การสร้างเสียงในเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

Sound Creation in Khong Wong Yai Solo of Praya Sanoh Duriyang (Cham Sundaravadin)

วัศการก แก้วลอย[1]

Vassakarok Kaewloy

จตุพร สีม่วง[2]

Jatuporn Seemuang

ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์[3]

Yootthana Chuppunnarat

[1] นักศึกษา หลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
Doctor of Philosophy Program in Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University
(E-mail: Vassaka1984@gmail.com)

[2] รองศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
Associate Prof. Dr., Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

[3] รองศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Associate Prof. Dr., Music Education, Faculty of Education, Chulalongkorn University

Received: 25/01/2021 Revised: 28/03/2021 Accepted: 29/03/2021

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งในงานวิทยานิพนธ์เรื่อง “การสรรเพลงและสร้างเสียงของพระยา เสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)” เป้าหมายของบทความเพื่อมุ่งอธิบายการสร้างเสียงในเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) โดยมุ่งวิเคราะห์เพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ที่สำคัญของสายสำนักที่ยังคงมีการสืบทอด จำนวน 4 เพลง ได้แก่ พญาโศก สามชั้น แขกมอญ สามชั้น เชิดนอกและกราวใน สามชั้น การวิเคราะห์ใช้หลักการวิเคราะห์โดยระบบ อันจะทำให้เห็นถึงปรัชญาทางดนตรีในเรื่องการสร้างเสียงฆ้องวงใหญ่สำหรับเพลงเดี่ยวในรูปแบบของการพรรณนาวิเคราะห์ ผลการศึกษาพบว่า พระยาเสนาะดุริยางค์ให้ความสำคัญกับหลักการทางดนตรีและขนบปฏิบัติที่มีมาแต่เดิมเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ ทำนองและจังหวะสามารถยืดหยุ่นไปตามบริบทของเพลง มีการจัดวางโครงสร้างทำนองที่มีความสมดุลของสำนวนท้า-รับ และมีการจัดระเบียบของการใช้กลวิธีการบรรเลง การสร้างเสียงเน้นความกระจ่างชัดของเสียงฆ้อง การใช้กำลังให้เหมาะสมกับกลวิธีและท่วงทำนอง ข้อเสนอของบทความนี้ได้ชี้ให้เห็นว่ากระบวนการสร้างเสียงจะต้องให้ความสำคัญกับรายละเอียดในการสร้างเสียงทั้งที่เป็นหน่วยย่อยในแต่ละทำนองไปจนถึงคุณลักษณะของเสียงในภาพรวมของเพลง และการรักษาเสียงต้นแบบที่เป็นเสียงจำเพาะของสำนักจะสามารถกระทำได้โดยการเรียนรู้โดยตรงจากครูเพียงเท่านั้น ซึ่งเน้นย้ำให้เห็นถึงความสำคัญและคุณค่าของระบบการเรียนแบบตัวต่อตัวที่เป็นแก่นสำคัญของการ สืบทอดองค์ความรู้ทางดนตรีไทย เพื่อดำรงรักษาและเข้าถึงเสียงในอุดมคติของแต่ละสำนักดนตรี

คำสำคัญ: สร้างเสียง, เดี่ยวฆ้องวงใหญ่, พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

Abstract

This article is partial writing of a dissertation entitled ‘Splendid song selection and sound creation of *Praya Sanoh Duriyang* (Cham Sundaravadin)’. The purpose of this study was: to analyze crucial

Khong Wong Yai solo pieces of which *Praya Sanoh Duriyang* had composed and have been inherited until present days namely *Phaya Soke* sam chan, *Keakmon* sam chan, *Cherd Nork*, and *Grouw Nai* sam chan. The study was a musical analyzing method particularly using Thai musical systematic approach. The paper is therefore descriptive writing to examine an idealistic construction on a Khong Wong Yai instrument of solo playing. The findings indicated that 1) the solo pieces were composed basing strictly on musical structures and principles of traditional viewpoints and perhaps occasionally using the flexibility of melodic and rhythmic contexts of song styles. 2) Arrangement of melodic equilibration on emphasizing *defying-defending* musical phases and special techniques. In addition, the sound creation process took up a clearness of Khong Wong Yai sound making and appropriation of physical playing between the techniques and melodic movements. This study tends to present a process of sound creation attentively focus on both melodic phrase units and entire songs. As well as, to maintain the original styles of musical tradition by schooling transmission through merely face-to-face learning methods. The process thus implicates the valuable importance of traditional practices-called oral tradition that is the dominant way of Thai music transmission in terms of preserving idealistic thought of music school in established practices.

Keywords: Sound Creation, Khong Wong Yai Solo, Praya Sanoh Duriyang (Cham Sundaravadin)

บทนำ

พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) (พ.ศ.2409-2492) นักดนตรีไทยผู้มีบทบาทต่อการวางรากฐานและการพัฒนาวงการดนตรีไทย เป็นบุคคลผู้ถึงพร้อมทั้งฝีมือ ความรู้ ปฏิภาณ ไหวพริบ ความเป็นครูและความเป็นศิลปิน อันหาได้ยากยิ่งในสังคมดนตรีไทย กล่าวได้ว่าท่านเป็นเอตทัคคะด้านดนตรีไทยผู้หนึ่ง เพราะเมื่อย้อนดู ช่วงชีวิตการทำงานและประสบการณ์ทางดนตรีไทยจะเห็นถึงเกียรติประวัติที่ไม่เกินจากคำยกย่องนั้นเลย ผลงานการบันทึกแผ่นเสียงน่าจะเป็นหลักฐานที่สะท้อนถึงความเป็นเลิศในเชิงฝีไม้ลายมือได้เป็นอย่างดี โดยพบว่ามีผลงานการบันทึกเสียงไว้ไม่น้อย ตั้งแต่เมื่อท่านได้รับการโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งเป็น “ขุนเสนาะดุริยางค์”(พูนพิศ อมาตยกุล, 2540) ซึ่งตรงกับพ.ศ. 2446 ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

สิ่งที่เป็นเครื่องยืนยันได้แน่ชัดถึงความรู้ความสามารถของพระยาเสนาะดุริยางค์อีกประการหนึ่ง คือผลงานการปรับปรุงทางร้องให้มีความวิจิตร งดงามยิ่งขึ้น พิชิต ชัยเสรี มองว่าท่านเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการปรับปรุงทางร้องของสยามให้ละเมียดละไม นุ่มนวล แจ่มแจ้ง มีชีวิตจิตใจ การปรับปรุงวิธีการร้องนี้เป็นการสร้างแบบฉบับเฉพาะที่เป็นของท่านบังเกิดขึ้นมาและยังคงดำรงอยู่ถึงปัจจุบัน (พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ, 2532) ดังจะเห็นได้จากผลงานการปรับปรุงทางร้องและบรรจุเพลงในบทละครเรื่อง “เงาะป่า” หรือเพลงตับ มอญคละที่ได้ร้อยเรียงบทเพลงและทางร้องที่เป็นแบบฉบับเฉพาะขึ้นมา

ข้อสังเกตที่พบจากผลงานที่กล่าวมาเป็นการปรับปรุงรักษาทางร้องและการรักษาทางเพลง ซึ่งท่านเน้นหนักไปในการพัฒนาเทคนิคและวิธีการสร้างเสียง เช่น แนวทางการผูกสำนวน กระสวนจังหวะ กลวิธีการบรรเลง ฯลฯ ให้เป็นไปตามแบบฉบับของท่าน ซึ่งวงการดนตรีไทยเรียกขานทางของท่านว่า “สายเสนาะดุริยางค์” (ถาวร สิกขโกศล และศิริ วิชเวช, 2543) อันเห็นถึงมโนทัศน์ที่สะท้อนการทำงานด้านดุริยางค์ศิลป์ของท่านว่าเป็นแนวอนุรักษ์นิยม ซึ่งถือว่าไม่เกินเลยไปจากความเป็นจริงนักเนื่องจากท่านมักพร่ำสอนแก่บรรดาศิษย์ทั้งหลายเสมอว่า ต้องเรียนรู้

รักษาของเก่าให้หมดสิ้นก่อนจึงค่อยแต่งของใหม่ (พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ, 2532)

จากการที่พระยาเสนาะดุริยางค์เป็นบุคคลสำคัญทางดนตรีไทยและมีผลงานเป็นที่ประจักษ์จนทำให้มีผู้ได้นำมาเป็นประเด็นในการศึกษา ดังจะเห็นว่าเมื่อได้ทบทวนงานวิจัยที่ผ่านมาสิ่งที่พบเป็นการค้นคว้าเรื่องเทคนิค วิธีการขับร้องและการเรียบเรียงเพลง เช่น งานวิจัยเรื่อง *"การวิเคราะห์เพลงมอญคละ: กรณีศึกษาสำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)"* ของพูนสุข กุหลาบวงษ์ (2545) งานวิจัยเรื่อง *"รูปแบบการขับเสภาทาง พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)"* ของวิรัช สงเคราะห์ (2555) งานศึกษาที่ยกมานี้เป็นงานที่ชี้ให้เห็นถึงอัจฉริยภาพทางดนตรีของท่านโดยนำชิ้นงานที่ได้รับการยกย่องและกล่าวถึงมาเป็นวัตถุในการศึกษา แต่ถึงกระนั้นมีงานศึกษาค้นคว้าในประเด็นอื่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งความสามาถในการประดิษฐ์คิดทำนองเครื่องดนตรีต่างๆ ยังเป็นสิ่งที่ให้ชวนขบคิดและตั้งข้อสงสัย

ฆ้องวงใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีไทยชิ้นหนึ่งที่มีสีสันของเสียงและลีลาของท่วงทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ เมื่อยามบรรเลงรวมวงเป็นเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองหลักให้กับวงดนตรี เปรียบเสมือนเป็นแกนกลางสำคัญให้ เครื่องดำเนินทำนองชิ้นอื่นได้ทำการแปรทำนองให้สอดประสานกลมกลืนละคนกันไป เมื่อยามต้องบรรเลงเดี่ยวอวดฝีมือของนักดนตรีแล้วก็เฉิดฉายความเจิดจ้าของเสียงฆ้องเปรียบเสมือนเสียงระฆังที่ดังกังวาน และเมื่อได้ประกอบเข้ากับท่วงท่าลีลาของทำนองที่จัดสรรได้พอเหมาะ จึงทำให้ฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีหนึ่งที่นิยมนำมาบรรเลงและสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวเครื่องดนตรี ผู้วิจัยจึงชวนย้อนให้กลับมาคิดว่าเหตุใดจึงไม่พบการศึกษา การสร้างเสียงที่มีความเฉพาะเจาะจงเป็นเอกลักษณ์ในฆ้องวงใหญ่ของพระยาเสนาะดุริยางค์

คำแถลงปัญหาที่กล่าวมาทั้งหมดเป็นความปรารภเหตุที่ทำให้เกิดความประสงค์ที่จะศึกษาการสร้างเสียงในฆ้องวงใหญ่ เพื่อพรรณนาวิเคราะห์ให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะของการสร้างเสียงของพระยาเสนาะดุริยางค์ว่าเป็นเช่นไร การศึกษาทั้งหมดที่สืบค้นและวิเคราะห์นี้จะนำไปสู่การชี้ให้เห็นถึงหลักการ หรือแนวทางทาง

ดนตรีของ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยได้ใช้ปรัชญาทางสุนทรียศาสตร์ในการพิจารณา ความงามของการสร้างเสียงและแนวคิดการวิเคราะห์เพลงไทย เพื่อวิเคราะห์โครงสร้างทำนองและสำนวนเพลง

วัตถุประสงค์การวิจัย

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการสร้างเสียงในเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบถึงลักษณะเฉพาะการสร้างเสียงในเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

2. ได้หลักการทางดนตรีที่สะท้อนความเป็นพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยในประเด็นเรื่องการสร้างเสียงในเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) กำหนดขอบเขตการวิจัยไว้ 2 ด้าน ดังต่อไปนี้

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา

ในการศึกษาด้านเนื้อหา ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญต่อการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ บันไดเสียง จังหวะ การดำเนินทำนอง และกลวิธีการบรรเลง เฉพาะในประเด็นฆ้องวงใหญ่ของพระยาเสนาะดุริยางค์เป็นหลัก เพื่อค้นหาหลักการสร้างเสียงฆ้องวงใหญ่ โดยทำการคัดเลือกเพลงเดี่ยวที่มีบทบาทแตกต่างกันเป็นเกณฑ์พิจารณาจำนวน 4 เพลง ได้แก่ เพลงพญาโศก สามชั้น เป็นตัวแทนระเบียบการบรรเลงเพลงหน้าทับปรบไก่ท่อนเดียว เพลง แขกมอญ สามชั้น เป็นตัวแทนระเบียบการบรรเลงเพลงหน้าทับปรบไก่มากท่อน เพลงเชิดนอก เป็นตัวแทนระเบียบการบรรเลงเพลงจังหวะอิสระและเป็นเพลงเดี่ยวมาแต่กำเนิด และเพลงกราวใน สามชั้น เป็นตัวแทน

ระเบียบการบรรเลงเพลงหน้าทับพิเศษและเป็นเดี่ยวเพลงหน้าพาทย์ เมื่อได้วัตถุศึกษาครบแล้วจึงนำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์ เพื่อหาเอกลักษณ์ทางดนตรีและหลักการสร้างเสียงฆ้องวงใหญ่ของพระยาเสนาะดุริยางค์

2. ขอบเขตด้านข้อมูล

ผู้วิจัยใช้ข้อมูลเสียงและทางเพลงในการวิเคราะห์การสร้างเสียงฆ้องวงใหญ่มาจากการสัมภาษณ์ การสังเกตอย่างมีส่วนร่วมที่ใช้การเรียนรู้แบบตัวต่อตัว และข้อมูลเสียงผ่านเว็บไซต์แลกเปลี่ยนภาพวีดีโอ (YouTube) ที่เป็นผลงานการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่โดย ครูสอน วงฆ้อง ลูกศิษย์ด้านฆ้องวงใหญ่ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

นิยามศัพท์เฉพาะ

การสร้างเสียง หมายถึง แนวทางที่พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ได้สร้างสรรค์ทางเพลง การผูกสำนวนเพลง กลวิธีการบรรเลง และวิธีการผลิตเสียงที่เป็นลักษณะจำเพาะในการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่

สายเสนาะดุริยางค์ หมายถึง สำนักดนตรีไทยที่มีขนบธรรมเนียมในการปฏิบัติและสืบทอดแนวคิดจากรุ่นสู่รุ่นที่เป็นไปตามหลักการของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

กรอบแนวคิดในการวิจัย

ในการวิจัยเรื่องนี้เพื่อทำให้ผู้วิจัยได้มองเห็นภาพรวมการวิจัยของตนเองได้ชัดเจนขึ้น จึงได้กำหนดกรอบแนวคิดในการวิจัย (Conceptual Framework) จากการทบทวนองค์ความรู้ ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดย การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยมิได้ต้องการพิสูจน์ทฤษฎีหรือแนวคิดใดแนวคิดหนึ่ง หากแต่ประสงค์จะวิเคราะห์วัตถุศึกษาและสังเคราะห์องค์ความรู้ ดังที่ เจตนา นาควัชระ (2560) แสดงทัศนะเกี่ยวกับบทบาทของทฤษฎีต่อการวิจัยทางมนุษยศาสตร์ว่าความคิดเชิงทฤษฎีอาจเกิดขึ้นได้ระหว่างทาง หรือกลางทาง เมื่อนักวิจัยได้แสวงหาข้อมูลจนถึงขั้นเห็นแสงสว่างที่

ปลายทางอุโมงค์ แต่สิ่งสำคัญคือ เมื่อนักวิจัยดำเนินงานไปถึงจุดที่ให้ข้อสรุปได้ หรือสามารถ ตอบโจทย์ของการวิจัย ณ จุดนั้นเองที่ข้อสรุปอาจมีนัยเชิงทฤษฎี คือ มีลักษณะเป็นข้อสรุปรวมทั่วไป (generalization) ถึงกระนั้นกรอบแนวคิดและทฤษฎีที่กล่าวอ้างในข้างต้นก็ยังคงความสำคัญต่อการวิจัยในการกำหนดแนวทางและเอื้อประโยชน์ต่อการศึกษาประเด็นต่างๆ ซึ่งสามารถสรุปรายละเอียดได้ดังนี้

การสร้างเสียงในฆ้องวงใหญ่ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) แนวคิดและทฤษฎีที่เล็งเห็นว่าเป็นประโยชน์ ได้แก่ แนวคิดการวิเคราะห์เพลงไทยและปรัชญาทางสุนทรียศาสตร์ว่าด้วยเรื่อง ความงาม (Theory of Beauty) โดยการค้นหาคำตอบของการสร้างเสียงในฆ้องวงใหญ่ ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดการวิเคราะห์เพลงไทยของพิชิต ชัยเสรี (2559) ที่ได้เสนอพื้นฐานในการวิเคราะห์ว่าต้องทราบถึงการใช้ทำนองฆ้องวงใหญ่ (ทางฆ้อง) เป็นหลักในการวิเคราะห์ เนื่องจากทางฆ้องเป็นทำนองที่ใกล้เคียงกับทำนองสารัตถะมากที่สุดและชัดเจนกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น โดยต่อมาต้องเข้าใจกลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-Centric) อันเป็นโหมดเสียงที่ใช้โดยทั่วไปในดนตรีไทย ประเด็นสุดท้าย ต้องเข้าใจองค์ประกอบของดนตรี ได้แก่ ท่วงทำนอง (Melody) การประสานเสียง (Harmony) และจังหวะ (Rhythm)

พื้นฐานการวิเคราะห์ที่กล่าวมานำไปสู่การพิจารณาว่าในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจะดำเนินการวิเคราะห์โดยระบบ (Systematic Approach) ได้แก่ การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ บันไดเสียง จังหวะ การดำเนินทำนอง และกลวิธีการบรรเลง เพื่ออรรถาธิบายการสร้างเสียงในเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้ใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย ของมานพ วิสุทธิแพทย์ (2556) มาใช้วิเคราะห์ในบางประเด็น เช่น การวิเคราะห์กลอนเพลง การวิเคราะห์เทคนิค การวิเคราะห์สัมผัส

ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้ประยุกต์ใช้ปรัชญาทางสุนทรียศาสตร์ว่าด้วยเรื่อง ความงาม (Theory of Beauty) ที่เป็นมุมมองคุณค่าของมนุษย์และความคิดเรื่องความงาม (concept of beauty) ตามทฤษฎีของ Max Dessoir (1867-1947) ได้แบ่งรูปแบบทางสุนทรียะไว้ 5 รูปแบบด้วยกัน ได้แก่ ความงาม (Beauty) ความน่าเกลียด (Ugly)

ความขบขัน (Comic) ความเศร้าโศก (Tragic) ความงามอย่างน่าทึ่ง (Sublime) (อ้างถึงใน สุพจน์ จิตสุทธิญาณ, 2556) ฉะนั้น เมื่อย้อนกลับมองไปที่ตำแหน่งความงาม ผู้วิจัยเห็นว่าความงามจากวัตถุก็ดี จากประสบการณ์เรื่องความงามของเราก็ดี ซึ่งความเพลิดเพลินใจเป็นลักษณะอันขาดไม่ได้อย่างหนึ่งของประสบการณ์ทางสุนทรียะที่ถือเอาว่าคุณค่ากับความสนใจของบุคคลต่อวัตถุเป็นอันเดียวกัน (ศรีนิวาสัน, จี., 2534) ผู้วิจัยจึงได้ประยุกต์ปรัชญาทางสุนทรียศาสตร์ เพื่อหาคำตอบของความงามในการผูกสำนวนเพลงและการใช้กลวิธีการบรรเลงที่ส่งผลให้การ สร้างเสียงในฆ้องวงใหญ่เกิดคุณค่าทางความคิดและความเป็นเลิศทางศิลป์ ดังที่กล่าวมาจึงเป็นการทำงานร่วมกันของแนวคิดการวิเคราะห์เพลงไทย เพื่อจำแนกให้เห็นถึงองค์ประกอบทางดนตรีและปรัชญาทางสุนทรียศาสตร์ เพื่อสนับสนุนสิ่งที่ได้ทำการวิเคราะห์และแสดงให้เห็นถึงคุณค่าของชิ้นงานจากฐานคิดเรื่องความงาม

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้การวิจัยเชิงคุณภาพและใช้ระเบียบวิธีวิจัยตามแนวทางของดนตรีวิทยา โดยใช้วิธีวิทยาด้านประวัติศาสตร์ดนตรี (Historical Approach) และการศึกษาระบบดนตรี (Systematic Approach) โดยมีขั้นตอนการวิจัยดังนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล

1.1 การค้นคว้าเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) โดยแบ่งเอกสารที่เกี่ยวข้องออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ เอกสารที่เป็นลายลักษณ์อักษร เช่น ราชกิจจานุเบกษา จดหมายเหตุ บันทึกเรื่องราวต่างๆ หนังสือ งานวิจัยและโน้ตเพลง เอกสารที่ไม่ได้เป็นลายลักษณ์อักษร ได้แก่ คำบอกเล่า แผ่นเสียงโบราณและแถบบันทึกเสียง เป็นต้น

1.2 การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Non-Structured interview) และการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม (Participant Observation) ที่ได้ใช้การเรียนรู้แบบตัวต่อตัว (Face to Face) กับผู้ทรงคุณวุฒิ ได้แก่ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี

และผู้ช่วยศาสตราจารย์ชูเกียรติ วงฆ้อง เพื่อศึกษาวิเคราะห์การสร้างเสียงในฆ้องวงใหญ่ของพระยาเสนาะดุริยางค์

1.3 การเรียนรู้และรวบรวมบทเพลงที่เกี่ยวกับการสร้างเสียง ผู้วิจัยจะทำการเรียนรู้แบบตัวต่อตัว เพื่อรวบรวมเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของพระยาเสนาะดุริยางค์ จำนวน 4 เพลง ได้แก่ เพลงพญาโศก สามชั้น แขกมอญ สามชั้น เชิดนอก และเพลงกราวใน สามชั้น

2. การบันทึกข้อมูล

การบันทึกข้อมูลแบ่งขั้นตอนเป็น 2 ส่วน ได้แก่ 1) การบันทึกข้อมูลจากการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง และการสังเกตอย่างมีส่วนร่วมจากผู้ทรงคุณวุฒิ รวมถึงการบันทึกข้อมูลเสียงจากผู้เชี่ยวชาญ 2) ข้อมูลเพลงที่ได้จากผู้ทรงคุณวุฒิ แผ่นเสียงโบราณ หรือแถบบันทึกเสียง ซึ่งผู้วิจัยนำมาบันทึกเป็นโน้ตระบบอักษรไทย (ดรมฟ) เพื่อใช้ในการวิเคราะห์และสังเคราะห์ทำนองเพลงที่เป็นวัตถุศึกษา

3. การวิเคราะห์การสร้างเสียงจากเดี่ยวฆ้องวงใหญ่

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้คัดเลือกเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ จำนวน 4 เพลง ได้แก่ เพลงพญาโศก เพลงแขกมอญ สามชั้น เพลงเชิดนอก และเพลงกราวใน สามชั้น โดยใช้การวิเคราะห์เพลงไทยตามหลักการ วิเคราะห์โดยระบบ (Systematic Approach) ของพิชิต ชัยเสรี (2559) ซึ่งได้ทำการวิเคราะห์วัตถุศึกษาในประเด็นของสังคีตลักษณ์ บันไดเสียง จังหวะ การดำเนินทำนองและกลวิธีการบรรเลง

4. การตรวจสอบผลการศึกษา

ประเด็นเรื่อง การสร้างเสียงในฆ้องวงใหญ่ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เพื่อชักจูงให้เกิดแนวคิดและการแสดงความคิดเห็นอย่างละเอียดลึกซึ้ง นำไปสู่การตรวจสอบผลในการวิเคราะห์และสังเคราะห์โดย รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี

ทั้งนี้ ผลจากการศึกษาที่ได้ทำการตรวจสอบผลโดยผู้ทรงคุณวุฒิ นำไปสู่การนำเสนอข้อมูลและเผยแพร่ในขั้นต่อไป

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาการสร้างเสียงในเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เพื่ออธิบายให้เห็นถึงหลักการสร้างเสียง ผู้วิจัยจึงวิเคราะห์ให้เห็นถึง สังคีตลักษณ์ บันไดเสียง จังหวะ การดำเนินทำนองและกลวิธีการบรรเลง โดยคัดเลือกเพลงเดี่ยวจำนวน 4 เพลงเป็นวัตถุศึกษา ได้แก่ พญาโศก สามชั้น แขกมอญ สามชั้น เชิดนอก และกราวใน สามชั้น สามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

การสร้างเสียงทำนองเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของพระยาเสนาะดุริยางค์ให้ความสำคัญกับหลักการพื้นฐานและขนบปฏิบัติของเพลงที่สืบต่อกันมา ข้อสรุปนี้ได้จากการวิเคราะห์วัตถุศึกษา ยกตัวอย่างเช่น

เพลงพญาโศก สามชั้น จากการศึกษาสังคีตลักษณ์พบว่าเป็นเพลงท่อนเดียว มี 8 จังหวะหน้าทับปรบไก่ บรรเลงสองเที่ยว รวม 32 ประโยค สามารถเขียนสัญลักษณ์แทนโครงสร้างการบรรเลง ดังนี้

$$a'/(b)\ A^1/A^2\ (a)''$$

กำหนดให้	a'	แทนทำนองขึ้น	ประโยคที่ 0
	a''	แทนทำนองจบ	ประโยค ที่ 32
	b	แทนทำนองครวญ	ประโยคที่ 2-5
	A^1	แทนทำนองเที่ยวแรก	ประโยคที่ 1-16
	A^2	แทนทำนองเที่ยวหลัง	ประโยคที่ 17-32

จากการวิเคราะห์จะเห็นได้ว่า a เป็นทำนองเดียวกันแต่ว่าทำหน้าที่ต่างกัน โดย a' เป็นการขึ้นเพลงและ a'' เป็นการลงจบเพลง ในส่วนเนื้อทำนองเดี่ยวคือ A^1 เป็นเที่ยวแรก และ A^2 เป็นเที่ยวหลัง โดยในเที่ยวแรกการบรรเลงแบบครวญเป็นลักษณะที่โดดเด่นสำหรับเพลงพญาโศก เขียนสัญลักษณ์แทนเป็น b ปรากฏในเที่ยวแรก พิชิต ชัยเสรี (2560) ได้อธิบายการครวญเสียงในเที่ยวแรกนี้ว่า “*การครวญเสียงของฆ้องนี้เป็นการพยายามเลียนเสียงร้องให้มากที่สุดเท่าที่ทำได้*” ซึ่งหลักการเบื้องต้นในการประพันธ์เพลงเดี่ยวต้องแต่งทำนองให้สองเที่ยวแตกต่างกันเป็นเที่ยวโอดและเที่ยวพัน ฉะนั้น การสร้างเสียงในฆ้องวงใหญ่เพลงพญาโศกของพระยาเสนาะ

ดุริยางค์ จุดเด่นเป็นการสร้างสรรค์ทำนองให้มีความแตกต่างกันเป็นลักษณะเที่ยวโอดและเที่ยวพัน โดยใช้วิธีการสร้างทำนองครวญเสียงในเที่ยวโอด เพื่อพยายามเลียนเสียงร้อง

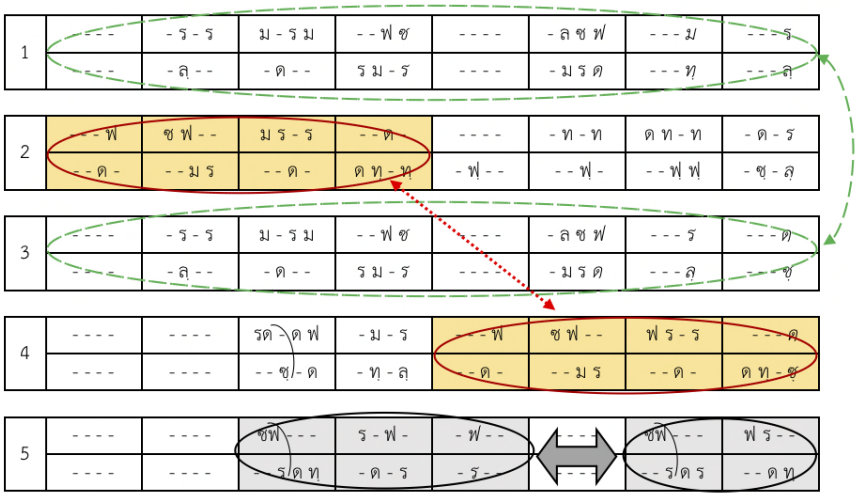
เพลงเชิดนอก จากการศึกษาสังคีตลักษณ์พบว่าประกอบด้วยทำนองเพลงแบ่งออกได้เป็นสี่ส่วน หรือเรียกตามศัพท์สังคีตที่ใช้ระบุจำนวนท่อนเฉพาะเพลงเชิดนอกได้ว่า “4 จับ” อันเป็นไปตามขนบที่ปฏิบัติสืบมาที่ต้องมีอย่างน้อย 3 จับ ตามการแสดงเชิดหนังจับออกมา 3 หน ซึ่งที่กล่าวมาแสดงให้เห็นถึงสิ่งที่ **ควรรู้** ในเพลงที่ทำการสร้างสรรค์ พระยาเสนาะดุริยางค์ทราบว่าสิ่งใดทำได้สิ่งใดทำไม่ได้ในเพลง กล่าวคือ การเข้าใจในบริบทของเพลง เหตุนี้จึงนำไปสู่การทำความเข้าใจในเรื่องความยืดหยุ่น (Flexible) ของทำนองและจังหวะในเพลงเดี่ยวของท่าน เห็นได้ว่ามีการสร้างกระสวนจังหวะและทำนองใหม่เป็นแบบฉบับของเพลงนั้น ซึ่งมีความเชื่อมโยงให้เห็นถึงลายมือของผู้แต่ง ยกตัวอย่างเช่น

ภาพประกอบที่ 1 Qr Code การจัดกระสวนจังหวะเพลงเชิดนอก ท่อนเชิดชัย

จากตัวอย่างเพลงเชิดนอก ท่อนเชิดชัย ที่ยกมานี้จะพบการจัดกระสวนจังหวะไม่ได้เป็นไปตามจังหวะนับ (Meter) ทั่วไป กล่าวคือ กระสวนจังหวะควรจบในห้องแต่กลับพบว่ามีการเคลื่อนออกไปในห้องถัดไปทำให้ต้อง ทดจังหวะ หรือรวบจังหวะเข้าไว้ในห้องท้ายประโยค ทั้งทำนองและลูกตกบางสำนวนมีการเคลื่อนที่ไปจากตำแหน่งที่ควรจะเป็นโดยทั่วไป เห็นได้ว่าผู้บรรเลงต้องอาศัยความเข้าใจในทำนองและมีจังหวะในใจ (In-Mind-Rhythm) จึงสามารถบรรเลงได้อย่างสมบูรณ์

อย่างไรก็ตาม บางครั้งผู้บรรเลงอาจเลือกที่จะสร้างกระสวนจังหวะให้เป็นแบบปกติ แต่สำหรับการบรรเลงลักษณะจังหวะลอยเช่นนี้จะสร้างความแตกต่างและงามอย่างน่าทึ่งสำหรับผู้ฟัง ทั้งนี้ ลีลาและวิธีการสอดคล้องกับการเดี่ยวทำนองครวญฆ้องในเพลงพญาโศก สามชั้น ประโยค 2-5 เพลงกราวใน สามชั้น ท่อนเนื้อกราวใน ประโยคที่ 25-26 ที่พบว่ามีการสร้างกระสวนจังหวะทำนองใหม่ การผันเสียงและแปลงทำนองให้เหมาะสมกับสำนวนเพลง สะท้อนให้เห็นถึงขอบเขตเพลงที่สามารถทำได้ เรียกว่า **ควรทำ** เหล่านี้แสดงให้เห็นถึงความยืดหยุ่นของท่านที่มีต่อการสร้างเสียงและการผูกสำนวนเพลงที่สามารถปรับแต่งได้ตามความเหมาะสม

นอกจากนี้ ในการสร้างเสียงของพระยาเสนาะดุริยางค์มีการออกแบบทำนองและการจัดวางกลวิธีการบรรเลงแต่ละส่วนแต่ละท่อนได้อย่างลงตัว ยกตัวอย่างเช่น



หมายเหตุ กำหนดให้ แถวบน คือ มือขวา และแถวล่าง คือ มือซ้าย

ภาพประกอบที่ 2 โน้ตเพลงแขกมอญ สามชั้น ท่อน 3 ประโยคที่ 1-5 การผูกสำนวนเป็นสำเนียงแขก

เพลงแขกมอญ สามชั้น ท่อน 3 ประโยคที่ 1 ถึงประโยคที่ 5 การผูกสำนวนเป็นสำเนียงแขกที่ยกมานี้พบว่า การผูกสำนวนมีทั้งสัมผัสในและสัมผัสนอกปรากฏอยู่คละปนกัน โดยจะเห็นว่าประโยคที่ 1 สัมผัสนอกกับประโยคที่ 3 เป็นลักษณะซ้ำหัวเปลี่ยนท้ายประโยคตามเสียงลูกตก ประโยคที่ 2 สำนวนท้าสัมผัสนอกกับประโยคที่ 4 สำนวนรับ เป็นแบบเส้นทแยงมุมที่กระสวนทำนองเทียมกันแต่เปลี่ยนลูกตกท้ายสำนวน คล้ายกับรูปแบบซ้ำหัวเปลี่ยนท้ายแต่จำกัดในสี่ห้องเพลงเท่านั้น ท้ายสุดประโยคที่ 5 มีสัมผัสในประโยคในสำนวนท้ากับสำนวนรับเป็นลักษณะทอนรูปเปลี่ยนเสียงลูกตกเช่นกัน สำหรับการดำเนินทำนองให้ความสำคัญกับการแปรสำนวนให้เป็นสำเนียงแขก ทั้งรูปแบบกระสวนจังหวะและทำนองที่เป็นลักษณะอัตลักษณ์เข้าแบบ เพราะจะเห็นได้ว่าในประโยคที่ 4 ห้องสี่ได้ผันเสียงลูกตกรองจากเสียงโดเป็นเสียงเร เพื่อคงรูปทำนองและสำเนียงแขกเอาไว้ และเมื่อดำเนินทำนองสำเนียงแขกได้พอดีแล้วจะเห็นได้ว่าการดำเนินทำนองได้เปลี่ยนกลับมาเป็นทางเก็บในประโยคถัดไป ซึ่งเป็นการเข้าครึ่งหลังจังหวะหน้าทับปรบไก่ ตัวอย่างดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงการจัดวางสัดส่วนทำนองได้เป็นอย่างลงตัว

จากการศึกษาเพลงแขกมอญ สามชั้น สำนวนพระยาเสนาะดุริยางค์ เราจะเห็นการจัดวางการดำเนินทำนองและกลเม็ดของเพลงได้ว่าท่อนหนึ่งบรรเลงกลวิธีการกรอ สะบัด ท่อนสองไขว้เสียงบรรเลงเก็บสลับ สำหรับท่อนสามมีการออกสำเนียงแขกและสำเนียงพม่า รวมถึงได้รวมเม็ดพรายต่างๆ เข้าด้วยกันซึ่งเป็นฉากสุดท้าย (finale) ที่จัดเป็นฉากสำคัญของเพลงแขกมอญ อันแสดงให้เห็นถึงความเหมาะสมอย่างมีจังหวะจะโคน

นอกจากนี้ยังพบว่าพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เลือกใช้กลวิธีการบรรเลงและการผูกสำนวนลักษณะเดียวกันมาทำซ้ำในเพลงเดี่ยวของท่านยกตัวอย่างเช่น

มือขวา	- - - ท	ล ซ - -	ร ร ร -	ซ ซ ซ -	ด̣ ด̣ ด̣ -	ท ท ท -	ล ล ล -	ซ ซ ซ -
มือซ้าย	- - - ท̣	ล̣ ซ - ร̣	- - - ซ̣	- - - ด	- - - ท̣	- - - ล	- - - ซ̣	- - - ร̣

ภาพประกอบที่ 3 โน้ตทำนองเทียมไขว้ในเพลงพญาโศก สามชั้น

สำนวนทำนองเทียมไขว้ที่แสดงมานี้เป็นลักษณะเฉพาะที่พบในเพลงพญาโศก สามชั้น ประโยคที่ 15 ที่ต้องอาศัยการสังเกตอย่างมีส่วนร่วมและการเรียนรู้แบบตัวต่อตัวจนเข้าถึงการสร้างเสียงฆ้องที่ครูในสายสำนักได้พร่ำสอน ซึ่งประโยคดังกล่าวต้องใช้กำลังให้เหมาะสมและจังหวะที่ลงตัวในการสร้างเสียงตามครูต้นแบบ ทั้งนี้ พบทำนองการเทียมไขว้ในหลายรูปแบบ ทั้งในเพลงพญาโศก สามชั้น แขกมอญ สามชั้น และเพลงกราวใน สามชั้น พิชิต ชัยเสรี (2560) เรียกทำนองนี้ว่า “ลูกเทียมไขว้” คือ ทำนองที่มีสำนวนไขว้แต่ไม่ได้ตีข้ามเสียงอย่างการไขว้ปกติ

มือขวา	- ลท ล -	ทล - - -	ฟม - - -	มร - - -	ทล - - -	- มฟ ล -	- ลฺท ร -	มร - ท -
มือซ้าย	ซ - - - ฟ	- -ฟ ม ร	- - ร ด ท	- -ท ล ฟ	- -ฟ ม ร	ร - - - ฟ	ซ - - - ท	- -ล - ร

ภาพประกอบที่ 4 โน้ตการสะบัดกล่อมเสียงในเพลงพญาโศก สามชั้น

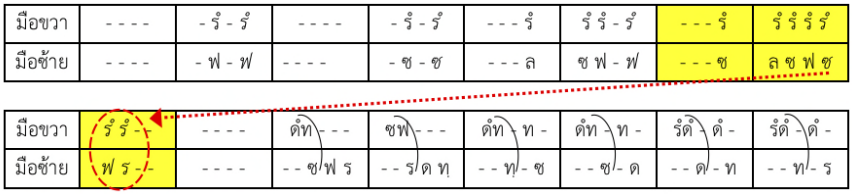
กลวิธีการสะบัดเป็นลักษณะหนึ่งที่พระยาเสนาะดุริยางค์ นิยมใช้เพื่อกล่อมเสียงและสมานเสียงให้กลมกลืนเข้ากับกลุ่มเสียงที่บรรเลง หรือกำลังจะเคลื่อนไปจากตัวอย่างจะเห็นว่าประโยคมีการกล่อมเสียงในห้องที่ 3 และ 4 เพื่อให้เสียงกลมกลืนเป็นเนื้อเดียวกัน การสะบัดเสียงต้องใช้กำลังให้พอดีไม่ให้เสียงดังจนเกินงาม และควรเป็นเสียงที่สม่ำเสมอกันทั้งชุด ทั้งนี้จะเห็นว่าการสะบัดมักมีลักษณะเป็นการร้อยเรียงต่อกันเป็นชุดทำนองดังตัวอย่างที่ปรากฏต่อไป

มือขวา	ทล - - -	มร - - -	มรำ - - -	ทล - - -	มร - - -	- รำ มรำ -	มรำ - - -	ทล - ฟ -
มือซ้าย	- -ฟ ม ร	- -ท ล ฟ	- -ท ล ฟ	- -ฟ ม ร	- -ท ล ฟ	- - - -ท	- -ท ล ฟ	- -ม - ล

ภาพประกอบที่ 5 โน้ตการตีสะบัดเสียงเป็นชุดทำนองในเพลงกราวใน สามชั้น

จากตัวอย่างพบว่ากลวิธีการสะบัดซึ่งเป็นอุปกรณ์หนึ่งที่พระยาเสนาะดุริยางค์นิยมนำมาปฏิบัติในเพลงเดี่ยวของท่าน เพื่อแสดงให้เห็นถึงความละเอียดละออของทำนอง พระยาเสนาะดุริยางค์ยังผูกสำนวนให้สัมผัสกันเป็นชุดทำนองที่

ร้อยเรียงอย่างเป็นระเบียบ อันเป็นลักษณะที่มักพบในเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของท่าน นอกจากนี้การสะบัดเสียงลง (เสียงสูงมาหาเสียงต่ำ) นิยมใช้การสะบัดเฉี่ยวเสียง เนื่องจากให้เสียงที่คมชัดและต่อเนื่องตามแนวของเสียง



ภาพประกอบที่ 6 โน้ตการตีลักจังหวะแบบล้าหลังในเพลงแขกมอญ สามชั้น

ตัวอย่างที่หยิบยกมาเป็นสำนวนตีลักจังหวะแบบล้าหลังที่มีลักษณะการยืดประโยคเพลงให้ย้อยจังหวะออกไป การล้าหลังมายังประโยคถัดไปทำให้เกิดความรู้สึกน่าทึ่งใจและเป็นการสร้างสำนวนต่อเนื่องต่อมาให้สอดรับสำนวนที่ล้าหลังอย่างลงตัว ตัวอย่างที่หยิบยกมาเป็นสิ่งที่พบได้จากทำนองเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของพระยาเสนาะดุริยางค์ที่เป็นเสมือนลายเซ็นของท่าน อาจเรียกได้ว่า **ควรมี** ในเพลงเดี่ยวของท่าน ซึ่งจากที่กล่าวมาทั้งหมด ผู้วิจัยสะท้อนลักษณะเฉพาะผลงานการสร้างสรรค์เดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของสำนักเสนาะดุริยางค์ ว่ามีความโดดเด่นดังนี้

1. ความโดดเด่น ว่าด้วย “ทางเพลง”

1.1 สำนักเสนาะดุริยางค์มีการสร้างดุลยภาพของตำแหน่งทำนอง เช่น การสร้างสัมผัสใน-นอก

1.2 มีการจัดกระบวนสัดส่วนของจังหวะที่หลากหลาย เช่น การควบเสียง เชิดชัย

1.3 การสร้างชุดกระสวนทำนองต่อเนื่อง เพื่อเชื่อมต่อระหว่างทำนองที่แตกต่าง เช่น สมานเสียง

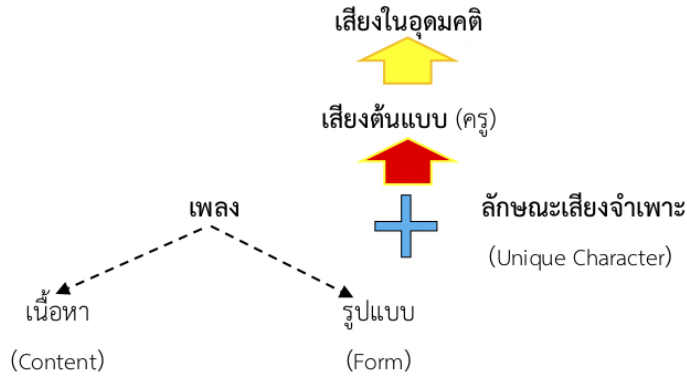
2. ความโดดเด่น ว่าด้วย “คุณภาพเสียง”

2.1 มีการนิยามคุณภาพเสียงจำเพาะที่สัมพันธ์วิธีการบรรเลงและกลวิธีพิเศษ

2.2 มีอุดมคติเรื่องคุณภาพเสียงเพื่อแสดงความปลั่งของเสียงเครื่องดนตรี

2.3 แนวการสร้างเสียงคำนึงถึงอารมณ์และลักษณะเฉพาะของเพลง

ท้ายสุด ผู้วิจัยสามารถชี้ให้เห็นถึงหลักการสร้างเสียงของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ได้ว่าในแต่ละสำนักดนตรีพบว่ามี**เสียงในอุดมคติ**ที่แตกต่างกัน พิจารณา หรือตีความได้จากตัวเพลง (เนื้อหากับรูปแบบ) และลักษณะเสียงจำเพาะ แสดงเป็นภาพได้ดังนี้



ภาพประกอบที่ 7 หลักการสร้างเสียงในฆ้องวงใหญ่

ขยายความได้ว่าหลักการไปสู่การสร้างเสียงในอุดมคติตามแบบพระยาเสนาะดุริยางค์ ต้องก่อร่างขึ้นจากตัวดนตรี นั้นคือ เพลง หรือทางเพลงของท่านที่หมายรวมถึงเนื้อหา (Content) ได้แก่ กระสวนทำนอง กระสวนจังหวะ การผูกสำนวน สำนวนท้า-รับ ชุดทำนอง การแบ่งมือ กลเม็ด คุณภาพและการผลิตเสียง กับรูปแบบทางดนตรี (Form) ได้แก่ โครงสร้างเพลง สิ่งเหล่านี้รวมเข้ากับลักษณะเสียงจำเพาะ (Unique Character) อันหมายถึง รสมือแบบสำนัก หรือลักษณะการใช้เสียงที่เฉพาะเจาะจงที่เกิดจากการฟูมฟักโดยครูจนสามารถสะท้อนตัวตนทางดนตรีออกมาได้ เช่น การตีสับที่ผู้บรรเลงต้องตีให้เกิดเสียงกรุบกรอด โดยที่เสียงที่

ผลิตนั้นต้องไม่มากเกินกำลังและไม่น้อยจนไม่สามารถได้ยินชัดเจน การฝึกฝนจากเพลงแขกมัดตีนหมูที่เพลงต้นแบบสำหรับฆ้องวงใหญ่ของสายสำนักเสนาะดุริยางค์เพื่อเข้าถึงการแบ่งมือ เสริมสร้างกำลังแขน และการสร้างเสียงฆ้อง โดยครูมักกล่าวเป็นตัวอย่างในการสร้างเสียงฆ้องว่า *"ตีฆ้องต้องให้ดังกังวานเหมือนเสียงระฆัง"* ซึ่งหมายถึงต้องตีให้กระแสเสียงก้องและแจ่มใส ทั้งหมดทั้งมวลมาจากเรียนรู้โดยการการลอกแบบครู (Imitate) ที่เป็นเสียงต้นแบบ เพื่อให้เข้าถึงเสียงในอุดมคตินั้นเอง

ดังนั้น เสียงดนตรีที่บรรเลงสามารถมองเห็นความเป็นตัวตนของเรา ในทางเดียวกันมันยังสามารถบ่งชี้ได้ถึงภูมิหลังและภูมิรู้ทางดนตรีของผู้บรรเลงว่าอยู่ในสายสำนักใด เช่น นักร้องสามารถรู้ถึงสายสำนักของการร้องได้ด้วยการตีความจากการฟังกลวิธีการร้อง การเอื้อน การปั้นคำ เป็นต้น ในทางเดียวกันนักระนาดเอกก็สามารถรู้ถึงสายสำนักของผู้บรรเลงระนาดได้จากการตีความลีลาการบรรเลงการผูกสำนวนกลอนระนาด สำหรับฆ้องวงใหญ่ก็เช่นกัน เราสามารถรับรู้และชี้ได้ถึงสายสำนักของผู้บรรเลงได้จากการสร้างเสียงในอุดมคติ

อภิปรายผล

ผลการศึกษาเรื่อง การสร้างเสียงในฆ้องวงใหญ่ นั้น พบว่าพระยาเสนาะดุริยางค์ให้ความสำคัญกับหลักการพื้นฐานและขนบปฏิบัติที่สืบต่อกันมา การทำความเข้าใจในบริบทของเพลงก็เป็นสิ่งที่ขาดมิได้ต่อการแสดงพลังความคิดจนสามารถเห็นถึงความยืดหยุ่นของท่านที่มีต่อการสร้างเสียงและ/หรือการผูกสำนวนเพลงที่สามารถปรับแต่งได้อย่างลงตัว ข้อสรุปดังกล่าวนี้ได้มาจากการศึกษาวิเคราะห์โดยระบบ ตามแนวคิดของ พิชิต ชัยเสรี (2559) ที่ใช้ระบบของดนตรี คือ ท่วงทำนอง จังหวะ การสอดประสานและสังคีตลักษณ์ เป็นต้น ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย ของ มานพ วิสุทธิแพทย์ (2556) ที่เสนอว่าการวิเคราะห์รายละเอียดของทำนองเพลง คือ การวิเคราะห์กลอนเพลง การวิเคราะห์เทคนิค การวิเคราะห์สัมผัสกลืมกลืนของกลอนเพลง

นอกจากแนวคิดทางทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยที่นำมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูลเพลงเดี่ยว ผู้วิจัยยังพบว่าผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับพระยาเสนาะดุริยางค์ มีส่วนต่อการช่วยผลัดดันและ/หรือปิดรอยรั่วที่เกิดขึ้นจากการวิเคราะห์เพลงเดี่ยว ดังที่พบในการวิเคราะห์เพลงเชิดนอก ผู้วิจัยได้นำวิธีการและคำอธิบายบางประการ เช่น ทำนองเชื่อม ทำนองครวญ จับ ของปาณิสรา เผือกแห้ว (2548) ในการศึกษาเดี่ยวปี่ในเชิดนอก: ครูปี๊บ คงลายทอง มาใช้กับงานวิจัยครั้งนี้ ซึ่งส่งผลให้การวิเคราะห์เพลงเชิดนอกสมบูรณ์ขึ้นจนนำไปสู่การสรุปเนื้อหาของการสร้างเสียงเพลงดังกล่าว

อย่างไรก็ตาม ข้อจำกัดของการวิจัยครั้งนี้คือกำแพงของการเข้าถึงข้อมูลหรือหลักฐานข้อมูลชั้นต้น (Primary data) เช่น บุตรธิดาและบรรดาลูกศิษย์เป็นบุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ต่างๆ โดยตรง ทำให้การวิจัยเป็นเพียงการศึกษาจากข้อมูลทุติยภูมิ (Secondary data) มาวิเคราะห์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสร้างเสียงในฆ้องวงใหญ่ เราจึงไม่อาจด่วนสรุปได้ถึงตัวตน หรืออัตลักษณ์ของพระยาเสนาะดุริยางค์ได้ แต่ถึงกระนั้นด้วยวิธีการศึกษาเรียนรู้แบบตัวต่อตัว (Face to Face) ยังถือเป็นจุดแข็งในวัฒนธรรมการเรียนรู้ดนตรีไทย ดังที่เห็นได้ว่าผู้วิจัยสามารถค้นพบหลักการสร้างเสียงของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) จากการเรียนรู้โดยตรงจากครูต้นแบบ

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษา *“การสร้างเสียงในเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)”* ผู้วิจัยชวนให้คิดว่ามีความเป็นไปได้จากประเด็นนี้ที่ค้นหาคำตอบของพลังฝีมือ หรือการสร้างเสียงที่มาจากผลงานดนตรีที่เป็นตัวอย่างชั้นเยี่ยม อันแสดงถึงภูมิรู้และฝีมือชั้นครูในการสะท้อนคุณค่าตัวบุคคล ซึ่งสามารถนำเป็นประเด็นในการคัดเลือกผลงานที่ควรค่าแก่การศึกษา หรือพิสูจน์ว่างานชิ้นใดควรค่าแก่การยกย่องในความเป็นเลิศของศิลปินผู้เป็นแบบอย่าง เพราะเชื่อว่าผลงานที่ผู้ประพันธ์ หรือศิลปินรังสรรค์ขึ้น ณ ช่วงเวลาที่แตกต่างกันย่อมแสดงปรากฏการณ์

บางอย่างที่เห็นถึงความเปลี่ยนแปลง ในทางกลับกันอาจเห็นร่องรอยพลังความคิดที่สามารถแสวงหาคำตอบจากการสังเคราะห์ผลงานทางดนตรีทั้งหมด ทั้งนี้ ผู้วิจัยมีประเด็นในการนำเสนอเพื่อเป็นแนวทางในการศึกษา ดังนี้

1. ประเด็นเรื่องการะสร้างเสียงในกลุ่มเพลงและเครื่องมืออื่น
2. ประเด็นเรื่องสุนทรียศาสตร์กับรูปแบบสายสำนัก
3. ประเด็นเรื่องการถ่ายทอดและการสืบทอดอย่างยั่งยืนในระบบสายสำนักดนตรีไทย

เอกสารอ้างอิง

เจตนา นาควัชระ. (2560). ข้อคิดเบื้องต้นกับบทบาทของทฤษฎีในกระบวนการวิจัยทางมนุษยศาสตร์. ใน รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ (บรรณาธิการ). **ทฤษฎีกับการวิจารณ์ศิลปะ: ทัศนะของนักวิชาการไทย**. (หน้า 20-48). ปทุมธานี : นาคร.

ถาวร สิกขโกศล และศิริ วิชเวช. (2543). **เสภา เสนาะคำหวาน**. กรุงเทพฯ : ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร.

ปาณิสรา เผือกแห้ว. (2548). เดี่ยวปี่ในเชิดนอก: ทางครูปิ๊บ คงลายทอง. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปะศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิชิต ชัยเสรี. (2559). **สังคีตลักษณ์วิเคราะห์.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิชิต ชัยเสรี. (2560, 6 เมษายน 2560). **สัมภาษณ์.** ข้าราชการบำนาญ, รองศาสตราจารย์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ. (2532). **นามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์.** กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2540). ลำนำแห่งสยาม. กรุงเทพฯ : ไฮไฟ สเตอริโอ.

พูนสุข กุหลาบวงษ์. (2545). **การวิเคราะห์เพลงมอญคละ: กรณีศึกษาสำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2556). **ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย**. กรุงเทพฯ : สันติศิริการพิมพ์.

วิรัช สงเคราะห์. (2555). **รูปแบบการขับเสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน).** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาไทยคดีศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

ศรีนิวาสัน, จี. (2534). **สุนทรียศาสตร์: ปัญหาและทฤษฎีว่าด้วยความงามและศิลปะ**. (สุเชาวน์ พลอยชุม, ผู้แปล). พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหามงกุฎราชวิทยาลัย.

สุพจน์ จิตสุทธิญาณ. (2556). ความเข้าใจในทฤษฎีสุนทรียะ. **วารสารศิลปศาสตร์มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี, 9**(2), 161-179.