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 ถาวรมีจุดประสงค์เพื่อศึกษามือไล่ฆ้องของครูประสิทธิ์ ถาวร ขั้นที่ใช้สำหรับเพลงเดี่ยว เพื่อสร้างสรรค์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงพญานาค 3 ชั้นจากมือไล่ฆ้องของครูประสิทธิ์ ถาวร และเพื่อสร้างสรรค์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงพญานาค 3 ชั้น โดยศิลปินท่านอื่น ใช้ระเบียบวิธีเชิงคุณภาพโดยเก็บข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ จากการสัมภาษณ์และการลงภาคสนาม รวมถึงประเมินคุณภาพจากผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อให้ได้ข้อเท็จจริง

ผลการศึกษาข้อที่ 1 พบว่ามือไล่ฆ้องของครูประสิทธิ์ ถาวร ขั้นที่ใช้สำหรับเพลงเดี่ยวจัดแบ่งหมวดหมู่ของมือไล่ฆ้องได้ 8 กลุ่มคือ 1.กลุ่มที่ตีแบ่งมือซ้ายและขวา 2.กลุ่มที่ตีสองมือทั้งซ้ายและขวาพร้อมกัน 3.กลุ่มที่ตีเก็บแบ่งมือแล้วตีซ้ายยืนเสียงส่วนมือขวาเดินทำนอง 4.กลุ่มที่ตีไขว้มือ 5.กลุ่มที่ตีสลับมือซ้ายและขวาเป็นทำนอง 6.กลุ่มที่ตีสะบัดนำดำเนินทำนอง 7.กลุ่มที่ตีสะบัดลงสลับกับตีสะบัดขึ้น และ 8.กลุ่มที่ตีกวาด

ผลการศึกษาข้อที่ 2 การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ นำมือไล่ฆ้องของครูประสิทธิ์ ถาวรทั้ง 48 แบบมาสร้างสรรค์ทางเดี่ยวบนทำนองหลักเพลงพญานาค 3 ชั้น

ผลการศึกษาข้อที่ 3 ใช้วิธีการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวของผู้วิจัยและศิลปินท่านอื่นมีวิธีการสร้างสรรค์เที่ยวแรกและเที่ยวหลังให้มีความแตกต่างกัน และนำทำนองทางเดี่ยวอื่นๆจากประสบการณ์ของตนมาสร้างสรรค์เป็นทำนองเชื่อมร่วมกับมือไล่ฆ้องเนื่องด้วยมือไล่ฆ้องของ 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 diciples 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

ฆ้องในภูมิภาคแถบเอเชียมีประวัติศาสตร์ต่อเนื่องยาวนาน และมีรูปลักษณ์ที่หลากหลาย ซึ่งล้วนแต่ทำมาจากโลหะผสมเพื่อให้เสียงมีความก้องกังวานและนำไปใช้ในจุดประสงค์ที่แตกต่างกันไป เช่น ในเชิงพิธีกรรมและเพื่อความบันเทิงเริงใจเป็นต้น สำหรับฆ้องวงใหญ่ของไทย เป็นเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง พัฒนามาจากฆ้องเดี่ยว ฆ้องคู่ ฆ้องราว กระทั่งปรากฏรูปลักษณ์ที่สมบูรณ์เป็นฆ้องวง ลูกฆ้องผูกเรียงอยู่บนตัวร้านฆ้อง ซึ่งทำด้วยหวายประกอบยึดติดกับลูกมะหวดและใบโขนซึ่งทำด้วยไม้เบญจพรรณหรือไม้ที่มีค่าราคาแพง ใช้ไม้ตี 2 ชนิด คือ ไม้นวมใช้สำหรับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ไม้นวมและวงมโหรี ส่วนไม้ตีอีกชนิดหนึ่งคือไม้หนังใช้สำหรับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ไม้แข็งไม้ตีฆ้องทั้ง 2 ชนิด เมื่อตีลงบนลูกฆ้องจะทำให้เกิดเสียงที่มีความไพเราะไปตามทำนองเพลงต่างๆ ที่ผู้ประพันธ์ได้สร้างสรรค์ขึ้น

ทำนองเพลงของฆ้องวงใหญ่เรียกกันโดยทั่วไปว่า “ทำนองหลัก” มีลักษณะเป็นทำนองเพลงเป็นวรรค เป็นประโยคที่หลากหลาย มีวิธีการบรรเลงโดยแบ่งมือที่ใช้บรรเลงทั้งมือขวา และมือซ้ายในแต่ละทำนองเพลงแตกต่างกันออกไป ทำนองหลักนี้นำไปใช้สร้างสรรค์เป็นทำนองเพลงเรียงร้อยผูกเชื่อมกันไปในแต่ละวรรคแต่ละประโยคจนจบ

วารสารศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

บทเพลง ทั้งนี้แต่ละบทเพลงอาจมีทำนองบางทำนองเหมือนกันบ้างแตกต่างกันบ้างแต่ยังคงต้องใช้วิธีการบรรเลงด้วยลักษณะใช้ทั้งมือขวาและมือซ้าย สำหรับทำนองเพลงที่หลากหลายเช่นเดียวกันดังกล่าวข้างต้น

ในด้านมือฆ้องที่ถูกใช้อยู่ในปัจจุบันถูกบันทึกด้วยรูปแบบเอกสารค่อนข้างน้อย มีเพียงการถ่ายทอดด้วยบทเพลงเป็นทำนองต่างๆ เป็นส่วนใหญ่แม้ว่าก่อนเริ่มฝึกหัดและเรียนรู้เบื้องต้น ผู้เรียนอาจต้องฝึกมือไล่ฆ้องบ้างเพื่อให้รู้ขอบเขตของเสียงว่าเสียงของลูกฆ้องแต่ละลูกเป็นอย่างไร รวมทั้งเพื่อให้เกิดความแม่นยำลูกฆ้องอีกประการหนึ่ง ซึ่งการเรียนรู้มือไล่ฆ้องแต่เพียงน้อยอาจทำให้ผู้เรียนได้รับคลังความรู้เกี่ยวกับมือฆ้องไม่เพียงพอ ส่งผลให้การเรียนรู้ทำนองเพลงไม่รวดเร็ว พร้อมทั้งยังทำให้ขาดความคล่องตัว และมีพละกำลังไม่เพียงพอต่อการบรรเลงเพลงที่มีทำนองค่อนข้างยาวอีกด้วย จากหลักฐานที่บันทึกด้านมือไล่ฆ้อง เช่นเรื่องมือฆ้องของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ความว่า

“บัดนี้คุณหญิงชิ้นได้มอบ “มือฆ้อง” ซึ่งท่านครูเขียนไว้ด้วยลายมือของท่านเองมาให้ ผมลองอ่านดูแล้วชอบใจเพราะอยู่กับท่านครูมาก็นานนักหนา ไม่เคยรู้ว่าท่านได้บันทึกเรื่อง “มือฆ้อง” นี้ไว้อย่างละเอียดพิสดารพอได้รับมาผมก็อ่านทันที ใช้เวลาอ่านและคิดกันนานพอควรเพราะ“มือฆ้อง” ต่างๆเหล่านี้ ท่านครูเขียนเป็นทำนอง บันทึกความทรงจำส่วนตัว ของท่าน โดยที่ท่านครูได้เขียนมือฆ้องในบันทึกความทรงจำของท่านเป็นโน้ตพิเศษที่เข้าใจได้เฉพาะท่านคนเดียว ฉะนั้นจึงจำต้องแปลงโน้ตพิเศษที่เข้าใจได้เฉพาะท่านเพียงคนเดียว มาเป็นโน้ตที่มีช่อมีจังหวะถูกต้องตามหลักนิยมทั่วไปเสียก่อน”(อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2526)

“หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้คิดมือฆ้องแบบต่างๆ โดยนำเทคนิคการตีฆ้องแบบต่างๆ มาทำเป็นมือให้ไล่ต่อเนื่องขึ้นไปทีละระดับเสียงให้ลูกชายของท่านไล่มือ เมื่อไล่ได้สักพักแล้วจึงต่อเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ให้โดยที่ลูกของท่านยังไม่ได้เคยต่อเพลงใดๆ มาก่อนเลย แล้วปรากฏว่าสามารถตีเพลงเดี่ยวกราวในได้เลย ครูประสิทธิ์ ถาวร ท่านได้เล็งเห็นแล้วว่าเป็นแนวทางที่ดี จึงได้นำแนวคิดนี้มาต่อยอดแล้วมาต่อให้ลูกศิษย์ เพื่อต้องการให้เกิดแบบฝึกไล่ฆ้องวงใหญ่ที่เป็นแบบแผนที่จะทำให้ผู้เรียนนั้น สามารถพัฒนาการบรรเลงได้รวดเร็วขึ้น” (ธีรวัฒน์ นพเสาร์, 2558, หน้า 11)

สะท้อนได้ว่ามือไล่ฆ้องมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อผู้เรียน และจากประสบการณ์ของผู้เขียนที่ได้เข้ารับการถ่ายทอดมือไล่ฆ้องจากครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติผู้ล่วงลับ พบว่าท่านได้เรียงร้อยรูปแบบมือแต่ละรูปแบบไว้อย่างลงตัว ผู้เขียนมองเห็นความสำคัญของลักษณะการใช้มือไล่ฆ้องในแต่ละรูปแบบที่มีความหลากหลาย อันจะนำไปสู่การเข้าถึงองค์ความรู้สำคัญเกี่ยวกับมือไล่ฆ้องรูปแบบต่างๆ กระทั่งนำมาใช้สร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวเพื่อใช้บรรเลงอวดฝีมือของนักดนตรีประเภทฆ้องวงใหญ่ได้ ทั้งนี้จากการค้นคว้าข้อมูลเบื้องต้นพบว่า มือฆ้องรูปแบบต่างๆ ที่ถูกบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร เป็นมือฆ้องที่ใช้ลักษณะการใช้มือที่ใช้กับการบรรเลงสำหรับเพลงทั่วๆไปโดยมีลักษณะการใช้มือฆ้องที่ใช้สำหรับการบรรเลงเพลงเดี่ยวบ้างเล็กน้อย จึงเกิดความน่าสนใจ วิธีการไล่มือฆ้องของครูประสิทธิ์ ถาวร ที่สร้างสรรค์โดยแต่ละมือได้ถูกร้อยเรียงขึ้นเพื่อใช้กับผู้ฝึกหัดเบื้องต้นจนถึงมือฆ้องที่ใช้สำหรับการบรรเลงเพลงเดี่ยวไว้เป็นจำนวนมาก ซึ่งสามารถนำมือไล่ฆ้องแต่ละมือมาสร้างสรรค์ให้เป็นทำนองเพลงของทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ได้ รวมทั้งยังจะทำไปสู่การเข้าถึงวิธีการสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ได้ด้วยตนเองของผู้ที่สนใจโดยสะดวกและรวดเร็วมากยิ่งขึ้นประกอบกับมือไล่ฆ้อง ครูประสิทธิ์ ถาวร อาจจะเป็นทฤษฎีหรือหลักวิชาการ หรือองค์ความรู้รวมถึงเป็นการสร้างตำราใหม่ที่สำคัญอย่างยิ่ง สำหรับผู้สนใจการประพันธ์เพลงเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีฆ้องวงใหญ่และเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ หากต้องการสร้างแบบฉบับทางเดี่ยวเป็นของตนเองก็สามารถนำแนวทางนี้ไปใช้ประโยชน์ได้อีกประการหนึ่งด้วย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษามือไล่ฆ้องของครูประสิทธิ์ ถาวร ขั้นที่ใช้สำหรับเพลงเดี่ยว

2. สร้างสรรค์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงพญานาค 3 ชั้นจากมือไล่ฆ้องของครูประสิทธิ์ ถาวร

3. สร้างสรรค์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงพญานาค 3 ชั้น โดยศิลปินผู้ร่วมสร้างสรรค์ที่ใช้แนววิธีจากมือไล่ฆ้องของครูประสิทธิ์ ถาวร

การทบทวนวรรณกรรม

การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่จากมือไล่ฆ้องของครูประสิทธิ์ ถาวร จะแสดงการทบทวนวรรณกรรมแบ่งเป็น 5 ข้อ ได้แก่ วิธีตีฆ้องวง เพลงพญานาค เพลงเดี่ยว รูปแบบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของฆ้องวงใหญ่ และมือไล่ฆ้อง

1. วิธีตีฆ้องวง

สมภพ ขำประเสริฐ กล่าวถึงวิธีตีฆ้องวงไว้ดังนี้

“ผมได้เข้าสู่สำนักครูพุ่มเมื่ออายุ 12 ปี ได้เริ่มฝึกหัดฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น ดำเนินการตามระเบียบแบบแผนประเพณีโบราณ ในการรับศิษย์ เข้าสู่สำนักจะต้องมีการบูชาครูด้วยขันดอกไม้ ธูปเทียน และเงินกำนัล (หกสลึง) จากนั้นก็เริ่มต่อเพลงสาธุการ เพลงในชุดโหมโรงเย็น เพลงกลอง เพลงเรื่องเต่ากินผักบุ้ง ซึ่งเป็นเพลงเรื่องที่ดีเด่นที่สุดในยุคนั้นและต่อมาได้ต่อเพลงเสภา โดยเริ่มจากเพลงโหมโรงไอยเรศและเพลงเถาอื่นๆ จนกระทั่งถึงเพลงเดี่ยวกราวในเพลงเดี่ยวพญาโศก ส่วนเพลงหน้าพาทย์ได้ต่อเพลงตระนอน เพื่อใช้ในการเทศมหาชาติ ผมได้หลักการตีฆ้องและการจับไม้ตีอย่างถูกต้องจากครูพุ่ม วิธีการจับไม้ตีฆ้องนั้นให้ปลายนิ้วชี้ชนกับหนังหัวไม้ตีฆ้อง และให้นิ้วขนาบกับก้านไม้ตีฆ้องจะอยู่ในร่องอุ้งมือรัดด้วยนิ้วกลางกับนิ้วนางให้แน่น” (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 เพราะมีความแม่นลูก แม่นเสียง มาก่อนหน้าจากการได้เรียนรู้และฝึกฝนทักษะการไล่มือแบบต่างๆ ของฆ้องวงใหญ่จากครูผู้สอนแล้ว

เมื่อผนวกคำอธิบายของสมภพ ขำประเสริฐและทรงยศแก้วดี พบว่าวิธีตีฆ้องวง มีกระบวนการเริ่มเรียนและประสบการณ์ในการเรียนของแต่ละคนแตกต่างกันไป ทั้งนี้ครูผู้สอนแต่ละคนอาจมีวิธีการในการถ่ายทอด โดยเริ่มด้วยสอนให้ผู้เรียนฝึกจับไม้ตีและท่านั่งให้ถูกต้องก่อนจากนั้นต่อเพลงได้เลยเพราะอาจเนื่องด้วยผู้เรียนมีความคล่องตัวจดจำลูกและเสียงของฆ้องได้ทั้งหมดแล้ว หรือผู้สอนบางท่านอาจมีวิธีที่เห็นว่า เหมาะหรือควรโดยให้ทำตามขั้นตอนเริ่มจากให้ไล่มือในรูปแบบต่างๆ ก่อน เมื่อเห็นว่าผู้เรียนพร้อมดีแล้วชนิดที่บรรเลงได้ไม่ผิดทั้งพลาดลูกและพลาดเสียงจึงเริ่มต่อเพลงตามขั้นตอนของแต่ละสำนักต่อไป

2. เพลงพญานาค

การสืบค้นที่มาของเพลงพญานาคจากแหล่งข้อมูลต่างๆ หลายแห่ง พบเพียงเพลงบางเพลงที่ชื่อมีความหมายใกล้เคียงคือ เพลงนาคราช ดังแสดงต่อไปนี้

“เพลงนี้ เป็นเพลงโบราณอีกเพลงหนึ่ง มีอัตราชั้นเดียวเรียกว่า เพลงไส้เดือนฉกจวัก ภายหลังจึงมีผู้เปลี่ยนชื่อเป็นเพลงนาคราชแผลงฤทธิ์หรือนาคราชเลิกพังพานแต่เรียกกันสั้นๆ ว่าเพลงนาคราช ทำนอง 2 ชั้น และ 3 ชั้น มีผู้คิดขึ้นเป็นหลายทางด้วยกัน ให้ชื่อว่า เพลงนาคราช เมื่อพ.ศ. 2490 ศิษย์ของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ขอให้ท่านทำ 3 ชั้นขึ้น เพื่อนำไปประกวดกัน ณ ต่างจังหวัด ทำนองของเพลงรุกเร้าอาจหาญสมชื่อ และตั้งชื่อใหม่ว่า “เพลงไส้พระจันทร์”

เมื่อพบที่มาของเพลงนาคราชแล้ว จึงได้ค้นคว้าข้อมูลเพลงไส้เดือนฉกจวัก (เพลงพระจันทร์) ดังรายละเอียดของเพลง ที่จะแสดงต่อไปนี้

“เมื่อหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ยึดทำนองเพลงจากของเก่าที่มีชั้นเดียวมาแต่งขยายออกเป็น อัตรา 2 ชั้น และขยายจาก 2 ชั้นออกมาอีก 1 เท่าเป็นอัตรา 3 ชั้นครบเป็นเถาขึ้นแล้วนั้น ท่านได้ตั้งชื่อเพลงนี้เสียใหม่เรียกชื่อเพลงว่า เพลงไส้เดือนฉกจวัก (ไส้พระจันทร์) เพลงนี้เดิมมีแต่อัตราชั้นเดียว เป็นเพลงโบราณ มีบางท่านตั้งชื่อให้สุภาพขึ้นว่า เพลงนาคราชแผลงฤทธิ์บ้าง นาคราชพ่นพิษบ้างและบ้างก็ว่านาคราชแผ่พังพาน หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้คิดทำนองขึ้นจากเพลงไส้เดือนฉกจวักชั้นเดียวของเก่าเป็น 2 ชั้นและ 3 ชั้นรวมเป็นเพลงเถาเมื่อพ.ศ.2491” (มนตรี ตราโมท, วิเชียร กุลตัณฑ์. 2555. น.495)

จากความข้างต้นจะเห็นว่าทำนองเดิมของเพลงนาคราชเป็นอัตราชั้นเดียว มี 1 ท่อน ถูกนำมาขยายเป็นอัตรา 2 ชั้น และอัตรา3 ชั้นจนครบเป็นเถา โดยครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) พร้อมกับตั้งชื่อเพลงขึ้นใหม่ ซึ่งอาจมีเหตุปัจจัยอย่างหนึ่งอย่างใดในการตั้งชื่อเพลงนั้นๆ 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

เลียนชื่อเพลงของชาติอื่น และตั้งชื่อแปลผันจากมูลเดิม ดังนั้นเพลงพญานาคชั้นเดียวของเดิม ที่หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นำมาขยายเป็นเพลงเถา และเปลี่ยนชื่อเพลงขึ้นใหม่เรียกว่า “เพลงไส้เดือนฉกจวัก” ผู้วิจัยพิจารณาแล้ว เห็นว่าตรงตามที่ครูมนตรี ตราโมท อธิบายไว้ คือ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ตั้งชื่อผันจากมูลเดิม คือ เพลงนาคราชแล้วเปลี่ยนชื่อใหม่เป็นเพลงไส้เดือนฉกจวัก ประกอบกับยังได้แต่งเพลงทวีคูณขึ้น จากทำนองเพลงของโบราณที่มีอัตราชั้นเดียวมาขยายเพิ่มเป็น 2 ชั้นและ 3 ชั้นโดยลำดับ

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

“อาจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ นำทำนองหลักชื่อเพลงพญานาคมาให้ผมแต่งเป็นทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ พอผมแต่งเสร็จก็ให้บุตรชายคนโต (โสรัฐ ม่วงท้วม) บรรเลง ผมแต่งอัตโนมัติอยากใส่ทำนองเดี่ยวตรงไหน อย่างไร ก็ค่อยๆ ทำไป ทางเดี่ยวเที่ยวแรกก็ว่าไปตามแบบที่ทางเดี่ยวจะทำ พอเที่ยวกลับทางเดี่ยวก็พิสดารขึ้นอีก ช่วงที่เริ่มแต่งทางเดี่ยวได้ปรึกษาครูไชยยะ ทางมีศรีว่าตรงนั้นตรงนี้ดีหรือไม่ เฉพาะช่วงขึ้นต้นทางเดี่ยวผมขึ้นแบบเพลงทยอยเดี่ยว เพราะทำนองหลักมีลูกตกลงกันพอดี ท่านฟังแล้วชอบมาก”

เมื่อทราบที่มาของเพลงพญานาคผู้เขียนจึงได้ขอเข้าสัมภาษณ์ผู้แต่ง และได้รับคำอธิบายจากณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (สัมภาษณ์: 30 มิถุนายน 2561) ดังนี้

“เพลงพญานาคเถา เป็นเพลงที่ข้าพเจ้าประพันธ์ทำนองขึ้น สถานการณ์เกิดขึ้นเมื่อครั้งที่ข้าพเจ้าพักฟื้นระหว่างการรักษาร่างการจากการผ่าตัด 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) ใช้หน้าทับปรบไก่เช่นเดียวกันจึงอาจกล่าวได้ว่า มีผู้นำเพลงนาคราชมาแต่งเป็นเพลงเถาเป็นลำดับแรกคือ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ให้ชื่อว่าเพลงไส้เดือนฉกจวักและณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์นำเพลงพญานาคมาแต่งในภายหลังโดยขยายจำนวนท่อนเพิ่มขึ้นอีกเป็น ๓ ท่อน ทั้งอัตราจังหวะ 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียว ในปัจจุบันนี้เพลงพญานาค (เถา) นี้มีผู้นำไปเผยแพร่ทั้งในรูปแบบการบรรเลงเพลงหมู่และเพลงเดี่ยว (บางเครื่องดนตรี) ผู้วิจัยเห็นว่าเพลงนี้น่าจะสามารถนำไปบรรเลงกับทุกวงดนตรี เช่น วงปี่พาทย์ไม้แข็ง วงปี่พาทย์ไม้นวม วงเครื่องสายผสมปี่พาทย์ วงมโหรี และวงปี่พาทย์มอญ รวมถึงสามารถนำไปสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวของทุกผสมเครื่องดนตรี เพลงพญานาคนี้จึงนับได้ว่า เป็นเพลงที่เกิดขึ้นใหม่ในวงการดนตรีไทยที่มีความเหมาะสมในการนำไปใช้กับการบรรเลงในทุกๆ โอกาสทั้งเพลงหมู่และเพลงเดี่ยวอีกเพลงหนึ่ง

3. เพลงเดี่ยว

เมื่อได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับความหมายของเพลงเดี่ยวพบว่ามีหลายข้อมูลจากฉบับของราชบัณฑิตยสถานและจากมนตรี ตราโมท ที่ได้อธิบายไว้ดังแสดงต่อไปนี้

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

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

4. รูปแบบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของฆ้องวงใหญ่

จากการค้นคว้าข้อมูลในงานวิจัยเรื่อง ทางฆ้องวงใหญ่เพลงเรื่องแขกไทร ของจุฑาทิพย์ สุขขุม พบข้อมูลเกี่ยวกับการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ ดังความต่อไปนี้

สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ (2545, น.45) ได้ให้ความหมายเกี่ยวกับฆ้องวงใหญ่ไว้ว่า ฆ้องวงใหญ่ที่มีลูกฆ้อง 16 ลูก ลูกเสียงต่ำสุด เรียกว่า ลูกทวน มีขนาดกว้างประมาณ 17เซนติเมตร เทียบเสียงโดยอนุโลมตรงเสียงเร (D) แล้วค่อยๆลูกขึ้นตามลำดับลูกละ 1 เสียง ลูกเสียงสูงสุดเรียกว่า ลูกยอด มีขนาดกว้างประมาณ 12 เซนติเมตร มีเสียงเทียบได้กับเสียง มี (E) ในสมัยโบราณมีแต่ฆ้องวงขนาดนี้อย่างเดียว เรียกว่า ฆ้องวง จวบจนมีผู้สร้างฆ้องวงเล็กขึ้นมาฆ้องวงนี้จึงเรียกว่า ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงอยู่ในวงปี่พาทย์เวลาบรรเลงรวมวงมีหน้าที่ดำเนินเนื้อฆ้องหรือเนื้อเพลง เพื่อให้เป็นหลักของวงแต่ในเวลาบรรเลงเดี่ยวจะตีโลดโผนตามวิธีการของฆ้องวง ซึ่งมีทั้งกรอ กวาด ไขว้ ประคบมือ ฯลฯ ตามความเหมาะสมของเพลงนั้นๆ ไม้ที่ใช้ตีมี 2 อัน ผู้ตีนั่งขัดสมาธิหรือนั่งพับเพียบ (สุดแต่กาลเทศะ) ในวงฆ้อง ถือไม้ตีมือละอัน (จุฑาทิพย์ สุขขุม, 2560, น.10)

ผู้เขียนยังได้ค้นคว้าข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่จากงานวิจัยเรื่อง แนววิธีการเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของนักดนตรีสำนักพาทยรัตน์ ของมนตรี พันธ์รอด ดังแสดงข้อมูลต่อไปนี้

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

เมื่อพิจารณาถึงข้อมูลด้านรูปแบบการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่พบว่า ฆ้องวงใหญ่มีรูปแบบการบรรเลงเดี่ยวเป็น 2 เที่ยว กล่าวคือ ในแต่ละท่อนของเพลงจะบรรเลง 2 เที่ยว แบ่งเป็นเที่ยวแรกและเที่ยวหลัง ดังจะแสดงรูปแบบการบรรเลงเดี่ยวของฆ้องวงใหญ่ตามคำอธิบายของวัชรินทร์ ม่วงท้วมที่แสดงไว้ในศิลปนิพนธ์เรื่อง “กลวิธีการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงพญาครวญ 3 ชั้น ทางครูจำลองม่วงท้วม”ดังต่อไปนี้

“การบรรเลงเพลงเดี่ยว ผู้บรรเลงจะได้แสดงไหวพริบปฏิพาน ฝีมือ วิธีดำเนินทำนองของเพลงที่ใช้สำหรับบรรเลงเดี่ยวเรียกว่าทางนั้น ท่านผู้แต่งจะต้องประดิษฐ์ขึ้นใหม่เป็นพิเศษโดยแทรกแซงกลเม็ดนานาประการ การเดี่ยวฆ้องใหญ่ในเพลงที่มีท่อนเดียวนิยมบรรเลงสองเที่ยว เที่ยวแรกดำเนินทางให้กระฉับกระเฉงและแทรกทำนองแปลกๆ ให้คมขำ แต่เที่ยวหลังเพิ่มวิธีการโลดโผนเข้าไปอีกเช่นใช้มือซ้ายข้ามมือขวา หรือมือขวาข้ามมือซ้ายไปตีอีกลูกหนึ่ง ซึ่งเรียกว่ากลวิธีการตีไขว้” (วัชรินทร์ ม่วงท้วม,2559,น.21)

จากคำกล่าวของวัชรินทร์ ม่วงท้วมเรื่องรูปแบบการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ที่มีรูปแบบบรรเลงเป็นเที่ยวแรกและเที่ยวหลังข้างต้น โดยพิจารณาจากประสบการณ์ของผู้เขียนพบว่าการบรรเลงเพลงเดี่ยวของฆ้องวงใหญ่ที่นิยมบรรเลงกันอย่างแพร่หลายในปัจจุบันยังคงมีรูปแบบการบรรเลงเป็น 2 เที่ยวเช่นเดิม เมื่อพิจารณาปรากฏการของการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ พบว่ามีลักษณะดังนี้

1. เดี่ยวฆ้องวงใหญ่แทรกในเพลงเป็นช่วงสั้นๆ ขณะบรรเลงรวมวง เช่น เพลงทยอยนอก 3 ชั้นท่อนที่ 1

2. เดี่ยวฆ้องวงใหญ่เป็นช่วงยาวๆทั้งท่อน การเดี่ยวลักษณะเช่นนี้เป็นแสดงฝีมือผู้บรรเลงคนเดียวทั้งท่อน ในการบรรเลงเพลงใดเพลงหนึ่งเช่นในเพลงเรื่องนางหงส์ หรือจังหวะชั้นเดียวของเพลงเถา หรือในหางเครื่อง เป็นต้น

3. เดี่ยวฆ้องวงใหญ่ตั้งแต่ต้นเพลงจนจบเพลงโดยลำพังเพียงคนเดียว ซึ่งพบทั่วไปในปัจจุบัน

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

ทรงยศ แก้วดี (สัมภาษณ์: 14 มิถุนายน 2561) ให้คำอธิบายถึงรูปแบบของการเดี่ยวไว้ดังนี้

“มีรูปแบบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของฆ้องวงใหญ่แต่ไม่มีชื่อเรียกแบบซอหรือจะเข้ลักษณะของทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ ที่ผู้แต่งจงใจให้มีความแตกต่างกันในการบรรเลงแต่ละเที่ยว คือเที่ยวแรกเป็นทำนองมีทั้งการตีสะบัด มีการตีเฉี่ยว มีการใช้เทคนิคของฆ้องวงใหญ่เช่น หนึบ หนับ หนอด โหน่ง แตะ ตะ ตีด ติงฯลฯ ส่วนเที่ยวหลังเพิ่มเติมความพิสดารโดยมีการตีกวาด การตีไขว้”

จำลอง ม่วงท้วม (สัมภาษณ์: 3 พฤษภาคม2561) อธิบายถึงรูปแบบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของฆ้องวงใหญ่ไว้ดังนี้

“เดี่ยวของฆ้องวงใหญ่ส่วนใหญ่เที่ยวแรกกับเที่ยวหลังแตกต่างกัน ครูโบราณท่านคิดไว้แล้ว เที่ยวแรกก็ว่าไปตามทำนองของทางเดี่ยวและหลักการตีเสียงต่างๆ ส่วนเที่ยวหลังก็มีพิสดารเพิ่มเช่น ตีไขว้ ตีกวาด รวมไปถึงใช้ความเร็วเข้ามาด้วย”

เมื่อพิจารณาจากการให้ข้อมูลจากสัมภาษณ์ทั้งหมดข้างต้น เห็นว่ารูปแบบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของฆ้องวงใหญ่ไม่มีลักษณะไม่เหมือนเครื่องดนตรีจำพวกซอ อยู่ 2 ประการคือ

ประการแรก “ชื่อเรียก” ในการบรรเลงเพลงเดี่ยวของฆ้องวงใหญ่ไม่เหมือนซอคือ เที่ยวแรกในท่อนเพลงของซอที่เรียกว่าเที่ยวหวานส่วนเที่ยวหลังในท่อนเพลงเรียกว่าเที่ยวเก็บ และหรือเที่ยวแรกในท่อนเพลงเรียกว่าโอดส่วนเที่ยวหลังในท่อนเพลงเรียกว่าเที่ยวพัน ส่วนชื่อเรียกของรูปแบบเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ไม่เรียกหวาน - เก็บและโอด-พัน โดยอาจเรียกเพียงเที่ยวแรกกับเที่ยวหลังและหรือเที่ยว 1 กับเที่ยว ๒เท่านั้น

ประการที่สอง ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เที่ยวแรกไม่มีลักษณะการบรรเลง แบบที่ซอปฏิบัติอยู่คือเที่ยวหวานของซอบรรเลงด้วยความเนิบช้า (แบบการขับร้อง) และเที่ยวเก็บบรรเลงด้วยความเร็ว แต่ทางเดี่ยวของฆ้องวงใหญ่ที่ปรากฏในปัจจุบัน ใช้คุณลักษณะเฉพาะตามที่ผู้แต่งทางเดี่ยวได้รังสรรค์ขึ้นไว้ ชนิดที่อาจเรียกได้ว่ามีการใส่เทคนิคสำคัญและวิธีการตีของฆ้องวงใหญ่ในเที่ยวแรกของทางเดี่ยว ส่วนเที่ยวหลังอาจเพิ่มเติมลักษณะการตีกวาดและตีไขว้ ซึ่งอาจมีความพิเศษให้ทางเดี่ยวโลดโผนพิสดารมากขึ้น รวมถึงการใช้แนวความช้า-เร็วจะมีลักษณะค่อยๆ เริ่มจากช้าไปหาเร็วแบบค่อยเป็นค่อยไป

5. มือไล่ฆ้อง

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

“การสร้างสรรค์ คือ การสร้างสิ่งใหม่ๆที่มีคุณค่า โดยสิ่งใหม่ที่เกิดขึ้นอาจมีการอ้างถึงบุคคลผู้สร้างสรรค์ หรือสังคมหรือขอบข่ายภายในที่ได้สร้างสรรค์สิ่งแปลกใหม่ขึ้นมา ซึ่งการวัดคุณค่าดังกล่าวอาจใช้ได้หลายวิธี”(เอกชัย ละชั่ว และคณะ,2559, น.3)

จากความข้างต้นจะเห็นได้ว่าครูประสิทธิ์ ถาวร เป็นผู้หนึ่งที่มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์งานทางด้านศิลปะแขนงดนตรีไทย โดยเฉพาะเครื่องดนตรีฆ้องวงใหญ่ นับได้ว่าเป็นแนวคิดริเริ่มให้เกิดสิ่งใหม่ที่มีคุณค่าและถือเป็นมรดกทางภูมิปัญญาอันทรงคุณค่าอย่างมหาศาล อย่างไรก็ตามผู้วิจัยได้ค้นคว้าถึงที่มาของมือไล่ฆ้องจากแหล่งข้อมูลต่างๆ กระทั่งพบหลักฐานสำคัญดังแสดงต่อไปนี้

ถาวร สิกขโกศล อธิบายถึงบริบทที่เกี่ยวข้องกับมือไล่ฆ้องไว้ดังนี้“ต้นฉบับเรื่อง “วิธีตีฆ้องวง” ของหลวงประดิษฐไพเราะนี้ ไม่ใช่เป็นสิ่งที่ทำกันง่ายนัก จำเป็นจักต้องอธิบายขึ้นไว้ให้ชัดเจนจนผู้ที่อ่านคำอธิบายแล้วอาจจะปฏิบัติให้เป็นไปได้ 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 ไม่มีโน้ตก็ตีตามคำอธิบายได้ โน้ตเป็นเพียงช่วงเสริม บอกเสียงกำกับมือที่ใช้เท่านั้น” (ถาวร สิกขโกศล, 2540. น.65-66)

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

“บัดนี้คุณหญิงชิ้นได้มอบ “มือฆ้อง” ซึ่งท่านครูเขียนไว้ด้วยลายมือของท่านเองมาให้ ผมลองอ่านดูแล้วชอบใจ 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 (ลูกเพียงออ)
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)

เมื่อค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับสายศิษย์ของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) พบว่าครูประสิทธิ์ ถาวร เป็นศิษย์ผู้หนึ่งที่ศึกษาอยู่ในสำนักบ้านบาตร มีความรู้ความสามารถหลายด้านจนเป็นที่ยอมรับ รวมถึงเป็นผู้สร้างสรรค์มือไล่ฆ้องไว้จำนวนหนึ่งซึ่งนำมาใช้ประโยชน์ต่อแวดวงดนตรีไทยในปัจจุบัน ต่อมาภายหลังได้รับการเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ ทั้งนี้เมื่อทำการค้นคว้าชีวประวัติของครูประสิทธิ์ ถาวร จากงานวิจัยของกณพ กิ้มเฉี้ยง (2560, หน้า 26) ได้ข้อมูลดังแสดงต่อไปนี้

ครูประสิทธิ์ ถาวร เกิดวันศุกร์ที่ 9 กันยายน พ.ศ.2464 ที่ตำบลเจ้าท่าสนุก อำเภอท่าเรือ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา บิดาชื่อนายสุด ถาวร และมารดาชื่อนางฟู ถาวร (นามสุกลเดิม ทองย้อย) มีพี่น้องรวม 6 คน ต่อมาเมื่อถึงปี พ.ศ.2491 ครูประสิทธิ์ ถาวร ได้สมรสกับนางทองเต็ม ถาวร (นามสุกลเดิม สนั่นนาม) ซึ่งมีบุตรร่วมกัน 1 คน คือ นายธงชัย ถาวร

เมื่อทราบประวัติของครูประสิทธิ์ ถาวรดังแสดงข้างต้น จึงค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับมือไล่ฆ้องเพิ่มเติม พบว่า

หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้คิดมือฆ้องแบบต่างๆ โดยนำเทคนิคการตีฆ้องแบบต่างๆ มาทำเป็นมือให้ไล่ต่อเนื่องขึ้นไปทีละระดับเสียงให้ลูกชายของท่านไล่มือ เมื่อไล่ได้สักพักแล้วจึงต่อเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ให้โดยที่ลูกของท่านยังไม่ได้เคยต่อเพลงใดๆ มาก่อน แล้วปรากฏว่าสามารถตีเพลงเดี่ยวกราวในได้เลยและเมื่อสืบค้นต่อไปถึงการนำไปใช้ พบว่า มือไล่ฆ้องนี้ ใช้เป็นแบบฝึกหัดสำหรับนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ด้วย ดังคำอธิบายของ ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน (สัมภาษณ์: 5 มีนาคม2561) ต่อไปนี้

วารสารวิจัยมหาวิทยาลัยบูรพา

“ตอนเรียนไม่รู้วิธีไล่ฆ้อง แต่ไปเจอภายหลังที่เชียงใหม่เป็นรูปมือฆ้องติดที่ฝาผนัง ก่อนครูประสิทธิ์เสีย สมัยพี่ป๋อง (ธงชัย ถาวร) ลูกชายครูประสิทธิ์ยังทำงานที่นั่น แต่ละภาพระบุมือไล่ฆ้องที่หนึ่ง สอง สาม เขาทำไว้ เห็นแล้วดีมาก”

ธงชัย ถาวร (สัมภาษณ์: 24 เมษายน 2561) “ชั้น 2 ของอาคารดนตรีจะใช้เป็นห้องเรียน สมัยผมยังทำงานที่นั่นมีมือไล่ฆ้องของของพ่อ (ครูประสิทธิ์ ถาวรติดอยู่ที่ บรรดาอาจารย์และนักเรียนใช้ไล่มือ ตัวมือไล่ฆ้องแต่ละมือทำเป็นแผนภูมิ เช่นมือไล่ฆ้องที่ 1 ก็เป็น 1 ภาพเขียนเป็นโน้ต 2 บรรทัด ใช้มือซ้ายอยู่ข้างล่างมือขวาอยู่ข้างบน สรุปว่ามือไล่ฆ้องนี้ดีแน่นอน ไล่แล้วเหนื่อยด้วย ได้กำลังด้วย แม่นลูก แม่นเสียงได้ทั้งหมดทุกกระบวนความ ครูชุมพลยังบอก ไล่แล้วมันได้เหนื่อยและได้กำลังจริงๆ”

ชุมพล คุณยศยิ่ง (สัมภาษณ์: 24 เมษายน 2561) “มือไล่ฆ้องของครูประสิทธิ์ ถาวร ใช้ไล่มือกันอยู่เป็นโน้ต (ด ร ม ฟ) แยกเป็นมือซ้ายอยู่ข้างล่าง มือขวาอยู่ข้างบน ได้รับมาเป็นสำเนาเอกสาร ครูประสิทธิ์ นำมาให้นานมากแล้วเป็นวิธีที่ดีมากๆ”

เมื่อพิจารณาความข้างต้นด้านการนำมือไล่ฆ้องไปใช้ จึงค้นคว้าต่อไปอีกว่า มือไล่ฆ้องจะส่งผลเป็นประโยชน์อย่างไรกับสิ่งที่เกี่ยวข้องกับเพลงเดี่ยว ทั้งนี้ได้ค้นคว้างานวิจัยของ ธีรวัฒน์นพเสาร์ เรื่อง “แบบฝึกไล่มือฆ้องวงใหญ่ตามแนวทางของครูประสิทธิ์ ถาวร เพื่อประสิทธิผลในการต่อเพลงเดี่ยว” ดังจะแสดงให้ประจักษ์ต่อไปนี้

“แบบฝึกไล่มือของครูประสิทธิ์ ถาวร นี้ช่วยพัฒนาทั้งด้านพละกำลัง ความคล่องตัว สมาธิ ในการตีฆ้องวงใหญ่ ทำให้ผู้ฝึกได้เรียนรู้มือฆ้อง และวิธีการตีฆ้องวงใหญ่อย่างถูกต้อง การไล่ทำให้ผู้ฝึกสามารถพัฒนาตนเองได้เร็วขึ้น” (ธีรวัฒน์ นพเสาร์, 2558, หน้า 123)

วิธีการศึกษา

งานสร้างสรรค์เรื่อง การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่จากมือไล่ฆ้องของครูประสิทธิ์ ถาวร ฉบับนี้แบ่งวิธีในการสร้างสรรค์ออกเป็น 3 ขั้นตอนใหญ่ๆดังนี้

<u>ขั้นตอนที่ 1</u> ขั้นรวบรวมข้อมูลได้รวบรวมข้อมูล 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่เป็นเอกสาร ตำรา งานวิจัยและงานวิชาการต่างๆ และกลุ่มที่เป็นข้อมูลจากบุคคลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิด้านดุริยางค์ไทย

<u>ขั้นตอนที่ 2</u> ขั้นวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล โดยใช้แนวคิดและทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ กระบวนวิธีสร้างสรรค์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่จากมือไล่ฆ้องของครูประสิทธิ์ ถาวร วิธีตีฆ้องวง เพลงพญานาค เพลงเดี่ยว รูปแบบการบรรเลงเพลงเดี่ยวของฆ้องวงใหญ่ และมือไล่ฆ้องมาเป็นกรอบในการสร้างสรรค์

<u>ขั้นตอนที่ 3</u> ขั้นตรวจสอบ นำผลสัมฤทธิ์จากการปฏิบัติจริง โดยจัดประชุมกลุ่มใหญ่คณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องดนตรีไทยฆ้องวงใหญ่ตรวจสอบคุณภาพจากผลงานสร้างสรรค์การบรรเลงเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่จากมือไล่ฆ้องของครูประสิทธิ์ ถาวร ด้วยเพลงพญานาคสามชั้น หลังจากตรวจสอบคุณภาพจะให้คณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิร่วมกัน แสดงข้อคิดเห็นเกี่ยวกับผลงานสร้างสรรค์การบรรเลงเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่จากมือไล่ฆ้องของครูประสิทธิ์ ถาวร จากนั้นนำผลที่ได้รับมาสรุปเพื่อให้ได้ผลลัพท์ที่แท้จริงต่อไป

ผลการวิจัย

ผลการสร้างสรรค์พบว่ามือไล่ฆ้องของครูประสิทธิ์ ถาวร ขั้นที่ใช้สำหรับเพลงเดี่ยว จัดแบ่งหมวดหมู่ลักษณะของมือไล่ฆ้องได้ 8 กลุ่ม คือ

กลุ่มที่ 1 เป็นมือไล่ฆ้องแบบบรรเลงแบ่งมือซ้ายและมือขวาพบจากมือไล่ฆ้องที่ 1, 3, 4,5, 6, 7, 8, 11, 12 และมือไล่ฆ้องที่ 13 ซึ่งสามารถนำไปสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวทั้งการแยกมือและการบรรเลงแบบ “การตีกรอ” เพื่อการขึ้นต้นหรือการลงจบทางเดี่ยวได้อีกกรณีหนึ่ง

ตัวอย่างมือที่ 1 ไล่ขึ้นมือละ 8 ลูกแล้วไล่ลงมือละ 8 ลูก (บรรเลงแยกมือซ้าย และขวา)

		ม ฟ ซ ล	ท ด ร ม	ม ร ด ท	ล ซ ฟ ม		
ร̣ ม̣ ฟ̣ ซ̣	ล ท ด ร					ร ด ท ล	ซ̣ ฟ̣ ม̣ ร̣

กลุ่มที่ 2 เป็นมือไล่ฆ้องแบบบรรเลง 2 มือทั้งซ้ายและมือขวาพร้อมกัน พบจากมือไล่ฆ้องที่ 2 ซึ่งสามารถนำไปสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวได้ทั้งเที่ยวแรกและเที่ยวหลังสุดแล้วแต่ผู้ประพันธ์จะนำไปสร้างสรรค์ให้อยู่ในส่วนหนึ่งส่วนใดของวรรคเพลง

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

- ร - ม	- ฟ - ซ	- ล - ท	- ด - ร	- ม - ม	- ร - ด	- ท - ล	- ซ - ฟ
- ร̣ - ม̣	- ฟ̣ - ซ̣	- ล - ท	- ด - ร	- ม - ม	- ร - ด	- ท - ล	- ซ̣ - ฟ̣

- ม - ร
- ม̣ - ร̣

กลุ่มที่ 3 เป็นมือไล่ฆ้องแบบตีเก็บแบ่งมือแล้วตีซ้ายยืนเสียง ส่วนมือขวาเดินทำนอง (บรรเลงแบ่งมือซ้ายขวา) พบจากมือไล่ฆ้องที่ 14, 15 ,16, 18 และมือไล่ฆ้องที่ 23 ซึ่งสามารถนำไปสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวได้ทั้งเที่ยวแรกและเที่ยวหลังสุดแล้วแต่ผู้ประพันธ์จะนำไปสร้างสรรค์ให้อยู่ในส่วนหนึ่งส่วนใดของวรรคเพลง

ตัวอย่างมือที่ 16 ตีมือซ้ายยืนเสียงมือขวาเดินทำนองแล้วมือซ้ายรับเรียงเสียงลง 4 พยางค์ (บรรเลงแบ่งมือซ้ายกับมือขวา จากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ)

ร ม ร		ม ฟ ม		ฟ ซ ฟ		ซ ล ซ	
ร̣	ด ท ล ซ̣	ม̣	ร ด ท ล	ฟ̣	ม ร ด ท	ซ̣	ฟ ม ร ด

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

กลุ่มที่ 4 เป็นมือไล่ฆ้องแบบตีไขว้มือ (เทคนิคพิเศษเฉพาะเพลงเดี่ยว) พบจากมือไล่ฆ้องที่ 17, 19, 20, 21, 26, 27, 28 และมือไล่ฆ้องที่ 29 ซึ่งสามารถนำไปสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวได้ทั้งเที่ยวแรก และเที่ยวหลังส่วนใหญ่มักพบในเที่ยวหลังของทางเดี่ยว (ในแต่ละท่อน) สุดแล้วแต่ผู้ประพันธ์จะนำไปสร้างสรรค์ให้อยู่ในส่วนหนึ่งส่วนใดของวรรคเพลง

วารสารศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

ตัวอย่างมือที่ 17 ตีมือขวาเดินทำนองเรียงเสียงลง - ขึ้น มือซ้ายไขว้มือขึ้นคู่ 8

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

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

ด ท ล	ล ท ด
ม	ม

กลุ่มที่ 5 เป็นมือไล่ฆ้องแบบสลับมือซ้ายและมือขวาเป็นทำนอง พบจากมือไล่ฆ้องที่ 9, 11, 22, 24, 25, 39 และมือไล่ฆ้องที่ 40 ซึ่งสามารถนำไปสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวได้ทั้งเที่ยวแรกและเที่ยวหลังสุด แล้วแต่ผู้ประพันธ์จะนำไปสร้างสรรค์ให้อยู่ในส่วนหนึ่งส่วนใดของวรรคเพลง

ตัวอย่างมือที่ 9 ตีมือซ้าย 4 เสียง ขวา 4 เสียง เรียงเสียงลงเป็นคู่ 8

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

	ร ด ท ล		ม ร ด ท
ร ด ท ล		ม ร ด ท	

กลุ่มที่ 6 เป็นมือไล่ฆ้องแบบสะบัดนำดำเนินทำนอง พบจากมือไล่ฆ้องที่ 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36 และมือไล่ฆ้องที่ 37 ซึ่งสามารถนำไปสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวได้ทั้งเที่ยวแรกและเที่ยวหลังสุด แล้วแต่ผู้ประพันธ์จะนำไปสร้างสรรค์ให้อยู่ในส่วนหนึ่งส่วนใดของวรรคเพลง

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

ฟ -ฟ -	ซ - ซ -	ล - ล -	ท - ท -	ด -ด -	ร - ร -	ม - ม -	ฟ -ฟ -
มร มร	ฟม ฟม	ซฟ ซฟ	ลซ ลซ	ทล ทล	ดท ดท	รด รด	มร มร

ซ -ซ -	ล - ล -	ท - ท -	ด - ด -	ร - ร -	ม - ม -
ฟม ฟม	ซฟ ซฟ	ลซ ลซ	ทล ทล	ดท ดท	รด รด

กลุ่มที่ 7 เป็นมือไล่ฆ้องแบบการสะบัดลงสลับกับการสะบัดขึ้น พบจากมือไล่ฆ้องที่ 38 ซึ่งสามารถนำไปสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวได้ทั้งเที่ยวแรกและเที่ยวหลังสุดแล้วแต่ผู้ประพันธ์จะนำไปสร้างสรรค์ให้อยู่ในส่วนหนึ่งส่วนใดของวรรคเพลง

วารสารศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

ตัวอย่างมือที่ 38 ตีสะบัดเฉี่ยว แล้วตีสะบัดขึ้น (สะบัดลงสลับกับการสะบัดขึ้น)

ฟฺมฺ - -มฺฟฺ	ซฺฟฺ - - ฟฺซฺ	ลซฺ - - ซฺล	ทล - - ลท	ดท - - ทด	รด - - ดร	มร - - รม	ฟม - - มฟ
รฺรฺ	มฺมฺ	ฟฺฟฺ	ซฺซฺ	ลล	ทท	ดด	รร

ซฟ - - ฟซ	ลฺช - - ซลฺ	ทฺลฺ - -ลฺทฺ	ดฺทฺ - - ทฺดฺ	รฺดฺ - - ดฺรฺ	มฺรฺ - - รฺมฺ
มม	ฟฟ	ซซ	ลฺลฺ	ทฺทฺ	ดฺดฺ

กลุ่มที่ 8 เป็นมือไล่ฆ้องแบบการตีกวาด พบจากมือไล่ฆ้องที่ 41 ซึ่งสามารถนำไปสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวได้ทั้งเที่ยวแรกและเที่ยวหลังสุดแล้วแต่ผู้ประพันธ์จะนำไปสร้างสรรค์ให้อยู่ในส่วนหนึ่งส่วนใดของวรรคเพลง

ตัวอย่างมือที่ 41 ตีกวาด (มือขวาตีกวาดขึ้น)

รฺ - - -	- - - ร	มฺ - - -	- - - ม	ฟฺ - - -	- - - ฟ	ซฺ - - -	- - - ซ
- - - รฺ	- - - -	- - - มฺ	- - - -	- - - ฟฺ	- - - -	- - - ซฺ	- - - -

ดังนั้นมือไล่ฆ้องของครูประสิทธิ์ ถาวร ขั้นที่ใช้สำหรับเพลงเดี่ยว ได้ว่า แต่ละกลุ่มมีลักษณะที่เป็นขั้นสำหรับใช้กับนำมาสร้างสรรค์ทางเดี่ยวได้หมด เมื่อนับจำนวนมือไล่ฆ้องของครูประสิทธิ์ ถาวร พบว่ามี 48 แบบ ซึ่งแต่ละแบบประกอบด้วยเทคนิคการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ที่หลากหลาย ทั้งยังแฝงไปด้วยการฝึกจังหวะ การใช้กำลังในการตีและการประคบมือ โดยลักษณะการเรียงมือส่วนใหญ่ก็จะเป็นลักษณะเรียงจากง่ายไปหายาก แต่หากช่วงไหนที่มือยากหรือใช้กำลังมากจะมีมือไล่ฆ้องที่ง่ายและใช้กำลังน้อยเข้ามาแทรก เพื่อเป็นการพักและคลายกล้ามเนื้อไม่ให้เหนื่อยล้าจนเกินไป และยังเป็นการช่วยให้สามารถไล่ต่อไปได้ระยะยาวมากขึ้น ประกอบกับเมื่อพิจารณาถึงการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงพญานาค 3 ชั้น โดยศิลปินผู้ร่วมวิจัยทั้ง 3 ท่าน ได้แก่ อนันต์ชัย แมรา ธีรวัฒน์ นพเสาร์ และภูดินันท์ ยินดีสรุปได้ว่ามีวิธีการสร้างสรรค์คล้ายคลึงกัน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ทางเดี่ยวของอนันต์ชัย แมรา (บรรทัดที่ 9)

ด - - ซล	- - - ดร	ม ร - ร	ม ฟ ซ -	ล ซ ฟ -	ร ร ร -	ม ร ด -	ลฺ ลฺ ลฺ -
- ฟฺ ฟฺ -	ซฺ ล ท -	- ด - -	- - - ฟฺ	- - - ด	- - - ฟ	- - - ซฺ	- - - ล

การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวของฆ้องวงใหญ่ใน 2 ห้องแรกเป็นการใช้มือไล่ฆ้องที่ 30 ส่วนห้องที่ 4 ห้องที่ 5 และห้องที่ 7 ใช้มือไล่ฆ้องที่ 1 เมื่อพิจารณาโน้ตห้องที่ 6 และโน้ตห้องที่ 8 พบว่า เป็นการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวโดยใช้ประสบการณ์เดิมของผู้ประพันธ์ เพื่อนำมาเป็นทำนองเชื่อมให้ทางเดี่ยวมีความสละสลวยยิ่งขึ้น เมื่อพิจารณาถึงทิศทางกลุ่มเสียง พบว่า กลุ่มเสียงของทำนองหลักอยู่ในกลุ่มเสียงกลาง ส่วนทิศทางทำนองทางเดี่ยวตั้งแต่ห้องที่ 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

วารสารวิจัยมหาวิทยาลัยบูรพา มหาวิทยาลัยบูรพา

ทางเดี่ยวของธีรวัฒน์ นพเสาร์ (บรรทัดที่ 10)

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

ทางเดี่ยวของฆ้องวงใหญ่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ใช้มือไล่ฆ้องแบบที่ 18 ส่วนห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 7 ใช้มือไล่ฆ้องแบบที่ 18 ส่วนห้องที่ 18 ซึ่งเป็นห้องสุดท้ายทางเดี่ยวสร้างสรรค์ให้มีลักษณะการลักจังหวะจึงไม่แสดงโน้ตใดๆ ในห้องนี้ เนื่องด้วยเป็นการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวโดยใช้ประสบการณ์เดิมของผู้ประพันธ์เมื่อพิจารณาถึงทิศทางกลุ่มเสียง พบว่า กลุ่มเสียงของทำนองหลักอยู่ในกลุ่มเสียงกลาง ส่วนทิศทางทำนองทางเดี่ยวห้องที่ 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

ทางเดี่ยวของภูดินันท์ ยินดี (บรรทัดที่ 8)

- ซลด -	ร - - ดร	- ฟ - ร	- ด -ล	รด - ด -	ล ซ- -	- ซล -ดร	ฟ ฟ – ร
ฟ - - ล	- ล ท -	ฟ- ล -	- ซ -ม	- ล - ซ	- - ฟร	ฟ – ท -	- ด - ฟ

ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ใช้มือไล่ฆ้องแบบที่ 3 และแบบที่ 39 ส่วนห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 เป็นการสร้างสรรค์โดยนำประสบการณ์เดิมของผู้ประพันธ์เข้ามาเป็นทำนองทางเชื่อมให้มีความสละสลวยเมื่อพิจารณาถึงทิศทางกลุ่มเสียง พบว่า กลุ่มเสียงของทำนองหลักตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 อยู่ในกลุ่มเสียงสูง และห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 อยู่ในกลุ่มเสียงต่ำ ส่วนทิศทางทำนองทางเดี่ยวตั้งแต่ห้องที่ 1 ใช้กลุ่มเสียงสูงเช่นเดียวกันกับทำนองหลัก 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 สร้างสรรค์ทางเดี่ยเป็น 2 เที่ยว โดยเที่ยวแรกกับเที่ยวหลังสร้างสรรค์ทางเดี่ยวไม่เหมือนกัน โดยในบางบรรทัดนำมือไล่ฆ้องของครูประสิทธิ์ ถาวร มาใช้ร่วมกันกับการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวจากประสบการณ์เดิมของตนเอง

อภิปรายผลการวิจัย

1. ผลการศึกษาตามจุดประสงค์ข้อที่ 1 อภิปรายผลได้ว่าการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ จำเป็นจะต้องนำทำนองหลักเพลงใดเพลงหนึ่ง มาเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยว โดยลักษณะทางเดี่ยวที่สร้างสรรค์จะเป็นการแปลทางจากทำนองหลัง ดังนั้น ทั้งนี้ทำนองหลักจะมีความสั้นยาวเท่าใด สุดแล้วแต่ผู้คิดสร้างสรรค์จะคัดเลือกนำมา โดยส่วนใหญ่ความยาวของทำนองหลักที่นำมาใช้สร้างสรรค์สามารถใช้ทำนองหลักที่มีความยาวสองหน้าทับ (ปรบไก่) เป็นต้นไป เมื่อพิจารณาถึงทำนองหลักเพลงพญานาค 3 ชั้น พบว่า เป็นเพลงท่อนเดี่ยวมี 4 หน้าทับจึงสอดคล้องกับคำกล่าวของ เสนาะ หลวงสุนทร ความว่า (เสนาะ หลวงสุนทร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน2561)

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

2. ผลการศึกษาตามจุดประสงค์ข้อที่ 2 อภิปรายผลได้ว่าฆ้องวงใหญ่มีรูปแบบการบรรเลงเดี่ยวเป็น 2 เที่ยว กล่าวคือในแต่ละท่อนของเพลงจะบรรเลง 2 เที่ยว แบ่งเป็นเที่ยวแรกและเที่ยวหลัง ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของวัชรินทร์ ม่วงท้วม ความว่า (วัชรินทร์ ม่วงท้วม, 2559, หน้า20)

“การเดี่ยวฆ้องใหญ่ในเพลงที่มีท่อนเดียวนิยมบรรเลงสองเที่ยว เที่ยวแรกดำเนินทางให้กระฉับกระเฉงและแทรกทำนองแปลกๆ ให้คมขำ แต่เที่ยวหลังเพิ่มวิธีการโลดโผนเข้าไปอีกเช่นใช้มือซ้ายข้ามมือขวา หรือมือขวาข้ามมือซ้ายไปตีอีกลูกหนึ่ง ซึ่งเรียกว่าไขว้”

3. ผลการศึกษาตามจุดประสงค์ข้อที่ 3 อภิปรายผลได้ว่าผลของการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ จากมือไล่ฆ้องของครู ประสทธิ์ ถาวร พบว่า ในด้านของลูกตกเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่ลูกตกของทางเดี่ยวจะต้องมีลูกตกที่ตรงกันกับทำนองหลักในโน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 4 และห้องที่ 8 นั้นหมายความว่า ความสัมพันธ์ในด้านลูกตกของทำนองทางเดี่ยวกับทำนองหลักมีความสอดคล้องและสัมพันธ์กันลงตัว

ข้อเสนอแนะ

1. มือไล่ฆ้องของครูประสิทธิ์ ถาวร อาจจะมีจำนวนหนึ่ง ดังนั้นผู้สนใจอาจจะต้องสร้างมือไล่ฆ้องเพิ่มเติมให้เพียงพอสำหรับนำไปสร้างสรรค์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ด้วยตนเองได้ต่อไป

2. เมื่อจำนวนมือไล่ฆ้องครูประสิทธิ์ ถาวร ยังไม่เพียงพอสำหรับนำมาใช้สร้างสรรค์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ได้ทั้งหมด ดังนั้นหากมีผู้สนใจคิดค้นและสร้างสรรค์มือไล่ฆ้องเพิ่มเติมนอกเหนือไปจากจำนวนมือไล่ฆ้องที่ปรากฏในผลงานสร้างสรรค์ฉบับนี้ โดยร่วมกันสร้างสรรค์มือไล่ฆ้องให้มีจำนวนมากที่สุด อาจจะช่วยให้สามารถสร้างสรรค์ทางเดี่ยวได้ด้วยตนเองโดยสะดวกมากยิ่งขึ้น

3. ผู้สนใจทั่วไปที่มิใช่เป็นผู้บรรเลงเครื่องดนตรีฆ้องวงใหญ่ อาจใช้แนวคิด “มือไล่ฆ้อง” ของครูประสิทธ์ ถาวร ไปสร้าง “มือไล่” เฉพาะเครื่องดนตรีของตนขึ้น เพื่อนำมาใช้สร้างสรรค์ทางเดี่ยวในเครื่องมือของตนเองได้ต่อไป

เอกสารอ้างอิง

กณพ กิ้มเฉี้ยง. (2560). *การปรับวงปี่พาทย์เสภา ของ ครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ.*วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทยบัณฑิตศึกษา. กรุงเทพฯ: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

จุฑาทิพย์ สุขขุม. (2560). *ทางฆ้องวงใหญ่เพลงเรื่องแขกไทร***.** วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปมหาบัณฑิตสาขาวิชาดุริยางค์ไทยบัณฑิตศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

จำลอง ม่วงท้วม. (3 พฤษภาคม 2561). สัมภาษณ์.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2538). *มือฆ้อง: ศิลปะและหลักการบรรเลงฆ้องวงใหญ่***.** พิมพ์ครั้งที่ 2. ขอนแก่น: ศูนย์วัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

วารสารศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2542). *สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย.*กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์โอเดียนสโตร์.

ชุมพล คุณยศยิ่ง. (24 เมษายน 2561). สัมภาษณ์.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (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: สำนักพิมพ์บริษัทรักศิลป์.

ประยุทธ์ กองวุฒิ. (11 พฤศจิกายน 2561). สัมภาษณ์.

ภูดินันท์ ยินดี. (11 พฤศจิกายน 2561). สัมภาษณ์.

มนตรี ตราโมท. (2538). *ดุริยสาส์น.*กรุงเทพฯ:ธนาคารกสิกร จำกัด (มหาชน).

มนตรี ตราโมท. (2555). *ฟังและเข้าใจเพลงไทย.* กรุงเทพฯ.

มนตรี พันธ์รอด. (2559). *แนววิธีการเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของนักดนตรีสำนักพาทยรัตน์.* วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปมหาบัณฑิตสาขาวิชาดุริยางค์ไทยบัณฑิตศึกษา. กรุงเทพฯ: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย. (2542*). สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง.* กรุงเทพฯ: มูลนิธิ สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2542). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน.* กรุงเทพฯ: นามมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2536). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติและบทร้อง.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สหธรรมมิกจำกัด.

วัชรินทร์ ม่วงท้วม. (2559). *กลวิธีการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงพญาครวญ 3 ชั้น ทางครูจำลอง ม่วงท้วม.* วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปมหาบัณฑิตสาขาวิชาดุริยางค์ไทยบัณฑิตศึกษา. กรุงเทพฯ: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

วิชา ศรีผ่อง. (11 พฤศจิกายน 2561). สัมภาษณ์.

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2542). *ดุริยางค์ไทย.* พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมาน น้อยนิตย์. (11 พฤศจิกายน 2561). สัมภาษณ์.

เสนาะ หลวงสุนทร. (11 พฤศจิกายน 2561). สัมภาษณ์.

อนันต์ชัย แมรา. (11 พฤศจิกายน 2561). สัมภาษณ์.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2526). *มือฆ้องท่านครู.* กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์.

เอกชัย ละชั่ว และคณะ. (2559). *การประพันธ์เพลง "ขึ้นพลับพลา 12 ภาษา"*. ศิลปนิพนธ์หลักสูตรปริญญาบัณฑิตสาขาวิชาดนตรีไทยภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปะนาฏดุริยางค์. กรุงเทพฯ: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

วารสารศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา