

Chulalongkorn University

## Chula Digital Collections

---

Chulalongkorn University Theses and Dissertations (Chula ETD)

---

2020

กลวิธีการบรรเลงและการสอนทักษะซอด้วงขึ้นสูงของหลวงไพเราะเสียงซอ (ฉันทูรายชวิน) ฟ้าวนครุ ฅวงศักดิ์ โปธิสมบัตติ: เพลงเดี่ยวจิ่งหวะหน้าทึบขรขไ้สามขึ้นสาย  
กรมมหรสพ

วีระกิจ สุวรรณพิทักษ์  
คณะครุศาสตร์

Follow this and additional works at: <https://digital.car.chula.ac.th/chulaetd>



Part of the [Other Education Commons](#)

---

### Recommended Citation

สุวรรณพิทักษ์, วีระกิจ, "กลวิธีการบรรเลงและการสอนทักษะซอด้วงขึ้นสูงของหลวงไพเราะเสียงซอ (ฉันทูรายชวิน) ฟ้าวนครุ ฅวงศักดิ์ โปธิสมบัตติ: เพลงเดี่ยวจิ่งหวะหน้าทึบขรขไ้สามขึ้นสายกรมมหรสพ" (2020). *Chulalongkorn University Theses and Dissertations (Chula ETD)*. 4231.  
<https://digital.car.chula.ac.th/chulaetd/4231>

This Thesis is brought to you for free and open access by Chula Digital Collections. It has been accepted for inclusion in Chulalongkorn University Theses and Dissertations (Chula ETD) by an authorized administrator of Chula Digital Collections. For more information, please contact [ChulaDC@car.chula.ac.th](mailto:ChulaDC@car.chula.ac.th).

กลวิธีการบรรเลงและการสอนทักษะขอด้วงชั้นสูงของหลวงไพเราะเสียงขอ (อุ้น ดุริยชีวิน)  
ผ่านครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ: เพลงเดี่ยวจังหวะหน้าทับปรบไ้สามชั้นสายกรรมมหรสพ



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต  
สาขาวิชาดนตรีศึกษา ภาควิชาศิลปะ ดนตรีและนาฏศิลป์ศึกษา  
คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย  
ปีการศึกษา 2563  
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THE SO DUANG PERFORMANCE PRACTICE AND SKILL TEACHING TACTICS OF  
LUANGPHAI RAO SIENG SAW (AUN DURAYACHIVIN) THROUGH KHRU CHAWENGSAK  
PHOTHISOMBAT: THE SOLO PROBKAJ REPERTOIRE BASED ON  
KROM MAHORASOP'S SCHOOL



A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements  
for the Degree of Master of Education in Music Education  
Department of Art, Music, and Dance Education  
FACULTY OF EDUCATION  
Chulalongkorn University  
Academic Year 2020  
Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์

กลวิธีการบรรเลงและการสอนทักษะซอด้วงชั้นสูง  
ของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) ผ่านครูเชวงศักดิ์  
โพธิสมบัติ: เพลงเดี่ยวจังหวะหน้าทับปรบไก่อสามชั้น  
สายกรรมมหรสพ

โดย

นายวีระกิจ สุวรรณพิทักษ์

สาขาวิชา

ดนตรีศึกษา

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิชฎาลัมพ์ เหล่าวานิช

คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้บัณฑิตวิทยาลัยเป็นส่วนหนึ่งของ  
การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะครุศาสตร์  
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศิริเดช สุชีวะ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ  
(รองศาสตราจารย์ ดร.ยุพธนา ฉัพพรรณรัตน์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก  
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิชฎาลัมพ์ เหล่าวานิช)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย  
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมชัย ตระการรุ่ง)



วีระกิจ สุวรรณพิทักษ์ : กลวิธีการบรรเลงและการสอนทักษะซอด้วงชั้นสูงของหลวงไพเราะเสียงซอ (อუნ ดุรายชีวิน)  
ผ่านครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ: เพลงเดี่ยวจังหว่อน้ำทับปรบไ้สามชั้นสายกรมมหรสพ. ( THE SO DUANG  
PERFORMANCE PRACTICE AND SKILL TEACHING TACTICS OF LUANGPHAI RAO SIENG SAW (AUN  
DURAYACHIVIN) THROUGH KHURU CHAWENGSAK PHOTHISOMBAT: THE SOLO PROBKAJ REPERTOIRE  
BASED ONKROM MAHORASOP'S SCHOOL) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ผศ. ดร.วิชาญลัมพ์ เหล่าวานิช

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาพฤติกรรมการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหว่อน้ำทับ ปรบไ้สามชั้น  
ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน ดุรายชีวิน) สายกรมมหรสพ และ 2) ศึกษาพฤติกรรมการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหว่อน้ำ  
ทับปรบไ้สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน ดุรายชีวิน) สายกรมมหรสพ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research)  
วิธีดำเนินการวิจัยโดยการศึกษาสำรวจ (Pilot study) จากนั้นกำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูลแบ่งออกเป็น 1) ด้านเอกสาร และ  
2) ด้านบุคคล ประกอบไปด้วย กลุ่มที่ 1 ผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key informant) คือ ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ใช้วิธีการเลือกตัวอย่าง  
แบบเจาะจง (Purposive sampling) กลุ่มที่ 2 ลูกศิษย์ซอด้วงของครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติรุ่นแรก ใช้เทคนิคการเลือกแบบโกลบอล  
(Snowball sampling) และกลุ่มที่ 3 ลูกศิษย์ซอด้วงของครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติรุ่นปัจจุบันใช้วิธีการเลือกตัวอย่างแบบเจาะจง  
(Purposive sampling) เก็บรวบรวมข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth interview) ร่วมกับการสังเกตแบบมีส่วนร่วม  
(Participant observation) วิเคราะห์ข้อมูลและสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย (Inductive reasoning) และตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า  
(Data triangulation)

ผลการวิจัยพบว่า ตอนที่ 1 เพลงเดี่ยวซอด้วงพญาโศก สามชั้น เป็นเพลงท่อนเดียว ปรากฏทั้งหมด 3 ทางเสียง  
มีท่วงทีลีลาสำนึกและบุคคล และปรากฏอารมณ์โศกเศร้า เทคนิคที่ปรากฏรวมทั้งเกี่ยวโอดและเกี่ยวพันทั้งหมด 16 เทคนิค จาก  
19 เทคนิค เทคนิคที่ไม่พบมีจำนวนทั้งหมด 3 เทคนิค และเพลงเดี่ยวซอด้วงแขกมอญ สามชั้น เป็นเพลงสามท่อน ปรากฏทั้งหมด  
3 ทางเสียง มีท่วงทีลีลาสำนึกและบุคคล อารมณ์รักและปรากฏสำเนียงมอญ เทคนิคที่ปรากฏทั้งในเกี่ยวโอดและเกี่ยวพันทั้ง 3 ท่อน  
พบเทคนิคทั้งหมด 14 เทคนิคจาก 18 เทคนิค เทคนิคที่ไม่ปรากฏมีจำนวน 4 เทคนิค ตอนที่ 2 กลวิธีการสอนเพลงเดี่ยวซอด้วง  
ชั้นสูงในจังหว่อน้ำทับปรบไ้สามชั้นของครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ประกอบไปด้วย 6 กลวิธี ได้แก่ 1) ลอง การพิจารณาผู้เรียน  
ผู้เรียนก่อนเรียนเพลงเดี่ยวซอด้วงด้วยกลวิธีย่อยที่ปรับตามบริบทผู้เรียน 2) เตรียม การใช้บทเพลงคัดสรรเป็นเครื่องมือในการเตรียม  
ความพร้อมของผู้เรียน 3) ต่อ การใช้วิธีต่อเพลงแบบมุขปาฐะ (Oral tradition) เป็นหลัก ประกอบไปด้วยกลวิธีย่อยด้วยการสาธิต  
ให้ดูและนอปปากบอกเพลง และผสมผสานวิธีในแต่ละขั้นตอนจนเกิดเป็นลักษณะเฉพาะในการเรียนเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูง  
4) ตรวจ การตรวจสอบความครบถ้วนของบทเพลง ซ่องไฟ แนวในการบรรเลง การสื่ออารมณ์ และจำลองสถานการณ์ในการบรรเลง  
จริง 5) เติม การเติมความแม่นยำและความคล่องแคล่วจากการฝึกซ้อม และมีกลวิธีช่วยผู้เรียน และ 6) ตาม การใช้บริบท  
เป็นตัวช่วยในการประเมินผลการปฏิบัติทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วง อีกทั้งยังพบกรอบแนวคิดใหม่ในการสอนทักษะเพลงเดี่ยวชั้นสูง  
ที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ได้ในการจัดการเรียนการสอนเครื่องดนตรีทุกชนิด

สาขาวิชา ดนตรีศึกษา

ปีการศึกษา 2563

ลายมือชื่อนิสิต .....

ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

# # 6380161627 : MAJOR MUSIC EDUCATION

KEYWORD: MUSIC EDUCATION, THAI MUSIC PEDAGOGY, THAI MUSIC PERFORMANCE PRACTICE, SO DUANG

WEERAKIT SUWANPHITHAK : THE SO DUANG PERFORMANCE PRACTICE AND SKILL TEACHING TACTICS  
OF LUANGPHAI RAO SIENG SAW ( AUN DURAYACHIVIN) THROUGH KHRU CHAWENGSAK  
PHOTHISOMBAT: THE SOLO PROBKAH REPERTOIRE BASED ONKROM MAHORASOP' S SCHOOL.  
ADVISOR: ASST. PROF. VITCHATALUM LAOVANICH, PH.D.

This research is aimed at 1) studying the advance *so duang* solo performance practice in Probkai repertoire of Luangphai Rao Sieng Saw (Aun Durayachivin) based on Krom Mahorasop's school; and 2) studying the advance *so duang* solo skill teaching tactics in Probkai repertoire of Luangphai Rao Sieng Saw (Aun Durayachivin) based on Krom Mahorasop's school using the qualitative research methodology. The research method is based on the pilot study, then, groups of informants are divided into 1) documentation; and 2) personnel, consisting of Group 1: key informant, Kru Chawengsak Phothisombat using the method of purposive sampling, Group 2: pioneer group of students of Kru Chawengsak using the method of snowball sampling, and Group 3: present group of students of Kru Chawengsak using the method of purposive sampling together with the participant observation, data analysis and inductive conclusion and data triangulation.

The finding showed that, in Section 1, the Phyasok for *so duang* solo, Thai rhythmic pattern is a single piece of music being performed in 3 scales with school and personal styles, revealing the melancholy mood and using 16 out of 19 techniques in all parts; meanwhile, the other 3 techniques are not found, and the Khaek Mon for *so duang* solo rhythmic pattern is a 3-part of music being performed in 3 scales and school and personal styles, revealing the love mood and Mon accents and using 14 out of 18 techniques in all parts; meanwhile, the other 4 techniques are not found; in Section 2, there are 6 tactics of skills teaching for advanced solo performance of *so duang* in Probkai Thai repertoire of Kru Chawengsak Phothisombat, including 1) Trying; to evaluate students before starting a lesson of solo performance of *so duang* by various tactics for all of difference students; 2) Preparing; using the selected songs as a tool for student preparation; 3) Teaching Kru Chawengsak mainly uses the oral tradition and the tactic mixing methods in each step; 4) Checking; verifying the completeness of songs and simulation of actual performances; 5) "Fulfilling"; to fulfill the accuracy and agility of rehearsal with tactics to help students; and 6) "Monitoring"; using contexts from taking students to perform in events for evaluation of skill practicing. and new frameworks of skills teaching for advanced solo performance can be applied to all types of musical instrument instruction management.

Field of Study: Music Education

Student's Signature .....

Academic Year: 2020

Advisor's Signature .....

## กิตติกรรมประกาศ

กราบครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) ผู้เป็นต้นธารองค์ความรู้เพลงเดี่ยวซอด้วงและเป็นปูชนียาจารย์ต้นแบบอีกทั้งเป็นแรงบันดาลใจในการเป็นคนซอของผู้วิจัย

กราบครูเขวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ครูต้นแบบของผู้วิจัย ที่เมตตาให้ผู้วิจัยเป็นศิษย์และกรุณาทอดเพลงเดี่ยวซอด้วง และซอสามสายให้จนครบกระบวน รวมถึงให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์และเอกสารสำคัญต่าง ๆ เพื่อให้งานวิจัยนี้สมบูรณ์และเป็นประโยชน์ต่อสังคมสืบต่อไป

กราบขอบพระคุณ ผศ. ดร.วิชุลักษณ์ เหล่านานิช ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่ให้ความรู้ให้คำแนะนำให้กำลังใจ และตรวจสอบแก้ไขข้อบกพร่อง ตลอดจนดูแลเอาใจใส่การทำวิทยานิพนธ์เป็นอย่างดี รวมถึงให้มุมมองทางด้านดนตรีศึกษากับผู้วิจัยจนงานวิจัยชิ้นนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

กราบขอบพระคุณ ผศ. ดร.สมชัย ตระการรุ่ง กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย ที่ให้ความรู้ให้กำลังใจ และเติมเต็มความเป็นนักดนตรีศึกษาให้กับผู้วิจัยให้มีความแข็งแกร่งมากยิ่งขึ้น ตลอดจนช่วยตรวจสอบแก้ไขวิทยานิพนธ์จนสมบูรณ์และสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

กราบขอบพระคุณ รศ. ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่เมตตาผู้วิจัยมาโดยตลอด เป็นครูผู้ให้ทั้งวิชาชีพและวิชาความรู้ จนทำให้ผู้วิจัยประสบความสำเร็จในวันนี้

ขอบพระคุณ อ. ดร.อุทัย ศาสตรา ผู้เป็นทั้งพี่ เพื่อนร่วมงาน และต้นแบบที่ดีให้กับผู้วิจัย คอยให้คำปรึกษาและให้กำลังใจเสมอมา

ขอบคุณเพื่อนรักทั้ง 2 คน นางสาวเพ็ญแพน สรรพศรี และนายเฉลิมพันธุ์ ฤาวิชา ที่คอยอยู่เคียงข้างกับผู้วิจัยทั้งในตอนที่ทุกข์และสุข คอยให้คำปรึกษา และให้กำลังใจตลอดการเรียนปริญญาโท

ขอบคุณนายพงศ์วิศิษฐ์ สิริวารินทร์ที่ให้คำปรึกษาและช่วยบันทึกโน้ตเพลงเดี่ยวซอด้วงในรูปแบบของโน้ตสากล ตลอดจนให้กำลังใจแก่ผู้วิจัยในการเรียน

ขอบคุณนักเรียนชมรมดนตรีไทย (จุฬาวาทิน) และนักเรียนโรงเรียนสาธิตจุฬาฯ ฝ่ายมัธยมทุกคน ที่ให้กำลังใจในการเรียนและการทำวิทยานิพนธ์เสมอมา

ขอบคุณเพื่อน ๆ ป.โท รุ่น 13 ทุกคนที่ให้ความอบอุ่นและกำลังใจตลอดการเรียนจนจบการศึกษา

กราบพ่อแม่ที่ให้ชีวิตและให้การสนับสนุนในการเรียนมาโดยตลอด ความสำเร็จทั้งหมดนี้ขอยกให้พ่อแม่และแม่ รวมถึงขอบคุณน้องชายทั้ง 2 คนที่ให้กำลังใจเสมอมา

วีระกิจ สุวรรณพิทักษ์

## สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย.....	ค
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	ง
กิตติกรรมประกาศ.....	จ
สารบัญ.....	ฉ
สารบัญตาราง.....	ณ
สารบัญภาพ.....	ญ
สารบัญแผนภาพ .....	ฎ
บทที่ 1 บทนำ.....	1
ที่มาและความสำคัญ.....	1
คำถามการวิจัย .....	5
วัตถุประสงค์ของการวิจัย.....	6
ขอบเขตการวิจัย .....	6
คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย.....	7
ประโยชน์ที่ได้รับ.....	8
บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง .....	10
1.1 สายกรรมมหรสพ.....	11
1.2 สารัตถะเพลงเดี่ยว .....	37
1.3 หลักการ แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับระเบียบวิธีการบรรเลงซอด้วง .....	39
ตอนที่ 2 หลักการ แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับ กลวิธีการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงขั้นสูง ในจังหวะหน้าทับปรบไ้สามชั้นทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน์ ดุริยชีวิน) สายกรรมมหรสพ. 46	
2.1 การสอนทักษะปฏิบัติเครื่องดนตรี.....	46

2.2 การสอนทักษะเครื่องสีตะวันตก .....	48
2.3 การสอนทักษะเครื่องสีไทย.....	51
ตอนที่ 3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	52
กรอบแนวคิดในการวิจัย .....	56
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย .....	57
การศึกษานำร่อง (Pilot Study) .....	58
กำหนดผู้ให้ข้อมูลและแหล่งข้อมูล .....	59
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย .....	67
การเก็บรวบรวมข้อมูล .....	70
การตรวจสอบคุณภาพข้อมูล.....	71
การวิเคราะห์ข้อมูล.....	71
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล .....	74
ตอนที่ 1 กลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้น ทางหลวง ไพเราะเสียงซอ (อู่ณ ดุริยชีวิน) สายกรรมมหรสพ .....	75
ตอนที่ 2 กลวิธีการสอนเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้น ทางหลวงไพเราะ เสียงซอ (อู่ณ ดุริยชีวิน) สายกรรมมหรสพ .....	147
บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....	187
สรุปผลการวิจัย.....	189
อภิปรายผลการวิจัย.....	191
ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งนี้ .....	201
ข้อเสนอแนะการวิจัยในอนาคต.....	201
บรรณานุกรม.....	203
ภาคผนวก.....	208
ภาคผนวก ก เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย .....	209

ภาคผนวก ข การรับรองจากคณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในคน .....	223
ภาคผนวก ค ภาพระหว่างเก็บข้อมูลภาคสนาม.....	226
ภาคผนวก ง โน้ตทางเดียวขอด้วงเพลงพญาโศก สามชั้น ของหลวงไพเราะเสียงขอ (อุ่น ดุริยชีวิน) .....	232
ประวัติผู้เขียน.....	244



## สารบัญตาราง

ตารางที่ 1	ตารางแสดงลำดับการศึกษาของครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ.....	27
ตารางที่ 2	ตารางแสดงข้อมูลการถวายงานด้านดนตรีของครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ .....	33
ตารางที่ 3	ตารางแสดงข้อมูลผลงานการเผยแพร่ดนตรีไทยในระดับนานาชาติของครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ.....	35
ตารางที่ 4	ตารางแสดงองค์ประกอบสาระดนตรี.....	42
ตารางที่ 5	ตารางแสดงเทคนิควิธีการบรรเลงซอด้วงตามเกณฑ์มาตรฐานทบวงมหาวิทยาลัย.....	43
ตารางที่ 6	ตารางแสดงข้อมูลหลักการ แนวคิด และทฤษฎีที่ใช้สร้างกรอบแนวคิดและกำหนด แนวทาง ในการวิจัย.....	59
ตารางที่ 7	ตารางแสดงกลุ่มผู้ให้ข้อมูลในการวิจัย .....	66
ตารางที่ 8	ตารางแสดงที่ใช้ในการเก็บข้อมูลวิจัย .....	69
ตารางที่ 9	ตารางสรุปทางเสียงทำนองหลักเพลงพญาโศก สามชั้น.....	78
ตารางที่ 10	ตารางสมมติบัญญัติสัญลักษณ์เทคนิควิธีการบรรเลงทางเดี่ยวซอด้วง เพลงพญาโศก สามชั้น.....	92
ตารางที่ 11	ตารางสรุปทางเสียงทำนองหลักเพลงแขกมอญ สามชั้น .....	103
ตารางที่ 12	ตารางสมมติบัญญัติสัญลักษณ์เทคนิควิธีการบรรเลงทางเดี่ยวซอด้วง เพลงแขกมอญ สามชั้น .....	129
ตารางที่ 13	ตารางแสดงสำนวนเดี่ยวซอด้วงเพลงนกขมิ้น สามชั้น และเพลงพญาโศก สามชั้น ที่มีความสัมพันธ์กัน .....	156
ตารางที่ 14	ตารางแสดงสำนวนเดี่ยวซอด้วงเพลงสุดสงวน สามชั้น และเพลงแขกมอญสามชั้น ที่มีความสัมพันธ์กัน .....	161

## สารบัญภาพ

ภาพที่ 1	หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน).....	17
ภาพที่ 2	ครูเซวงศักดิ์ โพธิสมบัติ.....	26
ภาพที่ 3	ภาพขณะที่ครูเซวงศักดิ์ทำมือแทนการใช้คันชักและขยับนิ้วพร้อมกับนอยปาก ในการต่อเพลงเดี่ยวซอด้วงเพลงพญาโศก สามชั้นให้กับผู้วิจัย .....	167
ภาพที่ 4	ภาพขณะที่ครูเซวงศักดิ์ตรวจช่องไฟและจังหวะโดยการตีฉิ่งประกอบให้กับผู้วิจัยบรรเลง เพลงเดี่ยวซอด้วงแขกมอญ สามชั้น.....	180





## สารบัญแผนภาพ

แผนภาพที่ 1 แผนภาพแสดงที่มาของสายสำนักขอด้วงหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) และกรรมมหรสพ .....	25
แผนภาพที่ 2 แผนภาพแสดงโครงสร้างลูกฆ้องวงใหญ่ .....	41
แผนภาพที่ 3 สมมติบัญญัติตำแหน่งลูกฆ้องกับทางเสียง .....	42
แผนภาพที่ 4 แผนภาพสรุปขั้นตอนการดำเนินการวิจัย .....	73
แผนภาพที่ 5 แผนภาพสรุปสังคีตลักษณะและการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวซอด้วงพญาโศก สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) .....	91
แผนภาพที่ 6 แผนภาพสรุปสังคีตลักษณะและการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวซอด้วงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) .....	128
แผนภาพที่ 7 แผนภาพสรุปรายละเอียดกลวิธีล่อง .....	151
แผนภาพที่ 8 แผนภาพสรุปรายละเอียดกลวิธีเตรียม .....	163
แผนภาพที่ 9 แผนภาพสรุปรายละเอียดกลวิธีต่อ .....	174
แผนภาพที่ 10 แผนภาพสรุปรายละเอียดกลวิธีตรวจ .....	179
แผนภาพที่ 11 แผนภาพสรุปรายละเอียดกลวิธีเดิม .....	182
แผนภาพที่ 12 แผนภาพสรุปรายละเอียดกลวิธีตาม .....	184
แผนภาพที่ 13 แผนภาพแสดง “กลปทุมแขวง” กลวิธีการสอนเพลงเดี่ยวซอด้วงของครูเซ่งศักดิ์ .....	186
แผนภาพที่ 14 แผนภาพสรุปการอภิปรายผลเรื่องกลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัด หน้าที่ปรับปรุงแก้ไขสามชั้นทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) .....	193
แผนภาพที่ 15 แผนภาพสรุปผลการอภิปรายเรื่อง การจัดการเรียนการสอนทักษะ เพลงเดี่ยวซอด้วง ชั้นสูง .....	195
แผนภาพที่ 16 แผนภาพแสดง 6 กลวิธีการสอนเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงของครูเซ่งศักดิ์ โพธิสมบัติ .....	197
แผนภาพที่ 17 แผนภาพแสดงกรอบแนวคิดใหม่ในการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูง .....	199



## บทที่ 1

### บทนำ

#### ที่มาและความสำคัญ

หน่วยงานที่มีหน้าที่ถวายการรับใช้ราชสำนักในงานด้านการประโคมดนตรี และด้านการละเล่นรื่นเริงซึ่งอยู่ภายใต้ความดูแลของสถาบันพระมหากษัตริย์มาตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ มีพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นมากมาย ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 1 - 5 หน่วยงานดังกล่าวประกอบไปด้วย 5 กรม ได้แก่ กรมโขน กรมหุ่นกรมฉวนหลก (รำโคม) กรมปี่พาทย์ และกรมมหรสพ ปฏิบัติหน้าที่ประโคมในพระราชพิธีต่าง ๆ ตามโบราณราชประเพณีอันเป็นเครื่องประกอบพระอิสริยยศอย่างหนึ่งให้สมพระเกียรติ โดยผู้บังคับบัญชาของทั้ง 5 กรมพระองค์แรก คือ พระเจ้าพี่ยาเธอ พระองค์เจ้ากุญชร กรมพระพิทักษ์เทเวศร์ เจ้าพระยาเทเวศรวงษ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร ณ อยุธยา) นักดนตรีส่วนใหญ่มาจากวงดนตรีของวังบ้านหม้อ (พูนพิศ อมาตยกุล และเสถียร ดวงจันทร์ทิพย์, 2555) จากนั้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้รวมกรมมหรสพทั้งหมดอยู่ภายใต้กรมมหรสพ หนึ่งในนั้นคือ กรมปี่พาทย์หลวง มีพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เป็นเจ้ากรม อีกจุดเปลี่ยนสำคัญของกรมมหรสพในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 7 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้ยุบกรมมหรสพ และตั้งชื่อใหม่ว่า กองปี่พาทย์และโขนหลวง กระทั่งภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475 ได้มีพระราชบัญญัติจัดตั้งกรมศิลปากร สังกัดกระทรวงธรรมการ ซึ่งใช้ชื่อกรมศิลปากรสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน และมีการปรับเปลี่ยนหน่วยงานด้านดนตรีในสังกัดของกรมศิลปากรหลายครั้ง จนกระทั่งในปัจจุบันได้ใช้ชื่อว่าสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม (กรมศิลปากร, 2559, 2563)

พัฒนาการของกรมมหรสพที่มีมากกว่า 200 ปี ได้สร้างครุศิลป์และองค์ความรู้ด้านดนตรีไทยไว้มากมาย กล่าวได้ว่าเป็นสถาบันที่มีความสำคัญต่อวงวิชาชีพนครไทยอย่างมาก ได้ถ่ายทอดต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน และเป็นที่ยอมรับกันในวงกว้าง จากการศึกษาเบื้องต้น (Pilot Study) ผู้วิจัยพบว่า หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) คือครุศิลป์ต้นแบบคนสำคัญด้านการบรรเลงเครื่องสีไทยของกรมมหรสพ โดยเริ่มเรียนซอกับบิดาซึ่งเป็นนักดนตรีแฉ่วเคล้าซอที่มีชื่อเสียงในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา และได้ซึมซับทักษะด้านการปฏิบัติซอรวมไปถึงทักษะการด้นทำนอง (Improvisation) อันเป็นฐานตั้งต้นด้านการบรรเลงซอของหลวงไพเราะเสียงซอ ต่อมาครอบครัวของท่านได้ย้ายมาพำนักที่พระนครเพื่อหวังให้หลวงไพเราะเสียงซอได้มีความเจริญก้าวหน้า

ด้านการศึกษา เป็นครั้งแรกที่ได้พบกับนายจักร (หลวงคนธรรพวาที) ผู้เป็นเพื่อนสนิทของบิดา นอกจากนี้ยังได้พบนายโต (หลวงว่องจะเข้รับ) และนายบัว (พระสรเพลงสรวง) ซึ่งอาศัยอยู่ในละแวกเดียวกัน อีกทั้งยังเป็นข้าหลวงเดิมถวายงานด้านดนตรีในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวด้วย ในขณะนั้นหลวงไพเราะเสียงซออายุได้เพียง 13 ปี ชีวิตเกิดการพลิกผันโดยไม่ทันตั้งตัว มนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ) ได้เล่าถึงเหตุการณ์ครั้งสำคัญครั้งนั้นไว้ว่า

...บังเอิญวันนั้นเป็นวันซ้อมละคร นายโตจึงชวนเด็กชายอุ่น (หลวงไพเราะฯ) เข้าไปดูละครด้วยกัน ครั้นถึงเวลาบรรเลงเครื่องสายสลับฉาก เด็กชายอุ่นก็เข้าสืบทอดด้วย ซึ่งก็สืบทอดคล่องแคล่ว แม้เพลงที่ไม่ได้ ก็สืบทอดได้อย่างสนิทสนม เป็นที่สะดุดตาของผู้ที่ชมละครแทบทุกคน โดยเฉพาะม.จ.อุกฤษฏ์ ศุภสวัสดิ์ คนโปรดของสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช ซึ่งถนัดในทางดีดจะเข้ ทรงพอพระทัยมาก รับสั่งชมเชย ถวายชื่อเสียง และขอรับเลี้ยงเป็นลูก นายโตได้ทูลว่าเป็นเด็กบ้านนอก จะเข้ามาเรียนหนังสือแต่ถ้ามีพระประสงค์ก็จะบอกพ่อแม่เขาให้ ครั้นเมื่อกลับมา นายโตได้แจ้งแก่บิดามารดา บิดาก็ยินดีถวายแล้วม.จ.อุกฤษฏ์ ก็นำเด็กชายอุ่นเข้าถวายตัวเป็นมหาดเล็กในสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช คุณหลวงไพเราะฯ จึงได้เรียก ม.จ.อุกฤษฏ์ว่า พ่อตลอดมา...

(มนตรี ตราโมท, 2520)

ด้วยพระมหากรุณาธิคุณและความสามารถในการบรรเลงซออันเป็นเชิงประจักษ์แก่ผู้พบเห็นของท่านจึงทำให้มีโอกาสได้ถวายตัวเป็นมหาดเล็กในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 6 ตั้งแต่ยังดำรงพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชเจ้าฟ้ามหาวชิราวุธสยามมกุฎราชกุมาร จนกระทั่งเสด็จเถลิงถวัลย์ราชสมบัติ บรรดามหาดเล็กได้เปลี่ยนสถานภาพเป็นข้าหลวงเดิม ประจำตำแหน่งหน้าที่ราชการเป็นมหาดเล็กประจำ ในระหว่างนั้นมีโอกาสได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านการปฏิบัติทักษะจากพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ซึ่งเป็นเจ้ากรมพิณพาทย์หลวงในเวลาต่อมา จากนั้นทรงโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งกองเครื่องสายฝรั่งหลวงอยู่ภายใต้การดูแลของกรมพิณพาทย์หลวง ด้วยความสามารถในการบรรเลงซอไทยได้เป็นอย่างดีเยี่ยม และเป็นที่พอพระราชหฤทัย หลวงไพเราะเสียงซอจึงได้รับคัดเลือกให้ฝึกหัดไวโอลินกับครูชาวอิตาลีเรียน ชื่อ นาซารี มีการนำกลวิธีการเรียนท่องจำแบบไทยมาประยุกต์ใช้กับการเรียนไวโอลิน ผสมกับมีทักษะด้านการบรรเลงซอไทยที่เชี่ยวชาญอยู่แล้ว จึงทำให้ท่านเรียนรู้ได้อย่างรวดเร็ว เพียง 2 ปี ก็ได้รับตำแหน่งไวโอลินมือ 1 จนได้รับความไว้วางใจจากหมื่นคำรบพิฆาต

ผู้ควบคุมวงเครื่องสายฝรั่งหลวง ให้คุณการซ่อมแซมอยู่หลายครั้ง และได้รับการชื่นชมจากเจ้าพระยารามราฆพเป็นอย่างมาก (เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, 2512; ราชบัณฑิตยสถาน, 2549)

ภายหลัง หลวงไพเราะเสียงซอ ต้องตามเสด็จพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ในการแปรพระราชฐานไปตามจังหวัดต่าง ๆ ทำให้ไม่สะดวกในการรับราชการในกองเครื่องสายฝรั่งหลวง จึงได้ย้ายกลับมารับราชการในกรมพิณพาทย์หลวง ประจำอยู่ใน “วงข้าหลวงเดิม” หรือ “วงตามเสด็จ” โดย มন্ত্রী ตราโมท ได้เล่าถึงการตามเสด็จไว้ว่า

...เวลาเสด็จแปรพระราชฐานไปต่างจังหวัดก็มักจะทรงแสดงละครต่าง ๆ การบรรเลงพิณพาทย์ประกอบการแสดงละครก็มีทั้งตอนปิดฉากและคลอร้อง ขุนดนตรีบรรเลง (หลวงไพเราะฯ) ได้เป็นคนแรกที่สืบทอดเสียงและถ้อยคำที่ร้องได้อย่างชัด จนถึงแก่บางครั้งที่ตัวละครมั่วพะวงจะฟังคนบอกบทพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ ก็รับสั่งว่า “ไม่ต้องมัวไปฟังบทหรอก ไออุ่นมันสืบทอดอยู่แล้ว

(มন্ত্রী ตราโมท, 2520)

จะเห็นได้ว่าหลวงไพเราะเสียงซอนั้นเป็นบุคคลที่มีความสามารถทางด้านการบรรเลงซอไทยเป็นอย่างมาก จนเป็นที่พอพระราชหฤทัย จนได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นหลวงไพเราะเสียงซอจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อวันที่ 13 ธันวาคม 2460 ในวัย 25 ปี และได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากพระมหากษัตริย์ให้ถวายงานได้เบื้องพระยุคลบาทอย่างใกล้ชิด ซึ่งนอกจากการบรรเลงดนตรีในการตามเสด็จแต่ละครั้งแล้ว หลวงไพเราะเสียงซอ ยังได้ถวายงานในการพระราชพิธีต่าง ๆ อาทิ เป็นผู้บรรเลงซอสามสาย สมโภชเศวตฉัตร ในงานพระราชพิธีฉัตรมงคลและสมโภชพระคชาธารในพระราชพิธีขึ้นระวางพระคชาธาร เป็นต้น อีกทั้งยังเป็นผู้บรรเลงซอด้วงในวงเครื่องสายผสมซิม เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระประชวรแพทย์ถวายคำแนะนำให้ทรงฟังดนตรีบรรเลงเบา ๆ ในเวลาบ่ายของทุกวัน ซึ่งถือเป็นการนำซิมมาผสมเป็นครั้งแรกของวงเครื่องสายหลวง นอกจากนี้ยังได้ถวายงานอย่างใกล้ชิดเรื่อยมาจนสิ้นรัชกาล

แม้เปลี่ยนรัชสมัยแล้วแต่ท่านยังคงได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวให้เป็นผู้บรรเลงดนตรีในพระราชพิธีต่าง ๆ เช่นเดิม เมื่อทรงโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งวงเครื่องสายในพระองค์ขึ้น โดยมีพระองค์ท่าน และสมเด็จพระบรมราชินีร่วมทรงอยู่ด้วย หลวงไพเราะเสียงซอได้ถวายการสอนและตามเสด็จพระราชดำเนินในที่ต่าง ๆ เป็นประจำ กระทั่งมีรับสั่งถึงเรื่องการแต่งเพลง หลวงไพเราะเสียงซอจึงได้มีโอกาสถวายคำแนะนำในการพระราชนิพนธ์เพลงโหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง จนพระราชนิพนธ์สำเร็จและใช้บรรเลงอย่างแพร่หลายในปัจจุบัน

ภายหลังในช่วงต้นรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราชบรมนาถบพิตร หลวงไพเราะเสียงซอรับคำเชิญจากกรมศิลปากรให้เป็นครูประจำอยู่ที่วิทยานาฏศิลป์ กรมศิลปากร และสอนเพิ่มเติมให้กับชุมนุมดนตรีไทยสโมสรนักศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์จนถึงวาระสุดท้ายของชีวิต จึงทำให้ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้เพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงจากหลวงไพเราะเสียงซอไม่มากนัก ปรากฏสายสำนักซอด้วงหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) หรือกลุ่มลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวซอด้วงโดยตรงจากหลวงไพเราะเสียงซอพบว่ามี 5 คน ได้แก่ 1) ครูอนันต์ ดุริยชีวิน 2) ครูประเวช กุมุท (ศิลปินแห่งชาติ) 3) ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัตี 4) ครูบุญเสริม ภู่อาลี และ 5) ครูโกวิท ชันธศิริ (รัฐวุฒิ ยุชพัลลภ, 2550)

เพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเป็นทางพิเศษสำหรับบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรีใช้บรรเลงในโอกาสพิเศษเพื่อเป็นการแสดงภูมิปัญญาของผู้คิดทางดนตรีให้เหมาะสมกับชนิดของเครื่องดนตรี และแสดงไหวพริบปฏิภาณฝีมือ และความแม่นยำของผู้บรรเลงด้วย (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556) ซึ่งถือเป็นบทเพลงที่มีความสำคัญของแต่ละสายสำนัก หากมองในมิติดนตรีศึกษาเปรียบเหมือนบทเรียนขั้นสูงที่ผู้เรียนจะต้องผ่านการบ่มเพาะเกี่ยวกร่ำและพิจารณาจากผู้สอนด้วยระยะเวลาอันยาวนาน เพลงเดี่ยวที่สำคัญแต่โบราณนั้นมีเพียง 5 เพลงเท่านั้น ได้แก่ 1) เพลงพญาโศก 2) เพลงแขกมอญ 3) เพลงเชิดนอก 4) เพลงกราวใน 5) เพลงทยอยเดี่ยว (พิชิต ชัยเสรี, 2549 อ้างถึงใน ภาสกร สารรัตน์, 2554) ซึ่งเพลงพญาโศก สามชั้น และเพลงแขกมอญ สามชั้นถือเป็นเพลงเดี่ยวสูงสุดในกระบวนหน้าทับปรบไก่ พบว่า ทางเดี่ยวซอด้วงของหลวงไพเราะเสียงซอปรากฏครบทุกเพลงตามเพลงเดี่ยวมาตรฐาน

ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัตีเป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดกลวิธีการบรรเลงซอด้วงโดยตรงจากหลวงไพเราะเสียงซอตั้งแต่ขั้นต้นจนถึงขั้นสูงโดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงเดี่ยวในจังหวะหน้าทับปรบไก่อสามชั้นครูเชวงศักดิ์ได้เริ่มเรียนตั้งแต่เป็นนักเรียนวิทยานาฏศิลป์ชั้นต้น จนกระทั่งสำเร็จการศึกษาในระดับชั้นสูง ได้รับความไว้วางใจจากหลวงไพเราะเสียงซอให้ร่วมบรรเลงกับครูศิลปินต้นแบบที่สังกัดอยู่ในกรมศิลปากรหลายท่าน เช่น ครูเทียบ คงลายทอง ครูพริ้ง กาญจนผลิน เป็นต้น ในวงเครื่องสายไทย และวงเครื่องสายปี่ขวงงานต่าง ๆ อย่างต่อเนื่อง นอกจากนี้ได้ติดตามหลวงไพเราะเสียงซอไปปฏิบัติหน้าที่งานสอนต่าง ๆ เช่น ถวายการสอนดนตรีไทย สมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินีในรัชกาลที่ 7 ณ วังศุโขทัย (เชวงศักดิ์ โพธิสมบัตี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 กันยายน 2562) กล่าวได้ว่าครูเชวงศักดิ์เป็นลูกศิษย์เพียงคนเดียวที่จบการศึกษาด้านดนตรีไทย ประกอบอาชีพในวงวิชาชีพครูดนตรีไทย และยังมีชีวิตอยู่ ปัจจุบันเป็นข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ซึ่งเป็นเครื่องสะท้อนถึงความรู้ความสามารถและประสบการณ์ในการสอนกว่า 30 ปีจากการที่ผู้วิจัยได้มีโอกาสเรียนเพลงเดี่ยวซอด้วงทางหลวงไพเราะเสียงซอจากครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัตีมาเป็น

ระยะเวลาประมาณ 1 ปี พบว่าทางเดี่ยวซอด้วงของหลวงไพเราะเสียงซอได้ถูกเรียบเรียงไว้อย่างเป็นระบบและมีความต่อเนื่องจนเกิดความไพเราะที่เป็นอัตลักษณ์ทั้งในทียาวโอดและทียาวพันเอื้อต่อผู้เรียนในการจำและเข้าใจในบทเพลงได้ง่ายมากขึ้น ส่งผลให้การเรียนรู้เกิดประสิทธิภาพและมีความสมบูรณ์ อีกทั้งยังพบว่าทางเดี่ยวซอด้วงของหลวงไพเราะเสียงซอเป็นต้นแบบของทางซอด้วงทั้งหมดทุกสายสำนักที่ใช้กันในปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางเดี่ยวซอด้วงที่ครูเซวรงค์ศักดิ์ได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากหลวงไพเราะเสียงซอมีลักษณะเฉพาะที่ไม่เหมือนใครเป็นทางที่ถูกเรียบเรียงไว้สำหรับครูเซวรงค์ศักดิ์โดยเฉพาะ รวมถึงกลวิธีการสอนของหลวงไพเราะเสียงซอที่ส่งผ่านมายังครูเซวรงค์ศักดิ์ซึ่งได้ใช้สอนให้กับลูกศิษย์มาจนถึงปัจจุบัน

ในปัจจุบันครูเซวรงค์ศักดิ์ โภธิสมบัติมีอายุมาก ส่งผลถึงปัญหาด้านสุขภาพหลายประการ และมีผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงไว้จำนวนน้อย เสี่ยงต่อการสูญหายขององค์ความรู้สายกรรมมหรสพเป็นอย่างมาก ซึ่งยังไม่ได้มีการบันทึกไว้ในรูปแบบของงานวิชาการ และยังไม่มีผู้ใดศึกษา/ทำการวิจัยในมิติของกลวิธีการสอนเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงมาก่อน หากได้รับการศึกษาจะเป็นประโยชน์ต่อวงการการศึกษาอย่างมาก ตามที่ได้กล่าวมาแล้วในข้างต้นว่าครูเซวรงค์ศักดิ์เป็นครูศิลปินต้นแบบคนสำคัญของสายสำนักหลวงไพเราะเสียงซอซึ่งสืบทอดองค์ความรู้ของกรรมมหรสพมาจนถึงปัจจุบัน อีกทั้งยังเป็นบุคคลที่มีชื่อเสียง ได้รับการยอมรับในวงวิชาชีพดนตรีไทยในด้านเครื่องสายไทย และมีลูกศิษย์ทั้งในและนอกระบบการศึกษามากมาย จากความสำคัญของหลวงไพเราะเสียงซอ ครูเซวรงค์ศักดิ์ และองค์ความรู้เพลงเดี่ยวซอด้วงรวมถึงความเสี่ยงที่จะเกิดขึ้น ประกอบกับการที่ผู้วิจัยได้มีโอกาสเรียนกับครูเซวรงค์ศักดิ์ยิ่งทำให้ผู้วิจัยเห็นคุณค่าขององค์ความรู้ทั้งในด้านของกลวิธีการบรรเลงและการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงของสายกรรมมหรสพที่สืบทอดกันมามากขึ้น ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะรวบรวมองค์ความรู้เหล่านี้ไว้ในรูปแบบของงานวิจัย เพื่อเป็นการอนุรักษ์และสืบสานไว้ไม่ให้หายไปมิเช่นนั้นจะไม่สามารถหาองค์ความรู้ดังกล่าวได้อีกแล้ว และเพื่อให้คนรุ่นหลังรวมถึงนักวิชาการที่มีความสนใจและ/หรือมีข้อสงสัยในการศึกษาเรื่องดังกล่าวงานวิจัยชิ้นนี้จะเป็นแนวทางที่สำคัญไปสู่คำตอบที่สามารถนำมาอ้างอิงได้รวมไปถึงการนำไปพัฒนาเป็นหนังสือ ตำราที่ใช้ในการเรียนการสอน และนำกลวิธีการสอนที่ได้ไปประยุกต์ใช้กับการเรียนการสอนเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ได้ อีกทั้งเพื่อเป็นประโยชน์ต่อวงการวิชาการและวิชาชีพดนตรีไทยศึกษาสืบต่อไป

### คำถามการวิจัย

1. กลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้นทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) สายกรรมมหรสพมีรายละเอียดตามทฤษฎีสังคีตลักษณะการวิเคราะห์เพลงไทยและระเบียบวิธีการบรรเลงตามเกณฑ์มาตรฐานทบวงมหาวิทยาลัยอย่างไร

2. กลวิธีการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) สายกรรมมหรสพมีลักษณะและขั้นตอนอย่างไร

### วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษากลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) สายกรรมมหรสพ
2. เพื่อศึกษากลวิธีการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) สายกรรมมหรสพ

### ขอบเขตการวิจัย

กลวิธีการบรรเลงและการสอนทักษะซอด้วงชั้นสูงของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) ผ่านครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ: เพลงเดี่ยวจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้นสายกรรมมหรสพ มีวัตถุประสงค์ เพื่อ 1) ศึกษาวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) สายกรรมมหรสพ และ 2) ศึกษาวิธีการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) สายกรรมมหรสพ ผู้วิจัยได้เรียบเรียงขอบเขตตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ดังนี้

#### 1. วัตถุประสงค์ข้อที่ 1

1.1 ผู้วิจัยศึกษากลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) 2 เพลง ประกอบไปด้วย 1) เพลงพญาโศก สามชั้น และ 2) เพลงแขกมอญสามชั้น ตามหลักการจำแนกเพลงเดี่ยวมาตรฐานสายสำนักเสนาะดุริยางค์ (พิชิต ชัยเสรี, 2549 อ้างถึงใน ภาสกร สารรัตน์, 2554) ที่ได้รับถ่ายทอดจากครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ เท่านั้น

1.2 ผู้วิจัยศึกษาเฉพาะสังคีตลักษณะที่ปรากฏตามโครงสร้างองค์ประกอบทางดนตรี ตามกระบวนแนวคิดของ พิชิต ชัยเสรี (2559) ประกอบไปด้วย 6 ด้าน ได้แก่ 1) จังหวะ 2) ทำนอง 3) การสอดประสาน 4) รูปแบบ 5) ท่วงทีลีลา และ 6) การสำแดงอารมณ์ ซึ่งผู้วิจัยวิเคราะห์จำแนก โดยใช้วิธีการยกตัวอย่างประกอบในแต่ละปรากฏการณ์เท่านั้น

1.3 ผู้วิจัยศึกษาเฉพาะเทคนิควิธีการบรรเลงที่ปรากฏในส่วนเที่ยวหวานและเที่ยวเก็บ โดย การจำแนก ยกตัวอย่าง และอธิบายโดยสรุปเท่านั้น โดยใช้กรอบของเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ทบวงมหาวิทยาลัย (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2544) เป็นฐานในการศึกษา ซึ่งผู้วิจัยจะวิเคราะห์จำแนกโดยใช้วิธีการยกตัวอย่างในแต่ละปรากฏการณ์เท่านั้น



2. วัตถุประสงค์ข้อที่ 2 ผู้วิจัยศึกษาพฤติกรรมการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้นทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) โดยมีครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ เป็นผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key Informant) ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาหลักการ แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดด้านพฤติกรรมการสอนทักษะ พบว่าพฤติกรรมการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงยังไม่มีผู้ใดศึกษาและเรียบเรียงไว้ มีเพียงพฤติกรรมการเตรียมความพร้อมก่อนเรียนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูง ของ ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ (2561) ผู้วิจัยจึงใช้เป็นฐานตั้งต้นเพื่อใช้เป็นกรอบในการศึกษา วัตถุประสงค์ข้อที่ 2 ของงานวิจัย มีรายละเอียดประกอบไปด้วย 4 ด้าน ดังนี้ 1) พฤติกรรมการเตรียมความพร้อมการเรียนทักษะ 2) การใช้บทเพลงคู่ขนานเทียบเคียง กรณีศึกษา 3) การตั้งทำนองเฉพาะส่วนมาฝึกก่อน และ 4) การตั้งกลวิธีบรรเลงที่ปรากฏเฉพาะส่วนมาฝึกก่อน

### คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

**เพลงเดี่ยว** ความหมายตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554 หมายถึง เพลงที่ประพันธ์ขึ้นเป็นทางพิเศษสำหรับบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรี ใช้บรรเลงในโอกาสพิเศษ เพื่อเป็นการแสดงภูมิปัญญาของผู้คิดทางดนตรีให้เหมาะสมกับชนิดของเครื่องดนตรี และแสดงไหวพริบปฏิภาณฝีมือ และความแม่นยำของผู้บรรเลง

**เพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้น** หมายถึง ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงพญาโศก สามชั้น และทางเดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญสามชั้นของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) ที่ถ่ายทอดให้กับครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติโดยตรง

**สายสำนักซอด้วง** หมายถึง กลุ่มบุคคลที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวซอด้วงโดยตรงจากหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) ซึ่งจากการศึกษานำร่องของผู้วิจัย (Pilot Study) พบว่าประกอบไปด้วย 5 คน ดังนี้

- 1) ครูอนันต์ ดุริยชีวิน (เสียชีวิต)
- 2) ครูประเวช กุมุท (ศิลปินแห่งชาติ) (เสียชีวิต)
- 3) ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ
- 4) ครูบุญเสริม ภู่อาลี
- 5) ครูโกวิท ชันธิศิริ

**สายกรรมมหรสพ** หมายถึง การสืบทอดองค์ความรู้ของหลวงไพเราะเสียงซอ (อู่่น ดุริยชีวิน) ด้านการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงที่ได้เรียนและถูกบ่มเพาะมาจากกรรมมหรสพตั้งแต่ช่วงต้นของกรุงรัตนโกสินทร์ และได้รับการสืบทอดองค์ความรู้ดังกล่าวมาถึงครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติและลูกศิษย์ในปัจจุบัน

### **ผ่านครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ** หมายถึง

1) การส่งต่อองค์ความรู้ด้านเพลงเดี่ยวซอด้วงพญาโศก สามชั้นและแขกมอญ สามชั้นของครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติที่ได้รับจากหลวงไพเราะเสียงซอโดยตรงและนำมาวิเคราะห์ตามขอบเขตในการวิจัยครั้งนี้

2) กลวิธีการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวะหน้าทับปรบไก่สามชั้นของครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ อันเนื่องมาจากองค์ความรู้ที่ได้รับการถ่ายทอดจากหลวงไพเราะเสียงซอ

**กลวิธีการบรรเลง** หมายถึง รายละเอียดการปฏิบัติทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวะหน้าทับปรบไก่สามชั้นทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อู่่น ดุริยชีวิน) เพลงพญาโศก สามชั้น และเพลงแขกมอญ สามชั้น ประกอบไปด้วย 1) สังคัลลักษณ์ที่ปรากฏตามโครงสร้างองค์ประกอบทางดนตรีตามกระบวนแนวคิดของ พิชิต ชัยเสรี (2559) และ 2) เทคนิคการบรรเลงซอด้วงตามกรอบของเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยทบวงมหาวิทยาลัย(สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2544)

**กลวิธีการสอนทักษะ** หมายถึง วิธีประยุกต์โดยอาศัยความรู้ความชำนาญที่มีลักษณะเฉพาะตัวของครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติในการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อู่่น ดุริยชีวิน)

### **ประโยชน์ที่ได้รับ**

1. ผู้สอนทักษะปฏิบัติซอด้วงสามารถนำสังคัลลักษณ์และกลวิธีการบรรเลงที่ปรากฏในเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวะหน้าทับปรบไก่สามชั้นทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อู่่น ดุริยชีวิน) สายกรรมมหรสพ ซึ่งเป็นเพลงเดี่ยวที่จัดอยู่ในชั้น 9 (ปริญญาตรี) ของเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยทบวงมหาวิทยาลัย ประจำปีพุทธศักราช 2544 ไปใช้อธิบายโครงสร้างและบริบทโดยรวมประกอบการต่อเพลงเพื่อเสริมความเข้าใจของผู้เรียนด้านกลวิธีการบรรเลงได้อย่างชัดเจนมากขึ้น

2. นักดนตรี ผู้สอน รวมไปถึงผู้เรียนในสาขาวิชาดนตรีไทยทั้งในด้านครุศาสตร์/ศึกษาศาสตร์ และศิลปกรรมศาสตร์ สามารถนำองค์ความรู้เรื่องกลวิธีการบรรเลงที่ปรากฏในเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูง

ในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) สายกรรมมหรสพ ไปใช้ในการสอนและพัฒนาทักษะในมิติของการฝึกปฏิบัติทักษะแบบแยกส่วนหรือเรียงลำดับได้อย่าง คล่องตัวและเต็มสมรรถนะ ด้วยการดัดกลวิธีและทำนองในเพลงเดี่ยวมาใช้ฝึกปฏิบัติ

3. ผู้สอนทักษะปฏิบัติเครื่องดนตรีทั้งในวัฒนธรรมไทยและตะวันตกสามารถนำกลวิธีการสอน ทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงขึ้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) สายกรรมมหรสพ ใช้เป็นต้นแบบในการออกแบบการจัดการเรียนการสอนรายวิชา ทักษะเพลงเดี่ยวขึ้นสูงได้ทั้งการศึกษาในระบบ นอกระบบ และตามอัธยาศัย

4. นักดนตรีศึกษา ศิลปิน และครูผู้สอนดนตรีไทยสามารถนำสาระทั้งด้านกลวิธีการบรรเลง และกลวิธีการสอนทักษะเพลงเดี่ยวขึ้นสูงไปจัดทำเอกสารประกอบการสอน หนังสือ หรือตำรา อีกทั้ง เป็นการรวบรวมและรักษาองค์ความรู้สายกรรมมหรสพไว้อย่างเป็นระบบในรูปแบบของงานวิชาการ

5. นักดนตรีศึกษารวมถึงนักดนตรีวิทยาในทุกวัฒนธรรมสามารถนำรูปแบบ และผลการวิจัย ที่มีการผสมผสานทั้งด้านเนื้อหาดนตรีและการสอนไปประยุกต์และ/หรือต่อยอดการศึกษา ทั้งในเชิงประวัติศาสตร์ กลวิธีบรรเลง และการสอน ทักษะปฏิบัติเครื่องดนตรีได้ต่อไป

## บทที่ 2

### เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง กลวิธีการบรรเลงและการสอนทักษะซอด้วงชั้นสูงของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) ผ่านครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ: เพลงเดี่ยวจังหว่อน้ำทับปรบไ้สามชั้นสายกรรมมหรสพ ผู้วิจัยทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องจากเอกสาร ตำรา บทความทางวิชาการ และงานวิจัย ซึ่งแบ่งสาระของวรรณกรรมได้ 2 เรื่องไล่เรียงตามวัตถุประสงค์ ประกอบไปด้วย 3 ตอนดังนี้

#### ตอนที่ 1 หลักการ แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูง ในจังหว่อน้ำทับปรบไ้สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน)

##### 1.1 สายกรรมมหรสพ

1.1.1 ประวัติและความเป็นมาของกรรมมหรสพ

1.1.2 ประวัติหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน)

1.1.3 สายสำนักซอด้วงหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน)

1.1.4 ประวัติครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ

##### 1.2 สารัตถะเพลงเดี่ยว

1.2.1 นิยามเพลงเดี่ยว

1.2.2 หลักการจำแนกเพลงเดี่ยวมาตรฐานตามสำนักเสนาะดุริยางค์

##### 1.3 หลักการ แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับระเบียบวิธีการบรรเลงซอด้วง

1.3.1 ทฤษฎีสั่งคีตลักษณ์การวิเคราะห์เพลงไทย

1.3.2 ระเบียบวิธีการบรรเลงซอด้วงตามเกณฑ์มาตรฐานทบวงมหาวิทยาลัย

#### ตอนที่ 2 หลักการ แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูง ในจังหว่อน้ำทับปรบไ้สามชั้นทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน)

2.1 การสอนทักษะปฏิบัติเครื่องดนตรี

2.2 การสอนทักษะเครื่องสีตะวันตก

2.3 การสอนทักษะเครื่องสีไทย

#### ตอนที่ 3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

## ตอนที่ 1 หลักการ แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวขลุ่ยตั้งชิ้นสูง ในจังหวะหน้าทับปรปโกสามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงขลุ่ย (อุ้น ดุริยชีวิน)

### 1.1 สายกรรมมหรสพ

#### 1.1.1 ประวัติและความเป็นมากรรมมหรสพ

ผู้วิจัยศึกษาที่มาและพัฒนาการของกรรมมหรสพอันเป็นหน่วยงานที่เป็นเสาหลักทางด้านศิลปวัฒนธรรมชาติไทยมาหน้าที่สร้าง รักษา และต่อยอดองค์ความรู้มาอย่างยาวนาน ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 จนถึงปัจจุบันโดยศึกษาจากเอกสาร งานวิจัย และสื่อสารสนเทศต่าง ๆ จากนั้นทำการวิเคราะห์ รวบรวม และนำเสนอข้อมูลโดยมีรายละเอียด ดังนี้

กรมศิลปากร (2513) และ กรมศิลปากร (2563) ได้อธิบายถึงที่มาของกรรมมหรสพไว้ว่า แต่เดิมงานด้านการมหรสพ หรืองานด้านนาฏดุริยางคศิลป์ ได้แก่ การละเล่นต่าง ๆ โขน - ละคร ดนตรีไทย เครื่องสายฝรั่ง รวมอยู่ในกรมเดียวกัน เรียกว่า “กรรมมหรสพ” อยู่ในความดูแล ของสถาบันพระมหากษัตริย์ เพราะจัดว่าเป็นเครื่องประกอบพระอิสริยยศอย่างหนึ่ง ปฏิบัติหน้าที่ในงานพระราชพิธีรัฐพิธี และในงานต้อนรับอาคันตุกะ และยังคงทำสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน เมื่อโอนย้ายงานนาฏดุริยางคศิลป์ มาอยู่ภายใต้การดูแลของกรมศิลปากร ในระยะแรกเป็นการจัดระเบียบการทำงานให้เป็นระบบและมีประสิทธิภาพ ทั้งด้านอนุรักษ์ ฟื้นฟู เผยแพร่ และสืบทอด จึงมีการปรับเปลี่ยนชื่อหน่วยงานอยู่เป็นระยะ ซึ่งสามารถแบ่งยุคต่าง ๆ จากอดีตถึงปัจจุบันได้ 5 ยุค ดังนี้

#### ยุคที่ 1 ก่อตั้ง - 2475 ชื่อ กรมมหรสพ

สมัยรัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3 ได้ตั้งหน่วยงาน ทำหน้าที่เกี่ยวกับการประโคมดนตรี หรือเกี่ยวกับการละเล่นรื่นเริงออกเป็น 5 กรม ได้แก่ กรมโขน กรมหุ่น กรมฉวนหลก (รำโคม) กรมเป่าพาทย์ และกรมมหรสพ ทั้ง 5 กรมนี้เป็นหน่วยงานที่ขึ้นตรงต่อพระมหากษัตริย์

สมัยรัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้ทั้ง 5 กรมอยู่ในบังคับบัญชาของพระเจ้าพี่ยาเธอ พระองค์เจ้ากุญชร กรมพระพิทักษ์เทเวศร์ เจ้าพระยาเทเวศรวงษ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร ณ อยุธยา) ตามลำดับ นักดนตรีส่วนใหญ่มาจากวงดนตรีของวังบ้านหม้อ (พูนพิศ อมาตยกุล และเสถียร ดวงจันทร์ทิพย์, 2555)

สมัยรัชกาลที่ 6 ทรงโปรดเกล้าฯ ตั้งกรมมหรสพขึ้นใหม่อีกหนึ่งกรม แล้วให้โอนการมหรสพทั้งปวง ไปรวมอยู่ในกรมมหรสพที่ตั้งขึ้นใหม่ โดยมีหลวงสิทธิ นายเวร (น้อย ศิลป์) ภายหลังได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นพระยาวิสุกรรมประสิทธิ์ศิลป์ เป็นผู้ควบคุมดูแลกรมมหรสพ ขึ้นตรงต่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

ในพ.ศ.2454 ทรงมีพระราชโองการ ฯ ตั้ง “กรมศิลปากร” สังกัดกระทรวงวัง ขึ้นเป็นครั้งแรกเมื่อวันที่ 27 มีนาคม 2454 โดยโอนการช่างประณีตศิลป์ จากกรมโยธาธิการ และ กรมพิพิธภัณฑสถานจากกระทรวงธรรมการ มาอยู่ในกรมศิลปากร เพื่อทำหน้าที่ดำรงรักษางานด้าน ช่างประณีตศิลป์ และโบราณสถาน - โบราณวัตถุ

พ.ศ.2456 โปรดเกล้า ฯ ให้แบ่งงานในกรมมหรสพ (ที่ตั้งขึ้นเมื่อพ.ศ.2453) พร้อมทั้งแต่งตั้งเจ้ากรมดูแล ดังนี้

1. กรมโขนหลวง มีพระยานัฏกานูรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) เป็นเจ้ากรม
2. กรมปี่พาทย์หลวง มีพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เป็นเจ้ากรม
3. กรมช่างมหาดเล็ก มีพระยาอนุศาสน์จิตรกร(จันทร์ จิตรกร) เป็นเจ้ากรม
4. กองเครื่องสายฝรั่งหลวง มีพระนนททิพย์พิลาศ (เอวัน วาระศิริ)

ซึ่งต่อมาได้รับพระราชทาน บรรดาศักดิ์เป็น พระประดิษฐไพเราะและ พระยาวาระศิริราชเสนี เป็นปลัดกรมคนแรก (เพราะมีฐานะเป็นกอง) ภายหลังมีพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) เป็นปลัดกรม ทั้งนี้โปรดเกล้า ฯ ให้เจ้าพระยารามราฆพ (ม.ล.เพ็ญ พึ่งบุญ) ซึ่งขณะนั้นมีบรรดาศักดิ์เป็นพระยาประสิทธิ์ศุภการเป็นผู้บังคับบัญชา และขึ้นตรงต่อกรมมหาดเล็กหลวง กระทรวงวัง (กรมมหาดเล็กหลวง เป็นกรมอิสระขึ้นตรงต่อองค์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว)

สมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 (พ.ศ. 2469) เป็นระยะที่ เศรษฐกิจตกต่ำไปทั่วโลก สืบเนื่องมาจากสงครามโลกครั้งที่ 1 ทำให้รายได้ของแผ่นดินไม่เพียงพอ กับรายจ่ายเพื่อปรับงบประมาณแผ่นดินให้เข้าสู่ดุลยภาพ ในวันที่ 19 เมษายน 2469 ทรงโปรดเกล้า ฯ ให้ยุบกรมศิลปากร และประกาศตั้ง “ราชบัณฑิตยสภา” ขึ้น ได้รวมงานของหอพระสมุดสำหรับพระ นคร งานด้านอักษรศาสตร์ โบราณคดี พิพิธภัณฑสถาน และงานช่าง มาอยู่ในราชบัณฑิตยสภา โดยแบ่งภารกิจเป็น 3 แผนก คือ แผนกวรรณคดี แผนกโบราณคดี และแผนกศิลปากร และยุบกรมมหรสพ ที่ตั้งในสมัยรัชกาลที่ 6 แล้วโอนเครื่องโขนละคร สัมภาระทั้งปวง มอบให้แก่พิพิธภัณฑสถานดูแล ทั้งนี้ ยกเว้น กรมปี่พาทย์หลวงและเครื่องสายฝรั่งหลวง ทรงโปรดเกล้า ฯ ให้รวมเข้าด้วยกัน ตั้งชื่อใหม่ว่า “กองปี่พาทย์และโขนหลวง” ทรงโปรดเกล้า ฯ รับไว้ดูแลอยู่ในสังกัดกระทรวงวัง

## ยุคที่ 2 (พ.ศ. 2476 – 2480) ชื่อ “แผนละครและสังคีต” กองศิลปวิทยาการ กรมศิลปากร กระทรวงธรรมการ

ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475 คือ เมื่อวันที่ 3 พฤษภาคม 2476 ได้มีพระราชบัญญัติ จัดตั้งกรมศิลปากร ขึ้นมาใหม่อีกครั้ง อยู่สังกัดกระทรวงธรรมการ และมีพระราชกฤษฎีกาให้จัดแบ่งส่วนราชการในกรมศิลปากรออกเป็น 6 กอง ได้แก่

- |                                  |                    |
|----------------------------------|--------------------|
| 1. สำนักงานเลขานุการกรม          | 2. กองศิลปวิทยาการ |
| 3. กองประณีตศิลปกรรม             | 4. กองสถาปัตยกรรม  |
| 5. กองพิพิธภัณฑสถานและโบราณวัตถุ | 6. กองหอสมุด       |

เฉพาะ “กองศิลปวิทยาการ” แบ่งงานออกเป็น 4 แผนก ได้แก่

- |                      |                 |
|----------------------|-----------------|
| 1. แผนกวรรณคดี       | 2. แผนกโบราณคดี |
| 3. แผนกละครและสังคีต | 4. แผนกกวาศิลป  |

(เฉพาะ “แผนกละครและสังคีต” มีหน้าที่ค้นคว้าและหาทางบำรุงความรู้ในศิลปะทางละครและสังคีต มีพระพินิจวรรณสารแสง สาลิตุล เป็นหัวหน้ากอง)

พ.ศ.2477 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ พลตรี หลวงวิจิตรวาทการ เป็นอธิบดีกรมศิลปากรคนแรก และในปีเดียวกันนี้ กรมศิลปากรได้จัดตั้ง “โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์” ขึ้นเพื่อดำเนินการสอนวิชาสามัญและศิลปะ โดยให้ศิลปินจากแผนกละครและสังคีต ทำหน้าที่ทั้งครูและศิลปินควบคู่กันไป

พ.ศ.2478 กระทรวงวัง ถูกยุบเป็นสำนักพระราชวัง กรมศิลปากรรับโอนข้าราชการโขน ละคร ปีพาทย์ เครื่องสายฝรั่ง ตลอดจนเครื่องแต่งกายโขน-ละคร และเครื่องดนตรีซึ่งเหลืออยู่บางส่วนมาจากกระทรวงวัง ไปสังกัดกองศิลปวิทยาการ และงานช่างกรรมวังนอกอยู่ในสังกัดกรมศิลปากร มีพระยาอนุমানราชชนหัวหน้ากอง คงเหลือแต่งงานเครื่องสูงขึ้นอยู่กับสำนักพระราชวัง

## ยุคที่ 3 (พ.ศ. 2481 – 2537) ชื่อ กองดุริยางคศิลป์ – กองการสังคีต

พ.ศ.2481 มีพระราชกฤษฎีกา แบ่งส่วนราชการในกรมศิลปากรใหม่ ออกเป็น 8 กอง ได้แก่

- |                         |                       |
|-------------------------|-----------------------|
| 1. สำนักงานเลขานุการกรม | 2. กองศิลปศึกษา       |
| 3. กองวัฒนธรรม          | 4. กองโบราณคดี        |
| 5. กองสถาปัตยกรรม       | 6. กองหัตถศิลป์       |
| 7. กองดุริยางคศิลป์     | 8. กองโรงเรียนศิลปากร |

จากการแบ่งส่วนราชการใหม่ “กองศิลปวิทยาการ” ที่ตั้งขึ้นเมื่อพ.ศ.2476 เปลี่ยนชื่อเป็น “กองดุริยางคศิลป์” มีหน้าที่เกี่ยวกับงานดุริยางค์ แยกภารกิจเป็นแผนกตำรา แผนกดุริยางค์ไทย และแผนกดุริยางค์สากล มีนายเดช คงสายสินธุ์ เป็นหัวหน้ากอง และหลังจาก

ที่กรมศิลปากรรับโอนข้าราชการโขน – ละคร ปีพ.ศ. 2478 มาจากกระทรวงวังเมื่อพ.ศ. 2478 จึงได้ปรับปรุงแก้ไขงานด้านการศึกษาให้กว้างขวางยิ่งขึ้นโดยตั้ง “กองโรงเรียนศิลปากร” ขึ้นใหม่ แบ่งเป็น 2 แผนก คือ แผนกช่าง เปิดสอนทางด้านช่างปั้น ช่างเขียน และช่างรัก และแผนกนาฏดุริยางค์ จัดการศึกษาวิชาศิลปะทางดนตรี ปีพ.ศ. 2478 และละคร ดังนั้นจึงได้นำ โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ เข้ามาเป็นแผนกหนึ่งของกองโรงเรียนศิลปากรมีชื่อเฉพาะ “โรงเรียนศิลปากร - แผนกนาฏดุริยางค์” มีพระสารพัดนันทนาการ เป็นหัวหน้ากองโรงเรียนศิลปากร

พ.ศ. 2485 กรมศิลปากร ได้โอนไปสังกัดสำนักนายกรัฐมนตรี และมีการแบ่งส่วนราชการในกรมใหม่ มี 6 กอง ได้แก่

- |                         |                       |
|-------------------------|-----------------------|
| 1. สำนักงานเลขานุการกรม | 2. กองวรรณคดี         |
| 3. กองโบราณคดี          | 4. กองสถาปัตยกรรม     |
| 5. กองการสังคีต         | 6. มหาวิทยาลัยศิลปากร |

จากการแบ่งส่วนราชการใหม่ “กองดุริยางคศิลป์” เปลี่ยนชื่อมาเป็น “กองการสังคีต” และได้ปรับเปลี่ยน แผนกจาก “แผนกตำรา” เป็น “แผนกวิชาการ” แต่คงชื่อแผนกดุริยางค์ไทย และดุริยางค์สากลไว้ เพื่อให้เกิดความชัดเจนในการปฏิบัติงาน มี จมื่นมานิตยัณเรศวร์ (เฉลิม เศวตนันท์) เป็นหัวหน้ากอง

กรมศิลปากรได้ยกฐานะกองโรงเรียนศิลปากร เป็น มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้โอน “แผนกช่าง” จากกองโรงเรียนศิลปากร ไปขึ้นกับมหาวิทยาลัยศิลปากร โอนแผนกนาฏดุริยางค์ จากกองโรงเรียนศิลปากร มาขึ้นอยู่กับแผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต พร้อมทั้งเปลี่ยนชื่อเป็น “โรงเรียนสังคีตศิลป์” แต่การเรียนการสอนได้หยุดไปชั่วคราวเนื่องจากสงครามโลกครั้งที่ 2

พ.ศ. 2488 โรงเรียนสังคีตศิลป์ ได้เปลี่ยนชื่ออีกครั้งเป็น “โรงเรียนนาฏศิลป์” พร้อมทั้งขยายการศึกษาครอบคลุมทั้งนาฏดุริยางคศิลป์ไทยและสากล มีหลวงบุญมานพพานิชย์ เป็นหัวหน้ากอง

พ.ศ. 2495 กรมศิลปากรโอนไปสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม

พ.ศ. 2501 กรมศิลปากรโอนไปสังกัดกระทรวงศึกษาธิการ

พ.ศ. 2503 เริ่มการก่อสร้างโรงละครแห่งชาติ และทำพิธีเปิดโรงละครแห่งชาติเมื่อ พ.ศ. 2507

พ.ศ. 2504 กรมศิลปากรได้ขยายหน่วยงานในกรมออกเป็น 9 หน่วยงาน ได้แก่

- |                          |                               |
|--------------------------|-------------------------------|
| 1. สำนักงานเลขานุการกรม  | 2. กองการสังคีต               |
| 3. กองจดหมายเหตุแห่งชาติ | 4. กองโบราณคดี                |
| 5. กองศิลปศึกษา          | 6. กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ |
| 7. กองสถาปัตยกรรม        | 8. กองหัตถศิลป์               |
| 9. กองหอสมุดแห่งชาติ     |                               |



กรมศิลปากร ตั้งกองศิลปศึกษาขึ้นมาในภารกิจเพื่อรับผิดชอบงานด้านการศึกษา ดังนั้นจึงโอนโรงเรียนนาฏศิลป์ จากกองการสังคีต มาขึ้นกับกองศิลปศึกษา แล้วแยกข้าราชการที่อยู่ในกองศิลปศึกษาคือครูผู้สอน ส่วนข้าราชการที่อยู่ในกองการสังคีต คือศิลปินผู้แสดง

พ.ศ. 2515 วิทยาลัยนาฏศิลป์ได้ขยายการศึกษาครอบคลุมทั้งนาฏดุริยางคศิลป์ไทยและสากล หลังจากนั้น ได้รับการยกฐานะให้เป็น “วิทยาลัยนาฏศิลป์”

พ.ศ.2519 ได้ขยายการศึกษาจนถึงระดับปริญญาตรี โดยสมทบกับสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล ในคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ และได้เปิดวิทยาลัยนาฏศิลป์ในภูมิภาคอีก 11 แห่ง พร้อมทั้งวิทยาลัยช่างศิลป์ 3 แห่ง

#### ยุคที่ 4 (พ.ศ. 2538 - 2544) ชื่อว่า สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์

พ.ศ.2538 กรมศิลปากรได้มีการปรับปรุงและแบ่งส่วนราชการใหม่ ตามพระราชบัญญัติกา กระทรวงศึกษาธิการ โดยแบ่งออกเป็น 10 หน่วยงาน คือ

- |                                |  |
|--------------------------------|--|
| 1. สำนักงานเลขานุการกรม        | 2. กองคลัง                               |
| 3. กองการเจ้าหน้าที่           | 4. กองแผนงาน                             |
| 5. กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ | 6. สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์                |
| 7. สถาบันศิลปกรรม              | 8. สำนักโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ |
| 9. หอจดหมายเหตุแห่งชาติ        | 10. หอสมุดแห่งชาติ                       |

การตั้ง “สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์” มีจุดประสงค์ เพื่อนำหน่วยงานที่มีลักษณะงานคล้ายคลึงกันมาไว้ด้วยกัน โดยรวมหน่วยงาน “กองการสังคีตและกองศิลปศึกษา (เฉพาะวิทยาลัยนาฏศิลป์ทั้งหมด)” เข้าด้วยกันตั้งชื่อสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ ทำให้หน่วยงานมีขอบเขตขยายงานกว้างขึ้น

#### ยุคที่ 5 (พ.ศ. 2545 – ปัจจุบัน) ใช้ชื่อว่า สำนักการสังคีต

พ.ศ.2545 มีการปฏิรูประบบราชการครั้งใหญ่ กรมศิลปากรย้ายสังกัดจาก กระทรวงศึกษาธิการ ไปสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม และแบ่งส่วนราชการในกรมเป็น 9 หน่วยงาน คือ

- |                                   |                                 |
|-----------------------------------|---------------------------------|
| 1. สำนักงานเลขานุการกรม           | 2. สำนักการสังคีต               |
| 3. สำนักโบราณคดี                  | 4. สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ   |
| 5. สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์. | 6. สำนักสถาปัตยกรรมและหัตถศิลป์ |
| 7. สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ      | 8. สำนักหอสมุดแห่งชาติ          |
| 9. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์          |                                 |

จากการปฏิรูประบบราชการ ทำให้สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ ต้องปรับแยกภารกิจด้าน การศึกษาและด้านการแสดงออกจากกันเป็น 2 หน่วยงาน คือ

1. สำนักการสังคีต ทำหน้าที่ ดำเนินการด้านนาฏดุริยางคศิลป์ในงานพระราชพิธี รัฐพิธี และ พิธีการต่าง ๆ ตามจารีตประเพณี และรวมองค์ความรู้ด้านนาฏดุริยางคศิลป์ โดยการ ศึกษา ค้นคว้า วิจัย และอนุรักษ์ ส่งเสริม สนับสนุน ให้บริการ และฝึกอบรมแก่หน่วยงานอื่นทั้งภาครัฐ และเอกชนที่ ดำเนินงานศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏดุริยางคศิลป์ และดำเนินการเกี่ยวกับกิจการ โรงละคร แห่งชาติ สังกัดกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

2. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ทำหน้าที่ในการจัดการศึกษาทางด้านศิลปะและวัฒนธรรม โดยตรงเป็นหน่วยงานที่เทียบเท่ากรมในสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม

นับเวลาจากกรมมหรสพ - สำนักการสังคีต ที่ผ่านการวางรากฐานใน **กองศิลปะวิทยาการ แผนกละครและสังคีต** “ มีหน้าที่ค้นคว้าและหาทางบำรุงความรู้ในศิลปะทางละครและสังคีต ” มาสู่การจัดระเบียบการปฏิบัติงานและจัดการศึกษาใน **กองดุริยางคศิลป์ - กองการสังคีต** “มีหน้าที่ เกี่ยวกับงานดุริยางค์ (แผนกตำรา แผนกดุริยางค์ไทย แผนกดุริยางค์สากล และกองโรงเรียน ศิลปากร – แผนกนาฏ-ดุริยางค์)” มาสู่**สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์** “มีหน้าที่จัดการศึกษาและ การแสดงด้านนาฏดุริยางคศิลป์ โดยแบ่งภารกิจ เป็น” สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์” ทำหน้าที่จัดการ ด้านการศึกษานาฏศิลป์ ดนตรีไทย และดนตรีสากล เพื่อปลูกฝังให้เยาวชนได้เข้าใจ ตระหนักและ คุณค่าของศิลปวัฒนธรรมของชาติ “สำนักการสังคีต” ทำหน้าที่สืบทอด อนุรักษ์ ฟื้นฟู พัฒนา และ เผยแพร่งานนาฏศิลป์ ดนตรีไทย และดนตรีสากล (กรมศิลปากร, 2513, 2559, 2563)

### 1.1.2 ประวัติหลวงไพเราะเสียงขอ (อุ่น ดุрыชีวิน)



ภาพที่ 1 หลวงไพเราะเสียงขอ (อุ่น ดุрыชีวิน)

ที่มา เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ (2562)

**1.1.2.1 ประวัติส่วนตัว** หลวงไพเราะเสียงขอ นามเดิม อุ่น ดุрыชีวิน เกิดเมื่อวันที่ 23 พฤศจิกายน พ.ศ. 2435 ตรงกับวันพุธ ขึ้น 4 ค่ำ เดือนอ้าย ปีมะโรง ที่ตำบลบ้านหน้าไม้ อำเภอสนา จังหวัดอยุธยา บิดาชื่อนพยอม มารดาชื่อนิยา มีพี่สาวหนึ่งคนชื่อ ฅมยา ซึ่งต่อมาได้แต่งงานกับหลวงศรีวาทิต (อ่อน โกมลวาทิน) จากนั้นเมื่ออายุ 11 ปี หลวงไพเราะเสียงขอได้บวชเป็นสามเณรที่วัดหน้าต่างนอก ซึ่งมีหลวงพ่อบัง เป็นเจ้าอาวาส ได้เรียนหนังสือมูลบทบรรพกิจ ภายหลังบิดามารดาย้ายเข้ามาอยู่ในกรุงเทพฯ จึงได้เรียนหนังสือที่วัดปริณายกต่อ ในด้านชีวิตสมรส หลวงไพเราะเสียงขอได้สมรสกับนางนวม มัชฌมจันทร์เมื่อเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2456 มีบุตรและธิดาด้วยกัน 8 คน ดังนี้

- 1) นายอนันต์ ดุрыชีวิน
- 2) นายอนุ ดุрыชีวิน
- 3) ด.ญ.อนงค์ ดุрыชีวิน
- 4) ด.ช.เอนก ดุрыชีวิน

5) นางดวงเนตร ดุรยชีวิน

6) ด.ช.อานนท์ ดุรยชีวิน

7) นายอณัต ดุรยชีวิน

8) นายอำนวย ดุรยชีวิน

ต่อมาหลวงไพเราะเสียงซอได้แต่งงานครั้งที่ 2 กับหม่อมเจ้าหญิงกริณานฤมล สุริยงมีบุตรและธิดาด้วยกัน 5 คน ดังนี้

1) นางผกาภน ทองคำ

2) นายพิมลชัย ดุรยชีวิน

3) นางพิไลพรรณ หอมเจริญ

4) นางจันทราภรณ์ พลดี

5) นายสุริยลพันธ์ ดุรยชีวิน

นายอนัน ดุรยชีวินเป็นบุตรคนเดียวที่มีความสนใจและมีความสามารถในการบรรเลงซอและสืบทอดองค์ความรู้จากหลวงไพเราะเสียงซอ แต่ได้ถึงแก่กรรมเมื่ออายุ 40 ปี ในบั้นปลายของชีวิตหลวงไพเราะเสียงซอมีโรคหอบหืดเป็นโรคประจำตัว ภายหลังอาการกำเริบมากจึงได้เข้ารับการรักษาศรีราชหลายครั้ง ได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวรับเป็นคนไข้หลวง แม้ว่าอายุจะมากขึ้นและร่างกายอ่อนแอลง หากแต่หลวงไพเราะเสียงซอยังไม่ทิ้งการสืบทอด อีกทั้งยังมีความสุขทุกครั้งที่ได้ไปงานและบรรเลงดนตรีร่วมกับกัลยาณมิตรและลูกศิษย์อันเป็นที่รัก ไม่เคยปฏิเสธงานไม่ว่าจะอยู่ไกลแค่ไหน หลวงไพเราะเสียงซอปฏิบัติเช่นนี้เรื่อยมาจนกระทั่งเสียชีวิตเมื่อวันที่ 13 สิงหาคม 2518 ด้วยอายุ 84 ปี (ภาสกร สารรัตน์, 2554; รัฐวุฒิ ยุชพัลลภ, 2550; วราภรณ์ เชิดชู, 2547)

#### 1.1.2.2 ประวัติการศึกษาและการทำงาน มนตรี ตราโมท (2520) เล่าถึงประวัติ

หลวงไพเราะเสียงซอไว้ในหนังสือที่ระลึกในงานศพหลวงไพเราะเสียงซอว่าได้เริ่มเรียนดนตรีที่บ้านโดยเรียนซอด้วงจากบิดาซึ่งเป็นคนซอด้วงในวงแฉ่งของนายกริช ซึ่งเป็นวงแฉ่งที่มีชื่อเสียงของอำเภอเสนา การแฉ่งคล้ายซอในสมัยนั้นเมื่อผู้ชายเป็นคนร้องก็ใช้ซอด้วง ถ้าเป็นผู้หญิงคนร้องก็ใช้ซอด้วงเพื่อให้เหมาะกับนิ้วของซอเวลาสี่คล้ายกันไป เมื่อย้ายมาอยู่ที่พระนครได้พบกับหลวงว่องจะเข้ารับ (โต กมลวาทิน) และ พระสรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน) ซึ่งอาศัยอยู่บริเวณใกล้เคียงกันและรู้จักกับบิดาวันหนึ่งในขณะที่มีการซ่อมวงเครื่องสายเพื่อบรรเลงประกอบการแสดงละครพูดตามพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยมีพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เป็นผู้ควบคุมการฝึกซ้อมในส่วนของวงดนตรี หลวงว่องจะเข้ารับได้ชวนหลวงไพเราะเสียงซอซึ่งอายุประมาณ 13 ปีขณะนั้น เข้าไปดูการฝึกซ้อมละคร และได้ร่วมบรรเลงซอ

กับวงดนตรีที่กำลังฝึกซ้อมนับเป็นครั้งแรกที่หลวงไพเราะเสียงซอได้แสดงความสามารถเป็นที่ประจักษ์แก่สายตาผู้คนจำนวนมาก สืบได้อย่างคล่องแคล่วสนิทสนมและไพเราะ แม้เพลงที่ไม่ได้จนเป็นที่สะดุดตาของทั้งนักดนตรีและผู้ชมที่มาในวันนั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ม.จ.อุกถวิล สุขสวัสดิ์ บุคคลที่ถวายงานใกล้ชิดกับพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงได้ขอรับหลวงไพเราะเสียงซอมาเลี้ยงดูเป็นลูกจากพ่อแม่ของหลวงไพเราะเสียงซอ จากนั้นม.จ.อุกถวิลได้พาหลวงไพเราะเสียงซอไปถวายตัวเป็นมหาดเล็ก ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งทรงดำรงพระยศเป็น สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช ฯ เมื่อพ.ศ. 2449 และตามเสด็จฯ ไปในที่ต่าง ๆ เสมอจนกระทั่งสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช ฯ ได้เสด็จขึ้นครองราชย์สมบัติและดำรงพระยศเป็นพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว บรรดามหาดเล็กทั้งหมดได้เปลี่ยนสถานภาพเป็นข้าหลวงเดิม ปรับตำแหน่งหน้าที่ราชการเป็นมหาดเล็กประจำ อีกทั้งได้ทรงโปรดเกล้า ฯ ให้ตั้งกรมมหรสพขึ้น โดยมีพระยาประสานดุริยศัพท์เป็นเจ้ากรมพิณพาทย์หลวง หลวงไพเราะเสียงซอจึงได้มีโอกาสเรียนดนตรีกับพระยาประสานดุริยศัพท์เพิ่มจนมีความรู้ความชำนาญในการบรรเลงร่วมกับนักดนตรีที่เป็นสมาชิกวงดนตรีหลวง เช่น พระเพลงไพเราะ (โสม สุวาทิต) ขุนบำเรอจิตรจรุง (ห่อ คุปตวาทีน) หลวงธารารสวิเศษ (ก้อนดิน ราหุลทัต) พระสรเพลงสรวง (บัว กมลวาทีน) และพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) เป็นต้น

ต่อมาเมื่อครั้งที่มีการก่อตั้งกองเครื่องสายฝรั่งหลวงขึ้นในกรมมหรสพ หลวงไพเราะ-เสียงซอก็เป็นหนึ่งที่ได้รับเลือกให้ไปฝึกหัดสีไวโอลินมือ ครูผู้ฝึกสอนชาวอิตาลี ชื่อ นาซารี (Alberto Nazzari) เรียนได้ประมาณ 2 ปีจนได้รับตำแหน่งเป็นไวโอลินมือ 1 และได้บรรเลงถวายหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นที่พอพระราชหฤทัยมาก ต่อมาพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระประสงค์ให้มีวงดนตรีตามเสด็จพระราชดำเนินแปรพระราชฐานไปต่างจังหวัด เรียกกันว่า “วงตามเสด็จ” ซึ่งประกอบด้วยข้าราชการที่มีฝีมือทางดนตรีทั้งสิ้น หลวงไพเราะฯ ก็เป็นผู้หนึ่งในวงตามเสด็จนี้จนได้รับพระราชทานยศเป็นรองหุ้มแพร มีบรรดาศักดิ์เป็น ขุนดนตรีบรรเลง และได้รับบรรดาศักดิ์เป็นที่หลวงไพเราะเสียงซอ เมื่อวันที่ 13 ธันวาคม พ.ศ. 2460 ครั้งล่าสุดได้บรรเลงเดี่ยวซอด้วงในงานที่ทำวาสุกรี ซึ่งผู้บรรเลงต้องแต่งแพนซีด้วย เสร็จงานนี้แล้วหลวงไพเราะฯ ได้รับพระราชทานเหรียญดุษฎีมาลาเข็มศิลปวิทยาอันเป็นเกียรติสูงสุดในชีวิต นอกจากความเป็นเอตทัคคะด้านการบรรเลงซอด้วงและซออู้ที่มีความโดดเด่นแล้ว หลวงไพเราะเสียงซอยังมีความสามารถในการบรรเลงซอสามสายจนเป็นที่ยอมรับให้บรรเลงในวงขับไม้ที่ใช้ในงานพระราชพิธีสมโภชต่าง ๆ เช่น สมโภชเศวตฉัตรในงานพระราชพิธีฉัตรมงคล และสมโภชพระคชาธาร ในพระราชพิธีขึ้นระวางพระคชาธาร เป็นต้น

แม้สิ้นรัชกาลที่ 6 แต่หลวงไพเราะเสียงซอก็ยังถวายงานอย่างใกล้ชิดใต้เบื้องพระยุคลบาทในพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 ดังที่ มนตรี ตราโมท (2520) ได้กล่าวไว้ว่า

...สมัยรัชกาลที่ 7 คุณหลวงไพเราะฯ ก็ยังทำหน้าที่สืบทอดสาย  
ในพระราชพิธีสมโภชต่าง ๆ ประจำอยู่เช่นเดิม เมื่องานพระราชพิธีขึ้นระวาง  
พระเศวตฉัตรเศวตฉัตรซึ่งกระทำที่พระราชวังดุสิต เป็นพระราชพิธีใหญ่  
จึงทำครบถ้วนตามโบราณราชประเพณีทุกประการ มีแห่สลากั๊ต  
มีการละเล่น เช่น โขน หนัง (ใหญ่) ละคร รำโคม มังกร (จีน) สิงโต (ญวน)  
ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียนและฟ้อนม่านม้ายี่เซียงตาของพระราชชายาก็เพิ่งมาแสดงใน  
กรุงเทพฯ เป็นครั้งแรก ในพระราชพิธีสมโภชก็มีขับไม้ตามประเพณี ขุนเสียด  
เสนาะกรรณ (พัน มุกตวาภัย) เป็นคนขับ หลวงไพเราะเสียงซอ  
เป็นคนสืบทอดสาย นายแมน (จ๋านามสกุลไม่ได้) เป็นคนไกวบัณเฑาะว์เสร็จงาน  
แล้วก็โปรดเกล้าฯ พระราชทานรางวัล ซึ่งโดยประเพณีจะต้องพระราชทาน  
บรรดาศักดิ์แก่คนขับและคนสืบทอดสาย เลื่อนขึ้นชั้นหนึ่งจึงทรงพระกรุณา  
โปรดเกล้าฯ เลื่อนบรรดาศักดิ์ให้ขุนเสียดเสนาะกรรณ เป็นหลวงเสียดเสนาะ-  
กรรณ แต่หลวงไพเราะรับสั่งว่า “เป็นหลวงก็โตพอแล้ว” จึงไม่พระราชทาน  
เลื่อนบรรดาศักดิ์ โดยเปลี่ยนเป็นพระราชทานเงิน 1 ชั่ง...

เห็นได้ว่าหลวงไพเราะเสียงซอยังคงได้รับการยอมรับและไว้วางใจให้เป็นนักตรี  
ที่ปฏิบัติหน้าที่ในงานพระราชพิธีและงานสำคัญต่าง ๆ ของชาติจนได้รับพระราชทานเลื่อนบรรดาศักดิ์  
ให้สูงขึ้น แต่ด้วยความถ่อมตัวและสมถะของหลวงไพเราะเสียงซอที่เห็นด้วยผู้ที่ได้รับอยู่ก็สูงเพียงพอ  
แล้วรวมถึงได้ถวายงานและมีผลงานในเชิงประจักษ์มากมาย ดังที่ มนตรี ตราโมท (2520)  
ได้กล่าวไว้ว่า

...เมื่อพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดเกล้าฯ ให้ตั้ง  
วงเครื่องสายในพระองค์ขึ้น ซึ่งมีพระองค์ท่าน สมเด็จพระบรมราชินี  
กรมหมื่นอนุพงศ์จักรพรรดิ กรมหมื่นอนุวัตจาตุรนต์ ม.จ.ถาวรมงคล  
ม.จ.แววจักร ฯลฯ ก็ได้ถวายการสอนและโดยเสด็จพระราชดำเนินในที่ต่าง ๆ  
เป็นประจำ เพลงคลื่นกระทบฝั่ง สามชั้นนั้น ก็เกิดขึ้นจากการตามเสด็จของคุณ  
หลวงไพเราะฯ เมื่อพ.ศ.2474 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จ  
ประพาสสัตหีบ โดยเรือพระที่นั่งจักรี คุณหลวงไพเราะฯ ตามเสด็จด้วย  
ระหว่างที่เฝ้าอยู่ขณะที่เรือแล่นอยู่ในทะเลนั้น ก็รับสั่งถึงเรื่องการแต่งเพลง  
ต่าง ๆ คุณหลวงไพเราะฯ จึงกราบทูลว่า “อยากจะให้ทรงพระราชนิพนธ์เพลง  
ที่มีเสียงคลื่นทะเลดูบ้าง” พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าฯ ก็ทรงเห็นด้วย และ

รับสั่งถามว่ามีเพลงอะไรละ คุณหลวงไพเราะฯ จึงกราบทูลว่า “มีเพลง คลื่นกระทบฝั่ง สองชั้นอยู่ขอให้ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นเป็นสามชั้น และแทรก เสียงคลื่นต่าง ๆ ได้ เพราะเป็นเพลงโยน” หลังจากนั้นพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าฯ ก็ให้คุณหลวงไพเราะฯ ต่อเพลงคลื่นกระทบฝั่ง สองชั้นถวาย และได้ทรงพระราชนิพนธ์ต่อมาจนเป็นเพลงคลื่นกระทบฝั่งสามชั้นที่เราใช้ บรรเลงเป็นเพลงหมอโรงกันมาอย่างแพร่หลายในปัจจุบัน...

เห็นได้ว่าการที่หลวงไพเราะเสียงซอได้รับความไว้วางพระราชหฤทัยให้ ถวายคำแนะนำในการพระราชนิพนธ์เพลงคลื่นกระทบฝั่ง สามชั้น และถวายการสอนสะท้อนให้เห็น ถึงความรู้ความสามารถของหลวงไพเราะเสียงซอที่เป็นที่ยอมรับในวงกว้างตั้งแต่พระมหากษัตริย์ รวมไปถึงนักดนตรีวิชาชีพในยุคนั้น กล่าวได้ว่าหลวงไพเราะเสียงซอถือเป็นศิลปินต้นแบบ ด้านการบรรเลงซอไทยคนสำคัญของกรมมหรสพ

**1.1.2.3 ประวัติด้านการสอน** เส้นทางการสอนดนตรีของหลวงไพเราะเสียงซอ ได้เริ่มต้นขึ้นตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 6 โดยสอนให้กับพระบรมวงศานุวงศ์และเจ้านายฝ่ายในที่สนใจ และมีความสามารถเป็นนักดนตรีในวงเครื่องสายมากมายหลายวง เช่น วงเครื่องสายของสมเด็จพระนางอินทรีศักดิ์สิริ พระวรราชเทวี วงของพระสุจริตสุตดา วงของพระยาอนิรุทธเทวา ต่อเนื่องมา จนถึงในสมัยรัชกาลที่ 7 ถวายการสอนวงในพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมเขตมงคล และข้าหลวงในวัง ต่อมาในภายหลังหลวงไพเราะเสียงซอได้รับเชิญจาก กรมศิลปากรให้เป็นครูสอนที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากรจึงเป็นจุดเริ่มต้นที่ทำให้บุคคลทั่วไปได้มี โอกาสเรียนกับหลวงไพเราะเสียงซอ และการสืบทอดองค์ความรู้จึงเริ่มแพร่หลายมากขึ้น โดยลูกศิษย์ คนสำคัญที่ได้เรียนกับ หลวงไพเราะเสียงซอ ได้แก่ 1) ครูเซวรงค์ดี โพธิสมบัติ (ซอด้วง) 2) ครูจิรพล เพชรสม (ซออู้) และ 3) ครูปกรณ์ รอดช้างเผื่อน (จะเข้) ดังนี้

ครูเริ่มเรียนกับครูหลวงฯ ตั้งแต่มีอายุประมาณ 15 ปี เรียนครั้งแรกครูหลวงให้เรียนซออู้ แต่ครูของท่านเรียนซอด้วง ท่านก็ไม่ได้ว่าอะไร ครูเรียนกับ ครูจิรพล ครูปกรณ์นะ แต่จิรพลเค้าเรียนซออู้ ปกรณ์ก็จะเข้

(เซวรงค์ดี โพธิสมบัติ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 กันยายน 2562)

อุปนิสัยของพ่อหลวงไพเราะในสมัยเด็ก ๆ วันแรกที่ท่านมาสอน  
หลังจากที่ได้กราบได้ทักทายแล้ว รู้สึกว่าท่านมีเมตตา มีความอ่อนโยน...  
หลังจากนั้นก็ได้ทำการสอน อายุประมาณ 12 ปี เข้าม.1 จบป.7 มาเข้า  
ชั้นกลางประมาณปี 12 หรือ 13 เข้ามาเรียนโรงเรียนนาฏศิลป์

(จิรพล เพชรสม, 2561 อ้างถึงใน ขำคม พระประสิทธิ์, 2561)

นอกจากวิทยาลัยนาฏศิลป์หลวงไพเราะเสียงซอได้สอนที่ชมรมดนตรีไทย  
สโมสรนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ลูกศิษย์คนสำคัญ เช่น ครูบุญเสริม ภู่อาลี และครูไพศาล  
อินทวงศ์ เป็นต้น อีกทั้งยังมีลูกศิษย์ที่ฝากตัวเป็นศิษย์และได้รับความเมตตาให้ไปเรียนที่บ้าน จึงเกิด  
ความรักและความผูกพันที่ลูกศิษย์เคารพเปรียบเสมือนพ่อ ดังที่ พิชิต ชัยเสรี (2532) ได้กล่าวไว้ว่า

ในแวดวงการดนตรีนั้น นักดนตรีรุ่นหลัง ๆ มักเรียกหลวงไพเราะว่า  
ว่า “พ่อหลวง” โดยเหตุที่ว่าเป็นครูอาวุโสที่มีเมตตากรุณาทั้งมีนิสัยเยือกเย็น  
สุภาพ ควรแก่การเป็นปูชนียบุคคลยิ่งนัก ราชทินนาม “ไพเราะเสียงซอ”  
ทางซอของ พ่อหลวงนั้นเรียกได้ว่า เป็นทางที่ครองศิลปะสยามสังคีตอยู่  
ในปัจจุบัน แม้ซอสามสายซึ่งพ่อหลวงเคยกล่าวไว้ว่า “ฉันไม่ได้หัด” แต่พ่อ  
หลวงก็สืบทอดไพเราะจับใจจนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของพ่อหลวงเอง ทุกวันนี้  
ทุกคั่นซึก หาที่ติไม่ได้จนบัดเดียว

เห็นได้ว่าหลวงไพเราะเสียงซอเป็นผู้ที่มีความสามารถทางการบรรเลงซอ  
อย่างมาก สัมกับราชทินนามที่ได้รับพระราชทานว่า “หลวงไพเราะเสียงซอ” ชีวิตประวัติและผลงาน  
ต่าง ๆ ที่หลวงไพเราะได้ทำไว้เป็นเครื่องพิสูจน์อย่างสมบูรณ์แบบถึงความเป็นอัครศิลปินด้าน  
ด้านซอไทยของกรมมหรสพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในมิติดนตรีศึกษาที่มีความเป็นครูต้นแบบอย่าง  
สมบูรณ์ทั้งด้านจริยวัตรความรู้ความสามารถด้านการปฏิบัติทักษะ และด้านการสอนจนเป็นที่รัก  
เคารพ และศรัทธาของบรรดาลูกศิษย์ทั้งในระบบ นอกกระบบ และตามอัธยาศัยจนเป็นที่มา  
ของการเรียกว่า “พ่อ หรือ พ่อหลวงฯ” ของลูกศิษย์ เนื่องด้วยหลวงไพเราะเสียงซอได้เริ่มสอน  
ในระบบการศึกษาภายหลังจากการเกษียณจากการถวายงานในวังหลวงเป็นช่วงบั้นปลายของชีวิต  
จึงทำให้หลวงไพเราะเสียงซอไม่ได้มีลูกศิษย์ซอที่มากนัก จึงเป็นเรื่องที่น่าเสียดายที่องค์ความรู้  
ของหลวงไพเราะเสียงซอซึ่งเป็นต้นแบบของซอไทยไม่ได้ถูกเผยแพร่ในบางมิติกว้างขวางเท่าที่ควร



หากแต่ยังมีกลุ่มลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดโดยตรงและยังคงรักษาและเผยแพร่องค์ความรู้ดังกล่าวต่อไป

### 1.1.3 สายสำนักขอด้วงหลวงไพเราะเสียงขอ (อุ้น ดุริยชีวิน)

สายสำนักดนตรีไทยเริ่มปรากฏตั้งแต่สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ คือ สายสำนักปี่พาทย์ โดยแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ 1) ครูปี่พาทย์ที่มีบทบาทในกรมพิณพาทย์หลวง 2) ครูปี่พาทย์ที่เป็นนักดนตรีอิสระ ส่วนสายสำนักเครื่องสายมีรากฐานมาจากสายสำนักปี่พาทย์พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) และสำนักปี่พาทย์หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งทางในการบรรเลงของทั้ง 2 สำนัก ได้สืบทอดมายังครูในกลุ่มเครื่องสายผู้ถึงพร้อมด้วยฝีมือและปัญญา (ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์, 2561)

ครูปี่พาทย์ผู้ซึ่งมีบทบาทสำคัญในกรมพิณพาทย์หลวงและในหมู่ผู้ประกอบอาชีพอิสระ ซึ่งครูปี่พาทย์ผู้ซึ่งมีบทบาทสำคัญในกรมพิณพาทย์หลวง คือ พระยาประสานดุริยศัพท์ และหลวงประดิษฐไพเราะ ส่วนในหมู่ผู้ประกอบอาชีพปี่พาทย์อิสระโดยทั่วไป สายสกุลของจางวางทั่วพาทย์โกศล และหลวงประดิษฐไพเราะยังคงมีบทบาทสำคัญ เพราะการประกอบอาชีพเป็นนักปี่พาทย์รับหางานทั่วไปของหัวหน้า 2 สายสกุลนี้

(ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, ม.ป.ป.)

### จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หลวงไพเราะเสียงขอซึ่งเป็นลูกศิษย์ของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เจ้ากรมมหรพ ภายหลังดนตรีไทยเริ่มได้รับการอุปถัมภ์จากราชสำนักและเป็นที่นิยมมากขึ้นของสังคมโดยเฉพาะกลุ่มเครื่องสาย จึงเริ่มมีการสืบทอดองค์ความรู้ต่าง ๆ และนำไปสู่แนวคิดในการประดิษฐ์ทางเพลงสำหรับเครื่องสายทั้ง ทางเดี่ยว และทางบรรเลง ทางเพลงเครื่องสาย โดยเฉพาะขอด้วงที่นิยมใช้บรรเลงกันอย่างแพร่หลายพบว่า คือ ทางของหลวงไพเราะเสียงขอ (อุ้น ดุริยชีวิน) พบได้จากการนำไปใช้ในการเรียนการสอนในสถาบันการศึกษาทั้งในระบบ นอกระบบ และตามอัธยาศัย เช่น วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นต้น อีกทั้งยังพบว่าในการประกวดดนตรีไทยรายการต่าง ๆ มีการเลือกใช้ทางเดี่ยวขอด้วงหลวงไพเราะเสียงขออย่างแพร่หลาย และเป็นที่นิยมตลอดกาลสมัย แม้ในกรณีที่การประกวดได้กำหนดเพลงที่ไม่ได้ถูกประพันธ์ทางเดี่ยวไว้แต่โบราณ หรือเนื่องมาจากข้อจำกัดด้านทักษะของผู้เรียน เช่น ด้านสรีระ ระยะเวลาในการเรียน ฯลฯ ผู้สอนส่วนใหญ่จะ

ประดิษฐ์หรือปรับเปลี่ยนทางเดี่ยวซอด้วงขึ้นให้เหมาะสมกับผู้เรียน โดยยึดกรอบแนวคิดกระสวนทำนองของหลวงไพเราะเสียงซอเป็นฐาน (ยุธนา ฉัพพรรณรัตน์, 2561)

จากที่ได้กล่าวไปแล้วในข้างต้นว่ามีการนำทางเพลงตามแนวทางของหลวงไพเราะเสียงซอไปใช้ในสถานศึกษา เนื่องจากในช่วงบั้นปลายของชีวิตหลวงไพเราะเสียงซอได้สอนให้กับโรงเรียนนาฏศิลป์ หรือ วิทยาลัยนาฏศิลป์ในปัจจุบัน จึงทำให้องค์ความรู้ด้านกลวิธีการบรรเลงซอด้วงได้รับการสืบทอดและใช้เป็นแนวทางในการจัดการเรียนการสอนเครื่องสีไทยให้กับผู้เรียนในกลุ่มวิชาชีวิตดนตรีไทยโดยตรง นอกจากนี้ยังได้ไปสอนที่ชมรมดนตรีไทยมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ทำให้ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดในกลุ่มของนักดนตรีมือสมัครเล่น เนื่องจากหลวงไพเราะเสียงซอสอนในช่วงที่อายุมากแล้ว จึงทำให้ผู้ที่ได้เรียนซอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงเดี่ยวซอด้วงไม่มากนัก ซึ่งผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากหลวงไพเราะเสียงซอ มีรายนามดังต่อไปนี้

- 1) ครูอนันต์ ดุริยชีวิน (เสียชีวิต)
- 2) ครูประเวช กุมุท (ศิลปินแห่งชาติ) (เสียชีวิต)
- 3) ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ
- 4) ครูบุญเสริม ภูสาลี
- 5) ครูโกวิท ชันศิริ

กล่าวได้ว่าบุคคลเหล่านี้เป็นผู้สืบทอดองค์ความรู้สำคัญของสายสำนักซอด้วงหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน่ ดุริยชีวิน) และเป็นผู้ที่ได้รับการยอมรับในวงวิชาชีวิตดนตรีไทย ซึ่งองค์ความรู้ด้านกลวิธีการบรรเลงและการสอนของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน่ ดุริยชีวิน) เป็นสายสำนักที่มีต้นทางองค์ความรู้มาจากกรมมหรสพ และได้รับการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน ผู้วิจัยได้นำเสนอประวัติและที่มาของกรมมหรสพคู่ขนานไปกับสายสำนักซอด้วงหลวงไพเราะเสียงซอเพื่อให้เห็นช่วงเวลาร่วมกันอย่างชัดเจนเป็นแผนภาพดังต่อไปนี้



#### 1.1.4 ประวัติครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ



ภาพที่ 2 ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ  
ที่มา วีระกิจ สุวรรณพิทักษ์ (2563)

ผู้วิจัยได้กล่าวถึงรายละเอียดเกี่ยวกับสายสำนักซอด้วงหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) มาแล้วในข้างต้น ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติเป็นหนึ่งในลูกศิษย์ที่สืบทอดองค์ความรู้ด้านกลวิธีการบรรเลงซอด้วงโดยตรงจากหลวงไพเราะเสียงซอ โดยผู้วิจัยจะนำเสนอประวัติของครูเชวงศักดิ์ (เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ, ม.ป.ป.) มีรายละเอียดดังนี้

##### 1.1.4.1 ประวัติส่วนตัว

ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติเกิดเมื่อวันที่ 1 เมษายน พ.ศ.2491 ณ บ้านพักข้าราชการที่ว่าการอำเภอบางใหญ่ จังหวัดนนทบุรี เป็นบุตรของนายซ้อน โพธิสมบัติ และนางพุลทรัพย์ ด้วงทอง มีพี่น้องร่วมบิดามารดาทั้งหมด 4 คน ได้แก่

- 1) ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ
- 2) นายวันชัย โพธิสมบัติ (ถึงแก่กรรม)
- 3) นายพิชิตชัย โพธิสมบัติ (ถึงแก่กรรม)
- 4) นางสาวรุจิราภรณ์ โพธิสมบัติ

เมื่ออายุได้ประมาณ 5 ขวบครอบครัวได้ย้ายไปอยู่ที่อำเภอท่าแซะ จังหวัดชุมพร เนื่องจากบิดาย้ายไปรับราชการที่นั่น ต่อมาสมรสกับนางเนาวรัตน์ โพธิสมบัติ มีบุตร 2 คน ได้แก่

- 1) นางสาวรัตนวรรณ โพธิสมบัติ
- 2) นายอริศศักดิ์ โพธิสมบัติ

#### 1.1.4.2 ประวัติการศึกษา

**ตารางที่ 1** ตารางแสดงลำดับการศึกษาของครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ

ปี	ระดับชั้น	สถานศึกษา
2498	ประถมศึกษา	อ.ท่าแซะ จ.ชุมพร
2506	ชั้นต้น	โรงเรียนนาฏศิลป์ (วิทยาลัยนาฏศิลป์ในปัจจุบัน) กรมศิลปากร กทม.
2509	ชั้นกลาง	
2511	ชั้นสูง	
2519	อนุปริญญา (ครุศาสตรบัณฑิต)	วิทยาลัยครูเชียงใหม่ จ.เชียงใหม่

#### 1.1.4.3 ประวัติการเรียนดนตรีไทย

ครูเชวงศักดิ์เริ่มเรียนพื้นฐานการบรรเลงซิมและซอด้วงกับบิดาเมื่อครั้งครอบครัวย้ายไปอยู่ที่ อ.ท่าแซะ จ.ชุมพร และได้มีโอกาสเรียนเพิ่มเติมกับครูพิตร เลิศล้ำผู้เป็นเพื่อนกับบิดาและเป็นหนึ่งในสมาชิกคนสำคัญของวงเครื่องสายวงบางขุนนนท์ ซึ่งมีศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์เป็นหัวหน้าวง ดังที่ ได้กล่าวไว้ว่า

พ่อครูเป็นปลัดอำเภอบางใหญ่ นนทบุรี แล้วก็ย้ายไปชุมพร ตอนครูเด็ก ๆ คุณพ่อเค้าก็ชอบสีซอดูด้วยแหละ มือสมัครเล่น สีซอโนเรือไปอะไรไป แกก็บอกว่าครูเหมือนแก คือใจร้อน ถ้าจะมาทางพ่อทางด้าน ปลัดอำเภอจะไม่ได้ดี แกก็บอกว่าเอาวิชาของพ่อไปดีกว่า คือ สีซอ ครูก็ได้ฝึกกับคุณพ่อแล้วก็เพื่อนของคุณพ่อ คือ คุณอาพิตร เลิศล้ำเค้าย้ายมาเป็นสารวัตรรถจักรที่ชุมพร เค้าเคยเป็นสมาชิกวงบางขุนนนท์ ที่มี ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์เป็นหัวหน้าวง พอมาเจอคุณพ่อครูที่ชุมพรก็ตั้งวงเล่นกันครูก็ได้คลุกคลีเล่นไปด้วย... พออายุเข้าเกณฑ์แล้วก็เลยเข้ามาสอบที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ ตอนนั้นเค้าเอาแค่

2 คน เอามาเสริมจำนวนที่ขาดไป 2 คน คนหนึ่งชื่อ อุไรรัตน์ สุจริตกุล แล้วอีก  
คนก็คือครูเอง ครูสอบได้....

(เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 28 กันยายน 2562)

จากนั้นเมื่ออายุ 15 ปี เข้าศึกษาที่โรงเรียนนาฏศิลป์ (วิทยาลัยนาฏศิลป์  
ในปัจจุบัน) กรมศิลปากร จึงได้รับการวางรากฐานการบรรเลงเครื่องสีไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งซอด้วง  
จากครูศิลปินต้นแบบหลายท่าน เช่น ครูศิลปิ ตราโมท ครูละเมียด จิตเสวี ครูทองดี สุจริตกุล  
เป็นต้น ในด้านพื้นฐานการขับร้องเพลงไทย ได้แก่ ครูท้วม ประสิทธิ์กุล (ศิลปินแห่งชาติ) และครูอุษา  
สุคันธมาลัย เป็นต้น กระทั่งได้รับการพิจารณาจากบรรดาครูทุกท่านว่าครูเชวงศักดิ์มีพื้นฐาน  
การบรรเลงซอด้วงที่ดี (เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติน, ม.ป.ป.) สอดคล้องกับที่ เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติน (อ้างถึงใน  
วรารณ เชิดชู, 2547) ได้กล่าวไว้ว่า

ครูละเมียดจะเป็นผู้แบ่งเบาภาระจากพ่อหลวง เพราะตอนนั้นพ่อหลวง  
ท่านชรามากแล้ว เวลาโรงเรียนท่านก็จะมาสายหน่อย แล้วครูละเมียดท่าน  
จะมาก่อน ทั้งครูละเมียด ครูหลวง และครูทองดีท่านก็เป็นห่วง ท่านอยากให้  
เราได้เพลงเยอะ ๆ โดยเฉพาะครูละเมียด อยากให้เราได้เพลงนั้นเพลงนี้ ท่านก็  
จะต่อให้ โดยเฉพาะเพลงที่เป็นเพลงลูกโยน เพลงทยอย เพราะเพลงแบบนี้มัน  
ไม่ต้องใช้อะไรมาก ทยอยมันก็ล่ายจะเป็นเพลงตายตัวไปเสียหมด ครูเรียนกับ  
ครูละเมียดมาจนกระทั่งจบชั้นสูง... ครูท้วมครูทับนี่นะ เป็นผู้สนับสนุนอย่าง  
มาก แนะนำเพลงให้พ่อหลวงต่อให้ครู ท่านก็บอกกับครูว่า “เชวงศักดิ์  
เธอขอเพลงทะแยท่านสิ” เนี่ยเป็นคำ ที่ครูทับบอกกับครู เพราะท่านจะ  
เป็นห่วงมาก

ครูเชวงศักดิ์ได้เรียนกับครูต้นแบบหลายท่านจนสามารถปฏิบัติได้อย่าง  
คล่องแคล่วจนเป็นที่ชื่นชม จึงได้รับคัดเลือกให้ไปฝากตัวเป็นศิษย์และเรียนเพิ่มเติมกับหลวงไพเราะ  
เสียงซอ (อุน่ ดุริยชีวิน) ซึ่งได้เรียนการบรรเลงซอด้วงในเพลงทุกประเภท โดยเฉพาะอย่างยิ่ง  
การบรรเลงวงเครื่องสายปี่ชวา และเพลงเดี่ยว อีกทั้งได้เรียนการบรรเลงซอสามสายและซอด้วงตั้งแต่  
เพลงชั้นต้นจนถึงเพลงเดี่ยวเพิ่มเติมจากหลวงไพเราะเสียงซอด้วย จนกระทั่งจบการศึกษาจาก  
วิทยานาฏศิลป์ (เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติน, 29 กันยายน 2562; วรารณ เชิดชู, 2547) ในขณะนั้นไม่เพียง  
การเรียนในห้องเรียนกับหลวงไพเราะเสียงซอเท่านั้น แต่ครูเชวงศักดิ์ได้เรียนเพิ่มเติมที่กองการสังคีต

กรมศิลปากร และที่บ้านสนามม้านางเลิ้ง รวมไปถึงได้ติดตามหลวงไพเราะเสียงซอไปในที่ต่าง ๆ ดังคำกล่าวที่ว่า

ทางที่ท่านต่อให้ ท่านต่อให้โดยที่ท่านบอกท่านอง นอย นอย นอยแบบโบราณ เรียนกันแบบตัวต่อตัว เวลาต่อเพลง ท่านก็ไม่ดูเลย ถ้าเราไม่ได้ ไม่จำ ท่านจะมองลอดแว่น แล้วจะเดินหายไป หายไปนานเลย เราต้องเดินตามไปดูท่าน เวลาจะโกรธ ท่านจะไม่แสดงอาการโกรธ ท่านจะใช้การเดินหนีไป เพลงหลายเพลงที่ได้จากท่าน คือ เพลงประเภททางเดี่ยว ต่อกันที่สำนักการสังคีต เมื่อก่อนเรียกว่ากองการสังคีต ท่านมักจะนั่งที่กองการสังคีต แล้วค่อยเดินเข้ามาในวิทยาลัย ตอนนั้นครูอยู่ประมาณ ม.6 คือกลาง 3 ประมาณอายุ 17 ปี ท่านไม่ได้อยู่กับครอบครัว ไม่อยู่ที่ตรอกโรงไม้ เป็นห้องแถวเล็ก ๆ เป็นสถานที่ไปต่อเพลงด้วย จะไปต่อประมาณ 5 โมงเย็นนอกจากนี้ก็ไปต่อกันที่สำนักการสังคีต และวิทยาลัยก็จะเรียนกันอยู่ 3 ที่

(เชวงศักดิ์ โพธิสมบัตติ, อ้างถึงใน ข้าคม พระประสิทธิ์, 2561)

ครูดิตตามหลวงไพเราะฯ ไปหลายที่นะ ท่านรู้จักคนเยอะมีครั้งหนึ่งตามท่านไปที่ลาดหญ้า ไปเจอคุณพระช่วงเกษตรศิลปการบ้านท่านอยู่ลาดหญ้า ท่านสืซอฮู้ ครูก็ไปสืซอกับครูหลวงฯ ท่านว่า ไอ้หนูนี้มันสืซอดีหิ แต่เอ็งอย่าเอาทางนี้เลย มันไม่เจริญ เราก็คิดว่าจะไม่เจริญได้ไง ดูครูเราสิ เป็นหลวงเลยนะ ยิ่งทำให้มีมานะใหญ่เลยที่นี่

(เชวงศักดิ์ โพธิสมบัตติ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 28 กันยายน 2562)

ตอนครูไปต่อเพลงที่บ้านแถวสนามม้า โรงพยาบาลมิชชั่นท่านให้ซอสามสายงาเข้ามา 1 คัน ซอหลวงไพเราะฯ เนี่ยสร้างชื่อเสียงไว้อย่างมาก ท่านถามครูว่า “อยากได้ไหม” ครูบอกว่า “อยากได้ครับ” ท่านเลยบอกว่า “จั้นเอาไป” ซอสามสายงาคันนี้เดิมทีเป็นของหม่อมหลวงบัว กิติยากร (พระราชมารดาในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ) ทุกวันนี้ครูเก็บใส่กล่องไว้เป็นอย่างดี

(เชวงศักดิ์ โพธิสมบัตติ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 28 กันยายน 2562)

ครูเชวงศักดิ์ไม่เพียงติดตามหลวงไพเราะเสียงขอไปเพื่อบรรเลงดนตรีในงานต่าง ๆ เท่านั้น แต่ยังมีโอกาสตามไปถวายงานสอนสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินีในรัชกาลที่ 7 ซึ่งเป็นอีกหนึ่งในความภาคภูมิใจในชีวิตของครูเชวงศักดิ์เป็นอย่างมาก ดังคำกล่าวที่ว่า

ตอนนั้นครูได้ตามพ่อหลวงไปเข้าเฝ้าเพื่อถวายการสอนสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินีในรัชกาลที่ 7 ที่วังศุโขทัย ครูเห็นพ่อหลวงหมอบกราบ ครูก็ทำตาม จากนั้นทรงมีรับสั่งว่า “ลุกขึ้นมาเถิดครู” ทำให้ครูเห็นถึงพระมหากรุณาธิคุณที่ตราตรึงในใจมาจนถึงทุกวันนี้ และเป็นบุญของเราที่ได้ตามพ่อหลวงไปในครั้งนี้

(เชวงศักดิ์ โพธิสมบัตติ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 28 กันยายน 2562)

เห็นได้ว่าการที่ครูเชวงศักดิ์ได้รับความเมตตาจากหลวงไพเราะเสียงขอให้ตามไปในที่ต่าง ๆ ทั้งในราชสำนักและสถานที่ทั่วไปตั้งแต่ยังเป็นนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาจนกระทั่งได้มอบซอสสามสายงาประจำตัวให้ สะท้อนให้เห็นว่าครูเชวงศักดิ์ได้ผ่านการบ่มเพาะและประเมินมาอย่างรอบด้านทั้งอุปนิสัยใจคอ และความรู้ความสามารถด้านการบรรเลงขอ จึงได้รับความเมตตาและไว้วางใจให้ได้รับสิ่งเหล่านี้ อีกทั้งยังแสดงถึงการฝากองค์ความรู้ด้านการบรรเลงขอซึ่งหลวงไพเราะเสียงขอเป็นเอกลักษณ์ทางด้านนี้ไว้กับครูเชวงศักดิ์ให้ได้เป็นผู้สืบทอดต่อไป จึงกล่าวได้ว่าครูเชวงศักดิ์เป็นลูกศิษย์และเป็นบุคคลสำคัญอีกคนของสายสำนักหลวงไพเราะเสียงขอที่ได้รับการบ่มเพาะมาอย่างเข้มข้น ในช่วงวาระสุดท้ายของหลวงไพเราะเสียงขอ ครูเชวงศักดิ์ได้กล่าวถึงความผูกพันและความรักในฐานะศิษย์ที่เคารพและศรัทธาไว้ว่า

ตอนท่านเสียครูมาช่วยราชการอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ แต่ได้ข่าวว่าหลวงไพเราะฯ เจ็บหนัก ท่านอยู่ที่โรงพยาบาลศิริราช ครูได้ข่าวก็รีบนั่งรถไปเลย อยู่ในห้องไอซียู อากาศเย็น พอไปถึงท่านก็ล้มตามา ครูบอกว่า “พ่อครับ เชวงศักดิ์มาจากเชียงใหม่” ท่านก็พยักหน้า แล้วหลังจากนั้นไม่นานท่านก็เสียเลย

(เชวงศักดิ์ โพธิสมบัตติ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 28 กันยายน 2562)



#### 1.1.4.4 ประวัติการทำงานและผลงาน

ภายหลังจากสำเร็จการศึกษาระดับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูงแล้ว ได้เข้าทดลองปฏิบัติราชการในตำแหน่งครูตรีอันดับ 1 และได้บรรจุเข้ารับราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรุงเทพมหานคร ประมาณ 2 ปีในช่วงเวลานั้นครูเชวงศักดิ์ได้เรียนเพลงเดี่ยวชั้นสูงและเพลงประเภทต่าง ๆ เพิ่มเติมกับหลวงไพเราะเสียงซอจนได้รับความไว้วางใจจากหลวงไพเราะเสียงซอให้ทั้งร่วมบรรเลงกับท่านและเป็นตัวแทนไปในการบรรเลงวาระต่าง ๆ โดยเฉพาะการบรรเลงวงเครื่องสายปี่ชวา ร่วมกับครูศิลปินหลายท่าน เช่น ครูเทียบ คงลายทอง ครูประเวช กุมุท (ศิลปินแห่งชาติ) ครูพริ้ง ดนตรีรส ครูพริ้ง กาญจนผลิน ครูแจ้ง คล้ายสีทอง เป็นต้น ดังที่ เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ (2562) ได้กล่าวไว้ว่า

แต่ก่อนเล่นเครื่องสายปี่ชวาบ่อยด้วย ครูเทียบเนี่ยชอบเลยเครื่องสายปี่ชวา ท่านเป็นคนพาไป ครูหลวงฯ ให้ครูเล่นซอด้วงเพราะอะไร โดยเฉพาะในวงเครื่องสายปี่ชวา เพราะมีหน้าที่เป็นผู้นำ ต้องแม่นเพลงเป็นหลักเป็นฐานให้วงได้ พอครูเล่นผิดทีครูเทียบจะเอาปี่หันมาเป่าใส่หูครูหุบดับเลย ครูหลวงฯ ก็นั่งอยู่ด้วยในวง

(เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 กันยายน 2562)

ส่วนมากตอนนั้นเป็นนักเรียนนุ่งกางเกงขาสั้นอยู่ประมาณชั้นต้นเราก็ก๊มซึบท่านไปเรื่อย ๆ งานแรกทีไปเล่นร่วมกับพ่อหลวงฯ คืองานที่จังหวัดฉะเชิงเทรา บ้านท่านประสิทธิ์ กาญจนวัฒน์ ท่านเป็นรัฐมนตรีว่าการกระทรวงพาณิชย์ ประธานรัฐสภา อยู่บางখনากไปเล่นวงเครื่องสายปี่ชวา ตอนนั้นนักดนตรีมี ปกรณ์ มีผม บางครั้งครูจีไม่ไปมีเพื่อนอีกคน เจ้าแวน ส่วนครู ๆ มีครูเทียบ ครูหลวงไพเราะฯ ครูพริ้ง 2 พริ้งไปตีกลอง ครูพริ้ง กาญจนผลิน ครูพริ้ง ดนตรีรสไปด้วยกันเลยครูแจ้งไปร้อง เล่นกันจนกระทั่งรุ่งสางเลย ตอนนั้นเล่นสนุกสนานมาก...

(จิรพล เพชรสม, 2561 อ้างถึงในข้ามคม พระประสิทธิ์, 2561)

จากนั้นในปีพ.ศ.2517 ครูเชวงศักดิ์ได้รับคำสั่งให้มาช่วยราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ จ.เชียงใหม่ โดยเริ่มแรกได้รับคำสั่งให้มาช่วยราชการ 1 ภาคการศึกษาเท่านั้น หากแต่ได้รับการร้องขอจากผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ อาจารย์ประนอมทองสมบัติให้อยู่ช่วยปฏิบัติราชการที่นี้ต่อจนเวลาล่วงเลยเข้าปีที่ 2 นายเดโช สนวนานนท์

อธิบดีกรมศิลปากรในสมัยนั้นเห็นว่าครูเซวรงค์ดีช่วยราชการเป็นระยะเวลา 2 ปีแล้วจึงเห็นควรให้ย้ายไปปฏิบัติราชการประจำที่นั่นเลย ครูเซวรงค์ดีจึงรับราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ จนกระทั่งเกษียณอายุราชการ ตลอดการรับราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ปรากฏผลงานมากมาย

ด้านการสอน ครูเซวรงค์ดีรับผิดชอบงานสอนของกลุ่มสาระการเรียนรู้ วิชาซีพีเฉพาะสาขาเครื่องสายไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ ได้รวบรวมวิธีการสอนทักษะปฏิบัติเครื่องสายไทย ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ ซอสามสาย และซิม ได้เป็นการสอนเครื่องสายไทยตั้งแต่ขั้นพื้นฐานจนถึงขั้นสูง เช่น การบรรเลงซอสามสายประกอบทำนองสรภัญญะ การใช้คันชัก และการบันทึกโน้ตเพลงไทย โดยรวบรวมให้อยู่ในรูปแบบของนวัตกรรมการเรียนรู้ ชุดฝึกทักษะ ซีดีวิธีการสอนดนตรีไทย เพื่อใช้ในการจัดการเรียนการสอนให้กับนักเรียน นักศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ รวมถึงเพื่อเผยแพร่ให้กับสถาบันภายนอกที่มีความสนใจ นอกจากนี้ ครูเซวรงค์ดีไม่เพียงสอนแต่ในห้องเรียนเท่านั้น แต่ยังเห็นถึงความสำคัญของการจัดประสบการณ์การเรียนรู้ นอกห้องเรียนให้กับผู้เรียนเป็นอย่างมาก จึงได้จัดกิจกรรมเสริมหลักสูตรเพื่อให้ผู้เรียนได้พัฒนาศักยภาพรวมถึงมีโอกาสได้แสดงความสามารถในบริบทและสถานการณ์จริงในการบรรเลงดนตรีไทย ดังนี้

ในพ.ศ.2526 ครูเซวรงค์ดีรับหน้าที่ผู้อำนวยการเพลงและควบคุมการฝึกซ้อมในการบรรเลงของการผสมวงพิเศษ คือ วงลานนามหาดุริยางค์ แสดง ณ โรงละครเชียงใหม่ เพื่อน้อมรำลึกในพระมหากรุณาธิคุณสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ อีกทั้งใน พ.ศ.2528 ได้มีการจัดคอนเสิร์ตดังกล่าวอีกครั้งเนื่องในวโรกาสทูลเกล้าฯ ถวายเงินโดยเสด็จพระราชกุศลสมทบทุนมูลนิธิสายใจไทย โดยครูเซวรงค์ดีได้รับหน้าที่ในการควบคุมการฝึกซ้อมเช่นเดิม นอกจากนี้ครูเซวรงค์ดีนำนักเรียนฝึกซ้อมและแสดงดนตรีไทย ณ สถานีโทรทัศน์แห่งประเทศไทย ช่อง 8 ศูนย์ประชาสัมพันธ์ เขต 2 ลำปาง และผลิตรายการและควบคุมการบรรเลงในรายการ “เผยแพร่และแนะนำเครื่องดนตรีไทยดนตรีพื้นเมือง” ณ สถานีวิทยุแห่งประเทศไทย ศูนย์ประชาสัมพันธ์เขต 2 จังหวัดเชียงใหม่ ตั้งแต่ปีพ.ศ.2536 – 2537 นอกจากนี้ครูเซวรงค์ดีได้รับงานเสริมจากการบรรเลงดนตรีไทยตามโรงแรมต่าง ๆ ในจังหวัดเชียงใหม่ โดยใช้พื้นที่ดังกล่าวเป็นที่ในการฝึกซ้อมและเสริมประสบการณ์ให้กับนักเรียนทุก ๆ รุ่น ครูปฏิบัติเช่นนี้มากกว่า 19 ปี ดังที่บุญถึง พระยาชัย (2564) ได้กล่าวไว้ว่า

ครูเนีย ไปกินนอนอยู่บ้านครูป๊อก สมัยนี้เนีย ครูเรียนประมาณพอถึงชั้นกลางปีที่ 3 อะครับ ครูก็ได้ไปช่วยงานครูป๊อกที่โรงแรมเชียงอิน ครูเค้ารับประจำไว้ ตีซิม ตีโทนร่ามะนา สลับกันกับครูป๊อก เล่นที่ลอบบี้โรงแรมทุกวัน ช่วงนั้นมีงานหลายที่ นอกจากที่โรงแรมก็จะมียานออดเทปครูก็จะไปอยู่บ้าน

ครูป๊อก ครูก็เลยใกล้ชิดกับท่านมาก อยู่ที่บ้านครูท่านใกล้ ๆ วัดธาตุธรรม  
ถ.สุริวงค์ ถึงเวลาไปงานก็ไป เย็นก็กลับมากินมานอนที่บ้านครู ก็อยู่กันไป  
อย่างนี้

(บุญถึง พระยาชัย, การสื่อสารส่วนบุคคล, 8 พฤษภาคม 2564)

อีกทั้งได้ถวายงานพระบรมวงศานุวงศ์หลายพระองค์ภายหลังที่  
หลวงไพเราะเสียงขอได้ถึงแก่กรรมและครูเชวงศักดิ์มารับราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่

ครูได้มีโอกาสถวายงานในสมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราช  
ธรรมาธิราชเจ้าที่เสด็จมาเชียงใหม่ที่โรงแรมเชียงใหม่ ครูก็บรรเลงดนตรีถวาย  
ท่านประทับใจ ที่นี้ทุกครั้งที่ท่านเสด็จมาเชียงใหม่ครูก็จะได้ไปบรรเลงถวาย  
มีครั้งหนึ่งท่านเสด็จดอยเต่า ท่านเสด็จประทับเรือ โปรดให้ครูไปตีจิม  
สี่ซอสสามสายให้ฟัง ไปกระทั่งเกือบถึงจ.ตาก ครูก็พาเด็กนักเรียนไปด้วย

(เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 กันยายน 2562)

รวมถึงในอีกหลายโอกาสที่ได้นำชมรมนาฏศิลป์-ดนตรีไทย สโมสร  
นักศึกษามหาวิทยาลัยเชียงใหม่และนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่บรรเลงดนตรีถวาย  
(วราภรณ์ เชิดชู, 2547) (เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติน, ม.ป.ป.) สามารถสรุปข้อมูลได้ดังนี้

## ตารางที่ 2 ตารางแสดงข้อมูลการถวายงานด้านดนตรีของครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติน

ปีพ.ศ.	กิจกรรม
2519	เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี และ สมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์อัครราชกุมารี พระราชทานเลี้ยง คณะทูต 16 ประเทศ ณ พระตำหนักภูพิงค์ราชนิเวศน์ระหว่างเสด็จแปรพระราชฐาน จังหวัดเชียงใหม่
	สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จทรงดนตรีและขับร้องเพลง ไทยกับคณะนาฏศิลป์และดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่และชมรมสโมสร นักศึกษา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ทุกครั้งที่เสด็จแปรพระราชฐานหรือ ในวโรกาสพระราชทานเลี้ยงแขกชาวต่างชาติ ณ พระตำหนักภูพิงค์ราชนิเวศน์ จ.เชียงใหม่ โดยมีครูเชวงศักดิ์เป็นผู้ควบคุมการบรรเลง

	สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงขอด้วงร่วมกับนักศึกษา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ในงานเลี้ยงฉลองหลังจากรับพระราชทานปริญญาบัตร โดยครุฑวงศศักดิ์เป็นผู้ควบคุมการฝึกซ้อมและร่วมบรรเลงด้วย
2521	สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงขอด้วงร่วมกับนักศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ในงานสายใจไทย ณ โรงภาพยนตร์แสงตะวัน จ.เชียงใหม่โดยครุฑวงศศักดิ์เป็นผู้ควบคุมการฝึกซ้อมและร่วมบรรเลงด้วย
	สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงระนาดเอกร่วมกับวงมโหรี ใน โอกาสเสด็จเป็นการส่วนพระองค์ ณ บ้านเจ้าไชยสุริยวงศ์ ณ เชียงใหม่ โดยครุฑวงศศักดิ์ร่วมบรรเลงด้วย

ความสามารถของครุฑวงศศักดิ์ปรากฏชัดจากการได้ที่เรียนได้และติดตามหลวงไพเราะเสียงซอไปในที่ต่าง ๆ จนเป็นที่ยอมรับทั้งในด้านการบรรเลงและการสอนเครื่องสีไทยตามแนวทางของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) จากคนในวิชาชีพดนตรีไทย ตลอดจนได้รับเชิญให้เป็นครุฑศิลป์ต้นแบบในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ เช่น คณะครุศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์-มหาวิทยาลัย วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร และคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ตลอดจนได้รับเชิญเป็นกรรมการตัดสินการประกวดดนตรีไทยระดับชาติในรายการต่าง ๆ เช่น รายการประลองเพลง ประเลงมโหรีชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี จัดโดย ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด มหาชน เป็นต้น นอกจากนี้วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ซึ่งเป็นสถาบันที่ครุฑวงศศักดิ์ประจำอยู่แล้วงานบริการวิชาการทั้งภาครัฐและเอกชนโดนเฉพาะอย่างยิ่งในจังหวัดเชียงใหม่ได้มีผลงานมากมาย โดยได้รับเชิญให้เป็นอาจารย์พิเศษประจำชมรมนาฏศิลป์-ดนตรีไทย สโมสรนักศึกษา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และควบคุมการบรรเลงดนตรีไทยเผยแพร่ทางสถานีโทรทัศน์แห่งประเทศไทย ช่อง 8 ศูนย์ประชาสัมพันธ์เขต 2 จังหวัดลำปาง และสถานีโทรทัศน์ช่อง 11 ศูนย์ประชาสัมพันธ์เขต 2 จังหวัดเชียงใหม่ ในนามบริษัท บุญรอดบริวเวอรี่ จำกัดตลอดทุกคืน ระหว่างพ.ศ.2529 – 2530

นอกจากผลงานด้านการสอนและบริการวิชาการภายในประเทศแล้ว ครุฑวงศศักดิ์ได้มีผลงานการบรรเลงเพื่อเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยในงานสำคัญต่าง ๆ ในระดับนานาชาติ ดังนี้

**ตารางที่ 3** ตารางแสดงข้อมูลผลงานการเผยแพร่ดนตรีไทยในระดับนานาชาติของครูเชวงศักดิ์ โพธิสมปัติ

ปีพ.ศ.	กิจกรรม
2530	ร่วมแสดงดนตรีไทยในงาน Asian Children Festival Expo ครั้งที่ 87 ณ เมือง โอซาก้า ประเทศญี่ปุ่น โดยเป็นผู้ควบคุมการแสดงในครั้งนั้น
2533	ร่วมแสดงดนตรีและควบคุมการฝึกซ้อม การแสดงดนตรีและนาฏศิลป์พื้นเมือง สี่ภาคของไทย ในงาน Asian Folklore Festival 1990 ณ ประเทศมาเลเซีย
-	ร่วมแสดงดนตรีไทยในงานเทศกาลอาหารไทยและวันวัฒนธรรมไทย ณ นครลอส - แองเจลิส และนครซานฟรานซิสโก ประเทศสหรัฐอเมริกา
2540	โครงการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมพื้นบ้านสิบสองปันนาและเทคโนโลยีทางการเกษตร ร่วมกับชมรมดนตรีไทยมหาวิทยาลัยแม่โจ้ ณ สาธารณรัฐประชาธิปไตย ประชาชนลาว
2545	โครงการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมพื้นบ้านสิบสองปันนาและเทคโนโลยีทางการเกษตร ร่วมกับชมรมดนตรีไทยมหาวิทยาลัยแม่โจ้ ณ สาธารณรัฐประชาชนจีน

จากการศึกษาประวัติของครูเชวงศักดิ์พบว่า ครูเชวงศักดิ์เป็นลูกศิษย์ หลวงไพเราะเสียงซอที่รับการถ่ายทอดโดยตรงทั้งการเรียนในระบบ คือ วิทยาลัยนาฏศิลป์ และ ตามอัยยาศัย คือ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และที่บ้าน รวมไปถึงการได้รับโอกาสในการเพิ่มพูน ประสบการณ์จากการติดตามไปในงานต่าง ๆ ร่วมกับความใฝ่เรียนรู้ ขยัน กตัญญู และอดทน จึงทำให้ ครูเชวงศักดิ์ได้พัฒนาฝีมือจนถึงขีดสุด และเป็นบุคคลสำคัญในการสืบทอดองค์ความรู้ของ หลวงไพเราะเสียงซอ สิ่งเหล่านี้หล่อหลอมจนเกิดจิตวิญญาณความเป็นครูขึ้นในตัวของครูเชวงศักดิ์ ที่ได้รับเริ่มและผลักดันให้เกิดกิจกรรมต่าง ๆ ตลอดจนเป็นกำลังหลักในการเผยแพร่องค์ความรู้ ที่มีอย่างล้นหลามจนสามารถสร้างความรักและศรัทธาของบรรดาศิษย์ได้ รวมไปถึงเป็นที่ยอมรับ ในวงกว้าง ดังคำกล่าวที่ว่า

ครูป๊อกเค้าสอนให้ผมรู้จักเพลง เค้าเป็นคนรู้จริงรู้สึก เค้าสอนวิธีการ ขึ้น การใช้ซอขึ้นเพลงนำคนอื่นนะครับ ว่าควรขึ้นลูกอย่างไรให้ดูลูกตก ไม่ได้ เอาทุกตัวมาขึ้น แล้วก็ให้ฟังเพลงเวลารับร้อง การฟังเพลงรับร้องนี้ ไม่ใช่ฟังแต่ เฉพาะร้องแต่ต้องให้ฟังทั้งฉิ่งทั้งกลอง ดูประโยคของกลอง และประโยคของ ร้อง เค้าบอกว่า หูต้องใช้ฟังทุกอย่าง และการรับร้องในแต่ละอัตราจังหวะ

ครูก็สอน ครูบอกว่าต้องพยายามเข้าใจเพลงด้วย อีกอันที่เค้าสอนแล้วยังจำได้จนทุกวันนี้เลยว่าเป็นผู้นำจะต้องเป็นหลักให้เค้า ถ้าเป็นหลักให้เค้าไม่ได้อย่าไปจับข้อดั่งเนี่ยครับ

(บัณฑิต ศรีบัว, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 พฤษภาคม 2564)

สำหรับครูแล้วนะ การเดี่ยวยของครูป๊อกท่านจะมีความคมคาย แยกแยะ และจะมีความคิดอยู่ในตัว บางจังหวะ ๆ ลูกสะบัดลูกอะไรของครูป๊อกเนี่ยอย่างสมัยก่อนเนี่ย เคยมีอยู่ครั้งนึง เล่นอยู่หน้าโรงละครของวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ครูป๊อกขึ้นข้อดั่งเขมรไทรโยค แล้วครูนั่งอยู่หลังวง ครูได้ยินแค่เสียงขึ้นเนี่ย ครูอือหือ ชอบมากอะ ชอบนี้ครูมากเลยจริง ๆ ก็ถือว่าประทับใจงัดหูติดตาอยู่เลยจนทุกวันนี้บรรยากาศในวันนั้น แค่วัยโคขึ้นมันเหมือนครูได้ละเมียดละไม รมักระวังในการผลิตเสียงออกมาอะไรอย่างนี้ครับผม มันก็จะสัมพันธ์ไปถึงนกขมิ้น พญาโคก แคมมอญ เพลงเดี่ยวทั้งหลายของคุณครู ก็คือมีความกลมกลืน แล้วมันเหมือนกับว่าครูตั้งใจจะทำอะไร เป็นที่น่าชื่นชมน่าศรัทธา

(บุญถึง พระยาชัย, การสื่อสารส่วนบุคคล, 8 พฤษภาคม 2564)

ครูยิ้มตลอดหนูชอบมาก เรียนกับครูแล้วไม่อึดอัด ต่อให้เราสี่ผิดอะ ครูเค้าพูดดี ครูเค้าอธิบายในแบบของเค้า เราอยู่คนละเจน (Generation) แต่ครูก็พยายามจะสื่อให้พวกเราเข้าใจให้ได้ แล้วเค้าดูซึ่งกับความเป็นครูมาก ทุกครั้งที่เค้าพูดถึงครูหลวงฯ เหมือนครูเค้าน้ำตาจะไหลตลอดแล้วเค้าก็เล่าแบบอย่างของครูหลวงฯ อะให้พวกเราฟัง อยากให้พวกเราเป็นครูแบบครูหลวงฯ ที่มีความใจเย็นและเข้าใจลูกศิษย์หนูรู้สึกว่าคุณครูเค้ามีความรักครูหลวงฯ จริง ๆ ด้วยความที่ครูเซวรงค์ดีมีความรักครูหลวงฯ ทำให้พวกหนูเข้าใจเค้า แล้วก็รักเค้าในสิ่งที่เค้าเล่าอะ ครูใช้ภาษาเหมือนญาติผู้ใหญ่เล่าเรื่องเก่า ๆ ให้เราฟัง มันน่าฟังอะ ฟังแล้วรู้สึกขลัง เลยทำให้เรารู้สึกอินไปด้วย

(สุรัสวดี จันทร์ยก, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 พฤษภาคม 2564)

ครูป๊อกเป็นคนน่ารัก จิตใจแน่วแน่ ครูท่านเมตตามาก และเป็นคนจริงใจมากอะ ครูเนี่ย เคยมีประเด็นกับเจ้าหน้าที่รัฐ เมื่อก่อนนี้ครูชอบแต่งตัวใส่แว่นดำ ซีมอเตอร์ไซด์ไปเรียนจากบ้านหาดขี้ไปนาน ๆ กลับ

บ้านที เพราะอยู่บ้านครูป๊อก ก็มีตำรวจตามครู แถว ๆ ทางดงเมื่อก่อนกังเรื่อง  
ขโมย พวกปล้น ก็มีเจ้าหน้าที่เค้าตามแล้วเค้าไปถามผู้ใหญ่บ้านว่า นายคนเนี้ย  
ทำงานอะไรอยู่ที่ไหนอย่างไร ครูใส่ชุด รด. ด้วยไง ตอนนั้นอยู่ชั้นสูง อยู่ รด.  
ปี 3 ผู้ใหญ่บ้านบอกก็ไม่วุ่นแฉ่งตัวเหมือน ตชด. เป็นตชด.หรือเปล่าอะไรเงี้ย  
ผู้ใหญ่บ้านพูดอย่างนั้น โอ้โฮ ครูตายเลย พอรู้ข่าวปั๊บ เล่าให้ครูป๊อกฟัง ครูป๊อก  
ขับรถพาไปเลยเจ้าลุงไปด้วย ไปหาผู้กำกับที่ทางดง ไปเล่าให้ฟังว่านายคนนี่คือ  
นักศึกษา เค้ามาเรียน ไม่ใช่ ตชด... ครูศรัทธา เลื่อมใส รักเคารพยิ่งเลยนะ  
ครูป๊อกเนี้ย ครูก็จำแบบอย่างของท่านมา

(บุญถึง พระยาชัย, การสื่อสารส่วนบุคคล, 8 พฤษภาคม 2564)

ครูเชื่อว่าสำเนาน่าจะถูกต้องที่สุดอะ อันนี้ไม่ใช่ว่าเชียร์อะไร เพราะว่า  
ครูป๊อกท่านมีบุคลิกที่ค่อนข้างจะอนุรักษ์อะนะ ฉะนั้นสำเนาของครูป๊อกก็น่าจะ  
เป็นสำเนาที่ใกล้เคียงความจริงที่สุดหมายถึงว่าพูดถึงเฉพาะทางที่ครูป๊อกได้  
มานะ ไม่ใช่เอาไปเปรียบเทียบกับของลูกศิษย์คนอื่นนะ

(รักเกียรติ ปัญญายศ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 6 พฤษภาคม 2564)

เห็นได้ว่านอกจากครูเขวงศักดิ์จะเป็นลูกศิษย์ที่มีความมุ่งมั่นตั้งใจและ  
มีความกตัญญูต่อครูบาอาจารย์แล้ว ในด้านคุณลักษณะความครูก็ปรากฏอย่างชัดเจน กล่าวคือ  
ครูเขวงศักดิ์ไม่เพียงมีความรู้ความสามารถอันจะเป็นต้นแบบที่ดีให้กับผู้เรียนได้แล้ว  
แต่ยังมีความสามารถในการสอน สร้างแรงบันดาลใจให้เกิดกับผู้เรียน และที่สำคัญที่สุดให้ความรัก  
ความเมตตาและความจริงใจกับศิษย์เหมือนลูกจริง ๆ ดูแลเรื่องความเป็นอยู่และให้ความช่วยเหลือ  
เมื่อมีความทุกข์ ให้ความรู้โดยไม่ปิดบัง สิ่งเหล่านี้จึงทำให้ครูเขวงศักดิ์เป็นที่รักและศรัทธาของลูกศิษย์  
และคนรอบตัว ที่มีทั้งความเก่งและความดี อันเป็นคุณลักษณะสำคัญของการเป็นครูคนดีที่ดี

## 1.2 สารัตถะเพลงเดี่ยว

### 1.2.1 นิยามเพลงเดี่ยว

**เพลงเดี่ยว**ความหมายตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554  
หมายถึง เพลงที่ประพันธ์ขึ้นเป็นทางพิเศษสำหรับบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรี ใช้บรรเลงในโอกาส  
พิเศษเพื่อเป็นการแสดงภูมิปัญญาของผู้คิดทางดนตรีให้เหมาะสมกับชนิดของเครื่องดนตรี และ

แสดงไหวพริบปฏิภาณฝีมือ และความแม่นยำของผู้บรรเลงด้วย เพลงที่นิยมนำมาทำเพลงเดี่ยว เช่น ลาวแพน นกขมิ้น พญาโศก (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556)

เพลงที่ครูดนตรีได้แต่งขึ้นเป็นทางพิเศษสำหรับบรรเลงเพลงเฉพาะ เครื่องดนตรี ใช้บรรเลงในโอกาสพิเศษเพื่อเป็นการแสดงภูมิปัญญาของผู้คิดทางดนตรีให้เหมาะสมกับชนิดของเครื่องดนตรี และแสดงไหวพริบปฏิภาณฝีมือ และความแม่นยำของผู้บรรเลงด้วย เพลงที่นิยมนำมาทำเพลงเดี่ยว เช่น เพลงลาวแพนเพลงนกขมิ้นเพลงพญาโศกเพลงสารถิ

โดยปกติการบรรเลงเพลงเดี่ยว ผู้แต่งมักประดิษฐ์ทางบรรเลงแต่ละท่อนออกเป็น 2 ทาง คือ ทางกรอหรือทางหวานเที่ยวหนึ่ง และทางเก็บเที่ยวหนึ่ง แต่เพลงเดี่ยวบางเพลงอาจมีเฉพาะทางเก็บเพียงทางเดียวก็ได้ เช่น เพลงกราวในเพลงเชิดนอก

(ราชบัณฑิตยสถาน, 2556)

บุญช่วย โสวัตร (2531) ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย และข้าราชการบำนาญ คณะศิลปกรรม-ศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้อธิบายถึง “เพลงเดี่ยวในรายการการแสดงดนตรี “เพลงปี่ระลึกลึง ครูเทียบ คงลายทอง” ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงฯ ประจำวันศุกร์ ครั้งที่ 277 ดังนี้

เพลงที่จะเป็นเพลงเดี่ยวนั้น จะต้องเข้าขั้นที่เขาเรียกว่า ‘มหัศจรรย์’ ทำเสียงในลักษณะมหัศจรรย์ได้ ใช้ความสามารถอย่างชนิดที่เรียกว่า คนทั่ว ๆ ไปไม่สามารถทำได้ ในลักษณะอย่างนั้นเป็นเกณฑ์

จะเห็นได้ว่า เพลงเดี่ยวมีความสำคัญและมีความพิเศษเป็นอย่างมาก ไม่เพียงแต่เป็นเพลงที่แสดงให้เห็นถึงความสามารถและสติปัญญาของผู้ประพันธ์ที่จะต้องมีความรู้ถึงพร้อมที่จะประพันธ์เพลงเดี่ยวของแต่ละเครื่องมือออกมาได้อย่างสมบูรณ์ แต่ยังเป็นเครื่องแสดงถึงความสามารถของผู้บรรเลงในขั้นสูงอีกด้วย ทั้งในมิติของกำลัง ปฏิภาณไหวพริบ ความคล่องแคล่ว และความชำนาญในการบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ กล่าวได้ว่าผู้ที่เรียนเพลงเดี่ยวได้นั้น จะต้องผ่านกระบวนการวางรากฐานและฝึกซ้อมให้ถูกต้องตามระเบียบวิธี อีกทั้งยังเป็นตัวบ่งชี้ในการยอมรับจากผู้สอนในด้านของคุณธรรมจริยธรรมของการเป็นนักดนตรีที่ดีด้วย



### 1.2.2 หลักการจำแนกเพลงเดี่ยวมาตรฐานตามสายสำนักเสนาะดุริยางค์ (พิชิต ชัยเสรี, 2549 อ้างถึงใน ภาสกร สารรัตน์, 2554)

บทเพลงในเพลงเดี่ยวนั้น เป็นการสำแดงสุนทรียะทางดนตรี ซึ่งสะท้อนถึงความพร้อมทาง ภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์ และทักษะผู้บรรเลงไปอย่างพร้อม ๆ กัน พิชิต ชัยเสรี (2549) ได้กล่าวถึงเพลงเดี่ยวที่สำคัญแต่โบราณนั้นมีเพียง 5 เพลงเท่านั้น ได้แก่ 1) เพลงพญาโศก 2) เพลงแขกมอญ 3) เพลงเชิดนอก 4) เพลงกราวใน 5) เพลงทยอยเดี่ยว แต่ในปัจจุบันนี้ ได้มีผู้ประพันธ์เพลงเดี่ยวใหม่เกิดขึ้นมากมาย อาทิ เพลงนกขมิ้นสามชั้น เพลงสารถิ สามชั้น เพลงลาวแพน เพลงจีนขิมใหญ่ เป็นต้น

ในอดีตเพลงเดี่ยวนั้นมีไม่มากเท่าปัจจุบัน ที่มีอยู่และใช้กันนั้นมี 5 เพลงมีเกณฑ์จำแนกดังต่อไปนี้

เพลงพญาโศก	เป็นตัวแทนเพลงเดี่ยวทางพื้นท่อนเดียว
เพลงแขกมอญ	เป็นตัวแทนเพลงเดี่ยวมากท่อน
เพลงเชิดนอก	เป็นตัวแทนเพลงเดี่ยวมาแต่กำเนิด
เพลงกราวใน	เป็นตัวแทนเพลงเดี่ยวจากเพลงหน้าพาทย์
เพลงทยอยเดี่ยว	เป็นตัวแทนเพลงเดี่ยวสูงสุด

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ใช้หลักการจำแนกเพลงเดี่ยวมาตรฐานตามสายสำนักเสนาะดุริยางค์เป็นกรอบในการคัดเลือกบทเพลงที่ใช้ศึกษา โดยผู้วิจัยเลือกศึกษาเพลงเดี่ยวในจังหวะหน้าทับปรบไก่ สามชั้น ได้แก่ เพลงพญาโศก ตัวแทนเพลงเดี่ยวทางพื้นท่อนเดียว และ เพลงแขกมอญ ตัวแทนเพลงเดี่ยวมากท่อน อีกทั้งบทเพลงดังกล่าวยังจัดอยู่ในชั้น 9 – 11 ตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยด้วย

### 1.3 หลักการ แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับระเบียบวิธีการบรรเลงขอด้วง

#### 1.3.1 ทฤษฎีสังคีตลักษณ์การวิเคราะห์เพลงไทย (พิชิต ชัยเสรี, 2559)

ในการวิเคราะห์ทำนองเพลงไทยนั้น สามารถวิเคราะห์ตามองค์ประกอบของเนื้อหาทำนองหรือเนื้อหาดนตรีซึ่งเมื่อนำไปเปรียบเทียบกับสาระของดนตรีตะวันตกหรือดนตรีคลาสสิกตามแนวคิดของ (พิชิต ชัยเสรี, 2559; ยุทธนา ฉัพนวรรณรัตน์, 2557) จะสามารถวิเคราะห์จำแนกได้ดังนี้

##### 1.3.1.1 ภูมิหลัง

1.3.1.1.1 ใช้ทางซ้อง (กระสวนทำนองหลัก) เป็นหลักในการวิเคราะห์การบันทึกสัญลักษณ์ใช้ระบบไทย ซึ่งกำหนดจังหวะบันทึกด้วยฉิ่ง ดังนี้

### อัตราจังหวะฉิ่งสามชั้น

----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง
----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง

### อัตราจังหวะฉิ่งสองชั้น

--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ

### อัตราจังหวะฉิ่งชั้นเดียว

- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ

#### 1.3.1.1.2 เบญจโทนิค (Pentatonic) พระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยกร)

ได้แสดงพรรณะไว้ในหนังสือเล่มหนึ่งชื่อ THAI MUSIC (หน้า 38-39) เพื่ออธิบายระบบเสียงของดุริยางค์ไทยไว้ดังนี้

“ It is neither pentatonic nor derived from the Chinese or the Javanese systems as is usually supposed, but it is diatonic with seven different tone – steps to its scale, avoids the use of the fourth degree of the scale, and because of the occasional use of the seventh degree, this music appears to be in the pentatonic scale....,”

พิชิต ชัยเสรี (2559) ให้ความเห็นจากความข้างบนว่า จะเห็นได้ว่าพรรณะเช่นนี้จะถูกต้องสอดคล้องกับความเป็นจริงที่สุด ดังยกตัวอย่างทำนองแขกบรเทศ 2 ชั้น ท่อน 1 ซึ่งตีด้วยมือเดียวมาพิจารณาได้ดังนี้

แขกบรเทศ (ทำนองหลัก ตีมือเดียว)

--- 5	- 6 6 6	--- 8	- 6 6 6	- 5 5 5	- 6 - 5	--- 3	- 3 3 3
- 5 - 3	- 2 - 1	11 - 2	2 2 - 3	- 5 - 6	- 5 - 3	3 3 - 2	2 2 - 1

กลุ่มเสียงที่ใช้คือ 1 2 3 5 6 (8 คือ เสียงเดียวกับ 1) มีการเลียงเสียงที่ 4 และ 7 จึงปรากฏประหนึ่งเป็น Pentatonic scale ให้สังเกตคำว่า avoid the use ของเสียงที่ 4 และ occasional use ของเสียงที่ 7 ในอัญพนธ์ข้างต้นผู้เขียนหมายความว่าต่างกันอย่างไรร นอกจากนี่ยังมีปรากฏการณ์ที่อาจเทียบเคียงเข้าพิจารณาในเรื่องนี้ได้อีก 2 อย่างคือ ชื่อของเทพสังคีตอาจารย์พระองค์หนึ่ง ได้แก่ พระปัญจสิงขร และรูปห้องวงในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชซึ่งลาลูแบร์ ทูตชาวฝรั่งเศสสมัยนั้นวาดไว้ปรากฏมีลูกฆ้องเพียง 12 ลูกในเรื่องแรกชื่อ ปัญจสิงขร แปลว่า ภูเขาทั้ง 5 อาจเทียบได้กับกลุ่มเสียงที่ปรากฏทั้ง 5 ในแต่ละสำนวนดุริยางค์เมื่อว่าโดยธรรมเนียมฐานส่วนเรื่องหลังถ้าลองใช้ Pentatonic mode จัดเข้าในลูกฆ้องทั้ง 12 ลูกจะได้ลงตัวพอดี เช่น 1 2 3 5 6 1 2 3 5 6 1 2 (พิชิต ชัยเสรี, 2548 อ้างถึงใน ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์, 2557) เมื่อเราสมมุติตามแนวคิดข้างต้นแล้ว จะทำให้การเรียกตำแหน่งเสียงต่าง ๆ บนลูกฆ้องวงใหญ่เป็นเสียงสมมุติเพื่อความสะดวกได้ ดังนี้

แผนภาพที่ 2 แผนภาพแสดงโครงสร้างลูกฆ้องวงใหญ่

(ทวน)

(ยอด)

ลูก ที่1	ลูก ที่2	ลูก ที่3	ลูก ที่4	ลูก ที่5	ลูก ที่6	ลูก ที่7	ลูก ที่8	ลูก ที่9	ลูก ที่10	ลูก ที่11	ลูก ที่12	ลูก ที่13	ลูก ที่14	ลูก ที่15	ลูก ที่16
3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4
มี	ฟา	ซอล	ลา	ที	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที	โด	เร	มี	ฟา

ดังนั้น ทางเสียงต่าง ๆ ที่ใช้ตำแหน่งลูกฆ้องวงใหญ่เป็นตัวกำหนดนั้น สามารถอธิบายด้วยการใช้สมมุติบัญญัติดังกล่าวได้ดังนี้ คือ

**แผนภาพที่ 3** สมมติบัญญัติตำแหน่งลูกช้องกับทางเสียง

ลูกช้องลูกที่ 10	ทางเพ็ญออล่าง (ช ล ท x ร ม)
ลูกช้องลูกที่ 11	ทางใน (ล ท ด x ม ฟ)
ลูกช้องลูกที่ 12	ทางกลาง (ท ด ร x ฟ ช)
ลูกช้องลูกที่ 13	ทางเพ็ญออบน (ด ร ม x ช ล)
ลูกช้องลูกที่ 14	ทางนอก (ร ม ฟ x ล ท)
ลูกช้องลูกที่ 15	ทางกรวด (ม ฟ ช x ท ด)
ลูกช้องลูกที่ 16	ทางขวา (ฟ ช ล x ด ร)

1.3.1.2 องค์ประกอบของสาระดนตรี นำเสนอข้อมูลในรูปแบบตารางดังนี้

**ตารางที่ 4** ตารางแสดงองค์ประกอบสาระดนตรี

ดนตรีคลาสสิก	ดนตรีไทย
จังหวะ	ฉิ่งฉับ
	จังหวะหน้าทับ
ทำนอง	Pentacentric (กลุ่มปัญจมูล) ความดัง-เบา คุณภาพเสียง
การประสานเสียง	แนวนอน
	แนวตั้ง
รูปแบบ	สังคีตลักษณ์
	(1) ซ้ำทำย AB/CB/....เช่น นกขมิ้น
	(2) ซ้ำหัวAB/AC/... เช่น ทะแย
	ABAC/... เช่น การเวก
	(3) ซ้ำหัวทำย ABA เช่น พม่าเห่
	พัฒนามาเป็น A/BA/ เช่น เวศสุกรรม
	(4) เปลี่ยนกลางABC/ADC/เช่น นางนาค
	(5) โอดพัน A1/A2/..... เช่น เขมรใหญ่
	ในท่อน 3 และ 4
	(6) ผันทำนอง - ทางเปลี่ยน
	A/A'/A"/A'"/ เช่น แยกพราหมณ์
	(7) เทียวกลับA/B/A <sup>x</sup> /B <sup>x</sup> /เช่น ลาวเสียงเทียน

ดนตรีคลาสสิก	ดนตรีไทย
อารมณ์	การสำแดงอารมณ์ - รู้สึกกลัว - รู้สึกสนุกสนาน รื่นเริง - ความรู้สึกที่เคารพนบถนอบยำเกรง เช่น เพลงในพิธีกรรมไหว้ครู
ลักษณะเฉพาะ	ลีลา - ลีลาแห่งชาติ หมายถึง ลักษณะท่วงทำนองที่แสดงถึงความเป็นชาติ - ลีลาแห่งสำนัก หมายถึง ลักษณะท่วงทำนองที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของแต่ละสายสำนัก - ลีลาแห่งศิลปิน หมายถึง ลักษณะท่วงทำนองที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของศิลปินแต่ละคน

### 1.3.2 เทคนิควิธีการบรรเลงซอด้วงตามเกณฑ์มาตรฐานทบวงมหาวิทยาลัย (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2544)

การจำแนกเทคนิควิธีการบรรเลงซอด้วง ตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย (2544) ปรากฏดังนี้

#### ตารางที่ 5 ตารางแสดงเทคนิควิธีการบรรเลงซอด้วงตามเกณฑ์มาตรฐานทบวงมหาวิทยาลัย

ลำดับ	เทคนิค	รายละเอียด
1	นิ้วประ	การสียายเปล่าแล้วใช้ท้องนิ้วบริเวณกึ่งกลางของนิ้วกลางแตะยก ในความเร็วพอประมาณ จะเกิดเป็นเสียงสูงต่ำสลับกันไปภายในหนึ่งคั่นชัก
2	สับตื้นนิ้ว	การใช้คั่นชักออกหรือคั่นชักเข้า 1 ครั้ง และใช้ปลายนิ้วมือซ้ายกดลงบนสายซอให้ได้ 3 เสียงเรียงกันหรือข้ามเสียง ด้วยความเร็วพอประมาณ ให้เสียงชัดเจนเท่ากันทุกเสียง
3	สับตื้นคั่นชัก	การใช้คั่นชัก “เข้า-ออก-เข้า” ที่เสียงใดเสียงหนึ่งดีให้ติดต่อกันอย่างรวดเร็ว
4	พรมนิ้วเปิด	1) พรมนิ้วเปิดสายเปล่า โดยการสียายเปล่าขึ้นเสียงไว้ และส่วนใหญ่ใช้นิ้วกลางหรือนิ้วนางพรมนิ้ว จบลงด้วยการยกนิ้วที่พรม

ลำดับ	เทคนิค	รายละเอียด
		<p>ขึ้น ซึ่งจะทำให้เสียงจากสายเปล่าเด่นขึ้น ทั้งหมดนี้โดยการสั่นชักออกหรือเข้า 1 ครั้ง</p> <p><b>2) พรมนิ้วเปิดยืนเสียงอื่น</b> โดยการใช้นิ้วใดนิ้วหนึ่งยืนเสียงไว้แล้วตามด้วยการแตะนิ้วถัดไปสลับกับเปิดนิ้ว จบลงด้วยการยกนิ้วที่พร่มขึ้น ซึ่งจะทำให้เสียงจากนิ้วที่กดยืนเสียงไว้เด่นขึ้น ทั้งหมดนี้โดยการสั่นชักต้อออกหรือเข้า 1 ครั้ง</p>
5	<b>พรมนิ้วปิด</b>	การใช้นิ้วใดนิ้วหนึ่งยืนเสียงไว้ แล้วตามด้วยการแตะนิ้วถัดไปด้วยวิธีพรมนิ้วจบลงด้วยการกดนิ้วที่พร่มลง ซึ่งจะทำให้เสียงจากนิ้วที่พร่มเด่นขึ้นทั้งหมดนี้โดยการสั่นชักออกหรือคั่นชักเข้าหนึ่งครั้ง
6	<b>พรมนิ้วจาก/ครั้นนิ้ว</b>	การใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางเรียงชิดติดกันกระทบลงไปบนสายพร้อมกัน โดยเร็ว 2-3 ครั้ง โดยนิ้วชี้อยู่ที่ตำแหน่งปกติ และเปิดไปสี่สายเปล่า เสียงเด่นที่เกิดขึ้นจะเป็นเสียงของสายเปล่าคละเคล้ากับเสียงจากนิ้วกลางที่จงใจกดผิดตำแหน่ง
7	<b>พรมคลึงนิ้ว</b>	การใช้นิ้วชี้กดยืนเสียง ตามด้วยแตะนิ้วกลางแล้วเลื่อนนิ้วขึ้นลงจากนิ้วกลางตำแหน่งปกติมาเป็นตำแหน่งเสียง แล้วไปพรมเปิดด้วยนิ้วกลางในตำแหน่งปกติ
8	<b>สีให้เสียงเบาลงหรือดังขึ้น</b>	การสีขอในวรรคตอนหรือประโยคที่กำลังบรรเลงตามปกติให้ค่อย ๆ เบาลง แล้วสีให้ค่อย ๆ ดังขึ้นกลับคืนเป็นปกติโดยไม่มีสะดุด หรือสีตามปกติให้ค่อย ๆ ดังขึ้น แล้วสีให้ค่อย ๆ เบาลงสู่ระดับเสียงที่ตั้งตามปกติโดยไม่มีเสียงสะดุด
9	<b>สะอึก</b>	การสั่นชักออกหรือเข้าให้เสียงขาดเป็นตอน ๆ เริ่มจากช้า ๆ แล้วค่อย ๆ เร็วขึ้น หรือ จากเร็วลงมาหาช้าตามลำดับ จนหมดคั่นชัก
10	<b>ควงเสียง</b>	การสีให้เกิดเสียงได้ระดับเสียงเดียวกันด้วยวิธีใช้นิ้วต่างกัน เช่น ใช้นิ้วก้อยกดลงบนสายทุ้มให้ได้ระดับเสียงเดียวกันกับสายเปล่าของสายเอก คือการควงเสียงเรอ้นเป็นเสียงที่นิยมปฏิบัติ
11	<b>นิ้วแฉ่</b>	การใช้นิ้วชี้แตะตรงตำแหน่งรัดอก เริ่มต้นด้วยคั่นชักออกพร้อมกับเลื่อนนิ้วลงมายังตำแหน่งปกติ นิยมบรรเลงคลอการขับร้องและว่าดอ

ลำดับ	เทคนิค	รายละเอียด
12	ขยี้นิ้ว	การใช้คันชักออกหรือเข้า 1 คันชัก ลงนิ้วถี่ ๆ เพื่อให้ทำนองเพลงที่ต้องการละเอียดเป็นสองเท่าของการสีเก็บโดยยังคงลูกตกของทำนองเดิมไว้
13	ขยี้คันชัก	การใช้นิ้วและคันชักให้ถี่ขึ้นเป็น 2 เท่า เพื่อให้ทำนองเพลงที่ต้องการละเอียดเป็นสองเท่าของการสีเก็บโดยยังคงลูกตกของทำนองเดิมไว้
14	สีแผ่ว	การสีขอลในวรรคตอนหรือประโยคที่ต้องการให้เบาที่สุดและยังคงคุณภาพเสียง
15	สีดัง	การสีขอลในวรรคตอนหรือประโยคที่ต้องการให้มีความดังขึ้นกว่าปกติและยังคงคุณภาพเสียง
16	รูดนิ้ว	การสีขณะที่ใช้นิ้วเลื่อนตำแหน่งให้ระดับเสียงสูงขึ้นจากปกติอีกหนึ่งเสียง หรือมากกว่า (บางครั้งเรียกว่าโหนนิ้ว)
17	สีรัว	การใช้ส่วนปลายของคันชักอย่างมากไม่เกิน 1 ใน 3 ของหางม้า สีขอลออก – เข้า สลับกันให้ถี่ ๆ และเร็วที่สุด บางครั้งจะสีรัวจากเข้าไปหาเร็วหรือจากเร็วไปหาช้า
18	ควงนิ้ว	การสีให้เกิดเสียงเป็นเสียงเดียวกัน ด้วยการเปลี่ยนนิ้วอื่นเลื่อนลงมาแทนนิ้วที่กำลังกดให้เกิดเสียงนั้นอยู่ อาจจะปฏิบัติสลับไปมาก็ได้ ส่วนใหญ่นิยมควงนิ้วเสียงซอล โดยเลื่อนนิ้วชี้มาทดแทนที่ตำแหน่งของนิ้วนางที่สายเอก สำหรับการใช้นิ้วชี้ที่นั่นอาจมีควงนิ้วใน 1 คันชักหรือเปลี่ยนคันชักเมื่อเปลี่ยนนิ้วก็ได้

พบว่าเทคนิคการบรรเลงซอด้วงตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมินสำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย (2544) ปรากฏทั้งหมด 18 เทคนิค ซึ่งผู้วิจัยใช้เป็นกรอบในการวิเคราะห์หลักวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อ สายกรรมมหรสพทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) ในส่วนของเทคนิคที่ปรากฏในเพลงเดี่ยวดังกล่าว

## ตอนที่ 2 หลักการ แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับ กลวิธีการสอนทักษะเพลงเดี่ยวขลุ่ยขลุ่ยสูง ในจังหวะหน้าทับปรบไก่สามชั้นทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ตูรยชีวิน) สายกรรมมหรสพ

### 2.1 การสอนทักษะปฏิบัติเครื่องดนตรี

ดนตรีอยู่ในวิถีชีวิตส่วนใหญ่ของผู้คน ไม่ว่าจะเป็นมิติของการสร้างความบันเทิง ประกอบพิธีกรรม และใช้ในการหาเลี้ยงชีพ จึงทำให้การสอนทักษะปฏิบัติเครื่องดนตรีเกิดขึ้นในทุกวัฒนธรรมทั่วโลก ส่งผลให้วิธีการเรียนการสอนเครื่องดนตรีเป็นตัวอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะและคุณค่าในแต่ละวัฒนธรรมที่มีความแตกต่างกันออกไป การสอนทักษะปฏิบัติเครื่องดนตรีหรือในมิติของการศึกษาแบบมานุษยวิทยา (Anthropology) เรียกว่า การถ่ายทอด (Transmission) เป็นกระบวนการหลักที่ใช้ในการสืบทอดองค์ความรู้จากรุ่นสู่รุ่น สามารถแบ่งได้ 2 รูปแบบ (Hallam, 2018) ได้แก่ 1) การเรียนแบบเป็นทางการ (Formal learning) กล่าวคือ การเรียนตามแนวทางของหลักสูตรที่ถูกวางแผนไว้อย่างเป็นระบบที่มีทั้งการเรียนแบบตัวต่อตัว กลุ่มขนาดเล็ก และกลุ่มขนาดใหญ่ เช่น การเรียนในสถานศึกษาทั้งที่สังกัดภาครัฐและเอกชน ตั้งแต่ระดับประถมศึกษา มัธยมศึกษา มหาวิทยาลัย รวมไปถึงวิทยาลัยดนตรีด้วย และ 2) การเรียนแบบไม่เป็นทางการ (Informal learning) เป็นการเรียนรู้ด้วยตนเอง เช่น การฝึกซ้อมด้วยตนเอง บันทึกเสียงการบรรเลงและนำมาพิจารณาเพื่อพัฒนาทักษะของตนเอง รวมไปถึงการเรียนรู้จากสถานการณ์จริงในการร่วมฝึกซ้อมและบรรเลงกับผู้อื่นในงานแสดงดนตรีต่าง ๆ โดยการสังเกตจากข้อผิดพลาดทั้งของตนเองและผู้ร่วมวงที่เกิดขึ้นซ้ำ ๆ บ่อยครั้งอีกทั้งการนำคำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญและมีประสบการณ์มาปรับใช้เป็นแนวทางในการพัฒนาทักษะของตนเอง นอกจากนี้ในยุคปัจจุบันเทคโนโลยียังเป็นเครื่องมือที่ช่วยในการเรียนรู้ของผู้เรียนดนตรีให้มีความง่ายต่อการเรียนรู้ด้วยตนเองมากขึ้นอีกด้วย กล่าวได้ว่าการสอนปฏิบัติทักษะเครื่องดนตรีไม่มีวิธีการที่ตายตัว แต่สิ่งสำคัญ คือ ผู้สอนจะต้องมีความรู้ทั้งด้านเนื้อหา และวิธีการในการสอนที่เพียงพอเพื่อใช้ในการจัดการเรียนการสอน ผู้สอนต้องได้รับการพัฒนาและฝึกหัดด้านกลวิธีการสอน รวมถึงประสบการณ์ทางด้านดนตรีด้วย ผู้สอนจะต้องมีทักษะในการเลือกและปรับใช้วิธีการสอนต่าง ๆ ให้เหมาะสมกับลักษณะของผู้เรียน บริบท และจุดมุ่งหมายของความต้องการในการจัดการเรียนการสอน รายละเอียดของเครื่องดนตรีที่ใช้ในการสอน และการวัดประเมินผล ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับมุมมองของผู้สอนแต่ละคน และเพื่อให้การเรียนการสอนมีประสิทธิภาพสูงสุด ผู้สอนจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมียุทธศาสตร์และกลวิธีในการสอนที่กว้างเพื่อใช้ในการสอนและไปให้ถึงเป้าหมายที่กำหนดไว้ ในด้านวิธีการที่ใช้ในการเรียนการสอนในมิติของดนตรีโลกซึ่งมีความหลากหลายทางวัฒนธรรม พบว่าส่วนใหญ่ใช้วิธีการท่องจำ (Rote learning) การสาธิต



(Demonstration) และการเลียนแบบ (Imitation) เป็นหลัก (Barton, 2003; Blacking, 1973; Campbell, 1991; Campbell, 2008; Corpataux, 2002; McPhee, 1938)

นอกจากนี้ (นัฐพงศ์ โสวัตร, 2556) ได้นำเสนอหลักการจัดการเรียนการสอนปฏิบัติดนตรีไทย/การเรียนการสอนดนตรี: จากแนวคิดรูปธรรมพิสูจน์ได้ในศาสตร์ – ศิลป์ในระบบการเรียนการสอนในบริบทดนตรีไทยไว้ว่าการปฏิบัติทักษะ และการประกวดแข่งขันดนตรีไทยนั้น สิ่งสำคัญที่สุดต้องสามารถพิสูจน์ได้และทำให้เห็นในเชิงประจักษ์อย่างเป็นรูปธรรม ความสำเร็จในการบรรเลงรวมวง หรือการปรับวง หรือปฏิบัติทักษะให้ได้ถึงขีดความสามารถสูงสุดนั้น ต้องอาศัย “ศาสตร์ และ ศิลป์” ร่วมกัน คำว่า “ศาสตร์” คือ ข้อเท็จจริงในมิติทาง หลักวิชา กติกาและความเป็นวิชาการ เช่น การระบุได้ว่า ความยาวของเพลงมีจำนวนเท่าใดตามต้นแบบของคีตกวีผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้ครบถ้วนตามความมุ่งหมายของผู้ประพันธ์และครบถ้วนตามนัยทางทฤษฎีดนตรีไทย เช่น คีตกวีกำหนดให้ใช้น้ำทับปรบไกในการบรรเลง ท่อนที่ 1 มีความยาว 6 จังหวะ ท่อนที่ 2 มีความยาว 10 จังหวะ ผู้บรรเลงต้องเข้าใจทันทีว่า ท่อนที่ 1 ต้องบรรเลง 2 เที้ยว ๆ ละ 6 จังหวะ มิใช่แค่เที้ยวเดียว ท่อนที่ 2 ต้องบรรเลง 2 เที้ยวเช่นกัน ซึ่งเมื่อบรรเลงขาดไปหรือไม่ครบตามรอบหน้าทับ หรือเกินจากความยาวที่คีตกวีกำหนด ก็จะทำให้ผิดในเชิงศาสตร์ทันที และเมื่อมีการร้องส่ง ต้องทอดหรือถอนให้ผู้ขับร้อง ๆ ด้วย ซึ่งในข้อเหล่านี้เป็นกติกาหรือทฤษฎีในการปฏิบัติทักษะการบรรเลงรวมวงทั้งสิ้น ส่วนจะบรรเลงได้ไพเราะ รับร้องส่งร้องได้สนิทกลมกลืนหรือไม่เป็นอีกเรื่องหนึ่ง อีกข้อหนึ่ง คือ หลักวิธีการปฏิบัติทักษะรวมถึงการขับร้อง ต่างก็มีกติกา หลักวิชารวมถึงระเบียบวิธีในมิติด้านทฤษฎีดนตรีไทยกำกับไว้อีกด้วย เช่น การบรรเลงเครื่องตีในประเภทดำเนินทำนอง เมื่อประสงค์จะกรอเสียงต้องบรรเลงในลักษณะ ซ้าย – ขวา คือ ให้ตีโดยการเริ่มจากมือข้างซ้ายลงก่อน สลับไปมากับข้างขวา และเมื่อจบปลายเสียงกรอจะจบด้วยมือขวา หากสลับกันจะถือว่าผิดทันที ในข้อนี้เป็นองค์ความรู้ทั่วไปที่ทุกสำนักต่างทราบและเป็นข้อตกลงในเชิงทฤษฎีที่ยอมรับกันโดยทั่วไป หรืออย่างเช่น ระบบการเดินนิ้วของจะเข้ เมื่อนมติดกันจะไม่เดินนิ้วข้ามลำดับโดยเด็ดขาด หรือการเดินนิ้วชาลงโน้ตติดกัน มักใช้นิ้วนาง และถ้าเป็นโน้ตติดกันขาขึ้นจะใช้นิ้วชี้ หรือการใช้ทังในสายลวด จะใช้นิ้วอะไรเมื่อถึงตำแหน่งนมต่าง ๆ ก็จะถูกระบุ ถูกถ่ายทอดกันโดยเป็นข้อตกลงของสังคมจนเป็นหลักวิชา หรือในส่วนของเครื่องสี การใช้นิ้ว ที่ถูกตำแหน่งเสียง ไม่เพี้ยน เดินนิ้วถูก ใช้นิ้วครบกระบวน ใช้คันชักเข้าออกได้ถูกต้องสัมพันธ์กับห้องเพลง เช่น ในการบรรเลงทางพื้น การบรรเลงจบเพลง คันชักต้องจบเข้าเสมอ หรือในเครื่องเป่า การเดินนิ้วที่ถูกต้อง การควงเสียงที่ถูกตำแหน่งเสียง การระบายลม หรือ การหายใจที่ถูกที่ถูกประโยคถูกค่านักร้อง ต่างเป็นทักษะพื้นฐานที่ต้องทำให้ได้ ซึ่งความรู้ความเข้าใจและทักษะต่าง ๆ เหล่านี้สามารถตรวจสอบได้ในเชิงประจักษ์ ซึ่งเรียกได้รวม ๆ ว่า “ศาสตร์” หรือคือระเบียบวิธีที่เป็นข้อตกลงพื้นฐานในทางทฤษฎีดนตรีไทย ที่สามารถพิสูจน์ทราบได้ หรือในบางครั้งสามารถวัดได้ในเชิงปริมาณด้วยซ้ำ

ส่วนคำว่า “ศิลป์” นั้น เป็นวิธีการที่นำกระบวนการทั้งหมดที่มาจากหลักวิชา กติกาหรือ ทฤษฎีทางดนตรีไทยมาปรุงแต่ง พัฒนา ประดับประดาให้เกิดสุนทรียะหรือให้ไพเราะงดงาม เช่น การทำคุณภาพเสียง การกำหนดปริมาณเสียงหรือแนวเสียง หรือแนวที่วาดด้วยความเร็ว ผู้ถ่ายทอด หรือครูผู้สอนหรือครูผู้ปรับวงต้องเข้าใจอย่างกระจ่างตั้งแต่ระเบียบวิธีการทางด้านกายภาพ เช่น การจับไม้ตีแบบต่าง ๆ การนั่งที่ถูกลักษณะ การคว่ำมือ การตีด้วยกำลังและกล้ามเนื้อที่ถูกต้อง เช่น แขน ข้อ ไหล่ ที่สามารถประคองควบคุมความดังเบาของเสียงที่ต้องการได้อย่างใจ รวมถึงการตี เครื่องตีด้วยการบังคับเสียงให้เกิดเสียง หนัก หนัสน้ำ หนอด โหน่ง ได้ถูกที่ ถูกเวลา ถูกตำแหน่งเสียง ถูกลักษณะของเพลงหรือวง ถูกปริมาณเสียง ล้วนส่งผลต่อคุณภาพเสียงทั้งสิ้น หรือในกลุ่มของเครื่องสี สามารถประดิษฐ์ตกแต่งคุณภาพเสียงต่าง ๆ ได้อย่างครบครันและถูกที่ถูกเวลา เช่น การประ พรม การใช้คันชักหนักเบา รสมือ หรือการขับร้องไม่เพี้ยนเสียง คุณภาพเสียงแจ่มใสชัดเจนกังวาน ล้วนส่งผลต่ออารมณ์ความรู้สึก ซึ่งจะเห็นได้ว่า คำว่าศิลป์นั้น หมายถึงเมตพราย กลวิธีและลีลา ในการประดิษฐ์เสียงให้เกิดคุณภาพหรือความงดงามนั่นเอง ซึ่งก็ต้องอยู่ในความเหมาะสมเหมาะสมควร ด้วยเช่นกันแต่ทว่าในข้อนี้เป็นเรื่องของความคิดและความชอบของแต่ละบุคคล ดังนั้น เกณฑ์ที่ระบุ จึงเป็นกรอบได้แต่เพียงว่าเกิดขึ้นหรือไม่ ส่วนพึงใจหรือไม่ต้องใช้ทฤษฎีและรสนิยมในการตัดสิน ร่วมกัน (นัฐพงศ์ ไสวัตร, การสื่อสารส่วนบุคคล, 14 มิถุนายน 2556)

จากแนวคิดดังกล่าว จึงสามารถระบุหรือจำแนกองค์ประกอบในเชิง ศาสตร์ และ ศิลป์ ได้ ดังนี้ คือ 1) ศาสตร์ ได้แก่ **บุคลิกภาพ** เช่น วิธีและระเบียบการนั่ง การจับไม้ คันชัก ไม้ตีด การวาง นิ้วและสีหน้า **จังหวะ** เช่น ฉิ่งและหน้าทับถูกต้องไม่คร่อม ขาด หรือ เกินแนวเหมาะสมกับประเภท ของวง และประเภทของเพลงไม่บรรเลงหรือขับร้อง ล่ม ล้ม ขาด เกิน **ทำนอง** เช่น ถูกต้องทั้งทำนอง หลักและทำนองร้อง **หลักและวิธีการปฏิบัติทักษะ** เช่น ถูกต้องตามลักษณะเฉพาะของแต่ละเครื่อง ดนตรีและวิธีการของการบรรเลงรวมวง หมายถึง การแบ่งมือ ใช้ลม ใช้คันชัก การเดินนิ้วการผูก กลอนและการประคองมือ 2) ศิลป์ ได้แก่ **ความกลมกลืนและสุนทรียรส** เช่น ทักษะของผู้บรรเลง และขับร้องไม่เพี้ยนเสียง ทั้งเสียงเครื่องดนตรีและเสียงขับร้องมีคุณภาพเสียง รสมือ และการประดิษฐ์ เสียง ลีลา อารมณ์เหมาะสมกับประเภทของวงและการขับร้อง

## 2.2 การสอนทักษะเครื่องสีตะวันตก

เครื่องสายเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีที่สามารถถ่ายทอดอารมณ์และส่งผลถึงความรู้สึก ของผู้ฟังได้อย่างชัดเจนจากเครื่องดนตรีทุกประเภท เนื่องจากการปฏิบัติทักษะเครื่องสีมีรายละเอียด ในการบรรเลงมาก กล่าวคือผู้บรรเลงจะต้องผลิตเสียงด้วยมือซ้ายให้ตรงกับระดับเสียงของแต่ละโน้ต อย่างถูกต้อง และมือขวาเป็นตัวควบคุมคุณภาพ และความดังเบาของเสียง จึงทำให้การเรียนรู้

เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีต้องใช้ความอดทน ดำเนินการไปอย่างไม่เร่งรีบ และอาจทำให้ผู้เรียนหมดกำลังใจระหว่างทางได้ การได้รับกำลังใจเพื่อเสริมแรงบวกด้วยคำชมจากผู้สอนถือเป็นอีกปัจจัยที่มีความสำคัญต่อการเรียนเครื่องสาย (Henkle, 1982) ในด้านความสัมพันธ์ครูควรวางตัวเป็นกันเอง เพื่อให้ผู้เรียนสามารถเข้าถึงและขอคำปรึกษาปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นจากการเรียน และรับแนวทางพัฒนาทักษะได้อย่างเหมาะสม

ครูจำเป็นจะต้องมีความรู้ความเข้าใจในกลวิธีการสอนไวโอลินรูปแบบต่าง ๆ ที่ผู้เชี่ยวชาญหลายท่านได้คิดค้นและนำเสนอไว้อย่างถ่องแท้ อีกทั้งครูควรพัฒนาและติดตามงานวิจัยด้านกลวิธีการสอนทักษะไวโอลินที่เกิดขึ้นใหม่อยู่ตลอดเวลาให้เท่าทันกับสถานการณ์ในปัจจุบัน เพื่อนำมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ และเลือกใช้จุดเด่นของแต่ละกลวิธีการสอนมาปรับใช้และพัฒนา ผู้เรียนจึงจะเรียกได้ว่าเป็นการสอนที่ดี นอกจากนี้ครูควรมีทักษะในการวิเคราะห์ผู้เรียนแต่ละคนที่มีความแตกต่างกันทั้งด้านความสามารถในการเรียนรู้ พื้นฐานด้านดนตรี และนำกลวิธีการสอนที่ได้สังเคราะห์แล้วมาประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมกับผู้เรียนแต่ละคน การสอนทักษะขั้นสูงควรจัดการเรียนการสอนแบบตัวต่อตัว หรือ ผู้สอน 1 คนต่อ ผู้เรียน 1 คน เพื่อให้ผู้เรียนเกิดการพัฒนาทักษะได้อย่างเป็นอิสระโดยไม่ต้องกังวลเกี่ยวกับเพื่อนร่วมชั้นเรียน (ชูชาติ พิทักษากร, 2538 อ้างถึงใน Menuhin, 1976; สุพจน์ ยุคลธรรวศ์, 2540) ซึ่งขั้นตอนในการสอนและฝึกทักษะเครื่องสีตะวันตกผู้วิจัยนำเสนอตามแนวทางของ Menuhin (1976) และชูชาติ พิทักษากร (อ้างถึงใน สุพจน์ ยุคลธรรวศ์, 2540) แบ่งออกเป็น 2 ตอน ดังนี้

#### 1. การเตรียมความพร้อมก่อนการเรียนและฝึกซ้อม แบ่งออกเป็น 3 ด้าน ดังนี้

1.1 ด้านร่างกาย (Physical preparation) การเตรียมร่างกายให้มีความพร้อมต่อการเรียนปฏิบัติทักษะเครื่องดนตรีมีความสำคัญอย่างมาก เพื่อเพิ่มศักยภาพในการปฏิบัติเครื่องดนตรีให้มีคุณภาพ ด้วยการออกกำลังกาย การผ่อนคลาย และการควบคุมอาหาร โดยมีรายละเอียดดังนี้

1.1.1 การออกกำลังกาย (Exercises) เมื่อมีการเตรียมความพร้อมของร่างกายในส่วนต่าง ๆ ที่มีความจำเป็นต่อการปฏิบัติเครื่องดนตรี ด้วยการบริหารกล้ามเนื้อและออกกำลังกายในส่วนต่าง ๆ ของร่างกายให้กล้ามเนื้อมีความแข็งแรง สามารถปฏิบัติเครื่องดนตรีได้อย่างคล่องแคล่ว และส่งผลถึงการเล่นดนตรีที่ดี

1.1.2 การผ่อนคลาย (Relaxation) ผู้เรียนควรมีการจัดสรรเวลาที่ดี เนื่องจากการเรียนปฏิบัติทักษะเครื่องดนตรีเป็นการเรียนที่ต้องใช้เวลาต่อเนื่องยาวนาน อาจทำให้เกิดการตึงเครียดของกล้ามเนื้อและสภาพจิตใจได้ จึงควรแบ่งเวลาในการพักผ่อนด้วยการนอน อ่านหนังสือ ทำงานอดิเรก เป็นต้น

1.1.3 การควบคุมอาหาร (Diet) อาจเป็นประเด็นที่นักดนตรีส่วนใหญ่ไม่ได้ให้ความสำคัญ หากแต่พิจารณาดูให้ดีแล้ว การมีสุขภาพที่ดีนั้นส่วนหนึ่งมาจากการควบคุมอาหารและบริโภคอาหารที่มีประโยชน์ เพราะการมีสุขภาพที่ดีจะส่งผลต่อทั้งด้านร่างกายและจิตใจ ซึ่งการเป็นนักปฏิบัติที่ดีควรมีสิ่งเหล่านี้เป็นฐานในการพัฒนาไปสู่การเป็นนักดนตรีมืออาชีพต่อไป

1.2 ด้านการฝึกการหายใจ (Breathing exercises) นอกจากจะช่วยให้สภาพจิตใจมีความมั่นคง ควบคุมอารมณ์ต่าง ๆ ที่จะเกิดทั้งขณะซ้อมและบรรเลงแล้ว ยังส่งผลถึงการบรรเลงที่มีจะสื่ออารมณ์ออกไปได้อย่างชัดเจน ทำให้การบรรเลงเกิดความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

1.3 ด้านจิตใจและจิตวิญญาณ (Mental and spiritual preparation) การเตรียมความพร้อมด้านสภาพจิตใจและอารมณ์เป็นสิ่งสำคัญของการเรียนดนตรี นอกจากนี้สิ่งที่ทำให้การถ่ายทอดอารมณ์ผ่านการบรรเลงให้สมบูรณ์ขึ้นนั้น คือการเตรียมความพร้อมด้านจิตวิญญาณของผู้บรรเลง หากนักดนตรีตีความบทเพลงแล้วแต่ขาดความพร้อมทางด้านจิตวิญญาณจะทำให้การบรรเลงส่งไม่ถึงผู้ฟัง และทำให้การบรรเลงครั้งนั้นออกมาไม่สมบูรณ์ ส่งผลถึงการพัฒนาความเป็นนักดนตรี (Musicianship) อีกด้วย

## 2. กลวิธีการสอน ประกอบไปด้วย 4 ชั้น ดังนี้

2.1 การผ่อนคลายกล้ามเนื้อ (Muscle relaxation) การเคลื่อนไหวกล้ามเนื้อในการบรรเลงไวโอลินจะแตกต่างไปจากการเคลื่อนไหวกล้ามเนื้อลักษณะทั่วไปที่ใช้ในชีวิตประจำวัน การผ่อนคลายกล้ามเนื้อ ซึ่งหมายถึงการเตรียมความพร้อมของกล้ามเนื้อนั้นจะช่วยให้ผู้เรียนพัฒนาทักษะการบรรเลงไวโอลินได้รวดเร็วและมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น อีกทั้งจะช่วยบรรเทาอาการปวดเมื่อยกล้ามเนื้ออันเนื่องมาจากการฝึกซ้อม แบบฝึกหัดสำหรับการผ่อนคลายกล้ามเนื้อนิยมปฏิบัติตามแนวทางของ Yehudi Menuhin (1976)

2.2 บันไดเสียง (Scales) การฝึกปฏิบัติด้านการบรรเลงบันไดเสียง ผู้เรียนจะได้รับการพัฒนาทักษะกลวิธีการบรรเลงไวโอลินในหลายมิติ เช่น ความแม่นยำของเสียง (Intonation) การใช้คันชัก (Bowing technique) การเปลี่ยนช่วงเสียง (Changing position) และ ลักษณะของเสียง (Tone)

2.3 บทศึกษาเฉพาะกรณี (Etude or Study or Exercise) เป็นการถอดบางส่วนของบทเพลงหรือเทคนิคการบรรเลง เพื่อใช้ในการฝึกปฏิบัติของผู้เรียนจนเกิดความชำนาญ แบ่งออกเป็น 2 ประเภท ดังนี้

2.3.1 ฝึกหัดเฉพาะเทคนิค (Pure exercise) มีลักษณะมุ่งเน้นเทคนิคการบรรเลงเรื่องใดเรื่องหนึ่ง โดยแบบฝึกหัดจะกำหนดให้ผู้เรียนปฏิบัติซ้ำบ่อยครั้ง ลักษณะไม่เป็นทำนองเพลง

2.3.2 ฝึกหัดเป็นชุด (Appy exercise) มีลักษณะมุ่งเน้นเทคนิคการบรรเลงไวโอลิน เช่นเดียวกับฝึกหัดเฉพาะเทคนิค (Pure exercise) แต่แบบฝึกหัดจะมีลักษณะเป็นบทเพลงที่ประกอบไปด้วยหลายเทคนิค รวมถึงทำนองของบทเพลงที่หลากหลาย

2.4 เพลง (Repertoire) บทเพลงที่ผู้เรียนต้องรู้จักและศึกษา ซึ่งคุณสมบัติของบทเพลงเหล่านั้นจะส่งเสริมให้กลวิธีการบรรเลงในกลุ่มเครื่องดนตรีนั้น ๆ ของผู้เรียนเกิดประสิทธิภาพในทุกด้าน

### 2.3 การสอนทักษะเครื่องสีไทย

เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีของไทย ประกอบไปด้วย ซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย มีกลวิธีการบรรเลงที่ละเอียดอ่อนและซับซ้อน ทักษะขั้นพื้นฐานจึงเป็นสิ่งสำคัญสำหรับการเรียนการสอนเครื่องสีไทยอย่างมาก ทั้งด้านบุคลิกภาพ การเตรียมเครื่องดนตรี เทคนิคเฉพาะต่าง ๆ ตลอดจนการผลิตเสียงทั้งในเชิงปริมาณและคุณภาพ (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2525) ผู้เรียนที่ได้รับการวางรากฐานและผ่านการฝึกฝนทักษะขั้นพื้นฐานดังกล่าวมาอย่างถูกวิธีจนเกิดความชำนาญแล้ว จะส่งผลถึงการเรียนทักษะปฏิบัติในขั้นสูงตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย จัดอยู่ในขั้น 9 - 11 (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2544) ได้มีการกำหนดให้เรียนเพลงเดี่ยวในขั้นดังกล่าวไว้

กลวิธีการสอนทักษะเพลงเดี่ยวขั้นสูงเครื่องสีไทยจึงเป็นสิ่งสำคัญต่อการเรียนการสอนเป็นอย่างมาก เพื่อให้ผู้เรียนได้เตรียมความพร้อมและมีความเข้าใจความเข้าใจอย่างถ่องแท้ทั้งด้านสัณยลักษณ์ และผลการวิเคราะห์บทเพลงเพื่อนำมาใช้พัฒนาทักษะได้อย่างถูกต้องตามลำดับในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งเน้นการศึกษาไปที่กลวิธีการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงขั้นสูงจากการศึกษาพบว่ายังไม่มีกรรวบรวมและนำเสนอกลวิธีการสอนเพลงเดี่ยวซอด้วงขั้นสูงไว้ ผู้วิจัยจึงขอนำเสนอกลวิธีการเตรียมความพร้อมก่อนเรียนทักษะเพลงเดี่ยวซออู้ขั้นสูงของ ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ (2561) เพื่อใช้เป็นฐานแนวคิดในการศึกษาเทียบเคียงการสอนการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงขั้นสูงโดยมีรายละเอียดดังนี้

กลวิธีการเตรียมความพร้อมก่อนเรียนทักษะเพลงเดี่ยวซออู้ขั้นสูงประกอบไปด้วย 4 ด้าน ได้แก่

#### 2.3.1 กลวิธีการเตรียมความพร้อมการเรียนทักษะ

แบ่งออกเป็น 2 ด้าน ได้แก่ 1) ด้านการเตรียมความพร้อมลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีซึ่งเปรียบเสมือนอาวุธสำคัญของนักดนตรี ควรคัดเลือกเครื่องดนตรีที่มีความสมบูรณ์ไม่เป็นอุปสรรคต่อการบรรเลงผู้เรียน รวมถึงจะช่วยส่งเสริมให้การบรรเลงออกมาได้อย่างมีคุณภาพ และ 2) ด้านทักษะของผู้เรียน ผู้สอนควรมีการประเมินทักษะพื้นฐานของผู้เรียน และจัดการเรียน

การสอนตามความสารถหรือสมรรถนะของผู้เรียนที่มีอยู่เป็นทุนเดิมด้วยกลวิธีการสอนแบบต่าง ๆ ในมิติของผู้เรียนเอง ก็ควรต้องประเมินตนเองด้านความพร้อมเช่นเดียวกันจากนั้นจึงใช้กลวิธีการเตรียมความพร้อมก่อนเรียนทักษะตามลำดับต่อไป

### 2.3.2 การใช้บทเพลงคู่ขนานเทียบเคียง กรณีศึกษา

มุ่งเน้นการคัดสรรบทเพลงที่มีบริบทโดยรอบคล้ายคลึงกัน และสามารถนำมาเทียบเคียงเพื่อใช้ในการเตรียมความพร้อมของผู้เรียนได้ ความคล้ายคลึงดังกล่าว เช่น ประเภทเพลง หน้าทับ จำนวนท่อน บันไดเสียง และอารมณ์เพลง เป็นต้น

### 2.3.3 การดัดทำนองเฉพาะส่วนมาฝึกก่อน

ภายหลังจากที่ผู้สอนวิเคราะห์สังคีตลักษณ์และเม็ดพรายที่ปรากฏในเพลงเดี่ยวแล้ว ผู้สอนทำการคัดเลือกทำนองที่มีความยากและ/หรือเป็นทำนองสำคัญที่มีรายละเอียดในการบรรเลงที่ค่อนข้างซับซ้อน รวมถึงทำนองที่ผู้เรียนยังปฏิบัติได้ไม่ดี นำออกมาเพื่อใช้เป็นแบบฝึกหัดให้ผู้เรียนได้ฝึกก่อนที่จะบรรเลงทั้งเพลงอย่างต่อเนื่อง

### 2.3.4 การดัดกลวิธีบรรเลงที่ปรากฏเฉพาะส่วนมาฝึกก่อน

ผู้สอนวิเคราะห์เม็ดพรายที่ปรากฏในเพลงเดี่ยวตามกรอบของเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย (สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2544) จากนั้นเลือกเม็ดพรายที่มีความยากและ/หรือที่ผู้เรียนยังปฏิบัติได้ไม่ดี เพื่อนำมาใช้เป็นแบบฝึกหัดให้ผู้เรียนได้ปฏิบัติซ้ำจนเกิดความชำนาญ

จะเห็นได้ว่ากลวิธีการเตรียมความพร้อมก่อนเรียนทักษะเพลงเดี่ยวซอู้ชั้นสูงของ ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ (2561) มีความสอดคล้องกับกลวิธีการสอนและฝึกซ้อมของ ชูชาติ พิทักษากร (อ้างถึงใน สุพจน์ ยุคลธรรพ์, 2540) และ Yehudi Menuhin (1976) ในบางมิติ เช่น การเตรียมความพร้อมทักษะของผู้เรียน การใช้บทเพลงคู่ขนานเทียบเคียง การดัดทำนองเฉพาะส่วนมาฝึกก่อน และการดัดกลวิธีบรรเลงที่ปรากฏเฉพาะส่วนมาฝึกก่อน แสดงให้เห็นว่ากลวิธีการสอนเครื่องสีตะวันตกและของไทยมีจุดร่วมที่สามารถนำมาประยุกต์และปรับใช้ได้อย่างเหมาะสม หากนำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์ในเชิงลึก รวมถึงมีการนำไปทดลองใช้ จะเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนากลวิธีการสอนเครื่องสีของไทยได้เป็นอย่างมาก

## ตอนที่ 3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จากการศึกษาข้อมูลหลักการ แนวคิด และทฤษฎีจากเอกสารที่มีความเกี่ยวกับกลวิธีการบรรเลงและการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้น สายกรรมมหรสพหลวง นอกจากนี้ยังพบงานวิจัยที่เกี่ยวข้องผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 3 ตอน โดยมีรายละเอียด ดังนี้

### 3.1 ด้านการสอนขอด้วง (ปี 2548 – 2562)

การศึกษาประสิทธิภาพของชุดฝึกปฏิบัติขอด้วงเบื้องต้นแบบมีดนตรีประกอบ รายวิชาเลือกเสรีปฏิบัติเครื่องสายไทย สำหรับนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนสาธิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ฝ่ายมัธยม เป็นการวิจัยเชิงทดลอง พบว่า ชุดการฝึกปฏิบัติดังกล่าวมีประสิทธิภาพ 86.26/89.03 สูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้ 80/80 และนักเรียนมีเจตคติต่อชุดฝึกปฏิบัติในระดับดี (วิชาลัมพก์ เหล่าวานิช, 2549)

การพัฒนาการจัดการเรียนรู้ด้วยรูปแบบทักษะปฏิบัติของเดวิส สาระดนตรี เรื่องการสืขอด้วงเบื้องต้น ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 เป็นการวิจัยเชิงทดลอง โดยการพัฒนาแผนการจัดการเรียนรู้ จากนั้นนำไปใช้กับนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 แล้วจึงศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อการจัดการเรียนการสอน พบว่าทักษะปฏิบัติและความพึงพอใจของนักเรียนอยู่ในระดับดีมาก(ช่อเพชร เทียมดวงแข, 2556)

ประสิทธิภาพชุดการสอนปฏิบัติขอด้วงแบบโมเดลชิปปา (Cippa model) สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ เป็นการวิจัยเชิงทดลอง พบว่าผลสัมฤทธิ์จากการใช้ชุดการสอนปฏิบัติขอด้วงแบบโมเดลชิปปา (Cippa model) หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน (สุนันทา พันธุกุล, 2562)

พบการศึกษาวิจัยด้านการสอนขอด้วงทั้ง 3 เรื่องล้วนเป็นการสอนขอด้วงในขั้นพื้นฐาน และเน้นการสอนในชั้นเรียนของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาเป็นหลัก แสดงให้เห็นว่ายังไม่มี การศึกษาวิจัยในมิติของกลวิธีการสอนเพลงเดี่ยวขอด้วงขั้นสูง จึงทำให้ผู้วิจัยเห็นความสำคัญ ในการทำวิจัยครั้งนี้

### 3.2 ด้านทักษะการบรรเลงเพลงเดี่ยวขอด้วง (ปี 2548 – 2554)

ศึกษาเพลงเดี่ยวพญาโคกขอด้วงทางครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ พบว่า ในเที่ยวหวาน มีการประดิษฐ์ทำนองในลักษณะของการเอื้อนทำนองร่วมกับการใช้เทคนิคการสะบัด ขยี้ พรหม รุดนิ้ว และการใช้คันทักซึ่งมีลักษณะเฉพาะ ในส่วนของเที่ยวเก็บมีการประดิษฐ์ทำนองโดยเน้นรูปแบบของการดำเนินกลอนที่หลีกเลี่ยงจากทำนองที่บรรเลงทั่วไป การผูกกลอนจะมีความต่อเนื่องกันโดยยึดลูกตกประโยคเป็นหลักในการแปรทำนอง เหล่านี้แสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์ของครูเบญจรงค์ ได้อย่างชัดเจน (ดาริน พรหมอ่อน, 2548)

วิเคราะห์เดี่ยวซอด้วงเพลงกราวใน ทางครูปลั่ง วนเขจร พบว่าการประดิษฐ์ทางเดี่ยวซอด้วงเพลงกราวใน มีความแตกต่างจากทำนองหลัก กล่าวคือมีเพียง 8 ลูกโยน และมีการดำเนินทำนองที่ยาวมากกว่าทำนองหลักในส่วนของโยน (อุมาพร เปลี่ยนสมัย, 2549)

วิเคราะห์อัตลักษณ์การเดี่ยวซอด้วง ประเภทเพลงหน้าทับปรบไก่อของครูประเวช กุมุท พบว่า ทางเดี่ยวซอด้วงของครูประเวชกุมุทเน้นการใช้กลวิธีการขับร้องเข้ามาผสมผสานส่งผลให้ทางเดี่ยวมีความไพเราะ สื่ออารมณ์ได้ชัดเจน และกลมกลืนไปกับทำนองหลัก อีกทั้งการใช้กลวิธีพิเศษในการบรรเลงทางโอดมีความคมชัด สอดคล้องกับบุคลิกของท่าน (บรรเลง พระยาชัย, 2554)

### 3.3 ด้านทักษะการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน)

(ปี 2550 – 2559)

ศึกษาเปรียบเทียบเดี่ยวซอด้วงเพลงสุรินทร์สามชั้น ทางครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) กับทางครูประเวช กุมุท พบว่า ทางครูหลวงไพเราะเสียงซอให้ความสำคัญกับการแปรทำนองที่สัมพันธ์กับทำนองหลัก แต่ในขณะเดียวกันก็เพิ่มความหลากหลายในการแปรทำนองด้วยการใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ (รัฐวุฒิ ยุชพัลลภ, 2550)

วิเคราะห์เดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น ทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) และคุณครูแสวง อภัยวงศ์ พบว่า ทั้ง 2 ทางมีลักษณะร่วมกันในเรื่องของการยึดทำนองเดี่ยวตามโครงสร้างทำนองหลัก ปรากฏการใช้กลอนแบบย้าเสียงเหมือนกัน ลักษณะเฉพาะของทางหลวงไพเราะเสียงซอผู้กลอนไว้ด้วยความเรียบ แต่ของครูแสวงเน้นการแปรทำนองโลดโผน (ภาสกร สารรัตน์, 2554)

การศึกษาเดี่ยวซอด้วงเพลงพญาโศก สามชั้นทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) พบว่า หลวงไพเราะเสียงซอมีการรับศิษย์ 2 กลุ่ม ได้แก่ 1) ลูกศิษย์ที่ศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลป์ และ 2) ลูกศิษย์นอกวิทยาลัยนาฏศิลป์ ได้แก่ ชุมชนดนตรีไทยมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และกลุ่มที่เรียนที่บ้าน วิธีการสอนเน้นการปฏิบัติเป็นตัวอย่างและให้ผู้เรียนจดจำ นอกจากนี้ยังพบว่าสำนวนกลอนและการใช้เทคนิคเฉพาะที่มีความเป็นเอกลักษณ์อย่างชัดเจน (ทิพย์ฤทัย อยู่คง, 2559)



จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้ง 3 ตอนพบว่า งานวิจัยด้านการสอนซอด้วง (ปี 2548 – 2562) มีผู้วิจัยมากที่สุดจำนวน 4 เรื่อง ด้านทักษะการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วง (ปี 2548 – 2554) มีผู้วิจัยทั้งหมด 3 เรื่อง และด้านทักษะการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงของ หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) (ปี 2550 – 2559) มีผู้วิจัยทั้งหมด 3 เรื่อง จะเห็นได้ว่า งานวิจัยในมิติของการสอนซอด้วงเน้นไปที่การสอนทักษะขั้นพื้นฐานและเป็นการสอนในห้องเรียนเป็นหลักโดยไม่ปรากฏงานวิจัยด้านการสอนเพลงเดี่ยวซอด้วงขั้นสูง นอกจากนี้ในการศึกษาด้านเพลงเดี่ยวซอด้วงทั้งที่เป็นทางของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) และของครูศิลปินท่านอื่น ๆ ล้วนเป็นการศึกษาในมิติของการวิเคราะห์ทางเดี่ยวและเทคนิคพิเศษที่ใช้ในการบรรเลงเพลงเดี่ยวเท่านั้น ยังไม่พบการวิจัยในมิติของกลวิธีการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงขั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อ สามชั้นทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) โดยเฉพาะอย่างยิ่งของครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key informant) ในการวิจัยครั้งนี้ จึงทำให้ผู้วิจัยสนใจและเห็นถึงประโยชน์ในการศึกษาวิจัยในมิตินี้เป็นอย่างยิ่ง นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้ข้อมูลในส่วนของเกร็ดประวัติ ทั้งของหลวงไพเราะเสียงซอ และลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากหลวงไพเราะเสียงซอ จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องซึ่งเป็นข้อมูลค่อนข้างเป็นในเชิงลึก เพื่อนำมาใช้ในการกำหนดขอบเขต สร้างกรอบแนวคิดในการวิจัยครั้งนี้ด้วย



### บทที่ 3

#### วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน่ ดุริยชีวิน) สายกรรมมหรสพ และกลวิธีการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน่ ดุริยชีวิน) สายกรรมมหรสพ โดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research)

วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เป็นการวิจัยที่เน้นทำในสถานการณ์ธรรมชาติโดยมีนักวิจัยเป็นคนที่สำคัญในการเก็บข้อมูลภาคสนาม มีความยืดหยุ่นของข้อมูลเน้นการวิเคราะห์ข้อมูลแบบอุปนัยและนำเสนอข้อมูลในรูปแบบของการบรรยายเชิงคุณภาพ (Creswell, 2014) สามารถแบ่งออกได้ 4 แบบ ได้แก่ 1) การวิจัยชีวประวัติบุคคล (Biographical research) 2) การวิจัยแบบปรากฏการณ์วิทยา (Phenomenological research) 3) การวิจัยแบบสร้างทฤษฎีจากฐานข้อมูล (Grounded theory) 4) การวิจัยแบบชาติพันธุ์วรรณา (Ethnography)

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้วิจัยเชิงคุณภาพ 3 แบบ ได้แก่ 1) การวิจัยชีวประวัติบุคคล (Biographical research) 2) การวิจัยแบบปรากฏการณ์วิทยา (Phenomenological research) 3) การวิจัยแบบชาติพันธุ์วรรณา (Ethnography) ซึ่งผู้วิจัยใช้ลักษณะสำคัญในการวิจัยแต่ละชนิดมาปรับใช้กับการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ทั้งในด้านการศึกษาชีวประวัติหลวงไพเราะเสียงซอและครูเชวงศักดิ์ ศึกษาแบบของการมีส่วนร่วมกันของลูกศิษย์ครูเชวงศักดิ์ในรุ่นแรกกับรุ่นปัจจุบันเพื่อค้นหาปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น ทั้งในเรื่องของ พฤติกรรม กลวิธีการบรรเลง และกลวิธีการถ่ายทอดที่ผ่านมามากหลายช่วงเวลาและต้องใช้ระยะเวลาในการศึกษาค้นคว้ายาวนาน ในด้านวิธีการเก็บข้อมูลจะใช้วิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วม และการสัมภาษณ์เป็นหลัก (Creswell, 2014; O'Reilly, 2005) จะเห็นได้ว่าวิธีการวิจัยดังกล่าวมีความเหมาะสมกับการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ทั้งด้านกลวิธีการบรรเลงและการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้น สายกรรมมหรสพผ่านครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ซึ่งมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้วิจัยจะต้องลงภาคสนาม และเก็บข้อมูลด้วยวิธีการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม (Observation participant) และการสัมภาษณ์ (Interview) เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลที่ครบถ้วนในเชิงลึก และมีความน่าเชื่อถือ

### การศึกษานำร่อง (Pilot Study)

ในการศึกษานำร่อง (Pilot Study) ผู้วิจัยตั้งต้นด้วยความสนใจที่จะศึกษากลวิธีการเล่นซอด้วงตามแนวทางของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน่ ดุรยชีวิน) จึงได้มีโอกาสไปฝากตัวเป็นศิษย์ของครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติซึ่งเป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดกลวิธีการเล่นซอด้วงโดยตรงจากหลวงไพเราะ-เสียงซอตั้งแต่ขั้นต้นจนถึงขั้นสูง ผู้วิจัยเดินทางจากกรุงเทพมหานครโดยเครื่องบินโดยสาร ส่วนใหญ่จะเดินทางในคืนวันศุกร์ไปเรียนกับครูเชวงศักดิ์ที่บ้าน ช.นันทาราม อ.เมือง จ.เชียงใหม่ และเดินทางกลับในวันอาทิตย์ เป็นระยะเวลาประมาณ 3 เดือนตั้งแต่ เดือนกันยายน ถึงพฤศจิกายน 2562 ด้วยความเมตตาของครูจึงทำให้ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวซอด้วงทางหลวงไพเราะเสียงซอครบกระบวนเพลงเดี่ยวซอด้วงทั้งหมดรวมถึงถ่ายทอดเพลงเดี่ยวซอสามสายทางหลวงไพเราะเสียงซอให้ผู้วิจัยเพิ่มเติม

การลงภาคสนามเพื่อศึกษานำร่อง (Pilot study) ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant observation) ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญในการเก็บรวบรวมข้อมูลของระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพทั้ง 3 แบบที่ผู้วิจัยเลือกใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ทำให้ผู้วิจัยพบประเด็นในการศึกษาวิจัยในมิติของกลวิธีการเล่นและการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน่ ดุรยชีวิน) ที่มีความเฉพาะและมีลักษณะเด่นอันสื่อถึงความเป็นสายสำนักได้อย่างชัดเจน กล่าวคือ 1) ด้านกลวิธีการเล่น นอกจากพื้นฐานการเล่นทั่วไปที่จะต้องปฏิบัติให้ถูกต้องแล้ว การผลิตคุณภาพเสียงในการทำเทคนิคต่าง ๆ มีการเน้นความชัดเจน รวมถึงการสื่ออารมณ์ในทิวโอดซึ่งเป็นการแสดงถึงศักยภาพของผู้บรรเลงในด้านการสร้างความไพเราะได้ถึงอารมณ์ของเพลงนั้น ๆ หรือในทางดนตรีไทยเรียกว่า รสมือ ส่งผลถึงการใช้คันชักและการวางนิ้วที่มีรายละเอียดในการปฏิบัติอย่างน่าสนใจ ในทิวพัน มีการผูกกลอนไว้อย่างเป็นระบบ และสัมพันธ์กัน เอื้อต่อความจำและเข้าใจในบทเพลงของผู้เรียน 2) กลวิธีการเล่นทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน่ ดุรยชีวิน) เน้นให้ผู้เรียนมีทักษะการสังเกตเป็นหลัก โดยสังเกตทั้งผู้สอนและตนเอง มีการจัดการเรียนรู้อย่างเป็นลำดับขั้น และมีกลวิธีสอนให้ผู้เรียนได้พัฒนาทักษะเต็มที่มีอัตลักษณ์ของสายสำนัก อีกทั้งกลวิธีสอนของหลวงไพเราะเสียงซอที่ส่งผ่านมายังครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ และได้ใช้สอนให้กับลูกศิษย์มีความน่าสนใจในมิติดนตรีศึกษาอย่างมากเมื่อเห็นถึงผลผลิตของครูเชวงศักดิ์ที่เป็นทั้งศิลปินและนักการศึกษาที่เป็นที่ยอมรับในวงกว้างและได้นำประเด็นเหล่านั้นมาเป็นสาระในการศึกษาเชิงลึก อีกทั้งเพื่อเป็นการเตรียมข้อมูลในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ข้อมูลที่ได้จากการลงภาคสนามด้วยการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant observation) และการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ (Informal interview) กับครูเชวงศักดิ์ในช่วงเวลาดังกล่าว ทำให้ผู้วิจัยได้พบประเด็นในการต่อยอดเพื่อทำวิจัยในครั้งนี้ 2 ประเด็นหลัก ได้แก่ 1) ด้านกลวิธี

การบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วง และ 2) ด้านกลวิธีการสอนเพลงเดี่ยวซอด้วงของครูเชวงศักดิ์ จากนั้นผู้วิจัยจึงได้ศึกษาเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องในด้านประวัติของหลวงไพเราะเสียงซอ และครูเชวงศักดิ์เพิ่มเติมเพื่อหาถึงความสัมพันธ์กันทั้งในด้านประวัติและการถ่ายทอดองค์ความรู้ ทำให้ผู้วิจัยเห็นประเด็นในการสอนมากยิ่งขึ้น พบว่าวิธีการสอนที่ครูเชวงศักดิ์ใช้มีความคล้ายกับหลวงไพเราะเสียงซอ ซึ่งอนุมานได้ว่าเป็นผลจากการได้รับการบ่มเพาะมาอย่างใกล้ชิดและยาวนาน แต่ผู้วิจัยมีสมมติฐานว่ากลวิธีการสอนและการบรรเลงที่ครูเชวงศักดิ์ได้รับการบ่มเพาะจากหลวงไพเราะเสียงซอและนำมาใช้ในปัจจุบัน ตามธรรมชาติแล้วเมื่อกาลเวลาผ่านไป ประสบการณ์ที่มากขึ้น กลวิธีการบรรเลงและการสอนจะถูกผสมผสานและตกผลึกร่วมกับความเป็นตัวตนของครูเชวงศักดิ์ จนเกิดเป็นกลวิธีเฉพาะตัวของครูเชวงศักดิ์ จึงเป็นที่มาของวัตถุประสงค์ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้

#### กำหนดผู้ให้ข้อมูลและแหล่งข้อมูล

ผู้วิจัยแบ่งแหล่งข้อมูลออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ แหล่งข้อมูลด้านเอกสาร และแหล่งข้อมูลด้านบุคคลมีรายละเอียดดังนี้

##### 1. แหล่งข้อมูลด้านเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้เน้นศึกษาหลักการ แนวคิด และทฤษฎี จากหนังสือ เอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประวัติและความเป็นมาของกรมมหรสพ ภูมิหลังของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน่ ดุริยชีวิน) สารัตถะเพลงเดี่ยว ระเบียบวิธีการบรรเลงซอด้วง การสอนทักษะดนตรี การสอนทักษะเครื่องสีไทย และการสอนเครื่องสีตะวันตก ซึ่งผู้วิจัยนำผลการศึกษานำร่อง (Pilot Study) ร่วมกับการทบทวนวรรณกรรมไปใช้สร้างกรอบแนวคิดในการวิจัย (Conceptual Framework) และกำหนดแนวทางการวิจัย โดยมีรายละเอียดตามตารางดังต่อไปนี้

**ตารางที่ 6** ตารางแสดงข้อมูลหลักการ แนวคิด และทฤษฎีที่ใช้สร้างกรอบแนวคิดและกำหนดแนวทางในการวิจัย

ประเด็นที่ศึกษา	ชื่อเอกสาร	ประเภท	ผู้แต่ง/ผู้วิจัย	ปี
กรมมหรสพ	การปาฐกถาชุด 100 ปี ชาติกาล ศาสตราจารย์ หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ เรื่อง จาก	อิเล็กทรอนิกส์	พูนพิศ อมาตยกุล เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์	2555

ประเด็นที่ ศึกษา	ชื่อเอกสาร	ประเภท	ผู้แต่ง/ผู้วิจัย	ปี
	กรมโขน กรมหุ่น และ กรมมหรสพที่วัง บ้านหม้อ สู่กรมมหรสพ กระทรวงวัง และ กองมหรสพ กรมศิลปากร สถาบัน บัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม			
	103 ปีแห่งการสถาปนา กรมศิลปากร	หนังสือ	กรมศิลปากร	2557
	105 ปีแห่งการสถาปนา กรมศิลปากร	หนังสือ	กรมศิลปากร	2559
	สำนักการสังคีต: ประวัติ และบทบาทหน้าที่	เว็บไซต์	กรมศิลปากร	2563
ภูมิหลังของ	หลวงไพเราะเสียงขอ	บทความ	เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์	2512
หลวงไพเราะ เสียงขอ (อุ้น ดุริยชีวิน)	งานพระราชทานเพลิงศพ หลวงไพเราะเสียงขอ (อุ้น ดุริยชีวิน)	หนังสือ	ธนิศ อยู่โพธิ์ มนตรี ตราโมท ประเวช กุมุท	2520
	สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและ นักร้อง ฉบับราชบัณฑิตยสถาน	หนังสือ	ราชบัณฑิตยสถาน	2549
	ศึกษาเปรียบเทียบเดี่ยว ซอด้วงเพลงสุรินทร์ราหู สามชั้น ทางครูหลวง ไพเราะเสียงขอ (อุ้น ดุริยชีวิน) กับทาง ครูประเวช กุมุท	งานวิจัย	รัฐวุฒิ ยุชพัลลภ	2550

ประเด็นที่ ศึกษา	ชื่อเอกสาร	ประเภท	ผู้แต่ง/ผู้วิจัย	ปี
	ที่ระลึกงานดนตรีไทย อุดมศึกษา ครั้งที่ 39	หนังสือ	ทมนี มหานนท์ อวรัช ชลवासิน	2555
	สิบสองทศวรรษวาร สานเสียงไทย ไพเราะเสียงซอ	หนังสือ	ธนิธ อัสวะไพฑูรย์	2555
	รำลึกดุริยศิลป์ หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน)	หนังสือ	คณะศิลปกรรมศาสตร์ ร่วมกับ สำนักบริหาร ศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	2561
	มหรรรมเดี่ยวเพลงไทย ชัยมงคล	วารสาร	มนตรี ตราโมท	2531
สาระ เพลงเดี่ยว	สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์	หนังสือ/ตำรา	ราชบัณฑิตยสถาน	2540
	พจนานุกรมฉบับ ราชบัณฑิตยสถาน	หนังสือ/ตำรา	ราชบัณฑิตยสถาน	2542
	คำบรรยาย วิชา ดุริยางคศาสตร์ไทย	หนังสือ/ตำรา	กรมศิลปากร	2545
	เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย และเกณฑ์ การประเมิน	หนังสือ	สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัด ทบวงมหาวิทยาลัย	2544
ระเบียบ วิธีการบรรเลง ซอด้วง	สังคีตลักษณ์และ การวิเคราะห์เพลงไทย	เอกสาร	ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์	2557
	การศึกษากระบวนการ ถ่ายทอดการบรรเลง ระนาดเอกของ ครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ	งานวิจัย	อุทัย ศาสตรา	2553
การสอน ทักษะดนตรี	การวิเคราะห์บทเพลงคัด	งานวิจัย	ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์	2557

ประเด็นที่ ศึกษา	ชื่อเอกสาร	ประเภท	ผู้แต่ง/ผู้วิจัย	ปี
	สรรสำหรับนิสิตรายวิชา เครื่องสีไทย กรณีศึกษา ทางเดี่ยวซอฮู้ เพลงสุรินทราหู สามชั้น			
	Vocal, Instrumental, and Ensemble Learning and Teaching An Oxford Handbook of Music Education, Volume 3	หนังสือ/ตำรา	Gary E. McPherson Graham F. Welch	2018
การสอนทักษะ เครื่องสีไทย	ทฤษฎีและการปฏิบัติ ดนตรีไทยภาค 2: คู่มือฝึกเครื่องสายไทย	หนังสือ/ตำรา	อุทิศ นาคสวัสดิ์	2525
	ซอฮู้พิทักษ์	หนังสือ/ตำรา	ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์	2559
	กลวิธีการเตรียม ความพร้อมก่อนเรียน ทักษะเพลงเดี่ยว ซอฮู้ชั้นสูง	หนังสือ/ตำรา	ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์	2561
การสอน เครื่องสี ตะวันตก	Yehudi Menuhin Music Guides Violin and Viola	หนังสือ/ตำรา	Yehudi Menuhin	1976
	The Early Violin and Viola A Practical Guide	หนังสือ/ตำรา	Robin Stowell	2004
	การพัฒนาชุดการสอน ไวโอลินตามแนวทาง การสอนของชูชาติ พิทักษากร สำหรับนิสิต	งานวิจัย	สุพจน์ ยุคลธรวงศ์	2540



ประเด็นที่ ศึกษา	ชื่อเอกสาร	ประเภท	ผู้แต่ง/ผู้วิจัย	ปี
	นักศึกษาที่ไม่ได้ศึกษา ไวโอลินเป็นวิชาเอก			
งานวิจัยที่ เกี่ยวข้อง	วิเคราะห์เดี่ยวซอด้วง เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางคุณครูหลวงไพเราะ เสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) และคุณครูแสวง อภัยวงศ์	งานวิจัย	ภาสกร สารรัตน์	2554
	ศึกษาเดี่ยวซอด้วงเพลง พญาโศก สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน)	งานวิจัย	ทิพย์ฤทัย อยู่คง	2559
	วิเคราะห์เดี่ยวซอด้วง เพลงกราวใน ทางครูแสวง อภัยวงศ์	งานวิจัย	ชนัสถ์นันท์ ประกายสันติสุข	2552
	วิเคราะห์เดี่ยวซอด้วง เพลงกราวใน ทางครูปลั่ง วนเขจร	งานวิจัย	อุมาพร เปลี่ยนสมัย	2549
	วิเคราะห์อัตลักษณ์การ เดี่ยวซอด้วงประเภทเพลง หน้าทับปรบไก่ ของครูประเวช กุมุท	งานวิจัย	บรรเลง พระยาชัย	2554
	ศึกษาเพลงเดี่ยวพญาโศก ซอด้วงทางครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ	งานวิจัย	ดาริน พรหมอ่อน	2548

นอกจากนี้ยังมีแหล่งข้อมูลด้านสื่อสารสนเทศเกี่ยวกับผลงานการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วง ชั้นสูงของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน่ ดุริยชีวิน) ที่ถูกบันทึกไว้ในแผ่นเสียง ประกอบไปด้วย 1) เพลงเดี่ยวซอด้วงพญาโศก สามชั้นจากแผ่นเสียงที่ระลึกในงานสิบสองทศวรรษวาร สานเสียงไทย ไพเราะเสียงซอ ปีพ.ศ.2555 และ 2) เพลงเดี่ยวซอด้วงแขกมอญ สามชั้น ซึ่งผู้วิจัยใช้เป็นข้อมูลสำคัญในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ อีกทั้งยังนำข้อมูลที่ได้ไปใช้ในขั้นตอนของการตรวจสอบข้อมูลเพื่อเพิ่มความน่าเชื่อถือของงานวิจัยนี้ด้วย

## 2. แหล่งข้อมูลด้านบุคคล

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยนำข้อมูลจากการศึกษานำร่อง (Pilot Study) ร่วมกับการทบทวนวรรณกรรมเพื่อใช้ในการกำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Informants) โดยแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม และเพื่อให้ได้กลุ่มตัวอย่างที่มีคุณสมบัติภายใต้กรอบของการศึกษาวิจัย เบื้องต้นผู้วิจัยได้ติดต่อประสานกับลูกศิษย์ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ผ่านทางโทรศัพท์ เพื่อบอกนัยการสนทนาล่วงหน้าเพื่อให้ผู้ถูกสัมภาษณ์ได้เตรียมตัว โดยได้อธิบายถึงความจำเป็นและความสำคัญ รวมถึงวัตถุประสงค์ของการวิจัย ผู้ให้ข้อมูลมีคุณสมบัติและรายละเอียดดังนี้

### 2.1 ผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Informant)

ผู้วิจัยใช้วิธีการเลือกตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive Sampling) (Babbie, 2001) คือ ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ

2.2 กลุ่มลูกศิษย์ซอด้วงครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ กลุ่มที่ 1 ผู้วิจัยคัดเลือกด้วยเทคนิคการเลือกแบบโสมบ็อล (Snowball Sampling) (Babbie, 2001) มีคุณสมบัติ ดังนี้

บุคคลที่ได้รับการสอนกลวิธีการบรรเลงซอด้วงโดยตรงจากครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ในช่วงที่ครูเริ่มรับราชการตำแหน่งครู ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ (พ.ศ.2517) และต้องจบการศึกษาด้านดนตรีไทย อีกทั้งประกอบอาชีพเป็นอาจารย์สอนดนตรีไทย (ซอด้วง) ในระดับอุดมศึกษา โดยผู้วิจัยเริ่มจากการถามอาจารย์ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ที่เป็นลูกศิษย์และเคยเป็นเพื่อนร่วมงานของครูเชวงศักดิ์จึงได้ทราบว่าบุคคลที่เป็นลูกศิษย์ที่ได้เรียนเพลงเดี่ยวซอด้วงรุ่นแรกและมีคุณสมบัติตามที่ได้กล่าวมาได้แล้วข้างต้น มีรายชื่อดังนี้

#### 1) อาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศ

ประวัติและการทำงาน เกิดวันที่ 23 พฤษภาคม 2502 ภูมิลำเนาจังหวัดเชียงใหม่ เข้าศึกษาที่วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ ในปีพ.ศ.2515 ตั้งแต่ระดับชั้นต้น จนได้รับประกาศนียบัตรระดับชั้นสูงในปีพ.ศ.2523 จากนั้นศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษาปริญญาครุศาสตรบัณฑิตจากวิทยาลัยครูเชียงใหม่ สำเร็จการศึกษาในปีพ.ศ.2527 จากนั้นรับราชการครูที่วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ตั้งแต่ปีพ.ศ.2524 ดำรงตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ ภาควิชาดุริยางค์ไทย

วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ปัจจุบันเกษียณอายุราชการ

ประวัติการเรียนดนตรีไทย ในขณะเป็นนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ได้เรียนกับ นครดนตรีที่มีชื่อเสียงหลายท่าน เช่น ครูจีรพล เพชรสม เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ครูนิรมล ตระการผล ครูมณฑา ศิลปะรายะ ในส่วนของเพลงเดี่ยวได้เรียนกับครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ และ ครูประเวช กุมุท (ศิลปินแห่งชาติ) (ธีรพงษ์ ฉลาด, 2551; รักเกียรติ ปัญญาศ, 2564)

## 2) อาจารย์บัณฑิต ศรีบัว

ประวัติและการทำงาน เกิดวันที่ 21 มิถุนายน 2502 ภูมิลำเนาจังหวัดเชียงใหม่ เข้าศึกษาที่วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ ในปีพ.ศ.2515 ตั้งแต่ระดับชั้นต้น 4 จนได้รับประกาศนียบัตรระดับชั้นสูง จากนั้นศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษาปริญญาศึกษาศาสตรบัณฑิต จากมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช และศึกษาต่อในหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยนเรศวร ด้านการทำงานเริ่มรับราชการครูที่โรงเรียนอุดรดิตถ์ดรุณี จากนั้นย้ายมาที่วิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ ภาควิชาดุริยางค์ไทย และรองผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ปัจจุบันเกษียณอายุราชการ

ประวัติการเรียนดนตรีไทย ในขณะเป็นนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ได้เรียนกับนครดนตรีที่มีชื่อเสียงหลายท่าน เช่น ครูจีรพล เพชรสม เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ครูนิรมล ตระการผล ครูมณฑา ศิลปะรายะ ได้เรียนกับครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติมากที่สุดโดยเฉพาะเพลงเดี่ยว และได้เรียนเพิ่มเติมกับครูประเวช กุมุท (ศิลปินแห่งชาติ) (บัณฑิต ศรีบัว, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 พฤษภาคม 2564)

## 3) อาจารย์บุญถึง พระยาชัย

ประวัติและการทำงาน เกิดวันที่ 17 มกราคม 2502 ภูมิลำเนาจังหวัดเชียงใหม่ เข้าศึกษาที่วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ ในปีพ.ศ.2515 จนได้รับประกาศนียบัตรระดับชั้นสูง จากนั้นได้เข้าศึกษาต่อในหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต ดุริยางค์ไทย สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล และประกาศนียบัตรบัณฑิต สาขาบริหารการศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี จ.จันทบุรี และศึกษาต่อในหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดุริยางค์ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ด้านการทำงานรับราชการตำแหน่งครูวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย ในปีพ.ศ.2524-2550 จากนั้นย้ายมารับราชการตำแหน่งรองผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ปีพ.ศ.2550 ปัจจุบันเกษียณอายุราชการ

ประวัติการเรียนดนตรีไทย ในขณะเป็นนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ได้เรียนกับนครดนตรีที่มีชื่อเสียงหลายท่าน และได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวขอด้วงจากครูเชวงศักดิ์

โพธิสมบัติทั้งที่วิทยานาฏศิลป์ และที่บ้าน โดยได้รับความเมตตาจากครูเชวงศักดิ์ให้พักอาศัยที่บ้าน เนื่องจากกระยะทางระหว่างบ้านและวิทยาลัยนาฏศิลป์ไกลจากกัน จึงเป็นโอกาสในการได้เรียนรู้และได้รับประสบการณ์เพิ่มเติมจากครูเชวงศักดิ์ (บรรเลง พระยาชัย, 2554)

2.3 กลุ่มลูกศิษย์ซอด้วงครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ กลุ่มที่ 2 วิธีการเลือกตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive Sampling) (Babbie, 2001) มีคุณสมบัติ ดังนี้

บุคคลที่ได้รับการสอนกลวิธีการบรรเลงซอด้วงโดยตรงจากครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ในช่วงเวลาปัจจุบัน (พ.ศ.2563) ภายใต้โครงการวิจัย ได้แก่ นิสิตเครื่องมือเอกซอด้วง สาขาวิชาดนตรีศึกษา ภาควิชาศิลปะ ดนตรี และนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่เข้าร่วมโครงการยุทธศาสตร์พัฒนาศิลปะการดนตรีไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ประจำปี 2563 จำนวน 10 คน อายุ 18 - 21 ปี ได้เรียนเพลงเดี่ยวซอด้วงกับครูเชวงศักดิ์ในปีการศึกษา 2563 ซึ่งเป็นลูกศิษย์ซอด้วงที่ได้เรียนโดยตรงในช่วงเวลาปัจจุบันที่สุด

จากการกำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั้ง 3 กลุ่ม สามารถสรุปข้อมูลในรูปแบบตารางได้ดังนี้

**ตารางที่ 7** ตารางแสดงกลุ่มผู้ให้ข้อมูลในการวิจัย

กลุ่มผู้ให้ข้อมูล	ชื่อ-สกุล	ตำแหน่ง/ อาชีพ	วิธีการเลือก
1. ผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Informant)	ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ	ข้าราชการ บำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป์ เชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	แบบเจาะจง (Purposive Sampling)
2. กลุ่มลูกศิษย์ซอด้วงครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ กลุ่มที่ 1	อาจารย์รักเกียรติ ปัญญาศ	ข้าราชการ บำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป์ เชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	แบบสโนว์บอล (Snowball Sampling)

กลุ่มผู้ให้ข้อมูล	ชื่อ-สกุล	ตำแหน่ง/ อาชีพ	วิธีการเลือก
	อาจารย์บัณฑิต ศรีบัว	ข้าราชการ ชำนาญ วิทยาลัยนาฏ ศิลป์ สุโขทัย สถาบันบัณฑิต พัฒนศิลป์	
	อาจารย์บุญถึง พระยาชัย	ข้าราชการ ชำนาญ วิทยาลัยนาฏ ศิลป์ จันทบุรี สถาบันบัณฑิต พัฒนศิลป์	
3. กลุ่มลูกศิษย์ขอตัวครูเชิงวงศ์ โพธิสมบัติ กลุ่มที่ 2	นิสิตเครื่องมือเอกซด้าง สาขาวิชาดนตรี ศึกษา ภาควิชาศิลปะ ดนตรี และ นาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่เข้าร่วม โครงการยุทธศาสตร์พัฒนามหาวิชาการศิลปะ ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ประจำปี 2563	แบบเจาะจง (Purposive Sampling)	

### เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยยึดวัตถุประสงค์และคำถามวิจัยเป็นฐานตั้งต้นในการสร้างเครื่องมือรวมไปถึงการตรวจสอบคุณภาพ เพื่อใช้เก็บข้อมูลในการวิจัยโดยมีขั้นตอนและรายละเอียด ดังนี้

#### 1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยสร้างเครื่องมือในการวิจัยโดยไล่เรียงตามวัตถุประสงค์ และขอบเขตการวิจัย ซึ่งมีขั้นตอนในการสร้างเครื่องมือดังต่อไปนี้

ขั้นที่ 1 กำหนดขอบเขตและรูปแบบของเครื่องมือตามวัตถุประสงค์การวิจัย

ขั้นที่ 2 สร้างเครื่องมือตามขอบเขตและรูปแบบที่กำหนด

ขั้นที่ 3 กำหนดคุณสมบัติผู้เชี่ยวชาญในการนำไปทดลองใช้ (Try out) เพื่อตรวจสอบความเหมาะสมของเครื่องมือ โดยมีคุณสมบัติ คือ จบการศึกษาด้านดนตรีศึกษา (ดนตรีไทย) และ/หรือดุริยางค์ไทยวุฒิปริญญาโทขึ้นไป จำนวน 3 คน

ขั้นที่ 4 นำเครื่องมือไปทดลองใช้ (Try out) กับผู้เชี่ยวชาญที่ได้กำหนดไว้ (เฉพาะแบบสัมภาษณ์)

ขั้นที่ 5 ปรับปรุง แก้ไขเครื่องมือจากการทดลองใช้ และจากข้อเสนอแนะของอาจารย์ที่ปรึกษาและผู้เชี่ยวชาญ

### 1.1 แบบวิเคราะห์เอกสารและสื่ออิเล็กทรอนิกส์

ผู้วิจัยศึกษารรณกรรมจากเอกสาร ตำรา บทความทางวิชาการ และงานวิจัย โดยใช้แบบวิเคราะห์เอกสารและสื่ออิเล็กทรอนิกส์ที่พัฒนามาจากแนวคิดของ (อุทัย ศาสตร์, 2553) โดยแบ่งประเด็นวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ และขอบเขตของการวิจัย

### 1.2 แบบสัมภาษณ์

ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลด้านบุคคลโดยใช้วิธีการสัมภาษณ์ ด้วยแบบสัมภาษณ์ชนิดกึ่งมีโครงสร้าง (Semi-structural interview) (Creswell, 2007) ซึ่งเป็นแบบสัมภาษณ์ที่มีแนวคำถามจากการกำหนดประเด็นที่ศึกษาไว้อย่างหลวม ๆ มีความยืดหยุ่นในข้อคำถาม โดยสร้างขึ้นตามวัตถุประสงค์และขอบเขตในการวิจัย

### 1.3 แบบสังเกต

ผู้วิจัยสังเกตกลวิธีการบรรเลงและการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้นสายกรรมมหรสพจากครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ด้วยแบบสังเกตที่พัฒนาจากแนวคิดของ Schatzman and Strauss (1973) โดยแบ่งแบบสังเกตออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ 1) สิ่งที่เกิดขึ้นตามความเป็นจริงในภาคสนาม 2) การตีความเบื้องต้นของผู้วิจัย และ 3) ประเด็นอื่น ๆ ที่พบ

### 1.4 แบบบันทึกโน้ต

ในการเก็บข้อมูลด้านกลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้นสายกรรมมหรสพ ผู้วิจัยสร้างแบบบันทึกโน้ตเพลงไทยแบบ 8 ห้องเพลง ลักษณะบรรทัดเดียว สำหรับบันทึกโน้ตเพลงเดี่ยวซอด้วง และ 2 บรรทัด แบบแยกมือสำหรับบันทึกโน้ตทำนองหลัก โดยผู้วิจัยใช้แบบบันทึกโน้ตของ ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ (2557) เป็นต้นแบบในการสร้างและพัฒนา

### 1.5 แบบวิเคราะห์สังคีตลักษณ์

ผู้วิจัยสร้างแบบวิเคราะห์สังคีตลักษณ์โดยใช้โครงสร้างองค์ประกอบทางดนตรีตามกระบวนแนวคิดของ พิชิต ชัยเสรี (2559) ประกอบไปด้วย 6 ด้าน ได้แก่ 1) จังหวะ 2) ทำนอง 3) การประสานเสียง 4) รูปแบบ 5) อารมณ์และ 6) สีลา เพื่อใช้ในการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้นสายกรรมมหรสพ

### 1.6 แบบวิเคราะห์เทคนิควิธีการบรรเลงซอด้วง

ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์เทคนิควิธีการบรรเลงที่ปรากฏในส่วนของเที่ยวหวานและเที่ยวเก็บเท่านั้น โดยใช้กรอบของเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยทบวงมหาวิทยาลัย (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2544) เป็นฐานในการวิเคราะห์

### 1.7 อุปกรณ์ต่าง ๆ

ในการวิจัยครั้งนี้นอกจากเครื่องมือที่เป็นรูปแบบเอกสารแล้ว ผู้วิจัยใช้อุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์ชนิดต่าง ๆ เพื่อใช้ในการเก็บข้อมูลภาคสนาม สามารถสรุปข้อมูลและนำเสนอรูปแบบตาราง ดังนี้

ตารางที่ 8 ตารางแสดงที่ใช้ในการเก็บข้อมูลวิจัย

อุปกรณ์	รายละเอียด
กล้องถ่ายภาพ	บันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหวในการเก็บข้อมูลภาคสนาม
โทรศัพท์มือถือ	บันทึกเสียงขณะสัมภาษณ์กลุ่มผู้ให้ข้อมูล
เครื่องสแกน	แปลงภาพถ่ายและเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยให้อยู่ในรูปแบบสื่ออิเล็กทรอนิกส์
คอมพิวเตอร์	บันทึก ประมวล และรวบรวมข้อมูลในการวิจัย

## 2. การตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยนำเสนอเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลที่สร้างขึ้น ได้แก่ แบบวิเคราะห์เอกสารและสื่ออิเล็กทรอนิกส์ แบบสัมภาษณ์ แบบสังเกต แบบวิเคราะห์โน้ต แบบวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ และแบบวิเคราะห์ท่วงทำนองการบรรเลงซอด้วง ให้อาจารย์ที่ปรึกษาและผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่าน ตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหาและความถูกต้อง ครบถ้วนตามกรอบแนวคิดและวัตถุประสงค์การวิจัย

## การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับกลวิธีการบรรเลงและการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูง ในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้นสายกรรมพรสพ: กรณีศึกษา ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ดังนี้

### 1. การเก็บข้อมูลด้านเอกสาร

ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับกลวิธีการบรรเลงและการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูง ในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้นของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน่ ดุริยชีวิน) ที่มีการบันทึกไว้ในหนังสือ รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ บทความวิชาการ บทความวิจัย และข้อมูลสารสนเทศอิเล็กทรอนิกส์ ซึ่งส่วนใหญ่จะอยู่ในรูปแบบของสื่อสิ่งพิมพ์เผยแพร่สาธารณะ โดยใช้แบบวิเคราะห์เอกสารเพื่อจำแนก ประเภทและข้อมูลของเอกสาร นอกจากนี้ผู้วิจัยทำการถอดเทปผลงานการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูง ในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน่ ดุริยชีวิน) และทำการบันทึกลงในแบบ บันทึกโน้ต เพื่อนำไปใช้ในการวิเคราะห์ต่อไป

### 2. การเก็บข้อมูลด้านบุคคล

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลด้านบุคคลทั้ง 3 กลุ่ม ด้วยวิธีการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Non structure interview) โดยการสัมภาษณ์เชิงลึก (Indepth interview) (สุภางค์ จันทวานิช, 2561) เป็นหลัก โดยใช้แบบสัมภาษณ์ชนิดกึ่งมีโครงสร้าง (Semi-structural interview) ร่วมกับการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant observation) (Creswell, 2014) มีแบบสังเกตเป็นเครื่องมือ ในการเก็บข้อมูล ซึ่งผู้วิจัยทำการบันทึกเสียง ถ่ายภาพ บันทึกวิดีโอ และถอดเทปบันทึกเสียง และ จะดำเนินการเก็บรักษาไว้ โดยผู้วิจัยเก็บข้อมูลจากผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Informant) คือ ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติตั้งแต่เดือนกันยายน พ.ศ.2562 จนถึง เดือนตุลาคม พ.ศ.2563 เนื่องจากผู้วิจัย เก็บข้อมูลด้วยวิธีการสัมภาษณ์ร่วมกับการต่อเพลง และติดตามครูไปในงานต่าง ๆ เพื่อให้ได้ข้อมูลใน เชิงลึกและเนื่องด้วยสถานการณ์การแพร่ระบาดของเชื้อโรคไวรัสโคโรนา 19 (COVID-19) ในระลอก แรกช่วงเดือนมีนาคม พ.ศ.2563 ส่งผลให้ผู้วิจัยไม่สามารถเดินทางไปเก็บข้อมูลในช่วงเวลาดังกล่าวได้ จึงใช้เวลาค่อนข้างนานในการเก็บข้อมูล ในระหว่างนั้นผู้วิจัยจึงใช้การสัมภาษณ์ผ่านโทรศัพท์ เพื่อเก็บข้อมูลเพิ่มเติม หากแต่ข้อมูลส่วนใหญ่ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลล่วงหน้ามาระยะเวลาหนึ่ง จึงไม่กระทบต่อการเก็บข้อมูลในภาพรวม

การเก็บข้อมูลผู้ให้ข้อมูลกลุ่มที่ 2 และ 3 ใช้การสัมภาษณ์เป็นหลักในช่วงเดือน พฤษภาคม พ.ศ.2564 และเนื่องด้วยสถานการณ์การแพร่ระบาดของเชื้อโรคไวรัสโคโรนา 19 (COVID-19) ระลอก 2 และ 3 มีมาตรการจากภาครัฐไม่ให้ออกนอกที่อาศัย และเพื่อลดการแพร่ของ เชื้อโรค ผู้วิจัยจึงใช้การสัมภาษณ์ผ่านโทรศัพท์ และโปรแกรม Zoom meeting แทนการไปพบเพื่อ สัมภาษณ์แบบตัวต่อตัว หากแต่การสัมภาษณ์ด้วยวิธีการดังกล่าวโดยเฉพาะผ่านโปรแกรม



Zoom meeting ไม่ได้เป็นอุปสรรคต่อการเก็บข้อมูลแต่อย่างใด เป็นการติดต่อแบบเห็นหน้าผ่านระบบวิดีโอ จึงทำให้เห็นทั้งสีหน้าท่าทางของทั้ง 2 ฝ่ายเหมือนการสัมภาษณ์แบบไปพบตัวต่อตัว

2.2 ผู้วิจัยจะทำการพิทักษ์สิทธิ ป้องกันความเสี่ยง และรักษาความลับของกลุ่มตัวอย่าง/ผู้มีส่วนร่วมในการวิจัย โดยผู้วิจัยจะไม่บันทึกภาพเพื่อไม่เป็นการรบกวนความเป็นส่วนตัวของผู้ให้ข้อมูล อีกทั้งในระหว่างการเก็บข้อมูลหากผู้ให้ข้อมูลรู้สึกไม่สบายใจในข้อคำถามบางประการ ผู้ให้ข้อมูลมีสิทธิ์ที่จะไม่ตอบคำถามเหล่านั้นได้ รวมถึงมีสิทธิ์ถอนตัวออกจากโครงการนี้เมื่อใดก็ได้โดยไม่ต้องแจ้งให้ทราบล่วงหน้า และการไม่เข้าร่วมวิจัยหรือถอนตัวออกจากโครงการวิจัยนี้ จะไม่มีผลกระทบต่อผู้ให้ข้อมูลแต่อย่างใด

2.3 หากเกิดกรณีผู้ให้ข้อมูลไม่สามารถให้ข้อมูลได้ครบทุกข้อคำถาม ผู้วิจัยจะนำข้อมูลเท่าที่ได้รับจากการให้ข้อมูลมาใช้ประกอบการวิเคราะห์ข้อมูลในขั้นตอนถัดไป เนื่องจากทุกข้อมูลที่ได้รับจากการเก็บข้อมูลล้วนเป็นข้อมูลที่เป็นประโยชน์ทั้งสิ้นที่ผู้วิจัยมีอาจจะเลยหรือตัดออกได้

### การตรวจสอบคุณภาพข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการตรวจสอบคุณภาพของข้อมูล ด้วยวิธีการตรวจสอบแบบสามเส้าด้านข้อมูล (Data triangulation) (Creswell, 2014) กล่าวคือ การตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลเกี่ยวกับกลวิธีการบรรเลงและการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้นสายกรรมมหรสพ ด้วยวิธีการตรวจสอบจากแหล่งข้อมูลด้านบุคคลทั้ง 2 กลุ่มที่ให้ข้อมูลสำคัญประกอบกับแหล่งข้อมูลผลงานการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน่ ดุริยชีวิน) จากแผ่นเสียงโบราณ เพื่อความเชื่อมั่นในความถูกต้องครบถ้วนของข้อมูลที่ใช้ในการวิจัย

### การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการศึกษาภาคสนามด้วยเครื่องมือชนิดต่าง ๆ มีรายละเอียดของแต่ละขั้นตอนไล่เรียงตามวัตถุประสงค์การวิจัย ดังนี้

1. การวิเคราะห์ข้อมูลด้านกลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้นทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน่ ดุริยชีวิน) สายกรรมมหรสพ

1.1 ผู้วิจัยวิเคราะห์เพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้นทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน่ ดุริยชีวิน) สายกรรมมหรสพ ด้วยการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์บทเพลง โดยใช้แบบวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ และนำเสนอข้อมูลด้วยการพรรณนา (Descriptive)

1.2 ผู้วิจัยวิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงที่ปรากฏในส่วนของเทียโวอดและเทียวพัน ด้วยแบบวิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงซอด้วง และนำเสนอข้อมูลโดยการจำแนก ยกตัวอย่าง และอธิบายโดยสรุป

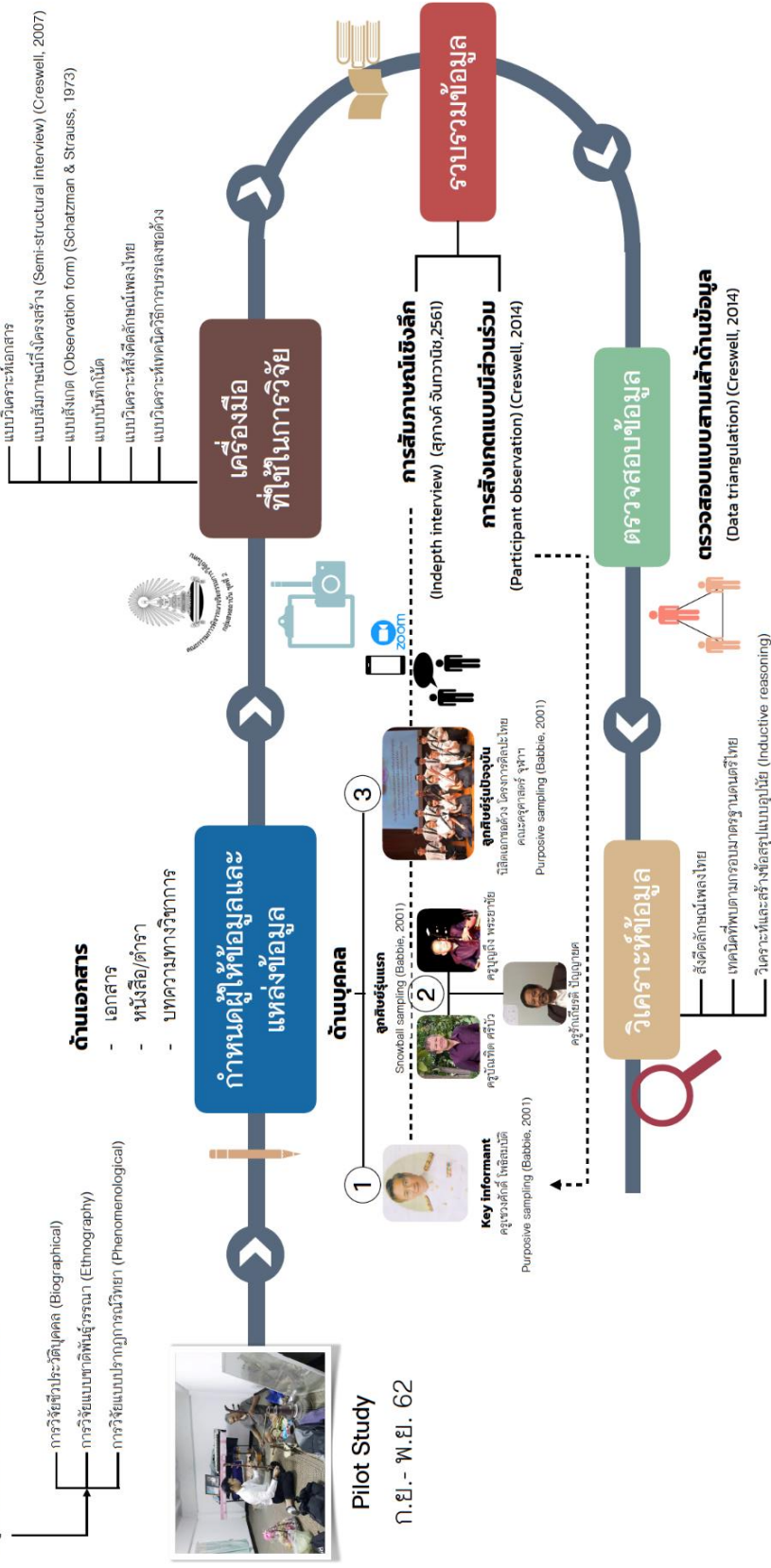
2. การวิเคราะห์ข้อมูลด้านกลวิธีการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับ ประเภสามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) สายกรรมมหรสพ

2.1 ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลทั้ง 3 กลุ่ม ด้วยแบบสัมภาษณ์กึ่งโครงสร้าง (Semi-structural interview) มาถอดเทปสัมภาษณ์เป็นความเรียง รวบรวมข้อมูล ทำข้อสรุปชั่วคราวและกำจัดข้อมูล (Memoing and Data reduction) และจัดแยกข้อมูลตามประเด็นที่จะศึกษา (สุรางค์ จันทวานิช, 2561) รวมถึงข้อมูลที่ได้จากแบบสังเกตผู้วิจัย ใช้วิธีเดียวกันกับการสัมภาษณ์ จากนั้นนำความเรียงที่ได้จากเครื่องมือทั้ง 2 ชนิดมาวิเคราะห์ร่วมกับกรอบแนวคิดกลวิธีการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับประเภสามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) สายกรรมมหรสพ วิเคราะห์ข้อมูลและสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย (Inductive reasoning) ผู้วิจัยจะนำเสนอผลการวิเคราะห์ด้วยวิธีการพรรณนา (Descriptive) เป็นความเรียง พร้อมการแสดงข้อสรุปในบางประเด็นด้วยแผนภาพ และตารางอย่างชัดเจน

ผู้วิจัยสรุปขั้นตอนดำเนินการวิจัยและนำเสนอเป็นแผนภาพ ดังนี้



ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ  
(Qualitative research)



แผนภาพที่ 4 แผนภาพสรุปขั้นตอนการดำเนินการวิจัย

**บทที่ 4**  
**ผลการวิเคราะห์ข้อมูล**

การศึกษาวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาพฤติกรรมการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อู่ ดุริยชีวิน) สายกรรมมหรสพ และ 2) ศึกษาพฤติกรรมการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อู่ ดุริยชีวิน) สายกรรมมหรสพ ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิเคราะห์ได้เรียงตามวัตถุประสงค์ แบ่งออกเป็น 2 ตอน ดังนี้

**ตอนที่ 1 พฤติกรรมการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้น  
ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อู่ ดุริยชีวิน) สายกรรมมหรสพ**

**ตอนที่ 2 พฤติกรรมการสอนเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้น  
ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อู่ ดุริยชีวิน) สายกรรมมหรสพ**

## ตอนที่ 1 กลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวขลุ่ยขึ้นสูงในจังหวะหน้าทับปรบไก่สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) สายกรรมมหรสพ

การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลในตอนต้นที่ 1 ผู้วิจัยจำแนกตามขอบเขตของการวิจัย โดยจะแบ่งออกเป็น 2 ตอน ได้แก่ 1) ผลการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์เพลงไทย และ 2) ผลการวิเคราะห์เทคนิควิธีการบรรเลงขลุ่ย โดยไล่เรียงจากเพลงพญาโศก สามชั้น และ เพลงแขกมอญ สามชั้นตามลำดับมีรายละเอียด ดังนี้

### 1. ผลการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์เพลงพญาโศก สามชั้น ทางเดี่ยวขลุ่ยของ หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน)

ผลการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์เพลงพญาโศก สามชั้นทางเดี่ยวขลุ่ยของหลวงไพเราะ-เสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) ปรากฏไล่เรียงตามโครงสร้างองค์ประกอบทางดนตรี ตามกระสวนแนวคิดของ พิชิต ชัยเสรี (2559) ประกอบไปด้วย 6 ด้าน ได้แก่ 1) ท่วงทำนอง 2) จังหวะ 3) การสอดประสาน 4) สังคีตลักษณ์ 5) ท่วงทีลีลา และ 6) การสำแดงอารมณ์ พบว่า

**1.1 ท่วงทำนอง (Melody)** ความดัง-ค่อย (Volume) และคุณภาพเสียง (Tone color) พบว่า ในเที่ยวโอดส่วนใหญ่มีการใช้เทคนิคการผลิตเสียงจากปกติไปค่อยตามลำดับ เพื่อนำเสนออารมณ์โศกซึ่งเป็นจุดเด่นของบทเพลงและทางเดี่ยวให้ออกมาอย่างชัดเจน จะเห็นได้จาก กระสวนทำนองที่เป็นจุดเด่นของทางเดี่ยวขลุ่ยพญาโศก สามชั้นในดังนี้



อีกทั้งในเที่ยวพันมีการใช้เทคนิคการเน้นเสียงเพื่อให้การดำเนินกลอนของทางเดี่ยวชัดเจน แต่มีบางที่ใช้เทคนิคการผลิตเสียงจากดังไปค่อย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการเดินกลอนบางช่วงที่เอื้อต่อการผลิตคุณภาพเสียงที่ต่างกันได้เพื่อให้เกิดมิติ (Dynamic) ประกอบกับการผลิตคุณภาพเสียงในการบรรเลงให้มีความปริมาณที่เหมาะสมเนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีขลุ่ย ซึ่งมีความคุณภาพเสียง (Tone color) ที่แหลมและสูง ตัวอย่างกระสวนทำนอง



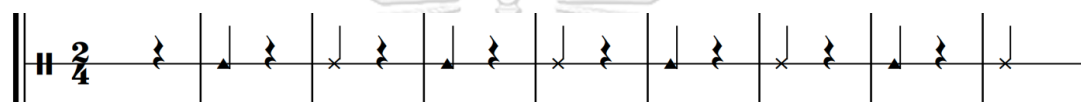
## 1.2 จังหวะ (Rhythm)

1.2.1 จังหวะฉิ่ง พบว่า ในทึยวโอดบรรเลงฉิ่งในอัตราจังหวะสามชั้น และในการบรรเลงทึยวพั่นจะเปลี่ยนอัตราจังหวะฉิ่งเป็นสองชั้น

ตัวอย่างฉิ่งอัตราจังหวะสามชั้น



ตัวอย่างฉิ่งอัตราจังหวะสองชั้น



1.2.2 จังหวะหน้าทับ พบว่า เพลงพญาโศกใช้หน้าทับปรบไกในอัตราจังหวะสามชั้นทั้งทึยวโอดและทึยวพั่นตลอดทั้งเพลง โดยใช้โทนและร่ำมะนาเป็นเครื่องประกอบจังหวะตามขนบธรรมเนียมการบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องสาย

ตัวอย่างหน้าทับปรบไกอัตราจังหวะสามชั้น



### 1.3 การสอดประสาน (Harmony)

#### 1.3.1 แนวตั้ง พบว่า ปรากฏในทำนองหลักเท่านั้นดังตัวอย่าง

ทำนองหลัก



ห้องที่ 1 มีการประสานด้วยคู่ 3 และห้องที่ 5 มีการประสานด้วยคู่ 8

#### 1.3.2 แนวนอน พบว่า ไม่ปรากฏการประสานเสียงแบบแนวนอน

### 1.4 สังคิตลักษณ์ (Form)

1.4.1 แบบแผนท่วงทำนอง ผู้วิจัยพบว่า เพลงพญาโศก สามชั้น เป็นเพลงท่อนเดียว มีทั้งหมด 8 จังหวะหน้าทับปรบไก่สามชั้น หากแต่แบบแผนท่วงทำนองของ เพลงพญาโศก สามชั้นในส่วนของทำนองหลักและทางเดียวมีความแตกต่างกันเล็กน้อย อีกทั้งเป็นจุดสำคัญของเพลงในกลุ่มพญา ผู้วิจัยอธิบายแบบแผนท่วงทำนองทั้ง 2 ลักษณะ โดยใช้ตัวอักษร “A B C D...” แทนสัญลักษณ์ของท่อนหรือส่วนต่าง ๆ ของเพลง และใช้สัญลักษณ์ “/” แทนการจบท่อน เพื่อให้เกิดความเข้าใจและความชัดเจนในการนำเสนอข้อมูลมากยิ่งขึ้น มีรายละเอียดดังนี้

1) ทำนองหลักเพลงพญาโศก สามชั้น สังคิตลักษณ์ (Form) คือ รูปแบบ A

A หมายถึง ทำนองหลักเพลงพญาโศก สามชั้น จังหวะที่ 1 – 8

2) ทางเดี่ยวซอด้างเพลงพญาโศก สามชั้น เนื่องจากขอบในการประพันธ์ ทางเดี่ยวเพลงพญาโศก สามชั้นสำหรับเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องสายจะอยู่ในแบบแผนโอดพัน และนำทำนองในจังหวะสุดท้ายครึ่งหลังมาเป็นส่วนนำของเที่ยวโอดเสมอ จึงทำให้สังคิตลักษณ์ของทางเดี่ยวซอด้าง เพลงพญาโศก สามชั้น คือ รูปแบบ  $B_1AB_2/A'B_3/$

#### สมมติบัญญัติ

A หมายถึง ทำนองทางเดี่ยวเที่ยวโอดจังหวะที่ 1 – 8 (ครึ่งจังหวะแรก)

A' หมายถึง ทำนองทางเดี่ยวเที่ยวพันจังหวะที่ 1 – 8 (ครึ่งจังหวะแรก)

B หมายถึง ทำนองทางเดี่ยวจังหวะที่ 8 (ครึ่งจังหวะหลัง)

**1.4.2 แบบแผนการบรรเลง** พบว่า เป็นการบรรเลงเพลงเดี่ยว กล่าวคือ ใน 1 ท่อน จะบรรเลงแตกต่างกัน 2 เที้ยวในลักษณะของเที้ยวโอตและเที้ยวพัน โดยบรรเลงเที้ยวแรกเป็นเที้ยวโอต (ทางหวาน) และเที้ยวที่สองเป็นเที้ยวพัน (ทางเก็บ) ตามลำดับ สามารถสรุปได้ตามแผนภาพ ดังนี้

**1.4.3 ทางเสียง** พบว่า เพลงพญาโศก สามชั้น มีทั้งหมด 3 ทางเสียง ได้แก่

1) ทางเสียงเพียงอล่าง



2) ทางเสียงเพียงอบบน



3) ทางเสียงนอก



**ตารางที่ 9** ตารางสรุปทางเสียงทำนองหลักเพลงพญาโศก สามชั้น

ลำดับที่	จังหวะที่	ทางเสียง
1	1 (ครึ่งจังหวะแรก)	เพียงอบบน
2	1 (ครึ่งจังหวะหลัง)	เพียงอล่าง
3	2 (ครึ่งจังหวะแรก)	นอก
4	2 (ครึ่งจังหวะหลัง)	เพียงอบบน
5	3 (ครึ่งจังหวะแรก)	เพียงอล่าง
6	3 (ครึ่งจังหวะหลัง)	
7	4 (ครึ่งจังหวะแรก)	
8	4 (ครึ่งจังหวะหลัง)	
9	5 (ครึ่งจังหวะแรก)	นอก
10	5 (ครึ่งจังหวะหลัง)	
11	6 (ครึ่งจังหวะแรก)	
12	6 (ครึ่งจังหวะหลัง)	
13	7 (ครึ่งจังหวะแรก)	เพียงอบบน
14	7 (ครึ่งจังหวะหลัง)	
15	8 (ครึ่งจังหวะแรก)	เพียงอล่าง
16	8 (ครึ่งจังหวะหลัง)	เพียงอบบน



#### 1.4.4 เปรียบเทียบลูกตกระหว่างจังหวะ

ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยจะวิเคราะห์เปรียบเทียบลูกตกทางเดี่ยว ซอด้วงเพลงพญาโศก สามชั้น คู่ขนานไปกับทำนองหลักที่ละจังหวะ ดังนี้

##### สมมติบัญญัติห้องเพลงและลูกตก

ตัวอย่าง

ห้องที่ 1    ห้องที่ 2    ห้องที่ 3    ห้องที่ 4    ห้องที่ 5

ลูกตกที่ 1 หมายถึง โน้ตตัวที่ 1 ของห้องที่ 3

ลูกตกที่ 2 หมายถึง โน้ตตัวที่ 2 ของห้องที่ 5

##### เทียบโอด ส่วนนำ และส่วนท้าย

###### ทำนองหลัก

###### สำนวนเดี่ยว ส่วนนำ

###### สำนวนเดี่ยว ส่วนท้าย

พบว่า ส่วนนำและส่วนท้าย มีลักษณะคล้ายกันในห้องที่ 1 – 3 (จนถึงลูกตกที่ 1) ต่างกันที่ ลูกตกที่ 1 ตกคนละเสียง ในส่วนนำตกเสียงโด เป็นคู่ 4 กับทำนองหลัก และส่วนท้ายตกเสียงซอล ตรงกับทำนองหลัก ส่วนลูกตกที่ 2 พบว่าตกเสียงเร ตรงกับทำนองหลักทั้งส่วนนำและส่วนท้าย ทุกประการ

### จังหวะที่ 1 (ครึ่งจังหวะแรก)

#### ทำนองหลัก



#### สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



#### สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงมี ตรงกับทำนองหลัก และลูกตกที่ 2 คือ เสียงมี เป็นคู่ 3 กับทำนองหลักซึ่งมีลูกตก คือ เสียงโด เนื่องด้วยผู้ประพันธ์ฝากลูกตกในลักษณะของการย่อจังหวะไปยังห้องเพลงถัดไป

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงมี และมีลูกตกที่ 2 คือ เสียงโด ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

### จังหวะที่ 1 (ครึ่งจังหวะหลัง)

#### ทำนองหลัก



#### สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



#### สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียโวอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงซอล เป็นคู่ 3 กับทำนองหลัก และลูกตกที่ 2 คือเสียงเร ตรงกับทำนองหลัก นอกจากนี้พบว่า สำนวนเดี่ยวเทียโวอดในจังหวะที่ 1 (ครึ่งจังหวะหลัง) มีการใช้เสียงที่อยู่ในทางเสียงนอก ในขณะที่ทำนองหลักอยู่ในทางเสียงเพียงออล่าง ผู้วิจัยวิเคราะห์ได้ว่า ผู้ประพันธ์ต้องการเตรียมทำนองเพื่อเข้าสู่จังหวะถัดไปซึ่งอยู่ในทางเสียงนอก เพื่อให้เกิดความกลมกลืนและไพเราะ

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงซอล เป็นคู่ 3 กับทำนองหลัก และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก ลักษณะของกลอนปรากฏการใช้เสียงผ่าน คือ เสียงฟา ในลักษณะเดียวกับเทียโวอด แต่ใช้ในปริมาณที่น้อยกว่า

### จังหวะที่ 2 (ครึ่งจังหวะแรก)

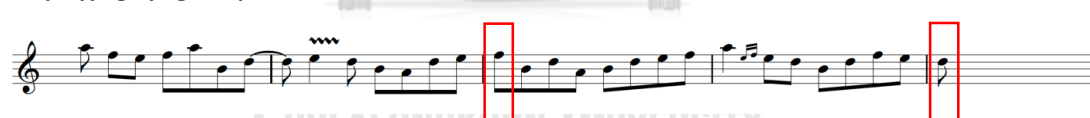
#### ทำนองหลัก



#### สำนวนเดี่ยวเทียโวอด



#### สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียโวอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงฟา และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ซึ่งตรงกับลูกตกทำนองหลักทั้ง 2 ครั้ง

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงฟา และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ซึ่งเป็นลูกตกเดียวกันกับทำนองหลักทั้ง 2 ครั้ง เช่นเดียวกับลูกตกในทำนองของเทียโวอด

### จังหวะที่ 2 (ครึ่งจังหวะหลัง)

ทำนองหลัก



สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงเร และลูกตกที่ 2 คือ เสียงที่ ตรงกันกับลูกตกของทำนองหลักทั้ง 2 ตำแหน่ง

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงเร และลูกตกที่ 2 คือ เสียงที่ ตรงกันกับลูกตกของทำนองหลักทั้ง 2 ตำแหน่ง

### จังหวะที่ 3 (ครึ่งจังหวะแรก)

ทำนองหลัก



สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงซอล เป็นคู่ 3 กับทำนองหลักและลูกตกที่ 2 คือเสียงซอล เป็นคู่ 2 กับทำนองหลัก เนื่องจากผู้ประพันธ์ใช้การฝากลูกตกไปในห้องเพลงถัดไป



**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงมี ตกเป็นคู่ 4 กับทำนองหลัก เนื่องจากมีการฝากทำนองหรือการย้อยจังหวะให้ลูกตกหลักของห้องเพลงที่ 4 คือ เสียงที ไปตกในห้องเพลงถัดไป และลูกตกที่ 2 คือ เสียง ซอล ตรงกับทำนองหลัก

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงที และลูกตกที่ 2 คือ เสียงซอล ซึ่งตรงกับทำนองหลักทั้ง 2 ตำแหน่ง

#### จังหวะที่ 4 (ครึ่งจังหวะหลัง)

ทำนองหลัก



สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงมี และลูกตกที่ 2 คือ เสียงลา ตรงกับทำนองหลักทั้ง 2 ตำแหน่ง

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงมี และลูกตกที่ 2 คือ เสียงลา ตรงกับทำนองหลักทั้ง 2 ตำแหน่ง ในวรรคหน้าลักษณะกลอนมีกระสวนทำนองในทิศทางขาขึ้นแบบลดระดับเสียงลงตามลำดับ แต่ในวรรคหลังกระสวนทำนองอยู่ในทิศทางขาขึ้นแบบเพิ่มระดับเสียงตามลำดับ นอกจากนี้ยังพบว่ากลอนวรรคหน้าและวรรคหลังเป็นเป็นลักษณะประโยคถาม-ตอบที่สัมพันธ์กันอย่างชัดเจนและเป็นระบบ

#### จังหวะที่ 5 (ครึ่งจังหวะแรก)

ทำนองหลัก



### สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



### สำนวนเดี่ยวเทียวพัน

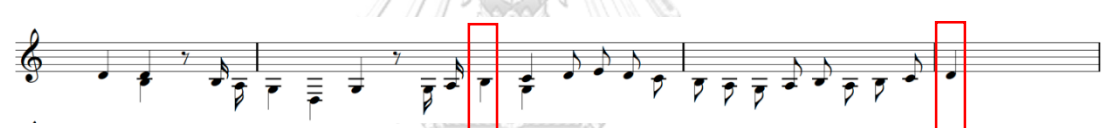


**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงโด ตกเป็นคู่ 2 กับทำนองหลัก เนื่องจากมีการฝาก ลูกตกไปยังห้องเพลงถัดไป และลูกตกที่ 2 คือ เสียงลา ตรงกับทำนองหลัก

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก และลูกตกที่ 2 คือ เสียงที เป็นคู่ 2 กับทำนองหลัก

### จังหวะที่ 5 (ครึ่งจังหวะหลัง)

#### ทำนองหลัก



### สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



### สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงที และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงที และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก พบการใช้เสียงนอกทางเสียง คือ เสียง โด และเสียง ฟา

### จังหวะที่ 6 (ครึ่งจังหวะแรก)

#### ทำนองหลัก



#### สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



#### สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงโด เป็นคู่ 2 กับทำนองหลัก คือ เสียง ลา เนื่องจากผู้ประพันธ์ใช้การฝากลูกตกไปในห้องเพลงถัดไป และลูกตกที่ 2 คือ เสียงฟา ตรงกับทำนองหลักทั้ง 2 ตำแหน่ง

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงเร และลูกตกที่ 2 คือ เสียงฟา ตรงกับทำนองหลักทั้ง 2 ตำแหน่ง

### จังหวะที่ 6 (ครึ่งจังหวะหลัง)

#### ทำนองหลัก



#### สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



#### สำนวนเดี่ยวเทียวพัน





**เทียไวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงเร และลูกตกที่ 2 คือ เสียงฟา ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงเร และลูกตกที่ 2 คือ เสียงฟา ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง เช่นเดียวกันกับเทียไวโอด

### จังหวะที่ 7 (ครึ่งจังหวะแรก)

ทำนองหลัก



สำนวนเดี่ยวเทียไวโอด



สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียไวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงที และลูกตกที่ 2 คือ เสียงฟา ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง มีลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองไปในทิศทางเดียวกับทำนองหลัก

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงมี เป็นคู่ 5 กับทำนองหลัก และลูกตกที่ 2 คือ เสียงฟา ตรงกับทำนองหลัก

### จังหวะที่ 7 (ครึ่งจังหวะหลัง)

ทำนองหลัก



สำนวนเดี่ยวเทียไวโอด



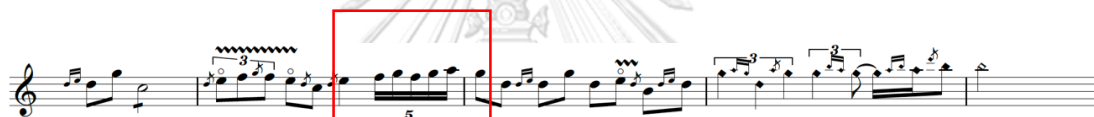


### สำนวนเดี่ยวส่วนท้าย เที้ยวพัน



พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงซอล และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลักทั้ง 2 ตำแหน่ง

**1.1.5 ท่วงทีลีลา (Style) ปราภฏ 2 ประการ** ได้แก่ ลีลาสำนัก และ ลีลาบุคคล ผู้วิจัยวิเคราะห์จากสัดส่วนและการเคลื่อนไหวของการดำเนินของกระสวนทำนองเดี่ยว ที่มีลักษณะเฉพาะแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของหลวงไพเราะเสียงซอทั้งในเทียวโอด และเทียวพัน ในส่วนของเทียวโอด พบว่า กระสวนทำนองเดี่ยวส่วนใหญ่มักดำเนินไปอย่างสอดคล้องกับทำนองหลัก โดยหากแต่ปราภฏกระสวนทำนองในลักษณะการเอื้อนเสียงซึ่งพบบ่อย มีลักษณะของการย่ำเสียง เช่นพบในเทียวโอดครึ่งหลังของจังหวะที่ 2 ห้องเพลงที่ 2 – 3



ในเทียวพัน พบว่ากลอนเพลงมีการเคลื่อนที่ของทำนองอย่างเป็นระบบและมีรูปแบบที่ชัดเจน สอดคล้อง หรือที่ในทางดนตรีไทยเรียกว่า “กลอนถาม-ตอบ” มีความสัมพันธ์กันทั้งในวรรคและระหว่างวรรค ดังเช่นพบในเทียวพัน ครึ่งหลังจังหวะที่ 4 การเคลื่อนที่ของทำนองเริ่มจากเสียงต่ำไปเสียงสูงทีละ 4 ตัวโน้ตนับเป็น 1 ชุด โดยดำเนินเช่นนี้ไปจนครบครึ่งจังหวะหน้าทับหรือเท่า 1 ประโยคเพลง ดังตัวอย่าง



จากตัวอย่างข้างต้นที่อธิบายถึงลักษณะเฉพาะของกระสวนทำนองเพลงเดี่ยวทั้งในเทียวโอดและเทียวพัน ร่วมกับเน้นการสื่ออารมณ์ของบทเพลงโดยการใช้เสียงเบา-ดัง ทำให้บทเพลงมีมิติมากยิ่งขึ้นซึ่งเป็นจุดเด่นอีกอย่างหนึ่งดังที่ได้กล่าวและยกตัวอย่างไปแล้ว ในการวิเคราะห์เรื่องทำนอง (Melody) จึงสรุปได้ว่าลักษณะเด่นทั้งหมดที่ได้กล่าวเป็นลีลาเฉพาะสำนักและบุคคล คือ หลวงไพเราะเสียงซอซึ่งเป็นปูชนียจารย์ต้นสำนักที่มีการสืบทอดองค์ความรู้เพลงเดี่ยวมาหลายรุ่น

**1.1.6 การสำแดงอารมณ์ (Expression) เพลงพญาโศก สามชั้น** ปรากฏอารมณ์โศกเศร้า คร่ำครวญ อาลัย และอาวรณ ผู้วิจัยวิเคราะห์จากชื่อเพลงที่แสดงถึงทิศทางอารมณ์ บทเพลงที่ว่าด้วยความเศร้าโศก ร่วมกับประวัติและวรรณคดีของบทเพลง ดังที่ มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุลตันท์ (2555) ได้อธิบายไว้ว่า เพลงพญาโศกของเดิมมีอัตราจังหวะสองชั้นเป็นส่วนหนึ่งของ เพลงเรื่องพญาโศกมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา นอกจากนี้ยังใช้เป็นเพลงร้องประกอบการบรรเลงทั่วไปและแสดงโขนละครซึ่งใช้ในบทที่แสดงอารมณ์เศร้าอันอริยาบทหนึ่ง นอน หรือยืนอยู่กับที่ รำพึงถึงความทุกข์ยากและการสูญเสีย จากนั้นพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ได้แต่งขยายขึ้นเป็นอัตราจังหวะสามชั้นในปลายสมัยรัชกาลที่ 4 สำหรับบรรเลงรับร้องทั่วไป อีกทั้งครุศิลป์ได้นำมาประดิษฐ์ขึ้นเป็นทางเดี่ยวในแต่ละเครื่องมือจนเป็นที่นิยมมาถึงในปัจจุบัน ซึ่งผู้วิจัยได้วิเคราะห์อารมณ์ บทเพลงร่วมกับบทเพลงร้องที่นิยมใช้ ดังเช่นตัวอย่างบทร้องที่มาจากเสภาเรื่องพญาราชวงส์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 ดังนี้

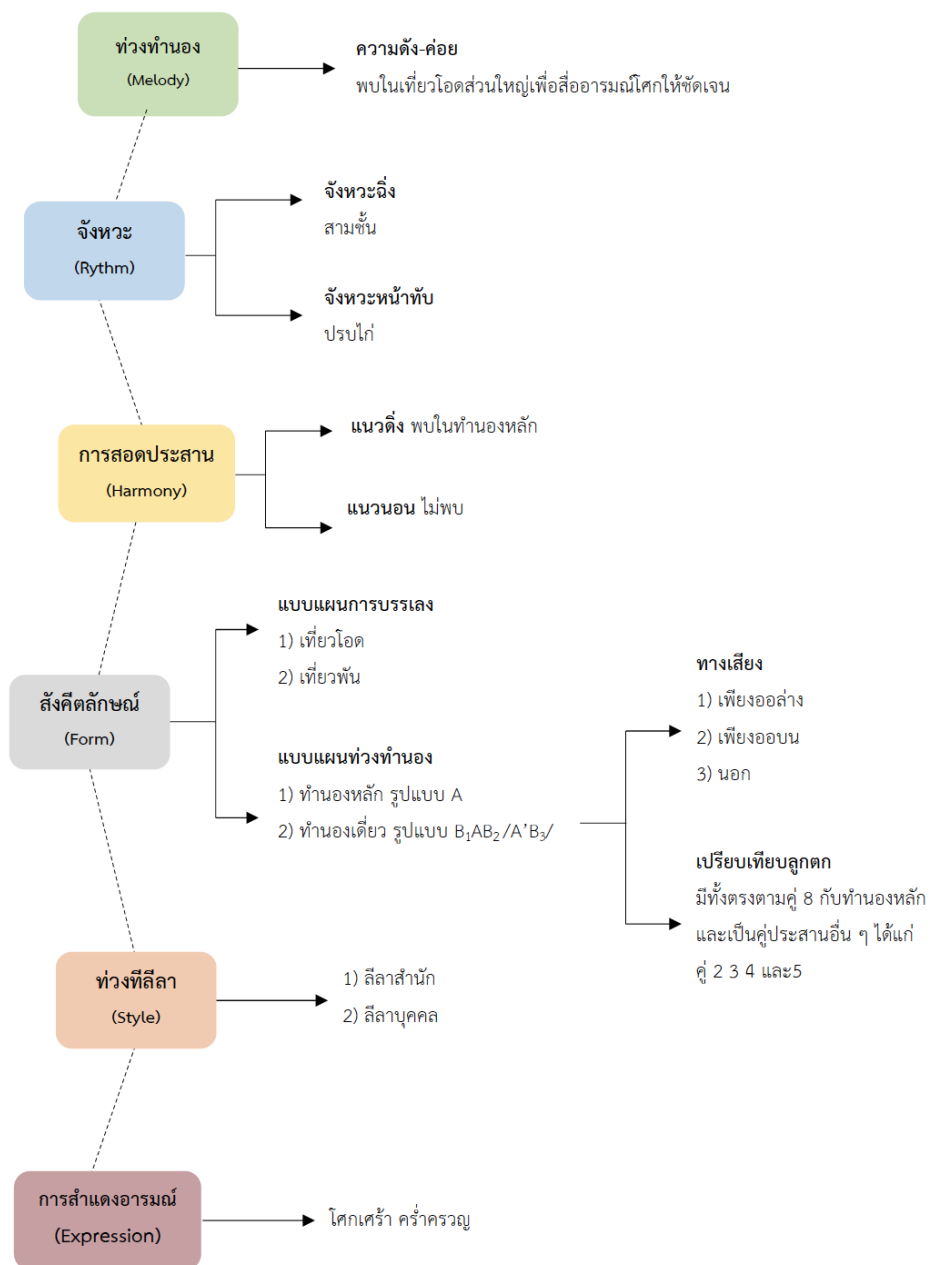
โอวันใดมิได้พบประสบพัศตร์      รวหัวอกจะหักเสียให้ได้  
หวนมูรน้ำตาก็ตกใน      กลายเป็นไฟเผาร้อนรอนชีวีฯ

นอกจากนี้ดังที่ได้กล่าวมาแล้วในส่วนทำนอง (Melody) ของทางเดี่ยว ซอดวงเพลงพญาโศกที่มีการใช้เสียงดัง-เบาเพื่อให้มิติของทางเดี่ยว ยังปรากฏกระสวนทำนองที่สื่อให้เห็นถึงอารมณ์เศร้าโศก คร่ำครวญ ดังเช่นพบในเที่ยวโอตครั้งแรกของจังหวะที่ 2 ในห้องที่ 3-4



จากตัวอย่างเห็นได้ว่าปรากฏการใช้เสียง 2 เสียง ได้แก่ เสียงมีและฟา ด้วยเทคนิคการคลึงนี้ร่วมกับการใช้เสียงเบาไปดังจึงทำให้สื่ออารมณ์โศกได้อย่างชัดเจน อีกทั้งยังพบหลายที่ กล่าวได้ว่ากระสวนทำนองดังกล่าวเป็นหัวใจสำคัญของทางเดี่ยวซอดวงเพลงพญาโศก สามชั้นเลยทีเดียว จากการวิเคราะห์บริบทของเพลงพญาโศกร่วมกับกระสวนทำนองและเทคนิคที่ใช้ จึงสามารถยืนยันได้ว่าสังคีตลักษณะในส่วนของการสำแดงอารมณ์เพลงพญาโศก สามชั้น ปรากฏอารมณ์เศร้าโศกเสียใจ

ผลการวิเคราะห์สังคีตลักษณะเพลงเดี่ยวซอดวงพญาโศก สามชั้นทางหลวงไพเราะเสียงซอ สามารถสรุปเป็นแผนภาพได้ดังนี้







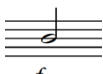




แผนภาพที่ 5 แผนภาพสรุปสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวซอด้วงพญาโศก สามชั้น  
ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน)

## 2. ผลการวิเคราะห์เทคนิควิธีการบรรเลงขอด้วงเพลงพญาโศก สามชั้น ของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน)

จากการวิเคราะห์ข้อมูล พบเทคนิควิธีในทางเดี่ยวขอด้วงเพลงพญาโศก สามชั้น  
ของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) โดยการวิเคราะห์เทียบเคียงโดยใช้กรอบของเกณฑ์มาตรฐาน  
ดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย,  
2544) ปรากฏตัวอย่างเทคนิคที่พบดังนี้

### ตารางที่ 10 ตารางสมมติบัญญัติสัญลักษณ์เทคนิควิธีการบรรเลงทางเดี่ยวขอด้วง เพลงพญาโศก สามชั้น

เทคนิค	สัญลักษณ์
นิ้วประ	
สะบัดนิ้ว	
สะบัดคันชัก	
พรมนิ้วเปิด	
พรมนิ้วปิด	
พรมนิ้วจาก/ครั้นนิ้ว	
พรมคณีนนิ้ว	
สีให้เสียงเบาลงหรือดังขึ้น	
สะอึก	

เทคนิค	สัญลักษณ์
ควงเสียง	
นิ้วแอ้	-
ขยี่นิ้ว	
ขยี่คันชัก	-
สีแผ่ว	
สีดัง	
รูदनิ้ว	
สีรัว	
ควงนิ้ว	
เอื้อนเสียง 3 พยางค์	

2.1 นิ้วประ พบการสีสายเปล่าแล้วใช้ท่อนิ้วบริเวณกึ่งกลางของนิ้วกลางแตะยกในความเร็วพอประมาณ จะเกิดเป็นเสียงสูงต่ำสลับกันไปภายในหนึ่งคันชักเช่นพบในห้องที่ 5 ของเทียวโอด ครั้งหลังของจังหวะที่ 1 ดังนี้



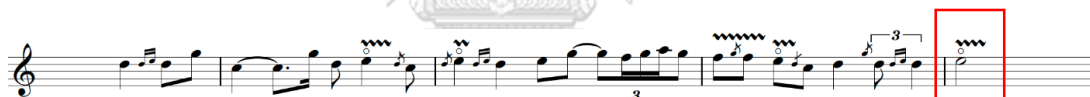
**2.2 สะบัดนิ้ว** พบการใช้คันชักออกหรือคันชักเข้า 1 ครั้ง และใช้ปลายนิ้วมือซ้ายกดลงบนสายซอให้ได้ 3 เสียงเรียงกันหรือข้ามเสียง ด้วยความเร็วพอประมาณ ให้เสียงชัดเจนเท่ากันทุกเสียง เช่นพบในห้องที่ 1 และห้องที่ 5 ส่วนนำของเที่ยวโอด ดังนี้



**2.3 สะบัดคันชัก** พบการใช้คันชัก “เข้า-ออก-เข้า” ที่เสียงใดเสียงหนึ่งให้ติดต่อกันอย่างรวดเร็วเช่นพบในเที่ยวพันครึ่งหลังของจังหวะที่ 7 ห้องที่ 2 และ 3



**2.4 พรมนิ้วเปิด** พบการสีกันชักออกหรือคันชักเข้า 1 ครั้ง และใช้นิ้วใดนิ้วหนึ่งกดยึนเสียงไว้ แล้วตามด้วยการกดนิ้วถัดไปสลับกับเปิดนิ้ว ทำเช่นนี้ติดต่อกันไปด้วยความเร็วพอประมาณ เสียงเด่นที่เกิดขึ้นจะเป็นเสียงจากนิ้วที่กดยึนเสียง เช่นพบในเที่ยวโอดครึ่งแรกของจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 5



**2.5 พรมนิ้วปิด** พบการใช้นิ้วใดนิ้วหนึ่งยึนเสียงไว้ แล้วตามด้วยการแต่นิ้วถัดไป ด้วยวิธีพรมนิ้ว จบลงด้วยการกดนิ้วที่พรมลง ซึ่งจะทำให้เสียงจากนิ้วที่พรมเด่นขึ้นทั้งหมดนี้โดยการสีกันชักออกหรือคันชักเข้าหนึ่งครั้ง เช่นพบในเที่ยวโอดครึ่งหลังของจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 1 2 และ 5

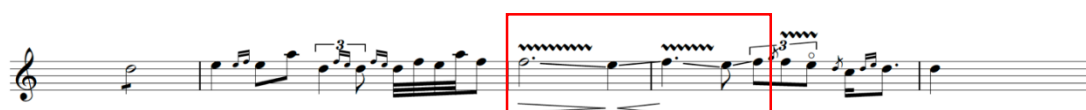


**2.6 พรมนิ้วจาก/ครั้นนิ้ว** พบการใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางเรียงชิดติดกันกระทบลงไปบนสายพร้อมกันโดยเร็ว 2-3 ครั้ง โดยนิ้วชี้อยู่ที่ตำแหน่งปกติ และเปิดไปสี่สายเปล่า เสียงเด่นที่เกิดขึ้นจะเป็นเสียงของสายเปล่าคละเคล้ากับเสียงจากนิ้วกลางที่จงใจกดผิดตำแหน่ง เช่นพบในเที่ยวพันครึ่งแรกของจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 1 2 และ 4





**2.7 พรหมคลึงนิ้ว** พบการใช้นิ้วชี้กดเย็นเสียง ตามด้วยแต่นิ้วกลางแล้วเลื่อนนิ้วขึ้นลงจากนิ้วกลางตำแหน่งปกติมาเป็นต่ำครึ่งเสียง แล้วไปพรหมเปิดด้วยนิ้วกลางในตำแหน่งปกติ เช่นพบในเทียวโอดครึ่งจังหวะแรกของจังหวะที่ 2 ในห้องที่ 3 และ 4



**2.8 สี่ให้เสียงเบาลงหรือดั่งขึ้น** พบการสื้อขอในวรรคตอนหรือประโยคที่กำลังบรรเลงตามปกติให้ค่อย ๆ เบาลง แล้วสี่ให้ค่อย ๆ ดั่งขึ้นกลับคืนเป็นปกติโดยไม่มีสะดุด เช่นพบในเทียวพันครึ่งจังหวะหลังของจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 1 – 3



**2.9 สะอึก** พบการสื้อค้นชักออกหรือเข้าให้เสียงขาดเป็นตอน ๆ เริ่มจากช้า ๆ แล้วค่อย ๆ เร็วขึ้นตามลำดับ จนหมดค้นชัก เช่นพบในเทียวโอดครึ่งจังหวะหลังของจังหวะที่ 5 ในห้องที่ 2

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



**2.10 ควงเสียง** พบการสื้อให้เกิดเสียงได้ระดับเสียงเดียวกันด้วยวิธีใช้นิ้วต่างกัน โดยการใช้นิ้วก้อยกดลงบนสายทุ้มให้ได้ระดับเสียงเดียวกันกับสายเปล่าของสายเอก คือ การควงเสียงเรออันเป็นเสียงที่นิยมปฏิบัติ เช่นพบในเทียวโอดครึ่งจังหวะหลังของจังหวะที่ 8 ในห้องที่ 4



**2.11 นิ้วแฉ่** ไม่พบการใช้นิ้วชี้แตะตรงตำแหน่งรัดอก เริ่มต้นด้วยค้นชักออกพร้อมกันกับเลื่อนนิ้วลงมายังตำแหน่งปกติ นิยมบรรเลงคลอการขับร้องและว่าดอ

**2.12 ขยี้นิ้ว** พบการใช้คันชักออกหรือเข้า 1 คันชัก ลงนิ้วถี่ ๆ เพื่อให้ทำนองเพลงที่ต้องการละเอียดเป็นสองเท่าของการสีก๊ีบโดยยังคงลูกตกของทำนองเดิมไว้ เช่นพบในท่ายาวพันครึ่งจังหวะหลังของจังหวะที่ 2 ในห้องที่ 1



**2.13 ขยี้คันชัก** ไม่พบการใช้นิ้วและคันชักให้ถี่ขึ้นเป็น 2 เท่า เพื่อให้ทำนองเพลงที่ต้องการละเอียดเป็นสองเท่าของการสีก๊ีบโดยยังคงลูกตกของทำนองเดิมไว้

**2.14 สีแผ่ว** พบการสีก๊ีบในวรรคตอนหรือประโยคที่ต้องการให้เบาที่สุดและยังคงคุณภาพเสียง เช่นพบในท่ายาวโอตครึ่งจังหวะหลังของจังหวะที่ 7 ในห้องที่ 2 – 3



**2.15 สีดัง** พบการสีก๊ีบในวรรคตอนหรือประโยคที่ต้องการให้มีความดังขึ้นกว่าปกติและยังคงคุณภาพเสียง เช่นพบในท่ายาวโอตครึ่งจังหวะหลังของจังหวะที่ 8 ในห้องที่ 4 – 5



**2.16 รูดนิ้ว** พบการสีก๊ีบที่ใช้นิ้วเลื่อนตำแหน่งให้ระดับเสียงสูงขึ้นจากปกติอีกหนึ่งเสียงหรือมากกว่า เช่นพบในท่ายาวโอตครึ่งจังหวะหลังของจังหวะที่ 2 ในห้องที่ 4 – 5

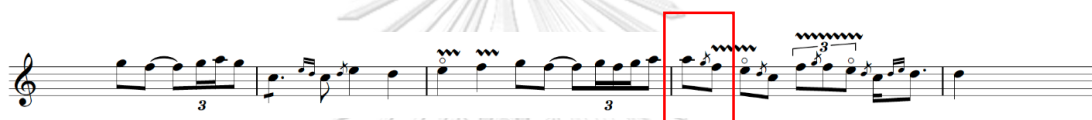


**2.17 สีรัว** ไม่พบการใช้ส่วนปลายของคันชักอย่างมากไม่เกิน 1 ใน 3 ของหางม้า สีซอออก - เข้า สลับกันให้ถี่ ๆ และเร็วที่สุด บางครั้งจะสีรัวจากช้าไปหาเร็วหรือจากเร็วไปหาช้า

**2.18 ควงนิ้ว** พบการสื้ให้เกิดเสียงเป็นเสียงเดียวกัน ด้วยการเปลี่ยนนิ้วอื่นเลื่อนลงมาแทนนิ้วที่กำลังกดให้เกิดเสียงนั้นอยู่ โดยการควงนิ้วเสียงซอล โดยเลื่อนนิ้วชี้มาทดแทนที่ตำแหน่งของนิ้วนางที่สายเอก สำหรับการใช้คันชักนั้นอาจมีควงนิ้วใน 1 คันชัก เช่นพบในเทียวโอดครึ่งจังหวะหลังของจังหวะที่ 6 ในห้องที่ 4

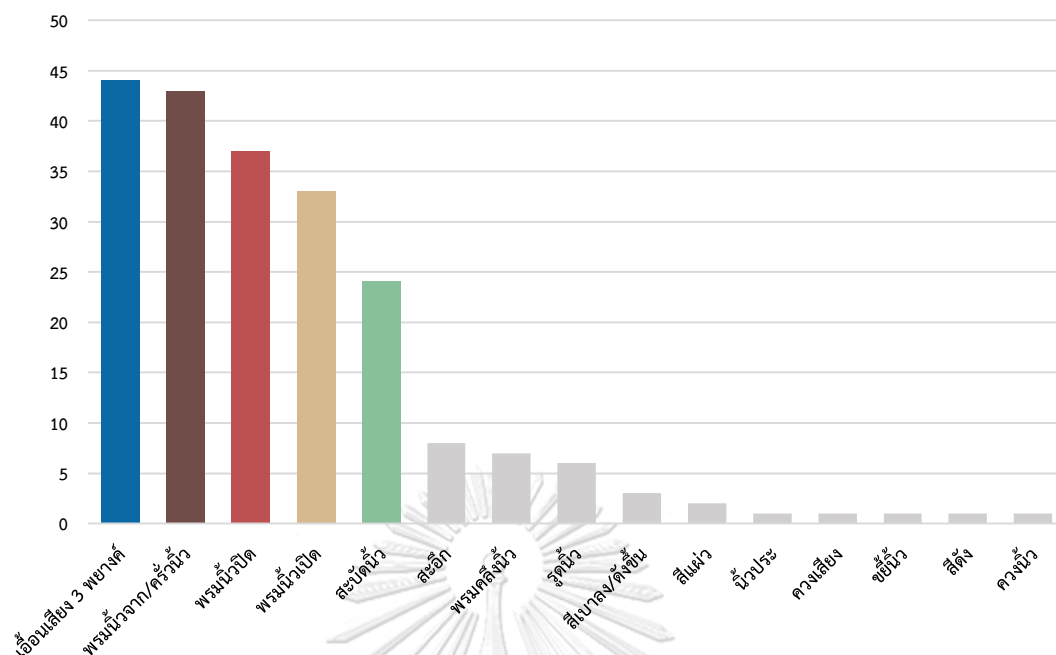


**2.19 เอื้อนเสียง 3 พยางค์** พบการสื้ให้เกิดเสียง 3 เสียงเรียงกันในลักษณะขาขึ้นและลง โดยแบ่งสัดส่วนให้พยางค์แรกมีจังหวะที่ยาวและลดหลั่นลงมาอีก 2 เสียงคล้ายการเอื้อนการขับร้อง เช่นพบในเทียวโอดครึ่งแรกของจังหวะที่ 8 ในห้องที่ 4



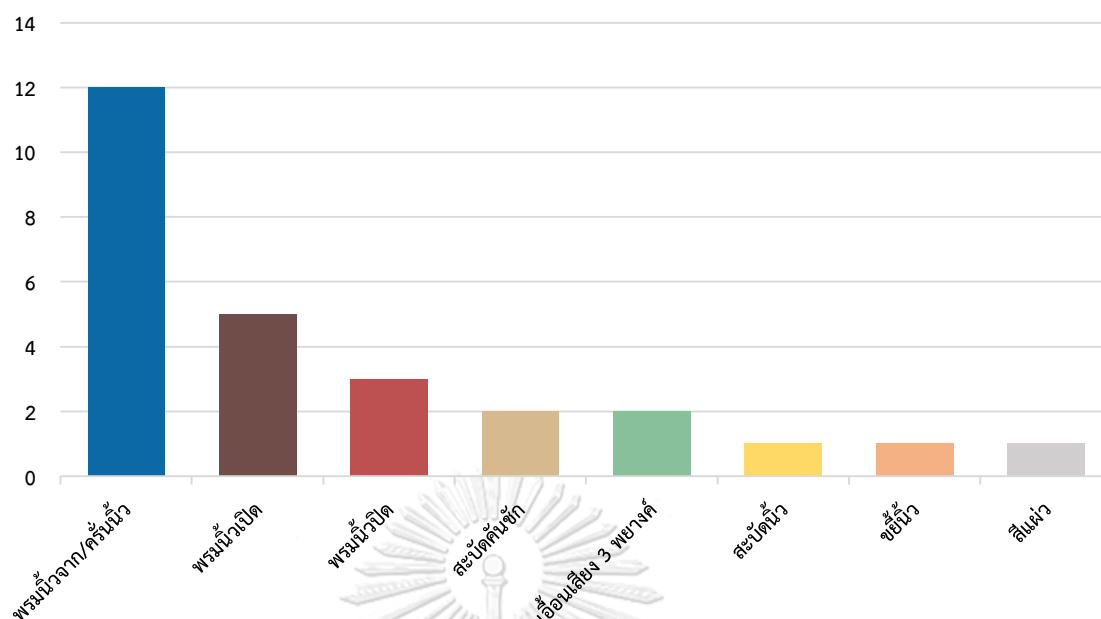
จะเห็นได้ว่าเทคนิควิธีที่ปรากฏในทางเดี่ยวซอด้วง เพลงพญาโศก สามชั้นทางหลวงไพเราะ-เสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) โดยกรอบของเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2544) พบเทคนิคทั้งหมด 16 เทคนิค จาก 18 เทคนิค และไม่พบ 3 เทคนิคได้แก่ นิ้วแฉ่ ขยี้คันชัก และสีรว หากแต่พบเทคนิคเพิ่มเติม นอกเหนือจากกรอบเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย 1 เทคนิค ผู้วิจัยใช้ชื่อว่า การเอื้อนเสียง 3 พยางค์ นอกจากนี้ผู้วิจัยได้นำเสนอความถี่ของเทคนิคที่ปรากฏโดยแบ่งออกเป็น 2 ตอน ได้แก่ 1) เทียวโอด และ 2) เทียวพัน มีรายละเอียด ดังนี้

**1.เทคนิควิธีที่ปรากฏในเทียวโอด** พบ 15 เทคนิค จากทั้งหมด 19 เทคนิค จำนวนความถี่ของการใช้เทคนิคทั้งหมด 212 ครั้ง โดยเทคนิคที่พบมากที่สุดมีจำนวน 1 เทคนิค คือ การเอื้อนเสียง 3 พยางค์ จำนวน 44 ครั้ง คิดเป็นร้อยละ 16.92 ของเทคนิคทั้งหมด และเทคนิคที่พบน้อยที่สุดมีจำนวน 5 เทคนิค ได้แก่ 1) นิ้วประ 2) ควงเสียง 3) ขยี้นิ้ว 4) สีดัง และ 5) ควงนิ้ว จำนวนเทคนิคละ 1 ครั้ง คิดเป็นร้อยละ 0.38 ของเทคนิคทั้งหมด และไม่พบ 4 เทคนิค ได้แก่ 1) สะบัดคันชัก 2) นิ้วแฉ่ 3) ขยี้คันชัก และ 4) สีรว สามารถสรุปข้อมูลเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



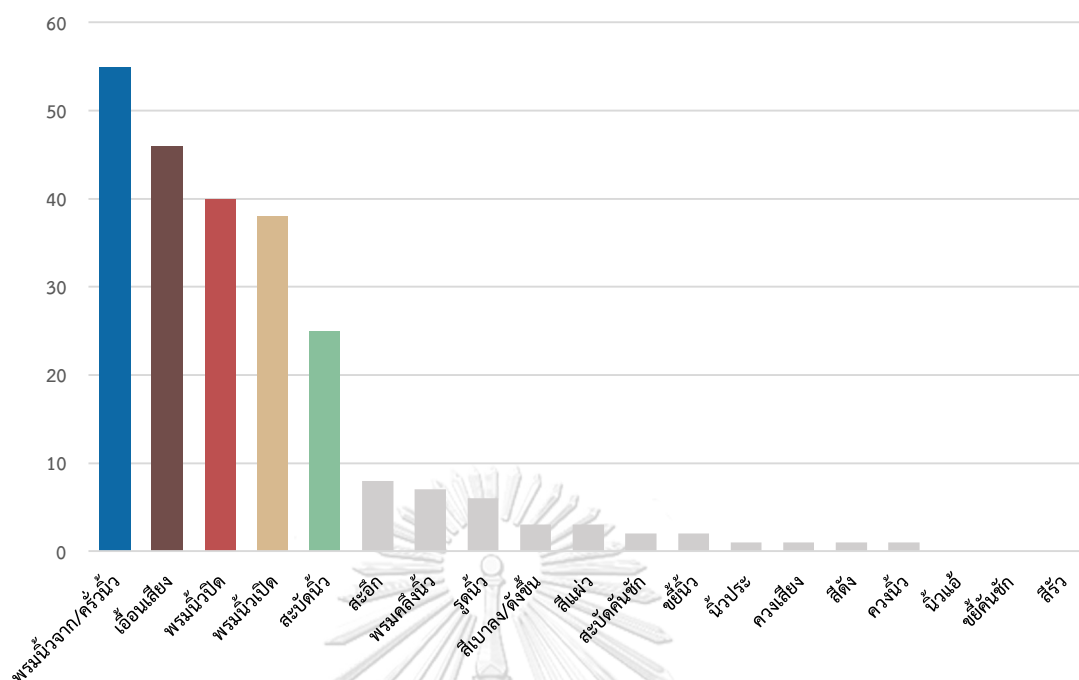
แผนภูมิที่ 1 แผนภูมิแสดงความถี่เทคนิคที่ปรากฏในเที่ยวโอดเพลงเดี่ยวซอด้วงพญาโศก สามชั้น  
ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน)

**2.เทคนิควิธีที่ปรากฏในเที่ยวพ้น** พบ 6 เทคนิค จากทั้งหมด 19 เทคนิค จำนวนความถี่ของการใช้เทคนิคทั้งหมด 37 ครั้ง โดยเทคนิคที่พบมากที่สุดมีจำนวน 1 เทคนิค คือ พรหมนิ้วจาก/ครั้นนิ้ว จำนวน 12 ครั้ง คิดเป็นร้อยละ 4.62 ของเทคนิคทั้งหมด และเทคนิคที่พบน้อยที่สุดมีจำนวน 3 เทคนิค ได้แก่ 1) สะบัดนิ้ว 2) ขยี้นิ้ว และ 3) สิบเผว จำนวนเทคนิคละ 1 ครั้ง คิดเป็นร้อยละ 0.38 ของเทคนิคทั้งหมด สามารถสรุปข้อมูลเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 2 แผนภูมิแสดงความถี่เทคนิคที่ปรากฏในทิวพันเพลงเดี่ยวซอด้วงพญาโศก สามชั้น  
ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อูน คุรยชีวิน)

สามารถสรุปได้ว่า เทคนิควิธีที่ปรากฏรวมทั้งทิวโอดและทิวพันทั้งหมด 16 เทคนิค จาก 19 เทคนิค ความถี่ในการใช้เทคนิครวม 239 ครั้ง เทคนิคที่พบมากที่สุดมีจำนวน 1 เทคนิค คือ พรหมนิ้วจาก/ครั้นนิ้ว จำนวน 55 ครั้ง คิดเป็นร้อยละ 21.15 ของเทคนิคทั้งหมด และเทคนิคที่พบน้อยที่สุดมีจำนวน 4 เทคนิค ได้แก่ 1) นิ้วประ 2) ควงเสียง 3) สีตั้ง และ 4) ควงนิ้ว จำนวนเทคนิคละ 1 ครั้ง คิดเป็นร้อยละ 0.38 ของเทคนิคทั้งหมด เทคนิคที่ไม่พบมีจำนวนทั้งหมด 3 เทคนิค ได้แก่ 1) นิ้วแอ้ 2) ขยี้คันชัก และ 3) สีรว จากจำนวนเทคนิคทั้งหมดพบว่าจำนวนเทคนิคในทิวโอดปรากฏจำนวนมากกว่าทิวพัน สามารถสรุปข้อมูลเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 3 แผนภูมิแสดงความถี่เทคนิคทั้งหมดที่ปรากฏในเพลงเดี่ยวซอด้วงพญาโศก สามชั้น  
ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน)

### 3. ผลการวิเคราะห์สังคีตลักษณะเพลงแขกมอญ สามชั้น ทางเดี่ยวซอด้วงของ หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน)

ผลการวิเคราะห์สังคีตลักษณะเพลงแขกมอญ สามชั้นทางเดี่ยวซอด้วงของหลวงไพเราะ-  
เสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) ปรากฏได้เรียงตามโครงสร้างองค์ประกอบทางดนตรี ตามกระสวนแนวคิด  
ของ พิเชิต ชัยเสรี (2559) ประกอบไปด้วย 6 ด้าน ได้แก่ 1) ท่วงทำนอง 2) จังหวะ  
3) การสอดประสาน 4) สังคีตลักษณะ 5) ท่วงทีลีลา และ 6) การสำแดงอารมณ์ พบว่า

#### 3.1 ท่วงทำนอง (Melody)

ความดัง-เบา (Volume) และคุณภาพเสียง (Tone color) พบว่า เทียวโอด  
มีเทคนิคการผลิตคุณภาพเสียงจากเบาไปดังตามลำดับหลายทีในเทียวโอด นอกจากนี้ยังปรากฏ  
สำเนียงมอญในบทเพลงทั้งในทำนองหลักและทางเดี่ยวดังเช่นในตัวอย่าง



### 3.2 จังหวะ (Rhythm)

3.2.1 จังหวะฉิ่ง พบว่า ในทิวโศดบรรเลงฉิ่งในอัตราจังหวะสามชั้น และในการบรรเลงทิวพั่นจะเปลี่ยนอัตราจังหวะฉิ่งเป็นสองชั้น

ตัวอย่างฉิ่งอัตราจังหวะสามชั้น



ตัวอย่างฉิ่งอัตราจังหวะสองชั้น



3.2.2 จังหวะหน้าทับ พบว่า เพลงแขกมอญใช้หน้าทับปรบไก้อัตราจังหวะสามชั้นทั้งทิวโศดและทิวพั่นตลอดทั้งเพลง โดยใช้โทนและร่ามะนาเป็นเครื่องประกอบจังหวะตามขนบการบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องสาย

ตัวอย่างหน้าทับปรบไก้อัตราจังหวะสามชั้น



ทัง ดิง โจ๊ะ จ๊ะ โจ๊ะ จ๊ะ โจ๊ะ จ๊ะ โจ๊ะ จ๊ะ โจ๊ะ จ๊ะ โจ๊ะ จ๊ะ



ดิง ดิง ทัง ดิง ทัง ดิง ทัง ดิง โจ๊ะ จ๊ะ ดิง ทัง ดิง ดิง ทัง ดิง ดิง ทัง

### 3.3 การสอดประสาน (Harmony)

#### 3.3.1 แนวตั้ง พบว่า ปรากฏในทำนองหลักเท่านั้น

ทำนองหลัก



ห้องที่ 1 มีการประสานด้วยคู่ 4 และห้องที่ 5 มีการประสานด้วยคู่ 8

#### 3.3.2 แนวนอน พบว่า ไม่ปรากฏการประสานเสียงแบบแนวนอน

### 3.4 สังคีตลักษณ์ (Form)

3.4.1 แบบแผนท่วงทำนอง ผู้วิจัยพบว่า เพลงแขกมอญ สามชั้นเป็น เพลง 3 ท่อน มี 6 จังหวะหน้าทับปรบไก่สามชั้น แบบแผนท่วงทำนองของเพลงแขกมอญ สามชั้น ผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียด โดยใช้ตัวอักษร “A B C D...” แทนสัญลักษณ์ของท่อนหรือส่วนต่าง ๆ ของเพลง และใช้สัญลักษณ์ “/” แทนการจบท่อน มีรายละเอียดดังนี้

ทำนองหลักเพลงแขกมอญ สามชั้น สังคีตลักษณ์ (Form) คือ รูปแบบ AD/BD/CD/

A หมายถึง ทำนองจังหวะที่ 1 – 3 ท่อน 1

B หมายถึง ทำนองจังหวะที่ 1 – 3 ท่อน 2

C หมายถึง ทำนองจังหวะที่ 1 – 3 ท่อน 1

D หมายถึง ทำนองจังหวะที่ 4 – 6 ท่อน 1 2 และ 3

3.4.2 แบบแผนการบรรเลง พบว่า เป็นการบรรเลงเพลงเดี่ยว กล่าวคือ ใน 1 ท่อน จะบรรเลงแตกต่างกัน 2 เที้ยวในลักษณะของเที้ยวโอดและเที้ยวพัน โดยบรรเลงเที้ยวแรกเป็นเที้ยวโอด (ทางหวาน) และเที้ยวที่สองเป็นเที้ยวพัน (ทางเก็บ) ตามลำดับ รวมบรรเลงทั้งหมด 6 เที้ยว

#### 3.4.3 ทางเสียง พบว่า เพลงแขกมอญ สามชั้น มีทั้งหมด 3 ทางเสียง ได้แก่

1) ทางเสียงกลาง



2) ทางเสียงเพิงออบน



3) ทางเสียงขวา





ตารางที่ 11 ตารางสรุปทางเสียงทำนองหลักเพลงแขกมอญ สามชั้น

ท่อน	ลำดับที่	จังหวะที่	ทางเสียง
1	1	1 (ครึ่งจังหวะแรก)	กลาง
	2	1 (ครึ่งจังหวะหลัง)	กลาง
	3	2 (ครึ่งจังหวะแรก)	ขวา
	4	2 (ครึ่งจังหวะหลัง)	กลาง/ขวา
	5	3 (ครึ่งจังหวะแรก)	ขวา
	6	3 (ครึ่งจังหวะหลัง)	กลาง
	7	4 (ครึ่งจังหวะแรก)	กลาง/ขวา
	8	4 (ครึ่งจังหวะหลัง)	กลาง
	9	5 (ครึ่งจังหวะแรก)	ขวา
	10	5 (ครึ่งจังหวะหลัง)	กลาง
	11	6 (ครึ่งจังหวะแรก)	ขวา
	12	6 (ครึ่งจังหวะหลัง)	กลาง
2	1	1 (ครึ่งจังหวะแรก)	ขวา
	2	1 (ครึ่งจังหวะหลัง)	เพียงออบน/ขวา
	3	2 (ครึ่งจังหวะแรก)	ขวา
	4	2 (ครึ่งจังหวะหลัง)	เพียงออบน
	5	3 (ครึ่งจังหวะแรก)	ขวา
	6	3 (ครึ่งจังหวะหลัง)	ขวา
	7	4 (ครึ่งจังหวะแรก)	กลาง/ขวา
	8	4 (ครึ่งจังหวะหลัง)	กลาง
	9	5 (ครึ่งจังหวะแรก)	ขวา
	10	5 (ครึ่งจังหวะหลัง)	กลาง
	11	6 (ครึ่งจังหวะแรก)	ขวา
	12	6 (ครึ่งจังหวะหลัง)	กลาง
3	1	1 (ครึ่งจังหวะแรก)	ขวา
	2	1 (ครึ่งจังหวะหลัง)	กลาง
	3	2 (ครึ่งจังหวะแรก)	ขวา
	4	2 (ครึ่งจังหวะหลัง)	กลาง

ท่อน	ลำดับที่	จังหวะที่	ทางเสียง
	5	3 (ครึ่งจังหวะแรก)	กลาง
	6	3 (ครึ่งจังหวะหลัง)	กลาง
	7	4 (ครึ่งจังหวะแรก)	กลาง/ขวา
	8	4 (ครึ่งจังหวะหลัง)	กลาง
	9	5 (ครึ่งจังหวะแรก)	ขวา
	10	5 (ครึ่งจังหวะหลัง)	กลาง
	11	6 (ครึ่งจังหวะแรก)	ขวา
	12	6 (ครึ่งจังหวะหลัง)	กลาง

### 3.4.4 เปรียบเทียบลูกตกระหว่างจังหวะ

ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยจะวิเคราะห์เปรียบเทียบลูกตกทางเดี่ยว ซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น คู่ขนานไปกับทำนองหลักที่ละจังหวะ ดังนี้

สมมติบัญญัติห้องเพลงและลูกตก

ตัวอย่าง

ลูกตกที่ 1

ลูกตกที่ 2

ห้องที่ 1    ห้องที่ 2    ห้องที่ 3    ห้องที่ 4    ห้องที่ 5

ลูกตกที่ 1 หมายถึง โน้ตตัวที่ 1 ของห้องที่ 3

ลูกตกที่ 2 หมายถึง โน้ตตัวที่ 2 ของห้องที่ 5

ท่อน 1 จังหวะที่ 1 (ครึ่งจังหวะแรก)

ทำนองหลัก

### สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



### สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงโด เป็นคู่ 5 กับทำนองหลักซึ่งมีลูกตกคือ เสียงซอลและลูกตกที่ 2 คือ เสียงที เป็นคู่ 3 กับทำนองหลักคือ เสียงซอล เนื่องด้วยผู้ประพันธ์ฝากลูกตกเสียงซอลในลักษณะของการย่อย้งหะไปย้งห้องเพลงถัดไป

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียง ซอล และลูกตกที่ 2 คือ เสียงซอล ตรงกับทำนองหลักทั้ง 2 ตำแหน่ง

### ท่อน 1 จังหวะที่ 1 (ครึ่งจังหวะหลัง)

#### ทำนองหลัก



### สำนวนเดี่ยวเทียวโอด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



### สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงเร เป็นคู่ 3 กับทำนองหลัก เนื่องด้วยผู้ประพันธ์ฝากลูกตกเสียงทีในลักษณะของการย่อย้งหะไปย้งห้องเพลงถัดไป และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก

**เที่ยวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงที และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

ท่อน 1 จังหวะที่ 2 (ครึ่งจังหวะแรก)

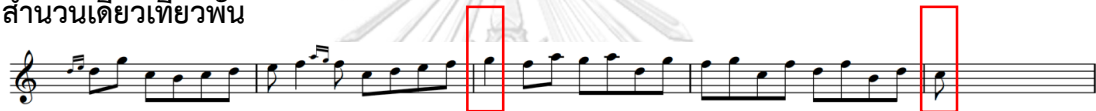
ทำนองหลัก



สำนวนเดี่ยวเที่ยวโอต



สำนวนเดี่ยวเที่ยวพัน



**เที่ยวโอต** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงซอล ตรงกับทำนองหลัก และลูกตกที่ 2 คือ เสียงที เป็นคู่ 2 กับทำนองหลักซึ่งมีลูกตก คือ เสียง โด

**เที่ยวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงซอล และลูกตกที่ 2 คือ เสียงโด ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

ท่อน 1 จังหวะที่ 2 (ครึ่งจังหวะหลัง)

ทำนองหลัก



สำนวนเดี่ยวเที่ยวโอต



สำนวนเดี่ยวเที่ยวพัน



**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงโด และลูกตกที่ 2 คือ เสียงฟา ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

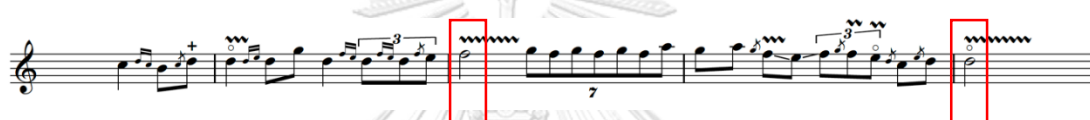
**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงโด และลูกตกที่ 2 คือ เสียงฟา ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่งเช่นเดียวกับเทียวโอด

### ท่อน 1 จังหวะที่ 3 (ครึ่งจังหวะแรก)

ทำนองหลัก



สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงฟา และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงลา เป็นคู่ 3 กับทำนองหลัก และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก

### ท่อน 1 จังหวะที่ 3 (ครึ่งจังหวะหลัง)

ทำนองหลัก



สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



### สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียวโอต** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงเร และลูกตกที่ 2 คือ เสียงที ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

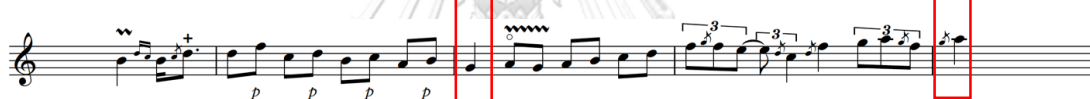
**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงเร และลูกตกที่ 2 คือ เสียงที ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่งเช่นเดียวกันกับลูกตกในเทียวโอต

### ท่อน 1 จังหวะที่ 4 (ครึ่งจังหวะแรก)

#### ทำนองหลัก



#### สำนวนเดี่ยวเทียวโอต



#### สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียวโอต** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงซอล และลูกตกที่ 2 คือ เสียงลา ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงซอล และลูกตกที่ 2 คือ เสียงลา ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่งเช่นเดียวกันกับลูกตกในเทียวโอต

### ท่อน 1 จังหวะที่ 4 (ครึ่งจังหวะหลัง)

#### ทำนองหลัก



### สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



### สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงโด และลูกตกที่ 2 คือ เสียงที ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

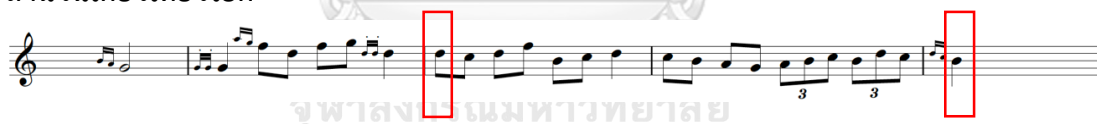
**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงโด และลูกตกที่ 2 คือ เสียงที ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่งเช่นเดียวกันกับลูกตกในเทียวโอด

### ท่อน 1 จังหวะที่ 5 (ครึ่งจังหวะแรก)

#### ทำนองหลัก



### สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



### สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงเร และลูกตกที่ 2 คือ เสียงที ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงเร และลูกตกที่ 2 คือ เสียงที ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่งเช่นเดียวกับเทียวโอด

## ท่อน 1 จังหวะที่ 5 (ครึ่งจังหวะหลัง)

ทำนองหลัก



สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



เทียวโอด พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงเร เป็นคู่ 3 กับทำนองหลัก เนื่องด้วยผู้ประพันธ์ ฝากลูกตกในลักษณะของการย่อจังหวะไปยังห้องเพลงถัดไปและลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับ ทำนองหลัก

เทียวพัน พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงที และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

## ท่อน 1 จังหวะที่ 6 (ครึ่งจังหวะแรก)

ทำนองหลัก



สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



สำนวนเดี่ยวเทียวพัน





**เทียไวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงซอล และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

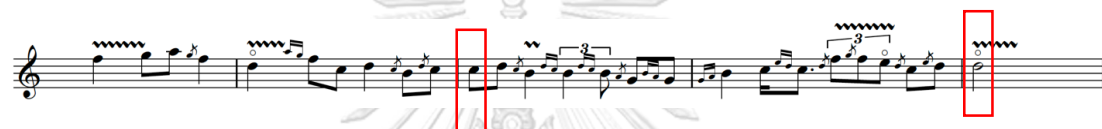
**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงซอล และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

### ท่อน 1 จังหวะที่ 6 (ครึ่งจังหวะหลัง)

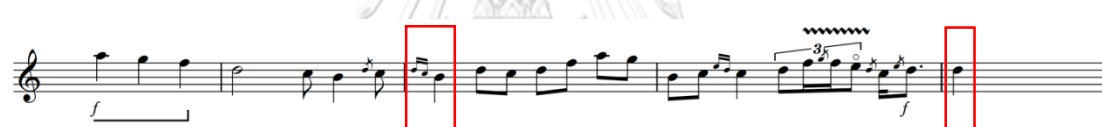
ทำนองหลัก



สำนวนเดี่ยวเทียไวโอด



สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียไวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงเร เป็นคู่ 3 กับทำนองหลัก เนื่องด้วยผู้ประพันธ์ฝาก ลูกตกในลักษณะของการย้อยจังหวะไปยังห้องเพลงถัดไปและลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับ ทำนองหลัก

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงที และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

### ท่อน 2 จังหวะที่ 1 (ครึ่งจังหวะแรก)

ทำนองหลัก



สำนวนเดี่ยวเทียไวโอด



### สำนวนเดี่ยวเที่ยวพัน



**เที่ยวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงซอล และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

**เที่ยวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงลา เป็นคู่ 2 กับทำนองหลัก และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก

### ท่อน 2 จังหวะที่ 1 (ครึ่งจังหวะหลัง)

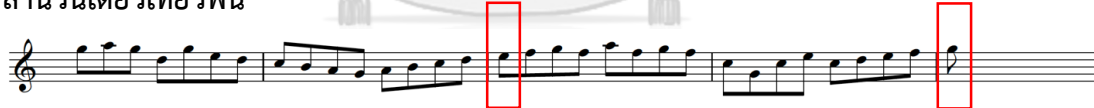
#### ทำนองหลัก



### สำนวนเดี่ยวเที่ยวโอด



### สำนวนเดี่ยวเที่ยวพัน



**เที่ยวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงมี และลูกตกที่ 2 คือ เสียงซอลตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

**เที่ยวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงมี และลูกตกที่ 2 คือ เสียงซอลตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่งเช่นเดียวกับที่ปรากฏในเที่ยวโอด

### ท่อน 2 จังหวะที่ 2 (ครึ่งจังหวะแรก)

#### ทำนองหลัก



### สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



### สำนวนเดี่ยวเทียวพัน

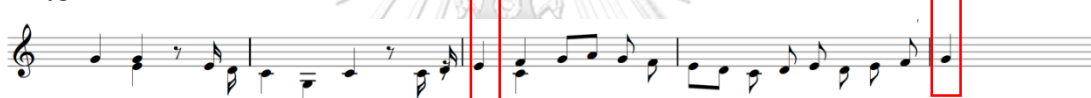


**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงลา เป็นคู่ 2 กับทำนองหลัก และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงซอล และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

### ท่อน 2 จังหวะที่ 2 (ครึ่งจังหวะหลัง)

#### ทำนองหลัก



### สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



### สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงเร เป็นคู่ 2 กับทำนองหลัก โดยผู้ประพันธ์ฝากลูกตกเสียงมีไปยังห้องที่ 6 และลูกตกที่ 2 คือ เสียงซอลตรงกับทำนองหลัก

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงมี และลูกตกที่ 2 คือ เสียงซอล ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

## ท่อน 2 จังหวะที่ 3 (ครึ่งจังหวะแรก)

## ทำนองหลัก



## สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



## สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงโด เป็นคู่ 3 กับทำนองหลัก เนื่องด้วยผู้ประพันธ์ฝากลูกตกในลักษณะของการย่อจังหวะไปยังห้องเพลงถัดไป และลูกตกที่ 2 คือ เสียงฟา ตรงกับทำนองหลัก

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงลา และลูกตกที่ 2 คือ เสียงฟา ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

## ท่อน 2 จังหวะที่ 3 (ครึ่งจังหวะหลัง)

## ทำนองหลัก



## สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



## สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงฟา และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงลา เป็นคู่ 3 กับทำนองหลัก และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก

## ท่อน 2 จังหวะที่ 4 (ครึ่งจังหวะแรก)

ทำนองหลัก



สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงเร เป็นคู่ 4 กับทำนองหลัก และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร เป็นคู่ 5 กับทำนองหลัก

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงซอล และลูกตกที่ 2 คือ เสียงลา ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

## ท่อน 2 จังหวะที่ 4 (ครึ่งจังหวะหลัง)

ทำนองหลัก



สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



### สำนวนเดี่ยวเทียวนัน



**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงซอล เป็นคู่ 4 กับทำนองหลัก และลูกตกที่ 2 คือ เสียงที ตรงกับทำนองหลัก

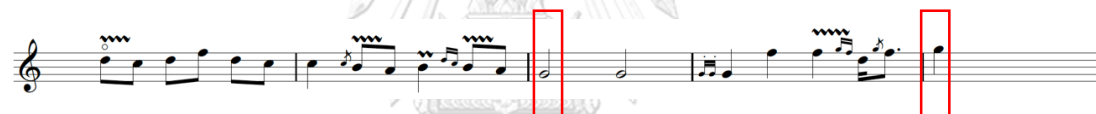
**เทียวนัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงโด และลูกตกที่ 2 คือ เสียงที ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

### ท่อน 2 จังหวะที่ 5 (ครึ่งจังหวะแรก)

#### ทำนองหลัก



### สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



### สำนวนเดี่ยวเทียวนัน



**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงซอล เป็นคู่ 4 กับทำนองหลัก และลูกตกที่ 2 คือ เสียงซอล เป็นคู่ 3 กับทำนองหลัก

**เทียวนัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก และลูกตกที่ 2 คือ เสียงโดเป็น คู่ 2 กับทำนองหลัก

### ท่อน 2 จังหวะที่ 5 (ครึ่งจังหวะหลัง)

#### ทำนองหลัก



### สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



### สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงที และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงที และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่งเช่นเดียวกับเทียวโอด

### ท่อน 2 จังหวะที่ 6 (ครึ่งจังหวะแรก)

#### ทำนองหลัก



### สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



### สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงเร เป็นคู่ 4 กับทำนองหลัก และลูกตกที่ 2 คือ เสียงที เป็นคู่ 3 กับทำนองหลัก

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงลา เป็นคู่ 2 กับทำนองหลัก และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก

### ท่อน 2 จังหวะที่ 6 (ครึ่งจังหวะหลัง)

#### ทำนองหลัก



### สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



### สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงซอล เป็นคู่ 3 กับทำนองหลัก และลูกตกที่ 2 คือ เสียง เร ตรงกับทำนองหลัก

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงเร เป็นคู่ 3 กับทำนองหลัก เนื่องด้วยผู้ประพันธ์ ฝากลูกตกในลักษณะของการย้อยจังหวะไปยังห้องเพลงถัดไป และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับ ทำนองหลัก

### ท่อน 3 จังหวะที่ 1 (ครึ่งจังหวะแรก)

#### ทำนองหลัก



### สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



### สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงซอล ตรงกับทำนองหลัก และลูกตกที่ 2 คือ เสียงซอล เป็นคู่ 4 กับทำนองหลักซึ่งมีลูกตก คือ เสียงเร เนื่องด้วยผู้ประพันธ์ฝากลูกตกในลักษณะของการ ย้อยจังหวะไปยังห้องเพลงถัดไป

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงซอล และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง



## ท่อน 3 จังหวะที่ 1 (ครึ่งจังหวะหลัง)

ทำนองหลัก



สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



สำนวนเดี่ยวเทียวพัน

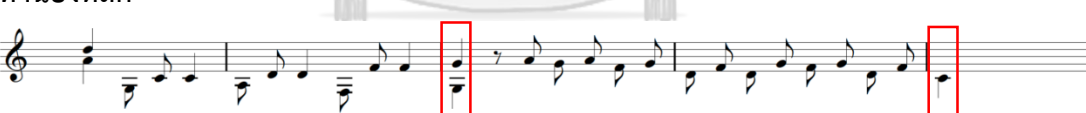


เทียวโอด พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงเร เป็นคู่ 3 กับทำนองหลัก และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก

เทียวพัน พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงที และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

## ท่อน 3 จังหวะที่ 2 (ครึ่งจังหวะแรก)

ทำนองหลัก



สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



เทียวโอด พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงซอล ตรงกับทำนองหลัก และลูกตกที่ 2 คือ เสียงที เป็นคู่ 2 กับทำนองหลักซึ่งมีลูกตก คือ เสียงโด

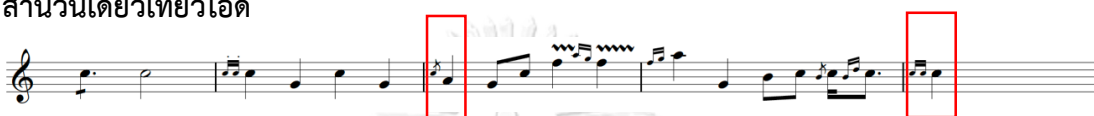
เทียวนั้น พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงซอล และลูกตกที่ 2 คือ เสียงโด ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

### ท่อน 3 จังหวะที่ 2 (ครึ่งจังหวะหลัง)

ทำนองหลัก



สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



สำนวนเดี่ยวเทียวนั้น



เทียวโอด พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงลา เป็นคู่ 3 กับทำนองหลัก และลูกตกที่ 2 คือ เสียงโด ตรงกับทำนองหลัก

เทียวนั้น พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงโด และลูกตกที่ 2 คือ เสียงโด ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

### ท่อน 3 จังหวะที่ 3 (ครึ่งจังหวะแรก)

ทำนองหลัก



สำนวนเดี่ยวเทียวโอด

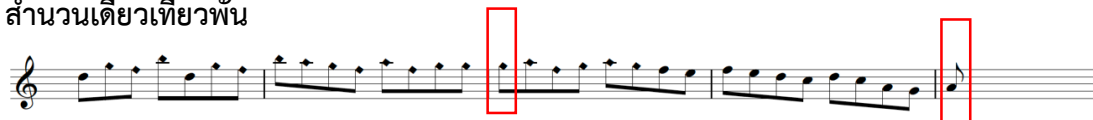


สำนวนเดี่ยวเทียวนั้น





### สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงที เป็นคู่ 3 กับทำนองหลัก โดยผู้ประพันธ์ฝากลูกตก  
ในลักษณะของการย่อจังหวะไปยังห้องเพลงถัดไปและลูกตกที่ 2 คือ เสียงลา ตรงกับทำนองหลัก

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงซอล และลูกตกที่ 2 คือ เสียงลา ตรงกับทำนองหลัก  
ทั้ง 2 ตำแหน่ง

### ท่อน 3 จังหวะที่ 4 (ครึ่งจังหวะหลัง)

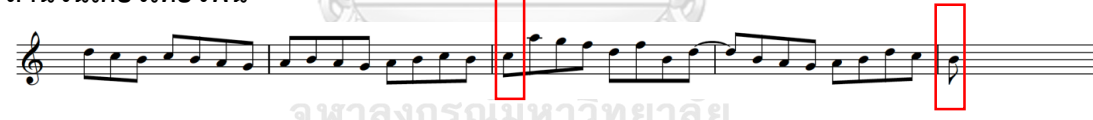
#### ทำนองหลัก



### สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



### สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 ไม่ปรากฏลูกตก เนื่องจากผู้ประพันธ์ฝากลูกตกในลักษณะ  
ของการย่อจังหวะไปยังห้องเพลงถัดไป และลูกตกที่ 2 คือ เสียงที ตรงกับทำนองหลัก

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงโด และลูกตกที่ 2 คือ เสียงที ตรงกับทำนองหลัก  
ทั้ง 2 ตำแหน่ง

### ท่อน 3 จังหวะที่ 5 (ครึ่งจังหวะแรก)

#### ทำนองหลัก



### สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



### สำนวนเดี่ยวเทียวพัน

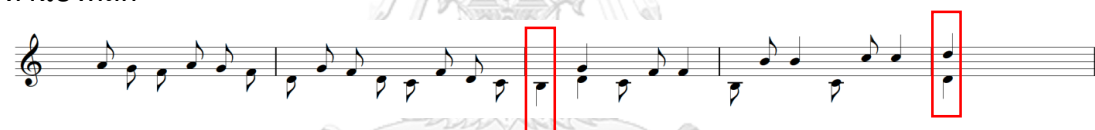


**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก และไม่ปรากฏลูกตกที่ 2 แต่พบว่าผู้ประพันธ์ได้ให้ลูกตกเสียงที่ ซึ่งเป็นลูกตกของทำนองหลักไปปรากฏในท้องที่ 4 และลากยาวไปถึงท้องที่ 5 5 ว่างไว้ เป็นการฉายสำเนียงมอญในลักษณะของการประพันธ์ทำนองโดยใช้จังหวะยก

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงเร และลูกตกที่ 2 คือ เสียงที่ ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

### ท่อน 3 จังหวะที่ 5 (ครึ่งจังหวะหลัง)

#### ทำนองหลัก



### สำนวนเดี่ยวเทียวโอด



### สำนวนเดี่ยวเทียวพัน



**เทียวโอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงที่ และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงที่ ตรงกับทำนองหลัก และลูกตกที่ 2 คือ เสียงซอล เป็นคู่ 4 กับทำนองหลัก

ท่อน 3 จังหวะที่ 6 (ครึ่งจังหวะแรก)

## ทำนองหลัก



## จำนวนเต็มทวิภาค



## จำนวนเต็มทแยง



**เทียวยอต** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงซอล และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก  
ทั้ง 2 ตำแหน่ง

เที่ยวพัน พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงฟ้า เป็นคู่ 2 กับทำนองหลัก และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร  
ตรงกับทำนองหลัก

ท่อน 3 จังหวะที่ 6 (ครึ่งจังหวะหลัง)

## ทำนองหลัก



## จำนวนเต็มทึบ



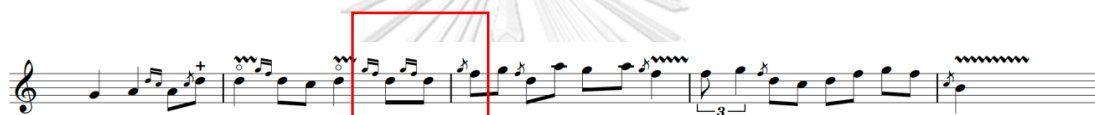
### จำนวนเต็มที่เกี่ยวข้อง



**เทียโวอด** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงที่ และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก ทั้ง 2 ตำแหน่ง

**เทียวพัน** พบว่า ลูกตกที่ 1 คือ เสียงเร เป็นคู่ 3 กับทำนองหลัก เนื่องด้วยผู้ประพันธ์ ผากลูกตกในลักษณะของการย้อยจังหวะไปยังห้องเพลงถัดไป และลูกตกที่ 2 คือ เสียงเร ตรงกับทำนองหลัก

**3.1.5 ท่วงทีลีลา (Style)** ปรากฏ 2 ประการ ได้แก่ ลีลาสำนึก และลีลาบุคคล ผู้วิจัยวิเคราะห์จากสัดส่วนและการเคลื่อนไหวของการดำเนินของกระสวนทำนองเดี่ยวที่มีลักษณะเฉพาะแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของหลวงไพเราะเสียงซอทั้งในเทียโวอด และเทียวพัน ในส่วนของเทียโวอด พบว่า กระสวนทำนองเดี่ยวส่วนใหญ่มักดำเนินไปอย่างสอดคล้องกับทำนองหลัก เช่นเดียวกับเพลงพญาโศก สามชั้น หากแต่พบกระสวนทำนองที่ใช้การย่ำการสะบัดนิ้วที่ปรากฏมากในเทียโวอดท่อน 1 ดังเช่นพบในครั้งแรกของจังหวะที่ 2



ในเทียวพัน พบว่ากลอนเพลงมีการเคลื่อนที่ของทำนองอย่างเป็นระบบและมีรูปแบบที่ชัดเจน สอดคล้อง หรือที่ในทางดนตรีไทยเรียกว่า “กลอนถาม-ตอบ” มีความสัมพันธ์กันทั้งในวรรคและระหว่างวรรคเช่นเดียวกันกับที่พบในเพลงพญาโศก สามชั้นหากแต่อยู่ในคนละทางเสียงกัน ดังเช่นพบในเทียวพันท่อน 1 ครั้งแรกของจังหวะที่ 6



จากตัวอย่างปรากฏรูปแบบของทำนองโดยเริ่มจากเสียงใดจบด้วยเสียงนั้น ในทิศทางขาขึ้นที่ละ 4 ตัวโน้ตนับเป็น 1 ชุด ดำเนินลักษณะนี้ 4 ชุด จากนั้นเปลี่ยนเป็นโน้ตสุดท้ายของแต่ละชุดจะเป็นคู่ 3 ของโน้ตตัวแรกทั้งหมด โทนเคลื่อนที่ไปในทิศทางขาลง ในการเคลื่อนที่ของทำนองภาพรวมทั้งประโยคมีลักษณะคล้ายด้านบนของยอดพีระมิตโดยเริ่มจากทิศทางขาขึ้น 4 ชุดไล่ระดับสูงไปถึงยอดพีระมิตจากนั้นในชุดที่ 5 – 8 ดำเนินไปในทิศทางขาลง ซึ่งเป็นระบบกลอนที่ใช้รูปแบบเดียวกันแต่เปลี่ยนระดับเสียงไปเรื่อย ๆ จนทำให้เกิดมิติ (Dynamic) ของทิศทางการดำเนินทำนอง นอกจากลักษณะทิศทางและรูปแบบของการดำเนินกลอนดังกล่าว ยังพบการดำเนินทำนองที่เป็นระบบในรูปแบบอื่น ๆ อีกตลอดทั้งเพลงแขกมอญ สามชั้นซึ่งสอดคล้องกับ

หลักการในการดำเนินกลอนที่พบในเพลงพญาโศก สามชั้น จึงสามารถสรุปได้ว่าลักษณะเด่นทั้งหมดที่ได้กล่าวเป็นลักษณะเฉพาะสำนักและบุคคลของ หลวงไพเราะเสียงซอ

**3.1.6 การสำแดงอารมณ์ (Expression) เพลงแขกมอญ สามชั้น** ปรากฏอารมณ์รัก ผู้วิจัยวิเคราะห์จากบทวรรณคดีที่นิยมนำมาใช้ในการขับร้องในเพลงแขกมอญ สามชั้น จำนวน 2 บท (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัญญ์, 2555) มีเนื้อหาดังนี้

#### เนื้อที่ 1

ครานั้นจึงโฉมเจ้าวันทอง	หลับต้องมนต์มียังมีหน้า
สะดุ้งตื่นพันตัวไม่ลืมตา	ผวากอดขุนแผนนิ่งไม่ดิ้นตัว
ขวัญหายกายสั่นระริก	ปลุกหยิกคิดว่าขุนช้างผัว

(เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนที่ 17  
ขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้างได้นางแก้วกิริยา และเข้าห้องนางวันทอง)

#### เนื้อที่ 2

พระทรงลักษณ์	งานพักร์ผ่องเพี้ยงดวงบุหลัน
สารพัดพร้อมพรึงทุกสิ่งอัน	วิไลวรรณอ่อนแอ้นเอวกลม
ดาวเดือนเลื่อนลับเวหน	สุริยนพ่องพันภูมิสาม
แสงจับยอดไม้ใบงาม	วามวนน้ำค้างเคลือบใบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย  
CHULALONGKORN UNIVERSITY  
(อิเหนา พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6)

จากเนื้อร้องจะเห็นได้ว่าทั้ง 2 เนื้อร้องที่นิยมนำมาร้องประกอบการบรรเลง ล้วนสื่อความไปในทางความรักทั้งสิ้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ได้ว่าเป็นความรักของวัยผู้ใหญ่ที่ระคนไปด้วย ความขุนมัวไม่สดใสเช่นรักในวัยแรกเริ่ม แต่ไม่ปรากฏถึงอารมณ์เศร้าโศกเสียใจ โดยวิเคราะห์ร่วมกับทางเสียงที่ใช้ทั้ง 3 ทางเสียง โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางเสียงกลางที่เป็นทางเสียงที่ใช้ในเพลงสำเนียงมอญ โดยมีเสียงฟาและทีเป็นเสียงหลักจึงทำให้มีความหม่นอยู่ในทำนองแต่ไม่ถึงกับเศร้า ร่วมกับการใช้เสียงดัง-เบาเพื่อให้เกิดมิติส่งผลต่อการสื่ออารมณ์ให้ชัดเจน ดังเช่นพบในเที่ยวโอดท่อน 1 ครั้งหลังของจังหวะที่ 4

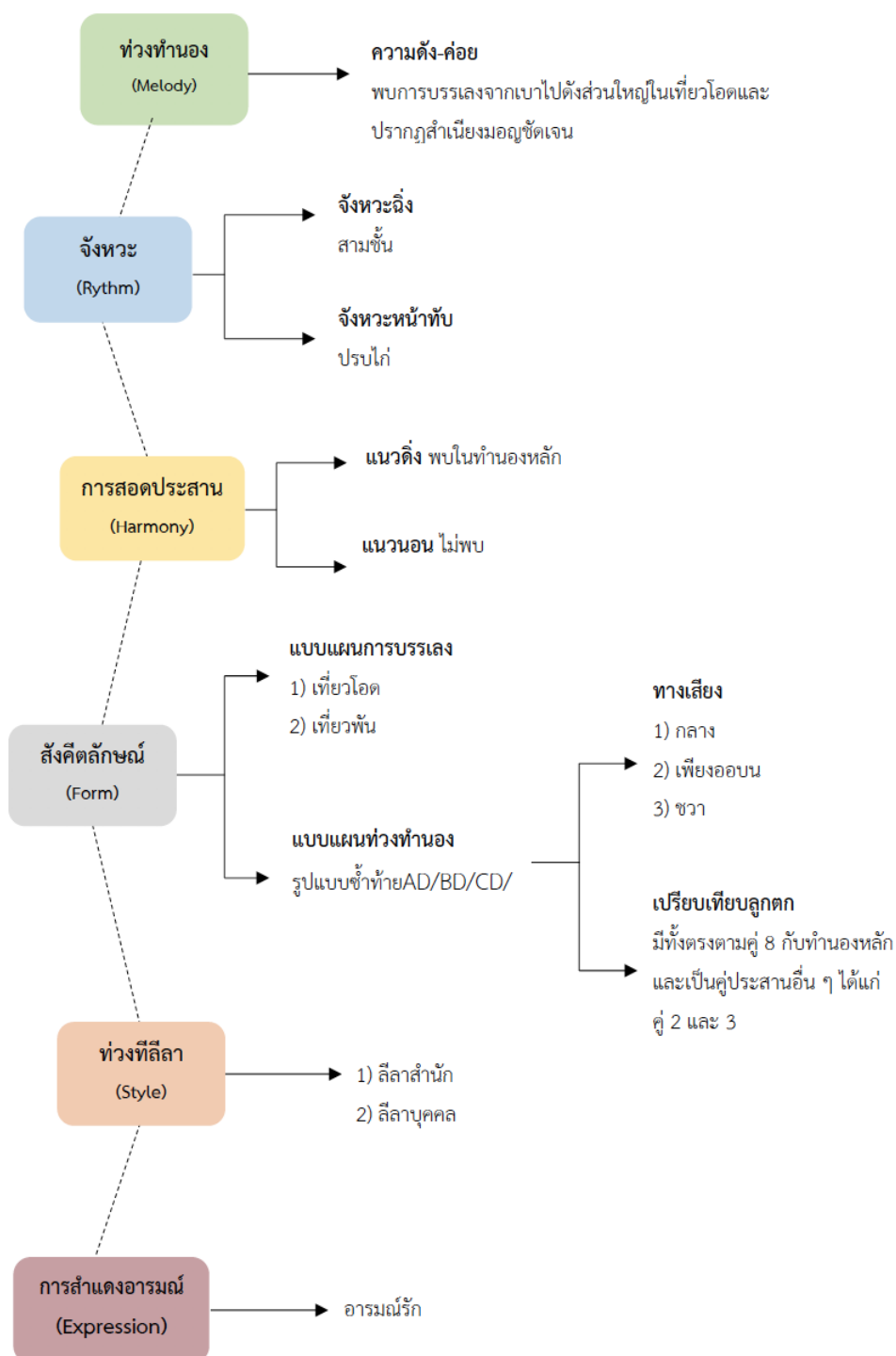




จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่าปรากฏสำเนียงมอญอย่างชัดทั้งในมิติของทางเสียงที่ใช้และกระสวนทำนอง จากการวิเคราะห์บริบทของเพลงแขกมอญร่วมกับกระสวนทำนองและเทคนิคที่ใช้จึงสามารถยืนยันได้ว่าสังคิตลักษณ์ในส่วนของการสำแดงอารมณ์เพลงแขกมอญ สามชั้นปรากฏอารมณ์รักที่มีความหม่นระคนอยู่

ผลการวิเคราะห์สังคิตลักษณ์เพลงเดี่ยวซอด้วงแขกมอญ สามชั้นทางหลวงไฟเราะเสียงขอสามารถสรุปเป็นแผนภาพได้ดังนี้







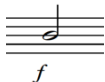
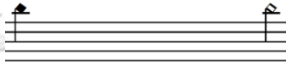

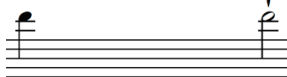

แผนภาพที่ 6 แผนภาพสรุปสัณคิตลักษณะและการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวซอด้วงแขกมอญ สามชั้น  
ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน)

#### 4. ผลการวิเคราะห์เทคนิควิธีการบรรเลงซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น ของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน)

จากการวิเคราะห์ข้อมูล พบเทคนิควิธีในทางเดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น  
ของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) โดยการวิเคราะห์เทียบเคียงโดยใช้กรอบของเกณฑ์มาตรฐาน  
ดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย,  
2544) ปรากฏตัวอย่างเทคนิคที่พบดังนี้

ตารางที่ 12 ตารางสมมติบัญญัติสัญลักษณ์เทคนิควิธีการบรรเลงทางเดี่ยวซอด้วง เพลงแขกมอญ  
สามชั้น

เทคนิค	สัญลักษณ์
นิ้วประ	
สับัดนิ้ว	
สับัดคั่นชัก	
พรมนิ้วเปิด	
พรมนิ้วปิด	
พรมนิ้วจาก/ครั้นนิ้ว	
พรมคลึงนิ้ว	
สีให้เสียงเบาลงหรือดังขึ้น	
สะอึก	
ควงเสียง	

เทคนิค	สัญลักษณ์
นิ้วแอ้	-
ขยี้นิ้ว	
ขยี้คันชัก	-
สีแผ่ว	
สีดัง	
รูดนิ้ว	
สีรว	
ควงนิ้ว	
เอื้อนเสียง 3 พยางค์	

## CHULALONGKORN UNIVERSITY

**4.1 นิ้วประ** พบการสีสายเปล่าแล้วใช้ท่อนนิ้วบริเวณกึ่งกลางของนิ้วกลางแตะยก ในความเร็วพอประมาณ จะเกิดเป็นเสียงสูงต่ำสลับกันไปภายในหนึ่งคันชักเช่น พบในห้องที่ 3 ของ เทียวโอดท่อน 2 ในครั้งแรกของจังหวะที่ 4 ดังนี้



**4.2 สะบัดนิ้ว** พบการใช้คันชักออกหรือคันชักเข้า 1 ครั้ง และใช้ปลายนิ้วมือซ้ายกดลงบน สายขอให้ได้ 3 เสียงเรียงกันหรือข้ามเสียง ด้วยความเร็วพอประมาณ ให้เสียงชัดเจนเท่ากันทุกเสียง เช่นพบในห้องที่ 1 3 และ 4 ครั้งแรกของจังหวะที่ 1 เทียวโอดท่อน 1 ดังนี้



**4.3 สบัตคั่นชัก** พบการใช้คั่นชัก “เข้า-ออก-เข้า” ที่เสียงใดเสียงหนึ่งตีให้ต่อกันอย่างรวดเร็วเช่นพบในท่อน 1 เที้ยวพันครั้งแรกของจังหวะที่ 1 ห้องที่ 2 และ 3



**4.4 พรมนิ้วเปิด** พบการสีกั่นชักออกหรือคั่นชักเข้า 1 ครั้ง และใช้นิ้วใดนิ้วหนึ่งกดยึนเสียงไว้แล้วตามด้วยการกดนิ้วถัดไปสลับกับเปิดนิ้ว ทำเช่นนี้ติดต่อกันไปด้วยความเร็วพอสมควร เสียงเด่นที่เกิดขึ้นจะเป็นเสียงจากนิ้วที่กดยึนเสียง เช่นพบในท่อน 1 เที้ยวโอดครั้งแรกของจังหวะที่ 2 ในห้องที่ 1 2 และ 4



**4.5 พรมนิ้วปิด** พบการใช้นิ้วใดนิ้วหนึ่งยึนเสียงไว้ แล้วตามด้วยการแตงนิ้วถัดไปด้วยวิธีพรมนิ้ว จบลงด้วยการกดนิ้วที่พรมลง ซึ่งจะทำให้เสียงจากนิ้วที่พรมเด่นขึ้นทั้งหมดนี้โดยการสีกั่นชักออกหรือคั่นชักเข้าหนึ่งครั้ง เช่นพบในเที้ยวโอดท่อน 1 ครั้งหลังของจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 1 3 4 และ 5



**4.6 พรมนิ้วจาก/ครั้นนิ้ว** พบการใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางเรียงชิดติดกันกระทบลงไปบนสายพร้อมกันโดยเร็ว 2-3 ครั้ง โดยนิ้วชี้อยู่ที่ตำแหน่งปกติ และเปิดไปสี่สายเปล่า เสียงเด่นที่เกิดขึ้นจะเป็นเสียงของสายเปล่าคละเคล้ากับเสียงจากนิ้วกลางที่จงใจกดผิดตำแหน่ง เช่นพบในเที้ยวพันท่อน 1 ครั้งแรกของจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 1



**4.7 พรมคลึงนิ้ว** พบการใช้นิ้วซีกดเย็นเสียง ตามด้วยแต่นิ้วกลางแล้วเลื่อนนิ้วขึ้นลงจากนิ้วกลางตำแหน่งปกติมาเป็นต่ำครึ่งเสียง แล้วไปพรมเปิดด้วยนิ้วกลางในตำแหน่งปกติ เช่นพบในท่อน 1 เทียวโอดครึ่งจังหวะแรกของจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 4



**4.8 สีให้เสียงเบาหรือดังขึ้น** พบการสื้อขอในวรรคตอนหรือประโยคที่กำลังบรรเลงตามปกติให้ค่อย ๆ เบาแล้วค่อย ๆ ดังขึ้นกลับคืนเป็นปกติโดยไม่มีสะดุด เช่นพบในท่อน 1 เทียวโอดครึ่งจังหวะหลังของจังหวะที่ 2 ในห้องที่ 1 – 4



**4.9 สะอึก** พบการสื้อคันชักออกหรือเข้าให้เสียงขาดเป็นตอน ๆ เริ่มจากช้า ๆ แล้วค่อย ๆ เร็วขึ้นตามลำดับ จนหมดคันชัก เช่นพบในท่อน 2 เทียวโอดครึ่งหลังของจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 5



**4.10 ควางเสียง** พบการสื้อให้เกิดเสียงได้ระดับเสียงเดียวกันด้วยวิธีใช้นิ้วต่างกัน โดยการใช้ นิ้วก้อยกดลงบนสายทุ้มให้ได้ระดับเสียงเดียวกันกับสายเปล่าของสายเอก คือ การควางเสียงเร อันเป็นเสียงที่นิยมปฏิบัติ เช่นพบในเทียวโอดท่อน 1 ครึ่งแรกของจังหวะที่ 2 ในห้องที่ 1



**4.11 นิ้วแฉ่** ไม่พบการใช้นิ้วชี้แตะตรงตำแหน่งรัดอก เริ่มต้นด้วยคันชักออกพร้อมกับเลื่อนนิ้วลงมายังตำแหน่งปกติ นิยมบรรเลงคลอการขับร้องและว่าดอ

**4.12 ขยี้นิ้ว** ไม่พบการใช้คันชักออกหรือเข้า 1 คันชัก ลงนิ้วถี่ ๆ เพื่อให้ทำนองเพลงที่ต้องการละเอียดเป็นสองเท่าของการสื้อเก็บโดยยังคงลูกตกของทำนองเดิมไว้

**4.13 ขยี้คันชัก** ไม่พบการใช้นิ้วและคันชักให้ถี่ขึ้นเป็น 2 เท่า เพื่อให้ทำนองเพลงที่ต้องการละเอียดเป็นสองเท่าของการสืเก็บโดยยังคงลูกตกของทำนองเดิมไว้

**4.14 สีสแผ่ว** พบการสืขอในวรรคตอนหรือประโยคที่ต้องการให้เบาที่สุดและยังคงคุณภาพเสียง เช่นพบในเทียไวโอดท่อน 3 ครึ่งหลังของจังหวะที่ 4 ในห้องที่ 3



**4.15 สีสดัง** พบการสืขอในวรรคตอนหรือประโยคที่ต้องการให้มีความดังขึ้นกว่าปกติและยังคงคุณภาพเสียง เช่นพบในท่อน 1 เทียไวโอดครึ่งหลังของจังหวะที่ 4 ในห้องที่ 3



**4.16 รูดนิ้ว** พบการสืขอขณะที่ใช้นิ้วเลื่อนตำแหน่งให้ระดับเสียงสูงขึ้นจากปกติอีกหนึ่งเสียงหรือมากกว่า เช่นพบในเทียไวโอด ท่อน 2 ครึ่งแรกของจังหวะที่ 2 ในห้องที่ 3-4

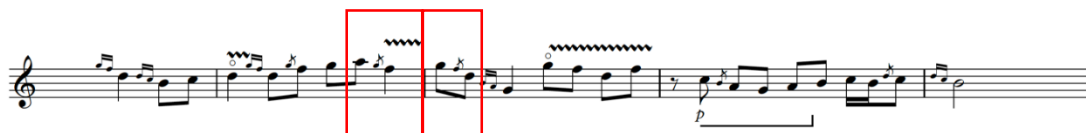


**4.17 สีสรว** พบการใช้ส่วนปลายของคันชักอย่างมากไม่เกิน 1 ใน 3 ของหางม้า สืขอออก - เข้า สลับกันให้ถี่ ๆ และเร็วที่สุด บางครั้งจะสืรวจากช้าไปหาเร็วหรือจากเร็วไปหาช้าดังเช่นพบในเทียไวโอดท่อน 2 ครึ่งแรกของจังหวะที่ 1 ห้องที่ 2



**4.18 ควางนิ้ว** ไม่พบการสืให้เกิดเสียงเป็นเสียงเดียวกัน ด้วยการเปลี่ยนนิ้วอื่นเลื่อนลงมาแทนนิ้วที่กำลังกดให้เกิดเสียงนั้นอยู่ โดยการควางนิ้วเสียงซอล โดยเลื่อนนิ้วชี้มากดแทนที่ตำแหน่งของนิ้วนางที่สายเอก สำหรับการใช้นิ้วคันชักนั้นอาจมีควางนิ้วใน 1 คันชัก

**4.19 การเอื้อนเสียง 3 พยางค์** พบการสื้ให้เกิดเสียง 3 เสียงเรียงกันในลักษณะขาขึ้นและลง โดยแบ่งสัดส่วนให้พยางค์แรกมีจังหวะที่ยาวและลดหลั่นลงมามีอีก 2 เสียงคล้ายการเอื้อนของการขับร้อง เช่น พบในเที่ยวโอตท่อน 1 ครึ่งหลังของจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 2 และ 3

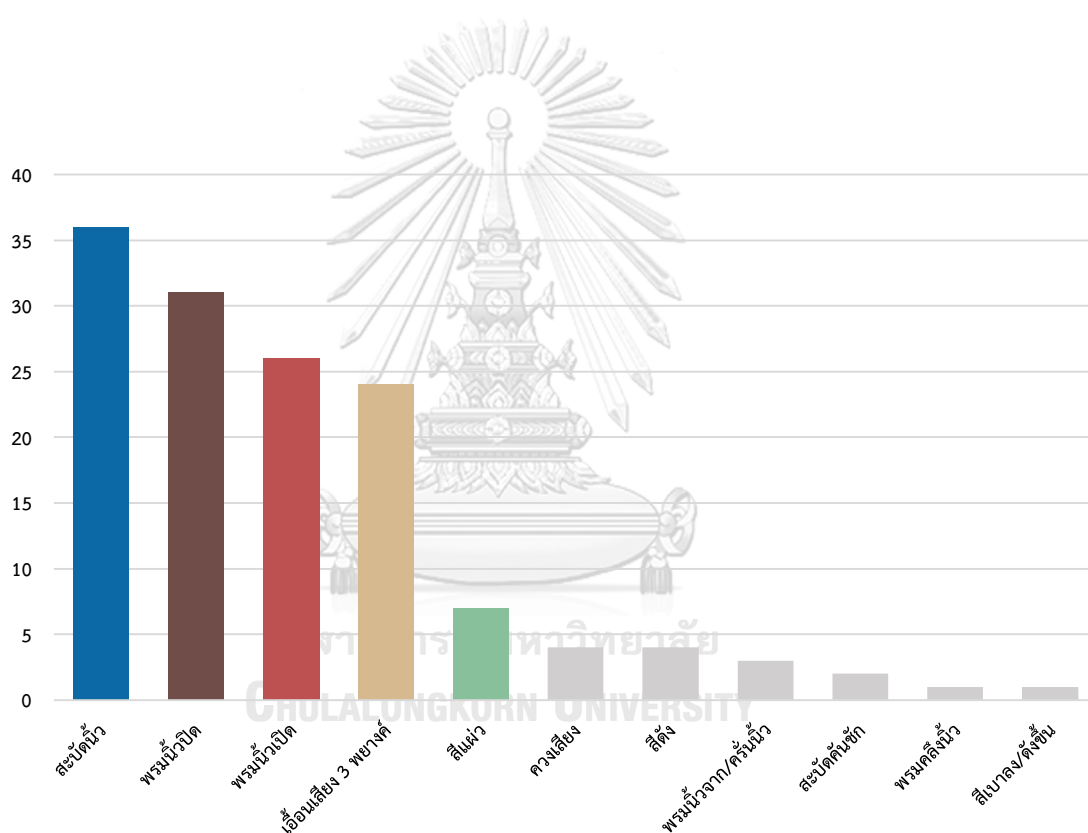


เทคนิควิธีที่ปรากฏในทางเดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้นทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น คุรุยชีวิน) โดยใช้กรอบของเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2544) พบเทคนิคทั้งหมด 14 เทคนิค จาก 18 เทคนิค และไม่พบ 4 เทคนิคได้แก่ นิ้วแอ่ขยี้นิ้ว ขยี้คันชัก และควงนิ้ว นอกจากนี้พบเทคนิคเพิ่มเติม นอกเหนือจากกรอบเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย 1 เทคนิค ผู้วิจัยใช้ชื่อว่า การเอื้อนเสียง 3 พยางค์ เช่นเดียวกับในเพลงเดี่ยวพญาโศก สามชั้น นอกจากนี้ผู้วิจัยได้นำเสนอความถี่ของเทคนิคที่ปรากฏไล่เรียงในแต่ละท่อนเพลง มีรายละเอียด ดังนี้



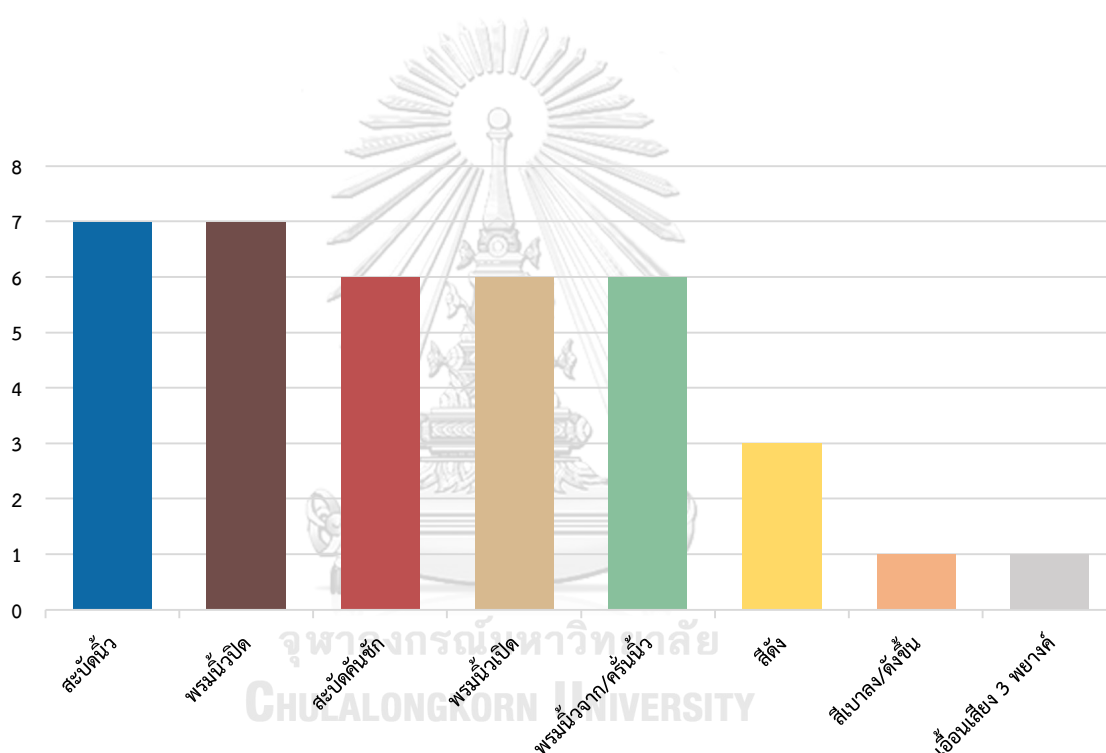
### ท่อน 1

**เทคนิควิธีที่ปรากฏในท่อน 1** พบ 11 เทคนิค จากทั้งหมด 19 เทคนิค จำนวนความถี่ของการใช้เทคนิคทั้งหมด 139 ครั้ง โดยเทคนิคที่พบมากที่สุดมีจำนวน 1 เทคนิค คือ สะบัดนิ้ว จำนวน 36 ครั้ง คิดเป็นร้อยละ 13.85 ของเทคนิคทั้งหมด และเทคนิคที่พบน้อยที่สุดมีจำนวน 2 เทคนิค ได้แก่ 1) พรหมคสังนิ้วและ 2) สี่ให้เสียงเบาลงหรือดั่งขึ้น จำนวนเทคนิคละ 1 ครั้ง คิดเป็นร้อยละ 0.38 ของเทคนิคทั้งหมด เทคนิคที่ไม่พบมีจำนวนทั้งหมด 8 เทคนิค ได้แก่ 1) นิ้วประ 2) สะอึก 3) นิ้วแอ้ 4) ขยี้นิ้ว 5) ขยี้คันชัก 6) รูดนิ้ว 7) สี่รว และ 8) ควงนิ้ว สามารถสรุปข้อมูลเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



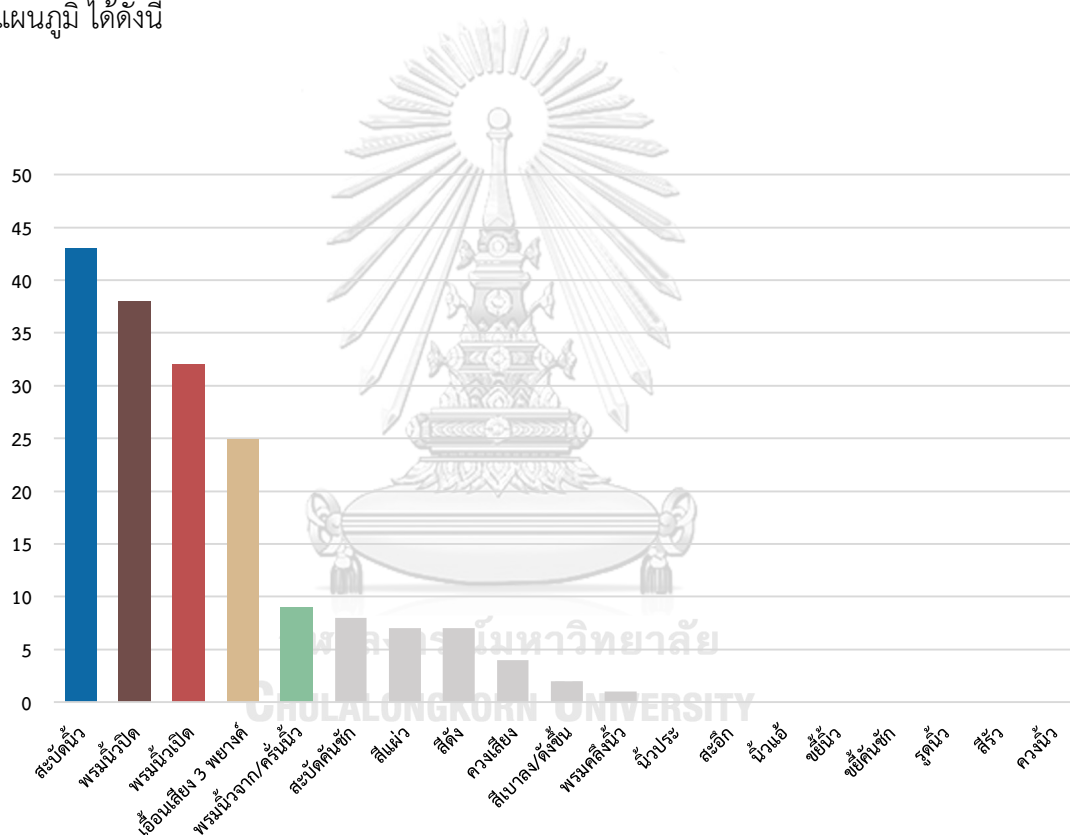
**แผนภูมิที่ 4** แผนภูมิแสดงความถี่เทคนิคที่ปรากฏในท่อน 1 เทียวโอดเพลงเดี่ยวซอด้วง  
แถมมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุรยชีวิน)

**เทคนิควิธีที่ปรากฏในเที่ยวพัน** พบ 8 เทคนิค จากทั้งหมด 19 เทคนิค จำนวนความถี่ของการใช้เทคนิคทั้งหมด 37 ครั้ง โดยเทคนิคที่พบมากที่สุดมีจำนวน 2 เทคนิค คือ 1) สะบัดนิ้ว และ 2) พรหมปิด จำนวนเทคนิคละ 7 ครั้ง คิดเป็นร้อยละ 2.69 ของเทคนิคทั้งหมด และเทคนิคที่พบน้อยที่สุดมีจำนวน 2 เทคนิค ได้แก่ 1) สีให้เสียงเบาลงหรือดิ่งขึ้น และ 2) เอื้อนเสียง 3 พยางค์ จำนวนเทคนิคละ 1 ครั้ง คิดเป็นร้อยละ 0.38 ของเทคนิคทั้งหมด ไม่พบเทคนิคทั้งหมด 11 เทคนิค ได้แก่ 1) นิ้วประ 2) พรหมคลึงนิ้ว 3) สะอึก 4) ควงเสียง 5) นิ้วแฉ่ 6) ขยี้นิ้ว 7) ขยี้คันชัก 8) สีแผ่ว 9) รูดนิ้ว 10) สีรว และ 11) ควงนิ้ว สามารถสรุปข้อมูลเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



**แผนภูมิที่ 5** แผนภูมิแสดงความถี่เทคนิคที่ปรากฏในท่อน 1 เที่ยวพันเพลงเดี่ยวซอด้วง  
แขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน)

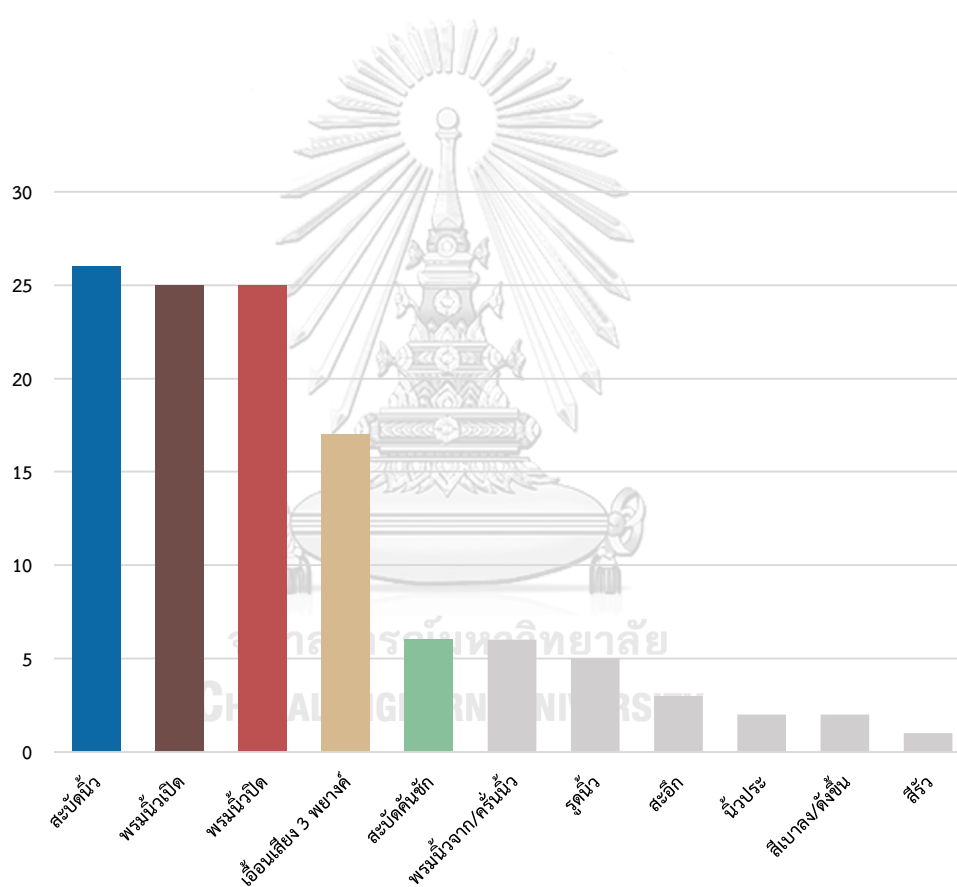
สามารถสรุปได้ว่า เดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น ท่อน 1 พบเทคนิควิธีที่ปรากฏรวมทั้ง เที้ยวโอดและเที้ยวพันทั้งหมด 11 เทคนิค จาก 19 เทคนิค ความถี่ในการใช้เทคนิครวม 176 ครั้ง เทคนิคที่พบมากที่สุดมีจำนวน 1 เทคนิค คือ สะบัดนิ้ว จำนวน 43 ครั้ง คิดเป็นร้อยละ 16.54 ของเทคนิคทั้งหมด และเทคนิคที่พบน้อยที่สุดมีจำนวน 1 วิธีการ ได้แก่ พรหมคลิงนิ้ว จำนวน 1 ครั้ง คิดเป็นร้อยละ 0.38 ของเทคนิคทั้งหมด และเทคนิคที่ไม่พบทั้งหมดจำนวน 8 เทคนิค ได้แก่ 1) นิ้วประ 2) สะอึก 3) นิ้วแอ้ 4) ขยี้นิ้ว 5) ขยี้คันชัก 6) รูดนิ้ว 7) สี่รว และ 8) ควงนิ้ว จากเทคนิค ทั้งหมดพบว่าจำนวนเทคนิคในเที้ยวโอดปรากฏจำนวนมากกว่าเที้ยวพัน สามารถสรุปข้อมูลเป็น แผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 6 แผนภูมิแสดงความถี่เทคนิคที่ปรากฏทั้งหมดในท่อน 1 เพลงเดี่ยวซอด้วง  
แขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไฟเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน)

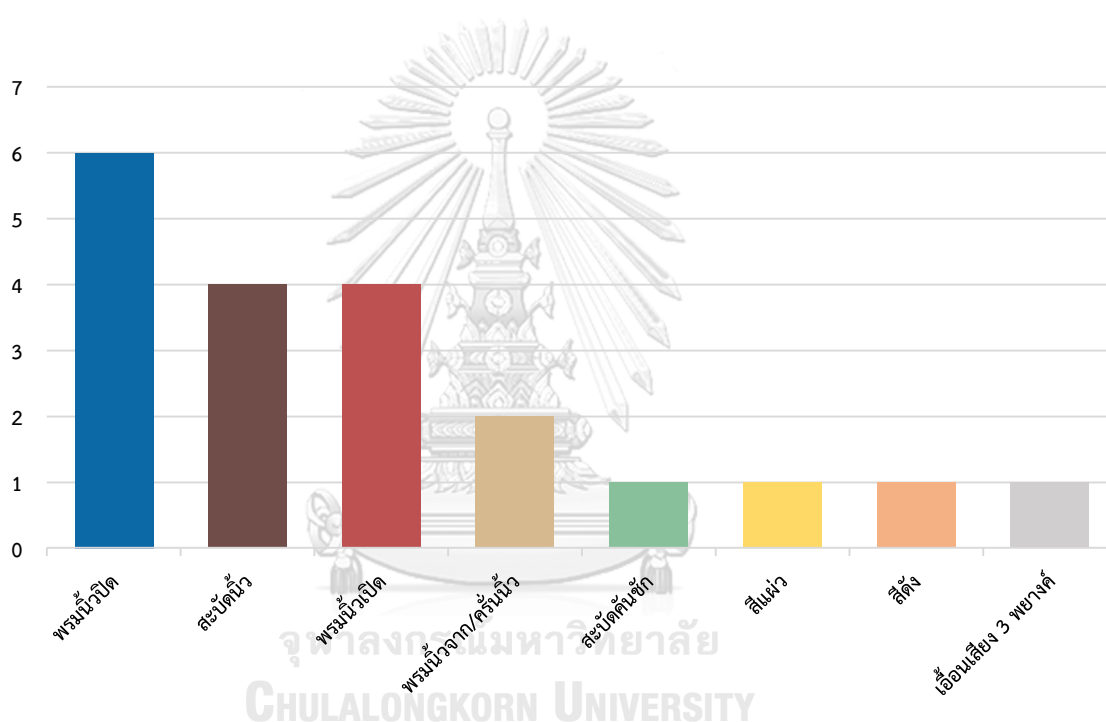
## ท่อน 2

**เทคนิควิธีที่ปรากฏในท่อน 2** พบ 11 เทคนิค จากทั้งหมด 19 เทคนิค จำนวนความถี่ของการใช้เทคนิคทั้งหมด 118 ครั้ง โดยเทคนิคที่พบมากที่สุดมีจำนวน 1 เทคนิค คือ สะบัดนิ้ว จำนวน 26 ครั้ง คิดเป็นร้อยละ 10 ของเทคนิคทั้งหมด และเทคนิคที่พบน้อยที่สุดมีจำนวน 1 เทคนิค คือ สีรว จำนวน 1 ครั้ง คิดเป็นร้อยละ 0.38 ของเทคนิคทั้งหมด ไม่ปรากฏ 8 เทคนิค ได้แก่ 1) พรหมลิงนิ้ว 2) ควงเสียง 3) นิ้วแฉ่ 4) ขยี้นิ้ว 5) ขยี้คันชัก 6) สีแผ่ว 7) สีดัง และ 8) ควงนิ้ว สามารถสรุปข้อมูลเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



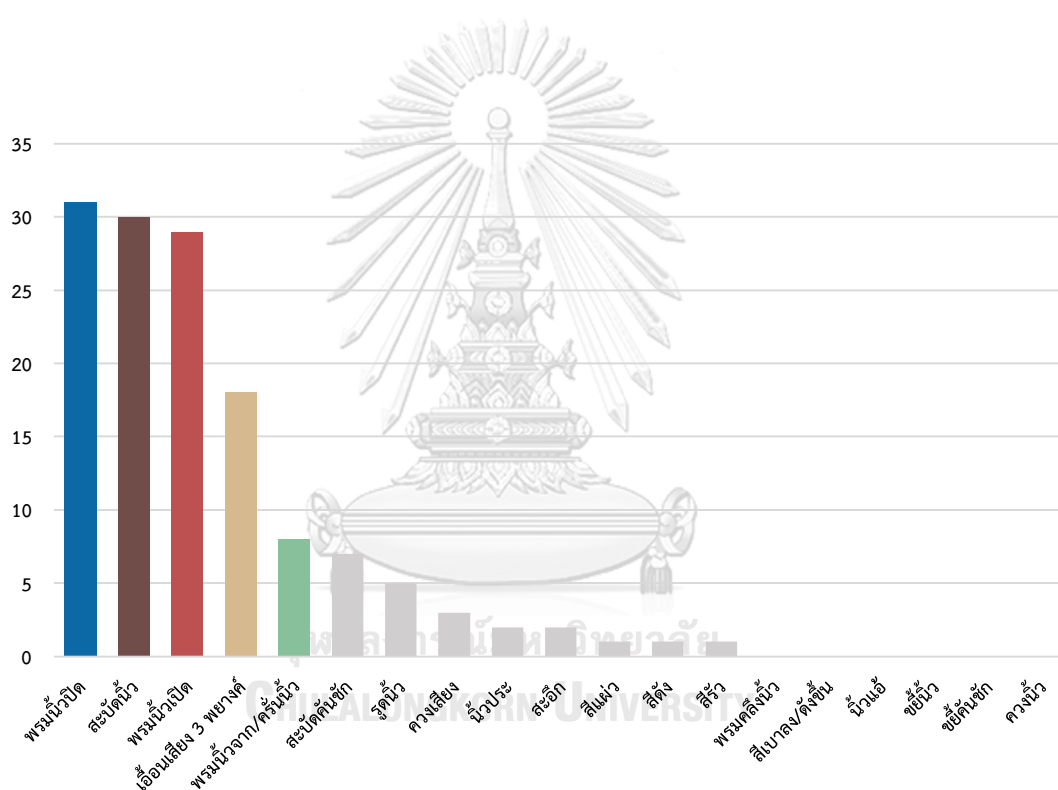
**แผนภูมิที่ 7** แผนภูมิแสดงความถี่เทคนิคที่ปรากฏในท่อน 2 เทียวโอดเพลงเดี่ยวซอด้วง  
แขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไฟเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน)

**เทคนิควิธีที่ปรากฏในเทียวนัน** พบ 8 เทคนิค จากทั้งหมด 19 เทคนิค จำนวนความถี่ของการใช้เทคนิคทั้งหมด 20 ครั้ง โดยเทคนิคที่พบมากที่สุดมีจำนวน 1 เทคนิค คือ พรหมนิวเปิด จำนวน 6 ครั้ง คิดเป็นร้อยละ 2.31 ของเทคนิคทั้งหมด และเทคนิคที่พบน้อยที่สุดมีจำนวน 4 เทคนิค ได้แก่ 1) สะบัดคันชัก 2) สีแผ่ว 3) สีดัง และ 4) เอื้อนเสียง 3 พยางค์ จำนวนเทคนิคละ 1 ครั้ง คิดเป็นร้อยละ 0.38 ของเทคนิคทั้งหมด สามารถสรุปข้อมูลเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



**แผนภูมิที่ 8** แผนภูมิแสดงความถี่เทคนิคที่ปรากฏในท่อน 2 เทียวนันเพลงเดี่ยวซอด้วง  
แขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน)

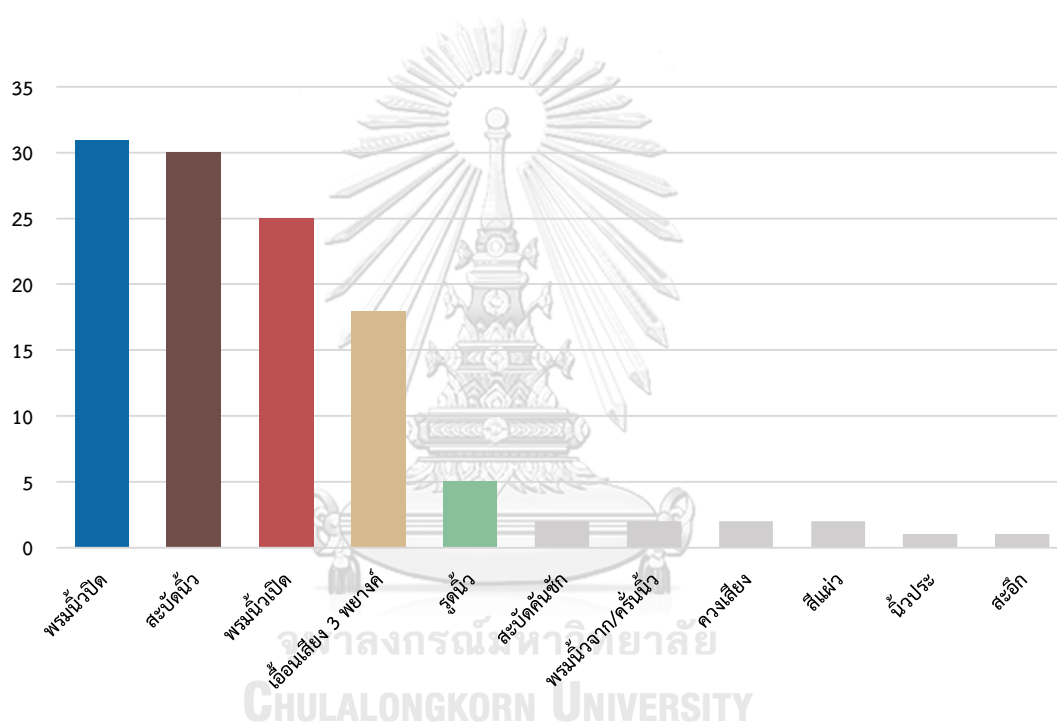
สามารถสรุปได้ว่า เดี่ยวซอดังเพลงแขกมอญ สามชั้น ท่อน 2 พบเทคนิควิธีที่ปรากฏรวมทั้ง เทียวโอดและเทียวพันทั้งหมด 13 เทคนิค จาก 19 เทคนิค ความถี่ในการใช้เทคนิครวม 138 ครั้ง เทคนิคที่พบมากที่สุดมีจำนวน 1 วิธีการ คือ พรมนิ้วปิด จำนวน 31 ครั้ง คิดเป็นร้อยละ 11.92 ของ เทคนิคทั้งหมด และเทคนิคที่พบน้อยที่สุดมีจำนวน 3 เทคนิค ได้แก่ 1) สีแผ่ว 2) สีตั้ง และ 3) สีร้าว จำนวนเทคนิคละ 1 ครั้ง คิดเป็นร้อยละ 0.38 ของเทคนิคทั้งหมด โดยมีจำนวนเทคนิคที่ไม่พบทั้งหมด 6 เทคนิค ได้แก่ 1) พรหมคสังนิ้ว 2) สีเบาลง/ดงขึ้น 3) นิ้วแอ้ 4) ขยี้นิ้ว 5) ขยี้คันชัก และ 6) ควงนิ้ว ซึ่งพบว่าจำนวนเทคนิคในเทียวโอดปรากฏจำนวนมากกว่าเทียวพัน สามารถสรุปข้อมูลเป็นแผนภูมิ ได้ ดังนี้



**แผนภูมิที่ 9** แผนภูมิแสดงความถี่เทคนิคที่ปรากฏทั้งหมดในท่อน 2 เพลงเดี่ยวซอดัง  
แขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน)

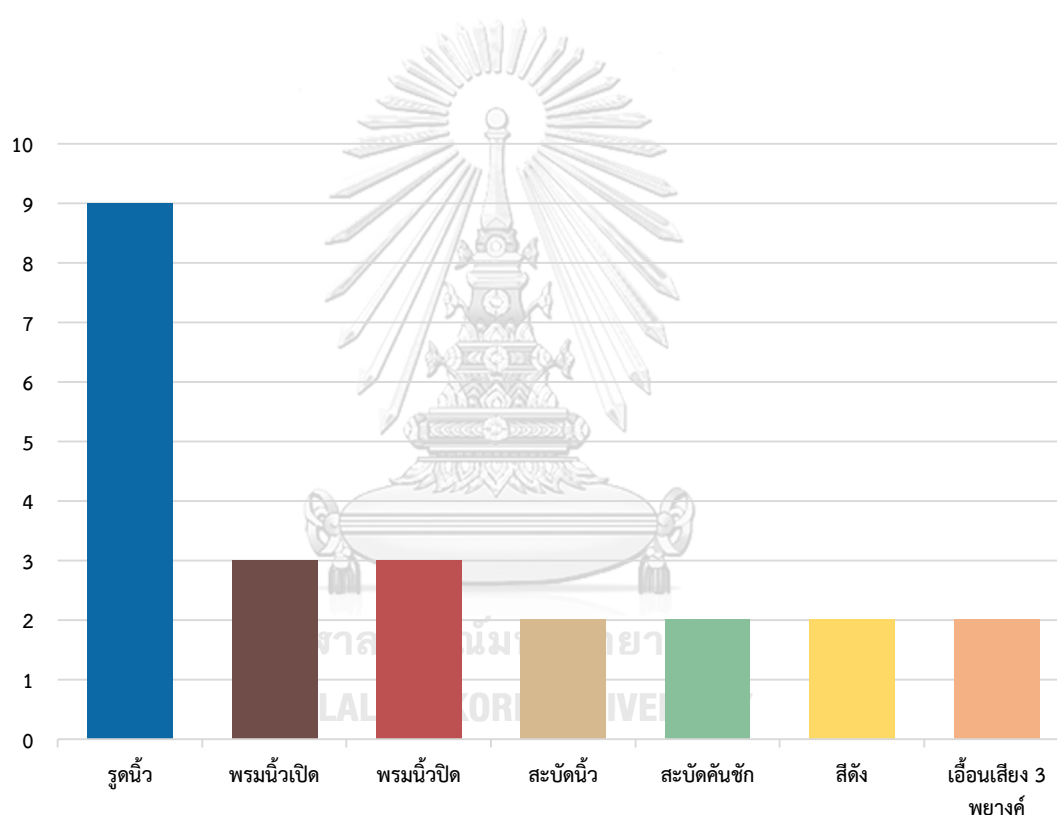
### ท่อน 3

**เทคนิควิธีที่ปรากฏในเทียวโอด** พบ 11 เทคนิค จากทั้งหมด 19 เทคนิคจำนวนความถี่ของการใช้เทคนิคทั้งหมด 119 ครั้ง โดยเทคนิคที่พบมากที่สุดมีจำนวน 1 เทคนิค พรมนิ้วปิด จำนวน 31 ครั้ง คิดเป็นร้อยละ 11.92 ของเทคนิคทั้งหมด และเทคนิคที่พบน้อยที่สุดมีจำนวน 2 เทคนิค ได้แก่ 1) นิ้วประ และ 2) สะอึก จำนวนเทคนิคละ 1 ครั้ง คิดเป็นร้อยละ 0.38 ของเทคนิคทั้งหมด ไม่พบ 8 เทคนิค ได้แก่ 1) พรมลึงนิ้ว 2) สีเบาลง/ต้งขึ้น 3) นิ้วแฉ่ 4) ขยี้นิ้ว 5) ขยี้คันชัก 6) สีดั้ง 7) สีรว และ 8) ควงนิ้ว สามารถสรุปข้อมูลเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



**แผนภูมิที่ 10** แผนภูมิแสดงความถี่เทคนิคที่ปรากฏในท่อน 3 เทียวโอดเพลงเดี่ยวซอด้วง  
แขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน)

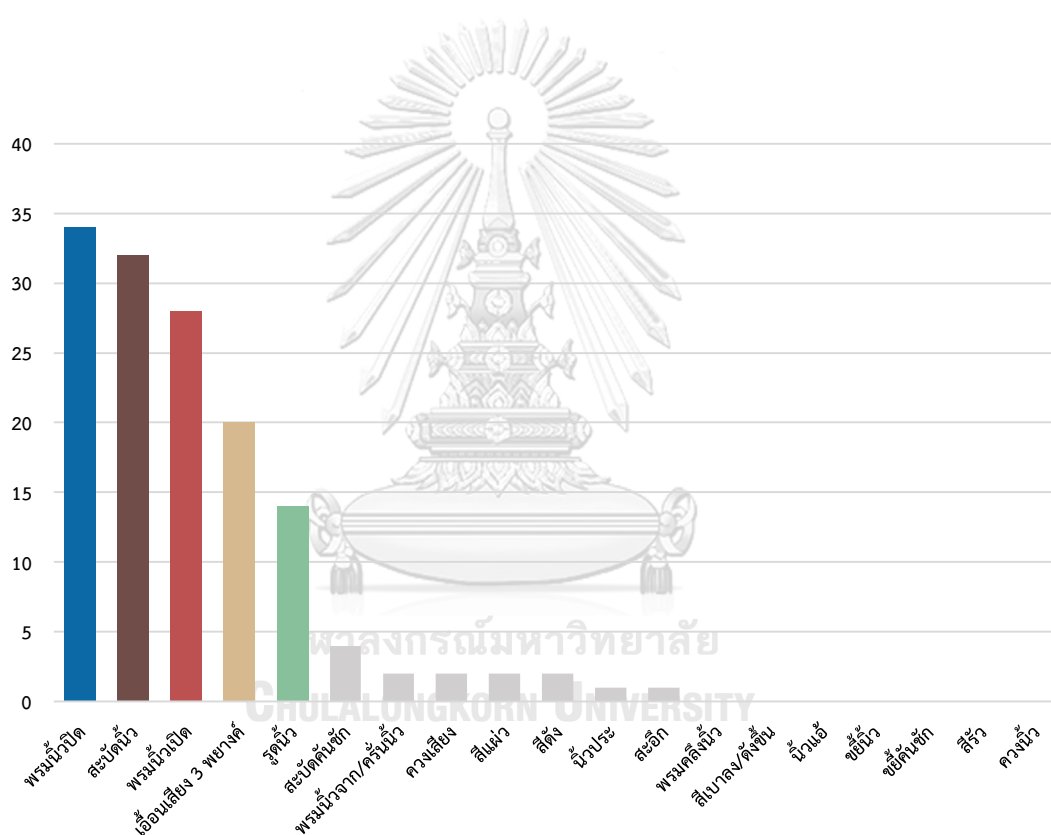
**เทคนิควิธีที่ปรากฏในเที่ยวพ่น** พบ 7 เทคนิค จากทั้งหมด 19 เทคนิค จำนวนความถี่ของการใช้เทคนิคทั้งหมด 23 ครั้ง โดยเทคนิคที่พบมากที่สุดมีจำนวน 1 เทคนิค คือ รูดนิ้ว จำนวน 9 ครั้ง คิดเป็นร้อยละ 3.46 ของเทคนิคทั้งหมด และเทคนิคที่พบน้อยที่สุดมีจำนวน 4 เทคนิค ได้แก่ 1) สะบัดนิ้ว 2) สะบัดคันชัก 3) สีด้ง และ 4) เอื้อนเสียง 3 พยางค์ จำนวนเทคนิคละ 2 ครั้ง คิดเป็นร้อยละ 0.77 ของเทคนิคทั้งหมด ไม่ปรากฏ 12 เทคนิค ได้แก่ 1) นิ้วประ 2) พรมนิ้วจาก/ครั้นนิ้ว 3) พรหมคลึงนิ้ว 4) สีเบาลง/ดั่งขึ้น 5) สะอึก 6) ควงเสียง 7) นิ้วแอ้ 8) ขยี้นิ้ว 9) ขยี้คันชัก 10) สีแผ่ว 11) สีรว และ 12) ควงนิ้ว สามารถสรุปข้อมูลเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



**แผนภูมิที่ 11** แผนภูมิแสดงความถี่เทคนิคที่ปรากฏในท่อน 3 เที่ยวพ่นเพลงเดี่ยวซอด้วง  
แขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไผะเสี้ยว (อุ่น ดุริยชีวิน)



สามารถสรุปได้ว่า เดี่ยวซอดังเพลงแขกมอญ สามชั้น ท่อน 3 พบเทคนิควิธีที่ปรากฏรวมทั้ง เทียวโอดและเทียวพันทั้งหมด 12 เทคนิค จาก 19 เทคนิค ความถี่ในการใช้เทคนิครวม 142 ครั้ง เทคนิคที่พบมากที่สุดมีจำนวน 1 วิธีการ คือ พรมนิ้วปิด จำนวน 34 ครั้ง คิดเป็นร้อยละ 13.08 ของ เทคนิคทั้งหมด และเทคนิคที่พบน้อยที่สุดมีจำนวน 2 วิธีการ ได้แก่ 1) ประ และ 2) สะอึก จำนวน เทคนิคละ 1 ครั้ง คิดเป็นร้อยละ 0.38 ของเทคนิคทั้งหมด โดยเทคนิคที่ไม่พบมีจำนวน 7 เทคนิค ได้แก่ 1) พรมลึงนิ้ว 2) สีเบาลง/ต้งขึ้น 3) นิ้วแอ้ 4) ขยี้นิ้ว 5) ขยี้คันชัก 6) สีรัว และ 7) ควางนิ้ว ซึ่งพบว่าจำนวนเทคนิคในเทียวโอดปรากฏจำนวนมากกว่าเทียวพัน สามารถสรุปข้อมูลเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 12 แผนภูมิแสดงความถี่เทคนิคที่ปรากฏทั้งหมดในท่อน 3 เพลงเดี่ยวซอดัง  
แขกมอญ สามชั้นทางหลวงไฟเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน)



ครบทั้ง 3 ประการ ได้แก่ 1) ลีลาความเป็นชาติ 2) ลีลาสำนึก และ 3) ลีลาบุคคล การสำแดงอารมณ์ (Expression) ปรากฏ คือ อารมณ์โศกเศร้า คร่ำครวญ อาลัย และอาวรณ เทคนิคที่ปรากฏตามกรอบเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ปรากฏรวมทั้งเทียโวอดและเทียวพันทั้งหมด 16 เทคนิค จาก 19 เทคนิค ความถี่ในการใช้เทคนิครวม 239 ครั้ง เทคนิคที่พบมากที่สุดมีจำนวน 1 เทคนิค คือ พรหมนิ้วจาก/ครันนิ้ว จำนวน 55 ครั้ง และเทคนิคที่พบน้อยที่สุดมีจำนวน 3 เทคนิค ได้แก่ 1) นิ้วประ 2) สีดั่ง และ 3) ควงนิ้ว จำนวนเทคนิคละ 1 ครั้ง เทคนิคที่ไม่พบมีจำนวนทั้งหมด 3 เทคนิค ได้แก่ 1) นิ้วแอ้ 2) ขยี้คันชัก และ 3) สิริว

**เพลงแขกมอญ** เป็นเพลง 3 ท่อนทำนองหลักปรากฏสังคีตลักษณ์ (Form) ในรูปแบบซ้ำทำย AD/BD/CD/ ทางเสียงปรากฏทั้งหมด 3 ทางเสียง ได้แก่ 1) ทางเสียงกลาง 2) ทางเสียงเพียงอบน และ 3) ทางเสียงขวา มีแบบแผนในการบรรเลงเป็นไปตามขนบการเดี่ยวเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายโดยบรรเลงเทียโวอดและพันในแต่ละท่อนตามลำดับ ท่วงทีลีลา (Style) ปรากฏลีลาสำนึก การสำแดงอารมณ์ (Expression) ปรากฏ คือ อารมณ์รักอีกทั้งยังพบว่าเพลงเดี่ยวแขกมอญ สามชั้น ปรากฏสำเนียงมอญเป็นหลัก โดยเฉพาะในเทียโวอดท่อน 3 ที่ผู้ประพันธ์ตั้งใจฉายสำเนียงมอญ เทคนิคที่ปรากฏตามกรอบเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยปรากฏทั้งในเทียโวอดและเทียวพันทั้ง 3 ท่อน พบเทคนิคทั้งหมด 14 เทคนิค จาก 18 เทคนิค เทคนิคที่พบมากที่สุด คือ สะบัดนิ้ว จำนวน 105 ครั้ง และเทคนิคที่พบน้อยที่สุด คือ พรหมคี่นิ้ว และสิริว จำนวนเทคนิคละ 1 ครั้ง เทคนิคที่ไม่ปรากฏ มีจำนวน 4 เทคนิค ได้แก่ 1) นิ้วแอ้ 2) ขยี้นิ้ว 3) ขยี้คันชัก และ 4) ควงนิ้ว

จากการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวซอด้วงทั้ง 2 เพลงจะเห็นว่าเพลงเดี่ยวซอด้วงพญาโศก สามชั้น และแขกมอญ สามชั้น นอกจากความยาวที่แตกต่างกันแล้ว ทางเสียงซึ่งส่งผลต่ออารมณ์และการปรากฏสำเนียงก็มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน กล่าวคือ เพลงพญาโศก สามชั้นให้อารมณ์โศกเศร้าอย่างชัดเจนและไม่ปรากฏสำเนียงภาษาชัดเจนเท่าเพลงแขกมอญ สามชั้นที่ปรากฏสำเนียงแขกและมอญอย่างชัดเจน หากแต่ยังพบทางเสียงที่เหมือนกันทั้ง 2 เพลง คือ ทางเสียงเพียงอบน นอกจากนี้ยังส่งผลถึงระบบเสียงของการบรรเลงซอ เนื่องจากซอเป็นเครื่องดนตรีที่มีความยืดหยุ่นในการผลิตระดับเสียงได้มากกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ในการบรรเลงเพลงในแต่ละบันไดเสียง จะมีการปรับเปลี่ยนตำแหน่งในการกด พบ่อยในเสียงฟา และ เสียงทีของซอด้วงอีกทั้งอาจจะมีเสียงพิเศษที่ปรากฏเฉพาะในการฉายสำเนียงให้ชัดเจนมากขึ้น ดังเช่นในเทียวพันท่อน 1 ของเพลงแขกมอญที่มีการใช้เสียงมีที่ต่ำกว่าปกติ เพื่อให้สำเนียงแขก เป็นต้น ถึงแม้ว่าเพลงเดี่ยวทั้ง 2 เพลงดังกล่าวจะมีโครงสร้างและอารมณ์ที่แตกต่างกัน แต่สำนวนเดี่ยวมีความสัมพันธ์กันอย่างมีนัยสำคัญจะเห็นได้จากกระสวนทำนองที่แสดงอัตลักษณ์ของหลวงไพเราะเสียงซออย่างชัดเจนทั้งในเทียโวอดและโดยเฉพาะอย่างยิ่งในเทียวพัน จะเห็นได้ว่ากระสวนทำนองเดี่ยวปรากฏความเป็นระบบและมีความสัมพันธ์กันทั้งในและระหว่างวรรคและ/หรือแต่ละประโยคอีกทั้งยังมีความต่อเนื่องกัน

ของกลอน ในด้านเทคนิคพบว่าเทคนิคที่ใช้เยอะที่สุดในเพลงเดี่ยวซอด้วงพญาโศก สามชั้น คือ พรมนิ้วจาก/ครั้นนิ้ว ส่วนในเพลงแขกมอญ สามชั้น คือ การสะบัดนิ้ว โดยเทคนิคที่ปรากฏในเพลงพญาโศก สามชั้น แต่ไม่ปรากฏในเพลงแขกมอญ สามชั้น ได้แก่ 1) ขยี้นิ้ว และ 2) ควงนิ้ว ในทางกลับกันที่ไม่ปรากฏในเพลงพญาโศก สามชั้น คือ สี่ร่ว จึงทำให้เห็นได้ว่าจำนวนที่ปรากฏในเพลงเดี่ยวซอด้วงพญาโศก สามชั้นมีจำนวนมากกว่าเพลงแขกมอญ สามชั้น หากแต่จำนวนความถี่ในการใช้ของเพลงเดี่ยวซอด้วงแขกมอญ สามชั้นมากกว่าอันเนื่องมาจากจำนวนท่อนที่มีมากกว่าอีกทั้งมีแบบแผนท่วงทำนองในรูปแบบซ้ำทำยจึงทำให้เพลงแขกมอญ สามชั้นเป็นเพลงที่ผู้ประพันธ์ต้องมีภูมิความรู้ในขั้นสูง รวมไปถึงผู้บรรเลงที่จำเป็นจะต้องมีความแม่นยำและความคล่องแคล่วในการบรรเลงเป็นอย่างมาก จากโครงสร้างทำนองหลักและทางเดี่ยวที่ได้นำเสนอไปข้างต้นจึงทำให้เห็นภาพชัดเจนว่าเพลงพญาโศก สามชั้น และเพลงแขกมอญ สามชั้นมีคุณสมบัติที่จะเป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูงในจังหวะหน้าทับปรบไก่ สามชั้นโดยเฉพาะทางเดี่ยวซอด้วงของหลวงไพเราะเสียง



## ตอนที่ 2 กลวิธีการสอนเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ตูรยชีวิน) สายกรรมมหรสพ

จากการที่ผู้วิจัยเก็บข้อมูลภาคสนามทั้งการต่อเพลงเดี่ยวซอด้วงและสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key informant) คือ ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ รวมถึงการสัมภาษณ์กลุ่มผู้ให้ข้อมูลอีก 2 กลุ่ม เพื่อตรวจสอบข้อมูล ได้แก่ 1) กลุ่มลูกศิษย์ที่เรียนเพลงเดี่ยวซอด้วงกับครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ โดยตรงรุ่นแรก และ 2) กลุ่มลูกศิษย์ที่เรียนเพลงเดี่ยวซอด้วงกับครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ โดยตรงรุ่นปัจจุบัน ผลการวิจัยพบว่า กลวิธีการสอนเพลงเดี่ยวซอด้วงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้นของครูเชวงศักดิ์ ประกอบไปด้วย เพลงพญาโศก สามชั้น และเพลงแขกมอญ สามชั้น ไม่ปรากฏไปตามกรอบที่ใช้ในการศึกษากลวิธีการสอนเพลงเดี่ยวซอชั้นสูงของ ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ (2561) ทั้งหมด มีบางประเด็นที่สอดคล้องกันได้แก่ กลวิธีการเตรียมความพร้อมก่อนการเรียนทักษะ และการใช้เพลงคู่ขนานเทียบเคียง กรณีศึกษา และไม่พบกลวิธีการตั้งทำนองเฉพาะส่วนมาฝึกก่อน และกลวิธีการตั้งกลวิธีบรรเลงที่ปรากฏเฉพาะส่วนมาฝึกก่อน เนื่องจากครูเชวงศักดิ์มีความมีแนวคิด (Concept) ตั้งต้นว่าก่อนที่จะสามารถเรียนเพลงเดี่ยวซอด้วงได้จะต้องมีพื้นฐานที่ดี เพื่อให้พร้อมต่อการเรียนในชั้นสูง ทั้งนี้ในกลวิธีที่มีความสอดคล้องกันอย่างไรก็ตามมีความแตกต่างกันในรายละเอียด เนื่องจากพบว่า ครูเชวงศักดิ์มีกลวิธีในการสอนเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงอันเกิดจากการประยุกต์โดยอาศัยความเชี่ยวชาญเฉพาะตัวประกอบไปด้วย 6 กลวิธี ได้แก่ 1) ลอง 2) เตรียม 3) ต่อ 4) ตรวจ 5) เต็ม และ 6) ตาม โดยผู้วิจัยจะขอนำเสนอรายละเอียดไล่เรียงตามลำดับกลวิธี ดังต่อไปนี้

## กลวิธีที่ 1 ลอง

การพิจารณาทักษะของผู้เรียนก่อนเรียนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงเป็นขั้นตอนแรกที่มีความสำคัญ ไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมตะวันตกหรือไทยครูสอนเครื่องสี่ควรมีทักษะในการวิเคราะห์ผู้เรียนแต่ละคนที่มีความสามารถต่างกัน (Menuhin, 1976; สุพจน์ ยุคลธรรวงศ์, 2540) เพื่อนำไปสู่การเลือกกลวิธีในการจัดการเรียนรู้และประยุกต์เนื้อหาให้เหมาะสมกับผู้เรียนจะส่งผลให้การเรียนเพลงเดี่ยวซึ่งเป็นเพลงขั้นสูงที่มีความยากและซับซ้อนสำเร็จตามเป้าหมายที่ตั้งไว้ ในการสอนเพลงเดี่ยวซอด้วงครูเชวงศักดิ์มีขั้นตอนในการดูต้นทุนในกระเปาะของผู้เรียนปรากฏจุดเน้นของกลวิธีที่แตกต่างและมีความเฉพาะ โดยผู้วิจัยขอเสนอแนวคิดตั้งต้นของครูเชวงศักดิ์ที่ได้กล่าวถึงครั้งแรกที่ต่อเพลงเดี่ยวซอด้วงกับหลวงไพเราะเสียงซอไว้ว่า

ก่อนต่อเดี่ยวตอนแรกครูหลวงฯ นอกจากเรื่องนิสัยที่เราอยู่กับท่านมาแล้ว ในด้านความสามารถท่านให้ทดลองสี่เพลงดูว่าจะสามารถเรียนเพลงเดี่ยวได้มัย ท่านให้สี่เพลงขอมทรงเครื่อง สามชิ้นนี้แหละ ให้เราลองทำสำนวนให้เชื่อม ๆ กัน พอเราทำได้ ครูเห็นว่าเริ่มเข้าใจแล้วค่อยเริ่มต่อเพลงเดี่ยวแรกให้  
(เชวงศักดิ์ โพธิสมบัตติ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 28 กันยายน 2562)

ครูป๊อก (ครูเชวงศักดิ์) จะคุยเรื่องเกี่ยวกับเกร็ดเล็ก ๆ น้อย ๆ เกี่ยวกับครูหลวงฯ คำบอกว่า พ่อหลวงฯ คำจะดูคนก่อน คำจะดูก่อนว่าคนนั้นคำจะสอนอย่างไรคำจะดูคนว่าคนไหนได้ไว ก็จะทำแบบนั้น คนไหนถ้าว่าห่วยปานกลางคำก็จะต่ออีกแบบหนึ่ง เพราะฉะนั้นไม่เหมือนกัน ส่วนมากแล้วครูป๊อกคำจะพูดเกร็ดเหล่านี้ที่ได้ซึมซับ แล้วครูก็ติดครูหลวงฯ ท่านมา  
(บัณฑิต ศรีบัว, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 พฤษภาคม 2564)

เห็นได้ว่าครูเชวงศักดิ์ได้รับต้นแบบการพิจารณาและประเมินทักษะของผู้เรียนก่อนทั้งในด้านอุปนิสัยโดยการให้ผู้เรียนบรรเลงเพลงทั้งที่มีลักษณะเป็นเพลงทางพื้นและทางกรอและ/หรือเพลงเดี่ยวขั้นต้นที่ผู้เรียนปฏิบัติได้อยู่แล้วเพื่อประเมินทักษะก่อนจากหลวงไพเราะเสียงซอ จากการเก็บข้อมูลภาคสนามครูเชวงศักดิ์ให้ผู้วิจัยบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเพลงพญาโศก สามชั้น ทางครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ (ศิลปินแห่งชาติ) ซึ่งเป็นทางที่ผู้วิจัยได้อยู่แล้ว จากนั้นครูเชวงศักดิ์จึงเห็นสมควรให้ได้เริ่มเรียนเพลงเดี่ยวซอด้วง เช่นเดียวกันกับกลุ่มลูกศิษย์ซอด้วงรุ่นปัจจุบันที่เรียนเพลงเดี่ยวซอด้วงกับครูเชวงศักดิ์ภายใต้โครงการพัฒนาวิชาการศิลปะไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยโดยครูใช้กลวิธีการเดียวกันกับผู้วิจัย คือ ให้บรรเลงเพลงเดี่ยวที่เคยได้เพื่อเป็นการพิจารณาทักษะ นอกจากนี้พบว่า

กลุ่มลูกศิษย์ซอด้วงรุ่นแรกของครูเขวงค์ดีได้อธิบายถึงกลวิธีในการดูต้นทุ้มในกระเปาะของผู้เรียนก่อนการต่อเพลงเดี่ยวซอด้วงซึ่งมีความต่างกันไว้ดังนี้

ครูเขวงค์ดีท่านก็พูดมานะว่าเหมือนกับครูโบราณต่อเพลงเดี่ยว ท่านต้องดูความสามารถเป็นขั้นก่อนว่าถ้าสามารถที่จะต่อเพลงเดี่ยวได้ถึงจะต่อให้ ถ้าไม่มีความสามารถถึงระดับหนึ่งก็ไม่ต่อให้ เช่น เรื่องของการทำเทคนิคต่าง ๆ ก็มี ส่วนเพราะเวลาต่อเพลงทางธรรมดาเนี่ยเนอะ เวลาเราจะขึ้นเพลงลงเพลงครูท่านจะดูตรงนี้ด้วย เวลาต่อทางขึ้นโหมโรงนั้นโหมโรงนี้ หรือดูเวลาการรับร้องส่งร้อง เท่าที่สังเกตก็พบว่า ถ้าเราสามารถที่จะทำได้ มันก็เป็นพื้นที่นำไปสู่การได้ต่อเพลงเดี่ยว... การใช้คันชักถ้าเราถูกวางพื้นฐานมาอย่างดีตั้งแต่ต้นนะ ถ้าได้เรียนพื้นฐานมาเป็นอย่างดีกับคุณครูแล้วมันจะเป็นอัตโนมัติ พอไปถึงระดับการใช้เพลงเดี่ยวเนี่ยโอกาสที่จะผิดพลาดน้อยมาก และทำให้อารมณ์ที่ออกมางดงามสัมพันธ์กัน

(รักเกียรติ ปัญญาศ, การสัมภาษณ์บุคคล, 6 พฤษภาคม 2564)

สมัยก่อนยากที่ครูป๊อกจะต่อเดี่ยวให้ใคร อย่างที่บอกว่าครูป๊อกเค้าดูคนก่อนอย่างสมมติว่า เค้าดูว่าเธอพร้อมที่จะต่อหรือยัง... ก่อนจะต่อเพลงเดี่ยว โดยมากเค้าจะต่อเพลงทางธรรมดาให้ก่อน ต่อทางธรรมดา เรายังไม่รู้หรอก ครูป๊อกก็จะบอกว่าลองเล่นเพลงนี้ ซ้อมเพลงนี้สิพอไม่แม่นครูก็จะบอกว่าไม่ทำให้แม่นสิ พอแม่นแล้ว ครูป๊อกก็จะบอกว่า ไหนลองเล่นอันนี้สิ

(บัณฑิต ศรีบัว, การสัมภาษณ์บุคคล, 7 พฤษภาคม 2564)

คนที่จะมาเรียนเพลงเดี่ยวของครู ก็ต้องมีทุนมาระดับนึง ถึงจะรู้ว่าลักษณะการใช้คันชักการใช้นิ้วใช้อย่างไร... อย่างน้อยเพลงที่เคยต่อก่อนหน้าสักเพลงหรือสองเพลงที่เคยต่อมาเนี่ยต้องให้ครูได้เห็นที่เราแม่นมาแล้ว ซ้อมทุกวัน แล้วครูถึงจะให้ของใหม่

(บุญถึง พระยาชัย, การสัมภาษณ์บุคคล, 8 พฤษภาคม 2564)

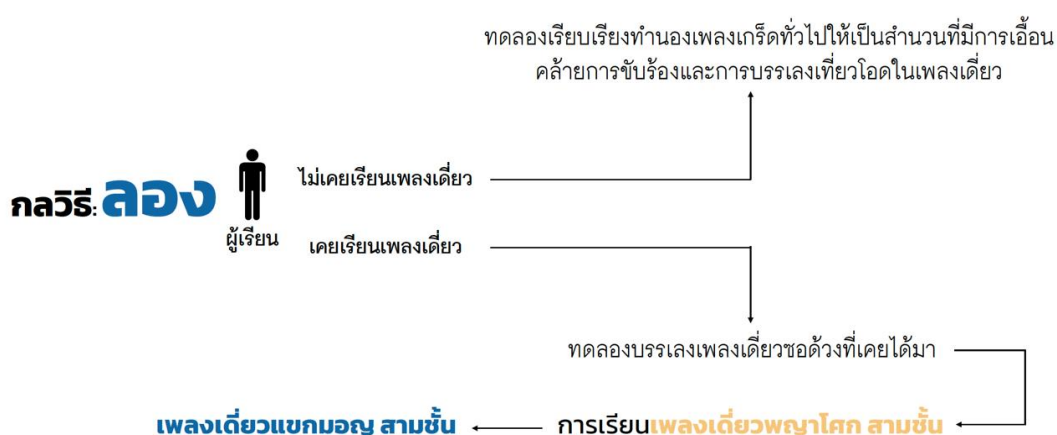
เห็นได้ว่าในขั้นแรกของการสอนเพลงเดี่ยวซอด้วงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้น ซึ่งประกอบไปด้วยเทคนิคขั้นสูงจำนวนมาก ครูเขวงค์ดี โพธิสมบัติจะพิจารณาความรู้และทักษะพื้นฐานการบรรเลงซอด้วงของผู้เรียนก่อนเสมอโดยมีกลวิธีที่เป็นลักษณะเฉพาะ ครูเขวงค์ดีใช้

กลวิธีลองในการดูต้นทุนในกระเป๋ากับกลุ่มลูกศิษย์รุ่นแรกที่เรียนในระบบการศึกษา คือ วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ โดยพิจารณาจากการเรียนในชั้นเรียนประกอบกันด้วย ซึ่งมีประเด็นในการพิจารณาดังนี้ 1) ทักษะการบรรเลงซอด้วงขั้นพื้นฐาน บรรเลงได้ตรงเสียง สามารถควบคุมน้ำหนัก คันชัก ให้เกิดเสียงที่มีคุณภาพ รวมถึงการทำเทคนิคตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยทั้ง 18 เทคนิคได้อย่างมีคุณภาพ 2) ความรู้ความเข้าใจเรื่องช่องไฟในการบรรเลงได้อย่างถูกต้องส่วนเพื่อเป็นฐานการบรรเลงทางเดี่ยวในเทียวโอด 3) ระดับความสามารถในการเรียนรู้ เนื่องจากเพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่มีความซับซ้อน และต้องใช้ทักษะในการบรรเลงขั้นสูงดังเช่นในเทียวโอดที่มีการบรรเลงคล้ายการขับร้อง และเทียวพันที่ต้องอาศัยความชำนาญในการจำและปฏิบัติเป็นอย่างดี สิ่งเหล่านี้ครูโดยครูจะเลือกใช้เพลงที่ผู้เรียนได้อยู่แล้ว หรือใช้การบรรเลงขึ้นเพลงโหมโรงรวมไปถึงการทำหน้าที่สอดร้องของซอด้วงในเพลงประเภทขับร้อง ในส่วนของผู้วิจัยซึ่งถือเป็นการเรียนแบบตามอัธยาศัย ครูได้ใช้กลวิธีดูต้นทุนในกระเป๋าสั้นเดียวกัน หากแต่วิธีประเมินเบื้องต้นโดยการให้บรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงที่เคยได้มาก่อนดังที่กล่าวมาแล้วในช่วงต้นเพื่อประกอบการพิจารณาและสอดคล้องกับการเรียนเพลงเดี่ยวซอด้วงผู้วิจัยจากการลงภาคสนามและกลุ่มลูกศิษย์รุ่นปัจจุบันจากโครงการพัฒนาวิชาการศิลปะไทย หากแต่รายละเอียดที่ผู้วิจัยพบ คือ ก่อนเรียนเพลงเดี่ยวพญาโศก สามชั้นครูเขวงค์ศักดิ์ให้ผู้วิจัยบรรเลงเพลงเดี่ยวที่เคยได้มาอยู่แล้วเพื่อพิจารณาทักษะ และสิ่งที่น่าสนใจอีกประการที่ผู้วิจัยพบ คือ ครูใช้การเรียนเพลงเดี่ยวพญาโศก สามชั้นเป็นกลวิธีลองของการเรียนเพลงเดี่ยวแขกมอญ สามชั้น กล่าวคือ หากผู้เรียนผ่านกระบวนการเรียนเพลงเดี่ยวซอด้วงพญาโศก สามชั้นและปฏิบัติได้สำเร็จตามเกณฑ์การประเมินของครูได้ ถึงจะสามารถเรียนเพลงเดี่ยวซอด้วงแขกมอญ สามชั้นได้

ผู้วิจัยพบว่ากลวิธีลอง คือ การดูต้นทุนในกระเป๋าคือเป็นกลวิธีที่ครูเขวงค์ศักดิ์ได้รับต้นแบบมาจากหลวงไพเราะเสียงซอและใช้เป็นกลวิธีแรกเสมอก่อนการเรียนเพลงเดี่ยวซอด้วงเสมอ ไม่ว่าจะเป็นการสอนทั้งในระบบและตามอัธยาศัยก็ตาม หากแต่จะมีรายละเอียดที่แตกต่างกันออกไปเล็กน้อยตามบริบทของผู้เรียน ซึ่งสอดคล้องในเชิงหลักการเตรียมความพร้อมก่อนเรียนทักษะของ ยุทธนา จัปพรณรัตน์ (2561) ที่ได้นำเสนอไว้ในกลวิธีเตรียมความพร้อมซึ่งมีจุดเน้นของกลวิธีโดยการให้ผู้สอนทำการประเมินความสามารถของผู้เรียน และออกแบบการสอนตามความระดับสามารถของผู้เรียน รวมถึงผู้เรียนก็ต้องประเมินตนเองด้วยเช่นกัน จากนั้นจึงใช้กลวิธีฝึกหัดฝึกซ้อมแบบแยกส่วนหรือเติมเพลงแล้วแต่กรณีไปเพื่อให้ได้มาซึ่งความพร้อมของทักษะการบรรเลงซอ หลักการดังกล่าวมีความแตกต่างจากกลวิธีของครูเขวงค์ศักดิ์ที่มีจุดเน้นสำคัญและความพิเศษประกอบด้วย กลวิธีย่อยซึ่งปรับตามบริบทที่มาของผู้เรียน ดังนี้ 1) หากเป็นผู้เรียนที่ยังไม่เคยเรียนเพลงเดี่ยวซอด้วงมาเลยครูจะลองโดยการให้ผู้เรียนทดลองเรียบเรียงทำนองเพลงเกร็ดทั่วไปให้เป็นสำนวนที่มีการเอื้อนคล้ายการขับร้องและการบรรเลงเทียวโอดในเพลงเดี่ยว ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะที่ต่างจากการสอนโดยทั่วไปอย่างมาก 2) หากผู้เรียนมีพื้นฐานการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วง



มาแล้วครูให้ผู้เรียนบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงที่เคยได้มา และใช้กระบวนการเรียนเพลงเดี่ยวลำดับต้นเป็นกลวิธีสองเพื่อพิจารณาในการเรียนเพลงเดี่ยวในลำดับที่สูงขึ้นต่อไป อีกทั้งได้มีการใช้กลวิธีฝึกหัดเทคนิคหรือทักษะพื้นฐานตามกรอบดังกล่าวแต่อย่างใด เพราะครูเชิงศักดิ์มีแนวคิดตั้งต้นว่า ทักษะพื้นฐานและเทคนิคการบรรเลงซอด้วงเป็นสิ่งที่ผู้เรียนจะต้องได้รับการสอนและฝึกฝนก่อนถึง การเรียนในขั้นสูง อีกทั้งครูเชิงศักดิ์ได้แยกกลวิธีการเตรียมความพร้อมออกจากการประเมิน ความสามารถของผู้เรียนออกจากกัน ซึ่งจากกลวิธีดังกล่าวผู้วิจัยเห็นว่านอกจากจะเป็นกลวิธี ในการประเมินผู้เรียนก่อนเรียนที่มีความแตกต่างจากวิธีการโดยทั่วไปแล้ว ยังเป็นกลวิธีที่ทำให้เห็นถึง ระดับความสามารถที่สะท้อนถึงความพร้อมในการเรียนเพลงเดี่ยวของผู้เรียนแต่ละคนได้อย่างชัดเจน เพราะครูมีความเชื่อว่าการมีพื้นฐานที่ดีจะทำให้การเรียนการสอนเพลงเดี่ยวซอด้วงเป็นไปอย่าง มีประสิทธิภาพ สามารถสรุปกลวิธีสองได้เป็นแผนภาพดังนี้



แผนภาพที่ 7 แผนภาพสรุปรายละเอียดกลวิธีสอง

## กลวิธีที่ 2 เตรียม

การใช้บทเพลงคู่ขนานเทียบเคียงเพื่อให้ผู้เรียนได้ฝึกทักษะและเทคนิคต่าง ๆ ในการเรียน เครื่องสีตั้งแต่ขั้นพื้นฐานก่อนที่จะต่อยอดไปในขั้นสูงเป็นที่นิยมใช้กันอย่างแพร่หลายในการเรียน เครื่องสีของวัฒนธรรมตะวันตก ใช้ตั้งแต่การเรียนทักษะขั้นพื้นฐานจนถึงขั้นสูง โดยส่วนใหญ่ เพลงคัตสรรจะถูกกำหนดไว้เป็นบทเรียนเบ็ดเสร็จตามระดับของผู้เรียนอย่างชัดเจนตามแต่ละสำนัก (ชูชาติ พิทักษากร, 2538) หากแต่การเรียนเพลงเดี่ยวซอไทยยังไม่ปรากฏมากนัก พบเพียงกลวิธี การเตรียมความพร้อมก่อนเรียนทักษะเพลงเดี่ยวซออู้ชั้นสูงของ ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ (2561)

โดยเลือกบทเพลงที่มีคุณสมบัติคล้ายกันในด้านต่าง ๆ ได้แก่ ประเภทเพลง หน้าทับจำนวนท่อน ทางเสียง และอารมณ์เพลง เป็นต้น

จากการศึกษาพบว่าก่อนที่ครูเชวงศักดิ์จะต่อเพลงเดี่ยวขอด้วงพญาโศก สามชั้น และ แขกมอญ สามชั้นให้ผู้วิจัย ครูเชวงศักดิ์ได้ต่อเพลงเดี่ยวขอด้วงนกขมิ้น สามชั้น และเพลงสุดสงวน สามชั้นให้ผู้วิจัยก่อนซึ่งสอดคล้องกับที่ครูเชวงศักดิ์เคยได้เรียนเพลงเดี่ยวขอด้วงกับหลวงไพเราะ-เสียงขอซึ่งได้กล่าวไว้

เพลงเดี่ยวขอด้วงเพลงแรกที่ครูหลวงฯ ต่อให้ครู คือ เพลงเดี่ยว  
สุดสงวน สามชั้น ครูหลวงฯ ทำให้ใหม่เลย ตอนนั้นครูต่อขอด้วง ครูจื๊อพลต่อ  
ขออู้ แล้วค่อยต่อเพลงเดี่ยวนกขมิ้น สามชั้น

(เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 28 กันยายน 2562)

เห็นได้ว่าครูเชวงศักดิ์ได้ต่อเพลงให้ผู้วิจัยตามลำดับเช่นเดียวกันกับที่หลวงไพเราะเสียงขอได้ต่อให้ท่าน ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นการปรับและเพิ่มพูนทักษะในการเรียนเพลงเดี่ยวขอด้วงก่อนที่จะต่อยอดไปถึงเพลงพญาโศก สามชั้น และเพลงแขกมอญ สามชั้น ซึ่งจัดอยู่ในเพลงเดี่ยวชั้นสูง นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับลูกศิษย์ที่ได้ต่อเพลงเดี่ยวขอด้วงกับครูเชวงศักดิ์ในรุ่นแรก (พ.ศ. 2517) รวมไปถึงลูกศิษย์รุ่นปัจจุบัน (พ.ศ. 2563) ได้กล่าวถึงลำดับการต่อเพลงเดี่ยวขอด้วงก่อนที่จะไปถึงชั้นสูงไว้ดังนี้

...เพลงเดี่ยวขอด้วงเพลงแรกที่ต่อกับครูป๊อกคือ เพลงนกขมิ้น สามชั้น...

(บัณฑิต ศรีบัว, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 พฤษภาคม 2564)

...ครูบอกว่าเดี่ยวนกขมิ้นเป็นเพลงแรก ๆ ของการเรียนเพลงเดี่ยวเลย  
ครับ เพราะจะเป็นเพลงที่ต่อยอดไปถึงเพลงเดี่ยวอื่น ๆ ที่สูงขึ้นได้...

(บุญเกียรติ สะอาด, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 พฤษภาคม 2564)

ครูเล่าว่า นกขมิ้นเป็นเดี่ยวขั้นต้นของคนขอที่ควรจะได้ ครูเห็นว่าเป็นเพลงสำคัญในการเดี่ยวขอ ครูบอกว่าเราควรจำแนกเพลงนี้นะ เพราะเป็นพื้นฐานของการเดี่ยวขอด้วงเลย เค้าบอกว่าทางอาจะไม่ได้ขับซอมากนักเหมือนเพลงเดี่ยวสูง ๆ แต่ด้วยทักษะเหมาะกับคนที่เริ่มเรียนขั้นต้น แล้วก็มีการว่าดอกด้วง

(ฐิติ ธีระพงษ์วัฒนา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 พฤษภาคม 2564)

จะเห็นว่าครูเขว่งศักดิ์ใช้เพลงเดี่ยวขอด้วงนกขมิ้น สามชั้น และเพลงสุดสงวน สามชั้น เป็นบทเพลงคัดสรรเป็นลำดับแรก ๆ ก่อนการต่อเพลงเดี่ยวขอด้วงในจังหวะหน้าทับปรบไก่ขั้นสูง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงเดียวนกขมิ้น สามชั้นที่ครูเขว่งศักดิ์เห็นว่าเป็นเพลงเดี่ยวพื้นฐานสำคัญในการนำมาใช้เป็นบทเพลงคัดสรรเนื่องด้วยคุณสมบัติของบทเพลงหลายประการสามารถสรุปได้ดังนี้

- 1) ทำนองเพลงเป็นที่คุ้นเคยสำหรับคนขอทุกคน เนื่องจากอยู่ในลำดับที่ 5 ของลำดับต้นเพลงถึง สามชั้น ซึ่งนิยมนำมาใช้สำหรับไล่มือของคนที่ยื่นขอ
- 2) ความยาวของเพลงไม่มาก เหมาะสำหรับผู้ที่เริ่มเรียนเพลงเดี่ยวขอด้วง
- 3) มีการว่าดอก ซึ่งผู้เรียนจะได้ฝึกการสืบทอดทำนองการขับร้องซึ่งเป็นพื้นฐานไปสู่การสืบทอดในเที่ยวโอดของเพลงเดี่ยว และ
- 4) ฝึกการแบ่งสัดส่วนแนวบรรเลงทั้ง 3 ท่อน ให้มีความเหมาะสมในการบรรเลงเพลงเดี่ยวมากท่อนในจังหวะหน้าทับปรบไก่ รวมไปถึงเพลงเดี่ยวสุดสงวน สามชั้นที่จะได้นำเสนอรายละเอียดในลำดับต่อไป

จากผลการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ทางเดี่ยวขอด้วงเพลงพญาโคก สามชั้น และเพลงแขกมอญ สามชั้น ผู้วิจัยเห็นถึงความสอดคล้องและเชื่อมโยงกันของเพลงเดี่ยวขอด้วงนกขมิ้น สามชั้น ที่มีต่อเพลงพญาโคก สามชั้นและเพลงสุดสงวน สามชั้น ที่มีต่อเพลงแขกมอญ สามชั้นอย่างมีนัยสำคัญที่มากกว่าในเรื่องของโครงสร้างและลักษณะทั่วไปของบทเพลงตามกรอบกลวิธีการเตรียมความพร้อมก่อนเรียนทักษะเพลงเดี่ยวขอด้วงขั้นสูงของ ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ (2561) โดยผู้วิจัยจะนำเสนอเทียบเคียงส่วนที่มีลักษณะสัมพันธ์กันของบทเพลงเดี่ยวทั้ง 2 บทเพลงดังกล่าว โดยจะยกตัวอย่างเป็นเฉพาะจุดที่ละเอียดประณีต มีรายละเอียดดังนี้

สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงนกขมิ้น สามชั้น และเพลงพญาโคก สามชั้นที่มีกระสวนทำนองสัมพันธ์กัน มีรายละเอียด ดังต่อไปนี้

### ตัวอย่างสำนวนที่มีความสัมพันธ์กันสำนวนที่ 1

สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อน 1 เที้ยวโอด ครึ่งแรกของจังหวะที่ 1

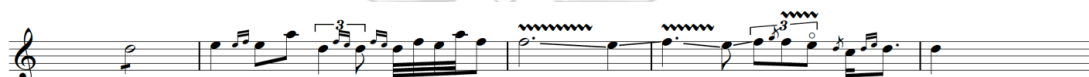


สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงพญาไศก สามชั้น เที้ยวโอด ครึ่งแรกของจังหวะที่ 1

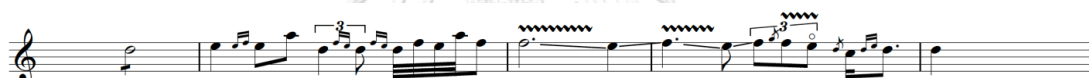


### ตัวอย่างสำนวนที่มีความสัมพันธ์กันสำนวนที่ 2

สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อน 1 เที้ยวโอด ครึ่งแรกของจังหวะที่ 2



สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงพญาไศก สามชั้น เที้ยวโอด ครึ่งแรกของจังหวะที่ 2



### ตัวอย่างสำนวนที่มีความสัมพันธ์กันสำนวนที่ 3

สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อน 1 เที้ยวพัน ครึ่งแรกของจังหวะที่ 1



สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงพญาไศก สามชั้น เที้ยวพัน ครึ่งแรกของจังหวะที่ 1



### ตัวอย่างสำนวนที่มีความสัมพันธ์กันสำนวนที่ 4

สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อน 2 เที้ยวโอด ครึ่งหลังของจังหวะที่ 1 และ  
ครึ่งแรกของจังหวะที่ 2



สำนวนเดี่ยวซอด้วงเพลงพญาโศก สามชั้น เที้ยวโอด ครึ่งหลังของจังหวะที่ 2 และครึ่งแรก  
ของจังหวะที่ 3



ตัวอย่างสำนวนที่มีความสัมพันธ์กันสำนวนที่ 5

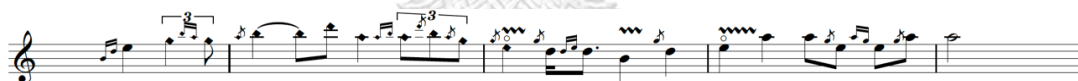
สำนวนเดี่ยวซอด้วงเพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อน 1 เที้ยวโอด ครึ่งแรกของจังหวะที่ 3



สำนวนเดี่ยวซอด้วงเพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อน 3 เที้ยวโอด ครึ่งแรกของจังหวะที่ 1



สำนวนเดี่ยวซอด้วงเพลงพญาโศก สามชั้น เที้ยวโอด ครึ่งหลังของจังหวะที่ 4



จากตัวอย่างความสัมพันธ์ของสำนวนเดี่ยวซอด้วงระหว่างเพลงนกขมิ้น สามชั้น และ  
เพลงพญาโศกสามชั้นทางหลวงไพเราะเสียงซอ พบว่าปรากฏทั้งสำนวนที่เหมือนกันทุกประการและ  
สำนวนที่ส่วนใหญ่มีความคล้ายคลึงกัน ซึ่งพบประเภทหลังมากที่สุด ผู้วิจัยสรุปรายละเอียดจำนวน  
และสำนวนที่มีความสัมพันธ์กันของทั้ง 2 เพลงโดยนำเสนอในรูปแบบตาราง ดังนี้

ตารางที่ 13 ตารางแสดงสำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงนกขมิ้น สามชั้น และเพลงพญาโศก สามชั้น  
ที่มีความสัมพันธ์กัน

นกขมิ้น สามชั้น		พญาโศก สามชั้น																
		เที่ยวโอด								เที่ยวพัน								
		จังหวะ	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
		เที่ยวโอด 1								เที่ยวพัน 1								
1	1																	
	2																	
	3																	
2	1																	
	2																	
	3																	
3	1																	
	2																	
	3																	
4	1																	
	2																	
	3																	
5	1																	
	2																	
	3																	
6	1																	
	2																	
	3																	
7	1																	
	2																	
	3																	
8	1																	
	2																	
	3																	
ว่าดอ	1																	
	2																	
	3																	
เที่ยวพัน 2	1																	
	2																	
	3																	



หมายถึง กระสวนทำนองที่เหมือนกันทุกประการ



หมายถึง กระสวนทำนองที่คล้ายหรือใกล้เคียงกัน

สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงสุดสงวน สามชั้น และเพลงแขกมอญ สามชั้นที่มีกระสวนทำนองสัมพันธ์กัน มีรายละเอียด ดังต่อไปนี้

#### ตัวอย่างสำนวนที่มีความสัมพันธ์กันสำนวนที่ 1

สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงสุดสงวน สามชั้น เที้ยวโอด ครึ่งแรกของจังหวะที่ 2



สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงสุดสงวน สามชั้น เที้ยวโอด ครึ่งแรกของจังหวะที่ 5

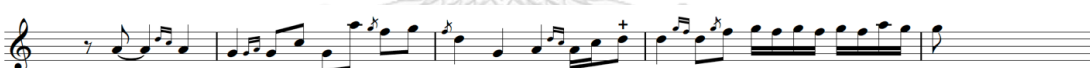


สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น เที้ยวโอดท่อน 1 ครึ่งแรกของจังหวะที่ 5



#### ตัวอย่างสำนวนที่มีความสัมพันธ์กันสำนวนที่ 2

สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงสุดสงวน สามชั้น เที้ยวโอด ครึ่งหลังของจังหวะที่ 2



สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น เที้ยวโอดท่อน 1 ครึ่งแรกของจังหวะที่ 2



สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น เที้ยวโอดท่อน 1 ครึ่งแรกของจังหวะที่ 6



### ตัวอย่างสำนวนที่มีความสัมพันธ์กันสำนวนที่ 3

สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงสุดสงวน สามชั้น เที้ยวโอด ครึ่งหลังของจังหวะที่ 3



สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น เที้ยวโอดท่อน 3 ครั้งแรกของจังหวะที่ 4

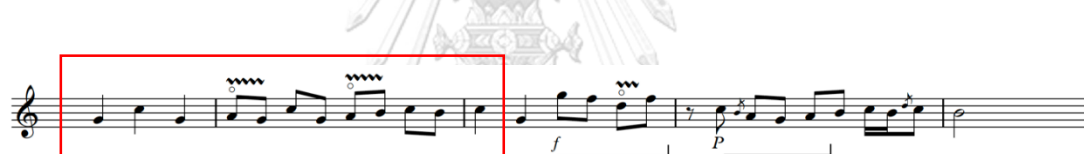


### ตัวอย่างสำนวนที่มีความสัมพันธ์กันสำนวนที่ 4

สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงสุดสงวน สามชั้น เที้ยวโอด ครึ่งหลังของจังหวะที่ 3

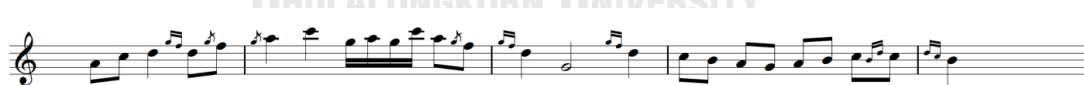


สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น เที้ยวโอดท่อน 1 ครั้งแรกของจังหวะที่ 4



### ตัวอย่างสำนวนที่มีความสัมพันธ์กันสำนวนที่ 4

สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงสุดสงวน สามชั้น เที้ยวโอด ครึ่งหลังของจังหวะที่ 4



สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น เที้ยวโอดท่อน 1 ครั้งหลังของจังหวะที่ 3



สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น เที้ยวโอดท่อน 1 ครั้งแรกของจังหวะที่ 4





สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น เที้ยวโอดท่อน 1 ครึ่งหลังของจังหวะที่ 2

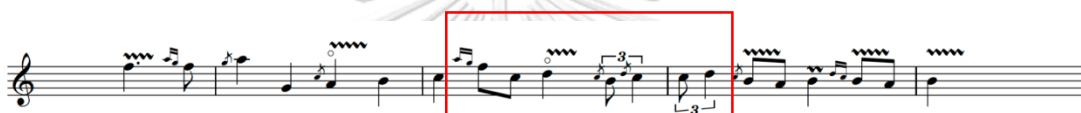


ตัวอย่างสำนวนที่มีความสัมพันธ์กันสำนวนที่ 5

สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงสุดสงวน สามชั้น เที้ยวโอด ครึ่งแรกของจังหวะที่ 6

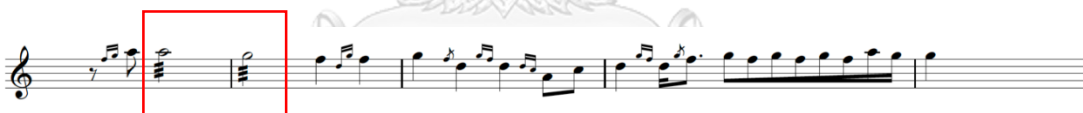


สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น เที้ยวโอดท่อน 1 ครึ่งแรกของจังหวะที่ 1



ตัวอย่างสำนวนที่มีความสัมพันธ์กันสำนวนที่ 6

สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงสุดสงวน สามชั้น เที้ยวโอด ครึ่งหลังของจังหวะที่ 6



สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น เที้ยวโอดท่อน 2 ครึ่งแรกของจังหวะที่ 1



ตัวอย่างสำนวนที่มีความสัมพันธ์กันสำนวนที่ 7

สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงสุดสงวน สามชั้น เที้ยวพัน ครึ่งแรกของจังหวะที่ 1



สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น เที้ยวพันท่อน 1 ครั้งแรกของจังหวะที่ 1



ตัวอย่างสำนวนที่มีความสัมพันธ์กันสำนวนที่ 8

สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงสุดสงวน สามชั้น เที้ยวพัน ครั้งหลังของจังหวะที่ 1



สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น เที้ยวพันท่อน 1 ครั้งหลังของจังหวะที่ 4



ตัวอย่างสำนวนที่มีความสัมพันธ์กันสำนวนที่ 8

สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงสุดสงวน สามชั้น เที้ยวพัน ครั้งแรกของจังหวะที่ 4



สำนวนเดี่ยวขอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น เที้ยวพันท่อน 3 ครั้งหลังของจังหวะที่ 1



จากตัวอย่างความสัมพันธ์ของสำนวนเดี่ยวขอด้วงระหว่างเพลงสุดสงวน สามชั้น และ เพลงแขกมอญ สามชั้นทางหลวงไพเราะเสียงขอ พบว่าปรากฏทั้งสำนวนที่เหมือนกันทุกประการและ สำนวนที่ส่วนใหญ่มีความคล้ายคลึงกัน ซึ่งพบประเภทหลังมากที่สุด ผู้วิจัยสรุปรายละเอียดจำนวน และสำนวนที่มีความสัมพันธ์กันของทั้ง 2 เพลงโดยนำเสนอในรูปแบบตาราง ดังนี้

ตารางที่ 14 ตารางแสดงจำนวนตัวอย่างเพลงสุดสวณ สามชั้น และเพลงเกมมอดูสามชั้นที่มีความสัมพันธ์กัน

ชุดเพลง		เกมมอดู สามชั้น																							
		เทียไวอด 1						เทียไวอด 2						เทียไวอด 3						เทียไวอด 3					
		1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
จังหวะ	1																								
	2																								
	3																								
	4																								
	5																								
	6																								
เพลง	1																								
	2																								
	3																								
	4																								
	5																								
	6																								

หมายถึง กระสวนทำนองที่เหมือนกันทุกประการ

หมายถึง กระสวนทำนองที่คล้ายหรือใกล้เคียงกัน

จะเห็นได้ว่าทางเดี่ยวซอด้างของหลวงไพเราะเสียงซอเพลงนกขมิ้น สามชั้น และเพลงสุตสงวน สามชั้น มีความสัมพันธ์กันกับเพลงพญาโศก สามชั้น และเพลงแขกมอญ สามชั้น ทั้งคุณสมบัติและโครงสร้างของบทเพลง รวมไปถึงในเรื่องของกระสวนทำนองเดี่ยวที่เป็นอัตลักษณ์ของสายสำนัก จึงกล่าวได้ว่าบทเพลงดังกล่าวเป็นบทเพลงคัดสรรในการเตรียมตัวและเตรียมพร้อมก่อนการเรียนเพลงเดี่ยวพญาโศก สามชั้น และแขกมอญ สามชั้น เช่น การฝึกไล่เสียง (Scales) (Menuhin, 1976; สุพจน์ ยุคลธรรพ์, 2540) ที่มีการใช้ระดับเสียงที่แตกต่างกันในแต่ละเพลง ดังเช่นพบในการใช้เสียงที่ และเสียงฟา ของเพลงพญาโศก สามชั้น ที่มีความแตกต่างกับการใช้ในเพลงแขกมอญ สามชั้น กล่าวคือ การใช้เสียงฟาในเพลงพญาโศกจะใช้เสียงฟาที่ตกลงไปตรงจุดกึ่งกลางระหว่างนิ้วชี้และนิ้วนางพอดิในสำนวนที่อยู่ในทางเสียงนอก เช่นเดียวกันกับเสียงที่ ในขณะที่เมื่อสำนวนนั้นอยู่ในทางเสียงเพียงขอบบน และเพียงออล่าง จะใช้เสียงฟาที่ตกลงไปตรงตำแหน่งใกล้กับนิ้วชี้มากกว่า ซึ่งตรงกันกับการใช้เสียงดังกล่าวในเพลงเดี่ยวนกขมิ้น สามชั้น อีกทั้งในเพลงแขกมอญ สามชั้น ซึ่งใช้ทางเสียงขวา และทางเสียงกลางเป็นหลัก การใช้เสียงที่จะตกลงไปตรงตำแหน่งที่ใกล้กับนิ้วชี้หรือเสียงลา เป็นลักษณะสำคัญของเพลงที่มีสำเนียงมอญ สอดคล้องกับการใช้เสียงที่ในเพลงเดี่ยวสุตสงวน สามชั้นรวมถึงในเรื่องของสำเนียงเพลงด้วย

กลวิธีเตรียมเป็นอีกกลวิธีหนึ่งที่ครูเชวงศักดิ์ใช้ในการเตรียมความพร้อมผู้เรียนก่อนเรียนทักษะเพลงเดี่ยวพญาโศก สามชั้น และเพลงแขกมอญ สามชั้น โดยการใช้บทเพลงคัดสรรดังกล่าวเป็นเครื่องมือในการเตรียมพื้นฐานและเทคนิคในการบรรเลงเพลงเดี่ยวของผู้เรียนเพื่อให้คุ้นชินกับกระสวนทำนองที่มีลักษณะเฉพาะของทางหลวงไพเราะเสียงซออีกด้วย ซึ่งมีความแตกต่างจากแนวคิดของยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ (2561) ที่แบ่งกลวิธีการเตรียมความพร้อมผู้เรียน และการใช้บทเพลงคัดสรรแยกออกจากกัน หากแต่ครูเชวงศักดิ์ได้รวมเอากลวิธีการเตรียมความพร้อมด้วยการใช้บทเพลงคัดสรรเข้ารวมอยู่ในกลวิธีเดียวกัน จึงมีความแตกต่างและเป็นกลวิธีเฉพาะของ**ครูเชวงศักดิ์ที่ใช้เพลงคัดสรรเป็นเครื่องมือในการเตรียมความพร้อมของผู้เรียน** อันเป็นข้อค้นพบของผู้วิจัยจากการเก็บข้อมูลภาคสนามร่วมกับการวิเคราะห์ข้อมูลและสังคีตลักษณ์เพลงเดี่ยวพญาโศก สามชั้น และเพลงแขกมอญ สามชั้น สามารถสรุปเป็นแผนภาพได้ดังนี้



ซอด้วงชั้นสูงที่มีลักษณะเฉพาะตน ผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียดลำดับกลวิธีต่อของครูเชวงศักดิ์ โดยไล่เรียงเริ่มจากเพลงเดี่ยวซอด้วงพญาโศก สามชั้น และเพลงแขกมอญ สามชั้นตามลำดับดังต่อไปนี้

### เพลงพญาโศก สามชั้น

1) ก่อนการต่อเพลงครูเชวงศักดิ์จะสืบทอดเดี่ยวซอด้วงเพลงพญาโศก สามชั้นให้ผู้เรียนฟังจำนวน 1 เทียบตามลำดับโดยเริ่มจากเทียวดอดและตามด้วยเทียวพัน เพื่อให้ผู้เรียนได้เห็นภาพรวมโครงสร้างของบทเพลงและสำนวนของเพลงเดี่ยวดังกล่าว รวมถึงครูเชวงศักดิ์ได้เล่าเรื่องราวที่มาของการต่อเพลงเดี่ยวพญาโศก สามชั้นสอดแทรกไปด้วย ดังที่ครูเชวงศักดิ์ได้กล่าวไว้ว่า

มีอยู่ครั้งหนึ่งกำลังต่อเพลงพญาโศกอยู่ที่สำนักการสังคิตกับพ่อหลวงฯ พระองค์เจ้าเฉลิมพลทิฆัมพรฯ มหาหาคูเสรี หวังในธรรม เห็นครูนั่งอยู่ ท่านก็บอกพ่อหลวงฯ ว่า “อ้าวคุณหลวงฯ เด็กมันสนใจหนะ ช่วยถ่ายยาให้เด็กมันหน่อย” ครูหลวงฯ ตอบกลับไปว่า “กำลังถ่ายให้อยู่พะยะค่ะ” เพราะท่านเห็นเราสนใจ...

(เชวงศักดิ์ โพธิสมบัตติ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 28 กันยายน 2562)

จากการเล่าเกร็ดประวัติเล็ก ๆ น้อย ๆ จากประสบการณ์ของครูเชวงศักดิ์ นอกจากจะเป็นการฉายภาพให้ผู้เรียนเห็นถึงบรรยากาศในการเรียนกับครูต้นแบบในยุคนั้นซึ่งในปัจจุบันครูได้เสียชีวิตแล้ว ยังทำให้ผู้เรียนได้มีโอกาสเข้าถึงครูมากยิ่งขึ้น ส่งผลถึงการเกิดแรงบันดาลใจในการเรียนรวมถึงเป็นการเสริมแรงกระตุ้นในทางบวกอีกด้วย สอดคล้องกับคำกล่าวของลูกศิษย์ซอด้วงรุ่นปัจจุบันของครูเชวงศักดิ์ที่กล่าวไว้ว่า

วิธีการต่อเพลงของครู จำได้ว่าครั้งแรกครูสืบทอดฟังทั้งเพลงเลย ให้นึกถึงโครงสร้างเพลงก่อนว่าประมาณนี้ครูจะอธิบายก่อนว่าในเทียวหวานคันชักจะเป็น 4 เค้าจะพูดก่อนว่ามันจะเป็นยังไง ๆ เพื่อให้เราเข้าใจภาพรวมก่อน แล้วก็บางจุดที่โน้ตทำนองเดียวกัน 2 ที่ ครูจะบอกสัญลักษณ์ว่าอันไหนมาก่อน มาหลังให้เราจำได้ เช่น ให้จำว่าสูงมาก่อน ต่ำมาทีหลังอะไรประมาณนี้ครับ

(ฐิติ ธีระพงษ์วัฒนา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 พฤษภาคม 2564)

เห็นได้ว่าการต่อเพลงเดี่ยวขอตัวนอกจากครูจะสืบทอดเป็นตัวอย่าง 1 เทียว เพื่อให้เห็นภาพรวมของเพลงแล้ว ยังมีการอธิบายจุดเน้นในเพลงเดิวนั้น ๆ เพื่อให้ผู้เรียนได้เตรียมตัวในด้านโครงสร้างเพลงและสิ่งที่จะต้องในการต่อเพลงเดี่ยว โดยเฉพาะอย่างยิ่งครูไม่เพียงใช้กลวิธีดังกล่าวกับการต่อเพลงเดี่ยวพญาโศก สามชั้นเท่านั้น หากแต่ยังใช้ในทุกการต่อเพลงเดี่ยวอีกด้วย

2) การเริ่มต่อเพลงครูเขวงค์ดีจะสืบทอดกับการร้องเอื้อนทำนองหรือที่เรียกว่า “การนอยปาก” ทีละวรรคและ/หรือทีละครึ่งหน้าทับแล้วจึงให้ผู้เรียนสืตามปฏิบัติเช่นนี้ไปเรื่อย ๆ จนจบเทียวโอดและเทียวพันแต่ละเทียวตามลำดับ เป็นการต่อเพลงแบบแยกทีละส่วนอย่างละเอียด เพื่อให้ได้โน้ตและทำนองที่มีรายละเอียดเยอะก่อน แล้วจึงทวนใหม่ตั้งแต่แรกโดยครูจะให้ผู้เรียนสืเองเป็นหลักแล้วครูจะสืประคองไปด้วย เมื่อเห็นว่าผู้เรียนเริ่มสืได้ครูจะปล่อยให้ผู้เรียนสืเองและในขณะนั้นครูจะสังเกตและตรวจสอบความถูกต้องไปด้วยสอดคล้องกับคำกล่าวที่ว่า

พอบอกว่าเริ่มต่อบุ๊ ครูก็สืให้ดูเลย เราก็สืตามเดิวนั้นเลยครับ ทีละ 1 บรรทัด แล้วเวลามีอะไรผิดแกก็จะบอกว่าตรงนี้ไม่ใช่ แล้วก็พอสืได้บุ๊ ครูก็จะให้สืไปเรื่อย ๆ พอไปถึงจุดจุดนี้ ครูก็จะให้กลับมาเริ่มสืตั้งแต่แรก ใหม่พอบอกว่าได้ก็ต่อไปเรื่อย ๆ ทำแบบนี้จนจบเพลงครับ แล้วพอบอกว่าจบเพลง ครูก็ให้สืตั้งแต่ต้นใหม่จนจบแล้วฟัง วนแบบนี้ไปเรื่อย ๆ จนคล่องไปเอง ครับ... ครูเค้าประเมินเราทุกครั้งที่เราสืตามอะครับ เพราะว่าถ้าเค้าสืมาแล้วเราสืตามเนี่ย ถ้าเค้าประเมินว่าเราสืไม่ได้เค้าก็จะแก้เดิวนั้นเลย แล้วก็ดูใหม่หมดทั้งเพลงอีกที แม้กระทั่งเรียนกันเป็นกลุ่ม พอบอกว่าจบ เมื่อสืพร้อมกันแล้ว ครูจะให้สืทีละคนเพื่อเป็นการตรวจสอบและประเมิน

(พีรทัต วงษ์ประเสริฐ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 พฤษภาคม 2564)

ช่วงต่อเพลงอะคะ ครูเค้าจะดูภาพรวม แล้วก็ให้สืพร้อมกัน กรณีที่เรียนเป็นกลุ่ม ส่วนมากก็จะได้ ส่วนคนที่ไม่ได้เสียงก็จะเล็ดลอดออกมา ครูก็จะไปอยู่ใกล้ ๆ แล้วคอยบอกอย่างใกล้ชิดเลย หลังจากสืพร้อมกันเสร็จ ครูก็จะประเมินทีละคนคะ

(สุรัสวดี จันทร์ยก, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 พฤษภาคม 2564)

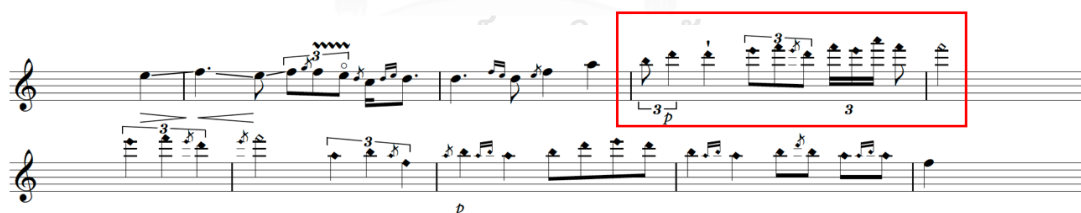
สังเกตว่าเวลาครูดูใครแต่ละคนอะ ครูจะให้ผู้เรียนสีทีละคน แล้วครูก็สังเกตตอนนั้น แล้วครูก็ลงไปแก้เดี๋ยวนั้นเลย เพื่อลดการจำในสิ่งที่ไม่ถูกต้อง ณ ตอนนั้นเลย

(จิตติ ธีระพงษ์วัฒนา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 พฤษภาคม 2564)

อย่างแรกเลยคือครูจะสีให้ฟังก่อน ถ้าจะต่อทั้งท่อน ครูก็จะสีให้ฟังก่อน แล้วหลังจากนั้นเค้าจะนำต่อที่ละวรรคเพลงครับ เหมือนเพลงมันจะเป็นประโยคอยู่แล้ว เค้าจะนำต่อทีละประโยค ในส่วนของผมที่ผมเจอมาคำจะไปทีละบรรทัด ระหว่างที่เราสีครูเค้าจะฟังถ้าไม่ใช่ครูเค้าจะแก้ตรงนั้นเลย พอวรรคที่ต่อจบครูจะให้ทวนวรรคก่อนหน้านี้ตั้งแต่แรกเลยระหว่างนั้นครูจะสีคลอไปด้วย หรือ อาจจะนอยทำนองไปด้วยให้รู้ว่าเรากำลังสีถูกหรือไม่ถูกต้องเทียบกันไปเลย เป็นอย่างนั้นจนจบเพลงเลยครับ แล้วก็ทำอย่างนั้นจนจบเพลง

(จิตติ ธีระพงษ์วัฒนา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 พฤษภาคม 2564)

จะเห็นได้ว่าครูเชวงศักดิ์ในระหว่างชั้นการต่อเพลงครูจะมีการประเมินอยู่ตลอดเวลา และปรับแก้ในจุดที่ไม่ถูกต้องของผู้เรียนทันที หากผู้เรียนหยุดการสีอันเกิดจากการจำทำนองไม่ได้ หรือ ทำนองเทคนิคที่มีความซับซ้อนไม่ได้ ยกตัวอย่างเช่นพบในทิวโอดครึ่งหลังของจังหวะที่ 6 และครึ่งแรกของจังหวะที่ 7 ดังนี้



ปรากฏกระสวนทำนองที่ต้องใช้เทคนิคการรูดนิ้วลงไปถึงโน้ตที่สูงกว่าที่พบในเพลงเดียวทั่วไปเกิดความผิดพลาดในการบรรเลง คือ สีไม่ตรงเสียงได้ง่าย อีกทั้งยังทำให้เกิดการสับสนในเรื่องของการใช้นิ้ว ครูเชวงศักดิ์ใช้วิธีการนอยปากทำนองดังกล่าวไปด้วยเรื่อย ๆ พร้อมกับทำมือแทนการใช้คันชักและขยับนิ้วเพื่อให้ผู้เรียนดูเป็นต้นแบบและปฏิบัติตามได้ปฏิบัติเช่นนี้จนจบท่อนสอดคล้องกับคำกล่าวที่ว่า



ครูเค้าจะทำนิ้วไปด้วยเวลานอยเหมือนเชื่อมโยงระหว่างภาพและเสียง เป็นวิธีสอนที่ดี ทั้งมือขวา มือซ้ายเลยนะครับทั้งนิ้วและคันชัก

(บุญเกียรติ สะอาด, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 พฤษภาคม 2564)

คันชักใช้มือบอกแบบว่าไปทางไหน เป็นกระຈกให้เรา เรื่องคันชักเราก็คือตามครู ครูจะไม่พูดอะไรเยอะ เน้นทำให้ดู

(สุรัสวดี จันทร์ยก, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 พฤษภาคม 2564)



ภาพที่ 3 ภาพขณะที่ครูเขวงศักดิ์ทำมือแทนการใช้คันชักและขยับนิ้วพร้อมกับนอยปาก ในการต่อเพลงเดี่ยวซอด้วงเพลงพญาโศก สามชั้นให้กับผู้วิจัย

อีกทั้งครูยังเสริมเรื่องของการฝึกเอื้อนตามทำนองให้คล่องจนจำขึ้นใจ จะทำให้การบรรเลงไม่ผิดพลาด ในส่วนของการใช้นิ้วอธิบายว่าให้นิ้วให้หมด คือ หมดเสียงสุดท้ายคือเสียงลากด้วยนิ้วก้อย แล้วค่อย ๆ ลากนิ้วก้อยลงมาถึงเสียงเรสูง จากนั้นจึงตั้งนิ้วใหม่ที่เสียงเรสูงเดิมด้วยนิ้วชี้ ก็จะเกิดเป็นระบบการใช้นิ้วที่เข้าใจง่าย

ในเที่ยวโอดครึ่งหลังของจังหวะที่ 8 ปรากฏเทคนิคการขยับนิ้ว โดยการขยับนิ้วด้วยความเร็วกว่าปกติเท่าตัวตามจำนวนของโน้ตเพลงแต่คันชักไม่ได้ขยับเท่ากับจำนวนของโน้ตจึงต้องแบ่งสัดส่วนการใช้นิ้วและคันชักให้ถูกต้องและเหมาะสม ซึ่งในประโยคนี้นี้ใช้ 2 คันชัก ครูเขวงศักดิ์ใช้วิธีการทำให้ดูทีละ 1 คันชัก โดยครึ่งแรก (โน้ต 7 ตัวแรก) ใช้คันชักเข้า และครึ่งหลัง

(โน้ต 7 ตัวหลัง) ใช้คันชักออก ตามด้วยโน้ตตัวสุดท้ายคันชักจะเข้าพอดี ทำให้ผู้เรียนเห็นภาพและเข้าใจโครงสร้างการแบ่งคันชักมากขึ้น



เมื่อผู้เรียนปฏิบัติได้ครบถ้วนครูเชวงศักดิ์จะนำผู้เรียนกลับมาตั้งแต่เริ่มต้นเพลงใหม่จนผู้เรียนเกิดความคล่องแคล่ว ครูเชวงศักดิ์ใช้กลวิธีดังกล่าวจนจบการต่อเพลงเดี่ยวซอด้วงพญาโศก สามชั้น

3) จากการศึกษาพบว่าเมื่อผู้เรียนสามารถปฏิบัติเพลงเดี่ยวซอด้วงพญาโศก สามชั้นได้ครบถ้วนถูกต้องแล้ว ครูเชวงศักดิ์จะสอดแทรกเรื่องการตีความและทำอารมณ์ในแต่ละจุดของเพลง สอดคล้องกับคำกล่าวที่ว่า

เรื่องอารมณ์บทเพลงเหมือนกันครับครูก็จะเน้นและบอกว่าตรงไหน  
เบา ตรงไหนเน้นเสียงให้ดังขึ้น ครูจะมานั่งตอนที่ต่อเสร็จแล้ว และมาปรับ  
ภาพรวม

(พริตต์ วงษ์ประเสริฐ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 พฤษภาคม 2564)

โดยอธิบายให้ผู้เรียนฟังพร้อมสาธิตให้ดู และอุปมาอุปไมยให้ผู้เรียนเห็นภาพชัดเจนขึ้น ดังเช่นพบในส่วนนำของเที่ยวโอด ครูอธิบายการตีความจากชื่อเพลงว่าเพลงนี้ชื่อเพลงพญาโศกซึ่งความเป็นโศกเศร้าที่ไม่ใช่ของคนธรรมดาทั่วไป เพราะฉะนั้นจะต้องขึ้นมาด้วยอารมณ์ที่โศกแต่ยังคงความน่าเกรงขามอยู่ พร้อมสีให้ดูเป็นตัวอย่างในการผลิตเสียงดัง-เบาจากคันชัก และเพิ่มความแข็งแรง โดยเฉพาะในเทคนิคสะบัดตอนขึ้น



นอกจากนี้ยังพบในเที่ยวโอดครั้งแรกของจังหวะที่ 2 ครูเชวงศักดิ์ได้อธิบายพร้อมเน้นย้ำเรื่องการสื่ออารมณ์ที่เกิดจากการใช้เทคนิคพรมคลึงนิ้ว ซึ่งเป็นสำนวนที่พบเยอะในเพลงเดี่ยวพญาโศก สามชั้นนี้ และเป็นจุดที่สามารถสื่อถึงอารมณ์โศกเศร้าได้อย่างชัดเจนโดยครูใช้เทคนิคการสีให้ดูพร้อมนอยปากไปด้วย



และดังเช่นพบในเทียวโอดครึ่งหลังของจังหวะที่ 6 และจังหวะที่ 7 ทั้งจังหวะ



ครูเชวงศักดิ์ได้อธิบายว่าสำนวนที่ปรากฏในจังหวะดังกล่าวถือเป็นหัวใจของทางเดี่ยวซอด้วง พญาโศก สามชั้นนี้ เมื่อถึงสำนวนดังกล่าวครูเชวงศักดิ์จะใช้วิธีการนอยปากเอื้อนเสียงประคองผู้เรียน ไปด้วย และหากสัสดส่วนยังไม่ถูกต้องครูจะปรับแก้ทันที เพราะครูเชวงศักดิ์อธิบายว่าการทำสัสดส่วน ในการบรรเลงให้ถูกต้อง จะส่งผลถึงการสื่ออารมณ์ที่สมบูรณ์ของบทเพลง

นอกจากนี้การถ่ายทอดอารมณ์ในการบรรเลงเทียวพันซึ่งเป็นการบรรเลงในลักษณะที่โน้ต เดินต่อเนื่องไปเรื่อย ๆ จึงทำให้สื่ออารมณ์ได้ไม่ชัดเจนเท่าการบรรเลงในเทียวโอด หากแต่ครูเชวงศักดิ์ มีกลวิธีในการสอนการสร้างอารมณ์ในเทียวพัน ดังตัวอย่างเช่นพบใน เทียวพันครึ่งหลังของจังหวะที่ 3



โดยครูเชวงศักดิ์ชี้ให้ผู้เรียนเห็นถึงลักษณะของสำนวนกลอนที่เอื้อให้สามารถทำให้เกิดมิติจาก การใช้เทคนิคสีดังเบาได้ จะเห็นได้จากกระสวนทำนองในห้องที่ 1-2 ที่มีลักษณะเคลื่อนทำนอง โดยการข้ามทีละ 1 เสียง โดยสำนวนดังกล่าวครูเชวงศักดิ์ให้สีโน้ตลำดับคู่ และสีเสียงปกติในโน้ต ลำดับคี่ของสำนวนนั้น ซึ่งจะส่งผลให้การบรรเลงในเทียวพันที่เดินโน้ตไปเรื่อย ๆ เกิดอารมณ์และ มีความไพเราะน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

### เพลงแขกมอญ สามชั้น

1) ก่อนการต่อทางเดี่ยวขอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น ครูเขวงค์ดีใช้วิธีการเดียวกันกับการต่อเพลงเดี่ยวขอด้วงพญาโศก สามชั้น โดยการสืบทอดให้ผู้เล่นฟังจำนวน 1 เที้ยวตามลำดับโดยเริ่มจากเที้ยวโอดและตามด้วยเที้ยวพัน เพื่อให้ผู้เล่นได้เห็นภาพรวมโครงสร้างของบทเพลงและสำนวนของเพลงเดี่ยวดังกล่าวก่อน

2) การเริ่มต่อเพลงครูเขวงค์ดีจะสืบทอดกับการร้องเอื้อนทำนองหรือที่เรียกว่า “การนอยปาก” ที่ละวรรคและ/หรือทีละครึ่งหน้าทับแล้วจึงให้ผู้เล่นสืบทอดปฏิบัติเช่นนี้ไปเรื่อย ๆ จนจบในแต่ละท่อนจนครบ 3 ท่อนเป็นการต่อเพลงแบบแยกทีละส่วนอย่างละเอียดเพื่อให้ได้โน้ตและทำนองที่มีรายละเอียดเยอะก่อน แล้วจึงทวนใหม่ตั้งแต่แรกโดยครูจะให้ผู้เล่นสืบทอดเองเป็นหลักแล้วครูจะสืบทอดไปด้วยสอดคล้องกับคำกล่าวที่ว่า

ครูป๊อกจะเป็นลักษณะพูดน้อย แต่สืบทอดให้ฟัง ก็เหมือนว่าปฏิบัติสาธิตให้ดูเลยอะ โดยที่ไม่ได้บอกชื่อเพลง พอเรานั่งเรียบร้อย ซ้อมเพลงเก่าหมดแล้วถึงเวลาทำมานั่งเราก็ต้องนั่งละ เตรียมพร้อม ท่านทำอะไร เราทำตาม ต่อทีละประโยค ๆ เป็นลักษณะรูปแบบนี้ ต่อตามที่ท่านเตรียมไว้ ครูจะต่อไปปรับไป การต่อเพลงในสมัยนั้นท่านจะทำให้ดูทีละจุด ๆ ทำให้ดี อย่างแยบยล แต่ท่านไม่ได้อธิบายว่าจุดนี้ต้องแบบนี้ละ ท่านให้คนที่รับเนี่ยเป็นคนจัดการเองครับผม แต่หลังจากนั้นรอบ 3 รอบ 4 มีการพัฒนาคอมเมนต์และปรับปรุงจุดที่ยังไม่ใช่ ครูจะเจาะแล้วบอก

(บุญถึง พระยาชัย, การสื่อสารส่วนบุคคล, 8 พฤษภาคม 2564)

CHULALONGKORN UNIVERSITY

เมื่อเห็นว่าผู้เล่นเริ่มสืบทอดครูจะปล่อยให้ผู้เล่นสืบทอดและในขณะนั้นครูจะสังเกตและตรวจสอบความถูกต้องไปด้วย หากผู้เล่นหยุดการสืบทอดจากการจำทำนองไม่ได้ หรือ ทำนองเทคนิคที่มีความซับซ้อนไม่ได้ซึ่งเหมือนกันกับการต่อเพลงเดี่ยวขอด้วงพญาโศก สามชั้น โดยผู้วิจัยจะยกตัวอย่างรายละเอียดจุดเน้นของเพลงเดี่ยวขอด้วงแขกมอญ สามชั้นที่ครูเขวงค์ดีเน้นย้ำ ดังนี้

สำนวนตอนท้ายของเที้ยวโอดท่อน 2 ครั้งหลังของจังหวะที่ 1 และ 2 ที่ต้องบรรเลงวนซ้ำจนเกิดความซับซ้อนทำให้ผู้เล่นเกิดความสับสนในการบรรเลง อีกทั้งเป็นสำนวนที่พบมากในทางเดี่ยวขอด้วงแขกมอญ สามชั้นนี้ ดังตัวอย่าง

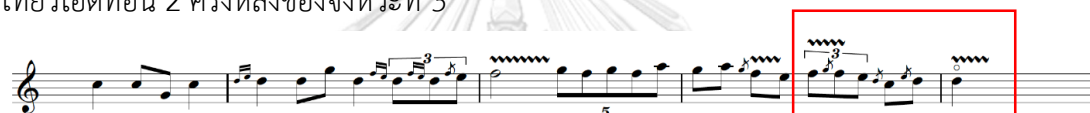


นอกจากนี้ยังพบกระสวนทำนองที่มีลักษณะคล้ายกันแต่อยู่กันคนละทางเสียง ตัวอย่างเช่น

เที่ยวโอดท่อน 1 ครึ่งหลังของจังหวะที่ 1



เที่ยวโอดท่อน 2 ครึ่งหลังของจังหวะที่ 3



เที่ยวโอดท่อน 3 ครึ่งหลังของจังหวะที่ 1



จากตัวอย่างดังกล่าวจะเห็นได้ว่ามีความคล้ายคลึงการในการบรรเลงที่มีลักษณะขมวดและซ้ำวน แต่อยู่คนละทางเสียงดังที่ได้กล่าวมาแล้วในข้างต้น ครูเชิงศักดิ์ใช้การเปรียบเทียบลักษณะเด่นของกระสวนทำนองกับลายกนกและรอยขีดบนเปลือกหอย รวมถึงทำนั้ววดเส้นบนอากาศ พร้อมนอยทำนองให้ฟังเพื่อให้ผู้เรียนเห็นเป็นรูปธรรมมากยิ่งขึ้น พบว่ากลวิธีดังกล่าวเป็นกลวิธีที่ครูเชิงศักดิ์ใช้อยู่เสมอในการช่วยสอนเพลงเดี่ยวซอด้วง สอดคล้องกับรักเกียรติ ปัญญาศ (2564) ที่กล่าวไว้ว่า

ครูป๊อก (ครูเชิงศักดิ์) บางที่ท่านต่อเดี่ยวให้เรารู้ ท่านบอกให้นักถึงลายกนกนะ ท่านจะพูดแบบเนี้ย ครูก็เข้าใจว่าการที่ท่านอธิบายถึงลายกนกน่าจะสื่อถึงเรื่องการเคลื่อนไหวทำนองที่ส่งผลไปถึงอารมณ์ด้วยทำให้เห็นภาพมากขึ้น

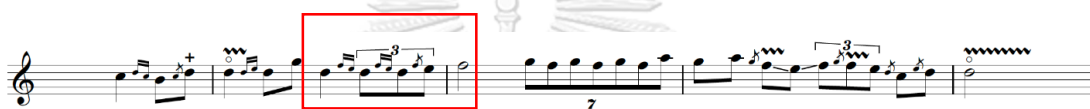
(รักเกียรติ ปัญญาศ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 6 พฤษภาคม 2564)

นอกจากนี้กระสวนทำนองที่พบความถี่ในปริมาณที่มากและมีลักษณะคล้ายกับเทคนิคข้างต้น กล่าวมีเป็นกระสวนทำนองที่มีการสับนิ้วย้ำ 2 รอบ แต่มีความแตกต่างกันตรงที่กระสวนทำนองนี้ใช้ 2 เสียงไม่ข้ามไปเสียงที่ 3 ดังตัวอย่างเช่น

เทียวโอดท่อน 1 ครั้งแรกของจังหวะที่ 2

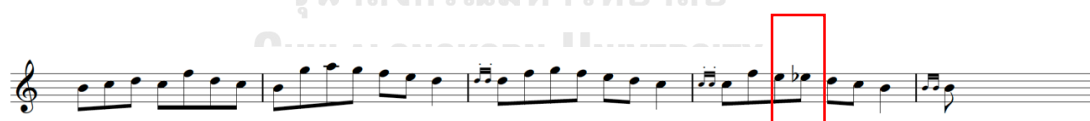


เทียวโอดท่อน 1 ครั้งแรกของจังหวะที่ 3



ครูเชวงศักดิ์ได้อธิบายถึงการผลิตคุณภาพเสียงและสัดส่วนว่า ในการสับนิ้ว 2 ครั้งแรกให้ประคบน้ำนิ้ว หรือสืโดยการควบคุมน้ำหนักคั่นชักให้ลดปริมาณเสียงเบาลงมากกว่าปกตินิดเดียวแต่ไม่ถึงการสืแล้ว จากนั้นค่อยสืให้ระดับเสียงกลับมาปกติที่โน้ต 2 ตัวสุดท้าย

ในส่วนของเทียวพันกระสวนทำนองในเทียวพันท่อน 1 ครั้งหลังของจังหวะที่ 3 พบการใช้เสียงพิเศษในเสียงมี 1 ตำแหน่ง โดยการกดเสียงมีในตำแหน่งที่สูงขึ้นซึ่งให้เสียงที่ต่ำลงครึ่งเสียง ครูเชวงศักดิ์สาธิตให้ดูและย้ำว่าเป็นลักษณะของการฉวยความเป็นสำเนียงแขกดังตัวอย่าง

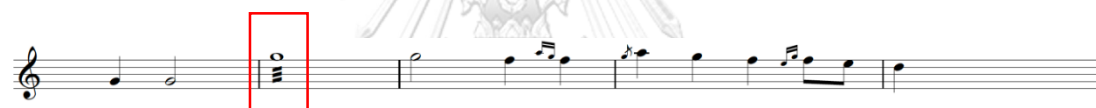


นอกจากนี้ครูเชวงศักดิ์ได้อธิบายถึงกระสวนทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ของเพลงเดี่ยวซอด้วงแขกมอญ สามชั้นนี้ คือ สำนวนกลอนที่ปรากฏในเทียวพันท่อน 3 ครั้งหลังของจังหวะที่ 6 และครั้งแรกของจังหวะที่ 7 ดังตัวอย่าง



เนื่องจากเพลงแขกมอญ สามชั้นมีแบบแผนท่วงทำนองแบบซ้ำทำย จึงเป็นความท้าทายในการประดิษฐ์ทำนองหลักที่ซ้ำกันให้มีความหลากหลาย กระสวนทำนองดังกล่าวหลวงไพเราะเสียงขอได้ประพันธ์ขึ้นและถูกใช้เป็นทางต้นแบบสำหรับซอด้วงและปรางค์ในทุก ๆ ทางที่นิยมใช้กันในปัจจุบัน ครูเชวงศักดิ์อธิบายถึงหลักการใช้นี้พร้อมทั้งสาธิตให้ดูไปด้วย จากนั้นให้ผู้เรียนปฏิบัติตามจนเกิดความคล่องตัวและชำนาญ

3) ในด้านการถ่ายทอดอารมณ์บทเพลงซึ่งเป็นจุดเน้นเช่นเดียวกับการต่อเพลงเดี่ยวซอด้วงพญาโศก สามชั้น เมื่อผู้เรียนสามารถปฏิบัติเพลงเดี่ยวแขกมอญได้ครบถ้วนถูกต้องแล้ว ครูเชวงศักดิ์จะสอดแทรกเรื่องการตีความและทำอารมณ์ในแต่ละจุดของเพลง โดยอธิบายให้ผู้เรียนฟังพร้อมสาธิตให้ดู และอุปมาอุปไมยให้ผู้เรียนเห็นภาพชัดเจนขึ้น ดังเช่นพบในเทคนิคการสีรวในท่อน 2 ครั้งแรกของจังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นเทคนิคขั้นสูงที่ไม่พบบ่อยนักในเพลงเดี่ยวทั่วไป ในการสีรวนี้ครูเชวงศักดิ์จะเน้นให้ปฏิบัติให้ชัดเจนช่องไฟการรวสมาเสมอ โดยให้ใช้กลามเนื้อในส่วนของข้อมือเป็นหลักและไม่เกร็งแขนจะทำให้สีรวได้อย่างชัดเจน แต่มีความต่อเนื่อง และครูอธิบายในเรื่องอารมณ์ให้สื่อออกมาเหมือนกำลังลอยอยู่บนอากาศ



กระสวนทำนองในท่อน 1 ครั้งหลังของจังหวะที่ 4 เป็นกระสวนทำนองที่ถ่ายทอดความเป็นสำเนียงมอญ และปรากฏมากในทางเดี่ยวซอด้วงแขกมอญ สามชั้นนี้ ครูเชวงศักดิ์ได้อธิบายถึงลักษณะของทำนองสำเนียงมอญที่จะมีลักษณะเล่นจังหวะยก และต้องการความชัดเจนแข็งแรง จึงเน้นย้ำในการใช้คันชักให้ชัดเจนแต่ไม่กระแทกเสียง และโน้ตหลังจากจังหวะยกให้ไล่จากเสียงเบาไปดังโดยไม่หยุดคันชัก จึงจะสื่ออารมณ์รักปนเศร้าตามการตีความของบทเพลงออกมาได้อย่างชัดเจนพร้อมสาธิตให้ดู



สรุปได้ว่าในขั้นตอนของการต่อเพลงเดี่ยวซอด้วงพญาโศก สามชั้นและเพลงแขกมอญ สามชั้นครูเชวงศักดิ์จะเริ่มด้วยการสีให้ฟังทั้งเพลงก่อน เพื่อให้ผู้เรียนเห็นภาพรวม จากนั้นจึงต่อทีละประโยคโดยการสีให้ฟังทีละส่วนแล้วผู้เรียนสีตาม เมื่อผู้เรียนสีได้คล่องตัวแล้ว จึงให้ผู้เรียนสีคนเดียว หากพบว่าผู้เรียนจำเพลงไม่ได้หรือไม่เข้าใจทำนองในส่วนใดครูเชวงศักดิ์จะบอกและสีประกอบและ/หรือนอຍปากเอื้อนเป็นทำนองไปด้วย และเพิ่มเติมด้วยการทำมือแทนการใช้คันชักและขยับนิ้วเพื่อให้



ผู้เรียนดูเป็นต้นแบบและปฏิบัติตามได้ รวมไปถึงการสอนเรื่องการสื่ออารมณ์ในจุดต่าง ๆ ของบทเพลง ครูจะใช้วิธีการนอຍปากบอกพร้อมกับเทคนิคการอุปมาอุปไมยเพื่อสร้างความเข้าใจเป็นรูปธรรมให้กับผู้เรียน โดยกลวิธีที่ครูเขว่งศักดิ์ใช้เป็นหลัก คือ **การนอຍปาก (Oral tradition)** ซึ่งเป็นวิธีการสอนในวัฒนธรรมดนตรีไทยที่นิยมใช้มาตั้งแต่อดีต เพื่อ**บอกเพลง**หากแต่มีการผสมผสานร่วมกับการ**ทำให้อูด้วยกัน** วิธีการที่ครูใช้ต่าง ๆ ในการต่อเพลงเป็นวิธีการโดยทั่วไป และการผสมผสานวิธีในแต่ละขั้นตอนเพื่อให้ผู้เรียนเกิดประสิทธิภาพประสิทธิผลในการเรียนเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงนั้น ได้ฉายภาพ**กลวิธีต่อเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงที่มีลักษณะเฉพาะตัว**ของครูเขว่งศักดิ์ นอกจากนี้จะเห็นได้ว่าครูเขว่งศักดิ์ให้ความสำคัญกับการต่อเพลงในทุกประโยคทุกขั้นตอนอย่างพิถีพิถัน เนื่องจากเพลงเดี่ยวซอด้วงพญาโศก สามชั้นและเพลงแขกมอญ สามชั้นเป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูงที่มากไปด้วยเทคนิควิธีการในการบรรเลง อีกทั้งยังเป็นบันไดไปสู่เพลงเดี่ยวในชั้นสูงสุด นอกจากนี้จะเห็นได้ว่าในทุกช่วงของการต่อเพลงเดี่ยวซอด้วงครูเขว่งศักดิ์ใช้วิธีการประเมินตามสภาพจริง (Authentic assessment) อยู่ตลอดเวลาและป้อนกลับข้อมูลทันทีเมื่อผู้เรียนเกิดปัญหาระหว่างการเรียนการสอน จึงทำให้เห็นว่าครูเขว่งศักดิ์ให้ความสำคัญกับการต่อเพลงเดี่ยวซอด้วงเป็นอย่างมาก เก็บรายละเอียดตั้งแต่เริ่มเพลงจนจบเพลงพร้อมด้วยกลวิธีต่าง ๆ ในการช่วยให้ผู้เรียนไปถึงเป้าหมายอย่างสมบูรณ์สามารถสรุปได้เป็นแผนภาพ ดังนี้

## กลวิธีต่อ



แผนภาพที่ 9 แผนภาพสรุปรายละเอียดกลวิธีต่อ



#### กลวิธีที่ 4 ตรวจ

ในการบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรีทุกชนิดองค์ประกอบสำคัญที่จะทำให้การบรรเลงสมบูรณ์ คือ การมีทั้งศาสตร์และศิลป์ กล่าวคือ สามารถปฏิบัติได้ถูกต้องตามระเบียบวิธีการบรรเลง ทำนองเพลงครบถ้วนมีความแม่นยำ หากแต่ความกลมกลืนและอารมณ์ของบทเพลงก็ต้องสื่อออกมาได้ชัดเจนอย่างเป็นธรรมชาติเช่นเดียวกัน (นัฐพงศ์ โสวัตร, การสื่อสารส่วนบุคคล, 14 มิถุนายน 2556)

การเรียนเพลงเดี่ยวซอด้วงพญาโศก สามชั้น และแขกมอญ สามชั้นเมื่อจบกระบวนการต่อเพลงจนครบถ้วนทั้งรายละเอียดกระสวนทำนองเพลงและเทคนิคที่ใช้แล้ว ครูเขวงค์ดีให้ผู้เรียนสีเองตั้งแต่ต้นจนจบคนเดียว โดยครูจะตีกลองหรือฉิ่งประกอบไปด้วย เพื่อเป็นการตรวจสอบความครบถ้วนของเพลงอีกครั้ง และปรับแต่งการทำซ่องไฟในแต่ละประโยคให้มีความเหมาะสมและกลมกลืนมากยิ่งขึ้น เพราะธรรมชาติของการบรรเลงสำนวนเที่ยวโอดที่มีลักษณะคล้ายการเอื้อนไปเรื่อย ๆ หากผู้เรียนไม่ได้ฝึกซ้อมกับจังหวะและหน้าทับมาอย่างดี จะทำให้เกิดความสับสนและแบ่งสัดส่วนซ่องไฟผิด รวมถึงการวางแผนในการบรรเลงทั้งหมดนี้ล้วนเป็นองค์ประกอบที่จะส่งผลถึงความกลมกลืนและอารมณ์ของบทเพลง ซึ่งเปรียบเหมือนจุดสูงสุดของการเรียนเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงเป็นสิ่งที่ครูเขวงค์ดีได้ให้ความสำคัญเป็นอย่างมากในการเรียนเพลงเดี่ยวซอด้วง ดังคำกล่าวที่ว่า “...ในการต่อเพลงเดี่ยวซอด้วงครูเน้นเรื่องซ่องไฟมากครับ...” (ฐิติ ธีระพงษ์วัฒนา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 พฤษภาคม 2564) และสอดคล้องกับคำสัมภาษณ์ดังนี้

อีกจุดหนึ่งที่ครูเน้นมากคือเอื้อนเที่ยวหวาน ซ่องไฟ ครูเน้นบ่อยมาก ให้นึกถึงอารมณ์ของเพลงตลอดเวลาที่เล่น เพลงที่เราเล่นมันเป็นอารมณ์แบบไหน แล้วให้สื่อออกมาให้ได้แบบนั้น ทั้งเอื้อน ทั้งพรหม และการใช้คันชักต่าง ๆ ครูจะเน้นเวลาเปลี่ยนคันชักเข้าออกให้มันมีความต่อเนื่อง อย่างบางประโยคที่ต้องการความต่อเนื่องครูก็จะบอกว่าไม่ให้เสียงมันขาด

(สุรัสวดี จันทร์ยก, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 พฤษภาคม 2564)

ครูจะเน้นเรื่องซ่องไฟ หลักการเดิมเลยครับ ครูจะสีให้ดูแล้วบอกว่า ซ่องไฟจะเน้นแบบนี้ละ เรื่องอารมณ์บทเพลงเหมือนกันครับครูก็จะเน้นและบอกว่าตรงไหนเบา ตรงไหนเน้นเสียงให้ดังขึ้น ครูจะมานั่งตอนที่ต่อเสร็จแล้ว และมาปรับภาพรวม

(พีรทัต วงษ์ประเสริฐ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 พฤษภาคม 2564)

สไตล์ครูเค้าก็จะเหมือนกับต่อแบบไม่ได้เน้นอะไรมากมายนะ ครูท่าน  
จะต่อแล้วก็ดูความสามารถไปเรื่อย ๆ ถ้ามีพัฒนาการก็จะเติมไปให้เล็ก ๆ น้อย  
ๆ ไปเรื่อย ๆ อะไรแบบนี้ละ โดยเฉพาะถ้าในเรื่องของวรรคเรื่องประโยคเพลง  
เนี่ย จะเน้นในเรื่องการเข้าจังหวะ

(รักเกียรติ ปัญญาศ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 6 พฤษภาคม 2564)

เพลงพญาโศก สามชั้นครูเขวชัศดีจะเน้นเรื่องการสื่ออารมณ์ในสำนวนขึ้นเพลงอีกครั้งดังที่  
ได้กล่าวไปแล้วในกลวิธีข้างต้น จากนั้นจึงให้ผู้เรียนเริ่มบรรเลงตั้งแต่ต้นโดยครูจะบอกว่าฉิ่งเข้าเสียงที่  
ในห้องเพลงที่ 3 พร้อมกลองเข้าด้วยส่วนท้ายของจังหวะหน้าทับปรบไ่ก่ดังตัวอย่าง



ในส่วนของการรอยต่อจากเทียวโอดไปยังเทียวพัน ครูเน้นย้ำเรื่องความกลมกลืนของการ  
สื่ออารมณ์และการขยับแนวในการบรรเลงให้มีความต่อเนื่อง ไม่ให้ทำให้แนวขึ้นอย่างกะทันหัน  
ครูเขวชัศดีให้เริ่มขยับแนวการบรรเลงให้เร็วขึ้นอย่างไม่มากในครึ่งหลังของจังหวะที่ 8 ของเทียวโอด  
และใช้วิธีการหมุนคันชักในครึ่งแรกของจังหวะที่ 1 ของเทียวพันไปจนเกือบหมดประโยคแล้วจึง  
ใช้คันชัก 1 ในตอนท้ายประโยคจากนั้นจึงเข้าสู่คันชัก 1 อย่างเต็มรูปแบบไปเรื่อย ๆ จะทำให้เสียง  
กลมกลืนไม่มีรอยต่อ ดังตัวอย่างกระสวนทำนอง



แนวการบรรเลงจะไม่ช้าลงหรือเท่าเดิมต้องค่อย ๆ ขยับให้เร็วขึ้นเรื่อย ๆ เพื่อไปสู่แนวการบรรเลงของเทียวนั้นที่จะต้องกระชับขึ้นเรื่อย ๆ จนจบเพลง เนื่องจากเพลงพญาโศก สามชั้น เป็นเพลงท่อนเดียวจึงต้องวางแผนให้มีความกระชับภายในท่อนให้ได้ ไม่ช้าเกินไป มิเช่นนั้นแนวในช่วงท้ายของเทียวนั้นจะไม่กระชับในระดับของการจบเพลง หรือที่เรียกว่า บรรเลงไม่ถึงแนว อรรถรสในการบรรเลงเพลงเดียวนั้นจะไม่เกิด หากบรรเลงได้ถึงแนวในเทียวนั้นจังหวะที่ 8 ส่วนนวดเดียว จะมีการบากของทำนองในตอนท้ายของครั้งแรกของจังหวะ และตอนต้นของจังหวะครึ่งหลังส่วนนวดเดียวมีโน้ตที่ห่างขึ้น เอื้อให้การทอดแนวลงจบอย่างไม่สะดุดและต่อเนื่องดังตัวอย่างเช่น



เพลงแขกมอญ สามชั้น เป็นเดี่ยวมากท่อนในจังหวะหน้าทับปรบไก่ และเป็นเพลงที่มีความยาวกว่าเพลงเดี่ยวในจังหวะหน้าทับปรบไก่ทั่วไป ในการบรรเลงจึงจำเป็นต้องบริหารจัดการแนวการบรรเลงทั้ง 3 ท่อนให้มีความสมดุลกันอย่างต่อเนื่องและไม่รู้สึกถึงรอยต่อในแต่ละท่อน ในส่วนของเทียวนั้นจะเน้นเรื่องการทำช่องไฟของส่วนการเอื้อนเช่นเดียวกันกับเพลงเดี่ยวพญาโศก สามชั้น หากแต่ในเดี่ยวแขกมอญ สามชั้นจะพบส่วนที่มีการสับตั้ตลอดทั้งบทเพลง ดังตัวอย่างเช่นพบในเทียวนั้นท่อน 3 ครั้งแรกของจังหวะที่ 2



ซึ่งเป็นลูกที่ครูเน้นย้ำว่าจำเป็นต้องฝึกซ้อมกับจังหวะให้มากเพราะเป็นส่วนที่มีโน้ตอยู่ในห้องเพลงเป็นจำนวนมาก ผู้บรรเลงจะต้องเข้าใจสัดส่วนของหน้าทับและประยุกต์เข้ากับการบริหารสัดส่วนของโน้ตโดยครูเขวงศักดิ์อธิบายว่าหัวใจสำคัญของลูกเล่นนี้ คือ สบตั้นี้ชุดแรกให้เว้นระยะเล็กน้อยจากนั้นจึงรวบการสบตั้นี้ชุดหลังพร้อมกับโน้ตปิดส่วนนวดจะทำให้ช่องไฟในการบรรเลงพอดี แต่หากจะให้ดีผู้บรรเลงเครื่องประกอบจังหวะจำเป็นจะต้องรู้และเข้าใจส่วนนวดนี้ด้วย เพราะถือเป็นอีกเอกลักษณ์สำคัญของทางเดี่ยวขอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้นนี้

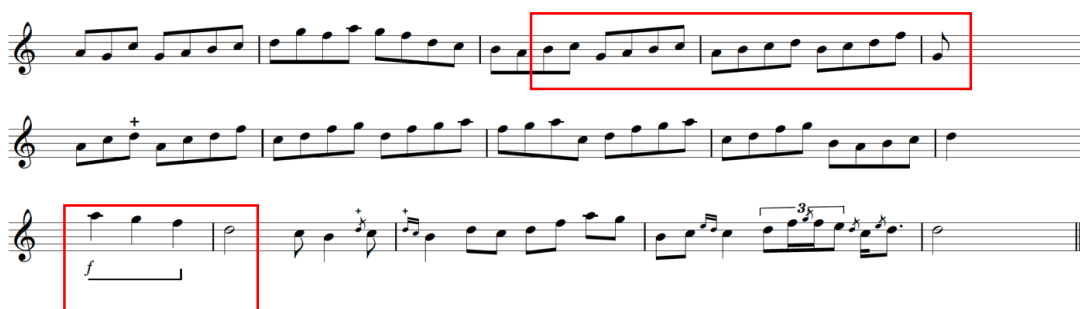
ส่วนนวดดอกหรือการสืลยจังหวะปรากฏในเทียวนั้นท่อน 3 ครั้งหลังของจังหวะที่ 3 และครั้งแรกของจังหวะที่ 4



ครูเชวงศักดิ์อธิบายว่าการลอยจังหวะในลักษณะนี้จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องฝึกซ้อมกับจังหวะฉิ่งและกลอง เพราะจะต้องแบ่งสัดส่วนช่องไฟของโน้ตให้ลงจังหวะของโน้ตตัวสุดท้าย ครูเชวงศักดิ์ปฏิบัติให้ดูโดยให้ผู้เรียนเคาะจังหวะตามไปด้วย จากนั้นเมื่อผู้เรียนปฏิบัติครูจะนอยปากบอกพร้อมบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะไปด้วย อีกทั้งครูเสริมว่าการลอยจังหวะในกระสวนทำนองนี้มีความยืดหยุ่นสามารถปรับได้ตามสถานการณ์และการสื่ออารมณ์ในการบรรเลงแต่ครั้งได้ แต่ผู้เรียนต้องมีความแม่นยำในจังหวะตกหลัก โดยให้ฟังจากจังหวะฉิ่งและหน้าทับกลอง

นอกจากนี้ครูเชวงศักดิ์ได้อธิบายและชี้ประเด็นให้ผู้สำนวนกลอนในเที่ยวพັນของทุกท่อนที่ไม่เพียงแต่ฉายความเป็นเอกลักษณ์ของหลวงไพเราะเสียงซอเท่านั้น หากแต่กลอนยังเอื้อต่อการทำแนวในการบรรเลงในแต่ละท่อนให้มีความแตกต่างอย่างเป็นลำดับทั้ง 3 ท่อน โดยเฉพาะในตอนท้ายของเที่ยวพັນท่อน 3 ตั้งแต่ครั้งหลังจังหวะที่ 5 เป็นต้นไปจนจบ จะเป็นลักษณะของกลอนฝากต่อเนื่องยาว ซึ่งจะเอื้อให้เกิดแนวการบรรเลงที่กระชับสำหรับท่อนสุดท้ายของเพลงแขกมอญ สามชั้น และในตอนต้นของครั้งหลังจังหวะที่ 6 จะมีโน้ตที่เว้นระยะห่างเพื่อให้การทอดทำนองเกิดความต่อเนื่องและกลมกลื่นในการเปลี่ยนแนวเพื่อจบเพลงดังตัวอย่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย  
CHULALONGKORN UNIVERSITY

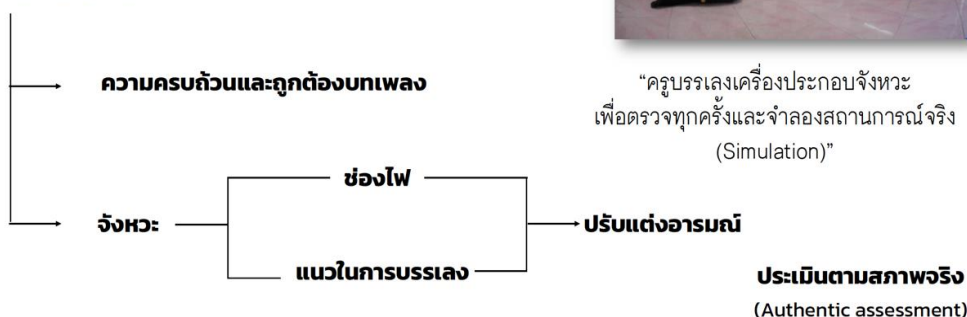


จะเห็นได้ว่านอกจากความพิถีพิถันในการต่อเพลงเดี่ยวซอด้วงโดยใช้กลวิธีเฉพาะตัวของครูเชวงศักดิ์แล้ว หลังจากนั้น ครูยังให้ความสำคัญกับการทำช่องไฟ และจังหวะในการบรรเลงเพลงเดี่ยวมาก จะเห็นได้จากการเน้นย้ำตลอดการต่อเพลง อีกทั้งยังมีขึ้นในการตรวจสอบและบรรเลงกับ

เครื่องประกอบจังหวะโดยเฉพาะ เนื่องจากองค์ประกอบเหล่านี้จะส่งผลต่อการสื่ออารมณ์และความไพเราะของการบรรเลงจึงเกิดเป็นกลวิธี**ตรวจ** ที่ครูเชวงศักดิ์ใช้ทุกครั้งในการสอนเพลงเดี่ยวซอด้วง และโดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงเดี่ยวซอด้วงพญาโศก สามชั้นและแขกมอญ สามชั้นที่จัดว่าเป็นเพลงเดี่ยวมาตรฐานขั้นสูง นอกจากนี้ผู้วิจัยเห็นว่ากลวิธีดังกล่าวของครูเชวงศักดิ์ไม่เพียงมีวัตถุประสงค์เพื่อตรวจสอบและปรับแก้ โดยเฉพาะในเรื่องของช่องไฟและแนวในการบรรเลงเท่านั้น หากแต่ยังเป็นการ**จำลองสถานการณ์ในการบรรเลงจริง (Simulation)** เนื่องจากในการบรรเลงจริงผู้เรียนจะต้องบรรเลงคนเดียวพร้อมกับเครื่องประกอบจังหวะ เพื่อให้ผู้เรียนได้เตรียมความตัวเตรียมใจก่อนการบรรเลงจริง เพราะหากผู้เรียนได้รับการจัดสภาพแวดล้อมได้ใกล้เคียงกับสถานการณ์จริงมากเท่าไร จะมีโอกาสในการเกิดความผิดพลาดในการบรรเลงจริงได้น้อย อีกทั้งยังเป็นการประเมินตามสภาพจริง (Authentic assessment) ตลอดการฝึกซ้อมในกลวิธีนี้ด้วยสามารถสรุปเป็นแผนภาพได้ดังนี้



### กลวิธี: **ตรวจ**



แผนภาพที่ 10 แผนภาพสรุปรายละเอียดกลวิธีตรวจ



ภาพที่ 4 ภาพขณะครูเชวงศักดิ์ตรวจข้อไฟและจังหวะโดยการตั้งประกอบให้กับผู้วิจัยบรรเลง  
เพลงเดี่ยวซอด้วงแขกมอญ สามชั้น

#### กลวิธีที่ 5 เดิม

เพลงเดี่ยวซอด้วงพญาโศก สามชั้น และเพลงแขกมอญ สามชั้นเป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูงที่ประกอบไปด้วยเทคนิคที่มีความยากกว่าบทเพลงทั่วไป นอกจากผู้สอนจึงจำเป็นต้องมีกลวิธีในการต่อเพลงที่หลากหลายและเหมาะสมกับผู้เรียนแล้ว อีกปัจจัยสำคัญที่ทำให้การเรียนดนตรีประสบความสำเร็จ คือ ความมุ่งมั่นและขยันฝึกซ้อม เนื่องจากดนตรีเป็นเรื่องของทักษะซึ่งเกิดขึ้นจากการฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ (อุทัย ศาสตรา, 2553) โดยเฉพาะอย่างยิ่งทักษะการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงผู้บรรเลงต้องใช้ความคล่องแคล่วของแขนและมือทั้ง 2 ข้างที่ต้องทำงานคนละอริยาบทแต่ต้องมีความสัมพันธ์กันในบทเพลงที่มีความซับซ้อนรวมถึงความแม่นยำในทำนองและจังหวะของบทเพลงด้วย ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าความสำเร็จในการเรียนเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงเกิดขึ้นด้วยความขยันหมั่นเพียรให้มากเช่นเดียวกับที่ครูเชวงศักดิ์ได้กล่าวไว้ว่า

ครูเป็นคนต่อเพลงยากหมายถึงต่อซ้ำ แต่ชอบซ้อม พวกครูซ้อมเข้า  
เที่ยงกินข้าวเสร็จก็มาซ้อม มันสนุกอะ ซ้อมกับเพื่อนด้วย...

(เชวงศักดิ์ โพธิสมบัตติ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 28 กันยายน 2562)

เรื่องฝึกซ้อมค่ะ ครูพูดเป็นภาพรวมว่า คนที่จะเล่นดนตรีทุกคน  
มันไม่ใช่ว่าเล่นครั้งเดียวจะเก่งเลย ต้องอาศัยการฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ แล้ว  
ยิ่งเพลงเดี่ยวต้องอาศัยความแม่นยำของผู้บรรเลงด้วยค่ะ  
(สุรัสวดี จันทร์ยก, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 พฤษภาคม 2564)

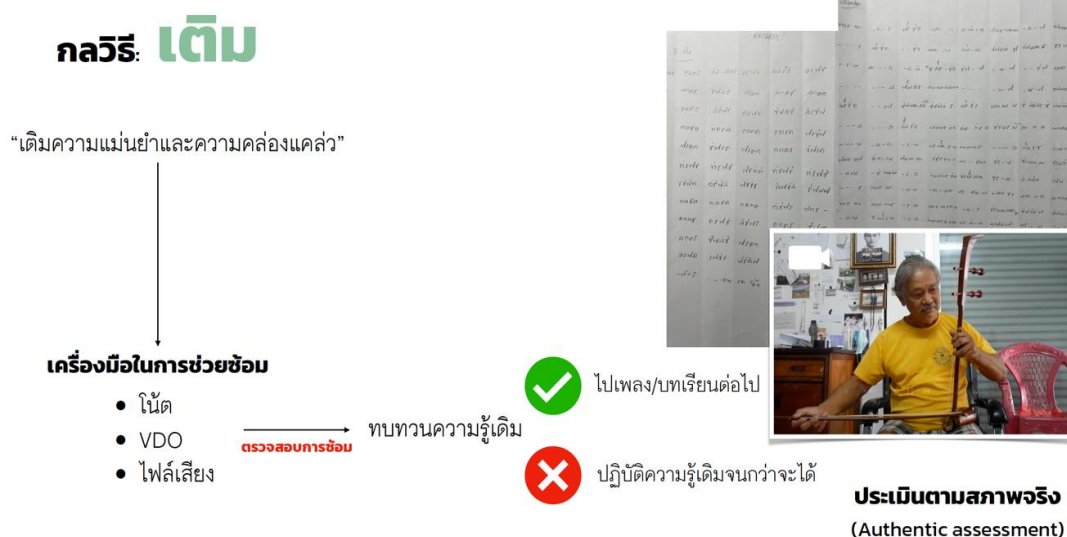
ภายหลังจากการฝึกซ้อมเข้าจังหวะและปรับช่องไฟ แนวการบรรเลงแล้ว ครูเขงศักดิ์ดีเน้นย้ำ  
ให้ผู้เรียนฝึกซ้อมให้มากเพื่อ**เพิ่มความแม่นยำและความคล่องแคล่ว**ทั้งในขณะที่ซ้อมกับครูและซ้อม  
ด้วยตนเอง ครูมีกลวิธีช่วยผู้เรียนโดยการให้ผู้เรียนอัดเสียงและ/หรือภาพเคลื่อนไหวในขณะที่ครูและ  
ผู้เรียนสืด้วยกันรอบสุดท้ายหลังจากตรวจสอบความถูกต้องของบทเพลงกับจังหวะแล้ว พร้อมกับ  
โน้ตเพลงที่ผู้เรียนบันทึกไว้เพื่อใช้เป็นเครื่องมือช่วยในการฝึกซ้อมด้วยตนเอง ครูให้ความสำคัญกับ  
การฝึกซ้อมมาก ในการเรียนแต่ละครั้งครูจะมีวิธีการตรวจสอบโดยสังเกตว่าหากผู้เรียนยังไม่แม่นยำเพลง  
เดิมที่เคยเรียน ครูจะไม่ต่อเพลงในลำดับต่อไป ดังคำกล่าวที่ว่า

อย่างน้อยเพลงที่เคยต่อก่อนหน้าสักเพลงหรือสองเพลงที่เคยต่อมา  
เนี่ยต้องให้ครูได้เห็นที่เราแม่นยำมาแล้ว ซ้อมทุกวัน แล้วครูถึงจะให้ของใหม่  
(บุญถึง พระยาชัย, การสื่อสารส่วนบุคคล, 8 พฤษภาคม 2564)

จะเห็นได้ว่านอกจากจะให้ความสำคัญกับเลือกสรรกลวิธีในการสอนทักษะเพลงเดี่ยวขอด้วง  
ขั้นสูงแล้วครูเขงศักดิ์ดียังให้ความสำคัญกับการฝึกซ้อมเป็นอย่างมากอันเป็นสิ่งสำคัญในการเรียน  
ดนตรี โดยใช้การทบทวนความรู้เดิมของครั้งที่แล้วเป็นการประเมินก่อนเรียนทุกครั้ง หากผู้เรียน  
ยังไม่แม่นยำและปฏิบัติได้อย่างไม่คล่องจะสะท้อนถึงว่าผู้เรียนไม่ได้ผ่านการฝึกซ้อมมาอย่างเพียงพอ  
ในการเรียนครั้งนั้น ๆ คือจึงไม่ข้ามไปบทเรียนในลำดับถัดไป ผู้วิจัยเห็นว่านัยสำคัญไม่เพียงเพื่อให้  
ผู้เรียนเกิดความชำนาญในการบรรเลงเท่านั้น แต่ยังเป็นการสอนและปลูกฝังความรับผิดชอบและ  
ความมีวินัยในการฝึกซ้อมให้กับผู้เรียนอันเป็นคุณลักษณะสำคัญของการเป็นครูและนักดนตรีที่ดี  
ซึ่งครูเขงศักดิ์ดีไม่เพียงพร่ำบอกให้ผู้เรียนทำเท่านั้น แต่ได้ปฏิบัติให้เป็นแบบอย่างรวมถึงถ่ายทอดผ่าน  
การเล่าเรื่องจากประสบการณ์จริงแทรกเสริมมาโดยตลอด อีกทั้งยังเป็นการสอนให้ผู้เรียนได้รับ  
องค์ความรู้ไปด้วยความเข้าใจอย่างกระจ่างในแต่ละส่วนของการบรรเลงเพลงเดี่ยว เพราะหากปฏิบัติ  
ไม่ได้ครูจะหาวิธีการต่าง ๆ เพื่อให้ผู้เรียนสามารถปฏิบัติได้อย่างสมบูรณ์ เช่น ปรับเปลี่ยนเทคนิค  
หรือ กระสวนทำนองที่ผู้เรียนทำไม่ได้ให้มีความเหมาะสมกับผู้เรียนคนนั้น ๆ มากยิ่งขึ้น ทำให้เห็นว่า



ครูเชวงศักดิ์มีการประเมินและปรับเนื้อหาและกลวิธีการสอนอยู่ตลอดเวลาซึ่งเป็นอีกคุณลักษณะสำคัญของการเป็นครุดนตรีที่ดี สามารถสรุปเป็นแผนภาพดังนี้



### แผนภาพที่ 11 แผนภาพสรุปรายละเอียดกลวิธีเติม

#### กลวิธีที่ 6 ตาม

การวัดประเมินผลเป็นกระบวนการหนึ่งในการเรียนการสอนดนตรีและมีความสำคัญอย่างมาก จากการศึกษาพบว่าครูเชวงศักดิ์มีกลวิธีในการประเมินผลการเรียนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วง พญาโศก สามชั้นและเพลงแขกมอญ สามชั้นโดยครูเชวงศักดิ์เป็นผู้ประเมินด้วยตนเองในแต่ละชั้นของการเรียนการสอน นอกจากนี้ครูเชวงศักดิ์จะหาพื้นที่ให้ผู้เรียนได้แสดงศักยภาพในการปฏิบัติทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงโดยการพาไปแสดงงานโอกาสต่าง ๆ รวมไปถึงในงานคอนเสิร์ตทั้งในสถานศึกษาหรือสถาบัน/องค์กรเอกชนทั่วไปมากมายดังคำกล่าวที่ว่า

ครูจะต่อไปประเมินไประหว่างเรียน ถ้าทำได้ก็จะเพิ่มเติมให้ และ  
ดูจากการเวลาที่เราไปแสดงตามงาน ถ้าทำได้ดีก็จะต่อเพลงต่อไปให้

(รักเกียรติ ปัญญาศ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 6 พฤษภาคม 2564)



งานที่ครูพาไปสมัยก่อนมีหลายงานเยอะมาก โดยมากแล้ว  
เค้าจะดูก่อนว่าเป็นงานอะไร ถ้าเป็นงานทั่วไป ถึงเวลาเดี่ยวครูเค้าก็จะบอกว่า  
ลองซ้อมดู อย่างนี้ แต่ว่าถ้าเป็นงานใหญ่ ๆ หน่อยมีผู้ใหญ่เยอะ เค้าก็จะเดี่ยว  
เอง โดยมากเวลาต่อเพลงถ้าไปเดี่ยวก็ออกที่วือะไรอย่างนี้ ช่อง 8 หนะครับ  
จะออกบ่อย พอปิดเทอมก็จะต่อเพลงเดี่ยว งานศพก็มีนะครับ ก่อนจะจบ  
ช่วงสุดท้ายครูก็ให้เดี่ยวซะหน่อย

(บัณฑิต ศรีบัว, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 พฤษภาคม 2564)

ครูเนี่ย ไปกินนอนอยู่บ้านครูป๊อก สมัยหนึ่งเนี่ย ครูเรียนประมาณ  
พอถึงชั้นกลางปีที่ 3 อะครับ ครูก็ได้ไปช่วยงานครูป๊อกที่โรงแรมเชียงใหม่ ครู  
เค้ารับประจำไว้ เล่นที่ลอบบี้โรงแรมทุกวัน ช่วงนั้นมีงานหลายที่ นอกจาก  
ที่โรงแรมก็จะมึงงานอัดเทปครูก็จะไปอยู่บ้านครูป๊อก ครูก็เลยใกล้ชิดกับ  
ท่านมาก อยู่ที่บ้านครูท่าน ใกล้ ๆ วัดธาตุคำ ถ.สุริวงค์ ถึงเวลาไปงานก็ไป  
เย็นก็กลับมากินนอนที่บ้านครู ก็อยู่กันไปอย่างนี้ ครูพาออกงานเยอะ

(บุญถึง พระยาชัย, การสื่อสารส่วนบุคคล, 8 พฤษภาคม 2564)

ในแต่ละครั้งนอกจากครูเชวงศักดิ์จะเป็นผู้ประเมินผลการบรรเลงแล้ว ครูยังใช้โอกาสนี้  
ในการถกเถียงมิตรรวมไปถึงผู้เรียนงานได้ร่วมประเมินการบรรเลงของผู้เรียนครั้งนั้น ๆ ด้วยอย่าง  
ไม่เป็นทางการ เช่น หลังจากผู้เรียนบรรเลงได้มีการถามหรือฟังข้อมูลป้อนกลับ (Feedback)  
จากคนที่รู้จักในงานซึ่งส่วนใหญ่ล้วนเป็นคนในวิชาชีพดนตรีไทย เป็นการประเมินแบบรอบด้าน  
แล้วนำผลการประเมินมาปรับปรุงแก้ไขข้อควรพัฒนาต่อไป ขึ้นอยู่กับความสามารถในการปฏิบัติได้  
ของผู้เรียนแต่ละคน หากผู้เรียนสามารถปฏิบัติได้ถูกต้องครบถ้วนด้วยความคล่องแคล่วแล้ว  
ครูจะเพิ่มเติมบางลูกเล่นเข้าไปให้มีความวิจิตรมากยิ่งขึ้น แต่หากพบว่ามีบางจุดที่ผู้เรียนไม่สามารถ  
ปฏิบัติได้ครูจะปรับเปลี่ยนลูกเล่นนั้นให้มีความซับซ้อนน้อยลงให้เหมาะกับผู้เรียนคนนั้น ๆ อีกทั้ง  
ยังเป็นการเพิ่มประสบการณ์ในการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงที่ต้องอาศัยความแม่นยำ ความคล่องตัว  
ของกล้ามเนื้อ และสมาธิในการบรรเลง ทำให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้และนำไปประยุกต์ใช้ได้ในอนาคต  
ได้เป็นอย่างดี

สรุปได้ว่าครูเชวงศักดิ์ใช้หลักการประเมินตามสภาพจริง (Authentic assessment)  
ตลอดเวลาของการเรียนการสอนเพลงเดี่ยวซอด้วงด้วยวิธีการสังเกต โดยเน้นการประเมินด้านทักษะ  
แบ่งเป็น 2 ด้าน ได้แก่ 1) ศาสตร์ และ 2) ศิลป์ ของนัฐพงศ์ โสวัตร (2556) กล่าวคือครูประเมิน  
ทั้งในด้านบุคลิกภาพ หลักและระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วง สามารถปฏิบัติทักษะได้อย่าง

ถูกต้องครบถ้วน และประเมินในเรื่องของความกลมกลืน การถ่ายทอดอารมณ์ของแต่ละบทเพลง ได้อย่างครบถ้วนและเหมาะสม

ในขั้นสุดท้ายครูเชิงวงศักรดีประเมินโดยใช้บริบทในด้านบุคคลและสภาพแวดล้อมจริงของการออกงานเป็นเครื่องมือช่วยในการช่วยประเมินและทวนสอบ หัวใจสำคัญของการประเมินทักษะการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงพญาโศก สามชั้นและเพลงแขกมอญ สามชั้น ซึ่งเป็นเพลงเดี่ยวมาตรฐานสูงสุดในจังหวัดหน้าทับปรบไก่สามชั้นท่อนเดียวและมากท่อน ไม่เพียงดูความสมบูรณ์ในการบรรเลงทั้ง 2 เพลงดังกล่าวโดยไม่มีผลกระทบอะไรเท่านั้น หากผู้เรียนสามารถปฏิบัติได้สมบูรณ์ครบถ้วนจนถึงขีดสุดแล้ว จะเป็นตัวชี้วัดในการเตรียมที่จะก้าวข้ามไปสู่เพลงเดี่ยวสูงสุดในจังหวัดหน้าทับพิเศษ คือ เพลงกราวโน และ หน้าทับสองไม้ คือ เพลงทยอยเดี่ยว ซึ่งเป็นเดี่ยวสูงสุด ตามหลักการจำแนกเพลงเดี่ยวมาตรฐานสายสำนักเสนาะดุริยางค์ (พิชิต ชัยเสรี, 2549 อ้างถึงใน ภาสกร สารรัตน์, 2554) กลางได้ว่ากลวิธีนี้อยู่ในระดับสุดท้ายของการเรียนเพลงเดี่ยวซอด้วงขั้นสูง ภายหลังจากที่ผู้เรียนผ่านการต่อเพลง ตรวจสอบ และฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอจนเกิดความคล่องแคล่วโดยครูเชิงวงศักรดีและตัวผู้เรียนเองแล้ว ครูได้ใช้การตามไปดูผลการเรียนด้วยการประเมินโดยบริบทดังที่ได้กล่าวมาแล้วในข้างต้น จึงเป็นที่มาของกลวิธีตามที่มีลักษณะเฉพาะของครูเชิงวงศักรดี สามารถสรุปเป็นแผนภาพได้ดังนี้



แผนภาพที่ 12 แผนภาพสรุปรายละเอียดกลวิธีตาม

จากผลการวิเคราะห์ข้อมูลในตอนที่ 2 จะเห็นได้ว่ากลวิธีการสอนเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้นของครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ประกอบไปด้วย 6 กลวิธี ได้แก่ **1) ลอง** ก่อนการเรียนเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงครูเชวงศักดิ์จะพิจารณาและวิเคราะห์ผู้เรียนจากความสามารถในแต่ละบุคคลด้วยวิธีการสังเกต มีจุดเน้นโดยการให้ผู้เรียนทดลองเรียบเรียงทำนองเพลงเกร็ดทั่วไปให้เป็นสำนวนที่มีการเอื้อนคล้ายการขับร้องและการบรรเลงเทียวโอดในเพลงเดี่ยวเพื่อเป็นการประเมินขั้นต้น **2) เตรียม** ครูเชวงศักดิ์ที่ใช้เพลงคัดสรรเป็นเครื่องมือในการเตรียมความพร้อมของผู้เรียน โดยเห็นได้จากความสัมพันธ์ของกระสวนทำนองเดี่ยวของเพลงนกขมิ้นสามชั้นที่มีต่อเพลงพญาโศก สามชั้น และเพลงสุดสงวน สามชั้นที่มีต่อเพลงแขกมอญ สามชั้น **3) ต่อ** ครูเชวงศักดิ์ใช้วิธีการต่อแบบมุขปาฐะ (Oral tradition) เป็นหลัก โดยใช้กลวิธีสาธิตให้ดูและนอຍปากบอกเพลงวิธีการที่ครูใช้ต่าง ๆ ในการต่อเพลงเป็นวิธีการโดยทั่วไปของการเรียนการสอนดนตรีไทย หากแต่การผสมผสานวิธีในแต่ละขั้นตอนเพื่อให้ผู้เรียนเกิดประสิทธิภาพประสิทธิผลในการเรียนเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงนั้น ได้ฉายภาพกลวิธีต่อเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงที่มีลักษณะเฉพาะตัวของครูเชวงศักดิ์ **4) ตรวจ** ครูเชวงศักดิ์ให้ความสำคัญกับเรื่องการเข้าใจจังหวะในการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงอย่างมาก ซึ่งจะเป็นการตรวจสอบความครบถ้วนของบทเพลง ซ่องไฟ และแนวในการบรรเลง รวมถึงเรื่องของการสื่ออารมณ์ของบทเพลง อีกทั้งยังเป็นการจำลองสถานการณ์ในการบรรเลงจริง (Simulation) อีกด้วย **5) เติม** ครูเชวงศักดิ์เน้นย้ำให้ผู้เรียนฝึกซ้อมให้มากเพื่อเพิ่มความแม่นยำและความคล่องแคล่วทั้งในขณะที่ซ้อมกับครูและซ้อมด้วยตนเอง ครูมีกลวิธีช่วยผู้เรียนโดยการให้ผู้เรียนอัดเสียงและ/หรือภาพเคลื่อนไหวในขณะที่ครูและผู้เรียนสืบทอดกันรอบสุดท้ายหลังจากตรวจสอบความถูกต้องของบทเพลงกับจังหวะแล้ว พร้อมกับโน้ตเพลงที่ผู้เรียนบันทึกไว้เพื่อใช้เป็นเครื่องมือช่วยในการฝึกซ้อมด้วยตนเอง และ **6) ตาม** หลังจากผ่านการต่อเพลง ตรวจสอบ และฝึกซ้อมแล้วครูเชวงศักดิ์จะใช้บริบทจากการพาผู้เรียนไปบรรเลงในงานต่าง ๆ เป็นตัวช่วยในการประเมินผลการปฏิบัติทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วง หากผู้เรียนสามารถปฏิบัติได้สมบูรณ์ครบถ้วนจนถึงขีดสุดแล้วจะเป็นในจังหวัดหน้าทับและหน้าทับสองไม้ซึ่งเป็นเดี่ยวสูงสุดต่อไป ซึ่งทั้ง 6 กลวิธีของครูเชวงศักดิ์ผู้วิจัยพบจากการต่อเพลงเดี่ยวซอด้วงทั้ง 2 เพลง และนำมาวิเคราะห์สังเคราะห์จนเกิดเป็นกลวิธีดังกล่าวตามลำดับซึ่งได้นำเสนอในภาพรวมไปแล้ว หากแต่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ถึงสัดส่วนในการใช้แต่ละกลวิธีในแต่ละเพลงก่อนจะเกิดกระบวนสังเคราะห์ พบว่า เพลงแขกมอญ สามชั้นมีจำนวนท่อนและโครงสร้างบทเพลงที่ยาวกว่าเพลงพญาโศก สามชั้นจึงทำให้อนุมาณได้โดยทั่วไปว่าสัดส่วนในการใช้แต่ละกลวิธีในเพลงแขกมอญ สามชั้นจะต้องมีการเน้นหนักและใช้มากกว่าในเพลงพญาโศก สามชั้น ซึ่งสิ่งที่พบ คือ ทั้ง 2 เพลงมีการเพ่งความสนใจในสัดส่วนที่เท่า ๆ กัน เนื่องจากกระสวนทำนองเดี่ยวทั้ง 2 เพลงมีจุดเน้นและความยากที่แตกต่างกัน กล่าวคือ เพลงพญาโศก สามชั้นมีการใช้เทคนิคการรูดสายที่มากกว่าเพลงแขกมอญ สามชั้น และมีการเปลี่ยนบันไดเสียงที่มีคู่เสียงห่างที่ส่งผลต่อการผลิตระดับเสียงที่

หลากหลายมากกว่าในเพลงแขกมอญ สามชั้น เช่น พบในการใช้เสียงฟา และที เป็นต้น ซึ่งในส่วนของเพลงแขกมอญ สามชั้น พบว่า นอกจากจะมีท่อนและความยาวของเพลงที่มากกว่าแล้ว ในเรื่องของช่องไฟของกระสวนทำนองที่มีความซับซ้อนมากกว่าเพลงพญาโศก สามชั้น รวมถึงกระสวนทำนองที่มีการลอยจังหวะซึ่งต้องอาศัยความชำนาญและความแม่นยำจังหวะของผู้บรรเลงอย่างมาก จึงทำให้การใช้ 6 กลวิธีในทั้ง 2 เพลงมีสัดส่วนที่เท่า ๆ กัน แม้ว่าโครงสร้างเพลงจะมีความต่างกันดังที่ได้กล่าวมาแล้วในข้างต้น

จากกลวิธีทั้ง 6 ของครูเขวงศักดิ์ผู้วิจัยวิเคราะห์เพิ่มเติมได้ว่าเป็นผลมาจากการที่ได้รับการบ่มเพาะและหล่อหลอมจากหลวงไพเราะเสียงซอผู้เป็นครูต้นแบบคนสำคัญของครูเขวงศักดิ์ จนสามารถพลิกแพลงโดยอาศัยความชำนาญเฉพาะตัว อีกทั้งได้ผ่านการพิสูจน์ทราบจากการใช้กลวิธีเหล่านี้เข้าไปซ้ำมา ผ่านการทวนสอบมากกว่า 30 ปี ตลอดการเป็นครูในระบบการศึกษาจนถึงปัจจุบันที่เกษียณอายุราชการแล้วแต่ยังคงสอนในรูปแบบตามอัธยาศัย ไม่เพียงใช้กับเพลงเดี่ยวซอด้วงพญาโศก สามชั้นและแขกมอญ เท่านั้น แต่พบว่าครูใช้กลวิธีดังกล่าวกับการต่อเพลงเดี่ยวซอด้วงในทุกระดับ และกับลูกศิษย์ทุกรุ่นซึ่งล้วนแล้วแต่ประสบความสำเร็จในการเรียน จึงทำให้ผู้วิจัยเห็นว่ากลวิธีดังกล่าวของครูเขวงศักดิ์เป็นกลวิธีที่จะสามารถทำให้ผู้เรียนเกิดประสิทธิภาพประสิทธิผลสูงสุดในการเรียนทางเดี่ยวซอด้วงขั้นสูงทางหลวงไพเราะเสียงซอได้เป็นอย่างดี



**แผนภาพที่ 13** แผนภาพแสดง กลวิธีการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงขั้นสูง 6  
ในจังหวะหน้าทับปรบไก่อสามชั้นของครูเขวงศักดิ์ โพธิสมบัติ

## บทที่ 5

### สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่องกลวิธีการบรรเลงและการสอนทักษะซอด้วงชั้นสูงของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน่ ดุริยชีวิน) ผ่านครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ เพลงเดี่ยวจังหว่อน้ำทับปรบไ้สามชั้นสายกรรมมหรสพ ผู้วิจัยได้สรุปสาระสำคัญของการวิจัยและนำเสนอตามลำดับ คือ วัตถุประสงค์ของการวิจัย วิธีดำเนินการวิจัย สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลการวิจัย และข้อเสนอแนะในการวิจัย

#### การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ

1. เพื่อศึกษากลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหว่อน้ำทับปรบไ้สามชั้นทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน่ ดุริยชีวิน) สายกรรมมหรสพ
2. เพื่อศึกษากลวิธีการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหว่อน้ำทับปรบไ้สามชั้นทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน่ ดุริยชีวิน) สายกรรมมหรสพ

#### วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) 3 แบบ ได้แก่ 1) การวิจัยชีวประวัติบุคคล (Biographical research) 2) การวิจัยแบบปรากฏการณ์วิทยา (Phenomenological research) 3) การวิจัยแบบชาติพันธุ์วรรณา (Ethnography) แบ่งวิธีดำเนินการวิจัยเป็น 6 ขั้นตอนดังนี้

1. ศึกษานำร่อง (Pilot study) ลงภาคสนามด้วยการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant observation) และการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ (Informal interview) กับครูเชวงศักดิ์ ตั้งแต่นั้นถึงกันยายน – พฤศจิกายน 2562 ที่บ้าน จ.เชียงใหม่ ทำให้ผู้วิจัยได้พบประเด็นในการต่อยอดเพื่อทำวิจัยในครั้งนี้ 2 ประเด็นหลัก ได้แก่ 1) ด้านกลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงในด้านการผลิตคุณภาพเสียงในการทำเทคนิคต่าง ๆ มีการเน้นความชัดเจน รวมถึงการสื่ออารมณ์ในทิวโอดและในทิวพัน มีการผูกกลอนไว้อย่างเป็นระบบ และสัมพันธ์กัน เอื้อต่อความจำและเข้าใจในบทเพลงของผู้เรียน 2) ด้านกลวิธีการสอนเพลงเดี่ยวซอด้วงของครูเชวงศักดิ์ เน้นให้ผู้เรียนมีทักษะการสังเกตเป็นหลัก โดยสังเกตทั้งผู้สอนและตนเอง มีการจัดการเรียนรู้อย่างเป็นลำดับขั้น จึงได้นำมาเป็นประเด็นตั้งต้นในการทำวิจัยครั้งนี้

2. กำหนดผู้ให้ข้อมูลด้านเอกสาร ศึกษาจาก เอกสาร หนังสือ ตำรา บทความทางวิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และด้านบุคคลแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ 1) ผู้ให้ข้อมูลสำคัญ

(Key Informant) คือ ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ใช้การเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) 2) ลูกศิษย์ซอด้วงครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวซอด้วง จบการศึกษาและเป็นครูสอนในวิชาชีพดนตรีไทยรุ่นแรก ใช้การเลือกแบบสโนว์บอล (Snowball Sampling) ประกอบไปด้วย 3 คน ได้แก่ 2.1) อาจารย์รักเกียรติ ปัญญาศ 2.2) อาจารย์บัณฑิต ศรีบัว และ 2.3) อาจารย์บุญถึง พระยาชัย 3) ลูกศิษย์ซอด้วงครูเชวงศักดิ์โพธิสมบัติรุ่นปัจจุบันใช้การเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) ได้แก่ นิสิตเครื่องมือเอกซอด้วง สาขาวิชาดนตรีศึกษา ภาควิชาศิลปดนตรี และนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่เข้าร่วมโครงการยุทธศาสตร์พัฒนานาฏศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ประจำปี 2563

3. สร้างและตรวจสอบเครื่องมือในการวิจัย ผู้วิจัยสร้างเครื่องมือไล่เรียงตามวัตถุประสงค์ขอบเขตการวิจัย รวมถึงจากการทบทวนวรรณกรรม จากนั้นจึงนำเครื่องมือไปทดลองใช้ (Try out) กับ ผู้เชี่ยวชาญ ปรับปรุงแก้ไข จากนั้นให้อาจารย์ที่ปรึกษาและผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 3 ท่าน ตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหาและความถูกต้อง ครบถ้วนตามกรอบแนวคิดและวัตถุประสงค์การวิจัย แล้วจึงนำไปใช้ เครื่องมือ 6 ชนิดประกอบไปด้วย 1) แบบวิเคราะห์เอกสารและสื่ออิเล็กทรอนิกส์ 2) แบบสัมภาษณ์ 3) แบบสังเกต 4) แบบบันทึกโน้ต 5) แบบวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ 6) แบบวิเคราะห์เทคนิควิธีการบรรเลงซอด้วง และ 7) อุปกรณ์ต่าง ๆ

4. เก็บรวบรวมข้อมูลแบบไม่มีโครงสร้าง (Non structure interview) โดยการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth interview) (สุภางค์ จันทวานิช, 2561) เป็นหลัก โดยใช้แบบสัมภาษณ์ชนิดกึ่งมีโครงสร้าง (Semi-structural interview) แบบตัวต่อตัว ผ่านโทรศัพท์ และสื่อออนไลน์ ร่วมกับการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant observation) (Creswell, 2014) มีแบบสังเกตเป็นเครื่องมือในการเก็บข้อมูล

5. ตรวจสอบข้อมูลซ้ำด้วยวิธีการตรวจสอบแบบสามเส้าด้านข้อมูล (Data triangulation) (Creswell, 2014)

#### 6. วิเคราะห์ข้อมูล

วัตถุประสงค์ข้อ 1 วิเคราะห์เพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้นทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) สายกรรมมหรสพ ด้วยการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์บทเพลงวิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงที่ปรากฏทั้งในส่วนของเที่ยวโอดและเที่ยวพัน

วัตถุประสงค์ข้อ 2 วิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์และศึกษาจากเอกสารและสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย (Inductive reasoning)

## สรุปผลการวิจัย

### ตอนที่ 1 กลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวะหน้าทับปรบไก่สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ตูระยะชีวิน) สายกรรมมหรสพ

**1. เพลงพญาโศก สามชั้น** เป็นเพลงท่อนเดียว ทำนองหลักปรากฏสังคีตลักษณ์ (Form) อยู่ใน รูปแบบ A ซึ่งมีความแตกต่างจากสังคีตลักษณ์ของทางเดี่ยวซอด้วงเพลงพญาโศก สามชั้น เนื่องจากชนบในการประพันธ์ทางเดี่ยวพญาโศก สามชั้นสำหรับเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องสายจะบรรเลงในแบบแผนโอดพันและนำทำนองในจังหวะสุดท้ายครึ่งหลังมาเป็นส่วนนำของเที่ยวโอดเสมอ จึงทำให้สังคีตลักษณ์ของทางเดี่ยวซอด้วง เพลงพญาโศก สามชั้น คือ รูปแบบ  $B_1AB_2/A'B_3$  ปรากฏ ทั้งหมด 3 ทางเสียง ได้แก่ 1) ทางเสียงเพียงออล่าง 2) ทางเสียงเพียงอบบน และ 3) ทางเสียงนอก ท่วงทีลีลา (Style) ปรากฏ 2 ประการ ได้แก่ 1) ลีลาสำนัก และ 2) ลีลาบุคคล การสำแดงอารมณ์ (Expression) ปรากฏ คือ อารมณ์โศกเศร้า คร่ำครวญ อาลัย และอาวรณ เทคนิคที่ปรากฏตามกรอบ เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ปรากฏรวมทั้งเที่ยวโอดและเที่ยวพันทั้งหมด 16 เทคนิค จาก 19 เทคนิค ความถี่ในการใช้เทคนิครวม 239 ครั้ง เทคนิคที่พบมากที่สุดมีจำนวน 1 เทคนิค คือ พรหมนิ้วจาก/ ครั้นนิ้ว จำนวน 55 ครั้ง และเทคนิคที่พบน้อยที่สุดมีจำนวน 3 เทคนิค ได้แก่ 1) นิ้วประ 2) สีดั่ง และ 3) ควงนิ้ว จำนวนเทคนิคละ 1 ครั้ง เทคนิคที่ไม่พบมีจำนวนทั้งหมด 3 เทคนิค ได้แก่ 1) นิ้วแอ้ 2) ขยี้คันชัก และ 3) สี่รว

**2. เพลงแขกมอญ** เป็นเพลง 3 ท่อนทำนองหลักปรากฏสังคีตลักษณ์ (Form) ในรูปแบบซ้ำ ทำย AD/BD/CD/ ทางเสียงปรากฏทั้งหมด 3 ทางเสียง ได้แก่ 1) ทางเสียงกลาง 2) ทางเสียงเพียงอบบน และ 3) ทางเสียงขวา มีแบบแผนในการบรรเลงเป็นไปตามชนบการเดี่ยวเครื่องดนตรีประเภท เครื่องสายโดยบรรเลงเที่ยวโอดและพันในแต่ละท่อนตามลำดับ ท่วงทีลีลา (Style) ปรากฏลีลาสำนัก และลีลาบุคคล การสำแดงอารมณ์ (Expression) ปรากฏ คือ อารมณ์รักอีกทั้งยังพบว่าเพลงเดี่ยว แขกมอญ สามชั้นปรากฏสำเนียงมอญเป็นหลัก โดยเฉพาะในเที่ยวโอดท่อน 3 ที่ผู้ประพันธ์ตั้งใจ ฉายสำเนียงมอญ เทคนิคที่ปรากฏตามกรอบเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยปรากฏทั้งในเที่ยวโอดและ เที่ยวพันทั้ง 3 ท่อน พบเทคนิคทั้งหมด 14 เทคนิค จาก 18 เทคนิค เทคนิคที่พบมากที่สุด คือ สะบัด นิ้ว จำนวน 105 ครั้ง และเทคนิคที่พบน้อยที่สุด คือ พรหมคี่นิ้ว และสี่รว จำนวนเทคนิคละ 1 ครั้ง เทคนิคที่ไม่ปรากฏมีจำนวน 4 เทคนิค ได้แก่ 1) นิ้วแอ้ 2) ขยี้นิ้ว 3) ขยี้คันชัก และ 4) ควงนิ้ว

## ตอนที่ 2 กลวิธีการสอนเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ(อุ่น ตูระชีวิน) สายกรมมหรสพ

พบว่ากลวิธีการสอนเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่อสามชั้นของครูเชวงศักดิ์ โพรธิสมบัติ ประกอบไปด้วย 6 กลวิธี ได้แก่ **1) ลอง** ก่อนการเรียนเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงครูเชวงศักดิ์ จะพิจารณาและวิเคราะห์ผู้เรียนจากความสามารถในแต่ละบุคคลด้วยวิธีการสังเกต มีจุดเน้นโดยการให้ผู้เรียนทดลองเรียบเรียงทำนองเพลงเกร็ดทั่วไปให้เป็นสำนวนที่มีการเอื้อนคล้ายการขับร้องและการบรรเลงเที่ยวโอดในเพลงเดี่ยวเพื่อเป็นการประเมินขั้นต้น **2) เตรียม** ครูเชวงศักดิ์ที่ใช้เพลงคัดสรรเป็นเครื่องมือในการเตรียมความพร้อมของผู้เรียน โดยเห็นได้จากความสัมพันธ์ของกระสวนทำนองเดี่ยวของเพลงนกขมิ้น สามชั้นที่มีต่อเพลงพญาโศก สามชั้น และเพลงสุดสงวน สามชั้นที่มีต่อเพลงแขกมอญ สามชั้น **3) ต่อ** ครูเชวงศักดิ์ใช้วิธีการต่อแบบมุขปาฐะ (Oral tradition) เป็นหลัก โดยใช้กลวิธีสาธิตให้ดูและนอຍปากบอกเพลง วิธีการที่ครูใช้ต่าง ๆ ในการต่อเพลงเป็นวิธีการโดยทั่วไปของการเรียนการสอนดนตรีไทย หากแต่การผสมผสานวิธีในแต่ละขั้นตอนเพื่อให้ผู้เรียนเกิดประสิทธิภาพประสิทธิผลในการเรียนเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงนั้น ได้ฉายภาพกลวิธีต่อเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงที่มีลักษณะเฉพาะตัวของครูเชวงศักดิ์ **4) ตรวจ** ครูเชวงศักดิ์ให้ความสำคัญกับการเข้าจังหวะในการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงอย่างมาก ซึ่งจะเป็นการตรวจสอบความครบถ้วนของบทเพลง ช่องไฟ และแนวในการบรรเลง รวมถึงเรื่องของการสื่ออารมณ์ของบทเพลง อีกทั้งยังเป็นการจำลองสถานการณ์ในการบรรเลงจริง (Simulation) อีกด้วย **5) เติม** ครูเชวงศักดิ์เน้นย้ำให้ผู้เรียนฝึกซ้อมให้มากเพื่อเติมความแม่นยำและความคล่องแคล่วทั้งในขณะที่ซ้อมกับครูและซ้อมด้วยตนเอง ครูมีกลวิธีช่วยผู้เรียนโดยการให้ผู้เรียนอัดเสียงและ/หรือภาพเคลื่อนไหวในขณะที่ครูและผู้เรียนสีด้วยกันรอบสุดท้ายหลังจากตรวจสอบความถูกต้องของบทเพลงกับจังหวะแล้ว พร้อมกับโน้ตเพลงที่ผู้เรียนบันทึกไว้เพื่อใช้เป็นเครื่องมือช่วยในการฝึกซ้อมด้วยตนเอง และ **6) ตาม** หลังจากผ่านการต่อเพลง ตรวจสอบ และฝึกซ้อมแล้วครูเชวงศักดิ์จะใช้บริบทจากการพาผู้เรียนไปบรรเลงในงานต่าง ๆ เป็นตัวช่วยในการประเมินผลการปฏิบัติทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วง หากผู้เรียนสามารถปฏิบัติได้สมบูรณ์ครบถ้วนจนถึงขีดสุดแล้วจะเป็นในจังหวัดหน้าทับและหน้าทับสองไม้ซึ่งเป็นเดี่ยวสูงสุดต่อไป



## อภิปรายผลการวิจัย

### ประเด็นที่ 1 กลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวะหน้าทับปรบไก่สามชั้นทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยะชีวิน)

ผลการวิจัยในเรื่องสังคีตลักษณะการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวซอด้วงพญาโศก สามชั้นและเพลงแขกมอญ สามชั้นทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยะชีวิน) ในด้านท่วงทำนอง จังหวะ การสอดประสาน สังคีตลักษณ์ (แบบแผนท่วงทำนอง) เป็นไปตามขนบการบรรเลงเพลงเดี่ยวสำหรับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายทุกประการ ทว่า (แบบแผนการบรรเลง) ในส่วนของการเปรียบเทียบลูกตกระหว่างจังหวะ ผู้วิจัยพบความน่าสนใจของทำนองในเที่ยวโอดที่มีลักษณะการดำเนินทำนองที่สอดคล้องกับทำนองหลักเป็นส่วนใหญ่ และมีทิศทางการดำเนินทำนองที่สวนทางกับทำนองหลักบ้างเล็กน้อยเพื่อให้เกิดความวิจิตรพิสดารของสำนวนเดี่ยวซึ่งเป็นลักษณะสำคัญของเพลงเดี่ยว โดยทั่วไปที่ต้องการให้เห็นถึงสติปัญญาของผู้ประพันธ์ อีกทั้งในเที่ยวพัน พบว่ามีลักษณะของการดำเนินทำนองที่มีรูปแบบที่หลากหลาย ได้แก่ ลักษณะทำนองแบบถาม-ตอบ การฝากทำนองในช่วงท้ายแต่คงความเป็นระบบของทำนองในทุกประโยค ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของการประพันธ์สำนวนเดี่ยวของหลวงไพเราะเสียงซอ สอดคล้องกับแนวคิดของ พิชิต ชัยเสรี (2559) ในเรื่อง ท่วงทีลีลา ในด้านลีลาสำนัก และลีลาบุคคลที่แสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของหลวงไพเราะเสียงซออย่างชัดเจน ดังเช่นพบในเพลงพญาโศก สามชั้นเที่ยวพัน ครึ่งหลังของจังหวะที่ 4 และครึ่งแรกของจังหวะที่ 5



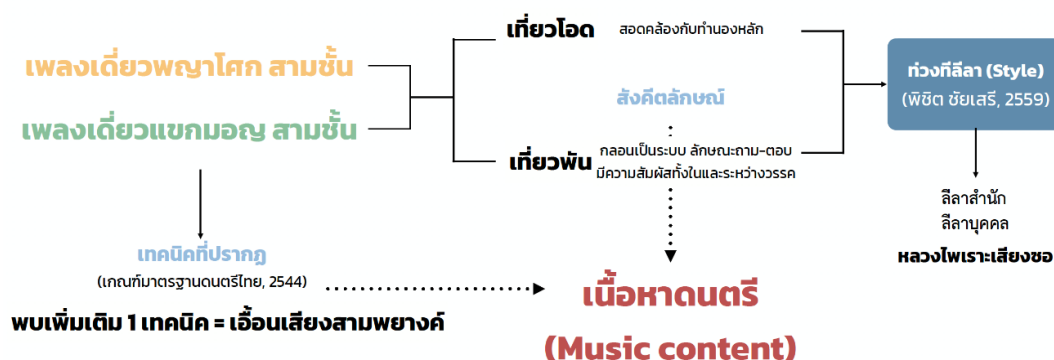
และพบในเพลงแขกมอญ สามชั้นเที่ยวพันครึ่งหลังของจังหวะที่ 5 และครึ่งแรกของจังหวะที่ 6



จะเห็นได้ว่าลักษณะทิศทางการดำเนินกลอนเป็นไปในรูปแบบเดียวกันที่ละครึ่งจังหวะหน้าทับ และมีความสอดคล้องกันระหว่างรับได้อย่างกลมกลืน ซึ่งปรากฏเหมือนกันทั้ง 2 เพลง ดังที่ได้อธิบายไว้ในผลวิเคราะห์ในส่วนของลีลา

ในส่วนเทคนิควิธีการบรรเลงที่ปรากฏในทางเดี่ยวซอด้วงเพลงพญาโศก สามชั้นและเพลงแขกมอญสามชั้นผู้วิจัยพบเพิ่มเติมจากเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ทบวงมหาวิทยาลัย (2544) จำนวน 1 เทคนิค คือการสีโน้ต 3 เสียงคล้ายการสับแต่ลากจังหวะของโน้ตตัวแรกให้ยาวขึ้นจากนั้นจึงสีอีก 2 เสียงในจังหวะที่ติดกันและกระชับโดยให้ลงจังหวะพอดี ผู้วิจัยพบว่าลักษณะการบรรเลงคล้ายการเอื้อนเสียง 3 เสียงของการขับร้อง จึงให้ชื่อว่า เทคนิคการเอื้อนเสียง 3 พยางค์ ซึ่งมีความสอดคล้องกันตรงที่ว่าหลักการประพันธ์ทางเดี่ยวเทียวโอดส่วนใหญ่จะใช้ทำนองขับร้องของเพลงนั้น ๆ เป็นฐานในการคิด อีกทั้งยังพบว่าเทคนิคดังกล่าวพบมากที่สุดในเทียวโอดของเพลงเดี่ยวซอด้วงพญาโศก สามชั้นทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน คุรยะชีวิน) ผู้วิจัยจึงคิดว่าเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยควรอย่างยิ่งที่จะต้องมีการพิจารณาเพิ่มเทคนิคดังกล่าวให้เป็นเทคนิคพื้นฐานที่ผู้บรรเลงพึงปฏิบัติได้อย่างมีคุณภาพ

นอกจากนี้ผลการวิเคราะห์เทคนิควิธีทั้งในเชิงคุณภาพและในเชิงปริมาณ โดยเฉพาะการพบความถี่ของเทคนิคที่ปรากฏสามารถนำมาใช้เป็นแนวทางในการกำหนดทิศทางการออกแบบเนื้อหาการสอนได้อย่างมีนัยสำคัญ กล่าวคือ ผลการวิจัยครั้งนี้ในเพลงพญาโศก สามชั้นพบเทคนิคพรมนิ้วจาก/ครั้นนิ้วมากที่สุด รองลงมาคือ การเอื้อนเสียงสามพยางค์ และการพรมปิดตามลำดับ เมื่อทราบเช่นนี้แล้ว ผู้สอนและผู้เรียนจะเห็นทิศทางการเตรียมความพร้อมก่อนการเรียนบทเพลงเดี่ยวนี้ในการปฏิบัติเทคนิคที่ปรากฏเป็นส่วนใหญ่ให้ได้อย่างมีคุณภาพ รวมไปถึงในการถอดส่วนย่อยของทำนองออกมาฝึกปฏิบัติก่อนเพื่อให้เกิดความชำนาญอันจะนำไปสู่การบรรเลงที่สมบูรณ์สอดคล้องกับยุคธนา ฉัพรรณรัตน์ (2557) ที่มีการคัดสรรบทเพลงเดี่ยวซออุ และนำมาวิเคราะห์โครงสร้างรวมถึงเทคนิคเพื่อใช้เป็นสาระในการเรียนการสอนปฏิบัติทักษะเพลงเดี่ยวสามารถสรุปเป็นแผนภาพได้ดังนี้



แผนภาพที่ 14 แผนภาพสรุปการอภิปรายผลเรื่องกลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัด  
หน้าทับปรบไก่สามชั้นทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน)

## ประเด็นที่ 2 การจัดการเรียนการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูง

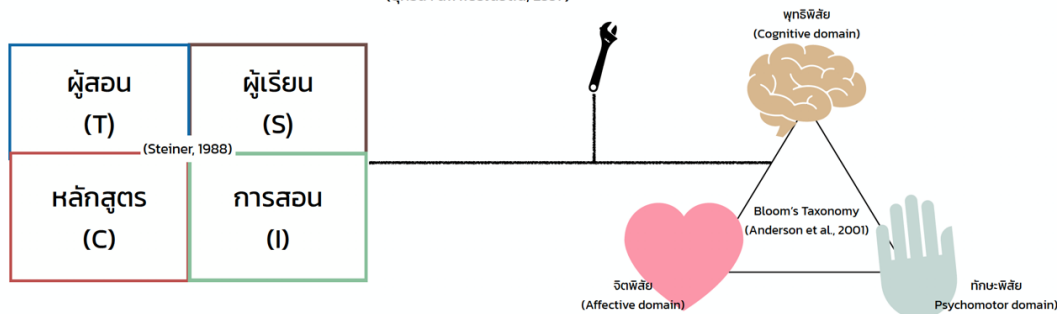
จากปัญหาในการเรียนการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงที่ผู้วิจัยพบ มีความสอดคล้องกับ งานวิจัยเรื่องการวิเคราะห์บทเพลงคัตสรรสำหรับนิสิตรายวิชาเครื่องสีไทย กรณีศึกษา ทางเดี่ยวซออุ้เพลงสุรินทราหูสามชั้นซึ่งพบในมิติของซออุ้ (ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์, 2557) แต่ด้วยลักษณะระเบียบวิธีการบรรเลงที่มีความคล้ายกันจึงสามารถนำมายืนยันถึงปัญหาที่เกิดขึ้นได้ โดยผลการวิจัยในครั้งนี้เป็นตัวตั้งต้นสำหรับผู้สอนในการแก้ไขปัญหา และออกแบบการจัดการเรียนการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงให้มีประสิทธิภาพยิ่งขึ้นได้ด้วยองค์ประกอบทางการศึกษาทั้ง 4 องค์ประกอบ (Steiner, 1988) ได้แก่ 1) ผู้เรียน 2) ผู้สอน 3) สาร/หลักสูตร และ 4) การเรียนการสอน ผู้วิจัยพบว่าในการเรียนการสอนปฏิบัติทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูง **ผู้สอน** ถือเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการเรียนการสอน กล่าวได้ว่าเป็นเสาหลักให้กับผู้เรียน ดังนั้นจึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้สอนควรมีความรู้ความสามารถในระดับที่เป็นต้นแบบที่ดีให้กับผู้เรียนได้ สอดคล้องกับ นัฐพงษ์ โสวัตร (2556) ที่กล่าวไว้ว่าผู้สอนต้องมีความกระจำในเรื่องทักษะและทฤษฎี สามารถปฏิบัติได้ อธิบายได้ชัดเจน สามารถสาธิตทักษะเพลงที่จะสอนได้ ในลักษณะแยกส่วนเป็นรายท่อน รายประโยค รายเที่ยวหรือทั้งเพลงได้ และต้องสามารถตรวจสอบความถูกต้องของทักษะนั้น ๆ ด้วยตนเองและ/หรือร่วมไปกับผู้เรียนได้ อีกทั้งมีความท้าทายในการออกแบบและเลือกใช้วิธีการสอนสำหรับผู้เรียนที่มีศักยภาพในการเรียนรู้ที่หลากหลาย เพื่อให้ผู้เรียนบรรลุวัตถุประสงค์การเรียนรู้อย่างมีคุณภาพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการเตรียมการสอน การจัดลำดับเนื้อหาที่ใช้ในการเรียน ซึ่งผลการวิจัยครั้งนี้สอดคล้องกับ **สาร/หลักสูตร** ในมิติดนตรีศึกษา มิใช่เป็นเพียงการวิเคราะห์บทเพลงเพื่อให้นักดนตรีหรือศิลปินเห็นถึงความดีความงามแห่งสติปัญญาของผู้ประพันธ์และตัวบทเพลงให้ลุ่มลึกเท่านั้น แต่ผู้วิจัยพบว่าเป็น

สาระสำคัญที่ใช้เป็นเครื่องมือช่วยในการเรียนของ **ผู้เรียน** ซึ่งจำเป็นที่จะต้องมียุทธศาสตร์พื้นฐานในการปฏิบัติเครื่องดนตรีในระดับที่ค่อนข้างสูงก่อนการเรียนทักษะเพลงเดี่ยว เนื่องจากเพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่รวมเอาเทคนิควิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ ไว้มากมาย เพื่อใช้ในการสำแดงฝีมือรวมไปถึงสติปัญญาของผู้ประพันธ์ หากแต่ในสถานการณ์จริงผู้เรียนแต่ละคนมีศักยภาพพื้นฐานที่แตกต่างกันออกไปทั้งในด้านของยุทธศาสตร์พื้นฐาน และทักษะการเรียนรู้ จึงถือเป็นความท้าทายของผู้สอน แต่ผู้วิจัยเชื่อว่าหากผู้เรียนได้มีโอกาสเรียนรู้โครงสร้างองค์ประกอบรวมไปถึงเทคนิคที่ปรากฏของเพลงเดี่ยวได้ก่อนการเรียนในห้องเรียนแล้ว จะส่งผลให้ผู้เรียนเกิดความรู้ความเข้าใจมากยิ่งขึ้น อันสอดคล้องกับทฤษฎีการเรียนรู้ในด้านพุทธิพิสัย (Cognitive domain) ของ Bloom's Taxonomy (Anderson et al., 2001) ในขั้นที่ 1 – 2 ที่ได้มุ่งเน้นในเรื่องของความรู้ความเข้าใจของผู้เรียน อีกทั้งเวลาที่ใช้ใน **การเรียนการสอน** จะกระชับมากยิ่งขึ้น แต่ยังคงคุณภาพของผลการเรียนไว้ได้

ผู้วิจัยเห็นว่านอกจากองค์ประกอบทางการศึกษาทั้ง 4 องค์ประกอบ (Steiner, 1988) ที่จะเป็นกรอบแนวคิดตั้งต้นในการจัดการเรียนการสอนทักษะเพลงเดี่ยวขั้นสูงที่ดีแล้ว พฤติกรรมการเรียนรู้ทั้ง 3 ด้านสำคัญของ Bloom's Taxonomy (Anderson et al., 2001) มีความสอดคล้องและสามารถนำมาออกแบบร่วมกันได้ จากที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้นว่า ผลการวิจัยซึ่งเป็นสาระ/เนื้อหาสำคัญในการสอนปฏิบัติทักษะเพลงเดี่ยว อันจะส่งผลให้ผู้เรียนพัฒนาใน **ด้านพุทธิพิสัย (Cognitive domain)** มีความรู้ความเข้าใจในเนื้อหาอย่างลึกซึ้ง จนสามารถวิเคราะห์ และสังเคราะห์องค์ความรู้ และสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการเรียนเพลงเดี่ยวอื่น ๆ ที่มีความซับซ้อนมากขึ้นได้ ผู้วิจัยเชื่อว่าส่งผลต่อการปฏิบัติทักษะ ซึ่งอยู่ใน **ด้านทักษะพิสัย (Psychomotor domain)** ของผู้เรียนจะถูกพัฒนาได้มากยิ่งขึ้น และเต็มศักยภาพในเชิงการบรรเลงของผู้เรียน อันจะนำมาซึ่งการพัฒนา **ด้านจิตพิสัย (Affective domain)** กล่าวคือ มีทัศนคติที่ดีในการฝึกซ้อมและการเรียนโดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้เรียนที่จะต้องอยู่ในบทบาทของผู้สอนในอนาคตจะเกิดความภาคภูมิใจในวิชาชีพ เหล่านี้ล้วนเป็นแนวทางที่ดีให้กับผู้เรียนจากรุ่นสู่รุ่นอย่างเป็นลำดับ อันจะทำให้เกิดวงจรในการเรียนการสอนปฏิบัติทักษะเพลงเดี่ยวที่มีความยาก และนำมาซึ่งความย่อท้อของผู้เรียนได้ง่ายให้มีการพัฒนาไปสู่แนวทางที่ดีขึ้นสามารถสรุปเป็นแผนภาพได้ดังนี้

### ปัญหาในการเรียนเพลงเดี่ยว

- ผู้เรียนไม่เข้าใจสังคีตลักษณ์และโครงสร้างบทเพลงเดี่ยว
- ผู้เรียนไม่สามารถอธิบายและจำแนกเทคนิคที่ปรากฏได้
- ผู้เรียนไม่เข้าใจจุดมุ่งหมายผู้ประพันธ์ส่งผลต่อการตีความที่คลาดเคลื่อน
- ใช้เวลาในการเรียนมาก  
(ยุกรนา อัมพวรรณรัตน์, 2557)



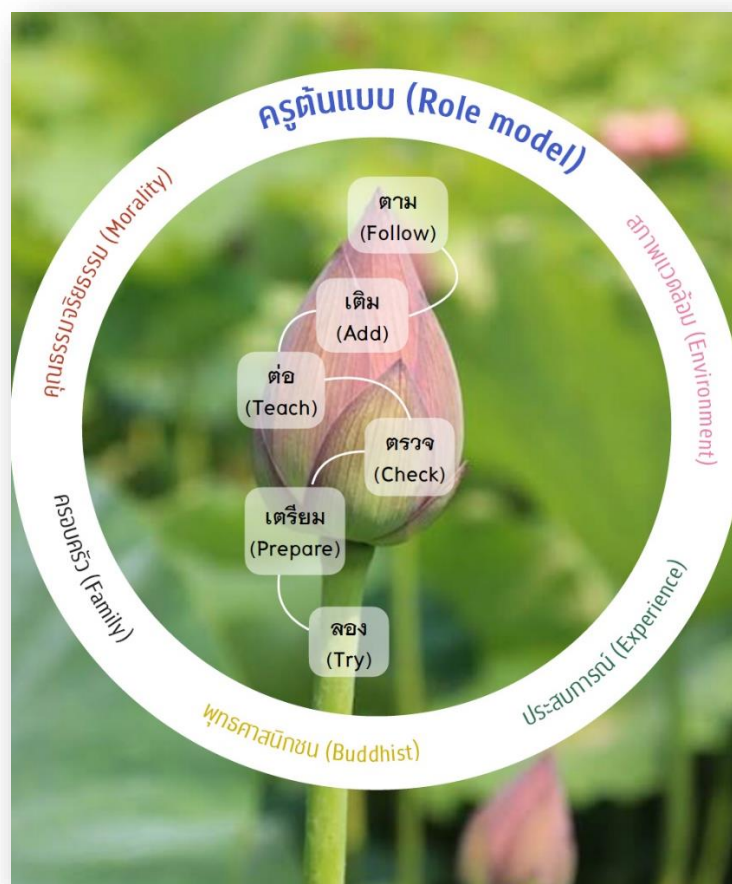
### แผนภาพที่ 15 แผนภาพสรุปผลการอภิปรายเรื่อง การจัดการเรียนการสอนทักษะเพลงเดี่ยวขอด้วงชั้นสูง

#### ประเด็นที่ 3 “กลปทุมแขวง” กลวิธีการสอนเพลงเดี่ยวขอด้วงของครูเชวงศักดิ์

การรับรู้ (Perception) และ ความคิดรวบยอด (Conception) เป็นสิ่งสำคัญของการเกิดการเรียนรู้ของผู้เรียนโดยธรรมชาติของการเรียนดนตรีไทยโดยทั่วไปจะพบว่าเป็นการเรียนแบบท่องจำ (Rote learning) แต่เมื่อพิจารณาเทียบเคียงกับหลักธรรมในเรื่อง आयตนะ 6 ได้แก่ การรับรู้ทาง 1) ตา 2) หู 3) จมูก 4) ลิ้น 5) กาย และ 6) ใจ จะพบว่าอายตนะ 6 เป็นทางไปสู่การเก็บจำข้อมูลทางดนตรีเข้าสู่ตัวผู้เรียน โดยเฉพาะ ตา ที่ต้องดู หู ต้องฟัง กาย ต้องปฏิบัติ ถูกบ่มเพาะจนเกิดเป็นความชอบและรสนิยมกลุ่ม จนพัฒนาเป็นสายสำนักต่าง ๆ เป็นเรื่องของใจ สะท้อนให้เห็นว่าการรับรู้ (Perception) เป็นสิ่งที่มิพบาทและสำคัญต่อการเรียนดนตรีมาก แต่การรับรู้ไปได้อย่างถูกต้องและครบถ้วนหรือไม่เป็นเรื่องของความคิดรวบยอด (Concept) ของเรื่องนั้น ๆ ที่ครูจำเป็นจะต้องมีกระบวนการให้และตรวจสอบ เพราะหากการเก็บจำองค์ความรู้เหล่านั้นได้รับไปอย่างถูกต้องจะเป็นการเก็บจำที่มีเสถียรภาพ โดยมีผู้วิจัยเห็นถึงความสำคัญของการรับรู้ทางตา (Visuality) มีอำนาจมาก โดยเฉพาะการรับรู้และเก็บจำภาพเคลื่อนไหวที่ประกอบด้วยเสียงและมีสีที่มีอิทธิพลมากกว่าการจำด้วยตัวอักษร (โน้ต) เท่านั้น เช่นเดียวกับกลวิธีการสอนเพลงเดี่ยวขอด้วงชั้นสูงของครูเชวงศักดิ์ที่เริ่มจากกระบวนการของการเก็บจำและถูกสร้างโดยครูต้นแบบ (Role model) คือ หลวงไพเราะเสียงซอ ประกอบเข้ากับบริบทหลายส่วนที่หล่อหลอมจนเกิดกลวิธีดังกล่าว ได้แก่ **ครอบครัว (Family)** ที่สนับสนุนและส่งเสริมในการเรียนดนตรีตั้งแต่เด็กจนเกิดความชอบและศึกษาอย่างจริงจัง อีกทั้งตลอดระยะเวลาในการเรียนจนกระทั่งเป็นครูได้รับ **ประสบการณ์ (Experience)**

มากมายทั้งในด้านทักษะการบรรเลงและการสอนที่อยู่ใน **สภาพแวดล้อม (Environment)** ของนักวิชาชีพนครไทย และนักการศึกษาทั้งในระบบ นอกระบบ และตามอัธยาศัย รวมถึงความเป็น **พุทธศาสนิกชน (Buddhist)** จนเกิดพุทธธรรมที่ติดตัวมากับครูเขวงศักดิ์ตั้งแต่เกิดมาถึงจนถึงปัจจุบันดังจะเห็นได้ด้วยการมีพรวิหาร 4 ในการสอนซึ่งเป็นคุณลักษณะสำคัญของครูที่พึงปฏิบัติให้เหมือนดังปูชนียาจารย์ซึ่งเป็นครูต้นแบบของครูเขวงศักดิ์ ดังนั้นสิ่งสำคัญและความสมบูรณ์ของกลวิธีดังกล่าว เป็นกลวิธีสอนกระบวนเพลงเดี่ยวจังหวะหน้าทับปรบไ้สูงสุดของไทยทั้งท่อนเดียวและมากท่อน อีกทั้งผู้วิจัยพบว่าบริบทด้านศาสนาก็เป็นสิ่งที่สำคัญที่หล่อหลอมครูเขวงศักดิ์และกลวิธีที่ใช้ นอกจากการมีพรวิหาร 4 ในการสอนแล้ว **คุณธรรมจริยธรรม (Morality)** ด้านความกตัญญู กตเวทิตาของครูเขวงศักดิ์ที่มีต่อหลวงไพเราะเสียงซอซึ่งเป็นปูชนียาจารย์ครูต้นแบบคนสำคัญซึ่งเกิดจากรักและความศรัทธา สิ่งเหล่านี้ได้ถูกจัดกระทำอยู่ตลอดของการจัดการเรียนรู้โดยอาจไม่ได้ถูกแบ่งไว้เป็นขั้นตอนที่ชัดเจนร่วมกับวัฒนธรรมการเรียนรู้คนไทยด้วยวิธีมุขปาฐะ (Oral tradition) และการเลียนแบบ (Imitation) จากการที่ครูทำให้ดู ผู้วิจัยเห็นว่าสิ่งเหล่านี้ทั้งหมดหล่อหลอมให้เกิดเป็นกลวิธีการสอนเพลงเดี่ยวซอด้วงที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวของครูเขวงศักดิ์ที่ผู้วิจัยได้นำเสนอ

จากความสำคัญที่ได้กล่าวมาแล้วในข้างต้น ผู้วิจัยเห็นว่าสิ่งที่จะเป็นความมงคลสูงสุด คือ การใช้ดอกบัวในการบูชาพระรัตนตรัยของพุทธศาสนิกชน อันหมายถึงดอกบัวที่โผล่พ้นดังผู้มีปัญญา โดยมีฐานที่แข็งแกร่งที่ได้มาจากหลวงไพเราะเสียงซอผู้เป็นครูต้นแบบ ผู้วิจัยจึงให้กลวิธีแรก คือ ลองอยู่ในตำแหน่งของกำนดดอกไม้ จากนั้นอีก 5 กลวิธีจึงอยู่ในตำแหน่งของกลีบดอกบัวจนถึงจุดสูงสุดของปลายดอกบัว อีกทั้งผู้วิจัยต้องการจะนำเสนอภาพดอกบัวที่เปรียบเสมือนมือของผู้วิจัยที่ประนมเพื่อบูชาด้วยความเคารพกลวิธีนี้รวมไปถึงแสดงความกตัญญูกตเวทิตาที่มีต่อครูเขวงศักดิ์ผู้เป็นครูต้นแบบและให้ความรู้ความเมตตาแก่ผู้วิจัยจนถึงเพลงเดี่ยวขั้นสูง ซึ่งเป็นสิ่งที่มีคุณค่าและแสดงถึงอัตลักษณ์ของความเป็นสายสำนักหลวงไพเราะเสียงซอ จึงเกิดเป็นแผนภาพของกลวิธีที่ใช้ดอกบัวแทนการสื่อความหมายในการอธิบายดังนี้



แผนภาพที่ 16 แผนภาพแสดง “กลปทุมแขวง” กลวิธีการสอนเพลงเดี่ยวซอด้วงของครูเซ่งศักดิ์

#### ประเด็นที่ 4 กรอบแนวคิดใหม่ในการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงขั้นสูง

วัฒนธรรมการเรียนรู้ดนตรีไทยแต่เดิมใช้การถ่ายทอดแบบตัวต่อตัว หรือ มุขปาฐะ (Oral culture) และการเลียนแบบ (Imitation) เป็นหลัก ในฐานะผู้สอนปฏิบัติทักษะเพลงเดี่ยว ผู้วิจัยพบว่าในปัจจุบันยังเกิดปัญหาในการเรียนทักษะเพลงเดี่ยวซอไทย (ทั้ง 3 ชนิด) อยู่ไม่น้อย ทั้งในมิติของผู้เรียนที่เกิดความไม่เข้าใจอย่างกระจ่างของโครงสร้างบทเพลงอันเป็นพื้นฐานสำคัญก่อนนำไปสู่การเรียนปฏิบัติ ส่งผลให้การปฏิบัติของผู้เรียนเป็นไปด้วยความยากลำบาก และใช้เวลาในการเรียนมาก รวมถึงในมิติของผู้สอนที่จะต้องเตรียมจัดการเรียนการสอนให้ผู้เรียนเกิดผลสัมฤทธิ์สูงสุดซึ่งเป็นการท้าทาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้เรียนที่มีศักยภาพในการเรียนรู้ที่หลากหลายจากประสบการณ์ ในฐานะทั้งผู้เรียน และผู้สอนเพลงเดี่ยวสำหรับเครื่องสีไทย ผู้วิจัยพบว่า 2 สิ่งสำคัญที่ช่วยตั้งต้น



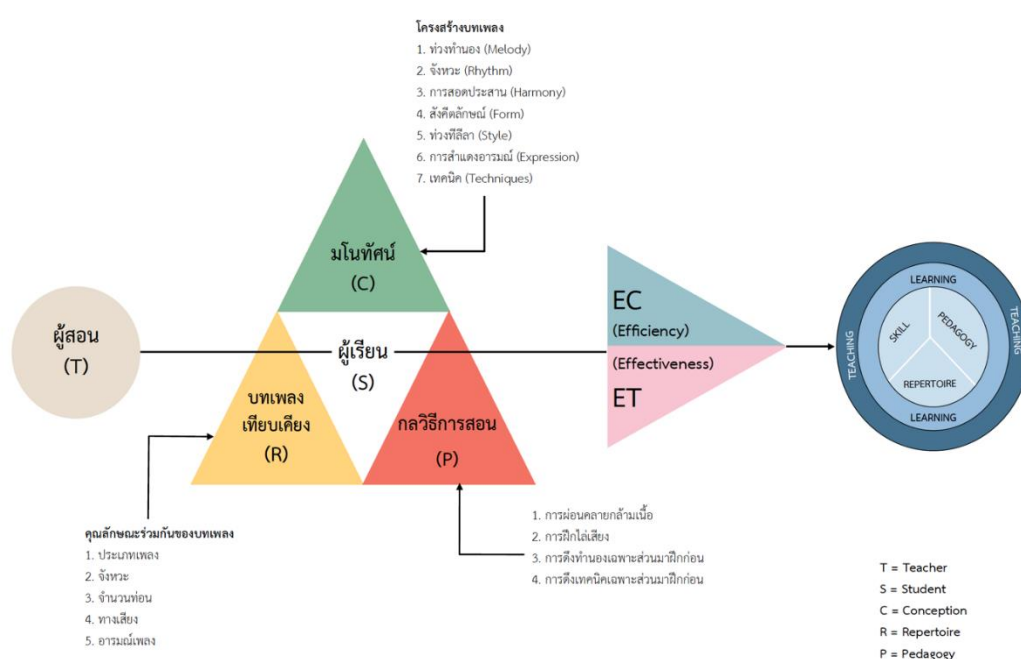
ในการจัดการเรียนการสอนปฏิบัติเพลงเดี่ยวของไทยได้อย่างมีนัยสำคัญ ได้แก่ 1.เนื้อหาดนตรี (Music content) และ 2.บทเพลงเทียบเคียง (Repertoire)

**เนื้อหาดนตรี (Music content)** คือผลการวิจัยในครั้งนี้ ประกอบไปด้วยสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์เพลงไทย (Form and analysis) หมายรวมไปถึงเทคนิคที่ปรากฏในบทเพลงเดี่ยวทั้งหมด กล่าวได้ว่าเป็นการนำผลวิเคราะห์บทเพลงเดี่ยวไปใช้เป็นเนื้อหาในการเรียนการสอนก่อนจะนำไปสู่ขั้นปฏิบัติ สอดคล้องกับ งานวิจัยของ ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ (2557) ที่นำเสนอการวิเคราะห์บทเพลงคัตสรรสำหรับนิสิตรายวิชาเครื่องสีไทย กรณีศึกษา ทางเดี่ยวซออุ เพลงสุรินทราหู สามชั้น เพื่อใช้แก้ปัญหาในการเรียนการสอนเพลงเดี่ยวซออุ ซึ่งจะทำให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจในภาพรวมและโครงสร้างทั้งหมดของเนื้อหาที่จะต้องเรียน และจะส่งผลต่อเนื่องให้กับการเรียนปฏิบัติมีความง่ายและเกิดประสิทธิภาพสูงสุด และการนำ**บทเพลงเทียบเคียง (Repertoire)** มาใช้เพื่อเตรียมความพร้อมของผู้เรียนก่อนเรียนทักษะเพลงเดี่ยว กล่าวคือ การนำบทเพลงเดี่ยวที่มีโครงสร้างและองค์ประกอบที่คล้ายกัน แต่มีความซับซ้อนและง่ายกว่ามาใช้ในการฝึกผู้เรียนก่อนเพื่อนำไปสู่การเรียนบทเพลงเดี่ยวที่มีความยากและซับซ้อนมากขึ้น ให้ผู้เรียนเรียนรู้และปฏิบัติได้อย่างคล่องตัวยิ่งขึ้น สอดคล้องกับหลักการและแนวคิดของ ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ (2561) อันได้รับอิทธิพลจากประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้เป็นครู ใช้เป็นแนวทางตั้งต้นในการจัดการเรียนการสอนทักษะเพลงเดี่ยวชาวไทย อีกทั้งยังสอดคล้องกับหลักการสอนเครื่องสายตะวันตกของ Menuhin (1976) ที่มีการนำบทเพลงที่มีคุณลักษณะเอื้อต่อการฝึกปฏิบัติของผู้เรียนในเพลงนั้น ๆ ให้เกิดการพัฒนาได้เร็วและมีคุณภาพยิ่งขึ้น นอกจากนี้ผู้วิจัยพบว่า ในการสอนปฏิบัติเพลงเดี่ยวซอุนั้นไม่เพียงแต่มีเนื้อหาและวัตถุดิบที่ดีเท่านั้น **กลวิธีการสอน (Pedagogy)** เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่สำคัญต่อการสอนเป็นอย่างมาก และเป็นสิ่งที่จะขับเคลื่อนการเรียนรู้ของผู้เรียนให้เกิดประสิทธิภาพประสิทธิผลสูงสุด (ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์, 2561) ได้นำเสนอกลวิธีการสอน โดยการนำส่วนที่ยากของเพลงเดี่ยวออกมาเป็นทำเป็นส่วนตัวเพื่อนำไปให้ผู้เรียนฝึกก่อน แล้วจึงเรียนทั้งบทเพลง ซึ่งได้รับแนวคิดนี้มาจากประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้เป็นครู อีกทั้งยังพบว่าตรงกันกับหลักการสอนปฏิบัติของเครื่องสายตะวันตกที่เป็นที่นิยมโดยทั่วไป ส่งผลให้ผู้เรียนเรียนรู้ได้เร็วขึ้น (Menuhin, 1976)

จากที่ได้กล่าวมาแล้วในข้างต้น ผู้วิจัยพบข้อสังเกตว่าการเริ่มให้ผู้เรียนเข้าใจ **มโนทัศน์ (Conception)** ของบทเรียนก่อนไม่ว่าจะเป็นภาคทฤษฎีหรือปฏิบัติจนกระจ่างก่อน จะทำให้การเรียนรู้มีความคล่องตัวมากยิ่งขึ้น อีกทั้งผู้เรียนสามารถนำไปใช้ในการทำความเข้าใจมโนทัศน์ของบทเรียนในลำดับที่มีความซับซ้อนมากยิ่งขึ้นต่อไป สอดคล้องกับหลักการสอนมโนทัศน์ (Concept Attainment Model) ของ Joyce and Weil (1996) จึงทำให้ผู้วิจัยพบข้อสังเกตว่าการนำเนื้อหาดนตรีมาใช้ตั้งต้นในการเรียนปฏิบัติเพลงเดี่ยวซึ่งมีความยากและซับซ้อนก่อน กับหลักการสอนมโนทัศน์ (Conception) ของบทเพลงเดี่ยวให้กับผู้เรียนนั้นเป็นสิ่งเดียวกันและมีความสำคัญ



ต่อการเรียนของผู้เรียนเป็นอย่างมาก ซึ่งยังไม่พบในหลักการ แนวคิด และงานวิจัยของ (ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์, 2557, 2561) ที่ได้รับจากครู คือ ประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ) รวมถึงหลักการ สอนเครื่องสีตะวันตก (Menuhin, 1976) ที่ผู้วิจัยศึกษาและใช้เป็นฐานในการวิจัยในครั้งนี้ จากที่ได้กล่าวมาในข้างต้นถึงที่มาของสิ่งสำคัญที่ช่วยตั้งต้นในการจัดการเรียนการสอนปฏิบัติเพลงเดี่ยวซอไทย ผู้วิจัยสังเคราะห์และค้นพบกรอบแนวคิดใหม่ในการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูง ประกอบไปด้วย 3 องค์ประกอบสำคัญ ได้แก่ 1) มโนทัศน์ (Conception) 2) กลวิธีการสอน (Pedagogy) และ 3) บทเพลงเทียบเคียง (Repertoire)



แผนภาพที่ 17 แผนภาพแสดงกรอบแนวคิดใหม่ในการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูง

กรอบแนวคิดดังกล่าวเกิดจากการศึกษาหลักการ แนวคิด และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการ สอนปฏิบัติทักษะเพลงเดี่ยวเครื่องสีทั้งในบริบทไทยและตะวันตก ผสมผสานกับประสบการณ์ที่ผู้วิจัยและ ครูของผู้วิจัยได้ร่วมกันพิสูจน์ทราบในการสอนปฏิบัติเพลงเดี่ยวซอไทยชั้นสูง ร่วมกับการประสบการณ์ตรง ของผู้วิจัยที่พบปรากฏการณ์ในการทำให้เกิดผล (Implementation) จากการใช้กรอบแนวคิดการ เรียนการสอนปฏิบัติเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงดังกล่าว พบว่าเป็นการส่งต่อกรอบแนวคิด (Conceptual framework) ผ่านมา 3 รุ่น (Generations) ด้วยระยะเวลากว่า 50 ปี ตั้งแต่ประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปิน แห่งชาติ) มาถึงยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ และส่งต่อมายังผู้วิจัยในฐานะผู้เรียน นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้มี โอกาสนำไปใช้กับลูกศิษย์ในฐานะของผู้สอน พบว่า เมื่อ **ผู้สอน (Teacher)** ตั้งต้นด้วยการวิเคราะห์

บทเพลงและนำผลมาใช้เป็นเนื้อหาเพื่อสร้าง**มโนทัศน์ (Conception)** และใช้เป็นเครื่องมือในการให้ความกระจ่างกับ **ผู้เรียน (Student)** ก่อน ร่วมกับการใช้**กลวิธีการสอน (Pedagogy)** ต่าง ๆ ของผู้สอนเช่น การถอดส่วนที่ยากออกมาฝึกซ้อมก่อนโดยฝึกจากสิ่งที่อยู่ในระดับง่าย ปานกลาง ไปถึงยากตามลำดับอย่างเป็นระบบ รวมไปถึงการใช้**บทเพลงเทียบเคียง (Repertoire)** ที่มีคุณสมบัติใกล้เคียงกับเพลงที่จะเรียนนั้นปรากฏผลลัพธ์การเรียนรู้ของผู้เรียนไปในทิศทางที่ดีมาก ไม่เพียงแต่ผลลัพธ์การเรียนรู้เท่านั้น แต่กระบวนการในการเรียนรู้ของผู้เรียนก็มีความคล่องตัวมากขึ้น กล่าวคือ ผู้เรียนเรียนรู้บทเพลงเดี่ยวที่มีความซับซ้อนได้ดีอันเนื่องมาจากความเข้าใจโครงสร้างบทเพลงอย่างกระจ่าง และมีตัวช่วยในการฝึกหัดสำหรับข้อควรพัฒนาต่าง ๆ ของผู้เรียนแต่ละคน จึงส่งผลต่อเนื่องถึงการพัฒนาในขั้นการปฏิบัติทั้งบทเพลง หากทั้ง 3 องค์ประกอบข้างต้นที่ได้กล่าวมาแล้วได้รับการจัดกระทำให้เกิดความเสมอภาคและเกิดความสมดุลกันจะทำให้การเรียนรู้ทักษะเพลงเดี่ยวของไทยชั้นสูงมีความชัดเจนและกระจ่าง ซึ่งจะส่งผลให้ผลงานต้นแบบหรือทางเดี่ยวที่ครูศิลปินต้นแบบได้สร้างสรรค์ไว้ด้วยภูมิปัญญาอันเลิศเกิดความสมบูรณ์ครบถ้วนจากการยึด 3 องค์ประกอบสำคัญดังกล่าวไว้ใช้เป็นฐานในการจัดการเรียนรู้ซึ่งมีความพึงพิงกันและกัน ไม่สามารถขาดออกจากกันได้ อีกทั้งยังสามารถนำไปใช้เป็นกรอบแนวคิดในการสอนเพลงเดี่ยวของเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ รวมไปถึงการเรียนการสอนปฏิบัติทักษะเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมอื่น ๆ ได้ จากความสำคัญที่ได้กล่าวมาแล้วในข้างต้น ทำให้ผู้วิจัยมีความเชื่อมั่นว่ากรอบแนวคิดดังกล่าวจะส่งผลให้ผู้เรียนเกิด**ประสิทธิภาพ (Efficiency)** และ**ประสิทธิผล (Effectiveness)** สูงสุดโดยใช้เวลาที่กระชับที่สุดและบรรลุวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ได้อย่างครบถ้วน ใน 3 ด้าน ได้แก่ 1) การเรียนรู้ทักษะปฏิบัติ (Learning Skill) 2) การเรียนรู้ทักษะการใช้เพลงเทียบเคียง (Learning Repertoire) และ 3) การเรียนรู้ด้านกลวิธีการสอน (Learning Pedagogy) ซึ่งเป็น 3 ทักษะสำคัญที่อยู่ภายใต้รายวิชาทักษะเครื่องมือเอก การรวมวง และกลวิธีการสอนดนตรีไทย หลักสูตรปรับปรุงพ.ศ.2562 ระดับปริญญาตรี สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยผู้วิจัยเป็นผู้สอนรายวิชานี้ ซึ่งเป็นหลักสูตรที่มุ่งเน้นผลิตครูดนตรี ผู้วิจัยเชื่อว่าเมื่อเกิดทักษะการเรียนรู้ดังกล่าวในตัวผู้เรียนแล้ว ในเวลาเดียวกันจะเกิดการประยุกต์ (Apply) และส่งผลให้เกิดทักษะการสอนซึ่งผู้เรียนจะได้นำไปใช้ในการเป็นครูดนตรีต่อไปในอนาคตเช่นเดียวกัน ได้แก่ 1) การสอนทักษะเครื่องมือเอก (Teaching Skill) 2) การสอนการใช้เพลงเทียบเคียง (Teaching Repertoire) และ 3) การสอนด้านกลวิธีการสอน (Teaching Pedagogy) อันจะเกิดประโยชน์สูงสุดต่อวงการวิชาชีพและวิชาการดนตรีศึกษาที่จะส่งผลกระทบไปในทุกวัฒนธรรม และแม้ว่าการเรียนแบบมุขปาฐะ (Oral culture) และการเลียนแบบ (Imitation) เป็นวัฒนธรรมพื้นฐานดั้งเดิมของการเรียนดนตรีไทย แต่การค้นพบกรอบแนวคิดใหม่ของผู้วิจัยเป็นการนำเสนอในฐานะของผู้เรียน ผู้สอน และนักดนตรีศึกษา และที่สำคัญเป็นข้อค้นพบใหม่ในมิติของการเรียนการสอนนอกวัฒนธรรมดนตรีไทย

### ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งนี้

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ มีข้อจำกัดในเรื่องของแหล่งข้อมูลด้านบุคคลที่มีจำนวนน้อย นอกจากผู้ประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วงเพลงพญาโศก สามชั้นและเลพงแขกมอญ สามชั้นนี้ คือ หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยะชีวิน) ที่เสียชีวิตไปแล้ว ส่งผลให้ผู้วิจัยไม่สามารถเข้าถึงแหล่งข้อมูลปฐมภูมิได้ ยังรวมไปถึงกลุ่มบุคคลที่ได้รับการถ่ายทอดทางเดี่ยวดังกล่าวจากครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติมีจำนวนที่น้อยมากเช่นกัน จึงอยากให้นักวิจัยและนักวิชาการดนตรีไทยศึกษาทุกคนตระหนักและไม่ประมาทถึงความเสี่ยงต่อการสูญหายขององค์ความรู้ที่มีมากขึ้นในทุกวินาที รวมถึงข้อจำกัดด้านสถานการณ์โรคระบาดที่เกิดขึ้น ส่งผลให้ผู้วิจัยใช้วิธีการสัมภาษณ์ผ่านโทรศัพท์และโปรแกรม Zoom meeting เป็นการได้มาซึ่งข้อมูลผ่านกระบวนการแก้ปัญหาทั้งสิ้น ดังนั้นผู้ที่ทำการวิจัยในลักษณะเดียวกันนี้ ต้องคำนึงถึงมูลเหตุเช่นนี้ประกอบด้วย เพราะทุกวินาทีคือการเสี่ยงในการหายของข้อมูลทั้งสิ้น และอาจจะไม่มีโอกาสเชื่อมโยงหลักฐานและข้อมูล เนื่องจากไม่มีโอกาสได้พบบุคคลเหล่านั้น รวมถึงการเตรียมความพร้อมในด้านอุปกรณ์และความเป็นไปได้ในการเก็บข้อมูลกับผู้ให้ข้อมูลแต่ละคนที่อาจมีความพร้อมต่างกัน

### ข้อเสนอแนะการวิจัยในอนาคต

1. จากผลการวิจัยในครั้งนี้พบว่าหลวงไพเราะเสียงซอเป็นเอตทัคคะด้านการบรรเลงซอไม่เพียงซอด้วงเท่านั้น แต่ยังเป็นต้นแบบด้านการบรรเลงซอไทยทั้งหมด ผู้วิจัยจึงเสนอแนะให้มีการศึกษาวิจัยกลวิธีการบรรเลงและการสอนทักษะเพลงเดี่ยวชั้นสูงของซอู้และซอสามสายซึ่งพบว่ามีผู้ที่ศึกษาประเด็นดังกล่าวน้อยมากหากเทียบกับองค์ความรู้ของหลวงไพเราะเสียงซอที่มีมากมาย อีกทั้งผู้สืบทอดองค์ความรู้ที่ได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากหลวงไพเราะเสียงซอล้วนมีอายุที่มากทุกคน โดยการศึกษาด้วยระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) แบบชาติพันธุ์วรรณา (Ethnography) เป็นหลัก เนื่องจากจะได้ข้อมูลในเชิงลึกจากการสัมภาษณ์ร่วมกับการสังเกตแบบมีส่วนร่วมในการลงภาคสนาม ผลที่ได้จากการวิจัยจะได้องค์ความรู้ด้านกลวิธีการบรรเลงและการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอู้และ/หรือซอสามสายตามแนวทางของหลวงไพเราะเสียงซอ ซึ่งจะเป็นประโยชน์มากต่อวงการดนตรีไทย และโดยเฉพาะอย่างยิ่งในการนำกลวิธีการสอนดังกล่าวไปพัฒนาต่อยอดและใช้จริงในชั้นเรียน รวมถึงเป็นการอนุรักษ์ สืบทอด และเผยแพร่องค์ความรู้ของหลวงไพเราะเสียงซอให้คงอยู่สืบต่อไป

2. ในการศึกษากลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยทุกชนิดโดยทั่วไปจะวิเคราะห์สังคัลลักษณ์เพื่อให้เห็นถึงโครงสร้างและเทคนิคที่ปรากฏในบทเพลงเท่านั้น ผู้วิจัยเห็นว่าควรมีการต่อยอดในการศึกษาดังเช่นในการศึกษาครั้งนี้ด้วยการรวบรวมความถี่ของกระสวนทำนองที่เหมือน/

คล้ายกัน และเทคนิคที่ปรากฏ จะทำให้เห็นถึงอัตลักษณ์ในด้านการปรากฏของเทคนิคของเพลงนั้น ๆ ด้วย ซึ่งจะสามารถนำผลวิจัยไปใช้ประโยชน์ได้มากขึ้นในมิติของดนตรีศึกษา กล่าวคือ ผลการวิเคราะห์จะเป็นข้อมูลตั้งต้นที่สามารถนำไปใช้ออกแบบการฝึกของผู้เรียน รวมถึงการสอนของครู และต่อยอดไปสู่การพัฒนาเป็นเอกสาร ตำรา และหนังสือเพื่อใช้ในการเรียนการสอนเพลงเดี่ยว อันจะเป็นเครื่องมือช่วยในการเรียนรู้ที่การเรียนการสอนดนตรีไทยยังขาดอยู่มาก

3. กรอบแนวคิดใหม่ในการสอนเพลงเดี่ยวซอด้วงขั้นสูงที่ผู้วิจัยพบและสังเคราะห์ได้จากการวิจัยในครั้งนี้สามารถนำไปทดลองใช้โดยการวิจัยเชิงทดลอง (Experimental research) หรือการวิจัยในชั้นเรียน (Classroom action research) กับผู้เรียนเพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยซอด้วง ผลที่ได้จากการนำกรอบแนวคิดดังกล่าวเพื่อเป็นการนำผลการวิจัยมาเติมเต็มส่วนที่ยังอาจจะขาดอยู่ อีกทั้งยังสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการจัดการเรียนรู้กับเครื่องดนตรีไทยประเภทอื่น ๆ รวมถึงทักษะปฏิบัติเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมอื่น ๆ ด้วย เพื่อให้กรอบแนวคิดดังกล่าวสมบูรณ์และเป็นประโยชน์ในวงกว้างมากยิ่งขึ้น



## บรรณานุกรม

### ภาษาไทย

- กรมศิลปากร. (2513). ประวัติวัดเสาชิงช้า และ งานของกรมศิลปากร. โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.
- กรมศิลปากร. (2559). 105 ปีแห่งการสถาปนากรมศิลปากร. บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์ พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).
- กรมศิลปากร. (2563). สำนักการสังคีต: ประวัติและบทบาทหน้าที่ สืบค้นจาก 20 ตุลาคม จาก <https://www.finearts.go.th/performing/categorie/history>
- ข้ามคม พระประสิทธิ์. (2561). เกร็ดด้านดนตรีไทยจากคณะศิษย์หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน). ใน รำลึกดุริยศิลป์ปิ่นหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน). โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ช่อเพชร เทียมดวงแข. (2556). การพัฒนาการจัดการเรียนรู้ด้วยรูปแบบทักษะปฏิบัติของเดวิส สารสนเทศ เรื่องการสืบค้นเบื้องต้น ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 [การศึกษาค้นคว้าอิสระปริญญา การศึกษามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม].
- เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ. (19 ตุลาคม 2562). [การสื่อสารส่วนบุคคล].
- เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ. (28 กันยายน 2562). [การสื่อสารส่วนบุคคล].
- เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ. (29 กันยายน 2562). [การสื่อสารส่วนบุคคล].
- เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ. (ม.ป.ป.). ประวัติและผลงานครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ [เอกสารที่ไม่ได้ตีพิมพ์].
- ฐิติ ธีระพงษ์วัฒนา. (9 พฤษภาคม 2564). [การสื่อสารส่วนบุคคล].
- ดาริน พรหมอ่อน. (2548). ศึกษาเพลงเดี่ยวพญาโศกซอด้วงทางครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ [วิทยานิพนธ์ ปริญญา มหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ]. The central library of Srinakharinwirot University. [http://thesis.swu.ac.th/swuthesis/Ethno/Darin\\_P.pdf](http://thesis.swu.ac.th/swuthesis/Ethno/Darin_P.pdf).
- ทิพย์ฤทัย อยู่คง. (2559). ศึกษาเดี่ยวซอด้วงเพลงพญาโศก สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน). วารสารวิจัยรำไพพรรณี 10(4), 101-106.
- ธีรพงษ์ ฉลาด. (2551). ระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเป็ยะ 2 สายของครูรักเกียรติ ปัญญายศ [วิทยานิพนธ์ ปริญญา มหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR). <http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/31440>.
- นัฐพงศ์ โสวัตร. (14 มิถุนายน 2556). เทคนิคการเรียนการสอนแบบฝึกปฏิบัติดนตรีไทย/การเรียนการสอนดนตรี: (จากแนวคิด รูปแบบ พิสูจน์ได้ ในศาสตร์-ศิลป์) [การสื่อสารส่วนบุคคล].

- เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. (2512). หลวงไพเราะเสียงซอ. ใน หนังสือของชุมชนดนตรีไทย  
สโมสรนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (หน้า 97-103). กรุงเทพมหานครพิมพ์.
- บรรเลง พระยาชัย. (2554). วิเคราะห์อัตลักษณ์การเดี่ยวซอด้วงประเภทเพลงหน้าทับปรบไก่อ  
ของครูประเวช กุ่มท [วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต], Chulalongkorn University  
Intellectual Repository (CUIR).  
<http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/29362>.
- บัณฑิต ศรีบัว. (7 พฤษภาคม 2564). [การสื่อสารส่วนบุคคล].
- บุญช่วย โสวัตร. (2531). มหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล. ม.ป.พ.: ม.ป.ท.
- บุญถึง พระยาชัย. (8 พฤษภาคม 2564). [การสื่อสารส่วนบุคคล].
- บุญเกียรติ สะอาด. (10 พฤษภาคม 2564). [การสื่อสารส่วนบุคคล].
- พิชิต ชัยเสรี. (2532). หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน). ใน พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ,  
นมานุกรมศิลปเพลงไทยใน 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (หน้า 209-211). รายงานวิจัย,  
กองทุนรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- พิชิต ชัยเสรี. (2559). สังคีตลักษณ์วิเคราะห์. โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- พีรทัต วงษ์ประเสริฐ. (9 พฤษภาคม 2564). [การสื่อสารส่วนบุคคล].
- พูนพิศ อมาตยกุล และเสถียร ดวงจันทร์ทิพย์. (2555, 9 มีนาคม 2558). การปาฐกถาชุด 100 ปี  
ชาติกาล ศาสตราจารย์หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ เรื่อง จาก กรมโขน กรมหุ่น และ  
กรมมหรสพที่วังบ้านหม้อ สู่กรมมหรสพ กระทรวงวัง และกรมมหรสพ กรมศิลปากร สถาบัน  
บัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม [แฟ้มข้อมูลวิดิทัศน์]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,  
Thanyaphong Na nakorn.  
<https://www.youtube.com/watch?v=FvNrPP4mepo&t=195s>
- ภัทรวดี ภูษาภิรมย์. (ม.ป.ป.). เอกสารคำสอนประวัติศาสตร์ดนตรีไทย [เอกสารไม่ได้ตีพิมพ์]. สาขาวิชา  
ดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ภาสกร สารรัตน์. (2554). วิเคราะห์เดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้นทางคุณครู  
หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) และคุณครูแสวง อภัยวงศ์ [วิทยานิพนธ์ปริญญา  
มหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. Chulalongkorn University Intellectual  
Repository (CUIR). <http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/49966>.
- มนตรี ตราโมท. (2520). ประวัติหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน). ใน ณรงค์ กองบุญมา,  
พิมพ์แจกเป็นบรรณาการเนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ หลวงไพเราะเสียงซอ  
(อุ้น ดุริยชีวิน) ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส วันเสาร์ที่ 19 กุมภาพันธ์ พุทธศักราช 2520  
(หน้า 1-14). โรงพิมพ์จันทาณิชย์.

- มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัญญ์. (2555). ฟังและเข้าใจเพลงไทย. บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).
- ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์. (2557). การวิเคราะห์บทเพลงคัสดรสำหรับนิสิตรายวิชาเครื่องสีไทย กรณีศึกษา ทางเดี่ยวซอด้วงเพลงสุรินทร์ราหู สามชั้น [โครงการวิจัยในชั้นเรียน, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย].
- ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์. (2561). กลวิธีการเตรียมความพร้อมก่อนเรียนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูง. โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- รักเกียรติ ปัญญาศ. (6 พฤษภาคม 2564). [การสื่อสารส่วนบุคคล].
- รัฐวุฒิ ยุชพัลลภ. (2550). ศึกษาเปรียบเทียบเดี่ยวซอด้วงเพลงสุรินทร์ราหู สามชั้น ทางครูล่วงไพเราะเสียงซอ (อุน่ ดุริยชีวิน) กับทางครูประเวช กุ่มท [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR). <http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/41707>.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2549). สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้องฉบับราชบัณฑิตยสถาน. ใน กรุงเทพมหานคร: บริษัท ทีฟิล์ม จำกัด.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554. ราชบัณฑิตยสถาน.
- วราภรณ์ เชิดชู. (2547). อาศรมศึกษา: อาจารย์เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ [เอกสารที่ไม่ได้ตีพิมพ์]. สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วิษณุวัฒน์ เหล่าวานิช. (2549). การศึกษาประสิทธิภาพของชุดฝึกปฏิบัติซอด้วงเบื้องต้นแบบมีดนตรีประกอบ รายวิชาเลือกเสรีปฏิบัติเครื่องสายไทย สำหรับนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนสาธิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ฝ่ายมัธยม [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล]. Mahidol Library Catalogs (OPAC). <http://10.24.101.11/thesis/2549/cd390/4636021.pdf>.
- สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. (2544). เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน. ห้างหุ้นส่วนจำกัด ภาพพิมพ์.
- สุนันทา พันธกุล. (2562). ประสิทธิภาพชุดการสอนปฏิบัติซอด้วงแบบโมเดลซิปปา (Cippa model) สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์. วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 6(1), 74-81.
- สุพจน์ ยุคลธรรวศ์. (2540). การพัฒนาชุดการสอนไวโอลินตามแนวการสอนของชูชาติ พิทักษากร สำหรับนิสิตนักศึกษาที่ไม่ได้ศึกษาไวโอลินเป็นวิชาเอก [วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR). <http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/11596>



- สุภางค์ จันทวานิช. (2561). วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ. โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุรัสวดี จันทร์ยก. (9 พฤษภาคม 2564). [การสื่อสารส่วนบุคคล].
- อุทัย ศาสตรา. (2553). การศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ [วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR).  
<http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/21344>.
- อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2525). ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 2 คู่มือฝึกเครื่องสายไทย. บริษัท ศิริวิทย์ จำกัด
- อุมาพร เปลี่ยนสมัย. (2549). วิเคราะห์เดี่ยวซอด้วงเพลงกราวใน ทางครูปลั่ง วนเขจร [วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR). <http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/59123>.

#### ภาษาอังกฤษ

- Anderson, L., Krathwohl, D., Airasian, P., Cruikshank, K., Mayer, R., Pintrich, P., Raths, J., & Wittrock, M. (2001). *A taxonomy for learning, teaching, and assessing division of Bloom's taxonomy of educational objectives*. Addison Wesley Longman, Inc.
- Babbie, E. R. (2001). *The Practice of Social Research*. Wadsworth, a division of Thomson Learning, Inc.
- Barton, G. (2003). *The influence of culture on instrumental music teaching: A Participant-Observation case study of Karnatic and Queensland Instrumental music teachers in context* [Doctoral dissertation, Queensland University of Technology].
- Blacking, J. (1973). *How Musical is Man*. University of Washington Press.
- Campbell, P. S. (1991). *Lessons from the World: A Cross-Cultural Guide to Music Teaching and Learning*. Schirmer Books.
- Campbell, P. S. (2008). *Musician & Teacher: An Orientation to Music Education* (1 ed.). W.W.Norton & Company, Inc.
- Corpataux, F. (2002). In Ilari, B and Majlis, P. eds. "Children's Songs around the World: An Interview with Francis Corpataux". *Journal of the International Society for Music Education*, 40(1), 3-14.
- Creswell, J. W. (2007). *Quality and inquiry research design: Choosing among five*



- approaches* (2 ed.). Sage Publications Ltd.
- Creswell, J. W. (2014). *Research design: qualitative, quantitative, and mixed methods approach*. CPI Group L.td.
- Hallam, S. (2018). Commentary: Instrumental music. In G. F. W. Gary E. McPherson (Ed.), *Vocal, Instrumental, and Ensemble Learning and Teaching an Oxford Handbook of Music Education* (Vol. 3, pp. 101-107). Oxford University Press.
- Henkle, T. (1982). *The String Teacher's Handbook*. Carl Fischer, Inc.,.
- Joyce, B., & Weil, M. (1996). *Models of teachings* (5 ed.). Allyn and Bacon.
- McPhee, C. (1938). *Children and Music in Bali*. Djawa.
- Menuhin, Y. (1976). *Violin & Viola* (Yehudi Menuhin Music Guides). A Division of Macmillan Publishing Co., Inc.
- O'Reilly, K. (2005). *Ethnographic Methods*. Routledge.
- Schatzman, L., & Strauss, A. L. (1973). *Field research : strategies for a natural sociology*. Prentice-Hall.
- Steiner, E. (1988). *Methodology of Theory Building*. Educology Research Associates.







# แบบวิเคราะห์เอกสารและสื่ออิเล็กทรอนิกส์

เอกสาร.....

สื่ออิเล็กทรอนิกส์.....

ชื่อผู้แต่ง.....  
 ชื่อหนังสือ/สื่อ.....  
 ปีที่พิมพ์/ผลิต.....  
 สถานที่พิมพ์/ผลิต.....

สำนักพิมพ์/หน่วยงานที่ผลิต.....  
 พิมพ์ครั้งที่.....

## ด้านกลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวขลุ่ยขลุ่ยในชั้นสูงทางหลวงไพเราะเสียงขอ (อุน ดุริยชีวิน) สายกรมมหรสพ

เพลงเดี่ยว	เพลงเดี่ยว	เพลงเดี่ยวขลุ่ยขลุ่ยในชั้นสูงทางหลวงไพเราะเสียงขอ (อุน ดุริยชีวิน)	สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์เพลงไทย	ระเบียบวิธีบรรเลงขลุ่ย	ประเด็นวิเคราะห์อื่น ๆ

## ด้านกลวิธีการสอนทักษะเพลงเดี่ยวขลุ่ยขลุ่ยในชั้นสูง

☐ การสอนทักษะปฏิบัติเครื่องดนตรี ☐ การสอนทักษะปฏิบัติเครื่องสายไทย

☐ การสอนทักษะปฏิบัติเครื่องสายตะวันตก ☐ การสอนทักษะปฏิบัติขลุ่ย

หลักการการสอน	วิธีการสอน	กลวิธีการสอน	ประเด็นวิเคราะห์อื่น ๆ



**แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 1**  
(สำหรับครูเชิงศักดิ์ โพธิสมบัติ)

ข้อมูลผู้ให้สัมภาษณ์

ชื่อ.....นามสกุล.....อายุ.....ปี

ตำแหน่ง/อาชีพ.....

ประเด็นที่ 1 กลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวะหน้าทับปรบไก่ทางหลวงไพเราะเสียงซอ  
(อุน่ ดุริยชีวิน)

1. อัตลักษณ์/จุดเด่นของเพลงเดี่ยวซอด้วงทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน่ ดุริยชีวิน) มีรายละเอียดอย่างไรบ้าง

.....

.....

.....

.....

2. เทคนิคสำคัญที่เป็นจุดเน้นในการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน่ ดุริยชีวิน) มีอะไรบ้าง

.....

.....

.....

.....

3. กลวิธีการบรรเลงซอด้วงของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน่ ดุริยชีวิน) มีลักษณะสำคัญอย่างไรบ้าง

.....

.....

.....

.....

ประเด็นอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

.....

.....

.....

ประเด็นที่ 2 กลวิธีการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวะหน้าทับปรบไก่ทางหลวงไพเราะเสียงซอ  
(อุ้น ตูรยชีวิน)

1. ท่านมีหลักการ วิธีการ และกลวิธีการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงอย่างไรบ้าง

หลักการสอน

.....

.....

วิธีการสอน

.....

.....

กลวิธีการสอน

.....

.....

2. ท่านมีกลวิธีการเตรียมความพร้อมก่อนการเรียนรู้ทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงอย่างไร

ด้านเครื่องดนตรี

.....

.....

ด้านความพร้อมทักษะของผู้เรียน

.....

.....

3. การสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูง ท่านใช้บทเพลงคู่ขนานเทียบเคียงอะไรบ้าง และมีรายละเอียดอย่างไร

เพลง

.....

.....

รายละเอียดเพิ่มเติม

.....

.....

4. ท่านใช้การดึงทำนองและกลวิธีการบรรเลงเฉพาะส่วนที่ปรากฏในเพลงเดี่ยวซอด้วงมาเป็นแบบฝึกหัดหรือไม่ และมีรายละเอียดในการฝึกอย่างไร

การดึงทำนองเฉพาะส่วนมาฝึก

☐ ใช่

☐ ไม่ใช่

ปรากฏในช่วงเวลาใดบ้าง

☐ ก่อนเรียน

☐ ระหว่างเรียน

☐ หลังเรียน

การดึงกลวิธีการบรรเลงที่ปรากฏเฉพาะส่วนมาฝึก

☐ ใช่

☐ ไม่ใช่

ปรากฏในช่วงเวลาใดบ้าง

☐ ก่อนเรียน

☐ ระหว่างเรียน

☐ หลังเรียน

5. ท่านมีการวัดและประเมินผลการเรียนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงอย่างไรบ้าง

ประเด็นอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง



**แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 2**  
(สำหรับลูกศิษย์ขอตัววงครูเขวงศักดิ์ โพธิสมบัติ)

ข้อมูลผู้ให้สัมภาษณ์

ชื่อ.....นามสกุล.....อายุ.....ปี  
ตำแหน่ง/อาชีพ.....

ประเด็นที่ 1 กลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวะหน้าทับปรบไก่ทางหลวงไพเราะเสียงซอ  
(อُن ดุรยชีวิน)

1. อรรถลักษณะ/จุดเด่นของเพลงเดี่ยวซอด้วงทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อُن ดุรยชีวิน) มีรายละเอียดอย่างไรบ้าง

.....  
.....  
.....

2. เทคนิคสำคัญที่เป็นจุดเน้นในการบรรเลงเพลงเดี่ยวซอด้วงของหลวงไพเราะเสียงซอ (อُن ดุรยชีวิน)  
มีอะไรบ้าง

.....  
.....  
.....

3. กลวิธีการบรรเลงซอด้วงของหลวงไพเราะเสียงซอ (อُن ดุรยชีวิน) มีลักษณะสำคัญอย่างไรบ้าง

.....  
.....  
.....

ประเด็นอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

.....  
.....  
.....  
.....



ประเด็นที่ 2 กลวิธีการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงในจังหวัดหน้าทับปรบไก่ทางหลวงไพเราะเสียงซอ  
(อุ่น ดุรยชีวิน)

1. ท่านเริ่มเรียนซอด้วงกับครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติเมื่อใด และมีรายละเอียดอย่างไรบ้าง

.....

.....

2. ในการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติได้ถ่ายทอดประสบการณ์การเรียนรู้ซอด้วง  
กับหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุรยชีวิน) หรือไม่ อย่างไร

☐ เคย

☐ ไม่เคย

.....

.....

3. ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ มีหลักการ วิธีการ และกลวิธีการสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูงทางหลวงไพเราะ  
เสียงซอ (อุ่น ดุรยชีวิน) อย่างไรบ้าง

หลักการสอน

.....

.....

วิธีการสอน

.....

.....

กลวิธีวิธีการสอน

.....

.....

4. หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุรยชีวิน) มีกลวิธีการเตรียมความพร้อมก่อนการเรียนรู้ทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วง  
อย่างไร

ด้านเครื่องดนตรี

.....

.....

ด้านความพร้อมทักษะของผู้เรียน

.....

.....

5. การสอนทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงชั้นสูง หลวงไพเราะเสียงซอ (อุน่ ดุรยชีวิน) ใช้บทเพลงคู่ขนานเทียบเคียง เพื่อเตรียมความพร้อมให้กับผู้เรียนเพลงใดบ้าง และมีรายละเอียดอย่างไร

เพลง

.....

.....

รายละเอียดเพิ่มเติม

.....

.....

6. หลวงไพเราะเสียงซอ (อุน่ ดุรยชีวิน) ใช้การตั้งทำนองและกลวิธีการบรรเลงเฉพาะส่วนที่ปรากฏในเพลง เดี่ยวซอด้วงมาเป็นแบบฝึกหัดหรือไม่ และมีรายละเอียดในการฝึกอย่างไร

การตั้งทำนองเฉพาะส่วนมาฝึก

☐ ใช่

☐ ไม่ใช่

ปรากฏในช่วงเวลาใดบ้าง

☐ ก่อนเรียน

☐ ระหว่างเรียน

☐ หลังเรียน

.....

.....

.....

การตั้งกลวิธีการบรรเลงที่ปรากฏเฉพาะส่วนมาฝึก

☐ ใช่

☐ ไม่ใช่

ปรากฏในช่วงเวลาใดบ้าง

☐ ก่อนเรียน

☐ ระหว่างเรียน

☐ หลังเรียน

.....

.....

.....

7. ครูเขวงศักดิ์ โพธิสมบัตินี้การวัดและประเมินผลการเรียนทักษะเพลงเดี่ยวขอด้วงอย่างไรบ้าง

.....

.....

ประเด็นอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

.....


.....





แบบสังเกตการเรียนรู้ทักษะเพลงเดี่ยวซอด้วงขั้นสูงทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน)

ผู้สังเกต..... สถานที่ .....

วัน/เดือน/ปี ...../...../.....	หัวข้อ .....
สิ่งที่สังเกตตามความเป็นจริงในภาคสนาม	 จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย CHULALONGKORN UNIVERSITY
การตีความเบื้องต้นของผู้วิจัย	
ประเด็นอื่น ๆ ที่พบ	



## แบบวิเคราะห์สังคีตลักษณ์

☐ เพลงพญาโศก สามชั้น

☐ เพลงแขกมอญ สามชั้น

### 1. จังหวะ

1.1 จังหวะ.....

1.2 หน้าทับ.....

### 2. ทำนอง

2.1 ความดัง-เบา

.....

2.2 สำเนียง

.....

### 3. การประสานเสียง

3.1 แนวตั้ง

.....

3.2 แนวนอน

.....

### 4. รูปแบบ

4.1 แบบแผนการบรรเลง

.....

4.2 แบบแผนท่วงทำนอง

.....

4.3 บันไดเสียง

.....

4.4 เปรียบเทียบลูกตกระหว่างอัตราจังหวะ

.....

ทำนอง.....

☐ เที้ยวโอด

☐ เที้ยวพัน

ทำนองหลัก


สำนวนเดียว


5.อารมณ์

.....

.....

6.ลีลา

.....

.....







เพลง ..... อัตราจังหวะ..... หน้าทาบ.....  
 สำหรับเครื่องมือ ..... ผู้ประพันธ์.....  
 ได้รับการถ่ายทอดจาก..... วัน/เดือน/ปี.....  
 สถานที่.....

[illegible][illegible]



ภาคผนวก ข  
การรับรองจากคณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในคน



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย  
CHULALONGKORN UNIVERSITY



Office of the Research Ethics Review Committee for Research Involving Human Subjects:  
The Second Allied Academic Group in Social Sciences, Humanities and Fine and Applied Arts  
Chamchuri 1 Building, Room 114, Phayathai Road, Wang Mai Sub-district,  
Pathum Wan District, Bangkok 10330  
Telephone number 0 2218 3210-11 E-mail curec2.ch1@chula.ac.th

COA No. 086/2564

## Certificate of Research Approval

**Research Project Number** 053/64 THE SO DUANG PERFORMANCE PRACTICE AND SKILL  
TEACHING TACTICS OF LUANGPHAI RAO SIENG SAW (AUN DURAYACHIVIN) THROUGH KHURU  
CHAWENGSAK PHOTHISOMBAT: THE SOLO PROBKAI REPERTOIRE BASED ON KROM  
MAHORASOP'S SCHOOL

**Principal Researcher** Mr. Weerakit Suwanphithak

**Office** Faculty of Education, Chulalongkorn University

The Research Ethics Review Committee for Research Involving Human Subjects: The Second Allied Academic Group in Social Sciences, Humanities and Fine and Applied Arts at Chulalongkorn University, based on Declaration of Helsinki, the Belmont report, CIOMS guidelines and the Principle of the international conference on harmonization – Good clinical practice (ICH-GCP) has approved the execution of the aforementioned research project.

Signature *Theraphan Luangthongkum*

(Emeritus Prof. Theraphan Luangthongkum, PhD.)

Chairman

Signature *W. N. Rangponsumrit*

(Asst. Prof. Nungthai Rangponsumrit, PhD.)

Secretary

**Research Project Review Categories:** Expedited Review

**Date of approval:** 22 April 2021

**Expiry date:** 21 April 2022

### Documents approved by the Committee

1. The research proposal
2. The researcher CV
3. The information sheets for research participants
4. The informed consent forms
5. The guide questions for interviews, observation form, record form and document analysis forms



Protocol No.	053 / 64
Date of Approval	22 APR 2021
Approval Expiry Date	21 APR 2022

### Conditions

1. The researcher has acknowledged that it is unethical if he/she collects information for the research before the application for an ethics review has been approved by the Research Ethics Review Committee.
2. If the certificate of the research project expires, the research execution must come to a halt. If the researcher wishes to reapply for approval, he/she has to submit an application for a new certificate at least one month in advance, together with a research progress report.
3. The researcher must conduct the research strictly in accordance with what is specified in the research project.
4. The researcher must **only** use documents that provide information for the research sampling population/participants, their letters of consent and the letters inviting them to take part in the research (if any) **that have been endorsed with the seal of the Committee.**
5. If any seriously untoward incident happens to the place where the research information, which has requested the approval of the Committee, is kept, the researcher must report this to the Committee within five working days.
6. If there is any change in the research procedure, the researcher must submit the change for review by the Committee before he/she can continue with his/her research.
7. For a research project of less than one year the researcher must submit a report of research termination (AF 03-13) and an abstract of the research outcome within thirty days of the research being completed. For a research project which is a thesis, the researcher must submit an abstract of the research outcome within thirty days of the research being completed. This is to be used as evidence of the termination of the project.
8. A research project which has passed the Exemption Review, must observe only the conditions in 1, 6 and 7.



คณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในคน กลุ่มสถาบัน ชุดที่ 2  
 สังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์ และศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย  
 อาคารจามจุรี 1 ชั้น 1 ห้อง 114 ถนนพญาไท แขวงวังใหม่ เขตปทุมวัน กรุงเทพมหานคร 10330  
 โทรศัพท์ : 0 2218 3210-11 E-mail: curec2.ch1@chula.ac.th

COA No. 086/2564

### ใบรับรองโครงการวิจัย

โครงการวิจัยที่ 053/64 กลวิธีการบรรเลงและการสอนทักษะซอด้วงชั้นสูงของหลวงไพเราะเสียงซอ (อُن ดุริยชีวิน)  
 ผ่านครูเชวงศักดิ์ โพธิ์สมบัติ: เพลงเดี่ยวจางหะหน้าทับปรปโกสามชั้นสายกรมมหรสพ

ผู้วิจัยหลัก นายวีระกิจ สุวรรณพิทักษ์

หน่วยงาน คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในคน กลุ่มสถาบัน ชุดที่ 2 สังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์ และ  
 ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พิจารณาจริยธรรมการวิจัยโดยยึดหลัก ของ Declaration of Helsinki,  
 the Belmont report, CIOMS guidelines และ The international conference on harmonization – Good  
 clinical practice (ICH-GCP) อนุมัติให้ดำเนินการศึกษาวิจัยเรื่องดังกล่าวได้

ลงนาม ศาสตราจารย์ ดร.ธีระพันธ์ เหลืองทองคำ

(ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.ธีระพันธ์ เหลืองทองคำ)  
 ประธานคณะกรรมการ

ลงนาม นพ. นริศ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.หนึ่งทัย แรงผลสัมฤทธิ์)  
 กรรมการและเลขานุการ

รูปแบบการพิจารณาทบทวน: แบบลดขั้นตอน

วันที่รับรอง: 22 เมษายน 2564

วันหมดอายุ: 21 เมษายน 2565

#### เอกสารที่คณะกรรมการรับรอง

1. ข้อเสนอโครงการวิจัย
2. ประวัติและผลงานของผู้วิจัย
3. เอกสารข้อมูลสำหรับกลุ่มตัวอย่าง/ผู้มีส่วนร่วมในการวิจัย
4. หนังสือยินยอมเข้าร่วมในการวิจัย
5. แบบสัมภาษณ์ แบบสังเกต แบบบันทึก และแบบวิเคราะห์เอกสาร



เลขที่โครงการ 053 / 64  
 วันที่รับรอง 22 เม.ย. 2564  
 วันหมดอายุ 21 เม.ย. 2565

#### เงื่อนไข

1. ผู้วิจัยรับทราบว่าเป็นการวิจัยจริยธรรม หากดำเนินการเก็บข้อมูลการวิจัยก่อนได้รับการอนุมัติจากคณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยฯ
2. หากใบรับรองโครงการวิจัยหมดอายุ การดำเนินการวิจัยต้องยุติ เมื่อต้องการต่ออายุต้องขออนุมัติใหม่ล่วงหน้าไม่น้อยกว่า 1 เดือน พร้อมส่งรายงานความก้าวหน้าการวิจัย
3. ต้องดำเนินการวิจัยตามที่ระบุไว้ในโครงการวิจัยอย่างเคร่งครัด
4. ใช้เอกสารข้อมูลสำหรับกลุ่มตัวอย่าง/ผู้มีส่วนร่วมในการวิจัย ใบยินยอมของกลุ่มตัวอย่างหรือผู้มีส่วนร่วมในการวิจัย และเอกสารเชิญเข้าร่วมวิจัย (ถ้ามี) เฉพาะที่ประทับตราคณะกรรมการเท่านั้น
5. หากเกิดเหตุการณ์ไม่พึงประสงค์ร้ายแรงในสถานที่เก็บข้อมูลหรือข้อมูลที่ได้จากคณะกรรมการ ต้องรายงานคณะกรรมการภายใน 5 วันทำการ
6. หากมีการเปลี่ยนแปลงการดำเนินการวิจัย ให้ส่งคณะกรรมการพิจารณารับรองก่อนดำเนินการ
7. โครงการวิจัยไม่เกิน 1 ปี ส่งแบบรายงานสิ้นสุดโครงการวิจัย (AF 03-13) และบทคัดย่อผลการวิจัยภายใน 30 วัน เมื่อโครงการวิจัยเสร็จสิ้น สำหรับโครงการวิจัยที่เป็นวิทยานิพนธ์ให้ส่งบทคัดย่อผลการวิจัย ภายใน 30 วัน เมื่อโครงการวิจัยเสร็จสิ้น ทั้งนี้เพื่อเป็นหลักฐานในการปิดโครงการ
8. โครงการวิจัยที่ได้รับการอนุมัติโครงการโดยการพิจารณาทบทวนแบบยกเว้น (Exemption review) ปฏิบัติตามเงื่อนไข ข้อ 1,6 และ 7 เท่านั้น





ภาพขณะผู้วิจัยฝากตัวเป็นศิษย์ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติน บ้านจังหวัดเชียงใหม่  
วันที่ 21 กันยายน 2562





ภาพขณะผู้วิจัยต่อเพลงเดี่ยวซอด้วงพญาโศก สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุรยชีวิน)  
วันที่ 29 กันยายน 2562

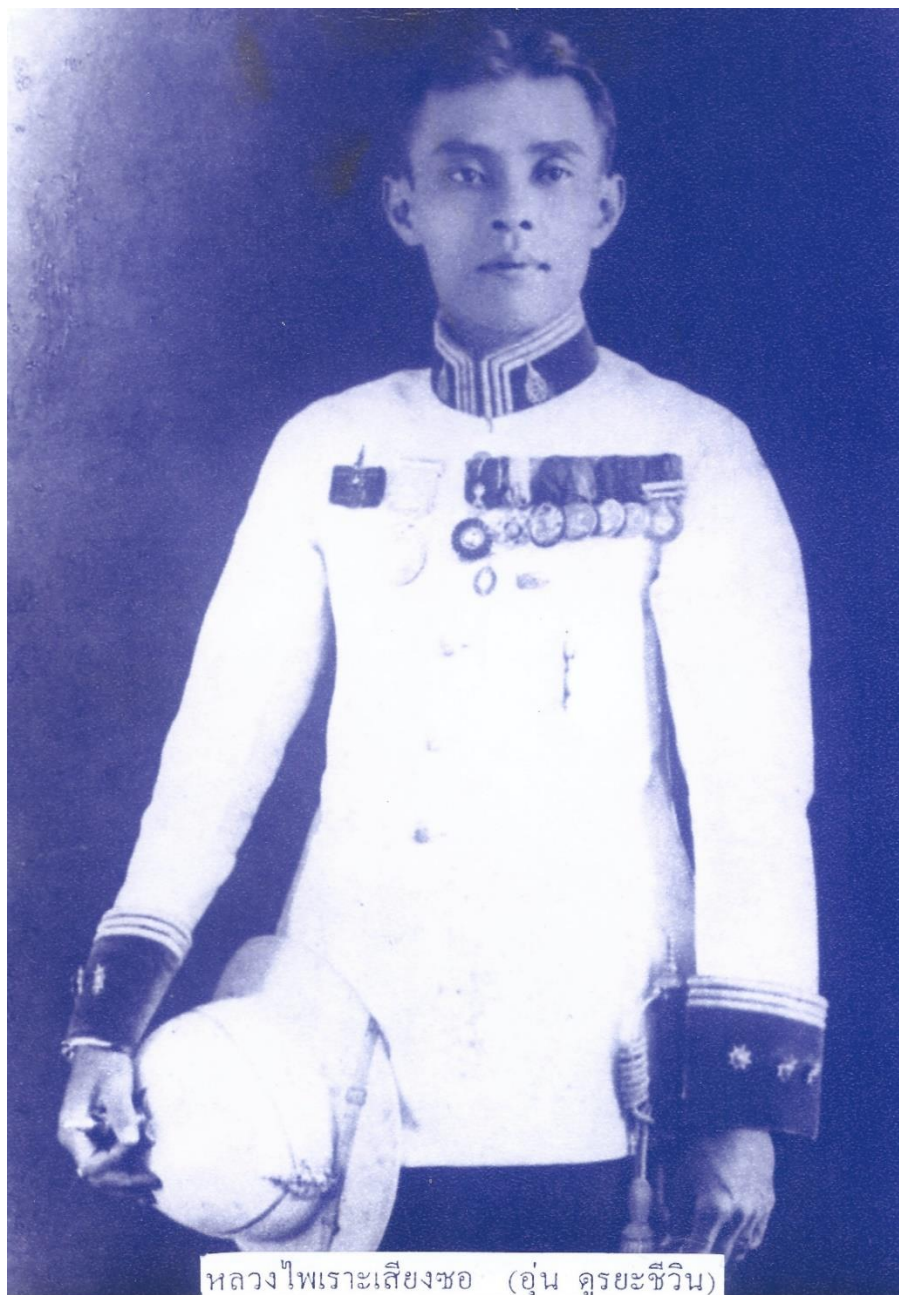


ภาพขณะผู้วิจัยต่อเพลงเดี่ยวซอด้วงแขกมอญ สามชั้น ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุรยชีวิน)  
วันที่ 11 กรกฎาคม 2563



CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพผู้วิจัยและครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติในงานทำบุญครบรอบ 127 ปี  
หลวงไพเราะเสียงขอ (อุน ดุรยชีวิน) ณ วัดเจ็ดยอด จ.เชียงใหม่



หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ชูระชิติน)

(ด้านหน้า)

ภาพหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้นชูระชิติน) ที่ครูเซวรงค์ดีได้รับจากคุณดวงเนตร และได้มอบให้กับผู้วิจัย





(ด้านหลัง)

ภาพหลวงไฟเราะเสียงขอ (อุนตุยชีวิน) ที่ครูเซวรงค์ดีได้รับจากคุณดวงเนตร  
และได้มอบให้กับผู้วิจัย

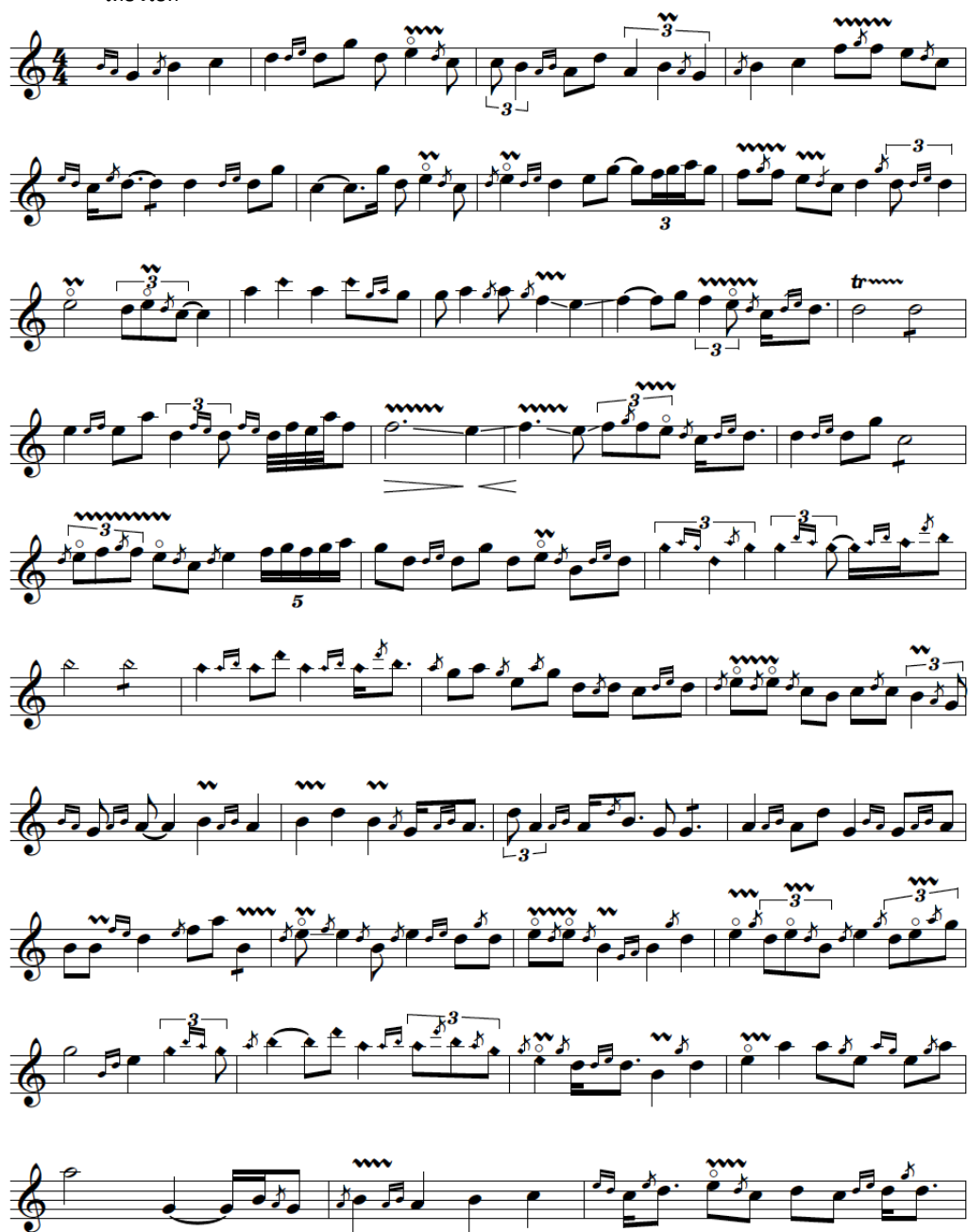


## เพลงพญาโศก สามชั้น

ทางเดี่ยวขอตัวง

หลวงไพเราะเสียงขอ (อุ่น ตูรยชีวิน)

เที่ยวโอด



Musical score for a single melodic line, featuring various rhythmic patterns, triplet markings, and trills. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and an *accel.* (accelerando) instruction. The piece concludes with a fermata. The Thai text "เที่ยวพ่น" (Tiao Phan) is written above the final measure of the eighth staff.





## เพลงแขกมอญ สามชั้น

ทางเดี่ยวซอด้วง

หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน)

ท่อน 1 เทียวโอด

The musical score is written on ten staves in 4/4 time. It features a variety of musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and triplets. Dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *P* (piano) are used throughout. The score includes slurs, ties, and other standard musical symbols. The piece is identified as 'ท่อน 1 เทียวโอด' (Tone 1 Teiao).

Musical score for a piece, likely a piano or guitar solo, consisting of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values (eighth, sixteenth, and triplet notes), dynamic markings (*p* and *f*), and an acceleration marking (*accel.*) with a wavy line. The fourth staff is labeled "ท่อน 1 เชี่ยวพั่น" (Section 1, Chiew Pan).



rit.

f

ท่อน 2 เทียวโอด

tr

5

tr

ท่อน 2 เทียวพัน

accel.

The musical score consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a 'tutti' marking and a '2nd ending' section.

rit.   
 *f*

3   
 *f*

ท่อน 3 เทียวโอด

3

3

ท่อน 3 เทียวพัน

accel.

A musical score for a single melodic line, likely for a violin or flute, consisting of ten staves. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first nine staves contain continuous sixteenth-note passages. The tenth staff begins with a *rit.* (ritardando) marking and a *f* (forte) dynamic marking. It features a half-note followed by a sixteenth-note triplet, then a half-note with a tremolo, and continues with more sixteenth-note patterns. The final staff concludes with a half-note followed by a sixteenth-note triplet and a final half-note with a tremolo, ending with a double bar line.

## ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล

นายวีระกิจ สุวรรณพิทักษ์

วัน เดือน ปี เกิด

17 มกราคม พ.ศ.2536

สถานที่เกิด

ชลบุรี

วุฒิการศึกษา

ปีการศึกษา 2558 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาบัณฑิต

หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับ 2) สาขาวิชาดนตรีศึกษา

ภาควิชาศิลปะ ดนตรี และนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

โดยได้รับทุนสนับสนุนจากโครงการรับนักเรียนผู้มีความสามารถดีเด่น

ระดับชาติทางด้านศิลปะ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2563

เข้ารับการศึกษต่อในระดับปริญญาโท

หลักสูตรครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา

ภาควิชาศิลปะ ดนตรี และนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

โดยได้รับทุนสนับสนุนจากทุนอุดหนุนการศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อเฉลิมฉลองวโรกาสที่

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเจริญพระชนมายุครบ 72 พรรษา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย  
CHULALONGKORN UNIVERSITY