รายงานโครงการวิจัยฉบับสมบูรณ์

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ชื่อโครงการ การสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ ในตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน

รหัสโครงการ 185683

โดย

ชื่อหัวหน้าโครงการ ชยพร ไชยสิทธิ์

สังกัด วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

เดือน กันยายน ปี พ.ศ. 2566

งบประมาณสนับสนุนงานมูลฐาน (Fundamental Fund)

ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2566

จากกองทุนส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม

การสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน

ชยพร ไชยสิทธิ์

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

หัวข้องานวิจัย การสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลง เรื่องหมู่ป่า ขุนน้ำนางนอน
ชื่อผู้วิจัย ชยพร ไชยสิทธิ์
คำสำคัญ กระบวนการสร้างสรรค์, องค์ประกอบการสร้างสรรค์, ทางเดี่ยว, ปี่พาทย์
ปีงบประมาณ 2566

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลงเรื่องหมู่ป่า ขุนน้ำนางนอน เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์เชิงคุณภาพ ซึ่งมีวัตถุประสงค์การวิจัย ดังนี้ 1 เพื่อศึกษากระบวนการและองค์ประกอบของการสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวที่บรรเลงจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในเพลงตับเพลงเรื่องหมูป่าขุนน้ำนางนอน โดยมีกระบวนการดำเนินการวิจัยตามระเบียบวิธีวิจัย ในด้านขอบเขตบุคคลข้อมูล ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตโดยแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ จำนวน 5 ท่าน กลุ่มผู้ตรวจสอบเครื่องมือวิจัยสร้างสรรค์ จำนวน 3 ท่าน กลุ่มผู้วิพากษ์ผลงาน ทั้งสิ้น จำนวน 5 ท่าน เพื่อศึกษาและสร้างสรรค์กระบวนการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวเครื่องดนตรีดังกล่าว โดยการนำเพลงประเภทเพลงตับเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน ซึ่งโครงสร้างของเพลงเป็นลักษณะเป็นเพลงบังคับทาง จากผลการวิจัยพบว่า กระบวนการสร้างทางเดี่ยวสามารถแบ่งออกได้ 5 ขั้นตอน ได้แก่ ขั้นตอนที่ 1 การจดจำทำนองหลัก ขั้นตอนที่ 2 แปรทำนองเป็นทางเฉพาะเครื่อง ขั้นตอนที่ 3 การปรับปรุงลักษณะสำนวนตามลักษณะการบรรเลงเพลงเดี่ยว ขั้นตอนที่ 4 การปรับปรุงสำนวนให้เกิดความสละสลวย และขั้นตอนที่ 5 การประเมินผลงานหรือการเผยแพร่ โดยมีองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ ได้แก่ ประเภทเพลง กระสวนทำนอง กระสวนจังหวะ อัตราจังหวะของเพลงที่นำมาใช้สร้างสรรค์ทำนองเดี่ยว อีกทั้งผู้สร้างสรรค์ต้องคำนึงถึงลักษณะเด่นของการดำเนินทำนองที่วิจิตรพิสดารของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น เพื่อวัตถุประสงค์ในการนำเสนอทักษะด้านฝีมือของผู้บรรเลงตามหลักวิชาการของดนตรีไทย

Research Title The Creative Process of Solo Thai Musical Composition from the Pi Phat Khrueang Khu Ensemble in the Story of Mu Pa Khun Nam Nang Non.

Researcher Mr. Chayaporn Chaiyasit

Keywords Creative Process, Creative Elements, Solo Composition, Pi Phat

Year 2023 (B.E. 2566)

Abstract

The research titled, The Creative Process of Solo Thai Musical Composition from the Pi Phat Khrueang Khu Ensemble in the Story of Mu Pa Khun Nam Nang Non is a qualitative creative study with the following objectives: (1) to study the process and elements involved in creating solo compositions performed by the Pi Phat Khrueang Khu ensemble in the Mu Pa Khun Nam Nang Non musical suite. The research process followed a standard methodology, dividing the participants into three groups: (1) 5 key informants, (2) 3 evaluators of creative research instruments, and (3) 5 critics of the final work. The study aimed to explore and create a process for composing solo Thai music using the Mu Pa Khun Nam Nang Non suite, which is structured as a set of fixed traditional compositions.

The findings revealed that the solo composition process could be divided into five steps: (1) memorizing the main melody, (2) adapting the melody for specific instruments, (3) refining the phrasing according to solo performance characteristics, (4) enhancing the phrasing for elegance, and (5) evaluating the work or publishing it. The key elements in the creative process include the type of song, melodic patterns, rhythmic patterns, and the tempo used to compose the solo melody. Additionally, the composer must consider the intricate melodic features unique to each instrument to showcase the performer's skills in line with Thai classical music principles.

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยฉบับนี้ สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดีเพราะผู้วิจัยได้รับความเมตตาจากหน่วยงานต่าง ๆ สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม(สกสว.) และท่านอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณผู้ให้ความอนุเคราะห์ข้อมูลในประเด็นต่าง ๆ ผู้วิจัยจึงขอกราบขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ที่เมตตาอนุญาตให้ผู้วิจัยนำผลงานการประพันธ์เพลง ตับเรื่องหมูป่าขุนน้ำนางนอน เพื่อใช้ในการศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ทางเดี่ยว ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก

ขอกราบขอบพระคุณสำนักดนตรีบ้านรวมบรรเลง ที่ให้การฝึกฝนทางด้านดนตรี ตลอดจนความรู้ขั้นพื้นฐานในทางดนตรีแก่ผู้วิจัย

ขอกราบขอบพระคุณคุณครูไชยยะ ทางมีศรี ผู้ช่วยศาสตราจารย์กิตติ อัตถาผล พ.อ.อ อนุชา พึ่งเจริญ นายทรงยศ แก้วดี ที่ให้ความอนุเคราะห์ข้อมูลสำคัญ

ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดุษฎี มีป้อม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สันติ อุดมศรี ผู้ช่วยศาสตราจารย์นิรันดร์ แจ่มอรุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์พรชัย ผลนิโครธ ที่ให้เกียรติวิพากษ์ผลงาน

ขอขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์พัชธรกรณ์ เอื้อจิตเมศ ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤตษิพัฒน์ เอื้อจิตรเมศ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปาหนัน กฤษณรมย์ ที่ให้ความช่วยเหลือในด้านการตรวจสอบเครื่องมือวิจัย

ขอขอบใจนักศึกษา ตลอดจนคณาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ที่คอยให้กำลังใจ อำนวยความสะดวกด้านต่าง ๆ และให้ความสนใจในด้านกระบวนการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวจนสำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี

ชยพร ไชยสิทธิ์

สารบัญ

หน้า

	บทคัดย่อภาษาไทย	ข
	บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	ค
	กิตติกรรมประกาศ	ง
	สารบัญ	จ
บทที่ 1	**บทนำ.....**	1
	1.1 ที่มาและความสำคัญของการวิจัยสร้างสรรค์.....	1
	1.2 วัตถุประสงค์.....	3
	1.3 คำถามในการวิจัย.....	3
	1.4 ขอบเขตของการสร้างสรรค์ผลงาน.....	3
	1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น.....	5
	1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ.....	6
	1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	6
บทที่ 2	**เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....**	7
	2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย.....	7
	2.2 เอกสารที่เกี่ยวข้อง.....	15
	2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	80
	2.4 กรอบแนวคิด.....	84
บทที่ 3	**ระเบียบวิธีวิจัยสร้างสรรค์.....**	85
	3.1 ระยะเวลาในการเก็บรวบรวมข้อมูล.....	85
	3.2 ขั้นตอนการสร้างสรรค์.....	85
บทที่ 4	**กระบวนการสร้างสรรค์**	91
	4.1 กระบวนการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวตับเพลงเรื่องหมูป่าขุนน้ำนางนอน.....	91
	4.2 การสร้างสรรค์เดี่ยวเพลงกราวหมูป่าอะคาเดมี.....	97
	4.3 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวเพลงหมูป่าเข้าถ้ำ.....	117
	4.4 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวเพลงขุนน้ำนางนอน.....	136
	4.5 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวเพลงผู้ว่าฯ สั่งการ.....	154

สารบัญ

หน้า

4.6 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวเพลงหมูป่าลาถ้ำ..... 170

บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ..... 189

5.1 สรุปผล..... 189

5.2 อภิปรายผล..... 192

5.3 ข้อเสนอแนะ..... 195

บรรณานุกรม..... 196

ภาคผนวก..... 198

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

สารบัญภาพ

หน้า

	บทคัดย่อภาษาไทย	ข
	บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	ค
	กิตติกรรมประกาศ	ง
	สารบัญ	จ
	สารบัญภาพ	ช
	สารบัญตาราง	
บทที่ 1	**บทนำ**	1
	1.1 ที่มาและความสำคัญของการวิจัยสร้างสรรค์	1
	1.2 วัตถุประสงค์	3
	1.3 คำถามในการวิจัย	3
	1.4 ขอบเขตของการสร้างสรรค์ผลงาน	3
	1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น	5
	1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ	6
	1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	6
บทที่ 2	**เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง**	7
	2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย	7
	2.2 เอกสารที่เกี่ยวข้อง	15
	2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	80
	2.4 กรอบแนวคิด	84
บทที่ 3	**ระเบียบวิธีวิจัยสร้างสรรค์**	85
	3.1 ระยะเวลาในการเก็บรวบรวมข้อมูล	85
	3.2 ขั้นตอนการสร้างสรรค์	85
บทที่ 4	**กระบวนการสร้างสรรค์**	91
	4.1 กระบวนการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวตับเพลงเรื่องหมูป่าขุนน้ำนางนอน	91
	4.2 การสร้างสรรค์เดี่ยวเพลงกราวหมูป่าอะคาเดมี	97

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความสำคัญและความเป็นมาของการวิจัยสร้างสรรค์

ดนตรีไทยเป็นศาสตร์แขนงหนึ่งเกี่ยวกับเสียง โดยบทเพลงแต่ละบทเพลงที่ถูกบรรเลงผ่านเครื่องดนตรีนั้น จำเป็นที่จะต้องคำนึงถึงความเหมาะสมสอดคล้องเข้ากันระหว่างองค์ประกอบต่าง ๆ นอกจากนี้การดนตรีไทยยังมีรูปแบบการบรรเลงที่ค่อนข้างเฉพาะและมีความแตกต่างกันไปตามแต่ลักษณะการกำเนิดเสียงของเครื่องดนตรี รวมไปถึงมีการกำหนดคำจำกัดความเพื่อใช้เป็นภาษาสำหรับสื่อความหมายและสร้างความเข้าใจกันในหมู่ของนักดนตรีเรียกว่า ศัพท์สังคีต ซึ่งองค์ประกอบและลักษณะของดนตรีไทยที่กล่าวมานั้น ล้วนแล้วแต่เป็นส่วนสำคัญที่ช่วยแสดงออกซึ่งอัตลักษณ์และเอกลักษณ์ของวงการดนตรีไทยได้อย่างสมบูรณ์

วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ เป็นวงดนตรีไทยประเภทหนึ่งที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ พัฒนาขึ้นจากวงปี่พาทย์เครื่องห้าแต่เดิม โดยมีการเพิ่มเครื่องดนตรี 3 ชนิด คือ ปี่นอก ระนาดทุ้ม และฆ้องวงเล็ก เหตุที่วงปี่พาทย์ชนิดนี้เรียกว่าเครื่องคู่นั้น อยู่ที่การประสมวงซึ่งกำหนดให้มีเครื่องดนตรีเข้าคู่กัน เช่น ปี่ 1 คู่ คือ ปี่ใน ปี่นอก ระนาด 1 คู่ คือ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม และฆ้องวง 1 คู่ คือ ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก วงปี่พาทย์เครื่องคู่มีขนาดของวงในระดับกลาง และมีเสียงที่ผสมกลมกลืนกัน จึงทำให้วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่นี้มีการนำไปใช้บรรเลงในหลายโอกาส เช่น นำไปใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม บรรเลงประกอบการแสดง บรรเลงเพื่อความบันเทิง

เอกลักษณ์ของดนตรีไทย นอกเหนือจะอยู่ที่เสียงเครื่องดนตรีเป็นส่วนใหญ่แล้ว อีกส่วนหนึ่งที่สำคัญคือ เพลงไทย ซึ่งมีความสัมพันธ์ควบคู่กับวิถีชีวิตของคนไทยมาตั้งแต่อดีต แม้ว่าในปัจจุบันเพลงไทยอาจจะเลือนลางจางหายเนื่องจากปัจจัยหลายประการ แต่เพลงไทยก็สามารถปรับตัว บ่มเพาะ และยังมีให้เห็นอยู่ในสังคมไทยได้อย่างไม่ยากเย็นนัก โดยเพลงไทยดังกล่าวนี้ เป็นการนำทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นมาประกอบเข้าด้วยกันหลาย ๆ ทำนอง แล้วกำกับด้วยจังหวะหน้าทับต่าง ๆ ที่สอดคล้องกับลักษณะของทำนอง โดยจำแนกได้มากมายขึ้นอยู่กับว่าจะใช้เกณฑ์ใดในการจำแนก เช่น เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงโหมโรง เพลงเกร็ด เพลงเถา เพลงใหญ่ เพลงเดี่ยว เพลงลา เพลงตับ

เพลงเดี่ยวเป็นศิลปะขั้นสูงของดนตรีไทยที่มีความละเอียดอ่อนเป็นอย่างมาก และถือได้ว่าเป็นศูนย์รวมของภูมิปัญญา ความปรีชาสามารถ และทีเด็ดเม็ดพรายต่าง ๆ จัดเป็นเพลงที่แสดงถึงภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์ในการประดิษฐ์คิดค้น สร้างสรรค์สำนวนกลอนในการบรรเลง นอกจากนี้เพลงเดี่ยวยังถือว่าเป็นการแสดงฝีมือ ความรู้ ความสามารถในระดับสูงของผู้บรรเลง และยังเป็นกระบวนการบรรเลงที่สะท้อนให้เห็นถึงความรู้ความสามารถของศิลปินผู้สร้างสรรค์ เพลงเดี่ยวถือว่า

เป็นสิ่งล้ำค่าที่นักดนตรีไทยทุกคนปรารถนาอยากได้มาเป็นเครื่องแสดงภูมิรู้ เพื่อไปสู่หนทางความเป็นเลิศและได้รับความนิยมยกย่องจากนักดนตรีทั้งหลาย ในสมัยปัจจุบันนี้มีการสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวขึ้นมากมายหลากหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นการเดี่ยวของเครื่องดนตรีที่ไม่พบเห็นได้มากนัก เช่น เดี่ยวระนาดทุ้มสองราง เดี่ยวระนาดเอกไม้นวม หรือการสร้างสรรค์จากเพลงประเภทต่าง ๆ เช่น มีการหยิบยกเพลงเถา หรือเพลงตับ มาสร้างสรรค์เป็นเพลงเดี่ยวเพื่อนำเสนอให้เห็นมุมมองมิติใหม่ของเพลงไทยในยุคปัจจุบัน

เพลงตับในดนตรีไทยเป็นเพลงชุดที่มีลักษณะที่โดดเด่น คือการนำเพลงหลาย ๆ เพลงมาเรียงร้อยต่อกัน สามารถแบ่งออกเป็นสองลักษณะ ได้แก่ ตับเรื่อง และตับเพลง ตับเรื่อง หมายถึงมีการบรรเลงรับร้อง ส่งร้อง โดยมีเนื้อหาของบทร้องเป็นเรื่องเดียวกัน ตั้งแต่เริ่มต้นเพลงไปตลอดจนจบเพลง แต่เพลงที่นำมาบรรจุไว้ในชุดนั้น ๆ ไม่จำเป็นต้องเป็นเพลงอัตราจังหวะเดียวกัน หรือเป็นเพลงที่มีลักษณะสำนวนเพลงใกล้เคียงกันก็ได้ เช่น ตับนางลอย ตับวิวาห์พระสมุท ตับจูล่ง เป็นต้น ตับเพลง หมายถึง เพลงชุดที่มีลักษณะสำนวนมือใกล้เคียงกัน มีสำเนียงคล้ายกัน และมีอัตราจังหวะเหมือนกัน แต่เนื้อร้องที่ใช้บรรเลงรับร้องนั้นไม่จำเป็นต้องมีเนื้อหาใกล้เคียงกัน หรือเป็นเนื้อเรื่องเดียวกันก็ได้ เช่น ตับต้นเพลงฉิ่ง ตับลมพัดชายเขา ตับสมิงทอง เป็นต้น ปัจจุบันนี้มีเพลงตับที่น่าสนใจซึ่งเป็นเพลงที่แปลกใหม่ โดยเพลงตับที่ผู้สร้างสรรค์ให้ความสนใจ ที่จะนำมาสร้างสรรค์เป็นเพลงเดี่ยวของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์เครื่องคู่ คือ ตับพลงเรื่อง หมูป่าขุนน้ำนางนอน ทั้งนี้เพลงตับเรื่องดังกล่าวประพันธ์ทำนองหลักโดย รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ประกอบด้วยเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ชั้นเดียว และเพลงรัว ไม่มีเนื้อร้องและทางร้อง รวมทั้งสิ้น 12 เพลง โดยทำนองแต่ละบทเพลงในตับเรื่องเป็นการพรรณนาเรื่องราวของทีมนักฟุตบอลเยาวชน “หมูป่าอะคาเดมี” ที่ภายหลังการฝึกซ้อมฟุตบอล ณ สนามบ้านจ้องแล้ว ได้ขี่จักรยานไปจอดไว้หน้าถ้ำหลวงและเดินเข้าไปในถ้ำหลวงขุนน้ำนางนอน จนหลงหาทางออกไม่ได้ จากนั้นจึงเกิดการค้นหาเพื่อช่วยเหลือ ทำให้เกิดเหตุการณ์สำคัญของประเทศที่น่าจดจำ

จากความสำคัญและความเป็นมาที่บ่งชี้เอกลักษณ์ของวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ ประกอบกับความโดดเด่นน่าสนใจของตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน ทำให้ผู้สร้างสรรค์เกิดแรงบันดาลใจที่จะวิจัยและสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทย โดยใช้เครื่องตีดำเนินทำนองของวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลงเรื่องหมูป่าขุนน้ำนางนอน ซึ่งผู้สร้างสรรค์ได้คัดเลือกเพลงจากตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอนมา 5 เพลง ประกอบด้วย เพลงกราวหมูป่าอะคาเดมี เพลงหมูป่าเข้าถ้ำ เพลงขุนน้ำนางนอน เพลงผู้ว่า ฯ สั่งการ เพลงหมูป่าลาถ้ำ เพื่อสร้างสรรค์เป็นเพลงเดี่ยวของแต่ละเครื่องมือให้มีความน่าสนใจ ทั้งยังสามารถนำไปใช้บูรณาการกับการจัดการเรียนการสอนในรายวิชาการแปรทำนอง หรือวิชาอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องทางด้านดุริยางค์ไทยได้ โดยผู้สร้างสรรค์ศึกษาค้นคว้าข้อมูลต่าง ๆ ด้านดุริยางคศิลป์ไทย และด้านสุนทรียศาสตร์ จากหนังสือ เอกสาร ตำรา งานวิจัย โดย ผลของการสร้างสรรค์

ดังกล่าวจะเป็นแหล่งข้อมูล และเกิดองค์ความรู้สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานด้านดุริยางคศิลป์ไทย หรือผลงานด้านศิลปกรรมอื่น ๆ นอกจากนี้ยังสามารถนำไปใช้ประกอบการเรียนการสอนด้านดุริยางคศิลป์ไทยที่เกี่ยวข้องต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์

1.2.1 เพื่อศึกษากระบวนการและองค์ประกอบของการสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวที่บรรเลงจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในเพลงตับเพลงเรื่องหมูป่าขุนน้ำนางนอน

1.2.2 เพื่อสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลงเรื่องหมูป่าขุนน้ำนางนอน

1.3 คำถามในการวิจัย

1.3.1 กระบวนการและองค์ประกอบของการสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวที่บรรเลงจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในเพลงตับเพลงเรื่องหมูป่าขุนน้ำนางนอนมีลักษณะเป็นอย่างไร

1.3.2 การสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ ในตับเพลงเรื่องหมูป่าขุนน้ำนางนอนมีลักษณะเป็นอย่างไร

1.4 ขอบเขตของการสร้างสรรค์ผลงาน

1.4.1 ขอบเขตด้านสาระวิทยา ผู้สร้างสรรค์กำหนดขอบเขตด้านสาระวิทยาเพื่อนำมาใช้เป็นข้อมูลตั้งต้นสำหรับการวิจัยสร้างสรรค์ ประกอบด้วยเนื้อหาดังนี้

1.4.1.1 แนวคิดและทฤษฎี ได้แก่ การประพันธ์เพลงไทย สุนทรียศาสตร์การสร้างสรรค์ศิลป์ และการเรียนรู้ทางปัญญาสังคม

1.4.1.2 สาระวิชาการที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ สารัตถะที่เกี่ยวข้องกับเครื่องดนตรีไทยในวงปี่พาทย์เครื่องคู่ เพลงเดี่ยว และตับเพลงเรื่อง หมูป่าขุนน้ำนางนอน

1.4.1.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1.4.1.4 กรอบแนวคิดงานวิจัยสร้างสรรค์

1.4.2. ขอบเขตด้านการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ ในตับเพลงเรื่องหมูป่าขุนน้ำนางนอน ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดขอบเขตดังนี้

1.4.2.1 สร้างสรรค์เพลงเดี่ยวจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่เฉพาะเครื่องมือ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก

1.4.2.2 สร้างสรรค์เพลงเดี่ยวในตับเพลงเรื่องหมู่ป่า ขุนน้ำนางนอน โดยผู้สร้างสรรค์ได้คัดเลือกเพลงจากตับเพลงเรื่องหมู่ป่า ขุนน้ำนางนอน มา 5 เพลง จาก 12 เพลง ที่บรรจุอยู่ในชุดเพลงตับ ซึ่งประกอบด้วย เพลงกราวหมู่ป่าอะคาเดมี เพลงหมู่ป่าเข้าถ้ำ เพลงขุนน้ำนางนอน เพลงผู้ว่าฯ สั่งการ และเพลงหมู่ป่าลาถ้ำ เหตุผลเพราะเพลงที่ผู้สร้างสรรค์ได้คัดเลือกนั้นมีการใช้มือในทำนองหลักที่ซับซ้อน ทั้งยังเป็นเพลงกึ่งบังคับทาง มีลูกล้อลูกขัด มีเล่นจังหวะที่น่าสนใจ และยังสอดแทรกสำเนียงภาษาในบทเพลง จึงเป็นเหตุผลที่ผู้สร้างสรรค์เกิดความท้าทายที่จะนำเพลงเหล่านี้มาประพันธ์เป็นทางเดี่ยว

1.4.3 ขอบเขตด้านบุคคล

1.4.3.1 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Informants) เป็นผู้ที่อยู่ในวงการดนตรีไทย โดยเฉพาะปี่พาทย์ เป็นผู้ที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก มีประสบการณ์ทางดนตรีจนเป็นที่ยอมรับนับถือในวงการดนตรีไทย และมีประสบการณ์กับการบรรเลงเพลงเดี่ยว คือ

นายไชยยะ ทางมีศรี	ผู้เชี่ยวชาญพิเศษ ด้านดุริยางค์ไทย สำนักงานการสังคีต กรมศิลปากร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์กิตติ อัตถาผล	ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป
พ.อ.อ อนุชา พึ่งเจริญ	กองดุริยางค์ทหารอากาศ หน่วยบัญชาการอากาศโยธิน
นายทรงยศ แก้วดี	ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป

1.4.3.2 กลุ่มผู้ตรวจสอบเครื่องมือวิจัยสร้างสรรค์ เป็นผู้มีความรู้ ความสามารถมีความเชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย เป็นที่ยอมรับและมีผลงานทางด้านวิชาการ ได้แก่

รองศาสตราจารย์พัชธรกรณ์ เอื้อจิตเมศ	ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช
ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤตษิพัฒน์ เอื้อจิตรเมศ	ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปาหนัน กฤษณรมย์	ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยทักษิณ

1.4.3.3 กลุ่มผู้วิพากษ์ผลงาน ผู้สร้างสรรค์กำหนดให้เป็นกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทยหรือมีความรู้ความสามารถด้านดนตรีไทยเป็นที่ประจักษ์ สำหรับขอคำแนะนำในการสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลง

เรื่อง หมูป่าขุนน้ำนางนอน ตลอดจนเป็นผู้ประเมินวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์ทั้งสิ้นจำนวน 5 ท่าน ดังนี้

รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ	ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดุษฎี มีป้อม	ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สันติ อุดมศรี	ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยบูรพา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์นิรันดร์ แจ่มอรุณ	ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง
ผู้ช่วยศาสตราจารย์พรชัย ผลนิโครธ	ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยนเรศวร

1.4.4 ขอบเขตด้านผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลงเรื่องหมูป่าขุนน้ำนางนอน กำหนดให้บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ สร้างสรรค์ทำนองในการบรรเลงเพื่ออวดฝีมือในลักษณะเพลงเดี่ยว ประกอบด้วย 5 เพลง ได้มาจากการสัมภาษณ์เพื่อขอความเห็นและข้อเสนอแนะจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญก่อนการสร้างสรรค์ผลงาน โดยเป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยเพื่อนำความเห็นและข้อเสนอแนะดังกล่าวมาเป็นสาระสำคัญในการตั้งต้นออกแบบงานสร้างสรรค์

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

การสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน มีรูปแบบการบรรเลงในลักษณะเพลงเดี่ยว นำเสนอทำนองโดยใช้ระบบโน้ตสากลบนบรรทัด 5 เส้น ทั้งนี้เพื่อสร้างความเข้าใจเบื้องต้น ผู้สร้างสรรค์จึงนำเสนอการแบ่งสัดส่วนของทำนองโดยมีรายละเอียดดังนี้

1.5.1 พยางค์ หมายถึง เสียงของการบรรเลงครั้งหนึ่ง ๆ มีความยาวเท่ากับเขบ็ต 2 ชั้น

1.5.2 คำ หมายถึง การนำเสียงพยางค์ 4 พยางค์มาร้อยเรียงต่อกัน เมื่อเปรียบเทียบกับการบันทึกโน้ตไทยจะเท่ากับ 1 ห้องเพลง

1.5.3 วรรค หมายถึง การนำคำ 4 คำมาร้อยเรียงต่อกันเมื่อเปรียบเทียบกับการบักทึกโน้ตไทยจะเท่ากับ 4 ห้องเพลง

1.5.4 ประโยค หมายถึง การนำวรรค 2 วรรคมาร้อยเรียงต่อกันเมื่อเปรียบเทียบกับการบักทึกโน้ตไทยจะเท่ากับ 8 ห้องเพลง

1.5.5 กลอน หมายถึง ประโยคเพลง 1 ประโยคที่มีลักษณะการดำเนินทำนองแต่ละวรรคคล้ายคลึงหรือเป็นไปในลักษณะเดียวกัน ซึ่งเรียกวรรคที่ 1 ว่า “วรรคถาม” เรียกวรรคที่ 2 ว่า “วรรคตอบ”

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ

1.6.1 การสร้างสรรค์ หมายถึง ผลงานที่เกิดขึ้นจากผู้ประพันธ์เพลง ได้เรียบเรียงดนตรีโดยยึดกรอบตามหลักการ ทฤษฎี และการประพันธ์เพลงไทย

1.6.2 เพลงเดี่ยว ตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน หมายถึง ทำนองดนตรีที่สร้างสรรค์ขึ้นให้มีความสอดคล้องกลมกลืนไปกับทำนองหลัก ประกอบไปด้วยสำนวนกลอน ลีลา ต่าง ๆ ตามแต่ละชนิดของเครื่องมือ โดยสร้างสรรค์ทำนองในการบรรเลงเพื่ออวดฝีมือในลักษณะเพลงเดี่ยว ประกอบด้วย 5 เพลง ได้แก่ เพลงกราวหมูป่าอะคาเดมี เพลงหมูป่าเข้าถ้ำ เพลงขุนน้ำนางนอน เพลงหมูป่าลาถ้ำ

1.6.3 วงปี่พาทย์เครื่องคู่ หมายถึง วงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลงเรื่อง หมูป่าขุนน้ำนางนอน กำหนดให้บรรเลงด้วยระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.7.1 ผลงานที่เกิดจากการวิจัยสร้างสรรค์ในครั้งนี้ เป็นผลงานด้านการบรรเลงเพลงเดี่ยวรูปแบบหนึ่ง ที่สามารถนำไปใช้บรรเลงได้หลากหลายโอกาสตามความเหมาะสมและสถานการณ์

1.7.2 ผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นนี้ สามารถนำไปใช้บูรณาการกับการจัดการเรียนการสอนในรายวิชาการแปรทำนอง หรือวิชาอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องทางด้านดุริยางค์ไทย

1.7.3 เป็นแหล่งข้อมูลและองค์ความรู้ที่สามารถนำไปประยุกต์ในการสร้างสรรค์ผลงานด้านดุริยางคศิลป์ไทย หรือผลงานด้านศิลปกรรม

1.7.4 ผู้ที่สนใจสามารถนำแนวทางเทคนิคการประพันธ์เพลงเดี่ยวในแต่ละเครื่องมือ ไปใช้เป็นแนวทางได้

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง “การสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลงเรื่องหมู่ป่า ขุนน้ำนางนอน” เป็นการวิจัยเพื่อสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ (ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก) ในตับเพลงเรื่อง หมูป่าขุนน้ำนางนอน โดยผู้สร้างสรรค์ได้ทำการศึกษาแนวคิด ทฤษฎีที่ใช้ในการสร้างสรรค์ เอกสารที่เกี่ยวข้อง รวมไปถึงงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้สร้างสรรค์ได้แบ่งประเด็นการทบทวนเอกสาร (Review Of Literature) เพื่อที่จะนำมาสู่การกำหนดขอบเขตและแนวคิดในการวิจัยในครั้งนี้ ตามลำดับดังต่อไปนี้

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย

2.1.1 แนวคิดและทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย

2.1.2 แนวคิดและทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

2.1.3 แนวคิดและทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์

2.1.4 แนวคิดและทฤษฎีการเรียนรู้ทางปัญญาสังคม

2.2 เอกสารที่เกี่ยวข้อง

2.2.1 สารัตถะที่เกี่ยวข้องกับเครื่องดนตรีไทยในวงปี่พาทย์เครื่องคู่

2.2.2 เพลงเดี่ยว

2.2.3 ตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน

2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.4 กรอบแนวคิดงานวิจัย

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย

2.1.1 แนวคิดและทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย

หลักการและวิธีการประพันธ์ที่ครูด้านดนตรีไทยหลายท่าน ได้กำหนดหลักการประพันธ์เพลงไทยซึ่งมีเนื้อหาไปในแนวทางเดียวกัน ได้แก่

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

1) แต่งโดยวิธีขยาย เช่น แต่งขยายจากเพลงอัตราจังหวะสองชั้นของเดิมให้เป็นอัตราจังหวะสามชั้นหรือขยายจากเพลงอัตราสามชั้นให้เป็นอัตราจังหวะสี่ชั้น

2) แต่งโดยวิธีย่อหรือตัดทอน เช่น เพลงอัตราจังหวะสองชั้นตัดทอนหรือย่อให้เป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว

3) แต่งโดยทำนองเปลี่ยน เช่น เพลงอัตราจังหวะสองชั้นหรือสามชั้นนำมาแต่งให้เป็นทางกรอลูกล้อลูกขัดหรือเป็นสำเนียงภาษา

4) แต่งขึ้นใหม่โดยอัตโนมัติ วิธีนี้เป็นการแต่งขึ้นใหม่โดยไม่ต้องยึดถือลูกตกของเพลงใดเป็นหลัก

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

1) ยึดหลักขยายจากเพลงเดิม

2) ตัดทอนจากเพลงเดิม

3) แต่งทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยเพลงเดิม

4) แต่งโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้แต่ง

2.1.1.3 หลักการประพันธ์เพลงของครูสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (2546: 194 - 204) ได้อธิบายหลักการประพันธ์เพลงไทยไว้ในหนังสือดุริยางคศิลป์ไทย มีวิธีการประพันธ์อยู่ด้วยกัน 4 วิธี คือ

1) ยึดขยายจากเพลงเดิม วิธีนี้ผู้แต่งจะใช้ทำนองเพลงของเดิม โดยส่วนมากจะเป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้นเป็นหลัก นำมาแต่งขยายขึ้นอีกเท่ากลายเป็นเพลงอัตราจังหวะสามชั้น

2) ตัดทอนจากเพลงเดิม วิธีนี้ใช้หลักเดียวกันกับวิธีที่ 1 แต่เปลี่ยนจากการขยายเป็นการตัดทอนลงมาจากเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น เป็นเพลงในอัตราจังหวะชั้นเดียว

3) ประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยจากเพลงเดิม โดยนำทำนองจากเพลงเดิม มาเป็นแนวทางในการแต่งทำนองขึ้นใหม่ เรียกอีกอย่างหนึ่งว่าทางเปลี่ยน หรือ การดัดแปลงทำนองเพลงให้เปลี่ยนไปอาจทำเป็นสำเนียงภาษาต่าง ๆ ผู้แต่งทำนอง บรรจุโน้ตให้ครบห้องตามที่ต้องการ โดยจะต้องให้เสียงลูกตก แต่ละเสียงเป็นเสียงเดียวกับเสียงของลูกตกของทำนองเดิม ทั้งนี้จะต้องประดิษฐ์ทำนองใหม่ในแต่ละวรรค ให้มีความไพเราะ และมีทำนองแปลกไปกว่าทำนองเดิมด้วย

4) ประพันธ์โดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้ประพันธ์ ผู้ประพันธ์จินตนาการตามความต้องการ โดยอาศัยข้อมูลจากสิ่งที่เกี่ยวข้องรวมทั้งประสบการณ์ต่าง ๆ นำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานเพลง

2.1.1.4 หลักการประพันธ์เพลงของครูดุษฎี มีป้อม (2562: 297-305) ได้กล่าวถึงวิธีการประพันธ์ทำนองเพลงไทย ในส่วนของการนำสำนวนทำนองฆ้องวงใหญ่หรือสำนวนของทำนองหลักที่ผู้ประพันธ์จะต้องมีความรู้ความเข้าใจของลักษณะสำนวนอย่างลึกซึ้ง จากหนึ่งของทำนอง หรือหนึ่งวรรคของทำนองฆ้องวงใหญ่ที่สามารถเปลี่ยนลักษณะสำนวนของทำนองออกเป็นลักษณะต่าง ๆ โดยยังคงลูกตกในเสียงหลักจากเพลงต้นแบบเอาไว้เช่น ลักษณะของจำนวนพยางค์ที่ใช้ในการ

ประพันธ์นั้นทำให้เกิดเป็นลักษณะที่ถี่บ้าง ห่างบ้าง ตรงหรือยักเยื้องจังหวะบ้างขึ้นอยู่กับจิตนาการของผู้ประพันธ์โดยมีกลุ่มเสียงหลักของสำนวนต้นแบบเข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องในการสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดท่วงทำนองที่แตกต่างไปจากเดิม

2.1.3 แนวคิดและทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

2.1.3.1 ความหมายและแนวคิด

สุนทรียศาสตร์ หมายถึง ศาสตร์วิชาแขนงหนึ่งที่มุ่งแสวงหาและส่งเสริมให้มนุษย์เกิดความซาบซึ้งและชื่นชมในความงามของธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม จิตใจ การใช้ชีวิตของมนุษย์ ความเชื่อ เหตุผล ทรรศนะ รวมไปถึงความงดงามของศิลปกรรม ได้แก่ ดนตรี การแสดง สถาปัตยกรรม และวรรณกรรม โดยความเป็นมาของศาสตร์ดังกล่าวนี้ ศาสตราจารย์วิรุณ ตั้งเจริญ (2553: 28) ได้อธิบายไว้ว่า สุนทรียศาสตร์เป็นส่วนหนึ่งของปรัชญากรีกโบราณร่วมกับ วิทยาศาสตร์ และจริยศาสตร์ ซึ่งมุ่งแสวงหาความรักในภูมิปัญญา (Love of Wisdom)

จะเห็นได้ว่าสุนทรียศาสตร์นั้นมีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับหลาย ๆ เรื่องราวที่มนุษย์พบเจอในชีวิตประจำวัน โดยศิลปกรรมเองก็เป็นส่วนสำคัญอีกส่วนหนึ่งที่มนุษย์จะขาดเสียไม่ได้ ในประเด็นของสุนทรีศาสตร์กับศิลปกรรมนี้ผู้สร้างสรรค์จะนำเสนอโดยกล่าวเฉพาะเพียงด้านดนตรี ซึ่งศาสตราจารย์บุษกร บิณฑสันต์ (2553: 31-32) ได้อธิบายถึงคุณค่าและความงามของดนตรีว่า ดนตรีเป็นศิลปกรรมอย่างหนึ่งที่มีการเปิดโอกาสให้ผู้เสพงานเกิดความรู้สึกที่มีต่อบทเพลงได้อย่างอิสระ ในขณะฟังดนตรีองค์ประกอบต่าง ๆ ได้แก่ บันไดเสียง ทำนอง หรือการสอดประสาน ทำได้เพียงแค่กำหนดกรอบทิศทางของจินตนาการเท่านั้น ส่วนความรู้สึกและมโนภาพที่แท้จริงจะเกิดขึ้นได้ก็เป็นผลมาจากประสบการณ์ ความคิด และความฝันของผู้เสพทั้งสิ้น ดังนั้นจึงสามารถสรุปได้ว่าความงดงามและคุณค่าด้านดนตรีนั้นขึ้นอยู่กับมุมมองของแต่ละบุคคล ซึ่งบุคคลจะมองดนตรีว่าให้ความงดงามในแง่มุมใดก็สุดแล้วแต่จินตนาการ ความรู้สึก และธรรมชาติของบุคคลนั้น ๆ จะสร้างสรรค์ได้

สงัด ภูเขาทอง (2532: 14) ได้อธิบายเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ไว้ว่า สุนทรียศาสตร์เป็นปรัชญาว่าด้วยคุณค่าประเภทความสวยหรือความงาม โดยพิจารณาว่าความสวยหรือความงามนั้นคืออะไร ความงามอยู่ที่ไหน คืออยู่ที่ใจของคนหรือว่าทั้งอยู่ในใจของผู้รับรู้ และในสิ่งที่เขารับรู้มาตรฐานสำหรับวัดความสวยงามมีหรือไม่ ถ้ามีควรจะเป็นอย่างไร นอกจากนี้ยังพิจารณาถึงงานศิลปะประเภทต่าง ๆ เช่น มัณฑนศิลป์ วิจิตรศิลป์ นาฏศิลป์ คีตศิลป์ และวาทิตศิลป์หรือศิลปะการดนตรี เป็นต้น

ในการทำวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง การสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลงเรื่องหมู่ป่า ขุนน้ำนางนอนที่ปรากฏในวัฒนธรรมดนตรีไทย ผู้สร้างสรรค์ได้นำเอาทฤษฎีทางด้านสุนทรียศาสตร์มาสืบหา วิเคราะห์ สังเคราะห์ เกี่ยวกับความสำคัญและคุณค่า

ของบุคคล ผลงาน ตลอดจนคุณประโยชน์ที่ได้จากการสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลงเรื่องหมู่ป่า ขุนน้ำนางนอน

2.1.3.1 สุนทรียภาพกับการสร้างสรรค์งานศิลป์

การจะอธิบายความเกี่ยวข้องระหว่างสุนทรียศาสตร์กับงานศิลป์นั้น คงจะต้องแยกให้เห็น รากศัพท์เดิมของสุนทรียศาสตร์นั้นคือคำว่า สุนทรียะ โดยสุนทรียะ หรือสุนทรียภาพนี้ เป็นความรู้สึกบริสุทธิ์ที่เกิดขึ้นจากภายในจิตใจเพื่อตอบสนองต่อความงามในห้วงเวลาหนึ่งซึ่งอาจเกิดจากภาพ จากเสียง จากตัวอักษร หรือประสาทสัมผัสอื่น ๆ โดยแสดงออกมาในรูปของอารมณ์ต่าง ๆ ได้แก่ ความสุข ความเพลิดเพลิน และความพึงพอใจ เป็นต้น โดยมนุษย์ในแต่ละคนมีความชื่นชมยินดีในความงามที่แตกต่างกัน โดยเรียกสิ่งนี้ว่า รสนิยม ในบางครั้งรสนิยมนี้ยังถูกเปลี่ยนเป็นแรงบันดาลใจกระตุ้นให้มนุษย์เกิดการแสดงออกที่สร้างสรรค์ในทุก ๆ ด้านของชีวิต ไม่ว่าจะเป็นการสร้างสรรค์ทางวิทยาศาสตร์ การสร้างสรรค์ทางสังคม หรือการสร้างสรรค์ด้านศิลปกรรม ดังนั้นจึงสามารถสรุปได้ว่าสุนทรียภาพเป็นแรงผลักดันให้เกิดการสร้างสรรค์งานศิลป์ โดยมนุษย์ผู้ชื่นชมการใช้ท่าทางร่างกายสื่อความหมายก็จะสร้างสรรค์ศิลปะการแสดง มนุษย์ผู้ชื่นชมการใช้อักษรสื่อความหมายก็จะสร้างสรรค์ศิลปะวรรณกรรม มนุษย์ผู้ชื่นชมการใช้วัตถุสื่อความหมายก็จะสร้างสรรค์ศิลปะทัศนศิลป์และสถาปัตยกรรม หรือมนุษย์ผู้ชื่นชมการใช้เสียงสื่อความหมายก็จะสร้างสรรค์ศิลปะดนตรี (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2552: 36-38)

ดนตรีเป็นผลงานสร้างสรรค์ด้านสุนทรียะอย่างหนึ่งในกลุ่มศิลปะ ตามประกาศ ก.พ.อ เรื่อง หลักเกณฑ์และวิธีการพิจารณาแต่งตั้งบุคคลให้ดำรงตำแหน่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ รองศาสตราจารย์ และศาสตราจารย์ พ.ศ.2560 ซึ่งอ้างอิงถึงในงานเขียนของรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2563: 81) ได้นิยามผลงานสร้างสรรค์ด้านสุนทรียะ ศิลปะ ว่าหมายถึง *“ผลงานหรือชุดของการสร้างสรรค์ที่แสดงให้เห็นถึงคุณค่าทางสุนทรียะ ปรัชญา จริยธรรม หรือเป็นงานที่สะท้อนสังคม แสดงให้เห็นถึงความสามารถในการสร้างสรรค์ของเจ้าของผลงาน มีการนำเสนอพร้อมคำอธิบายอันกอปรด้วยหลักวิชาที่เอื้อต่อการสร้างความรู้ ความเข้าใจในความหมายและคุณค่าของงาน เช่น ผลงานสร้างสรรค์ด้านวรรณกรรม ด้านศิลปะการแสดง ด้านดนตรี ด้านสถาปัตยกรรม การออกแบบ จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ และศิลปะด้านอื่น ๆ ”*

ผู้สร้างสรรค์นำแนวคิดและทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลงเรื่องหมู่ป่า ขุนน้ำนางนอนสำหรับปรุงแต่งให้บทเพลงเกิดความงามโดยการนำเสนอเรื่องราวต่าง ๆ ออกมาในรูปแบบของเสียงดนตรี ทั้งยังมีการใช้แนวคิดและทฤษฎีดังกล่าวเพื่อเสริมสร้างให้บทเพลงไม่เพียงแต่มีความสมบูรณ์ครบตามองค์ประกอบของการประพันธ์เพลงเท่านั้น แต่ยังใช้เป็นแนวทางในการบรรยายสื่อถึงจินตนาการและความมุ่งหมายของผู้สร้างสรรค์ในกระบวนการประพันธ์เพลงดังกล่าว

2.1.3 แนวคิดและทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์

ผลงานด้านศิลปกรรม เป็นผลงานการสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่เกิดขึ้นด้วยแรงบันดาลใจ เป็นผลมาจากประสบการณ์ จินตนาการ รวมไปถึงสิ่งแวดล้อม เพื่อสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกในทางสุนทรียะของผู้สร้างสรรค์ เช่น คุณค่า ความงาม ความไพเราะ ความปีติยินดี และความสุข โดยผลงานด้านศิลปกรรมนี้เป็นการแสดงออกอย่างหนึ่งที่เป็นรูปธรรมสามารถรับรู้ได้ด้วยอวัยวะรับสัมผัสไม่ว่าจะเป็น จิตรกรรม การแสดง วรรณกรรม ดนตรี ดังนั้นผลงานจะเป็นเครื่องสะท้อนความรู้ความสามารถของมนุษย์ผู้สร้างสรรค์ผลงาน ดังคำกล่าวของศาสตราจารย์วิรุณ ตั้งเจริญ (2555: 17) ที่กล่าวว่า *“ผลงานศิลปะเป็นผลพวงจากความเชี่ยวชาญหรือทักษะทางศิลปะ บนพื้นฐานความคิดสร้างสรรค์ และจากจินตนาการที่เป็นภาพในสมองของมนุษย์”* ทั้งนี้การสร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปกรรมเกิดขึ้นได้ด้วยทักษะ ความเชี่ยวชาญ และแรงบันดาลใจของมนุษย์ผู้สร้างสรรค์ แต่จะสำเร็จได้ด้วยแนวทางและทฤษฎีที่ถูกต้อง

การสร้างสรรค์ศิลป์ เป็นกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานหรือชุดของผลงานที่เกี่ยวข้องกับศิลปกรรมได้แก่ ผลงานสร้างสรรค์ด้านวรรณกรรม ด้านดนตรี ด้านศิลปะการแสดง ด้านสถาปัตยกรรม หรือด้านอื่น ๆ ที่แสดงให้เห็นถึงความสามารถและความมุ่งหมายในการสร้างสรรค์ของเจ้าของผลงาน รวมไปถึงสะท้อนให้เห็น คุณค่าทางสุนทรียะ ปรัชญา จริยธรรม มีการนำเสนอพร้อมคำอธิบายเพื่อสร้างความเข้าใจในความหมายและคุณค่าของงานโดยใช้หลักการและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2563: 81-90) อธิบายหลักคิดของการสร้างสรรค์ศิลป์ประกอบด้วย 2 ประเด็น สามารถสรุปได้ดังนี้

2.1.3.1 หลักการสร้างสรรค์ศิลป์

ความรู้สึกทางสุนทรียะเป็นบ่อเกิดแห่งแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ศิลป์ของมนุษย์ทั้งในด้านดุริยางคศิลป์ ด้านนาฏศิลป์ และด้านทัศนศิลป์ โดยผลงานสร้างสรรค์ของศิลปินสามารถเกิดขึ้นได้จากปัจจัยและวิธีการต่าง ๆ ได้แก่ ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ ซึ่งจะเกิดเป็นงานศิลป์ก็ต่อเมื่อศิลปินพิจารณาปรากฏการต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นจนเกิดเป็นจินตนาการเป็นความรู้สึกภายในแล้วนำเสนอจินตนาการเหล่านั้นออกมาในรูปแบบของท่วงทำนองที่ร้อยเรียงและถ่ายทอดการบรรเลงผ่านเครื่องดนตรี หรือสร้างชิ้นงานเป็นงานปั้น หรือลวดลายเพื่อนำเสนอสิ่งที่จินตนาการ โดยลักษณะดังกล่าวนี้ก็จัดเป็นงานสร้างสรรค์ศิลป์ รวมไปถึงบริบททางวัฒนธรรม อันประกอบไปด้วย ความเชื่อ ศาสนา วิถีชีวิต ความศรัทธา ความรัก และอื่น ๆ ก็เป็นส่วนหนึ่งในการส่งเสริมให้เกิดการสร้างสรรค์งานศิลป์ ดังจะเห็นได้จากศิลปินมีการประพันธ์บทเพลงที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม หรือศิลปินสร้างสรรค์การร่ายรำเพื่อใช้บูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยการกระทำดังตัวอย่างนี้ก็ถือเป็นการสร้างสรรค์ศิลป์ทั้งสิ้น นอกจากนี้ การสร้างสรรค์ศิลป์ยังกระทำได้ด้วยการนำองค์ความรู้ที่เกิดขึ้นจากการแสวงหาค้นคว้าอย่างมีหลักการมาสังเคราะห์จนเกิดเป็นจินตนาการแล้วสร้างสรรค์เป็นงานศิลป์

2.1.3.2 ลักษณะและคุณค่าของการสร้างสรรค์ศิลป์

การสร้างสรรค์ศิลป์ที่เกิดขึ้นจะมีความวิจิตรงดงามมากน้อยเพียงใด ขึ้นอยู่กับภูมิรู้ ของผู้เสพ นอกจากนี้ผลงานศิลป์ที่เกิดขึ้นไม่ว่าจะเป็นด้านดุริยางคศิลป์ ด้านนาฏศิลป์ และ ด้านทัศนศิลป์จะเป็นองค์ความรู้เสมือนตัวแทนของศิลปินผู้สร้างสรรค์และเป็นตัวแทนของสังคมที่ ผู้สร้างสรรค์อาศัยอยู่ซึ่งเมื่อองค์ความรู้เหล่านี้ดำเนินมาจนชั่วระยะเวลาหนึ่งจะทำให้องค์ความรู้มีการตกผลึกจนกลายเป็นคุณค่า ซึ่งสังคมก็จะเป็นผู้พิจารณาต่อไปว่าผลงานศิลปกรรมนั้นจะถูกอนุรักษ์ในรูปแบบดั้งเดิมหรือจะถูกพัฒนาต่อยอดเป็นผลงานใหม่ต่อไป

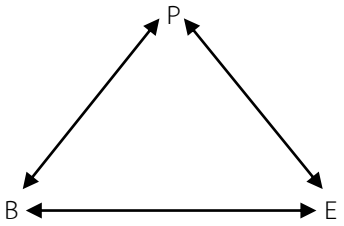
จากแนวคิดและทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์ที่ผู้สร้างสรรค์ศึกษาและสังเคราะห์นั้นสามารถสรุปได้ว่า ทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์เป็นทฤษฎีที่นำเสนอหลักการสำหรับนำไปสร้างสรรค์งานศิลป์ทั้งด้านดุริยางคศิลป์ ด้านนาฏศิลป์ และด้านทัศนศิลป์ โดยทฤษฎีดังกล่าวนี้มีความเกี่ยวข้องกับศาสตร์ด้านสุนทรียะอันเป็นศาสตร์ที่มุ่งศึกษาคุณค่าความงามที่รับรู้ได้ด้วยอารมณ์ โดยผลงานสร้างสรรค์ของศิลปินตามทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์นี้สามารถเกิดขึ้นได้จากปัจจัยและวิธีการ 3 อย่าง ได้แก่ ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ บริบททางวัฒนธรรม และองค์ความรู้ที่ได้จากกระบวนการวิจัย ซึ่งงานสร้างสรรค์ศิลป์จะเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อศิลปินนำปัจจัยและวิธีการดังกล่าวมาพินิจพิจารณาจนเกิดเป็นจินตนาการแล้วถ่ายทอดจินตนาการเหล่านั้นผ่านเสียงดนตรี ท่ารำ งานปั้น หรืออื่น ๆ จึงจะถือเป็นงานศิลป์ ซึ่งผู้เสพงานศิลป์จะเข้าถึงคุณค่าและความงดงามของผลงานมากน้อยเพียงใดก็ขึ้นอยู่กับความรู้ นอกจากนี้เมื่อผลงานศิลป์ดำรงอยู่จนถึงระยะเวลาอันเหมาะสม งานศิลป์นั้น ๆ ก็จะถูกแปรเปลี่ยนเป็นองค์ความรู้สำหรับการอนุรักษ์และพัฒนางานศิลป์นั้นต่อไป

ในการสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลงเรื่องหมู่ป่า ขุนน้ำนางนอน เป็นการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมด้านดุริยางคศิลป์ ด้วยเหตุนี้ผู้สร้างสรรค์จึงใช้ทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์เพื่อมาเป็นกรอบในการกำหนดประเด็นและต่อยอดเป็นงานสร้างสรรค์ประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ โดยดำเนินการเรียบเรียงดนตรีให้สะท้อนเรื่องราวและจินตนาการของผู้ประพันธ์ รวมไปถึงสร้างสรรค์ดนตรีให้สอดคล้องกับทฤษฎีดังกล่าวอีกด้วย

2.1.4 แนวคิดและทฤษฎีการเรียนรู้ทางปัญญาสังคม (Social Learning Theory)

แนวคิดพื้นฐานของทฤษฎีการเรียนรู้ทางปัญญาสังคมของ Albert Bandura มีความเชื่อว่าพฤติกรรมของคนเรานั้น ไม่ได้เกิดและเปลี่ยนแปลงไปเนื่องจากปัจจัยทางสภาพแวดล้อมแต่เพียงอย่างเดียว หากแต่ว่าจะต้องมีปัจจัยส่วนบุคคล (ปัญญา ชีวภาพ และสิ่งภายในอื่น ๆ) ร่วมด้วย และการร่วมของปัจจัยส่วนบุคคลนั้นจะต้องร่วมกันในลักษณะที่กำหนดซึ่งกันและกัน (Reciprocal Determinism) กับปัจจัยด้านพฤติกรรมและสภาพแวดล้อม ดังแผนภูมิที่ 1

แผนภูมิที่ 1 การแสดงการกำหนดปัจจัยพฤติกรรม (B) สภาพแวดล้อม (E) และส่วนบุคคล (P) ได้แก่ ปัญญา ชีวภาพ และสิ่งภายในอื่น ๆ ที่มีผลต่อการเรียนรู้และการกระทำ



การที่ปัจจัยทั้ง 3 ทำหน้าที่กำหนดซึ่งกันและกันนั้น ก็ไม่ได้หมายความว่าทั้ง 3 ปัจจัยนั้นจะมีอิทธิพลในการกำหนดซึ่งกันและกันอย่างเท่าเทียมกัน บางปัจจัยอาจมีอิทธิพลมากกว่าอีกปัจจัยและอิทธิพลของปัจจัยทั้ง 3 นั้น ไม่ได้เกิดขึ้นพร้อม ๆ กัน หากแต่ต้องอาศัยปัจจัยในการที่ปัจจัยใดปัจจัยหนึ่งจะมีผลต่อการกำหนดปัจจัยอื่น ๆ (Bandura, 1989)

นอกจากจะเสนอปัจจัยทั้ง 3 ที่กำหนดซึ่งกันและกันแล้ว Bandura ยังได้ขยายแนวคิดการเสริมแรงออกไปอีกโดยที่เขาได้กล่าวว่า การเสริมแรงไม่ได้ทำหน้าที่เพียงแต่ทำให้พฤติกรรมเพิ่มขึ้นเท่านั้น หากแต่ว่ายังมีหน้าที่อื่น ๆ อีก ซึ่งเขาบอกว่าการเสริมแรงนั้นทำหน้าที่ 3 ประการด้วยกันคือ

1) ทำหน้าที่เป็นข้อมูลให้บุคคลรู้ว่าควรจะกระทำพฤติกรรมอะไรในสภาพการณ์ใดในอนาคตเพราะการเสริมแรงด้วยตัวของมันเองจะไม่ทำให้พฤติกรรมของบุคคลเพิ่มขึ้น แม้ว่าบุคคลนั้นจะเคยได้รับการเสริมแรงมาก่อนแล้วก็ตาม ถ้าเขามีความเชื่อ จากข้อมูลอื่น ๆ ว่าการแสดงพฤติกรรมในลักษณะเดียวกันนั้นจะไม่ได้รับการเสริมแรงในอนาคต

2) ทำหน้าที่เป็นสิ่งจูงใจเนื่องจากประสบการณ์ในอดีต ทำให้บุคคลเกิดความคาดหวังว่ากระทำบางอย่างจะทำให้ได้รับการเสริมแรง การที่บุคคลคาดหวังถึงผลกรรมที่จะเกิดขึ้นในอนาคตนี้ก็กลายเป็นแรงจูงใจต่อพฤติกรรมที่กระทำในปัจจุบันทำให้บุคคลเพิ่มโอกาสที่จะมีพฤติกรรมดังกล่าวนั้นในเวลาต่อ ๆ มา

3) ทำหน้าที่เป็นตัวเสริมแรง นั่นคือเพิ่มความถี่ของพฤติกรรม แต่ถ่าการเพิ่มความถี่ของพฤติกรรมได้ดีนั้น บุคคลจะต้อมตระหนักถึงการที่จะได้รับการเสริมแรงนั้นด้วย

การเสริมแรงอาจจะมีประสิทธิภาพในการกำกับพฤติกรรมของบุคคลที่เคยเรียนรู้มาแล้วแต่ค่อนข้างที่จะไม่มีประสิทธิภาพในการทำให้บุคคลเกิดการเรียนรู้ และเป็นการยากที่บุคคลจะเกิดการเรียนรู้ในธรรมชาติโดยไม่ได้เห็นผู้อื่นแสดงพฤติกรรมมาก่อน ด้วยเหตุนี้ Bandura จึงมีความเชื่อว่าคนเราส่วนใหญ่นั้น จะต้องผ่านการเรียนรู้โดยการสังเกตพฤติกรรมจากผู้อื่นมาแทบทั้งสิ้น

จากแนวคิดพื้นฐานดังกล่าว ทฤษฎีการเรียนรู้ทางปัญญาสังคมของ Bandura จึงได้เน้นแนวคิด 3 ประการด้วยกัน คือ

1) แนวคิดการเรียนรู้โดยการสังเกต (Observational learning)

2) แนวคิดของการกำกับตัวเอง (Self-Regulation) กล่าวถึง การควบคุมตนเองให้ทำสิ่งต่าง ๆ อย่างกระตือรือร้นตลอดเวลาเพื่อให้บรรลุเป้าหมายที่กำหนดไว้ คนที่มีความสามารถในการกำกับตนเองเป็นคนที่มีวินัยในตนเอง มีแรงจูงใจที่จะสิ่งต่าง ๆ ให้ประสบความสำเร็จ ความสามารถนี้เกิดจากปัจจัยดังต่อไปนี้

(1) การกำหนดจุดมุ่งหมายของการกระทำก่อนทำสิ่งใด ๆ ต้องกำหนดจุดมุ่งหมายของการกระทำให้ชัดเจนว่าคืออะไร แต่ละขั้นแต่ละตอน เพื่อให้บรรลุจุดมุ่งหมายนั้นต้องทำอะไรบ้าง

(2) การติดตามตรวจสอบว่าเป็นไปตามจุดมุ่งหมายหรือไม่ คือการตรวจสอบว่าตนเองได้ปฏิบัติตามขั้นตอนหรือแผนการต่าง ๆ ที่กำหนดไว้ได้ถูกต้องครบถ้วนหรือไม่อย่างไร ต้องปรับปรุงแก้ไขอย่างไร เพื่อให้ประสบความสำเร็จตามจุดมุ่งหมายให้ได้

(3) การรู้คิด ได้แก่ รู้กระบวนการคิดของตนเองและมุ่งมั่นปฏิบัติตามที่คิดให้ได้ คือ ใส่ใจ ทำความเข้าใจ ทบทวน จดจำและปฏิบัติในสิ่งที่กำลังทำอยู่อย่างเต็มที่

(4) ยุทธศาสตร์ที่ใช้ ได้แก่ การเลือกยุทธศาสตร์ที่เหมาะสมเพื่อบรรลุจุดมุ่งหมายที่กำหนดไว้ หาดมีอุปสรรคหรือปัญหาอาจพิจารณาเปลี่ยนแปลงใหม่ให้เหมาะสมยิ่งขึ้น

3) แนวคิดของการรับรู้ความสามารถของตนเอง (Self-Efficacy) ดังที่ กัลยา แสงสุวรรณ (2533: 322-326) อธิบายโดยสรุปว่า บุคคลต้องรู้จัดตนเองอย่างน้อยใน 3 ลักษณะคือ อันดับแรกได้แก่ อุปนิสัยของตนเอง ซึ่งต้องวิเคราะห์อย่างถี่ถ้วนว่าตนเองมีอุปนิสัยอย่างไร อุปนิสัยใดดีก็ควรส่งเสริมไว้ อุปนิสัยอะไรที่ไม่ดีก็ควรแก้ไข อาจจะใช้เวลานานแต่ถ้ามีความตั้งใจจริงก็สามารถทำได้ ประการที่สอง คือ ลักษณะส่วนรวมของตนลักษณะนี้ต้องอาศัยจากผู้อื่นช่วยบอกบางครั้งไม่ต้องการฟังคำวิจารณ์ เพราะอาจจะรู้สึกเจ็บปวดแต่จงอดทนฟังคำวิจารณ์ เพราะคำท้วงติงจากมิตรดีและคนที่มีความจริงใจแล้วนำมาไตร่ตรอง บางครั้งคำวิจารณ์ คำท้วงติงเหล่านั้นอาจมีข้อคิดที่ดีมากมาย และประการสุดท้ายคือ บทบทของตน ซึ่งแต่ละคนมีสถานภาพ (Status) จึงต้องแสดงบทบาท (Role) ดังนั้นต้องแสดงตนตามบทบาทที่ได้รับให้สมบูรณ์

ทฤษฎีการเรียนรู้ทางปัญญาสังคม สามารถอธิบายการเรียนรู้จากชีวิตจริงและจากประสบการณ์ของนักดนตรีผู้มีความรู้และทักษะทางด้านดนตรีจากศักยภาพ และประเมินตนเองจากการทดลองหาคำตอบด้วยตนเอง เรียนรู้จากการสังเกตและการเลียนแบบจากรุ่นสู่รุ่น นอกจากนี้ยังใช้ภูมิปัญญาที่ได้สั่งสมมาจากประสบการณ์ทางดนตรีทั้งภาคทฤษฎีและทักษะปฏิบัติเพลงเดี่ยว เพื่อสร้างสรรค์เพลงเดี่ยว เครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลงเรื่องหมู่ป่า ขุนน้ำนางนอน ผู้สร้างสรรค์จึงนำทฤษฎีการเรียนรู้ทางปัญญาสังคมมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูลการสร้างสรรค์เพลง เพื่อให้มีความไพเราะ ถูกต้องตามขนบของการบรรเลงดนตรีไทย

2.2 เอกสารที่เกี่ยวข้อง

2.2.1 สารัตถะที่เกี่ยวข้องกับเครื่องดนตรีไทยในวงปี่พาทย์เครื่องคู่

การทำวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง “การสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลงเรื่องหมู่ป่า ขุนน้ำนางนอน” ผู้สร้างสรรค์ได้คัดเลือกเครื่องดนตรีที่นำมาสร้างสรรค์เพลงเดี่ยว ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก โดยผู้สร้างสรรค์ได้ทำการค้นคว้ารวบรวมเอกสารที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมาของเครื่องดนตรีดังกล่าวจากหนังสือต่าง ๆ และนำมาสังเคราะห์ สามารถสรุปเนื้อหาได้ดังนี้

2.2.1.1 ระนาดเอก

งานวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลงเรื่องหมู่ป่า ขุนน้ำนางนอน” ผู้สร้างสรรค์ได้รวบรวมองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับระนาดทุ้มไว้โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1) ประวัติความเป็นมาของระนาดเอก ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการศึกษาค้นคว้ารวบรวมเอกสารที่เกี่ยวข้องกับความเป็นมาของระนาดเอก จากหนังสือ เอกสารต่าง ๆ และนำมาสังเคราะห์สามารถสรุปเนื้อหาได้ดังนี้

ระนาดเอกมีวิวัฒนาการมาจากกรับ แต่เดิมคงใช้ไม้กรับ 2 อันตีเป็นจังหวะแล้วต่อมาเกิดความรู้เอาไม้มาทำอย่างกรับหลาย ๆ อัน วางเรียงตีให้เกิดเสียงอย่างหยาบ ๆ ขึ้นก่อน แล้วคิดทำไม้รองเป็นรางวางเรียงราดไป เมื่อเกิดความรู้ความชำนาญขึ้น ก็แก้ไขประดิษฐ์ให้มีขนาดลดหลั่นกัน และทำรางรองให้อุ้มเสียงได้ แล้วใช้เชือกร้อย “ไม้กรับ” ขนาดต่าง ๆ นั้นให้ติดกัน ขึงแขวนไว้บนราง ใช้ไม้ตีเกิดเสียงกังวานลดหลั่นกันตามต้องการ ใช้เป็นเครื่องบรรเลงทำนองเพลงได้ แล้วต่อมาก็ประดิษฐ์แก้ไขตัดแต่งและใช้ขี้ผึ้งกับตะกั่วผสมกันติดหัวท้ายของไม้กรับ ถ่วงเสียงให้เกิดไพเราะยิ่งขึ้น เลยบัญญัติเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า “ระนาด” เรียก “ไม้กรับ” ที่ประดิษฐ์ขึ้นเป็นขนาดต่าง ๆ นั้นว่า “ลูกระนาด” และเรียกลูกระนาดที่ร้อยเชือกเข้าไว้เป็นแผ่นเดียวกันว่า “ผืน” ลูกระนาดแต่ก่อนทำด้วยไม้ไผ่ ชนิดที่เรียกว่า ไผ่ตงและไผ่บง ต่อมามีผู้นำเอาไม้แก่น เช่น ไม้ชิงชัน ไม้มะหาด ไม้พะยูงมาเหลาใช้บ้าง แต่ที่นิยมกันมากนั้น ใช้ไม้ไผ่บง ว่าได้เสียงเพราะดี ทำรางเพื่อให้อุ้มเสียงเป็นรูปคล้ายลำเรือ ทางหัวและท้ายโค้งขึ้น เรียกว่า “ราง (ระนาด)” เรียกแผ่นไม้ปิดหัวและท้ายรางระนาดว่า “โขน” และเรียกรวมทั้งรางและผืนรวมกันเป็นลักษณะนามว่า “ราง” แต่เดิมมา ดนตรีวงหนึ่ง ก็มีระนาดเพียงรางเดียว และระนาดแต่เดิมคงมีจำนวนลูกระนาดน้อยกว่าในปัจจุบันนี้ ต่อมาได้เพิ่มลูกระนาดมากขึ้น และเมื่อมาคิดประดิษฐ์ระนาดอีกชนิดหนึ่งให้มีเสียงทุ้ม ฟังนุ่มไม่แกร่งกร้าวเหมือนชนิดก่อน จึงเลยเรียกระนาดอย่างใหม่นั้นว่า “ระนาดทุ้ม” และเรียกระนาดอย่างเก่าว่า “ระนาดเอก” (ธนิต อยู่โพธิ์ 2532: 11-14,ชนิตร ภู่กาญจน์ 2549: 173-174,เครื่องดนตรีและวงดนตรีไทย 2550: 96-98,พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ 2550: 70,ราชบัณฑิตยศถาน 2545: 133-135)

ภาพที่ 1 ระนาดเอก

ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

2) ส่วนประกอบของระนาดเอก

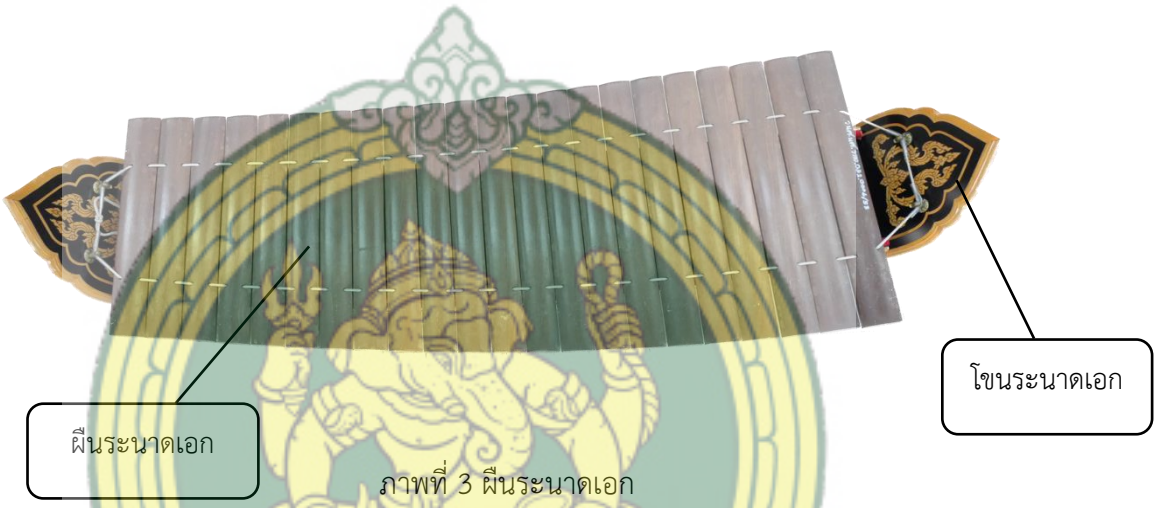
ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาค้นคว้าเอกสารที่เกี่ยวข้องกับส่วนประกอบของระนาดเอก โดยแยกส่วนประกอบออกเป็น 3 ส่วน คือ รางระนาดเอก ผืนระนาดเอก และไม้ระนาดเอก

(1) รางระนาดเอก เป็นส่วนที่เป็นกล่องเสียง รางระนาดส่วนใหญ่นิยมทำด้วยไม้สักหรือไม้เนื้อแข็งบางชนิด เช่น ไม้ชิงชัน ไม้มะค่า (ลายปุ่ม) ไม้มะริด แต่เนื่องจากไม้ทั้ง 3 ชนิดนี้หายาก จึงมักพบแต่รางที่ทำด้วยไม้สักเป็นส่วนใหญ่ รางระนาดบางรางมีการแกะลวดลาย หรือฝังมุกประกอบงาให้ดูสวยงาม รางระนาด ประกอบด้วยไม้แผงรางหรือข้างรางหนาประมาณ 0.5 นิ้ว มีลักษณะโค้งนูนมีไม้แผ่นด้านล่างเรียกท้องราง ปลายทั้งสองข้างของรางเป็นแผ่นไม้กว้างประมาณ 8 นิ้ว ยาวประมาณ 17 นิ้ว เป็นรูปทรงใบรี เรียกว่า โขน และมีตะขอติดอยู่ข้างละ 2 อัน เพื่อแขวนผืนระนาด วัดความยาวจากปลายโขนด้านหนึ่งถึงอีกด้านหนึ่งยาวประมาณ 120 เซนติเมตร ส่วนล่างตรงกลางของรางมีที่รองรับรางติดอยู่เรียกว่า “เท้า” มีลักษณะเป็นพานแว่นฟ้า

ภาพที่ 2 รางระนาดเอก

ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

(2) ผืนระนาดเอก แต่โบราณนิยมใช้ไม้ไผ่ชนิดหนึ่งเรียกว่า ไผ่บง ทำลูกระนาด นิยมกันว่าให้เสียงที่นุ่มนวลไพเราะ แต่ต่อมาใช้ไม้แก่นทำลูกระนาดกันมากขึ้น เช่น ไม้ชิงชัน ไม้พะยูง ไม้มะหาด ผืนระนาดผืนหนึ่งมี 21 ลูก แต่ในปัจจุบันบางผืนมี 22 ลูก ลูกทวนซึ่งเป็นลูกใหญ่ที่สุดและมีเสียงต่ำสุดนั้นกว้างประมาณ 2 นิ้ว ยาว 16 นิ้ว ลูกถัดจากนั้นลดหลั่นกันลงไปจนถึงลูกสุดท้ายซึ่งเรียกว่า ลูกยอด ลูกยอดเป็นลูกที่เล็กสุดและมีเสียงสูงสุด มีความยาว 12 นิ้ว ตรงรอยปาดด้านล่างของลูกระนาดใช้ตะกั่วผสมขี้ผึ้งถ่วงเสียงให้ได้ระดับตามต้องการ ลูกระนาดทั้งหมดถูกนำมาเจาะรูหัวท้ายข้างละ 2 รู สำหรับร้อยเชือกผูกแขวนกับตะขอที่โขนทั้ง 2 ข้าง



ภาพที่ 3 ผืนระนาดเอก
ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

(3) ไม้ตีระนาดเอก การบรรเลงระนาดเอก ที่ทำให้เกิดเสียงนุ่มนวลหรือแข็งกร้าวดุดันได้นั้นขึ้นอยู่กับลักษณะของไม้ตี ไม้ตีระนาดมีอยู่ 2 ชนิด ได้แก่ ไม้นวมและไม้แข็ง

- ไม้นวม เป็นไม้ตีระนาดที่บริเวณส่วนหัวพันด้วยผ้าและรัดด้วยด้ายหลาย ๆ รอบ มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 3 – 3.5 เซนติเมตร เมื่อนำมาตีมีเสียงที่นุ่มนวล

ภาพที่ 4 ไม้นวม
ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

- ไม้แข็ง เป็นไม้ตีระนาดที่บริเวณส่วนหัวพันผ้าและรัดด้วยด้ายอย่างแน่น แล้วชุบด้วยรักทิ้งให้แห้งจนมีความแข็ง เมื่อใช้ตีมีเสียงที่ดังกว่าไม้นวมมาก

ภาพที่ 5 ไม้แข็ง
ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

3) วิธีการบรรเลงระนาดเอก

ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการค้นคว้าเอกสารที่เกี่ยวกับวิธีการบรรเลงระนาดเอก และได้นำประเด็นสำคัญต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงระนาดเอก โดยมีเนื้อหาดังต่อไปนี้

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย (2544: 70-74) ได้อธิบายเกี่ยวกับวิธีการบรรเลงระนาดเอกไว้ดังนี้

(1) ท่านั่ง ท่านั่งตีระนาดเอก มี 2 ลักษณะ คือ การนั่งขัดสมาธิราบกับพื้น และการนั่งพับเพียบ ลำตัวตรง ตำแหน่งที่นั่งอยู่ระหว่างกึ่งกลางกับระนาดเอกโดยขาของผู้บรรเลงอยู่ห่างจากึ่งระนาดเอกประมาณ 4 ฟุต

ภาพที่ 6 การนั่งบรรเลงระนาดเอก
ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

(2) การจับไม้ การจับไม้ระนาดโดยทั่วไป มี 3 รูปแบบได้แก่

- การจับแบบปากกา หงายฝ่ามือจับไม้ตีข้างละอัน ให้ก้านไม้ตีพาดอยู่ในร่องกลางอุ้งมือพร้อมกับใช้นิ้วกลาง นาง และก้อย จับก้านไว้และเหยียดนิ้วหัวแม่มือแตะที่ด้านข้างไม้ตี ปลายนิ้วชี้กดที่ด้านล่างของก้านไม้ ณ ประมาณจุดกึ่งกลางของไม้ตีให้พอเหมาะแก่การควบคุมน้ำหนักของไม้ ระยะห่างระหว่างหัวไม้กับปลายนิ้วชี้ กำหนดให้อยู่ในระยะเท่ากัน ทั้งข้างขวาและข้างซ้าย เพื่อให้ได้คุณภาพเสียงที่สมดุลกัน แล้วจึงคว่ำมือพร้อมที่จะเริ่มตี แขนทั้งสองอยู่ข้างลำตัวธรรมชาติ และงอข้อศอกเป็นมุมฉาก

ภาพที่ 7 การจับไม้ระนาดเอกแบบปากกา

ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

- การจับแบบปากไก่ คือจับแบบปากกาแต่ปลายนิ้วชี้จะต้องไพล่ลงข้างไม้ทางด้านนิ้วกลางประมาณครึ่งองคุลี

ภาพที่ 8 การจับไม้ระนาดเอกแบบปากไก่

ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

- การจับแบบปากนกแก้ว คือ จับแบบปากกา แต่ปลายนิ้วชี้ไพล่ลงข้างไม้ทางด้านนิ้วกลางให้ตั้งฉากกับก้านไม้ตีประมาณ 1 องคุลี (ประมาณข้อนิ้วมือข้อแรก)

ภาพที่ 9 การจับไม้ระนาดเอกแบบปากนกแก้ว
ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

(3) วิธีการตีและลักษณะการใช้มือในเบื้องต้น การฝึกหัดและการบรรเลงระนาดเอกขั้นพื้นฐานผู้ฝึกควรเริ่มจากการจัดท่านั่งและการจับไม้ ท่านั่งต้องเป็นท่าที่ปรากฏความสง่างามแก่ผู้พบเห็นและต้องอำนวยประโยชน์ในการใช้พละกำลัง ช่วยให้เกิดความคล่องตัวในการเคลื่อนไหวร่างกายได้เป็นอย่างดี การจับไม้ควรเริ่มหัดจับแบบปากกาเพียงอย่างเดียว หลังจากนั้นจึงฝึกการตีฉากโดยจับไม้แบบปากกาและคว่ำมือให้สนิท ลำตัวตรงยกไม้ขึ้นเป็นเส้นตรง ให้ความรู้สึกจากแขนท่อนล่างถึงหัวไม้เป็นท่อนเดียวกัน สภาพมือทั้ง 2 เหมือนกันเมื่อทิ้งไม้ลงบนผืนให้หัวไม้ทั้ง 2 ถึงผืนพร้อมกัน เสียงที่เกิดต้องเป็นเสียงเดียว ต่อมาจึงเรียนรู้การตีให้ได้เสียงต่าง ๆ รวมถึง เรียนรู้วิธีการใช้เสียงให้ถูกกาลเทศะ ทั้งนี้การตีระนาดเอกมีรายละเอียดดังนี้

- ตีฉาก คือวิธีการตีให้หัวไม้ระนาดทั้งสองลงพร้อมกัน และได้น้ำหนักสองมือประมาณกันเป็นการตีในลักษณะการตีแบบตีทั้งแขนในขณะที่ยกแขนท่อนล่างขึ้นให้แขนท่อนบนขนานกับลำตัว แขนท่อนล่าง ทั้งสองยกขึ้นเกือบตั้งฉากกับพื้นหลังจากนั้นให้ดีลงอย่างสม่ำเสมอในลักษณะ “ยั้งมือ” จะได้เสียงเบากว่าปกติ

- ตีเก็บคู่แปด คือ การตี 2 มือพร้อมกันเป็นคู่ 8 เป็นทำนองหรือไม่เป็นก็ได้

- ตีสงมือ และตีสิม คือคุณภาพเสียงที่เกิดจากการตีฉากเก็บ 2 มือพร้อมกันให้เสียงลงเท่ากันแล้วรีบยกขึ้นโดยเร็ว เป็นคุณภาพเสียงที่เกิดจากการตีฉาก ตีสงมือจะได้เสียงโต ตีสิมจะได้เสียงเล็ก

- ตีกรอ คือการตีสองมือสลับกันเป็นคู่ต่าง ๆ ด้วยน้ำหนักสองมือประมาณกัน มือซ้ายลงก่อนมือขวา และจบด้วยมือขวา ยิ่งละเอียดเท่าใดยิ่งดี

- ตีสะเดาะ หรือการตีสะบัดยืนเสียงโดยตีคู่ 8 สามครั้งระยะห่างเท่า ๆ กันโดยเร็ว

- ตีสะบัด คือ การตีคู่ 8 สามครั้งระยะห่างเท่ากันโดยเร็ว ให้เสียงเคลื่อนที่เป็นคู่เสียงต่าง ๆ เช่น สะบัดเรียงสองเสียง ทั้งขาขึ้นและขาลง สะบัดเรียงสามเสียง ทั้งขาขึ้นและขาลง สะบัดข้ามเสียง ทั้งขาขึ้นและขาลง

- ตีกระพือ คือการตีเน้นให้เสียงดังเจิดจ้ากว่าปกติอย่างเป็นระเบียบและเร่งแนว

- ตีกลอน คือการบรรเลงทำนองในลักษณะต่าง ๆ อย่างมีความสัมพันธ์กับทำนองหลักและให้ได้สำนวนกลอนที่สัมผัสกัน

- ตีรัว คือการตีสลับมืออย่างเร็วโดยเริ่มด้วยมือซ้ายแล้วจบด้วยมือขวา ประกอบด้วย

รัวลูกเดียว คือการรัวยืนเสียง ที่เสียงใดเสียงหนึ่ง

รัวสองลูก แบ่งเป็นรัวเข้าขาขึ้น รัวเข้าขาลง รัวออกขาขึ้น รัวออกขาลง

รัวขึ้นรัวลง คือการตีรัวเคลื่อนที่จากเสียงหนึ่งไปอีกเสียงหนึ่ง รัวเคลื่อนที่ช้า รัวเคลื่อนที่เร็ว (รัว รูด) รัวขึ้น คือ รัวจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง

รัวลง คือ รัวจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ

รัวคาบลูกคาบดอก คือ การตีรัวเป็นทำนองเป็นวรรคตอน ประโยค ต่อด้วยการตีเก็บทำนองเป็นวรรคตอนประโยคตามทำนองเพลง มิใช่เป็นทำนองเพลงที่ซ้ำกันกับการตีรัว ทั้งนี้ยกเว้นกรณีที่เป็นทำนองซ้ำกัน

รัวเป็นทำนอง คือ การดำเนินทำนองด้วยวิธีการรัว โดยตลอดทั้งท่อน

รัวกรอด คือ การตีรัวโดยวิธีบังคับเสียงช่วงท้ายสั้นลงโดยวิธีกดหัวไม้ตี

รัวกรุบ คือ การตีโดยการกดหัวไม้บังคับให้เสียงสั้นลงอย่างฉับพลันในช่วงเริ่มต้น

รัวดุ คือ การตีรัวเน้นกล้ามเนื้อแขนและหัวไหล่พร้อมทั้งเกร็ง ข้อนิ้วชี้กดหัวไหล่เพื่อให้เสียงมีน้ำหนักดังหนักแน่น

รัวเสียงโต คือ การตีรัวด้วยการบังคับกล้ามเนื้อเหมือนการรัวดุแต่บังคับให้เสียงโปร่งกว่าโดยไม่กดหัวไม้ การรัวเสียงโตนี้ ใช้การจับไม้แบบปากนกแก้ว

รัวฉีกอก คือ การรัวแล้วแยกมือจากกันไปหาเสียงต่าง ๆ ที่ต้องการ

รัวก้าวก่าย คือ การตีรัวดำเนินทำนองด้วยวิธีพิเศษในลักษณะการตีสลับมือสลับเสียงเป็นทำนองต่าง ๆ

รัวไขว้มือ คือ มือซ้ายตีอยู่เสียงหนึ่ง มือขวาจะไขว้ข้ามมือซ้ายตีรัวเป็นคู่เสียงต่าง ๆ ตีไขว้เป็นคู่เสียงอยู่กับที่ หรือตีไขว้เป็นคู่เสียงเลื่อนลงตามทำนองเพลง

รัวกระพือ คือ การตีรัวแล้วเร่งเสียงให้ดังขึ้นกว่าปกติ

รัวปริบ คือ การตีรัว แต่กดไม้ให้สั้นสะเทือนมีน้อยที่สุดและห้ามเสียงโดยกดหัวไม้ที่เสียงสุดท้าย

รัวเป็นคู่ต่าง ๆ (รัวเหวี่ยง) เช่น คู่ 2, คู่ 3, คู่ 4, คู่ 5, คู่ 6, คู่ 7 และคู่ 8 เป็นต้น

- ตีขยี้ คือ การตีเสียงให้ถี่กว่าตีเก็บเป็น 2 เท่า
- ตีตวาด คือ การตีเน้นเสียงมือขวาให้หนักเป็นเสียงแรก ๆ
- ตีกวาด คือ การใช้ไม้ระนาดตีกวาดระนาดไปอย่างเร็วหรืออย่างช้าไปบนผืนระนาดเอกในลักษณะต่าง ๆ
- ตีเก็บคู่ 16 คือ การตีที่มือข้างซ้ายและข้างขวาแยกห่างกันในเสียงเดียวกันเป็นสองช่วงคู่แปด
- ตีเน้น คือ การตีเสียงดังขึ้นกว่าปกติตามที่ผู้บรรเลงต้องการ
- ตีถ่างมือ (ตีเก็บผสมแยก) คือ วิธีตีเก็บคู่แปด ผสมแยกคู่เสียง
- ตีปริบ ตีเช่นเดียวกับตีกรอ แต่กดไม้ให้การสั่นสะเทือนมีน้อยที่สุดและห้ามเสียงโดยกดหัวไม้ที่เสียงสุดท้าย
- ตีสะบัดร่อน คือ การตีคู่แปด สามครั้งห่างเท่ากันโดยเร็วให้เสียงเคลื่อนที่เป็นคู่เสียงต่าง ๆ ด้วยวิธีเปิดหัวไม้เพียงให้สัมผัสกับผิวลูกระนาดแต่ละลูกโดยเร็ว อาจจะชุดเดียวหรือติดต่อกันหลายชุดก็ได้

นอกจากนี้ยังได้กล่าวถึงการตีระนาดเอกในด้านคุณภาพเสียง รสมือ และการแปลทำนอง ว่าการตีต้องให้เสียงหนักแน่นชัดเจน ดังสม่ำเสมอ ถ้าตีพร้อมกันสองมือต้องเป็นเสียงที่ดัง หนักแน่นและประมาณกัน สามารถบรรเลงระนาดเอกที่ฟังแล้วก่อให้เกิดความไพเราะ และยังสามารถคิดการดำเนินทำนองด้วยสำนวนกลอนโดยการตีเก็บซึ่งยึดเนื้อทำนองหลักของแต่ละเพลงเป็นแนวในการดำเนินทำนอง

2.2.1.2 ระนาดทุ้ม

งานวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลงเรื่องหมู่ป่า ขุนน้ำนางนอน” ผู้สร้างสรรค์ได้รวบรวมองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับระนาดทุ้มไว้โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1) ประวัติความเป็นมาของระนาดทุ้ม ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการศึกษานคว้าข้อมูล รวบรวมเอกสารที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมาของระนาดทุ้มจากหนังสือ เอกสารต่าง ๆ และนำมาสังเคราะห์ สามารถสรุปเนื้อหาได้ดังนี้

ระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มีระดับเสียงทุ้มต่ำ และถูกสร้างมาเพื่อคู่กับระนาดเอกที่มีลักษณะของเสียงที่สูงกว่ามีวิวัฒนาการเลียนแบบมาจากระนาดเอก ดังนั้น จึงทำให้ระนาดทั้ง 2 นี้มีลักษณะที่ใกล้เคียง และคล้ายคลึงกัน นั้นคือ ระนาดทั้ง 2 ชนิดนี้ ทำจากไม้ แต่จะแตกต่างกันตรงที่ขนาดของลูกระนาด ซึ่งระนาดทุ้มนั้นถูกเหลาให้มีความกว้างและความยาวมากกว่าลูกระนาดเอกเพื่อให้เกิดเสียงที่ทุ้มต่ำกว่า นอกจากนี้ส่วนของรางระนาดทั้ง 2 ชนิดยังมีความแตกต่างกันอีกด้วย โดยที่รางระนาดทุ้ม มีรูปร่างคล้ายหีบไม้ แต่เว้าด้านบนตรงกลางให้มีทางโค้ง และด้านล่างมีลักษณะตรง มีโขนปิดทางด้านหัวและท้ายโขนด้านในรางระนาดทุ้มนั้นใช้ตะขอมีขนาดเล็กทำจากทองเหลืองหรือโลหะต่าง ๆ เจาะเข้าไปในเนื้อไม้ข้างละ 2 อัน ใช้สำหรับแขวนผืนระนาดทุ้มให้ลอยอยู่เหนือตัวราง ประการสุดท้ายของความแตกต่างที่เห็นได้ชัด คือ ระนาดทุ้ม มีเท้าของรางทั้งหมด 4 เท้า ซึ่งแตกต่างกับระนาดเอกที่เพียงเท้าเดียว (ดุษฎี มีป้อม.2556, 10 - 11 ธนิต อยู่โพธิ์. 2530, 19 ชยพร ไชยสิทธิ์. 2564, 19 - 20)

ประวัติความเป็นมาของระนาดทุ้มสามารถสรุปได้ว่า ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตีที่ทำด้วยไม้มีต้นกำเนิดในรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์โดยที่รางระนาดทุ้ม มีรูปร่างคล้ายหีบไม้ แต่เว้าด้านบนตรงกลางให้มีทางโค้ง และด้านล่างมีลักษณะตรง มีโขนปิดทางด้านหัวและท้ายโขน บรรเลงประกอบอยู่ในวงปี่พาทย์และมโหรีซึ่งระนาดทุ้มสามารถแบ่งส่วนประกอบได้เป็น 3 ส่วนได้แก่ ผืน ราง และไม้ตี

ภาพที่ 10 ระนาดทุ้ม
ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

2) ส่วนประกอบของระนาดทุ้ม

ผู้สร้างสรรค์ได้ทักการศึกษาค้นคว้าข้อมูล เอกสารที่เกี่ยวข้องกับส่วนประกอบของระนาดทุ้ม โดยสามารถแยกส่วนประกอบออกเป็น 3 ส่วน ประกอบด้วย รางระนาดเอก ผืนระนาดเอก และไม้ระนาดเอก

(1) ผืนระนาดทุ้ม ผืนระนาดทุ้มทำด้วยไม้ไผ่ลูกระนาดทุ้มมีจำนวน 17 ลูก แต่ละลูกมีขนาดกว้างและยาวกว่าลูกระนาดเอก ลูกต้นยาวประมาณ 42 ซม. กว้าง 6 ซม. ลูกต่อมาก็ลดหลั่นลงมาเล็กน้อยและลูกยอดมีขนาดยาว 34 ซม. กว้าง 5 ซม.

ภาพที่ 11 ผืนระนาดทุ้ม
ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

(2) รางระนาดทุ้ม วัสดุที่นิยมนำมาทำรางระนาดทุ้มจะใช้ไม้เนื้อแข็งที่มีความแข็งแรง เช่น ไม้ขนุน ไม้สัก ไม้ประดู่ ไม้ชิงชัน และไม้มะริด เป็นต้น รางระนาดทุ้มมีทั้งแบบธรรมดาและแบบมีลวดลายสวยงามที่เกิดจากการแกะสลัก ลงรัก ปิดทอง เรียกรางชนิดนี้ว่า “รางทอง” ซึ่งรางระนาดทุ้มดังกล่าวนี้เป็นที่นิยมกันมากในปัจจุบัน

ภาพที่ 12 รางระนาดทุ้ม
ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

(3) ไม้ตีระนาดทุ้ม ไม้ตีระนาดทุ้มมีวิธีการประดิษฐ์ที่แตกต่างไปจากไม้ตีระนาดเอก ไม้ตีระนาดทุ้มเป็นไม้นวมมีขนาดใหญ่กว่าไม้นวมของระนาดเอกและให้เสียงที่นุ่มนวลกว่า หัวไม้หรือส่วนที่ใช้ตีนั้นพันด้วยผ้า พอกให้มีขนาดใหญ่โตและนุ่มเพื่อต้องการให้เกิดเสียงที่ทุ้ม นุ่มนวลเวลาหัวไม้สัมผัสลูกระนาด ให้เป็นคนละเสียงกับระนาดเอกที่มีเสียงแกร่งกร้าว ส่วนก้านของไม้ระนาดทุ้มมีลักษณะเป็นไม้ไผ่เหลาและขัดเรียบเนียน

ภาพที่ 13 ไม้ตีระนาดทุ้ม
ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

3) วิธีการบรรเลงระนาดทุ้ม

ระนาดทุ้มจะผสมร่วมอยู่ในวงมโหรี วงปี่พาทย์ไม้แข็ง วงปี่พาทย์ไม้นวม วงปี่พาทย์นางหงส์ วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ และวงปี่พาทย์มอญ โดยทำหน้าที่บรรเลงหยอกล้อไปกับระนาดเอกโดยลีลาการบรรเลงระนาดทุ้มนี้ ถ้าหากผู้ฟังไม่มีทักษะในการฟังจะมีความรู้สึกว่าระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงแล้วฟังไม่รู้เรื่องมากที่สุด แต่หากให้ความสนใจในดนตรีไทยโดยพัฒนาทักษะในการฟังแล้ว จะพบว่าระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงแล้วสามารถสร้างอารมณ์ร่วมในอรรถรสของทำนองได้มากที่สุด อีกทั้งสามารถสะท้อนถึงภูมิปัญญาของนักดนตรีได้อย่างชัดเจน และในการบรรเลงร่วมวงในเพลงประเภทลูกล้อ-ลูกขัด ระนาดทุ้มจัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทพวกตามทำนอง

ทบวงมหาวิทยาลัย (2538. 95 - 98) ได้กำหนดเกณฑ์มาตรฐานการบรรเลงระนาดทุ้ม โดยแบ่งองค์ประกอบของการบรรเลงออกเป็น 4 ประการ คือ การนั่ง การจับไม้ การตี

(1) การนั่ง สำหรับท่านั่งในการบรรเลงระนาดทุ้มสามารถทำได้ 2 ลักษณะ คือ นั่งขัดสมาธิราบ และนั่งพับเพียบ ลำตัวตรง โดยทั้งสองท่านั่งต้องอยู่ระหว่างกึ่งกลางรางระนาดทุ้ม และห่างจากรางระนาดทุ้มประมาณ 4 นิ้วฟุต

ภาพที่ 14 การนั่งบรรเลงระนาดเอก
ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

(2) การจับไม้ การจับไม้ระนาดทุ้มนั้นมีหลายรูปแบบ โดยการจับไม้ระนาดแต่ละรูปแบบจะให้ผลการตีที่แตกต่างกัน ซึ่งการจับไม้ระนาดทุ้มขั้นพื้นฐานมี 2 ลักษณะ ได้แก่

- การจับแบบปากกา โดยทั่วไปหงายฝ่ามือจับไม้ตีข้างละอัน ให้ก้านไม้ตีทอดอยู่ในร่องอุ้งมือพร้อมกับให้นิ้วกลาง นิ้วนาง นิ้วก้อยจับก้านไว้และเหยียดนิ้วหัวแม่มือแตะอยู่ข้างไม้ตีให้พอเหมาะกับการควบคุมน้ำหนักของไม้ แล้วจึงคว่ำมือลงเมื่อพร้อมที่จะเริ่มตี แขนทั้งสองอยู่ข้างลำตัวงอข้อศอกเป็นมุมฉาก

ภาพที่ 15 การจับไม้ระนาดทุ้มแบบปากกา
ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

- การจับแบบปากนกแก้ว แต่นิ้วชี้ไพล่ลงตั้งฉากกับก้านไม้ตี ประมาณ 1 องคุลีเศษ (ประมาณข้อนิ้วมือข้อแรก)

ภาพที่ 14 การจับไม้ระนาดทุ้มแบบปากนกแก้ว
ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

(3) วิธีการตีและลักษณะการใช้มือในเบื้องต้น ระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง เช่นเดียวกับระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และเครื่องดนตรีอื่น ๆ โดยการตีระนาดทุ้มต้องตีตรงกลางของลูกระนาดทุ้มแต่ละลูก โดยทั่วไปใช้น้ำหนักมือในการตีหนักกว่าระนาดเอก ผู้ที่จึงต้องยกไม้ที่สูงกว่าพอประมาณ น้ำหนักในการตีด้วยมือซ้ายและมือขวาส่วนใหญ่จะไม่เท่ากัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับวิธีการบรรเลงและท่วงทำนองของบทเพลง ใช้กล้ามเนื้อแขนเป็นหลัก และใช้กล้ามเนื้อที่ข้อมือร่วมด้วย เรียกว่าครึ่งข้อครึ่งแขน (เกร็งแขน ปล่อยข้อ)นอกจากนี้ การตีด้วยความเร็ว จะใช้ส่วนของกล้ามเนื้อตรึงหัวไหล่ไว้เป็นหลักเพื่อให้กล้ามเนื้อแขนสามารถบังคับการตีให้คล่องตัว และรวดเร็วขึ้น การตีระนาดทุ้มประกอบด้วยกลวิธีดังจ่อไปนี้

- ตีไล่เสียงทีละมือ ต่ำไปหาสูง และจากสูงลงไปหาต่ำได้เสียงดังเท่ากันและจังหวะสม่ำเสมอ

- การตีสลับมือ ประกอบด้วย ตีสลับมือเป็นคู่เสียงต่าง ๆ ขึ้นลงและตีสลับมือเป็นเสียงเดียว หรือยืนเสียง ทั้งนี้ต้องได้เสียงดังเท่ากันและจังหวะสม่ำเสมอ

- การตีกรอ คือ การตีสลับมือซ้าย ขวา ติดต่อกันด้วยพยางค์ถี่ โดยอาจตีเป็นคู่ต่าง ๆ กัน ต่ำกว่าคู่แปด

- ตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่ต่าง ๆ กัน ต่ำกว่าคู่แปด โดยมีความดังของเสียงที่พอดีกัน

- ตีผสมมือ 3, 4, 5, 6 พยางค์หรืออื่น ๆ โดยเป็นเสียงขึ้นและเสียงลง

- ตีเรียงซ้ายเรียงขวา คือ การตีพยางค์สี่เสียงทีละมือ

- ตีดูด คือ การตีกดซ้ายเปิดขวามี 2 ลักษณะ คือเสียงดูด ที่เกิดจากการบังคับเสียงโดยใช้มือทั้งสองร่วมกันบังคับเสียง คือ การตีขวาด้วยเสียงเปิด แล้วห้ามเสียงด้วยมือซ้าย หรือปฏิบัติในทางตรงข้าม คือ เปิดซ้ายและห้ามขวา สามารถแบ่งได้เป็นการดูดขึ้น และ

ดูดลง และเสียงดูด ที่เกิดจากการบังคับเสียงโดยใช้มือข้างเดียวทำให้เกิดเสียงเปิด แล้วห้ามเสียงด้วยการกดหัวไม้ กับลูกระนาดที่เกิดเสียงนั้น ๆ

- ตีถ่าง การตีกว้างกว่าคู่แปด โดยแบ่งเป็นถ่างข้างซ้าย ถ่างขวา และแยกมือทั้งสองพร้อมกัน

- ตีกระทบ คือ การทำให้เกิดเสียงโดยมือทั้ง 2 ข้าง ให้เสียงเกิดในลักษณะชิดกัน โดยเสียงที่หนึ่งมีน้ำหนักเสียงมากกว่าเสียงที่สอง พร้อมกับให้เสียงที่สองเป็นเสียงลงจังหวะ โดยเสียงกระทบอาจทำให้เกิดขึ้นตั้งแต่หนึ่งเสียงขึ้นไป

- ตีล่วงหน้า มี 2 ลักษณะ คือ การตีสำนวนลงเสียงล่วงหน้าเป็นพยางค์ โดยวิธีการตัดสำนวนบางส่วน รวมเสียงสุดท้ายมาลงจังหวะ และการตีล่วงหน้าเป็นประโยค เป็นการบรรเลงให้เป็นประโยคนั้นดำเนินไปล่วงหน้าจากทำนองหลักของฆ้องวงใหญ่ ภายใต้กรอบของสำนวนและจังหวะเดียวกัน

- ตีเตะมือซ้าย และตีเตะมือขวา คือการบรรเลงด้วยสำนวนพิเศษ 2 ลักษณะ คือ ตีสวน จะใช้มือขวาตีเข้าหามือซ้าย มือซ้ายตีเข้าหามือขวา และตีตาม จะใช้มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย ทั้งนี้ต้องเป็นการตีมือละ 2 เสียงเท่านั้น

- ตีย้อย แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ การเพิ่มสำนวนให้ลูกตกลงหลังจังหวะจากกรอบการบรรเลงของสำนวนนั้น และย้อยหลังแบบเต็มสำนวนหรือเหลื่อมเต็มสำนวน การยัก เยื้อง สำนวนการบรรเลงเต็มสำนวนให้ดำเนินไปตามหลัง

- ตีโขยก คือ การตีให้เกิดเสียงตามการดำเนินสำนวนกลอนโดยให้น้ำหนักของเสียงที่เรียงร้อยเป็นสำนวนเกิดขึ้นมีน้ำหนักจากเบาไปหาหนัก สลับกันตามประโยควรรคตอนของแต่ละสำนวน ในลักษณะที่ฟังแล้วให้ความรู้สึกว่าสำนวนของการบรรเลงไม่ราบเรียบ ทั้งนี้โดยเจตนาของผู้ปฏิบัติตามหลักวิชาการ

- ตีลักจังหวะ คือ ตีระนาดทุ้มให้เสียงลูกตกลงระหว่างกึ่งกลางจังหวะฉิ่งและฉับ

- ตีโขก คือ การตีให้เกิดน้ำหนักเสียงที่มือขวาให้มีความดังเป็นพิเศษ โดยให้เกิดเสียงโขกที่บริเวณต้นของแต่ละสำนวน

- ตีขยี้ คือ การปฏิบัติตามกรอบของสำนวนการบรรเลงทั่วไปด้วยการบรรจุรายละเอียดของสำนวนเพิ่มขึ้นโดยบรรเลงในอัตราความเร็วเป็นสองเท่า การขยี้นี้อาจจะขยี้เฉพาะวรรค เฉพาะประโยค หรือหลายประโยคก็ได้

- ตีกวาด ประกอบด้วย 2 ลักษณะ คือ ตีกวาดทีละมือ ในลักษณะกวาดขึ้นหรือกวาดลง และตีกวาดสองมือ ไปในทิศทางเดียวกัน หรือต่างทิศทางกันในลักษณะการกวาดเข้าหากัน และกวาดแยกมือออกจากกัน

- ตีเสียงสะบัด มี 2 ลักษณะ คือ ตีสะบัดเรียงเสียงขึ้นลง และตีสะบัดข้ามเสียงขึ้นและลง

หลักการบรรเลงระนาดทุ้มขั้นพื้นฐานสามารถสรุปได้ว่า การบรรเลงระนาดทุ้มสามารถแบ่งองค์ประกอบของการบรรเลงออกเป็น การนั่ง การจับไม้ วิธีการตีโดยท่านั่ง ผู้บรรเลงสามารถนั่งได้ 2 ลักษณะ คือ การนั่งพับเพียบ และการนั่งขัดสมาธิหลังตรง ส่วนการจับไม้นั้นสามารถทำได้ 2 วิธี คือการจับไม้แบบปากกา และการจับไม้แบบปากนกแก้ว ซึ่งการจับไม้ทั้ง 2 วิธีนี้มีลักษณะที่คล้ายคลึงกันแต่จะแตกต่างกันตรงที่การวางตำแหน่งของนิ้วชี้บนก้านไม้ นอกจากนี้ในวิธีการตีระนาดทุ้ม จะเห็นได้ว่ามีรูปแบบและวิธีการบรรเลงอย่างหลากหลาย เช่น การตีดูด การตีย้อย การตีลักจังหวะ เป็นต้น รวมไปถึง การแปรทำนอง อันเป็นหัวใจหลักของการบรรเลงดนตรีไทย ซึ่งการแปรทำนองนี้เป็นการกระทำเช่นเดียวกับการบรรเลงเครื่องดนตรีดำเนินทำนองอื่น ๆ ที่จะใช้ทำนองหลักของฆ้องวงใหญ่เป็นแม่แบบ แล้วทำทำนองตามวิธีการเฉพาะของเครื่องดนตรีนั้น ๆ เพื่อส่งเสริมให้เพลงดนตรีนั้นมีสีสันและความสมบูรณ์มากที่สุด การที่จะบรรเลงระนาดทุ้มให้เกิดความไพเราะ สมบูรณ์ ตามองค์ประกอบของการบรรเลงนั้น ผู้บรรเลงจำเป็นที่จะต้องเข้าใจองค์ประกอบดังกล่าว และยังต้องฝึกซ้อมให้เกิดความชำนาญ พร้อมที่จะใช้เทคนิควิธีการต่าง ๆ ได้ตลอดเวลา

2.2.1.3 ฆ้องวงใหญ่

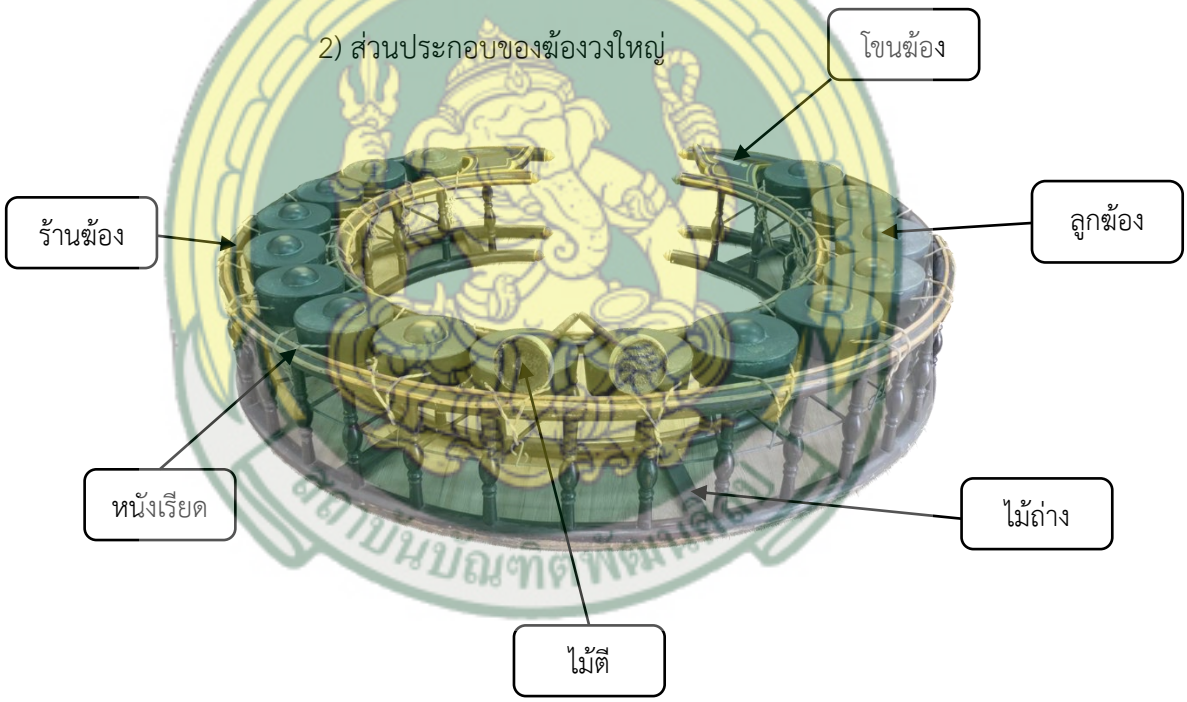
งานวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลงเรื่องหมู่ป่า ขุนน้ำนางนอน” ผู้สร้างสรรค์ได้รวบรวมองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับฆ้องวงใหญ่ไว้โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1) ประวัติความเป็นมาของฆ้องวงใหญ่ ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการศึกษาค้นคว้าข้อมูล เอกสารที่เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของฆ้องวงใหญ่ และนำมาสังเคราะห์สามารถสรุปเนื้อหาได้ดังนี้

ฆ้องวงเป็นเครื่องดนตรีที่คิดประดิษฐ์สร้างขึ้นให้วิวัฒนาการมาโดยลำดับจากฆ้องเดี่ยว ฆ้องคู่ และฆ้องราง การประดิษฐ์ฆ้องวงคาดว่าเกิดก่อนระนาดเพราะมีภาพแกะสลักวงปี่พาทย์แต่โบราณ มีฆ้องวงแต่ไม่มีระนาด และในสมัยโบราณ เช่น ในครั้งกรุงศรีอยุธยาฆ้องวงคงมีขนาดเดียว บรรเลงผสมอยู่ในวงปี่พาทย์ ต่อมาเมื่อมีผู้สร้างฆ้องวงขึ้นอีกขนาดหนึ่งซึ่งมีขนาดที่เล็กกว่าจึงเรียกฆ้องวงว่า “ฆ้องวงใหญ่”ทำหน้าที่เป็นผู้บรรเลงทำนองหลักเพื่อเป็นหลักให้แก่ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวงได้แปรทางในรูปแบบของตัวเอง

ภาพที่ 16 ฆ้องวงใหญ่
ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

2) ส่วนประกอบของฆ้องวงใหญ่



ภาพที่ 17 ส่วนประกอบของฆ้องวงใหญ่
ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

(1) ร้านฆ้อง วางอยู่ในแนวราบอย่างมั่นคงและอยู่ในสภาพที่สมบูรณ์ ทำด้วยหวายเป็นต้น 4 เส้น ดัดโค้ง เป็นวงกลม ใช้ 2 เส้นดัดเป็นโค้งเป็นวงนอกอีก 2 เส้นโค้งเป็นวงในยึดติดกับลูกมะหวด

(2) ลูกฆ้อง ทำด้วยทองเหลือง หลอม ตี หรือกลึงเป็นลูก ๆ ให้ได้ทรงกลม านบนกลึงตรงกลางให้นูนขึ้นเป็นปุ่มเรียกว่า “ปุ่มฆ้อง” สำหรับตีให้เกิดเสียง ด้านข้างกลึงเป็นขอบงุ้มลงเรียกว่า “ฉัตร” เพื่อให้เสียงกังวานยาวขึ้น ที่ฉัตรเจาะรู 4 รูสำหรับร้อยหนังเรียด ซึ่งทำด้วยหนังเส้นเล็กร้อยผ่านรูที่ฉัตรไปผูกยังสะพานหนู ฆ้องวงใหญ่มีจำนวนลูกฆ้อง 16 ลูก ลูกที่มีเสียงต่ำสุดจะเรียกว่า “ลูกทวน” (เสียงเร) และลูกที่มีเสียงสูงสุดจะเรียกว่า “ลูกยอด” (เสียงมี) คุณภาพเสียงของลูกฆ้องแต่ละลูกต้องอยู่ในสภาพที่สมบูรณ์ ทดสอบได้โดยการตีปรับระดับลูกฆ้องให้หย่อนหรือตึงและผูกเส้นหนังสำหรับร้อยลูกฆ้องด้วยเงื่อนตะกรุดเบ็ดได้ถูกต้องและเหมาะสม

(3) โขนฆ้อง ทำด้วยไม้หนา มีลักษณะตอนกลางนูน เป็นสันเรียวแหลมเหมือนใบโพธิ์ ด้านข้างปาดเรียวลงยึดติดกับต้นหวายทั้งสองข้าง

(4) ไม้ถ่างฆ้อง เป็นไม้แผ่นบาง ๆ ปาดหัวท้ายเว้าตามเส้นหวาย เพื่อใช้ถ่างให้วงฆ้องให้อยู่ในสภาพเป็นวงสวยงาม ปกติลูกฆ้อง 4 ลูกจะใส่ไม้ถ่างฆ้อง 1 อัน ฆ้องวงใหญ่มีลูกฆ้องจำนวน 16 ลูกจึงมีไม้ถ่างฆ้อง 4 อัน

(5) หนังเรียดเป็นหนังเส้นเล็กที่ใช้ร้อยรูจากฉัตรฆ้องไปผูกยังสะพานหนู

(6) ไม้ตี ไม้ตีฆ้องวงใหญ่มี 2 ชนิด คือ ไม้แข็ง และไม้นวม ไม้แข็งเป็นไม้ที่หัวไม้ทำด้วยหนัง ส่วนไม้นวมเป็นไม้ที่หัวไม้ทำด้วยผ้าพันสลับด้ายทีละชั้นจนได้ขนาดเหมาะสม

ภาพที่ 18 ไม้ฆ้องวงใหญ่ (ไม้แข็ง)
ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

ภาพที่ 19 ไม้ฆ้องวงใหญ่ (ไม้นวม)
ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

3) วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย (2544:62-68) ได้อธิบายเกี่ยวกับวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ไว้ดังนี้

(1) การนั่ง สำหรับท่านั่งในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ สามารถทำได้ 2 ลักษณะ คือ นั่งขัดสมาธิราบ และนั่งพับเพียบ ลำตัวตรง โดยทั้งสองท่านั่งต้องให้พอดีกลางวงฆ้อง

ภาพที่ 20 ท่านั่งบรรเลงฆ้องวงใหญ่
ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

(2) การจับไม้ หงายฝ่ามือจับไม้ข้างละอันให้แน่นพอประมาณ โดยให้ก้านไม้ตีพาดอยู่กลางร่องอุ้งมือพร้อมกับใช้นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อยจับก้านไม้ตีฆ้องไว้ ใช้นิ้วหัวแม่มือแตะอยู่ด้านข้าง ปลายนิ้วชี้แตะที่ด้านล่างของก้านไม้ตีโดยให้ปลายนิ้วชี้อยู่ใกล้กับหัวไม้ตีฆ้องในลักษณะที่จะใช้ควบคุมเสียงของฆ้องวงใหญ่ แล้วคว่ำมือลงเมื่อพร้อมที่จะลงมือบรรเลง แขนทั้งสองอยู่ข้างลำตัวข้อศอกเป็นมุมฉากพองาม

ภาพที่ 21 การจับไม้ฆ้องวงใหญ่

ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

(3) วิธีการตีและลักษณะการใช้มือในเบื้องต้น ผู้ฝึกต้องตีให้ปี้น (ใช้หน้าไม้ตี) ตั้งฉากกับปุ่มลูกฆ้อง ตีถูกตรงกลางปุ่มลูกฆ้องให้เต็มปี้นไม้ตี โดยใช้กล้ามเนื้อแขนและข้อมือเป็นหลัก ซึ่งยกหัวไม้ตีให้สูงกว่าลูกฆ้องพอสมควร (ประมาณ 6-10 เซนติเมตร) ตามลักษณะการตี นอกจากนี้ควรหมุนไม้ตี (ไม้แข็ง) ทีละน้อย เพื่อไม่ให้หัวไม้ตีเสียรูปทรงและเพื่อรักษาคุณภาพเสียงตามความเหมาะสมในขณะบรรเลง ทั้งนี้หลังจากการฝึกตามหลักดังกล่าวจนเกิดความชำนาญแล้ว ผู้ฝึกจึงฝึกการใช้มือเบื้องต้นเป็นลำดับต่อไป โดยมีรายละเอียดดังนี้

- การตีไล่เสียงทีละมือ ขึ้น-ลง ใช้มือซ้ายตีที่ลูกทั่ง (ลูกทวน) หรือมีเสียงต่ำที่สุดซึ่งอยู่ทางซ้ายมือของผู้บรรเลง ตีเรียงเสียงขึ้นไปจนได้คู่ 8 กับลูกทั่ง คือ ครึ่งหนึ่งของจำนวนลูกฆ้อง แล้วใช้มือขวาตีไล่ต่อไปจากลูกที่ 9 จนถึงลูกยอดหรือลูกที่มีเสียงสูงสุดซึ่งอยู่ทางขวามือของผู้บรรเลง และในทิศทางกลับกันให้มือขวาตีที่ลูกยอดไล่เรียงเสียงลงมาให้ได้คู่ 8 กับลูกยอด แล้วจึงใช้มือซ้ายตีไล่เรียงเสียงลงมาจนถึงลูกทั่ง

- การตีไล่เสียงสลับมือขึ้น-ลง ประกอบด้วยตีไล่เสียงขึ้น และตีไล่เสียงลง

- การตี 3 พยางค์ซ้ำเสียงคู่ 8 (ทิง-นัง-เนง) มือซ้ายตีที่เสียงต่ำ (ลูกทั่ง) หนึ่งครั้ง มือขวาตีที่เสียงสูงเป็นคู่ 8 สองครั้ง ตีไล่ทีละเสียงขึ้นจนมือขวาถึงลูกยอดแล้วตีในลักษณะเดียวกันไล่ลงมา

- การตีสองมือพร้อมกันในลักษณะคู่ต่าง ๆ

ตีลงน้ำหนักมือเท่ากัน ใช้มือซ้ายและมือขวาตีลงไปที่ลูกฆ้องคู่ต่าง ๆ พร้อมกันทั้งสองมือ โดยให้เสียงดังประมาณกัน

ตีเน้นน้ำหนักมือขวามากกว่ามือซ้ายใช้มือซ้ายและมือขวาตีลงไปที่ลูกฆ้องคู่ต่าง ๆ พร้อมกันทั้งสองมือ โดยเน้นน้ำหนักมือขวาให้ดังชัดเจนกว่ามือซ้ายเล็กน้อย

ตีเน้นน้ำหนักมือซ้ายมากกว่ามือขวาใช้มือซ้ายและมือขวาตีลงไปที่ลูกฆ้องคู่ต่าง ๆ พร้อมกันทั้งสองมือ โดยเน้นน้ำหนักมือซ้ายให้ดังชัดเจนกว่ามือขวาเล็กน้อย

- การตีกรอคู่ต่าง ๆ ในลักษณะดังต่อไปนี้

ตีกรอน้ำหนักมือเท่ากันใช้มือซ้ายตีลงก่อนแล้วตามด้วยมือขวาสลับมือกันให้เกิดเสียงที่ที่มือซ้ายและมือขวาต้องมีน้ำหนักเท่ากันและให้จบด้วยมือขวา

ตีกรอน้ำหนักมือขวามากกว่ามือซ้ายใช้มือซ้ายตีลงก่อนแล้วตามด้วยมือขวาสลับมือกันให้เกิดเสียงถี่ ๆ แต่ให้มือขวามีน้ำหนักมากกว่ามือซ้ายเล็กน้อยตั้งแต่เริ่มต้นจนสิ้นสุดการกรอและให้จบด้วยมือขวา

ตีกรอน้ำหนักมือซ้ายมากกว่ามือขวาใช้มือซ้ายตีลงก่อนแล้วตามด้วยมือขวาสลับมือกันให้เกิดเสียงที่เน้นน้ำหนักมือซ้ายให้ดังชัดเจนมากกว่ามือขวาเล็กน้อยตั้งแต่เริ่มต้นจนสิ้นสุดการกรอและให้จบด้วยมือขวา

- การตีผสมมือและการแบ่งมือเบื้องต้นในลักษณะดังต่อไปนี้

ตีไล่เสียงขึ้น 3 เสียง เริ่มตีจากลูกทั่งไปหาลูกยอดทั้งแบบเรียงเสียงและคามเสี่ยง โดยรูปแบบการแบ่งมือ คือ ซ้าย-ขวา-ขวา

ตีไล่เสียงลง 3 เสียงเริ่มตีจากลูกยอดไปหาลูกทั้งทั้งแบบเรียงเสียงและข้ามเสียง โดยรูปแบบการแบ่งมือ คือ ขวา-ซ้าย-ซ้าย

ตีไล่เสียงขึ้น 4 เสียง เริ่มตีจากลูกทั่งไปหาลูกยอดทั้งแบบเรียงเสียงและข้ามเสียง โดยรูปแบบการแบ่งมือ คือ ซ้าย-ซ้าย-ขวา-ขวา

ตีไล่เสียงลง 4 เสียง เริ่มตีจากลูกยอดไปหาลูกทั่งทั้งแบบเรียงเสียงและข้ามเสียง โดยรูปแบบการแบ่งมือ คือ ขวา-ขวา-ซ้าย-ซ้าย

ตีไล่เสียงขึ้น 5 เสียงเริ่มตีจากลูกทั่งไปหาลูกยอดทั้งแบบเรียงเสียงและข้ามเสียง โดยรูปแบบการแบ่งมือ คือ ซ้าย-ขวา-ขวา-ขวา-ขวา

ตีไล่เสียงลง 5 เสียง เริ่มตีจากลูกยอดไปหาลูกทั่ง ทั้งแบบเรียงเสียงและข้ามเสียง โดยรูปแบบการแบ่งมือคือ ขวา-ซ้าย-ซ้าย-ซ้าย-ซ้าย

ตีไล่เสียงขึ้น 6 เสียง (เรียงเสียง)เริ่มตีจากลูกทั่งไปหาลูกยอด โดยรูปแบบการแบ่งมือ คือ ซ้าย-ซ้าย-ขวา-ขวา-ขวา-ขวา

ตีไล่เสียงลง 6 เสียง (เรียงเสียง) เริ่มตีจากลูกยอดไปหาลูกทั่ง โดยรูปแบบการแบ่งมือ คือ ขวา-ขวา-ซ้าย-ซ้าย-ซ้าย-ซ้าย

ตีไล่เสียงขึ้น 6 เสียง (ข้ามเสียง โดยไม่เกิน 2 ช่วง คู่ 8) เริ่มตีจากลูกทั่งไปหาลูกยอด โดยรูปแบบการแบ่งมือ คือ ซ้าย-ขวา-ขวา-ขวา-ขวา-ขวา

- การตีเสียงสะบัด การตีเสียงสะบัด คือ การบรรเลงให้เกิดเสียงสามพยางค์อย่างรวดเร็วให้ได้ลักษณะเสียงสะบัด เกิดจากการตีมือเดียวหรือสองมือร่วมกันก็ได้ การตีเสียงสะบัดแบ่งเป็นตี้สะบัดขึ้น ตีสะบัดลง และสะบัดที่ตำแหน่งเสียงเดียว ในการตีสะบัดขึ้น ให้ใช้มือซ้ายตีลงไปหนึ่งเสียงและตามด้วยมือขวาสองเสียงจะเรียงหรือข้ามเสียงก็ได้ โดยใช้ความเร็วพอประมาณ และในทิศทางกลับกันการตีสะบัดลงใช้มือขวาตีลงไปหนึ่งเสียงและตามด้วยมือซ้ายสองเสียงจะเรียงหรือข้ามเสียงก็ได้ และตามด้วยมือซ้ายสองเสียงจะเรียงหรือข้ามเสียงก็ได้ ด้วยความเร็วพอประมาณ

- การตีประคบมือขวา ได้แก่

การตีหนึบ ใช้มือขวาตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องแล้วยังคงวางหัวไม้ตีแตะไว้ คือ ไม่ยกไม้ตีและไม่กดไม้ตี

การตีหนับ ใช้มือขวาตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้อง ยกไม้ตีขึ้นเพื่อให้เกิดเสียงกังวานเพียงเล็กน้อย แล้วจึงใช้ไม้ ตีกดลงไปเพื่อห้ามเสียงทันที

การตีหนอด ใช้มือขวาตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้อง ยกไม้ตีขึ้นเพื่อให้เกิดเสียงดังกังวานยาวพอสมควร (เสียงยาวกว่าตีหนับและเสียงสั้นกว่าตีโหน่ง) แล้วจึงใช้มาตีกดห้ามเสียง

การตีโหน่ง ใช้มือขวาตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้อง แล้วรีบยกไม่ตีขึ้นทันทีเพื่อให้เกิดเสียงกังวาน

- การตีประคบมือซ้าย ได้แก่

การตีแตะ ใช้มือซ้ายตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องแล้วยังคงวางหัวไม้ตีแตะไว้ คือ ไม่ยกไม้ตีและไม่กดไม้

การตีตะ ใช้มือซ้ายตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องแล้วกดหัวไม้ตีลงไปเพื่อห้ามเสียงทันที โดยใช้ข้อมือเป็นหลักในการบังคับเสียง

การตีตีด ใช้มือซ้ายตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้อง ยกไม้ตีขึ้นเพื่อให้เกิดเสียงดังกังวานยาวพอสมควรแล้ว จึงใช้ด้านในของปื้นไม้ตีกดห้ามเสียง

การตีติง ใช้มือซ้ายตีลงที่ปุ่มของลูกฆ้องด้วยการใช้กำลังของข้อมือบังคับไม้ตียกขึ้นทันทีให้เกิดเสียงดังกังวาน

- การตีกระทบ ตั้งแต่คู่ 2 ถึงคู่ 16 ตี 2 มือเป็นคู่ต่าง ๆ ขาขึ้นให้เหลื่อมกัน โดยมือซ้ายตีนำลงก่อนแล้วกดหัวไม้ตีไว้ส่วนมือขวาตีตามลงไปทันทีให้เสียงดังกว่า แล้วยก

มือขวาขึ้นให้เสียงกังวาน ในทิศทางกลับกัน คือ ขาลง ให้ใช้มือขวาตีนำลงไปก่อนแล้วกดหัวไม้ตีไว้ มือซ้ายตีตามลงไปทันทีให้เสียงดังกว่า แล้วยกมือซ้ายขึ้นให้เสียงดังกังวาน

- ตีกวาดขึ้น ตีกวาดลง คู่ต่าง ๆ มีรายละเอียดดังนี้

ตีกวาดขึ้น ใช้มือขวาตีกวาดขึ้นจากเสียงที่กำหนดผ่านปุ่มของลูกฆ้องขึ้นไปให้ตรงจำนวนคู่ที่ต้องการเมื่อมือขวากวาดขึ้นแล้วให้มือซ้ายตีลงไปยังเสี่ยงที่เริ่มกวาด หลังเสร็จสิ้นการกวาดอาจลงเสียงได้ต่างกัน อาจกวาดโดยไม่ลงเสียงหรือลงเสียงเมื่อสิ้นสุดการกวาด โดยลงเสียงมือเดียวหรือลงเสียงสองมือพร้อมกัน ณ ตำแหน่งคู่เสียงที่ต้องการ

ตีกวาดลง ใช้มือขวาตีกวาดลงจากเสียงที่กำหนดผ่านปุ่มของลูกฆ้องลงไปให้ตรงจำนวนคู่ที่ต้องการเมื่อมือขวากวาดลงแล้วถึงเสียงที่ต้องการให้มือซ้ายตีลงไป ณ ตำแหน่งที่เสร็จสิ้นการกวาดหลังเสร็จสิ้นการกวาดอาจหลงเสี่ยงได้ต่างกัน อาจกวาดโดยไม่ลงเสียงหรือลงเสียงเมื่อสิ้นสุดการกวาด โดยลงเสียงมือเดียวหรือลงเสียงสองมือพร้อมกัน ณ ตำแหน่งคู่เสียงที่ต้องการ

การตีกวาดลงอีกวิธีหนึ่ง เริ่มต้นโดยใช้มือซ้ายกวาดลงก่อนถึงคู่เสียงต่าง ๆ ที่ต้องการ เมื่อกวาดเสร็จสิ้นแล้วอาจลงเสียงได้ต่างกัน อาจกวาดโดยไม่ลงเสียงหรือลงเสียงเมื่อสิ้นสุดการกวาด โดยลงเสียงมือเดียวหรือลงเสียงสองมือพร้อมกัน ณ ตำแหน่งคู่เสียงที่ต้องการ

การตีกวาดลงแล้วกวาดขึ้นมือเดียวใช้มือขวาตีกวาดลงจากเสียงที่ต้องการประมาณคู่ 4 หรือคู่ 8 แล้วกวาดขึ้นในขณะที่มือขวากวาดขึ้นให้เมื่อสายตีลงจังหวะไปยังเสียงที่ต้องการ (คู่ 4 หรือคู่ 8 ของเสียงที่มือขวาเริ่มกวาด) เมื่อมือขวากวาดขึ้นถึงเสี่ยงที่ต้องการแล้ว ทั้งมือซ้ายและมือขวาตีลงพร้อมกันเป็นคู่ 4 หรือคู่ 8 ให้ลงจังหวะ

- การตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่จากคู่ 2 ถึงคู่ 16 ใช้มือขวาตีลงที่ปุ่มของลูกหยอดและใช้มือซ้ายตีพร้อมกันกับมือขวาให้ได้คู่ 2 กับลูกยอด แล้วใช้มือขวาตียืนเสียงอยู่ที่ลูกยอดและใช้มือซ้ายตีพร้อมกันกับมือขวาเรียงลำดับต่อไปทีละคู่จนครบคู่ 16

- การตีกรอคู่ต่าง ๆ ตั้งแต่คู่ 2 ถึงคู่ 16 ใช้มือซ้ายตียืนเสียงที่ปุ่มของลูกทั่งหรือลูกทวน แล้วใช้มือขวาตีให้ได้คู่ 2 กับลูกทั่งในลักษณะของการกรอโดยใช้มือขวาตีกรอขึ้นไปทีละเสียง จนครบคู่ 16 หรือ 2 ช่วงเสียงคู่ 8 และในทางกลับกันโดยใช้มือขวาตียืนเสียงที่ปุ่มของลูกยอด แล้วใช้มือซ้ายตีให้ได้คู่ 2 กับลูกยอด แล้วไล่เสียงต่อไปทีละเสียงจนครบคู่ 16 (หรือ 2 ช่วงเสียงคู่ 8)

- การตีสะบัดสอดสำนวน ใช้วิธีตีสะบัดตามปกติ สลับกับการดำเนินทำนองเป็นประโยค ๆ ไป

- การตีโปรย ใช้วิธีตีสลับไลน์เสียงซ้ายขวา (อย่างการตีกรอ) พร้อมทั้งใช้กำลังครึ่งข้อครึ่งแขนบังคับเสียงให้ได้ลักษณะเสียงโปร่ง โดยมีน้ำหนักเสียงจากหนักไปหาเบาหรือจากเบาไปหาหนัก

- การตีสะบัดเฉี่ยว ใช้มือขวาตีสองเสียง แล้วใช้มือซ้ายตีหนึ่งเสียง ซึ่งเป็นเสียงที่เน้นและลงจังหวะติดต่อกันอย่างรวดเร็ว

- การตีไขว้มือ ใช้มือขวาตียืนเสียงใดเสียงหนึ่งหรือเคลื่อนที่ตามตำแหน่งเสียงที่ต้องการ แล้วยกมือซ้ายคามือขวาในลักษณะของกากบาท (X) คือตีไขว้ และย้อนกลับมาไม่ไขว้ ตีสลับกันเช่นนี้ให้ได้คู่ต่าง ๆ ตามที่ต้องการหรือในทางกลับกัน โดยมือซ้ายตีเสียงใดเสียงหนึ่งหรือเคลื่อนที่ตามตำแหน่งเสียงที่ต้องการ แล้วมือขวาตีคามือซ้ายไขว้ และย้อนกลับมาไม่ไขว้มือสลับกันให้ได้คู่ต่าง ๆ การไขว้มือลักษณะนี้ มือที่ไขว้จะต้องอยู่ด้านบน

- การตีสะบัดห้ามเสียง ตีสะบัดตามปกติ (สะบัดขึ้นหรือสะบัดลง) พร้อมกับการประคบมือห้ามเสียงที่เสียงแทรกหรือเสียงสุดท้าย

- ตีกรอด (ขึ้นหรือลง) เป็นการทำเสียงให้เกิดขึ้นในลักษณะเสียงสั่นสะเทือนร่วมกับการกดห้ามเสียงเป็นคู่ต่าง ๆ ดังนี้

การตีกรอดขึ้น ใช้มือซ้ายตียืนเสียงสองพยางค์ในลักษณะเปิดข้อมือให้เสียงชิดกันไม่ต่ำกว่าสองครั้ง แล้วใช้มือขวาตีที่เสียงเดิมพร้อมทั้งกดห้ามเสียง (ประคบมือ) ทันที

การตีกรอดลง ใช้มือขวาตียืนเสียงส่วนพยางค์ในลักษณะเปิดข้อมือให้เสียงชิดกันไม่ต่ำกว่าสองครั้ง แล้วใช้มือซ้ายตีที่เสียงเดิมพร้อมทั้งกดห้ามเสียง (ประคบมือ) ทันที

- การตีสะบัด 3 เสียง สูง-ต่ำหรือต่ำ-สูง สลับกันเป็นคู่ต่าง ๆ ตีสะบัดตามปกติหนึ่งครั้งที่ตำแหน่งเสียงสูง และตามด้วยการตีสะบัดในลักษณะเดียวกันอีกหนึ่งครั้งที่ตำแหน่งเสียงต่ำตามคู่เสียงต่าง ๆ ที่ต้องการ

- การตีสะบัดเฉี่ยวน้ำเสียงคู่ 8 ตีสะบัดเฉี่ยวขึ้นลงตามปกติให้เป็นคู่เสียงตามที่ต้องการ จากต่ำไปหาสูงหรือจากสูงลงมาหาต่ำ

- การตีกรุบ (ขึ้นหรือลง) ตีให้เสียงเกิดขึ้นในลักษณะเสียงสั่นสะเทือนร่วมกับการกดห้ามเสียงเป็นคู่ต่าง ๆ เช่นเดียวกับการตีกรอด แต่ทำให้คุณสมบัติโดยรวมเป็นลักษณะเสียงสั้นกว่าเสียงกรอด

- การตีกรุบขึ้น ใช้มือซ้ายตียืนเสียงให้เสียงชิดกันไม่ต่ำกว่า 2 พยางค์ เช่นเดียวกับวิธีตีกรอด แล้วใช้มือขวาตีกดห้ามเสียงตามทันทีเป็นคู่ 2 ของเสียงยืน (ประคบมือ) ตามตำแหน่งเสียงที่ต้องการ

- การตีกรุบลง ใช้มือขวาตียืนเสียงให้เสียงชิดกันไม่ต่ำกว่า 2 พยางค์ เช่นเดียวกับวิธีตีกรอด แล้วใช้มือซ้ายตีกดห้ามเสียงตามทันทีเป็นคู่ 2 ของเสียงยืน (ประคบมือ) ตามตำแหน่งเสียงที่ต้องการ

- การตีกวาดขึ้นลง ตีกวาดลงประมาณช่วงคู่ 8 ด้วยมือขวาแล้วตีกวาดขึ้นทันที ตามด้วยมือซ้ายตียืนเสียงเป็นคู่ 8 กับเสียงที่เริ่มต้นกวาด การตีกวาดชนิดนี้แต่เดิมนิยมเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ตีกวาดโฉบเฉี่ยว”

- การตีปริบใช้วิธีตีโปรยแต่เร็วกว่าตีโปรยตามปกติ ตามด้วยมือซ้ายกดหัวไม้ตีที่เสียงสุดท้ายให้เสียงสั้นลงทันที

- การตีเสียงสะบัดซ้าย 3 เสียง ขวา 3 เสียง ใช้วิธีตีสะบัดขึ้นหรือลงด้วยมือข้างนึง และสะบัดลงหรือขึ้นด้วยมืออีกข้างหนึ่งตามตำแหน่งเสียงที่ต้องการ โดยพยานเสี่ยงอาจเรียงชิดกันหรือข้ามเสียงก็ได้ (ตีสลับซ้าย 3 เสียง ขวา 3 เสียงหรือขวา 3 เสียง ซ้าย 3 เสียง)

4) วิธีการบรรเลงเทคนิคพิเศษของฆ้องวงใหญ่

- การตีไขว้สอดมือ ใช้มือขวาตียืนหรือเลื่อนตำแหน่งเสียง แล้วยกมือซ้ายสอดไปใต้มือขวาในลักษณะการไขว้มือไปตีเสียงที่สูงกว่ามือขวา ณ คู่เสียงต่าง ๆ ตามที่ต้องการ หรือกลับกัน ใช้มือซ้ายตียืนหรือเลื่อนตำแหน่งเสียง และยกมือขวาสอดใต้มือซ้ายไปตีเสียงที่ต่ำกว่ามือซ้าย ณ คู่เสียงต่าง ๆ ตามที่ต้องการ

- การตีกวาดคู่ 16 ใช้วิธีกวาด แต่เพิ่มจำนวนเสียงในการกวาดให้ได้ครบสองช่วงคู่ 8 ตีกวาดขึ้นใช้มือขวานำ ตีกวาดลงใช้มือซ้ายนำ

- การตีประคบเสียงประคบมือ ใช้มือทั้งสองร่วมกันบังคับเสียง คือ การตีมือขวาด้วยเสียงเปิดแล้วห้ามเสียงด้วยมือซ้าย (เปิดขวาห้ามซ้าย) หรือการปฏิบัติในทางตรงข้าม (เปิดซ้ายห้ามขวา) โดยแบ่งเป็นประคบเสียงขึ้นและประคบเสียงลงตามตำแหน่งคู่เสียงที่ต้องการ

- การตีฉายมือหรือการตีมือฉาย ตีให้ไปยังที่เร็วเป็นสองเท่าแทรกในทำนองเก็บ (เป็นส่วนหนึ่งของสำนวนบรรเลง) และเมื่อจะจบว่าหรือประโยคเพลงนิยมเว้นช่วง เพื่อตีให้ลงจังหวะ

- การตีสะบัดกระทบ 3 พยางค์ คู่เสียงต่าง ๆ ใช้สองมือร่วมกันตีสะบัด 3 พยางค์ คือ ใช้มือขวาตี้สะบัดกระทบ 2 พยางค์ แล้วใช้มือซ้ายตีพยางค์ที่ 3 ตามช่วงคู่เสียงที่ต้องการ หรือใช้มือซ้ายตีสะบัดกระทบ 2 พยางค์แล้วใช้มือขวาตีพยางค์ที่ 3 ตามช่วงคู่เสียงที่ต้องการ

2.2.1.4 ฆ้องวงเล็ก

งานวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลงเรื่องหมู่ป่า ขุนน้ำนางนอน” ผู้สร้างสรรค์ได้รวบรวมองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับฆ้องวงเล็กไว้โดยมีรายละเอียด ดังนี้

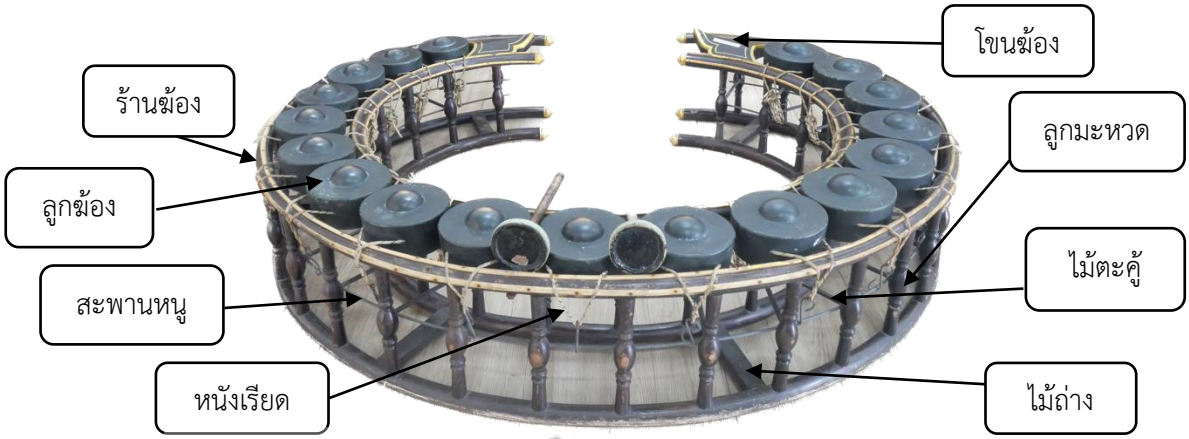
1) ประวัติความเป็นมา ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการศึกษานคว้าข้อมูล รวบรวมเอกสารที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมาของฆ้องวงเล็กจากหนังสือ เอกสารต่าง ๆ และนำมาสังเคราะห์ สามารถสรุปเนื้อหาได้ดังนี้

ฆ้องวงเล็กมีปรากฏว่าสร้างขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์โดยได้มีคณาจารย์ทางดุริยางคศิลป์คิดประดิษฐ์ฆ้องวงขึ้นอีกขนาดหนึ่งเหมือนกับวงก่อนทุกอย่าง แต่มีขนาดที่ย่อมกว่าเล็กน้อย ใช้บรรเลงร่วมในวงปี่พาทย์ แต่นั้นมาปี่พาทย์ในวงหนึ่ง ๆ จะใช้ฆ้อง 2 วงก็ได้เรียกฆ้องวงขนาดใหญ่แต่เดิมว่า “ฆ้องวงใหญ่” และฆ้องวงขนาดเล็กที่ประดิษฐ์สร้างขึ้นใหม่นี้เรียกว่า “ฆ้องวงเล็ก “ ฆ้องวงทั้งสองวงนี้นอกจากจะใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์แล้วต่อมาได้ย่อขนาดสร้างขึ้นให้ย่อมลงอีกและใช้บรรเลงในวงมโหรีด้วย

ภาพที่ 22 ฆ้องวงเล็ก

ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

2) ส่วนประกอบของฆ้องวงเล็กฆ้องวงเล็กมีลักษณะเหมือนกับฆ้องวงใหญ่ แต่ลูกฆ้องจะมีขนาดที่เล็กกว่าและมีจำนวนลูกฆ้อง 18 ลูก



ภาพที่ 23 ส่วนประกอบของฆ้องวงเล็ก
ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

(1) ร้านฆ้อง ทำด้วยหวายเป็นต้น 4 เส้น ดัดโค้ง เป็นวงกลม ใช้ 2 เส้น ดัดเป็นโค้งเป็นวงนอกอีก 2 เส้นโค้งเป็นวงใน ยึดติดกับลูกมะหวด ขอบวงในด้านซ้ายถึงขอบวงในด้านขวากว้างประมาณ 50 เซนติเมตร จากด้านหน้าไปด้านหลัง 50 เซนติเมตร

(2) ลูกฆ้อง ทำด้วยทองเหลือง หลอม ตี หรือกลึงเป็นลูก ๆ ให้ได้ทรงกลมด้านบนกลึงตรงกลางให้นูนขึ้นเป็นปุ่มเรียกว่า “ปุ่มฆ้อง” สำหรับตีให้เกิดเสียง ด้านข้างกลึงเป็นขอบงุ้มลงเรียกว่า “ฉัตร” เพื่อให้เสียงกังวานยาวขึ้น ที่ฉัตรเจาะรู 4 รูสำหรับร้อยหนังเรียด ซึ่งทำด้วยหนังเส้นเล็กร้อยผ่านรูที่ฉัตรไปผูกยังสะพานหนู ฆ้องวงเล็กมีจำนวนลูกฆ้อง 18 ลูกลดหลั่นกันตามลำดับ แต่ละลูกจะติดตะกั่วผสมขี้ผึ้งใต้ปุ่มฆ้องเพื่อให้ได้เสียง สูง-ต่ำ เรียงตามลำดับ ลูกที่มีเสียงต่ำสุดจะเรียกว่า “ลูกทวน” (เสียงโด) และลูกที่มีเสียงสูงสุดจะเรียกว่า “ลูกยอด” (เสียงฟา)

(3) สะพานหนู เป็นเส้นลวดสอดโค้งเป็นวงใต้ไม้ตะคู้ เพื่อไว้ผูกหนังลูกฆ้องด้านในและด้านนอก

(4) หนังเรียด เป็นหนังเส้นเล็กที่ใช้ร้อยรูจากฉัตรฆ้องไปผูกยังสะพานหนู

(5) ไม้ถ่างฆ้อง เป็นไม้แผ่นบาง ๆ ปาดหัวท้ายเว้าตามเส้นหวายเพื่อใช้ถ่างให้วงฆ้องให้อยู่ในสภาพเป็นวงสวยงาม ปกติลูกฆ้อง 4 ลูกจะใส่ไม้ถ่างฆ้อง 1 อัน ฆ้องวงเล็กมีลูกฆ้องจำนวน 18 ลูกจึงมีไม้ถ่างฆ้อง 6 อัน

(6) ไม้ตะคู้ คือไม้ไผ่เล็ก ๆ เจาะฝังเข้าไปในลูกมะหวดเพื่อกั้นสะพานหนู

(7) ลูกมะหวด ทำด้วยไม้กลึงให้กลมเป็นลอนขนาบด้วยลูกแก้วหัวท้ายบากและปาดโค้งรับกับต้นหวายเป็นระยะตลอดทั้งวง

(8) โขนฆ้อง ทำด้วยไม้หนา มีลักษณะตอนกลางนูน เป็นสันเรียวแหลมเหมือนใบโพธิ์ ด้านข้างปาดเรียวลงยึดติดกับต้นหวายทั้งสองข้าง

3) วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็ก สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย (2544:73-80) ได้อธิบายเกี่ยวกับวิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กไว้ดังนี้

(1) การนั่ง สำหรับท่านั่งในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ สามารถทำได้ 2 ลักษณะ คือ นั่งขัดสมาธิราบ และนั่งพับเพียบ ลำตัวตรง โดยทั้งสองท่านั่งต้องให้พอดีกลางวงฆ้อง

ภาพที่ 24 ท่านั่งบรรเลงฆ้องวงเล็ก

ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

(2) การจับไม้ การจับไม้ตีฆ้องวงเล็กมีลักษณะเดียวกับการจับไม้ฆ้องวงใหญ่หงายฝ่ามือจับไม้ข้างละอันให้แน่นพอประมาณ โดยให้ก้านไม้ตีพาดอยู่กลางร่องอุ้งมือพร้อมกับใช้นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อยจับก้านไม้ตีฆ้องไว้ ใช้นิ้วหัวแม่มือแตะอยู่ด้านข้าง ปลายนิ้วชี้แตะที่ด้านล่างของก้านไม้ตีโดยให้ปลายนิ้วชี้อยู่ใกล้กับหัวไม้ตีฆ้องในลักษณะที่จะใช้ควบคุมเสียงของฆ้องวงใหญ่ แล้วคว่ำมือลงเมื่อพร้อมที่จะลงมือบรรเลง แขนทั้งสองอยู่ข้างลำตัวข้อศอกเป็นมุมฉากพองาม

ภาพที่ 25 การจับไม้ฆ้องวงเล็ก
ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

(3) วิธีการตีและลักษณะการใช้มือในเบื้องต้น การตีฆ้องวงเล็กให้ได้เสียงที่มีความไพเราะอย่างสมบูรณ์นั้น ควรได้รับการฝึกพื้นฐานที่ถูกวิธี ลักษณะการตีที่ดีจะต้องประคับประคองเสียงอยู่เสมอหรือที่เรียกว่า “การตีประคบมือ” สำหรับการใช้แรงในการตีจะใช้กำลังแบบครึ่งข้อครึ่งแขนโดยให้มีลักษณะการสปริงมืออยู่ตลอดเวลา ไม่ใช้แรงจากข้อมือในการตีฟาดลงไปเพียงอย่างเดียวเพราะจะทำให้เกิดเสียงที่ไม่ไพเราะและอาจทำให้ลูกฆ้องแตกเสียหายได้ ลักษณะการตีที่ดีจะใช้กำลังข้อมือแค่พอประมาณประกอบกับใช้กล้ามเนื้อแขนเข้าช่วย เวลาตีให้ยกไม้สูงประมาณ 3-4 นิ้วฟุตจากลูกฆ้อง โดยต้องตีให้หน้าไม้ตั้งฉากกับลูกฆ้อง ตีให้ถูกเฉพาะบริเวณตรงกลางปุ่มลูกฆ้องและตีให้เต็มปื้นไม้ตี ขณะบรรเลงให้หมุนไม้ตีเพื่อไม่ให้ไม้ตีเสียรูปทรงหรือบิดเบี้ยว การตีฆ้องวงเล็กขั้นพื้นฐานมีรายละเอียดดังนี้

- การตีไล่เสียง เริ่มที่การใช้มือซ้ายตีที่ลูกทวน (เสียงโด) แล้วตีเรียงเสียงขึ้นไปทีละเสียงจนถึงลูกฆ้องลูกที่ 9 (เสียงเร) จากนั้นให้เปลี่ยนไปใช้มือขวาตีเรียงเสียงขึ้นต่อไปโดยเริ่มจากลูกที่ 10 (เสียงมี) จนถึงลูกยอด (เสียงฟา) แล้วตีเรียงเสียงกลับลงไปเสียงต่ำโดยเริ่มจากมือขวาตีซ้ำที่ลูกยอด (เสียงมี) เรียงลงมาทีละเสียงจนถึงลูกที่ 10 (เสียงมี) แล้วใช้มือซ้ายตีเรียงสียงลงต่อไปจนถึงลูกทวน (เสียงโด)

- การตีสับมือหรือการซอยมือ เริ่มด้วยการใช้มือซ้ายตีที่ลูกทวน (เสียงโด) 1 ครั้ง จากนั้นใช้มือขวาตีรับลูกที่ 2 (เสียงเร) สลับกันในลักษณะเป็นคู่ 2 เมื่อเริ่มแรก จากนั้นใช้มือซ้ายตีที่เสียงโดอีกครั้งแล้วใช้มือขวาเลื่อนขึ้นมาตีอีกลูกคือเสียงมี ลักษณะนี้เรียกเป็นคู่ 3 ทำแบบนี้สลับกันไปโดยใช้มือซ้ายเริ่มก่อนแล้วตีสลับกับมือขวาลูกละ 1 ครั้ง ในลักษณะเป็นคู่ 3 ไปจนสิ้นสุดถึงลูกยอด หลังจากให้ตีเรียงเสียงกลับจากเสียงสูงไปเสียงต่ำในลักษณะเช่นเดิมแต่เปลี่ยนเป็นเริ่มด้วยมือขวาก่อนแล้วตีสลับกับมือซ้ายตั้งแต่ลูกยอด (เสียงฟา) ไปจนถึงลูกทวน (เสียงโด)

การฝึกตีในลักษณะการสับมือนี้จะเป็นฐานสำคัญในวิธีการบรรเลงเทคนิคสำคัญของฆ้องวงเล็ก เช่น การกรอด การกรุบ การปริบ และการโปรย

- การตีพร้อมกันทั้ง 2 มือเป็นคู่เสียงต่าง ๆ ใช้มือซ้ายและมือขวาตีลงไปที่ปุ่มลูกฆ้องพร้อมกัน โดยเริ่มจากการยกไม้ฆ้องทั้งมือซ้ายและมือขวาให้อยู่ในระดับที่เท่ากัน เมื่อตีลงไปก็จะต้องใช้กำลังและความเร็วที่เท่ากันทั้ง 2 มือเพื่อให้เสียงที่ออกมาฟังดูกลมกลืนกันและไพเราะมากขึ้น การตีพร้อมกันทั้ง 2 มือสามารถตีได้เป็นคู่เสียงต่าง ๆ ได้แก่ คู่ 2 , คู่ 3 , คู่ 4 , คู่ 5 , คู่ 6 , คู่ 7 และคู่ 8 ซึ่งการบรรเลงลักษณะนี้สามารถบรรเลงได้หลายกรณีขึ้นอยู่กับทำนองหลักหรือสำนวนกลอน

- การตีกรอ การตีกรอมีจุดประสงค์เพื่อให้เสียงในทำนองเพลงเสียงใดเสียงหนึ่งมีความยาวมากกว่าปกติหรือตียืนเสียงนั้น ๆ ให้ยาวขึ้น สามารถทำได้โดยการใช้มือซ้ายตีลงบนปุ่มลูกฆ้องก่อนแล้วตามด้วยมือขวาตีสลับกันไปในลักษณะของคู่เสียงต่าง ๆ (คู่ 2 , คู่ 3 , คู่ 4 , คู่ 5 , คู่ 6 , คู่ 7 และคู่ 8) ลักษณะการกรอที่ให้ความรู้สึกถึงความไพเราะนั้นจะต้องใช้กำลังของมือทั้ง 2 ข้างตีให้เสียงมีความสม่ำเสมอกันและมีระดับความเร็วในการตีที่ถี่และละเอียดขึ้นเพื่อให้เสียงกรอมีความสมบูรณ์ น่าฟัง

- การตีสะบัด การตีสะบัดเป็นหนึ่งในวิธีการตีที่สำคัญของฆ้องวงเล็กถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์ของการบรรเลงฆ้องวงเล็กอย่างหนึ่ง การตีสะบัดมี 2 รูปแบบ คือ การตีสะบัดขึ้นและการตีสะบัดลง ซึ่งสามารถกระทำได้ทั้งการตีสะบัดเรียงและการตีสะบัดข้ามเสียง

- การตีสะบัดสลับมือหรือการตีสะบัดเฉี่ยว ใช้วิธีการสะบัดตามปกติแต่ใช้มือขวาตี 2 เสียงและใช้มือซ้ายตีเพียง 1 เสียงทั้งตอนไล่เสียงขึ้นและไล่เสียงลง

- การตีสะบัดเรียงเสียง ใช้การสะบัดตามปกติแต่จะเป็นการสะบัดเพื่อนำไปสู่การตีเรียงเสียง โดยสามารถใช้ในกรณีที่ต้องการคิดกลอนตีไปทางกลุ่มเสียงสูงหรือลงเสียงต่ำโดยการสะบัดเริ่มที่ต้นวรรคจากนั้นตีเรียงด้วยมือขวาไปอีก 8 ลูก ในทางกลับกันหากต้องการตีสะบัดเรียงเสียงลงต่ำก็ให้ใช้การสะบัดเฉี่ยวที่ต้นวรรคแล้วใช้มือซ้ายตีเรียงเสียงลงมา 7 ลูก

- การตีกวาด

การตีกวาดขึ้น ใช้มือขวาตีกวาดขึ้นจากเสียงที่กำหนดผ่านปุ่มลูกฆ้องไปให้ตรงจำนวนคู่ 4 หรือคู่ 8 ในจังหวะที่มือขวาเริ่มกวาดขึ้นให้มือซ้ายตีลงไปยังเสียงที่เริ่มกวาดเมื่อกวาดถึงเสียงที่ต้องการแล้ว (คู่ 4 หรือคู่ 8) จากนั้นทั้งมือซ้ายและมือขวาตีพร้อมกันให้ลงจังหวะ

การตีกวาดลง ใช้มือขวาตีกวาดลงจากเสียงที่กำหนดผ่านปุ่มของลูกฆ้องลงไปให้ตรงจำนวนคู่ 4 หรือคู่ 8 เมื่อมือขวากวาดลงถึงเสียงที่ต้องการ (คู่ 4 หรือคู่ 8) มือซ้ายและมือขวาตีพร้อมกันให้ลงจังหวะ

การใช้น้ำหนักในการกวาดก็สำคัญเช่นกัน จะต้องตีกวาดให้มือทั้ง 2 ข้างมีน้ำหนักที่สม่ำเสมอกัน เสียงที่ออกมาจะต้องได้เสียงที่เท่า ๆ กัน

- การตีประคบมือ การตีประคบมือเป็นวิธีการที่สำคัญอย่างยิ่งที่ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีประเภทฆ้องวงจะต้องปฏิบัติได้อย่างถูกต้องและชำนาญเพื่อให้เกิดรสมือและการบรรเลงก็จะมีความไพเราะมากยิ่งขึ้น วิธีการตีประคบมือของฆ้องวงเล็กนั้นมีลักษณะคล้ายคลึงกันกับการตีประคบมือของฆ้องวงใหญ่เพียงแต่เรียกชื่อให้ต่างกัน

การตีหนึบ ใช้มือขวาตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องแล้วยังคงวางแตะไว้โดยไม่ยกมือขึ้นและไม่กดมือ ลงที่ลูกฆ้อง ลักษณะการตีแบบนี้เรียกว่าการตีแบบปิดหัวไม้

การตีหนับ ใช้มือขวาตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องแล้วยกไม้ตีขึ้นเล็กน้อยเพื่อให้เกิดเสียงกังวานพอประมาณ แล้วจึงใช้ไม้ตีกดลงทันทีเพื่อห้ามเสียง

การตีหนอด (หนด) ใช้มือขวาตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องแล้วยกไม้ตีขึ้นในลักษณะการตีแบบเปิดไม้ เพื่อให้เกิดเสียงดังกังวานยาวพอสมควร แล้วจึงใช้ไม้ตีกดห้ามเสียง

การตีโหน่ง ใช้มือขวาตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องโดยใช้น้ำหนักพอประมาณพร้อมทั้งสปริงข้อมือ เล็กน้อย แล้วยกไม้ตีขึ้นทันทีเพื่อให้เกิดเสียงที่ดังกังวาน

การตีแตะ ใช้มือซ้ายตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องแล้วยังคงวางแตะไว้โดยไม่ยกมือขึ้นและไม่กดมือ ลงที่ลูกฆ้อง ปฏิบัติเช่นเดียวกับการตีหนึบในการตีประคบมือขวา

การตีตะ ใช้มือซ้ายตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องแล้วยกไม้ตีขึ้นเล็กน้อยเพื่อให้เกิดเสียงกังวาน พอประมาณ แล้วจึงใช้ไม้ตีกดลงทันทีเพื่อห้ามเสียง ปฏิบัติเช่นเดียวกับการตีหนับใน การตีประคบมือขวา

การตีตีด ใช้มือซ้ายตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องแล้วยกไม้ตีขึ้นในลักษณะการตีแบบเปิดไม้ เพื่อให้เกิดเสียงดังกังวานยาวพอสมควร แล้วจึงใช้ไม้ตีกดห้ามเสียง ปฏิบัติเช่นเดียวกับ การตีหนอดในการตีประคบมือขวา

การตีติง ใช้มือซ้ายตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องโดยใช้น้ำหนักพอประมาณพร้อมทั้งสปริงข้อมือ เล็กน้อย แล้วยกไม้ตีขึ้นทันทีเพื่อให้เกิดเสียงที่ดังกังวาน ปฏิบัติเช่นเดียวกับการตีโหน่งในการตีประคบมือขวา

การตีกระทบ เป็นการตีทั้ง 2 มือในลักษณะคู่ 3 ให้เหลื่อมกันเล็กน้อย โดยมือซ้ายตีนำลงไปก่อนแล้วกดไว้ ส่วนมือขวาตีตามลงไปด้วยน้ำหนักมือที่มากกว่า แล้วยกไม้ตีขึ้นให้เสียงที่กังวาน

(4) วิธีการบรรเลงเทคนิคพิเศษของฆ้องวงเล็ก

- การตีกรอด ใช้มือขวาตียืนเสียงที่ลูกฆ้องลูกใดลูกหนึ่งในลักษณะสปริงข้อมือเล็กน้อย ขณะเดียวกันก็ใช้มือซ้ายตีกดห้ามเสียงทันทีที่ลูกฆ้องซึ่งทำคู่กับมือขวาตั้งแต่คู่ 2 ขึ้นไป

- การตีกรุบ ใช้มือซ้ายตียืนเสียงที่ลูกฆ้องลูกใดลูกหนึ่งในลักษณะสปริงข้อมือเล็กน้อย ขณะเดียวกันก็ใช้มือขวาตีกดห้ามเสียงทันทีที่ลูกฆ้องซึ่งทำคู่กับมือซ้ายตั้งแต่คู่ 2 ขึ้นไป กล่าวคือใช้วิธีการเดียวกับการตีกรอดเพียงแต่เปลี่ยนมือเริ่มต้นจากมือขวาเป็นมือซ้ายแทน

- การตีปริบ เป็นวิธีการตีที่มือซ้ายและมือขวาใช้กำลังเท่า ๆ กัน โดยที่มือขวาตีในลักษณะยืนเสียงและสปริงข้อมือเล็กน้อยส่วนมือซ้ายตีห้ามเสียงในลักษณะแตะหรือตะนิ้วชี้ของทั้ง 2 มือกดเน้นที่ก้านไม้พร้อมกับสปริงข้อมือเข้าช่วยอยู่ตลอดเวลาจึงจะทำให้เสียงปริบมีความสมบูรณ์ นิยมตีปริบอยู่ภายในลูกฆ้องเพียงลูกเดียวคล้ายกับการสะเดาะของระนาดเอก การปริบ

- การตีโปรย เป็นการตีโดยใช้กำลังของมือซ้ายและมือขวาเท่ากัน เริ่มจากมือซ้ายหรือมือขวาตีลงบนปุ่มลูกฆ้องในลักษณะสะบัดข้อมือทั้ง 2 มือโดยจะตีแบบเปิดหัวไม้พอประมาณ (นิ้วชี้ไม่กดไม้ตี) ให้มีความถี่ต่อเนื่องสม่ำเสมอของมือทั้ง 2 ข้าง การตีจะตีเพียงครั้งเดียวแต่ให้มีเสียงดังออกมา 2 เสียงโดยที่เสียงที่ 2 (จากการสะบัดข้อมือ) จะต้องมีความดังที่เท่ากันกับเสียงแรก การตีโปรยสามารถใช้ได้ในการตีตั้งแต่คู่ 2 เป็นต้นไปแต่ที่นิยมตีอยู่มีแค่คู่ 2, 3 และ 4

- การตีกวาดโฉบเฉี่ยว เหมือนกับวิธีการตีกวาดแบบปกติ แต่จะใช้มือซ้ายตีเรียงเสียงไปอีก 2 เสียง การตีกวาดโฉบเฉี่ยวจะต้องใช้กำลังของมือทั้ง 2 ข้างเท่า ๆ กัน โดยตีกวาดลงบนปุ่มลูกฆ้องแต่ผิวเท่านั้น ให้เสียงเบาและรวดเร็วกว่าการตีกวาดแบบปกติ การปฏิบัติของมือขวาในการกวาดลักษณะนี้มักจะกวาดได้เพียง 4-5 ลูกเท่านั้นส่วนมือซ้ายตียืนที่เสียงตกของลูกที่กวาดพร้อมตีเรียงเสียงไปอีก 2 เสียงอย่างรวดเร็ว

- การตีกวาดกระชาก เหมือนกับวิธีการกวาดแบบปกติ แต่จะเพิ่มน้ำหนักของเสียงให้มีความดังและหนักแน่นคมชัดขึ้น เพราะเป็นการกวาดในลักษณะที่ต้องการแสดงให้เห็นถึงความโลดโผนดุดันในการบรรเลง นิยมกวาดเป็นคู่ 4 และคู่ 8 โดยมือขวาจะต้องตีกวาดให้ครบทุกเสียงในขณะที่มือซ้ายตียืนรับเสียงที่ทำเป็นคู่กับมือขวา (คู่ 4 และคู่ 8)

- การตีสะบัดกรุบ ใช้วิธีการตีสะบัดแบบปกติ แต่เสียงที่ 3 จะมีลักษณะสปริงข้อมือแบบปิดหัวไม้ สามารถปฏิบัติได้ทั้งการสะบัดขึ้นและสะบัดลง แบบเรียงเสียงหรือข้ามเสียง

- การตีสะบัดร่อน ใช้วิธีการตีสะบัดแบบปกติ โดยจะสะบัดในลักษณะเปิดหัวไม้หรือเปิดมือทั้ง 3 เสียง (ไม่กดที่เสียงใดเสียงหนึ่งเลย) สามารถปฏิบัติได้ทั้งการสะบัดขึ้นและสะบัดลง

- การตีสะบัดโฉบเฉี่ยว จะใช้การตีในลักษณะการสะบัดลง วิธีปฏิบัติคล้ายกับการสะบัดเฉี่ยวคือ ใช้มือขวาตีสะบัดก่อน 2 เสียงแล้วตามด้วยมือซ้ายตีรับ 1 เสียง การตีสะบัดโฉบเฉี่ยวใช้วิธีการตีแบบเปิดมือและเปิดหัวไม้เพื่อให้ได้เสียงที่คมชัด และมักนิยมใช้การสะบัดนี้ในสำนวนกลอนที่มีความโลดโผนพิสดาร เนื่องด้วยกระทำได้สะดวกและสามารถตีได้ทันเมื่อบรรเลงในแนวหรือจังหวะที่เร็วขึ้น

- การตีลูกฉีกอก จะใช้มือขวาตีอยู่ที่ลูกยอดหรือลูกรองยอด (ขวามือผู้บรรเลง) ส่วนมือซ้ายจะตีอยู่ที่ลูกทวนหรือลูกต้น (ซ้ายมือผู้บรรเลง) เป็นการฉีกมือแยกห่างออกจากกันโดยมีความกว้างมากกว่าการบรรเลงแบบปกติ ซึ่งนับระยะห่างได้เป็นคู่ 15 หรือคู่ 16 เลยทีเดียว การตีในลักษณะนี้ส่วนใหญ่นิยมใช้อยู่ในประเภทเพลงเดี่ยว

- การตีไขว้มือ เป็นวิธีการบรรเลงอีกแบบหนึ่งของฆ้องวงเล็กโดยจะพบได้ในการบรรเลงเพลงประเภทเพลงเดี่ยวเท่านั้น การตีไขว้มือเริ่มต้นด้วยการใช้มือขวาตียืนที่เสียงใดเสียงหนึ่งขณะเดียวกันใช้มือซ้ายตีที่เสียงที่ทำคู่กับมือขวา 1 ครั้ง (ตั้งแต่คู่ 2 ขึ้นไป) โดยยกมือซ้ายข้ามมือขวาไปตีในลักษณะการทำมือเป็นรูปกากบาท (X)

- การตีไขว้สลับมือ เป็นลักษณะการตีที่มีความซับซ้อนมากกว่าการตีไขว้มือแบบปกติ เพราะมือซ้ายและมือขวาจะสอดสลับข้ามไปมา การตีไขว้สลับมือเริ่มต้นด้วยการใช้มือขวาตียืนเสียงใดเสียงหนึ่งแล้วใช้มือซ้ายไขว้ข้ามมาตีเสียงที่อยู่สูงกว่าจากนั้นใช้มือขวาตีอีกครั้ง (เสียงใดเสียงหนึ่งขึ้นอยู่กับสำนวนกลอน) แล้วจบเสียงสุดท้ายด้วยการตีโดยมือซ้าย จะได้ลักษณะการตีไขว้สลับมือ คือ ขวา-ไขว้-ขวา-ซ้าย

2.2.2 เพลงเดี่ยว

2.2.2.1 ประวัติความเป็นมาของเพลงเดี่ยว

ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการค้นคว้า รวบรวมเอกสารที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมาของเพลงเดี่ยวจากหนังสือและเอกสาร สามารถนำเสนอเนื้อหาจากการค้นคว้าได้ดังนี้

พูนพิศ อมาตยกุล (2540) ได้กล่าวเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวว่า การบรรเลงเพลงเดี่ยวนั้นไม่ปรากฏหลักฐานที่แน่ชัดว่า เริ่มต้นขึ้นในสมัยใด แต่ปรากฏว่าเพลงเดี่ยวนั้นเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมมาก ได้มีการบรรเลงเพลงเดี่ยวบันทึกแผ่นเสียงบ้างแล้ว ในสมัยรัชกาลที่ 5 ประมาณปี พ.ศ. 2466 ถึง พ.ศ. 2452 เป็นการเดี่ยวระนาดเอกเพลงการเวกเล็กและเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอก โดยขุนเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) อีกแผ่นหนึ่งเป็นการเดี่ยวปี่เพลงลาวแพน โดยขุนสรรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน)

ดุษฎี มีป้อม (2544: 21-22) ได้กล่าวเกี่ยวกับประวัติที่มาของเดี่ยวว่า การบรรเลงเพลงเดี่ยวในสมัยก่อนนั้น เครื่องดนตรีที่นำมาเดี่ยวน่าจะเป็นเครื่องเป่าเพลงที่ใช้บรรเลงเดี่ยวคือเพลงทยอยเดี่ยวและเพลงเชิดนอก ซึ่งเพลงเชิดนอกเป็นเพลงที่แต่งขึ้นสำหรับการเป่าปี่ในการแสดงหนังใหญ่ตอนเบิกโรง ชุดจับลิงหัวค่ำ ใช้เป่าตอนลิงขาวกับลิงดำรบกัน ฉะนั้นการเดี่ยวปี่เพลงเชิดนอกคงจะมีมาในระยะเวลาเดียวกับเดี่ยวปี่เพลงทยอยเดี่ยวแล้ว และสันนิษฐานได้ว่าเพลงเดี่ยวที่เกิดขึ้นในระยะต่อมานั้น อาจจะเริ่มมีในสมัยรัชกาลที่ 4 และมีจำนวนที่เพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ ด้วยเหตุที่ว่าเพลงสามชั้นที่นำมาแต่งเพลงเดี่ยว ส่วนใหญ่แต่ขึ้นราวปลายรัชกาลที่ 3 หรือช่วงต้นรัชกาลที่ 4 ในสมัย

รัชกาลที่ 4 ได้มีการประชันวงปี่พาทย์กันมาก เมื่อนักดนตรีมีโอกาสประชันขันแข่งกันบ่อยครั้งก็ต้องแสดงความสามารถอย่างเต็มที่ในทุก ๆ ด้าน จึงได้มีการคิดค้นหาวิธีการบรรเลงแบบใหม่โดยนำเพลงที่มีอยู่มาประดิษฐ์ทำนองขึ้นมาใหม่ เป็นทางเฉพาะของเครื่องดนตรี ที่มีความไพเราะ พิสดาร ซับซ้อน โดยยึดเนื้อเพลงของเดิมเป็นแกนหลักและบรรเลงทีละเครื่องมือ การบรรเลงชนิดนี้เรียกว่า เพลงเดี่ยว หรือ ทางเดี่ยว ซึ่งได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก

เพลงเดี่ยวเป็นศิลปะขั้นสูงของดนตรีไทยที่มีความละเอียดอ่อนเป็นอย่างมาก และถือได้ว่าเป็นศูนย์รวมของภูมิปัญญา ความปรีชาสามารถ และทีเด็ดเม็ดพรายต่าง ๆ ของกระบวนการบรรเลงที่สะท้อนให้เห็นถึงความรู้ความสามารถของศิลปินผู้สร้าง และผู้สืบสาน การถ่ายทอดความรู้ พัฒนาการ และความเปลี่ยนแปลงของดนตรีไทยในยุครัตนโกสินทร์ เพลงเดี่ยวถือว่าเป็นสิ่งล้ำค่าที่นักดนตรีไทยทุกคนปรารถนาอยากได้มาเป็นเครื่องแสดงภูมิรู้และสามารถบรรเลงอย่างยอดเยี่ยม เพื่อไปสู่หนทางความเป็นเลิศและได้รับความนิยมยกย่องจากนักดนตรีทั้งหลาย แม้เพลงเดี่ยวจะเป็นเพลงแห่งความใฝ่ฝันของนักดนตรีไทยและได้มีการสืบทอดรุ่นต่อรุ่น แต่ส่วนใหญ่นักดนตรีไทยมักไม่นิยมจดบันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวในประเด็นต่าง ๆ เช่น ใครเป็นผู้แต่ง แต่งขึ้นเมื่อใด แต่งขึ้นเพื่อใช้ในโอกาสใด มีกี่ทาง ถ่ายทอดให้ใคร มีกระบวนการถ่ายทอดอย่างไร เป็นต้น ถึงแม้ว่ามีนักดนตรีไทยรู้ที่มาของเพลงเดี่ยวอยู่บ้าง แต่ก็ไม่มีผู้ใดรู้โดยละเอียดเลยว่า เพลงเดี่ยวเพลงแรกคือเพลงอะไร ใครเป็นผู้แต่ง แต่งขึ้นเพื่ออะไร จะมีก็แค่ข้อสันนิษฐานว่า เพลงเดี่ยวเพลงแรกอาจจะเป็นเพลงทยอยเดี่ยว ที่พระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) แต่งขึ้น ซึ่งมีบทไว้ครูเสภาบทหนึ่งกล่าวไว้ว่า “ครูมีแขกคนนี้เขาดีครัน เป่าทยอยลอยลั่นบรรเลงลือ” แม้ว่าจะไม่มีผู้ใดทราบที่มาและต้นกำเนิดของเพลงเดี่ยวอย่างชัดเจน แต่เพลงเดี่ยวก็ได้รับความนิยมมากขึ้น จนนักดนตรีหลายท่านได้คิดประดิษฐ์ทางเดี่ยวเพลงต่าง ๆ ขึ้นอีกมากมาย

จากข้อมูลที่นำมาศึกษาสามารถสรุปได้ว่า การบรรเลงเพลงเดี่ยวไม่ปรากฏหลักฐานที่แน่ชัดว่าเกิดขึ้นในสมัยใด แต่การบรรเลงเพลงเดี่ยวสมัยก่อนนั้น เครื่องดนตรีที่นำมาเดี่ยวน่าจะเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า เพลงที่ใช้บรรเลง คือ เพลงทยอยเดี่ยวและเชิดนอก ซึ่งเพลงเชิดนอกแต่งขึ้นสำหรับประกอบการแสดงหนังใหญ่ตอนเบิกโรง ชุดจับลิงหัวค่ำ และสันนิษฐานได้ว่าเพลงเดี่ยวที่เกิดขึ้นในระยะต่อมานั้น อาจจะเริ่มมีในสมัยรัชกาลที่ 4 และในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้มีการบันทึกเพลงเดี่ยวในแผ่นเสียงบ้างแล้ว ประมาณปี 2466 ถึง 2452 โดยขุนเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) และมีจำนวนเพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ เพราะในสมัยนั้นนิยมประชันวงดนตรีกันมาก นักดนตรีไทยหลาย ๆ ท่านจึงคิดค้นหาวิธีการบรรเลงแบบใหม่เพื่อแสดงศักยภาพของนักดนตรี โดยนำเพลงที่มีอยู่นำมาประดิษฐ์ทำนองขึ้นมาใหม่เป็นทางเฉพาะสำหรับเครื่องดนตรี ซึ่งมีทั้งความไพเราะ พิสดาร ซับซ้อน โดยยึดเนื้อทำนองของเพลงเดิมเป็นแกนหลัก การบรรเลงชนิดนี้ เรียกว่า เพลงเดี่ยวหรือทางเดี่ยว ซึ่งต่อมาเป็นที่นิยมนำมาบรรเลงกันอย่างมากในหมู่สังคมดนตรีไทย

2.2.2.2 ความหมายของเพลงเดี่ยว

ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการค้นคว้า รวบรวมเอกสารที่เกี่ยวข้องกับความหมายของเพลงเดี่ยวจากหนังสือต่าง ๆ สามารถนำเสนอเนื้อหาจากการค้นคว้าได้ดังนี้

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2542: 94-95) ได้กล่าวถึงเพลงเดี่ยวว่า เพลงเดี่ยวเป็นทำนองเพลงที่นักดนตรีได้ประพันธ์ทำนองเพลงเดิม ให้มีลีลาที่พลิกแพลงพิสดารยิ่งขึ้น บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ จะเข้ ขิม ปี่ใน ขลุ่ย ซออู้ ซอด้วง เป็นต้น โดยมี ฉิ่ง ฉาบ กรับ กลองสองหน้าหรือกลองแขก โทน-รำมะนา ทำหน้าที่กำกับจังหวะ จุดมุ่งหมายของการเดี่ยวมี 2 ประการ คือ

1) เพื่อแสดงฝีมือและความสามารถของผู้บรรเลง ความจำ ความแม่นจังหวะและการบรรเลงที่แม่นยำไม่ผิดพลาด

2) เพื่อเป็นการอวดทางเพลงหรือสำนวนเพลงที่มีความไพเราะ พิสดาร การใช้กลวิธีบรรเลงที่แปลกมีเม็ดพรายในการบรรเลงที่เหนือชั้น เป็นต้น

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ (2550: 172) ได้กล่าวถึงเพลงเดี่ยวว่า เพลงเดี่ยว หมายถึง เพลงที่ใช้บรรเลงเพื่ออวดฝีมือ อวดทางของนักดนตรี และ เพื่ออวดวิธีการดำเนินทำนองที่พิสดารของเครื่องดนตรี ซึ่งแต่ละเครื่องดนตรีจะมีเพลงที่ใช้เดี่ยวเฉพาะของตนเองเสมอผู้ประพันธ์เพลงเดี่ยวส่วนใหญ่ จะคัดเลือกเฉพาะเพลงที่เหมาะสม สามารถนำมาประดิษฐ์ทำนองเพลงเดี่ยวได้ เช่น เพลงกราวใน เพลงกราวในเดิมเป็นเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงและประกอบพิธีกรรม แต่ได้มีการนำมาปรับปรุงให้เป็นเพลงสำหรับเดี่ยว เพลงกราวในจึงมี 2 ลักษณะคือ ทางธรรมดาใช้บรรเลงทั่วไป และเพลงกราวในสำหรับเดี่ยวซึ่งเป็นเพลงที่ต้องอาศัยฝีมือทางการบรรเลงอย่างสูง นอกจากนั้นอาจคัดเลือกจากเพลงรับร้องทั่วไปที่มีทำนองธรรมดา หรือ ทำนองทางพื้น เช่น เพลงแขกมอญ เพลงพญาโศก เพลงสุดสงวน เป็นต้น มาปรับปรุงเป็นทางเพื่อใช้บรรเลงเดี่ยว สำหรับเพลงเดี่ยวที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อเดี่ยวโดยเฉพาะมีอยู่ทั้งหมด 3 เพลง คือ เพลงลาวเพลง เพลงเชิดนอกและเพลงทยอยเดี่ยว ส่วนเพลงที่นิยมนำมาทำเดี่ยว มีทางเดี่ยวทุกเครื่องมือ และนำมาบรรเลงกันเป็นอย่างมาก เช่น เพลงนกขมิ้น เพลงแขกมอญ เพลงลาวแพน เพลงสารถี และเพลงกราวในเป็นต้น

ราชบัณฑิตยสถาน (2545: 109) ได้อธิบายเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวว่า เพลงเดี่ยว คือ เพลงที่ครูดนตรีไทย ได้ประพันธ์ขึ้นเป็นทางพิเศษที่เหมาะสมกับเครื่องดนตรี ใช้บรรเลงในโอกาสต่าง ๆ เพื่อแสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์และแสดงไหวพริบปฏิภาณ ความแม่นยำ และฝีมือของผู้บรรเลงอีกด้วย เพลงที่ครูดนตรีไทยนิยมนำมาทำเป็นเพลงเดี่ยวมีอยู่หลายเพลง เช่น เพลงลาวแพน เพลงนกขมิ้น เพลงพญาโศก เพลงสารถี เป็นต้น

โดยปรกติการบรรเลงเพลงเดี่ยว ผู้แต่งมักประพันธ์ทางบรรเลงแต่ละเที่ยวของเพลงท่อนนั้นให้แตกต่างกันออกไป คือ ทางกรอหรือทางหวานเที่ยวหนึ่ง และทางเก็บเที่ยวหนึ่ง แต่บางเพลงอาจมีเฉพาะทางเก็บเพียงทางเดียว เช่น เพลงกราวใน เพลงเชิดนอก

บุญธรรม ตราโมท (2545: 72-73) ได้อธิบายเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวว่า เดี่ยวเป็นวิธีการบรรเลงเพลงอย่างหนึ่ง ซึ่งจะใช้เครื่องดนตรีบรรเลงเพียงเครื่องเดียว (ไม่นับเครื่องประกอบจังหวะ) การบรรเลงเดี่ยวนี้มีความประสงค์อยู่ 3 ประการ คือ เพื่ออวดทาง (วิธีการดำเนินทำนองของ เพลง) เพื่ออวดความแม่นยำ และเพื่ออวดฝีมือ ฉะนั้นที่เรียกว่าการบรรเลงเดี่ยวจึงมิได้หมายความแคบ ๆ แต่เพียงการบรรเลงคนเดียว ทางของเครื่องดนตรีที่บรรเลงก็ต้องเหมาะสมเป็นทางเดี่ยว เช่น เที่ยวโอด เที่ยวพัน หรือวิธีการบรรเลงที่โลดโผนต่าง ๆ และต้องเหมาะสมกับเครื่องดนตรีนั้น ๆ เพื่อให้สอดคล้องกับความประสงค์ทั้ง 3 ประการที่กล่าวมาแล้วนั้น

ดุษฎี มีป้อม (2554: 22-23) ได้อธิบายเกี่ยวกับความหมายของเพลงเดี่ยวว่า การบรรเลงเพลงไทยโดยทั่วไปมีอยู่ 2 แบบ คือ การบรรเลงหมู่และการบรรเลงเดี่ยว ทั้งสองแบบมีลักษณะที่แตกต่างกัน การบรรเลงหมู่ คือ การบรรเลงไปพร้อม ๆ กันทั้งวง บางช่วงอาจจะมีทำนองลูกล้อลูกขัด หรือบางทำนองก็บรรเลงไปในทิศทางเดียวกัน ซึ่งเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องมือก็ดำเนินทำนองไปตามหน้าที่ของตนตามแบบแผน บางครั้งการบรรเลงหมู่ก็มีการบรรเลงเดี่ยวแทรกอยู่ด้วย เช่น การบรรเลงเดี่ยวในเพลงทยอยนอก เป็นต้น ส่วนการบรรเลงเดี่ยว คือ การบรรเลงทีละเครื่องมือ เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองสามารถบรรเลงได้ทุกชิ้น ทั้งเครื่องดีด สี ตี เป่า การบรรเลงเดี่ยวไม่ใช่การบรรเลงแต่เพียงเครื่องมือเดียว แต่ต้องมีเครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง บรรเลงด้วย นอกจากนี้ต้องมีเครื่องประกอบจังหวะหน้าทับ เช่น โทน-รำมะนา สำหรับเดี่ยวของวงเครื่องสาย และกลองสองหน้า สำหรับเดี่ยวของวงปี่พาทย์

จากข้อมูลที่นำมาศึกษาสามารถสรุปได้ว่า เพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่ครูดนตรีไทยประพันธ์ขึ้น โดยนำทำนองเพลงเดิมที่มีอยู่แล้วมาประพันธ์ ให้มีทำนองที่พลิกแพลงพิสดารมากยิ่งขึ้น และใช้บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง สามารถใช้บรรเลงในโอกาสต่าง ๆ ได้ โดยจุดประสงค์ของเพลงเดี่ยวมี 3 ประการด้วยกัน คือ

1) เพื่ออวดทางหรือสติปัญญาของผู้ประพันธ์ทางเดี่ยว
2) เพื่ออวดความแม่นยำของผู้บรรเลง
3) เพื่ออวดฝีมือและไหวพริบสติปัญญาของผู้บรรเลง

2.2.2.3 ลักษณะของเพลงเดี่ยว

ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการค้นคว้า รวบรวมเอกสารที่เกี่ยวข้องกับลักษณะของเพลงเดี่ยว จากหนังสือต่าง ๆ สามารถนำเสนอเนื้อหาจากการค้นคว้าได้ดังนี้

พิเชฐ สีตะพงศ์ (2539: 128-131) ได้อธิบายเกี่ยวกับเพลงที่ใช้เดี่ยว คุณลักษณะความสำคัญของเพลงเดี่ยวว่า เพลงเดี่ยวส่วนใหญ่มักเป็นเพลง 3 ชั้น และเป็นเพลงทางพื้นส่วนใหญ่ บทเพลงที่นิยมนำมาเดี่ยวกันมาก ได้แก่ สารถี แขกมอญ พญาโศก นกขมิ้น กราวใน เป็นต้น ลักษณะพิเศษของเพลงเดี่ยว คือ เป็นเพลงที่ต้องแสดงออกถึงความเป็นพิเศษในทางปัญญา และความสามารถทั้งครูและศิษย์ที่ปฏิบัติ ความพิเศษดังกล่าวมีหลายประการด้วยกัน เช่น

1) เป็นเลิศในความแม่นยำ

2) ความวิจิตร พิสดารในสำนวนกลอนเพลงที่ผู้ประพันธ์ได้ทำขึ้น

3) มีสมรรถภาพในการควบคุมเครื่องดนตรี

4) มีสมรรถภาพในการควบคุมเสียงดนตรีให้เป็นไปในแบบที่ต้องการ

5) มีความสามารถในการสอดใส่อารมณ์เพลง

6) มีความเป็นเลิศในการใช้สติปัญญาในเชิงการประพันธ์เพลง

2.2.2.4 ลักษณะสำคัญของเพลงเดี่ยว

1) มีท่วงทำนองลีลาที่ไพเราะ รวมทั้งเอื้อต่อวิธีบรรเลงที่มีลักษณะพิเศษที่แตกต่าง จากเพลงทั่วไป เรียกว่าเม็ดพรายในการปฏิบัติ

2) เป็นเพลงที่เอื้ออำนวยต่อการแปลทำนอง ที่ไม่ยึดถึงโครงสร้างของเพลงมากเกินไป ในบางครั้งให้ความสำคัญของทำนองหลักเป็นรอง หรืออาศัยเพียงลูกตกของเนื้อเพลงเท่านั้น

3) ส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีทำนองซ้ำกันหลายครั้ง ซึ่งครูนักดนตรีต้องใช้ความปรีชาสามารถในการประดิษฐ์ท่วงทำนองให้ไม่ซ้ำกัน

4) เป็นเพลงที่ใช้ความสามารถ ความรู้ ปัญญา ของผู้ประพันธ์ทางเดี่ยวและผู้บรรเลง

สงบศึก ธรรมวิหาร (2540: 68-69) ได้อธิบายเกี่ยวกับลักษณะของทางเดี่ยวว่า ทางเดี่ยว คือ วิธีดำเนินทำนองแบบพิเศษของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด โดยนิยมใช้เครื่องดนตรีที่ประเภทดำเนินทำนองต่าง ๆ มาเดี่ยว เช่น เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และปี่ ส่วนระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็กไม่นิยมนำมาบรรเลงเดี่ยว ส่วนของวงเครื่องสายได้แก่ ซอด้วง จะเข้ ซออู้ ขลุ่ย เป็นต้น

สมภพ ขำประเสริฐ (2543: 114) ได้อธิบายเกี่ยวกับลักษณะของเพลงเดี่ยวว่า เพลงเดี่ยวถือว่าเป็นเพลงที่ใช้แสดงฝีมือของผู้บรรเลง และผู้ประพันธ์เพลงเดี่ยวจำเป็นที่จะต้องรู้หลักการประพันธ์เพลงเดี่ยวเป็นอย่างมาก เพลงที่นำมาปรับปรุงให้เป็นเพลงเดี่ยว ต้องมีลักษณะเช่นนี้ คือ

1) เป็นเพลงที่มีลูกเท่ามาก เช่น เพลงต่อยรูป เพลงสารถี ฯ

2) เป็นเพลงที่มีเนื้อและทำนองซ้ำและวกวนมาก เช่น เพลงแขกมอญ เพลงนารายณ์แปลงรูป ฯ

3) มีเสียงที่เลื่อนขึ้นหรือเลื่อนลงในระหว่างท่อน (ที่เรียกว่าโอดพัน) เพลงที่มีลักษณะควรแก่การนำมาปรับปรุงให้เป็นเพลงเดี่ยวมีอีกสองประเภทคือ ประเภทมีลูกล้อลูกขัด และประเภทมีลูกเล่นมาก ผู้แต่งแต่ละท่านจะต้องแสดงความสามารถว่าใครจะประดิษฐ์ได้ไพเราะลึกซึ้งกว่ากัน

ดุษฎี มีป้อม (2554: 24-25) ได้อธิบายเกี่ยวกับลักษณะของเพลงเดี่ยวว่า เพลงที่นำมาประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวนั้นต้องเป็นเพลงที่มีความเหมาะสม ส่วนใหญ่มักไม่นำเพลงทางกรอมาประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยว เช่น เพลงแขกต่อยหม้อ เพลงเขมรพวง เป็นต้น ถึงแม้จะนำมาทำเป็นเพลงเดี่ยวได้แต่นักดนตรีไทยก็ไม่นิยม เพลงที่นิยมนำมาทำทางเดี่ยวส่วนใหญ่มักเป็นเพลงประเภททางพื้น เช่น แขกมอญ สารถี อาเฮีย นกขมิ้น ฯลฯ เป็นต้น เพลงที่นิยมนำมาทำทางเดี่ยวควรมีลักษณะดังนี้

1) มีท่วงทำนองไพเราะ มักเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมในการบรรเลงขับร้องทั่วไป

2) มีเสียงครบ 7 เสียง เพื่อให้มีการใช้เสียงดำเนินอย่างกว้างขวาง

3) เป็นเพลงที่มีทำนองซ้ำ ๆ กัน เพื่อให้ผู้แต่งใช้ความสามารถในการคิดทางเดี่ยวให้มีทำนองลีลาที่แตกต่างกันออกไปโดยไม่ซ้ำกันเลย

4) เป็นเพลงที่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงหรือยากในการใช้เสียง เพื่อให้นักดนตรีแสดงความสามารถในการแก้ไข และประดิษฐ์ทำนองหรือผูกกลอนให้มีความสนิทกลมกลืน

เพลงที่นำมาทำทางเดี่ยว ไม่ได้จำกัดว่าต้องมีกี่จังหวะ ต้องเป็นเพลงที่มีความยาวจำนวนกี่ท่อน หรือมีอัตราจังหวะกี่ชั้น ดังนั้นเพลงเดี่ยวจึงเป็นเพลงที่ประดิษฐ์มาจากเพลงหลาย ๆ ประเภท ซึ่งมีรูปแบบของการประดิษฐ์และการบรรเลงหลายรูปแบบดังนี้

1) เพลงเดี่ยวที่ประดิษฐ์มาจากเพลงสามชั้น ได้แก่ เพลงสารถี เพลงแขกมอญ เพลงสุรินทราหู เพลงพญาโศก เพลงต่อยรูป เพลงนกขมิ้น เพลงอาเฮีย เพลงม้ารำ เพลงม้าย่อง เพลงการเวกใหญ่ เพลงการเวกเล็ก เพลงอาหนู เพลงจีนแสปริศนา เพลงนารายณ์แปลงรูป เพลงชมสวนสรรค์ เพลงทะแย เพลงสุดสงวน เป็นต้น

2) เพลงเดี่ยวที่ประดิษฐ์มาจากเพลงสองชั้น ได้แก่ เพลงลาวแพน เพลงจีนขิมใหญ่

3) เพลงที่ประดิษฐ์มาจากเพลงหน้าพาทย์ ได้แก่ เพลงเชิดนอก เพลงกราวใน

4) เพลงที่ประดิษฐ์เป็นเพลงโหมโรงเสภา ได้แก่ เพลงเชิดนอก

จากตัวอย่างที่กล่าวมานั้น เห็นได้ว่าเพลงที่นำมาประดิษฐ์ทางเดี่ยวสามารถนำมาจากเพลงได้หลายประเภท แต่ละเพลงก็จะมีวิธีการบรรเลงที่แตกต่างกันไปตามรูปแบบของเพลง และยังมีเดี่ยวอีกหลายชนิด ทั้งเดี่ยวที่สอดแทรกในเพลงสามชั้น เพลงสองชั้น หรือเดี่ยวชั้นเดียวในเพลงเถา การบรรเลงเดี่ยวหางเพลง เดี่ยวในเพลงชุดย่ำไทยของวงปี่พาทย์นางหงส์ และเดี่ยวเพลงชุดย่ำค่ำของวงปี่พาทย์มอญ เป็นต้น

เมื่อพิจารณาดูแล้ว เพลงเดี่ยวยังสามารถแบ่งได้จากจังหวะหน้าทับที่ใช้ประกอบการบรรเลง มีทั้งหน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ หน้าทับพิเศษ

1) เพลงเดี่ยวหน้าทับปรบไก่ ได้แก่ เพลงสารถี เพลงนกขมิ้น เพลงต่อยรูป เพลงสุดสงวน เพลงพญาโศก เพลงม้ารำ เพลงม้าย่อง เพลงการเวกใหญ่ เพลงการเวกเล็ก เพลงนารายณ์แปลงรูป เป็นต้น

2) เพลงเดี่ยวหน้าทับสองไม้ ได้แก่ เพลงอาหนู เพลงทยอยเดี่ยว เพลงลาวแพน เพลงจีนขิมใหญ่

3) เพลงเดี่ยวหน้าทับพิเศษ ได้แก่ เพลงเชิดนอก เพลงกราวใน

เพลงเดี่ยวที่กล่าวมานั้นล้วนเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมนำมาบรรเลงกันมาก บางเพลงมีทางทุกเครื่องมือ บางเพลงมีทางเฉพาะบางเครื่องมือ รูปแบบและวิธีการบรรเลงของแต่ละเครื่องก็แตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับแนวคิด ความนิยมของผู้ประพันธ์ เพลงเดี่ยวที่ต่าง ๆ ที่ยกตัวอย่างนั้น เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สามารถบรรเลงเดี่ยวได้หมดทุกเพลง แต่วงเครื่องสายจะมีเพลงบรรเลงน้อยกว่าวงปี่พาทย์ ทั้งนี้ในช่วงหลังได้มีการทำเพลงเดี่ยวจะเข้และซอเพิ่มขึ้นอีกมากมายหลายเพลง

จากข้อมูลที่นำมาศึกษาสามารถสรุปได้ว่า เพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่ใช้แสดงฝีมือของผู้บรรเลง ครูผู้ที่ประพันธ์ทางเดี่ยวจำต้องรู้หลักการในการประพันธ์เพลงเดี่ยวเป็นอย่างมาก เพลงที่เลือกนำมาประพันธ์ส่วนใหญ่มักไม่นำเพลงทางกรอมาประพันธ์เป็นทางเดี่ยว เช่น เขมรไทรโยค ลาวดำเนินทราย เป็นต้น ส่วนใหญ่นิยมนำเพลงประเภททางพื้นมาประพันธ์ เช่น เพลงแขกมอญ เพลงสารถี เพลงนกขมิ้น เป็นต้น เพลงที่นิยมนำมาทำทางเดี่ยว ควรมีลักษณะดังนี้ เป็นเพลงที่มีลูกเท่ามาก เป็นเพลงที่มีทำนองซ้ำ ๆ กัน เพื่อให้ผู้ผู้ประพันธ์ได้ใช้ความสามารถในการคิดพลิกแพลงทางเดี่ยวให้มีทำนองที่แตกต่างกัน และมีการเปลี่ยนบันไดเสียงหรือยากในการใช้เสียง เพื่อให้นักดนตรีแสดงความสามารถในการแก้ไข และประดิษฐ์ทำนองหรือผูกกลอนให้มีความสนิทกลมกลืน เป็นต้น เพลงที่นำมาทำทางเดี่ยวไม่ได้จำกัดว่าต้องมีกี่จังหวะต้องเป็นเพลงที่มีความยาวจำนวนกี่ท่อน หรือมีอัตราจังหวะกี่ชั้น ดังนั้นเพลงเดี่ยวจึงเป็นเพลงที่ประดิษฐ์มาจากเพลงหลาย ๆ ประเภท เช่น เพลงเดี่ยวที่ประดิษฐ์มาจากเพลงอัตราจังหวะ 3 ชั้น 2 ชั้น เพลงเดี่ยวที่ประดิษฐ์มาจากเพลงหน้าพาทย์ และเพลง

ที่ประดิษฐ์มาจากเพลงโหมโรงเสภา เมื่อพิจารณาดูแล้วเพลงเดี่ยวยังสามารถแบ่งได้จากจังหวะหน้าทับที่ใช้ประกอบการบรรเลง มีทั้งหน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ หน้าทับพิเศษ

2.2.2.5 รูปแบบและวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยว

ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการค้นคว้า รวบรวมเอกสารที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบและวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวจากหนังสือต่าง ๆ และนำมาสังเคราะห์ สามารถสรุปเนื้อหาได้ดังนี้

อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2530: 37) ได้อธิบายเกี่ยวกับ เรื่องการบรรเลงเดี่ยวว่า เป็นการบรรเลงเครื่องดนตรีอย่างใดอย่างหนึ่งแค่อย่างเดียวเท่านั้น จะเรียกว่าเป็นการบรรเลงเดี่ยวต่อเมื่อเป็นการบรรเลงอวดทางหรือวิธีดำเนินทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ผู้ที่บรรเลงเดี่ยวจำต้องมีฝีมือและต้องมีความแม่นยำในการบรรเลง จึงทำให้สามารถเดี่ยวเพลงนั้นได้ดี

มนตรี ตราโมท (2538: 50-52) ได้อธิบายเกี่ยวกับการบรรเลงเดี่ยวว่า การบรรเลงเพลงเดี่ยว มีจุดประสงค์ที่สำคัญอยู่ 3 อย่างคือ อวดทางของผู้ประพันธ์ อวดความแม่นยำของผู้บรรเลง และอวดฝีมือของผู้บรรเลง วิธีการดำเนินทำนองของเพลงที่ใช้แสดงเดี่ยวซึ่งเรียกว่าทางนั้น ผู้ประพันธ์จะต้องประดิษฐ์ทำนองขึ้นใหม่ โดยสอดแทรกกลเม็ด เด็ดพราย ทั้งที่ไพเราะและโลดโผน ถึงแม้จะเป็นเพลงเดียวกันกับที่ใช้บรรเลงหมู่(บรรเลงรวมวง) ก็ต้องตบแต่งทำนองให้มีความแปลกแตกต่างกันออกไป ผู้ประพันธ์ทางเดี่ยวนั้นต้องระลึกอยู่เสมอว่า ทำนองที่แต่งขึ้นใหม่นั้นต้องมีความเหมาะสมกับเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ ด้วย เพราะว่า เครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีวิธีการบรรเลงที่แตกต่างกัน จริงอยู่ที่ทำนองบางชนิดสามารถใช้บรรเลงกับเครื่องดนตรีได้หลายชนิด แต่ก็มีทำนองที่ใช้ได้เฉพาะเครื่องดนตรีเครื่องใดหนึ่งเช่นกัน ตัวอย่างเช่น เดี่ยวพญาโศกเครื่องดนตรีประเภทซอ รูปแบบของเพลงพญาโศกที่ใช้บรรเลงเดี่ยวนั้น แบ่งเป็น 2 เที่ยว เที่ยวแรกให้ทำเป็นทำนองหวานโศก ดำเนินเพลงจังหวะช้า เที่ยวที่สองใช้ทำนองเก็บถี่ ดำเนินเพลงจังหวะเร็ว ส่วนทางเดี่ยวพญาโศกของระนาดเอกนั้น บรรเลงถึง 4 เที่ยว เที่ยวแรก ตีทางพื้น สลับกับการตีขยี้บ้าง ตีสะเดาะบ้าง เที่ยวที่ 2 ตีแบบคาบลูกคาบดอก เที่ยวที่ 3 ตีรัวเป็นทำนองในลักษณะต่าง ๆ ทั้งเที่ยว เที่ยวที่ 4 ตีทางเก็บตลอด แต่ใช้จังหวะเร็วเพื่อโชว์ความไหวของผู้บรรเลง เพียงตัวอย่างยกมาก็แสดงให้เห็น ถึงความแตกต่างเพียงพอแล้ว ทางที่สำหรับบรรเลงเดี่ยวนั้นจำเป็นต้องปรับปรุงขึ้นมาจากความรอบรู้และความสามารถของผู้ประพันธ์ จึงเกิดรสไพเราะ เหมาะแก่การรับฟัง เมื่อเพลงเดี่ยวมีวิธีการบรรเลงที่ยากผนวกกับความวิจิตรพิสดาร สลับซับซ้อนกันไปมาของเพลงดังนี้ ผู้บรรเลงจึงต้องมีความแม่นยำอย่างแท้จริง เพราะการบรรเลงเดี่ยว หมายถึง การบรรเลงเพียงคนเดียว ไม่มีสิ่งอื่นใดมาช่วยพยุงให้ไปกันได้ นอกจากเครื่องประกอบจังหวะ คือ ฉิ่ง กับ กลองสองหน้าหรือโทนรำมะนา นอกจากจะช่วยในการกำกับจังหวะแล้วยังเป็นเครื่องตรวจสอบเสียอีก ถ้าหากเกิดบรรเลงขาดหรือบรรเลงเกิน เครื่องประกอบจังหวะจะยิ่งแสดงให้เห็นถึงความผิดพลาดชัดขึ้นอีกด้วยซ้ำ เพราะฉะนั้นผู้ที่บรรเลงต้องมีความแม่นยำไม่มีผิดพลาด แต่ความแม่นยำอย่างเดียวยังคงไม่เพียงพอกับการบรรเลงเดี่ยวให้ดี เพราะ

ท่านผู้ประดิษฐ์เพลงให้เป็นทางที่ใช้สำหรับบรรเลงเดี่ยว จะต้องพิถีพิถันในสำนวนของทำนอง ต้องแทรกแซงวิธีปฏิบัติอย่างพลิกแพลงโลดโผนเข้าไปในเพลงนั้น ดังนั้นผู้บรรเลงจะต้องปฏิบัติให้ถูกต้องและชัดเจนตามความมุ่งหมายของท่านผู้ประพันธ์ ผู้บรรเลงก็จำเป็นต้องเป็นผู้มีฝีมือชำนาญ สามารถบรรเลงได้อย่างพลิกแพลง โลดโผน อ่อนหวาน ว่องไวได้ทุกวิธีไม่มีพลาด เพลงเดี่ยวที่บรรเลงจึงจะเกิดความสมบูรณ์และไพเราะน่าฟัง

การบรรเลงเพลงเดี่ยวต้องมีองค์ประกอบ 3 อย่างดังที่กล่าวมาแล้ว จึงจะนับว่าเป็นเพลงเดี่ยวที่สมบูรณ์แบบ ไม่ใช่สักแต่ว่าบรรเลงเพียงผู้เดียวแล้วจะเป็นเพลงเดี่ยวไปทั้งหมด เมื่อเป็นดังนี้ท่านครูบาอาจารย์สมัยโบราณ ผู้แต่งเพลงเดี่ยวให้แก่ศิษย์มักต้องเพิ่มความรอบคอบอีกอย่างหนึ่ง คือ พิจารณาว่าศิษย์ผู้ที่จะบรรเลงนั้น ถนัดในแนวทางใดและไม่ถนัดหรือไม่สามารถจะทำออกมาได้ดีหรือสมบูรณ์ ครูผู้ประพันธ์ทางเดี่ยวก็ต้องพยายาม คิดค้นหาหนทางเพิ่มความไพเราะให้หนักไปทางที่ศิษย์ถนัด วิธีอื่นที่ไม่ถนัดก็ต้องมีบ้างแต่ให้ลดน้อยลงไป ดังนั้นผู้ปฏิบัติก็สามารถบรรเลงให้ดีได้ และทางที่ประพันธ์ขึ้นก็จะบังเกิดผลสมประสงค์ แต่หากครูผู้ประพันธ์ แต่งหรือสรรหาทางเดี่ยวเอาแบบที่โลดโผนอย่างเดียว โดยไม่คำนึงถึงศิษย์ แม้เพลงเดี่ยวนั้นจะประพันธ์ดีเลิศเพียงใด เมื่อศิษย์ผู้ปฏิบัติทำไม่ได้ ก็มักเกิดความบกพร่องขึ้นมากมาย เพลงนั้นก็หาความไพเราะไม่ได้เลย ที่กล่าวมานี้หมายถึงเพลงเดี่ยวที่จะแต่งให้ผู้ใดผู้หนึ่งโดยเฉพาะ แต่ถ้าจะแต่งไม่เฉพาะให้ผู้ใดผู้หนึ่งบรรเลง ก็ควรจะแต่งไว้ให้ดีที่สุดเท่าที่สติปัญญาจะอำนวย ส่วนผู้ที่จะปฏิบัติก็ต้องพยายามฝึกฝนปฏิบัติ ไปจนกว่าจะบรรเลงได้สมบูรณ์

จากข้อมูลที่นำมาศึกษาสามารถสรุปได้ว่า การบรรเลงเพลงเดี่ยว เป็นการบรรเลงเครื่องดนตรีอย่างใดอย่างหนึ่งแค่เครื่องเดียวเท่านั้น จะเรียกว่าเป็นเพลงเดี่ยวได้ก็ต่อเมื่อบรรเลงเพื่อใช้อวดฝีมือของผู้บรรเลง ซึ่งผู้บรรเลงต้องปฏิบัติให้ถูกต้องและทำได้อย่างชัดเจนตามจุดประสงค์ของผู้ประพันธ์ สามารถบรรเลงได้อย่างพลิกแพลง โลดโผน อ่อนหวาน ไม่มีข้อผิดพลาด ส่งผลให้สามารถปฏิบัติเพลงเดี่ยวได้อย่างสมบูรณ์ไพเราะน่าฟัง ส่วนของผู้ประพันธ์เพลงเดี่ยวนั้นจะต้องมีความรู้ความสามารถในการประพันธ์ และต้องระลึกอยู่เสมอว่าทำนองที่แต่งขึ้นต้องมีความเหมาะสมและขีดจำกัดของเครื่องดนตรีนั้น ๆ ด้วย เพราะว่าเครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีวิธีการบรรเลงที่แตกต่างกัน

2.2.2.6 พัฒนาการของเพลงเดี่ยว

ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการค้นคว้า รวบรวมเอกสารที่เกี่ยวข้องกับพัฒนาการของเพลงเดี่ยวจากหนังสือต่าง ๆ และนำมาสังเคราะห์ สามารถสรุปเนื้อหาได้ดังนี้

ดุษฎี มีป้อม (2544: 30-31) ได้อธิบายเกี่ยวกับพัฒนาการของเพลงเดี่ยวว่า นับตั้งแต่เกิดการบรรเลงเพลงเดี่ยวในสมัยแรก ๆ เพลงเดี่ยวได้มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง อาจแบ่งประเภทของการพัฒนาได้ดังนี้

1) เครื่องดนตรีที่นำมาบรรเลงเดี่ยวในสมัยแรกนั้น น่าจะเป็นเครื่องเป่า โดยสันนิษฐานได้จากบทเสภาไหว้ครูของสุนทรภู่ คือบทที่ว่า “เป่าทยอยลอยลั่นบรรเลงลือ” คำที่ว่า “เป่า” นั้นหมายถึง ปี่ อย่างแน่นอน ในสมัยต่อมาได้มีการประดิษฐ์ทางเดี่ยวสำหรับเครื่องดนตรีประเภทอื่น ทั้งเครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี จนครบ

2) เพลงที่ใช้บรรเลงเดี่ยวในสมัยแรกคงจะเป็นเพลงทยอยเดี่ยว จากหลักฐานที่พบจากบทเสภาไหว้ครูของสุนทรภู่ และเพลงเชิดนอกที่อยู่ในการแสดงหนังใหญ่ ชุดจับลิงหัวค่ำ หลังจากนั้นเมื่อนิยมบรรเลงเพลงเดี่ยวกันมากขึ้น ก็ได้มีการประดิษฐ์เพลงเดี่ยวกันมากขึ้น มีทั้งเพลงประเภทหน้าทับสองไม้ หน้าทับปรบไก่ และหน้าทับพิเศษในอัตราจังหวะต่าง ๆ มากมาย ส่วนใหญ่เพลงเดี่ยวที่นิยมบรรเลงมักเป็นเพลงอัตราจังหวะสามชั้น บางเพลงมีบรรเลงเดี่ยวทั้งเถา และบางเพลงก็ยังมีในอัตราจังหวะครึ่งชั้นด้วย นอกจากนี้ยังมีการประดิษฐ์เพลงเดี่ยวอัตราจังหวะ 3 ชั้น ให้เป็น 4 ชั้น หรือ 6 ชั้นทั้งท่อนหรือทั้งเที่ยว บางเพลงมีการตี 6 ชั้นและ 3 ชั้นในท่อนเดียวกัน เช่น เพลงเดี่ยวพญาโศกของระนาดเอก

3) วิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวแต่ละเครื่องมือมีการพัฒนาหลายรูปแบบ ต่างก็ขึ้นอยู่กับขอบเขตของวิธีการบรรเลง โดยเฉพาะเครื่องตีนั้นมีขอบเขตของการบรรเลงอย่างกว้างขวาง เช่น ระนาดเอกมีวิธีการบรรเลงมากมาย อาทิ สะบัด สะเดาะ ขยี้ รัวเป็นทำนองต่าง ๆ กวาดขึ้นลง กวาดไขว้มือ ฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงเล็กมีวิธีการบรรเลงใกล้เคียงกัน คือ สะบัด ขยี้ กวาดและไขว้มือที่แตกต่างกันนั้นทางฆ้องวงเล็กมักนิยมบรรเลงเก็บมากกว่าฆ้องวงใหญ่ ระนาดทุ้มไม่ค่อยนิยม กวาด ขยี้และไขว้มือ ที่กล่าวมานี้เป็นวิธีการบรรเลงเฉพาะเครื่องตีเท่านั้น เครื่องดนตรีประเภทดีด สี เป่า ไม่สามารถทำได้ วิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวที่มีพัฒนาการมากที่สุด ได้แก่ระนาดเอก ซึ่งมีการพลิกแพลงวิธีการบรรเลงให้มีความแปลกใหม่ ตื่นเต้นและน่าสนใจ เช่น การบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกแต่เดิม ใช้ผู้บรรเลงคนเดียวตีระนาดเอกรางเดียว ต่อมาได้มีการคิดค้นวิธีการตีระนาด 2 ราง โดยตีคนเดียวผู้ที่คิดค้นวิธีนี้ขึ้นคือ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เพลงที่นำมาเดี่ยว 2 ราง คือ เพลงอาหนู วิธีการบรรเลง คือ ใช้มือซ้ายและมือขวาตีคนละราง บางครั้งก็ใช้ 2 มือตีรางเดียวกัน ในช่วงที่ตี 2 รางนั้น มีทั้งการตีเก็บและรัวคาบลูกคาบดอก ซึ่งเป็นวิธีการบรรเลงที่ยากมาก เพราะการตีรัวคาบลูกคาบดอกแบบปกติ มือทั้งสองข้างจะอยู่ใกล้ชิดกัน ทำให้ง่ายต่อการควบคุมซึ่งแตกต่างกับการตีคนละราง มือสองข้างจะอยู่ห่างกันมาก ถ้าไม่ซ้อมจนเกิดความชำนาญก็จะเกิดข้อผิดพลาดขึ้นได้ จะทำให้ขาดความไพเราะและสร้างให้เกิดความรำคาญให้ผู้ฟังได้ การเดี่ยวระนาดเอก 2 รางที่หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) คิดวิธีการบรรเลงนั้น ถือได้ว่าเป็นต้นแบบการเกิดเดี่ยวระนาดเอกหลายราง เช่น เดี่ยวระนาดเอก 4 ราง ซึ่งครูบุญยงค์ เกตุคงเป็นผู้คิดค้นวิธีการบรรเลงและบรรเลงร่วมกับ ครูกิตติพงษ์ มีป้อม มีวิธีการบรรเลงโดยผู้บรรเลงทั้ง 2 คน ตีคนละ 2 ราง แล้วสลับสับเปลี่ยนกันโดยหมุนเวียนตีให้ครบทั้ง 4 ราง การบรรเลงเดี่ยวเช่นนี้ผู้บรรเลงต้องยืนตีจึงจะทำให้บรรเลงได้อย่าง

คล่องแคล่ว เพลงที่นำมาบรรเลงเดี่ยว 4 รางที่ครูบุญยงค์ เกตุคง คิดค้นคือ เพลงเดี่ยวม้าย่องซึ่งเป็นเพลงท่อนเดียวมีลักษณะเดียวกับเพลงพญาโศก บรรเลงครั้งแรกที่สถานีวิทยุ ส.ท.ร. และได้มีการเดี่ยวระนาดเอก 8 ราง คิดค้นโดย ครูประสิทธิ์ ถาวร ใช้ผู้บรรเลง 8 คน ตีคนละ 1 ราง เปลี่ยนวิธีการบรรเลงโดยแบ่งเป็น 2 พวก คือ ตีพร้อมกันบ้าง ตีล้อกันบ้างหรือตีไล่กันบ้าง ทำให้เกิดความสนุกสนานเร้าใจมากขึ้น เหมือนกันเด็ก ๆ วิ่งไล่จับกัน การบรรเลงเพลงเดี่ยวยังมีวิธีการบรรเลงอื่น ๆ อีก เช่น การบรรเลงเดี่ยวรับร้อง การเดี่ยวสองคนรางเดียว หรือการเดี่ยวจากอัตราจังหวะชั้นเดียวไปหาอัตราจังหวะ 3 ชั้น

จากข้อมูลที่นำมาศึกษาสามารถสรุปได้ว่า เครื่องดนตรีที่นำมาบรรเลงเดี่ยวในสมัยแรกคงเป็นเครื่องเป่า โดยสันนิษฐานได้จากบทเสภาไหว้ครูของสุนทรภู่ และเพลงเชิดนอกที่อยู่ในการแสดงหนังใหญ่ ชุดจับลิงหัวค่ำ ต่อมาเมื่อนิยมบรรเลงเพลงเดี่ยวกันมาก ก็ได้เริ่มมีการประดิษฐ์เพลงเดี่ยวกันมากขึ้นหลายเพลง และมีทั้งเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ และหน้าทับพิเศษในอัตราจังหวะต่าง ๆ มากมายส่วนใหญ่เพลงเดี่ยวที่นิยมบรรเลงมักเป็นเพลงอัตราจังหวะสามชั้น บางเพลงมีบรรเลงเดี่ยวทั้งเถา และบางเพลงก็ยังมีในอัตราจังหวะครึ่งชั้นด้วย นอกจากนี้ยังมีการประดิษฐ์เพลงเดี่ยวอัตราจังหวะ 3 ชั้น ให้เป็น 4 ชั้น หรือ 6 ชั้นทั้งท่อนหรือทั้งเที่ยว บางเพลงมีการตี 6 ชั้น และ 3 ชั้นในท่อนเดียวกัน เช่น เพลงเดี่ยวพญาโศกของระนาดเอก ส่วนวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวแต่ละเครื่องมือมีการพัฒนาหลายรูปแบบ ต่างขึ้นอยู่กับขอบเขตของวิธีการบรรเลง โดยเฉพาะเครื่องดนตรีประเภทตีนั้นมีขอบเขตของการบรรเลงที่หลากหลายและกว้างขวาง กว้างขวาง เช่น ระนาดเอกมีวิธีการบรรเลงมากมาย อาทิ สะบัด สะเดาะ ขยี้ รัวเป็นทำนองต่าง ๆ กวาดขึ้นลง กวาดไขว้มือ และยังเป็นเครื่องที่มีวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวที่พลิกแพลงมากที่สุด เช่นการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงอาหนู 2 ราง ที่หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ประพันธ์ขึ้น ซึ่งถือได้ว่าเป็นต้นแบบของการบรรเลงเดี่ยวระนาดหลายราง เช่น เดี่ยวระนาดเอก 4 ราง ซึ่งครูบุญยงค์ เกตุคงเป็นผู้คิดค้นวิธีการบรรเลงและบรรเลงร่วมกับ ครูกิตติพงษ์ มีป้อม โดยบรรเลงเพลงแรกคือ เพลงม้าย่อง 3 ชั้น และได้มีการเดี่ยวระนาดเอก 8 ราง คิดค้นโดย ครูประสิทธิ์ ถาวร ใช้ผู้บรรเลง 8 คน

2.2.3 ตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน

ตับเพลงเรื่องหมู่ป่า ขุนน้ำนางนอน เป็นเพลงพรรณนาเรื่องราวของทีมนักฟุตบอลเยาวชน “หมูป่าอะคาเดมี” ประกอบด้วยผู้ช่วยผู้ฝึกสอนและนักฟุตบอลเยาวชน จำนวน 13 คน ภายหลังการฝึกซ้อมฟุตบอลที่สนามบ้านจ้องแล้ว ได้ขี่จักรยานไปจอดไว้หน้าถ้ำหลวงและเดินเข้าไปในถ้ำหลวงขุนน้ำนางนอน เขตป่าสงวนแห่งชาติ ป่าดอยนางนอน ตำบลโป่งผา อำเภอแม่สาย จังหวัดเชียงราย เมื่อวันเสาร์ที่ 23 มิถุนายน พ.ศ. 2561 จนหลงหาทางออกไม่ได้เนื่องจากสายน้ำภายในถ้ำหลวงเอ่อล้นปิด

เส้นทาง จากนั้นจึงเกิดการค้นหาเพื่อช่วยเหลือ จนพบทุกชีวิตที่เนินนมสาวในวันที่ 2 กรกฎาคม พ.ศ. 2561 สามารถนำทีมหมูป่าออกมาได้ครบและปลอยภัยในวันที่ 10 กรกฎาคม 2561

สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมหาวชิราลงกรณ บดินทรเทพยวรางกูร ทรงห่วงใยและติดตามการปฏิบัติภารกิจของทุกฝ่ายอย่างใกล้ชิด พระราชทานสิ่งของเครื่องใช้สนับสนุนปฏิบัติการและให้จัดตั้งโรงครัวพระราชทานส่วนพระบรมวงศานุวงศ์หลายพระองค์ทรงห่วงใยและพระราชทานความช่วยเหลือเช่นเดียวกับสมเด็จพระอริยวงศาคตญาน สมเด็จพระสังฆราชสกลมหาสังฆปรินายกได้ประทานเมตตาธรรมปรารภ สมเด็จพระสันตะปาปาฟรานซีส ทรงร่วมสวดมนต์และอวยพร ณ มหาวิหารเซนต์ ปีเตอร์ นครรัฐวาติกัน นแกจากนี้ยังมีสารแสดงความห่วงใยจากผู้นำต่าง ๆ เช่น จุฬาราชมนตรี (นายอาศิส พิทักษ์คุมพล) ฯพณฯ โดนัลด์ ทรัมป์ ประธานาธิบดีสหรัฐอเมริกา ฯพณฯ มุนแจ อิน ประธานาธิบดีเกาหลีใต้ ฯพณฯ แคทรีน ยาคอบส์ดอทตรี นายกรัฐมนตรี ไอซ์แลนด์ ฯพณฯ เทเรซา เมย์ นายกรัฐมนตรีแห่งสหราชอาณาจักร ฯพณฯ เชอริง ต๊อบเกย์ นายกรัฐมนตรีราชอาณาจักรภูฏาน และอีกหลายท่าน ในด้านรัฐบาลไทย พลเอกประยุทธ์ จันทร์โอชา นายกรัฐมนตรี และผู้นำระดับต่าง ๆ ในคณะรัฐมนตรีต่างได้ตรวจเยี่ยมและบางท่านร่วมปฏิบัติการด้วย

นายณรงค์ศักดิ์ โอสถธนากร ผู้ว่าราชการจังหวัดเชียงราย เป็นผู้บัญชาการ ผู้นำในการช่วยเหลือ อำนวยการร่วมค้นหาผู้สูญหายถ้ำหลวง - ขุนน้ำนางนอน (สอร.) ได้สั่งการระดมสรรพกำลังของทุกหน่วยงาน ทั้งหน่วยซีลจากกองทัพเรือ กองทัพบก กองทัพอากากาศ สำนักงานตำรวจแห่งชาติ หน่วยแพทย์ หน่วยงาน เอกชน สมาคม ชมรม และอาสาสมัครทั้งในประเทศและต่างประเทศที่ร่วมลงมือปฏิบัติการอย่างทุ่มเทพลัง กายใจ ปฏิบัติภารกิจดำเนินไปอย่างมีประสิทธิภาพควรค่าต่อการยกย่องเป็นอย่างยิ่ง

รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ได้ประพันธ์ตับเพลงเรื่อง หมูป่า ขุนน้ำนางนอน ระหว่างวันที่ 23 - 31 กรกฎาคม พ.ศ. 2561 โดยดำเนินทำนองเพลงทางฆ้องวงใหญ่ ซึ่งในวงการดนตรีไทยเรียกว่ามือฆ้อง และเนื้อทำนองเพลงว่า “ลูกฆ้อง” มีความตั้งใจให้ทำนองเพลงแต่ละเพลงบอกเล่าเรื่องราวตามปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นนั้น ในลักษณะตับ ผลงเรื่อง ประกอบด้วยเพลงอัตราสองชั้น ชั้นเดียว และเพลงรัว ไม่มีเนื้อร้องและทางร้อง ความประสงค์เบื้องต้น คือการบันทึกเรื่องราวไว้ด้วยเสียงเพลง แต่ทั้งนี้หากนักดนตรีท่านใดประสงค์จะให้มีเนื้อร้องและทางร้องก็สามารถสร้างสรรค์สวมเข้าในเพลงตับเรื่องนี้ได้ สำหรับในบางเพลงที่บันทึกโน้ตไว้มีเนื้อความแทรก ส่วนที่ กล่าวถึงนั้นเป็นจินตนาการของทำนองเพลงมิใช่เนื้อร้อง โน้ตเพลงเป็นแนวบรรเลงของฆ้องวงใหญ่ดังกล่าว แล้วจึงต้องกำกับคู่เสียงด้วยสัญลักษณ์ตัวเลขยกระดับเสียงบน หรือปรับตัวเลขลงอยู่ใต้ตัวโน้ตเพื่อให้ใช้เสียง ระดับล่าง เมื่อแปรทางเป็นทางบรรเลงเครื่องดนตรีอื่น ๆ มีแนวพิจารณาที่ระดับเสียงลูกตก คือ เมื่อตรงคู่เสียงคู่ ให้นับระดับเสียงที่ลงมือขวา เมื่อตรงคู่เสียงคี่ คือ 3 - 5 หรือลูกเสี้ยวให้นับระดับเสียงที่ลงมือซ้าย เครื่องหมายจุดใต้โน้ต (ล̤ ท̤ ด̤ ร̤) คือระดับเสียงค่อนไปทางต่ำ - ซ้ายมือทางลูกทวน

ส่วนเครื่องหมาย (ด์ ร์ ม์) คือระดับเสียงค่อนไปทางลูกยอด บางเพลงมีไขว้มือและลูกกวาดด้วยจึงกำกับสัญลักษณ์ต่าง ๆ นั้นไว้

ตับเพลงเรื่อง หมูป่า ขุนน้ำนางนอน มีเพลงรวม 12 เพลง คือ

เพลงกราวหมูป่าอะคาเดมี	เพลงหมู่ป่าเข้าถ้ำ
เพลงขุนน้ำนางนอน	เพลงซีล ฮูย่า
เพลงจ่าแซม	เพลงผู้ว่าฯ สั่งการ
เพลงล้านนารวมใจ	เพลงตะรุงรังนก
เพลงพลังจิตอาสา	เพลงวิเทศแกล้วกล้า
เพลงหมูป่าล่าถ้ำ	เพลงรัวหมูป่า

1. เพลงกราวหมูป่าอะคาเดมี

เพลงกราวหมูป่าอะคาเดมี เป็นเพลงที่ดำเนินทำนองอย่างเพลงกราว อัตรา 2 ชั้น มี 2 ท่อน มุ่งทำนองให้สนุกสนาน จินตนาการของเพลงนี้บอกเล่าเรื่องราวว่า เมื่อวันเสาร์ที่ 23 มิถุนายน พ.ศ. 2561 ทีมนักฟุตบอล “หมูป่าอะคาเดมี” ฝึกซ้อมฟุตบอลที่สนามบ้านจ้อง ตำบลโป่งผา อำเภอแม่สาย จังหวัดเชียงราย นักฟุตบอลเขี่ยลูกฟุตบอลไล่ล้อเชิงบอลกันอย่างสนุกสนาน ช่วงปลายของท่อนเพลงนักฟุตบอลเตะลูกเข้าประตู ทุกคนเริงร่าอย่างมีความสุข

เพลงกราวหมูป่าอคาเดมี

2/1 หมูป่าอะคาเดมี ฝึกซ้อมฟุตบอลที่สนามบ้านจ้อง จังหวัดเชียงราย วันที่ 23 มิถุนายน 2561

- - - ซ	- ซ - ด์	ม ร์ - -	ม ซ - ซ^{3}	- - - -	ท ด์ ร์ ม์	- - ม์ ม์	- - ม์ ม์
- - - ซ	- ร - ด	- - ด์ ร์	- - - ม	- - ซ ล	- - - -	- ม - -	- ม - -

ร์ ด์ - -	ด์ ล - -	ล ซ - -	ซ ม - -	ม ร์ - -	ร์ ด์ - -	ด์ ล์ - ล์	ซ์ - ซ์ -
- - ล ซ	- - ซ ม	- - ม ร์	- - ร์ ด์	- - ด์ ล์	- - ล์ ซ์	- - ซ์ -	- ม์ - ม์

ซ์ ซ์ ซ์ -	ซ์ ซ์ ซ์ -	ล์ ล์ ล์ -	ด์ ด์ ด์ -	ร์ ร์ ร์ -	ม ม ม -	ซ ซ ซ -	ล ล ล -
- - - ร์	- - - ม์	- - - ซ์	- - - ล์	- - - ด์	- - - ร์	- - - ม	- - - ซ

ด์ ด์ ด์ -	ร์ ร์ ร์ -	ม์ - ม์ -	ร์ - ด์ -	- ล - -	ซ ม - -	- ล - -	- - - ร
- - - ล	- - - ด์	- ร์ - ด์	- ล - ซ	- - ซ ม	- - ร์ ด์	- - ซ ฟ	ม ร์ ด์ -

- - ซ ล	- ดำ - รำ	- มำ - มำ	- มำ - รำ	- มำ - รำ	- ดำ - รำ	- ดำ - -	ล ล - ซ
- ฟ - -	- ด - ร	- ม - ซำ	- ม - ร	- ม - ร	- ด - ร	- ด - ล	- - - ซ

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

กลหมูป่าเขี่ยลูกบอล ขวา/ ไขว้มือซ้าย ขวา/ ไขว้มือซ้าย

ด ด ด -	ด ด ด -	ด ด ด -	ด ด ด -	ด ด ด -	ด ด ด -	ด ด ด -	ด ด ด -
- - - ซ	- - - ล	- - - ซำ	- - - ลำ	- - - ซ	- - - ล	- - - ซำ	- - - ลำ

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

ขวา/ ไขว้มือซ้าย ขวา/ ไขว้มือซ้าย ขวา/ ไขว้มือซ้าย

ด ด ด -	ซลซ ซ -	ซลซ ซ -	ซลซ ซ -	ดำ ดำ ดำ -	ซลซ ซ -	ซลซ ซ --	ซลซ ซ -
- - - ดช	- - - มช	- - - รช	- - - ดช	- - - ดช	- - - มช	- - - รช	- - - ดช

หมูป่าเตะลูกบอลเข้าประตู หมูป่าเริงร่า

- - - ด	ร ม ฟ ซ	- - - ซ	ล ท ดำ รำ	- - - -	- - - รำ	- รำ รำ รำ	- รำ - รำ
- - ซช -	- - - -	- - ร -	- - - ร	- - - -	- - - ร	- ร ร ร	- ร - ร

หมูป่าเริงร่า

- ล - -	ซ ม - -	ม ร - -	ม ซ - ซ3	- - - -	- - - รำ	- รำ รำ รำ	- รำ - รำ
- - ซ ม	- - ร ด	- - ด ร	- - - ม	- - - -	- - - ร	- ร ร ร	- ร - ร

2/2 หมูป่าไล่ล้อเชิงบอล

- มำ - มำ	- รำ - มำ	- - รำ ดำ	- - รำ รำ	- มำ – มำ	- รำ - มำ	- - รำ ดำ	- - ล ล
- ซำ - ม	- ร - ม	- - ร ด	- ร - -	- ซำ – ม	- ร - ม	- - ร ด	- ล - -

- รำ - -	ดำ ล - -	- ม - -	ม ร - -	- ม - -	ม ร - -	- - ร ม	- - ม ม
- - ดำ ล	- - ซ ม	- - ร ด	- - ด ซ	- - ร ด	- - ด ซ	- ด - -	- ม - -

ซ ซ ซ -	ซ ซ ซ -	ซ ซ ซ -	ซ ซ ซ -	ซ - ซ -	ซ - ซ -	ซ - ซ -	ซ - ซ -
- - - รฺ	- - - ม	- - - รฺ	- - - ม	- รฺ - ม	- รฺ - ม	- ดฺ - รฺ	- ลฺ - ดฺ

กลเกมส์หมูป่ากลางสนาม *[ลูกแหวกอก]*

ด ๎ สูงบน / มฺ ต่ำล่างสุด / ซฺ ต่ำล่าง / ด ๎ สูงบน มฺ ต่ำล่าง / ซฺ ต่ำล่าง ...

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

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

ล่าง – เสียงต่ำ ... บน ...

ลฺ ลฺ ลฺ -	ลฺ ลฺ ลฺ -	ลฺ ลฺ ลฺ -	ลฺ ลฺ ลฺ -	ล ล ล -	ล ล ล -	ล ล ล -	ล ล ล -
- - - ซฺ	- - - ซฺ	- - - ซฺ	- - - ซฺ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ

- - ล -	ล - ล -	ล ซ - ซ	- - - -	- - ล -	ล - ล -	ล ซ - ซ	- - - -
- - - ซ	- ซ - ซ	- - ม -	ฟ ม รฺ ดฺ	- - - ซ	- ซ - ซ	- - ม -	ฟ ม รฺ ดฺ

ไล่ล่อหลอก

ซ ซ ซ -	ซ ซ ซ -	ซ ซ ซ -	ซ ซ ซ -	ซ ซ ซ -	ซ ซ ซ -	ซ ซ ซ -	ซ ซ ซ -
- - - รฺ	- - - มฺ	- - - ด ๎ ซ	- - - มฺ	- - - ร	- - - ม	- - - ด ๎ ซ	- - - มฺ

ซ - ซ -	ซ - ซ -	ซ - ซ -	ซ - ซ -	- - ซ ล	- ด ๎ - ร ๎	- ด - ท	- ล - ซ
- รฺ - มฺ	- รฺ - มฺ	- รฺ - มฺ	- รฺ - มฺ	- ฟ - -	- ด - ร	- ด - ท	- ล - ซ

หมูป่าเตะลูกบอลเข้าประตู หมูป่าเริงร่า

- - ท -	ท - ท -	- - - ซ	ล ท ด ๎ ร ๎	- - - -	- - - ร ๎	- ร ๎ ร ๎ ร	- ร ๎ - ร
- - - ล	- ล - ซ	- - รฺ -	- - - ร	- - - -	- - - ร	- ร ร ร	- ร - ร

2. เพลงหมูป่าเข้าถ้ำ

เพลงหมูป่าเข้าถ้ำ เป็นเพลงท่อนเดียว มีอัตรา 2 ชั้น และชั้นเดียว จินตนาการของเพลงนี้บอกเล่าเรื่องราวว่า เมื่อทีมหมูป่าฝึกซ้อมฟุตบอลกันแล้วได้ชักชวนกันขี่จักรยานไปจอดที่บริเวณหน้าปากถ้ำ หลวง พื้นที่นี้อยู่ในเขตวนอุทยานถ้ำหลวง - ขุนน้ำนางนอน ทีมหมูป่า 13 คนย่างเดินเข้าถ้ำจนเข้าสู่ยามเย็น เจ้าหน้าที่ของสำนักบริหารพื้นที่อนุรักษ์ที่ 15 ได้รับแจ้งจากบรรดาผู้ปกครองของทีมหมูป่าเพื่อขอให้ช่วย ติดตามหา เจ้าหน้าที่พบว่ามีรถจักรยานหลายคันจอดอยู่หน้าถ้ำ จึงทราบว่าทีม

หมูป่าหายเข้าไปในถ้ำจึงแจ้ง หน่วยกู้ภัยและรายงานต่อผู้ว่าราชการจังหวัดเชียงรายเพื่อทราบและช่วยค้นหา ส่วนทีมหมูป่าเมื่อเข้าถ้ำไปแล้วก็ เดินเพลินจนหลงถ้ำ พยายามช่วยกันหาทางออกจากถ้ำแต่ไม่สามารถกลับออกไปได้เพราะสายน้ำได้ไหลเอ่อ ท่วมปิดเส้นทางแล้ว

2. เพลงหมูป่าเข้าถ้ำ

2 ชั้น (ท่อนเดียว)

หมูป่าจอดจักรยาน ย่างเดินเข้าถ้ำหลวง

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

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

หมูป่าเพลินถ้ำ

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

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

หมูป่าหลงถ้ำ

- - ม ร	- ร - -	- - ด -	ด - ด -	- - ม ร	- ร - -	- - - -	ม ฟ ซ ล
- - - -	ด - ด ซล	- ซ - ซ	- ซ – ซ	- - - -	ด - ด ซล	- - ด ร	- - - -

กวาดขึ้น **(ซ - บน, ล - ต่ำลงล่างสุด) (ท - ล ล่าง) กรอ**

สั้น ...

- - ล	ด ล - -	ซ ม - -	ซ ล - -	- - ล	ด ล - -	- - - $ท^2$	- $ท^2ท^2ท^2$
- ล - ล	- - ซ ม	- - ร ม	- - - -	- ล - ล	- - ซ ล	- - - ล	- ล ล ล

หมุป่าหาทางออกถ้ำ

... (ซ - บน / ล - ล่าง) สะเดาะเสียง

- ซซซ -	- ซซซ -	- ซซซ -	- ซซซ -	- ด ด ด -	- ลลล -	- ซซซ -	- ซซซ -
- - ล	- - - ม	- - - ร	- - - ด	- - - ล	- - - ม	- - - ร	- - - ด

หมู่ป่าเตลิดหลง/ ...กวาดขึ้น

- - - ด̣	- - - ด̣	- - - ร̣	- - - ม̣	- - - -	ท ด̣ ร̣ ม̣	- ม̣ ม̣ ม̣	- ม̣ - ร̣
- ด̣ - ด	- ด̣ - ด	- ร̣ - ร	- ม̣ - ม	- ม ร ด	- - - -	- ท̣ ล̣ ซ̣	- ม - ร

ชั้นเดียว

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

- ล - ล	ด ร - ด	- ม - ม	ซ ล - ซ	- ม - -	ร̣ ม ซ -	ซ ม - -	ม ร̣ - -
- - ซ -	- - ล ซ	- - ร̣ -	- - ม ร̣	- - ร̣ ด̣	- - - ม	- - ร̣ ด̣	- - ด̣ ซ$_{ล}$

กรอสั้น .....

- ร̣ - -	ด̣ - ด̣ -	- ร̣ - -	ด̣ ร̣ - ด̣	- - ม ม	- - ซ ล	- - - ท̣^{2}	- ท̣^{2}ท̣^{2}ท̣^{2}
- - ด̣ ซ̣	- ซ̣ - ซ̣	- - ด̣ ซ̣	- - ล̣ ซ̣	- ท - -	ร ม - -	- - - ล̣	- ล̣ ล̣ ล̣

สะเดาะเสียง ... กวาดขึ้น...

ซ ซ ซ -	ซ ซ ซ-	ด ด ด -	ซ ซ ซ-	- - - ด	- - - ม	- ม ม ม	- ม - ร
- - - ม	- - - ด̣	- - - ม	- - - ด̣	- ด̣ - ด	- ม̣ - ม	- ท ล ซ	- ม - ร

3. เพลงขุนน้ำนางนอน

เพลงขุนน้ำนางนอน เป็นเพลงอัตรา 2 ชั้น มี 2 ท่อน จินตนาการของเพลงนี้บอกเล่าเรื่องราวตาม ตำนานหนึ่งซึ่งได้พรรณนาความรักของเจ้าหญิงผู้เลอโฉมแห่งเมืองเชียงรุ้ง พระนางแอบรักกับชายเลี้ยงม้าจน ทรงพระครรภ์ เพราะเป็นความผิดตามกฎราชประเพณี พระนางและสวามีจึงหลบหนีออกจากวัง ระหว่างนั้นมี ทหารของเจ้าเมืองได้ไล่ล่าติดตาม บนเส้นทางของการหลบหนีเจ้าหญิงทรงเหนื่อยมากและหิวจึงหยุดพัก ส่วน สวามีออกหาอาหารแต่พบกับทหารที่ตามล่าจึงถูกฆ่าถึงแก่ชีวิต เมื่อเจ้าหญิงทราบว่าสวามีเสียชีวิตแล้วทรงเสีย พระทัยมาก เจ้าหญิงได้ใช้ปิ่นปักผมปักที่พระเศียร ร่างของเจ้าหญิงทอดนอนยาวเหยียดบนแผ่นดิน พระเกศา บนเศียรสยายกลายเป็นเขานางนอน พระโลหิตของพระนางที่ไหลออกจากเศียรกลายเป็นต้นน้ำแม่สาย เรื่องราวนี้จึงเป็นตำนานเล่าขานต่อกันมา

ทำนองเพลงขุนน้ำนางนอนท่อนที่ 1 เริ่มด้วยตำนานรัก “สองรักสองผูกพัน” เจ้าหญิงเฝ้ารอคอย สวามีที่ออกไปหาอาหาร ทรงร่ำรำพันเมื่อทราบว่าสวามีเสียชีวิตแล้ว เจ้าหญิงจึงใช้ปิ่นปักเศียรพระโลหิตไหล เกิดเป็นลำธารและเป็นสภาพของขุนน้ำนางนอน ทำนองท่อนที่ 2

พรรณนาถึงพระพิรุณ โปรยปรายปกคลุม เทือกเขา สายน้ำหลามไหลเลี้ยวเฉี่ยวกรากเข้าสู่ลำธาร ภายในถ้ำหลวง

เพลงขุนน้ำนางนอน

2 / 1 ตำนานถ้ำหลวง ขุนน้ำนางนอน

เทือกเขาตระการตำนานความรัก

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

- ซ - ด	- - ร ม	- ม - ม	- ร - ด	- ท - -	ท ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม
- ร - ด	- - - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ท – ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ท

สองรักสองผูกพัน

- - ท -	ท - ล -	- - ซ -	ซ ซ - ซ	- ล - -	ซ ม - -	- - ร -	ร ร – ร
- - - ล	- ซ - ม -	- ม - ม	- ร - ม	- - ซ ม	- - ร ท	- ท - ท	- - - ท

- - ร ม	- ซ - ล	- ท - ร	- ม - ร	- ท – ร	- ท - ล	- ซ - -	ม ม - ร
- ท - -	- ซ - ล	- ท - ร	- ม - ร	- ท - ร	- ท - ล	- ซ - ท	- - - ท

เจ้าหญิงเผ้ารอคอย ร่ำรำพัน

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

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

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

ปิ่นปักเศียร ลำธารโลหิต – ขุนน้ำ นางนอน

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

2/2 พระพิรุณโปรยปราย

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

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

สายาราหลามไหล

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

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

(สูง - ไล่ลงต่ำ)

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

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

ธาราไหลเลี้ยวเชี่ยวกราก / กวาดขึ้น - ไล่เลียงระดับ

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

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

(สูง) **(ทอดทำนองนอง เมื่อลงจบ)**

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

4. เพลงซีล ฮูย่า

เพลงซีล ฮูย่า (SEAL HOOYAH) เป็นเพลงท่อนเดียว มีอัตรา 2 ชั้นและชั้นเดียว จินตนาการของ เพลงนี้บอกเล่าเรื่องราวถึงหน่วยซีล (SEAL) หรือหน่วยทำลายใต้น้ำจู่โจมของกองทัพเรือ ที่ระดมกำลังเข้า ปฏิบัติการค้นหาทีมหมูป่า 13 คน ปฏิบัติการค้นหาด้วยความยากลำบากจนไปพบสัมภาระและรองเท้าแตะ บนพื้นถ้ำ เนื่องจากหน่วยซีลสังกัดกองทัพเรือ ทำนองบางตอนจึงสอดแทรกกลิ่นอายของทำนองเพลงดอก ไว้ด้วยเพื่อน้อมรำลึกและ ประดู่ พระนิพนธ์ในพลเรือเอก พระเจ้ายรมวงศ์เธอ กรมหลวงชุมพรเขตรอุดมศักดิ์ไว้ด้วยเพื่อความเป็นสิริมงคล

4. เพลงซีล ฮูย่า

2 ชั้น (ท่อนเดียว)

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

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

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

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

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

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

- - ซ -	ร ม ร ม	ซ ซ = ซ =	= = ร ม	- - ร -	ซ ล ซ ล	ท = ท =	= = ซ ล
- - ล ท	= ท ร - ท	= ม = ท	= ท = =	- - - ร ม ล	- ม ล ซ ม	- - ล - ม ล	- ม ล - - -

- - ร -	ร - ร -	- ล - -	- ล - -	- - ร -	ร - ร -	- - ซ ล	- - ซ ล
- - - ท	- ท - มล	- - ซ มล	- - ซ มล	- - - ท	- ท - มล	- มล - -	- มล - -

- - ท ล	- ล ท ร	- - ม ร	- ท – ล	- - ล ล	- ท - ฺร	- - - ฺร	- ม - ซ
- - - -	ซ - - ร	- - ม ร	- ท – ล	- ล - -	- ท - ล	- ทฺ - ล	- ท - ซ

ชั้นเดียว

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

- - ท ท	ล ซ - ล	- - ร๎ ร๎	- - ร๎ ม	ซ - ซ -	ม ร๎ - -	ทฺ ร๎ - ร๎	- ม - ซ
- ท - -	ล ซ - ล	- ล๎ - -	- ทฺ - -	- ม - ร๎	- - ทฺ ล๎	- - ทฺ ล	- ท - ซ

- - ร๎ ม	- ร๎ - ซ	- ท ล ซ	- ม – ล	- ล - ท	ล ซ - ล	ซ ม - ซ	ม - - ม
- ทฺ - -	- ล - ซ	- ท ล ซ	- ท – ล	- ล - ท	ล ซ - ล	ซ ท - ซ	- ร๎ - ท

- - ร๎ ม	ซ - ร๎ ม	- - ซ๎ ล๎	ทฺ - ซ๎ ล๎	- ม - ม	ซ - ร๎ ม	- ท - ท	ร - ล ท
- ทฺ - -	- ทฺ - -	- ม๎ล - -	- ม๎ล - -	- - ร๎ -	- ทฺ - -	- - ล -	- ซ - -

ร - ร -	- ล - -	ร - ร -	- - ซ ล	- - ม ร	- ท - ล	- ซ - ร๎	- ม - ซ
- ท - ม๎	- - ซ ม๎	- ท - ม๎	- ม๎ - -	- - ม ร	- ท - ล	- ซ - ล	- ท - ซ

5. เพลงจ่าแซม

เพลงจ่าแซม เป็นเพลงสำเนียงลาว อัตราสองชั้น มี 2 ท่อน จินตนาการของเพลงนี้บอกเล่าเรื่องราว ของจ่าแซม (นาวาตรีสมาน กุนัน) วีรบุรุษถ้ำหลวง อายุ 38 ปี อดีตหน่วยซีลนอกราชการหนึ่งในหน่วยซีล ที่ร่วมปฏิบัติการค้นหาทีมหมูป่า จ่าแซมเสียชีวิตระหว่างปฏิบัติหน้าที่ เมื่อวันที่ 5 กรกฎาคม พศ. 2561 น้ำใจของจ่าแซมช่างงามประเสริฐ ขอท่านจงไปสู่สถานดินแดนสุขสันต์ นิรันดร์สงบ ขอจดจำนามเอ่ยชื่อ “จ่า แซม” นี้ไว้ตลอดไป

5. เพลงจ่าแซม

2/1 จ่าแซม

- - - -	- ม - ซ	- - ด ล	- - - ซ^{3}	- - - -	- ซ ล ด	- - - ร	ม ร - ด
- - - -	- ท - ซ	- - - -	ซ ม ร$_{\cdot}$ ม	- - - -	ม - - ด	- ร - -	- - ด ล

น้ำใจช่างงามประเสริฐ เสียงกลางลงล่าง

- - ม ร	- - - ซ^{3}	- - ล ซ	- - - ด$_{\cdot}^{3}$	- - ม ร$_{\cdot}$	- - - ซ$_{\cdot}^{3}$	- - ล$_{\cdot}$ ซ	- ซ$_{\cdot}$ ล$_{\cdot}$ ด$_{\cdot}$
- - - -	ด ล ซ ม	- - - -	ม ร$_{\cdot}$ ด$_{\cdot}$ ล$_{\cdot}$	- - - -	ด$_{\cdot}$ ล$_{\cdot}$ ซ$_{\cdot}$ ม$_{ล}$	- - - -	ม$_{\cdot}$ - - ซ$_{\cdot}$

- - - ร$_{\cdot}$	ม ล – ซ	ล ซ - ซ	ล ร - ด^{3}	- - - ร$_{\cdot}$	ม ล - ซ	ล ซ - ซ	ล ร - ด^{3}
- - ด$_{\cdot}$ -	- - ม ร$_{\cdot}$	- - ม -	- - - ล	- - ด$_{\cdot}$ -	- - ม -	- - ม -	- - - ล

- - - ด	- ด – ล	- - - -	ด ล - ซ^{3}	- - ด ล	- ล - -	- ซ ล ซ	- - - ร
- - - ด	- - ซ ม	- - ซ ล	- - ซ ม	- - - -	ซ - ซ ม	ร$_{\cdot}$ - - -	ม ร$_{\cdot}$ ด$_{\cdot}$ ล

จ่าแซม

- - - -	- ม – ซ	- - ด ล	- - - -	- - - -	ด$_{\cdot}$ ร$_{\cdot}$ - ร$_{\cdot}$	ม ร$_{\cdot}$ - -	ด$_{\cdot}$ - - -
- - - -	- ท – ซ	- - - -	ซ ม ร$_{\cdot}$ ด$_{\cdot}$	- - ซ$_{\cdot}$ ล$_{\cdot}$	- - ด$_{\cdot}$ -	- - ด$_{\cdot}$ ล$_{\cdot}$	- ล$_{\cdot}$ - -

จ่าแซม ขอจดขอจำนามเอ่ย

ด ล - -	ล ซ - -	ม ร$_{\cdot}$ - ซ	- - - ซ	- - - ม	- ซ - -	ซ - ซ ซ^{3}	- ซ^{4} - ซ^{5}
- - ซ ม	- - ม ร$_{\cdot}$	- - ด$_{\cdot}$ -	ม ร$_{\cdot}$ ด$_{\cdot}$ -	- - - ท	- ซ - -	- ด$_{\cdot}$ - ม	- ร - ด

2/2 จ่าแซม

- - - -	- ม - ซ	- - ม ร	- - - ด^{3}	- - ด ล	- - - ซ^{3}	- - ซ ม	- - - ด$_{\cdot}$
- - - -	- ท - ซ	- - - -	ด ล ซ ล	- - - -	ซ ม ร$_{\cdot}$ ม	- - - -	ร$_{\cdot}$ ด$_{\cdot}$ ล ซ

ด ล - -	ล ซ - -	ม ร$_{\cdot}$ - ร$_{\cdot}$	ม ซ - ซ^{3}	- - ม ร$_{\cdot}$	- ร$_{\cdot}$ - -	- ด$_{\cdot}$ - ร$_{\cdot}$	- ม - ซ
- - ซ ม	- - ม ร$_{\cdot}$	- - ด$_{\cdot}$ -	- - - ม	- - - -	ด$_{\cdot}$ - ด$_{\cdot}$ ซ$_{\cdot}$	- ซ - ล	- ท - ซ

ล้อ		รับ		ล้อ		รับ	
ด ล ซ ม	ซ ล ด ล	- ล - -	ซ ล ด ด^{3}	ด ล ซ ดฺ	รฺ ม ซ ม	- ล - -	รฺ ม ซ ซ^{3}
- - - -	- - - -	- - ซ ม	- - - ล	- - - -	- - - -	- - ซ ดฺ	- - - ม

ล้อ		รับ		ล้อ		รับ	
ด ล ซ ม	ซ ล ม ซ	- ล - -	ซ ล - ซ	ซ ม รฺ ดฺ	รฺ ดฺ ลฺ ดฺ	- ม - -	รฺ ดฺ - ดฺ
- - - -	- - - -	- - ซ ม	- - ม ร	- - - -	- - - -	- - รฺ ดฺ	- - ลฺ ซ

- - ด ล	- - - ซ	- - ล ซ	- - - ม	- - ซ ม	- - - ร	- - ม ร	- - - ด
- - - -	ซ ม - รฺ	- - - -	ม ร - ท	- - - -	รฺ ดฺ - ล	- - - -	ดฺ ลฺ - ซ

ขอจงไปสู่สถาน ดินแดนสุขสันต์ นิรันดร์สงบ จ่าแซม ขอจดขอจำหน่ายเอ่ย

- - ด ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- - - ม	- ซ - -	ซ - ซ ซ^{3}	- ซ^{4} - ซ^{5}
- - - -	ซ ม รฺ -	ม รฺ ดฺ -	ม รฺ ดฺ ซ$_{ล}$	- - - ท	- ซ - -	- ดฺ - มฺ	- รฺ - ดฺ

6. เพลงผู้ว่าฯ สั่งการ

เพลงผู้ว่าฯ สั่งการ เป็นเพลงอัตรา 2 ชั้น มี 3 ท่อน จินตนาการของเพลงนี้บอกเล่าเรื่องราวถึงผู้ว่า ราชการจังหวัดเชียงราย นายณรงค์ศักดิ์ โอสถธนากร ผู้บัญชาการศูนย์อำนวยการร่วมค้นหาผู้สูญหายถ้ำหลวง - ขุนน้ำนางนอน (สอร.) เมื่อได้รับทราบเรื่องราวของทีมหมูป่า 13 คน ติดอยู่ในถ้ำหลวงจึงปฏิบัติการใน ภารกิจ สั่งการระดมสรรพกำลังทุกรูปแบบ จากหน่วยงานในประเทศและต่างประเทศ หน่วยซีล ทหาร ตำรวจ หน่วยแพทย์ ทีมงานที่ประสานงานรอปฏิบัติการตามแผน ทั้งชุดดำน้ำ ชุดอัดอากาศ ชุดส่งเสบียง ชุด ไฟฟ้า ชุดปีนถ้ำ ชุดหาโพรงถ้ำ ชุดขุดน้ำบาดาล ปฏิบัติการของผู้ว่าราชการจังหวัดสั่งการให้ค้นหาด้วยวิธี ปฏิบัติการ 3 ลักษณะคือ ปฏิบัติการมุ่งสู่ล่องลึกท่ามกลางเส้นทางสายน้ำ ปฏิบัติการภาคพื้นดินของการสกัด ตัดเบี่ยงเส้นทางน้ำ ค้นหาช่องทางตามหุบเขา และปฏิบัติการทางอากาศยาน งานหนักเริ่มตั้งแต่วันที่ 24 กรกฎาคม พ.ศ. 2561 จนคณะทำงานได้พบทีมหมูป่าครบทั้ง 13 คน ทุกคนปลอดภัย ต่อมาเมื่อวันที่ 28 สิงหาคม พ.ศ. 2561 มูลนิธิหม่อมหลวงปิ่นมาลากุล ในพระราชูปถัมภ์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ได้ประกาศให้นายณรงค์ศักดิ์ โอสถธนากร ได้รับรางวัลศาสตรเมธี สาขาสังคมศาสตร์ ด้านบริหารการจัดการ

6. เพลงผู้ว่าฯ สั่งการ

2 / 1 ผู้ว่าฯ ณรงค์ศักดิ์ โอสถธนากร สั่งการค้นหาช่วยเหลือหมูป่าอะคาเดมี

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

- - - -	- - ซ ล	- ร - -	ด ล - -	- - ซ ม	- - - -	- - ซ ซ	- ล - ซ^{3}
- - - -	รฺ ม - -	- - ด ล	- - ซ ม	- - - -	รฺ ดฺ - ล$_{ล}$	- ซ - -	- - ซ ม

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

- ล - -	ล ซ - -	ม รฺ - -	ม ฟ ซ ล	- ร - -	ร ร - -	ด ด - -	ล ล - ซ
- - ซ ม	- - ม รฺ	- - ดฺ รฺ	- - - ล	- ร - ร	- - - ด	- - - ล	- - - ซ

2 / 2

- - ซ ล	ท - ด ด	- - - -	ท ด ร ม	- - - -	ซ ล ท ด	ม ร - ร	- - ม ม
- ม - -	- ดฺ - -	- - ซ ล	- - - ม	- - รฺ ม	- - - -	- - ด -	- ม - -

- - ร ด	- - ล -	ด - ด -	ล - ซ -	- - ล ซ	- - ม -	ซ - ซ -	ม - รฺ -
- - - -	ล ซ - ซ	- ล - ซ	- ม - รฺ	- - - -	ม รฺ - รฺ	- ม - รฺ	- ดฺ - ลฺ

- ทฺ - -	- - - ดฺ	- ซ - ซ3	- ม - -	- - รฺ ม	- ซ - ล	- - ร ด	ท ล ซ ม
- - ลฺ ซฺ	- ลฺ - ซ	- - - ม	- - รฺ ดฺ	- ดฺ - -	- ซ - ล	- - ร ด	ท ล ซ ท

- ล - -	ล ซ - -	ม รฺ - -	ม ฟ ซ ล	- ร - -	ร ร - -	ด ด - -	ล ล - ซ
- - ซ ม	- - ม รฺ	- - ดฺ รฺ	- - - ล	- ร - ร	- - - ด	- - - ล	- - - ซ

2 / 3 กวาดขึ้น - ไล่เรียงระดับ

- - - ซ	ล ซ - ซ	- - - ร	ม ร - ร	- - ด -	ด - ล -	- - ซ ล	- - - -
- ซ̣ - ซ	- - ม ร	- ร̣ - ร	- - ด ล	- - - ล	- ซ - ม	- ม - -	ซ ฟ ม ร̣

- - - ซ	- - - ร̣	ม̣ ร̣ - ร	- - - -	- - - ซ	- - - ร̣	ม̣ ร̣ - ร̣	- - - -
- ซ̣ - ซ	- ร̣ - ร	- - ด̣ -	ด̣ ท ล ซ	-ซ̣ - ซ	- ร̣ - ร	- - ด̣ -	ด̣ ท ล ซ

- - ด ล	- - ซ -	- - ม̣ ร̣	- - ด̣ -	- - - -	ท̣ ด̣ ร̣ ม	- - ล ซ	- - - -
- - - -	ซ ม - ม	- - - -	ด̣ ล̣ - ล̣	- - ซ̣ ล̣	- - - -	- - - -	ฟ ม ร̣ ด̣

- ล - -	ล ซ - -	ม ร̣ - -	ม ฟ ซ ล	- ร - -	ร ร - -	ด ด - -	ล ล - ซ
- - ซ ม	- - ม ร̣	- - ด̣ ร̣	- - - ล	- ร - ร	- - - ด	- - - ล	- - - ซ

7. เพลงล้านนารวมใจ

เพลงล้านนารวมใจ เป็นเพลงสำเนียงพื้นบ้านล้านนาอัตรา 2 ชั้น มี 2 ท่อน จินตนาการของเพลงนี้บอกเล่าเรื่องราวถึงพลังความร่วมมือของชาวล้านนาที่ส่งกำลังใจ การนิมนต์ครูบาบุญชุ่ม ญาณสังวโร เพื่อสร้างพลังขวัญกำลังใจ การประกอบพิธีบูชาเจ้าป่าเจ้าเขาตามความเชื่อของชาวล้านนา ชาวนา ซึ่งมีผืนนาตามแนวทางน้ำผ่าน ทุกคนต่างอนุญาตให้ใช้พื้นที่นาของตนรองรับปริมาณน้ำมหาศาลที่ผันออกจาก ถ้ำหลวง ทำนองเพลงของเพลงนี้จึงถ่ายทอดความเป็นอัตลักษณ์ของล้านนาผสานกลมกลืนกับแนวทำนองไทย แบบแผน แทรกทำนอง ล้อ - รับ สร้างสีสันให้แก่ทำนองเพลง

7. เพลงล้านนารวมใจ

2/1

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

- - ร̣ ม	- - ซ ล	ด ล - ล	- - - ซ	- - ร̣ ม	- - ซ ล	ด ล - ล	- - - ซ
- ด̣ - -	ร̣ ม - -	- - ซ -	ซ ม ร̣ ม	- ด̣ - -	ร̣ ม - -	- - ซ -	ซ ม ร̣ ม

- - ซ ล	- ด - ร	ม ร - ร	- ร - ด	- - ด ล	- ล - ซ	- - ซ ม	- ม - ร̣
- ม - -	- ด - ร	- - ด -	ด - ล ซ	- - - -	ซ - ม ร	- - - -	ร̣ - ด̣ ล

- - ด ด	- - ม ร	- - - ม	- - ม ม	- - ด ด	- - ม ร	- - - ซ^{3}	- - ซ ซ^{3}
- - - ด	- - - -	ด ล ซ ม	- - - ม	- - - ด	- - - -	ด ล ซ ม	- - - ม

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

ล่าง บน

- - ซ฻ ล฻	- - ด฻ ร฻	ม ร฻ - -	ม ซ - ซ^{3}	- - ซ ล	- - ด ร	ม ร - ร	- - ด ด
- มล - -	ซ฻ ล฻ - -	- - ด฻ ร฻	- - - ม	- ม - -	ซ ล - -	- - ด -	- ด - -

2 / 2 ล้อ รับ ล้อ รับ

- - ม ร	ด ล ซ ม	- - ม ร	- - - ซ3	ล ซ ม ซ	ล ด - ล	ล ซ - ซ	ล ด - ด^{3}
- - - -	- - - -	- - - -	ด ล ซ ม	- - - -	- - - -	- - ม -	- - - ล

ล้อ รับ ล้อ รับ

ล ซ ม ซ	ซ฻ลด฻ ร฻ ม	ล ซ - ซ	- ด฻ ร฻ ม	ล ซ ม ซ	- ล - ด	ล ซ - ซ	- ล - ด
- - - -	- - - -	- - ม -	ซ฻ล - - ท	- - - -	- - - -	- - ม ร	- ม - ด

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

- - ม ร	- ร฻ ม -	ด ร ม -	- - ซ ล	- - ด ล	- ล ด -	ซ ล ด -	- - ร฻ ม
- - - -	ด - - ล	- - - มก	- มก - ม	- - - -	ซ - - ม	- - - ด฻	- ด฻ - ท

- - - -	ซ฻ ล฻ - ด฻	- ล฻ - ด฻	- ร฻ - ม	- - - -	- ล฻ - ด฻	- ล฻ - ด฻	ม - ซ ซ^{3}
- - ร฻ล มล	- - ซ฻ -	ซ฻ - ซ฻ -	- ล - ท	- - - -	ซ฻ - ซ฻ -	ซ฻ - ซ฻ -	- ร฻ - ม

- - ด ล	- ล - ซ	- - ซ ม	- ม - ร฻	- - ด ล	- ล - ซ	ล ซ - ซ	- ซ - ม
- - - -	ซ - ม ร	- - - -	ร฻ - ด฻ ล	- - - -	ซ - ม -	- - ม -	ม - ร฻ ท

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

- - ด ล	- - - -	- - - -	ดฺ รฺ - ดฺ	- ซ - ล	- ด - ร	- - ม ร	ด ท ล ซ
- - - -	ซ ม ร ดฺ	- - ซฺ ลฺ	- - ลฺ ซ	- ซ - ล	- ด - ร	- - ม ร	ด ท ล ซ

8. เพลงตะลุงรังนก

เพลงตะลุงรังนก เป็นเพลงสำเนียงภาษาตะลุงหรือสำเนียงถิ่นใต้ เป็นเพลงอัตรา 2 ชั้น มีท่อน เดียว จินตนาการของเพลงนี้บอกเล่าเรื่องราวถึงอาสาสมัครของทีมเก็บรังนกนางแอ่นเกาะลิบง อำเภอกันตัง จังหวัดตรังที่ได้เข้าปฏิบัติการค้นหาทีมหมูป่า โดยใช้ความรู้ ประสบการณ์ความชำนาญในการปีนไต่เขาด้วย วิธีโรยตัวลงสำรวจตามโพรงถ้ำ

8. เพลงตะลุงรังนก

สองชั้น (ท่อนเดียว)

ชุมพลังนักเก็บรังนกลิบง

- - ท ล	- - - -	- รฺ^{3} - -	- รฺ^{3} - -	- - ลฺ -	- - ลฺ ทฺ	- รฺ^{3} - -	- รฺ^{3} - -
- - - -	ซ ม รฺ ทฺ	- ทฺ - ทฺ	- ทฺ - ทฺ	- ฟฺ - ฟฺ	- ฟฺ - -	- ทฺ - ทฺ	- ทฺ - ทฺ

- ม ฟ ล	- ท - ร	- ม - ร	- ท - ล	- - ร ร	- - - ท	ร ท - -	ท ล - -
รฺ - - ล	- ท - ร	- ม - ร	- ท - ล	- - - ร	- - - ท	- - ล ฟ	- - ฟ ม

- - ฟ ฟ	- - - ม	- - - รฺ	- - - รฺ^{3}	- - ม ฟ	- - - ฟ	ท ล - ล	- ท - ร
- - - ฟ	- - - ม	- - - ร	- - - ทฺ	- รฺ - -	- ฟ - -	- - ฟ ม	- ฟ - ร

- - ร ร	- ม - -	- ร - ม	ร - ร -	- ล - ท	- ร - ม	- ร - ท	- - ล -
- - - ร	- ม - -	- ร - ม	- ท - ท	- ม - ฟ	- ร - ม	- ร - -	ล ฟ - ฟ

ปีนป่ายไต่เขาสำรวจโพรงถ้ำ

- ลฺ - ทฺ	- รฺ - มฺ	- - รฺ มฺ	- - รฺ มฺ	- ฟ - ล	- - รฺ ม	ฟ ม - ม	- - รฺ -
- ม - ฟ	- ล - ท	ลฺ ทฺ - -	ลฺ ทฺ - -	- ด - ล	- ทฺ - -	- - รฺ -	รฺ ทฺ - ทฺ

- - - -	ลฺ ทฺ รฺ -	- - รฺ3 - - - -	รฺ มฺ3 ฟ - -	- - - -	ฟ ล ท -	- - ท2 - - -	ท ท2 ม -
- - มฺ ฟฺ	- - - ทฺ	- ทฺ ลฺ ทฺ	- ท - มฺ	- - รฺ ม	- - - ล	- ล ฟ ล	- ล - ซ

- - ร ร	- - ท ท	- - ล ล	- - ฺร ฺร	- ด - -	- ท - -	- ท - -	- - - ฺร3
- - - ร	- - - ท	- - - ล	- - - ล	- - ท ล	- - ล ฟ	- - ล ฟ	- ล - ท

ชั้นเดียว

- - ท ล	- - - -	- - ล ท	- ร - -	- ล ท ร	ม ร - -	ฟ ม - -	- ร – ม
- - - -	ฟ ม ร ท	- ฟ - -	- - - ท	ฟ - - -	- - ท ล	- - ร ท	- ล – ท

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

- - ร ม	- - ร ม	ฟ ม - ม	- - ร -	- - - -	ร ม ฟ -	- ท - -	- ม - -
ล ท - -	ล ท - -	- - ร -	ร ท - ท	- - ล ท	- - - ม	- ล - ล	- ร - ร

- - ล ท	- ร - -	- - ฟ ล	- ท - -	- ร - ท	- ล - ร	- ท - -	- - - ร
ม ฟ - -	- ท - ท	ร ม - -	- ล - ล	- ร - ท	- ล - ล	- - ล ฟ	- ล - ท

9. เพลงพลังจิตอาสา

เพลงพลังจิตอาสา เป็นเพลงอัตรา 2 ชั้น มี 2 ท่อน จินตนาการของเพลงนี้บอกเล่าเรื่องราวถึง บรรดาอาสาสมัครต่าง ๆ ทั้งชาวล้านนา ชาวไทยทั่วประเทศ ชาวต่างชาติ ร่วมจิตอาสาเป็นพลังในมุมมิติกระทำ ในภารกิจที่สามารถทำได้ นับเป็นปรากฏการณ์ของภาพสะท้อนทางความคิดและคุณลักษณะของวัฒนธรรมไทย ที่นานาชาติชื่นชม เช่น จิตอาสาร่วมประกอบอาหาร บริการเครื่องดื่ม ตัดผม หมอนวด ซักผ้ารีดผ้า ชุนผ้า ขับ มอเตอร์ไซค์รับส่งผู้ปฏิบัติงาน งานเก็บขยะ งานล้างห้องน้ำ และงานอื่น ๆ ด้วยน้ำใจที่มุ่งมั่นรวมพลังเป็นหนึ่ง

9. เพลงพลังจิตอาสา

2/1 ชุมพลังจิตอาสาหลากหลายทั้งไทยเทศ

กวาดขึ้น - ไล่เรียงระดับ

- - - ม	- - ร ด	- ม ร ด	- ท - ล	- - - ล	- - ท ล	- ท - ร	- ม - ซ
- ม - ม	- - ร ด	- ม ร ด	- ท - ล	- ล – ล	- - ท ล	- ท - ล	- ท - ซ

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

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

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

น้ำใจมุ่งมั่น

- - ซ ซ	- ม - ซ	- ท ล ซ	- ท ล ซ	- - ซ ซ	- ม - ซ	- ท ล ซ	- ม - ร̣
- ซ - -	- ท - ซ	- ท ล ซ	- ท ล ซ	- ซ - -	- ท - ซ	- ท ล ซ	- ท - ล

ชุมพลังเป็นหนึ่ง

- - ร̣ ร̣	- ม - ซ	- ท - -	ท ท - ล	- - ร̣ ร̣	- ม - ซ	- ท ล ซ	- ท ล ซ
- ล̣ - -	- ม - ซ	- ท - ท	- - - ล	- ล̣ - -	- ม - ซ	- ท ล ซ	- ท ล ซ

- - ร̣ ร̣	- ม - ร̣	- - ม ซ	- - ม ซ	- - ร ร	- ม - ร	- - ด ท	- ล - ซ
- ล̣ - -	- ม - ร	- - ท ซ	- - ท ซ	- ร - -	- ม - ร	- - ด ท	- ล - ซ

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

- - ท -	ท - - -	ท - ท -	- ท - -	- - ม -	ม - - -	ม - ม -	- ม - ซ
- - - ล	- ล - -	- ล - ล	- - - ร̣	- - - ร̣	- ร̣ - -	- ร̣ - ร̣	- ท - ซ

น้ำใจมุ่งมั่น

- - ซ ซ	- ม - ซ	- ท ล ซ	- ท ล ซ	- - ซ ซ	- ม - ซ	- ท ล ซ	- ม - ร̣
- ซ - -	- ท - ซ	- ท ล ซ	- ท ล ซ	- ซ - -	- ท - ซ	- ท ล ซ	- ท - ล

10. เพลงวิเทศแกล้วกล้า

เพลงวิเทศแกล้วกล้า เป็นเพลงอัตรา 2 ชั้น มีท่อนเดียว แต่มีท่อนเปลี่ยนระดับเสียง จินตนาการของ เพลงนี้บอกเล่าเรื่องราวถึงความร่วมมือร่วมใจของชาวต่างชาติ ทั้งที่ส่งผู้เชี่ยวชาญในฐานะรัฐบาล หน่วยงาน และบุคคล รวมทั้งการมอบอุปกรณ์เครื่องมือเครื่องใช้ ชาติต่าง ๆ ที่มีส่วนในปฏิบัติการ เช่น ลาว พม่า จีน อังกฤษ ออสเตรเลีย สหรัฐอเมริกา ยูเครน ฟิลแลนด์ ญี่ปุ่น ฝรั่งเศส เบลเยี่ยม ฯลฯ นักดำน้ำชาววิเทศหลาย ท่านที่ร่วมปฏิบัติการ เช่น นายจอห์น โวลันเธน (John Volanthen) นายริชาร์ด วิเลียม สแตนตัน (Richard William Stanton) สองท่านนี้เป็นชุดแรกที่พบทีมหมูป่าทั้ง 13 คนที่เนินนมสาว ดร.ริชาร์ด แฮร์ริส (Dr. Richard Harris) นายโรเบิร์ต ชาร์ลี ฮาร์เปอร์ (Robert Charlie Harper) นายเวิร์น อันสเวิร์ธ (Vern Unswrth) ท่านนี้เป็นนักดำน้ำที่พำนักอยู่ในจังหวัดเชียงราย เมื่อทราบเรื่องก็ได้เข้าร่วมปฏิบัติการและประสานงานนำนัก ดำน้ำจากสหราชอาณาจักรมาช่วยเหลือ และยังมีอีกหลายท่านที่ร่วมให้ความช่วยเหลือ นับเป็นขุมพลังรวมใจ ชาววิเทศเพื่อปฏิบัติการค้นหาทีมหมูป่าอะคาเดมีอย่างแกล้วกล้า

10.เพลงวิเทศแกล้วกล้า

ชุมพลังรวมใจชาวต่างชาติ

- รฺ - ซ	- - ล ท	- ม - ร	- ท - ล	- - ล ล	- ท - ล	- ซ - ฟ	- ม - รฺ
- ล - ซ	- - - ท	- ม - ร	- ท - ล	- ล - -	- ท - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร

- รฺ - ทฺ	- - รฺ ทฺ	- - รฺ ทฺ	- - - -	- - ล ท	ดฺ - รฺ รฺ	- - รฺ ม	ฟ - ซ ซ
- ซฺล - -	ลฺ ซฺ - -	ลฺ ซฺ - -	ลฺ ซฺ - รฺล	- ซฺ - -	- ร - -	- ดฺ - -	- ซ - -

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

- - ล ล	- ท - รฺ	- ม - -	ร - ม รฺ	- รฺ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ด - ร
- ล - -	- ท - ล	- - ร ท	- ท - ล	- ล - ซ	- - - ท	- ล - ท	- ด - ร

- ม ร ท	- ล - ซ	- ท ล ซ	- ม - รฺ	- - ม ซ	- - ม ซ	- ล - ซ	- ล - ซ
- ม ร ท	- ล - ซ	- ท ล ซ	- ท - ล	- - - -	ม ร - -	ม - ม -	ม - ม -

- ซ - ล	ท ร - ท	- ล ซ ล	- - ท ท	- - ท ท	ล ซ - ล	- ร̣ - ม̣	- ฟ - ซ
- ซ - ล	ท ร - ท	- ล ซ ล	- ท - -	- ท - -	ล ซ - ล	- ล - ท	- ด - ร

ย้ายเปลี่ยนระดับเสียง

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

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

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

- - ร̣ ร̣	- ม - ซ	- ล - -	ซ - ล ซ	- ซ5 - ม	- - - -	- - ร̣ ม	ฟ - - ซ
- ล̣ - -	- ท - ซ	- - ซ ม	- ม - ร̣	- ด - -	ร̣ ด̣ - ซ̣ล	- ด̣ - -	- ซ̣ - -

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

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

11. เพลงหมูป่าลาถ้ำ

เพลงหมูป่าลาถ้ำ เป็นเพลงอัตรา 2 ชั้นและชั้นเดียว มีท่อนเดียว จินตนาการของเพลงนี้บอกเล่า เรื่องราวถึงนักดำน้ำชุดแรกได้พบทีมหมูป่าที่เนินนมสาวภายในถ้ำหลวง จากนั้นจึงมีการวางแผนเพื่อนำทั้ง 13 ชีวิตออกจากถ้ำ นักดำน้ำจากหน่วยซีล 3 นายที่เด็ก ๆ ทีมหมูป่าเรียกขานนามคือพี่ไมค์ พี่ป้อม พี่ใบเตย สำหรับพี่ใบเตยเด็ก ๆ เรียกว่าพ่อใบเตย ในชุดนี้มีแพทย์ 1 นายคือพันโท นายแพทย์ภาคย์ โลหารชุน รวมอยู่ ด้วย การปฏิบัติหน้าที่ในภารกิจโดดเด่นเช่นนี้ แพทยสภาได้ประกาศให้พันโท นายแพทย์ภาคย์ โลหารชุน เป็น “แพทย์ต้นแบบของแพทยสภา” เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม พ.ศ. 2561 สำหรับบรรดาหมูป่าอะคาเดมีทั้ง 13 คน ชุดปฏิบัติการได้วางแผนนำตัวออกจากถ้ำได้สำเร็จใน 3 วัน ระหว่างวันที่ 8 - 10 กรกฎาคม พ.ศ. 2561

11.เพลงหมูป่าลาถ้ำ

หมูป่าบนเนินนมสาว

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

- ล - -	ซ ม - -	- - - ด̣	- - ร̣ ม	- ฟ - ซ	ล ซ - -	- - ร̣ ม	- - ร̣ ร̣
- - ซ ม	- - ร̣ ด̣	- ซ̣ - -	- ด̣ - -	- ด - -	- - ฟ ม	ร̣ ด̣ - -	- ล̣ - -

- ล̣ - ร̣	- ล̣ - ร̣	- ซ ล ซ	- - - -	- ล̣ - ร̣	- ล̣ - ร̣	- ซ ล ซ	- - - ซ
ซ̣ - ซ̣ -	ซ̣ - ซ̣ -	ซ̣ - - -	ฟ ม ร̣ ด̣	ซ̣ - ซ̣ -	ซ̣ - ซ̣ -	ซ - - -	ฟ ม ร̣ -

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

หมูป่าลาถ้ำ วันที่ 8 - 10 กรกฎาคม พ.ศ. 2561

- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- - - ซ
- - - ด̣	- - - ซ̣	- - - ด̣	- - - ซ̣	- - - ด̣	- - - ซ̣	- - - ด̣	- ซ̣ - -

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

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

- - ล ล	- ซ - ล	- - ล ล	- ซ - ม	- - ซ -	ม ร̣ - ร̣	- - ด̣ ร̣	ม ร̣ - ร̣
- ล - -	- ซ - ล	- ล - -	- ซ - ล	- - - ร̣	- - ด̣ ล	- ล̣ - -	- - ด̣ ล

- - ล ล	- ซ - ล	- - ล ล	- ซ - ม	- - ซ -	ม ร̣ - ร̣	- - ด̣ ร̣	ม ร̣ - ร̣
- ล - -	- ซ - ล	- ล - -	- ซ - ล	- - - ร̣	- - ด̣ ล	- ล̣ - -	- - ด̣ ล

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

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

ลาแล้วถ้ำหลวงขุนน้ำนางนอน

- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- - - ร
- - - ซ	- - - ร	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ	- ร - -

ชั้นเดียว

- ร - -	ด ด - ล	ร ล - -	ล ซ - -	- ซ - ซ5	- - รฺ ม	- - รฺ ม	- - รฺ รฺ
- ร - ด	- - - ม	- - ซ ฟ	- - ฟ ร	- - - ด	- ดฺ - -	- ดฺ - -	- ลฺ - -

- ลฺ - รฺ	- ลฺ - ดฺ	- ลฺ - รฺ	- - - -	- - ซ ซ	ล ซ - ซ	ด - ด -	ล ซ - ซ
ซฺ - ซฺ -	ซฺ - ซฺ -	ซฺ - ซฺ -	ดฺ ทฺ ลฺ ซฺ	- ซ - -	- - ฟ ร	- ล - ซ	- - ฟ ร

- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- - - ซ	- - ซ ล	- ด - ร	- - ร ร	- ด - ร
- - - ดฺ	- - - ซ	- - - ดฺ	- ซ - -	- ฟ - -	- ด - ร	- ร - -	- ด - ร

- - ซ ล	- ด - ร	- - ร ร	- ด - ร	- - ล ล	- ซ - ม	- - ซ -	ม รฺ - รฺ
- ฟ - -	- ด - ร	- ร - -	- ด - ร	- ล - -	- ซ - ล	- - - รฺ	- - ดฺ ล

- - ล ล	- ซ - ม	- - ซ -	ม รฺ - รฺ	- - ดฺ รฺ	ม รฺ - รฺ	ม รฺ - -	- - ดฺ รฺ
- ล - -	- ซ - ล	- - - รฺ	- - ดฺ ล	- ลฺ - -	- - ดฺ -	- - ดฺ ลฺ	ซฺ ลฺ - -

- - ดฺ รฺ	ม รฺ - รฺ	ม รฺ - -	- - ดฺ รฺ	- รฺ - รฺ	- รฺ - รฺ	- รฺ - รฺ	- - - รฺ
- ลฺ - -	- - ดฺ -	- - ดฺ ลฺ	ซฺ ลฺ - -	- - - ซฺ	- - - รฺ	- - - ซฺ	- รฺ - -

12. เพลงรัวหมูป่า

เพลงรัวหมูป่า เป็นเพลงประเภทเพลงรัว จินตนาการของเพลงนี้สื่อถึงการกราบลาเจ้าแม่ขุนน้ำนางนอน และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่ในถ้ำหลวงด้วยกิริยาน้อมคารวะ ทำนองเพลงเป็นสัญญะของการประทานพรมงคล อำนวยสิริสวัสดิ์ให้แก่คณะปฏิบัติการชาวไทย ชาวต่างชาติ บรรดาจิตอาสาทุกคนที่ได้ร่วมมือร่วมใจช่วยเหลือ และแก่นักฟุตบอลทีมหมูป่าอะคาเดมี ทั้ง 13 คน ที่ผ่านพ้นวิกฤตครั้งนี้ได้อย่างปลอดภัย

12.เพลงรัวหมูป่า

กราบลาเจ้าแม่ขุนน้ำนางนอน และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ขอประธานพรมงคลอำนวยสิริสวัสดิ์

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

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

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

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

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

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

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

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

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

รายนามทีมฟุตบอลหมูป่าอะคาเดมี ในระหว่างการประพันธ์ทำนองเพลง

1. นายเอกพล จันทะวงษ์ ผู้ช่วยผู้ฝึกสอน อายุ 25 ปี
2. นายพรชัย คำหลวง นักฟุตบอล อายุ 16 ปี
3. นายพีรพัฒน์ สมเพียงใจ นักฟุตบอล อายุ 16 ปี
4. เด็กชายพิพัฒน์ โพธิ นักฟุตบอล อายุ 15 ปี
5. เด็กชายณัฐวุฒิ นาคำทราย นักฟุตบอล อายุ 14 ปี
6. เด็กชายประจักษ์ สุธรรม นักฟุตบอล อายุ 14 ปี
7. เด็กชายอดุลย์ สามออน นักฟุตบอล อายุ 14 ปี
8. เด็กชายเอกรัตน์ วงค์สุขจันทร์ นักฟุตบอล อายุ 14 ปี
9. เด็กชายดวงเพชร พรมเทพ นักฟุตบอล อายุ 13 ปี
10. เด็กชายภาณุมาศ แสงดี นักฟุตบอล อายุ 13 ปี
11. เด็กชายมงคล บุญเปี่ยม นักฟุตบอล อายุ 14 ปี
12. เด็กชายสมพงษ์ ใจวงค์ นักฟุตบอล อายุ 14 ปี
13. เด็กชายชนินทร์ วิบูลย์รุ่งเรือง นักฟุตบอล อายุ 14 ปี

2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ศุภณัฐ นุตมากุล (2565) ศึกษาเรื่อง “องค์ความรู้ทางด้านการประพันธ์เพลงไทย ครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต” การศึกษาองค์ความรู้ทางด้านการประพันธ์เพลงไทยของครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต โดยเห็นว่าครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต เป็นบุคคลสำคัญที่เก็บรักษาองค์ความรู้ด้านต่าง ๆ ของสายตระกูล “ดุริยประณีต” ไว้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์ โดยเฉพาะองค์ความรู้ทางด้านการประพันธ์เพลงไทย ซึ่งควรศึกษาเป็นอย่างยิ่ง ผู้สร้างสรรค์เลือก เครื่องมือในการวิจัย คือ แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง จำนวน 4 ด้าน ประกอบด้วย 1. องค์ความรู้ทางด้านการ ประพันธ์เพลงไทย 2. ประสบการณ์ด้านการประพันธ์เพลงไทยและผลงานการประพันธ์เพลงไทย 3. หลักการประพันธ์ เพลงไทย และ 4. กลวิธีการประพันธ์เพลงไทย จัดเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัย ที่เกี่ยวข้อง จดบันทึกจากการสัมภาษณ์ประชากร และกลุ่มเป้าหมาย ผู้สร้างสรรค์นำข้อมูลทั้งหมดมา

แยกประเด็นวิเคราะห์ เพื่อให้เห็นภาพส่วนย่อย เพื่อทำการตรวจสอบ ซ่อมซ้ำข้อมูล นำข้อมูลมาวิเคราะห์ประเด็นย่อยทั้งหมด ในภาพรวม สังเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ อภิปรายผลด้วยความเรียงในเชิงพรรณนา และจัดระเบียบข้อมูลองค์ความรู้ด้านการประพันธ์ เพลงไทย ผลการวิจัยพบว่า (1) องค์ความรู้ ทางด้านการประพันธ์เพลงไทย เกิดขึ้นจากการสะสมประสบการณ์แต่วัยเยาว์ และนำมาปฏิบัติจริง (2) ประสบการณ์ด้านการประพันธ์เพลงไทย และผลงานการประพันธ์เพลงไทย เริ่มเมื่อ พ.ศ. 2521 จนถึงปัจจุบัน ซึ่งผลงานล่าสุด คือ การประพันธ์เดี่ยวเพลงอาเฮียสามชั้น ได้รางวัลชนะเลิศ 2 เครื่องมือ ได้แก่ ฆ้องวงใหญ่ และระนาดทุ้ม (3) หลักการประพันธ์เพลงไทย คือ “9 รู้” ได้แก่ 1) รู้หลักการ 2) รู้หน้าทับ 3) รู้มือฆ้อง 4) รู้บันไดเสียง 5) รู้สำเนียง 6) รู้เหตุผล 7) รู้ตนเอง 8) รู้ผู้บรรเลง 9) รู้ผู้ฟัง และ (4) กลวิธีการประพันธ์เพลงไทย คือ การขยายความ จากหลักการ และยกตัวอย่างทำนองที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อให้เห็นถึงเหตุผล และกลวิธีที่เลือกใช้ในแต่ละทำนอง

ดุษฎี มีป้อม (2556) ศึกษาเรื่อง “การสืบทอดเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มทางครูพุ่ม บาปุยะวาทย์” ผลการวิจัยพบว่า หลักการปฏิบัติในการสืบทอดเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มต่าง ๆ ของครูพุ่ม บาปุยะวาทย์นั้น จะสอนวิธีการดำเนินของระนาดทุ้มก่อน โดยต่อทางระนาดทุ้มเพลงโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น เพลงเรื่อง และเพลงประเภทเสภา เมื่อศิษย์มีทักษะและประสบการณ์ในระดับดีแล้ว จึงเริ่มถ่ายทอดเพลงเดี่ยวให้ตามความเหมาะสมกับศักยภาพของศิษย์แต่ละคน ดังนั้นการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวจึงต้องมีการคัดเลือกคน และคัดเลือกทางเพลงเดี่ยว ส่วนสำนวนกลอนทางเดี่ยวระนาดทุ้มของครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ เป็นที่ยอมรับในหมู่นักดนตรีไทย ว่ามีลักษณะเด่นในเรื่องของการใช้ทาง มีการผูกสำนวนกลอนที่หลากหลายรูปแบบ ผลจากการวิเคราะห์เพลงเดี่ยว ทั้ง 8 เพลง ปรากฏลักษณะเด่น คือ (1) การใช้สำนวนกลอนขึ้นต้นเพลงแบบปิดทาง (2) การใช้มือมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากวิธีการใช้มือในการบรรเลงหมู่ (3) มีสำนวนกลอนที่ต้องใช้ความสามารถสูงในการบรรเลง (4) สร้างสำนวนกลอนจากทำนองหลักได้หลากหลายไม่ซ้ำกัน (5) สำนวนกลอนบางประโยคมีลักษณะเฉพาะไม่ลบงลูกตกตามเนื้อเพลง บางสำนวนไม่ลงลูกตกในวรรคแรก บางสำนวนไม่ลงลูกตกในวรรคหลังของประโยคเพลง (6) ใช้กลวิธีการขยี้สอดแทรกในทำนองเพลง (7) การประดิษฐ์สำนวนกลอนล้อเลียนในประโยคเพลงเดียวกัน (8) การประดิษฐ์สำนวนกลอนแบบเดียวกันทุกทาง (9) การยืดความสัมพันธ์ของการผูกสำนวนกลอน และ (10) สำนวนกลอนที่มีความขัดแย้งหรือคับข้องใจมักจะต่อด้วยสำนวนที่มีความผ่อนคลายเสมอ

ชนะชัย กอผจญ (2559) ศึกษาเรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลง ตับวิฬาร์เริงสำราญ เป็นการศึกษาประวัติความเป็นมา ความเชื่อ ลักษณะนิสัยและพฤติกรรมที่เกี่ยวข้องกับแมวทั่วไปและโดยเฉพาะแมวไทยทั้ง 5 ชนิดที่ปรากฏให้พบเห็นได้ในปัจจุบัน แล้วนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาสังเคราะห์เพื่อสร้างสรรค์เป็นทำนองเพลง และนำเสนอด้วยวงดนตรีไทยประยุกต์ร่วมสมัย โดยทำนองเพลงตับวิฬาร์เริงสำราญ เป็นเพลงประเภทตับเรื่อง แบ่งทำนองเป็น 3 ช่วงได้แก่ ปฐมบท ซึ่งเป็นการกล่าวถึงความ

เป็นมา ความเชื่อและบริบทต่าง ๆ ของแมวไทย ทำนองแบ่งออกเป็นลูกนำ 4 ท่อน ส่วนท่อนที่สอง มัชฌิมบท กล่าวถึงอุปนิสัย สัญชาตญาณ พฤติกรรม ทำนองเพลงแบงออกเป็นทำนองอุปนิสัย 5 ท่อน และส่วนที่สาม ปัจฉิมบท กล่าวถึงลักษณะเด่นของแมวไทยทั้ง 5 ชนิด ทำนองเพลงแบ่งออกเป็น 5 เพลงตามชนิดของแมวไทย ทำนองเพลงมีทั้งการประพันธ์ทำนอง 8 ห้องโน้ตเพลงและแบบฉิ่งตัดได้แก่ 7 ห้องโน้ตเพลง นอกจากนี้ยังมีการเพิ่ม เครื่องดนตรีสากลและเครื่องตกแต่งทำนองที่นำมาใช้ได้แก่ คลาริเน็ต หมากกะโหล่ง โปงเหล็ก เกราะ กังสดาล ระฆัง กระพรวน ขลุ่ยนกชนิดต่าง ๆ ขลุ่ยจีน ส่วนเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับได้แก่ กลองแขก ตะโพนไทย เปิงมาง จังหวะหน้าทับที่นำมาตีกำกับทำนองมีทั้งจังหวะอิสระและจังหวะหน้าทับเดิมได้แก่ หน้าทับพระทอง หน้าทับกระบี่ลีลา หน้าทับเบ้าหลุด หน้าทับลาว หน้าทับสองไม้สองชั้น หน้าทับตะเข่ง (กลองแขก) หน้าทับสดายง ชั้นเดียว

ชยพร ไชยสิทธิ์ (2563) ศึกษาเรื่อง การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียงได้แก่ สำเนียงมอญ สำเนียงจีน และสำเนียงแขก โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ดำเนินการสร้างสรรค์โดยการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดทฤษฎี สาระวิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อกำหนดขอบเขต และกระบวนการสำหรับสร้างสรรค์ผลงาน นำเสนอผลของการสร้างสรรค์ในรูปแบบบทเพลงโดยใช้ระนาดทุ้มเป็นเครื่องดำเนินทำนองหลัก และอภิปรายทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) สามารถสรุปผลการสร้างสรรค์ตามวัตถุประสงค์ได้ดังนี้

1) สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงมอญ มีการสอดแทรกทำนองสำเนียงมอญ ทั้งในลักษณะถี่กระชั้นและลักษณะบังคับทางพยางค์ห่าง ๆ รวมไปถึงมีการสอดแทรกสำนวนการ บรรเลงระนาดทุ้มโดยการใช้กลวิธีการบรรเลงแบบพิเศษต่าง ๆ ได้แก่ การตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีดูด และการตีลักจังหวะ นอกจากนี้ผู้สร้างสรรค์กำหนดให้กลองสองหน้าบรรเลงหน้าทับปรบไก่ 3 ชั้นกำกับทำนองทั่วไป และใช้หน้าทับมอญ 2 ชั้นบรรเลงกำกับทำนองสำเนียงมอญแบบบังคับทาง

2) สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงจีน มีการสอดแทรกทำนองสำเนียงจีน ทั้งในลักษณะถี่กระชั้นที่มีการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้นลงโดยใช้เสียงซ้ำ และลักษณะบังคับทางพยางค์ห่าง ๆ รวมไปถึงมีการสอดแทรกสำนวนการบรรเลงระนาดทุ้มโดยการใช้กลวิธีการบรรเลงแบบพิเศษต่าง ๆ ได้แก่ การตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีดูด และการตีลักจังหวะ นอกจากนี้ผู้สร้างสรรค์กำหนดให้ใช้กลองต๊อก ผ่าง และแต๋ว บรรเลงหน้าทับจีน 2 ชั้นกำกับทำนองทั้งหมด

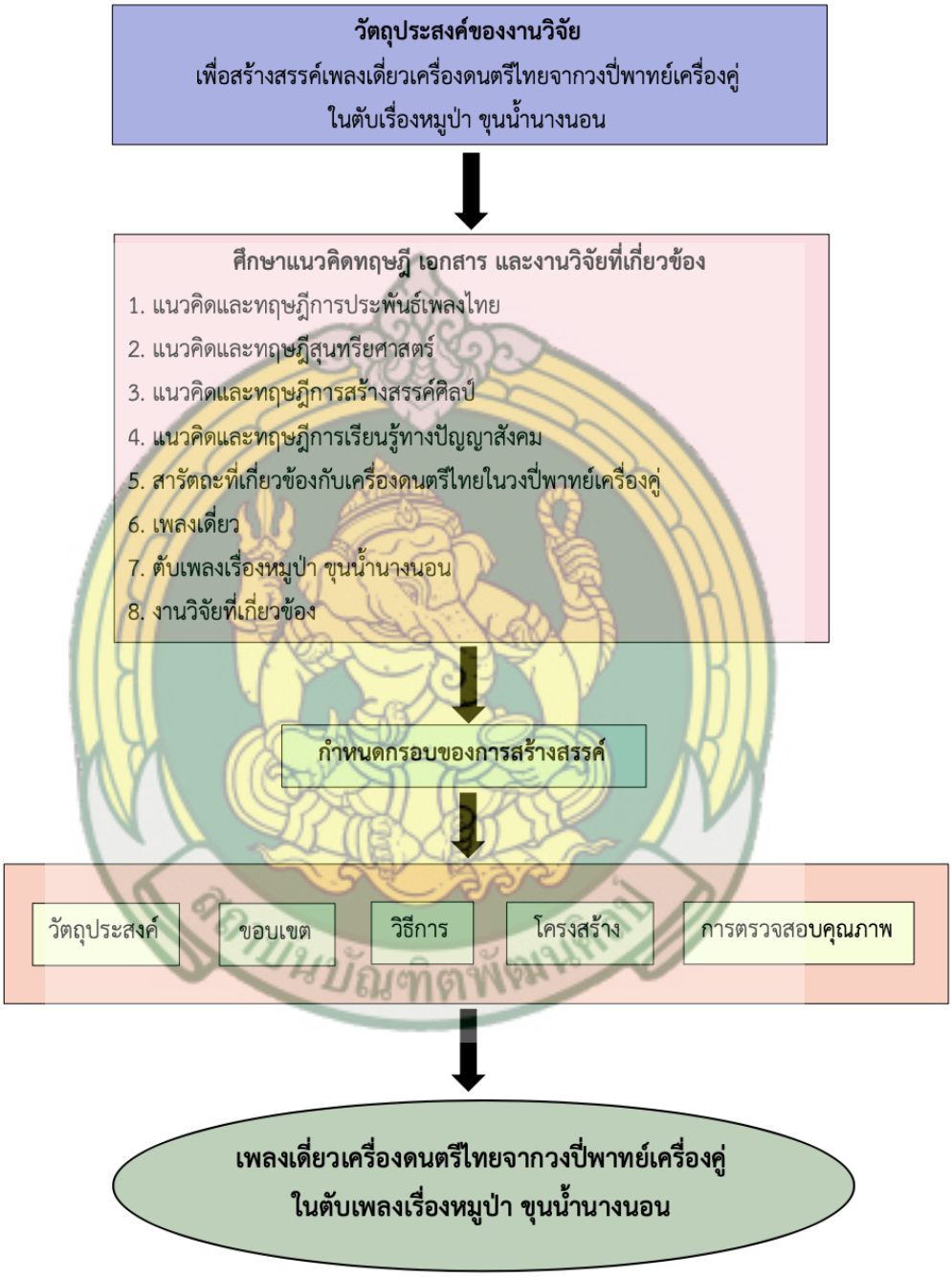
3) การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงแขก มีการสอดแทรกทำนองสำเนียงแขกทั้งในลักษณะถี่กระชั้นและลักษณะบังคับทางพยางค์ห่าง ๆ รวมไปถึงมี การสอดแทรกสำนวนการบรรเลงระนาดทุ้มโดยการใช้กลวิธีการบรรเลงแบบพิเศษต่าง ๆ ได้แก่ การตีสะเดาะ การตีดูด การตีลักจังหวะ และการตีย้อยจังหวะนอกจากนี้ผู้สร้างสรรค์กำหนดให้กลอง แขก

และรำมะนาลำตัดบรรเลงกำกับจังหวะตามความเหมาะสม สอดคล้องกับทำนองและกำหนดให้ กลองสองหน้าบรรเลงหน้าทับปรบไก่ 3 ชั้นกำกับทำนองสำนวนระนาดทุ้ม

ชยพร ไชยสิทธิ์ (2565) ศึกษาเรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงปารีตันหยง มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ บทเพลงปารีตันหยง โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ดาเนินการสร้างสรรค์โดยการศึกษาข้อมูล เกี่ยวกับแนวคิดทฤษฎี สาระวิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อกาหนดขอบเขตและกระบวนการ สาหรับสร้างสรรค์ผลงาน นาเสนอผลของการสร้างสรรค์ในรูปแบบบทเพลงโดยใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้าน ภาคใต้ (รองเง็ง) และอภิปรายทานองที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) สามารถสรุปผลการสร้างสรรค์ตามวัตถุประสงค์ได้ดังนี้

การสร้างสรรค์บทเพลงปารีตันหยง ประกอบด้วย เพลงลาฆูดูวอ มีทานอง 3 ท่อน ท่อนละ 4 ประโยค เพลงสร้อยระกา มีทานอง 1 ท่อน ท่อนละ 6 ประโยค และเพลงลา มีทานอง 4 ท่อน ท่อนละ 2 ประโยคโดยทั้ง 3 บทเพลงดังกล่าวนี้ ผู้สร้างสรรค์ใช้การแต่งแบบขยายอัตรา โดยสร้างสรรค์ทานอง ขยายขึ้นเป็น 8 ห้องเพลงโดยให้ลูกตกในห้องที่ 8 เป็นเสียงเดียวกับท้ายวรรคของทานองเดิม นอกจากนี้ ผู้สร้างสรรค์ใช้เพลงยาโฮ่งทานองเดิมมีทานอง 1 ท่อน ท่อนละ 2 ประโยค 2 ห้องเพลง เพื่อให้ สอดคล้องกับขนบนิยมในการบรรเลงเพลงตันหยง ทั้งนี้บทเพลงสร้างสรรค์ดังกล่าว ผลของการ พิจารณาความเหมาะสมของทานองโดยผู้เชี่ยวชาญ 5 ท่าน พบว่า มีความเหมาะสมของทานองใน ระดับมาก

2.4 กรอบแนวคิดงานวิจัย



ที่มา ผู้สร้างสรรค์

บทที่ 3

ระเบียบวิธีวิจัยสร้างสรรค์

การวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง การสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ ในตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการศึกษาแนวคิดทฤษฎี สาระทางวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยอ้างอิงกลุ่มข้อมูลที่ศึกษาจากคำสำคัญของการวิจัยสร้างสรรค์ การวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพในการศึกษาข้อมูลอันเป็นสารัตถะ ที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนการสร้างและตรวจสอบเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยสร้างสรรค์ โดยมีกระบวนการดังนี้

3.1 ระยะเวลาในการเก็บรวบรวมข้อมูล

การสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดระยะเวลาการเก็บรวบรวมข้อมูลตามตารางดังต่อไปนี้

กิจกรรม	ต.ค.	พ.ย.	ธ.ค.	ม.ค.	ก.พ.	มี.ค.	เม.ย	พ.ค.	มิ.ย.	ก.ค.	ส.ค.	ก.ย.
วางแผนการดำเนินงาน จัดทำข้อมูล สืบค้นบุคคลข้อมูลที่มีความเชี่ยวชาญเฉพาะด้าน	←	→										
ศึกษาเอกสาร		←	→									
รวบรวมข้อมูลสัมภาษณ์ เก็บข้อมูลภาคสนาม							←	→	→	→		
โฟกัสกรุ๊ป										←	→	
วิเคราะห์ข้อมูล										←	→	
สรุปผลการดำเนินการวิจัย จัดทำสื่อวีดีทัศน์เสนอผลงานสร้างสรรค์											←	→
เขียนรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์												← →
จัดทำบทความวิชาการตีพิมพ์ในวารสารในฐานข้อมูล TCI จำนวน 1 ฉบับ											←	→

3.2 ขั้นตอนการสร้างสรรค์

3.2.1 ขั้นเตรียมการเบื้องต้น

3.2.1.1 ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับแนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากข้อมูลเอกสาร เพื่อใช้กำหนดแนวทางในการวิจัย โดยแบ่งเป็นหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้

1) แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย

2) เอกสารที่เกี่ยวข้อง

3) งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

4) กรอบแนวคิด

3.2.1.2 กำหนดบุคคลข้อมูล ได้แก่

1) กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Informants) เป็นผู้ที่อยู่ในวงการดนตรีไทย โดยเฉพาะปี่พาทย์ เป็นผู้ที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก มีประสบการณ์ทางดนตรีจนเป็นที่ยอมรับนับถือ ในวงการดนตรีไทย และมีประสบการณ์กับการบรรเลงเพลงเดี่ยว ได้แก่

นายไชยยะ ทางมีศรี	ผู้เชี่ยวชาญพิเศษ ด้านดุริยางค์ไทย สำนักงานการสังคีต กรมศิลปากร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์กิตติ อัตถาผล	ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป
พ.อ.อ อนุชา พึ่งเจริญ	กองดุริยางค์ทหารอากาศ หน่วยบัญชาการอากาศโยธิน
นายทรงยศ แก้วดี	ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป

2) กลุ่มผู้ตรวจสอบเครื่องมือวิจัยสร้างสรรค์ เป็นผู้มีความรู้ ความสามารถมีความเชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย เป็นที่ยอมรับและมีผลงานทางด้านวิชาการ ได้แก่

รองศาสตราจารย์พัชธรกรณ์ เอื้อจิตเมศ	ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช
ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤตษิพัฒน์ เอื้อจิตรเมศ	ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปาหนัน กฤษณรมย์	ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยทักษิณ

3.2.1.3 กำหนดเพลงที่ใช้ในการเก็บข้อมูลได้แก่ ตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน

3.2.2 ขั้นตอนการสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

3.2.2.1 เครื่องมือวิจัยสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยสร้างสรรค์ในครั้งนี้ มีดังนี้

1) แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง ใช้สำหรับการสัมภาษณ์เพื่อขอความเห็นและข้อเสนอแนะจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญก่อนการสร้างสรรค์ผลงาน จากผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยเพื่อนำความเห็นและข้อเสนอแนะดังกล่าวมาเป็นสาระสำคัญ ในการตั้งต้นออกแบบงานสร้างสรรค์ ซึ่งผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดประเด็นคำถามหลัก 3 ประเด็นในการสัมภาษณ์มีดังนี้

(1) กลวิธีที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยวแต่ละเครื่องมือเป็นอย่างไร โดยแบ่งเป็นข้อประเด็นเกี่ยวกับ กลวิธีการเดี่ยวระนาดเอก กลวิธีการเดี่ยวระนาดทุ้ม กลวิธีการเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ และกลวิธีการเดี่ยวฆ้องวงเล็ก

(2) ลักษณะเฉพาะของสำนวนกลอนแต่ละเครื่องมือเป็นอย่างไร โดยแบ่งเป็นประเด็นเกี่ยวกับ ลักษณะเฉพาะของสำนวนกลอนระนาด ลักษณะเฉพาะของสำนวนกลอนระนาดทุ้ม ลักษณะเฉพาะของสำนวนกลอนฆ้องวงใหญ่ และลักษณะเฉพาะของสำนวนกลอนฆ้องวงเล็ก

(3) หลักการสร้างสรรค์ทำนองหลัก และสำนวนกลอนเพลงเดี่ยวแต่ละเครื่องมือเป็นอย่างไร โดยแบ่งเป็นประเด็นเกี่ยวกับ หลักการสร้างสรรค์ทำนองหลัก และสำนวนกลอนเพลงเดี่ยวระนาดเอก หลักการสร้างสรรค์ทำนองหลัก และสำนวนกลอนเพลงเดี่ยวระนาดทุ้ม หลักการสร้างสรรค์ทำนองหลัก และสำนวนกลอนเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ และหลักการสร้างสรรค์ทำนองหลักและสำนวนกลอนเพลงเดี่ยวฆ้องวงเล็ก

จากประเด็นคำถามที่ใช้ในการสัมภาษณ์ข้างต้น บางประเด็นสามารถเชื่อมโยงไปสู่คำถามอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ถูกต้องสมบูรณ์มากขึ้น

2) แบบประเมินวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์ ใช้สำหรับการประเมินวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์ โดยออกแบบการประเมินทั้งในลักษณะการให้คะแนนแบบประมาณค่า 5 ระดับ ในเชิงตัวเลข และความเห็นรวมถึงข้อเสนอแนะต่าง ๆ ในเชิงคุณภาพที่มีต่องานสร้างสรรค์ โดยคะแนนทั้ง 2 ส่วนนี้ ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบกำหนดให้ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินเพื่อให้เกิดความมั่นใจว่าผลงานที่ได้สร้างสรรค์นั้นมีคุณภาพสามารถนำไปเผยแพร่เพื่อการศึกษาหรือประโยชน์อื่นได้ โดยมีขั้นตอนการสร้างเครื่องมือดังนี้

(1) การสร้างเครื่องมือในการตรวจสอบผลงานวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ ผู้สร้างสรรค์กำหนดโครงสร้างข้อคำถามของเครื่องมือโดยยึดหลักทางทฤษฎีดนตรีไทย การประพันธ์เพลงไทย ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ ทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์ และอ้างอิงข้อมูลสารัตถะทางวิชาการเกี่ยวกับเครื่องดนตรีประเภทตีในวงปี่พาทย์เครื่องคู่ และตับเพลงเรื่อง หมูป่าขุนน้ำนางนอนที่ได้มาจากการทบทวนวรรณกรรม นำมาใช้เป็นกรอบในการกำหนดประเด็นข้อคำถามในการสร้างเครื่องมือวิจัย

(2) ดำเนินการตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือวิจัยสร้างสรรค์ด้วยการให้ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาข้อคำถามว่ามีความสอดคล้องนำไปสู่การได้ข้อมูลตามจุดประสงค์หรือไม่ ทั้งนี้การวิจัยสร้างสรรค์เป็นงานทางวิชาการที่มีลักษณะเป็นศาสตร์เฉพาะทาง ผู้สร้างสรรค์จึงได้กำหนดคุณสมบัติของผู้ตรวจเครื่องมือวิจัยไว้ดังนี้

- เป็นนักดนตรีไทย
- มีตำแหน่งทางวิชาการด้านดุริยางคศิลป์ตั้งแต่ระดับผู้ช่วยศาสตราจารย์ขึ้นไป หรือ เป็นอาจารย์ผู้สอนดนตรีไทยในสถานศึกษามาไม่น้อยกว่า 20 ปี

(3) ประเมินตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือวิจัยสร้างสรรค์โดยผู้ทรงคุณวุฒิ ตามเกณฑ์ที่กำหนด จำนวน 3 ท่าน

(4) นำข้อมูลข้อเสนอแนะที่ได้จากการประเมินตรวจสอบเครื่องมือวิจัยสร้างสรรค์มาปรับปรุงตามคำแนะนำของผู้ทรงคุณวุฒิ

(5) นำเครื่องมือวิจัยที่ผ่านการปรับปรุงตามข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิ มาใช้

3.2.2.2 การเก็บรวบรวมและจัดกระทำข้อมูล

1) การเก็บรวบรวมข้อมูลก่อนการสร้างสรรค์ ผู้สร้างสรรค์ศึกษาเนื้อหาจากผลงานทางวิชาการ ประกอบด้วย แนวคิดทฤษฎีด้านดุริยางคศิลป์ไทย แนวคิดทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย แนวคิดทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์ และแนวคิดทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ รวมไปถึงศึกษาสาระวิชาการที่เกี่ยวข้องกับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีดำเนินทำนองในวงปี่พาทย์เครื่องคู่ และตับเพลงเรื่อง หมูป่าขุนน้ำนางนอน แล้วนำข้อมูลที่ได้มาเข้ากระบวนการคัดแยก วิเคราะห์ สังเคราะห์ และเรียบเรียงจัดพิมพ์เพื่อนำเสนอข้อมูลและใช้ประกอบการเขียนเค้าโครงวิจัย เป็นกระบวนการศึกษาความรู้พื้นฐานก่อนการสร้างสรรค์ผลงาน

2) การเก็บรวบรวมข้อมูลข้อความเห็นและข้อเสนอแนะจากผู้ให้ข้อมูลสำคัญ ผู้สร้างสรรค์ดำเนินการขอข้อเสนอแนะในการสร้างสรรค์ โดยใช้เครื่องมือการวิจัยได้แก่ การสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง กำหนดกรอบประเด็นคำถามอย่างกว้าง ๆ เพื่อให้ผู้เชี่ยวชาญแสดงความคิดเห็นและข้อเสนอแนะเพื่อเป็นแนวทางตั้งต้นในการออกแบบสำนวนทำนองเดี่ยวเครื่องดนตรีต่าง ๆ ทั้งนี้ ข้อมูลที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการในขั้นนี้เป็นเพียงข้อเสนอแนะในการออกแบบผลงานสร้างสรรค์อย่างกว้าง ๆ เพื่อกำหนดแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานเท่านั้น ผู้สร้างสรรค์จึงดำเนินการสัมภาษณ์โดยใช้รูปแบบการสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง และนำข้อเสนอแนะที่ได้มาสู่การออกแบบวางโครงสร้าง การสร้างสรรค์ต่อไป

3) การเก็บข้อมูลจากแถบบันทึกเสียง ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาค้นคว้ารวบรวมข้อมูล จากแถบบันทึกเสียงที่เกี่ยวข้องกับตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน เพื่อเลือกบทเพลงที่จะนำมาสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวแต่ละเครื่องมือ โดยผู้สร้างสรรค์ได้คัดเลือกตามอัตลักษณ์ของบทเพลงที่โดดเด่น มาสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวให้ดูน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

4) ผู้สร้างสรรค์จะใช้การตรวจสอบแบบสามเส้า (Triangulation) ในกรณีที่ข้อมูล ที่ได้มามีความไม่สอดคล้องกัน หากมีข้อมูลส่วนใดไม่สมบูรณ์ ผู้สร้างสรรค์จะทำการเก็บข้อมูลเพิ่มเติมในส่วนที่ขาดหายไปให้ได้ตามประเด็นในการสัมภาษณ์ เพื่อให้ข้อมูลที่ตรวจสอบมีความถูกต้องก่อนนำมาวิเคราะห์

3.2.2.3 การวิเคราะห์ข้อมูล และการสังเคราะห์ข้อมูล

ผู้สร้างสรรค์ได้นำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์มาวิเคราะห์ และสังเคราะห์เกี่ยวกับประเด็นต่าง ๆ และนำมาเรียบเรียง สามารถแบ่งเป็นประเด็นได้ดังนี้

1) นำหลักและวิธีการบรรเลงทำนองหลัก และทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีต่าง ๆ อาทิ กลวิธีการเดี่ยวระนาดเอก กลวิธีการเดี่ยวระนาดทุ้ม กลวิธีการเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ และกลวิธีการเดี่ยวฆ้องวงเล็ก มาวิเคราะห์ข้อมูล

2) จากลักษณะเฉพาะของทางเครื่องดนตรีที่ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนด ผู้สร้างสรรค์ ได้ประพันธ์ทางเดี่ยว ในตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน ตามหลักการประพันธ์เพลงไทยโดยใช้พื้นฐานการวิจัยนำไปสู่การสร้างสรรค์บทเพลง

3) การวิพากษ์จากผู้เชี่ยวชาญ ตรวจสอบข้อมูล และนำข้อมูลที่ได้รับมาปรับแก้ไข เพื่อความสมบูรณ์ของทางเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลงเรื่อง หมูป่า ขุนน้ำนางนอน ในการวิพากษ์ผู้สร้างสรรค์ทำการบันทึกเป็นไฟล์วีดิโอ นำให้ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทยวิพากษ์เป็นรายบุคคล และนำข้อมูลที่ได้รับจากการวิพากษ์มาปรับปรุงแก้ไขเพื่อให้ได้ความสมบูรณ์ของบทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้น โดยผู้สร้างสรรค์กำหนดให้เป็นกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านที่มีความรู้ความสามารถด้านดนตรีไทยเป็นที่ประจักษ์ สำหรับขอคำแนะนำในการสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน ตลอดจนเป็นผู้ประเมินวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์ โดยกำหนดคุณสมบัติกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญไว้ดังนี้

(1) มีฝีมือเป็นที่ประจักษ์ในวงการดนตรีไทย

(2) มีประสบการณ์การบรรเลงหรือเป็นนักดนตรีไทยมาไม่น้อยกว่า 30 ปี

(3) มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย

เพื่อให้เกิดความหลากหลายและครอบคลุมของข้อมูล ผู้สร้างสรรค์กำหนดจำนวนผู้เชี่ยวชาญในการให้ข้อเสนอแนะและประเมินวิพากษ์ผลงานทั้งสิ้นจำนวน 5 ท่าน ดังนี้

รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ	ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดุษฎี มีป้อม	ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สันติ อุดมศรี	ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยบูรพา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์นิรันดร์ แจ่มอรุณ	ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง
ผู้ช่วยศาสตราจารย์พรชัย ผลนิโครธ	ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยนเรศวร

4) เผยแพร่การสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน

3.2.2.4 การเผยแพร่ข้อมูล

การวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ ผู้สร้างสรรค์กำหนดลักษณะการเผยแพร่ข้อมูลไว้ 2 ลักษณะดังนี้

1) การเผยแพร่ข้อมูลในรูปแบบเอกสารทางวิชาการ โดยนำเสนอในรูปแบบงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

2) จัดพิมพ์โน้ตทางเดี่ยวตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน โดยผู้สร้างสรรค์ได้จัดพิมพ์ โน้ตทางเดี่ยวแบ่งออกเป็น 4 เครื่องมือ ดังนี้ ทางเดี่ยวระนาดเอก ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ และทางเดี่ยวฆ้องวงเล็ก

3) จัดทำสื่อวิดีทัศน์ผลงานการสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอนในฉบับสมบูรณ์ สำหรับนำมาใช้ในการเผยแพร่ผลงานออกสู่สาธารณะชนต่อไป

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทที่ 4

กระบวนการสร้างสรรค์

การวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง การสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ ในตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน โดยมีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษากระบวนการและองค์ประกอบของการสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวที่บรรเลงจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในเพลงตับเพลงเรื่องหมูป่าขุนน้ำนางนอน และเพื่อสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดกลุ่มเพลงเพื่อใช้ในการสร้างสรรค์ โดยมีกระบวนการสร้างที่สามารถแยกเป็นประเด็นได้ดังนี้

4.1 กระบวนการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน

4.1.1 การศึกษาโครงสร้างเพลง

การศึกษาโครงสร้างเพลงผู้สร้างสรรค์จะต้องทำการวิเคราะห์ถึงโครงสร้างทำนองหลักจากเพลงที่นำมาใช้สร้างสรรค์ โดยวิเคราะห์ถึงสังคีตลักษณ์ของเพลงได้แก่ ประเภทหน้าทับของเพลง อัตราจังหวะ ลักษณะสำนวน ความยาวของจังหวะ ซึ่งทำนองหลักเป็นโครงสร้างสำคัญในการพิจารณาถึงบันไดเสียงที่ปรากฏอยู่ในทำนองหลัก การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวจึงยึดเอาลูกตกของทำนองหลักเป็นพื้นฐาน โดยทำนองเดี่ยวจะถูกบรรเลงอย่างชัดเจนและไพเราะ ผู้บรรเลงจะต้องรักษาความถูกต้องของทำนองดั้งเดิมในขณะที่สร้างความหลากหลายทางการแสดงออกในแต่ละช่วงของการบรรเลง

4.1.2 การแสดงออกทางอารมณ์และการตีความ

การบรรเลงระนาดเอกไม่เพียงแต่แสดงถึงทักษะทางเทคนิคเท่านั้น แต่ยังเป็นการแสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกผ่านการตีความทำนองและจังหวะกราว การเปลี่ยนแปลงของความเข้มข้นและจังหวะในทำนองทำให้ผู้บรรเลงสามารถถ่ายทอดอารมณ์ที่หลากหลายได้ เช่น ความสนุกสนาน ความเคร่งขรึม หรือการเดินทางเป็นกลุ่มตามความหมายของลักษณะเพลงกราว

4.1.3 พิจารณาองค์ประกอบ

1) จังหวะ (Rhythm)

การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวใช้จังหวะเป็นองค์ประกอบสำคัญในการสร้างอารมณ์และการลักษณะสำนวนของเครื่องดนตรีในแต่ละชิ้น ในการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน ผู้สร้างสรรค์ได้จำแนกส่วนของจังหวะตามหลักการขององค์ประกอบดนตรีไทยออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ จังหวะฉิ่ง และจังหวะหน้าทับ ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความสมดุลและไหลลื่น

4.1.4 การตกแต่งทำนอง (Melodic Ornamentation)

การตกแต่งทำนอง (เช่น การรัว การสะบัด การขยี้) เป็นสิ่งที่ช่วยเพิ่มมิติให้กับการบรรเลง ผู้บรรเลงสามารถเพิ่มรายละเอียดลงในทำนองเดิม เช่น การแทรกโน้ตเพิ่มเติม การปรับเปลี่ยนจังหวะหรือใช้เทคนิคการบรรเลงที่ซับซ้อนเพื่อสร้างความเป็นเอกลักษณ์

4.1.5 ความไหลลื่น (Flow)

การบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกที่ดีต้องมีความไหลลื่น การเชื่อมโยงระหว่างทำนอง จังหวะ และเทคนิคการตกแต่งเสียงต้องเป็นไปอย่างราบรื่นและสมดุล ทำให้ผู้ฟังรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวที่ต่อเนื่องตลอดการบรรเลง

4.1.6 การสอดแทรกเทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น

การสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรีชนิดต่างนั้นถือเป็นองค์ประกอบที่มีความสำคัญเช่นเดียวกับกลอนระนาดเอก โดยการสร้างสรรค์ครั้งนี้ ผู้สร้างสรรค์ ได้นำเอากลวิธีการบรรเลงต่าง ๆ ของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก ควบคู่กับการออกแบบการใช้กลอน หรือสำนวนเฉพาะเครื่องดนตรีในลักษณะต่าง ๆ เช่น ลักษณะการใช้กลอนสับ กลอนไต่ลวด กลอนไต่ไม้ กลอนลอดตาข่าย ในการบรรเลงระนาดเอก เป็นต้น

4.1.7 การใช้เครื่องดนตรีร่วมกับการแสดงบรรเลงเดี่ยว

การบรรเลงเดี่ยวสามารถในวงปี่พาทย์เพื่อแสดงความสามารถของนักดนตรี ในคุณสมบัติของผู้บรรเลงในด้านต่าง ๆ ทั้งนี้การบรรเลงกับเครื่องกำกับจังหวะ และเครื่องประกอบจังหวะ จำเป็นต้องมีความแม่นยำและการควบคุมจังหวะ การบรรเลงต้องประสานกับการเปลี่ยนแปลงของเครื่องดนตรีอื่น ๆ เพื่อให้การแสดงมีความสมดุลและลื่นไหล

จากกระบวนการที่ได้กล่าวมาข้างต้นผู้สร้างสรรค์ได้สร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวหมูป่าอาคเดมี่ เพื่อนำเข้ากระบวนการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวในเครื่องดนตรีจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ จำนวน 4 ชิ้น โดยสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน จำนวน 5 เพลง รวมจำนวนผลงานการสร้างสรรค์ทั้งสิ้น 20 ผลงานการสร้างสรรค์ ซึ่งผู้สร้างสรรค์ได้จัดหมวดหมู่อย่างเป็นระบบ ซึ่งมีการกำหนดการอธิบายกระบวนการสร้างสรรค์ ออกได้ดังนี้

- วิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลัก
    - ประเภทของเพลง
    - ลักษณะหน้าทับที่ใช้
    - อัตราจังหวะ
    - จำนวนความยาวของหน้าทับ
    - กลุ่มบันไดเสียง
    - การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยว
    - การสอดแทรกเทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรี
    - สรุปผลการสร้างสรรค์

จากการกำหนดเนื้อหาการอธิบายกระบวนการการสร้างสรรค์แล้วผู้สร้างสรรค์ได้ลำดับการอธิบายโดยจัดกลุ่มเพลง และเครื่องดนตรีที่นำมาเข้าสู่กระบวนการการสร้างสรรค์ ไว้ดังนี้

4.2 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวเพลงกราวหมูป่าอะคาเดมี่

4.2.1 การวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงกราวหมูป่าอะคาเดที่

4.2.2 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวหมูป่าอะคาเดมี่

4.2.3 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงกราวหมูป่าอะคาเดมี่

4.2.4 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงเล็กเพลงกราวหมูป่าอะคาเดมี่

4.2.5 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวหมูป่าอะคาเดมี่

4.3 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวเพลงหมูป่าเข้าถ้ำ

4.3.1 การวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงหมูป่าเข้าถ้ำ

4.3.2 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดเอกเพลงหมูป่าเข้าถ้ำ

4.3.3 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงหมูป่าเข้าถ้ำ

4.3.4 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงเล็กเพลงหมูป่าเข้าถ้ำ

4.3.5 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงหมูป่าเข้าถ้ำ

4.4 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวเพลงขุนน้ำนางนอน

4.4.1 การวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงขุนน้ำนางนอน

4.4.2 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดเอกเพลงขุนน้ำนางนอน

4.4.3 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงขุนน้ำนางนอน

4.4.4 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงเล็กเพลงขุนน้ำนางนอน

4.4.5 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงขุนน้ำนางนอน

4.5 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวเพลงเพลงผู้ว่าฯ สั่งการ

4.5.1 การวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงผู้ว่าฯ สั่งการ

4.5.2 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดเอกเพลงผู้ว่าฯ สั่งการ

4.5.3 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงผู้ว่าฯ สั่งการ

4.5.4 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงเล็กเพลงผู้ว่าฯ สั่งการ

4.5.5 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงผู้ว่าฯ สั่งการ

4.6 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวเพลงหมูป่าลาถ้ำ

4.6.1 การวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงหมูป่าลาถ้ำ

4.6.2 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดเอกเพลงหมูป่าลาถ้ำ

4.6.3 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงหมูป่าลาถ้ำ

4.6.4 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงเล็กเพลงหมูป่าลาถ้ำ

4.6.5 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงหมูป่าลาถ้ำ

เมื่อดำเนินการด้านการการสร้างสรรค์เสร็จสิ้นแล้วผู้สร้างสรรค์ ได้นำเสนอต่อคณะกรรมการวิพากษ์ผลงาน แล้วจึงนำข้อวิพากษ์ในประเด็นสำคัญนำเสนองานวิจัย ตามลำดับในการวิเคราะห์กระบวนการสร้างสรรค์ผู้สร้างสรรค์กำหนดตารางวิเคราะห์การออกแบบให้ 1 บรรทัด และระบุหมายเลขห้องโดยการใช้สัญลักษณ์แทนการสร้างสรรค์วิธีการบรรเลงทำนองเดี่ยวด้วยการแทนค่าสัญลักษณ์ ดังนี้

กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์ A1 แทน วิธีการตีฉาก

กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์ A2 แทน วิธีการตีเก็บคู่แปด

กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์ A3 แทน วิธีการตีสงมือ และตีสิม

กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์ A4 แทน วิธีการตีกรอ

กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์ A5 แทน วิธีการตีสะเดาะ

กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์ A6 แทน วิธีการตีสะบัด

กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์ A7 แทน วิธีการตีกระพือ

กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์ A8 แทน วิธีการตีกลอน

กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์ A9 แทน วิธีการตีรัว

กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์ A10 แทน วิธีการรัวลูกเดียว

กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์ A11 แทน วิธีการรัวสองลูก

กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์ A12 แทน วิธีการรัวขึ้นรัวลง

กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์ A13 แทน วิธีการรัวลง

กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์ A14 แทน วิธีรัวคาบลูกคาบดอก

กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์ A15 แทน วิธีการรัวเป็นทำนอง

กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์ A16 แทน วิธีการรัวกรอด

กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์ A17 แทน วิธีการรัวกรุบ

กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์ A18 แทน วิธีการรัวดุ

กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์ A19 แทน วิธีการรัวเสียงโต

กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์ A20 แทน วิธีการรัวฉีกอก

กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์ A21 แทน วิธีการรัวก้าวก่าย

กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์ A22 แทน วิธีการรัวไขว้มือ

กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์ A20 แทน วิธีการรัวกระพือ

กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์ A21 แทน วิธีการรัวปริบ

กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์ A22 แทน วิธีการรัวเป็นคู่ต่าง ๆ

กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์	A23	แทน	วิธีการตีขยี้
กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์	A24	แทน	วิธีการตีตวาด
กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์	A25	แทน	วิธีการตีกวาด
กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์	A26	แทน	วิธีการตีเก็บคู่ 16
กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์	A27	แทน	วิธีการตีเน้น
กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์	A28	แทน	วิธีการตีถ่างมือ
กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์	A29	แทน	วิธีการตีปริบ
กำหนดให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกด้วยสัญลักษณ์	A30	แทน	วิธีการตีสะบัดร่อน
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B1	แทน	วิธีการตีไล่เสียงทีละมือ ขึ้น-ลง
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B2	แทน	วิธีการตีไล่เสียงสลับมือขึ้น-ลง
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B3	แทน	วิธีการตี 3 พยางค์ซ้ำเสียงคู่ 8 (ทิง-นัง-เนง)
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B4	แทน	วิธีการตีกรอคู่ต่าง ๆ
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B5	แทน	วิธีการตีผสมมือ
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B6	แทน	วิธีการตีเสียงสะบัด
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B7	แทน	วิธีการตีประคบมือขวา
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B8	แทน	วิธีการตีหนึบ
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B9	แทน	วิธีการตีหนับ
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B10	แทน	วิธีการตีหนอด
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B11	แทน	วิธีการตีโหน่ง
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B12	แทน	วิธีการตีแตะ
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B13	แทน	วิธีการตีตีด
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B14	แทน	วิธีการตีติง
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B15	แทน	วิธีการตีกระทบ
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B16	แทน	วิธีการตีกวาดขึ้น-ลง
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B17	แทน	วิธีตีสะบัดสอดสำนวน
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B18	แทน	วิธีการตีโปรย

กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B19	แทน	วิธีการตีสะบัดเฉี่ยว
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B20	แทน	วิธีการตีไขว้มือ
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B21	แทน	วิธีการตีสะบัดห้ามเสียง
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B22	แทน	วิธีการตีกรอดขึ้น
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B23	แทน	วิธีการตีกรอดลง
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B24	แทน	วิธีการตีสะบัดเฉี่ยวน้ำเสียงคู่ 8
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B25	แทน	วิธีการตีกรุบขึ้น
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B26	แทน	วิธีการตีกรุบลง
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B27	แทน	วิธีการตีกวาดขึ้นลง
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B28	แทน	วิธีการตีไขว้สอดมือ
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B29	แทน	วิธีการตีกวาดคู่ 16
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์	B30	แทน	วิธีการตีสะบัดกระทบ 3 พยางค์
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กด้วยสัญลักษณ์	C1	แทน	วิธีการตีไล่เสียง
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กด้วยสัญลักษณ์	C2	แทน	วิธีการตีสับมือหรือการซอยมือ
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กด้วยสัญลักษณ์	C3	แทน	วิธีการตีกรอ
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กด้วยสัญลักษณ์	C4	แทน	วิธีการตีสะบัด
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กด้วยสัญลักษณ์	C5	แทน	วิธีการตีสะบัดสลับมือ
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กด้วยสัญลักษณ์	C6	แทน	วิธีการตีสะบัดเรียงเสียง
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กด้วยสัญลักษณ์	C7	แทน	วิธีการตีกวาดขึ้น
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กด้วยสัญลักษณ์	C8	แทน	วิธีการตีกวาดลง
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กด้วยสัญลักษณ์	C9	แทน	วิธีการตีหนึบ
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กด้วยสัญลักษณ์	C10	แทน	วิธีการตีหนับ
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กด้วยสัญลักษณ์	C11	แทน	วิธีการตีหนอด
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กด้วยสัญลักษณ์	C12	แทน	วิธีการตีโหน่ง
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กด้วยสัญลักษณ์	C13	แทน	วิธีการตีแตะ
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กด้วยสัญลักษณ์	C14	แทน	วิธีการตีตะ

กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กด้วยสัญลักษณ์ C15 แทน วิธีการตีตีด
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กด้วยสัญลักษณ์ C16 แทน วิธีการตีติง
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กด้วยสัญลักษณ์ C17 แทน วิธีการตีกระทบ
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กด้วยสัญลักษณ์ C18 แทน วิธีการตีกรอด
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กด้วยสัญลักษณ์ C19 แทน วิธีการตีกรุบ
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กด้วยสัญลักษณ์ C20 แทน วิธีการตีปริบ
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กด้วยสัญลักษณ์ C21 แทน วิธีการตีโปรย
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กด้วยสัญลักษณ์ C22 แทน วิธีการตีกวาดโฉบเฉี่ยว
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กด้วยสัญลักษณ์ C23 แทน วิธีการตีกวาดกระชาก
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กด้วยสัญลักษณ์ C24 แทน วิธีการตีสะบัดกรุบ
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กด้วยสัญลักษณ์ C25 แทน วิธีการตีสะบัดร่อน
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กด้วยสัญลักษณ์ C26 แทน วิธีการตีสะบัดโฉบเฉี่ยว
กำหนดให้วิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กด้วยสัญลักษณ์ C27 แทน วิธีการตีลูกฉีกอก

4.2 การสร้างสรรค์เดี่ยวเพลงกราวหมู่ป่าอะคาเดมี

4.2.1 การวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงกราวหมู่ป่าอะคาเดมี่ จากข้อมูลดังกล่าว ผู้สร้างสรรค์จำแนกโครงสร้างทำนองหลักของเพลงกราวหมู่ป่าอคาเดมี่ตามที่ได้กำหนดไว้ เพื่อนำข้อมูลที่ได้เข้าสู่กระบวนการการสร้างสรรค์ต่อไป ซึ่งโครงสร้างทำนองหลักเพลงกราวหมู่ป่าอะคาเดมี่มีรายละเอียดดังนี้

ตารางที่ 1 สรุปผลการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงกราวหมู่ป่าอะคาเดมี่

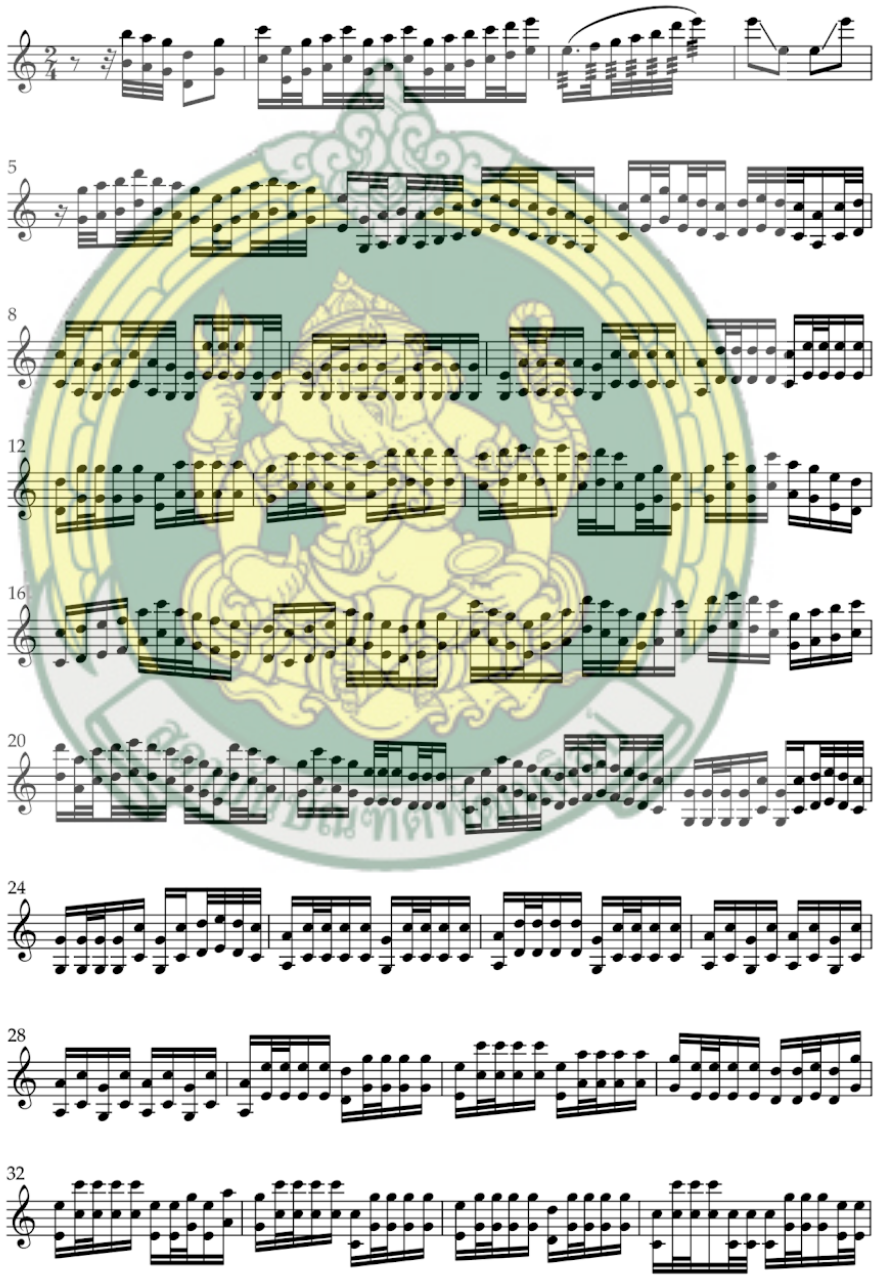
ประเด็นการวิเคราะห์	ผลการวิเคราะห์
ประเภทเพลง	เพลงบังคับทาง
ลักษณะหน้าทับที่ใช้	จังหวะหน้าทับกราว
อัตราจังหวะ	อัตราจังหวะ 2 ชั้น
จำนวนความยาวของหน้าทับ	จำนวน 42 จังหวะ
จำนวนท่อน	2 ท่อน
กลุ่มบันไดเสียง	บันไดเสียงโด (ดรม ซล)

เมื่อจำแนกโครงสร้างทำนองหลักเพลงกราวหมู่ป่าอะคาเดมี่ จากนั้นผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองหลัก เข้าสู่กระบวนการการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยว พร้อมด้วยการสอดแทรกเทคนิคการบรรเลงของ

เครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ผู้สร้างสรรค์เพิ่มการเปลี่ยนแปลงและเทคนิคการบรรเลงเพื่อสร้างเอกลักษณ์ใหม่ ในผลงานการสร้างสรรค์ในครั้งนี้ จึงมีรายละเอียดจะต้องพิจารณาในแง่ของโครงสร้างทางดนตรี เทคนิคการบรรเลง และวัตถุประสงค์ในการใช้แต่ละแบบ โดยสามารถแบ่งรายละเอียดได้ดังนี้

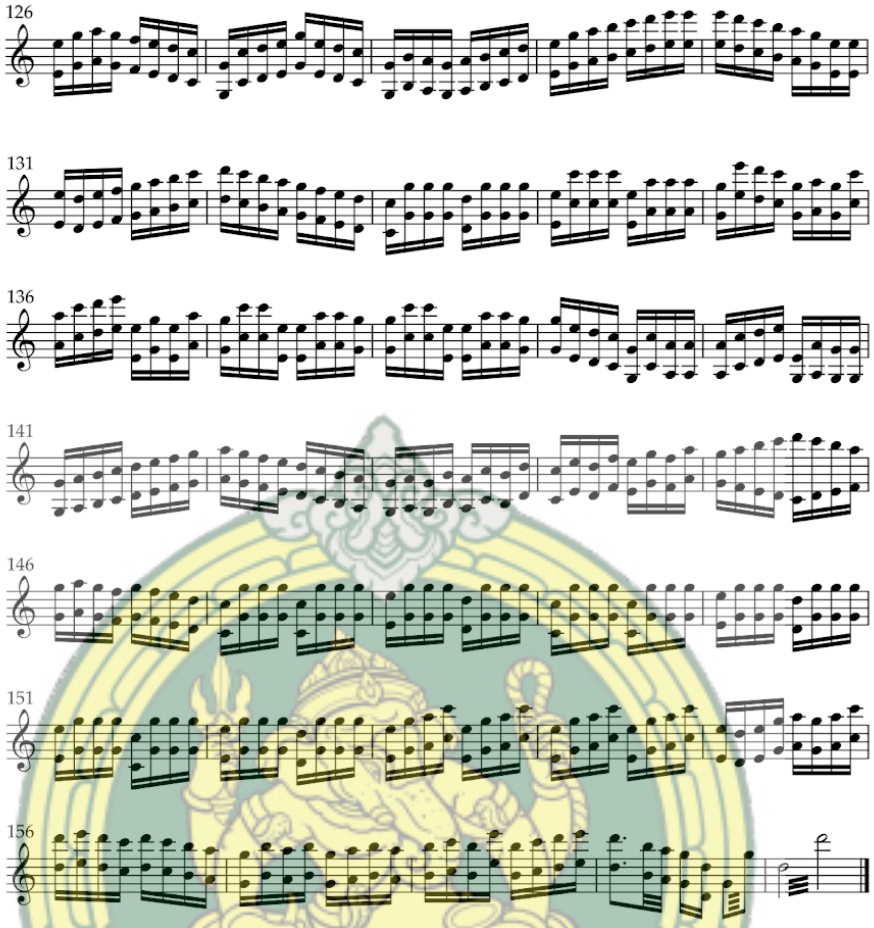
4.2.1 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวหมูป่าอะคาเดมี่

ผู้สร้างสรรค์นำเสนอรายละเอียดทำนองทั้งหมด และอธิบายสรุปทำนองที่มีความโดดเด่น โดยมีรายละเอียดดังนี้



36
40
44
48
52
56
60
65
69
74
78
82

85
88
91
94
97
100
103
106
110
113
116
118
121



การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยว ผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองหลักเพื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ด้วยการเพิ่มการใช้โน้ตหรือจังหวะที่ซับซ้อนขึ้น เช่น การเพิ่มโน้ตในบางช่วงเพื่อทำให้ทำนองมีมิติที่หลากหลาย พร้อมกับใช้เทคนิคการบรรเลงในการบรรเลงระนาดเอก ทำนองสร้างสรรค์มีการใช้เทคนิคการบรรเลงที่หลากหลายและซับซ้อนกว่าทำนองหลัก ตัวอย่างเช่น การเก็บที่ถี่ขึ้น (ใช้โน้ตเขบ็ต 3 ชั้น) การขยี้ และการรัวแบบหลากหลายเพื่อเพิ่มความน่าสนใจของเสียงโดยสอดแทรกเทคนิคในการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกของเพลงกราวหมูป่าอะคาเดมี่ จึงให้เกิดทำนองสร้างสรรค์ที่มุ่งเน้นในการสร้างเอกลักษณ์และความแตกต่างในผลงานการบรรเลงระนาดเอก ทำให้การบรรเลงมีความพิเศษและโดดเด่นมากขึ้น โดยสามารถจำแนกการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงระนาดเอก ได้ดังนี้

ตารางที่ 2 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงหมูป่าอะคาเดมี่

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
1	1 - 4	A6[1], A23[2], A9[3], A24[4]
2	5 - 7	A23[1], A23[2], A23[3]
3	8 - 11	A6 A7[1], A6 A7[2], A6 A7[3], A6 A7[4]

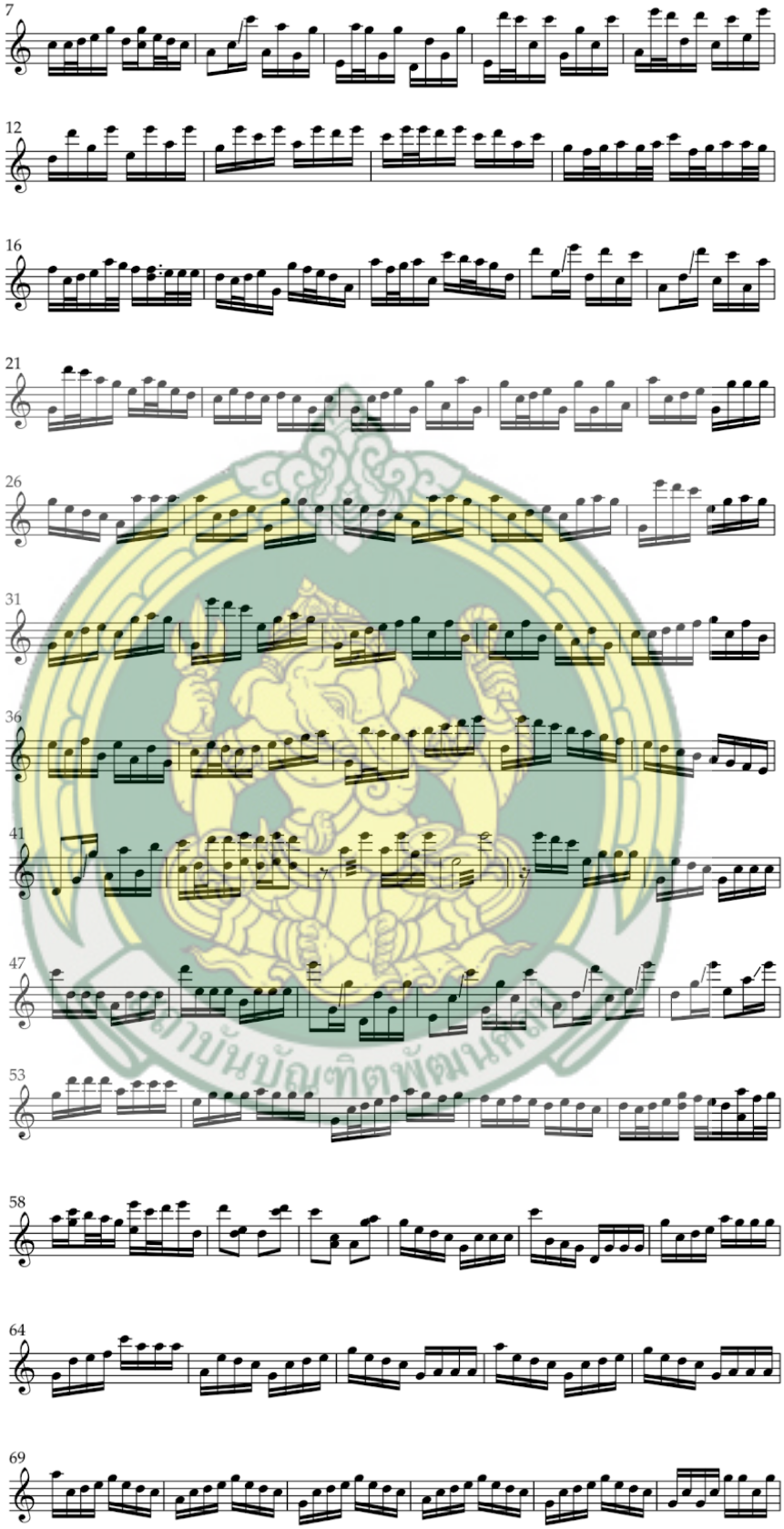
บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
4	12 - 15	A5[1], A5[2], A5[3], A2[4]
5	16 - 19	A6 A7[1], A6 A7[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
6	20 - 23	A23 A6[1], A2 A5[2], A23[3], A5 A23[4]
7	24 - 27	A5 A23[1], A5[2], A5[3], A2[4]
8	28 - 31	A5 A2[1], A5 A2[2], A5 A2[3], A5 A2[4]
9	32 - 35	A6 A7[1], A6 A7[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
10	36 - 39	A5[1], A5[2], A5[3], A2[4]
11	40 - 43	A23[1], A23[2], A23[3], A2[4]
12	44 - 47	A23 A11[1], A2[2], A2 A11[3], A23[4]
13	48 - 51	A22 A11[1], A22 A11[2], A22 A11[3], A22 A11[4]
14	52 - 55	A22 A11[1], A22 A11[2], A22 A11[3], A22 A11[4]
15	56 - 59	A2 A31[1], A23[2], A23[3], A31 A2[4]
16	60 - 64	A2[1], A6 A2[2], A6 A2[3], A2[4]
17	65 - 68	A2 A23[1], A2 A23[2], A2[3], A2[4]
18	69 – 73	A5[1], A5[2], A5[3], A2[4]
19	74 – 77	A6 A7[1], A6 A7[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
20	78 - 81	A23 A6[1], A2 A5[2], A23[3], A5 A23[4]
21	82 - 84	A5 A23[1], A5[2], A5[3], A2[4]
22	85 - 88	A5 A2[1], A5 A2[2], A5 A2[3], A5 A2[4]
23	89 - 91	A6 A7[1], A6 A7[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
24	92 - 95	A5[1], A5[2], A5[3], A2[4]
25	96 - 98	A21 A7[1], A21 A7[2], A21 A7[3], A6 A7[4]
26	99 - 101	A23 A6[1], A2 A5[2], A23[3], A5 A23[4]
27	102 - 104	A10 A31[1], A10 A31[2], A10 A31[3], A10 A31[4]
28	105 – 107	A10 A31[1], A10 A31[2], A10 A31[3], A10 A31[4]
29	108 – 111	A5 A23[1], A5[2], A5[3], A2[4]
30	112 – 115	A31[1], A31[2], A31[3], A31[4]
31	116 – 119	A15[1], A15[2], A15[3], A15[4]
32	120 – 123	A2[1], A2[2], A2[3], A2[4]

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
33	124 – 127	$A2^1$, $A2^2$, $A2^3$, $A2^4$
34	128 – 131	$A2^1$, $A2^2$, $A2^3$, $A2^4$
35	132 - 135	$A2^1$, $A2^2$, $A2^3$, $A2^4$
36	136 – 139	$A2^1$, $A2^2$, $A2^3$, $A2^4$
37	140 -144	$A2^1$, $A2^2$, $A2^3$, A2 $A28^4$
38	145 – 148	$A2^1$, $A2^2$, $A2^3$, $A2^4$
39	149 - 152	$A2^1$, $A2^2$, $A2^3$, $A2^4$
40	153 - 156	$A2^1$, $A6^2$, $A2^3$, $A2^4$

จากตารางที่ 2 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงหมูป่าอะคาเดมี่ พบว่า การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวหมูป่าอะคาเดมี่ ผู้สร้างสรรค์ได้นำเอาหลักการบรรเลงเดี่ยวดนตรีไทยโดยการใช้เทียวโอดบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่ง ในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และในเทียวพันบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่ง ในอัตราจังหวะ 2 ชั้น โดยผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบลักษณะทำนองทางเดี่ยวระนาดเอกจาก การตีความหมายของทำนองเพลงกราวหมูป่าเป็นเพลงที่มีทำนองที่สื่อถึงความเคลื่อนไหวของหมูป่าผ่านป่า โดยมีจังหวะที่รวดเร็วและเปลี่ยนแปลงไปมา คล้ายกับการเคลื่อนที่ของหมูป่าผ่านพื้นที่ทุรกันดาร ด้วยการจัดวางโน้ตจะเห็นว่าโครงสร้างของโน้ตมีความถี่สูง โดยเน้นการใช้โน้ตที่ต่อเนื่องและเป็นจังหวะที่ค่อนข้างรวดเร็ว ซึ่งจะท้าทายความสามารถของนักดนตรีในการรักษาความเสถียรของจังหวะ จุดเด่นของการบรรเลงเดี่ยวของเพลงกราวหมูป่านี้เน้นไปที่ความสามารถในการแสดงทักษะทางเทคนิคต่าง ๆ เช่น การรัว การสะบัด การไล่เสียง การถ่างมือ และการควบคุมจังหวะที่ซับซ้อน การบรรเลงเพลงนี้จำเป็นต้องมีการฝึกฝนเพื่อให้สามารถบรรเลงได้อย่างราบรื่นและต่อเนื่อง

4.2.3 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงกราวหมูป่าอะคาเดมี่

ผู้สร้างสรรค์นำเสนอรายละเอียดทำนองทั้งหมด และอธิบายสรุปทำนองที่มีความโดดเด่น โดยมีรายละเอียดดังนี้


7
12
16
21
26
31
36
41
47
53
58
64
69

75
80
86
91
96
102
108
114
119
125
130
136
142

จากการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ ผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองนำทำนองหลักเพื่อใช้เป็นโครงสร้างในการสร้างสรรค์ด้วยการเพิ่มการใช้โน้ตหรือจังหวะที่ซับซ้อนขึ้น เช่น สอดแทรกวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ที่ให้เกิดลักษณะสำนวนที่โลดโผน โดยแบ่งลักษณะการดำเนินทำนองในรูปแบบการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ช่วงด้วยการบรรเลงที่ต่อเนื่องในเดี่ยวแรก และเที่ยวกลับ โดย เที่ยวที่ 1 ผู้สร้างสรรค์ได้คำนึงถึงองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ในเที่ยวที่ 1 หรือเที่ยวโอด ให้ลักษณะการบรรเลงมีระยะของจังหวะที่สม่ำเสมอในอัตราจังหวะสองชั้น และเที่ยวกลับหรือเที่ยวพันผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ด้วยการดำเนินจังหวะที่เร็วขึ้น ตามขนบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของดนตรีไทย เพื่อมีมิติที่หลากหลาย พร้อมกับใช้เทคนิคการบรรเลงในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ทำนองสร้างสรรค์มีการใช้เทคนิคการบรรเลง ที่หลากหลายและซับซ้อนกว่าทำนองหลัก ด้วยกลวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ในรูปแบบหลากหลาย เพื่อเพิ่มความน่าสนใจของเสียงโดยสอดแทรกเทคนิคในการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของเพลงกราวหมูป่าอะคาเดมี่ จึงให้เกิดทำนองสร้างสรรค์ที่มุ่งเน้นในการสร้างเอกลักษณ์และความแตกต่างในผลงาน การบรรเลงฆ้องวงใหญ่ทำให้การบรรเลงมีความพิเศษและโดดเด่นมากขึ้น โดยสามารถจำแนกการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ได้ดังนี้

ตารางที่ 3 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงหมูป่าอะคาเดมี่

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
1	1 - 4	B6[1], B7[2], B6[3], B4 B16[4]
2	5 - 7	B6[1], B3[2], B6[3], B12[4]
3	8 - 11	B6 B3[1], B6 B3[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
4	12 - 15	B6[1], B3[2], B6[3], B12[4]
5	16 - 19	B6 B12 B13[1], B6 B12 B13[2], B6 B27[3], B6 B27[4]
6	20 - 23	B6 B3[1], B6 B3[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
7	24 - 27	B6[1], B3[2], B6[3], B12[4]

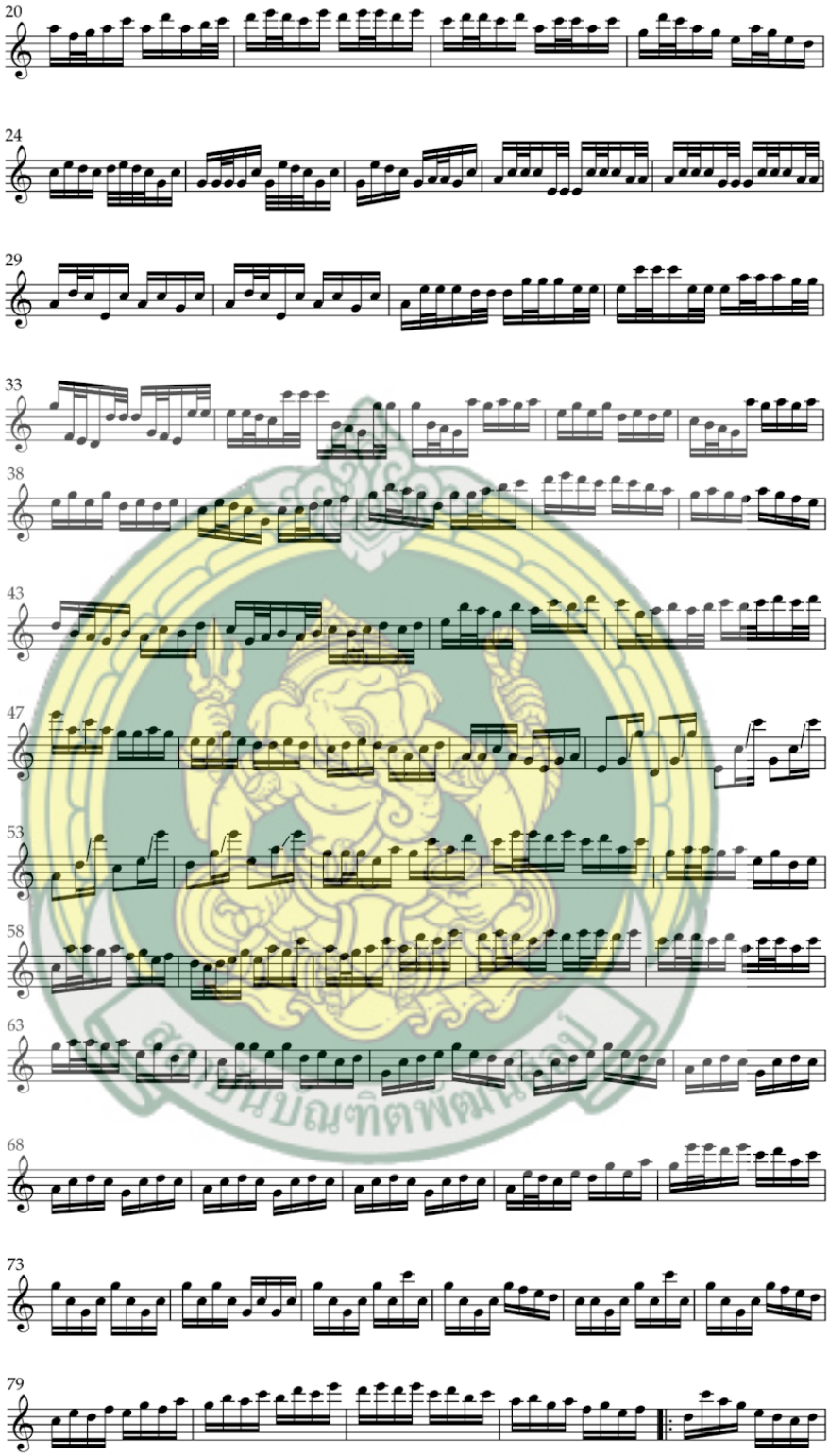
บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
8	28 - 31	B6[1], B3[2], B6[3], B12[4]
9	32 - 35	B6 B3[1], B6 B3[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
10	36 - 39	B6[1], B3[2], B6[3], B1[4]
11	40 - 43	B1[1], B27[2], B6 B3[3], A6 A7[4]
12	44 - 47	B6[1], B3[2], B6[3], B12[4]
13	48 - 51	B6 B12 B13[1], B6 B12 B13[2], B6 B27[3], B6 B27[4]
14	52 - 55	B6 B3[1], B6 B3[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
15	56 - 59	B11[1], B16 B21[2], B7[3], B6 B7[4]
16	60 - 64	B6[1], B3[2], B6[3], B12[4]
17	65 - 68	B17 B22[1], B6 B3[2], B6 B12 B13[3], B12[4]
18	69 – 73	B6 B3[1], B6 B3[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
19	74 – 77	B15[1], B18[2], B6 B3[3], B12[4]
20	78 - 81	B6 B12 B13[1], B6 B12 B13[2], B6 B27[3], B6 B27[4]
21	82 - 84	B6 B3[1], B6 B12 B13[2], B6 B27[3], B6 B27[4]
22	85 - 88	B19[1], B22[2], B30[3], B3[4]
23	89 - 91	B6 B3[1], B6 B3[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
24	92 - 95	B6[1], B3[2], B6[3], B12[4]
25	96 - 98	B11[1], B16 B21[2], B7[3], B6 B7[4]
26	99 - 101	B6 B3[1], B6 B3[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
27	102 - 104	B17 B22[1], B6 B3[2], B6 B12 B13[3], B12[4]
28	105 – 107	B6 B3[1], B6 B3[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
29	108 – 111	B6 B27[1], B6 B27[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
30	112 – 115	B5 B8[1], B5 B6[2], B5 B8[3], B5 B6[4]
31	116 – 119	B6[1], B3[2], B6[3], B12[4]
32	120 – 123	B6[1], B3[2], B6[3], B1[4]
33	124 – 127	B5 B9[1], B6 B12 B13[2], A6 A7[3], B3[4]
34	128 – 131	B6 B3[1], B6 B3[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
35	132 - 135	B6 B12 B13[1], B6 B12 B13[2], B6 B27[3], B6 B27[4]
36	136 – 139	B17 B22[1], B6 B3[2], B6 B12 B13[3], B12[4]

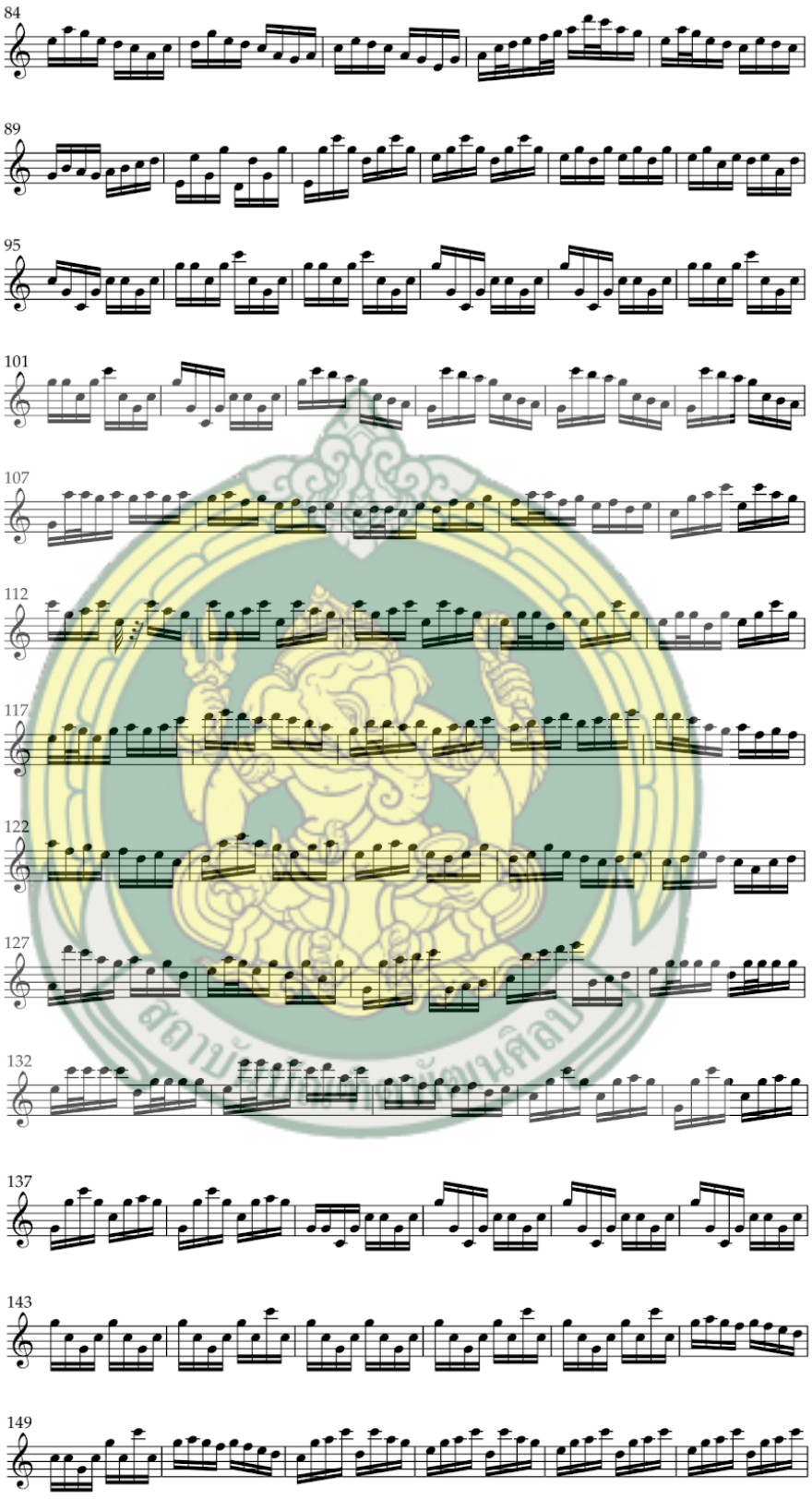
บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
37	140 -144	$B28^1$, $B28^2$, $B28^3$, $B28^4$
38	145 – 148	$B28^1$, $B28^2$, $B28^3$, $B28^4$
39	149 - 152	$B2^1$, $B2^2$, $B17^3$, $B17^4$
40	153 - 156	B27 B3 B6 $B3^2$, B6 $B3^3$, $B16^4$

จากตารางที่ 3 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงหมูป่าอะคาเดมี่ ผลการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงกราวหมูป่าอะคาเดมี่ ผู้สร้างสรรค์ได้นำเอาหลักการบรรเลงเดี่ยวดนตรีไทยโดยการใช้เทียวโอดบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่ง ในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และในเทียวพันบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่ง ในอัตราจังหวะ 2 ชั้นที่มีความกระชับมากยิ่งขึ้นด้วยการออกแบบจังหวะในการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ที่ซับซ้อนและรวดเร็วซึ่งทำให้ต้องใช้ความสามารถในการควบคุมจังหวะและรักษาความไล่ระดับของจังหวะซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ และในการบรรเลงนักดนตรีต้องมีความสามารถในการตีโน้ตอย่างต่อเนื่องโดยไม่ให้เสียจังหวะโดยการไล่โน้ต หรือการเพิ่มช่วงทำนองที่แตกต่างจากทำนองหลัก

4.2.4 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงเล็กเพลงกราวหมูป่าอะคาเดมี่

ผู้สร้างสรรค์นำเสนอรายละเอียดทำนองทั้งหมด และอธิบายสรุปทำนองที่มีความโดดเด่น โดยมีรายละเอียดดังนี้


20
24
29
33
38
43
47
53
58
63
68
73
79


84
89
95
101
107
112
117
122
127
132
137
143
149

จากการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวซ้องวงเล็ก ผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองนำทำนองหลักเพื่อใช้เป็นโครงสร้างในการสร้างสรรค์ด้วยการเพิ่มการใช้โน้ตหรือจังหวะที่ซับซ้อนขึ้น เช่น สอดแทรกวิธีการบรรเลงซ้องวงเล็กที่ให้เกิดลักษณะสำนวนที่โลดโผน โดยแบ่งลักษณะการดำเนินทำนองในรูปแบบการส้รางสรรค์ทำนองเดี่ยวซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ช่วงด้วยการบรรเลงที่ต่อเนื่องในเดี่ยวแรก และเที่ยวกลับ โดย เที่ยวที่ 1 ผู้สร้างสรรค์ได้คำนึงถึงองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ในเที่ยวที่ 1 หรือเที่ยวโอด ให้ลักษณะการบรรเลงมีระยะของจังหวะที่สม่ำเสมอในอัตราจังหวะสองชั้น และเที่ยวกลับหรือเที่ยวพันผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ด้วยการดำเนินจังหวะที่เร็วขึ้น ตามขนบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของดนตรีไทย เพื่อมีมิติที่หลากหลาย พร้อมกับใช้เทคนิคการบรรเลงในการบรรเลงซ้องวงเล็กทำนองสร้างสรรค์มีการใช้เทคนิคการบรรเลง ที่หลากหลายและซับซ้อนกว่าทำนองหลัก ด้วยกลวิธีการบรรเลงซ้องวงเล็กในรูปแบบหลากหลาย เพื่อเพิ่มความน่าสนใจของเสียงโดยสอดแทรกเทคนิคในการบรรเลงเดี่ยวซ้องวงเล็กของเพลงกราวหมูป่าอะคาเดมี่ จึงให้เกิดทำนองสร้างสรรค์ที่มุ่งเน้นในการสร้างเอกลักษณ์และความแตกต่างในผลงาน การบรรเลงซ้องวงเล็กทำให้การบรรเลงมีความพิเศษและโดดเด่นมากขึ้น โดยสามารถจำแนกการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงซ้องวงเล็ก ได้ดังนี้

ตารางที่ 4 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวซ้องวงเล็กเพลงหมูป่าอะคาเดมี่

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
1	1 - 5	$C6^1$, $C7^2$, 30^3, C7 $C8^4$
2	7 - 10	$C6^1$, $C3^2$, $C6^3$, $C12^4$
3	11 - 15	$C3^1$, $C6^2$, $C6^3$, $C6^4$
4	16 - 19	$C6^1$, $C3^2$, $C4^3$, $C6^4$
5	20 - 28	$C3^1$, $C6^2$, $C6^3$, $C6^4$
6	29 - 32	$C6^1$, $C3^2$, $C4^3$, $C6^4$
7	33 - 37	$C6^1$, $C3^2$, $C4^3$, $C6^4$
8	38 - 42	$C6^1$, $C3^2$, $C4^3$, $C6^4$
9	43 - 46	$C6^1$, $C3^2$, $C4^3$, $C6^4$

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
10	47 - 52	$C6^1$, $C3^2$, $C4^3$, $C6^4$
11	53 - 43	$C28^1$, $C29^2$, $C7^3$, $C7^4$
12	44 - 47	C7 $C7^1$, C7 $C7^2$, C6 $C6^3$, C6 $C6^4$
13	48 - 57	$C6^1$, $C3^2$, $C28^3$, $C28^4$
14	63 - 67	$C28^1$, $C28^2$, $C4^3$, $C4^4$
15	68 - 72	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
16	73 - 78	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
17	79 - 83	$C2^1$, $C2^2$, $C2^3$, $C2^4$
18	84 – 88	$C2^1$, $C2^2$, $C4^3$, $C6^4$
19	89 – 94	$C2^1$, $C2^2$, $C2^3$, $C2^4$
20	95 - 100	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
21	101 - 106	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
22	107 - 111	$C28^1$, $C28^2$, $C31^3$, $C31^4$
23	112 - 116	$C2^1$, $C2^2$, $C2^3$, $C2^4$
24	117 - 121	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
25	122 - 126	$C2^1$, $C2^2$, $C2^3$, $C2^4$
26	127 - 131	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
27	132 - 136	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
28	137 – 142	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
29	143 – 148	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
30	149 – 154	$C2^1$, $C2^2$, $C2^3$, $C2^4$
31	155 – 158	$C2^1$, $C2^2$, $C2^3$, $C2^4$
32	159 – 163	$C6^1$, $C3^2$, $C6^3$, $C3^4$

จากตารางที่ 4 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงเล็กเพลงหมูป่าอะคาเดมี่ ผลการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงเล็กเพลงกราวหมูป่าอะคาเดมี่ ผู้สร้างสรรค์ได้นำเอาหลักการบรรเลงเดี่ยวดนตรีไทยโดยการใช้เทียวโอดบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่ง ในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และในเทียวพันบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่ง ในอัตราจังหวะ 2 ชั้นที่มีความกระชับมากยิ่งขึ้นด้วยการออกแบบจังหวะในการบรรเลงฆ้องวงเล็กที่ซับซ้อนและรวดเร็วซึ่งทำให้ต้องใช้ความสามารถในการควบคุมจังหวะและรักษาความไล่ระดับของจังหวะซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงฆ้องวงเล็ก และใน

การบรรเลงนักดนตรีต้องมีความสามารถในการตีโน้ตอย่างต่อเนื่องโดยไม่ให้เสียจังหวะ โดยการไลโน้ตหรือการเพิ่มช่วงทำนองที่แตกต่างจากทำนองหลัก

4.2.5 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวหมูป่าอะคาเดมี่

ผู้สร้างสรรค์นำเสนอรายละเอียดทำนองทั้งหมด และอธิบายสรุปทำนองที่มีความโดดเด่น โดยมีรายละเอียดดังนี้

67
74
80
86
92
97
103
109
115
122
129
135
141

จากการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดทุ้ม ผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองนำทำนองหลักเพื่อใช้เป็นโครงสร้างในการสร้างสรรค์ด้วยการเพิ่มการใช้โน้ตหรือจังหวะที่ซับซ้อนขึ้น เช่น สอดแทรกวิธีการบรรเลงระนาดทุ้ม ที่ให้เกิดลักษณะสำนวนที่โลดโผน โดยแบ่งลักษณะการดำเนินทำนองในรูปแบบการส้รางสรรค์ทำนองเดี่ยวซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ช่วงด้วยการบรรเลงที่ต่อเนื่องในเดี่ยวแรก และเที่ยวกลับ โดย เที่ยวที่ 1 ผู้สร้างสรรค์ได้คำนึงถึงองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ในเที่ยวที่ 1 หรือเที่ยวโอด ให้ลักษณะการบรรเลงมีระยะของจังหวะที่สม่ำเสมอในอัตราจังหวะสองชั้น และเที่ยวกลับหรือเที่ยวพันผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ด้วยการดำเนินจังหวะที่เร็วขึ้น ตามขนบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของดนตรีไทย เพื่อมีมิติที่หลากหลาย พร้อมกับใช้เทคนิคการบรรเลงในการบรรเลงระนาดทุ้ม ทำนองสร้างสรรค์มีการใช้เทคนิคการบรรเลง ที่หลากหลายและซับซ้อนกว่าทำนองหลัก ด้วยกลวิธีการบรรเลงระนาดทุ้ม ในรูปแบบหลากหลายเพื่อเพิ่มความน่าสนใจของเสียงโดยสอดแทรกเทคนิคในการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้ม ของเพลงกราวหมูป่าอะคาเดมี่ จึงให้เกิดทำนองสร้างสรรค์ที่มุ่งเน้นในการสร้างเอกลักษณ์และความแตกต่างในผลงาน การบรรเลงระนาดทุ้มทำให้การบรรเลงมีความพิเศษและโดดเด่นมากขึ้น โดยสามารถจำแนกการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงระนาดทุ้ม ได้ดังนี้

ตารางที่ 5 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงหมูป่าอะคาเดมี่

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
1	1 - 5	$D17^1$, $D4^2$, $D15^3$, $D16^4$
2	7 - 10	$D5^1$, $D2^2$, $D10^3$, $D10^4$
3	12 - 17	$D17^1$, $D17^2$, $D17^3$, $D4^4$
4	18 - 22	$D17^1$, $D17^2$, $D17^3$, $D4^4$
5	23 - 28	$D5^1$, $D7^2$, $D7^3$, $D2^4$
6	29 - 35	$D17^1$, $D17^2$, $C8^3$, $D8^4$
7	36 - 41	$D5^1$, $D5^2$, $D5^3$, $D4^4$

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
8	42 - 47	$D17^1$, $D17^2$, $D17^3$, $D4^4$
9	54 - 59	$D5^1$, $D2^2$, $D5^3$, $D2^4$
10	60 - 66	$D5^1$, $D2^2$, $D5^3$, $D2^4$
11	67 - 73	$D8^1$, $D8^2$, $D8^3$, $D8^4$
12	74 - 79	D6 $D2^1$, D2 $D6^2$, $D7^3$, $D2^4$
13	80 - 85	$D5^1$, $D6^2$, $D2^3$, $D2^4$
14	86 - 91	$D2^1$, $D2^2$, $D9^3$, $D4^4$
15	92 - 96	D7 $D9^1$, $D6^2$, $D9^3$, $D4^4$
16	97 - 102	$D5^1$, $D6^2$, $D2^3$, $D2^4$
17	103 - 108	$D5^1$, $D7^2$, $D7^3$, $D2^4$
18	109 – 114	$C2^1$, $C2^2$, $C4^3$, $C6^4$
19	115 – 121	D17 $D13^1$, $D13^2$, $D8^3$, $D8^4$
20	122 - 128	$D5^1$, $D6^2$, $D6^3$, $D2^4$
21	129 - 134	$D14^1$, $D14^2$, $D7^3$, $D2^4$
22	135 - 140	$D13^1$, $D6^2$, $D9^3$, $D4^4$
23	141 - 146	$D2^1$, $D2^2$, $D9^3$, $D4^4$
24	147 - 152	$D7^1$, $D2^2$, $D9^3$, $D4^4$
25	153 - 156	$D7^1$, 62^2, $D9^3$, $D4^4$
26	157 - 161	$D5^1$, $D5^2$, $D16^3$, $D7^4$

จากตารางที่ 5 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงหมูป่าอะคาเดมี่ ผู้สร้างสรรค์ได้นำเอาหลักการบรรเลงเดี่ยวดนตรีไทยโดยการใช้เทียวโอดบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่งในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และในเทียวพันบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่ง ในอัตราจังหวะ 2 ชั้นที่มีความกระชับมากยิ่งขึ้นด้วยการออกแบบจังหวะในการบรรเลงระนาดทุ้มที่ซับซ้อนและรวดเร็วซึ่งทำให้ต้องใช้ความสามารถในการควบคุมจังหวะและรักษาความไล่ระดับของจังหวะซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงระนาดทุ้ม และในการบรรเลงนักดนตรีต้องมีความสามารถในการตีโน้ตอย่างต่อเนื่องโดยไม่ให้เสียจังหวะ โดยการไล่โน้ตหรือการเพิ่มช่วงทำนองที่แตกต่างจากทำนองหลัก

4.3 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวเพลงหมูป่าเข้าถ้ำ

4.3.1 การวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงหมูป่าเข้าถ้ำ

การวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงเพลงหมูป่าเข้าถ้ำ จากข้อมูลดังกล่าว ผู้สร้างสรรค์จำแนกโครงสร้างทำนองหลักของเพลงหมูป่าเข้าถ้ำตามที่ได้กำหนดไว้ เพื่อนำข้อมูลที่ได้เข้าสู่กระบวนการการสร้างสรรค์ต่อไป ซึ่งโครงสร้างทำนองหลักเพลงหมูป่าเข้าถ้ำ มีรายละเอียดดังนี้

ตารางที่ 6 สรุปผลการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงหมูป่าเข้าถ้ำ

ประเด็นการวิเคราะห์	ผลการวิเคราะห์
ประเภทเพลง	เพลงบังคับทาง
ลักษณะหน้าทับที่ใช้	จังหวะหน้าทับสองไม้
อัตราจังหวะ	อัตราจังหวะ 2 ชั้น
จำนวนความยาวของหน้าทับ	จำนวน 16 จังหวะ
จำนวนท่อน	1 ท่อน
กลุ่มบันไดเสียง	บันไดเสียงโด (ดรม ซล)

เมื่อจำแนกโครงสร้างทำนองหลักเพลงหมูป่าเข้าถ้ำ จากนั้นผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองหลัก เข้าสู่กระบวนการการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยว พร้อมด้วยการสอดแทรกเทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ผู้สร้างสรรค์เพิ่มการเปลี่ยนแปลงและเทคนิคการบรรเลงเพื่อสร้างเอกลักษณ์ใหม่ในผลงานการสร้างสรรค์ในครั้งนี้ จึงมีรายละเอียดจะต้องพิจารณาในแง่ของโครงสร้างทางดนตรี เทคนิคการบรรเลง และวัตถุประสงค์ในการใช้แต่ละแบบ โดยสามารถแบ่งรายละเอียดได้ดังนี้

4.3.2 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดเอกเพลงหมูป่าเข้าถ้ำ

ผู้สร้างสรรค์นำเสนอรายละเอียดทำนองทั้งหมด และอธิบายสรุปทำนองที่มีความโดดเด่น โดยมีรายละเอียดดังนี้

11
14
16
19
21
22
24
26
27
29
31

34
37
40
44
49
53
55
58
63
67
72
76

จากการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดเอก ผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองนำทำนองหลักเพื่อใช้เป็นโครงสร้างในการสร้างสรรค์ด้วยการเพิ่มการใช้โน้ตหรือจังหวะที่ซับซ้อนขึ้น เช่น สอดแทรกวิธีการบรรเลงระนาดเอกที่ให้เกิดลักษณะสำนวนที่โลดโผน โดยแบ่งลักษณะการดำเนินทำนองในรูปแบบ

การส้รางสรรค์ทำนองเดี่ยวซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ช่วงด้วยการบรรเลงที่ต่อเนื่องในเดี่ยวแรก และเที่ยวกลับ โดย เที่ยวที่ 1 ผู้สร้างสรรค์ได้คำนึงถึงองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ในเที่ยวที่ 1 หรือเที่ยวโอด ให้ลักษณะการบรรเลงมีระยะของจังหวะที่สม่ำเสมอในอัตราจังหวะสองชั้น และเที่ยวกลับหรือเที่ยวพันผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ด้วยการดำเนินจังหวะที่เร็วขึ้น ตามขนบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของดนตรีไทย เพื่อมีมิติที่หลากหลาย พร้อมกับใช้เทคนิคการบรรเลงในการบรรเลงระนาดเอก ทำนองสร้างสรรค์มีการใช้เทคนิคการบรรเลง ที่หลากหลายและซับซ้อนกว่าทำนองหลัก ด้วยกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกในรูปแบบหลากหลาย เพื่อเพิ่มความน่าสนใจของเสียงโดยสอดแทรกเทคนิคในการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกของเพลงหมู่ป่าเข้าถ้ำ จึงให้เกิดทำนองสร้างสรรค์ที่มุ่งเน้นในการสร้างเอกลักษณ์และความแตกต่างในผลงาน การบรรเลงระนาดเอกทำให้การบรรเลงมีความพิเศษและโดดเด่นมากขึ้น โดยสามารถจำแนกการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงระนาดเอก ได้ดังนี้

ตารางที่ 7 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงหมู่ป่าเข้าถ้ำ

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
1	1 - 4	A6[1], A23[2], A9[3], A24[4]
2	5 - 7	A23[1], A23[2], A23[3]
3	8 - 10	A23 A23[1], A23 A23[2], A23 A23[3], A23 A23[4]
4	11 - 13	A23 A23[1], A23 A23[2], A23 A23[3], A23 A23[4]
5	14 - 15	A23 A23[1], A23 A23[2], A23 A23[3], A23 A23[4]
6	16 - 18	A23 A23[1], A23 A23[2], A23 A23[3], A23 A23[4]
7	19 - 20	A23 A23[1], A23 A23[2], A23 A23[3], A23 A23[4]
8	21 - 22	A23 A23[1], A23 A23[2], A23 A23[3], A23 A23[4]
9	24 - 25	A23 A23[1], A23 A23[2], A23 A23[3], A23 A23[4]
10	26 - 27	A23 A23[1], A23 A23[2], A23 A23[3], A23 A23[4]
11	29 - 30	A23 A23[1], A23 A23[2], A23 A23[3], A23 A23[4]
12	31 - 33	A23 A23[1], A23 A23[2], A23 A23[3], A23 A23[4]
13	34 - 36	A23 A23[1], A23 A23[2], A23 A23[3], A23 A23[4]
14	37 - 39	A23 A23[1], A23 A23[2], A23 A23[3], A23 A23[4]
15	40 - 43	A2 A31[1], A23[2], A23[3], A31 A2[4]
16	44 - 48	A2[1], A6 A2[2], A6 A2[3], A2[4]
17	49 - 52	A2 A23[1], A2 A23[2], A2[3], A2[4]

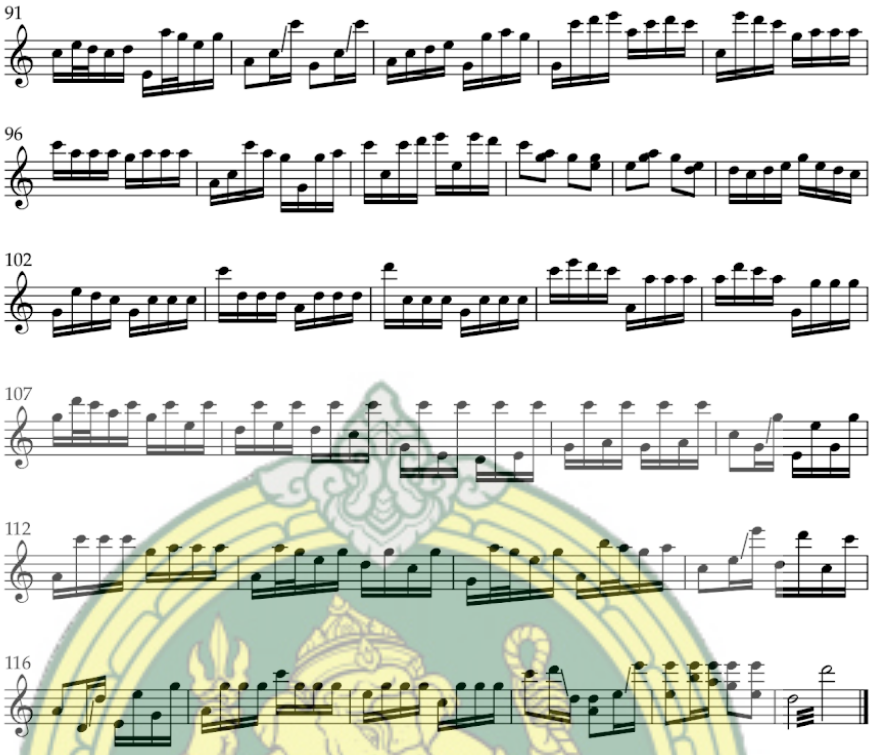
บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
18	53 – 54	A5[1], A5[2], A5[3], A2[4]
19	55 – 57	A6 A7[1], A6 A7[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
20	63 - 66	A23 A6[1], A2 A5[2], A23[3], A5 A23[4]
21	67 - 71	A6[1], A23[2], A9[3], A24[4]
22	72 - 75	A23[1], A23[2], A23[3]
23	76 - 80	A6 A7[1], A6 A7[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
24	85 - 89	A5[1], A5[2], A5[3], A2[4]
25	90 - 94	A6 A7[1], A6 A7[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
26	95 - 98	A23 A6[1], A2 A5[2], A23[3], A5 A23[4]
27	99 – 102	A5 A23[1], A5[2], A5[3], A2[4]
28	103 - 105	A5 A2[1], A5 A2[2], A5 A2[3], A5 A2[4]
29	106 - 109	A6 A7[1], A6 A7[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
30	110 – 112	A23 A23[1], A23 A23[2], A23 A23[3], A23 A23[4]
31	113 - 115	A23 A23[1], A23 A23[2], A23 A23[3], A23 A23[4]
32	116 - 117	A23 A11[1], A2[2], A2 A11[3], A23[4]
33	118 - 121	A22 A11[1], A22 A11[2], A22 A11[3], A22 A11[4]

จากตารางที่ 7 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงหมูป่าเข้าถ้ำ ผู้สร้างสรรค์ได้นำเอาหลักการบรรเลงเดี่ยวดนตรีไทยโดยการใช้เทียวโอดบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่งในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และในเทียวพันบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่ง ในอัตราจังหวะ 2 ชั้นที่มีความกระชับมากยิ่งขึ้นด้วยการออกแบบจังหวะในการบรรเลงระนาดเอกที่ซับซ้อนและรวดเร็วซึ่งทำให้ต้องใช้ความสามารถในการควบคุมจังหวะและรักษาความไล่ระดับของจังหวะซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงระนาดเอก และในการบรรเลงนักดนตรีต้องมีความสามารถในการตีโน้ตอย่างต่อเนื่องโดยไม่ให้เสียจังหวะ โดยการไล่โน้ตหรือการเพิ่มช่วงทำนองที่แตกต่างจากทำนองหลัก

4.3.3 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงหมูป่าเข้าถ้ำ

ผู้สร้างสรรค์นำเสนอรายละเอียดทำนองทั้งหมด และอธิบายสรุปทำนองที่มีความโดดเด่น โดยมีรายละเอียดดังนี้

32
35
38
41
46
51
56
61
66
71
76
81
86



จากการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ ผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองนำทำนองหลักเพื่อใช้เป็นโครงสร้างในการสร้างสรรค์ด้วยการเพิ่มการใช้โน้ตหรือจังหวะที่ซับซ้อนขึ้น เช่น สอดแทรกวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ที่ให้เกิดลักษณะสำนวนที่โลดโผน โดยแบ่งลักษณะการดำเนินทำนองในรูปแบบการส้รางสรรค์ทำนองเดี่ยวซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ช่วงด้วยการบรรเลงที่ต่อเนื่องในเดี่ยวแรก และเที่ยวกลับ โดย เที่ยวที่ 1 ผู้สร้างสรรค์ได้คำนึงถึงองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ในเที่ยวที่ 1 หรือเที่ยวโอด ให้ลักษณะการบรรเลงมีระยะของจังหวะที่สม่ำเสมอในอัตราจังหวะสองชั้น และเที่ยวกลับหรือเที่ยวพันผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ด้วยการดำเนินจังหวะที่เร็วขึ้น ตามขนบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของดนตรีไทย เพื่อมีมิติที่หลากหลาย พร้อมกับใช้เทคนิคการบรรเลงในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ทำนองสร้างสรรค์มีการใช้เทคนิคการบรรเลง ที่หลากหลายและซับซ้อนกว่าทำนองหลัก ด้วยกลวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ในรูปแบบหลากหลาย เพื่อเพิ่มความน่าสนใจของเสียงโดยสอดแทรกเทคนิคในการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของเพลงหมูป่าเข้าถ้ำ จึงให้เกิดทำนองสร้างสรรค์ที่มุ่งเน้นในการสร้างเอกลักษณ์และความแตกต่างในผลงาน การบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ทำให้การบรรเลงมีความพิเศษและโดดเด่นมากขึ้น โดยสามารถจำแนกการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ได้ดังนี้

ตารางที่ 8 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงหมูป่าเข้าถ้ำ

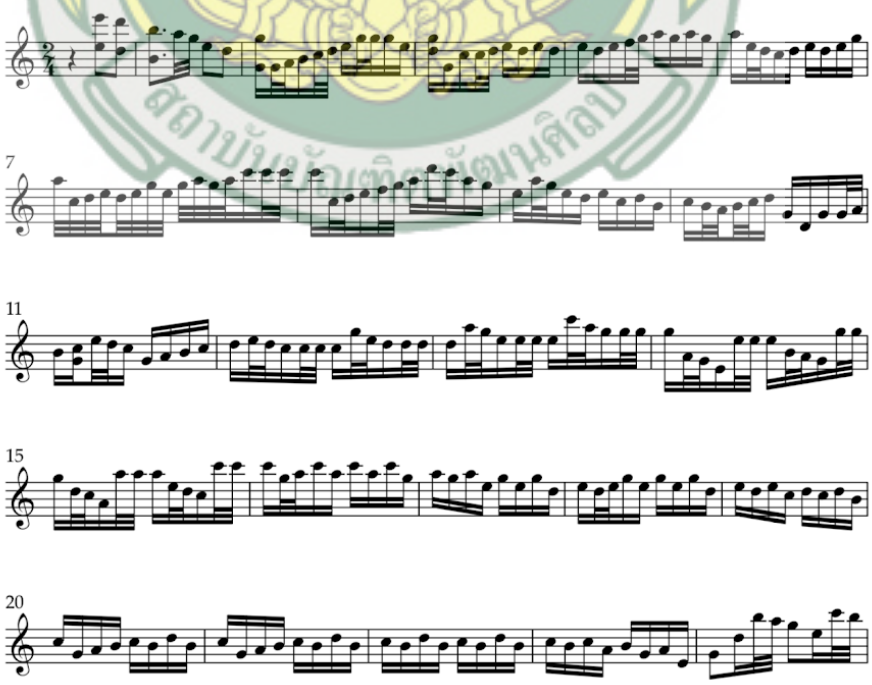
บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
1	1 - 4	B6 $B3^1$, B6 $B3^2$, A6 $A7^3$, A6 $A7^4$
2	5 - 7	$B6^1$, $B3^2$, $B6^3$, $B12^4$
3	8 - 10	B6 B12 $B13^1$, B6 B12 $B13^2$, B6 $B27^3$, B6 $B27^4$
4	11 - 13	B6 $B3^1$, B6 $B3^2$, A6 $A7^3$, A6 $A7^4$
5	14 - 15	$B6^1$, $B3^2$, $B6^3$, $B12^4$
6	16 - 18	$B6^1$, $B3^2$, $B6^3$, $B12^4$
7	19 - 20	B6 $B3^1$, B6 $B3^2$, A6 $A7^3$, A6 $A7^4$
8	21 - 22	$B6^1$, $B3^2$, $B6^3$, $B1^4$
9	24 - 25	$B1^1$, $B27^2$, B6 $B3^3$, A6 $A7^4$
10	26 - 27	B6 $B3^1$, B6 $B3^2$, A6 $A7^3$, A6 $A7^4$
11	29 - 30	$B6^1$, $B3^2$, $B6^3$, $B12^4$
12	31 - 33	B6 B12 $B13^1$, B6 B12 $B13^2$, B6 $B27^3$, B6 $B27^4$
13	34 - 36	B6 $B3^1$, B6 $B3^2$, A6 $A7^3$, A6 $A7^4$
14	37 - 39	$B6^1$, $B3^2$, $B6^3$, $B12^4$
15	40 - 43	$B6^1$, $B3^2$, $B6^3$, $B12^4$
16	44 - 48	B6 $B3^1$, B6 $B3^2$, A6 $A7^3$, A6 $A7^4$
17	49 - 52	$B6^1$, $B3^2$, $B6^3$, $B1^4$
18	53 – 54	$B1^1$, $B27^2$, B6 $B3^3$, A6 $A7^4$
19	55 – 57	$B6^1$, $B3^2$, $B6^3$, $B12^4$
20	63 - 66	B6 B12 $B13^1$, B6 B12 $B13^2$, B6 $B27^3$, B6 $B27^4$
21	67 - 71	B6 $B3^1$, B6 $B3^2$, A6 $A7^3$, A6 $A7^4$
22	72 - 75	$B11^1$, B16 $B21^2$, $B7^3$, B6 $B7^4$
23	76 - 80	$B6^1$, $B3^2$, $B6^3$, $B12^4$
24	85 - 89	B17 $B22^1$, B6 $B3^2$, B6 B12 $B13^3$, $B12^4$
25	90 - 94	B6 $B3^1$, B6 $B3^2$, A6 $A7^3$, A6 $A7^4$
26	95 - 98	$B15^1$, $B18^2$, B6 $B3^3$, $B12^4$
27	99 – 102	B6 B12 $B13^1$, B6 B12 $B13^2$, B6 $B27^3$, B6 $B27^4$
28	103 - 105	B6 $B3^1$, B6 B12 $B13^2$, B6 $B27^3$, B6 $B27^4$

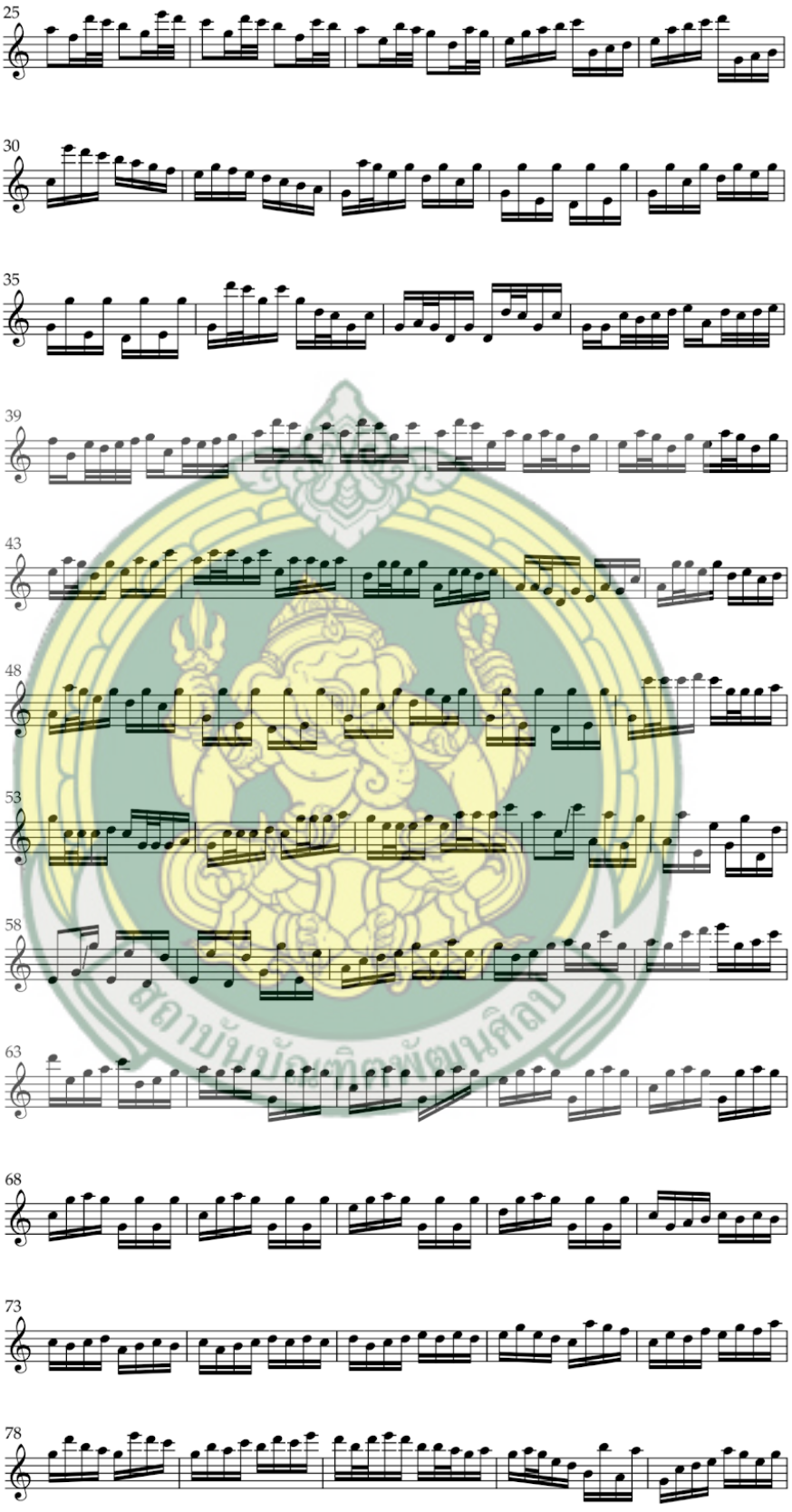
บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
29	106 - 109	B19[1], B22[2], B30[3], B3[4]
30	110 – 112	B6 B3[1], B6 B3[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
31	113 - 115	B6[1], B3[2], B6[3], B12[4]
32	116 - 117	B11[1], B16 B21[2], B7[3], B6 B7[4]
33	118 - 121	B6 B3[1], B6 B3[2], A6 A7[3], A6 A7[4]

จากตารางที่ 8 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงหมูป่าเข้าถ้ำ ผู้สร้างสรรค์ได้นำเอาหลักการบรรเลงเดี่ยวดนตรีไทยโดยการใช้เทียวโอดบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่งในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และในเทียวพันบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่ง ในอัตราจังหวะ 2 ชั้นที่มีความกระชับมากยิ่งขึ้นด้วยการออกแบบจังหวะในการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ที่ซับซ้อนและรวดเร็วซึ่งทำให้ต้องใช้ความสามารถในการควบคุมจังหวะและรักษาความไล่ระดับของจังหวะซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ และในการบรรเลงนักดนตรีต้องมีความสามารถในการตีโน้ตอย่างต่อเนื่องโดยไม่ให้เสียจังหวะ โดยการไล่โน้ตหรือการเพิ่มช่วงทำนองที่แตกต่างจากทำนองหลัก

4.3.4 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงเล็กเพลงหมูป่าเข้าถ้ำ

ผู้สร้างสรรค์นำเสนอรายละเอียดทำนองทั้งหมด และอธิบายสรุปทำนองที่มีความโดดเด่น โดยมีรายละเอียดดังนี้




25
30
35
39
43
48
53
58
63
68
73
78

83
88
93
98
103
108
113
118
123
127
132
137
142

จากการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวซ้องวงเล็ก ผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองนำทำนองหลักเพื่อใช้เป็นโครงสร้างในการสร้างสรรค์ด้วยการเพิ่มการใช้โน้ตหรือจังหวะที่ซับซ้อนขึ้น เช่น สอดแทรกวิธีการบรรเลงซ้องวงเล็กที่ให้เกิดลักษณะสำนวนที่โลดโผน โดยแบ่งลักษณะการดำเนินทำนองในรูปแบบการส้รางสรรค์ทำนองเดี่ยวซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ช่วงด้วยการบรรเลงที่ต่อเนื่องในเดี่ยวแรก และเที่ยวกลับ โดย เที่ยวที่ 1 ผู้สร้างสรรค์ได้คำนึงถึงองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ในเที่ยวที่ 1 หรือเที่ยวโอด ให้ลักษณะการบรรเลงมีระยะของจังหวะที่สม่ำเสมอในอัตราจังหวะสองชั้น และเที่ยวกลับหรือเที่ยวพันผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ด้วยการดำเนินจังหวะที่เร็วขึ้น ตามขนบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของดนตรีไทย เพื่อมีมิติที่หลากหลายพร้อมกับใช้เทคนิคการบรรเลงในการบรรเลงซ้องวงเล็กทำนองสร้างสรรค์มีการใช้เทคนิคการบรรเลง ที่หลากหลายและซับซ้อนกว่าทำนองหลัก ด้วยกลวิธีการบรรเลงซ้องวงเล็กในรูปแบบหลากหลาย เพื่อเพิ่มความน่าสนใจของเสียงโดยสอดแทรกเทคนิคในการบรรเลงเดี่ยวซ้องวงเล็กของเพลงหมูป่าเข้าถ้ำ จึงให้เกิดทำนองสร้างสรรค์ที่มุ่งเน้นในการสร้างเอกลักษณ์และความแตกต่างในผลงาน การบรรเลงซ้องวงเล็กทำให้ การบรรเลงมีความพิเศษและโดดเด่นมากขึ้น โดยสามารถจำแนกการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงซ้องวงเล็ก ได้ดังนี้

ตารางที่ 9 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวซ้องวงเล็กเพลงหมูป่าเข้าถ้ำ

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
1	1 - 4	$C6^1$, $C7^2$, 30^3, C7 $C8^4$
2	5 - 7	$C6^1$, $C3^2$, $C6^3$, $C12^4$
3	8 - 10	$C3^1$, $C6^2$, $C6^3$, $C6^4$
4	11 - 13	$C6^1$, $C3^2$, $C4^3$, $C6^4$
5	14 - 15	$C3^1$, $C6^2$, $C6^3$, $C6^4$
6	16 - 18	$C6^1$, $C3^2$, $C4^3$, $C6^4$
7	19 - 20	$C6^1$, $C3^2$, $C4^3$, $C6^4$

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
8	21 - 22	C6[1], C3[2], C4[3], C6[4]
9	24 - 25	C6[1], C3[2], C4[3], C6[4]
10	26 - 27	C6[1], C3[2], C4[3], C6[4]
11	29 - 30	C28[1], C29[2], C7[3], C7[4]
12	31 - 33	C7 C7[1], C7 C7[2], C6 C6[3], C6 C6[4]
13	34 - 36	C6[1], C3[2], C28[3], C28[4]
14	37 - 39	C28[1], C28[2], C4[3], C4[4]
15	40 - 43	C28[1], C28[2], C28[3], C28[4]
16	44 - 48	C28[1], C28[2], C28[3], C28[4]
17	49 - 52	C2[1], C2[2], C2[3], C2[4]
18	53 – 54	C2[1], C2[2], C4[3], C6[4]
19	55 – 57	C2[1], C2[2], C2[3], C2[4]
20	63 - 66	C28[1], C28[2], C28[3], C28[4]
21	67 - 71	C28[1], C28[2], C28[3], C28[4]
22	72 - 75	C6[1], C7[2], 30[3], C7 C8[4]
23	76 - 80	C6[1], C3[2], C6[3], C12[4]
24	85 - 89	C3[1], C6[2], C6[3], C6[4]
25	90 - 94	C6[1], C3[2], C4[3], C6[4]
26	95 - 98	C3[1], C6[2], C6[3], C6[4]
27	99 – 102	C6[1], C3[2], C4[3], C6[4]
28	103 - 105	C25[1], C3[2], C17[3], C6[4]
29	106 - 109	C6[1], C3[2], C4[3], C6[4]
30	110 – 112	C6[1], C3[2], C4[3], C6[4]
31	113 - 115	C6[1], C4[2], C4[3], C6[4]
32	116 - 117	C28[1], C29[2], C7[3], C7[4]
33	118 - 122	C7 C7[1], C7 C7[2], C6 C6[3], C6 C6[4]
34	123 – 126	C6[1], C7[2], 30[3], C7 C8[4]
35	127 – 131	C6[1], C3[2], C6[3], C12[4]
36	132 – 136	C19[1], C6[2], C6[3], C6[4]

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
37	137 – 141	C6[1], C7[2], C30[3], C7 C8[4]
38	142 – 146	C6[1], C3[2], C6[3], C12[4]
39	147 – 151	C3[1], C28[2], C6[3], C28[4]
40	152 – 155	C6[1], C7[2], 30[3], C7 C8[4]
41	156 - 159	C6[1], C3[2], C6[3], C12[4]

จากตารางที่ 9 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงเล็กเพลงหมูป่าเข้าถ้ำ ผู้สร้างสรรค์ได้นำเอาหลักการบรรเลงเดี่ยวดนตรีไทยโดยการใช้เทียวโอดบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่งในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และในเทียวพันบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่ง ในอัตราจังหวะ 2 ชั้นที่มีความกระชับมากยิ่งขึ้นด้วยการออกแบบจังหวะในการบรรเลงฆ้องวงเล็กที่ซับซ้อนและรวดเร็วซึ่งทำให้ต้องใช้ความสามารถในการควบคุมจังหวะและรักษาความไล่ระดับของจังหวะซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงฆ้องวงเล็ก และในการบรรเลงนักดนตรีต้องมีความสามารถในการตีโน้ตอย่างต่อเนื่องโดยไม่ให้เสียจังหวะ โดยการไล่โน้ตหรือการเพิ่มช่วงทำนองที่แตกต่างจากทำนองหลัก

4.3.5 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงหมูป่าเข้าถ้ำ

ผู้สร้างสรรค์นำเสนอรายละเอียดทำนองทั้งหมด และอธิบายสรุปทำนองที่มีความโดดเด่น โดยมีรายละเอียดดังนี้

27
33
39
45
50
56
62
68
74
79
85
91

จากการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดทุ้ม ผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองนำทำนองหลักเพื่อใช้เป็นโครงสร้างในการสร้างสรรค์ด้วยการเพิ่มการใช้โน้ตหรือจังหวะที่ซับซ้อนขึ้น เช่น สอดแทรกวิธีการบรรเลงระนาดทุ้มที่ให้เกิดลักษณะสำนวนที่โลดโผน โดยแบ่งลักษณะการดำเนินทำนองในรูปแบบ การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ช่วงด้วยการบรรเลงที่ต่อเนื่องในเดี่ยวแรก และเที่ยวกลับ โดย เที่ยวที่ 1 ผู้สร้างสรรค์ได้คำนึงถึงองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่งในเที่ยวที่ 1 หรือเที่ยวโอด ให้ลักษณะการบรรเลงมีระยะของจังหวะที่สม่ำเสมอในอัตราจังหวะสองชั้น และเที่ยวกลับหรือเที่ยวพันผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่งด้วยการดำเนินจังหวะที่เร็วขึ้น ตามขนบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของดนตรีไทย เพื่อมีมิติที่หลากหลาย พร้อมกับใช้เทคนิคการบรรเลงในการบรรเลงระนาดทุ้ม ทำนองสร้างสรรค์มีการใช้เทคนิคการบรรเลงที่หลากหลายและซับซ้อนกว่าทำนองหลัก ด้วยกลวิธีการบรรเลงระนาดทุ้มในรูปแบบหลากหลาย เพื่อเพิ่มความน่าสนใจของเสียงโดยสอดแทรกเทคนิคในการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มของเพลงหมูป่าเข้าถ้ำ จึงให้เกิดทำนองสร้างสรรค์ที่มุ่งเน้นในการสร้างเอกลักษณ์และความแตกต่างในผลงาน การบรรเลงระนาดทุ้มทำให้การบรรเลงมีความพิเศษและโดดเด่นมากขึ้น โดยสามารถจำแนกการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงระนาดทุ้ม ได้ดังนี้

ตารางที่ 10 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงหมูป่าเข้าถ้ำ

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
1	1 - 5	D6 $D2^{1}$, D2 $D6^{2}$, $D7^{3}$, $D2^{4}$
2	6 - 9	$D10^{3}$, $D10^{4}$
3	10 – 14	$D17^{1}$, $D17^{2}$, $D17^{3}$, $D4^{4}$
4	15 - 20	$D17^{1}$, $D17^{2}$, $D17^{3}$, $D4^{4}$

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
5	21 - 26	$D5^1$, $D7^2$, $D7^3$, $D2^4$
6	27 - 32	$D17^1$, $D17^2$, $C8^3$, $D8^4$
7	33 - 38	$D5^1$, $D5^2$, $D5^3$, $D4^4$
8	39 - 44	$D17^1$, $D17^2$, $D17^3$, $D4^4$
9	45 - 49	$D5^1$, $D2^2$, $D5^3$, $D2^4$
10	50 - 55	$D5^1$, $D2^2$, $D5^3$, $D2^4$
11	56 - 61	$D8^1$, $D8^2$, $D8^3$, $D8^4$
12	62 - 67	D6 $D2^1$, D2 $D6^2$, $D7^3$, $D2^4$
13	68 - 73	$D5^1$, $D6^2$, $D2^3$, $D2^4$
14	74 - 78	$D2^1$, $D2^2$, $D9^3$, $D4^4$
15	79 - 88	D7 $D9^1$, $D6^2$, $D9^3$, $D4^4$
16	89 - 90	$D5^1$, $D6^2$, $D2^3$, $D2^4$
17	91 - 96	$D5^1$, $D7^2$, $D7^3$, $D2^4$
18	97 – 102	$C2^1$, $C2^2$, $C4^3$, $C6^4$
19	103 – 108	D17 $D13^1$, $D13^2$, $D8^3$, $D8^4$
20	109 - 114	$D5^1$, $D6^2$, $D6^3$, $D2^4$
21	115 - 118	$D14^1$, $D14^2$, $D7^3$, $D2^4$

จากตารางที่ 10 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงหมูป่าเข้าถ้ำ ผู้สร้างสรรค์ได้นำเอาหลักการบรรเลงเดี่ยวดนตรีไทยโดยการใช้เที่ยวโอดบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่งในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และในเที่ยวพันบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่ง ในอัตราจังหวะ 2 ชั้นที่มีความกระชับมากยิ่งขึ้นด้วยการออกแบบจังหวะในการบรรเลงระนาดทุ้มที่ซับซ้อนและรวดเร็วซึ่งทำให้ต้องใช้ความสามารถในการควบคุมจังหวะและรักษาความไล่ระดับของจังหวะซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงระนาดทุ้ม และในการบรรเลงนักดนตรีต้องมีความสามารถในการตีโน้ตอย่างต่อเนื่องโดยไม่ให้เสียจังหวะ โดยการไล่โน้ตหรือการเพิ่มช่วงทำนองที่แตกต่างจากทำนองหลัก

4.4 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวเพลงขุนน้ำนางนอน

4.4.1 การวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงขุนน้ำนางนอน

การวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงเพลงขุนน้ำนางนอน จากข้อมูลดังกล่าว ผู้สร้างสรรค์จำแนกโครงสร้างทำนองหลักของเพลงขุนน้ำนางนอน ตามที่ได้กำหนดไว้ เพื่อนำข้อมูลที่ได้เข้าสู่กระบวนการการสร้างสรรค์ต่อไป ซึ่งโครงสร้างทำนองหลักขุนน้ำนางนอน มีรายละเอียดดังนี้

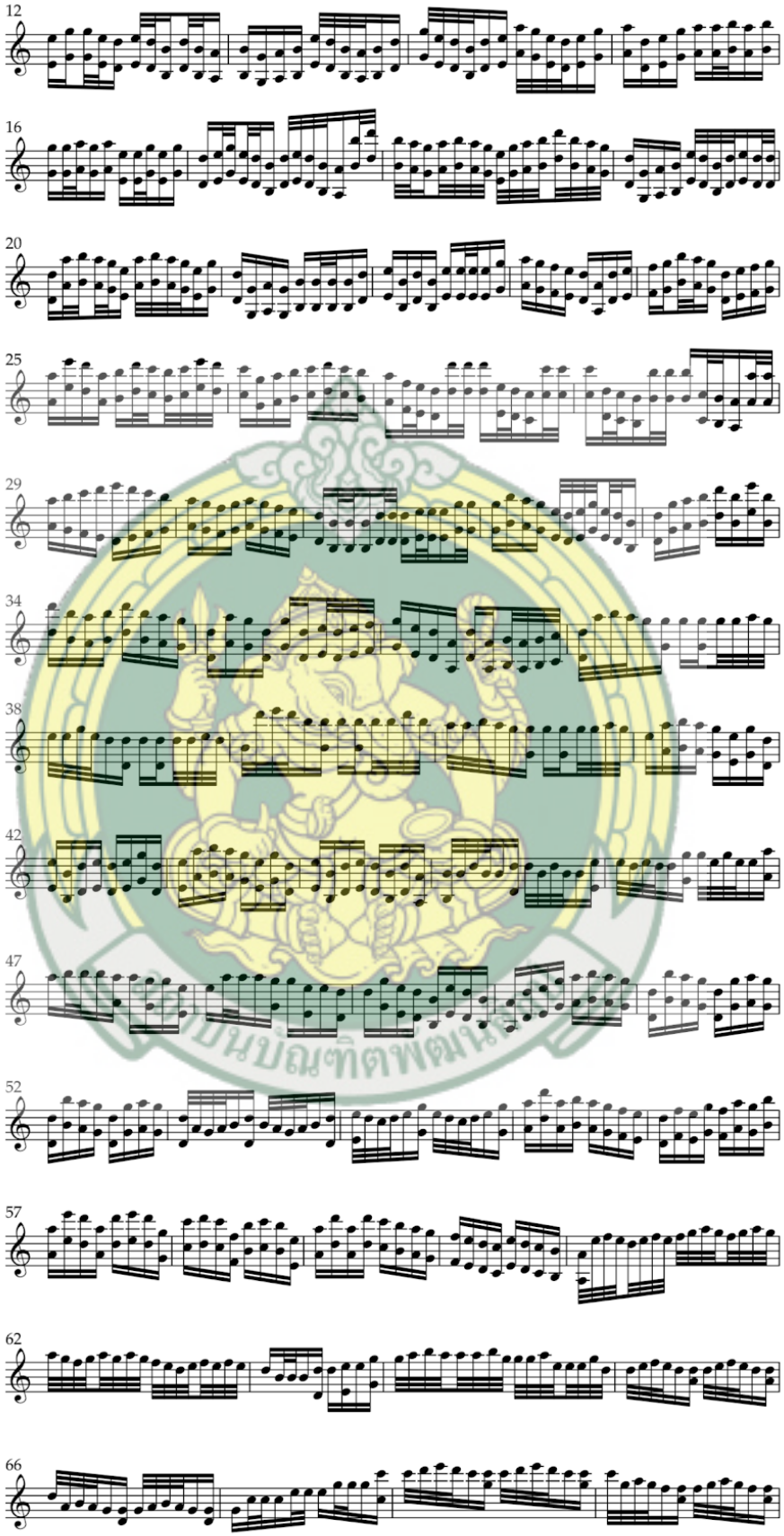
ตารางที่ 11 สรุปผลการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงขุนน้ำนางนอน

ประเด็นการวิเคราะห์	ผลการวิเคราะห์
ประเภทเพลง	เพลงบังคับทาง
ลักษณะหน้าทับที่ใช้	จังหวะหน้าทับปรบไก่
อัตราจังหวะ	อัตราจังหวะ 2 ชั้น
จำนวนความยาวของหน้าทับ	จำนวน 8 จังหวะ
จำนวนท่อน	2 ท่อน
กลุ่มบันไดเสียง	บันไดเสียงโด (ซลท รม)

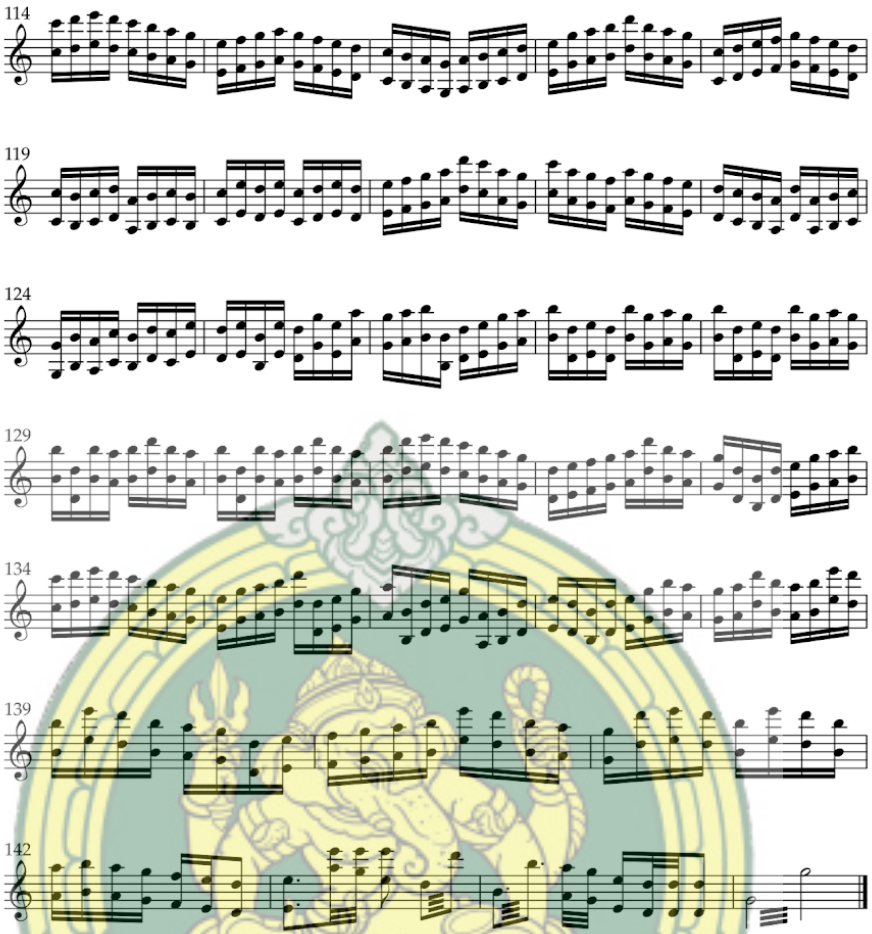
เมื่อจำแนกโครงสร้างทำนองหลักเพลงขุนน้ำนางนอนจากนั้นผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองหลักเข้าสู่กระบวนการการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยว พร้อมด้วยการสอดแทรกเทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ผู้สร้างสรรค์เพิ่มการเปลี่ยนแปลงและเทคนิคการบรรเลงเพื่อสร้างเอกลักษณ์ใหม่ในผลงานการสร้างสรรค์ในครั้งนี้ จึงมีรายละเอียดจะต้องพิจารณาในแง่ของโครงสร้างทางดนตรี เทคนิคการบรรเลง และวัตถุประสงค์ในการใช้แต่ละแบบ โดยสามารถแบ่งรายละเอียดได้ดังนี้

4.4.2 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดเอกเพลงขุนน้ำนางนอน

ผู้สร้างสรรค์นำเสนอรายละเอียดทำนองทั้งหมด และอธิบายสรุปทำนองที่มีความโดดเด่น โดยมีรายละเอียดดังนี้


12
16
20
25
29
34
38
42
47
52
57
62
66

70
73
76
79
82
85
88
91
94
97
101
104
109



จากการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดเอก ผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองนำทำนองหลักเพื่อใช้เป็นโครงสร้างในการสร้างสรรค์ด้วยการเพิ่มการใช้โน้ตหรือจังหวะที่ซับซ้อนขึ้น เช่น สอดแทรกวิธีการบรรเลงระนาดเอกที่ให้เกิดลักษณะสำนวนที่โลดโผน โดยแบ่งลักษณะการดำเนินทำนองในรูปแบบ การส้รางสรรค์ทำนองเดี่ยวซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ช่วงด้วยการบรรเลงที่ต่อเนื่องในเดี่ยวแรก และเที่ยวกลับ โดย เที่ยวที่ 1 ผู้สร้างสรรค์ได้คำนึงถึงองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่งในเที่ยวที่ 1 หรือเที่ยวโอด ให้ลักษณะการบรรเลงมีระยะของจังหวะที่สม่ำเสมอในอัตราจังหวะสองชั้น และเที่ยวกลับหรือเที่ยวพันผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่งด้วยการดำเนินจังหวะที่เร็วขึ้น ตามขนบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของดนตรีไทย เพื่อมีมิติที่หลากหลาย พร้อมกับใช้เทคนิคการบรรเลงในการบรรเลงระนาดเอก ทำนองสร้างสรรค์มีการใช้เทคนิคการบรรเลงที่หลากหลายและซับซ้อนกว่าทำนองหลัก ด้วยกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกในรูปแบบหลากหลาย เพื่อเพิ่มความน่าสนใจของเสียงโดยสอดแทรกเทคนิคในการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกของเพลงขุนน้ำนางนอน จึงให้เกิดทำนองสร้างสรรค์ที่มุ่งเน้นในการสร้างเอกลักษณ์และความแตกต่างในผลงาน การบรรเลง

ระนาดเอก ทำให้การบรรเลงมีความพิเศษและโดดเด่นมากขึ้น โดยสามารถจำแนกการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงระนาดเอก ได้ดังนี้

ตารางที่ 12 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงขุนน้ำนางนอน

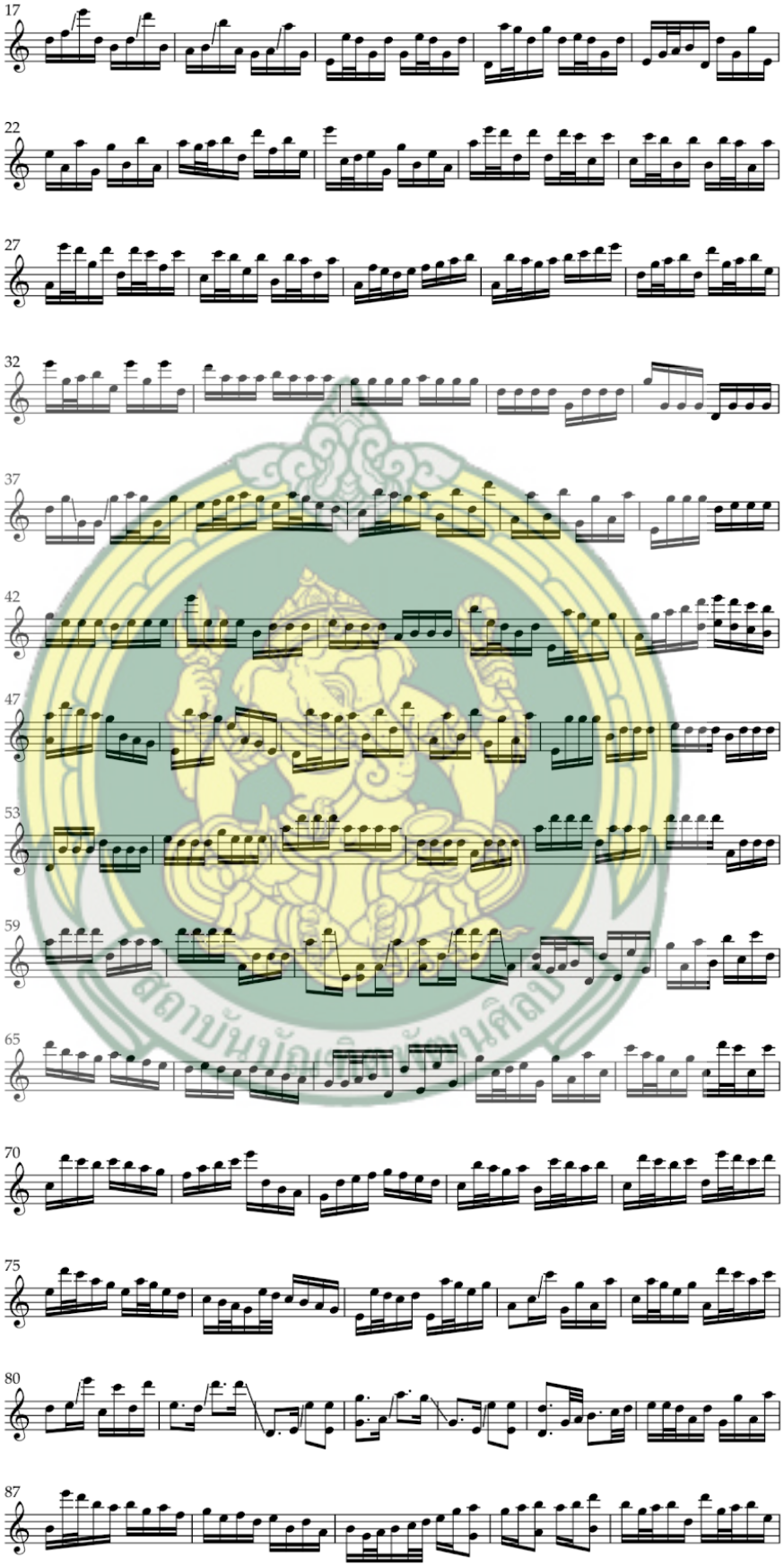
บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
1	1 - 3	A6[1], A23[2], A9[3], A24[4]
2	4 - 7	A23[1], A23[2], A23[3]
3	8 - 11	A6 A7[1], A6 A7[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
4	12 - 15	A5[1], A5[2], A5[3], A2[4]
5	16 - 19	A6 A7[1], A6 A7[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
6	20 - 24	A23 A6[1], A2 A5[2], A23[3], A5 A23[4]
7	25 - 28	A5 A23[1], A5[2], A5[3], A2[4]
8	29 - 33	A5 A2[1], A5 A2[2], A5 A2[3], A5 A2[4]
9	34 - 37	A6 A7[1], A6 A7[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
10	38 - 41	A5[1], A5[2], A5[3], A2[4]
11	42 - 46	A23[1], A23[2], A23[3], A2[4]
12	47 - 51	A6[1], A23[2], A9[3], A24[4]
13	52 - 56	A23[1], A23[2], A23[3]
14	57 - 61	A6 A7[1], A6 A7[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
15	62 - 65	A5[1], A5[2], A5[3], A2[4]
16	66 - 69	A6[1], A23[2], A9[3], A24[4]
17	70 - 72	A23[1], A23[2], A23[3]
18	73 – 75	A6 A7[1], A6 A7[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
19	76 – 78	A5[1], A5[2], A5[3], A2[4]
20	79 - 81	A6[1], A23[2], A9[3], A24[4]
21	82 - 84	A23[1], A23[2], A23[3]
22	85 - 87	A6 A7[1], A6 A7[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
23	88 - 90	A5[1], A5[2], A5[3], A2[4]
24	91 - 93	A6 A7[1], A6 A7[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
25	94 - 96	A23 A6[1], A2 A5[2], A23[3], A5 A23[4]
26	97 - 100	A5 A23[1], A5[2], A5[3], A2[4]

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
27	101 – 103	A6[1], A23[2], A9[3], A24[4]
28	104 - 108	A23[1], A23[2], A23[3]
29	109 - 113	A6 A7[1], A6 A7[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
30	114 – 118	A5[1], A5[2], A5[3], A2[4]
31	119 - 123	A6 A7[1], A6 A7[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
32	124 - 128	A23 A6[1], A2 A5[2], A23[3], A5 A23[4]
33	129 – 133	A5 A23[1], A5[2], A5[3], A2[4]
34	134 - 138	A5 A2[1], A5 A2[2], A5 A2[3], A5 A2[4]
35	139 – 141	A6 A7[1], A6 A7[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
36	142 - 145	A5[1], A5[2], A5[3], A2[4]

จากตารางที่ 12 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงขุนน้ำนางนอน ผู้สร้างสรรค์ได้นำเอาหลักการบรรเลงเดี่ยวดนตรีไทยโดยการใช้เทียวโอดบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่งในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และในเทียวพันบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่ง ในอัตราจังหวะ 2 ชั้นที่มีความกระชับมากยิ่งขึ้นด้วยการออกแบบจังหวะในการบรรเลงระนาดเอกที่ซับซ้อนและรวดเร็วซึ่งทำให้ต้องใช้ความสามารถในการควบคุมจังหวะและรักษาความไล่ระดับของจังหวะซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงระนาดเอก และในการบรรเลงนักดนตรีต้องมีความสามารถในการตีโน้ตอย่างต่อเนื่องโดยไม่ให้เสียจังหวะ โดยการไลโน้ตหรือการเพิ่มช่วงทำนองที่แตกต่างจากทำนองหลัก

4.4.3 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงขุนน้ำนางนอน

ผู้สร้างสรรค์นำเสนอรายละเอียดทำนองทั้งหมด และอธิบายสรุปทำนองที่มีความโดดเด่น โดยมีรายละเอียดดังนี้


17
22
27
32
37
42
47
53
59
65
70
75
80
87

จากการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ ผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองนำทำนองหลักเพื่อใช้เป็นโครงสร้างในการสร้างสรรค์ด้วยการเพิ่มการใช้โน้ตหรือจังหวะที่ซับซ้อนขึ้น เช่น สอดแทรกวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ที่ให้เกิดลักษณะสำนวนที่โลดโผน โดยแบ่งลักษณะการดำเนินทำนองในรูปแบบการส้รางสรรค์ทำนองเดี่ยวซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ช่วงด้วยการบรรเลงที่ต่อเนื่องในเดี่ยวแรก และเที่ยวกลับ โดย เที่ยวที่ 1 ผู้สร้างสรรค์ได้คำนึงถึงองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ในเที่ยว

ที่ 1 หรือเที่ยวโอด ให้ลักษณะการบรรเลงมีระยะของจังหวะที่สม่ำเสมอในอัตราจังหวะสองชั้น และเที่ยวกลับหรือเที่ยวพันผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ด้วยการดำเนินจังหวะที่เร็วขึ้น ตามขนบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของดนตรีไทย เพื่อมีมิติที่หลากหลาย พร้อมกับใช้เทคนิคการบรรเลงในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ทำนองสร้างสรรค์มีการใช้เทคนิคการบรรเลง ที่หลากหลายและซับซ้อนกว่าทำนองหลัก ด้วยกลวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ในรูปแบบหลากหลาย เพื่อเพิ่มความน่าสนใจของเสียงโดยสอดแทรกเทคนิคในการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของเพลงขุนน้ำนางนอน จึงให้เกิดทำนองสร้างสรรค์ที่มุ่งเน้นในการสร้างเอกลักษณ์และความแตกต่างในผลงาน การบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ทำให้การบรรเลงมีความพิเศษและโดดเด่นมากขึ้น โดยสามารถจำแนกการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ได้ดังนี้

ตารางที่ 13 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงขุนน้ำนางนอน

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
1	1 - 4	B6 B3[1], B6 B3[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
2	5 - 7	B6[1], B3[2], B6[3], B12[4]
3	8 - 10	B6 B12 B13[1], B6 B12 B13[2], B6 B27[3], B6 B27[4]
4	11 - 13	B6 B3[1], B6 B3[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
5	14 - 15	B6[1], B3[2], B6[3], B12[4]
6	16 - 18	B6[1], B3[2], B6[3], B12[4]
7	19 - 20	B6 B3[1], B6 B3[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
8	21 - 22	B6[1], B3[2], B6[3], B1[4]
9	24 - 25	B6 B3[1], B6 B3[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
10	26 - 27	B11[1], B16 B21[2], B7[3], B6 B7[4]
11	29 - 30	B6[1], B3[2], B6[3], B12[4]
12	31 - 33	B17 B22[1], B6 B3[2], B6 B12 B13[3], B12[4]
13	34 - 36	B6 B3[1], B6 B3[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
14	37 - 39	B6[1], B3[2], B6[3], B12[4]
15	40 - 43	B6 B3[1], B6 B3[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
16	44 - 48	B6[1], B3[2], B6[3], B1[4]
17	49 - 52	B1[1], B27[2], B6 B3[3], A6 A7[4]
18	53 – 54	B6 B3[1], B6 B3[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
19	55 – 57	B6[1], B3[2], B6[3], B12[4]

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
20	63 - 66	B6 B12 B13^{1}, B6 B12 B13^{2}, B6 B27^{3}, B6 B27^{4}
21	67 - 71	B6 B3^{1}, B6 B3^{2}, A6 A7^{3}, A6 A7^{4}
22	72 - 75	B6^{1}, B3^{2}, B6^{3}, B12^{4}
23	76 - 80	B6^{1}, B3^{2}, B6^{3}, B12^{4}
24	85 - 89	B6 B3^{1}, B6 B3^{2}, A6 A7^{3}, A6 A7^{4}
25	90 - 94	B6^{1}, B3^{2}, B6^{3}, B1^{4}
26	95 - 98	B1^{1}, B27^{2}, B6 B3^{3}, A6 A7^{4}
27	99 – 102	B6^{1}, B3^{2}, B6^{3}, B12^{4}
28	103 - 105	B6 B12 B13^{1}, B6 B12 B13^{2}, B6 B27^{3}, B6 B27^{4}
29	106 - 109	B6 B3^{1}, B6 B3^{2}, A6 A7^{3}, A6 A7^{4}
30	110 – 112	B11^{1}, B16 B21^{2}, B7^{3}, B6 B7^{4}
31	113 - 115	B6^{1}, B3^{2}, B6^{3}, B12^{4}
32	116 - 117	B17 B22^{1}, B6 B3^{2}, B6 B12 B13^{3}, B12^{4}
33	118 - 121	B6 B3^{1}, B6 B3^{2}, A6 A7^{3}, A6 A7^{4}

จากตารางที่ 13 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงขุนน้ำนางนอน ผู้สร้างสรรค์ได้นำเอาหลักการบรรเลงเดี่ยวดนตรีไทยโดยการใช้เทียวโอดบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่งในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และในเทียวพันบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่ง ในอัตราจังหวะ 2 ชั้นที่มีความกระชับมากยิ่งขึ้นด้วยการออกแบบจังหวะในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ที่ซับซ้อนและรวดเร็วซึ่งทำให้ต้องใช้ความสามารถในการควบคุมจังหวะและรักษาความไล่ระดับของจังหวะซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ และในการบรรเลงนักดนตรีต้องมีความสามารถในการตีโน้ตอย่างต่อเนื่องโดยไม่ให้เสียจังหวะ โดยการไล่โน้ตหรือการเพิ่มช่วงทำนองที่แตกต่างจากทำนองหลัก

4.4.4 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงเล็กเพลงขุนน้ำนางนอน

ผู้สร้างสรรค์นำเสนอรายละเอียดทำนองทั้งหมด และอธิบายสรุปทำนองที่มีความโดดเด่น โดยมีรายละเอียดดังนี้

5
9
13
18
23
27
31
36
41
46
51
56
60

65
70
75
80
85
90
95
100
105
110
115
120

จากการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวซ้องวงเล็ก ผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองนำทำนองหลักเพื่อใช้เป็นโครงสร้างในการสร้างสรรค์ด้วยการเพิ่มการใช้โน้ตหรือจังหวะที่ซับซ้อนขึ้น เช่น สอดแทรกวิธีการบรรเลงซ้องวงเล็ก ที่ให้เกิดลักษณะสำนวนที่โลดโผน โดยแบ่งลักษณะการดำเนินทำนองในรูปแบบ การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ช่วงด้วยการบรรเลงที่ต่อเนื่องในเดี่ยวแรก และเที่ยวกลับ โดย เที่ยวที่ 1 ผู้สร้างสรรค์ได้คำนึงถึงองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่งในเที่ยวที่ 1 หรือเที่ยวโอด ให้ลักษณะการบรรเลงมีระยะของจังหวะที่สม่ำเสมอในอัตราจังหวะสองชั้น และเที่ยวกลับหรือเที่ยวพันผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่งด้วยการดำเนินจังหวะที่เร็วขึ้น ตามขนบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของดนตรีไทย เพื่อมีมิติที่หลากหลาย พร้อมกับใช้เทคนิคการบรรเลงในการบรรเลงซ้องวงเล็ก ทำนองสร้างสรรค์มีการใช้เทคนิคการบรรเลงที่หลากหลายและซับซ้อนกว่าทำนองหลัก ด้วยกลวิธีการบรรเลงซ้องวงเล็ก ในรูปแบบหลากหลายเพื่อเพิ่มความน่าสนใจของเสียงโดยสอดแทรกเทคนิคในการบรรเลงเดี่ยวซ้องวงเล็ก ของเพลงขุนน้ำนางนอนจึงให้เกิดทำนองสร้างสรรค์ที่มุ่งเน้นในการสร้างเอกลักษณ์และความแตกต่างในผลงาน การบรรเลงซ้องวงเล็ก ทำให้การบรรเลงมีความพิเศษและโดดเด่นมากขึ้น โดยสามารถจำแนกการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงซ้องวงเล็ก ได้ดังนี้

ตารางที่ 14 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวซ้องวงเล็กเพลงขุนน้ำนางนอน

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
1	1 - 4	$C6^1$, $C3^2$, $C28^3$, $C28^4$
2	5 - 7	$C28^1$, $C28^2$, $C4^3$, $C4^4$
3	8 - 10	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
4	11 - 13	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
5	14 - 15	$C2^1$, $C2^2$, $C2^3$, $C2^4$
6	16 - 18	$C2^1$, $C2^2$, $C4^3$, $C6^4$
7	19 - 20	$C2^1$, $C2^2$, $C2^3$, $C2^4$
8	21 - 22	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
9	24 - 25	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
10	26 - 27	$C28^1$, $C28^2$, $C31^3$, $C31^4$
11	29 - 30	$C2^1$, $C2^2$, $C2^3$, $C2^4$
12	31 - 33	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
13	34 - 36	$C2^1$, $C2^2$, $C2^3$, $C2^4$
14	37 - 39	$C6^1$, $C3^2$, $C28^3$, $C28^4$
15	40 - 43	$C28^1$, $C28^2$, $C4^3$, $C4^4$
16	44 - 48	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
17	49 - 52	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
18	53 – 54	$C2^1$, $C2^2$, $C2^3$, $C2^4$
19	55 – 57	$C2^1$, $C2^2$, $C4^3$, $C6^4$
20	63 - 66	$C2^1$, $C2^2$, $C2^3$, $C2^4$
21	67 - 71	$C6^1$, $C3^2$, $C28^3$, $C28^4$
22	72 - 75	$C28^1$, $C28^2$, $C4^3$, $C4^4$
23	76 - 80	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
24	85 - 89	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
25	90 - 94	$C2^1$, $C2^2$, $C2^3$, $C2^4$
26	95 - 98	$C2^1$, $C2^2$, $C4^3$, $C6^4$
27	99 – 102	$C2^1$, $C2^2$, $C2^3$, $C2^4$
28	103 - 105	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
29	106 - 109	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
30	110 – 112	$C6^1$, $C3^2$, $C28^3$, $C28^4$
31	113 - 115	$C28^1$, $C28^2$, $C4^3$, $C4^4$
32	116 - 117	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
33	118 - 121	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$

จากตารางที่ 14 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงเล็กเพลงขุนน้ำนางนอน ผู้สร้างสรรค์ได้นำเอาหลักการบรรเลงเดี่ยวดนตรีไทยโดยการใช้เทียวโอดบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่งในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และในเทียวพันบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่ง ในอัตราจังหวะ 2 ชั้นที่มีความกระชับมากยิ่งขึ้นด้วยการออกแบบจังหวะในการบรรเลงฆ้องวงเล็กที่ซับซ้อนและรวดเร็วซึ่งทำให้ต้องใช้ความสามารถในการควบคุมจังหวะและรักษาความไล่ระดับของจังหวะซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงฆ้องวงเล็ก และในการบรรเลงนักดนตรีต้องมีความสามารถในการตีโน้ตอย่างต่อเนื่องโดยไม่ให้เสียจังหวะ โดยการไล่โน้ตหรือการเพิ่มช่วงทำนองที่แตกต่างจากทำนองหลัก

4.4.5 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงขุนน้ำนางนอน

ผู้สร้างสรรค์นำเสนอรายละเอียดทำนองทั้งหมด และอธิบายสรุปทำนองที่มีความโดดเด่น โดยมีรายละเอียดดังนี้

42
48
54
61
68
75
81
87
94
101
107
114
120

จากการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดทุ้ม ผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองนำทำนองหลักเพื่อใช้เป็นโครงสร้างในการสร้างสรรค์ด้วยการเพิ่มการใช้โน้ตหรือจังหวะที่ซับซ้อนขึ้น เช่น สอดแทรกวิธีการบรรเลงระนาดทุ้มที่ให้เกิดลักษณะสำนวนที่โลดโผน โดยแบ่งลักษณะการดำเนินทำนองในรูปแบบการส้รางสรรค์ทำนองเดี่ยวซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ช่วงด้วยการบรรเลงที่ต่อเนื่องในเดี่ยวแรก และเที่ยวกลับ โดย เที่ยวที่ 1 ผู้สร้างสรรค์ได้คำนึงถึงองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ในเที่ยวที่ 1 หรือเที่ยวโอด ให้ลักษณะการบรรเลงมีระยะของจังหวะที่สม่ำเสมอในอัตราจังหวะสองชั้น และเที่ยวกลับหรือเที่ยวพันผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ด้วยการดำเนินจังหวะที่เร็วขึ้น ตามขนบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของดนตรีไทย เพื่อมีมิติที่หลากหลาย พร้อมกับใช้เทคนิคการบรรเลงในการบรรเลงระนาดทุ้ม ทำนองสร้างสรรค์มีการใช้เทคนิคการบรรเลง ที่หลากหลายและซับซ้อนกว่าทำนองหลัก ด้วยกลวิธีการบรรเลงระนาดทุ้มในรูปแบบหลากหลาย เพื่อเพิ่มความน่าสนใจของเสียงโดยสอดแทรกเทคนิคในการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มของเพลงขุนน้ำนางนอน จึงให้เกิดทำนองสร้างสรรค์ที่มุ่งเน้นในการสร้างเอกลักษณ์และความแตกต่างในผลงาน การบรรเลงระนาดทุ้ม ทำให้การบรรเลงมีความพิเศษและโดดเด่นมากขึ้น โดยสามารถจำแนกการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงระนาดทุ้ม ได้ดังนี้

ตารางที่ 15 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงขุนน้ำนางนอน

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
1	1 - 4	$D17^{1}$, $D4^{2}$, $D15^{3}$, $D16^{4}$
2	5 - 7	$D10^{3}$, $D10^{4}$
3	8 - 10	$D17^{1}$, $D17^{2}$, $D17^{3}$, $D4^{4}$
4	11 - 13	$D17^{1}$, $D17^{2}$, $D17^{3}$, $D4^{4}$

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
5	14 - 15	$D5^1$, $D7^2$, $D7^3$, $D2^4$
6	16 - 18	$D17^1$, $D17^2$, $C8^3$, $D8^4$
7	19 - 20	$D5^1$, $D5^2$, $D5^3$, $D4^4$
8	21 - 22	$D17^1$, $D17^2$, $D17^3$, $D4^4$
9	24 - 25	$D5^1$, $D2^2$, $D5^3$, $D2^4$
10	26 - 27	$D5^1$, $D2^2$, $D5^3$, $D2^4$
11	29 - 30	$D8^1$, $D8^2$, $D8^3$, $D8^4$
12	31 - 33	D6 $D2^1$, D2 $D6^2$, $D7^3$, $D2^4$
13	34 - 36	$D5^1$, $D6^2$, $D2^3$, $D2^4$
14	37 - 39	$D2^1$, $D2^2$, $D9^3$, $D4^4$
15	40 - 43	D7 $D9^1$, $D6^2$, $D9^3$, $D4^4$
16	44 - 48	$D5^1$, $D6^2$, $D2^3$, $D2^4$
17	49 - 52	$D5^1$, $D7^2$, $D7^3$, $D2^4$
18	53 – 54	$C2^1$, $C2^2$, $C4^3$, $C6^4$
19	55 – 57	D17 $D13^1$, $D13^2$, $D8^3$, $D8^4$
20	63 - 66	$D5^1$, $D6^2$, $D6^3$, $D2^4$
21	67 - 71	$D14^1$, $D14^2$, $D7^3$, $D2^4$
22	72 - 75	$D13^1$, $D6^2$, $D9^3$, $D4^4$
23	76 - 80	$D2^1$, $D2^2$, $D9^3$, $D4^4$
24	85 - 89	$D2^1$, $D2^2$, $D9^3$, $D4^4$
25	90 - 94	$D2^1$, $D2^2$, $D9^3$, $D4^4$
26	95 - 98	$D5^1$, $D5^2$, $D16^3$, $D7^4$
27	99 – 102	$D17^1$, $D17^2$, $D17^3$, $D4^4$
28	103 - 105	$D5^1$, $D7^2$, $D7^3$, $D2^4$
29	106 - 109	$D17^1$, $D17^2$, $C8^3$, $D8^4$
30	110 – 112	$D14^1$, $D14^2$, $D7^3$, $D2^4$
31	113 - 115	$D13^1$, $D6^2$, $D9^3$, $D4^4$
32	116 - 117	$D2^1$, $D2^2$, $D9^3$, $D4^4$
33	118 - 121	$D2^1$, $D2^2$, $D9^3$, $D4^4$

จากตารางที่ 15 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงขุนน้ำนางนอน ผู้สร้างสรรค์ได้นำเอาหลักการบรรเลงเดี่ยวดนตรีไทยโดยการใช้เทียวโอดบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่งในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และในเทียวพันบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่ง ในอัตราจังหวะ 2 ชั้นที่มีความกระชับมากยิ่งขึ้นด้วยการออกแบบจังหวะในการบรรเลงระนาดทุ้มที่ซับซ้อนและรวดเร็วซึ่งทำให้ต้องใช้ความสามารถในการควบคุมจังหวะและรักษาความไล่ระดับของจังหวะซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงระนาดทุ้ม และในการบรรเลงนักดนตรีต้องมีความสามารถในการตีโน้ตอย่างต่อเนื่องโดยไม่ให้เสียจังหวะ โดยการไล่โน้ตหรือการเพิ่มช่วงทำนองที่แตกต่างจากทำนองหลัก

4.5 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวเพลงผู้ว่าฯ สั่งการ

4.5.1 การวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงผู้ว่าฯ สั่งการ จากข้อมูลดังกล่าว ผู้สร้างสรรค์จำแนกโครงสร้างทำนองหลักของเพลงผู้ว่าฯ สั่งการ ตามที่ได้กำหนดไว้ เพื่อนำข้อมูลที่ได้เข้าสู่กระบวนการการสร้างสรรค์ต่อไป ซึ่งโครงสร้างทำนองหลักเพลงผู้ว่าฯ สั่งการ มีรายละเอียดดังนี้

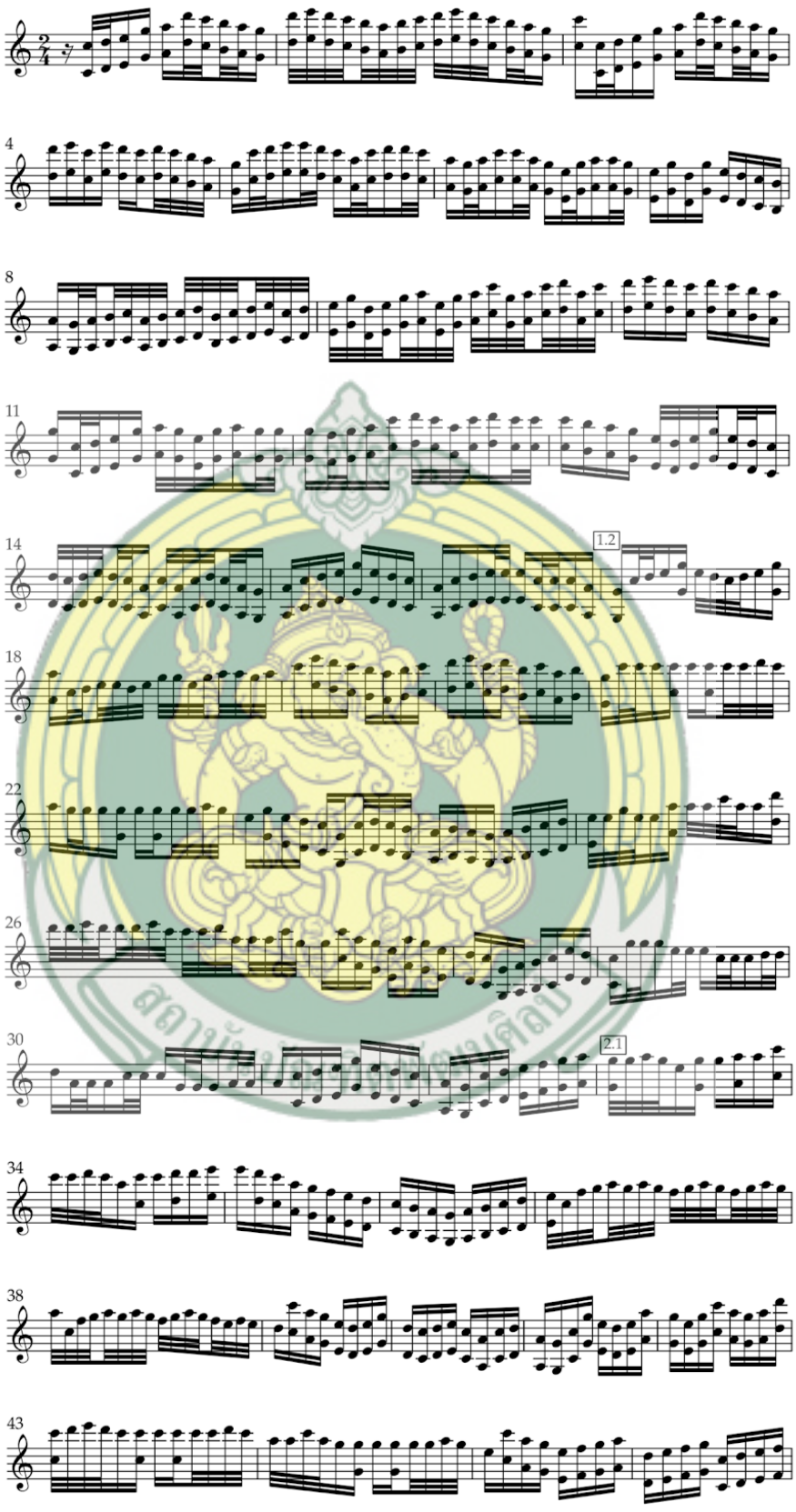
ตารางที่ 16 สรุปผลการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงผู้ว่าฯ สั่งการ

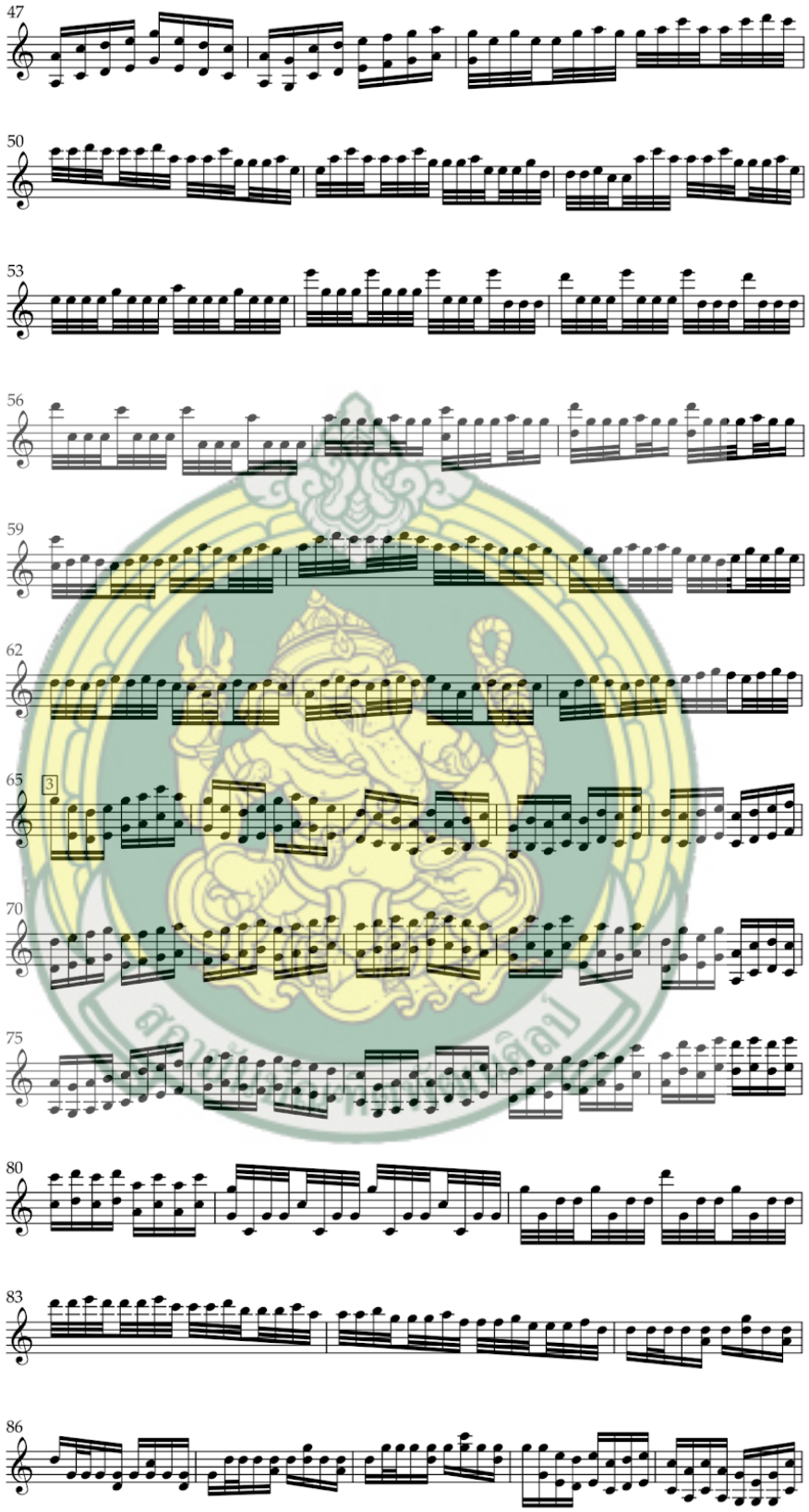
ประเด็นการวิเคราะห์	ผลการวิเคราะห์
ประเภทเพลง	เพลงบังคับทาง
ลักษณะหน้าทับที่ใช้	จังหวะหน้าทับสองไม้
อัตราจังหวะ	อัตราจังหวะ 2 ชั้น
จำนวนความยาวของหน้าทับ	จำนวน 42 จังหวะ
จำนวนท่อน	3 ท่อน
กลุ่มบันไดเสียง	บันไดเสียงโด (ดรม ซล)

เมื่อจำแนกโครงสร้างทำนองหลักเพลงผู้ว่าฯ สั่งการจากนั้นผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองหลัก เข้าสู่กระบวนการการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยว พร้อมด้วยการสอดแทรกเทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ผู้สร้างสรรค์เพิ่มการเปลี่ยนแปลงและเทคนิคการบรรเลงเพื่อสร้างเอกลักษณ์ใหม่ในผลงานการสร้างสรรค์ในครั้งนี้ จึงมีรายละเอียดจะต้องพิจารณาในแง่ของโครงสร้างทางดนตรี เทคนิคการบรรเลง และวัตถุประสงค์ในการใช้แต่ละแบบ โดยสามารถแบ่งรายละเอียดได้ดังนี้

4.5.2 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดเอกเพลงผู้ว่าฯ สั่งการ

ผู้สร้างสรรค์นำเสนอรายละเอียดทำนองทั้งหมด และอธิบายสรุปทำนองที่มีความโดดเด่น โดยมีรายละเอียดดังนี้


4
8
11
14
1.2
18
22
26
30
2.1
34
38
43


47
50
53
56
59
62
65
3
70
75
80
83
86

จากการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดเอก ผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองนำทำนองหลักเพื่อใช้เป็นโครงสร้างในการสร้างสรรค์ด้วยการเพิ่มการใช้โน้ตหรือจังหวะที่ซับซ้อนขึ้น เช่น สอดแทรกวิธีการบรรเลงระนาดเอกที่ให้เกิดลักษณะสำนวนที่โลดโผน โดยแบ่งลักษณะการดำเนินทำนองในรูปแบบ การส้รางสรรค์ทำนองเดี่ยวซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ช่วงด้วยการบรรเลงที่ต่อเนื่องในเดี่ยวแรก และเที่ยวกลับ โดย เที่ยวที่ 1 ผู้สร้างสรรค์ได้คำนึงถึงองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่งในเที่ยวที่ 1 หรือเที่ยวโอด ให้ลักษณะการบรรเลงมีระยะของจังหวะที่สม่ำเสมอในอัตราจังหวะสองชั้น และเที่ยวกลับหรือเที่ยวพันผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่งด้วยการดำเนินจังหวะที่เร็วขึ้น ตามขนบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของดนตรีไทย เพื่อมีมิติที่หลากหลาย พร้อมกับใช้เทคนิคการบรรเลงในการบรรเลงระนาดเอก ทำนองสร้างสรรค์มีการใช้เทคนิคการบรรเลงที่หลากหลายและซับซ้อนกว่าทำนองหลัก ด้วยกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกในรูปแบบหลากหลายเพื่อเพิ่มความน่าสนใจของเสียงโดยสอดแทรกเทคนิคในการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกของผู้ว่าฯ สั่งการจึงให้เกิดทำนองสร้างสรรค์ที่มุ่งเน้นในการสร้างเอกลักษณ์และความแตกต่างในผลงาน การบรรเลงระนาดเอกทำให้การบรรเลงมีความพิเศษและโดดเด่นมากขึ้น โดยสามารถจำแนกการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงระนาดเอก ได้ดังนี้

ตารางที่ 17 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงผู้ว่าฯ สั่งการ

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
1	1 - 4	A6 $A7^1$, A6 $A7^2$, A6 $A7^3$, A6 $A7^4$
2	5 - 7	$A5^1$, $A5^2$, $A5^3$, $A2^4$
3	8 - 10	$A6^1$, $A23^2$, $A9^3$, $A24^4$
4	11 - 13	A6 $A7^1$, A6 $A7^2$, A6 $A7^3$, A6 $A7^4$
5	14 - 15	$A5^1$, $A5^2$, $A5^3$, $A2^4$
6	16 - 18	A6 $A7^1$, A6 $A7^2$, A6 $A7^3$, A6 $A7^4$
7	19 - 20	A23 $A6^1$, A2 $A5^2$, $A23^3$, A5 $A23^4$
8	21 - 22	A5 $A23^1$, $A5^2$, $A5^3$, $A2^4$
9	24 - 25	A6 $A7^1$, A6 $A7^2$, A6 $A7^3$, A6 $A7^4$

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
10	26 - 27	A5[1], A5[2], A5[3], A2[4]
11	29 - 30	A6 A7[1], A6 A7[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
12	31 - 33	A6 A7[1], A6 A7[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
13	34 - 36	A5[1], A5[2], A5[3], A2[4]
14	37 - 39	A6[1], A23[2], A9[3], A24[4]
15	40 - 43	A23[1], A23[2], A23[3]
16	44 - 48	A6 A7[1], A6 A7[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
17	49 - 52	A5[1], A5[2], A5[3], A2[4]
18	53 – 54	A6 A7[1], A6 A7[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
19	55 – 57	A23 A6[1], A2 A5[2], A23[3], A5 A23[4]
20	63 - 66	A5 A23[1], A5[2], A5[3], A2[4]
21	67 - 71	A6[1], A23[2], A9[3], A24[4]
22	72 - 75	A23[1], A23[2], A23[3]
23	76 - 80	A6 A7[1], A6 A7[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
24	85 - 89	A5[1], A5[2], A5[3], A2[4]
25	90 - 94	A6 A7[1], A6 A7[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
26	95 - 98	A23 A6[1], A2 A5[2], A23[3], A5 A23[4]
27	99 – 102	A5 A23[1], A5[2], A5[3], A2[4]
28	103 - 105	A5 A2[1], A5 A2[2], A5 A2[3], A5 A2[4]
29	106 - 109	A6 A7[1], A6 A7[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
30	110 – 112	A5[1], A5[2], A5[3], A2[4]
31	113 - 115	A6 A7[1], A6 A7[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
32	116 - 117	A5[1], A5[2], A5[3], A2[4]
33	118 - 121	A6[1], A23[2], A9[3], A24[4]

จากตารางที่ 17 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงผู้ว่าฯ สั่งการ ผู้สร้างสรรค์ได้นำเอาหลักการบรรเลงเดี่ยวดนตรีไทยโดยการใช้เทียวโอดบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่งในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และในเทียวพันบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่ง ในอัตราจังหวะ 2 ชั้นที่มีความกระชับมากยิ่งขึ้นด้วยการออกแบบจังหวะในการบรรเลงระนาดเอกที่ซับซ้อนและรวดเร็วซึ่งทำให้ต้องใช้ความสามารถในการควบคุมจังหวะและรักษาความไล่ระดับของจังหวะซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมการ

บรรเลงระนาดเอก และในการบรรเลงนักดนตรีต้องมีความสามารถในการตีโน้ตอย่างต่อเนื่องโดยไม่ให้เสียจังหวะ โดยการไล่โน้ตหรือการเพิ่มช่วงทำนองที่แตกต่างจากทำนองหลัก

4.5.3 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงผู้ว่าฯ สั่งการ

ผู้สร้างสรรค์นำเสนอรายละเอียดทำนองทั้งหมด และอธิบายสรุปทำนองที่มีความโดดเด่น โดยมีรายละเอียดดังนี้

จากการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ ผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองนำทำนองหลักเพื่อใช้เป็นโครงสร้างในการสร้างสรรค์ด้วยการเพิ่มการใช้โน้ตหรือจังหวะที่ซับซ้อนขึ้น เช่น สอดแทรกวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ที่ให้เกิดลักษณะสำนวนที่โลดโผน โดยแบ่งลักษณะการดำเนินทำนองในรูปแบบการส้รางสรรค์ทำนองเดี่ยวซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ช่วงด้วยการบรรเลงที่ต่อเนื่องในเดี่ยวแรก และ

เที่ยวกลับ โดย เที่ยวที่ 1 ผู้สร้างสรรค์ได้คำนึงถึงองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ในเที่ยวที่ 1 หรือเที่ยวโอด ให้ลักษณะการบรรเลงมีระยะของจังหวะที่สม่ำเสมอในอัตราจังหวะสองชั้น และเที่ยวกลับหรือเที่ยวพันผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ด้วยการดำเนินจังหวะที่เร็วขึ้น ตามขนบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของดนตรีไทย เพื่อมีมิติที่หลากหลาย พร้อมกับใช้เทคนิคการบรรเลงในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ทำนองสร้างสรรค์มีการใช้เทคนิคการบรรเลง ที่หลากหลายและซับซ้อนกว่าทำนองหลัก ด้วยกลวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ในรูปแบบหลากหลาย เพื่อเพิ่มความน่าสนใจของเสียงโดยสอดแทรกเทคนิคในการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของเพลงผู้ว่าฯ สั่งการ จึงให้เกิดทำนองสร้างสรรค์ที่มุ่งเน้นในการสร้างเอกลักษณ์และความแตกต่างในผลงาน การบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ทำให้การบรรเลงมีความพิเศษและโดดเด่นมากขึ้น โดยสามารถจำแนกการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ได้ดังนี้

ตารางที่ 18 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงผู้ว่าฯ สั่งการ

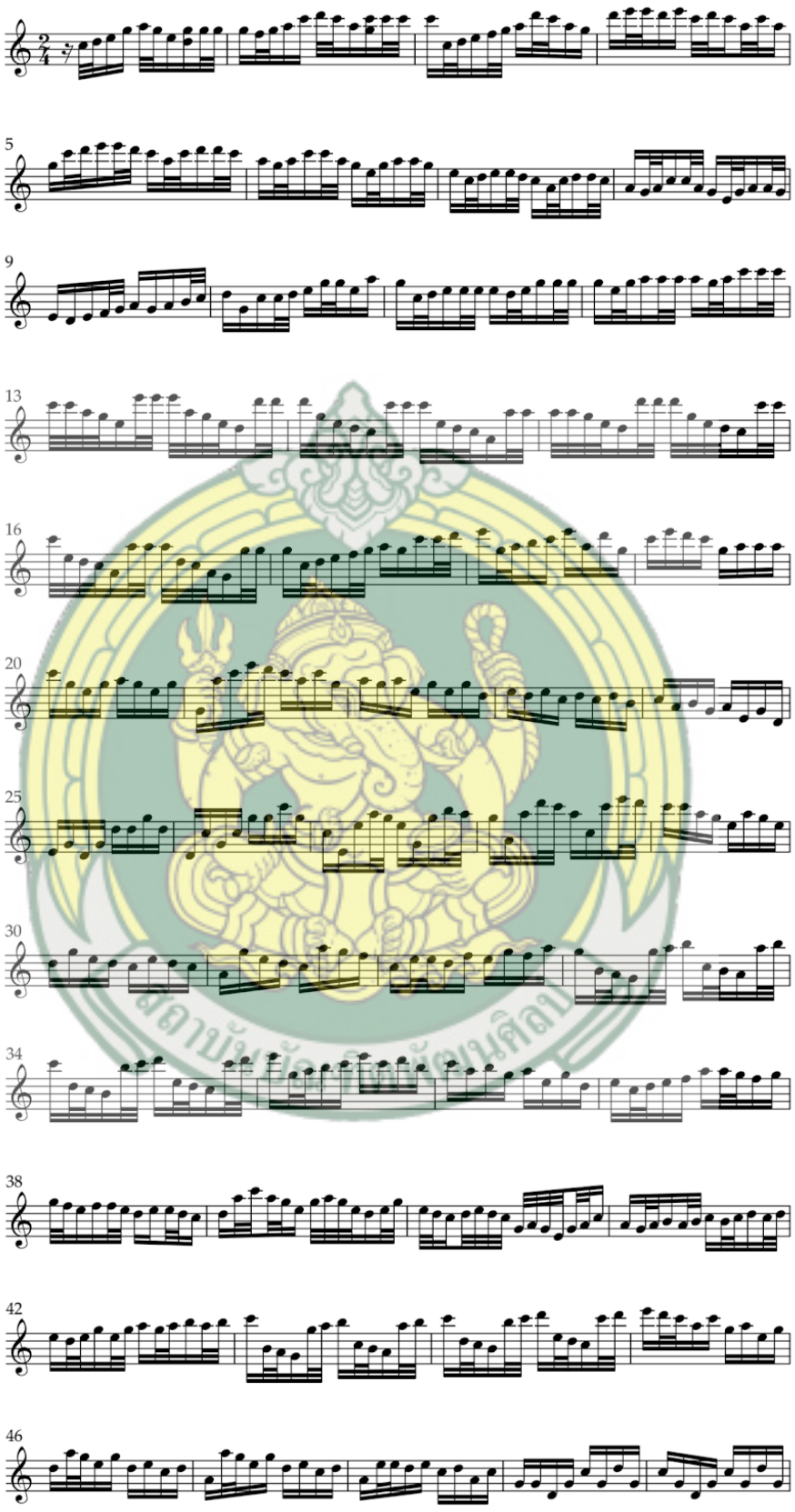
บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
1	1 - 4	B6 $B3^1$, B6 $B3^2$, A6 $A7^3$, A6 $A7^4$
2	5 - 7	$B6^1$, $B3^2$, $B6^3$, $B1^4$
3	8 - 10	$B1^1$, $B27^2$, B6 $B3^3$, A6 $A7^4$
4	11 - 13	$B6^1$, $B3^2$, $B6^3$, $B12^4$
5	14 - 15	B6 B12 $B13^1$, B6 B12 $B13^2$, B6 $B27^3$, B6 $B27^4$
6	16 - 18	B6 $B3^1$, B6 $B3^2$, A6 $A7^3$, A6 $A7^4$
7	19 - 20	$B11^1$, B16 $B21^2$, $B7^3$, B6 $B7^4$
8	21 - 22	$B6^1$, $B3^2$, $B6^3$, $B12^4$
9	24 - 25	B17 $B22^1$, B6 $B3^2$, B6 B12 $B13^3$, $B12^4$
10	26 - 27	B6 $B3^1$, B6 $B3^2$, A6 $A7^3$, A6 $A7^4$
11	29 - 30	$B15^1$, $B18^2$, B6 $B3^3$, $B12^4$
12	31 - 33	B6 B12 $B13^1$, B6 B12 $B13^2$, B6 $B27^3$, B6 $B27^4$
13	34 - 36	B6 $B3^1$, B6 B12 $B13^2$, B6 $B27^3$, B6 $B27^4$
14	37 - 39	$B19^1$, $B22^2$, $B30^3$, $B3^4$
15	40 - 43	B6 $B3^1$, B6 $B3^2$, A6 $A7^3$, A6 $A7^4$
16	44 - 48	$B6^1$, $B3^2$, $B6^3$, $B1^4$
17	49 - 52	$B1^1$, $B27^2$, B6 $B3^3$, A6 $A7^4$
18	53 – 54	$B6^1$, $B3^2$, $B6^3$, $B12^4$

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
19	55 – 57	B6 B12 B13[1], B6 B12 B13[2], B6 B27[3], B6 B27[4]
20	63 - 66	B6 B3[1], B6 B3[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
21	67 - 71	B11[1], B16 B21[2], B7[3], B6 B7[4]
22	72 - 75	B6[1], B3[2], B6[3], B12[4]
23	76 - 80	B17 B22[1], B6 B3[2], B6 B12 B13[3], B12[4]
24	85 - 89	B6 B3[1], B6 B3[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
25	90 - 94	B6[1], B3[2], B6[3], B1[4]
26	95 - 98	B1[1], B27[2], B6 B3[3], A6 A7[4]
27	99 – 102	B6[1], B3[2], B6[3], B12[4]
28	103 - 105	B6 B12 B13[1], B6 B12 B13[2], B6 B27[3], B6 B27[4]
29	106 - 109	B6 B3[1], B6 B3[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
30	110 – 112	B11[1], B16 B21[2], B7[3], B6 B7[4]
31	113 - 115	B6[1], B3[2], B6[3], B12[4]
32	116 - 117	B17 B22[1], B6 B3[2], B6 B12 B13[3], B12[4]
33	118 - 121	B6 B3[1], B6 B3[2], A6 A7[3], A6 A7[4]

จากตารางที่ 18 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงผู้ว่าฯ สั่งการ ผู้สร้างสรรค์ได้นำเอาหลักการบรรเลงเดี่ยวดนตรีไทยโดยการใช้เทียวโอดบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่งในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และในเทียวพันบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่ง ในอัตราจังหวะ 2 ชั้นที่มีความกระชับมากยิ่งขึ้นด้วยการออกแบบจังหวะในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ที่ซับซ้อนและรวดเร็วซึ่งทำให้ต้องใช้ความสามารถในการควบคุมจังหวะและรักษาความไล่ระดับของจังหวะซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ และในการบรรเลงนักดนตรีต้องมีความสามารถในการตีโน้ตอย่างต่อเนื่องโดยไม่ให้เสียจังหวะ โดยการไลโน้ตหรือการเพิ่มช่วงทำนองที่แตกต่างจากทำนองหลัก

4.5.4 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงเล็กเพลงผู้ว่าฯ สั่งการ

ผู้สร้างสรรค์นำเสนอรายละเอียดทำนองทั้งหมด และอธิบายสรุปทำนองที่มีความโดดเด่น โดยมีรายละเอียดดังนี้



จากการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวซ้องวงเล็ก ผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองนำทำนองหลักเพื่อใช้เป็นโครงสร้างในการสร้างสรรค์ด้วยการเพิ่มการใช้โน้ตหรือจังหวะที่ซับซ้อนขึ้น เช่น สอดแทรกวิธีการบรรเลงซ้องวงเล็ก ที่ให้เกิดลักษณะสำนวนที่โลดโผน โดยแบ่งลักษณะการดำเนินทำนองในรูปแบบการส้รางสรรค์ทำนองเดี่ยวซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ช่วงด้วยการบรรเลงที่ต่อเนื่องในเดี่ยวแรก และเที่ยวกลับ โดย เที่ยวที่ 1 ผู้สร้างสรรค์ได้คำนึงถึงองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ในเที่ยวที่ 1 หรือเที่ยวโอด ให้ลักษณะการบรรเลงมีระยะของจังหวะที่สม่ำเสมอในอัตราจังหวะสองชั้น และเที่ยวกลับหรือเที่ยวพันผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ด้วยการ

ดำเนินจังหวะที่เร็วขึ้น ตามขนบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของดนตรีไทย เพื่อมีมิติที่หลากหลาย พร้อมกับใช้เทคนิคการบรรเลงในการบรรเลงฆ้องวงเล็ก ทำนองสร้างสรรค์มีการใช้เทคนิคการบรรเลงที่หลากหลายและซับซ้อนกว่าทำนองหลัก ด้วยกลวิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็ก ในรูปแบบหลากหลายเพื่อเพิ่มความน่าสนใจของเสียงโดยสอดแทรกเทคนิคในการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงเล็กของเพลงผู้ว่าฯ สั่งการจึงให้เกิดทำนองสร้างสรรค์ที่มุ่งเน้นในการสร้างเอกลักษณ์และความแตกต่างในผลงาน การบรรเลงฆ้องวงเล็กทำให้การบรรเลงมีความพิเศษและโดดเด่นมากขึ้น โดยสามารถจำแนกการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็ก ได้ดังนี้

ตารางที่ 19 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงเล็กเพลงผู้ว่าฯ สั่งการ

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
1	1 - 4	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
2	5 - 7	$C2^1$, $C2^2$, $C2^3$, $C2^4$
3	8 - 10	$C2^1$, $C2^2$, $C4^3$, $C6^4$
4	11 - 13	$C2^1$, $C2^2$, $C2^3$, $C2^4$
5	14 - 15	$C6^1$, $C3^2$, $C4^3$, $C6^4$
6	16 - 18	$C6^1$, $C3^2$, $C4^3$, $C6^4$
7	19 - 20	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
8	21 - 22	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
9	24 - 25	$C2^1$, $C2^2$, $C2^3$, $C2^4$
10	26 - 27	$C2^1$, $C2^2$, $C4^3$, $C6^4$
11	29 - 30	$C2^1$, $C2^2$, $C2^3$, $C2^4$
12	31 - 33	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
13	34 - 36	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
14	37 - 39	$C28^1$, $C28^2$, $C31^3$, $C31^4$
15	40 - 43	$C2^1$, $C2^2$, $C2^3$, $C2^4$
16	44 - 48	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
17	49 - 52	$C2^1$, $C2^2$, $C2^3$, $C2^4$
18	53 – 54	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
19	55 – 57	$C6^1$, $C3^2$, $C4^3$, $C6^4$
20	63 - 66	$C6^1$, $C3^2$, $C4^3$, $C6^4$
21	67 - 71	$C28^1$, $C29^2$, $C7^3$, $C7^4$

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
22	72 - 75	C7 $C7^1$, C7 $C7^2$, C6 $C6^3$, C6 $C6^4$
23	76 - 80	$C6^1$, $C3^2$, $C28^3$, $C28^4$
24	85 - 89	$C28^1$, $C28^2$, $C4^3$, $C4^4$
25	90 - 94	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
26	95 - 98	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
27	99 – 102	$C2^1$, $C2^2$, $C2^3$, $C2^4$
28	103 - 105	$C2^1$, $C2^2$, $C4^3$, $C6^4$
29	106 - 109	$C2^1$, $C2^2$, $C2^3$, $C2^4$
30	110 – 112	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
31	113 - 115	$C28^1$, $C28^2$, $C28^3$, $C28^4$
32	116 - 117	$C28^1$, $C28^2$, $C31^3$, $C31^4$
33	118 - 121	$C2^1$, $C2^2$, $C2^3$, $C2^4$

จากตารางที่ 19 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงเล็กเพลงผู้ว่าฯ สั่งการ ผู้สร้างสรรค์ได้นำเอาหลักการบรรเลงเดี่ยวดนตรีไทยโดยการใช้เทียวโอดบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่งในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และในเทียวพันบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่ง ในอัตราจังหวะ 2 ชั้นที่มีความกระชับมากยิ่งขึ้นด้วยการออกแบบจังหวะในการบรรเลงฆ้องวงเล็กที่ซับซ้อนและรวดเร็วซึ่งทำให้ต้องใช้ความสามารถในการควบคุมจังหวะและรักษาความไล่ระดับของจังหวะซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงฆ้องวงเล็ก และในการบรรเลงนักดนตรีต้องมีความสามารถในการตีโน้ตอย่างต่อเนื่องโดยไม่ให้เสียจังหวะ โดยการไล่โน้ตหรือการเพิ่มช่วงทำนองที่แตกต่างจากทำนองหลัก

4.5.5 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงผู้ว่าฯ สั่งการ

ผู้สร้างสรรค์นำเสนอรายละเอียดทำนองทั้งหมด และอธิบายสรุปทำนองที่มีความโดดเด่น โดยมีรายละเอียดดังนี้

16
21
27
33
39
45
51
56
62
68
74
80

จากการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดทุ้มผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองนำทำนองหลักเพื่อใช้ เป็นโครงสร้างในการสร้างสรรค์ด้วยการเพิ่มการใช้โน้ตหรือจังหวะที่ซับซ้อนขึ้น เช่น สอดแทรกวิธีการบรรเลงระนาดทุ้มที่ให้เกิดลักษณะสำนวนที่โลดโผน โดยแบ่งลักษณะการดำเนินทำนองในรูปแบบการส้รางสรรค์ทำนองเดี่ยวซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ช่วงด้วยการบรรเลงที่ต่อเนื่องในเดี่ยวแรก และเที่ยวกลับ โดย เที่ยวที่ 1 ผู้สร้างสรรค์ได้คำนึงถึงองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ในเที่ยวที่ 1 หรือเที่ยวโอด ให้ลักษณะการบรรเลงมีระยะของจังหวะที่สม่ำเสมอในอัตราจังหวะสองชั้น และเที่ยวกลับหรือเที่ยวพันผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ด้วยการดำเนินจังหวะที่เร็วขึ้น ตามขนบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของดนตรีไทย เพื่อมีมิติที่หลากหลาย พร้อมกับใช้เทคนิคการบรรเลงในการบรรเลงระนาดทุ้มทำนองสร้างสรรค์มีการใช้เทคนิคการบรรเลง ที่หลากหลายและซับซ้อนกว่าทำนองหลัก ด้วยกลวิธีการบรรเลงระนาดทุ้มในรูปแบบหลากหลาย เพื่อเพิ่มความน่าสนใจของเสียงโดยสอดแทรกเทคนิคในการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มของเพลงผู้ว่าฯ สั่งการจึงให้เกิดทำนองสร้างสรรค์ที่มุ่งเน้นในการสร้างเอกลักษณ์และความแตกต่างในผลงาน การบรรเลงระนาดทุ้ม ทำให้ การบรรเลงมีความพิเศษและโดดเด่นมากขึ้น โดยสามารถจำแนกการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงระนาดทุ้ม ได้ดังนี้

ตารางที่ 20 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงผู้ว่าฯ สั่งการ

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
1	1 - 4	$D17^1$, $D4^2$, $D15^3$, $D16^4$
2	5 - 7	$D10^3$, $D10^4$
3	8 - 10	$D17^1$, $D17^2$, $D17^3$, $D4^4$
4	11 - 13	$D17^1$, $D17^2$, $D17^3$, $D4^4$
5	14 - 15	$D5^1$, $D7^2$, $D7^3$, $D2^4$
6	16 - 18	$D17^1$, $D17^2$, $C8^3$, $D8^4$
7	19 - 20	$D5^1$, $D5^2$, $D5^3$, $D4^4$
8	21 - 22	$D17^1$, $D17^2$, $D17^3$, $D4^4$

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
9	24 - 25	$D5^1$, $D2^2$, $D5^3$, $D2^4$
10	26 - 27	$D5^1$, $D2^2$, $D5^3$, $D2^4$
11	29 - 30	$D8^1$, $D8^2$, $D8^3$, $D8^4$
12	31 - 33	D6 $D2^1$, D2 $D6^2$, $D7^3$, $D2^4$
13	34 - 36	$D5^1$, $D6^2$, $D2^3$, $D2^4$
14	37 - 39	$D2^1$, $D2^2$, $D9^3$, $D4^4$
15	40 - 43	D7 $D9^1$, $D6^2$, $D9^3$, $D4^4$
16	44 - 48	$D5^1$, $D6^2$, $D2^3$, $D2^4$
17	49 - 52	$D5^1$, $D7^2$, $D7^3$, $D2^4$
18	53 – 54	$D2^1$, $D2^2$, $D4^3$, ฏ6^4
19	55 – 57	D17 $D13^1$, $D13^2$, $D8^3$, $D8^4$
20	63 - 66	$D5^1$, $D6^2$, $D6^3$, $D2^4$
21	67 - 71	$D14^1$, $D14^2$, $D7^3$, $D2^4$
22	72 - 75	$D13^1$, $D6^2$, $D9^3$, $D4^4$
23	76 - 80	$D2^1$, $D2^2$, $D9^3$, $D4^4$
24	85 - 89	$D2^1$, $D2^2$, $D9^3$, $D4^4$
25	90 - 94	$D2^1$, $D2^2$, $D9^3$, $D4^4$
26	95 - 98	$D5^1$, $D5^2$, $D16^3$, $D7^4$
27	99 – 102	$D17^1$, $D17^2$, $D17^3$, $D4^4$
28	103 - 105	$D5^1$, $D7^2$, $D7^3$, $D2^4$
29	106 - 109	$D17^1$, $D17^2$, $C8^3$, $D8^4$
30	110 – 112	$D5^1$, $D5^2$, $D5^3$, $D4^4$
31	113 - 115	$D17^1$, $D17^2$, $D17^3$, $D4^4$
32	116 - 117	$D5^1$, $D7^2$, $D7^3$, $D2^4$
33	118 - 121	$D17^1$, $D17^2$, $C8^3$, $D8^4$

จากตารางที่ 20 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงผู้ว่าฯ สั่งการ ผู้สร้างสรรค์ได้นำเอาหลักการบรรเลงเดี่ยวดนตรีไทยโดยการใช้เที่ยวโอดบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่งในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และในเที่ยวพันบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่ง ในอัตราจังหวะ 2 ชั้นที่มีความกระชับมากยิ่งขึ้นด้วยการออกแบบจังหวะในการบรรเลงระนาดทุ้มที่ซับซ้อนและรวดเร็วซึ่งทำให้ต้อง

ใช้ความสามารถในการควบคุมจังหวะและรักษาความไล่ระดับของจังหวะซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงระนาดทุ้ม และในการบรรเลงนักดนตรีต้องมีความสามารถในการตีโน้ตอย่างต่อเนื่องโดยไม่ให้เสียจังหวะ โดยการไล่โน้ตหรือการเพิ่มช่วงทำนองที่แตกต่างจากทำนองหลัก

4.6 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวเพลงหมูป่าลาถ้ำ

4.6.1 การวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงหมูป่าลาถ้ำจากข้อมูลดังกล่าว ผู้สร้างสรรค์จำแนกโครงสร้างทำนองหลักของเพลงหมูป่าลาถ้ำ ตามที่ได้กำหนดไว้ เพื่อนำข้อมูลที่ได้เข้าสู่กระบวนการการสร้างสรรค์ต่อไป ซึ่งโครงสร้างทำนองหลักเพลงหมูป่าลาถ้ำ มีรายละเอียดดังนี้

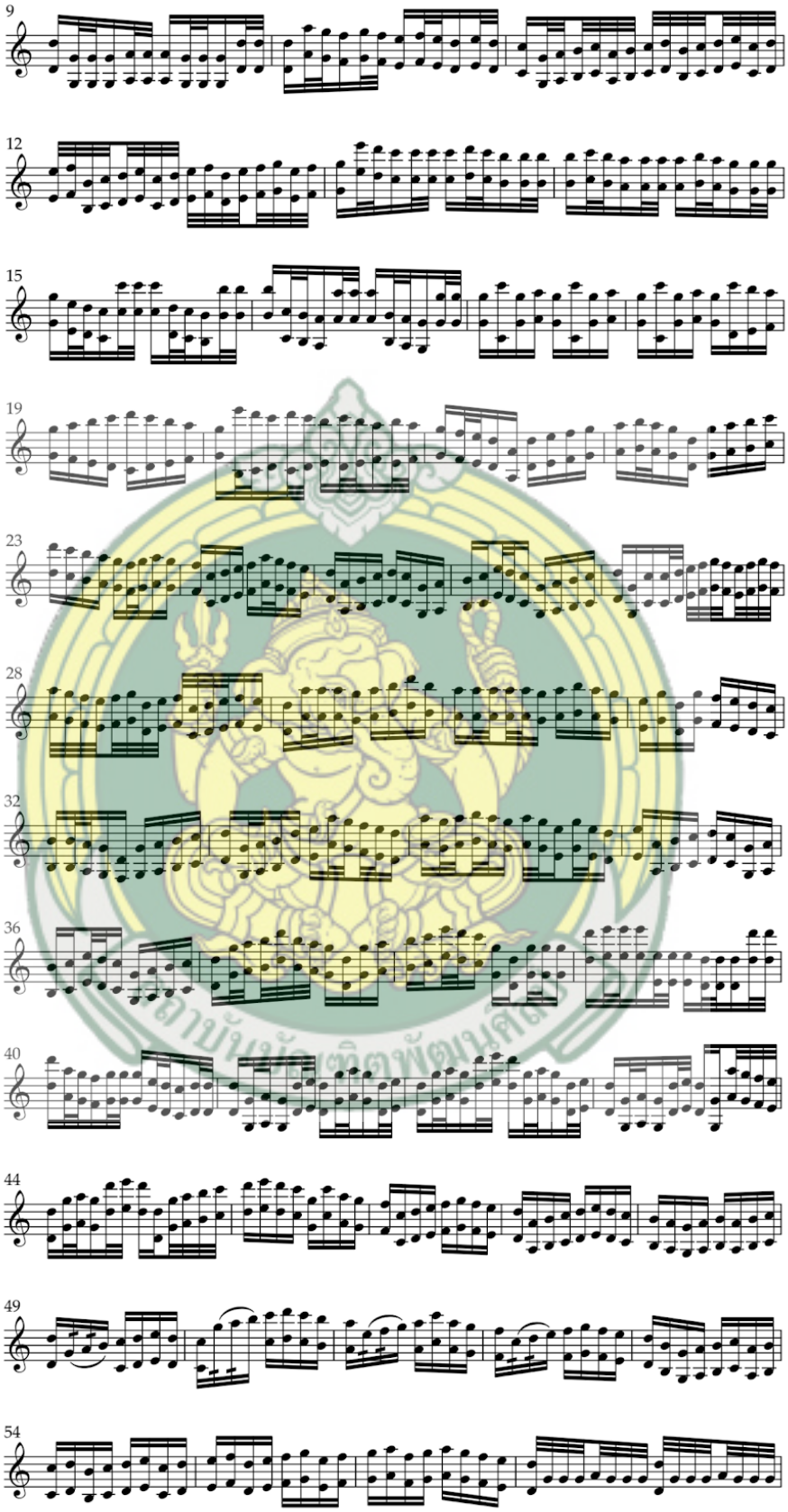
ตารางที่ 21 สรุปผลการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงหมูป่าลาถ้ำ

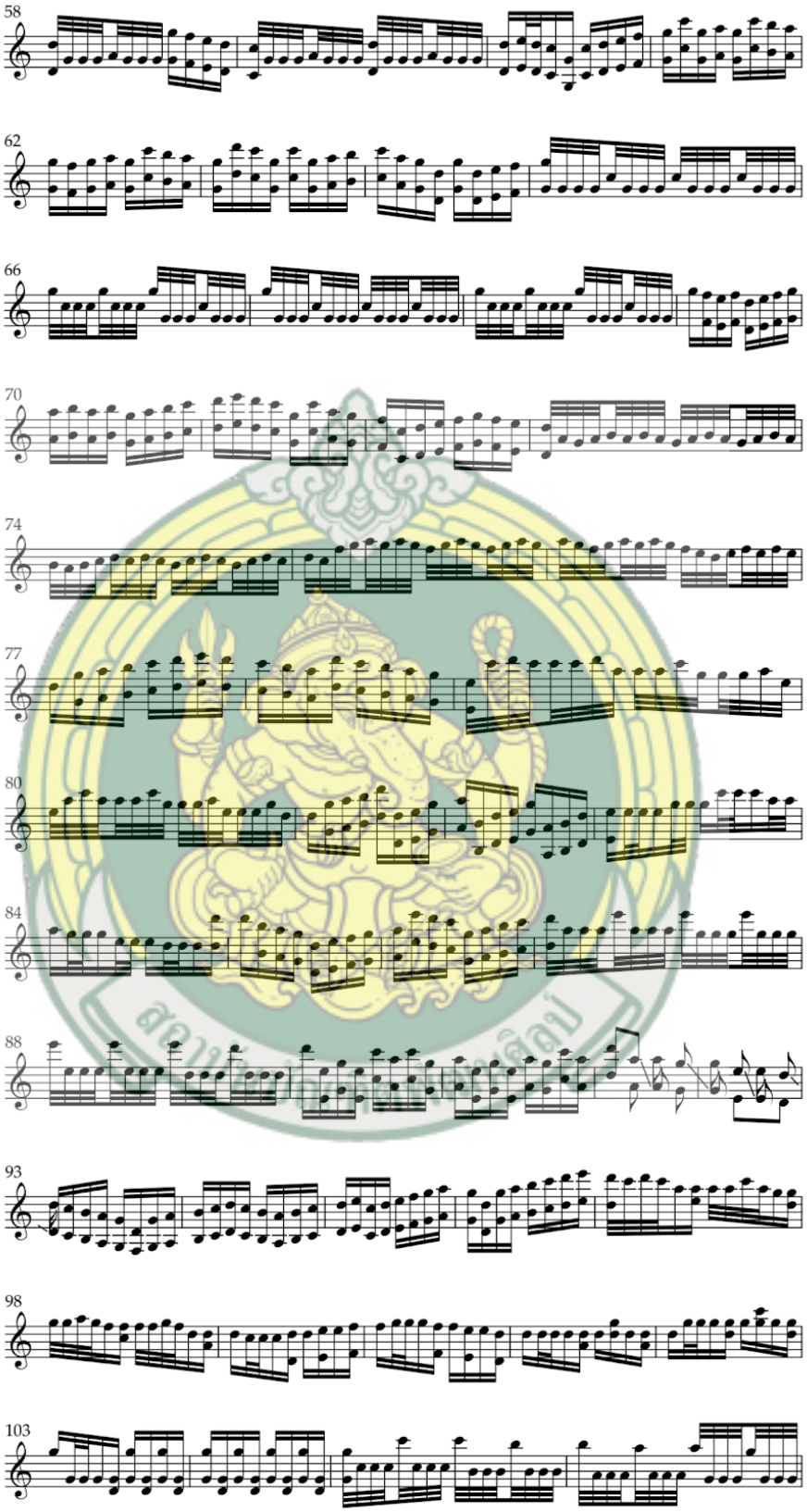
ประเด็นการวิเคราะห์	ผลการวิเคราะห์
ประเภทเพลง	เพลงบังคับทาง
ลักษณะหน้าทับที่ใช้	จังหวะหน้าทับสองไม้
อัตราจังหวะ	อัตราจังหวะ 2 ชั้น
จำนวนความยาวของหน้าทับ	จำนวน 24 จังหวะ
จำนวนท่อน	1 ท่อน
กลุ่มบันไดเสียง	บันไดเสียงโด (ดรม ซล)

เมื่อจำแนกโครงสร้างทำนองหลักเพลงหมูป่าลาถ้ำ จากนั้นผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองหลัก เข้าสู่กระบวนการการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยว พร้อมด้วยการสอดแทรกเทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ผู้สร้างสรรค์เพิ่มการเปลี่ยนแปลงและเทคนิคการบรรเลงเพื่อสร้างเอกลักษณ์ใหม่ในผลงานการสร้างสรรค์ในครั้งนี้ จึงมีรายละเอียดจะต้องพิจารณาในแง่ของโครงสร้างทางดนตรี เทคนิคการบรรเลง และวัตถุประสงค์ในการใช้แต่ละแบบ โดยสามารถแบ่งรายละเอียดได้ดังนี้

4.6.2 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดเอกเพลงหมูป่าลาถ้ำ

ผู้สร้างสรรค์นำเสนอรายละเอียดทำนองทั้งหมด และอธิบายสรุปทำนองที่มีความโดดเด่น โดยมีรายละเอียดดังนี้


9
12
15
19
23
28
32
36
40
44
49
54


58
62
66
70
74
77
80
84
88
93
98
103

จากการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดเอก ผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองนำทำนองหลักเพื่อใช้เป็นโครงสร้างในการสร้างสรรค์ด้วยการเพิ่มการใช้โน้ตหรือจังหวะที่ซับซ้อนขึ้น เช่น สอดแทรกวิธีการบรรเลงระนาดเอกที่ให้เกิดลักษณะสำนวนที่โลดโผน โดยแบ่งลักษณะการดำเนินทำนองในรูปแบบการส้รางสรรค์ทำนองเดี่ยวซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ช่วงด้วยการบรรเลงที่ต่อเนื่องในเดี่ยวแรก และเที่ยวกลับ โดย เที่ยวที่ 1 ผู้สร้างสรรค์ได้คำนึงถึงองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ในเที่ยวที่ 1 หรือเที่ยวโอด ให้ลักษณะการบรรเลงมีระยะของจังหวะที่สม่ำเสมอในอัตราจังหวะสองชั้น และเที่ยวกลับหรือเที่ยวพันผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ด้วยการดำเนินจังหวะที่เร็วขึ้น ตามขนบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของดนตรีไทย เพื่อมีมิติที่หลากหลาย พร้อมกับ

ใช้เทคนิคการบรรเลงในการบรรเลงระนาดเอก ทำนองสร้างสรรค์มีการใช้เทคนิคการบรรเลง ที่หลากหลายและซับซ้อนกว่าทำนองหลัก ด้วยกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกในรูปแบบหลากหลาย เพื่อเพิ่มความน่าสนใจของเสียงโดยสอดแทรกเทคนิคในการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกของเพลงหมูป่าลาถ้ำ จึงให้เกิดทำนองสร้างสรรค์ที่มุ่งเน้นในการสร้างเอกลักษณ์และความแตกต่างในผลงาน การบรรเลงระนาดเอกทำให้การบรรเลงมีความพิเศษและโดดเด่นมากขึ้น โดยสามารถจำแนกการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงระนาดเอก ได้ดังนี้

ตารางที่ 22 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงหมูป่าลาถ้ำ

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
1	1 - 4	$A5^{1}$, $A5^{2}$, $A5^{3}$, $A2^{4}$
2	5 - 7	A6 $A7^{1}$, A6 $A7^{2}$, A6 $A7^{3}$, A6 $A7^{4}$
3	8 - 10	A23 $A6^{1}$, A2 $A5^{2}$, $A23^{3}$, A5 $A23^{4}$
4	11 - 13	A5 $A23^{1}$, $A5^{2}$, $A5^{3}$, $A2^{4}$
5	14 - 15	A5 $A2^{1}$, A5 $A2^{2}$, A5 $A2^{3}$, A5 $A2^{4}$
6	16 - 18	A6 $A7^{1}$, A6 $A7^{2}$, A6 $A7^{3}$, A6 $A7^{4}$
7	19 - 20	$A5^{1}$, $A5^{2}$, $A5^{3}$, $A2^{4}$
8	21 - 22	$A5^{1}$, $A5^{2}$, $A5^{3}$, $A2^{4}$
9	24 - 25	A6 $A7^{1}$, A6 $A7^{2}$, A6 $A7^{3}$, A6 $A7^{4}$
10	26 - 27	A23 $A6^{1}$, A2 $A5^{2}$, $A23^{3}$, A5 $A23^{4}$
11	29 - 30	A5 $A23^{1}$, $A5^{2}$, $A5^{3}$, $A2^{4}$
12	31 - 33	A5 $A2^{1}$, A5 $A2^{2}$, A5 $A2^{3}$, A5 $A2^{4}$
13	34 - 36	A6 $A7^{1}$, A6 $A7^{2}$, A6 $A7^{3}$, A6 $A7^{4}$
14	37 - 39	$A5^{1}$, $A5^{2}$, $A5^{3}$, $A2^{4}$
15	40 - 43	$A23^{1}$, $A23^{2}$, $A23^{3}$, $A2^{4}$
16	44 - 48	A23 $A11^{1}$, $A2^{2}$, A2 $A11^{3}$, $A23^{4}$
17	49 - 52	A22 $A11^{1}$, A22 $A11^{2}$, A22 $A11^{3,}$ A22 $A11^{4}$
18	53 – 54	A22 $A11^{1}$, A22 $A11^{2}$, A22 $A11^{3,}$ A22 $A11^{4}$
19	55 – 57	$A5^{1}$, $A5^{2}$, $A5^{3}$, $A2^{4}$
20	63 - 66	A6 $A7^{1}$, A6 $A7^{2}$, A6 $A7^{3}$, A6 $A7^{4}$
21	67 - 71	A23 $A6^{1}$, A2 $A5^{2}$, $A23^{3}$, A5 $A23^{4}$
22	72 - 75	A5 $A23^{1}$, $A5^{2}$, $A5^{3}$, $A2^{4}$

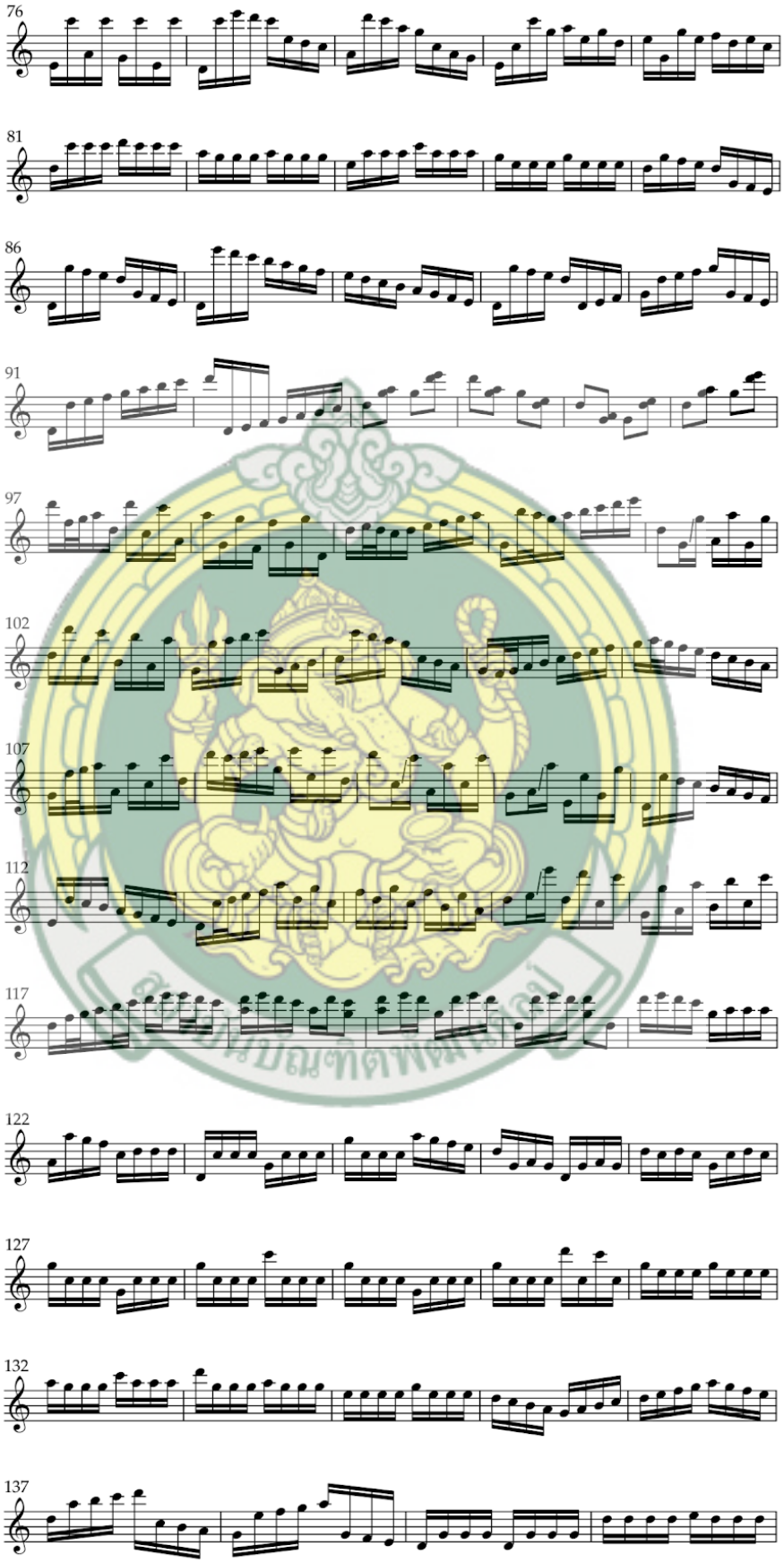
บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
23	76 - 80	A5 $A2^1$, A5 $A2^2$, A5 $A2^3$, A5 $A2^4$
24	85 - 89	A6 $A7^1$, A6 $A7^2$, A6 $A7^3$, A6 $A7^4$
25	90 - 94	$A5^1$, $A5^2$, $A5^3$, $A2^4$
26	95 - 98	$A23^1$, $A23^2$, $A23^3$, $A2^4$
27	99 – 102	A23 $A11^1$, $A2^2$, A2 $A11^3$, $A23^4$
28	103 - 105	A22 $A11^1$, A22 $A11^2$, A22 $A11^3$, A22 $A11^4$
29	106 - 109	A22 $A11^1$, A22 $A11^2$, A22 $A11^3$, A22 $A11^4$
30	110 – 112	A2 $A31^1$, $A23^2$, $A23^3$, A31 $A2^4$
31	113 - 115	$A2^1$, A6 $A2^2$, A6 $A2^3$, $A2^4$
32	116 - 117	A2 $A23^1$, A2 $A23^2$, $A2^3$, $A2^4$
33	118 - 121	$A5^1$, $A5^2$, $A5^3$, $A2^4$

จากตารางที่ 22 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงหมูป่าลาถ้ำ ผู้สร้างสรรค์ได้นำเอาหลักการบรรเลงเดี่ยวดนตรีไทยโดยการใช้เทียวโอดบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่งในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และในเทียวพันบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่ง ในอัตราจังหวะ 2 ชั้นที่มีความกระชับมากยิ่งขึ้นด้วยการออกแบบจังหวะในการบรรเลงระนาดเอกที่ซับซ้อนและรวดเร็วซึ่งทำให้ต้องใช้ความสามารถในการควบคุมจังหวะและรักษาความไล่ระดับของจังหวะซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงระนาด และเอกนการบรรเลงนักดนตรีต้องมีความสามารถในการตีโน้ตอย่างต่อเนื่องโดยไม่ให้เสียจังหวะ โดยการไลโน้ตหรือการเพิ่มช่วงทำนองที่แตกต่างจากทำนองหลัก

4.6.3 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงหมูป่าลาถ้ำ

ผู้สร้างสรรค์นำเสนอรายละเอียดทำนองทั้งหมด และอธิบายสรุปทำนองที่มีความโดดเด่น โดยมีรายละเอียดดังนี้

16
21
26
31
36
41
46
51
56
61
66
71


76
81
86
91
97
102
107
112
117
122
127
132
137

จากการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ ผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองนำทำนองหลักเพื่อใช้เป็นโครงสร้างในการสร้างสรรค์ด้วยการเพิ่มการใช้โน้ตหรือจังหวะที่ซับซ้อนขึ้น เช่น สอดแทรกวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ที่ให้เกิดลักษณะสำนวนที่โลดโผน โดยแบ่งลักษณะการดำเนินทำนองในรูปแบบการส้รางสรรค์ทำนองเดี่ยวซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ช่วงด้วยการบรรเลงที่ต่อเนื่องในเดี่ยวแรก และเที่ยวกลับ โดย เที่ยวที่ 1 ผู้สร้างสรรค์ได้คำนึงถึงองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ในเที่ยวที่ 1 หรือเที่ยวโอด ให้ลักษณะการบรรเลงมีระยะของจังหวะที่สม่ำเสมอในอัตราจังหวะสองชั้น และเที่ยวกลับหรือเที่ยวพันผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ด้วยการดำเนินจังหวะที่เร็วขึ้น ตามขนบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของดนตรีไทย เพื่อมีมิติที่หลากหลาย พร้อมกับใช้เทคนิคการบรรเลงในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ทำนองสร้างสรรค์มีการใช้เทคนิคการบรรเลง ที่หลากหลายและซับซ้อนกว่าทำนองหลัก ด้วยกลวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ในรูปแบบหลากหลาย เพื่อเพิ่มความน่าสนใจของเสียงโดยสอดแทรกเทคนิคในการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของเพลงหมูป่าลาถ้ำ จึงให้เกิดทำนองสร้างสรรค์ที่มุ่งเน้นในการสร้างเอกลักษณ์และความแตกต่างในผลงาน การบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ทำให้การบรรเลงมีความพิเศษและโดดเด่นมากขึ้น โดยสามารถจำแนกการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ได้ดังนี้

ตารางที่ 23 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงหมูป่าลาถ้ำ

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
1	1 - 4	B6[1], B3[2], B6[3], B12[4]
2	5 - 7	B6 B12 B13[1], B6 B12 B13[2], B6 B27[3], B6 B27[4]
3	8 - 10	B6 B3[1], B6 B3[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
4	11 - 13	B6[1], B3[2], B6[3], B12[4]
5	14 - 15	B6[1], B3[2], B6[3], B12[4]
6	16 - 18	B6 B3[1], B6 B3[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
7	19 - 20	B6[1], B3[2], B6[3], B1[4]
8	21 - 22	B1[1], B27[2], B6 B3[3], A6 A7[4]
9	24 - 25	B6 B3[1], B6 B3[2], A6 A7[3], A6 A7[4]
10	26 - 27	B6[1], B3[2], B6[3], B12[4]
11	29 - 30	B6[1], B3[2], B6[3], B12[4]

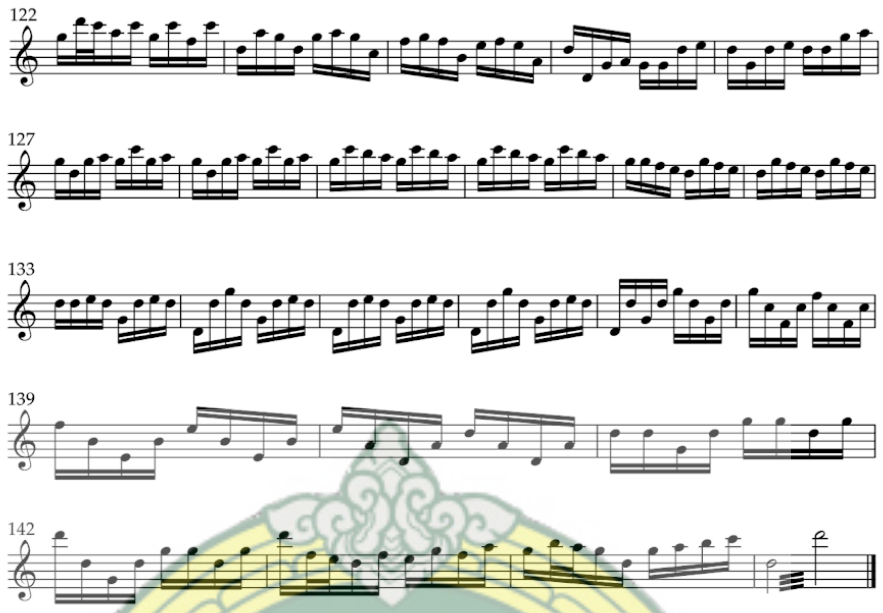
บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
12	31 - 33	B6 B12 B13^{1}, B6 B12 B13^{2}, B6 B27^{3}, B6 B27^{4}
13	34 - 36	B6 B3^{1}, B6 B3^{2}, A6 A7^{3}, A6 A7^{4}
14	37 - 39	B6^{1}, B3^{2}, B6^{3}, B12^{4}
15	40 - 43	B6^{1}, B3^{2}, B6^{3}, B12^{4}
16	44 - 48	B6 B3^{1}, B6 B3^{2}, A6 A7^{3}, A6 A7^{4}
17	49 - 52	B6^{1}, B3^{2}, B6^{3}, B1^{4}
18	53 – 54	B1^{1}, B27^{2}, B6 B3^{3}, A6 A7^{4}
19	55 – 57	B6 B3^{1}, B6 B3^{2}, A6 A7^{3}, A6 A7^{4}
20	63 - 66	B6^{1}, B3^{2}, B6^{3}, B12^{4}
21	67 - 71	B6^{1}, B3^{2}, B6^{3}, B12^{4}
22	72 - 75	B6 B12 B13^{1}, B6 B12 B13^{2}, B6 B27^{3}, B6 B27^{4}
23	76 - 80	B6 B3^{1}, B6 B3^{2}, A6 A7^{3}, A6 A7^{4}
24	85 - 89	B6^{1}, B3^{2}, B6^{3}, B12^{4}
25	90 - 94	B6^{1}, B3^{2}, B6^{3}, B12^{4}
26	95 - 98	B6 B3^{1}, B6 B3^{2}, A6 A7^{3}, A6 A7^{4}
27	99 – 102	B6^{1}, B3^{2}, B6^{3}, B12^{4}
28	103 - 105	B6 B12 B13^{1}, B6 B12 B13^{2}, B6 B27^{3}, B6 B27^{4}
29	106 - 109	B6 B3^{1}, B6 B3^{2}, A6 A7^{3}, A6 A7^{4}
30	110 – 112	B6^{1}, B3^{2}, B6^{3}, B12^{4}
31	113 - 115	B6^{1}, B3^{2}, B6^{3}, B12^{4}
32	116 - 117	B6 B3^{1}, B6 B3^{2}, A6 A7^{3}, A6 A7^{4}
33	118 - 121	B6^{1}, B3^{2}, B6^{3}, B1^{4}

จากตารางที่ 23 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงหมูป่าลาถ้ำ ผู้สร้างสรรค์ได้นำเอาหลักการบรรเลงเดี่ยวดนตรีไทยโดยการใช้เทียวโอดบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่งในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และในเทียวพันบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่ง ในอัตราจังหวะ 2 ชั้นที่มีความกระชับมากยิ่งขึ้นด้วยการออกแบบจังหวะในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ที่ซับซ้อนและรวดเร็วซึ่งทำให้ต้องใช้ความสามารถในการควบคุมจังหวะและรักษาความไล่ระดับของจังหวะซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ และในการบรรเลงนักดนตรีต้องมีความสามารถในการตีโน้ตอย่างต่อเนื่องโดยไม่ให้เสียจังหวะ โดยการไล่โน้ตหรือการเพิ่มช่วงทำนองที่แตกต่างจากทำนองหลัก

4.6.4 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงเล็กเพลงหมูป่าลาถ้ำ

ผู้สร้างสรรค์นำเสนอรายละเอียดทำนองทั้งหมด และอธิบายสรุปทำนองที่มีความโดดเด่น โดยมีรายละเอียดดังนี้

56
61
67
72
77
82
87
92
98
103
108
113
117



จากการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวซ้องวงเล็ก ผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองนำทำนองหลักเพื่อใช้เป็นโครงสร้างในการสร้างสรรค์ด้วยการเพิ่มการใช้โน้ตหรือจังหวะที่ซับซ้อนขึ้น เช่น สอดแทรกวิธีการบรรเลงซ้องวงเล็กที่ให้เกิดลักษณะสำนวนที่โลดโผน โดยแบ่งลักษณะการดำเนินทำนองในรูปแบบการส้รางสรรค์ทำนองเดี่ยวซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ช่วงด้วยการบรรเลงที่ต่อเนื่องในเดี่ยวแรก และเที่ยวกลับ โดย เที่ยวที่ 1 ผู้สร้างสรรค์ได้คำนึงถึงองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ในเที่ยวที่ 1 หรือเที่ยวโอด ให้ลักษณะการบรรเลงมีระยะของจังหวะที่สม่ำเสมอในอัตราจังหวะสองชั้น และเที่ยวกลับหรือเที่ยวพันผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ด้วยการดำเนินจังหวะที่เร็วขึ้น ตามขนบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของดนตรีไทย เพื่อมีมิติที่หลากหลาย พร้อมกับใช้เทคนิคการบรรเลงในการบรรเลงซ้องวงเล็ก ทำนองสร้างสรรค์มีการใช้เทคนิคการบรรเลง ที่หลากหลายและซับซ้อนกว่าทำนองหลัก ด้วยกลวิธีการบรรเลงซ้องวงเล็กในรูปแบบหลากหลาย เพื่อเพิ่มความน่าสนใจของเสียงโดยสอดแทรกเทคนิคในการบรรเลงเดี่ยวซ้องวงเล็กของเพลงหมูป่าลาถ้ำ จึงให้เกิดทำนองสร้างสรรค์ที่มุ่งเน้นในการสร้างเอกลักษณ์และความแตกต่างในผลงาน การบรรเลงซ้องวงเล็กทำให้การบรรเลงมีความพิเศษและโดดเด่นมากขึ้น โดยสามารถจำแนกการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงซ้องวงเล็ก ได้ดังนี้

ตารางที่ 24 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวซ้องวงเล็กเพลงหมูป่าลาถ้ำ

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
1	1 - 4	$C17^{1}$, $C4^{2}$, $C15^{3}$, $C16^{4}$
2	5 - 7	$C5^{1}$, $C7^{2}$, $C10^{3}$, $C10^{4}$

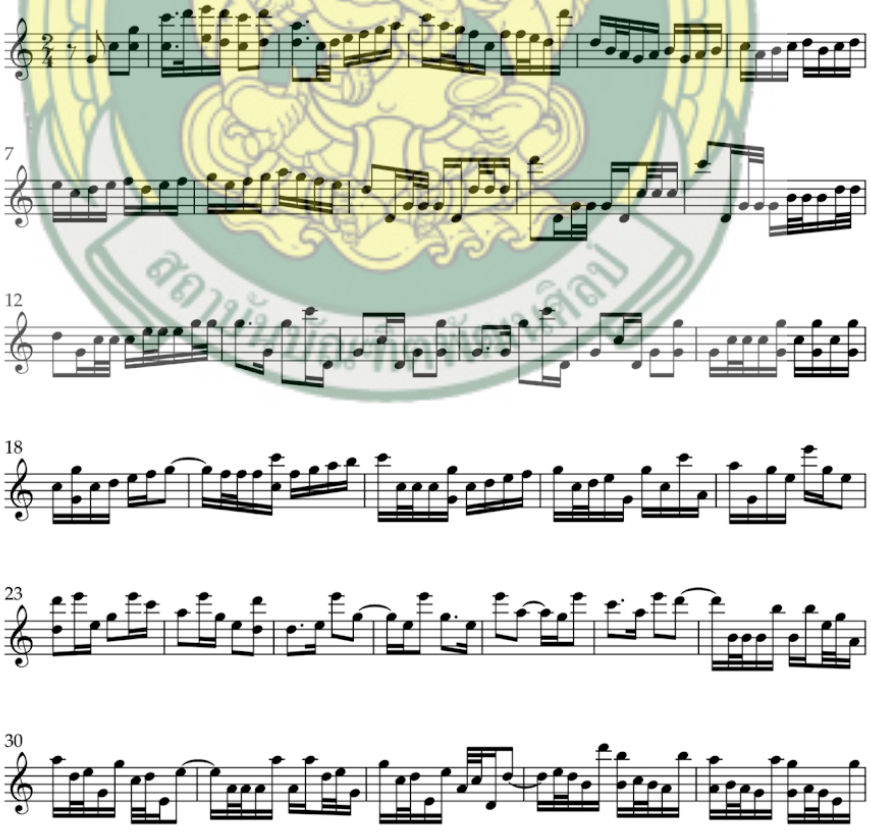
บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
3	8 - 10	$C17^1$, $C17^2$, $C17^3$, $C4^4$
4	11 - 13	$C17^1$, $C17^2$, $C17^3$, $C4^4$
5	14 - 15	$C5^1$, $C7^2$, $C7^3$, $C2^4$
6	16 - 18	$C17^1$, $C17^2$, $C8^3$, $C8^4$
7	19 - 20	$C6^1$, $C7^2$, 30^3, C7 $C8^4$
8	21 - 22	$C6^1$, $C3^2$, $C6^3$, $C12^4$
9	24 - 25	$C3^1$, $C6^2$, $C6^3$, $C6^4$
10	26 - 27	$C6^1$, $C7^2$, 30^3, C7 $C8^4$
11	29 - 30	$C6^1$, $C3^2$, $C6^3$, $C12^4$
12	31 - 33	$C3^1$, $C6^2$, $C6^3$, $C6^4$
13	34 - 36	$C5^1$, $C6^2$, $C2^3$, $C2^4$
14	37 - 39	$C2^1$, $C2^2$, $C9^3$, $C4^4$
15	40 - 43	C7 $C9^1$, $C6^2$, $C9^3$, $C4^4$
16	44 - 48	$C5^1$, $C6^2$, $C2^3$, $C2^4$
17	49 - 52	$C5^1$, $C7^2$, $C7^3$, $C2^4$
18	53 – 54	$C2^1$, $C2^2$, $C4^3$, $C6^4$
19	55 – 57	$C6^1$, $C7^2$, 30^3, C7 $C8^4$
20	63 - 66	$C6^1$, $C3^2$, $C6^3$, $C12^4$
21	67 - 71	$C3^1$, $C6^2$, $C6^3$, $C6^4$
22	72 - 75	$C6^1$, $C7^2$, 30^3, C7 $C8^4$
23	76 - 80	$C6^1$, $C3^2$, $C6^3$, $C12^4$
24	85 - 89	$C3^1$, $C6^2$, $C6^3$, $C6^4$
25	90 - 94	$C2^1$, $C2^2$, $C9^3$, $C4^4$
26	95 - 98	$C5^1$, $C5^2$, $C16^3$, $C7^4$
27	99 – 102	$C6^1$, $C7^2$, 30^3, C7 $C8^4$
28	103 - 105	$C6^1$, $C3^2$, $C6^3$, $C12^4$
29	106 - 109	$C3^1$, $C6^2$, $C6^3$, $C6^4$
30	110 – 112	$C6^1$, $C7^2$, 30^3, C7 $C8^4$
31	113 - 115	$C6^1$, $C3^2$, $C6^3$, $C12^4$

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
32	116 - 117	C3[1], C6[2], C6[3], C6[4]
33	118 - 121	C6[1], C7[2], 30[3], C7 C8[4]

จากตารางที่ 24 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงเล็กเพลงหมูป่าลาถ้ำ ผู้สร้างสรรค์ได้นำเอาหลักการบรรเลงเดี่ยวดนตรีไทยโดยการใช้เทียวโอดบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่งในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และในเทียวพันบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่ง ในอัตราจังหวะ 2 ชั้นที่มีความกระชับมากยิ่งขึ้นด้วยการออกแบบจังหวะในการบรรเลงฆ้องวงเล็กที่ซับซ้อนและรวดเร็วซึ่งทำให้ต้องใช้ความสามารถในการควบคุมจังหวะและรักษาความไล่ระดับของจังหวะซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงฆ้องวงเล็ก และในการบรรเลงนักดนตรีต้องมีความสามารถในการตีโน้ตอย่างต่อเนื่องโดยไม่ให้เสียจังหวะ โดยการไล่โน้ตหรือการเพิ่มช่วงทำนองที่แตกต่างจากทำนองหลัก

4.6.5 การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงหมูป่าลาถ้ำ

ผู้สร้างสรรค์นำเสนอรายละเอียดทำนองทั้งหมด และอธิบายสรุปทำนองที่มีความโดดเด่น โดยมีรายละเอียดดังนี้



35
40
46
52
58
65
71
77
83
89
94
100

จากการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดทุ้ม ผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองนำทำนองหลักเพื่อใช้เป็นโครงสร้างในการสร้างสรรค์ด้วยการเพิ่มการใช้โน้ตหรือจังหวะที่ซับซ้อนขึ้น เช่น สอดแทรกวิธีการบรรเลงระนาดทุ้มที่ให้เกิดลักษณะสำนวนที่โลดโผน โดยแบ่งลักษณะการดำเนินทำนองในรูปแบบการส้รางสรรค์ทำนองเดี่ยวซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ช่วงด้วยการบรรเลงที่ต่อเนื่องในเดี่ยวแรก และเที่ยวกลับ โดย เที่ยวที่ 1 ผู้สร้างสรรค์ได้คำนึงถึงองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ในเที่ยวที่ 1 หรือเที่ยวโอด ให้ลักษณะการบรรเลงมีระยะของจังหวะที่สม่ำเสมอในอัตราจังหวะสองชั้น และเที่ยวกลับหรือเที่ยวพันผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบองค์ประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ด้วยการดำเนินจังหวะที่เร็วขึ้น ตามขนบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของดนตรีไทย เพื่อมีมิติที่หลากหลาย พร้อมกับใช้เทคนิคการบรรเลงในการบรรเลงระนาดทุ้ม ทำนองสร้างสรรค์มีการใช้เทคนิคการบรรเลง ที่หลากหลายและซับซ้อนกว่าทำนองหลัก ด้วยกลวิธีการบรรเลงระนาดทุ้มในรูปแบบหลากหลาย เพื่อเพิ่มความน่าสนใจของเสียงโดยสอดแทรกเทคนิคในการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มของเพลงหมูป่าลาถ้ำ

จึงให้เกิดทำนองสร้างสรรค์ที่มุ่งเน้นในการสร้างเอกลักษณ์และความแตกต่างในผลงาน การบรรเลงระนาดทุ้มทำให้การบรรเลงมีความพิเศษและโดดเด่นมากขึ้น โดยสามารถจำแนกการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงระนาดทุ้ม ได้ดังนี้

ตารางที่ 25 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงหมู่ป่าลาถ้ำ

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
1	1 - 4	$D5^1$, $D6^2$, $D2^3$, $D2^4$
2	5 - 7	$D2^1$, $D2^2$, $D9^3$, $D4^4$
3	8 - 10	D7 $D9^1$, $D6^2$, $D9^3$, $D4^4$
4	11 - 13	$D5^1$, $D6^2$, $D2^3$, $D2^4$
5	14 - 15	$D5^1$, $D7^2$, $D7^3$, $D2^4$
6	16 - 18	$D17^1$, $D17^2$, $C8^3$, $D8^4$
7	19 - 20	$D5^1$, $D5^2$, $D5^3$, $D4^4$
8	21 - 22	$D17^1$, $D17^2$, $D17^3$, $D4^4$
9	24 - 25	$D5^1$, $D2^2$, $D5^3$, $D2^4$
10	26 - 27	$D5^1$, $D2^2$, $D5^3$, $D2^4$
11	29 - 30	$D8^1$, $D8^2$, $D8^3$, $D8^4$
12	31 - 33	D6 $D2^1$, D2 $D6^2$, $D7^3$, $D2^4$
13	34 - 36	$D5^1$, $D6^2$, $D2^3$, $D2^4$
14	37 - 39	$D2^1$, $D2^2$, $D9^3$, $D4^4$
15	40 - 43	D7 $D9^1$, $D6^2$, $D9^3$, $D4^4$
16	44 - 48	$D5^1$, $D6^2$, $D2^3$, $D2^4$
17	49 - 52	$D5^1$, $D7^2$, $D7^3$, $D2^4$
18	53 – 54	$D2^1$, $D2^2$, $D4^3$, $D6^4$
19	55 – 57	D17 $D13^1$, $D13^2$, $D8^3$, $D8^4$
20	63 - 66	$D5^1$, $D6^2$, $D6^3$, $D2^4$
21	67 - 71	$D14^1$, $D14^2$, $D7^3$, $D2^4$
22	72 - 75	$D13^1$, $D6^2$, $D9^3$, $D4^4$
23	76 - 80	$D2^1$, $D2^2$, $D9^3$, $D4^4$
24	85 - 89	$D2^1$, $D2^2$, $D9^3$, $D4^4$
25	90 - 94	$D2^1$, $D2^2$, $D9^3$, $D4^4$

บรรทัดที่	ห้องที่	สอดแทรกวิธี
26	95 - 98	$D5^1$, $D5^2$, $D16^3$, $D7^4$
27	99 – 102	$D14^1$, $D14^2$, $D7^3$, $D2^4$
28	103 - 105	$D13^1$, $D6^2$, $D9^3$, $D4^4$
29	106 - 109	$D2^1$, $D2^2$, $D9^3$, $D4^4$
30	110 – 112	$D14^1$, $D14^2$, $D7^3$, $D2^4$
31	113 - 115	$D13^1$, $D6^2$, $D9^3$, $D4^4$
32	116 - 117	$D2^1$, $D2^2$, $D9^3$, $D4^4$
33	118 - 121	$D14^1$, $D14^2$, $D7^3$, $D2^4$

จากตารางที่ 25 แสดงการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวรนาดทุ้มเพลงหมูป่าลาถ้ำ ผู้สร้างสรรค์ได้นำเอาหลักการบรรเลงเดี่ยวดนตรีไทยโดยการใช้เทียวโอดบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่งในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และในเทียวพันบรรเลงตามอัตราจังหวะฉิ่ง ในอัตราจังหวะ 2 ชั้นที่มีความกระชับมากยิ่งขึ้นด้วยการออกแบบจังหวะในการบรรเลงระนาดทุ้มที่ซับซ้อนและรวดเร็วซึ่งทำให้ต้องใช้ความสามารถในการควบคุมจังหวะและรักษาความไล่ระดับของจังหวะซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงฆ้องวงเล็ก และในการบรรเลงนักดนตรีต้องมีความสามารถในการตีโน้ตอย่างต่อเนื่องโดยไม่ให้เสียจังหวะ โดยการไล่โน้ตหรือการเพิ่มช่วงทำนองที่แตกต่างจากทำนองหลัก

บทที่ 5

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง การสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน เป็นการวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีวัตถุประสงค์การสร้างสรรค์เพื่อศึกษากระบวนการและองค์ประกอบของการสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวที่บรรเลงจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในเพลงตับเพลงเรื่องหมูป่าขุนน้ำนางนอน และเพื่อสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน

5.1 สรุปผลการวิจัย

จากวัตถุประสงค์ของการวิจัย พบว่า กระบวนการสร้างสรรค์ทางด้านการประพันธ์ทางเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยนั้นประเภท ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็กนั้น จากผลการวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ ในตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน พบว่า ลักษณะการดำเนินงานของขั้นตอนการประพันธ์ทางเดี่ยวจากเครื่องดนตรีที่กล่าวมาข้างต้นนั้น มีลำดับขั้นตอนในลักษณะเดียวกัน หากแต่มีความแตกต่างกันในด้านการออกแบบลักษณะการดำเนินทำนองของทางเดี่ยวเฉพาะเครื่องมือที่มีความแตกต่างกัน(มนตรี ตราโมท. 2531. น. 8-9) ซึ่งผู้ที่สร้างสรรค์ทางเดี่ยวเครื่องดนตรีชิ้นใดชิ้นหนึ่งนั้น ผู้สร้างสรรค์จะต้องมีความรู้ความเข้าใจวิถีการดำเนินทำนองที่เป็นลักษณะเด่นของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดได้อย่างลึกซึ้ง จากผลการวิจัยพบว่ากระบวนการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวเครื่องดนตรีไทย ในกลุ่มเครื่องดำเนินทำนองในวงปี่พาทย์สามารถจำแนกกระบวนการสร้างสรรค์ทางเดี่ยว ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ได้ดังนี้

5.1.1. กระบวนการสร้างสรรค์ทางเดี่ยว ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก

1) ขั้นที่ 1 จดจำทำนองหลักจนขึ้นใจ

ในด้านกระบวนการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวผู้ประพันธ์ต้องเริ่มจัดลำดับในกระบวนการด้านความจำทำนองหลัก หรือเนื้อแท้ของเพลงทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์ต้องเข้าใจองค์ประกอบต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับทำนองหลัก ซึ่งเพลงที่ผู้สร้างสรรค์นำมาใช้ประพันธ์ทางเดี่ยวนั้น มีลักษณะของสังคีตลักษณะอย่างไร เช่น ประเภทของเพลงเป็นเพลงลักษณะใด เพลงนั้นมีลีลักษณะเป็น เพลงทางพื้น เพลงทางกรอ อัตราจังหวะเท่าไหร่ 3 ชั้น หรือ 2 ชั้น ใช้หน้าทับใดกำกับจังหวะ เมื่อผู้สร้างสรรค์มีความเข้าใจเกี่ยวกับโครงสร้าง หรือสังคีตลักษณ์ของทำนองหลักของเพลงที่นำมาใช้สร้างสรรค์ทางเดี่ยวแล้วจากนั้นผู้สร้างสรรค์ต้องจดจำทำนองให้ได้จนขึ้นใจ เช่นเดียวกับในคุณลักษณะของการของการบรรเลงเพลงเดี่ยวถึงความแม่นยำด้านทำนองเพลงของผู้บรรเลงเดี่ยวนั้น

5.1.2 ขั้นที่ 2 แปรทำนองเป็นทางเฉพาะเครื่อง

เมื่อผู้สร้างสรรค์สามารถจดจำทำนองให้ได้จนขึ้นใจแล้ว นำทำนองหลักดังกล่าวมาประพันธ์ทางเฉพาะเครื่องดนตรี ในลักษณะเช่น การสร้างสรรค์การดำเนินทำนองระนาดเอก การสร้างสรรค์การดำเนินทำนองระนาดทุ้ม เป็นต้น โดยการนำทำนองหลักเข้าสู่กระกบวนการประพันธ์ทางเฉพาะเครื่อง หรือเป็นที่เข้าใจกันในหมู่นักดนตรี คือการแปรทำนอง กระบวนการสร้างสรรค์ในขั้นที่ 2 นี้ ผู้ที่สร้างสรรค์จะต้องมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับลักษณะการแปรทำนองเป็นทางเฉพาะเครื่องดนตรีชิ้นนั้น ๆ อย่างถ่องแท้ โดยคำนึงถึงลักษณะวิธีการบรรเลงในด้านวิถีการดำเนินทำนอง ในลักษณะการแปรทำนองของระนาดเอกมีลักษณะการดำเนินทำนองที่เพิ่มความถี่ของลักษณะตัวโน้ตที่เพิ่มขึ้น ซึ่งเป็นลักษณะตีเก็บคู่แปด(สำนักปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. 2544) เป็นลักษณะการบรรเลงตามวิธีการบรรเลงระนาดเอกที่พบมากในลักษณะการบรรเลงรวมวงของระนาดเอกโดยพื้นฐาน หรือลักษณะทางระนาดทุ้มเพลงขุนน้ำนางนอน มีลักษณะการแปรทำนองของระนาดทุ้มมีลักษณะการดำเนินทำนองที่เสียงตกลงก่อนจังหวะ ของการแปรทำนองระนาดทุ้มเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก ซึ่งเป็นวิธีการสร้างสรรค์สำนวนด้วยการตัดพยางค์ของการแปรทำนองระนาดทุ้มให้เกิดความสั้นลงเพื่อให้ลักษณะการแปรทำนองของระนาดทุ้มลงก่อนจังหวะตกเมื่อเทปรียบเทียบกับทำนองหลัก ซึ่งเป็นลักษณะตีล่วงหน้า(สำนักปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. 2544) เป็นลักษณะการบรรเลงตามวิธีการบรรเลงระนาดทุ้มที่พบมากในลักษณะการบรรเลงรวมวงของระนาดทุ้มโดยพื้นฐาน

5.1.3 ขั้นที่ 3 การปรับปรุงลักษณะสำนวนตามลักษณะการบรรเลงเพลงเดี่ยว

ลักษณะการบรรเลงเพลงไทยเดิมผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงในแต่ละท่อนจำนวน 2 เที่ยว เรียกว่า “กลับต้น” หากแต่เมื่อการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวนั้นผู้สร้างสรรค์จะต้องประพันธ์ทางเดี่ยวเป็นจำนวน 2 ทาง ได้แก่ เที่ยวที่ 1 เรียกว่า “ทางโอด” และเที่ยวที่ 2 (กลับต้น) เรียกว่า “ทางพัน” ในความแตกต่างของทางโอดและทางพันนั้นผู้สร้างสรรค์จะต้องประพันธ์ทางเดี่ยวทั้ง 2 เที่ยวให้เกิดความแตกต่างกัน เช่นในเที่ยวที่ 2 หรือทางพันผู้สร้างสรรค์จะต้องออกแบบปรับปรุงหรือตบแต่งท่วงทำนองให้เกิดความวิจิตรพิสดารให้มากกว่าเที่ยวที่ 1 หรือทางโอด โดยใช้วิธีการสอดแทรกกลวิธี เทคนิคเฉพาะเครื่องดนตรี ตลอดจนการเรียบเรียงสำนวน และเรียบเรียงกลอนเฉพาะเครื่องดนตรีในชิ้นนั้น ๆ ที่ผู้สร้างสรรค์มีความประสงค์ในการสร้างทางเดี่ยว เพื่อให้เกิดความสัมพันธ์ในแต่ละประโยคเพลง ซึ่งกระบวนการดังกล่าวนี้ผู้ประพันธ์จะต้องมีประสบการณ์ มีความเชี่ยวชาญ มีคลังความรู้เกี่ยวกับสำนวนเฉพาะเครื่องดนตรี และกลอนเฉพาะเครื่องดนตรีให้มากที่สุด โดยผู้สร้างสรรค์ได้สอดแทรกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกโดยใช้วิธีการบรรเลงในลักษณะต่าง ๆในการสร้างสรรค์ทำนองเฉพาะเครื่อง เป็นต้น

5.1.4 ขั้นที่ 4 การปรับปรุงสำนวนให้เกิดความสละสลวย

จากกระบวนการขั้นที่ 3 ผู้สร้างสรรค์จะต้องนำเพลงที่ได้ประพันธ์ทางเดี่ยวมาปรับปรุงเพลงให้สำนวน กลอน ในแต่ละจังหวะ หรือในแต่ละประโยคของเพลงมาขัดเกลาปรับปรุงท่วงทำนองเพื่อให้เกิดความสละสลวย ซึ่งผู้สร้างสรรค์ต้องใช้ความรู้ที่สั่งสมประสบการณ์ด้านการปรับปรุงให้สำนวนในแต่ละประโยคเพลงเกิดความสัมพันธ์กันในลักษณะของสำนวน หรือกลอนที่ผู้สร้างสรรค์ประพันธ์ขึ้นให้เกิดความสัมผัสกันในลักษณะเช่นเดียวกับกลอนสุภาพ(ฐิระพล น้อยนิตย์. 2559) หรือพิจารณาจากลักษณะความสัมพันธ์ของรูปประโยคของทางที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นถึงความลื่นไหลของทำนอง กลุ่มเสียง ตลอดจนลักษณะกลอนถาม-ตอบ เป็นต้น

5.1.5 ขั้นที่ 5 การประเมินผลงาน

กระบวนการในขั้นที่ 5 เมื่อผู้สร้างสรรค์ดำเนินตามขั้นตอนตั้งแต่ขั้นที่ 1 จนถึงขั้นที่ 4 แล้ว ผู้สร้างสรรค์ควรจะตรวจสอบท่วงทำนองหรือผลงานการสร้างสรรค์ในแต่ละขั้นตอนให้เกิดความครอบคลุมในประเด็นการประเมินผลงานสร้างสรรค์ทั้ง 4 ประเด็น ดังนี้

2) ด้านองค์ประกอบการสร้างสรรค์

2.1) ความสอดคล้องลักษณะวิธีการบรรเลงทางเดี่ยวของเครื่องดนตรี หมายถึง ผู้สร้างสรรค์ควรตรวจสอบถึงวิธีการบรรเลงที่ใช้นั้นมีความเหมาะสมกับชนิดของเครื่องดนตรีหรือไม่อย่างไร เช่น ลักษณะการรัวคาบลูกคาบดอก ที่ปรากฏเฉพาะวิธีการบรรเลงระนาดเอก ลักษณะการตีโยก ที่ปรากฏเฉพาะวิธีการบรรเลงระนาดทุ้ม เป็นต้น ซึ่งผู้สร้างสรรค์จะต้องคำนึงถึงความสอดคล้องกับลักษณะวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรี ตลอดจนสำนวนที่ใช้ใน วรรค หรือประโยคของเพลงนั้น ๆ ความสอดคล้องลักษณะสำนวนการบรรเลงทางเดี่ยวของเครื่องดนตรี หมายถึง ผู้สร้างสรรค์ควรตรวจสอบถึงสำนวนที่ใช้ถึง ลักษณะสำนวนที่ผู้สร้างสรรค์ได้สร้างขึ้นนั้นพบจำนวนบ่อยครั้งเกินไปหรือไม่ หากพบสำนวนใดสำนวนหนึ่งมากเกินไป ผู้สร้างสรรค์ควรหลีกเลี่ยงสำนวนดังกล่าว ความสอดคล้องลักษณะสำนวนหน้าทับและจังหวะของประเภทบทเพลง หมายถึง ผู้สร้างสรรค์ควรตรวจสอบถึงสำนวนที่ใช้ถึงความสอดคล้องของสำนวนการบรรเลงและสำนวนของจังหวะหน้าทับ เช่น เพลงประเภทจังหวะกราว ผู้สร้างสรรค์จะต้องสร้างสรรค์สำนวนการบรรเลงให้มีความสอดคล้องกับจังหวะกราว สำนวนการบรรเลงกลุ่มสำนวนปรบไก่ให้มีความสอดคล้องกับจังหวะปรบไก่ เป็นต้น

2.2) ด้านความเที่ยงตรงเสียงตกของวรรค ประโยค ตลอดจนความสั้นยาวของหน้าทับจากทำนองหลักมีความสมบูรณ์ หรือเกินหรือไม่ ซึ่งความเที่ยงตรงในการตรวจสอบบริบทต่าง ๆ เหล่านี้เป็นกฎเกณฑ์ถึงคุณสมบัติการนำเสนอทางเดี่ยวของผู้สร้างสรรค์(มนตรี ตราโมท. 2538. น. 51) ของการบรรเลงอวดฝีมือของผู้สร้างสรรค์ทั้งสิ้น

2.3) ด้านความครอบคลุมเมื่อผู้สร้างสรรค์ดำเนินการตรวจสอบในประเด็นหลัก และประเด็นรองจากความสอดคล้อง และด้านความเที่ยงตรงแล้ว ผู้สร้างสรรค์ควรจะทบทวนพินิจพิเคราะห์ถึงความครอบคลุมถึงประเด็นต่าง ๆ ให้เกิดความครบถ้วนสมบูรณ์อีกครั้ง ซึ่งเป็นการยืนยันผลงานสร้างสรรค์เพื่อมิให้เกิดข้อผิดพลาดในการบรรเลงก่อนที่จะนำเสนอต่อสาธารณะ หรือเพื่อการถ่ายทอด และเผยแพร่ต่อไป เมื่อผู้สร้างสรรค์ทบทวนพินิจพิเคราะห์ถึงความครอบคลุมถึงประเด็นต่าง ๆ ก็นำผลงานเข้าสู่การบรรเลงเข้ากับเครื่องดนตรีกำกับจังหวะ(หน้าทับ) และเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ(ฉิ่ง) โดยผู้สร้างสรรค์จะต้องนำผลงานการสร้างสรรค์ตลอดตั้งแต่ต้นจนจบเพื่อให้ผู้บรรเลง หรือผู้ถูกถ่ายทอดสามารถบรรเลงได้ออกมาของผลงานงานนั้นมีความสนิทสนมกลมกลืนหรือไม่อย่างไร เช่น การจัดวางแนวการบรรเลง ตลอดจนสอดแทรกรายละเอียดในด้านเสียงความสั้น-ยาว(Duration) และความเข้มของเสียง(Intensity) หรือในทางดนตรีไทยเรียกว่า การปรับ (ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์. 2561. น. 1-22)

จากกระบวนการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก นั้นล้วนแต่มีกระบวการการสร้างสรรค์เดียวกัน หากแต่การสร้างสรรค์ที่เป็นทางเฉพาะเครื่องดนตรีแต่ละชนิดที่มีบทบาท หรือมีวิถีในการดำเนินทำนองที่มีความแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ทั้งนี้โบราณจารณ์ทางด้านดุริยางค์ไทยสร้างรูปแบบวิธีการบรรเลงทางเดี่ยวไว้ประกอบด้วยการบรรเลงเที่ยวที่ 1 เรียกว่าทางโอด และการบรรเลงเที่ยวที่ 2 เรียกว่า ทางพัน แล้วได้ส่งต่อให้แก่อนุชนรุ่นหลังได้ยึดถือเป็นแบบอย่าง จนกลายเป็นเอกลักษณ์ตามขนบทำเนียบผสานด้วยวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าทางด้านดนตรีไทย ไว้อย่างประณีต นอกจากมรดกทางภูมิปัญญาจากบรรพชนทางด้านดุริยางค์ไทยที่ได้รังสรรค์รูปแบบของการบรรเลงเพลงเดี่ยวไว้แล้วนั้น ยังเปิดโอกาสให้ผู้ที่มีความรู้ ความสามารถทางด้านดนตรีไทยได้นำเสนอฝีไม้ลายมืออันเป็นปัจเจกศิลปินในมุมมองของวิถีชน สิ่งแวดล้อม และกระบวนการทางวัฒนธรรม ที่มีความเชื่อมโยงในการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ทางเดี่ยว(ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. 2563 น. 88) เครื่องดนตรีในแต่ละชนิดไว้อย่างแยบยลถึงความเหมาะสมต่อสีสีนของเสียง(Tone Color) ในกลุ่มเครื่องดนตรีไทยแต่ละประเภาท เช่น เครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี และเครื่องเป่าไว้อย่างลงตัว

5.2 อภิปรายผล

จากผลการวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ ในตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน

จากผลงานการวิจัยเพื่อการศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ทางเดี่ยว ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก ตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน นี้เป็นงานวิจัยเชิงปฏิบัติการด้าน

ดนตรีกรรม ที่มุ่งเน้นการสร้างสรรค์ในศาสตร์สาขาดนตรีโดยมีขั้นตอนของกระบวนการวิจัยอย่างเป็นระบบ ที่สามารถจำแนกกระบวนการสร้างสรรค์ออกเป็น 5 กระบวนการที่สำคัญได้ดังนี้

ขั้นที่ 1 จดจำทำนองหลักจนขึ้นใจ

ขั้นที่ 2 แปรทำนองเป็นทางเฉพาะเครื่อง

ขั้นที่ 3 การปรับปรุงลักษณะสำนวนตามลักษณะการบรรเลงเพลงเดี่ยว

ขั้นที่ 4 การปรับปรุงสำนวนให้เกิดความสละสลวย

ขั้นที่ 5 การประเมินผลงาน หรือเผยแพร่

จาก 5 กระบวนการที่กล่าวมาแล้วนั้นสอดคล้องกับเจพี กิลฟอร์ด นักจิตวิทยาชาวอเมริกา ผู้นำเสนอหลักทฤษฎีโครงสร้างทางสติปัญญาโดยกล่าวถึงองค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ (Guilford, J.P. 1967) ได้แก่ ความคิดริเริ่ม(Originality), ความคิดคล่องแคล่ว (Fluency), ความคิดยืดหยุ่น (Flexibility) และความคิดละเอียดละออ (Elaboration) จากประเด็นดังกล่าวนี้ การเริ่มต้นจากการนำทำนองหลักเพื่อใช้ในการแปรทำนองทางเฉพาะเครื่องซึ่งมีนัยยะที่ตรงกับลักษณะการคิดคล่องแคล่วในระดับพื้นฐานของการบรรเลงดนตรีโดยทั่วไปหรือที่เรียกว่าจำจนขึ้นใจ จากนั้นผู้สร้างสรรค์จะต้องใช้ผลจากการเรียนรู้หรือการจดจำทองนองหลักนั้น จากนั้นผู้ประพันธ์ แปรเป็นทางเฉพาะเครื่อง ผนวกกับประสบการณ์ทางด้านการบรรเลงดนตรีในด้านการฟัง หรือประสบการณ์การบรรเลงเพลงเดี่ยวมาก่อนนั้นเพื่อสร้างสรรค์ และออกแบบลักษณะสำนวน กลอนให้เกิดความวิจิตรพิศดาลตามลักษณะของการประพันธ์ทางเดี่ยวของแต่ละเครื่องมือ ซึ่งผู้ที่ประพันธ์จะต้องสั่งสมประสบการณ์ขั้นสูง หรือมีคลังข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะ สำนวน กลอนเฉพาะเครื่องดนตรีนั้น ๆ ในการประพันธ์เพลงเดี่ยว เมื่อได้ผลงานการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวแล้วผู้สร้างสรรค์ผู้สร้างสรรค์จะต้องมีกระบวนการปรับปรุง ตบแต่ง หรือขัดเกลาทางเดี่ยวเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ ความสละสลวย ตลอดจนคำนึงถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ของบทเพลงที่นำมาสร้างสรรค์ทางเดี่ยว เช่น ลักษณะสำนวนที่มีความสัมพันธ์กับลักษณะหน้าทับ และอัตราจังหวะที่ใช้มีความสัมพันธ์กับท่วงทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นมานั้นหรือไม่ เช่น ลักษณะจังหวะหน้าทับ กราว ผู้สร้างสรรค์ต้องคำนึงถึงลักษณะของสำนวนกลอน ที่นำมาสร้างสรรค์ในทางเดี่ยวเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความสัมพันธ์กันอย่างสมบูรณ์มากที่สุด ตลอดจนลักษณะของสำนวน กลอน ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์จะต้องมีความสัมผัสกันอย่างสละสลวยซึ่งสอดคล้องกับความเห็นของ (ฐิระพล น้อยนิตย์. 2559) ที่กล่าวถึงลักษณะการสัมผัสของระดับเสียงในด้านรูปประโยคของดนตรีไทยในระหว่างวรรคเช่นเดียวกับรูปแบบลักษณะกลอนสุภาพ หรือกลอนแปด ทั้งนี้ในกระบวนการการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวนั้นขึ้นอยู่กับประสบการณ์และจินตนาการของผู้สร้างสรรค์เป็นสำคัญ นอกจากนี้แนวทางของการเตรียมตัว หรือคุณสมบัติของผู้สร้างสรรค์ทางเดี่ยวนั้นจะต้องเป็นผู้ที่มีความคิดริเริ่มกล้าคิดกล้าทำในสิ่งที่แตกต่างจากของเดิมที่มีอยู่ก่อนออกไป หรือใช้หลักการยืดหยุ่นทางด้านความคิด แล้วจึงนำจินตนาการทางด้านความคิดดังกล่าว

มาสร้างสรรค์ทางเดี่ยวของเครื่องดนตรี ที่ต้องการสร้างสรรค์ เมื่อผู้สร้างสรรค์ได้เค้าโครงของท่วงทำนองที่ได้สร้างสรรค์ไว้นั้นมาขัดเกลาด้วยกระบวนการทางความคิดที่ละเอียดละออให้ยิ่งขึ้นไปด้วยการตบแต่งทางเดี่ยวตามหลักวิธีปฏิบัติการบรรเลงในแต่ละวิธีการบรรเลงของแต่ละเครื่องดนตรี เพื่อให้เกิดความไพเราะ วิจิตรพิศดาลของการบรรเลงเพลงเดี่ยวด้วยความประณีต ถึงอย่างไรก็ตาม กระบวนการทางด้านความคิดที่มีความคล่องแคล่วผู้สร้างสรรค์จะต้องประกอบด้วยการสั่งสมประสบการณ์ที่ในด้านการจดจำสำนวน กลอน ทางเฉพาะเครื่องดนตรีในแต่ละชนิดให้เกิดความชำนาญ โดยหมั่นฝึกฝนการประพันธ์ทางเดี่ยวเพื่อให้เกิดความแตกฉาน เมื่อทำให้มาก ฝึกฝนให้มากผู้สร้างสรรค์ก็จะเกิดสมรรถนะที่มีความรวดเร็ว อีกประเด็นสำคัญของประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวการสั่งสมด้านการฟังเพลงประเภทต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นเพลงของชาติใด หรือแม้แต่เครื่องดนตรีประเภทใดก็สามารถมาประยุกต์ใช้ร่วมกับจิตนาการที่ผู้สร้างสรรค์ทางเดี่ยวได้เปรียบดังเช่นการ Literature Review ในกระบวนการด้านการวิจัยที่ผู้วิจัยจะต้องทำการศึกษาค้นคว้าเพื่อให้เกิดความรอบด้าน ครอบคลุมเพื่อให้ผลงานออกมาครบถ้วนสมบูรณ์ตามลำดับ

ในการด้านการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็กผู้วิจัยมีความเห็นว่า กระบวนการด้านการสร้างสรรค์เมื่อผู้ที่หมั่นฝึกฝนตามลำดับขั้นตอนที่กล่าวมาทั้ง 5 กระบวนการนี้ เมื่อผู้สร้างสรรค์ฝึกฝนจนทำนาญเกิดสมรรถนะที่คล่องแคล่วในกระบวนการที่ 2 ผู้สร้างสรรค์อาจสามารถข้ามขั้นตอนไปสู่กระบวนการที่ 3 ได้โดยความเชี่ยวชาญถึงวิถีการแปรทำนองเฉพาะเครื่องดนตรีได้โดยไม่ต้องแปรทำนองเป็นทางเฉพาะเครื่องเพราะเนื่องจากเมื่อความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับลักษณะเด่นของทางเฉพาะเครื่องดนตรีนั้นเมื่อผู้สร้างสรรค์เกิดสมรรถนะที่รวดเร็วแล้วก็จะเข้าใจถึงวิถีของเครื่องดนตรีได้ในทันที ถึงอย่างไรก็ตามในความเห็นจากผลการวิจัยของผู้วิจัย ให้ให้ประเด็นสำคัญถึงการจดจำท่วงทำนองเพลง การจดจำทางเฉพาะเครื่อง การจดจำทางเพลงของแต่ละสำนัก การศึกษาทางดนตรี การฟังทางเฉพาะเครื่องดนตรี การฟังทางเพลงของแต่ละสำนัก และการหมั่นฝึกฝนการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวที่ได้อธิบายมาในข้างต้นนั้นสอดคล้องกับแนวคิดของณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์(2563. น. 90) ในด้านคุณค่าของ การสร้างสรรค์งานศิลป์ นั้นขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของผู้รับสารที่จะสมารถประเมินคุณค่าผลงานการสร้างสรรค์ไว้ในแง่มุมใด เช่น ประสบการณ์จากการฟังดนตรี ประสบการณ์จากการบรรเลง ตลอดจนประสบการณ์จากการสร้างสรรค์ทางเดี่ยว ล้วนแล้วแต่มีผลกับผู้รับสารที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานทางด้าน ดุริยางคศิลป์ทั้งสิ้น การวิจัยกระบวนการสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวที่บรรเลงจากวงปี่พาทย์ เพลงเดี่ยวตับเพลงเรื่องหมูป่าขุนน้ำนางนอนนี้ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ถึงลำดับขั้นตอนในการสร้างสรรค์เพลงเดี่ยว อย่างเป็นระบบด้วยระเบียบวิธีการวิจัย และหวังว่าประโยชน์ในการถอดกระบวนการสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวจากงานวิจัยครั้งนี้จะส่งผลต่อระบบการศึกษาด้านดุริยางค์ไทยเพื่อเกิดเป็นแนวทางการศึกษาให้แก่นักเรียน นักศึกษา ตลอดจนอาจารย์ประจำรายวิชาประพันธ์เพลงไทยในโอกาสภายภาคหน้าได้อย่างเป็นรูปธรรม

5.3 ข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ ในตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน เนื่องจากเพลงตับเรื่องหมูป่าขุนน้ำนางนอน มีโครงสร้างเพลงเป็นเพลงประเภทบังคับทาง อัตราจังหวะสองชั้น ซึ่งผู้วิจัยมีความเห็นว่า ควรศึกษากระบวนการส้รางสรรค์และองค์ประกอบการสร้างสรรค์ในรูปแบบอื่น ๆ เช่น ศึกษากระบวนการสร้างสรรค์เพลงประเภทเพลงเถา หรือศึกษากระบวนการสร้างเพลงฉิ่งเรื่อง โดยใช้ ตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอนเป็นกรณีศึกษา เพื่อให้เกิดหลักวิชาการด้สนกระบวนการสร้างสรรค์เพลงเถา หรือกระบวนการสร้างสรรค์เพลงฉิ่งเรื่อง เป็นต้น

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บรรณานุกรม

กชกร เพชรนอก. (2550). **เครื่องดนตรีและวงดนตรีไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 1. ปทุมธานี: สกายบุกส์

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

ชนะชัย กอผจญ. (2559). **การสร้างสรรค์บทเพลง ตับวิฬาร์เริงสำราญ.** (วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย).

ชนิตร ภู่กาญจน์. (2549). **แก่นแท้ดนตรีไทย.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์บรรณกิจ 1991.

ชยพร ไชยสิทธิ์. (2563). **การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น.** (รายงานการวิจัย). วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช.

ชยพร ไชยสิทธิ์. (2565). **การสร้างสรรค์บทเพลงปารีตันหยง.** (รายงานการวิจัย). วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช.

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

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2563). **ทฤษฎีดนตรีเพื่อการวิจัยและสารัตถบท.** กรุงเทพฯ: สาขาวิชาดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุรางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล 2563.

ดุษฎี มีป้อม. (2544). **การศึกษาลักษณะทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลง พญาโศก ของครูพุ่ม บาปุยะวาทย์.** (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล.

ดุษฎี มีป้อม. (2554). **การสิบทอดเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มทางครูพุ่ม บาปุยะวาทย์.** (ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต).

ดุษฎี มีป้อม. (2556). **การประพันธ์ทำนองเพลงไทย.** รายงานสืบเนื่องการประชุมวิชาการนำเสนอผลงานวิชาการระดับชาติครั้งที่ 3. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (287-304).

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

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

บุษกร บิณฑสันต์. (2553). **ดนตรีบำบัด.** กรุงเทพฯ: สุขุมวิทมาณเก็ตติ้ง.

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

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2550). **ปฐมบทเพลงไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 2. นครปฐม: โรงพิมพ์ศิลปากร.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2540). **ลำนำแห่งกรุงสยาม.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์นิตยาสาร HI - FI STEREO.

มนตรี ตราโมท. (2538). **ดุริยสาส์น.** กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย จำกัด.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2545). **สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง.** กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2552). **สุนทรียศาสตร์เพื่อชีวิต.** กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2553). **สุนทรียศาสตร์เพื่อชีวิต.** กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2555). **สุนทรียศาสตร์เพื่อชีวิต.** กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

ศุภณัฐ นุตมากุล. (2565). **องค์ความรู้ด้านการประพันธ์เพลงไทย ครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต.** วารสารวิชาการคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี, 13(3), 189.

สงบศึก ธรรมวิหาร" (2540). **ดุริยางค์ไทย.** กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). **เทคนิคการส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

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

สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. (2544). เกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: ห่างหุ้นส่วนจำกัดประกายพรึก

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

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2530). **ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย งานดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 19.** กรุงเทพฯ: แอ๊สเสทการพิมพ์.

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

ภาคผนวก

ผลงานการสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่
ในตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน
เพลง กราวหมูป่าอะคาเดมี่

ผลงานการสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่
ในตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน
เพลง หมูป่าเข้าถ้ำ

ผลงานการสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่
ในตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน
เพลง ขุนน้ำนางนอน

ผลงานการสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่
ในตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน
เพลง ผู้ว่าฯ สั่งการ

ผลงานการสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่
ในตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน
เพลง หมูป่าลาถ้ำ