหลักและทำนองรองต้องมีการประสานเสียงที่เป็นธรรมชาติและไม่ขัดแย้งกัน เพื่อให้เกิดความกลมกลืนในเพลง

2) *การใช้ทำนองที่แตกต่าง:* การสอดทำนองไม่จำเป็นต้องใช้ทำนองที่เหมือนกันทั้งหมด แต่สามารถใช้ทำนองที่มีลักษณะต่างกันในแบบที่เสริมสร้างและเพิ่มความหลากหลายให้กับเพลงได้ เช่น การใช้ทำนองหลักในท่อนหลัก และทำนองรองในท่อนที่มีความแตกต่าง

3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างทำนอง: ทำนองที่สอดคล้องกันควรมีการสร้างความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้น เช่น การใช้การเคลื่อนไหวทางดนตรีที่คล้ายคลึงกัน การใช้ทำนองที่มีโครงสร้างเหมือนกัน หรือการใช้เทคนิคการประสานเสียงที่เหมาะสม

4) การพิจารณาโครงสร้างของเพลง: หลักการสอดทำนองต้องคำนึงถึงโครงสร้างของเพลง เช่น การแบ่งท่อน การเปลี่ยนแปลงทำนองในแต่ละช่วง และการวางทำนองให้เหมาะสมกับจังหวะและความรู้สึกของเพลง

5) การสร้างความสมดุลระหว่างทำนองหลักและทำนองรอง:

- ทำนองหลัก คือ ทำนองที่เป็นตัวชูโรงของเพลง ซึ่งจะมีความสำคัญในการสื่อสารเรื่องราวหรืออารมณ์ของเพลง
- ทำนองรอง คือ ทำนองที่เพิ่มความหลากหลายและเสริมสร้างความลึกให้กับทำนองหลัก โดยไม่ควรทำให้ทำนองหลักถูกบดบัง

6) การสร้างความกลมกลืน:

- การใช้เทคนิคการประสานเสียง: เช่น การใช้การขยับเสียงในช่วงที่เหมาะสม การใช้จังหวะที่เหมาะสม เพื่อให้เกิดความกลมกลืนและไม่ขัดแย้งกับทำนองหลัก
- การประสานจังหวะ: ทำนองรองควรมีการประสานจังหวะกับทำนองหลักอย่างลงตัว เพื่อให้เกิดความกลมกลืนในทั้งสองทำนอง

7) การรักษาเอกลักษณ์ของทำนองหลัก:

- การไม่แย่งความสนใจ: ทำนองรองควรเสริมสร้างความงามให้กับทำนองหลัก โดยไม่ทำให้ทำนองหลักถูกบดบังหรือสูญเสียเอกลักษณ์ของตน
- การเพิ่มความลึก: ทำนองรองควรเพิ่มความลึกและความหลากหลายให้กับเพลง แต่ไม่ควรทำให้ทำนองหลักดูซ้ำซากหรือไม่มีความโดดเด่น

8) การใช้การเคลื่อนไหวทางดนตรี: การสอดทำนองสามารถใช้การเคลื่อนไหวทางดนตรี เช่น การเปลี่ยนแปลงคีย์ การใช้การไล่ตามทำนอง หรือการจัดเรียงทำนองในรูปแบบที่ทำให้เพลงมีความเคลื่อนไหวและน่าสนใจ

9) การคำนึงถึงอารมณ์และใจความของเพลง: ทำนองที่สอดคล้องกันควรสะท้อนอารมณ์และใจความของเพลงอย่างชัดเจน การเลือกทำนองที่เหมาะสมจะช่วยให้การสื่อสารอารมณ์และความรู้สึกของเพลงเป็นไปได้อย่างมีประสิทธิภาพ

10) การทดลองและการปรับเปลี่ยน: การทดลองทำนองและการปรับเปลี่ยนเป็นส่วนสำคัญในการสอดทำนอง เพื่อให้สามารถค้นพบความลงตัวและสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ในเพลง

หลักการสอดทำนองคือการสร้างความกลมกลืนระหว่างทำนองที่แตกต่างกันและการใช้เทคนิคทางดนตรีเพื่อให้เกิดความหลากหลายและความงามในบทเพลง ซึ่งสามารถเพิ่มความน่าสนใจและความหมายของเพลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ

หลักการสอดทำนองจึงเป็นการสร้างความสมดุลและความกลมกลืนระหว่างทำนองหลักและทำนองรอง เพื่อให้เกิดความงามและความสอดคล้องในบทเพลงอย่างมีประสิทธิภาพ

2.3 ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.3.1 ทฤษฎีการประพันธ์เพลง

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2554) ได้ให้ความหมายของคำว่าประพันธ์ ไว้ว่า หมายถึง ก. แต่ง, เรียบเรียง, ร้อยกรอง, ผูกถ้อยคำเป็นข้อความเชิงวรรณคดี. (ส. ปฺรพนฺธ; ป. ปพนฺธ).

ประพันธ์ ความหมายตามพจนานุกรม ฉบับเปลื้อง ณ นคร หมายถึง ก. แต่งเรียบเรียง ร้อยกรอง ถ้อยคำเป็นข้อความเชิงวรรณคดี (ส. ปฺรพนฺธ ป. ปพนฺธ).

จากการค้นคว้าเชิงเอกสาร พบทฤษฎีการประพันธ์ โดย พิชิต ชัยเสรี (2557) บรรยายไว้ในหนังสือการประพันธ์ เพลงไทย ระบุลักษณะการประพันธ์เพลงเป็น 4 แบบ ดังนี้

<u>บันดาลรังสฤษฎ์</u>

บันดาลรังสฤษฎ์ หมายถึง การประพันธ์เพลงที่เกิดขึ้นจากแรงบันดาลใจ ซึ่งอาจมาจากปัจจัยภายนอก เช่น สิ่งแวดล้อมรอบตัวศิลปินหรือปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่อยู่รอบกาย หรือจากปัจจัยภายใน เช่น ความสะเทือนใจหรืออารมณ์ของศิลปินเอง กระบวนการนี้ทำให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ที่นำไปสู่การสร้างสรรค์งานศิลปะ William Wordsworth กวีชาวอังกฤษ ได้แสดงแนวคิดเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะไว้โดยละเอียด โดยกล่าวว่า ศิลปินจะต้องมีความสะเทือนใจที่เข้มข้นพอที่จะทำให้เกิดการ “ตรึงจิต” จนไปสู่สภาวะที่เรียกว่า “ความสงบระงับอันเป็นสันติ

ราบรื่น” (Tranquility) เมื่อศิลปินเข้าสู่สภาวะนี้แล้ว จะเกิดพลังที่ทะยานอยากแสดงออกมาเป็นงานศิลปะต่าง ๆ

<u>ศึกศิตอนุรักษ์</u>

คำว่า “ศึกศิต” (Suksit) ตามที่ ศาสตราจารย์กีรติ บุญเจือ ราชบัณฑิต ได้เสนอไว้ เป็นคำที่ใช้ในสาขาปรัชญาสุนทรียศาสตร์ เพื่อเปรียบเทียบกับคำว่า “Classic” ในวัฒนธรรมตะวันตก “ศึกศิต” หมายถึงสิ่งที่ผ่านกระบวนการกลั่นกรองภูมิปัญญา ความคิด และวัฒนธรรมของสังคมจนกระทั่งตกผลึกและเป็นที่ยอมรับในลักษณะของความเป็นเอกภาพและคุณค่าในดนตรีหรือศิลปะประเภทแรก ๆ คีตกวีและศิลปินมักใช้แรงบันดาลใจในลักษณะเสรีโดยไม่ถูกจำกัดด้วยกฎเกณฑ์มากนัก แต่เมื่อวัฒนธรรมและความคิดในสังคมได้พัฒนาขึ้น หลักการและกรอบที่เรียกว่า “ศึกศิต” ก็เข้ามามีบทบาทในการกำหนดรูปแบบและความสมบูรณ์ของศิลปะ ทำให้คีตกวีต้องคำนึงถึงกรอบความคิดเหล่านี้ ซึ่งประกอบไปด้วย 4 ลักษณะสำคัญ ได้แก่

ความกลมกลืน การผสมผสานองค์ประกอบต่าง ๆ ให้มีความสอดคล้องและเป็นเอกภาพกัน

ดุลยภาวะ การรักษาสมดุลในองค์ประกอบของงานศิลปะ เพื่อให้เกิดความสมดุลทางอารมณ์และความคิด

ถวิล ความเคารพและการระลึกถึงอดีต การนำเอาองค์ความรู้และความเชื่อในอดีตมาประยุกต์ใช้ในงานศิลปะ

มโนทัศน์แห่งความสมบูรณ์ การมองเห็นความสมบูรณ์ในงานศิลปะ และการสร้างงานให้ถึงพร้อมในทุกรายละเอียด

การยึดถือหลักการ “ศึกศิต” ทำให้คีตกวีสามารถประพันธ์ผลงานที่มีความงามและคุณค่าอย่างแท้จริง โดยการผสานแรงบันดาลใจส่วนตัวเข้ากับกรอบความคิดที่มีรากฐานมาจากภูมิปัญญาของสังคมและวัฒนธรรม ซึ่งถือเป็นการเชื่อมโยงระหว่างอดีตและปัจจุบันอย่างกลมกลืน

<u>ขนบภักดิ์สบสมัย</u>

ขนบภักดิ์สบสมัย หมายถึง การที่ศิลปินและคีตกวีในยุคสมัยแห่งความรุ่งเรืองของ “ศึกศิต” ยังคงยึดมั่นและรักษาหลักการทั้งสี่ของศึกศิตไว้อย่างภักดี หลักการทั้งสี่นี้คือ ความกลมกลืน ดุลยภาวะ ถวิลถึงอดีต และมโนทัศน์แห่งความสมบูรณ์ อย่างไรก็ตาม วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่มีชีวิตและ

เปลี่ยนแปลงตามกาลเวลา ดังนั้น แม้ว่าคีตกวีจะรักษาขนบธรรมเนียมของศึกศิตไว้อย่างแน่วแน่ แต่ก็มีความยืดหยุ่นและปรับตัวให้สอดคล้องกับยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไป

ในช่วงเวลาที่ศิลปินยังคงภักดีต่อขนบธรรมเนียมของศึกศิต คีตกวีก็ยังคงแสดงออกถึงความคิดสร้างสรรค์ของตนผ่านบทประพันธ์ที่ปรับเปลี่ยนไปตามกระแสของยุคสมัย เช่น

- นิยมแต่งเพลงในสำเนียงภาษาที่หลากหลาย
- นิยมแต่งเพลงที่ปกปิดรากทำนองดั้งเดิม
- นิยมแต่งเพลงที่มีลักษณะเป็น “ดอก” และ “สร้อย” (หมายถึงการประดับประดาทำนองอย่างละเอียดอ่อน)
- นิยมแต่งเพลงที่พรรณนาธรรมชาติ

แม้ว่าจะมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการสร้างสรรค์และการประพันธ์เพื่อให้เข้ากับยุคสมัย แต่คีตกวีก็ยังคงรักษาขนบธรรมเนียมของศึกศิตไว้ จึงสามารถกล่าวได้ว่าคีตกวีในแนวทางของ “ศึกศิตอนุรักษ์” และ “ขนบภักดิ์สบสมัย” ยังคงเป็นพวกเดียวกันอยู่ เพราะพวกเขายังยึดมั่นในหลักการสำคัญของศึกศิต แม้จะปรับตัวให้เข้ากับกระแสของยุคสมัยก็ตาม

การปรับเปลี่ยนและการประยุกต์ในลักษณะนี้เป็นสิ่งที่ทำให้ดนตรีและศิลปะสามารถดำรงอยู่ได้ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงของสังคมและวัฒนธรรม นำไปสู่การสร้างสรรค์ที่ยังคงรักษาเอกลักษณ์ดั้งเดิมไว้ได้อย่างสมดุล

<u>บุกไพรเบิกทาง</u>

บุกไพรเบิกทาง หมายถึงการแสวงหาเส้นทางใหม่ในศิลปะที่คีตกวีหรือศิลปินในยุคต่อมาเลือกที่จะเดิน ซึ่งเป็นธรรมชาติของศิลปินที่มักจะถวิลหาเสรีภาพที่ไร้ขอบเขตและต้องการทดลองสิ่งใหม่ ๆ นอกเหนือจากขนบเดิมของศึกศิต ความเคร่งครัดของขนบศึกศิตที่เคยครอบงำและควบคุมความคิดสร้างสรรค์ของศิลปินนั้น อาจมีข้อจำกัดที่กดทับจิตวิญญาณแห่งความสร้างสรรค์ของศิลปินรุ่นใหม่ ทำให้พวกเขาเริ่มท้าทายขนบและกฎเกณฑ์เดิมด้วยการบุกเบิกเส้นทางใหม่ของตนเอง

การเบิกทางนี้เปรียบได้กับนักผจญภัยที่กล้าเผชิญหน้ากับความไม่แน่นอนและอุปสรรคต่าง ๆ พวกเขาบุกป่าฝ่าดงเพื่อแหวกทางออกจากไพรพฤกษ์ที่ปิดล้อมอยู่ บ้างก็สามารถเปิดเส้นทางใหม่ได้สำเร็จ คิดค้นแนวทางศิลปะที่ไม่เคยมีมาก่อนและได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวาง กลายเป็นแนวทางที่ศิลปินรุ่นหลังเดินตามและยกย่องอย่างยิ่ง แต่ก็มีบางคนที่หลงทาง เสียสติจากการท้าทาย

ที่เกินพอดี บ้างก็ติดกับดักของความคิดสร้างสรรค์ที่ไร้ทิศทาง ทำให้เกิดความวุ่นวายและสร้างความเสียหายต่อตนเองและสังคม เปรียบเสมือนทำให้ไฟไหม้ป่าและทิ้งชีวิตไปในท้ายที่สุด การบุกไพรเบิกทางของศิลปินจึงเป็นเส้นทางที่เต็มไปด้วยความเสี่ยงและโอกาส ศิลปินที่สามารถก้าวข้ามขนบเดิมได้สำเร็จจะกลายเป็นผู้สร้างความเปลี่ยนแปลงและทิ้งมรดกทางศิลปะไว้ให้กับคนรุ่นหลัง ส่วนผู้ที่ล้มเหลวก็จะกลายเป็นบทเรียนให้กับผู้ที่มาทีหลังในการพิจารณาและเลือกเส้นทางของตนเอง

บุษยา ชิตท้วม อ้างถึงในมนตรี ตราโมท (2561) กล่าวถึงหลักการประพันธ์เพลงไทยไว้ว่า

...ได้เริ่มเรื่องการแต่งเพลงไว้แล้วว่า ชั้นแรกของการแต่งควรจะหัดแต่งหรือทวีขึ้นหรือขยายส่วนออกแต่มิใช่ขยายออกไปโดยมิได้แต่ง คำว่าแต่งจะต้องใช้ความคิดสติปัญญา ประกอบด้วยความรู้ ประดิษฐ์เรียบเรียงให้ไพเราะและถูกต้องตามหลักเกณฑ์ สิ่งสำคัญของการแต่งเพลงไทย คือ พิจารณาให้รู้แน่นอนว่า ทำนองในประโยค หรือ จังหวะนั้น ๆ ดำเนินอย่างเรียงเสียง, ข้ามเสียง, จากต่ำไปหาสูง, จากสูงมาหาต่ำ, ซ้ำหรือเลียนกันอย่างไร ใช้ถี่ห่างอย่างไร...

ไชยยะ ทางมีศรี (สัมภาษณ์, 15 มกราคม 2567) ได้ให้ทัศนะในมุมนักประพันธ์เพลงไว้ว่า

การแต่งเพลงต้องแรงบันดาลใจก่อนว่าเอาไปใช้เพื่ออะไร เพื่อใคร เช่น ถ้าเราจะแต่งเพื่อเชิดชูสถาบัน หรือ โรงเรียน ก็ไปดูว่ามีวัตถุดิบอะไรที่มันเกี่ยวข้องกับสถาบันนี้ เช่นถ้ามีต้นไม้ชนิดหนึ่ง ต้นชงโคประมาณนั้น อะไรที่มันเกี่ยวกับจุดเด่นของโรงเรียนไหม ก็เอามาเป็นแรงบันดาลใจ เราสามารถทำได้หมด เริ่มจากวัตถุดิบ เราเป็นนคนแต่งแล้วก็จะเป็นคนออกแบบก่อน

นอกจากนี้ครูไชยยะ ทางมีศรี (ศิลปินแห่งชาติ) ยังได้ให้ข้อมูลการประพันธ์เพลงเพิ่มเติมว่า แรงบันดาลใจสำหรับการประพันธ์เพลงในครั้งนี้มาจากความตั้งใจที่จะนำเสนอเพลงไทยที่ไม่จำกัดอยู่ในกรอบของวงดนตรีตามแบบแผนดั้งเดิม เช่น วงปี่พาทย์ หรือวงดนตรีไทยประเภทอื่น ๆ แต่เป็นการเลือกใช้เครื่องดนตรีและการประพันธ์ที่สามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้ในหลายบริบทโดยไม่ต้อง

ยึดติดกับรูปแบบที่เข้มงวด เช่น การใช้เสียงปี่ชวาเพื่อสื่อถึงบรรยากาศของขบวนเสด็จหรือพิธีการสำคัญ ซึ่งการประพันธ์เพลงเช่นนี้ต้องการการสร้างทำนองที่มีความน่าสนใจและสามารถดึงดูดความสนใจจากผู้ฟังได้

เมื่อเริ่มการประพันธ์เพลง ควรเน้นการเริ่มต้นที่ดึงดูดใจผู้ฟัง ทำให้ผู้ฟังต้องการติดตามเพลงจนจบ โดยการสร้างทำนองที่น่าสนใจตั้งแต่เริ่มต้น ดำเนินทำนองอย่างมีชีวิตชีวา และจบเพลงอย่างประทับใจ อาจมีการใช้ทำนองที่คุ้นเคยกับผู้ฟังหรือองค์ประกอบที่เป็นสากลเพื่อดึงดูดกลุ่มผู้ฟังที่อาจไม่คุ้นเคยกับดนตรีไทยให้สามารถเชื่อมโยงกับเพลงได้มากขึ้น

นอกจากนี้ การประพันธ์ควรมีการวางแผนการเข้าหัวเพลง การสร้างจังหวะ และการใช้เครื่องดนตรีที่เหมาะสมเพื่อเน้นความสำคัญในแต่ละส่วนของเพลง การนำเสนอเพลงไทยในรูปแบบนี้ไม่เพียงแต่จะสามารถดึงดูดความสนใจของผู้ฟังที่คุ้นเคยกับดนตรีไทย แต่ยังสามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ฟังที่มีความหลากหลายในรสนิยมทางดนตรีได้อีกด้วย

สุดท้าย การจบเพลงเป็นอีกส่วนที่สำคัญที่จะทำให้ผู้ฟังประทับใจ ควรคิดถึงวิธีการจบเพลงที่สื่อถึงความสมบูรณ์และประทับใจ เพื่อให้ผู้ฟังจดจำและเข้าใจถึงความหมายหรือเรื่องราวที่ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อออกมาอย่างชัดเจน

หลักการประพันธ์เพลง ประกอบด้วยกระบวนการสร้างสรรค์ที่ผสมผสานความคิดแรงบันดาลใจ และเทคนิคการประพันธ์ เพื่อสร้างบทเพลงที่มีความสอดคล้อง กลมกลืน และสื่อความหมายได้อย่างมีประสิทธิภาพ หลักการเหล่านี้สรุปได้ดังนี้

แรงบันดาลใจ: แรงบันดาลใจเป็นจุดเริ่มต้นของการประพันธ์เพลง โดยอาจเกิดจากปัจจัยภายนอก เช่น ธรรมชาติ สังคม วัฒนธรรม หรือปัจจัยภายใน เช่น อารมณ์ ความรู้สึก และความสะเทือนใจของผู้ประพันธ์ ซึ่งเป็นแรงผลักดันให้เกิดการสร้างสรรค์และสื่อสารผ่านบทเพลง

โครงสร้างและองค์ประกอบ: การประพันธ์เพลงจำเป็นต้องคำนึงถึงโครงสร้าง เช่น ทำนอง จังหวะ ความกลมกลืน และการจัดเรียงเสียงต่าง ๆ ให้มีความสอดคล้องและสมดุล องค์ประกอบเหล่านี้จะช่วยให้เพลงมีความชัดเจนและสื่อความรู้สึกได้ตรงตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ

การรักษาขนบและการปรับเปลี่ยน: ผู้ประพันธ์ต้องคำนึงถึงขนบธรรมเนียมดั้งเดิมและกฎเกณฑ์ของดนตรี โดยเฉพาะในแนวเพลงที่มีประวัติศาสตร์และความเป็นมา แต่ในขณะเดียวกัน

ผู้ประพันธ์ยังสามารถปรับเปลี่ยนและสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ เพื่อให้เพลงมีความสดใหม่และตอบสนองต่อยุคสมัย

การทดลองและความคิดสร้างสรรค์: การประพันธ์เพลงเป็นกระบวนการที่เปิดโอกาสให้ผู้ประพันธ์ทดลองสิ่งใหม่ ๆ และแสดงออกถึงความคิดสร้างสรรค์ แม้ว่าการทดลองนี้อาจเป็นความเสี่ยง แต่ก็เป็นวิธีการที่นำไปสู่การพัฒนาและการสร้างเอกลักษณ์เฉพาะตัวของบทเพลง

ความสมบูรณ์และการสื่อสาร: บทเพลงที่ดีควรมีความสมบูรณ์ในตัวเอง สามารถสื่อสารความรู้สึกหรือเรื่องราวที่ผู้ประพันธ์ต้องการถ่ายทอดออกมาได้อย่างชัดเจนและมีพลัง ไม่ว่าจะผ่านทางทำนอง เนื้อร้อง หรือการจัดเรียงดนตรี

การประพันธ์เพลงจึงเป็นศิลปะที่ต้องใช้ทั้งทักษะทางดนตรี ความคิดสร้างสรรค์ และความสามารถในการเชื่อมโยงอารมณ์และแนวคิดเข้าด้วยกัน เพื่อสร้างบทเพลงที่มีคุณค่าและสามารถสื่อสารกับผู้ฟังได้อย่างลึกซึ้ง

2.3.2 ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์

ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์มุ่งเน้นไปที่การอธิบายกระบวนการ ความสามารถ และปัจจัยที่ส่งผลต่อการสร้างสิ่งใหม่ ๆ หรือการคิดในวิธีที่ไม่ธรรมดา ความคิดสร้างสรรค์เป็นเรื่องซับซ้อนและมีหลายมิติ ทฤษฎีต่าง ๆ พยายามจะอธิบายแง่มุมต่าง ๆ ของความคิดสร้างสรรค์ เช่น แรงจูงใจ พันธุกรรม สภาพแวดล้อม และกระบวนการคิดเอง ต่อไปนี้เป็นทฤษฎีสำคัญเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์

1. ทฤษฎีการคิดเชิงอภิมาน (Divergent Thinking Theory) พัฒนาโดย J.P. Guilford ในทศวรรษ 1950

- เน้นความสามารถในการสร้างความคิดที่หลากหลายและไม่เหมือนใครจากจุดเริ่มต้นเดียว
- การคิดเชิงอภิมานตรงข้ามกับการคิดเชิงบรรทัดฐาน (Convergent Thinking) ซึ่งมุ่งหาคำตอบเดียวที่ถูกต้อง
- การคิดเชิงอภิมานเป็นการหาคำตอบที่หลากหลายจากข้อมูลที่มีอยู่ ซึ่งเป็นพื้นฐานของความคิดสร้างสรรค์

2. ทฤษฎีการแปลความหมายจากภายใน (Intrinsic Motivation Theory) พัฒนาโดย Teresa Amabile

- มุ่งเน้นว่าแรงจูงใจภายใน เช่น ความหลงใหล ความสนใจส่วนตัว มีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์
- การทำงานที่สร้างสรรค์มักจะเกิดขึ้นเมื่อบุคคลรู้สึกมีแรงจูงใจจากภายในมากกว่าจากรางวัลภายนอก เช่น เงินหรือคำชมเชย
- สภาพแวดล้อมที่ส่งเสริมการสำรวจและการแสดงออกส่วนบุคคลสามารถกระตุ้นให้เกิดความคิดสร้างสรรค์

3. ทฤษฎีการแปลความคิดสร้างสรรค์ (Componential Theory of Creativity) เสนอโดย Teresa Amabile เน้น 4 องค์ประกอบหลักที่มีผลต่อความคิดสร้างสรรค์

- ความเชี่ยวชาญ: ความรู้และทักษะที่เกี่ยวข้องกับงาน
- ทักษะคิดสร้างสรรค์: ความสามารถในการคิดนอกกรอบ
- แรงจูงใจภายใน: แรงจูงใจจากความสนใจและความหลงใหลในงาน
- สภาพแวดล้อม: บรรยากาศที่เอื้อต่อการสำรวจและการทดลอง

4. ทฤษฎีการคิดแบบคู่ขนาน (Dual Process Theory)

- ประกอบด้วยการคิดแบบ อัตโนมัติ และการคิดแบบ วิเคราะห์
- การคิดสร้างสรรค์เกิดจากการทำงานร่วมกันของสองระบบนี้:

ระบบ 1 การคิดอัตโนมัติที่เร็วและไร้เหตุผล

ระบบ 2 การคิดที่ช้าและต้องใช้เหตุผล

ความคิดสร้างสรรค์มักเกิดขึ้นเมื่อบุคคลสามารถผสมผสานการคิดแบบอัตโนมัติและการวิเคราะห์เข้าด้วยกันได้อย่างมีประสิทธิภาพ

5. ทฤษฎีสี่ P (4 P's of Creativity) ประกอบด้วย

(1) Person (บุคคล) บุคลิกภาพและคุณลักษณะส่วนบุคคล เช่น ความสามารถในการเปิดรับสิ่งใหม่

(2) Process (กระบวนการ) วิธีการที่บุคคลใช้ในการสร้างความคิด เช่น การคิดเชิงอภิมาน

(3) Product (ผลิตภัณฑ์) ผลลัพธ์หรือผลงานที่เกิดขึ้นจากความคิดสร้างสรรค์

(4) Press (สภาพแวดล้อม) ปัจจัยภายนอกที่ส่งผลต่อความคิดสร้างสรรค์ เช่น สังคมวัฒนธรรม และบรรยากาศการทำงาน

6. ทฤษฎี Taler กล่าวถึงโดย ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ (อ้างถึงในอังคณา ใจเหิม, 2554:59)

- เน้นว่าความคิดสร้างสรรค์ไม่จำเป็นต้องอยู่ในระดับสูงสุดเสมอไป แต่สามารถเกิดขึ้นในทุกระดับตามความสามารถและการประยุกต์ใช้
- ความคิดสร้างสรรค์แบ่งออกเป็น 6 ระดับ ตั้งแต่ความคิดสร้างสรรค์ขั้นต้นจนถึงความคิดสร้างสรรค์สุดยอด

ขั้นที่ 1 ความคิดสร้างสรรค์ขั้นต้น เป็นความคิดหรือการแสดงออกทั่วไปที่เกิดขึ้นอย่างอิสระ ไม่จำเป็นต้องอาศัยความคิดริเริ่มหรือทักษะพิเศษ เพียงแค่กล้าแสดงออกอย่างอิสระเท่านั้น

ขั้นที่ 2 ผลงานที่อาศัยทักษะบางประการ ผลงานที่ผลิตออกมาด้วยการใช้ทักษะบางอย่าง แม้จะไม่ใช่สิ่งใหม่หรือเป็นนวัตกรรมก็ตาม แต่เป็นการนำทักษะที่มีมาใช้สร้างผลงาน

ขั้นที่ 3 ขั้นสร้างสรรค์ ขั้นที่แสดงถึงการมีความคิดใหม่ที่ไม่ลอกเลียนแบบผู้อื่น แม้ว่าอาจมีคนอื่นคิดในแนวทางเดียวกันมาก่อน แต่การแสดงความคิดนี้ถือเป็นของตัวเอง

ขั้นที่ 4 ขั้นความคิดสร้างสรรค์ ขั้นนี้เกี่ยวข้องกับการประดิษฐ์สิ่งใหม่ ๆ ที่ไม่ซ้ำกับใคร และแสดงถึงความสามารถในการคิดที่แตกต่างไปจากผู้อื่น

ขั้นที่ 5 ขั้นพัฒนาปรับปรุงผลงาน ขั้นนี้มุ่งเน้นการปรับปรุงและพัฒนาผลงานที่สร้างขึ้นในขั้นที่ 4 ให้มีประสิทธิภาพและประสิทธิผลมากขึ้น

ขั้นที่ 6 ขั้นความคิดสร้างสรรค์สุดยอด - ขั้นนี้คือการคิดสร้างสรรค์ที่สามารถคิดสิ่งที่เป็นนามธรรมในระดับสูงสุดได้ เป็นการสร้างสรรค์ที่มีความลึกซึ้งและสูงส่งมากที่สุด

ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์มุ่งที่จะอธิบายว่าความคิดสร้างสรรค์เกิดขึ้นได้อย่างไร ปัจจัยอะไรที่มีอิทธิพลต่อกระบวนการสร้างสรรค์ และทำไมบางคนจึงมีความคิดสร้างสรรค์มากกว่าคนอื่น ความคิดสร้างสรรค์ไม่เพียงแต่เกี่ยวข้องกับการสร้างสิ่งใหม่ ๆ เท่านั้น แต่ยังเกี่ยวข้องกับการนำสิ่งที่มีอยู่แล้วมาใช้ในวิธีที่ไม่ธรรมดาหรือไม่คาดคิด

2.3.3 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

สุนทรียศาสตร์เป็นศาสตร์สาขาหนึ่งของปรัชญาว่าด้วยเรื่องคุณค่าวิทยา (axiology) หรือทฤษฎีคุณค่าร่วมกับทฤษฎีตรรกศาสตร์ (logic) และจริยศาสตร์ (ethics) เพื่อค้นหาคุณค่าพื้นฐานของมนุษย์ 3 ประการ คือ ความจริง ความดี และความงาม

2.3.3.1 แนวคิดและความหมายของสุนทรียศาสตร์

สุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) เป็นสาขาวิชาทางปรัชญาที่ศึกษาเกี่ยวกับธรรมชาติของความงามและประสบการณ์ทางศิลปะ แนวคิดเรื่องสุนทรียศาสตร์ได้พัฒนามาอย่างยาวนานตั้งแต่สมัยโบราณจนถึงปัจจุบัน โดยมีการตีความและขยายความหมายในมิติต่าง ๆ ตามยุคสมัยและวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน (Monroe, 2018)

สุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) เป็นสาขาของปรัชญาที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาและวิเคราะห์ความงาม ศิลปะ และประสบการณ์ทางประสาทสัมผัส ความหมายของสุนทรียศาสตร์นั้นกว้างขวางและครอบคลุมหลายแง่มุมของชีวิตมนุษย์ ตั้งแต่การรับรู้ถึงความงามในธรรมชาติ การสร้างสรรค์และประเมินผลงานศิลปะ ไปจนถึงการตีความคุณค่าและความหมายในวัฒนธรรมต่าง ๆ (Dewey, 1934)

สุนทรียศาสตร์มักถูกมองว่าเป็นการศึกษาความงามและรสนิยม (Beardsley, 1981) ซึ่งมีรากฐานมาจากการคิดวิเคราะห์เกี่ยวกับศิลปะและความงามในยุคโบราณ ในงานของเพลโตและอริสโตเติล ได้มีการอภิปรายเกี่ยวกับความงามในบริบทของความจริงและความดี อย่างไรก็ตามความหมายของสุนทรียศาสตร์ได้รับการขยายออกไปในยุคใหม่ โดยครอบคลุมถึงการวิเคราะห์ความรู้สึก ประสบการณ์ และปฏิกิริยาของมนุษย์ต่อสิ่งที่ถือว่าสวยงามหรือมีคุณค่าทางศิลปะ (Scruton, 2009)

ในยุคกรีกโบราณ สุนทรียศาสตร์ถูกมองว่าเป็นการศึกษาความงามในเชิงปรัชญา โดยเฉพาะในงานเขียนของเพลโตและอริสโตเติล เพลโตเน้นถึงความงามที่เป็นนามธรรมและไม่เปลี่ยนแปลง ในขณะที่อริสโตเติลเชื่อมโยงความงามกับคุณค่าทางจริยธรรมและการกระทำที่ดี (Tatarkiewicz, 1972) แนวคิดนี้เป็นพื้นฐานที่สำคัญในการพัฒนาทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ในยุคต่อมา

ในยุคสมัยใหม่ ความสนใจในสุนทรียศาสตร์ได้ขยายตัวไปสู่การวิเคราะห์ประสบการณ์ทางศิลปะและการรับรู้ความงามของมนุษย์ นักปรัชญาเช่น อิมมานูเอล คานต์ ได้นำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับ "ความงามที่บริสุทธิ์" ซึ่งไม่ขึ้นอยู่กับประโยชน์หรือจุดประสงค์ใด ๆ แต่เป็นความงามที่เกิดจากความสามารถในการรับรู้และการพินิจพิเคราะห์ของมนุษย์เอง (Kant, 2000) คานต์เชื่อว่าความงามเป็นสิ่งที่สร้างความสุขให้กับผู้รับชมโดยไม่จำเป็นต้องมีความสัมพันธ์กับประโยชน์ใช้สอยหรือผลที่เกิดขึ้นจากสิ่งนั้น

ในยุคปัจจุบัน สุนทรียศาสตร์ไม่ได้จำกัดอยู่เพียงการศึกษาความงามในศิลปะเท่านั้น แต่ยังครอบคลุมถึงการวิเคราะห์ปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมและสังคมที่เกี่ยวข้องกับการรับรู้ความงาม นักปรัชญาร่วมสมัยได้ขยายขอบเขตของสุนทรียศาสตร์ไปยังการศึกษาเรื่องการออกแบบสื่อดิจิทัล และประสบการณ์ทางสังคม (Scruton, 2009) ตัวอย่างเช่น การศึกษาความงามในงานออกแบบผลิตภัณฑ์และการออกแบบสถาปัตยกรรม ที่ไม่ได้มุ่งเน้นเพียงความงามเชิงกายภาพ แต่รวมถึงประสบการณ์และความรู้สึกที่ผู้ใช้ได้รับจากการมีปฏิสัมพันธ์กับสิ่งนั้น

นอกจากการศึกษาเกี่ยวกับศิลปะแล้ว สุนทรียศาสตร์ยังถูกนำไปใช้ในการวิเคราะห์ปรากฏการณ์ทางสังคมและวัฒนธรรมในชีวิตประจำวัน การประยุกต์ใช้สุนทรียศาสตร์ในชีวิตประจำวันทำให้เรามีความสามารถในการรับรู้และชื่นชมความงามที่ปรากฏอยู่รอบตัว ไม่ว่าจะเป็นในงานออกแบบ สถาปัตยกรรม หรือแม้แต่การจัดสรรสภาพแวดล้อมในที่อยู่อาศัย (Dewey, 1934) แนวคิดของสุนทรียศาสตร์ช่วยให้มนุษย์สามารถเข้าใจและให้คุณค่ากับสิ่งต่าง ๆ ที่มีอิทธิพลต่อชีวิตประจำวันของเรา

ตลอดประวัติศาสตร์ สุนทรียศาสตร์ได้รับการวิจารณ์และพัฒนาอย่างต่อเนื่อง โดยนักปรัชญาหลายท่านได้พยายามที่จะปรับปรุงและขยายความเข้าใจเกี่ยวกับแนวคิดนี้ ตัวอย่างเช่น Roger Scruton (2009) ได้สำรวจบทบาทของสุนทรียศาสตร์ในศิลปะและชีวิตประจำวัน โดยเน้นถึงความสำคัญของการสร้างคุณค่าและความหมายผ่านกระบวนการวิจารณ์ศิลปะ ในทำนองเดียวกัน Monroe Beardsley (1981) ได้เสนอแนวคิดเกี่ยวกับความสวยงามในศิลปะว่าเป็นการผสมผสานระหว่างองค์ประกอบต่าง ๆ ที่ก่อให้เกิดความรู้สึกที่ดีแก่ผู้ชม

กล่าวโดยสรุป สุนทรียศาสตร์เป็นเครื่องมือที่สำคัญในการทำความเข้าใจโลกและประสบการณ์ของมนุษย์ โดยการศึกษาความงามและศิลปะในแง่มุมต่าง ๆ ไม่เพียงแต่ช่วยให้เราสามารถชื่นชมความงามเท่านั้น แต่ยังช่วยให้เราเข้าใจถึงความสัมพันธ์ระหว่างความงามและคุณค่าในสังคมและวัฒนธรรมของเราอีกด้วย

2.3.3.2 ปัจจัยที่มีผลต่อสุนทรียภาพ

สุนทรียภาพ (Aesthetic Experience) หมายถึงประสบการณ์ที่มนุษย์มีต่อความงามหรือศิลปะ โดยการรับรู้สุนทรียภาพนั้นได้รับอิทธิพลจากหลายปัจจัย ไม่ว่าจะเป็นปัจจัยทางวัฒนธรรม สังคม จิตวิทยา หรือแม้แต่ประสบการณ์ส่วนตัวของแต่ละบุคคล ปัจจัยเหล่านี้ส่งผลต่อการรับรู้และการตีความคุณค่าทางสุนทรียภาพที่แตกต่างกันไปตามแต่ละบุคคลและสังคม

ปัจจัยทางวัฒนธรรมและสังคม

วัฒนธรรมและสังคมมีบทบาทสำคัญในการกำหนดมาตรฐานความงามและการรับรู้สุนทรียภาพของบุคคล วัฒนธรรมแต่ละแห่งมีการนิยามความงามและศิลปะที่แตกต่างกันไป ตัวอย่างเช่น ในสังคมตะวันตก ความงามมักถูกเชื่อมโยงกับความสมบูรณ์แบบและสัดส่วนที่สมดุล ในขณะที่ในวัฒนธรรมเอเชีย ความงามอาจเกี่ยวข้องกับความเรียบง่ายและความสมดุลทางธรรมชาติ (Leddy, 2013) ปัจจัยทางวัฒนธรรมและสังคมยังส่งผลต่อการสร้างสรรค์และการประเมินผลงานศิลปะในบริบทที่แตกต่างกัน เช่นในกรณีของการออกแบบสถาปัตยกรรมที่มักสะท้อนให้เห็นถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมและสังคมที่แตกต่างกัน (นิ่มอนงค์, 2561)

ปัจจัยทางจิตวิทยา

การรับรู้สุนทรียภาพนั้นยังเกี่ยวข้องกับปัจจัยทางจิตวิทยาที่สำคัญ โดยเฉพาะในเรื่องของอารมณ์และประสบการณ์ส่วนบุคคล (Vygotsky, 1971) ประสบการณ์ที่แต่ละบุคคลได้รับจากสภาพแวดล้อมในชีวิตประจำวัน เช่น ความทรงจำหรือความรู้สึกที่เกิดขึ้นในอดีต สามารถส่งผลต่อการตีความและการรับรู้สุนทรียภาพที่แตกต่างกันไป การรับรู้สุนทรียภาพยังอาจได้รับอิทธิพลจากสภาพจิตใจในช่วงเวลาหนึ่ง เช่น ความเครียดหรือความสงบใจที่มีผลต่อการรับรู้ความงามในสถานการณ์ต่าง ๆ (Vygotsky, 1971)

ปัจจัยทางประสบการณ์ส่วนบุคคล

ประสบการณ์ส่วนบุคคลเป็นปัจจัยที่มีผลต่อการรับรู้สุนทรียภาพอย่างมาก ประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา การเดินทาง หรือการมีปฏิสัมพันธ์กับศิลปะและธรรมชาติ มีผลต่อการพัฒนารสนิยมและการประเมินความงามของบุคคล (Saito, 2007) ผู้ที่ได้รับการศึกษาหรือมีประสบการณ์ในด้านศิลปะมักจะมีความสามารถในการรับรู้และชื่นชมความงามในระดับที่ลึกซึ้งกว่าผู้ที่ไม่มีประสบการณ์ทางนี้ นอกจากนี้ ความคุ้นเคยกับวัฒนธรรมและศิลปะในรูปแบบต่าง ๆ ยังส่งผลต่อการเปิดกว้างในการยอมรับและตีความความงามในมิติที่หลากหลาย (Saito, 2007)

ดร. จี. ศรีนิวาสัน ได้กล่าวถึงลักษะประสบการทางสุรียะไว้ในหนังสือ สุนทรียศาสตร์ ปัญหาและทฤษฎีว่าด้วยความงามและศิลปะ (โครงการตำราภาควิชาปรัชญาและศาสนา คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2534) ว่า

> *ประสบการณ์ของคนเรามนุษย์นั้นมีหลายอย่างต่าง ๆ กัน, แต่ว่าประสบการณ์ทางสุนทรียะนั้นมีลักษณะแตกต่างออกไปจากประสบการณ์ต่าง ๆ เหล่านั้น. เราอาจจะกล่าวได้ว่าประสบการณ์ทางสุนทรียะ คือประสบการณ์เกี่ยวกับความงาม. คำนิยามนี้ดูเหมือนจะเป็นคำพูดแบบกำปั้นทุบดิน, แต่ก็ดูจะไม่มีคำนิยามอื่นใดที่ได้ใจความทางตรรกวิทยาดีไปกว่าคำนี้. อย่างไรก็ดี เรามารถอธิบายความหมายของประสบการณ์ทางสุนทรียะได้โดยยกเอาลักษณะอาการที่เด่น ๆ เป็นพิเศษของประสบการณ์ประเภทนี้มาแสดงให้เห็น.*

ดร.จี ศรีนิวาสันต์ ยังได้อธิบาย ลักษณะที่เป็นองค์ประกอบที่สำคัญ คือ อารมณ์ร่วม (empathy) กับการดึงใจให้ห่างจากความจริง เช่น การดูละคร ผู้ดูละครส่วนมากมักจะเอาตัวเองเข้าไปเป็นตัวละคร รู้สึกเป็นสุขเป็นทุกข์กับตัวละครที่แสดงอยู่นั้น หรือเรียกว่า ความเคลิบเคลิ้ม (in feeling) ลักษณะนี้เรียกว่า การดึงใจให้ห่างจากความจริงช่องว่างทางจิต (psychic distance) ซึ่งเป็นลักษณะขั้นพื้นฐานของความสนุกสนานทางสุนทรียะ

2.4 บริบทที่เกี่ยวกับเพลงสุดสงวน สามชั้น

2.4.1 ประวัติเพลงสุดสงวน

เพลงสุดสงวน สามชั้น เป็นเพลงโบราณที่มีความสำคัญในวงการดนตรีไทย แต่ไม่ปรากฏหลักฐานที่ชัดเจนว่าใครเป็นผู้แต่งเพลงนี้ ครูกล้อย ณ บางช้าง ซึ่งเป็นครูดนตรีที่มีชื่อเสียงของจังหวัดสมุทรสงคราม ได้ตัดทำนองเพลงสุดสงวน สามชั้นให้มีจังหวะที่เร็วขึ้นและปรับเปลี่ยนเป็นอัตราสองชั้น พร้อมประดิษฐ์ทำนองให้มีความเป็นสำเนียงมอญยิ่งขึ้น ต่อมา ครูมนตรี ตราโมท ซึ่งเป็นครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียง ได้รับทำนองเพลงสุดสงวน สองชั้น จากครูกล้อย ณ บางช้าง และได้ปรับเพลงให้มีความกระชับมากขึ้นโดยตัดทำนองลงเป็นชั้นเดียว ทำให้เพลงสุดสงวนกลายเป็นเพลงครบเถาประกอบด้วยสามชั้น, สองชั้น, และชั้นเดียว (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, 2531)

บทร้องเพลงสุดสงวน เถา

(เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนที่ 17 ขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้างได้นางแก้กิริยา)

น้องเอ๋ยเพราะน้อยหรือถ้อยคำ ช่างหวานฉ่ำจริงแล้วเจ้าแกวเอ๋ย
แม่เนื้อหอมพร้อมชื่นดังอบเชย เงยหน้ามาจะว่า ไม่อำพราง
ได้ชมชิดเข้าสนิทอย่างนี้แล้ว ขอเชิญแก้วกิริยาเมตตาบ้าง
พี่จะมอบรักไว้ที่ในนาง อย่าระคางข้องแคนระคายเคือง
ถ้าพี่ลวงน้องให้หมองสัตย์ จงวิบัติเกิดเข็ญให้เป็นเนื่อง
สารพัดวิชาสง่าเปลือง เจ้าเนื้อเหลืองดังทองมาทาบทับ
ว่าพลางทางเปลื้องเครื่องคาด แขวนพาดฉากลงประจงจับ
อุ้มนางวางตักสะพักรับ ก็ทอดทับระทวยลงดังท่อนทอง

(มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, 2531)

2.4.2 สังคีตลักษณ์ของเพลงสุดสงวน สามชั้น

เพลงสุดสงวน สามชั้น เป็นเพลงสำเนียงมอญที่มีความยาว 6 จังหวะหรือหน้าทับ โครงสร้างทำนองหลักของเพลงสุดสงวน สามชั้น ใช้บันไดเสียงที่ประกอบด้วยกลุ่มปัญจมูล 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มปัญจมูล ทดรxฟซ (ทางเพียงออบน) และกลุ่มปัญจมูล ฟซลxดร (ทางเพียงออล่าง) ทางเพียงออบนกับทางเพียงออล่างมีความสัมพันธ์กันในลักษณะที่เปรียบเสมือนเป็นบันไดเสียงทางนอกกับทางในของวงปี่พาทย์

เนื่องจากเพลงสุดสงวนเป็นเพลงที่มีสำเนียงมอญ การบรรเลงจึงต้องปรับให้เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ โดยเฉพาะเครื่องดนตรีประเภทฆ้องมอญ สามารถบรรเลงได้ถนัดและสะดวกที่สุด การปรับบันไดเสียงสำหรับเครื่องดนตรีเหล่านี้จะทำโดยการลดเสียงลงหนึ่งเสียง เพื่อให้สอดคล้องกับการบรรเลงของเครื่องดนตรีมอญ ตัวอย่างเช่น บันไดเสียง ดรมxซล (ทางนอก) จะถูกปรับลดลงหนึ่งเสียงเป็นบันไดเสียงของเพลงสำเนียงมอญ คือ ทดรxฟซ (ทางเพียงออบน) การปรับบันไดเสียงเช่นนี้ช่วยให้การบรรเลงเพลงสุดสงวนในสำเนียงมอญเกิดความกลมกลืนและมีความถูกต้องตามแบบฉบับของเพลงสำเนียงมอญโบราณ

2.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัย เรื่อง เดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงสุดสงวน สามชั้น ทางครูวิเชียร เกิดผล ของ นริศรา พันธุ์ธาดาพร มีวัตถุประสงค์หลัก 2 ประการ ได้แก่ การศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงสุดสงวนสามชั้นในแบบของครูวิเชียร เกิดผล และการศึกษาลักษณะเฉพาะและการใช้กลวิธีพิเศษของการบรรเลงทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ในเพลงดังกล่าว งานวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้แบบสัมภาษณ์เป็นเครื่องมือหลักในการเก็บรวบรวมข้อมูล ซึ่งมุ่งเน้นไปที่ครูวิเชียร เกิดผล ผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในเพลงนี้ ข้อมูลเพิ่มเติมยังได้รับการรวบรวมจากแหล่งข้อมูลเอกสาร เช่น หนังสือ บทความ งานวิจัย และทฤษฎีดนตรีไทย เพื่อนำมาวิเคราะห์เชิงเนื้อหาอย่างละเอียด

จากผลการวิจัยพบว่า เพลงสุดสงวนสามชั้นเป็นเพลงโบราณที่มีความสำคัญในวงการดนตรีไทย แม้ว่าจะไม่มีการระบุชื่อผู้แต่งอย่างชัดเจน แต่ก็เป็นที่รู้จักในฐานะเพลงสำเนียงมอญที่มีความยาว 6 จังหวะ ครูกล้อย ณ บางช้าง ซึ่งเป็นครูดนตรีที่มีชื่อเสียงในจังหวัดสมุทรสงคราม ได้นำเพลงนี้มาตัดทอนทำนองให้ลดลงเป็นอัตราสองชั้น พร้อมกับประดิษฐ์ทำนองในแบบสำเนียงมอญขึ้นมาใหม่ ต่อมาครูมนตรี ตราโมท ได้นำทำนองเพลงนี้มาตัดทอนลงเป็นอัตราชั้นเดียว ทำให้เพลงสุดสงวนมีความสมบูรณ์แบบเป็นเพลงเถาที่ประกอบด้วยการบรรเลงแบบ 2 เที่ยว คือ “ทางหวาน” และ “ทางเก็บ”

ในส่วนของการศึกษาลักษณะเฉพาะและกลวิธีพิเศษของการบรรเลงทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงสุดสงวน สามชั้น ของครูวิเชียร เกิดผล งานวิจัยนี้พบว่า การบรรเลงทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของครูวิเชียรมีลักษณะเฉพาะที่โดดเด่น เช่น การสะบัดขึ้นและลงติดต่อกัน การสะบัดแบบร่อนโฉบเฉี่ยว การตีไขว้มือ การตีประคบเสียงประสมมือ และการตีกวาดเสียง นอกจากนี้ยังมีกลวิธีการใช้ลูกไม้ที่หลากหลาย เช่น การใช้ลูกเสี้ยวและลูกถ่าง การใช้กลวิธีพิเศษเหล่านี้ต้องอาศัยความพิถีพิถันและความชำนาญในสำนวนทำนอง การปฏิบัติที่ถูกต้องและชัดเจนเป็นสิ่งสำคัญ เพื่อให้การบรรเลงมีมาตรฐานและความสมบูรณ์

งานวิจัยนี้มีความสำคัญในการช่วยรักษาและเผยแพร่ศิลปะการบรรเลงเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ในแบบฉบับของครูวิเชียร เกิดผล ให้คงอยู่เป็นส่วนหนึ่งของมรดกทางดนตรีไทย การศึกษานี้ไม่เพียงแต่ส่งเสริมการเข้าใจในความงามและความซับซ้อนของเพลงสุดสงวนสามชั้น แต่ยังช่วยส่งเสริมการอนุรักษ์และสืบทอดความรู้ทางดนตรีไทยให้คงอยู่ต่อไปในอนาคต

งานวิจัย เรื่อง การประพันธ์ทางเดี่ยว เพลงสุดสงวน สองชั้น โดย ธีรรัตน์ ศรีช่วงโชติ ได้ศึกษาทั้งในเรื่องของเพลงสุดสงวน สองชั้นและการประพันธ์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงสุดสงวน

สองชั้น การวิจัยนี้ใช้ข้อมูลเอกสารและการวิพากษ์จากผู้เชี่ยวชาญการประพันธ์เพลงไทยเพื่อสรุปผลการวิจัยและนำมาวิเคราะห์เพิ่มเติมในเชิงลึก ดังนี้

เพลงสุดสงวน สองชั้น มีสำเนียงมอญและใช้การเรียบเรียงในอัตราจังหวะสองชั้น โดยเริ่มต้นจากการตัดทอนเพลงสุดสงวนที่เดิมเป็นอัตราจังหวะสามชั้นให้ลดลงเป็นอัตราจังหวะสองชั้น ครูกล้อย ณ บางช้างเป็นผู้เริ่มต้นการปรับทำนองนี้และต่อมา นายมนตรี ตราโมท ได้นำทำนองนี้มาตัดเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียวเพื่อให้ครบเป็นเพลงเถาเพลงนี้ได้ถูกนำไปใช้ในหลายโอกาส เช่น การบรรเลงประกอบการแสดง การประพันธ์เป็นทางเปลี่ยน การใช้ในเพลงไทยสากล และการประกวดแข่งขันการบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยในระดับต่าง ๆ

การประพันธ์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ ผู้วิจัยได้ใช้เสียงลูกตกของทำนองหลักเพลงสุดสงวนสองชั้นเป็นสำคัญในการประพันธ์ การใช้กลวิธีพิเศษสำหรับการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ประกอบด้วย

การตีสะบัดเรียงเสียงขึ้นและลง

การตีสะบัดห้ามเสียง

การตีสะบัดสอดสำนวน

การตีสะบัดโฉบเฉี่ยว

การตีกวาดขึ้นและลง

การตีกรอด

การตีไขว้มือขึ้นและลง

การตีกระทบคู่และเสียงคู่ต่าง ๆ เช่น คู่ 3, 4, 5, 8, 10

งานวิจัย เรื่อง ความถี่ของเสียงดนตรีไทย โดยพระราชดำริในพระบาทสมเด็จพระจ้าอยู่หัวเป็นส่วนหนึ่งของโครงการส่วนพระองค์ในสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ซึ่งมีเป้าหมายเพื่อตอบสนองพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวในการศึกษาความถี่ของเสียงดนตรีไทยให้ชัดเจนยิ่งขึ้น งานวิจัยนี้เน้นการพิสูจน์ระบบเสียงแบบดั้งเดิมของดนตรีไทย ซึ่งมีการเก็บรวบรวมและรักษาไว้เป็นระบบตั้งแต่อดีต ก่อนที่ระบบเสียงจะถูกปรับเปลี่ยนไปตามสภาพสังคม เพื่อรักษาให้ระบบเสียงดั้งเดิมนี้เป็นมรดกแห่งชาติสืบต่อไป

การดำเนินงานวิจัยนี้ต่อยอดจากผลงานที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีดนตรีไทยที่ดำเนินการโดยคณะวิชาวิศวกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ตามแนวพระราชดำริระหว่างปี พ.ศ. 2510-2513 ผลการวิจัยที่ได้รับสนับสนุนทำให้การดำเนินงานในครั้งนี้สามารถปรับกระบวนการวิธีการศึกษาและการเก็บรวบรวมข้อมูลได้อย่างมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น โดยการตรวจสอบข้อมูลและจำแนกข้อมูลให้สอดคล้องกับหลักเกณฑ์และทฤษฎีดนตรีไทยที่สืบต่อกันมา

ในการวิเคราะห์ข้อมูล งานวิจัยได้ศึกษาเกี่ยวกับระบบเสียงของดนตรีไทยตั้งแต่อดีตถึงปี พ.ศ. 2475 โดยใช้ข้อมูลจากผืนระนาดทุ้มเหล็กเป็นปัจจัยหลัก และใช้เครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ Phase Meter Ty 2077 ในการตรวจวัดและวิเคราะห์ความถี่ของเสียง นอกจากนี้ยังได้ทำการวิเคราะห์การใช้ช่วงเสียง ขนาดของช่วงคู่สองและช่วงคู่แปด โดยเปรียบเทียบข้อมูลทั้งก่อนและหลังปี พ.ศ. 2495 เพื่อตรวจสอบความแตกต่างและมาตรฐานของระดับความถี่ที่ใช้ระหว่างราชสำนักและสามัญชน

ผลการวิเคราะห์พบว่า ระบบเสียงดนตรีไทยนั้นแบ่งช่วงเสียงให้ห่างเท่ากันทุกช่วง (7 เสียงเต็ม) ซึ่งเป็นระบบที่วงวิชาการและวงดนตรีไทยรักษาไว้เป็นเอกลักษณ์ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

งานวิจัย เรื่อง “การสร้างวิธีการสอนทำนองหลักเครื่องสายไทยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ด้านทักษะการแปลทำนองของนักศึกษาสาขาเครื่องสายไทย” โดย สมบูรณ์ บุญวงษ์ ได้ศึกษาหลักการแปลทำนองไว้ โดยสรุปได้เป็น 10 ประเด็นสำคัญดังนี้

1. ความเข้าใจในลักษณะของทางเพลง ผู้บรรเลงจะต้องมีความเข้าใจในลักษณะของทางเพลงแต่ละประเภท เช่น ทางพื้น (ทางเก็บ), ทางกรอ หรือทางลูกล้อลูกขัดอย่างถ่องแท้ เพื่อให้การแปลทำนองเป็นไปตามวัตถุประสงค์ของผู้แต่งเพลง การให้เกียรติและเคารพผู้แต่งเพลงเป็นสิ่งสำคัญในการบรรเลง

2. คุณลักษณะของผู้แปลทำนอง การแปลทำนองให้ดีต้องอาศัยความรู้ ไหวพริบปฏิภาณ และประสบการณ์ของผู้บรรเลง สิ่งเหล่านี้เป็นปัจจัยที่ช่วยให้การแปลทำนองเป็นไปอย่างถูกต้องและสร้างสรรค์

3. การแปลทำนองจากทางฆ้อง การแปลทำนองหลักในดนตรีไทยมักแปลจากทางฆ้องเป็นหลัก ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญในการกำหนดทำนองหลักของเพลง

4. การรักษาเสียงตกในทำนองหลัก การแปลทำนองต้องรักษาเสียงตกในทำนองหลักไว้เพื่อไม่ให้เกิดการเพี้ยนหรือเบี่ยงเบนไปจากโครงสร้างหลักของเพลง

5. ความกลมกลืนกับทำนองหลัก การดำเนินทำนองต้องให้กลมกลืนกับทำนองหลักของเพลง เพื่อสร้างความสอดคล้องและความสมดุลในบทเพลง

6. การมีสัมผัสในทำนอง การดำเนินทำนองต้องให้มีสัมผัส ทั้งในด้านของจังหวะและทำนอง เพื่อให้เพลงมีความต่อเนื่องและมีชีวิตชีวา

7. ความเหมาะสมกับเพลง การดำเนินทำนองต้องให้เหมาะสมกับลักษณะและบรรยากาศของเพลง เพื่อให้การบรรเลงสามารถสื่อความหมายและอารมณ์ของเพลงได้อย่างเต็มที่

8. การหลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองซ้ำ ๆ ควรหลีกเลี่ยงการใช้ทำนองที่ซ้ำซาก เพื่อไม่ให้เพลงเกิดความจำเจและขาดความน่าสนใจ

9. การมีท่วงทีในการดำเนินทำนอง การดำเนินทำนองต้องมีท่วงทีที่เหมาะสม เพื่อให้เพลงมีความสวยงามและมีเสน่ห์ตามลักษณะเฉพาะของดนตรีไทย

10. การเลือกทำนองให้เหมาะสมกับตนเอง ผู้บรรเลงควรเลือกทำนองที่เหมาะสมกับความสามารถและประสบการณ์ของตนเอง เพื่อให้การแปลทำนองเป็นไปอย่างราบรื่นและมีประสิทธิภาพ

บทที่ 3
วิธีดำเนินงานวิจัย

3.1 ระเบียบวิธีวิจัยและการสร้างสรรค์

งานวิจัยฉบับนี้ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพและนำเสนอเชิงบรรยาย โดยมีขั้นตอนดำเนินการวิจัย ดังนี้

3.1.1 รวบรวมข้อมูลเอกสาร จากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ได้แก่

- ห้องสมุดกลางสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- สำนักศิลปวัฒนธรรมแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดจิ๋วบางซื่อ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- สำนักหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒนประสานมิตร
- ฐานข้อมูลออนไลน์

รวบรวมข้อมูลเอกสาร วรรณกรรม งานวิจัย / งานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้อง (Literature Review) ในประเด็นดังต่อไปนี้

(1) สารัตถะที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงซอด้วง ซออู้ และ ซอสามสาย

(1.1) หลักการบรรเลงซอด้วง ซออู้ และ ซอสามสาย ตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย และเกณฑ์การประเมิน สำนักงานคณะกรรมการอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย

(1.2) ระบบและขอบเขตเสียงซอด้วง ซออู้ และ ซอสามสาย

(1.3) บทบาทและหน้าที่ของซอด้วง ซออู้ และ ซอสามสาย

(2) หลักวิชาการด้านดุริยางคศิลป์ไทย

(2.1) หลักการบรรเลงรวมวง

(2.2) หลักการบรรเลงเดี่ยว

(2.3) หลักการประสมวง

(2.4) หลักการประสานเสียง

(2.5) หลักการสอดทำนอง

(3) ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

(3.1) ทฤษฎีการประพันธ์เพลง

(3.2) ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์

(3.3) ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

(4) บริบทที่เกี่ยวกับเพลงสุดสงวน สามชั้น

(4.1) ประวัติเพลงสุดสงวน

(4.2) สังคีตลักษณ์ของเพลงสุดสงวน สามชั้น

(5) งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

3.1.2 สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทยที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย ได้แก่

- ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ
- ครูไชยยะ ทางมีศรี ศิลปินแห่ชาติ
- ครูบุญช่วย โสวัตร ศิลปินแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ข้าราชการบำนาญ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ครูจีระพล เพชรสม ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องสายไทย วิทยาลัยนาฏศิลป ร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- ครูวรยศ ศุขสายชล ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องสายไทย สำนักดนตรีตักศิลา
- อาจารย์เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

- รองศาสตราจารย์ ดร.จตุพร สีม่วง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
- รองศาสตราจารย์จรัญ กาญจนประดิษฐ์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
- รองศาสตราจารย์ธรณัส หินอ่อน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

3.1.3 ตรวจสอบทำนองหลักเพลงสุดสงวน สามชั้น โดย ครูลำยอง โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3.1.4 ศึกษาแนวคิด หลักการและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

3.1.5 สังเคราะห์ข้อมูลองค์ความรู้ที่ได้จากแนวคิด หลักการและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

3.1.6 สร้างสรรค์ผลงาน ชุด สุดสงวน สามซอ

3.1.7 นำเสนอกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

3.1.8 ประเมินผลงานการประพันธ์โดยผู้เชี่ยวชาญ

3.1.9 นำเสนอในรูปเล่ม 6 บท ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย

บทที่ 4 หลักการประสานทำนองซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย

บทที่ 5 ผลงานดุริยางคศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด สุดสงวน สามซอ

บทที่ 6 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

3.1.10 บันทึกผลงานและเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์สู่สาธารณชน

บทที่ 4
หลักการประสานทำนองซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย

การประสานทำนองของซอด้วง ซออู้ และซอสามสายต้องคำนึงถึงหลายปัจจัย ทั้งในแง่ของโครงสร้างทางดนตรี กลวิธีการเล่น รวมถึงบทบาทของซอแต่ละชนิด การประสานทำนองของซอด้วง ซออู้ และซอสามสายในวงดนตรีไทยถือเป็นส่วนสำคัญที่ช่วยสร้างความสมดุลระหว่างเสียงทุ้ม กลาง และแหลม โดยการจัดวางและบรรเลงของเครื่องดนตรีทั้งสามนี้ส่งผลให้เกิดความหลากหลายของเสียงที่กลมกลืนและมีมิติ

หากพิจารณาโครงสร้างและลักษณะเฉพาะของซอด้วง ซออู้และซอสามสาย จะเห็นได้ดังนี้

ซอด้วงเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงสูงและใส ลักษณะของทำนองมักจะประกอบด้วยการเล่นโน้ตที่มีความเร็วและความคมชัด เน้นการเคลื่อนไหวของทำนองที่ชัดเจนและกระฉับกระเฉง ทำนองของซอด้วงสามารถสร้างอารมณ์ที่สดใสและกระตือรือร้น เหมาะกับการใช้ในการแสดงที่ต้องการความมีชีวิตชีวา

ซออู้มีเสียงทุ้มและนุ่มลึก ทำให้ทำนองที่สร้างขึ้นมีความลึกซึ้งและอบอุ่น ลักษณะของทำนองซออู้นั้นมีความนุ่มนวลและยืดหยุ่น สามารถสร้างความรู้สึกที่นุ่มนวลและความสงบได้ ทำนองที่ซออู้สร้างขึ้นมักมีการเคลื่อนไหวที่ราบรื่นและมีการใช้โทนเสียงทุ้มเพื่อเพิ่มมิติของเสียง

ซอสามสายมีความยืดหยุ่นสูงในการเล่นทำนอง เนื่องจากมีสามสาย ทำให้สามารถสร้างทำนองที่มีความหลากหลายได้ ทำนองของซอสามสายสามารถเป็นได้ทั้งสดใสและเคร่งขรึมขึ้นอยู่กับกลวิธีการบรรเลง ลักษณะเฉพาะของซอสามสายคือการสามารถสร้างทั้งทำนองหลักและเสริมทำนองด้วยความหลากหลายของโทนเสียง

แนวทางการสร้างทำนองและการประสานทำนองในบทเพลงที่ใช้ซอทั้งสาม การสร้างทำนองในซอแต่ละชนิดมีการสร้างทำนองที่แตกต่างกันตามลักษณะเสียงของตัวเอง เช่น ซอด้วงมักจะใช้โน้ตที่มีความเร็วและคมชัดเพื่อสร้างทำนองที่มีชีวิตชีวา ในขณะที่ซออู้เน้นที่โน้ตทุ้มและการลากเสียงให้ยาวเพื่อสร้างความนุ่มลึก ส่วนซอสามสายสามารถผสมผสานการเล่นโน้ตสูงและต่ำได้อย่างลงตัว ทำให้สามารถสร้างทำนองที่มีความซับซ้อน

การประสานทำนองระหว่างซอทั้งสามในบทเพลงที่ใช้ซอทั้งสามชนิด มักจะมีการจัดบทบาทที่แตกต่างกันให้แต่ละชนิด ซอด้วงมักจะรับบทเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงเป็นหลัก เนื่องจากเสียงที่คมชัดและโดดเด่น ซออู้มักรับบทเป็นเครื่องดนตรีที่สร้างความลึกและเพิ่มมิติของเสียงโดยการประสานเสียงทุ้ม ส่วนซอสามสายมักทำหน้าที่เสริมทำนองหลัก การประสานเสียงระหว่างซอทั้งสามนี้จะสร้างความสมดุลและความกลมกลืนในบทเพลง

การประสานเสียงในรูปแบบโพลีโฟนิก (Polyphonic) บางครั้งซอทั้งสามชนิดอาจเล่นทำนองที่แตกต่างกันเพื่อสร้างความซับซ้อนและความน่าสนใจของบทเพลง การประสานเสียงแบบโพลีโฟนิกนี้ช่วยสร้างความลึกและเพิ่มมิติทางเสียงให้กับการบรรเลง ทำให้บทเพลงมีความซับซ้อนทางดนตรี

การเลือกใช้ซอทั้งสามชนิดในบทเพลงยังขึ้นอยู่กับอารมณ์และบรรยากาศที่ต้องการสื่อสาร เช่น การใช้ซออู้เพื่อสร้างบรรยากาศที่สงบและลึกซึ้ง หรือการใช้ซอด้วงเพื่อสร้างความสนุกสนานและความมีชีวิตชีวา ส่วนซอสามสายสามารถสร้างทั้งบรรยากาศที่สดใสและเคร่งขรึมได้ขึ้นอยู่กับการใช้งาน

การวิเคราะห์โครงสร้างและลักษณะเฉพาะของทำนองของซอทั้งสามชนิดนี้เป็นกุญแจสำคัญในการทำความเข้าใจวิธีการประสานเสียงและการสร้างสรรค์บทเพลงที่มีความหลากหลายและความซับซ้อนในดนตรีไทยการประสานเสียง

การสร้างความกลมกลืน การประสานเสียงระหว่างซอทั้งสามชนิดจะต้องใช้เทคนิคการควบคุมเสียงที่สอดคล้องกัน เช่น การใช้ความเร็วและแรงของการลากคันชักที่เข้ากันได้ เพื่อสร้างความกลมกลืนในบทเพลง

การสร้างเสียงที่กลมกลืนและเติมเต็ม การประสานเสียงระหว่างซอด้วง ซออู้ และซอสามสายจะต้องมีการควบคุมเสียงที่เหมาะสมเพื่อให้แต่ละซอสามารถเติมเต็มและเสริมทำนองของกันและกันได้ การใช้เทคนิคการประสานเสียงแบบโพลีโฟนิกสามารถสร้างทำนองที่มีความซับซ้อนและมีมิติและประสานกันอย่างลงตัว

วิธีการประสานทำนองระหว่างซอทั้งสามชนิด

- **การสร้างความสมดุล**

การประสานเสียงระหว่างซอทั้งสามชนิดต้องมีการจัดสมดุลในบทเพลง ซอด้วงมักจะรับบทเป็นเครื่องดนตรีหลักที่เล่นทำนองหลัก ซออู้จะเพิ่มความลึกซึ้ง และซอสามสายจะทำหน้าที่เสริมทำนองและเพิ่มมิติ การสร้างความสมดุลระหว่างการเล่นของซอแต่ละชนิดทำให้การประสานเสียงมีความกลมกลืน

- **การใช้เทคนิคการบรรเลงร่วมกัน**

เทคนิคการบรรเลง เช่น การลากคันชัก, การวางนิ้ว, และการควบคุมเสียงต้องถูกปรับให้เข้ากับบทเพลงที่มีการบรรเลงร่วมกัน การใช้เทคนิคที่แตกต่างกันช่วยให้เสียงของซอทั้งสามชนิดสามารถสร้างความหลากหลายและความซับซ้อนในบทเพลง

- **การจัดเรียงทำนอง**

ในการบรรเลงเพลงที่ใช้ซอทั้งสามชนิด มักจะมีการจัดเรียงทำนองที่ช่วยให้แต่ละซอมีบทบาทที่ชัดเจน การเลือกทำนองหลักสำหรับซอด้วง ทำนองเสริมสำหรับซอสามสาย และการสร้างความลึกซึ้งด้วยซออู้เป็นแนวทางในการประสานเสียง

- **การสร้างความกลมกลืน**

การประสานเสียงจะต้องทำให้เสียงของซอทั้งสามชนิดสามารถบรรเลงร่วมกันได้อย่างกลมกลืน การปรับความดังและการควบคุมความเร็วของการเล่นจะช่วยให้เกิดการประสานเสียงที่ดี

- **การทดลองและการฝึกซ้อม**

การทดลองและการฝึกซ้อมร่วมกันของนักดนตรีที่เล่นซอทั้งสามชนิดเป็นสิ่งสำคัญในการพัฒนาวิธีการประสานเสียง การฝึกซ้อมช่วยให้สามารถจับจังหวะและการเปลี่ยนแปลงของเสียงได้อย่างลงตัว

ตารางที่ 10 ตารางประเด็นที่เอื้อต่อการประสานทำนองของซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย

ประเด็น	ซอด้วง	ซออู้	ซอสามสาย
การลากคันชัก	- ความเร็วและความแรงสูง - เสียงคมชัดและใส	- ความนุ่มนวลและค่อย ๆ - เสียงทุ้มและลึก	- ความหลากหลาย - ความเร็วและความแรงปรับได้
การวางนิ้ว	- แม่นยำและรวดเร็ว - กดแรงพอเหมาะ	- การกดนิ้วให้เสียงนุ่มนวล - ความแม่นยำในการกด	- การกดที่แม่นยำ - ความยืดหยุ่นในการเล่น
การควบคุมเสียง	- ควบคุมความสูงเสียงและการเปลี่ยนแปลง - การหักคันชัก	- การควบคุมความเข้มและนุ่มนวล - การปรับความเข้ม	- การปรับความหนักเบา - การควบคุมเสียง

ประเด็น	ซอด้วง	ซออู้	ซอสามสาย
	มีผลต่อเสียง	ของเสียงอย่างละเอียด	ที่หลากหลาย
บทบาทในการประสานเสียง	- ทำนองหลัก - เน้นการเล่นทำนองที่คมชัดและเด่น	- เสริมเสียงรอง - สร้างความลึกซึ้งและอบอุ่น	- เพิ่มความหลากหลาย - เสริมทำนองและความสมดุล
การประสานเสียง	- การเล่นทำนองหลัก - สร้างความกลมกลืนกับเสียงรอง	- การเสริมเสียงหลัก - สร้างความกลมกลืนและความลึกซึ้ง	- การเพิ่มความหลากหลาย - การเสริมทำนองให้มีความสมดุล
การเปลี่ยนแปลงเสียง	- การปรับความเร็วและความแรงของคันชัก - การเปลี่ยนแปลงที่รวดเร็ว	- การปรับความเข้มของเสียง - การเปลี่ยนแปลงที่นุ่มนวล	- การเปลี่ยนแปลงได้ตามความต้องการ - การสร้างความสมดุล
การสร้างความกลมกลืน	- การเล่นทำนองหลักที่มีความกระฉับกระเฉง - การสร้างความกลมกลืนด้วยซออู้และซอสามสาย	- การเล่นเสียงรองที่เพิ่มมิติ - การสร้างความกลมกลืนด้วยซอด้วงและซอสามสาย	- การสร้างทำนองเสริม - การสร้างความกลมกลืนระหว่างซอด้วงและซออู้
การสร้างความซับซ้อน	- การใช้ทำนองที่คมชัด - การประสานเสียงที่เด่น	- การใช้เสียงทุ้มและนุ่มนวล - การเสริมทำนองด้วยเสียงรอง	- การเล่นที่หลากหลาย - การเสริมความซับซ้อนของทำนอง

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตารางที่จำแนกประเด็นที่เอื้อต่อการประสานเสียงของซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย จะเห็นว่า ซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย เป็นเครื่องดนตรีไทยสามชนิดที่มีความเชื่อมโยงและทำงานร่วมกันอย่างกลมกลืนในการบรรเลงดนตรีไทยแบบดั้งเดิม ทั้งสามเครื่องดนตรีนี้มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวในด้านเสียงและกลวิธีการบรรเลง ซึ่งเมื่อผสานกันแล้วจะสร้างความซับซ้อนและความสมดุลในบทเพลงอย่างลงตัว

ซอด้วง เป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเสียงสูงและใส ให้ทำนองที่คมชัดและกระฉับกระเฉง เมื่อบรรเลง ซอด้วงจะสร้างความโดดเด่นในบทเพลงด้วยเสียงที่เข้าถึงใจผู้ฟัง การลากคันชักที่รวดเร็วและการวางนิ้วที่แม่นยำทำให้ทำนองที่เล่นออกมาเต็มไปด้วยพลัง ซอด้วงมักจะทำหน้าที่เล่นทำนองหลักที่เป็นแกนกลางของบทเพลง เน้นความชัดเจนของเสียงและเสริมสร้างบรรยากาศให้เพลงมีชีวิตชีวา ในขณะที่ ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีที่ให้เสียงทุ้มและนุ่มลึก เสียงที่เกิดจากซออู้มีลักษณะอบอุ่นและลึกซึ้ง เมื่อบรรเลงร่วมกับซอด้วง ซออู้จะทำหน้าที่เสริมสร้างมิติในทำนอง ด้วยการเล่นทำนองรองที่ไม่เด่นชัด แต่สำคัญในการสร้างสมดุลในบทเพลง การลากคันชักของซออู้มีความนุ่มนวลและค่อย ๆ ให้เสียงที่ผ่อนคลายและลึกซึ้ง ช่วยทำให้บทเพลงที่บรรเลงมีความสงบและกลมกลืน เสียงของซออู้จึงเป็นพื้นหลังที่ทำให้เสียงของซอด้วงไม่แหลมเกินไป สร้างความสมดุลของเสียงในบทเพลงได้อย่างยอดเยี่ยม ซอสามสาย เป็นเครื่องดนตรีที่มีความยืดหยุ่นสูงในการเล่น สามารถเล่นได้ทั้งเสียงสูงและต่ำ ทำหน้าที่เสริมสร้างความสมดุลและความซับซ้อนในบทเพลงได้เป็นอย่างดี ซอสามสายสามารถเล่นทั้งทำนองหลักและเสียงเสริม ทำให้มันเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญในการเติมเต็มทำนองและสร้างความหลากหลายในบทเพลง ด้วยความสามารถในการปรับเปลี่ยนการลากคันชักและการวางนิ้วได้หลากหลาย ซอสามสายจึงเพิ่มความมีมิติให้กับบทเพลง ทำให้การบรรเลงเต็มไปด้วยความประณีตและซับซ้อนยิ่งขึ้น

ความเชื่อมโยงระหว่างซอด้วง ซออู้ และซอสามสายแสดงให้เห็นถึงการทำงานร่วมกันของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดที่มีบทบาทเฉพาะตัว แต่เมื่อรวมกันกลับสร้างสรรค์ความกลมกลืนที่สมบูรณ์แบบในดนตรีไทย เสียงที่สูงของซอด้วง เสียงทุ้มของซออู้ และความหลากหลายของซอสามสาย เมื่อบรรเลงร่วมกันทำให้เกิดเสียงที่ครอบคลุมทุกช่วงของความถี่เสียง ทำให้บทเพลงมีความสมบูรณ์แบบและกลมกลืนในทุกด้าน

การทำงานร่วมกันของเครื่องดนตรีเหล่านี้ไม่เพียงแต่สร้างความสมดุลในทำนอง การประสานทำนองของซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย อาศัยการผสมผสานของเสียงที่มีระดับความสูงต่ำที่แตกต่างกันเพื่อสร้างความกลมกลืนในบทเพลง โดยทฤษฎีการประสานทำนองเน้นที่การสร้างความสมดุลระหว่างเสียงสูง (Treble) และเสียงต่ำ (Bass) รวมถึงเสียงกลาง (Alto/Tenor) เพื่อให้เกิดโครงสร้างเสียงที่ครบถ้วนแต่ยังสื่อสารอารมณ์ที่หลากหลายได้อย่างมีประสิทธิภาพ ซอด้วงสร้างความสดใสและกระฉับกระเฉง ซออู้สร้างความลึกซึ้งและอบอุ่น และซอสามสายเสริมสร้างความซับซ้อนและมิติของบทเพลง เมื่อบรรเลงร่วมกัน ผู้ฟังจะได้รับประสบการณ์ที่ครบถ้วนของอารมณ์และความสวยงามของดนตรีไทย

การประสานทำนองจะต้องพิจารณาถึงความสอดคล้องกลมกลืนกัน บุญช่วย โสวัตร (สัมภาษณ์, 4 มีนาคม 2567) ได้ให้ข้อมูลประเด็นการสัมผัสของกลอนเพลง ดังนี้

> *ความสัมผัส ความสัมพันธ์กันของการผูกกลอนเป็นหลักการกลอนนี่มันต้องผูกนะ ต้องผูกอย่างมีหลักเกณฑ์ ทุกเครื่องมือ ต้องมีวิธีผูกกลอนทั้งนั้นอย่างซอด้วงนี่ที่จริงเทียบกับระนาดได้ แต่ก็จะต้องมาแยกว่าซอด้วงมีข้อจำกัดอะไร ขอบเขตของเสียงเป็นหลักทั่วไปอยู่แล้วที่จะต้องรู้ แต่ว่าวิธีสร้างกลอนมันว่าด้วยเรื่องของเอาอะไรมาผูกกับอะไรให้เข้ากัน ต้องวางอยู่บนโครงสร้างทำนองหลัก การผูกไปในทิศทางเดียวกับทางฆ้องว่า ทางฆ้องไปข้างบนก็ผูกไปบน นี่คนละ เรื่อง อยู่ที่ว่าเราจะผูกไปบนโครงสร้างของทำนองหลักหรือจะผูกกลอน ไปอิสระของตัวเองและกลอนสองประเภทนี้ใช้ร่วมกันไม่ได้การบรรเลง เพื่อการขับกล่อมนี่ต้องบรรเลงไปตามโครงสร้างของทำนองหลักเป็นสำคัญ มันก็มีรายละเอียดต่อไปหมายถึงว่าพอมันเป็นชนิดที่มันเป็นโครงสร้างของทำนองหลักทางขึ้นข้างบน กลอนก็ต้องผู้ขึ้นบนถ้าทำนองหลักมันไปข้างล่างก็ต้องผูกไปข้างล่าง*

จากคำกล่าวจของบุญช่วย โสวัตร จะเห็นได้ว่า การประสานทำนองซอด้วง ซออู้ และซอสามสายต้องอาศัยการสัมผัสกันของทำนองหรือกลอนเพลงเป็นปัจจัยสำคัญเพราะจะทำให้การประสานทำนองไม่ขัดขวางซึ่งกันและกัน อันจะส่งผลให้เกิดสุนทรียรสทางดนตรีและสร้างสุนทรียะแก่ผู้ฟังได้

หลักการสำคัญของการประสานทำนองซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย ได้แก่

1. การผสมผสานลักษณะเสียงให้มีความกลมกลืน

ซอด้วงมีเสียงสูง ซออู้มีเสียงทุ้ม และซอสามสายมีความยืดหยุ่นในการสร้างเสียง ทำให้เกิดการผสมผสานเสียงที่หลากหลายและกลมกลืน

2. การเคลื่อนที่ของทำนองตามขอบเขตเสียงของเครื่องดนตรีโดยไม่บดบังกันและกัน

ซอทั้งสามชนิดสร้างการเคลื่อนที่ของทำนอง โดยซอด้วงเน้นการเคลื่อนไหวที่รวดเร็ว ซออู้เน้นความลื่นไหล ซอสามสายเชื่อมโยงและเติมเต็มเสียง ซึ่งจะต้องสร้างการเคลื่อนที่ของทำนองตามขอบเขตเสียงของเครื่องดนตรีโดยไม่บดบังกันและกัน

3. กลวิธีการบรรเลงเพื่อแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงและเครื่องดนตรี

การประสานทำนองซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย ต้องแสดงกลวิธีการบรรเลงเพื่อแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงและเครื่องดนตรีด้วย ซึ่งมีความสำคัญอย่างยิ่งในการสร้างความกลมกลืนและความไพเราะในบทเพลง ซึ่งการบรรเลงที่แสดงศักยภาพได้ดีนั้นต้องอาศัยกลวิธีที่หลากหลาย โดยเฉพาะกลวิธีการลากคันชัก การวางนิ้ว และการควบคุมเสียง โดยซอแต่ละชนิดมีลักษณะและวิธีการบรรเลงที่เฉพาะตัว

4. การสร้างอารมณ์เพลงให้เกิดสุนทรียะ

การประสานทำนองของซอทั้งสามชนิดควรสร้างอารมณ์ที่หลากหลายในบทเพลง สร้างความลึกซึ้งและความงดงามที่เป็นเอกลักษณ์ของดนตรีไทยเพื่อให้เกิดสุนทรียะกับผู้ฟัง

บทที่ 5

ผลงานดุริยางคศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด สุดสงวน สามซอ

ผลงานดุริยางคศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด “สุดสงวน สามซอ” การประสานทำนองรูปแบบการบรรเลงแบบโอดพัน เป็นการนำเสนอความงามของการประสานทำนองในดนตรีไทย โดยเฉพาะในด้านการใช้เครื่องดนตรีซอทั้งสามชนิด ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย การบรรเลงในรูปแบบโอดพันช่วยเน้นถึงความกลมกลืนและการสร้างสรรค์ที่มีเอกลักษณ์

ผู้วิจัยสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ไทยชุด “สุดสงวน สามซอ” โดยการผสมผสานเสียงและการเคลื่อนที่ของทำนองและมีบทบาทสำคัญในการสร้างความกลมกลืนและความลึกซึ้งของบทเพลง ซึ่งสามารถอธิบายได้ดังนี้

การผสมผสานเสียง

1. ซอด้วง
   - บทบาท: ทำหน้าที่เป็นผู้นำที่เด่นชัด
   - ลักษณะเสียง: เสียงสูงและใส ให้ความรู้สึกสดใสและเป็นผู้นำ
   - การใช้งาน: ใช้ในการบรรเลงทำนองที่ต้องการความโดดเด่นและความชัดเจน
2. ซออู้
   - บทบาท: เสริมสร้างเสียงพื้นฐานที่ทุ้มลึก ช่วยให้ความหนักแน่นและความลึก
   - ลักษณะเสียง: เสียงทุ้มและนุ่มลึก ให้ความมั่นคงและความลึกซึ้ง
   - การใช้งาน: ใช้ในการสร้างลีลาการตกแต่งทำนอง
3. ซอสามสาย
   - บทบาท: เชื่อมโยงและเติมเต็มเสียงระหว่างซอด้วงและซออู้
   - ลักษณะเสียง: เสียงที่มีความยืดหยุ่น สามารถเล่นได้ทั้งเสียงสูงและต่ำ
   - การใช้งาน: ใช้ในการเสริมสร้างความสมดุลและความหลากหลายของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนอง

วัตถุประสงค์: สร้างความต่อเนื่องในบทเพลง

- ซอด้วง: สร้างการเคลื่อนไหวที่มั่นคง เพิ่มความหนักเบาในทำนอง
- ซออู้: ให้ความลื่นไหลและความสม่ำเสมอในการเคลื่อนที่ของทำนอง
- ซอสามสาย: เสริมสร้างความหลากหลายของการเคลื่อนที่ ทำให้ทำนองมีความต่อเนื่องและมีมิติ

การใช้หลักการเหล่านี้ในผลงานชุด "สุดสงวน สามซอ" ช่วยให้เกิดการผสมผสานทำนองที่กลมกลืน โดยแต่ละเครื่องดนตรีทำหน้าที่เสริมสร้างและเติมเต็มซึ่งกันและกัน

ผู้วิจัยได้ประพันธ์ทำนองทางโอดและทางพันจากทำนองหลักเพลงสุดสวน สามชั้น โดยใช้ทำนองหลักจากหนังสือทำนองหลักเพลงไทย ของ ปกป้อง ขำประเสริฐ และได้ตรวจสอบทำนองโดยครูลำยอง โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ดังนี้

ผู้วิจัยกำหนดโครงสร้างหลักทำนองของทั้งสามซอ โดยมีแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานชุด สุดสงวน สามซอ ดังนี้

1. การสร้างความสมดุลและกลมกลืน

ใช้ซอแต่ละชนิดในการสร้างความสมดุลของเสียงในแต่ละส่วนของเพลง โดยให้แต่ละเครื่องดนตรีมีบทบาทที่เฉพาะเจาะจงและไม่บดบังซึ่งกันและกัน

2. การเชื่อมโยงและการเติมเต็ม

ซอสามสายมีบทบาทสำคัญในการเชื่อมโยงเสียงระหว่างซอด้วงและซออู้ ช่วยให้เกิดความกลมกลืนและเติมเต็มทำนอง

3. การพัฒนาและความหลากหลาย

การพัฒนาการตกแต่งทำนองและการเคลื่อนที่ในเพลงทำให้เกิดความหลากหลายและน่าสนใจ โดยการใช้ซอด้วงในการสร้างการเปลี่ยนแปลงที่เด่นชัด ใช้ซออู้ในการเสริมสร้างทำนองเพื่อเติมเต็มทำนองและใช้ซอสามสายเป็นทำนองพื้นฐานเพื่อรองรับความมั่นคง

4. การลงจบปิดเพลงอย่างมีลีลา

การสรุปเพลงด้วยการนำเสนอทำนองที่แสดงถึงความสอดคล้องกลมกลืนของทั้งสามซอ เสริมสร้างความรู้สึกของการจบที่สมบูรณ์

ผลงานชุด “สุดสงวน สามซอ”

ผู้วิจัยบันทึกโน้ตด้วยระบบตัวอักษร โดยกำหนดเป็น 3 บรรทัด ดังนี้

ซอด้วง	
ซออู้	
ซอสามสาย	

ทำนอง 1 ประโยค แบ่งเป็น 2 วรรค คือ วรรคแรก และ วรรคหลัง

ทำนอง 1 ประโยค ความยาวเท่ากับ 8 ห้องเพลง

ทำนอง 1 วรรค ความยาวเท่ากับ 4 ห้องเพลง

ขอบเขตเสียงซอด้วง

สายเอก รำ มำ ฟำ ซำ ลำ ทำ **ดำ รำ มำ ฟำ ซำ ลำ**

สายทุ้ม ซ ล ท ด *รำ มำ ฟำ ซำ ลำ*

ขอบเขตเสียงซออู้

สายเอก ซ ล ท ด รำ มำ ฟำ ซำ ลำ ทำ **ดำ รำ**

สายทุ้ม ด ร ม ฟ *ซ ล ท ด รำ มำ ฟำ ซำ*

ขอบเขตเสียงซอสามสาย

สายเอก ซ ล ท ด รำ มำ ฟำ ซำ ลำ **ทำ ดำ**

สายกลาง ด ร ม ฟ *ซ ล*

สายทุ้ม ลฺ ทฺ *ด ร ม ฟ*

ช่วงเสียง

ลฺ ทฺ ด ร ม ฟ ซ ล ท ด รำ มำ ฟำ ซำ ลำ **ทำ ดำ รำ มำ ฟำ ซำ ลำ**

ดุริยางคศิลป์สร้างสรรค์ ชุด “สุดสงวน สามซอ”

ทางโอด

ประโยคที่ 1

วรรคแรก **วรรคหลัง**

- - - ซ์	ล์ซ์ฟ์ค์ซ์-ซ์ท์	ด์ทล์ซ์ฟ์-ซ์ท์	ด์ทล์ซ์ฟ์ค์ซ์-ซ์ซ์ซ์	-ซ์ฟ์ร์ ฟ์ ด	- ซ - ด์ท	- ล ซ ซ์	ล์ซ์ฟ์ - ร์
- - - ซ	ล์ซฟ์ค์ซ-ซ์ท	ด์ทล์ซฟ-ซ์ท	ด์ทล์ซฟ์ค์ซ-ซ์ซ์ซ	- ร - ร์ฟ	ด์ทซฟ์ซ-ด์ท	- - - ด์	ร์ด์ท-ร์ด์ทด์ร์
- - - ซ	ล์ซฟ์ค์ซ-ซ์ท	ด์ทล์ซฟ-ซ์ท	ด์ทล์ซฟ์ค์ซ-ซ์ซ์ซ	- - - ล	ซ์ฟ์ค์ซ-ด์ท	- - - ด์	- - - ร์

ประโยคที่ 1 วรรคแรก ผู้วิจัยกำหนดให้ซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย ตกแต่งทำนองเดียวกัน เพื่อสื่อความหมายถึงความกลมกลืนของซอทั้งสามชนิด ในวรรคหลังจึงคลี่คลายให้เกิดการเติมเต็มของทำนองซึ่งกันและกัน

ประโยคที่ 2

วรรคแรก **วรรคหลัง**

- - - ร์	ซ์ฟ์ร์ซ์ฟ์-ซ์	- ล์ - ซ์	ล์ซ์ฟ์ - ซ์ฟ์ร์	- ซ - ซ์	ฟ์ร์ฟ์ - ด์	ทลซ - ท	ร์ด์ - ร์ด์ท
- - -ฟ์ซ์ล	- ร์ด์ - ซ	- ์ซ ด์ ซ	ล์ซฟ - ซ์ฟ์ร	- ซ - ซ์	ฟ์ร์ฟ์ - ด์	ทลซ - ท	ร์ด์ - ร์ด์ท
- - - ล	- - ด์ ซ	- - - ด์ซ	ล์ซฟ - ซ์ฟ์ร	- ซ - ร	- ร์ - ด์	- ท - ด์ร์	- ด์ - ร์ด์ทฺ

ประโยคที่ 2 วรรคแรก ผู้วิจัยกำหนดให้ซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย ตกแต่งทำนองของตนเองเพื่อแสดงความเป็นเอกลักษณ์บรรเลงไปด้วยกันและสร้างทำนองเพื่อเติมเต็มซึ่งกันและกัน ส่วนวรรคหลังต้องการให้ซอด้วงกับซออู้บรรเลงคู่กันไปโดยให้ซอสามสายบรรเลงทำนองห่าง ๆ เป็นทำนองเรียบ ๆ ไม่ได้ตกแต่งละเอียดมากนัก แล้วให้ซอสามสายใช้เสียงสายเอกเป็นช่วงเสียงที่ ในขณะที่ซอด้วงและซออู้ใช้เสียงในย่านต่ำ

ประโยคที่ 3

วรรคแรก **วรรคหลัง**

- - - ซ	- - - ท	- - - ซ	- - - ดำทซดำท	- - - ทดำรำ	- ดำ - รำ	ดำท ล - ท	ดำท ล - ซ
- - - ซ	- - - ฟ	- - - ดำทซ	ฟ ซ - ซ	- ดำท - ทดำรำ	ฟ ร ดำ รำ	ดำทลิซทล - ท	ดำท ล - ซ
- - - ซ	ลฺฟ - ร	ด ร ฟ ซ	ฟ ซ - ท	- - - ร	ฟ ซ ฟ ฺท	- - - ท	ดำท ล - ซ

ประโยคที่ 3 วรรคแรก ผู้วิจัยกำหนดให้ซอด้วงตกแต่งทำนองห่าง ๆ คลี่คลายอารมณ์จากเสียงสูงของซอด้วงโดยให้ซออู้ตกแต่งทำนองด้วยกระสวนเดียวกับซอด้วงในห้องที่ 1-2 เพื่อสร้างความสมดุลของเสียงสูงซอด้วงกับเสียงต่ำซออู้ จากนั้นเป็นการตกแต่งทำนองเติมเต็มซึ่งกันและกัน ในขณะที่ทำนองซอสามสายก็สอดรับเติมเต็มให้กับซอด้วงและซออู้เพื่อความกลมกลืน แล้วจบประโยคด้วยโน้ตกระสวนเดียวกันเพื่อความกลมกลืนของทำนอง

ประโยคที่ 4

วรรคแรก **วรรคหลัง**

- ลำ - รำ	- ฟำ - ซำ	- ิซำ **ดำ** ซำ	ลำฟำ - ซำฟำรำ	- ซ - ล	รัดลดรำ - ร	-ซำฟำรำ ดำ รำ	ซำฟำรำฟำ - ซำ
- รำ - รำดำล	- ดำ - ซ	- ฟร ฟ ฺท	รำดำท - ทดำรำ	ร ฟ ซ ท	- - - ทดำรำ	- ฟ ฺ ฺท	- ล - ซ
- - - ร	- - - ซ	- ฟร ฟ ฺท	- - - ดำรำ	- - - ร	- - - ร ร ร	- ด - ร	- ฟ - ซ

ประโยคที่ 4 วรรคแรก ผู้วิจัยประสงค์ให้ซอด้วงใช้กระสวนทำนองเดียวกันกับซออู้ แต่ในห้องที่ 1 นั้น ซออู้ต้องใช้กลวิธีสะบัดเพื่อให้มีการเชื่อมเสียงจาก “รำ” มาหาเสียง “ล” หากไม่ใช้กลวิธีสะบัดจะทำให้โน้ตในห้องนี้ไม่กลมกลืนกัน ส่วนทำนองของซอสามสายจะเป็นทำนองเรียบ ๆ รองเป็นพื้นแล้วไปเชื่อมโยงกับทำนองซออู้โดยใช้กระสวนเดียวกันในห้องที่ 3 ของวรรคแรก

แล้วกลับมาเป็นพื้นทำนองรองรับเพื่อให้ทำนองซออู้และซอด้วงประสานทำนองกัน ซึ่งจะเห็นว่าทำนองของซอด้วงและซออู้ในห้องที่ 4 ของวรรคแรกนั้นใช้กระสวนทำนองเดียวกัน

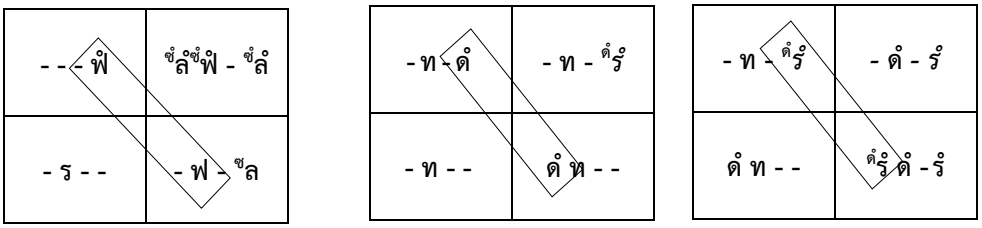
ผู้วิจัยกำหนดให้ทำนองในวรรคหลังของประโยคนี้เกิดความเชื่อมโยงระหว่างซอสามสายกับซออู้มากกว่ามากกว่าซอด้วง ซึ่งจะเห็นว่าทำนองของซอด้วงจะเด่นขึ้นมาและแยกออกจากซออู้และซอสามสายโดยใช้กลวิธีละเอียดกว่าซออู้และซอสามสาย แต่ก็ยังมีส่วนที่สัมผัสกันเชื่อมโยงกันอยู่ คือ เสียงของลูกตกห้องที่ 6 และ 8

ประโยคที่ 5

วรรคแรก **วรรคหลัง**

- - - ฟ	ซ้ลซ้ฟ - ซ้ลฺ	- ซ - ล	- ท - ดฺ	- ท - ด์รฺ	- ดฺ - รฺ	-ด์ท ล - ท	-ร์ด์ท ล ซ
- ร - -	- ฟ - ซ้ล	ซฟล้ซ ฟ ซ้ล	- ท - -	ดฺ ท - -	ด์รฺ ดฺ - รฺ	ด์ทด์ทลซ้ฟ-ซ้ท	- ล - ซ
- - - -	- - - ร	- - - -	- ซ้ฟ - ด	- - - -	- - - ทดร	- - - -	- ซ้ฟ - ซ

ประโยคที่ 5 ผู้วิจัยประสงค์ให้ทำนองของซอด้วง ซออู้ และซอสามสายเติมเต็มซึ่งกันและกัน จะเห็นได้ว่าทำนองซอสามสายใช้เสียงยาวเป็นพื้นทำนองห่าง ๆ เพื่อเป็นทำนองพื้นคุมฐานให้เรียบแล้วให้ซอด้วงซออู้ตกแต่งทำนองละเอียดกว่า โดยซออู้มีการใช้โน้ตจังหวะยักเยื้องเพื่อเป็นการโต้ตอบกับทำนองซอด้วง ดังจะเห็นใช้โน้ตจะเหลื่อมกันดังเช่นห้องที่ 1-2 ห้องที่ 4-5 และห้องที่ 5-6



ประโยคที่ 6

วรรคแรก **วรรคหลัง**

- - - ดำ	ร์มิร์ดำ - ร์ฟ	- - - ดชำ	ลชฟ - ชล	- ซ - **ดำ**	- ซ - ทำ	ดทำลชฟ-ชล	- ท - **ดำ**
- ดำ - ล	ดชลซ - ชล	ชฟ - ดชำ	ลชฟ - ชล	- ท - ร์ดำ	- ซ - ท	ดทลชฟ-ชล	ทดทลทดร์ำ-ดำ
- ล - ด	- ร - ร์ฟ	- - - ดชำ	ลชฟ - ชล	- ช - ดำ	- ซ - ท	ดทลชฟ-ชล	- ท - ดำ

ประโยคที่ 6 ผู้วิจัยกำหนดให้ทำนองที่แสดงความเชื่อมโยงระหว่างซอสามสายกับซอด้วงมากกว่าซออู้ ซึ่งจะเห็นว่าทำนองของซออู้จะแยกออกจากซอด้วงและซอสามสาย แต่ก็ยังมีส่วนที่สัมผัสกันเชื่อมโยงกันอยู่คือลูกตก ทำนองในประโยคนี้จะเกิดการประสานทำนองที่มีช่วงเสียงต่างกัน

ประโยคที่ 7

วรรคแรก **วรรคหลัง**

- ฟ ซ ท	- ดร์ำ - ดำ	- - - ทดร์ำ	ฟ ซ ฟ ท	- - - ทดร์ำ	ฟ ซ ฟ ท	- ด - ร์ฟ	ชฟมร์ดม์ร์ำ-ร์ร์ำ
- - - ท	- - - ดำ	- - - ทดร์ำ	ฟ ซ ฟ ท	- - - ทดร์ำ	ฟ ซ ฟ ท	- ด - รฟ	ชฟมรดม์ร-รรร
- - - ท	- - - ดำ	- - - ทดร์ำ	ฟ ซ ฟ ท	ลชฟ - ชฟร	- ด - ท	- ด - รฟ	ชฟมรดม์ร-รรร

ประโยคที่ 7 ผู้วิจัยกำหนดให้ทำนองที่แสดงความเชื่อมโยงทั้งสามซอ เพื่อคลี่คลายทำนองกลับมาผสมกลมกลืนกันโดยใช้กระสวนทำนองใกล้เคียงกัน มีส่วนที่สัมผัสกันเชื่อมโยงกันอยู่คือลูกตก แต่ก็ยังเกิดการประสานทำนองที่มีช่วงเสียงต่างกันเพื่อความสมดุล

ประโยคที่ 8

วรรคแรก **วรรคหลัง**

- ดำ - รำ	- ฟำ - ซำ	- ิ้ซำ **ดำ** ซำ	ลิ้ฟำ - ิ้ฟ้รำ	- ฟำ - ซ	- รำ - -	ทลซ - ท	- - - ทท ท
- - - ชฟ ร	- ฟ - ช ท	- - - ดำรำ	- ร - รำ	- ด ท - ดำรำ	- ฟำ - -	ทลซ - ท	ำดำ ซ ท
- - - ร	- ฟ - ซ	- ร - ซ	ลฟ - ร	- รำ - ซ	- ท - -	ทลซ - ท	ำดำ - ท

ประโยคที่ 8 ผู้วิจัยกำหนดให้ทำนองที่แสดงความเชื่อมโยงทั้งสามซอ เพื่อคงความคลี่คลายทำนองให้ผสมกลมกลืนกันโดยใช้กระสวนทำนองใกล้เคียงกัน มีส่วนที่สัมผัสกันเชื่อมโยงกันอยู่ คือลูกตก แต่ก็ยังเกิดการประสานทำนองที่มีช่วงเสียงต่างกันเพื่อความสมดุล

ประโยคที่ 9

วรรคแรก **วรรคหลัง**

รำดำรำฟำ	ดำรำ - -	รำซ ท ดำ	ซ ท - -	รำดำรำฟำ	ซ ท - -	รำดำรำฟำ	ดำรำ - -
- - ร ด	ร ฟ ด ร	- - รำซ	ท ดำซ ท	- - รำดำ	รำฟำซ ท	- - รำดำ	รำฟำดำรำ
- - - ด	ร ฟ - ร	ฟ ซ - ซ	ท ดำ - ท	ดำรำ - ซ	ท ดำ - ท	ดำรำ - ด	ร ฟ - ร

ประโยคที่ 9 ผู้วิจัยกำหนดให้มีทำนองที่แสดงความเชื่อมโยงทั้งสามซอ โดยการหยอกล้อทำนองกัน จะเห็นว่าทำนองที่หยอกล้อกันชัดเจนโดยการเหลื่อมจังหวะกันคือ ซอด้วงกับซออู้ และมีซอสามสายที่ใช้กระสวนทำนองหยอกล้อกับซอด้วงและซออู้อีกชั้นหนึ่ง

ประโยคที่ 10

วรรคแรก **วรรคหลัง**

-ร์ร์ร ซ ฟ	ซ์ ท์ - ท	- - ซ ท	ร์ ด์ - -	ล์ซ์ฟ - ฟ์ฟ์ฟ	ด ฟ ซ์ ล์	ซ์ฟ - ซ์ล์	ซ ล ท ด์
- ร - -	- ร - ฟ	- ซ์ท - -	ฟ ท ร์ ด์	- - - ลซ์ฟ	- ด์ ซ ล	ซ์ฟ - ซ์ล	- ท - ด์
ล ด ล ร	ด ร ฟ -	ซ ท ด์ ซ	ฟ ซ ท ด์	- ฟ - ซ	ล ซ์ฟ - ด	- ฟ ซ ล	- ท - ด์

ประโยคที่ 10 ผู้วิจัยกำหนดให้ยังมีทำนองที่แสดงความเชื่อมโยงทั้งสามซอ โดยการหยอกล้อทำนองกัน และใช้การตกแต่งทำนองที่เป็นทำนองกึ่งเก็บ เพื่อให้จังหวะกระชับขึ้น

ประโยคที่ 11

วรรคแรก **วรรคหลัง**

-ซ์ฟ์ร์ ฟ ซ	ด์ทซด์ท -ด์ร์	ทลซ - ท	ร์ด์ - ร์ด์ท	- - - ทด์ร์	ฟ์ ร์ ฟ์ ท	- ล - ท	-ร์ด์ท ล ซ
- ด์ทซฟ-ซ์ท	- - - ดร์	ทลซ - ท	ร์ด์ - ร์ด์ท	- ซฟร - ฟ	- ซ - ท	- - - ท	ด์ทลซฟลซ-ซ
-ิ์ฟ - ทฺ	ดทฺ -ดิ์ร	-ิ์ฟ - ร	ดทฺ์ด- ร์ด์ท	- ร - ฟ	ด์ทซฟซ- ท	- ล - ท	ทลซฟลซ-ซ

ประโยคที่ 11 ผู้วิจัยกำหนดให้มีทำนองที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง แต่จะให้ทำนองซอสามสายโดดเด่น กว่าซอด้วงและซออู้โดยให้ตกแต่งทำนองที่ละเอียดกว่า แล้วซอด้วงซออู้เป็นทำนองใกล้เคียงกันเคล้ากันไป

ประโยคที่ 12

วรรคแรก				**วรรคหลัง**			
- - - ดำ̀มำ̀	- ฟำ - ซำ̀	- - - ฟำ̀	ลำ̀ฟำ̀ - รำ̀	- - - ดำ̀	- - - รำ̀	- - - ลำ̀ฟำ̀	รำ̀ ฟำ̀ - ซำ̀
- - - ดรำม	- ฟ - ซ	- - - ฟ	ลซฟ - ร	- - - ด	- - - ร	- - - ลซฟ	ร ฟ - ซ
- - - ดรำม	- ฟ - ซ	- - - ฟ	ลซฟ - ร	- - - ด	- - - ร	- - - ลซฟ	ร ฟ - ซ

ประโยคที่ 12 ผู้วิจัยกำหนดให้ทั้งสามซอมีทำนองเดียวกันเพื่อแสดงความกลมกลืนและเป็นไปในทิศทางเดียวกัน แต่ก็ยังคงเกิดเสียงสูงกลางต่ำเพื่อสร้างความสมดุลของเสียงในการการประสานทำนองอยู่ด้วย

บทที่ 6

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง ดุริยางคศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด สุดสงวน สามซอ มีวัตถุประสงค์ของการวิจัย คือ 1) เพื่อศึกษาหลักการประสานทำนองซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย 2) เพื่อสร้างสรรค์ทางบรรเลงแบบประสานทำนองของซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย และ 3) เพื่อศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย ชุด สุดสงวน สามซอ ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพเก็บรวบรวมข้อมูลเชิงเอกสารและการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์ด้านดนตรีไทย นำข้อมูลจากการศึกษามาสังเคราะห์ความรู้แล้วนำมาสร้างดุริยางคศิลป์สร้างสรรค์ชุด สุดสงวน สามซอ จากนั้น สรุปผลและจัดทำรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

สรุปผลการวิจัย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

ข้อที่ 1 เพื่อศึกษาหลักการประสานทำนองซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย

ผลการวิจัยพบว่า หลักการสำคัญของการประสานทำนองซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย มี 4 ประการ ได้แก่ 1) การผสมผสานลักษณะเสียงให้มีความกลมกลืน 2) การเคลื่อนที่ของทำนองตามขอบเขตเสียงของเครื่องดนตรีโดยไม่บดบังกันและกัน 3) กลวิธีการบรรเลงเพื่อแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงและเครื่องดนตรี 4) การสร้างอารมณ์เพลงให้เกิดสุนทรียะ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

ข้อที่ 2. เพื่อสร้างสรรค์ทางบรรเลงแบบประสานทำนองของซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย

ผู้วิจัยสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ไทยชุด “สุดสงวน สามซอ” ลักษณะการบรรเลงทางเดี่ยวไปด้วยกันทั้งสามซอ ในลักษณะการบรรเลงแบบทางโอดและทางพัน โดยการผสมผสานเสียงและการเคลื่อนที่ของทำนองบนโครงสร้างหลักทำนองของทั้งสามซอ โดยมีแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ได้แก่ 1) การสร้างความสมดุล 2) การเชื่อมโยงและการเติมเต็ม 3) การพัฒนาและความหลากหลาย 4) การลงจบปิดเพลงอย่างมีลีลา

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

ข้อที่ 3 เพื่อศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย ชุด สุดสงวน สามซอ

การศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย ชุด สุดสงวน สามซอ มุ่งเน้นการออกแบบและพัฒนาผลงานโดยใช้หลักการทางดนตรีไทยแบบดั้งเดิมควบคู่กับการสร้างสรรค์ในรูปแบบใหม่ กระบวนการสร้างสรรค์นี้ประกอบไปด้วยขั้นตอนที่สำคัญดังนี้

1. **การวางแผนและออกแบบโครงสร้างเพลง**

- **การกำหนดโครงสร้างหลัก**: เริ่มต้นด้วยการวางโครงสร้างของเพลง ได้แก่ การกำหนดบทนำ, ส่วนหลัก, การพัฒนา, และบทสรุป เพื่อให้เกิดความต่อเนื่องและมีเอกภาพในบทเพลง

- **การจัดระเบียบบทเพลง**: วางแผนว่าซอแต่ละชนิดจะปรากฏและมีบทบาทอย่างไรในแต่ละส่วนของเพลง เพื่อให้ซอด้วง, ซออู้, และซอสามสายสามารถบรรเลงร่วมกันได้อย่างสมดุล

2. **การสร้างทำนองและการประสานทำนอง**:

- **การสร้างทำนอง**: สร้างทำนองของทั้งสามซอรูปแบบทางโอดและทางพัน

- **การประสานทำนอง**: สร้างความกลมกลืนในการประสานทำนอง

3. **การทดลองบรรเลงและการปรับปรุง**:

- **การบันทึกและทดลองบรรเลง**: นำแนวคิดที่ออกแบบไว้มาทดลองบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีจริง บันทึกเสียงเพื่อวิเคราะห์และปรับปรุงการทำงานร่วมกันของซอทั้งสามชนิด

- **การปรับปรุง**: หลังจากทดลองบรรเลงและฟัง ค้นหาจุดที่ต้องปรับปรุงหรือพัฒนาเพิ่มเติม เพื่อให้ผลงานมีความสมบูรณ์และมีคุณภาพสูงสุด

4. **การนำเสนอและการเผยแพร่**:

- **การเตรียมการนำเสนอ**: เตรียมการบรรเลงสดหรือบันทึกเสียงที่สมบูรณ์สำหรับการเผยแพร่ เพื่อแสดงผลงานให้แก่ผู้ฟังและนักดนตรีที่สนใจ

- **การเผยแพร่**: ดำเนินการเผยแพร่ผลงานผ่านช่องทางต่าง ๆ เช่น โซเชียลมีเดีย, คอนเสิร์ต, หรือสื่อดนตรีไทย เพื่อให้ผลงานเข้าถึงผู้ฟังอย่างกว้างขวาง

อภิปรายผล

ดุริยางคศิลป์สร้างสรรค์ชุด สุดสงวน สามซอ ไม่เพียงแต่แสดงถึงความสามารถในการผสมผสานซอด้วง, ซออู้, และซอสามสายเท่านั้น แต่ยังเป็นการบูรณาการศิลปะดนตรีไทยให้เกิดเป็นผลงานที่มีความงดงามและมีคุณค่า โดยเน้นการนำเสนอแนวใหม่ที่ยังคงรากฐานและเอกลักษณ์ของดนตรีไทยเอาไว้ สามารถอภิปรายผลได้ดังนี้

1. การใช้เอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีไทยทั้งสามซอในงานดนตรี

จากการวิจัยพบว่าซอด้วง, ซออู้, และซอสามสายต่างมีเอกลักษณ์เฉพาะที่ส่งเสริมกันในด้านของเสียงและบทบาทในวงดนตรีซึ่งสอดคล้องกับทัศนะเรื่องบทบาทหน้าที่ของผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยที่ได้ระบุไว้ในเอกสารวิชาการ ได้แก่ ประสิทธิ์ ถาวร สงบศึก ธรรมวิหาร และกรมศิลปากร ซอด้วงที่มีเสียงแหลมสามารถสร้างความสดใสให้กับทำนอง ส่วนซออู้มีเสียงทุ้มหนักแน่นที่ช่วยสร้างพื้นฐานของเสียงให้มีความลุ่มลึก ขณะที่ซอสามสายสามารถบรรเลงเสียงที่มีความนุ่มนวลและยืดหยุ่น ทำให้ทั้งสามเครื่องดนตรีสามารถทำงานร่วมกันได้อย่างสมบูรณ์

2. การจัดกระสวนทำนองและการบรรเลง

จากการวิเคราะห์ พบว่าการจัดกระสวนทำนองมีผลอย่างมากต่อความสมดุลของเสียงในเพลงสุดสงวน การจัดกระสวนให้เหมาะสมทำให้เสียงของเครื่องสายทั้งสามมีความกลมกลืนโดยเฉพาะการใช้เทคนิคการบรรเลงที่แตกต่างกันเพื่อนำเสนอความสามารถเฉพาะตัวของแต่ละเครื่องดนตรี ผลจากการบรรเลงจริงพบว่าการสร้างความสมดุลระหว่างเสียงสูง กลาง และต่ำมีความสำคัญในการทำให้ทำนองมีความไพเราะและลื่นไหล

3. ผลกระทบต่อการรับรู้ของผู้ฟัง

การได้รับรู้ของผู้ฟังที่ได้รับฟังผลงาน สุดสงวน พบว่าผู้ฟังส่วนใหญ่รู้สึกชื่นชอบในความสมดุลของเสียงที่เกิดจากการประสานกันของเครื่องดนตรีทั้งสามชนิด โดยเฉพาะการนำเสนอทำนองที่มีการใช้กระสวนทำนองซ้ำสลับกัน ผู้ฟังยังชื่นชอบในความหลากหลายของเสียงและอารมณ์ที่ถูกถ่ายทอดผ่านการใช้เครื่องสายที่มีบทบาทแตกต่างกัน

4. ข้อจำกัดในการบรรเลง

อย่างไรก็ตาม พบว่าการบรรเลงเพลงสุดสงวน สามชั้นรูปแบบการบรรเลงทางโอดและทางพัน โดยใช้เครื่องดนตรีสามซอในบางกรณีอาจเกิดข้อจำกัดในด้านการปรับเสียงและการประสาน

เสียงในบางช่วงของทำนอง เช่น เมื่อมีการใช้ซอสามสายในการบรรเลงทำนองที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว อาจทำให้เกิดการขาดความต่อเนื่องในจังหวะและเสียง เนื่องจากซอสามสายมีความยืดหยุ่นในการสร้างเสียงที่อาจไม่เหมาะกับการเปลี่ยนแปลงที่เร็วเกินไป

5. แนวทางการพัฒนาผลงานในอนาคต

จากการวิจัยนี้ พบว่ามีศักยภาพในการต่อยอดการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยในงานดนตรีร่วมสมัยได้อย่างดี การนำซอด้วง, ซออู้, และซอสามสายมาผสมผสานกับแนวทางดนตรีใหม่ เช่น ดนตรีสากลหรือดนตรีแจ๊ส อาจเป็นแนวทางที่สร้างสรรค์และน่าสนใจ นอกจากนี้ ควรพิจารณาการพัฒนาเทคนิคการบรรเลงและการปรับทำนองให้เหมาะสมกับความสามารถเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด

ผลงานดุริยางคศิลป์ไทย ชุด สุดสงวน สามซอ สอดคล้องกับแนวคิดด้านการประพันธ์ของพิชิต ชัยเสรี ในประเด็น หลักการประพันธ์เพลงลักษณะบุกไพรเบิกทาง คือ ผู้วิจัยสื่อถึงการแสวงหาและเปิดเส้นทางใหม่ในศิลปะ ซึ่งเป็นสิ่งที่คีตกวีหรือศิลปินรุ่นใหม่ต่างแสวงหาอยู่เสมอ ธรรมชาติของศิลปินนั้นมักจะถวิลหาเสรีภาพและความอิสระในการสร้างสรรค์ ซึ่งบางครั้งอาจถูกจำกัดด้วยขนบหรือกรอบความคิดของศิลปะดั้งเดิม ความเคร่งครัดของขนบศิลปะในอดีตอาจกดทับความคิดสร้างสรรค์ ทำให้ศิลปินรุ่นใหม่เกิดความต้องการที่จะท้าทายและทดลองสิ่งใหม่ ๆ นอกเหนือจากกฎเกณฑ์เดิม เพื่อสร้างเส้นทางศิลปะที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง

ในผลงานชุด สุดสงวน สามซอ (ซอด้วง, ซออู้, และซอสามสาย) การบุกไพรเบิกทางนี้ถูกนำมาใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลงที่ไม่เพียงแค่เชิดชูความงดงามของเครื่องดนตรีไทยเท่านั้น แต่ยังเปิดโอกาสให้เสียงของแต่ละเครื่องดนตรีมีบทบาทที่โดดเด่นในแบบที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน การผสมผสานเสียงของซอทั้งสามในรูปแบบใหม่ กลายเป็นการเปิดเส้นทางใหม่ให้กับดนตรีไทย ซึ่งแสดงถึงความกล้าหาญในการก้าวข้ามขอบเขตเดิม เพื่อค้นหาความงามและความเป็นไปได้ใหม่ในศิลปะของดนตรี

บทสรุปของการอภิปรายผล

การวิจัยเรื่อง "สุดสงวน สามซอ" ได้แสดงให้เห็นถึงความหลากหลายและศักยภาพในการใช้เครื่องดนตรีไทย โดยเฉพาะซอด้วง, ซออู้, และซอสามสายที่สามารถทำงานร่วมกันได้อย่างลงตัว ผลวิจัยยังชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของการเลือกใช้กระสวนทำนองและการจัดเรียงเสียงเพื่อให้เกิดความสมดุล ทั้งนี้ การวิจัยสามารถนำไปสู่การต่อยอดเพื่อสร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยใหม่ ๆ ที่มีความร่วมสมัย

ข้อเสนอแนะในงานวิจัย

1. การวิเคราะห์กระสวนทำนองและจังหวะที่เหมาะสมกับเครื่องสายไทยทั้งสามชนิด การวิเคราะห์กระสวนทำนองในงานดนตรีไทยที่ใช้เครื่องสายเหล่านี้จะช่วยในการเข้าใจวิธีการใช้เสียงและการเรียบเรียงที่ส่งเสริมความเป็นเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีทั้งสามชนิด

2. ศึกษาแนวคิดทางดนตรีที่เน้นความสามารถเฉพาะตัวของเครื่องสายแต่ละชนิด เช่น เสียงสูงของซอด้วง เสียงต่ำของซออู้ และเสียงที่มีความยืดหยุ่นของซอสามสาย

3. ทดลองเรียบเรียงทำนองใหม่โดยใช้แนวคิดที่แตกต่างกัน เช่น การใช้โครงสร้างทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ การปรับเปลี่ยนจังหวะเพื่อสร้างอารมณ์ที่หลากหลาย หรือการใช้เทคนิคการบรรเลงที่หลากหลายของแต่ละเครื่องสาย เพื่อค้นหาวิธีการที่สร้างสรรค์และแสดงความเป็นเอกลักษณ์

4. ทดลองนำเครื่องดนตรีไทยอย่างซอด้วง, ซออู้, และซอสามสาย ไปประยุกต์ใช้ในดนตรีร่วมสมัยหรือตะวันตก เช่น การผสมผสานกับเครื่องดนตรีสากลในวงออเคสตราหรือวงดนตรีแจ๊ส ศึกษาผลกระทบของการผสมผสานนี้ต่อการบรรเลงและการรับรู้ของผู้ฟัง รวมถึงวิธีการที่ดีที่สุดในการทำให้เครื่องดนตรีไทยโดดเด่นในบริบทดนตรีที่หลากหลาย

5. พัฒนารูปแบบการสอนและการฝึกซ้อมเครื่องดนตรีไทย โดยเฉพาะซอด้วง, ซออู้, และซอสามสาย เพื่อให้นักเรียนและนักดนตรีสามารถเรียนรู้และฝึกฝนเทคนิคการบรรเลงที่มีประสิทธิภาพมากขึ้น

6. ศึกษาความรับรู้และความชื่นชมของผู้ฟังในดนตรีไทยที่ใช้เครื่องสายสามชนิด ผ่านการวิเคราะห์ความรู้สึกและความคิดเห็นของผู้ฟังจากกลุ่มที่หลากหลาย เช่น นักดนตรีไทย, นักดนตรีสากล, ผู้ฟังทั่วไป, หรือเยาวชน เพื่อหาวิธีการสร้างความตระหนักและการสนับสนุนดนตรีไทยในสังคมปัจจุบัน

บรรณานุกรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. **การศึกษาค้นคว้าวิจัยเรื่อง ความถี่ของเสียงดนตรีไทย โดยพระราชดำริในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2542.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. **สังคีตนิยมว่าด้วยเครื่องดนตรีไทย ฉบับปรับปรุง.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2551.

ไชยยะ ทางมีศรี (สัมภาษณ์, 15 มกราคม 2567)

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. **สารานุกรมเพลงไทย**. นครปฐม: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล, 2557.

บุญช่วย โสวัตร (สัมภาษณ์, 4 มีนาคม 2567)

พูนพิศ อมาตยกุล. **ดนตรีวิจักษณ์.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์สยามสมัย, 2529.

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. **ฟังและเข้าใจเพลงไทย.** พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพขุนทรงสุขภาพ. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยเขษม, 2523.

มนตรี ตราโมท. **ดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ.** กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2545.

มานพ วิสุทธิแพทย์. **ดนตรีไทยวิเคราะห์.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชวนพิมพ์, 2533.

เรณู โกศินานนท์. **เพลงไทยไพเราะ.** กรุงเทพฯ : บริษัทโรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช จำกัด, 2545.

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. **เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน.** กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัด ภาพพิมพ์, 2544.

สุภาวดี สายชมพู. **การประยุกต์ใช้ซอสามสายในดนตรีไทยสมัยใหม่.** นครปฐม: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2563.

สุรพล สุวรรณ. **ดนตรีในวัฒนธรรมไทย.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

เอกวิทย์ ศรีสำอาง. **การทำทางเดี่ยวซอสามสายเพลงแขกมอญบางช้าง 3 ชั้น.** สารนิพนธ์ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2547.

Miller, T. E., & Williams, S. ***Southeast Asia: The Greenwood Encyclopedia of World Music.*** Greenwood Press. 2008.

Wong, D. **Sounding the Center: History and Aesthetics in Thai Buddhist Performance**. University of Chicago Press, 2001

ภาคผนวก

ทำนองหลักเพลงสุดสงวน สามชั้น

สุวรรณี ชูเสน บันทึกโน้ต

ลำยอง โสวัตร ตรวจสอบทำนอง

ท่อนเดียว

- - - ฟ	- - ซ ซ	- - - ล	- - ซ ซ	- ท - ด̣	- ร̣ - -	ท ท - -	ด̣ ด̣ - ร̣
- - - ฟ̣	- ซ - -	- - - ล̣	- ซ - -	- ท̣ - ด	- ร - ท̣	- - - ด	- - - ร

- - ด ร	- ฟ - ซ	- ท - ซ	- ฟ - ร	- ฟ - ท	- - ด̣ ร̣	- ฟ̣ - ร̣	- ด̣ - ท
- ท̣ - -	- ฟ̣ - ซ̣	- ท̣ - ซ̣	- ฟ̣ - ล̣	- ด - ท̣	- - - ร	- ฟ - ร	- ด - ท̣

- - - -	- ร̣ - ร̣	- ฟ̣ - ร̣	- ด̣ - ท	- - ร̣ ร̣	- ด̣ - -	ท ท - -	ล ล - ซ
- - - ร	- - - -	- ฟ - ร	- ด - ท̣	- ร - -	- ด - ท̣	- - - ล̣	- - - ซ

- ล - ด̣	- ล - -	ซ ซ - -	ฟ ฟ - ร	- ร - -	ด ด - -	ร ร - -	ฟ ฟ - ซ
- ล̣ - ด	- ล̣ - ซ	- - - ฟ̣	- - - ล̣	- ล - ซ̣	- - - ล̣	- - - ฟ̣	- - - ซ̣

- - ซ ล	- ด̣ - ล	- - ซ ล	- - ท ด̣	- ร̣ - ร	- ด̣ - -	ท ท - -	ล ล - ซ
- ฟ - -	ซ - ซ -	ซ ฟ - -	ซ ล - -	- ฟ - ร	- ด - ท̣	- - - ล̣	- - - ซ

- ร̣ - -	ด̣ ล - -	- - - ฟ	- - ซ ล	- ท - ด̣	ร̣ ด̣ - -	- - ซ ล	- - ท ด̣
- - ด̣ ล	- - ซ ฟ	- ด - -	- ฟ - -	- ฟ - -	- - ท ล	ซ ฟ - -	ซ ล - -

- ท - -	ท ท - -	ด̣ ด̣ - -	ร̣ ร̣ - ท	- - - -	- ด̣ - ร̣	- ด̣ - -	- ร̣ - ร̣
- ท̣ - ท̣	- - - ด	- - - ร	- - - ท̣	- - - -	- ด - ร	- ด - ร	- - - -

- - ด ร	- ฟ - ซ	- ท - ซ	- ฟ - ร	- ฟ - ท	- - ดำ รำ	- ฟ - รำ	- ดำ - ท
- ทฺ - -	- ฟฺ - ซฺ	- ทฺ - ซฺ	- ฟฺ - ลฺ	- ด - ทฺ	- - - ร	- ฟ - ร	- ด - ทฺ

- - - -	- รำ - รำ	- ฟ - รำ	- ดำ - ท	- ฟ - -	ม ม - -	ท ท - -	ดำ ดำ - รำ
- - - ร	- - - -	- ฟ - ร	- ด - ทฺ	- ทฺ - มฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร

- - - ดำ	- - ท ดำ	- - รำ ดำ	- - ท ดำ	- ดำ - ล	ซ ซ - -	- - ซ ล	- - ท ดำ
- - ซ -	ท ล - -	ท ล - -	ท ล - -	- ฟ - -	- ฟ - ด	- ฟ - -	ซ ล - -

- ฟ - ท	- - ดำ รำ	- ฟ - รำ	- ดำ - ท	- - รำ รำ	- ดำ - -	ท ท - -	ล ล - ซ
- ด - ทฺ	- - - ร	- ฟ - ร	- ด - ทฺ	- ร - -	- ด - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ซ

- ล - ดำ	- ล - -	ซ ซ - -	ฟ ฟ - ร	- ร - -	ด ด - -	ร ร - -	ฟ ฟ - ซ
- ลฺ - ด	- ลฺ - ซ	- - - ฟฺ	- - - ลฺ	- ล - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ฟฺ	- - - ซฺ

กลับต้น

ดุริยางคศิลป์สร้างสรรค์ ชุด สุดสงวน สามซอ

ทางโอด

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

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

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

- ล - ร	- ฟ - ซ	- ล ซ **ด** ซ	ล ซ ฟ - ซ ฟ ร	- ซ - ล	ร ด ล ด ร - ร	- ซ ฟ ร ด ร	ซ ฟ ร ซ ฟ - ซ
- ร - ร ด ล	- ด - ซ	- ฟ ร ฟ ซ ท	ร ด ท - ท ด ร	ร ฟ ซ ท	- - - ท ด ร	- ฟ ¯ ซ ท	- ล - ซ
- - - ร	- - - ซ	- ฟ ร ฟ ซ ท	- - - ด ร	- - - ร	- - - ร ร ร	- ด - ร	- ฟ - ซ

- - - ฟ	◌ั◌ี◌ฟ - ◌ี◌ล◌ำ	- ซ - ล	- ท - ด◌ำ	- ท - ◌ิ◌ร◌ำ	- ด◌ำ - ร◌ำ	-◌ิ◌ท ล - ท	-◌ิ◌ร◌ิ◌ท ล ซ
- ร - -	- ฟ - ◌ี◌ล	◌ซ◌ฟ◌ล◌ซ ฟ ◌ี◌ล	- ท - -	ด◌ำ ท - -	◌ิ◌ร◌ำ ด◌ำ - ร◌ำ	◌ิ◌ท◌ิ◌ท◌ล◌ี◌ฟ-◌ี◌ท	- ล - ซ
- - - -	- - - ร	- - - -	- ◌ี◌ฟ - ด	- - - -	- - - ◌ท◌ด◌ร	- - - -	- ◌ี◌ฟ - ซ

- - - ด◌ำ	◌ิ◌ม◌ิ◌ร◌ิ◌ด◌ำ - ◌ิ◌ร◌ิ◌ฟ	- - - ◌ิ◌ด◌ำ◌ซ◌ำ	ล◌ิ◌ซ◌ำ◌ฟ - ◌ี◌ล◌ำ	- ซ◌ำ - **ด◌ำ**	- ซ◌ำ - ท◌ำ	◌ิ◌ท◌ิ◌ล◌ี◌ฟ-◌ี◌ล◌ำ	- ท◌ำ - **ด◌ำ**
- ด◌ำ - ล	◌ิ◌ด◌ำ◌ซ◌ล◌ซ - ◌ี◌ล	◌ี◌ฟ - ◌ิ◌ด◌ำ◌ซ	ล◌ี◌ฟ - ◌ี◌ล	- ท - ◌ิ◌ร◌ิ◌ด◌ำ	- ซ - ท	◌ิ◌ท◌ล◌ี◌ฟ-◌ี◌ล	◌ท◌ิ◌ด◌ำ◌ท◌ล◌ท◌ิ◌ด◌ำ◌ร◌ำ-ด◌ำ
- ล◌ฺ - ด	- ร - ◌ิ◌ฟ	- - - ◌ิ◌ด◌ำ◌ซ	ล◌ี◌ฟ - ◌ี◌ล	- ซ - ด◌ำ	- ซ - ท	◌ิ◌ท◌ล◌ี◌ฟ-◌ี◌ล	- ท - ด◌ำ

- **ฟ ซ** ท	- ◌ิ◌ด◌ร◌ำ - ด◌ำ	- - - ◌ท◌ิ◌ด◌ำ◌ร◌ำ	**ฟ ซ◌ำ ฟ** ท	- - - ◌ท◌ิ◌ด◌ำ◌ร◌ำ	**ฟ ซ◌ำ ฟ** ท	- ด - ◌ิ◌ร◌ำ◌ฟ	◌ี◌ซ◌ำ◌ฟ◌ม◌ิ◌ร◌ิ◌ด◌ำ◌ม◌ำ◌ร◌ำ-◌ิ◌ร◌ิ◌ร◌ิ◌ร◌ำ
- - - ท	- - - ด◌ำ	- - - ◌ท◌ิ◌ด◌ำ◌ร◌ำ	ฟ ซ◌ำ ฟ ท	- - - ◌ท◌ิ◌ด◌ำ◌ร◌ำ	ฟ ซ◌ำ ฟ ท	- ด - ◌ิ◌ฟ	◌ี◌ฟ◌ม◌ิ◌ด◌ม◌ร-◌ิ◌ร◌ิ◌ร
- - - ท	- - - ด◌ำ	- - - ◌ท◌ิ◌ด◌ำ◌ร◌ำ	ฟ ซ◌ำ ฟ ท	ล◌ี◌ฟ - ◌ซ◌ฟ◌ร	- ด - ท◌ฺ	- ด - ◌ิ◌ฟ	◌ี◌ฟ◌ม◌ิ◌ด◌ม◌ร-◌ิ◌ร◌ิ◌ร

- ด◌ำ - ร◌ำ	- ฟ - ซ◌ำ	- ◌ิ◌ซ◌ำ **ด◌ำ** ซ◌ำ	ล◌ี◌ซ◌ำ◌ฟ - ◌ี◌ซ◌ำ◌ฟ◌ร◌ำ	- ฟ - ซ	- ร◌ำ - -	ทลซ - ท	◌ิ◌ร◌ิ◌ด◌ำ - ◌ิ◌ร◌ิ◌ด◌ำ◌ท
- - - ◌ซ◌ฟ◌ร	- ฟ - ◌ี◌ท	- - - ◌ิ◌ด◌ำ◌ร◌ำ	- ร - ร◌ำ	- ◌ิ◌ท - ◌ิ◌ด◌ำ◌ร◌ำ	- ฟ - -	ทลซ - ท	◌ิ◌ร◌ิ◌ด◌ำ ซ ท
- - - ร	- ฟ - ซ	- ร - ซ	ล◌ี◌ฟ - ร	- ร◌ำ - ซ	- ท - -	ทลซ - ท	◌ิ◌ร◌ิ◌ด◌ำ - ท

รำ ดำ รำ ฟ	ดำ รำ - -	รำ ซ ท ดำ	ซ ท - -	รำ ดำ รำ ฟ	ซ ท - -	รำ ดำ รำ ฟ	ดำ รำ - -
- - ร ด	ร ฟ ด ร	- - รำ ซ	ท ดำ ซ ท	- - รำ ดำ	รำ ฟ ซ ท	- - รำ ดำ	รำ ฟ ดำ รำ
- - - ด	ร ฟ - ร	ฟ ซ - ซ	ท ดำ - ท	ดำ รำ - ซ	ท ดำ - ท	ดำ รำ - ด	ร ฟ - ร

-รำรำร ซำ ฟ	ซำ ทำ - ท	- - ซ ท	รำ ดำ - -	ลำช์ฟ -ฟ์ฟ์ฟ	ด ฟ ซำ ลำ	ช์ฟ - ช์ลำ	ซ ล ท ดำ
- ร - -	- ร - ฟ	-ช์ท - -	ฟ ท รำ ดำ	- - -ลชฟ	- ดำ ซ ล	ชฟ - ชล	- ท - ดำ
ลฺ ด ลฺ ร	ด ร ฟ -	ซ ท ดำ ซ	ฟ ซ ท ดำ	- ฟ - ซ	ลช์ฟ - ด	- ฟ ซ ล	- ท - ดำ

-ช์ฟ์รำ ฟ ซ	ดำทซดำท -ดำรำ	ทลซ - ท	รำดำ - รำดำท	- - - ทดำรำ	ฟ์ รำ ฟ์ ท	- ล - ท	-รำดำท ล ซ
- ดำทซฟ-ชท	- - -ดรำ	ทลซ - ท	รำดำ - รำดำท	- ซฟร - ฟ	- ซ - ท	- - - ท	ดำทลซฟลซ-ซ
-รฟ - ทฺ	ดทฺ -ดร	-รฟ - ร	ดทฺร์ด- รำดำท	- ร - ฟ	ดำทซฟซู- ท	- ล - ท	ทลซฟลซ-ซ

- - -ดำรำมำ	- ฟ - ซ์	- - - ฟ	ลำช์ฟ์ - รำ	- - - ดำ	- - - รำ	- - -ลำช์ฟ์	รำ ฟ์ - ซ์
- - -ดรม	- ฟ - ซ	- - - ฟ	ลชฟ - ร	- - - ด	- - - ร	- - -ลชฟ	ร ฟ - ซ
- - -ดรม	- ฟ - ซ	- - - ฟ	ลชฟ - ร	- - - ด	- - - ร	- - -ลชฟ	ร ฟ - ซ

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ-นามสกุล (ภาษาไทย)	นางสาวสุวรรณี ชูเสน
ชื่อ-นามสกุล (ภาษาอังกฤษ)	Miss Suwannee Choosen
วัน เดือน ปีเกิด	16 พฤษภาคม พ.ศ. 2522 อายุ 45 ปี
ตำแหน่งปัจจุบัน	รองคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์
ที่อยู่ที่ทำงาน	คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
	119/12 อำเภอพุทธมณฑล นครปฐม 73170
โทรศัพท์	081-3826803
ที่อยู่ปัจจุบัน	215 หมู่ที่ 8 หมู่บ้านคู่ขวัญหรรษา 5 ตำบลสวนหลวง
	อำเภอกระทุ่มแบน จังหวัดสมุทรสาคร
E-mail Address	jiji.meesilp@gmail.com
ประวัติการศึกษา	
ปริญญาตรี	ศป.บ. (ดุริยางค์ไทย)
	จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2545
ปริญญาโท	ศศ.ม. (ดุริยางคศิลป์)
	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2549
ปริญญาเอก	ปร.ด. (ดุริยางคศิลป์)
	มหาวิทยาลัยขอนแก่น พ.ศ. 2565