เทคนิคการเดี่ยวระนาดเอกเพลงนกขมิ้น สามชั้น ทางครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กรณีศึกษาอาจารย์ภาวัช หลวงสุนทร

Solo Techniques of the Thai Xylophone in the Piece “Nok Khamin Sam Chan” in the Style of Luang Pradit Phairoh (Sorn Silapabanleng): A Case Study of Ajarn Phawat Luangsuntorn

Received 11 March, 2025
Revised 24 April, 2025
Accepted 7 June, 2025

ราชันย์ ศรชัย[1*] Rachun Sornchai[1*]
ภาคม บำรุงสุข[2] Pakom Bumrungsuk[2]
ภาวัช หลวงสุนทร[3] Phawat Luangsuntorn[3]
กลินท์ มีเทศ[4] Kalin Meethed[4]

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1. เพื่อศึกษาและ 2. เพื่อวิเคราะห์เทคนิคการเดี่ยวระนาดเอกเพลงนกขมิ้น สามชั้น ของอาจารย์ภาวัช หลวงสุนทร ซึ่งเป็นการสืบทอดแนวทางการบรรเลงจากครูเสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้ได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ประกอบด้วยการสัมภาษณ์และการสังเกต วิเคราะห์ข้อมูลเชิงพรรณนา ผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 พบว่า การเดี่ยวระนาดเอกเพลงนกขมิ้น สามชั้น ใช้เทคนิคการบรรเลง 10 รูปแบบ ได้แก่ การตีสงมือ การตีกรอ การตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีขยี้ การตีรัว การตีเก็บ การตีคาบลูกคาบดอก การตีเก็บคู่ 16 และการตีคู่สี่ ส่วนผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 พบว่า เทคนิคที่พบมากที่สุด คือ การตีเก็บ และเทคนิคที่พบน้อยที่สุดคือ การตีกรอ ลักษณะการบรรเลงเพลงสอดคล้องกับแนวทางของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มีความชัดเจนในการเดินกลอน และการใช้กลวิธีเฉพาะตัวอย่าง

[1] อาจารย์ประจำ ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ e-mail rachun.s@ku.th
[1] Lecturer at Department of Music, Faculty of Humanities, Kasetsart University e-mail rachun.s@ku.th
[2] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำ ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ e-mail pakom.b@ku.th
[2] Assistant Professor at Department of Music, Faculty of Humanities, Kasetsart University e-mail pakom.b@ku.th
[3] อาจารย์ประจำ ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ e-mail narapong.l@ku.th
[3] Lecturer at Department of Music, Faculty of Humanities, Kasetsart University e-mail narapong.l@ku.th
[4] นิสิต ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ kalin.m@ku.th
*ผู้ประสานงานหลัก: ภาคม บำรุงสุข
[4] Bachelor’s Degree Student at Department of Music, Faculty of Humanities, Kasetsart University kalin.m@ku.th
*Corresponding author: Pakom Bumrungsuk

กลมกลืน ผลการวิจัยสะท้อนถึงกระบวนการฝึกฝนที่ต้องอาศัยทั้งกำลังข้อมือ ความแม่นยำ และอารมณ์ของผู้บรรเลงอย่างสูง อีกทั้งยังเป็นการอนุรักษ์องค์ความรู้และศิลปะการบรรเลงดนตรีไทยให้คงอยู่ต่อไป

คำสำคัญ: เทคนิคการเดี่ยว, ระนาดเอก, เพลงนกขมิ้น, ครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ, ภาวัช หลวงสุนทร

Abstract

This research aims 1. to study and 2. analyze the solo techniques of the *Nok Khamin Sam Chan* (the third variation) composition for the Thai xylophone (*ranad ek*) as performed by Ajarn Pawat Luangsuntorn. His performance style reflects the lineage inherited from National Artist Khru Sanoh Luangsuntorn, who was a direct disciple of Khru Luang Pradit Phairoh (Sorn Silapabanleng), a highly revered figure in Thai classical music. This study employed a qualitative research methodology, including in-depth interviews and structured observations. According to objective 1, the data were analyzed using descriptive analysis. The findings revealed ten performance techniques used in the solo: *ti-song-mue* (hands together), *ti-kraw* (rolling strike), *ti-sabat* (fluttering strike), *ti-sadoh* (delicate strike), *ti-khayi* (pressing strike), *ti-rua* (rapid strike), *ti-kep* (catching strike), *ti-khab-luk-khab-dok* (syncopated strike), *ti-kep-khu-16* (16th note double catch), and *ti-khu-si* (fourth-interval double strike). According to objective 2 the most frequently used technique was *ti-kep*, while *ti-kraw* was used least. The performance aligns closely with the style of Khru Luang Pradit Phairoh (Sorn Silapabanleng), demonstrating clarity in melodic phrasing and the application of individualized techniques in a harmonious manner. The results highlight the importance of wrist strength, precision, and emotional expression in mastering the instrument. Furthermore, this study contributes to the preservation and continuation of Thai classical music performance knowledge and artistry.

Keywords: solo technique, *ranad ek*, *Nok Khamin* composition, Khru Luang Pradit Phairoh, PawatLuangsuntorn

1. บทนำ

ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีประเภทตี มีวิวัฒนาการมาจากกรับ ลักษณะของเสียงนั้นสูงและดังกังวาน เปรียบเสมือนเป็นพระเอกของวง การบรรเลงระนาดเอกมีความหนักแน่น เร้าใจ และพลิ้วไหว “เนื่องจากระนาดเอกเปรียบเสมือนพระเอกของวง และด้วยความเก่าแก่ของระนาดซึ่งมีใช้กันมาหลายร้อยปีแล้ว ทำให้มีวิธีการบรรเลง และเทคนิคการบรรเลงมากมาย...” (บุญเชิด พิณพาทย์, 2534, น.125)

การบรรเลงระนาดเอกนั้นให้ความหนักแน่น ชัดเจน มีหน้าที่เป็นผู้นำในวงและดำเนินกลอนเพลงเป็นหลัก ผู้บรรเลงระนาดเอกสามารถเพิ่มความน่าสนใจหรือความสนุกสนานของเพลงได้จากกลวิธีต่าง ๆ ดังที่กล่าวว่า *“เวลาบรรเลงร่วมวงมีหน้าที่แปรทำนองจากทำนองฆ้องวงใหญ่ (ทำนองหลัก) ให้เหมาะสมกับหน้าที่และวิธีการบรรเลงของตน ที่เรียกว่า ทางระนาดเอก ระนาดเอกทำหน้าที่เป็นผู้นำวงทั้งวงปี่พาทย์ชนิดต่าง ๆ และวงมโหรี...”* (สมพงษ์ กาญจนผลิน, 2556, น. 68)

การบรรเลงเพลงไทย เป็นการแสดงความสามารถ ไหวพริบ และฝีมือตามความเหมาะสมของเพลงไทย โดยผู้บรรเลงมีทางเพลงและกลวิธีต่างกัน มีการดำเนินทำนองที่เป็นเทคนิคต่าง ๆ ของเพลง และสามารถใส่อารมณ์ในเพลงไทยตามความเหมาะสมของเพลง ส่วนการบรรเลงระนาดเอก มีหน้าที่แปรทำนองฆ้อง (ทำนองหลัก) เป็นทางระนาด โดยวิธีการบรรเลงและเทคนิคต่าง ๆ ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของเพลง ดังที่ จินต์ จงวิไล กล่าวว่า

> *“...บทบาทของท่านเวลาตีระนาดลิเกแล้ว จะให้รสมือที่ปราดเปรียวพร้อมด้วยลวดลายที่พริ้งเพริดเจิดจ้าหาที่ใครจะได้เหมือน ท่านได้เพลงลิเกมาก แต่มีเพลงมอญแปลก ๆ ในสมองเป็นร้อยเพลง แต่ท่านเป็นคนไม่ค่อยพูด แต่เวลาท่านบรรเลงเพลงออกอากาศวิทยุเป็นเพลงเถา เพลงสามชั้น หรือเพลงเดี่ยวแล้ว ราวกับคนละคนมาบรรเลง ท่านแม่นมือแม่นเพลง...”* (จินต์ จงวิไล, 2542, น. 73)

เพลงเดี่ยวเป็นเพลงพิเศษที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นสำหรับการบรรเลงเครื่องดนตรีต่าง ๆ ใช้บรรเลงในโอกาสพิเศษ เพื่อเป็นการแสดงภูมิปัญญาของผู้คิดทางดนตรีให้เหมาะสมกับชนิดของเครื่องดนตรี และแสดงปฏิภาณฝีมือ และความแม่นยำของผู้บรรเลง อาจจะมีการขับร้องประกอบหรือไม่มีก็ได้ เพลงเดี่ยวแต่ละเพลงอาจจะมีท่อนเดียวหรือหลายท่อน บางครั้งเที่ยวแรกให้ดำเนินทางโอด ในเที่ยวที่สองมักดำเนินทางพัน

ในการบรรเลงเพลงเดี่ยวระนาดเอกที่สำคัญ ตามแนวทางของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นั้นมีหลายบทเพลงได้แก่ เพลงนกขมิ้น เพลงสารถี เพลงแขกมอญ เพลงพญาโศก เพลงต่อยรูป เพลงนารายณ์แปลงรูป เพลงทะแย เพลงลาวแพน เพลงจีนขิมใหญ่ เพลงอาหนู เพลงอาเฮีย เพลงเชิดนอก เพลงกราวใน (เถา) และเพลงทยอยเดี่ยว ในการเรียนเพลงเดี่ยวนั้นท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มักต่อเพลงเดี่ยวนกขมิ้นให้เป็นเพลงแรก เพื่อเป็นการฝึกกำลังข้อมือและกำลังแขน เป็นแบบฝึกหัดที่เริ่มจากง่ายไปหาแบบฝึกหัดที่ยากขึ้นตามลำดับ (อัษฎาวุธ สาคริก, 2566, น. 92)

จากความสำคัญที่ได้กล่าวมานี้ การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยต้องการศึกษาเทคนิคการเดี่ยวระนาดเอก เพลงนกขมิ้น สามชั้น จากอาจารย์ภาวัช หลวงสุนทร อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีไทย ภาควิชาดนตรี คณะ

มนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ซึ่งได้รับการถ่ายทอดกลวิธีการเดี่ยวระนาดเอกเพลงนกขมิ้นมาจากครูเสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้เป็นบิดา ซึ่งได้รับการถ่ายทอดมาจากท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในการวิจัยครั้งนี้ได้ใช้เครื่องมือวิจัยคือแบบสัมภาษณ์ และการสังเกตเพื่อให้ได้ข้อมูล

1. ในการตีระนาดเอกมีการใช้เทคนิคอย่างไร
2. การตีระนาดเอกในเพลงต่าง ๆ ใช้กลวิธีการตีอย่างไร
3. เพลงทั่วไปกับเพลงเดี่ยว มีวิธีการตีระนาดเอก แตกต่างกันอย่างไร
4. การตีเดี่ยวระนาดเอกเพลงนกขมิ้น สามชั้น มีวิธีการตีอย่างไร

ผู้วิจัยใช้การวิเคราะห์เชิงพรรณนาเพื่ออธิบายเทคนิคการเดี่ยวระนาดเอกเพลงนกขมิ้น สามชั้น ที่ได้จากอาจารย์ภาวัช หลวงสุนทร เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาดนตรีไทย และเป็นเกียรติประวัติการสืบทอดวิธีการบรรเลงระนาดเอกเพลงนกขมิ้น สามชั้น ของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ให้อนุชนรุ่นหลังได้รับรู้อย่างถูกต้อง

2. วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาเทคนิคการเดี่ยวระนาดเอกเพลงนกขมิ้น สามชั้น ของอาจารย์ภาวัช หลวงสุนทร อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีไทย ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
2. เพื่อวิเคราะห์เทคนิคการเดี่ยวระนาดเอกเพลงนกขมิ้น สามชั้น ทางครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จากกรณีศึกษาอาจารย์ภาวัช หลวงสุนทร

3. วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องจากเอกสาร ตำรา และงานวิจัย แบ่งเป็น 5 ประเด็นได้แก่ ระนาดเอก เพลงเดี่ยว เพลงนกขมิ้น เทคนิคการตีระนาดเอก และงานวิจัยอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง รายละเอียดสรุปได้ดังนี้

3.1 ระนาดเอก

3.1.1 ความเป็นมาและลักษณะของระนาดเอก

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ได้ให้ความหมายของระนาดเอกว่า เป็นระนาดที่มีเสียงแกร่งกว่าระนาดทุ้ม ลูกระนาดโดยมากทำด้วยไม้ไผ่บง ไม้ชิงชัน หรือไม้มะหาด ผ่าหัวท้ายและท้องตอนกลาง โดยปรกติมี 21 ลูก รางระนาดมีรูปทรงคล้ายเปลญวน หัวตัดท้ายตัด มีเท้ารูปสี่เหลี่ยมคล้ายเชิงขันรับอยู่ใต้รางสำหรับตั้ง ไม้ตีมี 2 อย่าง คือ ไม้แข็งใช้เมื่อต้องการเสียงแกร่งกร้าว และไม้นวมเมื่อต้องการเสียงเบาและนุ่มนวล

ส่วนความเป็นมาของระนาดเอก พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ (2550, น. 70) กล่าวว่า คำว่าระนาดนั้นมีการสันนิษฐานว่าเป็นคำที่แผลงมาจากคำว่า “ราด” เพราะมีคำที่พูดกันติดปาก เรียกวงดนตรีสำหรับการประโคมว่า “ปี่พาทย์ ราด ตะโพน” ซึ่งหมายถึง วงปี่พาทย์ที่ประกอบด้วยปี่ ส่วนคำว่าพาทย์นั้นตามความหมายของภาษาคำเมืองทางภาคเหนือของไทยและภาษาพม่า หมายถึงวงดนตรี ส่วนคำว่าราดนั้นน่าจะเป็นระนาด ตะโพนก็คือกลองดังที่กล่าวไว้แล้ว คำนี้จึงหมายถึงวงดนตรีประเภทปี่พาทย์นั่นเอง ระนาดน่าจะเป็นเครื่องดนตรีที่มีขึ้นในสมัยอยุธยาโดยนำเอากรับมาปรับปรุงให้มีขนาดลดหลั่นกัน สามารถนำมาตีให้เกิดเป็นทำนองได้

3.1.2 ลักษณะของระนาดเอก

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2548, น. 13-15) กล่าวอธิบายลักษณะของระนาดเอกว่า รูปร่างของระนาดเอกมีลักษณะคล้ายกับเรือบด แต่โค้งเรียวกว่า และตรงกลางของส่วนโค้งมีเท้าที่ใช้สำหรับตั้ง เป็นเท้าเดียวคล้าย ๆ กับพาน ตรงปลายทั้ง 2 ข้างของส่วนโค้งเรียกว่า “โขน” จะมีขอสำหรับห้อยผืนระนาดข้างละ 2 อัน ขอที่อยู่ด้านในของทั้งด้านขวาและด้านซ้ายของผู้บรรเลง จะมีระดับที่ต่ำกว่าขอที่อยู่ด้านนอกเล็กน้อย ทั้งนี้เมื่อแขวนผืนระนาดแล้ว จะทำให้ผืนระนาดอยู่ในตำแหน่งที่สามารถบรรเลงได้อย่างสะดวก ส่วนที่ 2 คือ ส่วนที่ใช้บรรเลงเรียกว่า “ผืน” ไม้ที่นำมาทำผืนระนาดเอกนิยมใช้ไม้แก่น เช่น ไม้ชิงชัน และไม้พยุง เป็นต้น นอกจากไม้เนื้อแข็งแล้วยังนิยมใช้ไม้จำพวกไม้ไผ่บงด้วยเช่นกัน

ลูกระนาดมีทั้งหมด 21-22 ลูก ลูกระนาดลูกที่ 22 นี้มีชื่อเรียกเฉพาะว่า “ลูกหลีก” หรือ “ลูกหลิบ” ที่ท้องของลูกระนาดจะคว้าน และใช้ขี้ผึ้งผสมกับตะกั่วถ่วงเพื่อให้เกิดความแตกต่างระหว่างเสียง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับส่วนประกอบ 3 ประการด้วยกัน ประการแรกขึ้นอยู่กับขนาด ความเล็ก-ใหญ่ของไม้ที่ใช้ทำ ประการที่สองขึ้นอยู่กับการคว้านท้องไม้ลูกระนาดว่ามาก-น้อยเพียงใด และประการสุดท้ายขึ้นอยู่กับปริมาณมาก-น้อยของตะกั่วที่ถ่วงอยู่ใต้ลูกระนาดแต่ละลูก ทั้งหมดนี้จะถูกเจาะรูเพื่อร้อยเชือก และแขวนบนรางระนาด ส่วนที่ 3 เป็นส่วนที่เกี่ยวข้องกับการกระทำให้เกิดเสียงโดยตรง

เสียงของระนาดเอกที่จะทำให้เกิดความรู้สึกที่นิ่มนวลหรือฮึกเหิมอาจมากน้อยเพียงใดนั้น ส่วนหนึ่งขึ้นอยู่กับไม้ที่ใช้ตี ซึ่งเรียกกันทั่วไปว่า “ไม้ระนาด” ไม้ระนาดมีด้วยกัน 2 ชนิด คือ ไม้นวม และไม้แข็ง ไม้นวมเป็นไม้ตีระนาดที่พันจากผ้า และใช้ด้ายรัดหลาย ๆ รอบเพื่อความสวยงาม เวลาใช้ตีจะมีเสียงที่นิ่มนวล ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์ไม้นวม วงมโหรี วงปี่พาทย์ผสมเครื่องสาย และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ส่วนไม้แข็งจะพันด้วยผ้าอย่างแน่น และจะชุบด้วยรักจนเกิดความแข็ง เวลาตีจะมีเสียงดังและคมชัด จึงเหมาะสำหรับใช้กับวงปี่พาทย์ไม้แข็ง วงปี่พาทย์มอญ และวงปี่พาทย์นางหงส์ เป็นต้น

3.1.3 หน้าที่ของระนาดเอก

สงบศึก ธรรมวิหาร (2540, หน้า 157) กล่าวถึงหน้าที่ของระนาดเอกว่า นับเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญของวงปี่พาทย์ไทย ทำหน้าที่แปลลูกฆ้องให้เป็นทำนองเต็ม มีกลเม็ดสลับซับซ้อน มีเก็บ สะบัด ขยี้ ฯลฯ ผู้เล่นจะต้องมีความสามารถ มีความชำนาญ เพราะระนาดเอกมีเสียงเด่น และเป็นเสียงนำในวงปี่พาทย์

สอดคล้องกับคำอธิบายของพงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ (2550, หน้า 72) กล่าวว่า การเรียนตีระนาดเอกนั้นผู้เรียนจะต้องมีพื้นฐานการเรียนฆ้องวงใหญ่มาก่อน เมื่อตีฆ้องวงใหญ่จนคล่องแล้ว จึงเริ่มหัดตีระนาดเอกอีกขั้นหนึ่ง ทั้งนี้เพราะระนาดเอกเปรียบเสมือนพระเอกประจำวงดนตรีปี่พาทย์ มีเทคนิคการตีจากง่าย เช่น ตีเก็บทำนอง ตีกรอเสียงยาว ๆ ซึ่งต้องแบ่งน้ำหนักของทั้งสองมือให้เท่ากันเพื่อให้เสียงดังกังวาน ตีสะบัดต้องสะบัดอย่างเร็วและเสียงที่สะบัดต้องชัดทุกเสียง รวมถึงการขยี้เพื่ออวดฝีมือ

3.2 เพลงเดี่ยว

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ได้ให้ความหมายของเพลงเดี่ยวไว้ว่า เพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเป็นทางพิเศษสำหรับบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรี ใช้บรรเลงในโอกาสพิเศษเพื่อเป็นการ

แสดงภูมิปัญญาของผู้คิดทางดนตรีให้เหมาะสมกับชนิดของเครื่องดนตรี และแสดงไหวพริบปฏิภาณฝีมือ และความแม่นยำของผู้บรรเลงด้วย เพลงที่นิยมนำมาทำ เช่น ลาวแพน นกขมิ้น พญาโศก (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556)

สอดคล้องกับคำอธิบายของ สงัด ภูเขาทอง (2532, หน้า 219) กล่าวว่า เป็นเพลงที่สร้างขึ้นเพื่อใช้บรรเลงเพื่อเน้นเฉพาะเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียวหรือประเภทเดียว โดยคิดสร้างทำนองไว้เฉพาะ จุดประสงค์ก็เพื่อเน้นในความสามารถเชิงบรรเลงของนักดนตรีเป็นสำคัญ

3.3 เพลงนกขมิ้น

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์ (2523, หน้า 374) กล่าวว่า สมัยโบราณมีเพลงเรื่องในประเภทเพลงช้าอยู่เรื่องหนึ่ง เรียกว่า “แม่ม่าย ครำ่ครวญ” เพลงช้าเรื่องนี้มีเพลงนกขมิ้นตัวผู้และนกขมิ้นตัวเมียรวมอยู่ด้วย เพลงนกขมิ้นตัวเมียนั้น มีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า เพลงแม่ม่ายครำ่ครวญ เพราะฉะนั้น เพลงนี้จึงเรียกว่า “แม่ม่ายครำ่ครวญ”

นอกจากนี้ สำเนียง มณีกาญจน์ และสมบัติ จำปาเงิน (2539, หน้า 39) ยังได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับเพลงนกขมิ้นว่า “ของเดิมเพลง 3 ชั้น อยู่ในเพลงช้าของโบราณ บางทีเรียกเพลงเหล่านี้ว่า เพลงแม่ม้ายครำ่ครวญ (ปรากฏทั้งเพลงทั้งนกขมิ้นตัวผู้ และเพลงนกขมิ้นตัวเมีย) มักใช้เพลงนกขมิ้นในการบรรเลงเป็นเพลงหน้าพาทย์ในเรื่องหนังใหญ่ ตอนหนุมานได้เมีย”

3.4 เทคนิคการตีระนาดเอก

หนังสือเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย (2538, หน้า 87-88) ได้อธิบายถึงเทคนิคการตีระนาดเอก 12 เทคนิคดังนี้

1. สงมือ หรือตีสิม (ตีเสียงไพเราะ) คือการตีเก็บ 2 มือพร้อมกัน ให้เสียงลงเท่ากันแล้วรีบยกขึ้นโดยเร็ว

2. การตีกรอ คือการตีคู่ต่าง ๆ สองมือสลับกัน ด้วยน้ำหนักสองมือประมาณกัน มือซ้ายลงก่อนมือขวา ยิ่งละเอียดเท่าใดยิ่งดี

3. การตีสะบัด คือการตีคู่แปด 3 ครั้ง ห่างเท่ากันโดยเร็ว ให้เสียงเคลื่อนที่เป็นคู่เสียง เช่น สะบัดสองเสียง สะบัดสามเสียง และสะบัดข้ามเสียงทั้งขาขึ้นและขาลง

4. การตีสะเดาะ คือ การตีสะบัดยืนเสียงคู่ 8 สามครั้ง ห่างเท่า ๆ กันโดยเร็ว

5. การตีขยี้ คือ การตีเสียงให้ถี่กว่าการตีเก็บเป็น 2 เท่า

6. การตีรัว คือ การตีสลับมือ (ไม่พร้อมกัน) มือซ้ายลงก่อนมือขวา ตีรัวให้ละเอียดมาก ๆ

7. การตีเก็บ คือ การตี 2 มือพร้อมกันเป็นคู่ 8 อาจเป็นทำนองหรือไม่เป็นทำนองก็ได้

8. การตีคาบลูกคาบดอก คือ การตีรัวเป็นทำนองเป็นวรรคตอน ประโยค ต่อด้วยการตีเก็บทำนองเป็นวรรคตอน ประโยค ตามทำนองเพลง

9. การตีเก็บคู่ 16 คือ การตีที่ซ้ายขวาแยกห่างกันในเสียงเดียวกันเป็น 2 ช่วง คู่แปด

10. การตีคู่สี่ คือ ตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่ต่าง ๆ โดยลงน้ำหนักมือเท่ากัน

11. การตีกวาด คือ การใช้ไม้ระนาดระโดยเร็วหรือช้าไปบนผืนระนาดในลักษณะต่าง ๆ

12. การตีกระพือ คือ การตีเน้นคู่แปดให้เสียงดังเจิดจ้ากว่าปกติอย่างเป็นระเบียบ และ/หรือเร่งจังหวะด้วยจุดประสงค์เฉพาะกิจ

3.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ธีระวุฒิ กลิ่นด้วง (2549) ศึกษาการวิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน กรณีศึกษาครูชฎิล นักดนตรี พบว่าการบรรเลงมีโครงสร้างสังคีตลักษณ์เป็นลำดับ ก ข ค ง จ ฉ ช ญ ฎ ทำนองหลักตีหน้าทับกราวใน ขณะที่ทำนองทางเดี่ยวตีหน้าทับกราวนอก การดำเนินทำนองอาศัยทำนองหลักเป็นเค้าโครง และใช้กลวิธีพิเศษเสริมในการบรรเลง

พิษณุ บุญศรีอนันต์ (2551) ศึกษากลอนระนาดเอกและเทคนิคการบรรเลงเพลงตระในพิธีไหว้ครูดนตรีไทยที่บรรเลงโดยครูนัฐพงศ์ โสวัตร พบว่ากลอนระนาดเอกที่ใช้มี 5 ประเภท ได้แก่ กลอนสับ กลอนไต่ลวด กลอนไต่ไม้ กลอนเดินตะเข็บ และกลอนซ่อนตะเข็บ โดยกลอนไต่ลวดเป็นกลอนที่พบมากที่สุด นอกจากนี้ยังศึกษาชีวประวัติและผลงานการสืบทอดองค์ความรู้ดนตรีไทยของครูนัฐพงศ์ โสวัตรอย่างละเอียด

ปราชญา สายสุข (2555) ศึกษาการวิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศก สามชั้น ทางครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กรณีศึกษาครูอุทัย แก้วละเอียด และพันโทเสนาะ หลวงสุนทร พบว่าการดำเนินทำนองแบ่งออกเป็น 4 เที่ยว โดยมีลักษณะการบรรเลงสะบัด ขยี้ คาบลูกคาบดอก รัวพื้น และเก็บทั้งสองท่านมีการใช้เทคนิคเฉพาะตัว เช่น รัวหวาน และการขยี้ รวมถึงมีลูกพิเศษที่ถ่ายทอดเพิ่มเติมในภายหลัง

ธีรพงศ์ ทองเพิ่ม และสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (2558) ศึกษาการวิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศกของครูสุพจน์ โตสง่า พบว่าการบรรเลงใช้สำนวนกลอนทั้งหมด 4 เที่ยว มีลักษณะทำนองที่ซับซ้อนกว่าการบรรเลงรวมวง โดยเน้นการปกปิดทำนองหลักด้วยการใช้กลวิธีต่าง ๆ เพื่อเพิ่มชั้นเชิงในการเดี่ยว

กฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง (2562) ศึกษาวิเคราะห์การเดี่ยวระนาดเอกเพลงนารายณ์แปลงรูป สามชั้น กรณีศึกษาพันโทเสนาะ หลวงสุนทร พบว่าการดำเนินทำนองอาศัยทำนองหลักเป็นเค้าโครง แบ่งออกเป็น 2 เที่ยว โดยเที่ยวแรกเน้นการเก็บทำนองร่วมกับการสะบัด สะเดาะ ขยี้ และคู่ 16 ส่วนเที่ยวที่สองใช้กลวิธีพิเศษ คือ การรัวเป็นทำนอง รัวหวาน และการสลับมือเลียนเสียงกลอง ซึ่งถือเป็นอัตลักษณ์เด่นของทางเดี่ยวนี้

เอกพจน์ ฉุนจุ้ย (2564) ศึกษากลวิธีการบรรเลงระนาดเอกประเภทเพลงรัวของครูไชยยะ ทางมีศรี พบว่ามีแนวทางการบรรเลง 3 แนว ได้แก่ แนวขยี้ แนวเรียวหางหนู และแนวผสม ใช้เทคนิคการตีที่หลากหลาย เช่น การตีเก็บคู่แปด การตีกรอ การรัวเสียงเดียว และการตีสะบัดขึ้นลง นอกจากนี้ยังศึกษาบทบาทของเพลงรัวในพิธีกรรมต่าง ๆ ซึ่งมีความสำคัญในการสร้างบรรยากาศในงานบุญและงานพิธีทางศาสนา

4. วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ประกอบด้วยขั้นตอนดังนี้

4.1 การรวบรวมข้อมูลเอกสาร

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ หนังสือเกี่ยวกับระนาดเอก เทคนิคการตีระนาดเอก พจนานุกรมดนตรีไทย เพลงไทย และเอกสารเกี่ยวกับเครื่องมือวิจัย

4.2 การเก็บข้อมูลภาคสนาม

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์และการสังเกต โดยใช้แนวคำถามในการสัมภาษณ์จากแบบสัมภาษณ์และแบบสังเกตที่ผ่านการประเมินโดยผู้ทรงคุณวุฒิในสาขาวิชาดนตรีไทย ดังนี้

4.2.1 เทคนิคการตีระนาดเอกมีการใช้เทคนิคอย่างไร

4.2.2 การตีระนาดเอกในเพลงต่าง ๆ มีวิธีการตีตามเกณฑ์มาตรฐานอย่างไร

4.2.3 ความแตกต่างระหว่างการตีระนาดเอกในเพลงทั่วไปกับเพลงเดี่ยวเป็นอย่างไร

4.2.4 ลักษณะการตีระนาดเอกในเพลงนกขมิ้น สามชั้น มีวิธีการอย่างไร

4.3 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์และการสังเกต โดยใช้การวิเคราะห์เชิงพรรณนา เพื่อสังเคราะห์เทคนิคการเดี่ยวระนาดเอกเพลงนกขมิ้น สามชั้น ของอาจารย์ภาวัช หลวงสุนทร

4.4 การสรุปผลและอภิปรายผล

ผู้วิจัยสรุปผลการศึกษา วิเคราะห์ผลการวิจัย และนำเสนอข้อเสนอแนะ เพื่อประโยชน์ต่อการศึกษาดนตรีไทยในเชิงเทคนิคการบรรเลงระนาดเอก

5. ผลการวิจัย

ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิจัย ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ดังนี้

1. **อาจารย์ภาวัช หลวงสุนทร** สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโท สาขาดนตรีไทย จากมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ และดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำภาควิชาดนตรีไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ มีบทบาทโดดเด่นทั้งด้านการสอน การแสดง และการวิจัย โดยเฉพาะในฐานะนักระนาดเอกที่ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวาง หนึ่งในผลงานสำคัญคือการสืบทอดการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงนกขมิ้น สามชั้น จาก ครูเสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้เป็นบิดาซึ่งเป็นศิษย์สายตรงของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) แสดงให้เห็นถึงความเชื่อมโยงของสายศิลป์ครู-ศิษย์และบทบาทของอาจารย์ภาวัช หลวงสุนทรในการธำรงและเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมดนตรีไทยสู่สังคมร่วมสมัย

ภาพที่ 1 อาจารย์ภาวัช หลวงสุนทร (ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์, 2568)

เทคนิคการตีระนาดเอกเริ่มต้นจากการฝึกพื้นฐานที่สำคัญ ได้แก่ ท่านั่ง การจับไม้ และการตีฉาก เพื่อวางรากฐานของการควบคุมเสียงและจังหวะ หลังจากที่มีความชำนาญในการตีฉากแล้ว จึงพัฒนาไปสู่การตีครึ่งข้อครึ่งแขน โดยอาศัยข้อมือเข้ามาช่วยในการควบคุมความเร็ว ซึ่งช่วยให้การตีระนาดเอกเป็นไปอย่างราบรื่นและประหยัดแรง

สำหรับการตีระนาดเอกในเพลงต่าง ๆ นั้น วิธีการบรรเลงขึ้นอยู่กับลักษณะของบทเพลงและทำนอง ผู้บรรเลงจะต้องสามารถตีทำนองหลักได้อย่างแม่นยำ ก่อนที่จะประดิษฐ์ทำนองทางระนาดเอกให้สอดคล้องกับจังหวะลูกตกของทำนองหลัก เพลงบางประเภท เช่น เพลงกรอ มีรูปแบบที่บังคับทางระนาดอย่างชัดเจน ผู้บรรเลงต้องรักษาเนื้อทำนองหลักเป็นสำคัญ แม้จะมีการตีเก็บเสริมได้บางส่วนก็ตาม

เมื่อเปรียบเทียบระหว่างเพลงทั่วไปกับเพลงเดี่ยว พบว่ามีความแตกต่างกันในเชิงการใช้เทคนิคการตี กล่าวคือ เพลงทั่วไปสามารถใช้เทคนิคสะบัด สะเดาะ ขยี้ กรอ และรัวได้ในบางทำนอง ส่วนเพลงเดี่ยวมีแบบแผนเฉพาะที่ชัดเจน โดยในเที่ยวแรกมักใช้เทคนิคสะบัด สะเดาะ และขยี้ เที่ยวที่สองใช้เทคนิคคาบลูกคาบดอกและการรัวสลับกับการดำเนินทำนองหลัก รวมถึงอาจมีการใช้การตีเก็บคู่ 16 ส่วน ในเที่ยวที่สามจะเน้นการตีเก็บด้วยกลอนที่พิสดารและแสดงความชำนาญของผู้บรรเลง

สำหรับการเดี่ยวระนาดเอกเพลงนกขมิ้น สามชั้น ซึ่งเป็นทางของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลป-บรรเลง) มีรูปแบบเฉพาะตัว โดยในเที่ยวแรก เน้นการตีสะบัดและตีขยี้ เที่ยวที่สองใช้เทคนิคคาบลูกคาบดอก การตีเก็บ และการตีเก็บคู่ 16 ส่วนในเที่ยวที่สาม เน้นการตีเก็บด้วยกลอนที่พิสดาร พร้อมทั้งใช้เทคนิคการรัวเพื่อเสริมสร้างความงดงามทางทำนอง และในช่วงท้ายของการบรรเลงยังมีการว่าดอก ซึ่งเป็นการรัวหวานที่มีลักษณะเป็นทำนอง เพิ่มความอ่อนช้อยและไพเราะให้แก่บทเพลงได้อย่างโดดเด่น

2. ผลจากการวิเคราะห์เทคนิคการเดี่ยวระนาดเอกเพลงนกขมิ้น สามชั้น ทางครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จากกรณีศึกษาอาจารย์ภาวัช หลวงสุนทร เป็นบทเพลงเดี่ยว ที่มีโครงสร้างทำนองและหน้าทับอ้างอิงจากเพลงนกขมิ้น อัตราสามชั้นทุกประการ บทเพลงมีลักษณะพิเศษที่โดดเด่นคือการนำเสนอกลวิธีเดี่ยวของเครื่องดนตรีตามแบบแผนการบรรเลงเดี่ยวอย่างครบถ้วน โดยมีรายละเอียดในแต่ละท่อนดังนี้

ท่อนที่ 1: ในเที่ยวแรก ดำเนินทำนองหลักด้วยกลวิธี “การตีสะบัดขยี้” และสอดแทรกการดำเนินทำนองเป็น คู่แปดซ้อน ส่วนในเที่ยวกลับ (เที่ยวที่สอง) ใช้เทคนิค “การรัวแบบคาบลูกคาบดอก” สลับกับการดำเนินทำนองเป็นคู่แปดเช่นกัน

ท่อนที่ 2: เที่ยวแรกแสดงเทคนิค “การตีห่างเป็นคู่สิบหก” สลับกับการดำเนินทำนองเป็นคู่แปด ส่วนในเที่ยวกลับจะกลับมาใช้เทคนิค “การรัวแบบคาบลูกคาบดอก” ตามขนบการประพันธ์เพลงเดี่ยว

ท่อนที่ 3: ท่อนนี้มีลักษณะพิเศษ ในเที่ยวแรกจะใช้เทคนิค “การรัวพื้น” ซึ่งเป็นการรัวอย่างต่อเนื่องเพื่อดำเนินทำนองไปตลอดทั้งเที่ยว สำหรับเที่ยวกลับนั้นจะบรรเลงเป็น “ทางดอก” และจบด้วยกลวิธี “สะบัดกรอ” เป็นคู่แปดอย่างสมบูรณ์

เทคนิคการตีระนาดเอกในเพลงนกขมิ้น สามชั้น ทางของครูเสนาะ หลวงสุนทร ซึ่งได้รับการถ่ายทอดจากครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) พบ 10 รูปแบบ รายละเอียดดังตารางวิเคราะห์เทคนิคการเดี่ยวระนาดเอกเพลงนกขมิ้น สามชั้น ดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 วิเคราะห์เทคนิคการเดี่ยวระนาดเอกเพลงนกขมิ้น สามชั้น

หัวข้อ	จำนวนครั้งที่พบ
1. การตีสงมือ	42
2. การตีกรอ	2
3. การตีสะบัด	27
4. การตีสะเดาะ	4
5. การตีขยี้	15
6. การตีรัว	45
7. การตีเก็บ	98
8. การตีคาบลูกคาบดอก	36
9. การตีเก็บคู่ 16	10
10. การตีคู่สี่	8
11. การตีกวาด	0
12. การตีกระพือ	0

หมายเหตุ: ไม่พบการใช้เทคนิค11. การตีกวาดและ 12. การตีกระพือในการบรรเลง

จากตารางวิเคราะห์เทคนิคการเดี่ยวระนาดเอกเพลงนกขมิ้น สามชั้น ทั้ง 10 เทคนิค อธิบายตัวอย่างเพิ่มเติมได้ดังต่อไปนี้

1. การตีสงมือ พบ 42 ครั้ง ตัวอย่างการใช้กลวิธีการตีสงมือได้แก่

วรรคที่ 1

--ซทลซ-ม	-รดทลซ-ด	-ซลทดลทด	รทดรมดรม	ดรดมรมซล	ทดรดทลซม	ซลทดทลซม	ฟซลซฟมรดฺ
--ซทลซ-ม	-รดฺทลฺซ-ดฺ	-ซลฺทดฺลฺทดฺ	รทดฺรมดรม	ดรดฺมรมซล	ทดรดทลซม	ซลทดทลซม	ฟซลซฟมรดฺ

กลวิธีการตีสงมือพบได้ในการตีบรรทัดที่ 1 ห้องที่ 1-2 ของเที่ยวที่ 1 ถือได้ว่าเป็นการขึ้นเพลงก่อนที่จะใช้เทคนิคต่อไป ที่พบได้ในเพลงนกขมิ้นทางของคุณครูเสนาะ หลวงสุนทร

2. การตีกรอ พบ 2 ครั้ง ตัวอย่างการใช้กลวิธีการตีกรอได้แก่

วรรคที่ 28

รำมำรำทำ	รำทำลำซำ	ทำลำซำลำ	ทำรำ-ทำ	--มำมำมำ	-ร-ท	--ลำซำม	-ร-ซำ
รมรท	รทลซ	ทลซล	ทร-ท	--ลำซำม	-ร-ท	--ลซม	-ร-ซ

กลวิธีการตีกรอพบในห้องที่ 6 และ ห้องที่ 8 ของบรรทัดที่ 28 ซึ่งเป็นการว่าดอกเป็นเทคนิคการเลียนแบบเสียงร้อง เพื่อให้คล้ายคลึงกับเสียงร้องมากที่สุด แต่เดิมมักใช้กับเสียงเครื่องเป่าและเครื่องสี ในเพลงเดี่ยวนี้เป็นการประดิษฐ์ขึ้นใหม่โดยท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ถ่ายทอดให้กับครูเสนาะ หลวงสุนทร

3. การตีสะบัด พบ 27 ครั้ง ตัวอย่างการใช้กลวิธีการตีสะบัดได้แก่

วรรคที่ 3

-ทลซ-ทำลำซำ	รซลท	ด--มรดซ	ลทดร	มรดซ	ดลซฟ	ดฺรมฟ	ซฟมร
-ทลฺซ-ทลซ	รซำลำทำ	ดำ--มำรำดำซำ	ลทดร	มำรำดำซำ	ดำลำซำฟ	ดรมฟ	ซำฟมร

กลวิธีการตีสะบัดพบในห้องที่ 2 และ ห้องที่ 3 ของบรรทัดที่ 3 เป็นการสะบัดตามเทคนิคและกลวิธีการตีระนาดเพื่อให้ผู้ฟังเกิดอรรถรสที่สง่างาม ในตัวของบทเพลง

4. การตีสะเดาะพบ 4 ครั้ง ตัวอย่างการกลวิธีการตีสะเดาะได้แก่

วรรคที่ 13

ซซซซดำ	ทำลำทำดำ	ทำลำรำดำ	ทำลำทำดำ	ซซซซรำ	ดำทำดำรำ	ดำทำมำรำ	ดำทำดำรำ
ซซซซดฺ	ทลฺทดฺ	ทลฺรดฺ	ทลฺทดฺ	ซซซซร	ดฺทดฺร	ดฺทมฺร	ดฺทดฺร

กลวิธีการตีสะเดาะพบในห้องที่ 1 และ ห้องที่ 5 ของบรรทัดที่ 13 เป็นการตีสเดาะในหัวของวรรคทั้งสอง ทั้งเพื่อให้รู้ว่าเป็นการขึ้นท่อน 2 ของเพลงเดี่ยวนกขมิ้นนี้

5. การตีขยี้ พบ 15 ครั้ง ตัวอย่างการกลวิธีการตีขยี้ได้แก่

วรรคที่ 2

ทดรลทดรด	ทลซลทดรด	ทดรลทดรด	ทลซลทดรม	ซดรมรซรม	รดรมรมฟล	ซ์ฟมฟซ์รมฟ	ดรมฟ-ม-ร
ท̣ดรลท̣ดรด̣	ท̣ลซลท̣ดรด̣	ท̣ดรลท̣ดรด̣	ท̣ลซลท̣ดรม	ซด̣รมรซรม	รด̣รมรมฟล	ซฟมฟซรมฟ	ด̣รมฟ-ม-ร

กลวิธีการตีขยี้พบในบรรทัดที่ 2 ทั้งบรรทัด เพื่อต้องการแสดงชั้นเชิงความปราดเปรียวของผู้ตีระนาด เพื่อนำจังหวะหน้าทับ และเป็นการแสดงความคล่องแคล่วในการตีเพลงนกขมิ้น นอกจากนี้ยังเป็นการสร้างสีสันความงดงามในการบรรเลงให้เกิดอรรถรสมากขึ้น

6. การตีรัว พบ 45 ครั้ง ตัวอย่างกลวิธีการตีรัวได้แก่

วรรคที่ 9

-ร-ซ์-ร-ซ์	-ร-ซ์-ร-ร์	-ร-ซ์-ร-ซ์	-ร-ซ์-ร-ร์	-ซ-ร-ซ-ร	-ซ-ร-ซ-ซ์	-ร-ซ์-ร-ซ์	-ร-ซ์-ร-ร์
ร-ร-ร-ร-	ร-ร-ร-ร-	ร-ร-ร-ร-	ร-ร-ร-ร-	ซ-ซ-ซ-ซ-	ซ-ซ-ซ-ซ-	ร-ร-ร-ร-	ร-ร-ร-ร-

กลวิธีการตีรัวเป็นกลวิธีการตีสำหรับระนาดเอกพบใน บรรทัดที่ 9 ทั้งบรรทัดเป็นเทคนิคเฉพาะแสดงถึงความคล่องแคล่วของผู้ตีและก่อให้เกิดเสียงประสานแบบไทย ในวรรคนี้ก่อให้เกิดความไพเราะและอรรถรสในตัวเพลงเดี่ยวเพิ่มขึ้นไปจากเดิม

7. การตีเก็บ พบ 98 ครั้ง ตัวอย่างกลวิธีการตีเก็บได้แก่

วรรคที่ 8

ทซลท	ดลทด	รทดร	มดรม	ซดรม	ฟลำซ์ฟ	ดรมฟ	ซ์ฟมร
ท̣ซลท̣	ด̣ลท̣ด̣	รท̣ด̣ร	มดรม	ซด̣รม	ฟลซฟ	ดรมฟ	ซฟมร

กลวิธีการตีเก็บที่พบมากที่สุดในเพลงนกขมิ้น การตีเก็บนี้อุปมาเหมือนการสรุปใจความที่สำคัญของบทเพลงที่จำเป็น ประหนึ่งแสดงการดำเนินทำนองการสรุปของตัวบทเพลงในแต่ละท่อนที่สำคัญ ผู้บรรเลงต้องเข้าใจวิธีการตีเก็บให้มากเพราะมีความซับซ้อนซ้อนอยู่ในตัวของบทเพลงที่ตีเก็บ

8. การตีคาบลูกคาบดอก พบ 36 ครั้ง ตัวอย่างกลวิธีการตีคาบลูกคาบดอก ได้แก่

วรรคที่ 7

-ท-ซ-ท-ท	-ด-ล-ด-ด	-ท-ร-ท-ท	-ม-ด-ม-ม	-ท์-ซ์-ท์-ท์	-ม-ล์-ล์-ม	-ล์-ซ์-ล์-ม	-ด-ม-ม-ด
ล-ล-ล-ล-	ท-ท-ท-ท-	ด-ด-ด-ด-	ร-ร-ร-ร-	ล์-ล์-ล์-ล์-	ซ์-ซ์-ซ์-ซ์-	ซ์-ซ์-ซ์-ซ์-	ร-ร-ร-ร-

กลวิธีการตีคาบลูกคาบดอกพบมากในเพลงนกขมิ้น ตัวอย่างที่นำมาแสดงในบรรทัดที่ 7 เป็นการตีแสดงถึงชั้นเชิงในการตีระนาด เป็นอรรถรสที่สำคัญของการบรรเลงเพลงนกขมิ้นนี้

9. การตีคู่16 พบ 10 ครั้ง ตัวอย่างกลวิธีการตีคู่ 16 ได้แก่

วรรคที่ 13

ซซซซดำ	ทำลำทำดำ	ทำลำรำดำ	ทำลำทำดำ	ซซซซรำ	ดำทำดำรำ	ดำทำมำรำ	ดำทำดำรำ
ซซซซดฺ	ทฺลฺทฺดฺ	ทฺลฺรดฺ	ทฺลฺทฺดฺ	ซซซซรฺ	ดฺทฺดฺร	ดฺทฺมฺร	ดฺทฺดฺร

กลวิธีการตีคู่ 16 นั้นเป็นการแสดงความจัดเจนในการเดี่ยวระนาด ในวรรคนี้พบในบรรทัดที่ 13 ห้องที่ 2,3,4 และห้องที่ 6, 7, 8 เป็นการตีถ่างเพื่อให้เกิดความพิสดารในอรรถรสของการบรรเลงเดี่ยว ซึ่งไม่ปรากฏในเครื่องมืออื่นใดนอกจากระนาดเอกเท่านั้น เพราะการตีในคู่16 นี้ความห่างต้องห่างจากกันถึง 16 ลูก ผู้บรรเลงต้องแม่นเสียงเป็นอย่างยิ่ง

10. การตีคู่สี่ พบ 8 ครั้ง ตัวอย่างกลวิธีการตีคู่สี่ได้แก่

วรรคที่ 26

---รำรำรำ	---มำ-ดำดำดำ	---ร-ทำทำทำ	---ดำ-ลำ--	---ลำลำลำลำ	---ทำ-ซำซำซำ	---ลำ-ฟฟฟ	---ซ-ม--
---ร-ลำ-	--ร-ร-ซ-	--ด-ด-ฟ-	--ท-ท---	---ลำ--ม-	--ลำ-ลำ-ร-	--ซำ-ซำ-ด-	--ฟ-ฟ---

กลวิธีการตีคู่สี่ในเพลงเดี่ยวนกขมิ้นนี้เป็นการใช้เทคนิดที่ผสมผสานกันถึงจะฟังออกมาเป็นอรรถรส เช่น การใช้เทคนิคการตีสะเดาะและการตีคู่สี่การใช้เทคนิคการตีรัว และการตีคู่สี่

การใช้เทคนิคการตีสะเดาะ และการตีคู่สี่ผู้บรรเลงต้องมีความแคล่วคล่องสูง แม่นยำในเสียงที่จะผสานเป็นคู่สี่เพื่อให้ลงตัวกับบทเพลงและกลอนเพลงเดี่ยวนกขมิ้นนี้

นอกจากนี้ผลจากการสัมภาษณ์พบว่า แบบแผนการฝึกเพลงเดี่ยวนกขมิ้นนั้นที่ได้รับการสืบทอดสู่อาจารย์ภาวัช หลวงสุนทร อาจารย์ได้เน้นย้ำถึงกระบวนการตี ว่าต้องตีเสียงให้ได้ไพเราะชัดเจน ด้วยมีกลวิธีเทคนิคที่ซับซ้อนต่อเนื่องกันไปอย่างชัดเจน บรรเลงได้อยู่ในลำดับที่พอดีไม่ช้าหรือเร็วจนเกินความพอดี การใช้เทคนิคบางอย่างต้องใช้กลเม็ดการตีเฉพาะตัวสูงเพื่อให้การตีชัดเจนเช่น การตีรัว การตีคู่ 16 การใช้กำลังต้องให้พอเหมาะไม่มากหรือน้อยจนเกินไป การใช้แนวต้องให้พอดีเหมาะสำหรับการเดี่ยวระนาด ซึ่งผู้รับการถ่ายทอดก็ต้องเข้าใจการใช้เทคนิคต่าง ๆ อย่างชัดเจนถูกต้องเพื่อปฏิบัติออกมาได้อย่างไพเราะงดงามตามแบบแผนที่ผู้ประพันธ์ได้ประดิษฐ์ไว้

การปฏิบัติที่ต้องใช้ความรวดเร็ว ต้องใช้กำลังจากข้อมือมากเพื่อให้รวดเร็ว บางอันเป็นเทคนิคที่มีความรวดเร็วปานกลางก็ใช้กำลังครึ่งข้อครึ่งแขน เทคนิคบางอันใช้เสียงให้เกิดอรรถรสทางอารมณ์เป็นอย่างมากเช่น ความเกรี้ยวกราด อารมณ์หวาน อารมณ์โกรธ ผู้ปฏิบัติต้องใช้เสียงให้ถูกต้องได้มาตรฐาน ตามแบบแผน

6. สรุปผลและอภิปรายผล

1. ผลจากการศึกษาเทคนิคการเดี่ยวระนาดเอกเพลงนกขมิ้น สามชั้นจากการสัมภาษณ์และสังเกตการณ์ พบว่า อาจารย์ภาวัช หลวงสุนทร เน้นการใช้ข้อมือและข้อแขนในการบรรเลงระนาดเอก เพื่อ

ประหยัดแรงและควบคุมจังหวะของทำนองเพลงให้เหมาะสมกับบทเพลงแต่ละบท โดยมีการนำเทคนิคการเดี่ยวระนาดเอกมาใช้ทั้งหมด 10 รูปแบบ ได้แก่ การตีสงมือ การตีกรอ การตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีขยี้ การตีรัว การตีเก็บ การตีคาบลูกคาบดอก การตีเก็บคู่ 16 และการตีคู่สี่ ซึ่งเทคนิคเหล่านี้สอดคล้องกับเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย (ทบวงมหาวิทยาลัย, 2538) และแนวทางการบรรเลงของครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยเน้นการครอบคลุมเสียงในระดับต่ำ กลาง และสูง ตลอดทั้งผืนระนาด และมีการจัดระบบการเดินกลอนและเทคนิคให้สอดคล้องสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืน ผลการศึกษานี้สอดคล้องกับงานวิจัยของ กฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง (2552) ได้ทำวิจัยเรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวในสามชั้น : กรณีศึกษาพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ผลการวิจัยพบว่า จากการวิเคราะห์การดำเนินทำนองในทางเดี่ยวระนาดเอกนั้น พบว่าลักษณะการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวนั้นได้อาศัยทำนองหลักเป็นเค้าโครงในการดำเนินทำนอง

2. ผลการวิเคราะห์ข้อมูลเทคนิคการเดี่ยวระนาดเอก จากการวิเคราะห์ตารางข้อมูล พบว่า เทคนิคที่ใช้บ่อยที่สุดคือ การตีเก็บ และเทคนิคที่พบน้อยที่สุดคือ การตีกรอ เทคนิคทั้งสิบรูปแบบมีความสัมพันธ์กับการเดินกลอนในบทเพลง ซึ่งการดำเนินกลอนและเทคนิคต่าง ๆ ต้องดำเนินอย่างระมัดระวัง เพื่อให้เกิดอรรถรสทั้งความโลดโผน พิสดาร และความแม่นยำในการบรรเลง การถ่ายทอดเทคนิคเหล่านี้จำเป็นต้องอาศัยผู้สอนที่มีความชำนาญในเพลงเดี่ยว และมีความเข้าใจลึกซึ้งในกลอนเพลงต่าง ๆ ผลการศึกษานี้สอดคล้องกับงานวิจัยของ ณยศ สาตจีนพงษ์ (2567) ได้ศึกษากลวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงสารถี สามชั้น กรณีศึกษา ดร. ถาวร ศรีผ่อง ว่า กลวิธีพิเศษที่พบคือ การสะบัด การขยี้ การสะเดาะ การรัวคาบลูกคาบดอก การรัวเป็นทำนอง การรัวเหวี่ยง การตีถ่างมือ การตีกวาด และการตีไขว้มือ กลวิธีต่าง ๆ เน้นการบรรเลงที่ทำให้เกิดความไพเราะ วิธีการใช้เสียงที่แสดงอารมณ์ต่าง ๆ อันเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้เกิดอรรถรสของบทเพลงยิ่งขึ้น และจากการสัมภาษณ์ อาจารย์ภาวัช หลวงสุนทร ความพิเศษอันเป็นเอกลักษณ์ของบทเพลงนี้ปรากฏชัดในท่อนที่ 3 โดยในเที่ยวแรกได้เลือกใช้เทคนิค **“การรัวพื้น”** ซึ่งเป็นการแสดงฝีมือที่แตกต่างจากวิธีการตีของเพลงเดี่ยวโดยทั่วไปที่มักจะบรรเลงเป็น **“ทางเก็บคู่แปด”** ส่วนในเที่ยวกลับนั้น แม้จะดำเนินทำนองเป็น **“ทางดอก”** ตามแบบแผน แต่ได้สอดแทรกทำนอง **“ทางหวาน”** ที่มีลีลาไพเราะอ่อนหวานเข้าไปก่อนที่จะจบเพลง ลักษณะเฉพาะอันเป็นลายมือเหล่านี้ สะท้อนถึงการสืบทอด ‘ทางเดี่ยว’ อันเป็นมรดกทางดนตรีของ **ครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)** อย่างแท้จริง ซึ่งผู้บรรเลงจำเป็นต้องได้รับการถ่ายทอดอย่างครบถ้วนกระบวนความโดยตรง ทั้งนี้เนื่องมาจากในยุคสมัยของท่านมีการประชันฝีมือระหว่างสำนักดนตรีต่าง ๆ อยู่เสมอ แต่ละสำนักจึงต้องเตรียมบทเพลงที่มีความพิเศษและกลวิธีที่เป็นเอกลักษณ์ไว้เพื่อการแข่งขัน ทำให้บทเพลงลักษณะนี้เปรียบเสมือนสมบัติและภูมิปัญญาของครูที่ต้องผ่านการฝึกซ้อมเตรียมตัวมาอย่างดีเยี่ยม

7. ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการศึกษาเปรียบเทียบการเดินกลอนเพลงเดี่ยว และการใช้เทคนิคการบรรเลงเพลงเดี่ยวของสำนักท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เพื่อเป็นประโยชน์แก่นักเรียน นักศึกษา และผู้สนใจดนตรีไทย

2. ควรศึกษาบทเพลงเดี่ยวในเครื่องดนตรีอื่น ๆ ทั้งในกลุ่มเครื่องปี่พาทย์และเครื่องสายที่ถ่ายทอดจากสำนักครูหลวงประดิษฐไพเราะ เพื่ออนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรมให้คงอยู่เป็นสมบัติของชาติ

3. ควรต่อยอดการศึกษาวิจัยเทคนิคการเดี่ยวระนาดเอกเพลงนกขมิ้น สามชั้น ไปยังเพลงเดี่ยวของสำนักอื่น ๆ เพื่อสร้างองค์ความรู้ที่หลากหลายและเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาดนตรีไทยในอนาคต

รายการเอกสารอ้างอิง

กฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง. (2552). วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน สามชั้น: กรณีศึกษา พันโทเสนาะ หลวงสุนทร.(วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

กฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง. (2562). *วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงนารายณ์แปลงรูป สามชั้น: กรณีศึกษา พันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ).Humanities, Social Sciences and Arts*, *12*(4), 40–52.

คณะอนุกรรมการโครงการส่งเสริมการดนตรีไทย สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. (2538). *เกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย*. กรุงเทพมหานคร: ประกายพรึก.

จินต์ จงวิไล. (2542). *เมธา อยู่เย็น*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ดาว.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2548). *อักศราดุริยางค์ทางระนาดเอก*. กรุงเทพมหานคร: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

ณยศ สาตจีนพงษ์. (2567). กลวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงสารถี สามชั้น กรณีศึกษา ดร.ถาวร ศรีผ่อง.*วารสารศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, *10*(1), 114–131.

ธีรพงศ์ ทองเพิ่ม และสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. (2558). การวิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศกของครูสุพจน์ โตสง่า. *วารสารมนุษยศาสตร์*, *22*(1), 207–230.

ธีระวุฒิ กลิ่นด้วง. (2549). *วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน: กรณีศึกษาครูชฎิล นักดนตรี.* (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

บุญเชิด พิณพาทย์. (2534). เทคนิคการฝึกระนาดเอกเบื้องต้น. *วารสารศึกษาศาสตร์ปริทัศน์*, *8*(1), 125–141.

ปราชญา สายสุข. (2555). *วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศก สามชั้นทางครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กรณีศึกษา: ครูอุทัย แก้วละเอียด และ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร.* (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2550). *ปฐมบทดนตรีไทย*. นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พิษณุ บุญศรีอนันต์. (2551). *การศึกษากลอนระนาดเอกและเทคนิคการบรรเลงระนาดเอกเพลงตระในพิธีไหว้ครูดนตรีไทยบรรเลงโดย ครูนัฐพงศ์ โสวัตร.*(วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพมหานคร.

ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์. (2568). *ภาพอาจารย์ภาวัช หลวงสุนทร.* สืบค้น 14 มิถุนายน 2568, จาก https://music.human.ku.ac.th/lecturer.php

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. 2523. *ฟังและเข้าใจเพลงไทย*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยเขษม.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554.* สืบค้น 6 พฤษภาคม 2568, จาก https://dictionary.orst.go.th/

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2540). *ดุริยางค์ไทย*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). *การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

สมพงษ์ กาญจนผลิน. (2556). *บทเรียนสำเร็จรูปการฝึกหัดเครื่องดนตรี*. กรุงเทพมหานคร: โอ.เอส. พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

สำเนียง มณีกาญจน์ และสมบัติ จำปาเงิน. (2539). *ประชุมเพลงเถาของไทย*. กรุงเทพมหานคร: บริษัทต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด.

อัษฎาวุธ สาคริก. (2566). *สุนทรเสียง สำเนียงเสนาะ*. อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ต.ช.ต.ม., จ.ภ. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ณ เมรุวัดพระศรีมหาธาตุวรมหาวิหาร กรุงเทพมหานคร 26 มีนาคม พ.ศ. 2566. กรุงเทพมหานคร: บริษัทซาเร็นการพิมพ์ จำกัด.

เอกพจน์ ฉุนจุ้ย. (2564). *กลวิธีการบรรเลงระนาดเอกประเภทเพลงรัวของครูไชยยะ ทางมีศรี.* (วิทยานิพนธ์หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, นครปฐม.