บทความวิจัย (Research Article)

# กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่เพลงเชิด ตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง

## *'Len – Mue'* Techniques of The *Khong Wong Yai* in *CHOET* based on Performing Style of Khru Sorn Wongkong [1]

**ณัฐภัทร ปัญจะ / Nattapat Punja**
นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
The Degree of Master Student, Fine Arts Program in Music, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
nattapatpunja1977@gmail.com

**ดุษฎี มีป้อม / Dussadee Meepom**
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Asst. Prof. Dr., Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
dusdeepom@gmail.com

**บำรุง พาทยกุล / Bamrung Phattayakul**
อาจารย์ ดร., สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Dr., Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
bumrung_ptk@hotmail.com

**Received:** February 7, 2024 **Revised:** July 1, 2024 **Accepted:** July 21, 2024 **Published:** July 29, 2024

## บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ เพลงเชิด ตามแนวทางครูสอน วงฆ้อง มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) สังเคราะห์ประวัติ และผลงานของครูสอน วงฆ้อง 2) ศึกษากลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่เพลงเชิดตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ กรณีศึกษาเพลงเชิด จำนวน 16 ตัว ใช้วิธีเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์และการสังเกตจากกลุ่มบุคคลข้อมูล ได้แก่ กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก กลุ่มครูอาจารย์สอนดนตรีไทย และกลุ่มนักวิชาการดนตรีไทย นำข้อมูลมาทำการวิเคราะห์ สังเคราะห์ และนำเสนอในรูปแบบงานวิจัย

ผลการวิจัยพบว่า 1) ประวัติครูสอน วงฆ้อง มีประเด็นที่น่าสนใจคือ การเริ่มเรียนดนตรีตามจารีตกับครูทอง ฤทธิรณ ผู้ขัดเกลาให้มีคุณลักษณะนักดนตรีที่สง่างาม จนทำให้ได้เข้าเป็นมหาดเล็กกระทรวงวัง ในสังกัดเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี (ม.ร.ว. ปุ้ม มาลากุล) เสนาบดีกระทรวงวังในรัชกาลที่ 6 โดยพระยาเสนาะดุริยางค์เป็นครูสอนวิชาการดนตรี และขัดเกลาให้ครูสอนมีความรู้ ความเชี่ยวชาญการตีฆ้องวงใหญ่ ด้านผลงานของท่านมีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ โดยเฉพาะการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ ซึ่งเป็นการนำทำนองหลักของเพลงมาแปรทำนอง หรือตกแต่งสำนวน รวมถึงการยืมสำนวนเพลงอื่นมาใช้ เพื่อให้เกิดสำนวนใหม่ที่แตกต่างไป

[1] บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ เรื่อง กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่เพลงเชิด ตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง หลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

จากทำนองหลัก ฉายสำนวนที่มีลักษณะพิเศษด้วยกลวิธีต่าง ๆ 2) กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ในเพลงเชิด พบกลวิธีอยู่ทั้งหมด 4 รูปแบบ คือ การตีเฉี่ยว การตีเล่นสำนวนทำนองหลัก การตีเล่นจังหวะ และการตีสะบัด ซึ่งกลวิธีทั้งหมดนี้ มีส่วนสำคัญในการนำมาสร้างเป็นสำนวนการเล่นมือที่สามารถแสดงอารมณ์เพลงออกมาได้อย่างชัดเจน

**คำสำคัญ:** กลวิธีการเล่นมือ, ฆ้องวงใหญ่, เพลงเชิด, ครูสอน วงฆ้อง

## Abstract

The study of *Len Mue*, the *khong wong yai* hand-playing techniques on the *Choet of* Khru Sorn Wongkhong had the objectives as follows: 1) studying the biography and music works of Khru Sorn Wongkhong and 2) exploring the *khong wong yai* hand playing techniques on the *Choet* with 16 subunits. The research data were collected from observation and interviews with three groups of ley informants: main key informants, Thai classical music teachers, and Thai classical music scholars; research data had been analysed, synthesised, and presented as descriptive research.

The result of this research indicated that:1) Khru Sorn started learning Thai classical music from Khru Thong Ritthiron, who profoundly trained him to be a proper Thai classical musician until Khru Sorn worked as a royal civil servant under the administration of Chao Phraya Thammathipbodi (M.R. Pum Mapakun), one of the high-level nobles in King Rama VI reign. In that period of work, Khru Sorn learned Thai classical music from Phaya Sa-no Duriyang (Cham Sundaravadin), who trained him to be a sophisticated and talented Thai classical musician. Later, Khru Sorn made a number of creative and remarkable music works for the *khon wong yai* by creating a decorative variation and realisation melody of the *khong wong yai* with special musical techniques. 2) There were four formats of *Len Mue* in *Chot*: (1) *ti chiao*, (2) *len samnuan thamnong lak*, (3) *ti len chang-wa*, and (4) *ti sa-bat*; all techniques help *khong wong yai* player to create the particular realisation reflect the emotion properly.

**Keywords:** *len mue*, the *khong wong yai*, *Choet*, Khru Sorn Wongkhong

## บทนำ

ศิลปวัฒนธรรมถือเป็นปัจจัยหนึ่งที่มีความสำคัญต่อการขับเคลื่อนประเทศ ด้วยเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของศิลปศาสตร์ในแขนงต่าง ๆ ทั้งศาสตร์แห่งศิลปะ นาฏยศิลป์ รวมถึงคีตดุริยางคศิลป์ ทั้งหมดนี้ล้วนมีความสำคัญมากด้วยคุณค่าทางวัฒนธรรม จึงนับเป็นสิ่งที่ควรส่งเสริมให้เยาวชนได้ศึกษาเรียนรู้และตระหนักถึงคุณค่าความสำคัญทางศิลปวัฒนธรรมไทย

ในการศึกษาด้านดนตรีไทย ผู้ศึกษาต้องอาศัยปัจจัยการเรียนรู้ และการถ่ายทอดตามแนวทางที่โบราณได้สร้างไว้เป็นสำคัญ ทั้งองค์ความรู้ในการปฏิบัติตนตามจารีตดนตรี และกลวิธีต่าง ๆ ล้วนเป็นรายละเอียดที่สำคัญ ซึ่งองค์ความรู้เหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งการวิวัฒนาการของมนุษย์ในด้านเสียงจากการสันนิษฐานของนักวิชาการ อรวรรณ บรรจงศิลป ได้อธิบายเรื่องการวิวัฒนาการของเสียง สรุปความได้ว่า เสียงดนตรี

มีวิวัฒนาการโดยเริ่มจากเสียงพูด พัฒนาไปเป็นบทสวด จนเกิดรูปแบบทำนองขึ้น และพัฒนาต่อไปจนเกิดเป็นเครื่องดนตรี (อรวรรณ บรรจงศิลป และคณะ, 2546) ซึ่งปัจจุบันมีการศึกษาแนวทาง การปฏิบัติทั้งองค์ความรู้ ภูมิปัญญาของครูอาจารย์แต่ละท่านที่มีความแตกต่างกันออกไป จึงมิอาจสรุปได้ว่า แนวทางใดดีที่สุด เพราะแนวทางที่ครูได้สร้างไว้แล้วนั้น มีความโดดเด่นแตกต่างกันออกไป ดังนั้นจึงขึ้นอยู่กับผู้ที่ศึกษาเองว่าต้องการศึกษาแนวทางใดให้เหมาะสม และเกิดประโยชน์มากที่สุด

ปัจจุบันสถาบันต่าง ๆ เปิดทำการเรียนการสอนดนตรีไทย โดยจัดทำหลักสูตรและแนวทางการปฏิบัติแตกต่างกันไป แต่สำหรับองค์ความรู้แนวทางอื่นที่ไม่มีในหลักสูตรของสถาบัน ผู้ที่สนใจศึกษาจึงต้องแสวงหาความรู้เพิ่มเติมตามสำนักดนตรีต่าง ๆ ซึ่งจะได้รับองค์ความรู้ที่ถูกถ่ายทอดกันมาแต่โบราณ เป็นการเพิ่มพูนความรู้แก่ตัวผู้ศึกษาและต่อยอดองค์ความรู้ตามแนวทางที่ตนเองสนใจ และต้องการสืบทอดแนวทางนั้นต่อไป

สำหรับการเรียนดนตรีไทยนั้น เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้อธิบายเรื่องพื้นฐานการตีฆ้องวงใหญ่ สรุปความได้ว่า จะแบ่งการเรียนออกตามแบบลำดับขั้นโดยเริ่มจากพื้นฐานที่สำคัญก่อน คือการเรียนฆ้องวงใหญ่ ซึ่งถือเป็นเครื่องดนตรีพื้นฐานหลักของดนตรีไทย นำมาใช้ในการฝึกฝนทักษะพื้นฐานเบื้องต้น ในด้านของลักษณะท่าทางของผู้เรียน การวางมือ การจับไม้ ท่านั่ง การใช้กำลังในการตี รวมถึงการฝึกสมาธิ ซึ่งถือเป็นปัจจัยที่สำคัญอย่างยิ่งในการจดจำทำนองเพลง สำนวนเพลง รวมถึงกลวิธีต่าง ๆ และที่มีความสำคัญมากที่สุดคือทำนองหลัก หรือที่นิยมเรียกว่า ลูกฆ้อง ซึ่งเป็นพื้นฐานที่ผู้บรรเลงจะต้องนำทำนองหลักที่บรรเลงโดยฆ้องวงใหญ่นี้ มาใช้ในการแปรทาง แปรสำนวนแต่ละเครื่องดนตรี เพื่อให้เกิดความไพเราะ กลมกลืน และมีความสมบูรณ์ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542) ในการบรรเลงโดยการถ่ายทอดจะเป็นรูปแบบของการสาธิต การปฏิบัติการบอกเล่า และให้คำแนะนำแนวทาง ผู้เรียนจะต้องอาศัยความจำเป็นปัจจัยหลักในการเรียน ซึ่งกลวิธีต่าง ๆ ถ่ายทอดโดยใช้วิธีการสาธิต แล้วให้ผู้เรียนปฏิบัติตาม หากผิดพลาดครูจะช่วยบอกให้คำแนะนำแก้ไขในทันที ซึ่งสำหรับการเรียนรูปแบบนี้ ผู้เรียนจะได้รับการถ่ายทอดทั้งองค์ความรู้และกลวิธีต่าง ๆ อย่างสมบูรณ์ถูกต้องมากที่สุด

มานพ วิสุทธิแพทย์ ได้อธิบายเรื่องฆ้องวงใหญ่ โดยสรุปความได้ว่า ฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทหน้าที่โดยบรรเลงทำนองหลักให้กับวง มีลีลาท่วงทำนองที่สง่า มั่นคง เป็นดังเสาหลักยึดแน่นอย่างมั่นคงให้กับเครื่องดนตรีอื่นในการแปรทำนอง เป็นหลักการและวิธีการบรรเลงที่มีแบบแผนสืบต่อกันมาแต่โบราณ โดยทำนองหลักนี้เป็นพื้นฐานสำคัญสำหรับนำไปใช้ในการแปรทำนองของเครื่องดนตรีไทยต่าง ๆ เพื่อให้เกิดสำนวนการบรรเลงที่เหมาะสม (มานพ วิสุทธิแพทย์, 2563) หากผู้บรรเลงฆ้องวงใหญ่มีความรู้ความเชี่ยวชาญ ก็จะสามารถแปรทำนองหลัก ให้เป็นสำนวนต่าง ๆ ออกไปได้เช่นกัน สงบศึก ธรรมวิหาร ได้อธิบายเรื่องการแปรทำนองฆ้องวงใหญ่ สรุปความได้ว่า การแปรทำนองหลักจากฆ้องวงใหญ่แต่จะต้องมีความเหมาะสมกลมกลืนกับเพลงและบริบทการบรรเลงนั้น ๆ ด้วย ส่วนในเรื่องของอารมณ์เพลงก็มีความสำคัญไม่น้อย เพราะการแปรทำนองหลักให้เป็นไปตามอารมณ์เพลงนั้น ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ และความเชี่ยวชาญของผู้บรรเลง (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2545) การแปรทำนองรูปแบบนี้มีปรากฏเป็นหลักฐานภาพคลิปวิดีโอ เผยแพร่ทางสื่อมีเดียเว็บไซต์ ยูทูป (Website YouTube) ใช้ชื่อช่อง Moving Image Research Collections เป็นวิดีโอแสดงการบรรเลงปี่พาทย์ไม้นวมประกอบการขับร้อง เพลงนางนาค เมื่อราว ปี พ.ศ. 2473 (ค.ศ. 1930) ระบุข้อความไว้ว่า Fox Movie tone News Story 6 – 532 (Reel 2) Thai Musicians Bangkok

Thailand 21 March 1930 Recorded by Movie tone New Crew # 19 James Seebach (Camara) Oscar Darling (Sound) นับเป็นข้อมูลสำคัญที่แสดงให้เห็นกลวิธีการแปรทำนอง จากการตกแต่งสำนวนเกิดเป็นสำนวนเล่นมือฆ้องที่มีความแปลกใหม่ขึ้นอย่างไพเราะ เหมาะสม กลมกลืนไปกับเพลงและการบรรเลง (Moving Image Research Collections, 1930)

ครูสอน วงฆ้อง เกิดเมื่อวันที่ 17 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2445 เป็นผู้ที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านเพลงไทยของกรมศิลปากร ภายหลังเป็นอาจารย์พิเศษสอนดนตรีไทยที่โรงเรียนนาฏศิลป และอีกหลายสถาบัน นับเป็นปูชนียบุคคลด้านดุริยางคศิลป์อีกท่านหนึ่ง ที่มีความรู้ความสามารถในด้านดนตรีอย่างครบถ้วน มีผลงานการเรียบเรียงและการประพันธ์เพลงอย่างมากมาย เป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทย ทั้งด้านทำนองหลักของเพลงที่ท่านได้รับการถ่ายทอดมาแต่โบราณ การใช้มือฆ้อง การประดิษฐ์เสียงฆ้อง และกลวิธีต่าง ๆ หลากหลายรูปแบบในการตีฆ้อง (ชูเกียรติ วงฆ้อง, 2539) ที่ท่านสร้างเป็นแนวทางถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์สืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน

แนวทางการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของครูสอน วงฆ้อง ถือเป็นแนวทางที่มีผู้นิยมนำมาใช้ในการบรรเลงอย่างแพร่หลาย ทั้งเพลงเดี่ยว และเพลงหมู่ เป็นแนวทางที่มีความไพเราะ คมคาย และเรียบร้อย แฝงด้วยกลวิธีมากมายในการสร้างสำนวนต่าง ๆ ให้มีความโดดเด่น ในกลวิธีการตีฆ้องที่กล่าวมานี้ มีกลวิธีหนึ่งของครูสอน วงฆ้อง ที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวที่โดดเด่น ซึ่งในปัจจุบันนี้กำลังเลือนหายไป คือกลวิธีการเล่นมือ ซึ่งเป็นกลวิธีที่ยังไม่มีการจดบันทึกในเอกสารหรือตำราเล่มใดมาก่อน มีเพียงคำบอกเล่าจากผู้ที่อยู่ใกล้ชิดเท่านั้น ในปัจจุบันมีการนำข้อมูลกลวิธีการเล่นมือเผยแพร่ลงในสื่อสังคมออนไลน์ (เฟสบุ๊ค) ภายใต้ชื่อเพจว่า “ครูสอน วงฆ้อง” ความว่า “ฆ้องวงใหญ่ มิใช่แต่เป็นผู้ดำเนินทำนองหลักเพียงอย่างเดียวเท่านั้น ยังสามารถเป็นผู้หยอกล้อในทำนองเพลงได้อีกด้วย โดยที่ผู้บรรเลงจะต้องเชี่ยวชาญทำนองหลักเสียก่อนเป็นสำคัญ แล้วจึงใช้ไหวพริบ สติปัญญาในการแปรทำนองหลักนั้น ให้เกิดอรรถรสที่แตกต่างออกไป เป็นการแสดงออกถึงประสบการณ์และสติปัญญาของผู้บรรเลงได้เด่นชัด” (ครูสอน วงฆ้อง, 2564)

จากข้อความจะเห็นได้ว่า กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ คือการประดิษฐ์ การตกแต่งสำนวนหรือการแปรสำนวน ที่เกิดขึ้นจากประสบการณ์ และความสามารถของผู้บรรเลง โดยการเพิ่มเติมลูกเล่น กลวิธีต่าง ๆ เข้าไปอย่างเหมาะสมกลมกลืน เพื่อให้เกิดสำนวนเพลงแตกต่างไปจากเดิม โดยทำนองหลักของเพลงนั้นจะต้องครบถ้วนสมบูรณ์ กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่จึงเป็นแนวทางหนึ่งที่มีความสำคัญสำหรับผู้ที่เรียนดนตรี ถือเป็นประโยชน์สูงสุดต่อวงการดนตรีไทย

มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุลตัณฑ์ ได้อธิบายเรื่องเพลงเชิดโดยสรุปความว่า เพลงเชิด เป็นเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่งในชุดโหมโรงเย็น และใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน ละคร โดยมีความหมายของเพลงแสดงการเดินทาง หรือต่อสู้ทำศึกสงคราม (มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุลตัณฑ์, 2523) การใช้เพลงเชิดสำหรับการแสดงนั้น จะแตกต่างกันออกไปตามบริบทของการแสดงนั้นด้วย เช่น ใช้บรรเลงในการเดินทางของตัวละครในระยะทางสั้น ๆ ไม่ไกลนัก ก็จะบรรเลงเพลงเชิดเพียงสั้น ๆ เพื่อให้เกิดความกระชับของการแสดง แต่หากนำมาบรรเลงประกอบการสู้รบ ทำสงคราม ผู้บรรเลงก็จะบรรเลงต่อเนื่องกันยาวนานหลายตัวจนกว่าจะจบการทำศึก เพลงเชิด จัดเป็นเพลงประเภทดำเนินทำนองทางพื้น โดยส่วนของหัวเพลงของแต่ละตัวนั้น จะมีทำนองหลักสั้นยาวไม่เท่ากัน

ผู้วิจัยจึงเห็นว่า เพลงเชิด เป็นเพลงที่มีความเหมาะสมมากที่สุดสำหรับใช้วิเคราะห์ในงานวิจัย ด้วยเหตุผลดังนี้คือ เพลงเชิดเป็นเพลงเป็นทางพื้น มีโครงสร้างเพลงที่ชัดเจน เมื่อทำการวิเคราะห์แล้วจะสามารถแสดงให้เห็นกลวิธีการเล่นมือตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง ได้อย่างชัดเจน

ในการวิจัยนี้ ผู้วิจัยได้เข้าฝากตัวเป็นลูกศิษย์ของครูสุรภาษ แสงสว่างจิตต์ เพื่อสัมภาษณ์ข้อมูลต่าง ๆ และองค์ความรู้ที่มีความเกี่ยวโยงกับกลวิธีการเล่นมือตามแนวทางครูสอน วงฆ้อง รวมถึงขอรับการถ่ายทอดเพลงเชิด ที่ใช้กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ตามแนวทางครูสอน วงฆ้อง จากครูสุรภาษ แสงสว่างจิตต์ ซึ่งเป็นผู้ที่มีความใกล้ชิดกับครูสอน วงฆ้อง มากที่สุดท่านหนึ่ง และเป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดกลวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ รวมถึงองค์ความรู้ต่าง ๆ จากครูสอน วงฆ้อง ไว้มากมาย ซึ่งปัจจุบัน ครูสุรภาษ แสงสว่างจิตต์ ยังคงรักษาแนวทางและกลวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของครูสอน วงฆ้อง ไว้ได้อย่างครบถ้วน

ครูสุรภาษ แสงสว่างจิตต์ มีศักดิ์เป็นหลานชายคนโตของครูสอน วงฆ้อง ได้รับการถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีตั้งแต่ยังเด็ก จนสำเร็จการศึกษาจากโรงเรียนมัธยมวัดนายโรง ภายหลังจากครูสอนถึงแก่กรรม จึงได้เข้ารับราชการที่แผนกดุริยางค์ไทย กรมศิลปากร โดยเครื่องมือเอกที่มีความเชี่ยวชาญคือ ฆ้องวงใหญ่ ขณะนั้นได้ปฏิบัติงานอยู่วงปี่พาทย์วงที่ 3 ร่วมงานกับคุณครูอีกหลายท่าน ได้แก่ หม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล ครูกมล ปลื้มปรีชา ครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ครูธนู ขำประเสริฐ ครูจรัล ตันมีสุข จึงทำให้ ครูสุรภาษ แสงสว่างจิตต์ เป็นผู้ที่มีประสบการณ์การใช้มือฆ้องสำนวนต่าง ๆ ทั้งทำนองหลัก และกลวิธีการเล่นมือไว้อย่างมากมาย

งานวิจัยครั้งนี้ จะสามารถทำให้ผู้ที่ศึกษาฆ้องวงใหญ่ เกิดความรู้ความเข้าใจกลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ได้อย่างดี และสามารถนำไปใช้ในการบรรเลงได้อย่างถูกต้อง เหมาะสมกับบริบทของการบรรเลง กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่จึงเป็นดั่งมรดกภูมิปัญญาทางดนตรีที่สืบทอดกันมาแต่โบราณ และกำลังจะเลือนหายในปัจจุบัน ดังนั้นงานวิจัยนี้ จึงเป็นการอนุรักษ์ และสืบทอดกลวิธีการเล่นมือต่าง ๆ แนวทางของครูสอน วงฆ้อง มิให้สูญหาย บันทึกไว้เป็นงานวิจัยเพื่อให้เป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีไทย และผู้ที่สนใจศึกษาฆ้องวงใหญ่สืบไป

**ภาพที่ 1** *ครูสอน วงฆ้อง*

*หมายเหตุ*. โดย ณัฐภัทร ปัญจะ, 2564.

## วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อสังเคราะห์ประวัติ และผลงานของครูสอน วงฆ้อง
2. เพื่อศึกษากลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่เพลงเชิด ตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง

## ขอบเขตการวิจัย

1. ประวัติ และผลงานของครูสอน วงฆ้อง
2. กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่เพลงเชิด ตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง จำนวน 16 ตัว โดยแบ่งเป็นเชิด 2 ชั้น จำนวน 2 ตัว และเชิดชั้นเดียวจำนวน 14 ตัว

## ข้อตกลงเบื้องต้น

ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์เพลงเชิดที่ใช้กลวิธีการเล่นมือตามแนวทางครูสอน วงฆ้อง จำนวน 16 ตัว ตามที่ปรากฏในเทปบันทึกเสียง ประกอบด้วย อัตราจังหวะสองชั้น จำนวน 2 ตัว และอัตราจังหวะชั้นเดียว จำนวน 14 ตัว โดยใช้สัญลักษณ์ในการวิเคราะห์ดังนี้

1. ผู้วิจัยใช้วิธีการบันทึกโน้ตในรูปแบบโน้ตไทยฆ้องวงใหญ่ แยกมือซ้ายและมือขวา โดยกำหนดให้บรรทัดบนเป็นมือขวา บรรทัดล่างเป็นมือซ้าย ใช้ระบบเสียงเต็มของดนตรีไทย

**ภาพที่ 2** *การบันทึกโน้ตฆ้องวงใหญ่*

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| มือขวา | --- ล | --- ร | --- ท | --- ม | ---- | -- ร ม | -- ซ ซ | -ล-ซ |
| มือซ้าย | --- ล | --- ล | ---ฟ | --- ท | --ล ท | -ด-- | -ซ-- | -ล-ซ |

*หมายเหตุ*. โดย ณัฐภัทร ปัญจะ, 2566.

2. ระบบเสียงฆ้องวงใหญ่ในการบันทึกโน้ตคือ ลูกทวน (ลูกแรกด้านซ้ายมือ) เสียงต่ำที่สุด คือเสียง เร และลูกยอด (ลูกสุดท้าย) เสียงสูงที่สุดด้านขวามือ คือเสียง มี โดยใช้สัญลักษณ์ดังนี้

***ภาพที่ 3*** *ระบบเสียงฆ้องวงใหญ่*

| ลูกฆ้อง | สัญลักษณ์ | เสียง |
|---|---|---|
| ลูกที่ 1 (ลูกทวน) | รฺ | เร (ต่ำ) |
| ลูกที่ 2 | มฺ | มี (ต่ำ) |
| ลูกที่ 3 | ฟฺ | ฟา (ต่ำ) |
| ลูกที่ 4 | ซฺ | ซอล (ต่ำ) |
| ลูกที่ 5 | ลฺ | ลา (ต่ำ) |
| ลูกที่ 6 | ทฺ | ที (ต่ำ) |
| ลูกที่ 7 | ด | โด |
| ลูกที่ 8 | ร | เร |
| ลูกที่ 9 | ม | มี |
| ลูกที่ 10 | ฟ | ฟา |
| ลูกที่ 11 | ซ | ซอล |
| ลูกที่ 12 | ล | ลา |
| ลูกที่ 13 | ท | ที |
| ลูกที่ 14 | ดๆ | โด (สูง) |
| ลูกที่ 15 | รๆ | เร (สูง) |
| ลูกที่ 16 (ลูกยอด) | มๆ | มี (สูง) |

*หมายเหตุ*. โดย ณัฐภัทร ปัญจะ, 2566.

3. การใช้สัญลักษณ์แสดงเทคนิคและกลวิธีการเล่นมือในการบันทึกโน้ต

3.1 สัญลักษณ์ ( แทนการตีลูกฆ้องสะบัดขึ้น 3 เสียงตามตัวโน้ตที่บันทึก โดยใช้มือซ้ายตีลูกฆ้องโน้ตตัวที่ 1 และใช้มือขวาตีลูกฆ้องโน้ตตัวที่ 2 และ 3 ตามลำดับ

3.2 การใช้สัญลักษณ์ ) แทนการตีลูกฆ้องสะบัดลง 3 เสียงตามตัวโน้ตที่บันทึก โดยใช้มือขวาตีลูกฆ้องโน้ตตัวที่ 1 และใช้มือซ้ายตีลูกฆ้องโน้ตตัวที่ 2 และ 3 ตามลำดับ

3.3 การใช้สัญลักษณ์ ) แทนกลวิธีการเล่นมือรูปแบบที่ 1 การตีเฉี่ยว โดยใช้มือขวาตีลูกฆ้องเฉี่ยวที่โน้ตตัวที่ 1 และโน้ตตัวที่ 2 ติดกัน และใช้มือซ้ายตีลูกฆ้องโน้ตตัวที่ 3 ตามลำดับ

3.4 การใช้สัญลักษณ์ ⌐ แทนกลวิธีการเล่นมือรูปแบบที่ 2 การตีเล่นสำนวนทำนองหลัก

3.5 การใช้สัญลักษณ์ [ ] แทนกลวิธีการเล่นมือรูปแบบที่ 3 การตีเล่นจังหวะ

4. การบันทึกจำนวนทำนองหลัก และจำนวนกลวิธีการเล่นมือ เป็นแผนภูมิกราฟวงกลม Pie Chart

4.1 เพลงเชิดจำนวน 16 ตัว เท่ากับร้อยละ 100

4.2 จำนวนห้องเพลงของการบันทึกโน้ตเพลงเชิด 1 ตัว เท่ากับร้อยละ 100

## นิยามศัพท์

เล่นมือฆ้องวงใหญ่ คือ สำนวนเพลงที่เกิดจากการนำทำนองหลักมาตกแต่ง หรือแปรสำนวน ให้เกิดสำนวนแตกต่างจากเดิม โดยใช้ไหวพริบ ประสบการณ์ และความเชี่ยวชาญ รวมถึงอารมณ์ของผู้บรรเลงในขณะนั้น สามารถบรรเลงซ้ำสำนวน หรือเปลี่ยนไปตามอารมณ์ของผู้บรรเลงได้ โดยสำนวนจะต้องมีความเหมาะสมกับทำนองหลักของเพลง กลมกลืนไม่ซับซ้อน

กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ คือ การนำพื้นฐานการตีฆ้องวงใหญ่ มาใช้ตกแต่งทำนอง หรือแปรทำนองหลักให้เกิดเป็นสำนวนใหม่ในขณะที่บรรเลง กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่นี้ ต้องยึดทำนองหลักไว้เป็นสำคัญ ซึ่งผู้บรรเลงต้องมีความรู้ ความเข้าใจทำนองหลัก และบริบทของเพลงจึงสามารถใช้กลวิธีการเล่นมือได้อย่างเหมาะสม

การตีเล่นจังหวะ หมายถึง กลวิธีหนึ่งที่นำมาใช้ในการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ โดยมีลักษณะการตีสำนวนเล่นจังหวะ เช่น การตีย้อยจังหวะ ตีลักจังหวะ หรือการตีฝากจังหวะ ทำให้สำนวนเกิดความแตกต่างไปจากทำนองหลัก ทั้งนี้รวมถึงการตีทำนองหลักเดิมเล่นจังหวะก็ได้ เช่น ทำนองหลักบรรเลงเป็นโน้ต 3 ตัวโน้ตในหนึ่งห้องเพลง ผู้บรรเลงอาจตีให้โน้ตห่างกันออกไปเหลือเพียงโน้ต 2 ตัวในหนึ่งห้องเพลงก็ได้ หรือการตีสำนวนเล่นมือให้มีสำนวนถี่ขึ้น กระชับเร็วขึ้นจากทำนองหลักเดิม หรือที่เรียกว่า ตีเก็บ ก็สามารถทำได้ โดยการตีเล่นจังหวะนี้ต้องมีความสัมพันธ์ และยึดจังหวะเพลงในขณะนั้นด้วยจึงจะเกิดความไพเราะตามอารมณ์เพลง

## วิธีการดำเนินการวิจัย

**1. กลุ่มเป้าหมายและการเลือกกลุ่มเป้าหมาย**

**1.1 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก** เป็นผู้ที่สืบสายสกุลวงฆ้อง มีความรู้ความสามารถในด้านการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ และได้รับการถ่ายทอดมือฆ้องจากครูสอน วงฆ้อง เพื่อให้ข้อมูลและตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล จำนวน 4 ท่าน คือ ครูสุรภาษ แสงสว่างจิตต์ ครูจุมพล ปัญจะ คุณจตุพร ปัญจะ และอาจารย์ฤทธิพร แก้วดี

*ภาพที่ 2 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก*

1) ครูสุรภาษ แสงสว่างจิตต์ 2) ครูจุมพล ปัญจะ 3) ครูจตุพร ปัญจะ 4) ครูฤทธิพร แก้วดี

*หมายเหตุ*. โดย ณัฐภัทร ปัญจะ, 2566.

**1.2 กลุ่มนักวิชาการดนตรีไทย** เป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้ความสามารถในด้านดนตรีไทย โดยดำรงตำแหน่งนักวิชาการดนตรีไทยเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทย เป็นผู้ให้ข้อมูลและตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล จำนวน 3 ท่าน คือ อาจารย์ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี และครูทะเบียน มาลัยเล็ก

**ภาพที่ 3** *กลุ่มนักวิชาการดนตรีไทย*

1) ครูสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ 2) ครูพิชิต ชัยเสรี 3) ครูทะเบียน มาลัยเล็ก

*หมายเหตุ*. โดย ณัฐภัทร ปัญจะ, 2566.

## 2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

**2.1 แบบสัมภาษณ์** ผู้วิจัยสร้างขึ้นจากกรอบคำถามงานวิจัยและวัตถุประสงค์โดยกำหนดประเด็นคำถามที่เกี่ยวข้องกับประวัติ และผลงานของครูสอน วงฆ้อง รวมถึงกลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ ครอบคลุมตามวัตถุประสงค์การวิจัย เน้นการสัมภาษณ์แบบเชิงลึก

**2.2 แบบสังเกต** โดยผู้วิจัยใช้การลงภาคสนามเก็บข้อมูล มี 2 วิธี คือ

**2.2.1 การสังเกตแบบมีส่วนร่วม** โดยผู้วิจัยได้ลงภาคสนามเก็บข้อมูลจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลักและขอรับการถ่ายทอดกลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ เพลงเชิด แนวทางของครูสอน วงฆ้อง จากครูสุรภาษ แสงสว่างจิตต์ เพื่อศึกษากลวิธีการเล่นมือได้อย่างสมบูรณ์

**2.2.2 การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม** โดยผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเอกสาร งานวิจัย เทปบันทึกเสียง และสื่อต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับประวัติ และผลงาน รวมถึงกลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ของครูสอน วงฆ้อง

## 3. การเก็บรวบรวมและการจัดกระทำข้อมูล

**3.1 ศึกษาค้นคว้า** เอกสาร ตำรา วารสาร บทความ งานวิจัย วิทยานิพนธ์ และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ รวมถึงสื่อออนไลน์ต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับประวัติ และผลงานของครูสอน วงฆ้อง

**3.2 รวบรวมข้อมูล** โดยการสัมภาษณ์จากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก โดยการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง ด้วยการขออนุญาตจดบันทึก บันทึกเสียง บันทึกภาพกับบุคคลข้อมูลที่มีความรู้ความสามารถ

ทางด้านดนตรีไทย โดยผู้วิจัยแบ่งการเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์ออกเป็น 2 กลุ่มคือ 1) กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก 2) กลุ่มนักวิชาการดนตรีไทย

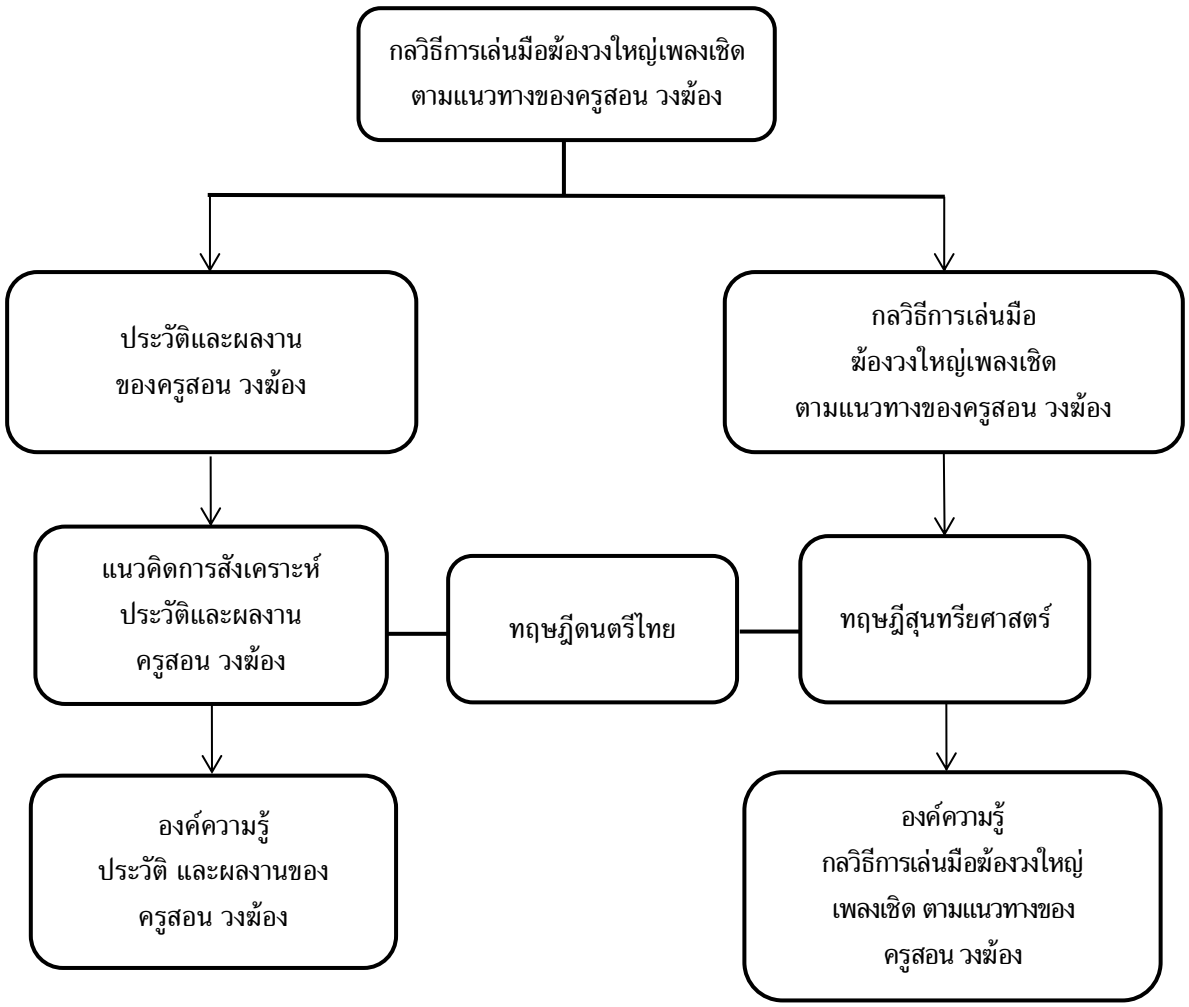
**3.3 การสังเกต** ผู้วิจัยใช้วิธีการสังเกตจากการขอรับการถ่ายทอดกลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ เพลงเชิด จากครูสุรภาษ แสงสว่างจิตต์ เป็นการสังเกตแบบมีส่วนร่วม โดยการถ่ายทอดเป็นรูปแบบของการสาธิต และผู้วิจัยปฏิบัติตาม ทำให้ข้อมูลกลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ เพลงเชิด แนวทางครูสอน วงฆ้อง มีความครบถ้วนสมบูรณ์มากที่สุด

## 4. การตรวจสอบและการวิเคราะห์ข้อมูล

**4.1 การตรวจสอบข้อมูล** ผู้วิจัยนำข้อมูลทั้งหมดที่ได้รับจากกระบวนการต่าง ๆ มาตรวจสอบในกรอบของงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเรื่อง กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่เพลงเชิด ตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง โดยให้กลุ่มนักวิชาการดนตรีไทยเป็นผู้ตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ครบถ้วนถูกต้อง รวมทั้งให้ข้อเสนอแนะก่อนนำงานวิจัยไปเผยแพร่ให้เป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีไทยต่อไป

**4.2 การวิเคราะห์ข้อมูล** ผู้วิจัยดำเนินการตามขั้นตอนการเก็บข้อมูล โดยได้จากการสังเกต การสัมภาษณ์ และทำการตรวจสอบข้อมูลความถูกต้องจากผู้ให้ข้อมูล จากนั้นจึงทำการวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูลที่ได้รับนำมาสรุปเพื่อนำเสนอในงานวิจัย

***ภาพที่ 4*** *กรอบแนวคิดวิเคราะห์*




*หมายเหตุ.* โดย ณัฐภัทร ปัญจะ, 2565.

## 5. การวิเคราะห์ข้อมูล

**5.1 สังเคราะห์ประวัติ และผลงานของครูสอน วงฆ้อง** โดยผู้วิจัยศึกษาข้อมูลที่มีความเกี่ยวข้องกับประวัติ และผลงานของครูสอน วงฆ้อง โดยการค้นคว้าเอกสารและการสัมภาษณ์กลุ่มบุคคลข้อมูล แล้วนำข้อมูลทั้งหมดมาสังเคราะห์ให้ได้ข้อสรุปสามารถตอบวัตถุประสงค์ตามที่ผู้วิจัยตั้งไว้

**5.2 ศึกษากลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่เพลงเชิด ตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง** โดยผู้วิจัยกำหนดขอบเขตในการวิจัยคือเพลงเชิด แนวทางครูสอน วงฆ้อง จำนวน 16 ตัว แบ่งเป็นเชิดสองชั้น 2 ตัว และเชิดชั้นเดียว 14 ตัว โดยผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดกลวิธีการเล่นมือจากครูสุรภาษ แสงสว่างจิตต์ แล้วนำสำนวนมาวิเคราะห์หากลวิธีการเล่นมือที่เป็นแนวทางของครูสอน วงฆ้อง ตามขั้นตอน

***ภาพที่ 5*** *ครูสุรภาษ แสงสว่างจิตต์*

*หมายเหตุ.* โดย ณัฐภัทร ปัญจะ, 2565.

### 6. การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์นำมาสรุปประเด็นตามวัตถุประสงค์ และนำเสนอในรูปแบบของงานวิจัยเชิงคุณภาพ จัดพิมพ์เป็นรูปเล่มสมบูรณ์ตามระเบียบของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

## ผลการวิจัย

**1. สังเคราะห์ประวัติ และผลงาน ของครูสอน วงฆ้อง** จากการสัมภาษณ์กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก และกลุ่มนักวิชาการดนตรีไทย ผู้วิจัยพบว่า ครูสอนเริ่มเรียนดนตรีตามจารีตจากครูทอง ฤทธิรณ โดยจับมือเพลงสาธุการ เริ่มเรียนฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องมือแรก ต่อมาเมื่อเข้ารับราชการเป็นมหาดเล็กในกระทรวงวังสังกัดเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี (ม.ร.ว. ปุ้ม มาลากุล) เสนาบดีกระทรวงวัง ในรัชกาลที่ 6 จึงได้ฝึกหัดขัดเกลาร่ำเรียนดนตรีจากพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) จึงทำให้เกิดความเชี่ยวชาญด้านการตีฆ้องวงใหญ่มากยิ่งขึ้น ประวัติของครูสอน วงฆ้อง มีประเด็นที่น่าสนใจมากมาย และประเด็นที่สำคัญที่สุด คือ ประเด็นของการได้รับพระราชทานนามสกุลจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ตามหนังสือ เอกสาร และงานวิจัยที่นำมาใช้อ้างอิงต่อ ๆ กันมา ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าหาข้อมูล รวมถึงข้อมูลจากการสัมภาษณ์ สามารถแบ่งได้เป็น 2 ข้อมูลหลัก คือ การได้รับพระราชทานนามสกุล วงฆ้อง จากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 กับอีกหนึ่งข้อมูล คือได้รับพระราชทานนามสกุลจากเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี (ม.ร.ว. ปุ้ม มาลากุล) เสนาบดีกระทรวงวังในรัชกาลที่ 6

ในส่วนของผลงานต่าง ๆ ของครูสอน วงฆ้อง นั้น พบประเด็นที่น่าสนใจคือ การเล่นมือฆ้องวงใหญ่ โดยท่านได้ตีสำนวนเล่นมือไว้มากมายหลายเพลง จนถือเป็นเอกลักษณ์ประจำตัว ซึ่งท่านตีเล่นมือได้อย่างเหมาะสมกลมกลืนกับการบรรเลงนั้น ๆ แสดงให้เห็นถึงประสบการณ์ ไหวพริบ สติปัญญาและความสามารถแตกฉานในด้านการตีฆ้องวงใหญ่ โดยสำนวนการเล่นมือนั้น มีความไพเราะ เหมาะสมตามบริบทของเพลง การเล่นมือฆ้องวงใหญ่ คือการนำเอาทำนองหลักของเพลงมาตกแต่งสำนวน หรือแปรสำนวน คล้ายการแปรทางของระนาดเอก ระนาดทุ้ม บุษยา ชิตท้วม ได้อธิบายเรื่องของการแปรทำนอง สรุปความว่า การแปรทำนองโดยทั่วไปนั้นจะแปรทำนองจากทำนองหลักไปสู่ทำนองที่มีรูปแบบเฉพาะเครื่องดนตรี จะเกิดความไพเราะหรือไม่นั้น ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของผู้บรรเลง (บุษยา ชิตท้วม, 2561) การแปรทำนองหลักเป็นสำนวนเล่นมือนั้น ต้องเหมาะสมกับประเภทของเพลงด้วย โดยต้องมีความแม่นยำในส่วนของทำนองหลัก แล้วจึงนำกลวิธีพื้นฐานการตีฆ้องวงใหญ่

มาใช้ในการตกแต่งสำนวนทำนองหลักนั้น ให้เกิดเป็นสำนวนเล่นมือ ณัชชา พันธุ์เจริญ ได้อธิบายเรื่องการแปรทำนอง สรุปความว่า โดยทั่วไปในส่วนของการแปรทำนองหรือตกแต่งทำนองนี้ สามารถเกิดขึ้นได้ตามประสงค์ของผู้บรรเลง แต่จำเป็นต้องยึดทำนองหลักเป็นสำคัญ (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2560) เช่นเดียวกับการเล่นมือ ซึ่งผู้ที่จะเล่นมือในการบรรเลง ต้องมีความรู้ความเข้าใจบริบทของเพลงไทยเสียก่อน จึงจะสามารถนำการเล่นมือไปใช้ได้อย่างไพเราะ เหมาะสม

**2. กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่เพลงเชิด ตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง** จำนวน 16 ตัว โดยแบ่งเป็นเพลงเชิด 2 ชั้น จำนวน 2 ตัว และเพลงเชิดชั้นเดียว จำนวน 14 ตัว โดยผู้วิจัยได้เข้ารับการถ่ายทอดเพลงจาก ครูสุรภาษ แสงสว่างจิตต์ เมื่อวิเคราะห์พบรูปแบบกลวิธีในการตกแต่งสำนวนเล่นมือทั้งหมด 4 รูปแบบ ดังนี้ 1) รูปแบบกลวิธีการตีเฉี่ยว 2) รูปแบบกลวิธีการตีเล่นมือสำนวนทำนองหลัก 3) รูปแบบกลวิธีการตีเล่นจังหวะ 4) รูปแบบกลวิธีการตีสะบัด จากการศึกษาพบว่า รูปแบบกลวิธีการตีเล่นมือสำนวนทำนองหลัก เป็นรูปแบบที่พบมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 48 ของการแปรสำนวนเล่นมือทั้งหมดร้อยละ 75 โดยมีสำนวนทำนองหลักที่ไม่ได้ตกแต่ง หรือถูกแปรสำนวน จำนวนร้อยละ 25

**ตารางที่ 1** *สรุปกลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่เพลงเชิด ตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง*

| เพลงเชิด | ทำนองหลัก | การตีเฉี่ยว | การตีเล่นมือสำนวนทำนองหลัก | การตีเล่นจังหวะ | การตีสะบัด | กลวิธีการเล่นมือ |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ตัวที่ 1 (2 ชั้น) | 38.23 | 4.41 | 39.70 | 4.41 | 13.23 | 61.75 |
| ตัวที่ 2 (2 ชั้น) | 42.64 | 5.88 | 36.76 | 1.47 | 13.23 | 57.34 |
| ตัวที่ 3 (ชั้นเดียว) | 31.57 | 10.52 | 42.10 | 10.52 | 5.26 | 68.40 |
| ตัวที่ 4 (ชั้นเดียว) | 31.57 | – | 60.52 | 5.26 | 2.63 | 68.41 |
| ตัวที่ 5 (ชั้นเดียว) | 21.05 | 7.89 | 47.36 | 18.42 | 5.26 | 78.93 |
| ตัวที่ 6 (ชั้นเดียว) | 10.86 | 10.86 | 63.04 | 15.21 | – | 89.11 |
| ตัวที่ 7 (ชั้นเดียว) | 11.90 | 14.28 | 50.00 | 23.80 | – | 88.08 |
| ตัวที่ 8 (ชั้นเดียว) | 2.38 | 28.57 | 52.38 | 16.66 | – | 97.61 |
| ตัวที่ 9 (ชั้นเดียว) | 19.04 | 11.90 | 47.61 | 19.04 | 2.38 | 80.93 |
| ตัวที่ 10 (ชั้นเดียว) | 23.80 | 26.19 | 40.47 | 9.52 | – | 76.18 |
| ตัวที่ 11 (ชั้นเดียว) | 7.89 | 21.05 | 57.89 | 13.15 | – | 92.09 |
| ตัวที่ 12 (ชั้นเดียว) | 13.04 | 17.39 | 47.82 | 21.73 | – | 86.94 |
| ตัวที่ 13 (ชั้นเดียว) | 4.34 | 17.39 | 54.34 | 23.91 | – | 95.64 |
| ตัวที่ 14 (ชั้นเดียว) | 18.00 | 10.00 | 42.00 | 28.00 | 2.00 | 82.00 |
| ตัวที่ 15 (ชั้นเดียว) | 39.13 | 8.69 | 32.60 | 17.39 | 2.17 | 60.85 |
| ตัวที่ 16 (ชั้นเดียว) | 38.00 | 10.00 | 30.00 | 20.00 | 2.00 | 62.00 |
| รวม | 25.27% | 13.24% | 46.48% | 15% | 5.35% | 74.72% |

*หมายเหตุ*. โดย ณัฐภัทร ปัญจะ, 2566.

พบกลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่อยู่ทั้งหมด 4 รูปแบบ คือ 1) การตีเฉี่ยว 2) การตีเล่นสำนวนทำนองหลัก 3) การตีเล่นจังหวะ และ 4) การตีสะบัด โดยในส่วนหัวของเพลงเชิดนั้น ใช้การตีเนื้อฆ้องทำนองหลัก มีการตกแต่งสำนวนเพียงเล็กน้อยเท่านั้น เพื่อให้การเล่นมือกลมกลืนไปกับเพลง โดยเพลงเชิดจำนวน 16 ตัวนี้ พบการใช้กลวิธีการเล่นมือรูปแบบที่ 2 การตีเล่นสำนวนทำนองหลักมากที่สุด

**ภาพที่ 6** *กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ รูปแบบกลวิธีที่ 1 การตีเฉี่ยว*

ตัวอย่างการตีเฉี่ยว

| ห้องเพลงที่ 1 | ห้องเพลงที่ 2 | ห้องเพลงที่ 3 | ห้องเพลงที่ 4 | ห้องเพลงที่ 5 | ห้องเพลงที่ 6 | ห้องเพลงที่ 7 | ห้องเพลงที่ 8 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| – – ร ม | ลซ ซ – | ล – ร̣ – | ล – – ท | – ซ – – | ล ท – ร̣ | – ม̣ – ร̣ | – ท – ล |
| – ด – – | ม – ล̣ | – ร – ล̣ | – ท̣ – – | – ร – ซ | – – – ร | – ม – ร | – ท̣ – ล̣ |

*หมายเหตุ*. โดย ณัฐภัทร ปัญจะ, 2566.

**ภาพที่ 7** *กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ รูปแบบกลวิธีที่ 2 การตีเล่นสำนวนทำนองหลัก*

ตัวอย่างการตีเล่นสำนวนทำนองหลัก

ทำนองหลัก

| ห้องเพลงที่ 1 | ห้องเพลงที่ 2 | ห้องเพลงที่ 3 | ห้องเพลงที่ 4 | ห้องเพลงที่ 5 | ห้องเพลงที่ 6 | ห้องเพลงที่ 7 | ห้องเพลงที่ 8 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| – – ร̣ ม̣ | – ม̣ – ม̣ | – ร̣ – – | ท ท – – | ล ล – ซ | – – ร ม | – ซ – ล | – ท – ล |
| – – – ม | – ซ – ม | – ร – ท̣ | – – – ล̣ | – – – ซ̣ | – ด – – | – ซ̣ – ล̣ | – ท̣ – ล̣ |

สำนวนเล่นมือ

| ห้องเพลงที่ 1 | ห้องเพลงที่ 2 | ห้องเพลงที่ 3 | ห้องเพลงที่ 4 | ห้องเพลงที่ 5 | ห้องเพลงที่ 6 | ห้องเพลงที่ 7 | ห้องเพลงที่ 8 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ท – ร ม | – ม – ม | ม ม – ม | – ร – ท | ล ซ ล ซ | – – ร ม | ซ ล ท ด | – ดด ร ด |
| – ด ร ม | – ซ – ท | ล ซ – ม | – ร – ท | – ซ ล ซ | – ด – – | ซ ล ท ด | ด – ร ด |

*หมายเหตุ*. โดย ณัฐภัทร ปัญจะ, 2566.

ดังนั้นกลวิธีการตีเล่นสำนวนทำนองหลัก จึงเป็นกลวิธีที่มีความโดดเด่นมากที่สุด เป็นจุดเด่นแนวทางของครูสอน วงฆ้อง ซึ่งแสดงความเป็นเอกลักษณ์แนวทางออกมาได้อย่างชัดเจน

**ภาพที่ 8** *กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ รูปแบบกลวิธีที่ 3 การตีเล่นจังหวะ*

ตัวอย่างการตีเล่นจังหวะ

| ห้องเพลงที่ 1 | ห้องเพลงที่ 2 | ห้องเพลงที่ 3 | ห้องเพลงที่ 4 | ห้องเพลงที่ 5 | ห้องเพลงที่ 6 | ห้องเพลงที่ 7 | ห้องเพลงที่ 8 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ม ร ร – | ม – ร – | ซลท – – | ล – ซ ม | – ม – ซ | – ม ร ม | – ล – ซล | ลท ร̣ – |
| – – ล̣ – | ม̣ – ร̣ – | ซ̣ลท̣ – – | ล̣ – – – | ม̣ – ซ̣ – | ม̣ – ด – | ล̣ – ฟ – | ซ – – ล |

*หมายเหตุ*. โดย ณัฐภัทร ปัญจะ, 2566.

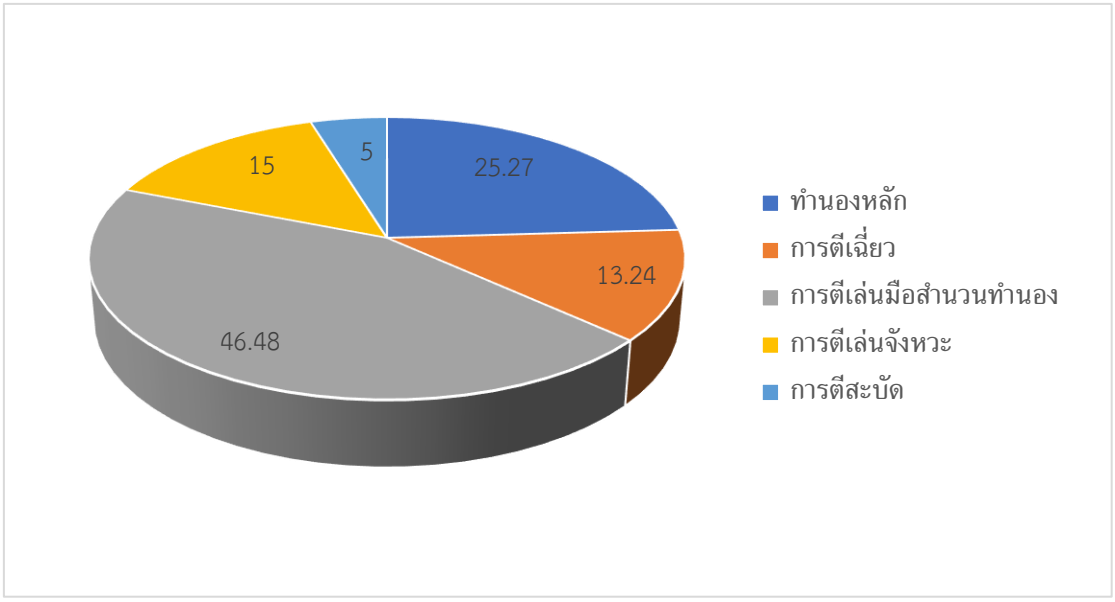
**ภาพที่ 9** *กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ รูปแบบกลวิธีที่ 4 การตีสะบัด*

ตัวอย่างการตีสะบัด

| ห้องเพลงที่ 1 | ห้องเพลงที่ 2 | ห้องเพลงที่ 3 | ห้องเพลงที่ 4 | ห้องเพลงที่ 5 | ห้องเพลงที่ 6 | ห้องเพลงที่ 7 | ห้องเพลงที่ 8 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| รม – ซ | ซฺ – ลฑฺ | – ร ม ร | – – – ฑฺ | ฑฺ ลฺ – ลฺฑฺ | – – ด ร | – ม – ร | – ด – ฑฺ |
| ด – ซฺ – | รฺ – ซฺ – | รฺ – – – | ด ฑฺ ลฺ | – ซฺ – – | ลฺ ฑฺ – – | ด – ด – | ฑฺ – ลฺ – |

*หมายเหตุ.* โดย ณัฐภัทร ปัญจะ, 2566.

**ภาพที่ 10** *สรุปกลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ ในเพลงเชิด จำนวน 16 ตัว*




*หมายเหตุ.* โดย ณัฐภัทร ปัญจะ, 2566.

## สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษากลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่เพลงเชิด ตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง มีประเด็นในการอภิปรายผลดังนี้

**1. ประวัติ และผลงานของครูสอน วงฆ้อง** ในด้านของประวัติของครูสอน วงฆ้องนั้น พบข้อมูลบางส่วนที่ไม่ตรงกันกับหนังสือ เอกสาร งานวิจัยต่าง ๆ ที่นำมาใช้อ้างอิงในปัจจุบัน โดยแบ่งออกเป็น 2 ประเด็น คือ 1) บ้านเกิดของครูสอน วงฆ้อง จากข้อมูลเดิมที่ใช้อ้างอิงกันในปัจจุบันคือ สถานที่เกิดคือตำบลเจ้าเจ็ด จังหวัดพระนครศรีอยุธยา แต่ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้สืบสายสกุล ซึ่งเป็นผู้ที่อยู่ใกล้ชิดกับครูสอน วงฆ้อง ซึ่งให้ข้อมูลว่า สถานที่เกิดของครูสอนนั้นคือ ตำบลบ้านเลียบ (วัดยวด) อำเภอเสนา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เช่นเดียวกัน ซึ่งมีความสอดคล้องกับหนังสือดนตรีไทย ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ชูเกียรติ วงฆ้อง บุตรชายคนเดียวของครูสอน วงฆ้อง 2) การได้รับพระราชทานนามสกุล โดยข้อมูลเดิมที่นำมาใช้อ้างอิงทั่วไปนั้น คือ ครูสอนได้รับพระราชทานนามสกุลจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 แต่ไม่มีหลักฐานการบันทึกที่สามารถยืนยันข้อมูลได้ เนื่องด้วยสมัยนั้นหากได้รับการโปรดเกล้าฯ ขนานนามสกุลแล้วนั้น จะต้องทรงเขียน

ลำดับที่ของนามสกุลที่พระราชทานทั้งภาษาไทย และโรมัน ด้วยลายพระหัตถ์ในหนังสือกราบบังคมทูล พร้อมกับจดทะเบียนนามสกุลพระราชทาน ดังนั้นข้อมูลของการได้รับพระราชทานนามสกุลนั้นมีเพียงคำบอกเล่าปากต่อปากเท่านั้น ส่วนอีกหนึ่งข้อมูลคือ นามสกุล วงฆ้อง นั้น เจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี (ม.ร.ว. ปุ้ม มาลากุล) เสนาบดีกระทรวงวังในรัชกาลที่ 6 ได้ประทานให้แก่ครูสอน เมื่อครั้งรับราชการเป็นนักดนตรีในสังกัดของท่าน จึงไม่มีการจดบันทึกแต่อย่างใด มีเพียงคำบอกเล่า ซึ่งข้อมูลนี้มีความสอดคล้องกับ ข้อมูลการสัมภาษณ์ รองศาสตราจารย์ ดร. ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ โดยให้ข้อมูลว่าครูสอน และ แม่เยื้อน วงฆ้อง เล่าให้ฟังว่า ท่านเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี เป็นผู้ประทานนามสกุล วงฆ้อง ให้แก่ครูสอน ด้วยเพราะเป็นผู้ที่มีความสามารถเชี่ยวชาญฆ้องวงใหญ่นั่นเอง

ในด้านผลงานการประพันธ์ และการเรียบเรียงนั้น พบผลงานที่เป็นเอกลักษณ์ของท่าน คือ การเล่นมือฆ้องวงใหญ่ ซึ่งเป็นการนำทำนองหลักของเพลงมาแปรทำนอง หรือตกแต่งสำนวน รวมถึงการยืมสำนวนเพลงอื่นมาใช้ เพื่อให้เกิดสำนวนใหม่ที่แตกต่างไปจากทำนองหลัก ฉายสำนวนที่มีลักษณะพิเศษด้วยกลวิธีต่าง ๆ โดยการเล่นมือฆ้องวงใหญ่นี้ ให้ความสำคัญในเรื่องความเหมาะสม กลมกลืนเป็นหลัก ตัวอย่างเช่น เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง หรือเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีกรรม และเพลงประเภทบังคับทาง จะไม่ใช้การเล่นมือในการบรรเลง เพราะถือว่าทำนองหลักมีความเหมาะสมตามความหมายของเพลงดีแล้ว ซึ่งหากเป็นเพลงประเภททางพื้น เช่น เพลงเรื่อง หรือประเภทเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง ก็จะสามารถนำกลวิธีการเล่นมือไปใช้ในการบรรเลงได้อย่างเหมาะสม

**2. กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่เพลงเชิด ตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง** จากการศึกษาเพลงเชิด จำนวน 16 ตัว โดยการเปรียบเทียบระหว่างทำนองหลัก และสำนวนเล่นมือ เพลงเชิดเป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง มีท่วงทำนองเป็นทางพื้น จึงเหมาะสมสำหรับการเล่นมือ โดยโครงสร้างทำนองหลักของเพลงเชิด ประกอบด้วย 2 ส่วนคือ ส่วนหัว (เนื้อเพลง) และส่วนท้าย (เท่าเพลง) ซึ่งพบแนวทางการเล่นมืออย่างชัดเจน คือส่วนหัวของเพลงเชิดในแต่ละตัวนั้น จะพบการตกแต่งหรือแปรสำนวนเล่นมือไม่มากนัก ซึ่งมีความสอดคล้องกับข้อมูลการสัมภาษณ์ว่า เพลงเชิดเป็นเพลงที่มีทำนองซ้ำ เปลี่ยนแค่ส่วนหัวเท่านั้น ส่วนหัวของแต่ละตัวนั้น จะต้องเล่นมือให้พอดี ยึดสำนวนทำนองหลักเนื้อฆ้องไว้ให้มากที่สุด ผู้บรรเลงในวงจะได้มีหลักไว้ให้ทราบว่า บรรเลงถึงเชิดตัวใดแล้ว ส่วนท้ายนั้น ผู้บรรเลงก็สามารถใช้การเล่นมือได้อย่างอิสระ แต่ต้องระมัดระวังในการตกแต่งแปรสำนวนให้ดี เพราะสำนวนเล่นมือนั้นจะต้องมีความเหมาะสม กลมกลืนกับทำนองหลัก (สุรภาษ แสงสว่างจิตต์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 12 สิงหาคม 2566)

## ข้อเสนอแนะ

งานวิจัยนี้ เป็นการศึกษาข้อมูลเชิงลึกเกี่ยวกับกลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ แนวทางครูสอน วงฆ้อง ซึ่งนับเป็นอีกหนึ่งกลวิธีของการตีฆ้องวงใหญ่ ซึ่งในปัจจุบันยังไม่มีการบันทึกเป็นเอกสาร หรือตำราทางวิชาการ มีเพียงข้อมูลจากคำสัมภาษณ์ของผู้ที่ใกล้ชิดครูสอนเท่านั้น ซึ่งปัจจุบันยังขาดข้อมูลการเล่นมือในเพลงอื่น ๆ อีกมาก ดังนั้นผู้ที่สนใจศึกษาในเรื่องของการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ จึงสามารถนำงานวิจัยนี้ไปเป็นต้นแบบ เปรียบเทียบหาแนวทางการเล่นมือของ ครูสอน วงฆ้อง ในเพลงอื่น ๆ เพื่อค้นหาสำนวนและกลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่รูปแบบอื่นที่อาจมีความแตกต่างไปจากกลวิธีการเล่นมือที่อยู่ในงานวิจัยนี้ อีกทั้งยังเป็น

การร่วมสืบสาน อนุรักษ์การเล่นมือ เพื่อให้เป็นที่รู้จักในสังคมดนตรีไทย เกิดเป็นหลักฐานทางวิชาการดนตรีไทย ให้ศึกษาค้นคว้าเป็นประโยชน์ต่อไปในวงการดนตรีไทย

## รายการอ้างอิง

ครูสอน วงฆ้อง. (2564, 24 มิถุนายน). *เล่นมือ หรือ มือเล่น.* Facebook. https://web.facebook.com/MelodyinThaimusic

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2542). *อักษราดุริยางค์ทางฆ้องวงใหญ่ ฉบับไม้นวม.* โอเดียนสโตร์.

ชูเกียรติ วงฆ้อง. (2539). *ดนตรีไทย.* จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2560). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์* (พิมพ์ครั้งที่ 6). ธนาเพรส.

ณัฐภัทร ปัญจะ. (2567). *กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่เพลงเชิด ตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

บุษยา ชิตท้วม. (2561). *ทฤษฎีดุริยางค์ไทย.* จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุลตัณฑ์. (2523). *ฟังและเข้าใจเพลงไทย.* ไทยเขษม.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2563). *การวิเคราะห์เพลงไทย.* กริดส์ดีไซน์ แอนด์ คอมมูนิเคชั่น.

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2545). *ดุริยางค์ไทย* (พิมพ์ครั้งที่ 3). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อรวรรณ บรรจงศิลป และ คณะ. (2546). *ดุริยางคศิลป์ไทย.* จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Moving Image Research Collections. (1930, 21 March). *Fox Movietone News story 6-532 (r2of 2): "Royal Siamese musicians—outtakes"*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=CPZ0H5XrtqI