

การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่จากมือไล่ฆ้องของครูประสิทธิ์ ถาวร CREATING KHONG WONG YAI SOLO STYLE FROM KRUPRASIT TAVORN'S KHONG

Received: August 30, 2019

Revised: October 7, 2019

Accepted: November 21, 2019

วิทยา ศรีผ่อง*

Wittaya Sripong*

Corresponding Author, E-mail: Wittaya4275@gmail.com

บทคัดย่อ

งานสร้างสรรค์ เรื่อง การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่จากมือไล่ฆ้องของครูประสิทธิ์ ถาวร มีจุดประสงค์ เพื่อศึกษามือไล่ฆ้องของครูประสิทธิ์ ถาวร ขั้นที่ใช้สำหรับเพลงเดี่ยว เพื่อสร้างสรรค์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงพญานาค 3 ชั้น จากมือไล่ฆ้องของครูประสิทธิ์ ถาวร และเพื่อสร้างสรรค์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงพญานาค 3 ชั้น โดยศิลปินท่านอื่น ใช้ระเบียบวิธีเชิงคุณภาพโดยเก็บข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ จากการสัมภาษณ์และการลงภาคสนาม รวมถึงประเมินคุณภาพจากผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อให้ได้ข้อเท็จจริง

ผลการศึกษาข้อที่ 1 พบว่ามือไล่ฆ้องของครูประสิทธิ์ ถาวร ขั้นที่ใช้สำหรับเพลงเดี่ยวจัดแบ่งหมวดหมู่ของมือไล่ฆ้องได้ 8 กลุ่มคือ 1.กลุ่มที่ตีแบ่งมือซ้ายและขวา 2.กลุ่มที่ตีสองมือทั้งซ้ายและขวาร่วมกัน 3.กลุ่มที่ตีเก็บแบ่งมือแล้วตีซ้ายยืนเสียงส่วนมือขวาเดินทำนอง 4.กลุ่มที่ตีไขว้มือ 5.กลุ่มที่ตีสลับมือซ้ายและขวาเป็นทำนอง 6.กลุ่มที่ตีสับนัดำเนินทำนอง 7.กลุ่มที่ตีสับดลสลับกับตีสับด้น และ 8.กลุ่มที่ดีกวาด

ผลการศึกษาข้อที่ 2 การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ นำมือไล่ฆ้องของครูประสิทธิ์ ถาวร ทั้ง 48 แบบ มาสร้างสรรค์ทางเดี่ยวบนทำนองหลักเพลงพญานาค 3 ชั้น

ผลการศึกษาข้อที่ 3 ใช้วิธีการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวของผู้วิจัยและศิลปินท่านอื่น มีวิธีการสร้างสรรค์เดี่ยวแรก และเดี่ยวหลังให้มีความแตกต่างกัน และนำทำนองทางเดี่ยวอื่นๆ จากประสบการณ์ของตนมาสร้างสรรค์เป็นทำนองเชื่อมร่วมกับมือไล่ฆ้องเนื่องด้วยมือไล่ฆ้องของ ครูประสิทธิ์ ถาวร ยังมีจำนวนไม่เพียงพอสำหรับการนำมาใช้สร้างสรรค์ทางเดี่ยวได้ทั้งหมด

คำสำคัญ: การสร้างสรรค์ มือไล่ฆ้อง ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่

* อาจารย์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Abstract

The creative research on Creating Khong Wong Yai Solo Style in Hands Playing of KruPrasitTavorn's Disciples had the objectives to study hands playing's disciples of KruPrasitTavorn in the level for solo in order to create the solo of Khong Wong Yai in plengPhayanak 3 levels in the style of KruPrasitTavorn and to create the solo of Khong Wong Yai in plengPhayanak 3 levels by other artists, taking qualitative method in data gathering from academic documents, interviewing and field study including the assessment by experts.

Studying the first found that hand playing's disciples of KruPrasitTavorn for the solo level were classified into 8 groups as 1. Beating in left and right hands separately. 2. Beating the both left and right hands in unison. 3. Beating the hands keeping by left hand control beating and right hand playing rhythm. 4. Beating in cross hands. 5. Beating in knuckle left and right hands into rhythm. 6. Beating by flicking to lead rhythm. 7. Beating by flicking down and up. 8. Beating by sweeping technique.

The second found that creating Khong Wong Yai Solo style in hands playing of KruPrasitTavorn in total of 48 types to create solo style on the main rhythm of plengPhayanak 3 levels.

The third found that using creating Khong Wong Yai Solo style of researcher and other artists have the first and the last movement creativity in the different and taking other solo experiences to create the linking rhythm with hands playing disciples of KruTavorn due to unadequate of playing types from KruPrasitTavorn for the all of this time creating.

Keywords: Creating, Khong Wong Yai Hands Playing disciples, Khong Wong Yai Solo Style.

บทนำ

ห้องในภูมิภาคแถบเอเชียมีประวัติศาสตร์ต่อเนื่องยาวนาน และมีรูปแบบที่หลากหลาย ซึ่งล้วนแต่ทำมาจากโลหะผสมเพื่อให้เสียงมีความกังวานและนำไปใช้ในจุดประสงค์ที่แตกต่างกันไป เช่น ในเชิงพิธีกรรมและเพื่อความบันเทิงใจเป็นต้น สำหรับห้องวงใหญ่ของไทย เป็นเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง พัฒนามาจากห้องเดี่ยว ห้องคู่ ห้องราว กระทั่งปรากฏรูปแบบที่สมบูรณ์เป็นห้องวง ลูกห้องผูกเรียงอยู่บนตัวร้านห้อง ซึ่งทำด้วยหวายประกอบยึดติดกับลูกมะหวดและใบโชนซึ่งทำด้วยไม้เบญจพรรณหรือไม้ที่มีค่าราคาแพง ไม้มีติ 2 ชนิด คือ ไม้ฉนวนใช้สำหรับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ไม้ฉนวนและวงมโหรี ส่วนไม้ตีกอีกชนิดหนึ่งคือไม้หน่งใช้สำหรับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ไม้แข็งไม้ตีกห้องทั้ง 2 ชนิด เมื่อตีลงบนลูกห้องจะทำให้เกิดเสียงที่มีความไพเราะไปตามทำนองเพลงต่างๆ ที่ผู้ประพันธ์ได้สร้างสรรค์ขึ้น

ทำนองเพลงของห้องวงใหญ่เรียกกันโดยทั่วไปว่า “ทำนองหลัก” มีลักษณะเป็นทำนองเพลงเป็นวรรค เป็นประโยคที่หลากหลาย มีวิธีการบรรเลงโดยแบ่งมือที่ใช้บรรเลงทั้งมือขวา และมือซ้ายในแต่ละทำนองเพลงแตกต่างกันออกไป ทำนองหลักนี้นำไปใช้สร้างสรรค์เป็นทำนองเพลงเรียงร้อยผูกเชื่อมกันไปในแต่ละวรรคแต่ละประโยคจนจบ

บทเพลง ทั้งนี้แต่ละบทเพลงอาจมีทำนองบางทำนองเหมือนกันบ้างแตกต่างกันบ้างแต่ยังคงต้องใช้วิธีการบรรเลงด้วยลักษณะใช้ทั้งมือขวาและมือซ้าย สำหรับทำนองเพลงที่หลากหลายเช่นเดียวกันดังกล่าวข้างต้น

ในด้านมือฆ้องที่ถูกใช้อยู่ในปัจจุบันถูกบันทึกด้วยรูปแบบเอกสารค่อนข้างน้อย มีเพียงการถ่ายทอดด้วยบทเพลงเป็นทำนองต่างๆ เป็นส่วนใหญ่แม้ว่าก่อนเริ่มฝึกหัดและเรียนรู้เบื้องต้น ผู้เรียนอาจต้องฝึกมือไล่ฆ้องบ้างเพื่อให้รู้ขอบเขตของเสียงว่าเสียงของลูกฆ้องแต่ละลูกเป็นอย่างไร รวมทั้งเพื่อให้เกิดความแม่นยำลูกฆ้องอีกประการหนึ่ง ซึ่งการเรียนรู้มือไล่ฆ้องแต่เพียงน้อยอาจทำให้ผู้เรียนได้รับคลังความรู้เกี่ยวกับมือฆ้องไม่เพียงพอ ส่งผลให้การเรียนรู้ทำนองเพลงไม่รวดเร็ว พร้อมทั้งยังทำให้ขาดความคล่องตัว และมีผลก้ำกั้มไม่เพียงพอต่อการบรรเลงเพลงที่มีทำนองค่อนข้างยาวอีกด้วย จากหลักฐานที่บันทึกด้านมือไล่ฆ้อง เช่นเรื่องมือฆ้องของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ความว่า

“บัดนี้คุณหญิงขึ้นได้มอบ “มือฆ้อง” ซึ่งท่านครูเขียนไว้ด้วยลายมือของท่านเองมาให้ ผมลองอ่านดูแล้วชอบใจ เพราะอยู่กับท่านครูมาเก้านานักหนา ไม่เคยรู้ว่าท่านได้บันทึกเรื่อง “มือฆ้อง” นี้ไว้อย่างละเอียดพิสดารพอได้รับมาผมก็อ่านทันที ใช้เวลาอ่านและคิดกันนานพอควรเพราะ “มือฆ้อง” ต่างๆ เหล่านี้ ท่านครูเขียนเป็นทำนอง บันทึกความทรงจำส่วนตัว ของท่าน โดยที่ท่านครูได้เขียนมือฆ้องในบันทึกความทรงจำของท่านเป็นโน้ตพิเศษที่เข้าใจได้เฉพาะท่านคนเดียว ฉะนั้นจึงจำต้องแปลงโน้ตพิเศษที่เข้าใจได้เฉพาะท่านเพียงคนเดียว มาเป็นโน้ตที่มีฆ้องมีจังหวะถูกต้องตามหลักนิยมทั่วไปเสียก่อน”(อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2526)

“หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้คิดมือฆ้องแบบต่างๆ โดยนำเทคนิคการตีฆ้องแบบต่างๆ มาทำเป็นมือให้ไล่ต่อเนื่องขึ้นไปทีละระดับเสียงให้ลูกชายของท่านไล่เมื่อไล่ได้สักพักแล้วจึงต่อเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ให้ โดยที่ลูกของท่านยังไม่ได้เคยต่อเพลงใดๆ มาก่อนเลย แล้วปรากฏว่าสามารถตีเพลงเดี่ยวกราวในได้เลย ครูประสิทธิ์ ถาวร ท่านได้เล็งเห็นแล้วว่าเป็นแนวทางที่ดี จึงได้นำแนวคิดนี้มาต่อยอดแล้วมาต่อให้ลูกศิษย์ เพื่อต้องการให้เกิดแบบฝึกไล่ฆ้องวงใหญ่ที่เป็นแบบแผนที่จะทำให้ผู้เรียนนั้น สามารถพัฒนาการบรรเลงได้รวดเร็วขึ้น” (ธีรวัฒน์ นพเสาร์, 2558, หน้า 11)

สะท้อนได้ว่ามือไล่ฆ้องมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อผู้เรียน และจากประสบการณ์ของผู้เขียนที่ได้เข้ารับการถ่ายทอดมือไล่ฆ้องจากครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติผู้ล่วงลับ พบว่าท่านได้เรียบเรียงรูปแบบมือแต่ละรูปแบบไว้อย่างลงตัว ผู้เขียนมองเห็นความสำคัญของลักษณะการใช้มือไล่ฆ้องในแต่ละรูปแบบที่มีความหลากหลาย อันจะนำไปสู่การเข้าถึงองค์ความรู้สำคัญเกี่ยวกับมือไล่ฆ้องรูปแบบต่างๆ กระทั่งนำมาใช้สร้างสรรค์เป็นทางเดียวเพื่อใช้บรรเลงอวดฝีมือของนักดนตรีประเภทฆ้องวงใหญ่ได้ ทั้งนี้จากการค้นคว้าข้อมูลเบื้องต้นพบว่า มือฆ้องรูปแบบต่างๆ ที่ถูกบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร เป็นมือฆ้องที่ใช้ลักษณะการใช้มือที่ใช้กับการบรรเลงสำหรับเพลงต่างๆ ไปโดยมีลักษณะการใช้มือฆ้องที่ใช้สำหรับการบรรเลงเพลงเดี่ยวบ้างเล็กน้อย จึงเกิดความน่าสนใจ วิธีการไล่มือฆ้องของครูประสิทธิ์ ถาวร ที่สร้างสรรค์โดยแต่ละมือได้ถูกร้อยเรียงขึ้นเพื่อใช้กับผู้ฝึกหัดเบื้องต้นจนถึงมือฆ้องที่ใช้สำหรับการบรรเลงเพลงเดี่ยวไว้เป็นจำนวนมาก ซึ่งสามารถนำมือไล่ฆ้องแต่ละมือมาสร้างสรรค์ให้เป็นทำนองเพลงของทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ได้ รวมทั้งยังจะนำไปสู่การเข้าถึงวิธีการสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ได้ด้วยตนเองของผู้ที่สนใจโดยสะดวกและรวดเร็วมากยิ่งขึ้น ประกอบกับมือไล่ฆ้อง ครูประสิทธิ์ ถาวร อาจจะเป็นทฤษฎีหรือหลักวิชาการ หรือองค์ความรู้รวมถึงเป็นการสร้างตำราใหม่ที่สำคัญอย่างยิ่ง สำหรับผู้สนใจการประพันธ์เพลงเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีฆ้องวงใหญ่และเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ หากต้องการสร้างแบบฉบับทางเดียวเป็นของตนเองก็สามารถนำแนวทางนี้ไปใช้ประโยชน์ได้อีกประการหนึ่งด้วย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษามือไล่อึ่งของครูประสิทธิ์ ถาวร ชั้นที่ใช้สำหรับเพลงเดี่ยว
2. สร้างสรรค์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงพญานาค 3 ชั้นจากมือไล่อึ่งของครูประสิทธิ์ ถาวร
3. สร้างสรรค์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงพญานาค 3 ชั้น โดยศิลปินผู้ร่วมสร้างสรรค์ที่ใช้แนววิธีจากมือไล่อึ่งของครูประสิทธิ์ ถาวร

การทบทวนวรรณกรรม

การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่จากมือไล่อึ่งของครูประสิทธิ์ ถาวร จะแสดงการทบทวนวรรณกรรมแบ่งเป็น 5 ข้อ ได้แก่ วิธีตีฆ้องวง เพลงพญานาค เพลงเดี่ยว รูปแบบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของฆ้องวงใหญ่ และมือไล่อึ่ง

1. วิธีตีฆ้องวง

สมภพ ขำประเสริฐ กล่าวถึงวิธีตีฆ้องวงไว้ดังนี้

“ผมได้เข้าสู่สำนักครูพุ่มเมื่ออายุ 12 ปี ได้เริ่มฝึกหัดฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น ดำเนินการตามระเบียบแบบแผน ประเพณีโบราณ ในการรับศิษย์ เข้าสู่สำนักจะต้องมีการบูชาครูด้วยขันดอกไม้ ฐูปเทียน และเงินกำนัน (หกลึง) จากนั้นก็เริ่มต่อเพลงสาธุการ เพลงในชุดโหมโรงเย็น เพลงกลอง เพลงเรื่องเต่ากินผักบุ้ง ซึ่งเป็นเพลงเรื่องที่ตื่นเต้นที่สุดในยุคนั้นและต่อมาได้ต่อเพลงเสภา โดยเริ่มจากเพลงโหมโรงโยเรศและเพลงเถาอื่นๆ จนกระทั่งถึงเพลงเดี่ยวกราว ในเพลงเดี่ยวพญาโคก ส่วนเพลงหน้าพาทย์ได้ต่อเพลงตระนอน เพื่อใช้ในการเทศมหาชาติ ผมได้หลักการตีฆ้องและการจับไม้ได้อย่างถูกต้องจากครูพุ่ม วิธีการจับไม้ตีฆ้องนั้นให้ปลายนิ้วชี้ชนกับหนังหัวไม้ตีฆ้อง และให้นิ้วชนากับก้านไม้ตีฆ้องจะอยู่ในร่องอุ้งมือรัดด้วยนิ้วกลางกับนิ้วนางให้แน่น” (สมภพ ขำประเสริฐ, 2543, น.62)

จะเห็นว่าการเรียนดนตรีไทยของบรรดานักดนตรีปี่พาทย์ ส่วนใหญ่เริ่มเรียนจากเครื่องดนตรีฆ้องวงใหญ่ ซึ่งจากคำกล่าวของสมภพ ขำประเสริฐ ข้างต้นจะเห็นได้ว่า ก่อนเรียนตัวทำนองเพลงต้องผ่านกระบวนการฝากตัวเป็นศิษย์ โดยมีเครื่องบูชาครูเป็นเครื่องหมายในการรับเป็นครูเป็นศิษย์กัน จากนั้นครูผู้สอนจะให้ศิษย์ได้เรียนรู้การจับไม้ที่ถูกต้องแล้วจึงเริ่มต่อเพลงชุดโหมโรงเย็น เพลงเสภา และเพลงเถา จนกระทั่งถึงเพลงเดี่ยวต่างๆ กระทั่งเพลงหน้าพาทย์ด้วยเป็นลำดับไป

ทรงยศ แก้วดี (สัมภาษณ์: 14 มิถุนายน 2561) กล่าวถึงวิธีการตีฆ้องวงไว้ดังนี้

“ผมเริ่มเรียนฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรกจากครูสงบศึก ธรรมวิหาร โดยคุณครูท่านสอนวิธีการจับไม้ตีให้ถูกต้อง สอนวิธีการนั่งทั้งขัดสมาธิหรือพับเพียบ โดยให้อยู่กึ่งกลางของวงฆ้องจากนั้นให้คว่ำมือและบรรเลงคู่สี่ โดยให้น้ำหนักทั้งสองข้างเท่ากัน จากนั้นให้ไล่เสียงฆ้องเป็นมือต่างๆ คงอยากให้ผู้เรียนจดจำลูกฆ้องและเสียงฆ้องแต่ละลูกได้แม่นยำต่อจากนั้นจึงเริ่มต่อเพลง”

คำอธิบายของทรงยศ แก้วดีข้างต้น เห็นได้ว่าผู้เรียนได้รับการถ่ายทอดจากผู้สอนโดยเริ่มจากวิธีการนั่งทั้งขัดสมาธิและพับเพียบ ในลักษณะต้องนั่งให้อยู่กึ่งกลางของวงฆ้อง ลำดับถัดมาให้จับไม้ตีคว่ำมือทั้งสองข้าง จากนั้นจึงเริ่มบรรเลงเป็นคู่ 4 โดยให้น้ำหนักทั้งสองข้างเท่ากัน เมื่อถูกต้องดีแล้วจึงให้ไล่เสียงฆ้องเป็นมือต่างๆ การกระทำเช่นนี้จะสามารถทำให้ผู้เรียนจดจำลูกฆ้องและเสียงฆ้องแต่ละลูกได้แม่นยำ ส่งผลให้ต่อเพลงจากครูผู้สอนได้เร็ว เพราะมีความแม่นยำ แม่นเสียง มาก่อนหน้าจากการได้เรียนรู้และฝึกฝนทักษะการไล่อึ่งมือแบบต่างๆ ของฆ้องวงใหญ่จากครูผู้สอนแล้ว

เมื่อผนวกคำอธิบายของสมภพ ขำประเสริฐและทรงยศแก้วดี พบว่าวิธีตีฆ้องวง มีกระบวนการเริ่มเรียนและประสบการณ์ในการเรียนของแต่ละคนแตกต่างกันไป ทั้งนี้ครูผู้สอนแต่ละคนอาจมีวิธีการในการถ่ายทอด โดยเริ่มด้วยสอนให้ผู้เรียนฝึกจับไม้ตีและทำนองให้ถูกต้องก่อนจากนั้นต่อเพลงได้เลยเพราะอาจเนื่องด้วยผู้เรียนมีความคล่องตัวจดจำลูกและเสียงของฆ้องได้ทั้งหมดแล้ว หรือผู้สอนบางท่านอาจมีวิธีที่เห็นว่า เหมาะหรือควรโดยให้ทำตามขั้นตอนเริ่มจากให้ไล่มือในรูปแบบต่างๆ ก่อน เมื่อเห็นว่าผู้เรียนพร้อมดีแล้วชนิดที่บรรเลงได้ไม่ผิดทั้งพลาตลูกและพลาตเสียงจึงเริ่มต่อเพลงตามขั้นตอนของแต่ละสำนักต่อไป

2. เพลงพญานาค

การสืบค้นที่มาของเพลงพญานาคจากแหล่งข้อมูลต่างๆ หลายแห่ง พบเพียงเพลงบางเพลงที่ชื่อมีความหมายใกล้เคียงคือ เพลงนาคราช ดังแสดงต่อไปนี้

“เพลงนี้เป็นเพลงโบราณอีกเพลงหนึ่ง มีอัตราชั้นเดียวเรียกว่า เพลงไล่เดือนนกจวก ภายหลังจึงมีผู้เปลี่ยนชื่อเป็นเพลงนาคราชแผลงฤทธิ์หรือนาคราชเลิกพังพานแต่เรียกกันสั้นๆ ว่าเพลงนาคราช ทำนอง 2 ชั้น และ 3 ชั้น มีผู้คิดขึ้นเป็นหลายทางด้วยกัน ให้ชื่อว่า เพลงนาคราช เมื่อพ.ศ. 2490 ศิษย์ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ขอให้ท่านทำ 3 ชั้นขึ้น เพื่อนำไปประกวดกัน ณ ต่างจังหวัด ทำนองของเพลงรูกเร้าอาจหาญสมชื่อ และตั้งชื่อใหม่ว่า “เพลงไล่พระจันทร์”

เมื่อพบที่มาของเพลงนาคราชแล้ว จึงได้ค้นคว้าข้อมูลเพลงไล่เดือนนกจวก (เพลงพระจันทร์) ดังรายละเอียดของเพลง ที่จะแสดงต่อไปนี้

“เมื่อหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ยึดทำนองเพลงจากของเก่าที่มีชั้นเดียวมาแต่งขยายออกเป็น อัตรา 2 ชั้น และขยายจาก 2 ชั้นออกมาอีก 1 เท่าเป็นอัตรา 3 ชั้นครบเป็นเถาขึ้นแล้วนั้น ท่านได้ตั้งชื่อเพลงนี้เสียใหม่เรียกชื่อเพลงว่า เพลงไล่เดือนนกจวก (ไล่พระจันทร์) เพลงนี้เดิมมีแต่อัตราชั้นเดียว เป็นเพลงโบราณ มีบางท่านตั้งชื่อให้สุภาพขึ้นว่า เพลงนาคราชแผลงฤทธิ์บ้าง นาคราชพันพิฆบางและบ้างก็ว่านาคราชแผ่พังพานหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้คิดทำนองขึ้นจากเพลงไล่เดือนนกจวกชั้นเดียวของเก่าเป็น 2 ชั้นและ 3 ชั้นรวมเป็นเพลงเถาเมื่อพ.ศ.2491” (มนตรี ตราโมท, วิเชียร กุลตัญญ์. 2555. น.495)

จากความข้างต้นจะเห็นว่าทำนองเดิมของเพลงนาคราชเป็นอัตราชั้นเดียว มี 1 ท่อน ถูกนำมาขยายเป็นอัตรา 2 ชั้น และอัตรา 3 ชั้นจนครบเป็นเถา โดยครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) พร้อมกับตั้งชื่อเพลงขึ้นใหม่ซึ่งอาจมีเหตุปัจจัยอย่างหนึ่งอย่างใดในการตั้งชื่อนั้นๆ ผู้วิจัยจะแสดงหลักการตั้งชื่อเพลงจากเอกสารของมนตรี ตราโมท (2538, น. 88-90) ที่ได้อธิบายไว้ต่อไปนี้

“การที่จะตั้งชื่อเพลงที่ประดิษฐ์ ก็มีนัยอันเดียวกันกับการให้ชื่อเรื่องของบทประพันธ์ที่ได้ประพันธ์ขึ้นแล้วแต่ความประสงค์ของผู้ประพันธ์ เช่น ให้ชื่อตามชื่อพระเอกของเรื่อง เช่น เรื่องพระอภัยมณี ให้ชื่อตามนางเอกของเรื่อง เช่น เรื่องมโนห์รา ให้ชื่อตามสถานที่อันมีความสำคัญของเรื่อง เช่น เรื่องศึกถลางให้ชื่อตามคติของเรื่อง เช่น เรื่องหนามยอกเอาหนามบ่ง เป็นต้น”

จากความข้างต้นที่อธิบายถึงหลักการตั้งชื่อเพลง จึงสรุปได้ดังนี้ เพลงแต่ละเพลงมีการตั้งชื่อทั้งจากการตั้งชื่อตามเหตุตั้งชื่อตามผล ตั้งชื่อตามสำเนียงของเพลง ตั้งชื่อตามทำนองของเพลง ตั้งชื่อตามสิ่งซึ่งเป็นอนุสรณ์ ตั้งชื่อตามกิริยาที่เพลงนั้นจะบรรเลงประกอบ ตั้งชื่อตามนามของตัวเรื่องที่เพลงนั้นจะบรรเลงประกอบ ตั้งชื่อเพื่อให้เป็นชุดตั้งชื่อ

เปลี่ยนชื่อเพลงของชาติอื่น และตั้งชื่อแปลผันจากมูลเดิม ดังนั้นเพลงพญานาคชั้นเดียวของเดิม ที่หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นำมาขยายเป็นเพลงเถา และเปลี่ยนชื่อเพลงขึ้นใหม่เรียกว่า “เพลงไล่เดือนนกจวก” ผู้วิจัยพิจารณาแล้ว เห็นว่าตรงตามที่ครุมนตรี ตราโมท อธิบายไว้ คือ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ตั้งชื่อผันจากมูลเดิม คือ เพลงนาคราชแล้วเปลี่ยนชื่อใหม่เป็นเพลงไล่เดือนนกจวก ประกอบกับยังได้แต่งเพลงทวิคูณขึ้น จากทำนองเพลงของโบราณที่มีอัตราชั้นเดียวมาขยายเพิ่มเป็น 2 ชั้นและ 3 ชั้นโดยลำดับ

เมื่อได้ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเพลงนาคราช และเพลงไล่เดือนนกจวก (ไล่พระจันทร์) อย่างครบถ้วนแล้ว จึงทำการค้นคว้าต่อมาและพบว่า ยังมีอีกเพลงหนึ่งชื่อว่าเพลงพญานาค (เถา) โดยผู้แต่งนำเค้าโครงทำนองหลักมาจากเพลงนาคราช (ชั้นเดียว) เพลงพญานาคนี้ถูกนำมาแต่งเป็นทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ดังคำอธิบายของจำลอง ม่วงท้วม (สัมภาษณ์: 7 มิถุนายน 2561) ดังนี้

“อาจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์ นำทำนองหลักชื่อเพลงพญานาคมาให้ผมแต่งเป็นทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ พอผมแต่งเสร็จก็ให้บุตรชายคนโต (โสรัฐ ม่วงท้วม) บรรเลง ผมแต่งอัตราโน้มนำท่อนเดี่ยวตรงไหน อย่างไร ก็ค่อยๆ ทำไป ทางเดี่ยวเที่ยวแรกก็ว่าไปตามแบบที่ทางเดี่ยวจะทำ พอเที่ยวกลับทางเดี่ยวก็พิสดารขึ้นอีก ช่วงที่เริ่มแต่งทางเดี่ยวได้ปรึกษาคครูไชยยะ ทางมีศรีว่าตรงนั้นตรงนี้ดีหรือไม่ เฉพาะช่วงขึ้นต้นทางเดี่ยวผมขึ้นแบบเพลงทยอยเดี่ยว เพราะทำนองหลักมีลูกตกลงกันพอดี ท่านฟังแล้วชอบมาก”

เมื่อทราบที่มาของเพลงพญานาคผู้เขียนจึงได้ขอเข้าสัมภาษณ์ผู้แต่ง และได้รับคำอธิบายจากณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์ (สัมภาษณ์: 30 มิถุนายน 2561) ดังนี้

“เพลงพญานาคเถา เป็นเพลงที่ข้าพเจ้าประพันธ์ทำนองขึ้น สถานการณ์เกิดขึ้นเมื่อครั้งที่ข้าพเจ้าพักฟื้นระหว่างการรักษาร่างกายจากการผ่าตัด จึงซ้อมเพลงเพื่อพักผ่อนทั่วๆ ไปอย่างสบายใจซึ่งเป็นกิจวัตรประจำจน เมื่อนำเพลงนาคราชชั้นเดียวมาซ้อมเล่น จึงปรุงแต่งทำนองเป็นทางเปลี่ยนหรือบางท่านเรียกว่าเที่ยวกลับแล้วทำเช่นนั้นอีก เกิดเป็นเพลงนาคราชชั้นเดียวทางเปลี่ยน 3 ทาง วันต่อมาก็ซ้อมนาคราชที่ปรุงแต่งทางเปลี่ยนนี้ เกิดความคิดขยายทำนองขึ้นเป็นอัตรา 2 ชั้น แล้วนำทำนองชั้นเดียวทางเปลี่ยนทั้ง 3 ทางมาแต่งขยายเป็นอัตรา 2 ชั้นทั้งหมด จากนั้นจึงขยายทำนองขึ้นเป็นอัตรา 3 ชั้น และทางเปลี่ยน 1 ทางจนสำเร็จครบตามโครงสร้างเพลงเถา สำเร็จสมบูรณ์เมื่อวันที่ 5 มิถุนายน 2557”

ความโดยรวมจากข้อมูลที่แสดงเบื้องต้นถึงเพลงพญานาค เพลงนี้มี 3 ท่อน ซึ่ง ขยายมาจากเพลงนาคราชชั้นเดียวของเก่า (มีท่อนเดียว) ใช้หน้าทับปรบไ้เช่นเดียวกันจึงอาจกล่าวได้ว่า มีผู้นำเพลงนาคราชมาแต่งเป็นเพลงเถาเป็นลำดับแรกคือ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ให้ชื่อว่าเพลงไล่เดือนนกจวกและณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์นำเพลงพญานาคมาแต่งในภายหลังโดยขยายจำนวนท่อนเพิ่มขึ้นอีกเป็น ๓ ท่อน ทั้งอัตราจังหวะ 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียว ในปัจจุบันนี้เพลงพญานาค (เถา) นี้มีผู้นำไปเผยแพร่ทั้งในรูปแบบการบรรเลงเพลงหมู่และเพลงเดี่ยว (บางเครื่องดนตรี) ผู้วิจัยเห็นว่าเพลงนี้น่าจะสามารถนำไปบรรเลงกับทุกวงดนตรี เช่น วงปี่พาทย์ไม้แข็ง วงปี่พาทย์ไม้นวม วงเครื่องสาย ผสมปี่พาทย์ วงมโหรี และวงปี่พาทย์มอญ รวมถึงสามารถนำไปสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวของทุกผสมเครื่องดนตรี เพลงพญานาคนี้จึงนับได้ว่า เป็นเพลงที่เกิดขึ้นใหม่ในวงการดนตรีไทยที่มีความเหมาะสมในการนำไปใช้กับการบรรเลงในทุกๆ โอกาสทั้งเพลงหมู่และเพลงเดี่ยวอีกเพลงหนึ่ง

3. เพลงเดี่ยว

เมื่อได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับความหมายของเพลงเดี่ยวพบว่า มีหลายข้อมูลจากฉบับของราชบัณฑิตยสถานและจากมนตรี ตราโมท ที่ได้อธิบายไว้ดังแสดงต่อไปนี้

“ราชบัณฑิตยสถาน (2542, น.109) กล่าวไว้ว่า “เพลงเดี่ยว คือ เพลงที่ครูดนตรีได้แต่งขึ้นเป็นทางพิเศษสำหรับบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรีใช้บรรเลงในโอกาสพิเศษเพื่อเป็นการแสดง ภูมิปัญญาของผู้คิดทางดนตรีให้เหมาะสมกับชนิดเครื่องดนตรีและแสดงไหวพริบ ปฏิภาณฝีมือและความแม่นยำของผู้บรรเลงด้วย เพลงที่นิยมนำมาทำเพลงเดี่ยว เช่น เพลงลาวแพน เพลงนกขมิ้น เพลงพญาโศกและเพลงสารถิโดยปกติการบรรเลงเพลงเดี่ยวผู้แต่งมักประดิษฐ์ทางบรรเลงแต่ละท่อนออกเป็น 2 ทาง คือ ทางกรอหรือทางหวานเที่ยวหนึ่ง และทางเก็บเที่ยวหนึ่ง แต่เพลงเดี่ยวบางเพลงอาจมีเฉพาะทางเก็บเพียงทางเดียวก็ได้ เช่น เพลงกราวโน เพลงเชิดนอก”

มนตรี ตราโมท (2538, น.51-53) การบรรเลงเดี่ยวมีจุดมุ่งหมายสำคัญอยู่ 3 อย่าง คือ อวดทาง (วิธีดำเนินการทำนอง) ของผู้แต่ง 1 อวดความแม่นยำของผู้บรรเลง 1 และอวดฝีมือของผู้บรรเลง 1 วิธีดำเนินการทำนองของเพลงที่ใช้สำหรับบรรเลงเดี่ยว

4. รูปแบบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของห้องวงใหญ่

จากการค้นคว้าข้อมูลในงานวิจัยเรื่อง ทางห้องวงใหญ่เพลงเรื่องแขกไท่ ของจุฑาทิพย์ สุขชุม พบข้อมูลเกี่ยวกับการบรรเลงเดี่ยวห้องวงใหญ่ ดังความต่อไปนี้

สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ (2545, น.45) ได้ให้ความหมายเกี่ยวกับห้องวงใหญ่ไว้ว่า ห้องวงใหญ่ที่มีลูกฆ้อง 16 ลูก ลูกเสียงต่ำสุด เรียกว่า ลูกทวน มีขนาดกว้างประมาณ 17 เซนติเมตร เทียบเสียงโดยอนุโลมตรงเสียงเร (D) แล้วค่อยๆ ลูกขึ้นตามลำดับลูกละ 1 เสียง ลูกเสียงสูงสุดเรียกว่า ลูกยอด มีขนาดกว้างประมาณ 12 เซนติเมตร มีเสียงเทียบได้กับเสียง มี (E) ในสมัยโบราณมีแต่ห้องวงขนาดเล็กอย่างเดียว เรียกว่า ห้องวง จวบจนมีผู้สร้างห้องวงเล็กขึ้นมาห้องหนึ่งจึงเรียกว่า ห้องวงใหญ่ ห้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงอยู่ในวงปี่พาทย์เวลาบรรเลงรวมวงมีหน้าที่ดำเนินเนื้อร้องหรือเนื้อเพลง เพื่อให้เป็นหลักของวงแต่ในเวลาบรรเลงเดี่ยวจะตีโลดโผนตามวิธีการของห้องวง ซึ่งมีทั้งกรอ กวาด ไขว้ ประคบมือ ฯลฯ ตามความเหมาะสมของเพลงนั้นๆ ไม่ที่ใช้ตีมี 2 อัน ผู้ที่นั่งขัดสมาธิหรือนั่งพับเพียบ (สุดแต่กาลเทศะ) ในวงฆ้อง ถือไม้ตีมือละอัน (จุฑาทิพย์ สุขชุม, 2560, น.10)

ผู้เขียนยังได้ค้นคว้าข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับการบรรเลงเดี่ยวห้องวงใหญ่จากงานวิจัยเรื่อง แนววิธีการเดี่ยวห้องวงใหญ่ของนักดนตรีสำนักปัทมายุทธ ของมนตรี พันธรอด ดังแสดงข้อมูลต่อไปนี้

ในส่วนแรกของเพลงเดี่ยวห้องวงใหญ่ ลีลาการดำเนินทำนองจะเป็นไปอย่างช้า เทคนิคการสร้างเสียงที่โดดเด่นในส่วนนี้คือ “การประคบมือ” ช่วงท้ายของส่วนแรกความเร็วจะเริ่มขึ้นเพื่อให้สามารถเชื่อมต่อกับลีลาของท่วงทำนองในส่วนที่สองได้อย่างกลมกลืน สำหรับในช่วงที่สอง นอกเหนือจากเทคนิคของการประคบมือแล้ว การดำเนินทำนองยังอาศัยการไขว้มือ การบรรเลงกวาด ผสมผสานสอดคล้องกัน (มนตรี พันธรอด, 2559, น.18)

เมื่อพิจารณาถึงข้อมูลด้านรูปแบบการบรรเลงเดี่ยวห้องวงใหญ่พบว่า ห้องวงใหญ่มีรูปแบบการบรรเลงเดี่ยวเป็น 2 เที้ยว กล่าวคือ ในแต่ละท่อนของเพลงจะบรรเลง 2 เที้ยว แบ่งเป็นเที้ยวแรกและเที้ยวหลัง ดังจะแสดงรูปแบบการบรรเลงเดี่ยวของห้องวงใหญ่ตามคำอธิบายของวัชรินทร์ ม่วงท้วมที่แสดงไว้ในศิลปนิพนธ์เรื่อง “กลวิธีการบรรเลงเดี่ยวห้องวงใหญ่เพลงพญาครุฑ 3 ชั้น ทางครุจำลองม่วงท้วม” ดังต่อไปนี้

“การบรรเลงเพลงเดี่ยว ผู้บรรเลงจะได้แสดงไหวพริบปฏิพาน ฝีมือ วิธีดำเนินงานของเพลงที่ใช้สำหรับบรรเลงเดี่ยวเรียกว่าทางนั้น ท่านผู้แต่งจะต้องประดิษฐ์ขึ้นใหม่เป็นพิเศษโดยแทรกขงกลเม็ดนานาประการ การเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ในเพลงที่มีท่อนเดียวนิยมบรรเลงสองเที่ยว เที่ยวแรกดำเนินทางให้กระฉับกระเฉงและแทรกทำนองแปลกๆ ให้คมขำ แต่เที่ยวหลังเพิ่มวิธีการโลดโผนเข้าไปอีกเช่นใช้มือซ้ายข้ามมือขวา หรือมือขวาข้ามมือซ้ายไปตีอีกลูกหนึ่ง ซึ่งเรียกว่ากลวิธีการตีไขว้” (วัชรินทร์ ม่วงท้วม, 2559, น.21)

จากคำกล่าวของวัชรินทร์ ม่วงท้วมเรื่องรูปแบบการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ที่มีรูปแบบบรรเลงเป็นเที่ยวแรกและเที่ยวหลังข้างต้น โดยพิจารณาจากประสบการณ์ของผู้เขียนพบว่าการบรรเลงเพลงเดี่ยวของฆ้องวงใหญ่นิยมบรรเลงกันอย่างแพร่หลายในปัจจุบันยังคงมีรูปแบบการบรรเลงเป็น 2 เที่ยวเช่นเดิม เมื่อพิจารณาปรากฏการณ์ของการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ พบว่ามีลักษณะดังนี้

1. เดี่ยวฆ้องวงใหญ่แทรกในเพลงเป็นช่วงสั้นๆ ขณะบรรเลงรวมวง เช่น เพลงทยอยนอก 3 ชั้นท่อนที่ 1
2. เดี่ยวฆ้องวงใหญ่เป็นช่วงยาวๆทั้งท่อน การเดี่ยวลักษณะเช่นนี้เป็นแสดงฝีมือผู้บรรเลงคนเดียวทั้งท่อน ในการบรรเลงเพลงใดเพลงหนึ่งเช่นในเพลงเรื่องนางหงส์ หรือจังหวะชั้นเดียวของเพลงเถา หรือในทางเครื่อง เป็นต้น
3. เดี่ยวฆ้องวงใหญ่ตั้งแต่ต้นเพลงจนจบเพลงโดยลำพังเพียงคนเดียว ซึ่งพบทั่วไปในปัจจุบัน

อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาด้านเอกสารที่บันทึกเกี่ยวกับชื่อเรียกของรูปแบบ (Form) ในการบรรเลงเพลงเดี่ยวของฆ้องวงใหญ่พบว่ายังไม่ปรากฏแน่ชัด ในปัจจุบันมีเพียงชื่อเรียกของรูปแบบการบรรเลงเดี่ยวที่ชัดเจนในเครื่องดนตรี เช่น ซอ จะเข้ ขลุ่ย กล่าวคือเที่ยวแรกของท่อนเพลงเรียกว่าเที่ยวหวานส่วนเที่ยวหลังของท่อนเพลงเรียกว่าเที่ยวเก็บ (หากเรียกตามศัพท์สังคีตคือโอต-พัน)

ทรงยศ แก้วดี (สัมภาษณ์: 14 มิถุนายน 2561) ให้คำอธิบายถึงรูปแบบของการเดี่ยวไว้ดังนี้

“มีรูปแบบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของฆ้องวงใหญ่แต่ไม่มีชื่อเรียกแบบซอหรือจะเข้ลักษณะของทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ ที่ผู้แต่งตั้งใจให้มีความแตกต่างกันในการบรรเลงแต่ละเที่ยว คือเที่ยวแรกเป็นทำนองมีทั้งการตีสะบัด มีการเดี่ยว มีการใช้เทคนิคของฆ้องวงใหญ่เช่น หนีบ หนีบ หนอด โหน่ง ตะตะ ตีต ดัง ฯลฯ ส่วนเที่ยวหลังเพิ่มเติมความพิสดารโดยมีการตีกวาด การตีไขว้”

จำลอง ม่วงท้วม (สัมภาษณ์: 3 พฤษภาคม 2561) อธิบายถึงรูปแบบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของฆ้องวงใหญ่ไว้ดังนี้

“เดี่ยวของฆ้องวงใหญ่ส่วนใหญ่เที่ยวแรกกับเที่ยวหลังแตกต่างกัน ครูโบราณท่านคิดไว้แล้ว เที่ยวแรกก็เข้าไปตามทำนองของทางเดี่ยวและหลักการตีเสียงต่างๆ ส่วนเที่ยวหลังก็มีพิสดารเพิ่มเช่น ตีไขว้ ตีกวาด รวมไปถึงใช้ความเร็วเข้ามาด้วย”

เมื่อพิจารณาจากการให้ข้อมูลจากสัมภาษณ์ทั้งหมดข้างต้น เห็นว่ารูปแบบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของฆ้องวงใหญ่ไม่มีลักษณะไม่เหมือนเครื่องดนตรีจำพวกซอ อยู่ 2 ประการคือ

ประการแรก “ชื่อเรียก” ในการบรรเลงเพลงเดี่ยวของฆ้องวงใหญ่ไม่เหมือนซอคือ เที่ยวแรกในท่อนเพลงของซอที่เรียกว่าเที่ยวหวานส่วนเที่ยวหลังในท่อนเพลงเรียกว่าเที่ยวเก็บ และหรือเที่ยวแรกในท่อนเพลงเรียกว่าโอต ส่วนเที่ยวหลังในท่อนเพลงเรียกว่าเที่ยวพัน ส่วนชื่อเรียกของรูปแบบเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ไม่เรียกหวาน - เก็บและโอต-พัน โดยอาจเรียกเพียงเที่ยวแรกกับเที่ยวหลังและหรือเที่ยว 1 กับเที่ยว ๒ เท่านั้น

ประการที่สอง ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เดี่ยวแรกไม่มีลักษณะการบรรเลง แบบที่ขอปฏิบัติอยู่คือเดี่ยวหวานของขอบรรเลงด้วยความเนิบช้า (แบบการขับร้อง) และเดี่ยวเก็บบรรเลงด้วยความเร็ว แต่ทางเดี่ยวของฆ้องวงใหญ่ที่ปรากฏในปัจจุบัน ใช้คุณลักษณะเฉพาะตามที่ผู้แต่งทางเดี่ยวได้รังสรรค์ขึ้นไว้ ชนิดที่อาจเรียกได้ว่ามีกลไกสำคัญและวิธีการตีของฆ้องวงใหญ่ในเดี่ยวแรกของทางเดี่ยว ส่วนเดี่ยวหลังอาจเพิ่มเติมลักษณะการตีกวาดและตีไขว้ซึ่งอาจมีความพิเศษให้ทางเดี่ยวโลดโผนพิสดารมากขึ้น รวมถึงการใช้แนวความช้า-เร็วจะมีลักษณะค่อยๆ เริ่มจากช้าไปหาเร็วแบบค่อยเป็นค่อยไป

5. มือไล่ฆ้อง

มือไล่ฆ้องถือเป็นงานสร้างสรรค์ชนิดหนึ่งที่ครูประสิทธิ์ ถาวรได้คิดค้นและถ่ายทอดไว้ นับเป็นสิ่งใหม่ในยุคปัจจุบันที่เริ่มมีการนำเสนอหรือสร้างสรรค์ความแปลกใหม่มาอย่างต่อเนื่อง โดยจะขอยกคำอธิบายของเอกชัย ละชะ และคณะ ที่ได้อธิบายความหมายของการสร้างสรรค์ไว้ในงานวิจัยเรื่อง “การประพันธ์เพลงขึ้นพลับพลา 12 ภาษา” ความว่า

“การสร้างสรรค์ คือ การสร้างสิ่งใหม่ที่มีคุณค่า โดยสิ่งใหม่ที่เกิดขึ้นอาจมีการอ้างถึงบุคคลผู้สร้างสรรค์ หรือ สังคมหรือขอบข่ายภายในที่ได้สร้างสรรค์สิ่งแปลกใหม่ขึ้นมา ซึ่งการวัดคุณค่าดังกล่าวอาจใช้ได้หลายวิธี” (เอกชัย ละชะ และคณะ, 2559, น.3)

จากความข้างต้นจะเห็นได้ว่าครูประสิทธิ์ ถาวร เป็นผู้หนึ่งที่มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์งานทางด้านศิลปะแขนงดนตรีไทย โดยเฉพาะเครื่องดนตรีฆ้องวงใหญ่ นับได้ว่าเป็นแนวคิดริเริ่มให้เกิดสิ่งใหม่ที่มีคุณค่าและถือเป็นมรดกทางภูมิปัญญาอันทรงคุณค่าอย่างมหาศาล อย่างไรก็ตามผู้วิจัยได้ค้นคว้าถึงที่มาของมือไล่ฆ้องจากแหล่งข้อมูลต่างๆ กระทั่งพบหลักฐานสำคัญดังแสดงต่อไปนี้

ถาวร สิกขโกศล อธิบายถึงบริบทที่เกี่ยวข้องกับมือไล่ฆ้องไว้ดังนี้ “ต้นฉบับเรื่อง “วิธีตีฆ้องวง” ของหลวงประดิษฐไพเราะนี้ ไม่ใช่เป็นสิ่งที่ทำกันง่ายๆนัก จำเป็นจึงต้องอธิบายขึ้นไว้ให้ชัดเจนจนผู้ที่อ่านคำอธิบายแล้วอาจจะปฏิบัติให้เป็นไปได้ เรื่องนี้จึงขอท่านกรรมการกับเจ้าหน้าที่ร่วมมือกันนึกคิดในอันที่จะอธิบาย ว่าการตีฆ้องอย่างนั้นลงแล้วเรียกชื่อว่าเป็นชื่ออย่างนั้นๆ ตามที่มีความเข้าใจกันอยู่ทั่วไปประการหนึ่ง กับที่ได้ค้นพบใหม่ หรือที่ไม่ทราบชื่อว่าจะเรียกอย่างไรอีกประการหนึ่ง นำมาพิจารณาเป็นชนิดๆ เรื่อยไป ก็คงจะสำเร็จได้ตามประสงค์” ที่ประชุมเห็นชอบและให้ดำเนินการตามที่หลวงประดิษฐไพเราะเสนอ

จากนั้นหลวงประดิษฐไพเราะจึงได้เขียน “วิธีตีฆ้อง” เสนอให้ที่ประชุมตรวจแก้เท่าที่พบในรายงานการประชุม พ.ศ.2480 มี 7 ฉบับ ฉบับสุดท้ายในการประชุมครั้งที่ 31/2480 วันเสาร์ที่ 13 พฤศจิกายน “ที่ประชุมเห็นชอบไม่แก้ไขอย่างไร” เพราะท่านบอกมือที่ใช้ลูกที่ตีไว้ชัดเจนสมบูรณ์อยู่ในตัว ไม่มีโน้ตที่ตีตามคำอธิบายได้ โน้ตเป็นเพียงช่วงเสริม บอกเสียงกำกับมือที่ใช้เท่านั้น” (ถาวร สิกขโกศล, 2540. น.65-66)

ความข้างต้นที่อธิบายโดยถาวร สิกขโกศล เป็นที่เข้าใจได้ว่าหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นำเสนอวิธีตีฆ้องวงโดยบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร เพื่อเป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีไทยเนื่องด้วยไม่เคยมีการบันทึกเป็นเอกสารสำคัญมาก่อน เมื่อได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเพิ่มเติมจึงทราบว่า หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้คิดค้นการบันทึกวิธีตีฆ้องวงเป็นทำนองไว้แล้ว ดังคำอธิบายของอุทิศ นาคสวัสดิ์ ความต่อไปนี้

“บัดนี้คุณหญิงขึ้นได้มอบ “มือฆ้อง” ซึ่งท่านครูเขียนไว้ด้วยลายมือของท่านเองมาให้ ผมลองอ่านดูแล้วขอบใจ นอกจากนั้นคนทั่วไปยังจะอ่านไม่เข้าใจอีกด้วยตกลงเขียนโน้ตอย่างท่านครู คือเขียนเป็นลูกฆ้องโดยใช้เป็นเลขแทนดังนี้

เลข 1	แทน	ลูกที่ 1 (หรือลูกทวน)
เลข 2	แทน	ลูกที่ 2 (หรือลูกรองทวน)
เลข 3	แทน	ลูกที่ 3
เลข 4	แทน	ลูกที่ 4
เลข 5	แทน	ลูกที่ 5
เลข 6	แทน	ลูกที่ 6
เลข 7	แทน	ลูกที่ 7
เลข 8	แทน	ลูกที่ 8
เลข 9	แทน	ลูกที่ 9 (ลูกประเดิมวง)
เลข 10	แทน	ลูกที่ 10 (ลูกโอด)
เลข 11	แทน	ลูกที่ 11 (ลูกเพียงอ)
เลข 12	แทน	ลูกที่ 12
เลข 13	แทน	ลูกที่ 13 (ลูกโอน)
เลข 14	แทน	ลูกที่ 14
เลข 15	แทน	ลูกที่ 15 (ลูกรองยอด)
เลข 16	แทน	ลูกที่ 16 (ลูกยอด)”

(อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2526, หน้า 144)

เมื่อค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับสายศิษย์ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) พบว่าครูประสิทธิ์ ถาวร เป็นศิษย์ผู้หนึ่งที่ศึกษาอยู่ในสำนักบ้านบาตร มีความรู้ความสามารถหลายด้านจนเป็นที่ยอมรับ รวมถึงเป็นผู้สร้างสรรค์มือไล้ฆ้องไว้จำนวนหนึ่งซึ่งนำมาใช้ประโยชน์ต่อแวดวงดนตรีไทยในปัจจุบัน ต่อมาภายหลังได้รับการเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ ทั้งนี้เมื่อทำการค้นคว้าชีวประวัติของครูประสิทธิ์ ถาวร จากงานวิจัยของกณพ กัมเนิดง (2560, หน้า 26) ได้ข้อมูลดังแสดงต่อไปนี้

ครูประสิทธิ์ ถาวร เกิดวันศุกร์ที่ 9 กันยายน พ.ศ.2464 ที่ตำบลเจ้าท่าสนุก อำเภอบำเหน็จ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา บิดาชื่อ นายสุด ถาวร และมารดาชื่อนางฟู ถาวร (นามสกุลเดิม ทองย้อย) มีพี่น้องรวม 6 คน ต่อมาเมื่อถึงปี พ.ศ.2491 ครูประสิทธิ์ ถาวร ได้สมรสกับนางทองเต็ม ถาวร (นามสกุลเดิม สนั่นนาม) ซึ่งมีบุตรร่วมกัน 1 คน คือ นายธงชัย ถาวร

เมื่อทราบประวัติของครูประสิทธิ์ ถาวรดังแสดงข้างต้น จึงค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับมือไล้ฆ้องเพิ่มเติม พบว่า

หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้คิดมือฆ้องแบบต่างๆ โดยนำเทคนิคการตีฆ้องแบบต่างๆ มาทำเป็นมือให้ไล่ต่อเนื่องขึ้นไปทีละระดับเสียงให้ลูกชายของท่านไล้มือ เมื่อไล้ได้สักพักแล้วจึงต่อเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ให้ โดยที่ลูกของท่านยังไม่ได้เคยต่อเพลงใดๆ มาก่อน แล้วปรากฏว่าสามารถตีเพลงเดี่ยวกราวในได้เลยและเมื่อสืบค้นต่อไปถึงการนำไปใช้ พบว่า มือไล้ฆ้องนี้ ใช้เป็นแบบฝึกหัดสำหรับนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ด้วย ดังคำอธิบายของ ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน (สัมภาษณ์: 5 มีนาคม 2561) ต่อไปนี้

“ตอนเรียนไม่รู้วิธีไล่อุ้ง แต่ไปเจอภายหลังที่เชียงใหม่เป็นรูปมือฆ้องติดที่ฝาผนัง ก่อนครูประสิทธิ์เสียชีวิต สมัยที่ป๋อง (ธงชัย ถาวร) ลูกชายครูประสิทธิ์ยังทำงานที่นั่น แต่ละภาพระบุมือไล่อุ้งที่หนึ่ง สอง สาม เขาทำไว้ เห็นแล้วดีมาก”

ธงชัย ถาวร (สัมภาษณ์: 24 เมษายน 2561) “ชั้น 2 ของอาคารดนตรีจะใช้เป็นห้องเรียน สมัยผมยังทำงานที่นั่นมีมือไล่อุ้งของของพ่อ (ครูประสิทธิ์ ถาวรติดอยู่ที่ บรรดาอาจารย์และนักเรียนใช้ไล่มือ ตัวมือไล่อุ้งแต่ละมือทำเป็นแผนภูมิ เช่นมือไล่อุ้งที่ 1 ก็เป็น 1 ภาพเขียนเป็นโน้ต 2 บรรทัด ใช้มือซ้ายอยู่ข้างล่างมือขวาอยู่ข้างบน สรุปว่ามือไล่อุ้งนี้ดีแน่นอน ไล่อุ้งแล้วเหนื่อยด้วย ได้กำลังด้วย แม่นลูก แม่นเสียงได้ทั้งหมดทุกกระบวนการ ครูชุมพลยังบอก ไล่อุ้งมันได้เหนื่อยและได้กำลังจริงๆ”

ชุมพล คุณยศยิ่ง (สัมภาษณ์: 24 เมษายน 2561) “มือไล่อุ้งของครูประสิทธิ์ ถาวร ใช้ไล่อุ้งกันอยู่เป็นโน้ต (ด ร ม ฟ) แยกเป็นมือซ้ายอยู่ข้างล่าง มือขวาอยู่ข้างบน ได้รับมาเป็นสำเนาเอกสาร ครูประสิทธิ์ นำมาให้ให้นานมาแล้วเป็นวิธีที่ดีมากๆ”

เมื่อพิจารณาความข้างต้นด้านการนำมือไล่อุ้งไปใช้ จึงค้นคว้าต่อไปอีกว่า มือไล่อุ้งจะส่งผลเป็นประโยชน์อย่างไรกับสิ่งที่เกี่ยวข้องกับเพลงเดี่ยว ทั้งนี้ได้ค้นคว้างานวิจัยของ อธิวัฒน์ นพเสาร์ เรื่อง “แบบฝึกไล่อุ้งมือฆ้องวงใหญ่ตามแนวทางของครูประสิทธิ์ ถาวร เพื่อประสิทธิผลในการต่อเพลงเดี่ยว” ดังจะแสดงให้ประจักษ์ต่อไปนี้

“แบบฝึกไล่อุ้งมือของครูประสิทธิ์ ถาวร นี้ช่วยพัฒนาทั้งด้านพลกำลัง ความคล่องตัว สมาธิ ในการตีฆ้องวงใหญ่ ทำให้ผู้ฝึกได้เรียนรู้มือฆ้อง และวิธีการตีฆ้องวงใหญ่อย่างถูกต้อง การไล่ทำให้ผู้ฝึกสามารถพัฒนาตนเองได้เร็วขึ้น” (อธิวัฒน์ นพเสาร์, 2558, หน้า 123)

วิธีการศึกษา

งานสร้างสรรค์เรื่อง การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่จากมือไล่อุ้งของครูประสิทธิ์ ถาวร ฉบับนี้แบ่งวิธีในการสร้างสรรค์ออกเป็น 3 ขั้นตอนใหญ่ๆดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 ขั้นรวบรวมข้อมูลได้รวบรวมข้อมูล 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่เป็นเอกสาร ตำรา งานวิจัยและงานวิชาการต่างๆ และกลุ่มที่เป็นข้อมูลจากบุคคลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิด้านดุริยางค์ไทย

ขั้นตอนที่ 2 ขั้นวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล โดยใช้แนวคิดและทฤษฎีทางดุริยางค์ศิลป์ กระบวนการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่จากมือไล่อุ้งของครูประสิทธิ์ ถาวร วิธีตีฆ้องวง เพลงพญานาค เพลงเดี่ยว รูปแบบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของฆ้องวงใหญ่ และมือไล่อุ้งมาเป็นกรอบในการสร้างสรรค์

ขั้นตอนที่ 3 ขั้นตรวจสอบ นำผลสัมฤทธิ์จากการปฏิบัติจริง โดยจัดประชุมกลุ่มใหญ่คณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องดนตรีไทยฆ้องวงใหญ่ตรวจสอบคุณภาพจากผลงานสร้างสรรค์การบรรเลงเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่จากมือไล่อุ้งของครูประสิทธิ์ ถาวร ด้วยเพลงพญานาคสามชั้น หลังจากตรวจสอบคุณภาพจะให้คณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิร่วมกัน แสดงข้อคิดเห็นเกี่ยวกับผลงานสร้างสรรค์การบรรเลงเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่จากมือไล่อุ้งของครูประสิทธิ์ ถาวร จากนั้นนำผลที่ได้รับมาสรุปเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่แท้จริงต่อไป

ผลการวิจัย

ผลการสร้างสรรค์พบว่ามือไล้ของของครูประสิทธิ์ ถาวร ชั้นที่ใช้สำหรับเพลงเดี่ยว จัดแบ่งหมวดหมู่ลักษณะของมือไล้ของได้ 8 กลุ่ม คือ

กลุ่มที่ 1 เป็นมือไล้ของแบบบรรเลงแบ่งมือซ้ายและมือขวาพบจากมือไล้ของที่ 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 12 และมือไล้ของที่ 13 ซึ่งสามารถนำไปสร้างสรรค์เป็นทางเดียวทั้งการแยกมือและการบรรเลงแบบ “การตีกรอ” เพื่อการขึ้นต้นหรือการลงจบทางเดียวได้อีกกรณีหนึ่ง

ตัวอย่างมือที่ 1 ไล้ขึ้นมือละ 8 ลูกแล้วไล้ลงมือละ 8 ลูก (บรรเลงแยกมือซ้าย และขวา)

		ม ฟ ช ล้	ท ด ร ม้	ม ร ด ท	ล้ ช ฟ ม		
ร ม ฟ ช	ล ท ด ร					ร ด ท ล	ช ฟ ม ร

กลุ่มที่ 2 เป็นมือไล้ของแบบบรรเลง 2 มือทั้งซ้ายและมือขวาพร้อมกัน พบจากมือไล้ของที่ 2 ซึ่งสามารถนำไปสร้างสรรค์เป็นทางเดียวได้ทั้งเที่ยวแรกและเที่ยวหลังสุดแล้วแต่ผู้ประพันธ์จะนำไปสร้างสรรค์ให้อยู่ในส่วนหนึ่งส่วนใดของวรรคเพลง

ตัวอย่างมือที่ 2 ตี 2 มือพร้อมกันเป็นคู่ 8 (บรรเลง 2 มือทั้งซ้าย และขวาพร้อมกัน)

- ร - ม	- ฟ - ช	- ล้ - ท	- ด - ร	- ม - ม	- ร - ด	- ท - ล	- ช - ฟ
- ร - ม	- ฟ - ช	- ล - ท	- ด - ร	- ม - ม	- ร - ด	- ท - ล	- ช - ฟ
- ม - ร							
- ม - ร							

กลุ่มที่ 3 เป็นมือไล้ของแบบตีเก็บแบ่งมือแล้วตีซ้ายยืนเสียง ส่วนมือขวาเดินทำนอง (บรรเลงแบ่งมือซ้ายขวา) พบจากมือไล้ของที่ 14, 15, 16, 18 และมือไล้ของที่ 23 ซึ่งสามารถนำไปสร้างสรรค์เป็นทางเดียวได้ทั้งเที่ยวแรกและเที่ยวหลังสุดแล้วแต่ผู้ประพันธ์จะนำไปสร้างสรรค์ให้อยู่ในส่วนหนึ่งส่วนใดของวรรคเพลง

ตัวอย่างมือที่ 16 ตีมือซ้ายยืนเสียงมือขวาเดินทำนองแล้วมือซ้ายรับเรียงเสียงลง 4 พยางค์ (บรรเลงแบ่งมือซ้ายกับมือขวา จากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ)

ร ม ร		ม ฟ ม		ฟ ช ฟ		ช ล้ ช	
ร	ด ท ล ช	ม	ร ด ท ล	ฟ	ม ร ด ท	ช	ฟ ม ร ด
ล้ ท ล้		ท ด ท		ด ร ด		ร ม ร	
ล	ช ฟ ม ร	ท	ล้ ช ฟ ม	ด	ท ล้ ช ฟ	ร	ด ท ล้ ช

กลุ่มที่ 4 เป็นมือไล้ของแบบตีไข่มือ (เทคนิคพิเศษเฉพาะเพลงเดี่ยว) พบจากมือไล้ของที่ 17, 19, 20, 21, 26, 27, 28 และมือไล้ของที่ 29 ซึ่งสามารถนำไปสร้างสรรค์เป็นทางเดียวได้ทั้งเที่ยวแรก และเที่ยวหลังส่วนใหญ่มักพบในเที่ยวหลังของทางเดียว (ในแต่ละท่อน) สุดแล้วแต่ผู้ประพันธ์จะนำไปสร้างสรรค์ให้อยู่ในส่วนหนึ่งส่วนใดของวรรคเพลง

ตัวอย่างมือที่ 17 ตีมือขวาเดินทำนองเรียงเสียงลง - ขึ้น มือซ้ายไขว้มือขึ้นคู่ 8

ท ล ช	ช ล ท	ด ท ล	ล ท ด	ร ด ท	ท ด ร	ม ร ด	ด ร ม
จ	ร	ม	ม	ฟ	ฟ	ช	ช
ฟ ม ร	ร ม ฟ	ช ฟ ม	ม ฟ ช	ล ช ฟ	ฟ ช ล	ท ล ช	ช ล ท
ล	ล	ท	ท	ด	ด	ร	ร
ด ท ล	ล ท ด						
ม	ม						

กลุ่มที่ 5 เป็นมือไล่อ้องแบบสลับมือซ้ายและมือขวาเป็นทำนอง พบจากมือไล่อ้องที่ 9, 11, 22, 24, 25, 39 และมือไล่อ้องที่ 40 ซึ่งสามารถนำไปสร้างสรรค์เป็นทางเดียวได้ทั้งเที่ยวแรกและเที่ยวหลังสุด แล้วแต่ผู้ประพันธ์จะนำไปสร้างสรรค์ให้อยู่ในส่วนหนึ่งส่วนใดของวรรคเพลง

ตัวอย่างมือที่ 9 ตีมือซ้าย 4 เสียง ขวา 4 เสียง เรียงเสียงลงเป็นคู่ 8

	ช ฟ ม ร		ล ช ฟ ม		ท ล ช ฟ		ด ท ล ช
ช ฟ ม ร		ล ช ฟ ม		ท ล ช ฟ		ด ท ล ช	
	ร ด ท ล		ม ร ด ท				
ร ด ท ล		ม ร ด ท					

กลุ่มที่ 6 เป็นมือไล่อ้องแบบสะบัดนำดำเนินทำนอง พบจากมือไล่อ้องที่ 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36 และมือไล่อ้องที่ 37 ซึ่งสามารถนำไปสร้างสรรค์เป็นทางเดียวได้ทั้งเที่ยวแรกและเที่ยวหลังสุด แล้วแต่ผู้ประพันธ์จะนำไปสร้างสรรค์ให้อยู่ในส่วนหนึ่งส่วนใดของวรรคเพลง

ตัวอย่างมือที่ 37 ตีสะบัดลง (สะบัดลง มือขวานำ 1 เสียง ตามด้วยมือซ้าย 2 เสียง)

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

กลุ่มที่ 7 เป็นมือไล่อ้องแบบการสะบัดลงสลับกับการสะบัดขึ้น พบจากมือไล่อ้องที่ 38 ซึ่งสามารถนำไปสร้างสรรค์เป็นทางเดียวได้ทั้งเที่ยวแรกและเที่ยวหลังสุดแล้วแต่ผู้ประพันธ์จะนำไปสร้างสรรค์ให้อยู่ในส่วนหนึ่งส่วนใดของวรรคเพลง

ตัวอย่างมือที่ 38 ทีสะบัดเดียว แล้วตีสะบัดขึ้น (สะบัดลงสลับกับการสะบัดขึ้น)

พม - - มฟ	ชฟ - - ฟช	ลช - - ชล	ทล - - ลท	ดท - - ทด	รด - - ดร	มร - - รม	พม - - มฟ
รร	มม	ฟฟ	ชช	ลล	ทท	ดด	รร
ชฟ - - ฟช	ลช - - ชล	ทล - - ลท	ดท - - ทด	รด - - ดร	มร - - รม		
มม	ฟฟ	ชช	ลล	ทท	ดด		

กลุ่มที่ 8 เป็นมือไล่ห้องแบบการตีกวาด พบจากมือไล่ห้องที่ 41 ซึ่งสามารถนำไปสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวได้ ทั้งเที่ยวแรกและเที่ยวหลังสุดแล้วแต่ผู้ประพันธ์จะนำไปสร้างสรรค์ให้อยู่ในส่วนหนึ่งส่วนใดของวรรคเพลง

ตัวอย่างมือที่ 41 ตีกวาด (มือขวาตีกวาดขึ้น)

ร - - -	- - - ร	ม - - -	- - - ม	ฟ - - -	- - - ฟ	ช - - -	- - - ช
- - - ร	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ช	- - - -

ดังนั้นมือไล่ห้องของครูประสิทธิ์ ถาวร ขึ้นที่ใช้สำหรับเพลงเดี่ยว ได้ว่า แต่ละกลุ่มมีลักษณะที่เป็นขึ้นสำหรับใช้กับนำมาสร้างสรรค์ทางเดี่ยวได้หมด เมื่อนับจำนวนมือไล่ห้องของครูประสิทธิ์ ถาวร พบว่ามี 48 แบบ ซึ่งแต่ละแบบประกอบด้วยเทคนิคการบรรเลงห้องวงใหญ่ที่หลากหลาย ทั้งยังแฝงไปด้วยการฝึกจังหวะ การใช้กำลังในการตีและการประคบบมือ โดยลักษณะการเรียงมือส่วนใหญ่ก็จะเป็นลักษณะเรียงจากง่ายไปหายาก แต่หากช่วงไหนที่มีมือยากหรือใช้กำลังมากจะมีมือไล่ห้องที่ง่ายและใช้กำลังน้อยเข้ามาแทรก เพื่อเป็นการพักและคลายกล้ามเนื้อไม่ให้เหนื่อยล้าจนเกินไป และยังเป็นการช่วยให้สามารถไล่ต่อไปได้ระยะยาวมากขึ้น ประกอบกับเมื่อพิจารณาถึงการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวห้องวงใหญ่ เพลงพญานาค 3 ชั้น โดยศิลปินผู้ร่วมวิจัยทั้ง 3 ท่าน ได้แก่ อนันต์ชัย แมรา ธีรวัฒน์ นพเสาร และภูตินันท์ ยินดีสรุปได้ว่ามีวิธีการสร้างสรรค์คล้ายคลึงกัน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ทางเดี่ยวของอนันต์ชัย แมรา (บรรทัดที่ 9)

ด - - ชล	- - - ดร	ม ร - ร	ม ฟ ช -	ล ช ฟ -	ร ร ร -	ม ร ด -	ล ล ล -
- ฟ ฟ -	ช ล ท -	- ด - -	- - - ฟ	- - - ด	- - - ฟ	- - - ช	- - - ล

การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวของห้องวงใหญ่ใน 2 ห้องแรกเป็นการใช้มือไล่ห้องที่ 30 ส่วนห้องที่ 4 ห้องที่ 5 และห้องที่ 7 ใช้มือไล่ห้องที่ 1 เมื่อพิจารณาโน้ตห้องที่ 6 และโน้ตห้องที่ 8 พบว่า เป็นการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวโดยใช้ประสบการณ์เดิมของผู้ประพันธ์ เพื่อนำมาเป็นการเชื่อมโยงให้ทางเดี่ยวมีความสละสลวยยิ่งขึ้น เมื่อพิจารณาถึงทิศทางการเคลื่อนที่ของห้องวงใหญ่ พบว่า กลุ่มเสียงของทำนองหลักอยู่ในกลุ่มเสียงกลาง ส่วนทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเดี่ยวตั้งแต่ห้องที่ 1 ห้องที่ 2 ห้องที่ 4 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8 อยู่ในกลุ่มเสียงต่ำ ส่วนห้องที่ 3 ห้องที่ 5 และห้องที่ 6 อยู่ในกลุ่มเสียงกลาง จึงกล่าวได้ว่าทำนองทางเดี่ยวใช้ 2 กลุ่มเสียง คือ กลุ่มเสียงกลางและกลุ่มเสียงต่ำ และเมื่อพิจารณาลูกตกของทำนองหลักกับทำนองทางเดี่ยว พบว่า ลูกตกในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 เป็นลูกตกเดียวกัน

ทางเดี่ยวของธีรวัฒน์ นพเสาร์ (บรรทัดที่ 10)

ม ร - -	ม ฟ ช -	ล - ช -	- ฟ - -	ม ร ด -	ด ร ม ฟ	- ช - ล	- - - -
- - ด ร	- - - ล	- ช - ฟ	- - - -	- - - ช	- - - ฟ	- ช - ล	- - - -

ทางเดี่ยวของธีรวัฒน์ นพเสาร์ ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ใช้มือไล่ฆ้องแบบที่ 18 ส่วนห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 7 ใช้มือไล่ฆ้องแบบที่ 18 ส่วนห้องที่ 18 ซึ่งเป็นห้องสุดท้ายทางเดี่ยวสร้างสรรค์ให้มีลักษณะการลัดจังหวะจึงไม่แสดงโน้ตใดๆ ในห้องนี้ เนื่องด้วยเป็นการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวโดยใช้ประสบการณ์เดิมของผู้ประพันธ์เมื่อพิจารณาถึงทิศทางการเคลื่อนเสียงพบว่า กลุ่มเสียงของทำนองหลักอยู่ในกลุ่มเสียงกลาง ส่วนทิศทางการเคลื่อนเสียงของทำนองทางเดี่ยวห้องที่ 1 กับห้องที่ 6 อยู่ในกลุ่มเสียงกลาง ส่วนห้องที่ 2 อยู่ในกลุ่มเสียงสูง และเมื่อพิจารณาห้องที่ 3 ห้องที่ 4 ห้องที่ 5 ห้องที่ 7 รวมถึงห้องที่ 8 พบว่า อยู่ในกลุ่มเสียงต่ำ ประกอบกับหากพิจารณาลูกตกของทำนองหลักกับทำนองทางเดี่ยว พบว่า ลูกตกในห้องที่ 4 และห้องที่ 7 เป็นลูกตกตรงกัน

ทางเดี่ยวของภูตินันท์ ยินดี (บรรทัดที่ 8)

- ชลล -	ร - - ด ร	- ฟ - ร	- ด - ล	ร ด - ด -	ล ช - -	- ชล - ด ร	ฟ ฟ - ร
ฟ - - ล	- ล ท -	ฟ - ล -	- ช - ม	- ล - ช	- - ฟ ร	ฟ - ท -	- ด - ฟ

ทางเดี่ยวของภูตินันท์ ยินดี ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ใช้มือไล่ฆ้องแบบที่ 3 และแบบที่ 39 ส่วนห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 เป็นการสร้างสรรค์โดยนำประสบการณ์เดิมของผู้ประพันธ์เข้ามาเป็นทำนองทางเชื่อมให้มีความสละสลวยเมื่อพิจารณาถึงทิศทางการเคลื่อนเสียงพบว่า กลุ่มเสียงของทำนองหลักตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 อยู่ในกลุ่มเสียงสูง และห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 อยู่ในกลุ่มเสียงต่ำ ส่วนทิศทางการเคลื่อนเสียงของทำนองทางเดี่ยวตั้งแต่ห้องที่ 1 ใช้กลุ่มเสียงสูงเช่นเดียวกับทำนองหลัก ส่วนห้องที่ 2 ใช้กลุ่มเสียงกลางและตั้งแต่ห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 7 อยู่ในกลุ่มเสียงต่ำ ส่วนห้องที่ 8 ซึ่งเป็นห้องสุดท้ายใช้กลุ่มเสียงกลาง จึงอธิบายได้ว่า ทำนองทางเดี่ยวสร้างสรรค์ใช้ทั้ง 3 กลุ่มเสียง ทั้งนี้ เมื่อพิจารณาลูกตกของทำนองหลักกับทำนองทางเดี่ยว พบว่า ลูกตกในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 เป็นลูกตกเดียวกัน

เมื่อพิจารณาการสร้างสรรค์ของศิลปินทั้ง 3 ท่าน พบว่า สร้างสรรค์ทางเดี่ยวเป็น 2 เทียบ โดยเทียบแรกกับเทียบหลังสร้างสรรค์ทางเดี่ยวไม่เหมือนกัน โดยในบางบรรทัดนำมือไล่ฆ้องของครูประสิทธิ์ ถาวร มาใช้ร่วมกันกับการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวจากประสบการณ์เดิมของตนเอง

อภิปรายผลการวิจัย

1. ผลการศึกษาตามจุดประสงค์ข้อที่ 1 อภิปรายผลได้ว่าการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ จำเป็นจะต้องนำทำนองหลักเพลงใดเพลงหนึ่ง มาเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยว โดยลักษณะทางเดี่ยวที่สร้างสรรค์จะเป็นการแปลทางจากทำนองหลัก ดังนั้น ทั้งนี้ทำนองหลักจะมีความสั้นยาวเท่าใด สุดท้ายแต่ผู้คิดสร้างสรรค์จะคัดเลือกนำมาโดยส่วนใหญ่ความยาวของทำนองหลักที่นำมาใช้สร้างสรรค์สามารถใช้ทำนองหลักที่มีความยาวสองหน้าทับ (ปรบไก่) เป็นต้นไป เมื่อพิจารณาถึงทำนองหลักเพลงพญานาค 3 ชั้น พบว่า เป็นเพลงท่อนเดียวมี 4 หน้าทับจึงสอดคล้องกับคำกล่าวของ เสนาะ หลวงสุนทร ความว่า (เสนาะ หลวงสุนทร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2561)

“ทำนองหลักมีความจำเป็นไม่ว่าเพลงจะสั้นหรือยาวหรือมีกี่บรรทัด แล้วแต่เราจะกำหนดว่ากี่หน้าทับปรบไก่ การแต่งทำนองหลักตั้งแต่ 2 จังหวะขึ้นไป อาจจะท่อนละ 2 จังหวะ หรือ 4 จังหวะ การแต่งเพลงก็อย่างหนึ่ง ถ้าจะแต่งเดี่ยวก็อีกอย่างหนึ่ง การแต่งเพลงเราต้องหาทำนองมา คิดขึ้นมาก่อนกว่าจะได้เป็นเนื้อแล้วถึงจะได้แต่งเดี่ยวคือทำนองหลักอะไรก็ได้แต่ต้องเป็นตั้งแต่ 2 หน้าทับขึ้นไป”

2. ผลการศึกษาตามจุดประสงค์ข้อที่ 2 อภิปรายผลได้ว่าห้องวงใหญ่มีรูปแบบการบรรเลงเดี่ยวเป็น 2 เที้ยว กล่าวคือในแต่ละท่อนของเพลงจะบรรเลง 2 เที้ยว แบ่งเป็นเที้ยวแรกและเที้ยวหลัง ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ วชิรินทร์ ม่วงท้วม ความว่า (วชิรินทร์ ม่วงท้วม, 2559, หน้า20)

“การเดี่ยวห้องใหญ่ในเพลงที่มีท่อนเดียวนิยมบรรเลงสองเที้ยว เที้ยวแรกดำเนินทางให้กระฉับกระเฉงและแทรกทำนองแปลกๆ ให้คมขำ แต่เที้ยวหลังเพิ่มวิธีการโลดโผนเข้าไปอีกเช่นใช้มือซ้ายข้ามมือขวา หรือมือขวาข้ามมือซ้ายไปตีอีกลูกหนึ่ง ซึ่งเรียกว่าไขว้”

3. ผลการศึกษาตามจุดประสงค์ข้อที่ 3 อภิปรายผลได้ว่าผลของการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวห้องวงใหญ่ จากมือไล่ห้องของครู ประสทธิ์ ถาวร พบว่า ในด้านของลูกตกเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่ลูกตกของทางเดี่ยวจะต้องมีลูกตกที่ตรงกันกับทำนองหลักในโน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 4 และห้องที่ 8 นั้นหมายความว่า ความสัมพันธ์ในด้านลูกตกของทำนองทางเดียวกับทำนองหลักมีความสอดคล้องและสัมพันธ์กันลงตัว

ข้อเสนอแนะ

1. มือไล่ห้องของครูประสทธิ์ ถาวร อาจจะมีย่านหนึ่ง ดังนั้นผู้สนใจอาจจะต้องสร้างมือไล่ห้องเพิ่มเติมให้เพียงพอสำหรับนำไปสร้างสรรค์ทางเดี่ยวห้องวงใหญ่ด้วยตนเองได้ต่อไป

2. เมื่อจำนวนมือไล่ห้องครูประสทธิ์ ถาวร ยังไม่เพียงพอสำหรับนำมาใช้สร้างสรรค์ทางเดี่ยวห้องวงใหญ่ได้ทั้งหมด ดังนั้นหากมีผู้สนใจคิดค้นและสร้างสรรค์มือไล่ห้องเพิ่มเติมนอกเหนือไปจากจำนวนมือไล่ห้องที่ปรากฏในผลงานสร้างสรรค์ฉบับนี้ โดยร่วมกันสร้างสรรค์มือไล่ห้องให้มีจำนวนมากที่สุด อาจจะช่วยให้สามารถสร้างสรรค์ทางเดี่ยวได้ด้วยตนเองโดยสะดวกมากยิ่งขึ้น

3. ผู้สนใจทั่วไปที่มีใจเป็นผู้บรรเลงเครื่องดนตรีห้องวงใหญ่ อาจใช้แนวคิด “มือไล่ห้อง” ของครูประสทธิ์ ถาวร ไปสร้าง “มือไล่” เฉพาะเครื่องดนตรีของตนขึ้น เพื่อนำมาใช้สร้างสรรค์ทางเดี่ยวในเครื่องมือของตนเองได้ต่อไป

เอกสารอ้างอิง

- กณพ กิมเฉียง. (2560). *การปรับปรุงปีพาทย์เสภา ของ ครูประสทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ*. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทยบัณฑิตศึกษา. กรุงเทพฯ: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
- จุฑาทิพย์ สุขชุม. (2560). *ทางห้องวงใหญ่เพลงเรื่องแขกไท*. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปมหาบัณฑิตสาขาวิชาดุริยางค์ไทยบัณฑิตศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
- จำลอง ม่วงท้วม. (3 พฤษภาคม 2561). สัมภาษณ์.
- เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2538). *มือห้อง: ศิลปะและหลักการบรรเลงห้องวงใหญ่*. พิมพ์ครั้งที่ 2. ขอนแก่น: ศูนย์วัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

- เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2542). *สังคตินิยมว่าด้วยดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์โอเดียนสโตร์.
- ชุมพล คุณยศยิ่ง. (24 เมษายน 2561). สัมภาษณ์.
- ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์. (30 มิถุนายน 2561). สัมภาษณ์.
- ถาวร สิกขโกศล. (2533). *วิธีตีฆ้องวง ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 22*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี.
- ทรงยศ แก้วดี. (14 มิถุนายน 2561). สัมภาษณ์.
- ทรงยศ แก้วดี. (11 พฤศจิกายน 2561). สัมภาษณ์.
- ธงชัย ถาวร. (24 เมษายน 2561). สัมภาษณ์.
- ธนิต อยู่โพธิ์. (2530). *เครื่องดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.
- ธีรวัฒน์ นพเสาร์. (2559). *แบบฝึกไล่มือฆ้องวงใหญ่ตามแนวทางของครูประสิทธิ์ ถาวร เพื่อประสิทธิผลในการต่อเพลงเดี่ยว*. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปมหาบัณฑิตสาขาวิชาดุริยางค์ไทยบัณฑิตศึกษา. กรุงเทพฯ: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
- ธีรวัฒน์ นพเสาร์. (11 พฤศจิกายน 2561). สัมภาษณ์.
- บุญช่วย โสวัตร. (2531). *ลักษณะพิเศษของทางเดี่ยว*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บริษัทศิลป์.
- ประยุทธ์ กองวุฒิ. (11 พฤศจิกายน 2561). สัมภาษณ์.
- ภูตินันท์ ยินดี. (11 พฤศจิกายน 2561). สัมภาษณ์.
- มนตรี ตราโมท. (2538). *ดุริยางค์*. กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกร จำกัด (มหาชน).
- มนตรี ตราโมท. (2555). *ฟังและเข้าใจเพลงไทย*. กรุงเทพฯ.
- มนตรี พันธรอด. (2559). *แนววิธีการเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของนักดนตรีสำนักพาทย์รัตน์*. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปมหาบัณฑิตสาขาวิชาดุริยางค์ไทยบัณฑิตศึกษา. กรุงเทพฯ: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
- มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย. (2542). *สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิ สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2542). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน*. กรุงเทพฯ: นามมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2536). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติและบทร้อง*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สหธรรมมิกจำกัด.
- วัชรินทร์ ม่วงท้วม. (2559). *กลวิธีการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงพญาครุฑ 3 ชั้น ทางครูจำลอง ม่วงท้วม*. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปมหาบัณฑิตสาขาวิชาดุริยางค์ไทยบัณฑิตศึกษา. กรุงเทพฯ: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
- วิชา ศรีผ่อง. (11 พฤศจิกายน 2561). สัมภาษณ์.
- สงบศึก ธรรมวิหาร. (2542). *ดุริยางค์ไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สมาน น้อยนิตย์. (11 พฤศจิกายน 2561). สัมภาษณ์.
- เสนาะ หลวงสุนทร. (11 พฤศจิกายน 2561). สัมภาษณ์.
- อนันต์ชัย แมร่า. (11 พฤศจิกายน 2561). สัมภาษณ์.
- อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2526). *มือฆ้องท่วงครู*. กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์.
- เอกชัย ละชั่ว และคณะ. (2559). *การประพันธ์เพลง "ขึ้นพลับพลา 12 ภาษา"*. ศิลปนิพนธ์หลักสูตรปริญญาบัณฑิตสาขาวิชาดนตรีไทยภาควิชาดุริยางค์ศิลป์ คณะศิลปปะนาฏดุริยางค์. กรุงเทพฯ: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.