กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ

วิทยานิพนธ์

ของ

ปราณี เพียรชนะ

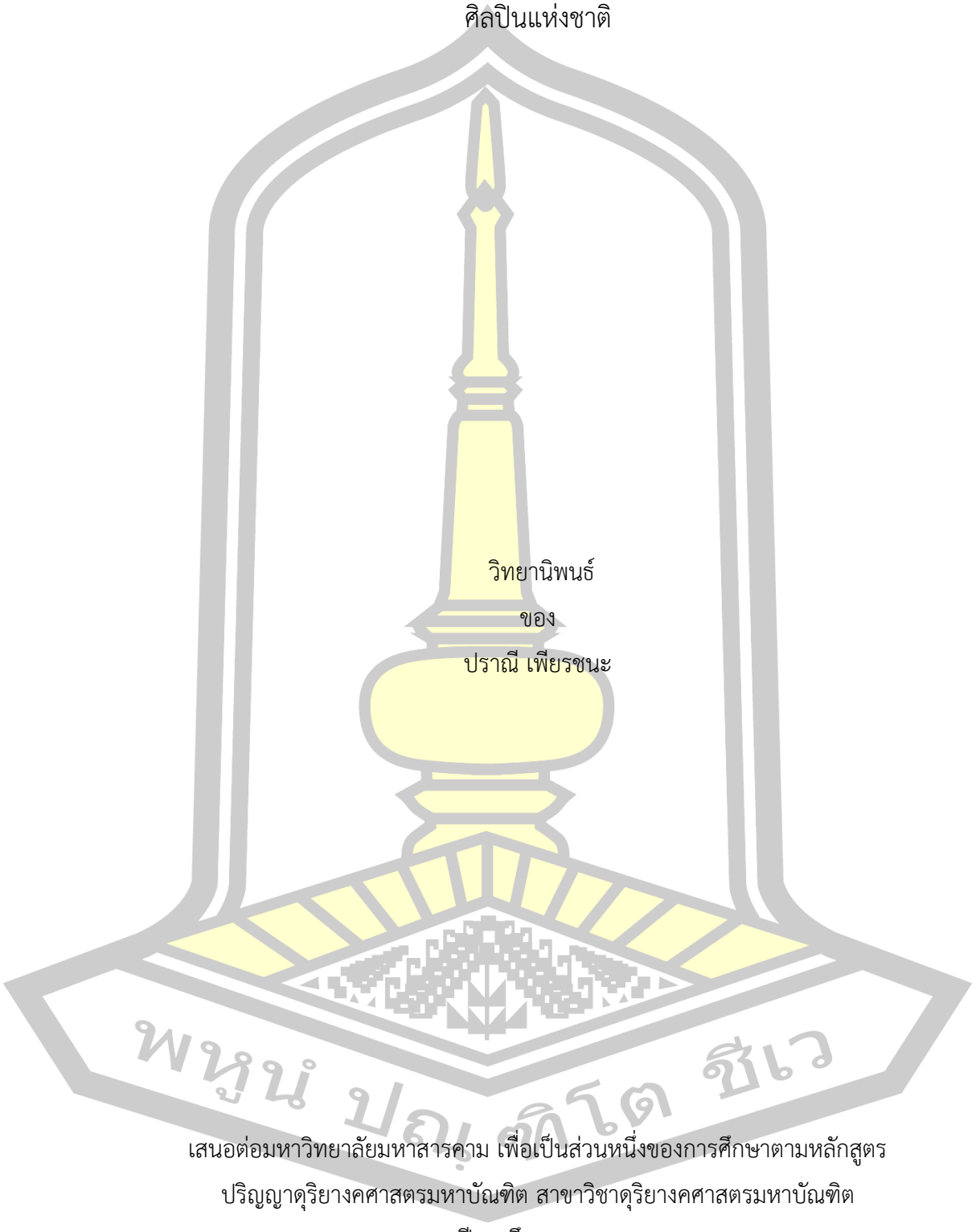
เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

ปีการศึกษา 2560

สงวนลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ



วิทยานิพนธ์

ของ

ปราณี เพียรชนะ

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

ปีการศึกษา 2560

สงวนลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Transmission Process Instrumental and the Adjustment Thai Music by Dr. Sirichaichan Fachamroon National Artist Music Thailand.

Pranee Phianchana

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of Requirements

for Master of Music (Master of Music)

Academic Year 2017

Copyright of Mahasarakham University

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์ของนางปราณี เพียรชนะ แล้วเห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(อ. ดร. ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(อ. ดร. สุรดิษ ภาคสุชล)

.....กรรมการ
(ผศ. ดร. สยาม จวงประโคน)

.....กรรมการ
(อ. ดร. ธนภร เพ่งศรี)

.....กรรมการ
(ผศ. ดร. คมกริช การินทร์)

มหาวิทยาลัยอนุมัติให้รับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

.....
(ผศ. ดร. คมกริช การินทร์)
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์

.....
(ผศ. ดร. กริสน์ ชัยมูล)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

วัน.....เดือน.....ปี.....

ชื่อเรื่อง กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ
ผู้วิจัย ปราณี เพียรชนะ
อาจารย์ที่ปรึกษา อาจารย์ ดร. สุรดิษ ภาคสุชล
ปริญญา ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต **สาขาวิชา** ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม **ปีการศึกษา** 2560

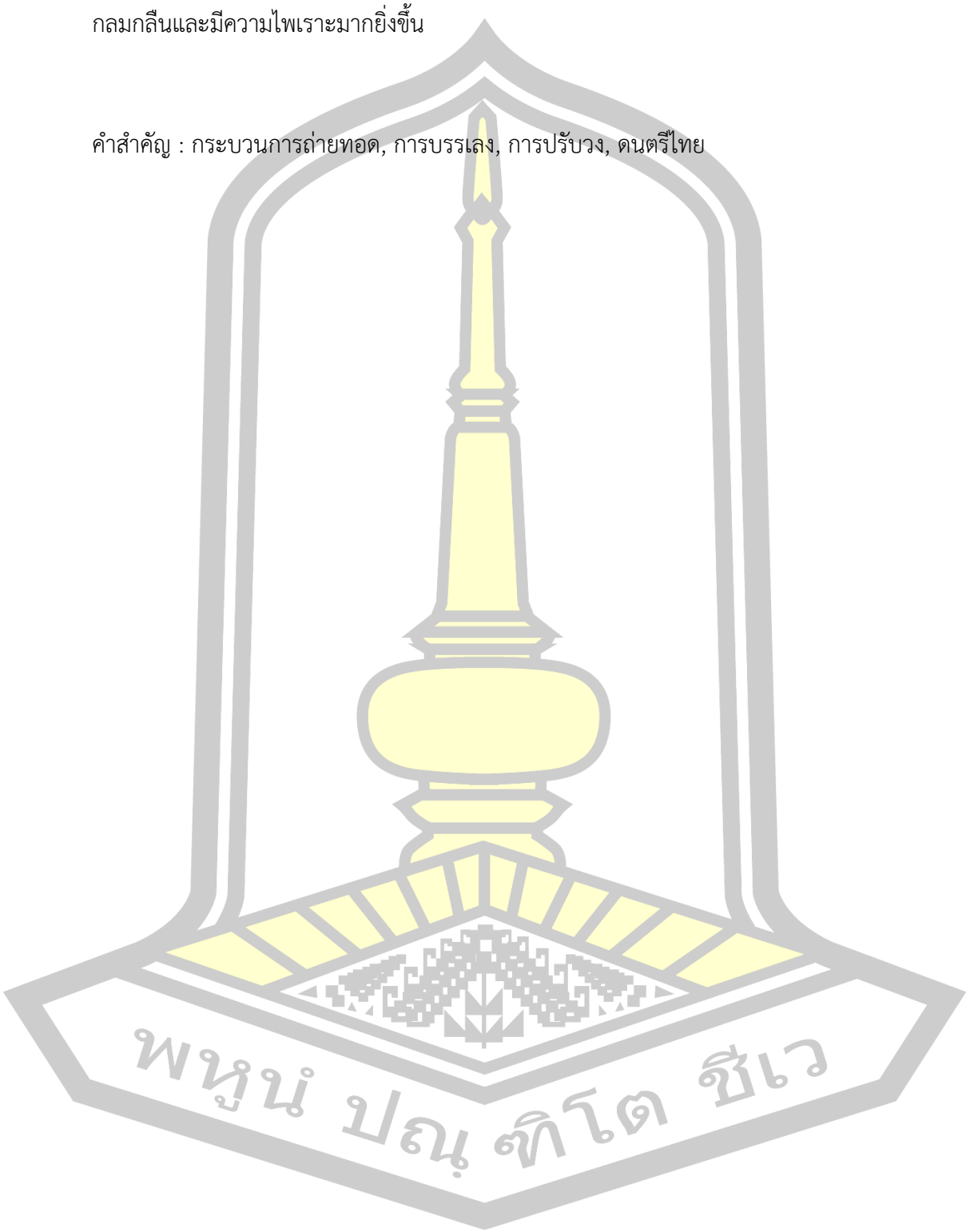
บทคัดย่อ

ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ เป็นผู้มีผลงานทางด้านการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทย ได้รับคัดเลือกเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปี พ.ศ. 2557การวิจัยในครั้งนี้กำหนดความมุ่งหมายไว้เพื่อ 1) ศึกษาประวัติ และผลงานของดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ 2) ศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ โดยใช้วิธีการศึกษาจากเอกสารและเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม ด้วยการสัมภาษณ์ผู้รู้ จำนวน 2 คน และผู้ได้รับการถ่ายทอด จำนวน 6 คน จากเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลได้แก่ แบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง และนำเสนอผลการวิจัยด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่า 1) ประวัติและผลงานดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ ได้มีบทบาทสำคัญทางด้านการถ่ายทอดการบรรเลงและปรับวงดนตรีไทยเป็นที่ยอมรับของคนในวงการดนตรีไทย 2)กระบวนการถ่ายทอดดนตรีไทยของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ จะสอนทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ การนั่ง การจับไม้ การไล่เสียง การถ่ายทอดบทเพลงจะเริ่มจากเพลงสาธุการ ซึ่งผู้เรียนจะต้องเรียนเป็นเพลงแรกจนจบเพลงในชุดโหมโรงเย็น แล้วจึงถ่ายทอดเพลงเรื่อง เพลงพิธีกรรม และเพลงเถาต่อไป วิธีการสอนจะมุ่งเน้นทักษะการบรรเลงมากกว่าบทเพลง สอนทักษะอย่างเป็นขั้นตอน โดยการสอนแบบมุขปาฐะ มีการอธิบาย การสาธิตให้ผู้เรียนเข้าใจและปฏิบัติตามได้อย่างถูกต้อง มีการปฏิบัติรวมวง และปรับวงเบื้องต้นในชั่วโมงเรียนควบคู่กันไป ทำให้ผู้เรียนสามารถบรรเลงได้อย่างถูกต้องและไพเราะหลักการปรับวงของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ จะเริ่มตั้งแต่การคัดเลือกผู้บรรเลงที่เหมาะกับเครื่องดนตรี เลือกเพลงที่เหมาะสมกับงาน การถ่ายทอดเพลงทางหลักหรือทางฆ้องวงใหญ่ แล้วนำทางหลักไปแปรทำนองเป็นทางของแต่ละเครื่องมือ จากนั้นมารวมวง ปรับ

แนวการบรรเลงให้พร้อมเพรียงกัน และสุดท้ายปรับกลวิธีพิเศษต่างๆ เป็นการตบแต่งทำนองเพลงให้กลมกลืนและมีความไพเราะมากยิ่งขึ้น

คำสำคัญ : กระบวนการถ่ายทอด, การบรรเลง, การปรับวง, ดนตรีไทย



TITLE Transmission Process Instrumental and the Adjustment Thai Music by Dr. Sirichaichan Fachamroon National Artist Music Thailand.

AUTHOR Pranee Phianchana

ADVISORS Suradit Phaksuchon , Ph.D.

DEGREE Master of Music **MAJOR** Master of Music

UNIVERSITY Mahasarakham University **YEAR** 2017

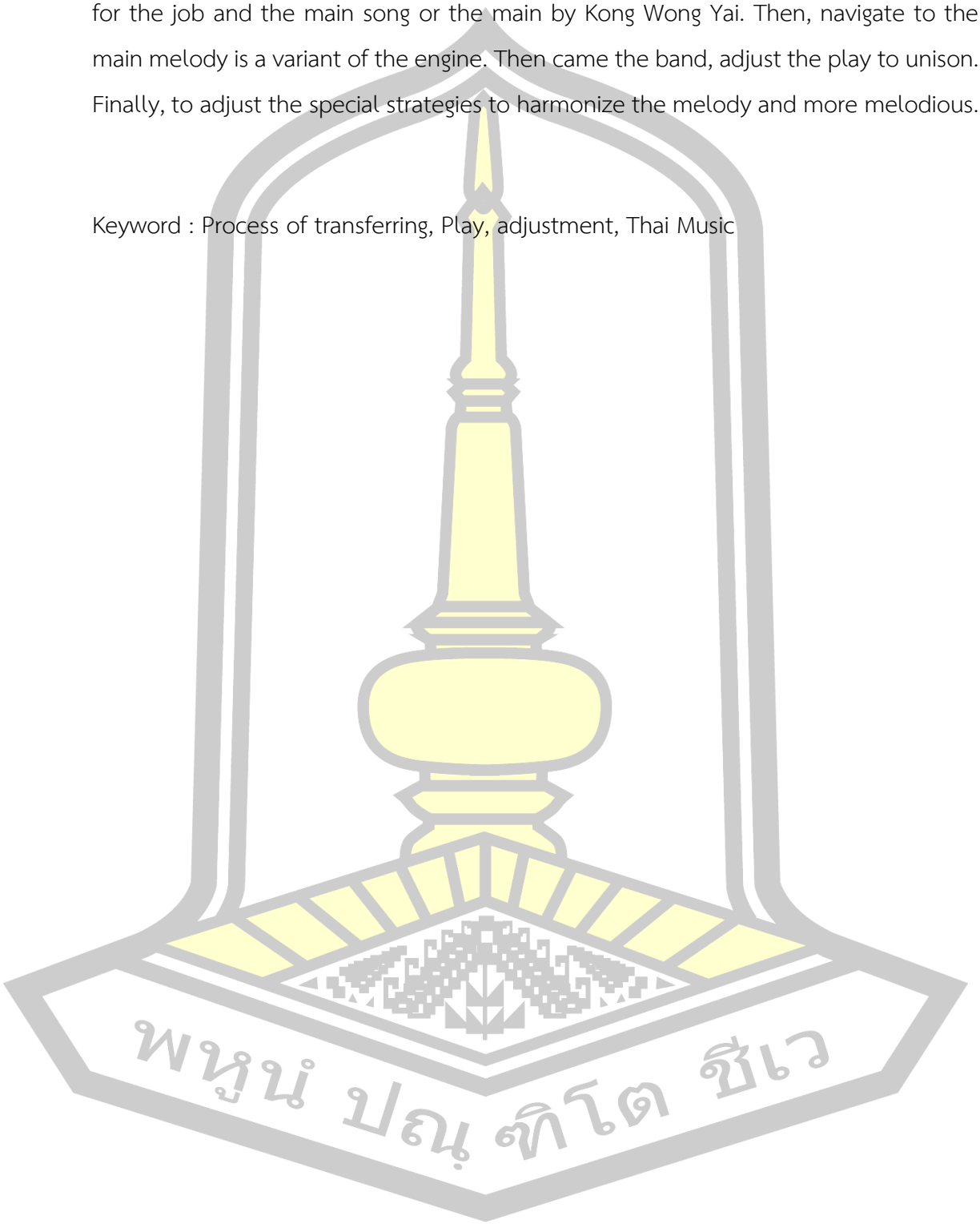
ABSTRACT

Dr. Sirichaichan Fachamroon is a performer in the transferring and adjustment of the Thai Music and recruited as National Artist Performing Arts (Thai Music), The purpose of this research was to determine 1). Study the history and work of Dr. Sirichaichan Fachamroon, National artist. 2) Study the process of transferring and the adjustment of Thai Music by Dr. Sirichaichan Fachamroon by means of documentation and data collection in the field, 2 interviewees and 6 recipients were interviewed, The tools used to collect data are: Structured and unstructured interviews and to present its findings by means of descriptive analysis.

The research found that 1) History and workings of Dr. Sirichaichan Fachamroon, National artist. It has an important role in the the transferring and adjustment of Thai music accepted by people in the Thai music industry. 2) The process of transferring the Thai music of Dr. Sirichaichan Fachamroon, teaching the playing skills of Kong Wong Yai, Sitting,Wooden handle, Chasing, The transmission of the song starts with the “Satukan” song. The students must study the first song to finish the song in the evening prelude suite. Then, broadcasting the ritual music, vine song or slow song. The teaching method will focus on the playing skills rather than the song. Teach step by step, teaching a jargon and explained. Demonstrate that students understand and follow correctly. There is a collective practice and adjust the band in the same class. The students can play properly and melodically according to the principles of Dr. Sirichaichan Fachamroon. The process of adjusting the band began

with the selection of instrumentalists suitable for the instrument, choose the right song for the job and the main song or the main by Kong Wong Yai. Then, navigate to the main melody is a variant of the engine. Then came the band, adjust the play to unison. Finally, to adjust the special strategies to harmonize the melody and more melodious.

Keyword : Process of transferring, Play, adjustment, Thai Music



กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์ได้ด้วยความกรุณาและความช่วยเหลืออย่างสูงยิ่งจาก อาจารย์ ดร.สุรดิษ ภาคสุชล อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก อาจารย์ ดร.ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี อาจารย์บัณฑิตศึกษาประจำคณะ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.คมกริช การินทร์ อาจารย์บัณฑิตศึกษาประจำคณะ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สยาม จวงประโคน อาจารย์บัณฑิตศึกษาประจำคณะ อาจารย์ ดร.ธนภร เพ่งศรี อาจารย์บัณฑิตศึกษาประจำคณะ ที่กรุณาให้คำแนะนำ ข้อเสนอแนะ และตรวจแก้ไขข้อบกพร่องตั้งแต่ต้นจนสำเร็จเรียบร้อย ตลอดจนอาจารย์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ทุกท่านที่ได้ให้ความรู้ทางวิชาการและแนวคิดที่เป็นประโยชน์ต่อการทำวิทยานิพนธ์ ขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูง

ขอขอบพระคุณ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ที่กรุณาเอื้อเฟื้อเอกสารและข้อมูลในการทำวิจัย คุณค่าคุณงามความดี และประโยชน์จากการค้นคว้าอิสระเล่มนี้ ขอมอบให้ผู้มีพระคุณทุกท่านตลอดจน พ่อ แม่ ครู อุปัชฌาย์ อาจารย์ ที่ได้อบรมสั่งสอนประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ ชี้แนะให้ตั้งตนอยู่ในคุณงามความดีมาตลอด และอุทิศความดีนี้ แด่ ญาติพี่น้อง ปู่ ย่า ตา ยาย ผู้ล่วงลับไปแล้ว ซึ่งเป็นต้นตระกูลผู้ให้กำเนิดชีวิตจนทำให้สามารถบรรลุเป้าหมายในชีวิตการศึกษาด้วยความระลึกในพระคุณเป็นอย่างสูงยิ่ง

ปราณี เพียรชนะ

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ฉ

กิตติกรรมประกาศ ..... ซ

สารบัญ ..... ฌ

สารบัญภาพประกอบ ..... ฎ

บทที่ 1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

ความมุ่งหมายของการวิจัย 3

ความสำคัญของการวิจัย 3

ขอบเขตของการวิจัย 3

นิยามศัพท์เฉพาะ 4

กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย 5

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 6

องค์ความรู้ทางด้านดนตรีไทย 6

ฆ้องวงใหญ่ 12

การถ่ายทอดและการปรับวงดนตรีไทย 27

องค์ความรู้เกี่ยวกับศิลปินแห่งชาติ 37

บริบทพื้นที่ที่ทำการวิจัย 41

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 66

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 70

ขอบเขตการวิจัย 70

วิธีดำเนินการวิจัย 73
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล 77
ตอนที่ 1 ประวัติและผลงานของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ 77
ตอนที่ 2 กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงดนตรีไทยฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานของ 86
ตอนที่ 3 การปรับวงดนตรีไทยของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ 104
บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 132
ความมุ่งหมายของการวิจัย 132
สรุปผล 132
อภิปรายผล 140
บรรณานุกรม 144
ภาคผนวก 148
ภาคผนวก ก ตัวอย่างภาพประกอบภาคสนาม 149
ภาคผนวก ข รายนามผู้ให้สัมภาษณ์ 155
ภาคผนวก ค แบบสัมภาษณ์ 157
ภาคผนวก ง โน้ตเพลงโหมโรงศรีกาฬสินธุ์ ระบำดินสอพอง ระบำอาซิ้ม ระบำเบญจรงค์ ระบำผ้าไทยสี่ภาค ระบำชุดไทยพระราชนิยม 164
ประวัติผู้เขียน 180

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

สารบัญภาพประกอบ

หน้า

ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย 5
ภาพประกอบ 2 ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ 77
ภาพประกอบ 3 การถ่ายทอดการบรรเลง 86
ภาพประกอบ 4 การนั่งพับเพียบ 87
ภาพประกอบ 5 การนั่งขัดสมาธิ 88
ภาพประกอบ 6 การจับไม้แบบปากนกแก้ว 89
ภาพประกอบ 7 การจับไม้แบบปากกา 89
ภาพประกอบ 8 การปรับวง 104
ภาพประกอบ 9 วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ 107
ภาพประกอบ 10 การคัดเลือกนักดนตรี 114
ภาพประกอบ 11 การต่อเพลงทางฆ้องวงใหญ่ 114
ภาพประกอบ 12 แยกมาต่อทางแปรทำนอง 115
ภาพประกอบ 13 บรรเลงรวมวง 115
ภาพประกอบ 14 การปรับวง 1 116
ภาพประกอบ 15 การปรับวง 2 116

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

ดนตรีไทยเป็นวัฒนธรรมแขนงหนึ่ง ที่สามารถบ่งชี้ถึงเอกลักษณ์ประจำชาติและความเป็นไทยได้อย่างชัดเจน ทั้งนี้เพราะดนตรีไทยมีคุณลักษณะเฉพาะพิเศษที่แตกต่างไปจากวัฒนธรรมดนตรีของชนชาติอื่น องค์ประกอบของดนตรีในทุกส่วน ไม่ว่าจะเป็นจังหวะ ทำนอง สีสันของเสียง การประสานเสียงและคีตนิพนธ์ ล้วนมีลักษณะที่แตกต่างไปจากดนตรีของชาติอื่นทั้งสิ้น ทุกยุคทุกสมัยในอดีต คนไทยต่างมีความผูกพันอย่างใกล้ชิดกับดนตรีไทย จนสามารถกล่าวได้ว่าทุกลีลาจังหวะของวิถีชีวิตไทย ล้วนเต็มเปี่ยมและแวดล้อมไปด้วยศิลปะการดนตรี (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี 2542)

จากอดีตจนถึงปัจจุบันชีวิตของมนุษย์เรามีความเกี่ยวพันกับดนตรีตั้งแต่แรกเกิดจนตาย ไม่ว่าจะเป็นดนตรีจากเพลงกล่อมเด็ก ดนตรีจากพิธีกรรมทางศาสนา ล้วนแต่มีความจำเป็นทั้งสิ้น ซึ่งมนุษย์ทุกเชื้อชาติทุกวรรณะสามารถฟังและเข้าใจได้โดยไม่ต้องอธิบาย ดนตรียังก่อให้เกิดอารมณ์คล้อยตาม เกิดความสบายใจ ผ่อนคลายความตึงเครียด นอกจากนี้ยังเป็นสื่อที่สะท้อนสังคมเป็นการแสดงออกทางศิลปะ และถ่ายทอดเหตุการณ์ต่างๆ ในสังคมออกมาในรูปของบทเพลงทั้งทางตรงและทางอ้อมชีวิตของคนไทยนั้นจะเกี่ยวข้องอยู่กับดนตรีตลอดเวลา ตั้งแต่เกิดจนกระทั่งตาย และในระหว่างการดำเนินชีวิต ก็มีดนตรีเกี่ยวข้อง เช่น การทำบุญขึ้นบ้านใหม่ การทำบุญตามเทศกาล เช่น เข้าพรรษา ออกพรรษาฯลฯ ซึ่งงานต่างๆ เหล่านี้จะต้องมีเสียงดนตรีปี่พาทย์เข้ามาบรรเลง ให้เกิดความสนุกสนาน ครึกครื้นรื่นเริงตลอดเวลา (กษมา ประสงค์เจริญ 2552) ศิลปวัฒนธรรมทางด้านดนตรีถือเป็นเครื่องหมายสำคัญชิ้นหนึ่งที่เป็นเอกลักษณ์แสดงออกถึงความสำคัญของชาติ ที่ทุกคนควรจะรักษาและสืบทอดเอาไว้ และเห็นว่าในทุกวันนี้ดนตรีไทยยังคงรุ่งเรืองดี เพราะยังมีผู้บรรเลงและยังคงได้ยินเสียงดนตรีอยู่ทั่วไป แต่ถ้ามองให้ลึกลงไปกลับเห็นว่าน่าเป็นห่วงอยู่มาก เพราะในปัจจุบันสภาพดนตรีไทยคล้ายตกอยู่ในสงครามระหว่างวัฒนธรรม คือ ระหว่างวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมตะวันตก และวัฒนธรรมของไทยค่อนข้างจะเสียเปรียบ หากปล่อยไว้ สักวันหนึ่ง ดนตรีไทยก็คงจะสูญพันธ์ (สงัด ภูเขาทอง 2539) จึงจำเป็นต้องเร่งส่งเสริมเพื่อเพาะความรู้สึกที่ดีต่อดนตรีไทย ให้ผู้คนมาสนใจในด้านดนตรีไทยมากขึ้น การอนุรักษ์สืบสานมรดกทางดนตรีไทยจึงมิใช่การรักษาเอกลักษณ์อย่างใดอย่างหนึ่งของดนตรีไทยไว้ หากจะต้องอนุรักษ์สืบสานด้วยการให้ชีวิตแก่เครื่องดนตรีด้วยการที่คนไทยฟังดนตรีไทย และฝึกดนตรีไทยอย่างทุ่มเทสม่ำเสมอ ด้วยความรัก

ความซาบซึ้ง ดื่มด่ำในความไพเราะงดงามและเข้าใจถึงปรัชญาแห่งชีวิตของคนไทย (มานพ ถนอมศรี และคณะ 2546) การถ่ายทอดดนตรีไทยจึงเป็นกระบวนการที่สำคัญในการรักษา สืบทอด และพัฒนาองค์ความรู้ทางดนตรีไทยให้ดำรงอยู่จนถึงปัจจุบัน

การเรียนดนตรีไทยในอดีตจะเป็นการถ่ายทอดในรูปแบบของมุขปาฐะ คือการถ่ายทอดแบบปากต่อปาก โดยใช้ความทรงจำครูปฏิบัติหรือสาธิตให้ดูแล้วให้ลูกศิษย์ปฏิบัติตามตาม ผู้เรียนต้องจดจำทางเพลงจากครูผู้สอนเนื่องจากไม่นิยมมีการจดบันทึกโน้ต สถานที่ให้ความรู้ หรือศูนย์รวมแหล่งความรู้นั้นจะมีอยู่ 3 แหล่งด้วยกัน คือ บ้าน วัดและวัง การสืบทอดเพลงส่วนใหญ่จะถ่ายทอดอยู่ในระบบครอบครัวที่มีสายเลือดเดียวกัน เพื่อไว้ใช้สำหรับทำมาหากิน แต่ก็มีการรับศิษย์ที่ไม่มีความสัมพันธ์ทางสายเลือดด้วย ซึ่งคนกลุ่มนี้มีทั้งที่อยู่ประจำหรือกินนอนอยู่ที่บ้านครู และบางกลุ่มมาเฉพาะเวลาที่ต้องต่อเพลงเท่านั้น เนื่องจากเป็นการถ่ายทอดแบบปากต่อปาก บางครั้งครูผู้สอนก็ไม่ได้สอนให้ลูกศิษย์ทั้งหมด เมื่อครูท่านนั้นเสียชีวิตไป ทำให้บทเพลงสูญหายไปด้วย เป็นที่น่าเสียดายเป็นอย่างยิ่ง ดังนั้น ครูดนตรีไทยจึงเท่ากับเป็นสถาบันการศึกษาและตำราที่รวมองค์ความรู้ต่างๆทางดนตรีไว้ การสูญเสียครูดนตรีไทยไปท่านหนึ่งก็เท่ากับการสูญเสียองค์ความรู้ทางดนตรีไทยไปอย่างน่าเสียดาย (สงัด ภูเขาทอง 2539)

กระบวนการถ่ายทอดและการปรับวงดนตรีไทยนั้น ดร.สิริชัยชาญฟักจำรูญ เป็นปราชญ์ดนตรีไทยท่านหนึ่งที่รอบรู้ทั้งทางทฤษฎีและการปฏิบัติ จนได้รับการยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติ ท่านเป็นดุริยศิลปินผู้รอบรู้และมีความเชี่ยวชาญในดนตรีไทยเป็นอย่างยิ่ง มีความสามารถในการบรรเลงระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฯลฯ ตลอดจนเป็นครูผู้มีกระบวนการถ่ายทอดความรู้อย่างเป็นระบบ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ เป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการอนุรักษ์พัฒนาเผยแพร่ดนตรีไทยทั้งในประเทศและต่างประเทศ และดำรงแหน่งสำคัญที่มีส่วนร่วมในการอนุรักษ์พัฒนาดนตรีไทย เช่น ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป ผู้อำนวยการกองศิลปศึกษา ผู้อำนวยการกองการแสดง อธิบดีกรมศิลปากร และอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ แม้ภารกิจในตำแหน่งผู้บริหารสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จะเป็นภาระที่หนักและต้องรับผิดชอบสูง แต่ด้วยความมุ่งมั่นที่จะเห็นงานด้านนาฏศิลป์และดนตรี ได้รับการสืบทอดอย่างเป็นระบบในระบบการศึกษาของชาติ ท่านได้ทุ่มเท แรงกายแรงใจเพื่อวางระบบและพัฒนาการศึกษาด้านนาฏศิลป์ดนตรี ให้มีมาตรฐานเป็นที่ยอมรับและเป็นสถานศึกษาเฉพาะด้านที่จะสร้างเยาวชนของชาติให้เป็นผู้สืบทอดสืบสานศิลปวัฒนธรรม อันเป็นเอกลักษณ์ของชาติให้คงอยู่สืบไป

ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ มีความมุ่งมั่นที่จะสร้างสรรค์ผลงานและถ่ายทอดความรู้ อุทิศตนเพื่อวงการดนตรีไทยอยู่ตลอดเวลาด้วยจิตวิญญาณของนักดนตรีไทย ครูดนตรีไทย และยังคงเป็นที่ปรึกษาให้แก่หน่วยงาน องค์กรต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานพระราชพิธีที่สำคัญ งานของกรมศิลปากร

และที่สำคัญยังคงถวายงานแด่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารี รับสนองแนวพระราชดำริที่เกี่ยวกับงานด้านดนตรีและนาฏศิลป์รวมทั้งงานมรดกทางศิลปวัฒนธรรมนับเป็นปูชนียบุคคลที่มีคุณค่ายิ่งต่องานมรดกทางศิลปวัฒนธรรมของชาติ

จากเหตุผลที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ เพื่อดำรงรักษาภูมิปัญญาของโบราณจารย์ทางดนตรีไทยให้คงอยู่ตลอดไป อีกทั้งยังเป็นประโยชน์สำหรับครูดนตรีไทยและผู้ที่สนใจเพื่อใช้เป็นแนวทางสำหรับการถ่ายทอดฝึกฝนทักษะการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยตามหลักและวิธีการที่ถูกต้องเหมาะสม อีกทั้งยังเป็นแนวทางที่จะช่วยพัฒนาส่งเสริมให้ศาสตร์ด้านดนตรีไทยมีความเจริญก้าวหน้าอย่างยั่งยืนเพื่อให้คนรุ่นหลังได้ศึกษาต่อไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติและผลงานของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ
2. เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทย ของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญศิลปินแห่งชาติ

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบประวัติและผลงานของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ
2. ทำให้ทราบกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทย ของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ

ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ มีขอบเขตการวิจัยดังนี้ คือ

1. ศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ โดยศึกษาตั้งแต่การเริ่มต้นฝึกหัดทักษะการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่
2. ศึกษาวิธีการและขั้นตอนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ
3. ศึกษาการปรับวงดนตรีไทยของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ

นิยามศัพท์เฉพาะ

กระบวนการถ่ายทอด หมายถึง การลำดับแต่ละขั้นตอนของการถ่ายทอด การปฏิบัติทักษะทางด้านดนตรีไทย ทั้งการขับร้องและปฏิบัติเครื่องดนตรีตามบทเพลงไทยแต่ละประเภท

การบรรเลง หมายถึงรูปแบบและวิธีการเล่นที่แตกต่างกันตามคุณลักษณะของเครื่องดนตรี ซึ่งการเล่นเครื่องดนตรีสามารถแบ่งเป็นการบรรเลงเดี่ยวคือการบรรเลงเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียว ส่วนมากจะเป็นการบรรเลงเพื่อใช้ประกอบการแสดง และการบรรเลงเป็นวง คือ การบรรเลงเครื่องดนตรีหลายๆ ชิ้นพร้อมกัน โดยแต่ละชิ้นจะต้องบรรเลงตามบทบาทหน้าที่ และสอดคล้องกลมกลืนกัน

การปรับวง หมายถึง วิธีการวางรูปแบบในการบรรเลงดนตรีไทยให้ไพเราะเหมาะสมให้เป็นระบบขึ้น โดยผู้ปรับวงและผู้ฟังมักจะพิจารณาจากนักดนตรี เครื่องดนตรี และบทเพลงต่างๆ ในการบรรเลง

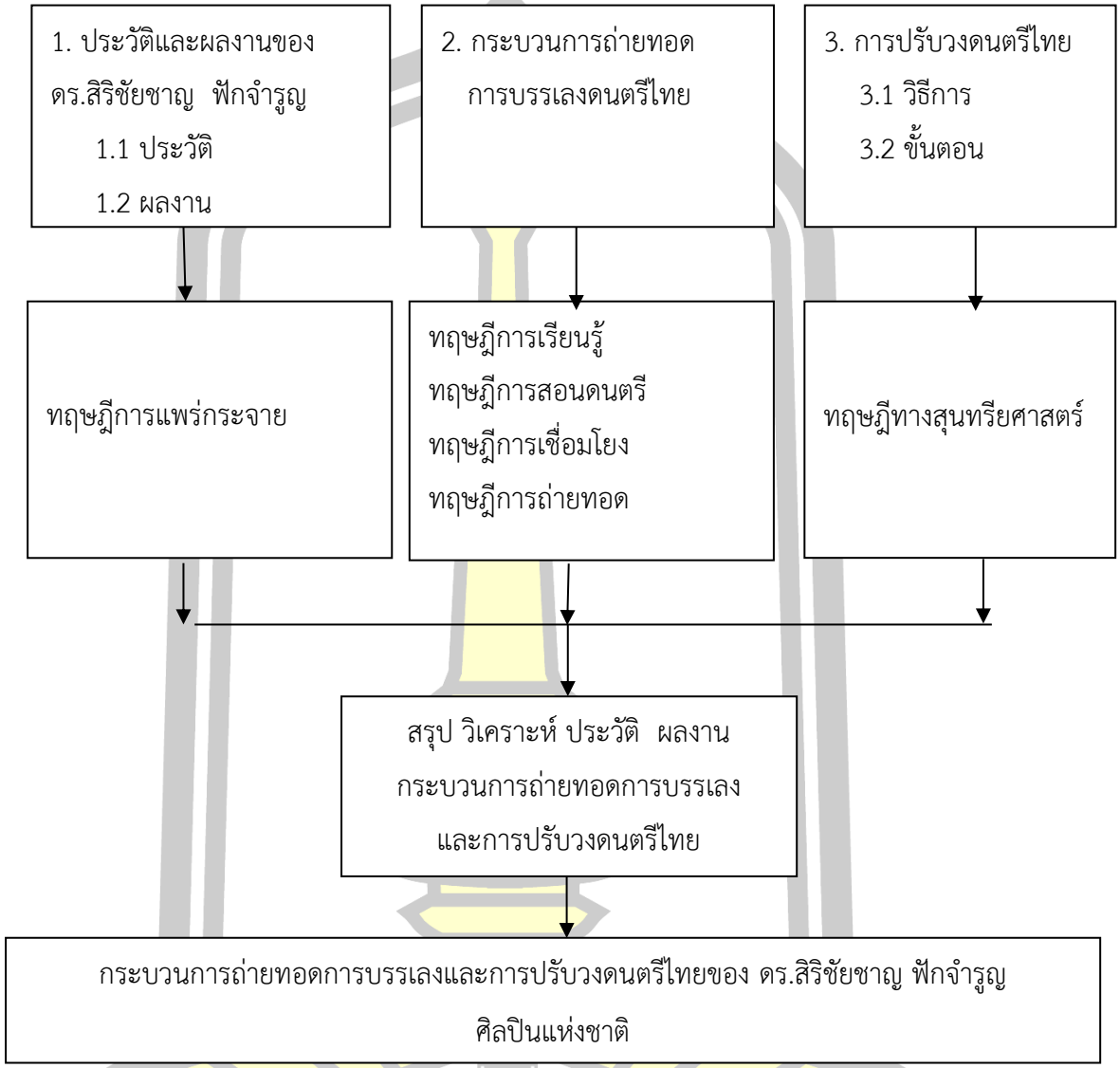
ดนตรีไทย หมายถึง เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ เช่น ฆ้องวงใหญ่

ต่อเพลง หมายถึง การเรียนดนตรีไทยโดยใช้วิธีการสาธิตทำนองเพลงทีละวรรคให้ผู้เรียนปฏิบัติตาม โดยต้องจดจำทำนองเพลงที่ครูสาธิตให้ได้ เมื่อได้วรรคที่หนึ่งแล้วจึงจะบอกวรรคที่สองและวรรคที่สามต่อไปเรื่อยๆ จึงเรียกกันว่า “ต่อเพลง”

ศิลปินแห่งชาติ หมายถึง ผู้สร้างสรรค์งานศิลปะที่เป็นประโยชน์แก่สังคมหรือแก่ชนในชาติ โครงการศิลปินแห่งชาติเกิดขึ้นด้วยเจตนารมย์จะยกย่องเชิดชูบุคคลผู้สร้างสรรค์งานศิลปะทุกแขนงอันเป็นที่ประจักษ์แล้วว่าสมควรกับฐานะศิลปินแห่งชาติ

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย



ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยครั้งนี้ เป็นการศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทย ของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญศิลปินแห่งชาติ สาขา ศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ผู้วิจัยศึกษาทฤษฎี และหลักการจากหนังสือ ตำรา บทความ วิทยานิพนธ์และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมีรายละเอียดดังนี้

1. องค์ความรู้ทางด้านดนตรีไทย
2. ฆ้องวงใหญ่
3. การถ่ายทอดและการปรับวงดนตรีไทย
4. องค์ความรู้เกี่ยวกับศิลปินแห่งชาติ
5. บริบทพื้นที่ที่ทำการวิจัย
6. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
7. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

องค์ความรู้ทางด้านดนตรีไทย

เครื่องดนตรีไทยตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบันมีอยู่เป็นจำนวนมาก สามารถนำมาจัดหมวดหมู่และจำแนกตามวิธีการเล่นได้เป็น 4 ประเภท คือ เครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี และเครื่องเป่า

เครื่องดีด เครื่องดนตรีที่เล่นด้วยการใช้ไม้ดีด ดีดสายให้เกิดเสียงที่ใช้บรรเลงอยู่ในวงดนตรีไทย ปัจจุบันมีอยู่ชนิดเดียวคือ จะเข้ ซึ่งเข้าใจกันว่ามีวิวัฒนาการมาปรับปรุงมาจากพิณ เพื่อให้นั่งดีดได้สะดวกและไพเราะ จึงได้วางราบไปกับพื้น

เครื่องสี เครื่องดนตรีที่เล่นด้วยการใช้คันสี สีไปมาที่สายให้เกิดเสียง ได้แก่ ซอสามสาย ซอด้วง ซออู้

เครื่องตี เครื่องดนตรีที่เล่นด้วยการใช้มือหรือไม้ตีให้เกิดเสียง และถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่เกิดก่อนเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ แบ่งออกเป็น

1. เครื่องตีที่ทำด้วยไม้ เช่น กรับพวง กรับเสภา ระนาดเอก ระนาดทุ้ม
2. เครื่องตีที่ทำด้วยโลหะ เช่น ฉิ่ง ฉาบ ฆ้อง ซึ่งมีฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ฆ้องมอญ ฆ้องโหม่ง ฆ้องราว ระนาดเอกเหล็ก ระนาทุ้มเหล็ก
3. เครื่องตีที่ขึงด้วยหนัง ได้แก่ กลองทัด กลองชาตรี ตะโพน ตะโพนมอญ โทนหรือทับ กลองแขก กลองมลายู เปิงมางคอก กลองสองหน้า เป็นต้น

เครื่องเป่า เครื่องดนตรีที่เล่นด้วยการใช้ปากเป่า ทำให้เกิดเสียง เครื่องเป่าของไทย ได้แก่ ขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยอู้ และปี่ ซึ่งมีอยู่ 3 ขนาด คือ ปี่นอก เป็นปี่ที่มีขนาดเล็กมีเสียงเล็กและสูง ปี่กลาง เป็นปี่ขนาดกลางมีเสียงระดับกลาง และ ปี่ใน เป็นปี่ที่มีขนาดใหญ่และมีเสียงต่ำ (ไพศาล อินทวงศ์ 2548) เครื่องดนตรีประเภท ดีด สี ตี เป่า โดยมากได้แบบอย่างมาจากอินเดีย เช่นเดียวกันกับ เขมร มอญ พม่า และชวา มลายูเพราะฉะนั้น เครื่องดนตรีประเภท ดีด สี ตี เป่าของประเทศเหล่านี้จึงคล้ายคลึงกันและยังสังเกตเห็นได้จนถึงทุกวันนี้

เครื่องดนตรีประเภท ดีด สี ตี เป่า ของอินเดียที่เป็นต้นตำหรับเดิมนั้น เรียกว่า คัมภีร์สังคีตรัตนากร แบ่งได้ 4 ประเภท คือ

1. ตะตะ เป็นเครื่องดนตรีประเภทที่มีสายสำหรับดีด สี เป็นเสียง
2. สุษิระ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่าเป็นเสียง
3. อะวะนัทธะ เป็นเครื่องดนตรีประเภทที่หุ้มหนังตีเป็นเสียง
4. ฆะนะ เป็นเครื่องดนตรีประเภทที่กระทบเป็นเสียง

เครื่องดนตรีทั้ง 4 ประเภทนี้ในคัมภีร์สังคีตรัตนากร ได้อธิบายว่าเครื่องดนตรีประเภทตะตะ (เครื่องสาย) กับสุษิระ (เครื่องเป่า) สำหรับทำให้เป็นลำนำ เครื่องดนตรีประเภทอะวะนัทธะ (เครื่องตี) สำหรับประกอบเพลง ส่วนเครื่องดนตรีประเภทฆะนะ (เครื่องกระทบ) สำหรับทำจังหวะ (พูนพิศ อมาตยกุล 2552)

ดนตรีเป็นศิลปะของเสียงที่เกิดจากความพากเพียรของมนุษย์ในการสร้างเสียงให้อยู่ในระเบียบของจังหวะ ทำนอง สีสันของเสียงและคีตลักษณ์ ดนตรีไม่ว่าจะเป็นของชาติใด ภาษาใด ล้วนมีพื้นฐานมาจากส่วนต่างๆ เหล่านี้ทั้งสิ้น ความแตกต่างในรายละเอียดของแต่ละส่วนแต่ละวัฒนธรรมนั้นเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจริง แต่การที่จะแตกต่างกันอย่างไรนั้น กรอบวัฒนธรรมแต่ละสังคมจะเป็นปัจจัยที่กำหนดให้ตรงตามรสนิยมของแต่ละวัฒนธรรม จนเป็นผลให้สามารถแยกแยะดนตรีของชาติหนึ่งแตกต่างจากดนตรีของอีกชาติหนึ่งอย่างไร ดังนั้น ในการศึกษาองค์ประกอบของดนตรีไทย จึงควรพิจารณาจากลักษณะทั้งหมดที่ได้กล่าวมาแล้ว สำหรับองค์ประกอบดนตรีไทยที่สำคัญนั้นมีดังนี้ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี 2542)

1. เสียง (Tone) เกิดจากการสั่นสะเทือนของอากาศที่เป็นไปอย่างสม่ำเสมอ ส่วนเสียงอึกทึกหรือเสียงรบกวน เกิดจากการสั่นสะเทือนของอากาศที่ไม่สม่ำเสมอ ลักษณะความแตกต่างของเสียงขึ้นอยู่กับคุณสมบัติสำคัญ 4 ประการ คือ ระดับเสียง ความยาวของเสียง ความเข้มของเสียง และคุณภาพของเสียง

1.1 ระดับเสียง (pitch) หมายถึงระดับความสูง - ต่ำของเสียง ซึ่งเกิดจากจำนวนความถี่ของการสั่นสะเทือน กล่าวคือ ถ้าเสียงที่มีความถี่สูง ลักษณะการสั่นสะเทือนเร็ว จะส่งผลให้มีระดับเสียงสูง แต่ถ้าหากเสียงมีความถี่ต่ำ ลักษณะการสั่นสะเทือนช้า จะส่งผลให้มีระดับเสียงต่ำ

1.2 ความสั้น-ยาวของเสียง (Duration) หมายถึง คุณสมบัติที่เกี่ยวกับความยาว-สั้นของเสียง ความยาวและสั้นของเสียงเป็นคุณสมบัติที่สำคัญอย่างยิ่งของการกำหนดลีลา จังหวะในดนตรีตะวันตก การกำหนดความสั้น-ยาวของเสียง สามารถแสดงให้เห็นได้จากลักษณะของตัวโน้ต เช่น โน้ตตัวกลม ตัวขาว และตัวดำ เป็นต้น สำหรับในดนตรีไทยนั้นแต่เดิมมิได้ใช้ระบบการบันทึกโน้ตเป็นหลัก แต่อย่างไรก็ตามการสร้างความยาว-สั้น อาจสังเกตได้จากลีลาการกรอระนาดเอกฆ้องวง ในกรณีของซออาจแสดงออกมาในลักษณะของการลากคันชักยาวๆ

1.3 ความเข้มของเสียง (Intensity) ความเข้มของเสียงเกี่ยวข้องกับน้ำหนักของความหนักเบาของเสียง ความเข้มของเสียงจะเป็นคุณสมบัติที่ก่อประโยชน์ในการเกื้อหนุนเสียงให้มีลีลาจังหวะที่สมบูรณ์ ในกรณีของดนตรีไทยปรากฏอย่างเด่นชัดในเพลงเชิดจีน

1.4 คุณภาพของเสียง (Quality) เกิดจากคุณภาพของแหล่งกำเนิดเสียงที่แตกต่างกัน ปัจจัยที่ทำให้คุณภาพของเสียงเกิดความแตกต่างกันนั้น เกิดจากหลายสาเหตุ เช่น วิธีการผลิตเสียง รูปทรงของแหล่งกำเนิดเสียง และวัสดุที่ใช้ทำแหล่งกำเนิดเสียง เป็นต้น

2. พื้นฐานจังหวะ (Element of Time) จังหวะเป็นศิลปะของการจัดระเบียบเสียงที่เกี่ยวข้องกับความช้าเร็ว ความหนักเบาและความสั้นยาว องค์ประกอบเหล่านี้หากนำมาร้อยเรียงปะติดปะต่อเข้าด้วยกันตามหลักวิชาการเชิงดนตรีแล้ว สามารถสร้างสรรค์ให้เกิดลีลาจังหวะอันหลากหลาย ซึ่งมีผลต่อผู้ฟัง จะปรากฏพบในลักษณะของการตอบสนองเชิงกายภาพ เช่น ฟังแล้วแสดงการกระดิกนิ้ว ปรบมือร่วมไปด้วย

3. ทำนอง (Melody) เป็นการจัดระเบียบของเสียงที่เกี่ยวข้องกับความสูง-ต่ำ ความสั้น-ยาว และความดัง-เบา คุณสมบัติเหล่านี้เมื่อนำมาปฏิบัติอย่างต่อเนื่องบนพื้นฐานของความช้า-เร็ว จะเป็นองค์ประกอบของดนตรีที่ผู้ฟังสามารถง่ายต่อการทำความเข้าใจได้มากที่สุด ทำนองของดนตรีไทยสามารถแบ่งออกได้ 3 ประเภท คือ

3.1 ทำนองหลัก เป็นทำนองที่แท้จริงของเพลงไทย ในหมู่นักดนตรีไทยเรียกว่า “ลูกฆ้อง” ซึ่งเป็นการเรียกตามวิธีการแต่งเพลงไทยที่ผู้ประพันธ์ประดิษฐ์ทำนองโดยยึดทำนองฆ้องวงใหญ่เป็นหลัก

3.2 ทำนองตกแต่ง เป็นการประดิษฐ์ตกแต่งทำนองหลักหรือลูกฆ้องให้มีความไพเราะเหมาะสมกับเครื่องดนตรีแต่ละประเภท กระบวนการตกแต่งทำนองให้ไพเราะและเหมาะสมกับเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องนี้ เรียกว่า “การแปรทำนอง”

4. พื้นผิวของเสียง (Texture) หมายถึงลักษณะหรือรูปแบบของเสียงที่ประสานสัมพันธ์และไม่ประสานสัมพันธ์ โดยอาจจะเป็นการนำเสียงมาบรรเลงพร้อมกันหรือซ้อนกัน ซึ่งอาจพบทั้งในแนวตั้งและแนวนอน ตามกระบวนการประพันธ์เพลง ผลรวมของเสียงหรือแนวทั้งหมดเหล่านั้นจัดเป็นพื้นผิวตามนัยของดนตรีทั้งสิ้น

5. สีสันของเสียง (Tone Clor) หมายถึงคุณลักษณะของเสียงที่กำเนิดจากแหล่งเสียงที่แตกต่างกัน เช่น เสียงร้องของมนุษย์และเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ ความหลากหลายของวิธีการบรรเลง วัสดุที่ใช้ทำเครื่องดนตรี รูปทรง ขนาด ล้วนส่งผลต่อสีสันของเสียง ทำให้เกิดคุณลักษณะของเสียงที่กำเนิดจากแหล่งเสียงแตกต่างกันออกไป

6. คีตลักษณ์ (Forms) เป็นรูปแบบของเพลงเสมือนกรอบที่หลอมรวมเอาจังหวะ ทำนอง พื้นผิว และสีสันของเสียงให้เคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน เพลงที่มีขนาดสั้น–ยาว กลับไป-มา ล้วนเป็นสาระสำคัญของคีตลักษณ์ทั้งสิ้น

จากการศึกษาองค์ความรู้ทางด้านดนตรีไทย สรุปได้ว่าเครื่องดนตรีไทยได้แบบอย่างมาจากอินเดีย เช่นเดียวกับ เขมร มอญ พม่า และชวา มลายู เพราะฉะนั้นเครื่องดนตรีประเภท ดีด สี ตี เป่า ของประเทศเหล่านี้จึงมีองค์ประกอบที่คล้ายคลึงกัน ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบของเสียง จังหวะที่เกี่ยวกับความช้า-เร็ว เสียงหนัก-เบา ทำนองเพลงหลักและทำนองตกแต่ง รวมถึงรูปแบบของเพลงที่ไปในทิศทางเดียวกัน

การวิเคราะห์เพลงไทย

ความรู้เบื้องต้นที่ใช้ในการวิเคราะห์เพลง ประกอบด้วย (มานพ วิสุทธิแพทย์ 2533)

1. บันไดเสียง ในที่นี้คือบันไดเสียงตามลักษณะบทเพลง ซึ่งมีบันไดเสียงหลักต่างๆ ดังต่อไปนี้

1.1 บันไดเสียง โด คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต ดรม ซล เป็นโน้ตหลัก และใช้โน้ต ฟ ท เป็นโน้ตรอง เช่น เพลงสำเนียงลาว,เพลงโหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง เพลงเชิดจีน ฯลฯ

1.2 บันไดเสียง ซอล คือบทเพลงที่ใช้โน้ต ซลท รม เป็นโน้ตหลัก และใช้โน้ต ด ฟ เป็นโน้ตรอง เช่น เพลงหน้าพาทย์ต่างๆ ที่เห็นได้ชัดเจน เช่น เพลง ลา เสมอ โอด ฯลฯ

1.3 บันไดเสียง ฟา คือบทเพลงที่ใช้โน้ต ฟซล ดร เป็นหลัก และใช้โน้ต ท ม เป็นโน้ตรอง เช่น เพลงสำเนียงเขมร เพลงใบ้คลั่ง เพลงไส้พระจันทร์ ฯลฯ

1.4 บันไดเสียง ที คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต ทดร ฟซ เป็นโน้ตหลัก และใช้โน้ต ม ล เป็นโน้ตรอง ส่วนมากพบในบทเพลงสำเนียงมอญ เช่น เพลงสุดสงวน นางครวญ มอญมอบเรือ ฯลฯ

1.5 บันไดเสียง เร คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต รมฟ ลท เป็นโน้ตหลักและใช้โน้ต ซ ด เป็นโน้ตรอง บทเพลงที่ใช้บันไดเสียงนี้ เช่น เพลงทยอยเขมร ทยอยใน นอกจากนี้ บันไดเสียง เร ยังพบได้ในการย้ายบันไดเสียงของเพลงหน้าพาทย์ซึ่งเป็นการย้ายบันไดเสียง ซอล และบันไดเสียง เร เช่น ตอนจบของเพลงสาธุการ

2. วรรคเพลง

หมายถึง การแบ่งทำนองเพลงออกเป็นส่วนต่างๆ ในการแบ่งจึงยึดถือ “ทำนองเพลง” เป็นหลัก โดยคำนึงถึงความหมายของเพลงและจุดประสงค์ในการแบ่งเป็นหลัก

การแบ่งทำนองเพลงที่เป็นทำนองทางพื้น ไม่มีการฝากหรือลักจังหวะ การบรรเลงฉิ่งสำหรับเพลงประเภทนี้ไม่ว่าจะเป็นในอัตราจังหวะกี่ชั้นก็ตาม เป็นการบรรเลงแบบธรรมดาทั่วๆไปคือบรรเลง “ฉิ่ง-ฉับ” สลับกันไปอย่างสม่ำเสมอถ้าเขียนเป็นโน้ตไทยแล้วทำนองเพลงจะแบ่งเป็นส่วนๆได้อย่างชัดเจนเป็น 2 ห้อง 4 ห้อง หรือ 8 ห้อง ซึ่งเพลงไทยส่วนใหญ่มีลักษณะทำนองเป็นเช่นนี้ เช่น เพลงแขกบรเทศ 2 ชั้น ส่วนต่างๆ ในหัวข้อ “วรรคเพลง” “ลูกตก” จะยกตัวอย่างเพลงโดยบันทึกเป็นโน้ตไทยเพราะเข้าใจง่ายและเห็นได้ชัดเจน ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างเพลงแขกบรเทศ 2 ชั้น

ท่อน 1

- - - ซ	- ล ล ล	- - - ด̣	- ล ล ล	- ซ ซ ซ	- ล - ซ	- - - ม̣	- ม - ม
- ล ซ ม	ซ ม ร ด̣	ด̣ ด̣ - ร̣	ร̣ ร̣ - ม̣	- ซ̣ - ล̣	- ซ̣ - ม̣	ม̣ ม̣ - ร̣	ร̣ ร̣ - ด̣

ท่อน 2

-ม̣ ม̣ ม̣	- ร̣ - ด̣	ด̣ ด̣ -ซ	ซ ซ -ล	- ล - ซ	ซ ซ -ล	ล ล -ด̣	ด̣ ด̣ - ร̣
- ล ซ ม	ซ ม ร ด̣	ด̣ ด̣ - ร̣	ร̣ ร̣ - ม̣	- ซ̣ - ล̣	- ซ̣ - ม̣	ม̣ ม̣ - ร̣	ร̣ ร̣ - ด̣

โน้ตเพลงแขกบรเทศ 2 ชั้น มี 2 ท่อน แต่ละท่อนจะแบ่งเป็นส่วนใหญ่ๆ ได้ท่อนละ 2 ส่วน แต่ละส่วนยาว 1 บรรทัด ในแต่ละบรรทัดสามารถแบ่งได้ 2 ส่วน ส่วนละ 4 ห้องเพลง ใน 4 ห้องเพลงยังแบ่งได้อีก 2 ส่วน ส่วนละ 2 ห้องเพลง และใน 2 ห้องเพลงยังแบ่งได้อีกเป็น 2 ส่วน ส่วนละ 1 ห้อง และใน 1 ห้องเพลงมีโน้ต 4 ตัว ก็ยังสามารถแบ่งต่อไปได้อีกจนกระทั่งเหลือโน้ตเพียงตัวเดียว จะเห็นได้ว่าเมื่อเหลือโน้ตเพียงตัวเดียว จะไม่ได้ความหมายทางดนตรีเลย แม้ว่าจะมีโน้ต 2 หรือ 3 ตัว (จากห้องเพลงที่มีโน้ต 4 ตัว) ก็ยังไม่มีความหมายของดนตรีเช่นกัน ก็พอสรุปได้ว่าส่วนที่เล็กที่สุดของเพลงที่พอจะฟังเป็นเพลงต้องมีความยาวอย่างน้อย 1 ห้องเพลงหรือมี 1 จังหวะ เมื่อทำนองเพลงยาว 2 ห้อง ก็จะมีความหมายมากขึ้น แต่ยังไม่สมบูรณ์ แต่เมื่อทำนองมีความยาว 4 ห้องติดต่อกันแล้ว ก็จะเป็นส่วนที่มีความหมายสมบูรณ์ในตัว ดังนั้น เมื่อพูดถึงวรรคเพลง จึงควรหมายถึงทำนองเพลงที่มีความยาวเท่ากับ 4 ห้องเพลง

3. ลูกตก

ลูกตกที่กล่าวถึงในทีนี้ คือ ลูกตกของวรรคเพลงหรือโน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลงนั่นเอง เช่น เพลงแขกบรเทศ 2 ชั้นโดยปกติแล้วลูกตกมักจะเป็นเสียง ด ร ม ซ หรือ ล ถ้าเป็นเพลงบันไดเสียง ซอล ลูกตกมักจะเป็นเสียง ซ ล ท ร หรือจะเห็นว่า ในบทเพลงหนึ่งๆ มีหลาย

วรรคเพลง ซึ่งหมายถึงมีหลายลูกตก และ จากลูกตกหนึ่งไปอีกลูกตกหนึ่งนั้นบางทีก็ซ้ำกัน บางทีก็ไม่ซ้ำกัน ทำนองต่างๆ ของลูกตกแต่ละเสียงพอจะสรุปไว้เป็นตัวอย่าง เช่น

3.1 ลูกตกเสียงที่ 1 แบ่งตามทำนองได้ 2 อย่าง คือ

ทำนองเคลื่อนมาจากระดับเสียงที่สูงกว่าลูกตก โด หรืออาจจะพูดว่าทำนองเคลื่อนต่ำลงมาหาลูกตก

ทำนองมาจากระดับเสียงที่ต่ำกว่าลูกตก โด หรืออาจจะพูดว่าทำนองเคลื่อนสูงขึ้นไปหาลูกตก

3.2 ลูกตกเสียงที่ 2

ทำนองอย่างที่ 1 ทำนองเคลื่อนสูงขึ้น ผ่านเสียงลาไปหาลูกตก ทำนองอย่างที่ 2 ทำนองเคลื่อนต่ำลง ผ่านเสียง ซอล ไปหาลูกตก

3.3 ลูกตกเสียงที่ 3

ทำนองอย่างที่ 1 ทำนองเคลื่อนสูงขึ้นผ่านเสียง โด ไปหาลูกตกแต่มี ซอล แต่ยังมีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองไปทางเดียวกัน

ทำนองอย่างที่ 2 ทำนองเคลื่อนต่ำลง ผ่านเสียง ลา ไปหาลูกตก

3.4 ลูกตกเสียงที่ 4

โครงสร้างของทำนองเหล่านี้อยู่ที่จังหวะตกห้องที่ 3 ซึ่งมีทำนอง 2 อย่างคือ ทำนองอย่างที่ 1 ทำนองเคลื่อนต่ำลงผ่านเสียง โด ที่จังหวะตกห้องที่ 3 ไปหาลูกตก ทำนองอย่างที่ 2 ทำนองเคลื่อนสูงขึ้นผ่านเสียง มี ที่จังหวะตกห้องที่ 3 ไปหาลูกตก

3.5 ลูกตกเสียงที่ 5

ทำนองอย่างที่ 1 ทำนองเคลื่อนสูงขึ้นผ่านเสียง มี ไปหาลูกตก ทำนองอย่างที่ 2 ทำนองเคลื่อนต่ำลงผ่านเสียง เร ไปหาลูกตก

หน้าที่ของทำนองเพลงและลูกตกในเพลงหนึ่งๆ มีวรรคเพลงและลูกตกมากมาย ทำนองและลูกตกต่างๆ ในเพลงนั้นแตกต่างกันไป สรุปได้ดังนี้

1. หน้าที่เพลง ส่วนสำคัญที่สุดส่วนหนึ่งของบทเพลงแต่ละเพลง สุดท้ายที่จบเพลง ซึ่งหมายถึงลูกตกลูกสุดท้าย ทั้งนี้วรรคเพลงวรรคสุดท้ายต้องมีทำนองที่สอดคล้องกับลูกตกที่แสดงถึงการจบ การสิ้นสุด และความสมบูรณ์ของเพลงบทนั้นๆการทำหน้าที่จบเพลงของทำนองเพลงและลูกตกของวรรคสุดท้ายมี 2 อย่างคือ

1.1 จบอย่างสมบูรณ์ ด้วยเสียงที่ 1 ของบันไดเสียงนั้น วรรคเพลงที่จบด้วยลูกตกเสียงที่ 1 สำหรับวรรคเพลงที่แสดงการจบอย่างสมบูรณ์นั้น นอกจากลูกตกเสียงที่ 1 แล้วทำนองเพลงที่ดำเนินไปหาลูกตก ส่วนมากจะเป็นทำนองเพลงที่มาจากเสียงที่ 5 และ 2 แล้วจบที่เสียงที่ 1

1.2 การจบอย่างไม่สมบูรณ์ มีบทเพลงไทยบางบทที่วรรคจบเป็นเสียงอื่นๆ ที่ไม่ใช่เสียงที่ 1 ทำนองเพลงและลูกตกเหล่านั้นก็อนุโลมให้เป็นวรรคแสดงการจบเพลงได้เช่นกัน

2. ทำหน้าที่ดำเนินทำนอง ทำนองเพลงของเพลงใดหนึ่งที่มีหลายๆ เพลงนั้น ทำนองเพลงและลูกตกของแต่ละวรรคต้องสอดคล้องสัมพันธ์กันอย่างต่อเนื่องซึ่งจะทำให้ทำนองเพลงตลอดเพลงดำเนินไปอย่างราบเรียบ

4. คู่สัมพันธ์ของวรรคเพลงและลูกตก

ในบทเพลงหนึ่งๆ จะมีหลายวรรคเพลง ซึ่งก็หมายถึงมีหลายลูกตก มีทั้งลูกมีเสียงหลากหลายออกไปและลูกตกที่มีเสียงซ้ำๆ กัน การที่มีลูกตกหลายๆ ลูกตกติดต่อกันไปตามวรรคเพลงนั้นเพลงนั้นในการเรียกว่า “การเคลื่อนที่ของลูกตก” ของลูกตกหนึ่งไปอีกลูกตกหนึ่งนั้น มีความสัมพันธ์กันโดยมีทำนองเพลงในวรรคนั้นๆเป็นตัวเชื่อม ซึ่งต้องเป็นทำนองที่สอดคล้องกันหรือสัมผัสความสัมพันธ์ของทำนองเพลงและการเคลื่อนที่ของลูกตกมีความสัมพันธ์เป็นคู่ๆ คือ “วรรคส่ง” สัมพันธ์กันมากกับ“วรรครับ” ในบทเพลงหนึ่งๆมี “วรรคส่ง”กับ“วรรครับ”สลับกันไปเรื่อยๆ โดยเริ่มจากวรรคส่งก่อน จะเห็นว่าวรรคเพลงสัมพันธ์กันเป็นคู่ๆ (มานพ วิสุทธิแพทย์ 2533)

สรุปได้ว่า การวิเคราะห์เพลงไทย ประกอบไปด้วย บันไดเสียงซึ่งมีบันไดเสียงหลัก 5 เสียง วรรคเพลง และลูกตก เป็นลูกตกของวรรคเพลงหรือโน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลง คู่สัมพันธ์ของวรรคเพลงและลูกตกซึ่งในบทเพลงหนึ่งๆ จะมีหลายวรรคเพลง ซึ่งก็หมายถึงมีหลายลูกตก มีทั้งลูกตกมีเสียงหลากหลายออกไปและลูกตกที่มีเสียงซ้ำๆ กัน

ฆ้องวงใหญ่

การทำวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับฆ้องวงใหญ่ ในหัวข้อที่สำคัญต่างๆ ดังนี้

1. ภูมิหลังของฆ้องวงใหญ่

ฆ้อง ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2554 อธิบายว่า หมายถึง เครื่องตีให้เกิดเสียงอย่างหนึ่ง ทำด้วยโลหะผสม รูปร่างเป็นแผ่นวงกลม งอขุ้มลงมารอบตัว มีปุ่มตรงกลางสำหรับตี เรียกต่างๆ กัน เช่น ฆ้องวง ฆ้องชัย ฆ้องกระแต (ราชบัณฑิตยสถาน 2554)

ฆ้องวงใหญ่ เดิมชื่อว่า ฆ้องหรือ ฆ้องวง ทำมาจากโลหะ 3 ชนิด คือ ทองแดง ดีบุก และสังกะสี เรียกว่า ทองเหลือง ทองสัมฤทธิ์ ทองม้าล่อ ทองห้าว และทองลงหิน หล่อเป็นรูปวงกลม

มีวิวัฒนาการมาจากฆ้องเดี่ยว ฆ้องคู่ ฆ้องราง และฆ้องกระแต ตามลำดับ เมื่อสมัยก่อนกรุงสุโขทัย ทราบว่ามีการนำฆ้องมาเจาะรูผูกเรียงไว้กับรางหวาย (ภิชาติ เลณะสวัสดิ์ 2547)

2. ลักษณะของฆ้องวงใหญ่

ฆ้องวงใหญ่ มีส่วนประกอบที่สำคัญ 3 ส่วน คือ ร้านฆ้องหรือวงฆ้อง ลูกฆ้อง และไม้ตีร้านฆ้องหรือวงฆ้องทำจากหวายโป่งมี 4 อัน ด้านล่าง 2 อัน ด้านบน 2 อัน ขดเป็นวงขนานกันไป ลูกฆ้องที่นำมาผูกเรียงมีด้วยกัน 16 ลูก เรียงจากด้านซ้ายมือของผู้ตี เป็นลูกใหญ่ไปหาลูกเล็กด้านขวามือของผู้ตี ลูกฆ้องทำด้วยโลหะแผ่นรูปวงกลม ตรงกลางทำเป็นปุ่มนูนขึ้น เพื่อตีลงบนปุ่มฆ้องต่อจากปุ่มฆ้องลงไปเป็นฐานแผ่ออกแล้วงองุ้มลงมาเป็นขอบโดยรอบอย่างร่มฉัตร จึงเรียกส่วนฐานแบนราบและงองุ้มนี้ว่า “ฉัตร” โดยพื้นราบเรียกว่า หลังฉัตรหรือชานฉัตร ส่วนที่งอเป็นขอบเรียกว่า “ใบฉัตร” ที่ใบฉัตรเจาะรู 4 รู สำหรับร้อยเชือกผูกติดกับร้านทีทำด้วยหวายโป่งดัดเป็นวง ด้านหลังเปิดเป็นทางเข้า เรียกว่า “ประตูฆ้อง” วงฆ้องทั้งหมดเรียกว่า “ร้านฆ้อง” มี “ลูกมะหวด” เป็นไม้ค้ำหวายเส้นล่างและเส้นบนเป็นระยะ ลูกฆ้องที่อยู่ขวาสุด เรียกว่า “ลูกยอด” มีขนาดเล็กและมีเสียงสูงที่สุด ลูกฆ้องที่อยู่ด้ายซ้ายสุด เรียกว่า ลูกทั่งหรือลูกทวน มีขนาดใหญ่มีเสียงทุ้มต่ำ แต่โบราณฆ้องมีขนาดเดียว เรียกว่า “ฆ้องวง” ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 3 มีผู้คิดค้นฆ้องวงอีกขนาดขึ้นมา ซึ่งมีขนาดเล็กกว่า เรียกว่า “ฆ้องวงเล็ก” ฆ้องวงแบบเดิมจึงได้ชื่อว่า “ฆ้องวงใหญ่” นับแต่นั้นมา

ฆ้องวงใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงอยู่ในวงปี่พาทย์ ทำหน้าที่ดำเนินทำนองเพลงที่เป็นเนื้อเพลงที่แท้จริงให้เครื่องดนตรีอื่นๆ แปรทำนองออกเป็นทางต่างๆ แต่ในการบรรเลงเดี่ยวจะตีอย่างโลดโผนมีทั้งกรอ กวาด ไขว้ ประคบมือ แล้วแต่ความเหมาะสมของเพลงต่างๆ การนั่งตีสามารถนั่งได้ทั้งพับเพียบและขัดสมาธิ ไม้ตีฆ้องจะมี 2 อัน หุ้มด้วยหนังดิบ ถ้าต้องการเสียงที่นุ่มขึ้นก็ใช้ผ้าพันไว้ติดกาวธรรมดาทั่วไปการถ่วงเสียงให้ได้เสียงที่นุ่มนวลน่าฟังจะใช้ตะกั่ว เช่นเดียวกับที่ติดเทียบเสียงระนาดเอกและระนาดทุ้ม

3. เกณฑ์การประเมินการบรรเลงฆ้องวงใหญ่

สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย ได้แต่งตั้งศิลปินแห่งชาติ ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ชำนาญการและคณาจารย์ด้านดนตรีไทย ร่วมกันกำหนดเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย เพื่อนำไปใช้ในการจัดการเรียนการสอนดนตรีไทยไว้ดังนี้ (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย 2544)

1. การสำรวจความพร้อมและปรับเครื่องดนตรีก่อนการบรรเลง

1.1 วงฆ้อง

1.1.1 ลูกฆ้องต้องอยู่ตรงกลางร้านฆ้อง โดยที่ฉัตรของลูกฆ้องต้องไม่สัมผัสกับร้านฆ้อง ให้ถ่างร้านฆ้อง ลูกฆ้องข้างเคียง และโขนฆ้อง

1.1.2 ลูกฆ้องเรียงลำดับตามตำแหน่งของระดับเสียงได้ถูกต้อง

1.1.3 ลูกฆ้องต้องผูกอยู่ตรงกลางร้านฆ้องในลักษณะที่ค่อนข้างตึง

1.1.4 ฉัตรของลูกฆ้องทุกลูก ต้องอยู่ในระดับที่เสมอกัน ให้ยอดปุ่มของลูกฆ้องทุกลูกอยู่ในระดับเดียวกัน

1.1.5 คุณภาพเสียงของลูกฆ้องแต่ละลูกต้องอยู่ในสภาพที่สมบูรณ์

1.1.6 สามารถปรับระดับลูกฆ้องที่หย่อนให้ตึง และผูกหนังฆ้องด้วยเงื่อนตะกรุดเบ็ดได้ถูกต้องและเหมาะสม ดังนี้

1) สามารถผูกหนัง ผูกฆ้องได้ถูกต้อง

2) ปรับลูกฆ้องที่หย่อนได้ แต่อาจไม่สมบูรณ์

3) ต้องปรับลูกฆ้องที่หย่อนได้สมบูรณ์

1.1.7 สามารถติดตะกั่วที่ลูกฆ้อง ดังนี้

1) ติดตะกั่วที่หลุดกลับเข้าที่ที่ลูกฆ้องได้ตรงตำแหน่งเดิม

2) ติดตะกั่วที่หลุดกลับเข้าที่ที่ลูกฆ้องได้ตรงตำแหน่งเดิม และปรับได้ตรงเสียงเดิม

3) ติดตะกั่วที่ลูกฆ้องเพื่อปรับเสียงได้ถูกต้องครบทุกเสียง

1.2 ไม้ตี

1.2.1 หัวไม้ตีฆ้องต้องไม่คลอน

1.2.2 วัสดุที่ทำไม้ตีฆ้องต้องอยู่ในสภาพที่เหมาะสมกับการตีให้เกิดเสียงตามลักษณะประเภทไม้ตีฆ้อง ได้แก่ ไม้หนัง (หัวไม้ฆ้องทำด้วยหนัง) หรือไม้นวม (หัวไม้ฆ้องพันด้วยด้ายสลับผ้า)

2. ท่านั่ง

นั่งขัดสมาธิราบ หรือพับเพียบที่กลางวงฆ้อง ลำตัวตรง ผู้บรรเลงหันหน้าไปสู่กึ่งกลางของวงฆ้อง

3. ท่าจับไม้ตีฆ้องวงใหญ่

หงายฝ่ามือจับไม้ตีข้างละอันให้แน่นพอประมาณ โดยให้ก้านไม้ตีพาดอยู่ในกลางร่องอุ้งมือพร้อมกับใช้นิ้วกลาง นาง ก้อย จับก้านไม้ตีฆ้องไว้ และใช้นิ้วหัวแม่มือแตะอยู่ที่ด้านข้าง ปลายนิ้วชี้กดที่ด้านล่างของก้านไม้ตีฆ้อง โดยให้ปลายนิ้วชี้อยู่ชิดกับหัวไม้ตีฆ้องในลักษณะที่จะใช้ควบคุมเสียงของฆ้องวงใหญ่แล้วคว่ำมือลงเมื่อพร้อมที่จะลงมือบรรเลง แขนทั้งสองข้างอยู่ข้างลำตัวงอข้อศอกเป็นมุมฉากพองาม

4. วิธีตีฆ้องวงใหญ่

4.1 ลักษณะการตี

4.1.1 ต้องตีให้หน้าไม้ตีตั้งฉากกับลูกฆ้อง

4.1.2 ตีถูกตรงกลางปุ่มลูกฆ้องให้เต็มปื้นไม้ตี

4.1.3 ใช้ข้อมือและกล้ามเนื้อแขนเป็นหลัก

4.1.4 ยกไม้ตีสูงพอสมควร (ประมาณ 5-6 นิ้วฟุต)

4.1.5 ขณะบรรเลงควรหมุนไม้ตี (ไม้หนัง) ทีละน้อย ไม่ให้หัวไม้ตีเสียรูปทรง เพื่อรักษาคุณภาพเสียง และกระทำได้ถูกกาลเทศะ

4.2 วิธีการตีฆ้องวงใหญ่ มีดังต่อไปนี้

4.2.1 ตีไล่เสียงทีละมือขึ้นลง โดยใช้มือซ้ายตีที่ลูกทั่ง (ลูกทวน) หรือลูกที่มีเสียงที่ต่ำสุดซึ่งอยู่ทางซ้ายมือของผู้บรรเลง และตีเรียงเสียงขึ้นไปจนได้คู่ 8 กับลูกทั่ง คือครึ่งวงของลูกฆ้อง แล้วใช้มือขวาไล่ต่อไปจากลูกที่ 9 จนถึงลูกยอดหรือลูกที่ที่มีเสียงสูงสุดซึ่งอยู่ทางขวามือของผู้บรรเลง ในทิศทางกลับกันใช้มือขวาตีที่ลูกยอดไล่เรียงเสียงลงมาให้ได้คู่ 8 กับลูกยอด แล้วจึงใช้มือซ้ายไล่เรียงเสียงลงมาจนถึงลูกทั่ง

4.2.2 ตีไล่เสียงสลับมือ

ขาขึ้น มือขวาตีลูกที่ 2 ต่อจากลูกทั่ง แล้วมือซ้ายตีที่ลูกทั่ง ตีไล่เรียงเสียงสลับมือเช่นนี้ขึ้นไปจนมือซ้ายไปตีจบที่ลูกรองยอด

ขาลง มือซ้ายตีซ้ำที่ลูกรองยอด มือขวาตีที่ลูกยอด ตีสลับไล่ลงมาจนมือซ้ายถึงลูกทั่ง จนมือขวาตีจบที่ลูกที่ 2 ต่อจากลูกทั่ง

4.2.3 ตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่ต่างๆ

1) โดยลงน้ำหนักมือเท่ากัน ใช้มือซ้ายและมือขวาตีลงไปที่ลูกฆ้องพร้อมกันทั้งสองมือ โดยให้น้ำหนักมือทั้งสองเท่ากัน และให้เสียงทั้งสองดังเท่ากัน

2) โดยเน้นน้ำหนักมือขวามากกว่ามือซ้าย ใช้มือซ้ายและมือขวาตีลงไปที่ลูกฆ้องพร้อมกันทั้งสองมือ โดยเน้นน้ำหนักมือขวาที่ตีไปให้ดังชัดเจนกว่ามือซ้ายเล็กน้อย

3) โดยเน้นน้ำหนักมือซ้ายมากกว่ามือขวา ใช้มือขวาและมือซ้ายตีลงไปที่ลูกฆ้องพร้อมกันทั้งสองมือ โดยเน้นน้ำหนักมือซ้ายที่ตีไปให้ดังชัดเจนกว่ามือขวาเล็กน้อย

4.2.4 ตีกรอคู่ต่างๆ

1) โดยลงน้ำหนักมือเท่ากัน ใช้มือซ้ายตีลงก่อนแล้วตามด้วยมือขวาสลับกันให้เกิดเสียงถี่ๆ มือซ้ายและมือขวาต้องมีน้ำหนักเท่ากัน และให้จบด้วยมือขวา

2) โดยลงน้ำหนักมือขวามากกว่ามือซ้าย ใช้มือซ้ายตีลงก่อนแล้วตามด้วยมือขวาสลับกันให้เกิดเสียงถี่ๆ แต่ให้มือขวามีน้ำหนักมากกว่ามือซ้ายเล็กน้อย ตั้งแต่เริ่มต้นจนสิ้นสุดการกรอ และให้จบด้วยมือขวา

3) โดยลงน้ำหนักมือซ้ายมากกว่ามือขวาใช้มือซ้ายตีลงก่อนแล้วตามด้วยมือขวาสลับกันให้เกิดเสียงถี่ๆ เน้นน้ำหนักมือซ้ายให้ดังชัดเจนมากกว่ามือขวาเล็กน้อย ตั้งแต่เริ่มต้นจนสิ้นสุดการกรอ และให้จบลงด้วยมือขวา

4.2.5 ตีผสมมือ และการแบ่งมือเบื้องต้น

1) ไล่เสียงขึ้น 3 เสียง โดยเริ่มจากลูกทั่งไปหาลูกยอด ทั้งแบบเรียงเสียงและข้ามเสียง โดยรูปแบบการแบ่งมือ ซ้าย–ขวา–ขวา

2) ไล่เสียงลง 3 เสียง โดยเริ่มจากลูกยอดไปหาลูกทั่ง ทั้งแบบเรียงเสียงและข้ามเสียง โดยรูปแบบการแบ่งมือ ขวา-ซ้าย-ซ้าย

3) ไล่เสียงขึ้น 4 เสียง โดยเริ่มจากลูกทั่งไปหาลูกยอด ทั้งแบบเรียงเสียงและข้ามเสียง โดยรูปแบบการแบ่งมือ ซ้าย–ซ้าย-ขวา–ขวา

4) โดยเริ่มจากลูกยอดไปหาลูกทั่ง ทั้งแบบเรียงเสียงและข้ามเสียง โดยรูปแบบการแบ่งมือ ขวา-ขวา-ซ้าย-ซ้าย

5) ไล่เสียงขึ้นเกิน 4 เสียง แต่ไม่เกินช่วงคู่ 8 โดยเริ่มจากลูกทั่ง ทั้งแบบเรียงเสียงและข้ามเสียง โดยรูปแบบการแบ่งมือซ้าย ตามด้วยมือขวาทั้งหมด

6) ไล่เสียงลงเกิน 4 เสียง แต่ไม่เกินช่วงคู่ 8 โดยเริ่มจากลูกทั่ง ทั้งแบบเรียงเสียงและข้ามเสียง โดยรูปแบบการแบ่งมือขวา ตามด้วยมือซ้ายทั้งหมด

4.2.6 ตีสะบัดขึ้นลง การตีสะบัดขึ้น ใช้มือซ้ายตีลงไป 1 เสียงและตามด้วยมือขวา 2 เสียง จะเรียงหรือข้ามเสียงก็ได้ โดยใช้ความเร็วพอประมาณ และในทิศทางกลับกัน การตีสะบัดลงใช้มือขวาตีลงไป 1 เสียง และตามด้วยมือซ้าย 2 เสียงจะเรียงหรือข้ามเสียงก็ได้ ด้วยความรวดเร็วพอประมาณ

4.2.7 ตีประคบมือขวา

1) ตีหนีบ โดยการใช้มือขวาตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้อง แล้วยังคงวางแตะไว้ คือไม่ยกมือและไม่กดมือที่ลูกฆ้อง

2) ตีหนับ โดยการใช้มือขวาตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้อง ยกไม้ตีขึ้นเพียงเล็กน้อย แล้วจึงใช้ไม้ตีกดลงไปเพื่อห้ามเสียงทันที

3) ตีหนอด โดยการใช้มือขวาตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้อง ยกไม้ตีขึ้นเพื่อให้เกิดเสียงดังกังวานพอสมควร แล้วจึงใช้ไม้ตีกดห้ามเสียง

4) ตีโหน่ง โดยการใช้มือขวาตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องด้วยการใช้กำลังแขนและข้อมือช่วยเน้นให้มีเสียงกังวาน แล้วรีบยกมือขึ้นทันที

4.2.8 ตีประคบมือซ้าย

1) ตีแตะ โดยการใช้มือซ้ายตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้อง แล้วยังคงวางแตะไว้ คือไม่ยกมือและไม่กดมือที่ลูกฆ้อง

2) ตีตะ โดยการใช้มือซ้ายตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้อง ยกไม้ตีขึ้นเพียงเล็กน้อย แล้วจึงใช้ไม้ตีกดลงไปเพื่อห้ามเสียงทันที

3) ตีตีด โดยการใช้มือซ้ายตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้อง ยกไม้ตีขึ้นเพื่อให้เกิดเสียงดังกังวานพอสมควร แล้วจึงใช้ไม้ตีกดห้ามเสียง

4) ตีติง โดยการใช้มือซ้ายตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องด้วยการใช้กำลังแขนและข้อมือช่วยเน้นให้มีเสียงกังวาน แล้วรีบยกมือขึ้นทันที

4.2.9 ตีกระทบคู่ 3 คือการตี 2 มือเป็นคู่ 3 ขาขึ้นให้เหลื่อมกัน โดยมือซ้ายตีนำลงก่อนแล้วกดไว้ ส่วนมือขวาตีตามลงไปทันทีให้เสียงดังกว่า แล้วยกมือขวาขึ้นให้เสียงกังวาน ส่วนการตีกระทบคู่ 3 ขาลง ตีโดยมือขวาตีนำลงไปก่อนแล้วกดไว้ มือซ้ายตีตามลงไปทันทีให้เสียงดังกว่า แล้วยกมือซ้ายขึ้นให้เสียงกังวาน

4.2.10 ตีกวาด ขึ้นลง คู่ 4 คู่ 8

1) ตีกวาดขึ้น คู่ 4 คู่ 8 ใช้มือขวากวาดขึ้นจากเสียงที่กำหนดผ่านปุ่มของลูกฆ้องไปให้ตรงจำนวน 4 หรือ 8 ลูก ในจังหวะที่มือขวาเริ่มกวาดขึ้น ให้มือซ้ายตีลงไปยังเสียงที่เริ่มกวาด เมื่อมือขวากวาดถึงเสียงที่ต้องการ (คู่ 4 หรือ คู่ 8) แล้วทั้งมือซ้ายและมือขวาตีพร้อมกันให้ลงจังหวะที่เสียงเริ่มต้นและเสียงที่กวาดไป

2) ตีกวาดลง คู่ 4 คู่ 8 ใช้มือขวากวาดลงจากเสียงที่กำหนดผ่านปุ่มของลูกฆ้องไปให้ตรงจำนวน 4 หรือ 8 ลูก เมื่อมือขวากวาดลงถึงเสียงที่ (คู่ 4 หรือ คู่ 8) มือซ้ายและมือขวาตีพร้อมกัน ให้ลงจังหวะห่างกันคู่ 4 มือขวาอยู่ตำแหน่งเสียงที่กวาดไป

3) ตีกวาดลงแล้วขึ้น ใช้มือขวากวาดลงจากเสียงที่ต้องการประมาณ 8 ลูก แล้วกวาดขึ้น ในขณะที่มือขวากวาดขึ้นให้มือซ้ายตีลงจังหวะไปยังเสียงที่ต่ำกว่าคู่ 8 ของเสียงที่มือขวาเริ่มกวาดลง เมื่อมือขวากวาดขึ้นถึงเสียงที่ต้องการแล้ว ทั้งมือซ้ายและมือขวาตีพร้อมกันเป็นคู่ 8 ให้ลงจังหวะ

4.2.11 ตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่จากคู่ 8 ถึงคู่ 16 (หรือ 2 ช่วงเสียงคู่ 8) โดยการใช้มือขวาตีลงที่ปุ่มของลูกยอดหรือลูกรองยอด และใช้มือซ้ายตีให้ได้คู่ 8 กับลูกยอดหรือรองลูกยอด ให้มือขวาตียืนเสียงอยู่ลูกเดิมแล้วใช้มือซ้ายไล่เสียงจากเสียงคู่ 8 ลงไปจนครบเสียงคู่ 16 (หรือ 2 ช่วงเสียงคู่ 8)

4.2.12 ตีกรอคู่ต่างๆ ตั้งแต่คู่ 8 ถึง คู่ 6 ดยการใช้มือซ้ายตีลงที่ปุ่มของลูกทั่ง (หรือลูกทวน) และใช้มือขวาตีให้ได้คู่ 8 กับลูกทั่งหรือลูกทวนในลักษณะของการกรอ ใช้มือขวาตีกรอขึ้นไปทีละเสียงจนครบคู่16 (หรือ 2 ช่วงเสียงคู่ 8) โดยให้มือซ้ายตียืนเสียงอยู่ลูกเดิม

4.2.13 ตีสะบัดสอดสำนวน โดยการใช้วิธีตีสะบัดตามปกติสลับกับการดำเนินทำนองเป็นประโยคๆ ไป

4.2.14 ตีโปรย โดยการใช้วิธีตีสลับไล่เสียงซ้ายขวา พร้อมทั้งสะบัดข้อมือข้างซ้าย ข้างขวาขึ้นลงเล็กน้อย ในลักษณะเปิดมือพอประมาณ

4.2.15 ตีสะบัดโฉบเฉี่ยว โดยการใช้มือขวาตี 2 เสียง แล้วใช้มือซ้ายตี 1 เสียงซึ่งเป็นเสียงที่เน้นและลงจังหวะ

4.2.16 ตีไขว้มือ โดยการยกมือซ้ายข้ามมือขวาในลักษณะของการไขว้มือไปตีเสียงที่สูงกว่ามือขวา ณ คู่ต่างๆ ตามที่ต้องการ ในทิศทางกลับกันยกมือขวาข้ามมือซ้ายไปตีลูกที่ต่ำกว่ามือซ้าย

4.2.17 ตีสะบัดห้ามเสียง โดยการตีสะบัดตามปกติ พร้อมกับการประคบมือเสียงแรกและเสียงสุดท้าย

4.2.18 ตีกรอด โดยการใช้มือขวาตียืนเสียงในลักษณะเน้นข้อมือเล็กน้อยให้เกิดเสียงชิดกันไม่ต่ำกว่า 2 ครั้ง แล้วใช้มือซ้ายตีกดห้ามเสียงประคบมือทันทีที่เสียงตั้งแต่คู่ 2 ขึ้นไป

4.2.19 ตีสะบัด 3 ลูก สลับกันระหว่างช่วง คู่ 8 โดยการตีสะบัดตามปกติ 1 ครั้ง และตามด้วยการตีสะบัดอีก 1 ครั้ง แต่การตีในครั้งที่ 2 นี้ ต้องย้ายให้ได้เสียงคู่ 8 กับการตีสะบัดครั้งแรก

4.2.20 ตีเฉี่ยวนำเสียงคู่ 8 โดยการตีสะบัดโฉบเฉี่ยวขึ้นลงตามปกติให้เป็นคู่ตามที่ต้องการ จากต่ำไปหาสูงหรือกลับกัน

4.2.21 ตีกรุบ โดยการใช้มือซ้ายตียืนเสียงในลักษณะเน้นข้อมือให้สั่นสะเทือนขึ้นลงเล็กน้อย แล้วใช้มือขวาตีกดห้ามเสียง (ประคบมือ) ทันทีที่เสียงตั้งแต่ คู่ 2 ขึ้นไป

4.2.22 ตีกวาดโฉบเฉี่ยว โดยการใช้วิธีการตีกวาดขวาตามปกติ และใช้มือซ้ายตี 1 เสียง หรือเรียงเสียงไปอีก 2 เสียง มี 2 แบบ คือกวาดขึ้นและกวาดลง

4.2.23 ตีปริบ โดยการใช้วิธีการตีโปรยตามปกติ และใช้นิ้วชี้ทั้งซ้ายและทั้งขวากดก้านไม้ตีห้ามเสียงทันที

4.2.24 ตีสะบัดสลับซ้ายขวาระหว่างคู่ 8 โดยการใช้วิธีตีสะบัดขึ้นซ้าย 3 เสียงขวา 3 เสียง ให้เป็นคู่ตามที่ต้องการ

วิธีตีในกรณีพิเศษ

4.2.25 ตีไขว้สอดมือโดยการยกมือซ้ายสอดไปใต้มือขวาในลักษณะการไขว้มือไปตีเสียงที่สูงกว่ามือขวา ณ คู่ต่างๆตามที่ต้องกา หรือกลับกันด้วยมือขวาสอดใต้มือซ้ายไปตีลูกที่ต่ำกว่ามือขวา

4.2.26 ตีกวาดคู่ 16 โยการใช้วิธีตีกวาด แต่เพิ่มจำนวนลูกในการกวาดให้ได้ครบ 2 ช่วงคู่ 8 ขาขึ้นใช้มือขวากวาดนำ ขาลงใช้มือซ้ายกวาดนำ

4.2.27 การประคบเสียงประสมมือวิธีบรรเลงเป็นลักษณะเดียวกับการตีดูดของระนาดทุ้มไม้ เป็นเสียงที่เกิดจากการใช้มือทั้งสองร่วมกันบังคับเสียง คือการตีมือขวาด้วยเสียงเปิด แล้วห้ามเสียงด้วยมือซ้าย หรือการปฏิบัติในทางตรงข้าม (เปิดซ้ายห้ามขวา) โดยแบ่งเป็นประคบเสียงขึ้นและประคบเสียงลง

4.2.28 การฉายมือ หรือการตีฉายมือ คือการตีให้มีพยางค์ถี่เท่าทำนองเก็บแต่ไม่ถึงกับขยี้ ซึ่งไม่ลงตามจังหวะ แต่เมื่อจบวรรคเพลงต้องตีลงจังหวะ

4.2.29 ตีกระทบคู่ 8 ในลักษณะสะบัด 3 ลูก คือการตีสะบัด 3 ลูก แต่กระทบคู่ 8 โดยตีลูกสุดท้ายด้วยมือซ้ายที่เสียงต่ำกว่าคู่ 8 ของลูกที่ 2 ของมือขวา

5. ความแม่นยำของทำนองหลัก หมายถึง ความถูกต้องตามเนื้อทำนองหลักของฆ้องวงใหญ่ คือทำนองเนื้อแท้ของผู้ประพันธ์ที่ยังไม่ได้มีการแปลทำนอง

6. ความแม่นยำตามลักษณะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ แนวการดำเนินทำนองและจังหวะ

6.1 ความแม่นยำตามลักษณะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ เป็นการประเมินความสามารถในการบรรเลงทางเพลงสำหรับฆ้องวงใหญ่ ตามที่ได้ฝึกฝนกันมาจากครูดนตรี

6.2 แนวการดำเนินทำนอง หมายถึงเป็นการประเมินความถูกต้องตามความช้าเร็วของทำนองเพลง

6.3 จังหวะ หมายถึง เป็นการประเมินความถูกต้องตามจังหวะสามัญ จังหวะฉิ่ง และจังหวะหน้าทับ

7. คุณภาพเสียงและรสมือ

7.1 คุณภาพเสียง

7.1.1 การตีให้ได้เสียงหนักแน่นชัดเจน

7.1.2 ถ้าเป็นลูกที่ตีพร้อมกันสองมือ ต้องเป็นเสียงที่ดังและหนักแน่นประมาณกัน

7.1.3 คุณภาพเสียงอาจเกิดจากการใช้น้ำหนักมือทั้งสองข้าง ที่มีน้ำหนักต่างกัน

7.1.4 ตีให้เสียงดังพอประมาณ โดยไม่รบกวนการบรรเลงของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น

7.2 รสมือหมายถึง ความสามารถในการปฏิบัติต่อฆ้องวงใหญ่ เพื่อบังคับให้เกิดสียงที่ฟังแล้วก่อให้เกิดความไพเราะ เกิดจากการได้ฝึกปฏิบัติมาโดยถูกต้องตาม 7 ลำดับพัฒนาการ สำหรับใช้ดำเนินทำนองได้เหมาะสมกับการบรรเลงฆ้องวงใหญ่

8. การแปลทำนองของฆ้องวงใหญ่

ปกติฆ้องวงใหญ่จะดำเนินทำนองหลักเพื่อเป็นหลักของวง และอาจแปลทำนองได้ตามสมควรโดยถูกต้องตามหลักวิชาการ ยกเว้นเพลงบังคับทาง การประเมินการแปลทำนองแบ่งออกได้เป็น

8.1 สำหรับบรรเลงทั่วไป ในขั้นที่ 5,6

8.2 สำหรับเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ (ตามลักษณะแบบแผนของทางเดี่ยว) ในขั้นที่ 7, 8, 9, 10, 11

9. ขีดความสามารถและสุนทรียะหมายถึง ความสามารถของผู้บรรเลงซึ่งมีความแม่นยำในทุกๆด้าน เช่น แม่นมือ แม่นเสียง แม่นจังหวะ แม่นทาง ความสามารถดำเนินทำนองให้มีความหนักเบาและช้าเร็วเข้ากับจังหวะได้อย่างถูกต้อง สามารถใส่อารมณ์เหมาะสมกับบทเพลงตามหลักวิชาแห่งบทเพลงนั้นๆ จนเกิดเป็นความไพเราะและความพึงพอใจทั้งฝ่ายผู้ฟังและหรือผู้บรรเลง

10. การดูแลรักษาฆ้องวงใหญ่ภายหลังการบรรเลง

10.1 ทำความสะอาดเพียงใช้ผ้าเช็ด

10.2 ใช้ผ้าซึ่งเย็บตามรูปแบบของร้านฆ้องคลุมให้เรียบร้อย แล้วเก็บเข้าที่วางร้านฆ้องในลักษณะที่ลูกฆ้องคว่ำลง ไม่ใช่หงายลูกฆ้องขึ้น

10.3 ห้ามใช้เครื่องขัด ลูกฆ้องให้เป็นเงางาม

10.4 ห้ามวางฆ้องวงซ้อนกัน

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

เกณฑ์การประเมินการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย 2544) ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างเกณฑ์การประเมินการบรรเลงฆ้องวงใหญ่

หัวข้อประเมิน	ขั้นที่ 1	ขั้นที่ 2	ขั้นที่ 3	ขั้นที่ 4	ขั้นที่ 5	ขั้นที่ 6
1.การสำรวจความพร้อมและปรับเครื่องดนตรีก่อนการบรรเลง	1.1.1 ลูกฆ้องอยู่กลางร้านไม่สัมผัสไม้ถ่างและลูกข้างเคียง 1.1.2 ลูกฆ้องเรียงตามระดับเสียง 1.2.1 หัวไม้ตีต้องไม่คลอน 1.2.2 วัสดุทำไม้ตีเหมาะสม ไม้หนัง/ไม้นวม	1.1.3 ลูกฆ้องผูกค่อนข้างตึง 1.1.4 ยอดปุ่มฉัตรทุกลูกอยู่ระดับเสมอกัน	1.1.5 คุณภาพเสียงของลูกฆ้องแต่ละลูกอยู่ในสภาพที่สมบูรณ์	1.1.6 1 สามารถผูกหนังลูกฆ้องได้ถูกต้อง	1.1.6.2 ปรับลูกฆ้องที่หย่อนได้แต่อาจไม่สมบูรณ์ 1.1.7.1 ติดตะกั่วเข้าที่เดิมได้	1.1.6.3 ปรับลูกฆ้องที่หย่อนได้สมบูรณ์ 1.1.7.2 ติดตะกั่วเข้าที่และปรับได้เสียงสมบูรณ์
2. ท่านั่ง	/	/	/	/	/	/
3. ท่าจับไม้ตีฆ้องวงใหญ่	/	/	/	/	/	/
4. วิธีตีฆ้องวงใหญ่	โปรดดูรายละเอียดในสรุปเกณฑ์ขั้นต่างๆของการประเมินวิธีการตีฆ้องวงใหญ่					

5. ความแม่นยำของทำนองหลัก	/	/	/	/	/	/
6.1 ความแม่นยำการบรรเลงเพลงตามเกณฑ์	/	/	/	/	/	/
6.2 แนวการดำเนินทำนองหัวข้อประเมิน	/	/	/	/	/	/
6.3 จังหวะ	/	/	/	/	/	/
7.1 คุณภาพเสียง	7.1.1 หนักแน่นชัดเจน 7.1.2 ตีสองมือดังเท่ากัน	/	7.1.3 คุณภาพเสียงและความแตกต่างของน้ำหนักมือตามกลวิธีการตี	/	/	/
7.2 รสมือ	/	/	/	/	/	/
8. การแปลทำนอง	-	-	-	-	-	-
9.ขีดความสามารถและสุนทรียะ	-	-	-	/	/	/
10. การดูแลเครื่องหลังบรรเลง	/	/	/	/	/	/

หมายเหตุ 1. การบรรเลงเพลงตามเกณฑ์ การตีฆ้องวงใหญ่จะเน้นการตีฉากในขั้นที่ 1 ถึง 3

2. การประเมินในขั้นที่ 1- 3 อาจใช้ไม้นวมได้ แต่ในขั้นที่ 4 ขึ้นไป ต้องใช้ไม้หนัง

สรุปเกณฑ์ขั้นต่างๆ ของการประเมินวิธีการตีฆ้องวงใหญ่

ขั้นที่ 1

ตีให้หน้าไม้ตีตั้งฉากกับลูกฆ้อง

ตีถูกตรงกลางปุ่มลูกฆ้องให้เต็มปี้นไม้ตี

ใช้ข้อมือและกล้ามเนื้อแขนเป็นหลัก

ไม้ตีสูงพอสมควร (ประมาณ 5-6 นิ้วฟุต)

ตีไล่เสียงทีละมือขึ้นลง

ตีไล่เสียงสลับมือ

ขั้นที่ 2

ตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่ต่างๆ

โดยลงน้ำหนักมือเท่ากัน

โดยเน้นน้ำหนักมือขวามากกว่ามือซ้าย

โดยเน้นน้ำหนักมือซ้ายมากกว่ามือขวา

ตีกรอคู่ต่างๆ

โดยลงน้ำหนักมือเท่ากัน

โดยลงน้ำหนักมือขวามากกว่ามือซ้าย

โดยลงน้ำหนักมือซ้ายมากกว่ามือขวา

ตีผสมมือ และการแบ่งมือเบื้องต้น

ไล่เสียงขึ้น 3 เสียง

ไล่เสียงลง 3 เสียง

ไล่เสียงขึ้น 4 เสียง

ไล่เสียงลง 4 เสียง

ไล่เสียงขึ้นเกิน 4 เสียง แต่ไม่เกินช่วงคู่ 8

ไล่เสียงลงเกิน 4 เสียง แต่ไม่เกินช่วงคู่ 8

ตีสะบัดขึ้นลง

ขั้นที่ 3

ตีประคบมือขวา

ตีหนีบ

ตีหนับ

ตีหนอด

ตีโหน่ง

พหน ปณ ฑิโต ชีเว

ตีประคบมือซ้าย

ตีแตะ

ตีตะ

ตีตีด

ตีติง

ตีกระทบคู่ 3

ตีกวาด ขึ้นลงคู่ 4 คู่ 8

ตีกวาดขึ้น คู่ 4 คู่ 8

ตีกวาดลง คู่ 4 คู่ 8

ขั้นที่ 4

ตีกวาด ขึ้นลง คู่ 4 คู่ 8

ตีกวาดลงแล้วขึ้น

ตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่จาก คู่ 8 ถึง คู่ 16

ขั้นที่ 5

ขณะบรรเลงควรหมุนไม้ตี(ไม้หนัง) ทีละน้อยเพื่อไม่ให้หัวไม้ตีเสียรูปทรง เพื่อรักษาคุณภาพเสียงและกระทำได้ถูกกาลเทศะ

ตีกรอคู่ต่างๆ ตั้งแต่ คู่ 2 ถึง คู่ 16

ขั้นที่ 6

ตีสะบัดสอดสำนวน

ตีโปรย

ขั้นที่ 7

ตีสะบัดโฉบเฉี่ยว

ตีไขว้มือ

ขั้นที่ 8

ตีสะบัดห้ามเสียง

ตีกรอด

ขั้นที่ 9

ตีสะบัด 3 ลูก สลับการระหว่างช่วง คู่ 8

ตีเฉี่ยว นำเสียงคู่ 8

ขั้นที่ 10

ตีกรุบ

ตีกวาดโฉบเฉี่ยว

ตีปริบ

ตีสะบัดสลับซ้ายขวาระหว่างคู่ 8

ขั้นที่ 11

ตีไขว้สอดมือ

ตีกวาด คู่ 16

การประคบเสียงประสมมือ

การฉายมือ หรือการตีฉายมือ

กระทบคู่ 8 ในลักษณะสะบัด 3 ลูก

เกณฑ์การประเมินการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ในระดับอุดมศึกษา

ประเมินความแม่นยำพร้อมด้วยความสามารถที่เหมาะสมตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้ตามหัวข้อการประเมินดังนี้

1. การสำรวจความพร้อมและปรับเครื่องดนตรีก่อนบรรเลง
4. วิธีตีฆ้องวงใหญ่
5. ความแม่นยำของทำนองหลัก
6. ความแม่นยำตามลักษณะการตีฆ้องวงใหญ่ แนวการดำเนินทำนองและจังหวะ
7. คุณภาพเสียงและรสมือ
8. การแปลทำนองของฆ้องวงใหญ่
9. ความสามารถและสุนทรียะ

การประเมินหัวข้อที่ 1 การสำรวจความพร้อมและปรับเครื่องดนตรีก่อนบรรเลง

ขั้นที่ 8

ติดตะกั่วที่ลูกฆ้องเพื่อปรับเสียงได้ถูกต้องครบทุกเสียง

การประเมินหัวข้อที่ 4 วิธีตีฆ้องวงใหญ่ (โปรดดูรายละเอียดจากสรุปเกณฑ์ขั้นต่างๆ ของการประเมินวิธีการตีฆ้องวงใหญ่)

การประเมินการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขั้นต่างๆ ในระดับอุดมศึกษา

ขั้นที่ 7

1. ตรวจสอบเกณฑ์พื้นฐาน ตั้งแต่ขั้นที่ 1-6
2. ประเมินความแม่นยำพร้อมด้วยความสามารถที่เหมาะสมตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้ ในขั้นที่ 7 ตามหัวข้อการประเมินที่ 1, 4, 5, 6, 7, 8 และ 9

3. ประเมินความสามารถในการแปลทำนองที่กำหนดไว้ ตามเกณฑ์ 8.1 และ 8.2 (เตรียมพื้นฐานสำหรับเพลงเดี่ยว)

4. ประเมินขีดความสามารถในการบรรเลงรวมวงตามเกณฑ์กำหนด

ขั้นที่ 8

1. ตรวจสอบเกณฑ์พื้นฐาน ตั้งแต่ขั้นที่ 1-7

2. ประเมินความแม่นยำพร้อมด้วยความสามารถที่เหมาะสมตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้ในขั้นที่ 8 ตามหัวข้อการประเมินที่ 1, 4, 5, 6, 7, 8 และ 9

3. ประเมินความสามารถในการบรรเลงเพลงเดี่ยวได้ตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้ในขั้นที่ 8

4. ประเมินความสามารถในการแปลทำนองที่กำหนดไว้ ตามเกณฑ์ 8.2

5. ประเมินขีดความสามารถในการบรรเลงรวมวงตามเกณฑ์ที่กำหนด

ขั้นที่ 9

1. ตรวจสอบเกณฑ์พื้นฐาน ตั้งแต่ขั้นที่ 1-8

2. ประเมินความแม่นยำพร้อมด้วยความสามารถที่เหมาะสมตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้ในขั้นที่ 9 ตามหัวข้อการประเมินที่ 1, 4, 5, 6, 7, 8 และ 9

3. ประเมินความสามารถในการบรรเลงเพลงเดี่ยวได้ตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้ในขั้นที่ 9

4. ประเมินความสามารถในการแปรทำนองที่กำหนดไว้ ตามเกณฑ์ 8.2

5. ประเมินขีดความสามารถในการบรรเลงรวมวงตามเกณฑ์ที่กำหนด

ขั้นที่ 10

1. ตรวจสอบเกณฑ์พื้นฐานที่กำหนดไว้ในขั้นที่ 1-9

2. ประเมินความสามารถการบรรเลงด้วยความชำนาญด้านฆ้องวงใหญ่ตามกรอบของเนื้อหาที่กำหนด และความรอบรู้ในกลวิธีการบรรเลงอย่างสมบูรณ์

3. ประเมินความสามารถในการแปรทำนองที่กำหนดไว้ ตามเกณฑ์ 8.2

4. ประเมินความสามารถในระดับผู้มีความชำนาญการดนตรีไทยในแขนงที่ศึกษา

5. ประเมินผลงานวิจัยขั้นพื้นฐาน และการนำเสนอ หรือผลงานที่เทียบเท่า

ขั้นที่ 11

1. ตรวจสอบเกณฑ์พื้นฐานที่กำหนดไว้ในขั้นที่ 10

2. ประเมินความสามารถการบรรเลงด้วยความชำนาญด้านฆ้องวงใหญ่ตามกรอบของเนื้อหาที่กำหนด และความรอบรู้ในกลวิธีการบรรเลงอย่างสมบูรณ์

3. ประเมินความสามารถในการขับร้องหรือบรรเลงเครื่องดนตรีไทยชนิดอื่นที่ศึกษา

4. ประเมินความสามารถในการแปรทำนองที่กำหนดไว้ ตามเกณฑ์ 8.2

5. ประเมินความสามารถในระดับผู้มีความเชี่ยวชาญดนตรีไทยในแขนงที่ศึกษา

6. ประเมินผลงานการวิจัยเพื่อการแสวงหาระบบ กฎเกณฑ์และกลวิธีที่นำไปสู่วิวัฒนาการเฉพาะเรื่องเชิงการสร้างสรรค์ด้านดนตรีไทย ที่มีประสิทธิภาพในระดับสูง หรือผลงานที่เทียบเท่า

หมายเหตุ ในระยะแรกของการนำเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยมาดำเนินการ ซึ่งจะมีการเทียบคุณวุฒิของศิลปิน ดนตรีไทยในช่วงที่ขาดแคลนและจะยกเว้นการเทียบคุณวุฒิด้านการวิจัยหรือผลงานที่เทียบเท่า

จากการศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับฆ้องวงใหญ่และเกณฑ์การประเมินการบรรเลงฆ้องวงใหญ่สรุปได้ว่า ฆ้องวงใหญ่เกิดขึ้นในสมัยสุโขทัย วิวัฒนาการมาจากฆ้องเดี่ยว ฆ้องคู่ ฆ้องราง ฆ้องกระแต มีลูกฆ้อง 16 ลูก ฆ้องวงใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงอยู่ในวงปี่พาทย์ ทำหน้าที่ดำเนินทำนองหลักที่เป็นเนื้อเพลงที่แท้จริงให้เครื่องดนตรีอื่นๆ แปรทำนองออกเป็นทางต่างๆ และได้มีการจัดทำเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย เกี่ยวกับฆ้องวงใหญ่เพื่อนำไปใช้ในการจัดการเรียนการสอนดนตรีไทยเกี่ยวกับการปฏิบัติฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐาน เริ่มตั้งแต่การนั่ง การจับไม้และวิธีการฝึกปฏิบัติเทคนิคการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ในลักษณะต่างๆ เช่น การตีเป็นคู่ต่างๆ การตีกรอ การสะบัด การประคบมือ เป็นต้น

การถ่ายทอดและการปรับวงดนตรีไทย

1. การถ่ายทอดดนตรีไทย

การถ่ายทอดดนตรีไทยในอดีตเป็นการถ่ายทอดแบบท่องจำ ถือเป็นเอกลักษณ์ในวัฒนธรรมการถ่ายทอดดนตรีไทย ซึ่งไม่มีการใช้ตัวโน้ตในการจดจำทำนองเพลงต่างๆ และจะเป็นการถ่ายทอดในลักษณะที่ครูผู้ทำการถ่ายทอดได้ทำการถ่ายทอดแบบตัวต่อตัวกับผู้รับการถ่ายทอด วัฒนธรรมการถ่ายทอดดนตรีไทยจึงเป็นวัฒนธรรมการถ่ายทอดที่ให้ความสำคัญในเรื่องของความตั้งใจในการศึกษาเล่าเรียนและความอดทนในการฝึกฝนเพื่อให้เกิดทักษะในการบรรเลง ที่เชี่ยวชาญมากขึ้นรวมไปถึงเป็นกระบวนการที่มีการถ่ายทอดเรื่องคติความเชื่อ วิถีชีวิตและการปฏิบัติตัวให้เหมาะสมในฐานะนักดนตรีและความเป็นคนไทยแก่ศิษย์ผู้รับการถ่ายทอดได้รับการเรียนรู้ไปพร้อมกัน ในด้านรูปแบบการถ่ายทอดจะเป็นการถ่ายทอดในลักษณะของบ้านดนตรีที่ผู้เรียนต้องฝากตัวเข้าเป็น

ศิษย์อาศัยกินอยู่หลับนอนในบ้านครูและคอยดูแลปรนนิบัติครูเพื่อแลกความรู้ การถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทยจะอยู่ในรูปแบบของมุขปาฐะ ซึ่งก็คือการบอกเล่าให้จำ ทำให้ดูแล้วทำตาม สังเกต จำแบบ (ครูพักลักจำ) และสถานที่ให้ความรู้หรือศูนย์รวมแหล่งความรู้นั้นจะมีอยู่ 3 แหล่งด้วยกัน คือ บ้าน วัด และวัง (สมชาย เอี่ยมนายุง 2545) ต่อมาเมื่อมีการให้การศึกษาตามอย่างของตะวันตก สถานศึกษาเริ่มเข้ามามีบทบาทในสังคม เนื่องจากมีการตั้งโรงเรียนขึ้น ทำให้มีการจัดหลักสูตรและการสอนอย่างเป็นระบบ ประชาชนทั่วไปเริ่มมีโอกาสได้เล่าเรียนดนตรีมากกว่าในยุคก่อนๆ รูปแบบการศึกษาแบบบ้าน วัด และวัง เริ่มกลายรูปแบบมาเป็นการศึกษาในสถาบันการศึกษามากขึ้น สำหรับดนตรีไทยหลายโรงเรียนให้ความสนใจพัฒนาการเรียนการสอนเป็นเรื่องราว สามารถออกแสดงในงานต่างๆได้และมีการแข่งขันเพื่อแสดงฝีมือมาโดยตลอดทำให้มาตรฐานดนตรีไทยสูงขึ้น บ้านดนตรีเป็นสถาบันดนตรีที่อยู่คู่กับสังคมไทยมาโดยตลอด แม้ว่าจะลดความสำคัญลง มีจำนวนไม่มากนักในปัจจุบัน เนื่องจากการพัฒนาของระบบโรงเรียน แต่บ้านดนตรีที่มีการสืบทอดการเรียนการสอนยังคงเป็นแหล่งเรียนดนตรีไทยและเป็นที่นิยม เช่น บ้านดุริยประณีต บ้านโตสง่า สำหรับวังนั้น ลดความสำคัญลงไปอย่างมาก ปัจจุบันมีเพียงวังคลองเตยหรือตำหนักปลายเนิน ที่ยังคงสืบทอดการเรียนการสอนดนตรีและนาฏศิลป์ (ณรุทธ์ สุทธจิตต์ 2555)

การบรรเลงดนตรีไทยใช้บรรเลงด้วยความจำไม่ใช่โน้ต เพราะฉะนั้นการเรียนการสอนในชั้นต้น จึงเริ่มสอนด้วยภาคปฏิบัติอย่างเดียว ส่วนทฤษฎีไปสอนเอาตอนที่ปฏิบัติได้คล่องแล้ว การเริ่มเรียน จะเริ่มเรียนในวันพฤหัสบดี เพราะถือว่าวันพฤหัสบดีเป็นวันครู ผู้ที่จะเรียนดนตรีจะต้องหาดอกไม้ธูปเทียนมาเคารพครูเป็นการฝากตัวเข้าศึกษา การที่จะเลือกเรียนเครื่องดนตรีชนิดใดก็เป็นความสำคัญอยู่ไม่น้อย เพราะเครื่องดนตรีแต่ละอย่างนั้นใช้อวัยวะต่างกัน บางอย่างก็ใช้ข้อ บางอย่างก็ต้องใช้กำลังเป่า ถ้าหากศิษย์ผู้ที่จะเลือกเรียนเครื่องดนตรี เลือกสิ่งที่ไม่เหมาะกับร่างกายของตน ผลก็จะไม่เป็นไปสมประสงค์ เพราะฉะนั้น ผู้ที่จะเลือกเรียนเครื่องดนตรีชนิดใด ขอจงได้พิจารณาอวัยวะของตัวว่าเหมาะกับเครื่องดนตรีชนิดนั้น แล้วจึงค่อยเลือกเรียนเครื่องดนตรีและเริ่มเรียนต่อไป ในสมัยก่อนการเรียนดนตรีที่จะให้เป็นเร็วและเก่งต้องไปอยู่บ้านครู เรียนกันตั้งแต่เช้าจนเย็นต้องหมั่นผสมวงและฝึกซ้อม บางทีตอนกลางคืนครูอาจเรียกมาสอนเพลงที่ท่านคิดขึ้นได้อย่างปัจจุบันทันด่วนก็มี ต้องท่องจำเพลงต่างๆ ให้แม่นยำ ฝึกหัดและปฏิบัติจนช่ำชอง ไม่ต้องอาศัยเครื่องช่วยความจำแต่อย่างใดการต่อเพลงในสมัยก่อนอยู่ในวงจำกัด ผู้ที่มิได้เป็นศิษย์ของครูนั้นๆ ก็มาสามารถจะได้เพลงต่างๆ ของครู โดยเฉพาะบางเพลงเป็นเพลงที่หวงแหน เช่น เพลงเดี่ยว ครูจะต่อให้ทีละคนต่อกันอย่างเบาที่สุดได้ยินเฉพาะสองต่อสองกับศิษย์เท่านั้น และบางเพลงที่ชาวบ้านถือว่าไม่เป็นมงคล เช่น เพลงนางหงส์ และเพลงที่บรรเลงในงานศพ จะต่อในบ้านไม่ได้ต้องไปต่อกันที่วัด เป็นต้น อาศัยความเอาใจใส่เพียรพยายามของผู้เรียน ความตั้งใจเมตตาถ่ายทอดวิชาให้อย่างจริงจังของครู ทำให้ผู้เรียนแทบทุกคนเป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียง ฝีมือเชี่ยวชาญ สามารถทำการสอนดนตรีแก่ศิษย์รุ่นหลังสืบต่อๆ

กันมาได้จนทุกวันนี้ ซึ่งสอดคล้องกับการฝึกหัดดนตรีไทยของ คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง กล่าวว่า แต่โบราณมาใช้การสั่งสอนด้วยความทรงจำ และปฏิบัติอย่างจริงจังจนเกิดความชำนาญ ทำนองของเพลงไทยอาจผิดเพี้ยนกันไปตามความนิยมและความสามารถของอาจารย์ผู้สอน โดยมากอาจารย์จะสอนศิษย์ตามปฏิภาณความสามารถและความฉลาดของศิษย์ แม้ผู้ใดมีความสามารถดีก็ได้ทำนองที่แปลกไพเราะและโลดโผนพิสดารกว่าผู้ที่ไม่มีฝีมือและความสามารถ รวมทั้งความเฉลียวฉลาดที่แตกต่างกันแต่ส่วนใหญ่ยังคงรักษาไว้ซึ่งจังหวะและเสียงสำคัญ ผู้ที่มีฝีมือในการดนตรีควรนับว่าเป็นผู้ที่มีความสามารถ คือต้องมีความทรงจำเป็นอย่างดีเลิศ เพราะการดนตรีของไทยไม่มีเครื่องบันทึกเสียงชนิดใดจะบันทึกได้ละเอียด สำหรับเพลงซึ่งได้ประดิษฐ์ขึ้นเป็นทางพิเศษ ผู้ที่มีฝีมือในทางดนตรีไทยในสมัยก่อนเป็นผู้ที่ชื่อเสียงและได้รับความนิยมยกย่องมาก การบรรเลงคนเดียวเรียกว่า “เดี่ยว” เป็นการประกวดฝีมือและประกวดทาง ซึ่งเทียบได้กับสำนวนโวหารของวรรณคดี ซึ่งเป็นการปฏิบัติอย่างพิศดาร ทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์คึกคักหรือเศร้าสลดตามไปด้วยนักดนตรีที่เชี่ยวชาญสามารถจำเพลงได้นับเป็นจำนวนพัน และสามารถประดิษฐ์เพลงได้ด้วยปฏิภาณอันเลิศ การดนตรีของไทยมิได้ด้อยกว่าของต่างชาติ ซึ่งแม้จะมีผู้สามารถในการบันทึกโน้ตแบบสากล ก็มิอาจจะบันทึกเพลงชั้นสำคัญของไทยลงเป็นโน้ตที่ถูกต้องและถี่ถ้วนได้ ทั้งไม่มีวิธีการใดจะบันทึกให้ผู้อ่านโน้ตปฏิบัติได้ถูกต้องด้วย เพราะวิธีบรรเลงเครื่องดนตรีของไทยยากกว่าของสากลมาก(สงบศึก ธรรมวิหาร 2540)

การฝึกหัดดนตรีไทยต้องมีการไหว้ครู ชาติไทยเป็นชาติที่มีความกตัญญูอย่างแรงกล้า การทำกิจการใดๆ ได้ ย่อมถือว่าต้องได้การแนะนำสั่งสอนจากครู แม้กระทั่งการเลียนแบบหรือลักจำมาก็ถือว่าต้องมีความเคารพต่อผู้ซึ่งเป็นผู้ประดิษฐ์เท่านั้น ในการเรียนศิลปะการดนตรีและการละครผู้เรียนต้องมีความเคารพในครูและมั่นอยู่ในกตัญญูโดยแท้จริง ครูซึ่งประสิทธ์ประสาทวิชาให้ประเพณีการเคารพนี้จึงเกิดขึ้นแม้ว่าครูจะล่วงลับไปแล้ว ศิษย์จะต้องนำดอกไม้ธูปเทียนไปขอรับการฝึกหัด เมื่อครูได้รับดอกไม้ธูปเทียนแล้วก็นำไปบูชาครูใหญ่ที่ล่วงลับไปแล้วเพื่อขออนุญาตรับตัวเข้าไปเป็นศิษย์ ทำดังนี้สืบต่อๆกันมา และเมื่อถึงปีก็มีพิธีอย่างใหญ่เป็นการพบปะระหว่างศิษย์ต่อศิษย์ และเป็นการขอขมาอภัยโทษที่ศิษย์ได้ล่วงเกินโดยมิได้ตั้งใจ ทั้งเป็นการขอพรเพื่อสุขสวัสดีแก่ตน พิธีไหว้ครูใหญ่นี้ ต้องมีหัวหมูบายศรีและเครื่องสังเวยครบเพื่อถวายแด่ครูด้วย แม้เมื่อเป็นศิษย์จะได้รับการสั่งสอนจากครูแล้ว บางโอกาสที่จะต้องเรียนเพลงสำคัญก็ต้องทำพิธีไหว้ครูก่อน เช่น จะเรียนเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงและเพลงเดี่ยวสำคัญๆ เช่น กราวใน เป็นต้น (ชิ้น ศิลปบรรเลง 2516)

ในการเรียนการสอนดนตรีไทย หน้าที่ของครูที่สอนปฏิบัติจะมีดังนี้ คือ

1. จะต้องสอนให้ผู้เรียนนั่งให้ถูกแบบแผนแห่งการใช้เครื่องดนตรีชนิดนั้นๆ ว่าควรจะนั่งขัดสมาธิหรือนั่งพับเพียบ แต่จะนั่งอย่างไร จะต้องให้มีท่าทางอกผายไหล่ผึ่ง อย่างอหลัง

2. สอนให้จับเครื่องดนตรีให้ถูกลักษณะ เช่น จะเข้ จะต้องพันไม้ดีดอย่างไร วางนิ้วและมืออย่างไร ตรงไหน หรือหัดฆ้องวงจะจับไม้ตีอย่างไร ถ้าเรียนซอ ควรจะจับคันชักอย่างไร

วางนิ้วตรงไหน เป็นต้น

3. เริ่มสอนให้กระทำสิ่งเหล่านี้ให้เป็นเสียงโดยยังไม่ต้องเป็นเพลง เช่น สอนให้ดีดจะเข้โดยให้ใช้สายเปล่าทั้งสามสาย หรือสีซอสายเปล่าโดยยังไม่ต้องลงนิ้ว ต่อไปจึงให้ไล่เสียงเรียงกันและข้ามขั้นเป็นระยะๆ ตั้งแต่ง่ายไปหายาก ส่วนการฝึกหัดปี่พาทย์ตามแบบแผนโบราณมาจะต้องฝึกหัดฆ้องวงก่อน โดยครูจะจับมือให้ตีเพลงสาธุการ และต่อเพลงโหมโรงเย็นต่อไป ในจำพวกเครื่องดีด สี ควรจะได้ฝึกโสตประสาทให้รู้จักการเทียบเสียงเฉพาะเครื่องดนตรีของตนเสียในขั้นนี้ ขั้นต่อไปจึงค่อยต่อเพลงที่สั้นๆ และง่ายๆไปก่อน เช่น เพลงต้นเพลงฉิ่ง เพลงจระเข้หางยาว เป็นต้น แล้วจึงค่อยเลื่อนการต่อเพลงให้ยากขึ้นทุกๆ ที ตามลำดับความสามารถของศิษย์ ในขั้นนี้ควรจะสอนให้รู้จักจังหวะไปด้วย เช่น จังหวะฉิ่งและฉับ ว่าจะตรงกับทำนองเพลงตรงไหน

4. ถ้าผู้เรียนคนใดมีทีท่าว่าจะเรียนเครื่องดนตรีชนิดใดต่อไปได้ดี ก็จะเปลี่ยนเครื่องดนตรีให้แก่ผู้นั้น เช่น ผู้เรียนปี่พาทย์เมื่อฝึกหัดตีฆ้องวงใหญ่อยู่พอสมควรแล้ว มีทีท่าว่าจะเป็นคนระนาดเอกได้ ก็เริ่มฝึกระนาดเอกให้ หรือจะเป่าปี่ได้ดี ตีระนาดทุ้มได้ดี ก็เปลี่ยนเครื่องดนตรีไปให้ตามที่ครูสังเกตเห็นว่าผู้นั้นจะก้าวหน้าไปได้ต่อไป

5. สอนให้รู้ว่าทำนองอย่างไรใช้แทนกันได้บ้าง ลองเปรียบเทียบให้เห็นว่า ทำนองอย่างนี้กับทำนองอย่างโน้น โดยใช้เม็ดพรายให้ผิดแปลกออกไป แล้วมีความยากเท่ากันหรือตรงกันอย่างไรให้ศิษย์ทราบอย่างชัดเจน ขั้นต่อไปก็แล้วแต่ฝีมือ เชาว์ และความรู้ของศิษย์ว่าจะสมควรอย่างไร ถ้ามีความสามารถพอที่จะต่อเพลงเดี่ยวได้ โดยปฏิบัติในการพลิกแพลงต่างๆตามวิชาการของเครื่องดนตรีนั้นๆ

นี่เป็นการสอนตามลำดับตามแบบแผนซึ่งโบราณได้ใช้มา แต่ว่าในสมัยปัจจุบันผู้เรียนมักต้องการเรียนลัดกันโดยมาก เพราะฉะนั้นก็แล้วแต่ครูจะวินิจฉัยว่าสมควรจะฝึกสอนให้อย่างไร การศึกษาดนตรีที่ผ่านมาในอดีต ไม่ว่าจะเป็นดนตรีไทยเดิมหรือดนตรีพื้นเมืองก็ตาม นิยมใช้หลักสำคัญ 3 ประการ คือ

1. การชี้แนะ คือ ให้ทำตามที่ครูสั่ง

2. การท่องจำ ทั้งที่เป็นบทเพลงและท่าทางเทคนิคการบรรเลง โดยไม่มีการบันทึกเป็นตัวโน้ต

3. ยึดมั่นในจารีตประเพณี (สงบศึก ธรรมวิหาร 2540)

บุญช่วย โสวัตร และคณะ (2539) ได้บันทึกคำบรรยาย เรื่อง”แนวทางของทฤษฎีดุริยางค์ไทยในอดีตที่ส่งผลมาสู่ปัจจุบัน” ของดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ว่าดนตรีไทยโดยความเป็นจริงแล้วจะเรียนอย่างไทยโบราณ ปัจจุบันก็ยังคงเรียนอย่างนั้นอยู่คือ จะเริ่มจาการปฏิบัติเป็นพื้น มีการสอนทฤษฎีในขณะที่เรียนปฏิบัติ แล้วก็ไม่ได้บอกว่าสิ่งต่างๆ เหล่านั้นก็คือทฤษฎี แต่จะบอกว่าสิ่งต่างๆ เหล่านี้เกี่ยวข้องกับการที่จะนำไปปฏิบัติ หรือนำไปใช้อย่างไร ไม่มีการแบ่งหมวดหมู่ไว้ให้ว่าจะเป็น

อย่างไร หรือจะเป็นส่วนของทฤษฎีอย่างชัดเจนเหมือนอย่างที่ต่างประเทศเขาทำกัน การสอนในสมัยโบราณ การต่อเพลงในแต่ละเพลงกว่าจะจบเพลงจะมีการเรียนทฤษฎีโดยที่ผู้เรียนไม่รู้ตัว ซึ่งแตกต่างกับการเรียนในปัจจุบันนี้ การต่อเพลงกับครูหรือต่อกับแถบบันทึกเสียง เมื่อจบเพลงแล้วจะไม่ได้ทฤษฎีเพราะรีบเร่งต่อเพลงเพื่อให้จบ แต่ในโบราณกว่าจะสอนได้ทีละอย่าง ทีละตอน กว่าจะเป็นท่อนจะต่อทีละประโยค มีการอธิบายประกอบไปด้วยก็มาเริ่มต้นเป็นทฤษฎี จะเห็นได้จากโรงเรียนมหาดเล็กหลวง โรงเรียนพรานหลวง และกรมมหรสพ จะเรียนปฏิบัติเป็นส่วนใหญ่ จนกระทั่งสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพท่านได้เขียนหนังสือขึ้นมาเล่มหนึ่ง คือตำนานมโหรีปี่พาทย์ ก็เริ่มต้นใช้ชุดนั้นขึ้นมาเรียนกันว่านั่นคือประวัติการประสมวงอย่างหนึ่ง ซึ่งจะเริ่มขึ้นมาเป็นส่วนหนึ่งของทฤษฎีแล้ว และจากมานั้นมาถึงโรงเรียนศิลปากร หรือโรงเรียนนาฏดุริยางค์แผนกศิลปากรในตอนแรกๆ ที่ตั้งขึ้นมาตอน พ.ศ. 2477 จึงได้เริ่มมีทฤษฎีขึ้น ทั้งๆที่แต่ละสำนักได้มีทฤษฎีของตนเองแล้วจากการเรียน ไม่ว่าจะเป็นสำนักของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) หรือสำนักของจางวางทั่ว พาทยโกศล ซึ่งตอนนี้ก็ยังมีตำราของนายเทวาประสิทธิ์อยู่ที่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ เขียนเป็นแนวทางของเรื่องทฤษฎีดนตรีไทยไว้ แต่ก็ยังไม่ได้แพร่หลายออกมาเท่าไรนัก ซึ่งได้เขียนไว้ในทำนองเดียวกันจากสำนักอื่นๆ ท่านก็ได้ประสิทธิ์ประสาทเรื่องของวิชาด้านทฤษฎีให้กับลูกศิษย์ไว้ แต่ท่านไม่ได้บอก ไม่ได้เขียนเป็นลายลักษณ์อักษร ต่อมาอาจารย์มนตรี ตราโมท ท่านได้เขียนไว้เป็นลายลักษณ์อักษร เริ่มเป็นเอกสารประกอบคำสอนของท่านก่อน แล้วก็ใช้กันมาถึงปัจจุบันนี้ แล้วก็ค่อยๆเพิ่มกระจายแพร่หลายขึ้น

วิวัฒนาการในส่วนหนึ่งที่มาถึงปัจจุบันก็คือ ทำอย่างไรการเรียนดนตรีไทยจะมีแนวทางมีวิธีเรียนตั้งแต่ต้นมาเป็นขั้นตอนอย่างไทยไม่ใช่แบบสากล ว่าจะเริ่มแบบฝึกหัดอย่างไร เริ่มทำอย่างไร ดนตรีไทยก็เป็นศิลปะอย่างหนึ่ง ไม่ใช่ว่าดีด สี ตี เป่าอย่างเดียวก็เป็นเพลงขึ้นมา ต้องมีเรื่องศิลปะเข้าไปด้วย มีการใช้เทคนิค สิ่งต่างๆเหล่านี้เป็นการเรียนอย่างไทยโบราณ เช่น จากการเป่าปี่ ครูจะบอกว่า จะต้องใช้อย่างไร ลิ้นปี่ต้องตัดหรือทำอย่างไร กำพวดจะต้องเป็นอย่างไร ถ้าไปดูคนเป่าปี่ แต่ละคนก็ตัดลิ้นปี่ต่างกันออกไป ก็เช่นเดียวกับที่อาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร ท่านพูดเสมอเกี่ยวกับเรื่องของการตีระนาด ต่างคนต่างใช้วิธีการใช้กล้ามเนื้อที่ต่างกัน วิธีการที่ต่างกันออกไป เพราะฉะนั้นใครร่ำเรียนได้ถึงขนาดไหน ได้อย่างไรก็ได้ออกมาส่วนหนึ่ง ในส่วนของประสาทหู ดนตรีไทยเฉพาะระนาดเอกนี้มีเสียงหลายเสียง เพราะฉะนั้นทฤษฎีของใครก็สามารถนำกระบวนการนั้นมาใช้ เพลงแต่ละเพลงที่แต่งเอาไว้จะเห็นได้ว่าไพเราะทุกเพลง เพียงแต่ว่าเราจะต้องรู้ก่อนว่า เพลงนั้นมีที่มาอย่างไร ใครแต่ง และมีจุดมุ่งหมายอย่างไร พอฟังแล้วรับรองได้ว่าเพลงที่ได้รับการยอมรับกันแล้วไพเราะทุกเพลง แต่ก็มีความแตกต่าง เพราะฉะนั้น ทฤษฎีต่างๆเหล่านี้ ถ้าจะทำออกมาเป็นทฤษฎีก็ต้องมีความใจกว้างส่วนหนึ่ง แล้วก็ต้องพิสูจน์กันทีละทฤษฎี อย่าเอาไปผสมกัน เสร็จเรียบร้อยก็เหมาเอาว่า สิ่งต่างๆ ที่กำลังทำกันอยู่ขณะนี้ถูกต้อง

จากการศึกษา สรุปได้ว่า การถ่ายทอดการบรรเลงดนตรีไทย เป็นการถ่ายทอดแบบตัวต่อตัว หรืออยู่ในรูปแบบมุขปาฐะ เป็นการถ่ายทอดแบบท่องจำให้ความสำคัญในเรื่องของความตั้งใจ ความอดทนในการฝึกฝนเพื่อให้เกิดทักษะ รูปแบบการถ่ายทอดเป็นลักษณะของบ้านดนตรี (สำนัก) โดยผู้เรียนจะไปกินอยู่ที่บ้านครู ช่วยครูทำงานและเรียนไปด้วย ต่อมาสถานศึกษาเริ่มเข้ามามีบทบาท มีการส่งเสริมและเปิดสอนวิชาดนตรีเข้ามา และเชิญครูจากบ้านดนตรีเข้ามาสอนในสถานศึกษาทำให้รูปแบบการสอนเปลี่ยนจากระบบสำนักดนตรีเข้าสู่ระบบสถาบันการศึกษาเริ่มมีการนำโน้ตเข้ามาใช้ในการเรียน แต่การถ่ายทอดแบบโบราณที่เป็นรูปแบบของมุขปาฐะก็ยังนิยมใช้กันอยู่จนถึงทุกวันนี้ส่วนการฝึกหัดปี่พาทย์ตามแบบโบราณจะต้องฝึกหัดฆ้องวงใหญ่ก่อนโดยครูจะจับมือตีเพลงสาธุการก่อนแล้วจึงจะต่อเพลงในชุดโหมโรงเย็นต่อไป

2. การปรับวงดนตรีไทย

การปรับวงดนตรีไทยในปัจจุบัน นิยมใช้วิธีการและรูปแบบดั้งเดิม เพราะการปรับวงดนตรีไทยเป็นหลักการทางความคิดที่สืบทอดกันมาหลายชั่วอายุคน แนวทางที่ใช้ในการปรับวงดนตรีไทยโดยทั่วไปจะเน้นการปรับวงดนตรีเพื่อให้เกิดความเรียบร้อย ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลง การสวมส่งร้อง ต้องมีการฝึกซ้อมมาเป็นอย่างดี นักดนตรี นักร้อง ต้องคัดเลือกผู้ที่มีฝีมือดีเพื่อจะทำให้ทางในการบรรเลงของการแปลทำนองแต่ละเครื่องมือ ที่บรรเลงออกมาแล้วอยู่ในแนวทางที่กลมกลืนกัน (กรกฎ วงศ์สุวรรณ 2549)

2.1 หลักการปรับวง

การดำเนินการปรับวงนั้นเปรียบได้กับกลุ่มสังคมหนึ่งที่จะต้องปฏิบัติภารกิจร่วมกันให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน ดังนั้น “หลัก” จึงมีความจำเป็นสำหรับเป็นแนวทางในการปฏิบัติร่วมกันอย่างมีขอบเขต ด้วยความสามัคคีกลมเกลียวกัน ดนตรีไทยเป็นศิลปะที่มุ่งเพื่อความงาม ความไพเราะ ซึ่งก็จะปรากฏอยู่หลากหลายตามลักษณะ ตามชนิดและประเภทของวงดนตรีนั้นๆ ต่างๆ กันออกไป ดังนั้นผู้ปรับวงจะต้องดำเนินการให้เป็นไปตามระเบียบ กฎเกณฑ์ตามหลักดุริยางค์ไทยที่ได้กำหนดไว้ดังนี้ (บุญช่วย โสวัตร และคณะ 2539)

2.1.1 การคัดเลือกนักดนตรี จะต้องคำนึงถึงความสามารถและคุณสมบัติของนักดนตรีหรือผู้บรรเลงให้สอดคล้องกับงานและจุดประสงค์ที่ได้ตั้งไว้ เนื่องจาก นักดนตรีหรือผู้บรรเลง แต่ละคนนั้นต่างมีความสามารถและลักษณะเฉพาะตนที่แตกต่างกันออกไป

2.1.2 วิธีการเลือกใช้เพลง เพลงต่างๆที่ปรากฏในวิชาการดุริยางค์ไทยนั้นมีเป็นจำนวนมาก ซึ่งปรมาจารย์ทางดนตรีไทยได้สร้างสรรค์ขึ้นไว้เพื่อความบันเทิง และการประกอบพิธีต่างๆในสังคม เพลงที่สร้างขึ้นนั้นได้ถูกนำไปใช้ให้เหมาะสมกับการบรรเลงแต่ละลักษณะตามกฎเกณฑ์ของการบรรเลงแต่ละวง ซึ่งผู้เลือกใช้จะต้องนำมาใช้ให้ถูกต้องตามแบบแผนที่วงวิชาการกำหนด และในการนำเสนอแต่ละครั้งจะต้องประกอบด้วยส่วนสำคัญ3 ส่วน คือ

ส่วนนำ

ส่วนเนื้อเรื่อง

ส่วนท้าย

2.1.3 วิธีการบรรเลง ในการบรรเลงแต่ละประเภท ผู้ดำเนินการปรับจะต้องมีความรู้อย่างลุ่มลึก ทั้งด้านของหลัก และวิธีการบรรเลงในแต่ละประเภทของวงดนตรีและเครื่องมือแต่ละชิ้นในวง เช่น หลักการบรรเลงของเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่หยอกล้อเชิงตลกของวง คือ ระนาดทุ้ม จะมีหลักในการบรรเลงคือ จะต้องบรรเลงเชิงตลกขบขัน ให้สอดคล้องกับลักษณะของเพลงเป็นสำคัญ ส่วนวิธีการบรรเลงคือ ต้องบรรเลงตามลักษณะของเพลงที่จะเอื้อให้บรรเลงได้ในลักษณะใดบ้าง ไม่ใช่ตลกทั้งเพลง หรือหยอกล้อทั้งเพลง แต่ในเพลงหนึ่งๆ จะมีช่วงใดตอนใดที่จะสามารถสอดแทรกหลักการบรรเลงไปได้บ้าง และการสอดแทรกนั้นก็ต้องเป็นไปตามลักษณะของเพลงว่าจะสามารถปฏิบัติตามหลักได้มากน้อยแค่ไหน

2.1.4 การฝึกซ้อม ผู้ดำเนินการต้องวางแผนการฝึกซ้อมและการปรับวงให้ได้ตามขั้นตอนในการใช้งาน ซึ่งมีประเด็นสำคัญดังนี้ คือ

1) ด้านการฝึกซ้อมเพื่อให้ได้กระบวนในการใช้งาน คือ

ความพร้อมส่วนบุคคล

ความพร้อมของการทำงานเป็นทีม

2) ด้านการปรับวง

ปรับคนให้เข้ากันได้

ใช้ความสามารถของบุคคลให้ได้สัดส่วน

ปรับเนื้อทำนองหลักให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

ปรับวิชาการ (วิธีบรรเลง) ของแต่ละเครื่องมือให้เข้ากับลักษณะของเพลงและจุดประสงค์ของผู้ประพันธ์

2.2 การปรับวงขั้นสูง

การบรรเลงปี่พาทย์เสภา เป็นการเสนองานศิลปะชั้นสูงที่ผู้ร่วมงานทุกฝ่ายต้องมีประสิทธิภาพเสมอกัน และในการปรับวงขั้นสูงนี้คือ การกำหนดใช้กลวิธีพิเศษสำหรับเป็นเครื่องมือในการนำเสนอศิลปะ ที่สามารถปรับตัวเองไปตามสภาพกาลเทศะ ที่มีสิ่งแวดล้อมเป็นตัวกำหนดและตัวแปร ดังนั้นในงานขั้นสูง 1 ชิ้น อาจมีวิธีการได้ 3-4 รูปแบบหรือมากกว่านั้น เนื่องจากในการดำเนินการจริง ผู้บรรเลงจะต้องเป็นผู้ตัดสินใจเองว่าจะเลือกใช้แบบใด ลักษณะใดให้เข้ากับสภาพแวดล้อมที่ประสบอยู่ในขณะนั้นได้ให้ศิลปินเสนอผลงานได้อย่างเป็นอมตะในทุกสถานการณ์ ทุกโอกาส และในการเสนองานนั้นๆ ก็จะยังคงสามารถรักษาประสิทธิภาพของงานศิลปะที่สมบูรณ์ ได้ตามสถานการณ์ในระดับที่เสมอกันด้วย

2.3 กระบวนการวิเคราะห์บริบทที่เกี่ยวข้อง

การปรับวงดนตรีโดยขนบไทยนั้น หมายถึงการปรับปรุง ตกแต่ง การบรรเลงดนตรีไปตามแบบแผนที่วิชาการดุริยางค์ไทยได้กับหนดรูปแบบไว้เป็นมาตรฐานโดยกรอบ ซึ่งได้มีการคิดค้นและรอบรวมหลักการต่างๆ ในการบรรเลงได้อย่างละเอียด โดยเรียกสิ่งต่างๆ เหล่านั้นว่า “หลักการปรับวง” ซึ่งมีเนื้อหาสาระที่กล่าวถึงหลักและวิธีการบรรเลงให้มีรสแห่งสุนทรีย์มากยิ่งขึ้น

การศึกษาในเรื่องของบริบทที่เกี่ยวข้องกับการปรับวงดนตรีโดยขนบทำเนียมไทย จึงเป็นสิ่งสำคัญเพราะเป็นปัจจัยที่ทำให้ทราบถึงเรื่องราวต่าง ๆ ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับวิชาการนั้น สามารถแบ่งเป็นเรื่องใหญ่ๆได้ 3 เรื่องดังนี้ (บุญช่วย โสวัตร และคณะ 2539)

1. วิชาการที่เกี่ยวข้องกับผู้ปรับวง

ผู้ปรับวงต้องเป็นบุคลากรที่มีความรู้ ความสามารถอย่างสูงมีประสบการณ์ในเรื่องของการบรรเลงและวิชาการที่เกี่ยวข้องมาดำเนินการปรับวงให้ผลการบรรเลงนั้นปรากฏได้ตามเกณฑ์ที่วิชาการดุริยางคศิลป์ได้กำหนดขึ้นไว้เป็นแบบแผน รวมทั้งเสริมสร้างการบรรเลงให้มีรสแห่งสุนทรีย์มากยิ่งขึ้น

2. วิชาการที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและเพลง

2.1 วิชาการที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงตามลักษณะของวงดนตรี เน้นที่บทบาทของวงดนตรีนั้นๆ ว่าใช้ในโอกาสเช่นไร เช่น การบรรเลงปี่พาทย์พิธี ย่อมไม่เหมือนการบรรเลงปี่พาทย์เสภา หรือปี่พาทย์นางหงส์ ซึ่งมีบทบาทต่างไปตามกาลเทศะ เป็นต้น ความแตกต่างกันนี้ มีได้ตั้งแต่ เรื่องของความเรียบนุ่มนวลไปจนถึงความเร็วการพลิกแพลงโลดโผน ในเรื่องของการใช้ความเร็วในการบรรเลงตามลักษณะของวงดนตรีนั้นสามารถแบ่งได้เป็น 3 กลุ่มดังต่อไปนี้

กลุ่มความเร็วสูง-วงปี่พาทย์นางหงส์ วงปี่พาทย์เสภา วงเครื่องสายปี่ชวา

กลุ่มความเร็วปานกลาง-วงปี่พาทย์ประกอบพิธี วงเครื่องสาย วงมโหรี

กลุ่มความเร็วน้อย-วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ วงปี่พาทย์ไม้นวม วงขับไม้

2.2 วิชาการที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงตามลักษณะของเพลงดนตรีไทย ยึดหลักการประพันธ์เพลงด้วยการประดิษฐ์ทำนองเพลงขึ้นเป็นทางฆ้องวงใหญ่ก่อน โดยถือว่าเป็นทำนองหลักในการบรรเลงเป็นวง ผู้บรรเลงในทุกๆ เครื่องมือจะต้องนำทำนองหลักนี้ไปสร้างสรรค์เป็นทางดำเนินทำนองเฉพาะเครื่องดนตรีของตนตามหลักวิชาการของดุริยางคศิลป์ รูปแบบของบทเพลงที่ประพันธ์ที่ถือว่าเป็นหลักมี 3 รูปแบบคือ

ลักษณะเพลงประเภทดำเนินทำนอง

ลักษณะเพลงประเภทลูกล้อลูกขัด

ลักษณะเพลงประเภทบังคับทาง

ในการบรรเลงนั้น ผู้บรรเลงจะต้องมีความรู้ ความเข้าใจในเรื่องของลักษณะเพลงที่เป็นรูปแบบดังกล่าวข้างต้น ทั้งนี้ก็เพื่อทำให้การบรรเลงหรือการดำเนินทำนองนั้นไปตามจุดประสงค์ของการประพันธ์ตามลักษณะของเพลงในรูปแบบต่างๆ ตามหลักวิชาการดุริยางค์ไทย

2.3 วิชาการที่เกี่ยวข้องกับระบบการบรรเลง แบ่งได้เป็น

ระบบการบรรเลงของดนตรีไทย จะบรรเลงในแนวที่เรียกว่า “เรียวเป็นหางหนู” คือ เริ่มจากแนวที่อยู่ในระดับช้า แล้วเพิ่มความเร็วขึ้นตามลำดับ จนกว่าจะหมดท่อนเพลง

ในการบรรเลงและขับร้องนั้น โดยปกติจะให้ผู้ขับร้องดำเนินการขับร้องก่อนแล้วให้ดนตรีบรรเลงรับสลับกันไปทีละท่อนจนจบเพลง โดยมีเครื่องกำกับจังหวะทำหน้าที่ควบคุมไปโดยตลอด

เมื่อบรรเลงจบเพลง สามารถลงจบด้วยวิธี “ลงลูกหมด” หรือ “ออกลูกบท”แล้วลงลูกหมดอีกครั้งหนึ่งตามความเหมาะสม

ทั้งนี้ แบบแผนในการใช้ระบบการบรรเลงนั้น ปัจจัยสำคัญขึ้นอยู่กับชนิดของวงดนตรีแต่ละประเภทเป็นสำคัญ ซึ่งได้มีกระบวนการในการบรรเลงเป็นรูปแบบเฉพาะตัว เช่น วงปี่พาทย์พิธี ได้กำหนดแบบแผนว่า ด้วยการใช้เพลงในกลุ่มของเพลงหน้าพาทย์และเพลงเรื่อง วงปี่พาทย์เสภา ก็หนดให้ใช้เพลงในกลุ่มของเพลงเสภา เป็นต้น เพลงในกลุ่งต่าง ๆ ก็ย่อมมีระบบการบรรเลง ซึ่งมีหลักวิธีการซึ่งแตกต่างกันออกไป เพลงแต่ละกลุ่มก็มีแบบแผนในการบรรเลงเป็นลักษณะเฉพาะตัว

2.4 วิชาการที่เกี่ยวข้องกับหน้าที่ของเครื่องดนตรีในการบรรเลงดนตรีไทยนั้น ได้มีการกำหนดหน้าที่ หลักและวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องมือในการบรรเลงรวมวงได้อย่างชัดเจน ตัวอย่างเช่น วงปี่พาทย์เสภา ก็ได้กำหนดหน้าที่ในการบรรเลงของเครื่องดนตรีประกอบด้วย

กลุ่มของเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เป็นผู้นำวง ได้แก่ ระนาดเอก, ปี่ใน

กลุ่มของเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เป็นหลักของวง ได้แก่ ฆ้องวงใหญ่

กลุ่มของเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ตกแต่งการบรรเลง ได้แก่ ระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก

กลุ่มของเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่กำกับจังหวะย่อย ได้แก่ ฉิ่ง, ฉาบ, กรับ

กลุ่มของเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับได้แก่ กลองสองหน้า

ในแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรีนั้น ต่างก็มีหลักในการดำเนินทำนองในการบรรเลงไปตามแบบแผนที่วิชาการได้กำหนดไว้นอกจากนั้น ยังมีการวางระบบการแบ่งกลุ่มเครื่องดนตรีบรรเลงก่อนหลัง(เพลงประเภทลูกล้อลูกขัด) โดยใช้หลักการให้รวมเครื่องดนตรีที่มีเสียงแหลมเข้ากลุ่มกันเป็นพวกแรกและรวมเครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มเข้าด้วยกันเป็นพวกหลัง (แบ่งเป็นกลุ่มหน้าและกลุ่มหลัง)

3. วิชาการที่เกี่ยวข้องกับผู้บรรเลง

ปัจจัยที่สำคัญของผู้บรรเลงหรือผู้ที่เป็นนักดนตรีไทยก็คือ การศึกษาและการฝึกฝนผู้บรรเลงจะต้องได้รับความรู้ตามกระบวนการศึกษาตามหลักการทางวิชาการดุริยางค์ไทยทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติ นอกจากนั้นก็จะต้องมีการฝึกฝนในด้านทักษะ จนเกิดความชำนาญจากการทดลองฝึกฝนของนักดนตรีตั้งแต่สมัยโบราณมาถึงปัจจุบันนี้ การคิดค้นต่างๆ ได้รับการกลั่นกรองเลือกเฟ้น จนเกิดเป็นทฤษฎีในการฝึกฝนต่างๆจนนับได้ว่าปัจจุบันวิชาการทางด้านดุริยางค์ไทยสามารถให้การเรียน การสอน และการฝึกฝนได้ด้วยหลักการที่มั่นคงแน่นอน และสัมฤทธิผล

ในการบรรเลงดนตรีไทย สิ่งสำคัญคือ การบรรเลงร่วมกันเป็นวงดนตรี ฉะนั้นผู้บรรเลงนับเป็นปัจจัยที่สำคัญมาก ในการดำเนินการปรับวงดนตรีไทยจึงมีความจำเป็นที่ต้องทำการคัดเลือกผู้บรรเลงที่มีความรู้ ความสามารถ (ซึ่งได้ผ่านกระบวนการศึกษาดังกล่าวข้างต้นมาโดยลำดับ) และสามารถปรับความรู้สึกนึกคิด ค่านิยม ตลอดจนพฤติกรรมต่าง ๆ ให้เป็นในแนวทางหรือทิศทางเดียวกันได้ ทำให้เกิดความเป็นเอกภาพในการบรรเลงรวมวง

คุณสมบัติที่สำคัญของผู้บรรเลง ในการบรรเลงรวมวงและสามารถดำเนินการปรับวงด้วยระเบียบวิธีการปรับวงขั้นสูงได้ มีดังต่อไปนี้

1. ต้องเป็นผู้ได้รับการฝึกฝนในการบรรเลงและปฏิบัติเครื่องดนตรีในเครื่องมือของตนเองมานานพอสมควร รู้ความสามารถของเครื่องดนตรีที่ตนเองใช้ว่าให้คุณภาพเสียงได้เพียงใด ตลอดจนรู้ความสามารถของตนเองว่าสามารถปฏิบัติหรือบรรเลงเครื่องดนตรีชิ้นนั้น ๆ ให้ได้คุณภาพอย่างไร

2. ความรู้-ความสามารถและฝีมือของผู้บรรเลงในแต่เครื่องมือ ต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถในเชิงวิชาการและฝีมืออย่างสูงเพื่อเอื้ออำนวยประโยชน์ในการบรรเลงและการปรับวง

3. การรักษาหน้าที่ในการบรรเลงของแต่ละเครื่องมือ ผู้บรรเลงจะต้องรู้หน้าที่ความรับผิดชอบของตนเอง มีวินัยในการบรรเลงไม่ก้าวก่ายหน้าที่ในการบรรเลงซึ่งกันและกัน

4. ความพร้อมเพรียงในการบรรเลงวง หมายถึงการพร้อมเพรียงตั้งแต่การตั้งต้นของการเตรียมงาน การเตรียมตัว การฝึกซ้อม จนกระทั่งสิ้นสุดการบรรเลงจะต้องมีวินัยมีความสามัคคีความร่วมมือร่วมใจกันอย่างมากและอย่างสม่ำเสมอ มีความพร้อมเพรียงในการฝึกซ้อม

มีความรับผิดชอบต่อหน้าที่ของตนและส่วนรวม ปฏิบัติหน้าที่ที่ได้รับมอบหมายอย่างสมบูรณ์

5. มีประสบการณ์ในด้านการบรรเลงรวมวง ในการดำเนินการปรับวงนั้น สามารถปรับเปลี่ยนวิธีบรรเลง ความรู้สึกนึกคิด ค่านิยม ตลอดจนพฤติกรรมต่างๆ ให้เป็นไปตามจุดประสงค์ของผู้ปรับวง

6. ให้ความร่วมมือในเรื่องของการฝึกซ้อมและการปรับวงเป็นอย่างดีส่งผลให้การดำเนินการต่างๆ สัมฤทธิผลตามจุดประสงค์ที่กำหนดไว้ (บุญช่วย โสวัตร และคณะ 2539)

จึงสามารถสรุปได้ว่า กระบวนการวิเคราะห์บริบทที่เกี่ยวข้องกับการปรับวงดนตรีไทยโดยขนบไทยข้างต้นจะเห็นได้ว่าบริบทของการปรับวงนั้น ประกอบไปด้วย 3 ส่วนสำคัญคือ

1. ผู้ปรับวง
2. ผู้บรรเลง
3. วิชาการที่เกี่ยวข้อง (วงดนตรีและเพลง)

จากการศึกษาสรุปได้ว่า การปรับวงดนตรีไทยเป็นวิธีการวางรูปแบบในการบรรเลงดนตรีไทยให้เป็นระบบ และให้เกิดความเรียบร้อยส่งผลให้การบรรเลงมีความไพเราะเหมาะสมกลมกลืนกัน หลักการปรับวง ประกอบด้วย ผู้ปรับวงที่ต้องมีความรู้ ความสามารถและมีประสบการณ์สูง ผู้บรรเลงทุกคนต้องมีฝีมือดี มีความรู้ความเข้าใจหลักการบรรเลง มีความอดทน มีความขยันหมั่นเพียรในการฝึกซ้อม มีวินัย ตรงต่อเวลารู้หน้าที่ของตนเอง การเลือกเพลงที่บรรเลงก็ต้องดูให้เหมาะสมกับวงดนตรีและลักษณะของงานนั้นๆผู้บรรเลงต้องมีความรู้และเข้าใจในลักษณะของเพลง เพื่อให้การบรรเลงหรือการดำเนินทำนองนั้นบรรลุตามจุดประสงค์ที่วางไว้

องค์ความรู้เกี่ยวกับศิลปินแห่งชาติ

ศิลปินแห่งชาติ หมายถึง ผู้สร้างสรรค์งานศิลปะที่เป็นประโยชน์แก่สังคมหรือแก่ชนในชาติ โครงการศิลปินแห่งชาติ เกิดขึ้นด้วยเจตนารมณ์ จะยกย่อง เชิดชูบุคคล ผู้สร้างสรรค์งานศิลปะทุกแขนง อันเป็นที่ประจักษ์แล้วว่า สมควรกับฐานะ ศิลปินแห่งชาตินอกจากยกย่องเชิดชูด้วยเกียรติและฐานะแล้ว ศิลปินแห่งชาติ พึงได้รับหลักประกันตามสมควรแก่เกียรติและฐานะนั้นอย่างน้อย หลักประกันด้านการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่ศิลปินท่านมีอยู่หรือที่จะทำต่อไป

เพื่อระลึกถึงวันคล้ายพระราชสมภพของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 เมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2310 เอกอัครศิลปินที่ยิ่งใหญ่ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มีพระอัจฉริยภาพในงานศิลปะหลายสาขา ทั้งทางด้านประติมากรรม ได้ทรงร่วมกับช่างประติมากรรมฝีมือเยี่ยมในสมัยนั้นแกะสลักบานประตูไม้พระวิหาร วัดสุทัศน์เทพวรารามเป็นลายเครือเถารูปป่า

หิมพานต์ นับเป็นงานฝีมือชั้นเยี่ยมด้านวรรณกรรม ถือว่าทรงเป็นกวีเอกแห่งแผ่นดินพระองค์หนึ่ง ทรงพระราชนิพนธ์วรรณกรรมไว้จำนวนมากมายหลายเรื่อง เช่น อิเหนา ซึ่งเป็นวรรณคดีที่ได้รับการยกย่องจากวรรณคดีสโมสรในรัชกาลที่ 6 ว่าเป็นยอดของกลอนบทละครรำ นอกจากนี้ยังทรงพระราชนิพนธ์บทละครนอกไว้ถึง 5เรื่อง ได้แก่ ไกรทอง พระไชยเชษฐ์ คาวี สังข์ทอง และมณีพิชัย และด้วยพระปรีชาสามารถของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ในด้านวรรณกรรม ทรงได้รับการยกย่องจากองค์การศึกษาวิทยาศาสตร์ และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ (UNESCO) ให้เป็นบุคคลสำคัญของโลกสาขาวรรณกรรม และเพื่อเป็นการยกย่องศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงาน ทางกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรมจึงได้มอบรางวัลให้แก่ ศิลปินที่มีผลงานดีเด่นในด้านต่างๆ ทั้งนี้เพื่อเป็นการยกย่องและเชิดชูเกียรติศิลปิน

คณะรัฐมนตรี ได้มีมติให้วันที่ 24 กุมภาพันธ์ ของทุกปีเป็นวันศิลปินแห่งชาติ เพื่อเป็นการแสดงความสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณแห่งองค์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และเพื่อส่งเสริมสนับสนุนศิลปินให้เจริญรอยตามเบื้องพระยุคลบาท นอกจากนี้เป็นการยกย่องเชิดชูเกียรติบุคคลผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะของชาติให้เป็นที่ปรากฏต่อสาธารณชน โดยดำเนินการเป็นประจำทุกปี ตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2528 มีวัตถุประสงค์ในขณะนั้นว่า ต้องยกย่อง เชิดชู สนับสนุน ส่งเสริม รวมถึงช่วยเหลือศิลปินผู้สร้างสรรค์งานศิลปะอันทรงคุณค่า

ศิลปินแห่งชาติทุกท่าน ถือเป็นทรัพยากรบุคคลที่มีค่า เป็นปราชญ์ทางด้านศิลปะที่มีความรู้ความสามารถ เป็นผู้ที่อุทิศตนสร้างสรรค์ผลงานศิลปะอันล้ำค่าไว้เป็นประโยชน์ต่อสังคมและมนุษย์ชาติ ซึ่งถือเป็นหน้าที่สำคัญของรัฐและประชาชนชาวไทยทุกคนที่จะต้องช่วยกันธำรงรักษาส่งเสริมสนับสนุน ให้กำลังใจแก่ศิลปินในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ และเป็นการสานต่อมรดกทางวัฒนธรรมจากศิลปินรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่งให้สืบทอดเป็นสมบัติอันล้ำค่าของชาติไทยสืบไป กว่าที่จะมาเป็นศิลปินแห่งชาติได้นั้น ไม่ใช่เรื่องง่ายๆที่ใครจะมาเป็นก็ได้ แต่ต้องมีความสามารถหลายอย่างและเป็นผู้มีคุณธรรมและมีความรักวิชาชีพของตน มีความสร้างสรรค์และพัฒนาศิลปะแขนงนั้นจนถึงปัจจุบัน แสดงถึงความเป็นนักปราชญ์ในทางความรู้ ความสามารถของศิลปินที่ได้อุตสาหะอุทิศตนสร้างสรรค์ผลงานในด้านศิลปะมากมายการจำแนกสาขาศิลปะของโครงการศิลปินแห่งชาติ (กระทรวงวัฒนธรรม 2552)

1. สาขาทัศนศิลป์ (Visual Art) หมายถึง ศิลปะที่มองเห็นได้ด้วยตา จะเป็นศิลปะสองมิติหรือสามมิติ ซึ่งได้แก่ ผลงานศิลปกรรมประเภทต่างๆ ที่แสดงถึงภูมิปัญญาของผู้สร้างสรรค์และมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่น ดังต่อไปนี้

1.1 จิตรกรรม หมายถึง ภาพเขียนสีและภาพ

1.2 ประติมากรรม หมายถึง งานปั้นและแกะสลัก

1.3 ภาพพิมพ์ หมายถึง ศิลปะการพิมพ์ด้วยกรรมวิธีต่างๆ เช่น การพิมพ์ด้วยแม่พิมพ์ ไม้ โลหะ ฯลฯ

1.4 ภาพถ่าย หมายถึง ผลงานศิลปะภาพถ่ายที่เสนอด้วยสื่อและกรรมวิธีต่างๆ

1.5 สื่อประสม หมายถึง ผลงานศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้นด้วยกรรมวิธีและเทคนิคต่างๆ อย่างอิสระ

2. สาขาศิลปะสถาปัตยกรรม (Architecture) หมายถึง งานออกแบบ หรืองานออกแบบและงานก่อสร้างอาคารสวยงาม มีคุณค่าทางศิลปะ และมีวิทยาการ ซึ่งแสดงภูมิปัญญาของผู้ออกแบบอย่างโดดเด่น ได้แก่ สถาปัตยกรรมไทยและสถาปัตยกรรมร่วมสมัย

3. สาขาวรรณศิลป์ (Literature) หมายถึง บทประพันธ์ที่ปลุกมโนคติของผู้อ่าน ทำให้เกิดจินตนาการความเพลิดเพลิน และเกิดอารมณ์ต่างๆ ตามเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ ได้แก่ กวีนิพนธ์ เรื่องสั้น นวนิยาย บันเทิงคดี สำหรับเด็กและเยาวชน อาทิ หนังสือเด็ก วรรณกรรมเยาวชน ที่ได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่อย่างกว้างขวาง

4. สาขาศิลปะการแสดง (Performing Art) หมายถึง ศิลปะที่เกี่ยวข้องกับการแสดง ซึ่งเป็นได้ทั้งแบบดั้งเดิมหรือพัฒนาขึ้นใหม่ ได้แก่

4.1 การละคร ประกอบด้วย ละครรำ เช่น โนห์รา ชาตรี ฯลฯ ละครร้อง โขน ลิเก ระบำ (ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่) รำ (ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่) ฟ้อน (ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่) เซิ้ง (ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่) หุ่น เช่น หุ่นละครเล็ก หุ่นกระบอก หนังใหญ่ หนังตะลุง การเขียนบทร้องหรือบทละครรำ (เพื่อการแสดง)

4.2 การดนตรี แบ่งออกเป็นดนตรีไทย และดนตรีสากล

นักดนตรี ต้องเป็นนักดนตรีเด่นเฉพาะเครื่องมือ

นักร้อง ต้องมีความสามารถทั้งร้องส่งและร้องรับในการแสดงต่างๆ และสามารถแหล่ทำนองต่างๆ ได้ (แหล่เฉพาะแบบดั้งเดิม)

นักประพันธ์เพลง ต้องประพันธ์ ทั้งทางร้องและทางดนตรี

ผู้อำนวยเพลง ต้องเป็นผู้อำนวยเพลงดีเด่น

ผู้ผลิตเครื่องดนตรี

4.3 การแสดงพื้นบ้าน ประกอบด้วย หมอลำ ซอ ลำตัด เพลงฉ่อย เพลงอีแซว เพลงบอก สวดคฤหัสถ์ ฯลฯ (กระทรวงวัฒนธรรม 2552)

ลักษณะและความหมายของเข็มศิลปินแห่งชาติ

ลักษณะของเข็ม เป็นเหรียญกลม ภายในจัดองค์ประกอบเป็นภาพดอกบัวเรียงกันสามดอก มีแพรแถบรองรับต่อเนื่อง อ้อมรัดแถบริ้วธงชาติไทยตามแนวโค้งของเหรียญ ภายในผ้าจารึก

คำว่า "ศิลปินแห่งชาติ" และได้อัญเชิญพระมหาพิชัยมงกุฎเปล่งรัศมี ประดิษฐานไว้เหนือเหรียญกลม โดยมีผ้าโบพันรอบคฑาไม้ชัยพฤกษ์ หัวเม็ดทรงมัณฑ์ เชื่อมประสานระหว่างกัน

ความหมาย

แสดงถึงความเป็นปราชญ์ในทางความรู้ความสารมารถของศิลปินที่ได้อุตสาหะอุทิศตนสร้างสรรค์ผลงานในด้านศิลปะ ไว้มากมายจนเป็นมรดกอันล้ำค่าทางวัฒนธรรมของชาติทั้งในสาขาวรรณศิลป์ ทัศนศิลป์ และศิลปะการแสดง ซึ่งได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ โดยได้รบพระมหากรุณาธิคุณจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ศิลปินแห่งชาติเข้ารับพระราชทานเข็มเพื่อความเป็นสิริมงคลยิ่งแก่ตนเองและวงศ์ตระกูลต่อไป

หลักเกณฑ์ในการคัดเลือกจากการระดมความคิดเห็นของผู้ทรงคุณวุฒิในด้านศิลปะทุกสาขา

หลักเกณฑ์ที่ 1 คุณสมบัติของศิลปินแห่งชาติ

1. เป็นผู้มีสัญชาติไทยและยังมีชีวิตอยู่ในวันตัดสิน
2. เป็นผู้ที่มีความสามารถ มีความเชี่ยวชาญ และมีผลงานดีเด่น เป็นที่ยอมรับของวงการศิลปินแขนงนั้น
3. เป็นผู้สร้างสรรค์และพัฒนาศิลปะแขนงนั้นจนถึงปัจจุบัน
4. เป็นผู้ผดุงและถ่ายทอดศิลปะแขนงนั้น
5. เป็นผู้ปฏิบัติงานศิลปะแขนงนั้นอยู่ในปัจจุบัน
6. เป็นผู้มีคุณธรรมและมีความรักในวิชาชีพของตน
7. เป็นผู้มีผลงานที่ยังประโยชน์ต่อสังคมและมนุษยชาติ

หลักเกณฑ์ที่ 2 คุณค่ามาตรฐานผลงานศิลปะ

1. ผลงานสื่อให้เห็นถึงคุณค่าในความดี ความงาม คุณค่าทางอารมณ์ สะท้อนความเป็นธรรมชาติ หรือสถานภาพทางสังคม และวัฒนธรรมแห่งยุคสมัย ค่านิยม จริยธรรม เอกลักษณ์ของท้องถิ่น และเอกลักษณ์ของชาติ
2. ผลงานสร้างสรรค์แสดงออกถึงแนวคิด กระตุ้นและพัฒนาทางสติปัญญาแก่มนุษยชาติด้านศิลปะสาขานั้นๆ
3. ผลงานสร้างสรรค์ให้ความรู้สึกสะเทือนใจ ให้พลังความรู้ และส่งเสริมจินตนาการ
4. ผลงานสร้างสรรค์มีเอกลักษณ์เฉพาะตนไม่ลอกเลียนแบบจากผู้อื่นหรือมีกลวิธีเชิงสร้างสรรค์

หลักเกณฑ์ที่ 3 การเผยแพร่และยอมรับคุณค่าผลงานของศิลปินแห่งชาติ

1. ผลงานได้รับการจัดแสดงหรือเผยแพร่ต่อสาธารณชนอย่างต่อเนื่อง

มีหลักฐานอ้างอิง โดยเป็นผลงานที่แสดงให้เห็นถึงแนวคิด พัฒนาการทางงานศิลปะอย่างเด่นชัด

2. ผลงานได้รับรางวัลหรือเกียรติคุณในระดับท้องถิ่น ระดับชาติ หรือระดับนานาชาติ ซึ่งมีกระบวนการพิจารณาเป็นมาตรฐานและเป็นที่ยอมรับ (กระทรวงวัฒนธรรม 2552)

จากการศึกษา สรุปได้ว่า ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ เป็นบุคคลที่มีบทบาทในการอนุรักษ์เผยแพร่ และมีผลงานในด้านดนตรีไทยที่ได้รับการยอมรับจากบุคคลทั่วไป จนได้รับการเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติสาขา ศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ศิลปินแห่งชาติทุกท่าน ถือเป็นทรัพยากรบุคคลที่มีค่า เป็นผู้อุทิศตนสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ สานต่อมรดกทางวัฒนธรรมให้สืบทอดเป็นสมบัติอันล้ำค่าของชาติต่อไป ซึ่งคนที่เป็นศิลปินแห่งชาติต้องเป็นคนที่มีความสามารถ มีคุณธรรม มีความรักในวิชาชีพของตน แสดงถึงความเป็นนักปราชญ์ในทางความรู้ ความสามารถของศิลปินที่ได้อุตสาหะอุทิศตนสร้างสรรค์ผลงานในด้านศิลปะมากมาย

บริบทพื้นที่ที่ทำการวิจัย

พื้นที่ทำการวิจัยเป็นสถานที่ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ได้เคยไปเป็นผู้บริหารและทำการสอน คือ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม และวิทยาลัยนาฏศิลป์ที่สังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ คือ วิทยาลัยนาฏศิลป (ศาลายา) วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี และวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

1. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

เป็นหน่วยงานในสังกัดกระทรวงวัฒนธรรมโดยสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เป็นผู้พระราชทานนามสถาบัน ซึ่งหมายถึง "สถาบันผลิตบัณฑิตทางศิลปะแห่งความเจริญ" โดยมีหน้าที่จัดการศึกษาระดับปริญญาตรีทางด้านช่างศิลป์ นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และคีตศิลป์ ทั้งไทยและสากล รวมถึงศิลปวัฒนธรรม

นาม "บัณฑิตพัฒนศิลป์" เป็นนามที่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี องค์อุปถัมภ์มรดกศิลปวัฒนธรรมไทย โปรดเกล้าฯ พระราชทานเมื่อวันที่ 27 มีนาคม พ.ศ. 2540 ซึ่งหมายถึง "สถาบันผลิตบัณฑิตทางศิลปะแห่งความเจริญ" เป็นการยกระดับการศึกษาด้านดุริยางคศิลป์และช่างศิลป์ เพื่อนำศิลปะมาพัฒนาตนเอง สังคม และประเทศชาติสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เดิมเป็นสถาบันอุดมศึกษาในสังกัดกรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ (และต่อมาได้โอนมาสังกัด กระทรวงวัฒนธรรม) ได้รับการสถาปนาขึ้นตามพระราชบัญญัติการจัดการศึกษาระดับปริญญาตรีในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ. 2541[1] โดยมีบทบาทหน้าที่ในการจัดการศึกษาระดับปริญญาตรีด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ คีตศิลป์ และช่างศิลป์ทั้งไทยและสากล ในการ

ดำเนินการจัดตั้งสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์นั้นได้เริ่มตั้งแต่ พ.ศ. 2541 โดยกรมศิลปากร ได้พยายามผลักดันเรื่องการยกระดับการศึกษาวิชาชีพพิเศษด้านนี้ขึ้น จนกระทั่งเมื่อวันที่ 2 พฤศจิกายน พ.ศ. 2541 มีการประกาศจัดตั้งสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ในราชกิจจานุเบกษา และมีผลบังคับใช้ตั้งแต่วันที่ 3 พฤศจิกายน พ.ศ. 2541 เป็นต้นมา โดยให้สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นสถาบันอุดมศึกษาในสังกัดกรมศิลปากร ตามพระราชบัญญัติการจัดการศึกษาระดับปริญญาตรีในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ. 2541 อันเป็นการยกระดับการศึกษาวิชาเฉพาะด้านศิลปวัฒนธรรมให้สูงขึ้นถึงระดับปริญญา โดยเปิดดำเนินการสอนครั้งแรกใน 3 คณะวิชา คือ คณะศิลปวิจิตร คณะศิลปนาฏดุริยางค์ และคณะศิลปศึกษา ตั้งแต่วันที่ 4 มิถุนายน พ.ศ. 2542 เป็นหลักสูตรปริญญาตรี (ต่อเนื่อง 2 ปี) สำหรับผู้ที่สำเร็จการศึกษาระดับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง (ปนส.) จากวิทยาลัยนาฏศิลปทุกแห่ง และผู้ที่สำเร็จการศึกษาระดับประกาศนียบัตรศิลปกรรมวิชาชีพชั้นสูง (ศ.ปวส.) จากวิทยาลัยช่างศิลปทุกแห่ง

ในปีการศึกษา 2547 ได้ขยายการผลิตบัณฑิต โดยเปิดสอนหลักสูตรปริญญาตรี (4 ปี) ในคณะศิลปวิจิตรและคณะศิลปนาฏดุริยางค์ เปิดหลักสูตรปริญญาตรี (5 ปี) ในคณะศิลปศึกษา และเปิดห้องเรียนเครือข่ายคณะศิลปศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลปทุกแห่งในภูมิภาค ในปีการศึกษา 2548 คณะศิลปวิจิตรได้ขยายการผลิตบัณฑิต และเปิดห้องเรียนเครือข่ายในวิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี และปีการศึกษา 2554 เปิดห้องเรียนเครือข่ายเพิ่มขึ้นที่วิทยาลัยช่างศิลป และในปีการศึกษา 2550 คณะศิลปนาฏดุริยางค์ ได้ขยายการผลิตบัณฑิตและห้องเรียนเครือข่ายในวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ และวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

ปัจจุบัน สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นสถานศึกษาในสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม ดำเนินการตามพระราชบัญญัติสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ. 2550 ซึ่งประกาศในราชกิจจานุเบกษา เล่ม 124 ตอนที่ 32 วันที่ 9 กรกฎาคม พ.ศ. 2550 โดยมีผลบังคับใช้ตั้งแต่วันที่ 10 กรกฎาคม พ.ศ.2550 ส่งผลให้สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เปลี่ยนสถานะเป็นนิติบุคคล สามารถจัดการเรียนการสอนได้ตั้งแต่ระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานวิชาชีพเฉพาะถึงระดับปริญญาเอก และมีอำนาจหน้าที่ตามที่ระบุในวัตถุประสงค์ของสถาบัน มาตรา 8 แห่งพระราชบัญญัติสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ. 2550 ที่ว่า "การศึกษาและส่งเสริมวิชาการ ตั้งแต่ระดับพื้นฐานวิชาชีพ ถึงวิชาชีพชั้นสูงด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ คีตศิลป์ และทัศนศิลป์ทั้งไทยและสากล รวมทั้งศิลปวัฒนธรรมระดับท้องถิ่นและระดับชาติ ทำการสอนการแสดง การวิจัย และให้บริการทางวิชาการ ตลอดจนอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ ส่งเสริม ทำนุบำรุง และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติและศิลปวัฒนธรรมที่หลากหลายของชุมชนในท้องถิ่น" ดังนั้น สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จึงมีภารกิจสำคัญในการจัดการเรียนการสอนทั้งในหลักสูตรปริญญาตรี (ต่อเนื่อง) ปริญญาตรี (4 ปี) และปริญญาตรี (5 ปี) ในคณะวิชา ในห้องเรียนเครือข่ายภูมิภาค และการจัดการศึกษาระดับพื้นฐานวิชาชีพเฉพาะด้านและระดับต่ำกว่าปริญญาตรีในวิทยาลัยนาฏศิลปและวิทยาลัยช่างศิลป์รวม 15 แห่งด้วย โดยมี

ส่วนราชการที่จัดการศึกษาในสังกัดจำนวน 18 แห่ง ตามกฎกระทรวงจัดตั้งส่วนราชการในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม พ.ศ. 2551 วันที่ 11 เมษายน พ.ศ. 2551

ต่อมา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ได้มีนโยบายขยายโอกาสให้แก่บัณฑิตจากสถาบันฯ และสถาบันอื่นที่จะเลือกศึกษาต่อในระดับปริญญามหาบัณฑิตเฉพาะด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ คีตศิลป์ และช่างศิลป์ และพัฒนาบุคลากรของสถาบันให้มีความรู้ความเชี่ยวชาญในศาสตร์ด้านศิลปะเพิ่มมากขึ้น เพื่อที่จะได้นำความรู้ที่ได้รับจากการศึกษาต่อไปพัฒนาการจัดการศึกษาแก่หน่วยงานให้มีคุณภาพมากยิ่งขึ้น จึงได้ดำเนินการโครงการจัดตั้งบัณฑิตวิทยาลัยและเริ่มจัดทำหลักสูตรระดับปริญญาโทมาตั้งแต่ปีการศึกษา 2550 ต่อมาในปีการศึกษา 2552 การจัดหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ไทย และหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ไทย ได้รับความเห็นชอบจากสภาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในการประชุมครั้งที่ 7/2552 วันที่ 5 ตุลาคม พ.ศ. 2552 และได้รับคำรับรองจากคณะกรรมการการอุดมศึกษาว่าเป็นหลักสูตรที่สอดคล้องกับเกณฑ์มาตรฐานหลักสูตรระดับบัณฑิตศึกษา พ.ศ. 2548 ตามหนังสือที่ ศธ0506(2)/2249 และในปีการศึกษา 2553 จึงได้เริ่มเปิดรับนักศึกษาระดับปริญญาโท 2 สาขาวิชา คือ สาขานาฏศิลป์ไทยและสาขาดุริยางคศิลป์ไทย

สัญลักษณ์

สีประจำสถาบัน	สีเขียว
สีประจำคณะศิลปนาฏดุริยางค์	สีแสด
สีประจำคณะศิลปศึกษา	สีฟ้า
สีประจำคณะศิลปวิจิตร	สีชมพู

ความหมายของตราประจำสถาบัน พระพิฆเนศเป็นเทพเจ้าของอินเดีย นับถือกันว่าเป็นเทพเจ้าแห่งศิลปวิทยาการทั้งปวง ซึ่งหมายรวมถึงความเป็นเจ้าแห่งสติปัญญา ความรู้ ความสามารถ ความกล้าหาญ ตลอดจนเป็นผู้พิทักษ์ไว้ซึ่งความยุติธรรม นอกจากนี้ชาวฮินดูยังคงให้ความสำคัญกับพระพิฆเนศในฐานะเป็นเทพประจำความขัดข้องและเป็นผู้อำนวยความสำเร็จให้แก่กิจการต่าง ๆ อีกด้วย ดังนั้นพระพิฆเนศจึงได้นามเฉพาะว่า "วิฆเนศวร" หมายถึงผู้เป็นใหญ่ในความขัดข้องหรืออุปสรรค และ "สิทธิดา" หมายถึงผู้อำนวยความสำเร็จผล ด้วยเหตุที่พระพิฆเนศมีคุณสมบัติและความสำคัญดังกล่าว ชาวฮินดูจึงคติเชื่อกันว่าเมื่อจะประกอบพิธีกรรมในลัทธิศาสนาหรือศึกษาเล่าเรียนศิลปะวิทยาการต้องกล่าวคำไหว้บูชาต่อพระพิฆเนศก่อน เพื่อให้ปลอดภัยรอดพ้นจากความขัดข้องหรืออุปสรรคทั้งปวง ตลอดจนอำนวยพรให้เกิดความสำเร็จลุล่วงด้วยดีในกิจการต่างๆ

ลักษณะของพระพิฆเนศ มีรูปกายเป็นมนุษย์ มีเศียรเป็นช้าง มีงาเดียว (บางรูปงาหักข้างขวาหรือซ้ายก็มี) เตี้ย พุงพลุ้ย หูยาน สีกายแดง (บางตำราว่าผิวเหลือง นุ่งห่มแดง ตามปกติมี4 กร บางตำราว่ามี 6 หรือ 8) ถืองาช้าง บ่วงบาศ งาหัก และขนมโมทก (ขนมต้ม)

บางตำราว่าถืออาวุธ และวัตถุแตกต่างกัน เช่น ถือชาม ขนมโมทก หม้อน้ำ ดอกบัว ผลส้ม สังข์ จักร หลาว ธนู คฑา ขวาน ลูกประคำ งู ผลทับทิม หัวผักกาด เหล็กจารและสมุดหนังสือ เป็นต้น (สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ 2561)

ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ถือเป็นบุคคลสำคัญอีกท่านหนึ่งที่มีส่วนร่วมในการจัดตั้งสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ขึ้นมา และเป็นอธิการบดีของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ 2 สมัย นอกจากนี้ท่านได้เป็นอาจารย์สอนนิสิตปริญญาโทที่สถาบันแห่งนี้อีกด้วย

2. วิทยาลัยนาฏศิลป(กรุงเทพ)

วิทยาลัยนาฏศิลป เดิมมีชื่อว่า “ โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์” เปิดสอนครั้งแรกเมื่อวันที่ 17 พฤษภาคม พ. ศ.2477 นับเป็นสถาบันของชาติแห่งแรกที่ให้การศึกษา ทั้งวิชาสามัญและวิชาศิลป ขึ้นอยู่กับกรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ ผู้ก่อตั้งโรงเรียนนี้คือ พลตรีหลวงวิจิตรวาทการ อธิบดีคนแรกของกรมศิลปากร ต่อมาเมื่อ พ.ศ.2478 ทางการมีความประสงค์ที่จะให้วิชาศิลปทางโขน-ละคร และดนตรี มารวมอยู่ในสังกัดเดียวกัน จึงได้โอนครูอาจารย์ทางนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์กับศิลปินประจำราชสำนักของพระมหากษัตริย์ รวมทั้งเครื่องดนตรี เครื่องโขน เครื่องละครของหลวงบางส่วนจากกระทรวงวัง ให้มาสังกัดกรมศิลปากร กรมศิลปากรจึงได้แก้ไขปรับปรุงการศึกษาของโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ให้กว้างขวางยิ่งขึ้น ในวันที่ 2 พฤษภาคม พ.ศ.2478ได้มีคำสั่งตั้งโรงเรียนศิลปากร สอนวิชาช่างปั้น ช่างเขียน และช่างรักขึ้นอยู่กับกรมศิลปากร และให้กองการสังคีต และโอนแผนกนาฏดุริยางค์จากโรงเรียนศิลปากรขึ้นกับกองการสังคีต เปลี่ยนเป็น “โรงเรียนสังคีตศิลป” ขึ้นอยู่กับแผนกนาฏศิลป แต่เนื่องจากอุปสรรคและสงครามโลกครั้งที่ 2 รวมทั้งราชการได้คืนสถานที่ไปใช้ราชการอย่างอื่น ระหว่าง พ.ศ. 2485-2487 การศึกษาของโรงเรียนสังคีตศิลปะจึงหยุดชะงักไปชั่วระยะหนึ่ง พ.ศ. 2488 หลังสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 นายกรัฐมนตรีบัญชาให้แก้ไขปรับปรุงการศึกษาของโรงเรียนสังคีตศิลปใหม่และเปลี่ยนชื่อเป็น“ โรงเรียนนาฏศิลป” มีวัตถุประสงค์ 3 ประการ คือ

เพื่อเป็นสถานศึกษานาฏศิลปและดุริยางคศิลป์ของทางราชการ

เพื่อบำรุงรักษาและเผยแพร่นาฏศิลปและดุริยางคศิลป์ประจำชาติไทย

เพื่อให้ศิลปทางดนตรีและโขน - ละคร ภายในประเทศมีฐานะเป็นที่ยกย่อง

วิทยาลัยนาฏศิลปเป็นสถาบันการศึกษาที่มุ่งผลิตครูและบุคลากรสายอาชีพในด้านนาฏศิลป์ ดนตรี มีการจัดการเรียนการสอนอันประกอบด้วยการศึกษาวิชาสามัญและศิลปะตามหลักสูตรกระทรวงศึกษาธิการ โดยจัดการศึกษาเป็น 3 ระดับ คือ

ระดับนาฏศิลป์ชั้นต้น รับผู้สำเร็จการศึกษาในชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 เข้าศึกษาตามหลักสูตร 3 ปี ได้รับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นต้น

ระดับนาฏศิลป์ชั้นกลาง รับนักเรียนต่อเนื่องจากระดับนาฏศิลป์ชั้นต้นปีที่ 3

และนักเรียนที่สำเร็จการศึกษาหลักสูตรมัธยมศึกษาตอนต้น (ม.3) เข้าศึกษาตามหลักสูตร 3 ปี ได้รับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นกลาง

ระดับนาฏศิลป์ชั้นสูง รับนักเรียนต่อเนื่องจากระดับนาฏศิลป์ชั้นกลางเข้าศึกษาต่อ 2 ปี ได้รับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง หรือเทียบเท่าอนุปริญญา

ในปีการศึกษา 2519 ได้ขยายการศึกษาจนถึงระดับปริญญาตรี โดยสมทบกับสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล ในคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ รับศึกษาที่สำเร็จการศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลปในระดับนาฏศิลป์ชั้นสูง เข้าศึกษาต่ออีก 2 ปี ได้รับปริญญาศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.) ต่อมาในปีการศึกษา 2541 กรมศิลปากรได้จัดตั้ง “สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์” ขึ้น โดยจัดการศึกษาในระดับปริญญาตรีด้านช่างศิลป์ นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทั้งไทยและสากล รับนักศึกษาที่สำเร็จการศึกษาในระดับนาฏศิลป์ชั้นสูง เข้าศึกษาต่ออีก 2 ปี ในคณะศิลปนาฏดุริยางค์ และคณะศิลปศึกษา (วิทยาลัยนาฏศิลป์ 2561)

3. วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่

วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ เป็นสถานศึกษาด้านนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ และเป็นแหล่งให้บริการการศึกษาทางศิลปวัฒนธรรมในภาคเหนือตอนบน เปิดสอนปีแรกเมื่อ พ.ศ. 2514 ถือเป็นโรงเรียนนาฏศิลป์ส่วนภูมิภาคแห่งแรกของ ประเทศไทย ปัจจุบันได้เปิดการเรียนการสอนตามหลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพเฉพาะ มี 2 ระดับคือ หลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพ และหลักสูตรระดับปริญญาตรี

ศิลปะ เป็นสิ่งที่สำคัญอย่างหนึ่งซึ่งแสดงออกถึงเอกลักษณ์วัฒนธรรมประจำชาติ โดยเฉพาะด้านนาฏศิลป์ และดุริยางคศิลป์รวมทั้งศิลปวัฒนธรรมพื้นเมืองของแต่ละท้องถิ่นล้วนมีความงดงามและ มีคุณค่ายิ่งสมควรที่เราชาวไทยจะได้ช่วยกันธำรงรักษาไว้ และส่งเสริมให้เป็นแบบแผนต่อไป ปัจจุบันศิลปวัฒนธรรมจากต่างประเทศหลั่งไหลเข้ามา และมีอิทธิพลทำให้ศิลปวัฒธรรมพื้นเมืองเปลี่ยนแปลงไปในทางเสื่อมลง จึงจำเป็นต้องเร่งแก้ไข โดยการให้การศึกษาแก่ประชาชนในส่วนภูมิภาค โดยเฉพาะเยาวชนซึ่งเป็นกำลังของชาติในอนาคต ให้มีความรู้ความเข้าใจ มีทัศนคติที่ถูกต้อง และดีงามต่อศิลปวัฒนธรรมอันเป็นมรดกของไทย กรมศิลปากร มีนโยบายที่จะขยายการศึกษาด้านนาฏศิลป์ และดุริยางคศิลป์ ในส่วนภูมิภาค โดยมีวัตถุประสงค์สำคัญ คือ

1. เพื่อพัฒนาคุณภาพการจัดการศึกษาศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ ดนตรีให้ได้มาตรฐานสูงขึ้น สามารถผลิตครู ศิลปิน และบุคลากรทางศิลปะให้มีคุณภาพได้มาตรฐาน สอดคล้องกับความต้องการของท้องถิ่นทางภาคเหนือและประเทศ

2. เพื่อให้บริการทางวิชาการด้านศิลปวัฒนธรรม และดำเนินการอนุรักษ์ พัฒนา ทำนุบำรุง ส่งเสริม เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ด้านนาฏศิลป์-ดนตรี แก่เยาวชนทั้งในระบบและนอกระบบโรงเรียน รวมหน่วยงานทั้งภาครัฐบาล ภาคเอกชน และประชาชนทั่วไป

ระดับนาฏศิลป์ชั้นต้น รับผู้ที่จบชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 เข้าเรียนในระดับนาฏศิลป์ชั้นต้นปีที่ 1-3 รวม 3 ปี เมื่อสำเร็จการศึกษาจะได้รับวุฒิประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นต้น

ระดับนาฏศิลป์ชั้นกลาง รับผู้ที่จบจากระดับนาฏศิลป์ชั้นต้นปีที่ 3 และผู้เรียนจบชั้นมัธยมศึกษาชั้นปีที่ 3 เข้าเรียนในระดับ นาฏศิลป์ชั้นกลางปีที่ 1-3 รวม 3 ปี เมื่อสำเร็จการศึกษา จะได้รับวุฒิประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นกลาง

ระดับนาฏศิลป์ชั้นสูง รับผู้จบระดับนาฏศิลป์ชั้นกลางปีที่ 3 เข้าเรียนในระดับนาฏศิลป์ชั้นสูงปีที่1-2 รวม 2 ปี เมื่อสำเร็จ การศึกษาจะได้รับวุฒิประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง นักเรียนทั้ง 3 ระดับชั้น ต้องเรียนทั้งวิชาสามัญและวิชาศิลปะ วิชาสามัญ เรียนตามหลักสูตรของกระทรวงศึกษาธิการ เช่นเดียวกับโรงเรียนสามัญทั่วไป ในส่วนวิชาศิลปะ นักเรียนต้องเลือกเรียนตามความถนัดวิชาใดวิชาหนึ่งใน 5 สาขาวิชา คือ

1. สาขาวิชานาฏศิลป์โขน เฉพาะนักเรียนชาย เรียน โขนพระ โขนยักษ์ โขนลิง และเรียนเกี่ยวกับชุดการแสดงต่างๆ ทั้งนาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์พื้นเมือง

2. สาขาวิชานาฏศิลป์ละคร เฉพาะนักเรียนหญิง เรียนนาฏศิลป์ละครพระ นาฏศิลป์ละครนาง การแสดงนาฏศิลป์ไทย และนาฏศิลป์พื้นเมืองชุดต่างๆ

3. สาขาวิชาปี่พาทย์ ทั้งนักเรียนชายและนักเรียนหญิง เรียนเกี่ยวกับการบรรเลงเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบวงปีพาทย์ เช่นระนาด ฆ้องวง กลอง ปี่ ฯลฯ การบรรเลงเพลงไทยต่างๆ และการจัดวงปี่พาทย์ประเภทต่างๆ

4. สาขาวิชาเครื่องสายไทย ทั้งนักเรียนชายและนักเรียนหญิง เรียนเกี่ยวกับการบรรเลงเครื่องดนตรี ที่ใช้ในวงเครื่องสาย และวงดนตรีพื้นเมือง รวมทั้งดนตรีที่ใช้ การบรรเลง การจัดวงเครื่องสายไทย วงพื้นเมือง ฯลฯ

5. สาขาวิชาคีตศิลป์ไทย ทั้งนักเรียนชายและนักเรียนหญิง เรียนเกี่ยวกับการขับร้องเพลงไทยเดิม สำหรับประกอบการบรรเลง และการแสดงประเภทต่าง ๆ

ในปีการศึกษา 2541 วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ได้เปิดสาขาวิชาเพิ่มอีก 3 สาขา คือ

1. สาขาดนตรีสากล ทั้งนักเรียนชายและนักเรียนหญิง เรียนเกี่ยวกับการบรรเลงเครื่องดนตรีสากล

2. สาขาคีตศิลป์สากล ทั้งนักเรียนชายและนักเรียนหญิง เรียนเกี่ยวกับการขับร้องสากล

3. สาขานาฏศิลป์สากล ทั้งนักเรียนชายและนักเรียนหญิง เรียนการแสดงนาฏศิลป์สากล

วิทยาลัย นาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการได้ปรับเปลี่ยน ตามพระราชบัญญัติ ปรับปรุงกระทรวง ทบวง กรม พุทธศักราช 2545 ตั้งแต่วันที่ 1 ตุลาคม 2545 เป็น วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรมปีการศึกษา 2546 วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ได้จัดการเรียนการสอนตามหลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2544 ของวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ระดับช่วงชั้นที่ 3 มัธยมศึกษาปีที่ 1 - 3 และระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ (ปวช.) ปีที่ 1 - 3 โดยกำหนดให้เรียนสาระการเรียนรู้พื้นฐาน 8 กลุ่มสาระ และเรียนสาระการเรียนรู้วิชาชีพ

ปี การศึกษา 2547 วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนาศิลป์ กรมศิลปากร ได้เปิดการเรียนการสอนหลักสูตรระดับปริญญาตรี (5 ปี) คณะศิลปศึกษา สาขานาฏศิลป์ไทยศึกษา และสาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา แขนงวิชา ดนตรีไทย เมื่อสำเร็จการศึกษาได้รับวุฒิศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.) โดยรับนักศึกษาที่จบจากระดับนาฏศิลป์ชั้นกลางเข้าศึกษาต่อนับเป็นความก้าวหน้าทางการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรม ที่กระจายมาสู่ภูมิภาคอีกระดับหนึ่ง

ปี การศึกษา 2550 ได้มีการ ปรับเปลี่ยนตามพระราชบัญญัติ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ. 2550 วันที่ 10 กรกฎาคม พ.ศ. 2550 โดยยกฐานะสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ขึ้นเป็นส่วนราชการหนึ่ง ให้วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ และวิทยาลัยในสังกัดทุกแห่ง สังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม จนถึงปัจจุบัน (วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ 2561)

4. วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ได้รับการประกาศแต่งตั้งขึ้นโดยกระทรวงศึกษาธิการตั้งแต่วันที่ 1 พฤษภาคม 2524 ตามโครงการพัฒนาและจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลป์และดุริยางค์ไทยเริ่มปฏิบัติงานเมื่อเดือนตุลาคม 2525 โดยกรมศิลปากรได้มีคำสั่งแต่งตั้งนายสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ปฏิบัติหน้าที่ผู้อำนวยการโดยได้รับความอนุเคราะห์อาคารพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติสมเด็จพระนารายณ์และที่ทำการหน่วยศิลปากรที่ 1 ลพบุรี เป็นที่ทำการชั่วคราว แนะแนวการศึกษารับสมัครนักเรียนเพื่อเข้าเรียนในปีการศึกษา 2526 เปิดรับสมัครผู้สำเร็จการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 เข้าศึกษาระดับนาฏศิลป์ชั้นต้นปีที่ 1 และผู้สำเร็จการศึกษาชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 เข้าศึกษาระดับนาฏศิลป์ชั้นกลางปีที่ 1 เริ่มทำการเรียนการสอนเมื่อ วันที่ 16 พฤษภาคม 2526 ใช้อาคารเรียนของโรงเรียนช่างไม้เก่า (วัดราชา) ถนนพระยากำจัด ตำบลท่าหิน อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เป็นอาคารเรียนชั่วคราว ต่อมาได้รับงบประมาณเพื่อก่อสร้างอาคารเรียนหลังที่ 1 อาคารโรงอาหาร และบ้านพักคนงาน ณ ที่ตั้งปัจจุบัน และดำเนินการเรียนการสอน ตั้งแต่วันที่ 12 สิงหาคม 2537 เป็นต้นมา (วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี 2561)

5. วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เป็นวิทยาลัยนาฏศิลป หนึ่งในสิบสองแห่งทั่วประเทศ โดยการจัดตั้ง วันที่ 1 พฤษภาคม พ.ศ. 2524 โดยกระทรวงศึกษาธิการ โดยให้สังกัดกองศิลปศึกษา กรมลปากร เปิดทำการสอนนักเรียนตั้งแต่ระดับนาฏศิลป์ชั้นต้นจนถึงระดับนาฏศิลป์ชั้นสูง ทั้งนี้ เพื่อให้สอดคล้องกับแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติระยะ 4-5 ในด้านการศึกษาที่จะต้อง พัฒนาและขยายการศึกษาด้านนาฏศิลป์และดุริยางค์ไทยไปสู่ส่วนภูมิภาคให้เพียงพอ คณะรัฐมนตรีมี มติให้เปิดดำเนินการได้ในปีการศึกษา2525 กรมศิลปากรอนุมัติเงิน 6,000,000 บาทก่อสร้างอาคาร เรียน 4 ชั้น 18 ห้องเรียนจำนวน 1 หลังในเนื้อที่ของราชพัสดุแปลงที่14633 บริเวณสนามบินเก่า กองทัพบก ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมืองกาฬสินธุ์จังหวัดกาฬสินธุ์ ในเนื้อที่ 50 ไร่ต่อมาในปี พ.ศ. 2551 จึงได้รับการจัดตั้งเป็นหน่วยงานในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์กระทรวงวัฒนธรรม(วิทยาลัย นาฏศิลปกาฬสินธุ์ 2561)

แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้ได้ศึกษาเกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวง ดนตรีไทยของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ ซึ่งจะเก็บรวบรวมข้อมูลจากการลง ภาคสนามในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และวิทยาลัยนาฏศิลป์ต่างๆ ที่ท่านไปเป็นผู้บริหารและทำการ สอนทางด้านดนตรี ผู้วิจัยได้ใช้หลักแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลง และการปรับวงดนตรีไทย ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมจากเอกสารและสรุปได้ดังนี้

แนวคิดเกี่ยวกับการเรียนดนตรี

วิธีการเรียนดนตรีที่ดีนั้น (สมภพ ขำประเสริฐ 2526) ได้กล่าวไว้ว่า

1. ลักษณะของผู้จะฝึกหัดดนตรี ต้องเรียบร้อย สุภาพ ว่านอนสอนง่าย
2. หลักการสำคัญในการฝึกหัด จิตต้องเป็นสมาธิ มีมานะ กล้า อดทน ฉลาด
3. กฎเกณฑ์ใหญ่เป็นหัวใจนักดนตรี มีความแม่น 5 ประการ คือ แม่นมือ แม่นปาก แม่นหู แม่นตา และแม่นใจ

แนวคิดเกี่ยวกับการฝึกเป็นนักดนตรีไทยของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

บันทึกเคล็ดลับ 18 ประการในการฝึกเป็นนักดนตรีไทยของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งเป็นส่วนของความรู้ที่ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ ถ่ายทอดไว้ให้แก่บุตรหลานและศิษย์ของท่านเอาไว้ฝึกฝนตนเองให้เป็นนักดนตรีที่มีความสามารถ ซึ่ง ชนก สาคริก ได้รวบรวมนำมาบันทึกไว้ในหนังสือเรื่อง "คัมภีร์ฝึกตีขิม" ในภาคพิสดาร (ภาคที่ 3)

ซึ่งเป็นภาคที่ว่าด้วยการฝึกกำหนดจิตใจในขณะบรรเลง และความรู้เรื่อง "ทฤษฎีภายในดนตรีไทย" ต่างๆ

ในบทนี้เป็นการบันทึกไว้แต่เพียงหัวข้อทั้ง 18 หัวข้อ และคำอธิบายโดยย่อเท่านั้น ส่วนที่ได้อธิบายไว้โดยลุ่มลึกนั้นอยู่ในคัมภีร์ฝึกตีขิมภาคพิสดาร เคล็ดลับทั้ง 18 ข้อแบ่งออกได้เป็น 4 ขั้นตอนคือ

ขั้นที่ 1 เรียกว่า "เตรียมให้ครบ 3 ดี"
ขั้นที่ 2 เรียกว่า "รู้จักฟังเสียงทั้ง 5 ประการ"
ขั้นที่ 3 เรียกว่า "มีความแม่นยำ 5 ประการ"
ขั้นที่ 4 เรียกว่า "เรียนรู้มนต์เพลง 5 ประการ"
ขั้นที่ 1 "เตรียมให้ครบ 3 ดี

ผู้เรียนดนตรีไทยแล้วไม่ค่อยประสบความสำเร็จเท่าที่ควรนั้นสาเหตุส่วนใหญ่มาจากการเริ่มต้นเรียนโดยมองข้ามเรื่องสำคัญ 3 ประการ คือ คุณภาพของเครื่องดนตรี การฝึกฝีมือของตนเอง และการเสาะหาครูดี เรื่องทั้ง 3 ประการนี้เป็นตัวกำหนดความสำเร็จของการเรียนดนตรีให้ได้ผลดี ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เรียกว่า "3 ดี" คือประการแรกผู้เรียนดนตรีควรจะหาซื้อเครื่องดนตรีที่มีคุณภาพดีมาไว้เป็นสมบัติของตน เครื่องดนตรีที่มีคุณภาพดีนั้น ไม่ได้หมายความว่าจะต้องเป็นเครื่องดนตรีที่สวยงามและมีราคาแพงเสมอไป สิ่งที่สำคัญคือ "เสียง" ของเครื่องดนตรีนั้นมีความไพเราะหน้าฟังหรือไม่ แม้รูปร่างจะไม่สวยงามแต่เสียงดี ก็ควรเลือกเอาเสียงไว้ก่อน ข้อสำคัญต้องรู้ว่าเสียงดีนั้นคืออย่างไรถ้าไม่รู้ก็ถามครู หรือผู้ที่เขาชำนาญในการบรรเลงเครื่องดนตรีนั้น ช่วยแนะนำให้ก่อนที่จะซื้อ ไม่ควรฟังคำพูดของคนขายเพียงอย่างเดียว เพราะเขาก็ต้องว่าของเขาดีทั้งนั้น บางคนเลือกซื้อเครื่องดนตรีราคาถูกๆ เพราะคิดว่าแค่เอาไว้ฝึกเล่น ครั้นพอมีฝีมือขึ้นมาก็พบว่าบรรเลงได้ไม่ไพเราะเท่าที่ควรต้องไปหาซื้อใหม่อีกชิ้นหนึ่ง กลายเป็นต้องซื้อสองครั้งแทนที่จะซื้อเพียงครั้งเดียว ลองคิดดูว่านักดนตรีที่มีฝีมือดี แต่บรรเลงเครื่องดนตรีที่เสียงไม่ดีนั้นเพลงที่บรรเลงจะไพเราะหรือไม่ ดังนั้นตอนที่เริ่มต้นเรียนดนตรีควรเลือกหาเครื่องดนตรีที่มีคุณภาพดีไว้ก่อน จึงจะเรียกว่ามี "ดี" ข้อที่หนึ่งแล้ว

เมื่อมีเครื่องดนตรีที่มีคุณภาพดีแล้ว ก็ต้องพยายามฝึกฝีมือของตนให้ดีด้วย นักดนตรีที่มือฝีมือไม่ดีแม้จะมีเครื่องดนตรีดี ก็ไม่สามารถบรรเลงเพลงให้ไพเราะได้ ดังนั้นผู้เรียนดนตรีจึงต้องเอาใจใส่ในการเรียน และขยันฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ คนโบราณท่านได้กล่าวเตือนว่า "เจ็ดวันเว้นซ้อมดนตรี สามวันจากนารีเป็นอื่น" หมายความว่า ถ้าเราไม่ได้ฝึกซ้อมดนตรีเพียง 7 วันก็จะลืมเพลงจนหมด ผู้ใดขยันฝึกซ้อมดนตรีอยู่เสมอก็จะเป็นฝีมือดี นับเป็น"ดี"ที่สองใน 3 ดี

สำหรับ "ดี" ข้อที่สามคือ "ครูดี" หมายความว่าผู้ที่อยากเก่งดนตรีต้องเสาะแสวงหาครูที่มีความรูความสามารถในการสอนเครื่องดนตรีที่อยากจะเรียน จึงจะได้ความรู้ดีและสามารถ

บรรเลงเพลงได้ไพเราะ คำว่า "ครูดี" นี้ไม่ได้หมายความแต่เพียงเป็นผู้มีฝีมือดีเท่านั้น แต่หมายรวมไปถึงความเป็นคนดี มีเมตตา มีจริยธรรม และมีคุณสมบัติของความเป็นครูอย่างครบถ้วนด้วย หากมุ่งเสาะแสวงหาแต่ครูที่เก่งโดยไม่ได้ดูด้านอื่นๆ ของครูผู้นั้นแล้วก็จะได้แต่เพียง"ความเก่ง" ไม่ได้ "ความรู้" ในด้านอื่นๆ ที่กว้างไกลเท่าที่ควร ผู้ที่พบ "ครูดี" จึงนับว่ามี "ดี" ข้อที่สาม

หากนักดนตรีคนใดมี 3 ดี ครบถ้วนตามที่กล่าวมานี้ ย่อมบรรเลงเพลงได้ไพเราะประทับใจผู้ฟังเสมอ ทั้งยังจะมีคุณสมบัติเป็นที่ชื่นชมของคนทั่งไปด้วย ดังนี้จึงจะนับว่ามีความสำเร็จในการเป็นนักดนตรีที่ดีอย่างแท้จริง

ขั้นที่ 2 "รู้จักฟังเสียงทั้ง 5"

นักดนตรีที่จะสามารถบรรเลงดนตรีได้ดีนั้น จำเป็นต้องรู้จักฟังเสียง 5 ชนิด คือ

1. เสียงที่ 1 "เสียงในใจ"

เสียงชนิดนี้มาปรากฏรูปลักษณ์ออกมาภายนอก คือไม่มีใครได้ยินเสียงนี้นอกจากตัวเจ้าของเสียงเอง ดังนั้นไม่ว่าจะผิดหรือถูกไพเราะหรือไม่ไพเราะ เจ้าของเสียงจะต้องพิจารณาเอาเอง เสียงที่ 1 นี้อาจเกิดจากการฟังเพลงต่อเพลง หรือเรียนรู้ทำนองเพลงแล้วจำเอาไว้เองก็ได้ และเป็นเสียงแรกที่นักดนตรีจะต้องรู้จัก เพราะถ้าไม่มีเสียงนี้เกิดขึ้นแล้วจะไม่สามารถบรรเลงเพลงได้ เพราะไม่รู้ว่าทำนองเป็นอย่างไร จึงนับว่าเป็นเสียงที่มีความสำคัญมากในการที่จะเป็นนักดนตรี

2. เสียงที่ 2 "เสียงที่เราบรรเลง"

เสียงชนิดที่สองนี้เป็นเสียงที่มีรูปลักษณ์ปรากฏออกมาภายนอก เพราะเป็นเสียงที่เกิดจากกการบรรเลงดนตรีของเราเอง นอกจากตัวเราได้ยินแล้วผู้อื่นก็ได้ยินเสียงนี้ด้วย จึงแตกต่างจากเสียงที่ 1 เพราะถ้าเราบรรเลงผิดหรือไม่ไพเราะผู้อื่นจะทราบทันที เสียงที่ 2 จึงมีความสำคัญต่อผู้ฟังและเป็นเสียงที่จะแสดงว่า นักดนตรีผู้นั้นมีฝีมือในการบรรเลงมากน้อยเพียงใด นักดนตรีจึงจำเป็นต้องเอาใจใส่เสียงที่ 2 นี้ให้มากกว่าเสียงที่ 1 ถ้าเราสามารถบังคับเสียงที่ 1 และเสียงที่ 2 ให้สัมพันธ์กันได้เป็นอย่างดีแล้วก็เรียกว่ามีความสำเร็จในขั้นต้นของการเป็นนักดนตรีบ้างแล้ว คือนึกอย่างไรก็สามารถบรรเลงได้ตามที่ใจนึกโดยไม่มีผิดพลาด นักดนตรีส่วนใหญ่มักจะละเลยตรงจุดนี้ คือไม่พยายามบังคับเสียงที่ 1 และเสียงที่ 2 ให้สัมพันธ์กัน โดยไปให้ความสนใจกับสิ่งภายนอก เช่น โน้ต มากกว่าที่จะสนใจฟังเสียงที่เราบรรเลงว่ามีความถูกต้องหรือไม่อย่างไร นึกจะบรรเลงอย่างนี้กลับไปบรรเลงเสียอีกอย่างดังนี้ เป็นต้น การฝึกบังคับเสียงที่ 1 กับเสียงที่ 2 ให้มีความสัมพันธ์กันจึงมีความสำคัญเป็นอันดับแรกในการฝึกเรียนดนตรีไทย

3. เสียงที่ 3 "เสียงที่ผู้อื่นบรรเลง"

เสียงที่ 3 นี้ คือเสียงที่ผู้อื่นบรรเลงดนตรีร่วมกับเราเป็นเสียงที่มีความคล้ายคลึงกับเสียงที่ 2 ตรงที่มีรูปลักษณ์ปรากฏออกมาให้ได้ยินกันทั่วไปเพราะเป็นเสียงที่เกิดจากการบรรเลงดนตรีเหมือนกันข้อแตกต่างคือเสียงที่ 2 นั้นเราสามารถควบคุมบังคับได้ จะให้เสียงหนักหรือเบา เร็วหรือช้า เราก็สามารถบังคับได้เพราะเป็นเสียงที่เราเป็นผู้กระทำเอง แต่เราไม่สามารถควบคุมบังคับเสียงที่ 3 หรือเสียงที่ผู้อื่นบรรเลงได้เลย เขาจะบรรเลงเร็วหรือช้า ดังหรือค่อยเราก็ไม่สามารถบังคับเขาได้ เสียงที่ 3 จึงแตกต่างจากเสียงที่ 2 ตรงนี้ ถ้าเรารู้จักฟังเสียงที่ 3 แล้วพยายามควบคุมบังคับเสียงที่ 1 เสียงที่ 2 ให้สัมพันธ์กับเสียงที่ 3 ได้เป็นอย่างดี คือไม่ว่าเขาจะบรรเลงเร็วหรือช้า ดังหรือค่อย เราก็สามารถบรรเลงสอดประสานกลมกลืนไปกับเขาได้เป็นอย่างดี อย่างนี้เรียกว่ามีความสำเร็จก้าวหน้าต่อไปอีกขั้นหนึ่งในการเป็นนักดนตรี เพราเราจะสามารถบรรเลงดนตรีร่วมกับนักนักดนตรีคนอื่นๆ ทั่วไปได้

4. เสียงที่ 4 "เสียงที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลง"

เสียงชนิดนี้เป็นเสียงคล้ายกับเสียงชนิดที่ 3 คือเป็นเสียงที่ผู้อื่นกระทำ แต่แตกต่างกับเสียงที่ 3 คือ เสียงที่ 4 ไม่ใช่เสียงทำนองดนตรีแต่เป็นเสียงที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงดนตรีของเราโดยตรง เช่นเสียงเครื่องกำกับจังหวะจำพวก ฉิ่ง กรับ หรือกลอง เป็นต้น หรือแม้แต่เสียงตบมือ เคาะจังหวะหรือสียงของครูผู้คุมวงก็ถือว่าเป็นเสียงชนิดที่ 4 นี้ทั้งสิ้น เพราะมีความเกี่ยวพันกับการบรรเลงดนตรีของเราอยู่ในขณะนั้นนักดนตรีจำเป็นต้องฟังเสียงที่ 4 นี้ และบรรเลงให้มีความสัมพันธ์กับเสียงประเภทนี้ด้วยการรูจักฟังเสียงที่ 1- 4 และสามารถบรรเลงให้สอดประสานกันทั้ง 4 เสียงได้นั้น ถือว่ามีความสำเร็จก้าวหน้ายิ่งขึ้นไปอีกขั้นหนึ่ง

5. เสียงที่ 5 "เสียงที่ไม่เกี่ยวข้องกับการบรรเลง"

เสียงประเภทนี้อาจเป็นเสียงดนตรีหรือไม่ใช่เสียงดนตรีก็ได้ คือเสียงใดก็ตามที่ไม่ได้เกี่ยวข้องกับการบรรเลงดนตรีของเราในตอนนั้น เช่น ผู้อื่นกำลังบรรเลงเพลงลาวดวงเดือนในขณะที่เรากำลังบรรเลงเพลงเขมรไทรโยคอยู่อย่างนี้เป็นต้น ทั้งสองเพลงนี้ไม่ได้มีความเกี่ยวเนื่องกัน และอาจรบกวนสมาธิกันด้วยซ้ำ เสียงชนิดที่ 5 นี้ นักดนตรีจะต้องรู้จักฟังเหมือนกันไม่ใช่พยายามหลับหูหลับตาเล่นไม่ฟังเสียงเลย เพียงแต่ว่าอย่าไปสนใจหรือรำคาญเสียงเหล่านี้ ปล่อยให้มันผ่านไปเลย ได้ยินนั้นก็ได้ยินอยู่ แต่ไม่สนใจหรือไม่รู้สึกรำคาญอะไร ให้พยายามหัดทำใจดังที่ว่านี้จนเกิดความคุ้นเคยเละรู้สึกเป็นเรื่องธรรมดา นักดนตรีที่ทำได้อย่างนี้จะมีสมาธิดีเยี่ยมคือไม่มีเสียงอะไรที่จะมารบกวนการบรรเลงของเขาให้สับสนได้ นักดนตรีที่ชอบแยกตัวออกไปฝึกดนตรีแต่เพียงลำพังนั้น จะพบกับเสียงเพียง 2 เสียง คือ เสียงที่ 1 และเสียงที่ 2 เท่านั้น ครั้นพอมาบรรเลงเข้าวงก็จะสับสนและเสียสมาธิง่าย เพราะไม่คุ้นเคยกับเสียงที่ 3 4 และ 5 ที่ประดังกันเข้ามาในโสตประสาทของตน การแยกตัวไปเรียนพิเศษแต่ลำพังจึงมีข้อเสียคือ "ไม่มีภูมิคุ้มกันการเสียสมาธิ" จึงไม่สามารถ

บรรเลงดนตรีได้ดีเท่าที่ควร การฝึกเรียนดนตรีท่ามกลางเสียงทั้ง 5 โดยรู้จักกำหนดรู้ในการฟังได้ถูกต้องตามที่ได้กล่าวมานี้เท่านั้น จึงจะช่วยให้นักดนตรีมีสมาธิในการบรรเลงดนตรีได้อย่างมั่นคง นักดนตรีที่มีความสามารถอย่างแท้จริงนั้นย่อมสามารถบรรเลงดนตรีได้ดีทุกกาลเวลาและสถานที่ ไม่ใช่ว่าบรรเลงดนตรีได้เฉพาะตอนที่ปราศจากเสียงรบกวนเท่านั้น

ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้เป็นการฝึกให้รู้จักฟังเสียงทั้ง 5 โดยฝึกควบคุมการบังคับการบรรเลงดนตรีของตนให้สัมพันธ์กับเสียงที่ 1-4 และฝึกให้เคยชินกับเสียงที่ 5 โดยไม่รู้สึกรำคาญหรือเสียสมาธิไปกับเสียงที่มารบกวนในขณะบรรเลงดนตรี นับเป็นเคล็ดลับอีก 5 ข้อ ใน 18 ข้อของการฝึกตนให้เป็นนักดนตรีที่มีความสามารถ ตามที่ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้สอนไว้

ขั้นที่ 3 "มีความแม่นยำ 5 ประการ"

ขั้นตอนนี้เป็นการฝึกนักดนตรีให้มีความแม่นยำ 5 ประการคือ แม่นตา แม่นมือ แม่นหูแม่นใจ และแม่นปาก ซึ่งมีคำอธิบายดังต่อไปนี้

1. แม่นตา "มีสายตาเฉียบคม" หมายถึงมีการฝึกสายตาให้สามารถมองเห็นได้อย่างว่องไว เช่น มองผู้อื่นบรรเลงดนตรี ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงด้วยเครื่อง ดีด สี ตี เป่า ก็สามารถจำมากระทำได้อย่างครบถ้วนถูกต้อง หรือในขณะบรรเลงดนตรีก็ยังสามารถมองเห็นเหตุการณ์ทั่วไปในสถานที่นั้นได้อย่างกระจ่าง มีความเท่าทันเหตุการณ์อยู่ตลอดเวลา อาจเรียกได้ว่าเป็นผู้ที่ใช้สายตาในการสังเกตจดจำสิ่งต่างๆ ได้อย่างดีเยี่ยมนั่นเอง

2. แม่นหู "มีโสตประสาทแม่นยำว่องไว" คือมีความสามารถในการฟังได้อย่างถูกต้องแม่นยำไม่ผิดพลาดไม่ว่าเสียงนั้นจะเบาหรือดังเพียงใด ก็สามารถแยกแยะได้ทั้งนั้น ทั้งนี้ยังสามารถจำระดับความสูงต่ำของเสียงได้เป็นอย่างดี และสามารถปรับเทียบเสียงดนตรีได้ด้วยตัวเอง ผู้ที่มีหูแม่นยำต้องสามารถจดจำทำนองเพลงไว้ได้ในเวลาอันสั้น และสามารถนึกทำนองเพลงนั้นได้ทันทีที่ได้ยินผู้อื่นบรรเลง

3. แม่นมือ "บรรเลงไม่ผิดพลาด" ข้อนี้หมายถึงการที่นักดนตรี สามารถบรรเลงดนตรีไม่ผิดพลาดเลยไม่ว่าจะบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี ประเภท ดีด สี ตี หรือ เป่า คือมีความคล่องแคล่วในการใช้มือ นิ้วหรืออวัยวะต่างๆของร่างกาย ในการบรรเลงเครื่องดนตรีได้อย่างรวดเร็วแม่นยำ อาจเรียกได้ว่ามีประสาทสัมผัสทางกายดีเลิศนั่นเอง ความหมายของแม่นมือนี้ยังหมายถึงความสามารถในการบรรเลงดนตรี โดยไม่ต้องอาศัยสายตาด้วยคือขณะที่บรรเลงนั้น มือจะแยกเป็นอิสระจากสายตาโดยสิ้นเชิง

4. แม่นใจ "จดจำทำนองเพลงได้ขึ้นใจ" คำว่าแม่นใจนี้ หมายถึงนักดนตรีสามารถจดจำทำนองเพลงที่เคยเรียนได้อย่างครบถ้วนถูกต้องไม่มีข้อผิดพลาด ไม่ว่าจะให้บรรเลงท่อนใด ตอนใด กี่ชั้น กี่เที่ยว ก็สามารถบรรเลงได้ทันทีโดยไม่ต้องอาศัยโน้ตช่วยในการบรรเลง นอกจาก

แม่นยำในการจดจำทำนองเพลงได้อย่างขึ้นใจแล้ว ยังหมายรวมไปถึงการมีสมาธิ และสามารถกำหนดรู้ข้อที่ควรปฏิบัติในการบรรเลงดนตรีได้เป็นอย่างดีด้วย พูดง่ายๆ คือมีความทรงจำที่ดี มีทั้งไหวพริบปฏิภาณ และมีความเท่าทันต่อเหตุการณ์อยู่ตลอดเวลานั่นเอง

5. แม่นปาก การที่เรียกว่าแม่นปากนี้เป็นการเรียกโดยการเปรียบเทียบ คือหมายถึงผู้ที่สามารถสอนดนตรีให้แก่ผู้อื่นได้ซึ่งก็คือในความหมายว่าสามารถบอกเพลงและสั่งสอนผู้อื่นได้นั่นเอง และการบอกเพลงหรือสั่งสอนผู้อื่นนี้ จะต้องแม่นยำถูกต้องไม่มีข้อผิดพลาดเช่นกันจึงจะเรียกได้ว่าแม่นปาก ท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะฯ เคยกล่าวไว้ว่า "ถ้าจะเป็นนักดนตรีที่ดีต้องมี 4 แม่นยำ แต่ถ้าจะเป็นครูดนตรีที่ดีต้องมี 5 แม่นยำ" จะเห็นได้ว่าคำกล่าวนี้มีความเป็นจริงอยู่ในตัวของมันเองอย่างชัดเจนคือนักดนตรีที่ปฏิบัติจนได้ความแม่นยำในข้อที่ 1-4 นั้น เรียกได้ว่าเป็นนักดนตรีที่มีความสามารถยอดเยี่ยมก็จริง แต่อาจสอนผู้อื่นไม่ได้ดีเท่าที่ควรก็ได้ถ้าไม่มีคุณสมบัติในข้อที่ 5 คือปากแม่นยำ ดังนั้นถ้าอยากจะเป็นครูดนตรีที่ดีการฝึกให้ได้คุณสมบัติในความแม่นยำทั้ง 5 ประการนี้อาจมีวิธีฝึกแตกต่างกันไปได้มากมายหลายวิธี ขึ้นอยู่กับคุณสมบัติของผู้สอนและผู้เรียนและเงื่อนไขอื่นๆ อีกมากมายหลายประการ จึงไม่ขอกล่าวไว้ในที่นี้ ข้อสำคัญคือเมื่อฝึกแล้วต้องมีคุณสมบัติดังที่ได้บรรยายไว้จึงจะเรียกว่ามีความแม่นยำทั้ง 5 ประการ

ขั้นที่ 4 เรียกว่า "เรียนรู้มนต์เพลง 5 ประการ"

ขั้นตอนนี้เป็นการเรียนรู้ถึงองค์ประกอบ 5 ประการ ของความไพเราะ คือสิ่งที่จะทำให้ผู้ฟังรู้สึกว่าเราบรรเลงเพลงได้ไพเราะประทับใจเขานั่นเองคำว่ามนต์นั้นเป็นคำเรียกเปรียบเทียบการปฏิบัติตนให้มีคุณสมบัติตามที่ได้กำหนดไว้ ผู้ที่รู้มนต์เพลง 5 ประการต่อไปนี้คือผู้ที่สามารถบรรเลงเพลงได้ไพเราะประทับใจผู้ฟังทุกครั้ง เป็นเรื่องสำคัญที่นักดนตรีจำเป็นต้องเรียนรู้นับเป็น 5 ข้อสุดท้าย ในเคล็ดลับ 18 ข้อ ของการฝึกตนให้เป็นนักดนตรีที่มีความสามารถยอดเยี่ยม มนต์เพลงทั้ง 5 ประการมีดังนี้

1. บุคลิกภาพดี ท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะฯ เคยกล่าวว่า อาหารที่เขาจัดตกแต่งไว้อย่างประณีตสวยงามนั้น ผู้ที่เห็นจะรู้สึกอยากรับประทาน และรู้สึกอร่อยไปก่อนที่จะได้รับประทานจริงๆเสียอีก บุคลิกภาพของนักดนตรีก็เช่นกัน นักดนตรีที่มีบุคลิกภาพสง่างามมีกิริยามารยาทที่นุ่มนวล มีทีท่ามั่นใจในตนเอง ย่อมมีส่วนโน้มนำให้ผู้ฟังชื่นชมและเชื่อมั่นในฝีมือการบรรเลงของนักดนตรีผู้นั้นไปแล้วบางส่วน ทั้งที่อาจจะยังไม่ทันได้ฟังการบรรเลงของนักดนตรีผู้นั้นเลยก็ได้ ดังนั้นบุคลิกภาพของนักดนตรีจึงมีส่วนสำคัญในการเรียกร้องความสนใจจากผู้ฟังเป็นอันดับแรก นับเป็นมนต์เพลงข้อแรกที่นักดนตรีควรเรียนรู้และฝึกตนให้มีบุคลิกภาพที่ดีเสียก่อน

2. มีความแม่นยำ 2 ประการ ในข้อนี้เป็นการพูดถึงความแม่นยำ 2 ประเภท คือ แม่นยำในความทรงจำ และแม่นยำในการบรรเลง หมายถึงนักดนตรีผู้นั้นสามารถ

จดจำทำนองเพลงได้แม่นยำไม่ผิดพลาด และบรรเลงดนตรีได้แม่นยำไม่ผิดพลาดเช่นกัน ถ้านักดนตรีจำเพลงไม่แม่น หรือบรรเลงผิดพลาดแล้วย่อมไม่สามารถหาความไพเราะใดๆได้ ความแม่นยำทั้ง 2 ประการนี้ จึงเป็นมนต์เพลงข้อที่ 2 ที่นักดนตรีจะต้องเรียนรู้

3. บังคับเสียงได้ดังใจ เรื่องของดนตรีนั้นเสียงเป็นเรื่องที่สำคัญมากที่สุด นักดนตรีที่สามารถบังคับเสียงหนักเบาได้ชัดเจนดังใจนึกจะบรรเลงเพลงได้ไพเราะประทับใจผู้ฟังมากกว่านักดนตรีที่บรรเลงน้ำหนักเสียงได้เพียงเสียงเดียว ถ้าจะเปรียบเทียบกับการวาดภาพแล้วการบังคับเสียงหนักเบาก็คือการรู้จักแรเงาภาพให้มีสีอ่อนแก่ต่างกันนั่นเองภาพที่มีแรเงาย่อมดูนุ่มนวลสวยงามกว่าภาพที่ไม่มีแรเงา ดังนั้นเพลงที่บรรเลงโดยมีทั้งเสียงหนักเสียงเบาคละเคล้ากันจึงไพเราะกว่าเพลงที่มีเสียงดังเท่ากันหมดทั้งเพลง การรู้จักแรเงาดนตรีให้มีความเหมาะสมกับท่วงทำนองหรืออารมณ์ของเพลงจึงเป็นมนต์เพลงข้อที่ 3 ที่นักดนตรีจะต้องศึกษาให้ชำนาญด้วย เรียกง่ายๆ ว่าต้องฝึกให้เป็น"นายของเสียง"นั่นเอง

4. ควบคุมจังหวะเร็วช้าได้ดั่งใจ ความไพเราะของเสียงดนตรีนั้นนอกจากเสียงแล้วความเร็วก็เป็นเรื่องสำคัญพอๆ กัน นักดนตรีที่สามารถบรรเลงได้ชัดเจนทั้งเร็วและช้า จะสามารถบรรเลงเพลงได้ไพเราะกว่านักดนตรีที่บรรเลงในแนวช้าได้เพียงอย่างเดียวหรือบรรเลงได้เฉพาะแนวรวดเร็วเพียงอย่างเดียว ทำนองดนตรีนั้นมีความสัมพันธ์กับความเร็วอย่างแยกกันไม่ออกถ้าใช้ความเร็วแตกต่างกันแล้วอารมณ์ของเพลงและความไพเราะก็จะแตกต่างกันไปด้วย ดังนั้นการรู้จักควบคุมบังคับความเร็วในการบรรเลง ตั้งแต่เริ่มจนจบการบรรเลงจึงเป็นสิ่งสำคัญมากเช่นกันและนับเป็นมนต์เพลงข้อที่ 4 ซึ่งนักดนตรีจะต้องเรียนรู้

5. มีวิธีบรรเลงดี มนต์เพลงข้อที่5 นี้ก็คือ นักดนตรีจะต้องรู้จักวิธีการบรรเลงให้มีความเหมาะสมกับท่วงทำนองเพลงและเอกลักษณ์ของเสียงเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ภาษาของนักดนตรีไทยที่เรียกว่า"ทางดี" เรื่องของทางเพลงนั้นเป็นสิ่งที่ค่อนข้างละเอียดอ่อนซับซ้อนและขึ้นอยู่กับรสนิยมของแต่ละคนเป็นสำคัญ อย่างไรก็ดีมีหลักกว้างๆที่พอจะอาศัยเป็นแนวทางในการพิจารณาว่า ทางดีหรือไม่ดี โดยดูจากเพลงที่นิยมบรรเลงกันทั่งไปหรือที่นิยมฟังกันทั่วไป ถ้าจะเปรียบก็คล้ายกับอาหารนั่นเอง ร้านที่ขายแกงเขียวหวานไก่นั้นมีเป็นจำนวนมากและล้วนมีรสชาติแตกต่างกันร้านไหนที่คนนิยมทานมากที่สุดก็พอจะใช้เป็นแนวทางในการพิจารณาได้ว่าแกงของร้านนั้นมีรสดี อย่างไรก็ดีเรื่องนี้เป็นเรื่องที่ไม่แน่นอนเสมอไปเพราะรสนิยมของคนทานอาจต่างกัน บางคนชอบเผ็ดบางคนชอบหวาน ก็แล้วแต่จะเลือกทานกัน เรื่องการปรุงเพลงจึงต้องพิจารณาดูผู้ฟังด้วยว่าเป็นผู้ฟังประเภทใด ชอบฟังเพลงแบบไหน แล้วจึงบรรเลงเพลงในแนวที่เขาชอบก็สามารถบรรเลงได้ประทับใจผู้ฟังทุกครั้งไป นี่คือมนต์เพลงข้อที่ 5

ตามที่กล่าวมาทั้ง4ขั้นตอน รวมเป็น 18 ข้อนี้ จะเห็นว่าได้เอาหลักปฏิบัติต่างๆ ซึ่งจะทำให้นักดนตรีมีบุคลิกภาพดี มีความรู้ความสามารถในการบรรเลงดนตรีให้ไพเราะจับใจผู้ฟังได้

ทุกเวลาและสถานที่ นอกจากนั้นยังทำให้นักดนตรีกลายเป็นครูผู้มีความสามารถถ่ายทอดวิชาดนตรีไทยให้แก่ศิษย์ได้ด้วย นับว่าเป็นเคล็ดลับที่น่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง ในยุคหนึ่งเคล็ดลับเหล่านี้มักถูกปกปิดและเป็นที่รู้กันอยู่ในวงจำกัด ทั้งนี้เพราะเกรงกันว่าใครที่ได้ล่วงรู้เคล็ดลับเหล่านี้อาจจะมีความรู้ความสามารถเกินหน้ากัน ทำให้นักดนตรีรุ่นต่อๆมาที่ไม่ได้มีโอกาสเรียนรู้เคล็ดลับเหล่านี้จึงขาดความรู้และคุณภาพทำให้ดนตรีไทยไม่เจริญแพร่หลายเท่าที่ควร แต่ในสมัยนี้เห็นว่าควรจะนำเอาเคล็ดลับเหล่านี้ออกมาเผยแพร่ให้เป็นที่รู้กันทั่วไปเพื่อเสริมสร้างโอกาสให้เยาวชนดนตรีไทยของเรามีความรู้ความสามารถมากขึ้นเป็นการช่วยสร้างนักดนตรีไทยให้มีคุณภาพมากยิ่งขึ้น ดนตรีไทยจะได้เจริญรุ่งเรือง

จากการศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับการฝึกเป็นนักไทย ดนตรีสรุปได้ว่า วิธีการเรียนดนตรีที่ดีและประสบผลสำเร็จ นักดนตรีต้องมีความมานะอดทน มีสมาธิ ฉลาด เป็นคนสุภาพเรียบร้อย ว่านอนสอนง่าย และมีความแม่น 5 ประการคือ แม่นมือ แม่นปาก แม่นหู แม่นตา และแม่นใจ ในบันทึกเคล็ดลับ 18 ประการ ของหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) แบ่งออกได้ 4 ขั้นตอน คือ

ขั้นที่ 1 เตรียมให้ครบ 3 ดี ได้แก่ คุณภาพเครื่องดนตรี การฝึกฝีมือของตนเองและการเสาะหาครูดี

ขั้นที่ 2 รู้จักฟังเสียง 5 ประการ ได้แก่ เสียงในใจ เสียงที่เราบรรเลง เสียงผู้อื่นบรรเลงเสียงที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลง และเสียงที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลง

ขั้นที่ 3 มีความแม่นยำ 5 ประการ ได้แก่ แม่นมือ แม่นปาก แม่นหู แม่นตา และแม่นใจ

ขั้นที่ 4 เรียนรู้มนต์เพลง 5 ประการ ได้แก่ บุคลิกดี มีความแม่นยำ 2 ประการ คือ แม่นยำในความทรงจำ และแม่นยำในการบรรเลง บังคับเสียงได้ดังใจ ควบคุมจังหวะช้า-เร็วได้ดังใจ มีวิธีบรรเลงดีทั้ง 4 ขั้นตอน รวมเป็น 18 ข้อ เป็นหลักปฏิบัติที่จะทำให้นักดนตรีมีบุคลิกภาพดี มีความรู้ความสามารถในการบรรเลงดนตรีให้ไพเราะ และทำให้นักดนตรีสามารถเป็นครูถ่ายทอดดนตรีแก่ศิษย์ได้ด้วย เคล็ดลับ 18 ประการ ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นี้ มีนักดนตรีหลายท่านนำมาใช้กับวิธีการบรรเลงดนตรี รวมทั้ง ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ท่านได้ยึดแนวคิดนี้มาฝึกปฏิบัติกับศิษย์ของท่านจนประสบผลสำเร็จ

ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาทฤษฎีที่เกี่ยวข้องมีทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยดังนี้

ทฤษฎีการเรียนรู้ตามแนวคิดของบลูม (BloomTaxonomy)

เบญจมิน เอส บลูม (Benjamin S. Bloom)เป็นนักการศึกษาชาวอเมริกันเชื่อว่า การเรียนการสอนที่จะประสบความสำเร็จและมีประสิทธิภาพนั้น ผู้สอนจะต้องกำหนดจุดมุ่งหมายให้ชัดเจนแน่นอน เพื่อให้ผู้สอนกำหนดและจัดกิจกรรมการเรียนรวมทั้งวัดประเมินผล

ได้ถูกต้อง จุดประสงค์ที่สำคัญของการเรียนการสอน คือ เพื่อให้บุคคลเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมไปในทางที่พึงประสงค์ พฤติกรรมเหล่านี้จำแนกและจัดลำดับออกเป็นหมวดหมู่และระดับตามความยากง่าย หมวดหมู่เหล่านี้เรียกว่า Taxonomy of Educational objectives แบ่งเป็น 3 หมวด คือ

1. พฤติกรรมพุทธิพิสัย (Cognitive Domain)
2. พฤติกรรมจิตพิสัย (Affective Domain)
3. พฤติกรรมทักษะพิสัย (Psychomotor Domain

พฤติกรรมพุทธิพิสัย (Cognitive domain) หมายถึง การเรียนรู้ทางด้านความคิด ความรู้การแก้ปัญหา จัดเป็นพฤติกรรมทางด้านสมอง และสติปัญญา โดย Benjamin S. Bloom และคณะเป็นผู้คิดขึ้น แบ่ง ออกเป็น 6 ระดับ ดังนี้

1. ความรู้ (Knowledge) หมายถึง ความสามารถในการที่จะจดจำ (Memorization) และระลึกได้ (Recall) เกี่ยวกับความรู้ที่ได้รับไปแล้ว อันได้แก่ ความรู้เกี่ยวกับข้อมูลต่างๆ ที่เจาะจงหรือเป็นหลักทั่วๆ ไป วิธีการ กระบวนการต่างๆ โครงสร้าง สภาพของสิ่งต่างๆ และสามารถถ่ายทอดออกมาโดยการพูด เขียน หรือกิริยาท่าทาง แบ่งประเภทตามลำดับความซับซ้อนจากน้อยไปหามาก เช่น การเรียนรู้ว่าอาหารหลักมี 5 หมู่ เป็นต้น

2. ความเข้าใจ (Comprehension) สามารถให้ความหมาย แปล สรุป หรือเขียนเนื้อหาที่กำหนดใหม่ได้ โดยที่สาระหลักไม่เปลี่ยนแปลง

3. การนำไปใช้ (Application) สามารถนำวัสดุ วิธีการ ทฤษฎี แนวคิดมาใช้ในสถานการณ์ที่แตกต่างจากที่ได้เรียนรู้มา เช่น เรียนทำอาหารมาแล้วสามารถประกอบอาหารได้หลายอย่างโดยใช้ความรู้ที่มีอยู่ สามารถรู้ว่าอาหารปริมาณแค่ไหนต้องใส่น้ำปลาเท่าใดเป็นต้น

4. การวิเคราะห์ (Analysis) สามารถแยกจำแนกองค์ประกอบที่สลับซับซ้อนออกเป็นส่วนๆ ให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างส่วนย่อยต่างๆ เช่น เรียนทำอาหารมาแล้วพอมาพบกับอาหารที่ปรุงเสร็จแล้ว สามารถวิเคราะห์ได้ว่า ประกอบด้วยอะไรบ้าง วิธีปรุงอย่างไร ใช้ไฟเบา หรือไฟแรง เป็นต้น

5. การสังเคราะห์ (Synthesis) หมายถึง ความสามารถในการรวบรวมหรือนำองค์ประกอบหรือส่วนต่างๆ เข้ามารวมกัน เพื่อให้เป็นภาพพจน์โดยสมบูรณ์ เป็นกระบวนการพิจารณาแต่ละส่วนย่อยๆ แล้วจัดรวมกันเป็นหมวดหมู่ ให้เกิดเรื่องใหม่หรือสิ่งใหม่ สามารถสร้างหลักการกฎเกณฑ์ขึ้นเพื่ออธิบายสิ่งต่างๆ ได้ เช่น สรุปเหตุผลตามหลักตรรกวิทยา การคิดสูตรสำหรับหาจำนวนที่เป็นอนุกรม

6. การประเมินค่า (Evaluation) สามารถตัดสิน ตีราคาคุณภาพของสิ่งต่างๆ โดยมีเกณฑ์หรือมาตรฐานเป็นเครื่องตัดสิน เช่น การตัดสินกีฬา ตัดสินคดี หรือประเมินว่าสิ่งนั้นดี ไม่ดี ถูกต้องหรือไม่ โดยประมวลมาจากความรู้ทั้งหมดที่มี

พฤติกรรมด้านจิตพิสัย (Affective domain)(พฤติกรรมด้านจิตใจ) หมายถึง ค่านิยม ความรู้สึก ความซาบซึ้ง ทัศนคติ ความเชื่อ ความสนใจและคุณธรรม พฤติกรรมด้านนี้อาจไม่เกิดขึ้นทันที ดังนั้น การจัดกิจกรรมการเรียนการสอนโดยจัดสภาพแวดล้อมที่เหมาะสม และสอดแทรกสิ่งที่ดีงามอยู่ตลอดเวลา จะทำให้พฤติกรรมของผู้เรียนเปลี่ยนไปในแนวทางที่พึงประสงค์ได้ ด้านจิตพิสัย จะประกอบด้วย พฤติกรรมย่อยๆ 5 ระดับ ได้แก่

1. การรับรู้ เป็นความรู้สึกที่เกิดขึ้นต่อปรากฏการณ์ หรือสิ่งเร้าอย่างใดอย่างหนึ่งซึ่งเป็นไปในลักษณะของการแปลความหมายของสิ่งเร้านั้นว่าคืออะไร แล้วจะแสดงออกมาในรูปของความรู้สึกที่เกิดขึ้น

2. การตอบสนอง เป็นการกระทำที่แสดงออกมาในรูปของความเต็มใจ ยินยอม และพอใจต่อสิ่งเร้านั้น ซึ่งเป็นการตอบสนองที่เกิดจากการเลือกสรรแล้ว

3. การเกิดค่านิยม การเลือกปฏิบัติในสิ่งที่เป็นที่ยอมรับกันในสังคม การยอมรับนับถือในคุณค่านั้นๆ หรือปฏิบัติตามในเรื่องใดเรื่องหนึ่ง จนกลายเป็นความเชื่อแล้วจึงเกิดทัศนคติที่ดีในสิ่งนั้น

4. การจัดระบบ การสร้างแนวคิด จัดระบบของค่านิยมที่เกิดขึ้นโดยอาศัยความสัมพันธ์ถ้าเข้ากันได้ก็จะยึดถือต่อไปแต่ถ้าขัดกันอาจไม่ยอมรับอาจจะยอมรับค่านิยมใหม่โดยยกเลิกค่านิยมเก่า

5. บุคลิกภาพ การนำค่านิยมที่ยึดถือมาแสดงพฤติกรรมที่เป็นนิสัยประจำตัว ให้ประพฤติปฏิบัติแต่สิ่งที่ถูกต้องดีงามพฤติกรรมด้านนี้ จะเกี่ยวกับความรู้สึกและจิตใจ ซึ่งจะเริ่มจากการได้รับรู้จากสิ่งแวดล้อม แล้วจึงเกิดปฏิกิริยาโต้ตอบ ขยายกลายเป็นความรู้สึกด้านต่างๆ จนกลายเป็นค่านิยม และยังพัฒนาต่อไปเป็นความคิด อุดมคติ ซึ่งจะเป็นควบคุมทิศทางพฤติกรรมของคนคนจะรู้ดีรู้ชั่วอย่างไรนั้น ก็เป็นผลของพฤติกรรมด้านนี้

พฤติกรรมด้านทักษะพิสัย (Psychomotor Domain) หมายถึง พฤติกรรมที่บ่งถึงความสามารถในการปฏิบัติงานได้อย่างคล่องแคล่วชำนิชำนาญ ซึ่งแสดงออกมาได้โดยตรง โดยมีเวลาและคุณภาพของงานเป็นตัวชี้ระดับของทักษะพฤติกรรมด้านทักษะพิสัยประกอบด้วย พฤติกรรมย่อยๆ 5 ขั้น ดังนี้

1. การรับรู้ เป็นการให้ผู้เรียนได้รับรู้หลักการปฏิบัติที่ถูกต้องหรือเป็นการเลือกหาตัวแบบที่สนใจ

2. กระทำตามแบบ หรือ เครื่องชี้แนะ เป็นพฤติกรรมที่ผู้เรียนพยายามฝึกตามแบบที่ตนสนใจและพยายามทำซ้ำ เพื่อที่จะให้เกิดทักษะตามแบบที่ตนสนใจให้ได้ หรือ สามารถปฏิบัติงานได้ตามข้อแนะนำ

3. การหาความถูกต้อง พฤติกรรมสามารถปฏิบัติได้ด้วยตนเอง โดยไม่ต้องอาศัยเครื่องชี้แนะ เมื่อได้กระทำซ้ำแล้ว ก็พยายามหาความถูกต้องในการปฏิบัติ

4. การกระทำอย่างต่อเนื่องหลังจากตัดสินใจเลือกรูปแบบที่เป็นของตัวเองจะกระทำตามรูปแบบนั้นอย่างต่อเนื่อง จนปฏิบัติงานที่ยุ่งยากซับซ้อนได้อย่างรวดเร็ว ถูกต้องคล่องแคล่ว การที่ผู้เรียนเกิดทักษะได้ ต้องอาศัยการฝึกฝนและกระทำอย่างสม่ำเสมอการกระทำได้อย่างเป็นธรรมชาติ พฤติกรรมที่ได้จากการฝึกอย่างต่อเนื่องจนสามารถปฏิบัติได้คล่องแคล่วว่องไวโดยอัตโนมัติ เป็นไปอย่างธรรมชาติ ซึ่งถือเป็นความสามารถของการปฏิบัติในระดับสูง (ทิศนา แขมมณี 2555)

จากทฤษฎีที่กล่าวมาผู้วิจัยสรุปได้ว่า การเรียนการสอนจะประสบผลสำเร็จ ต้องมีการกำหนดจุดมุ่งหมายที่ชัดเจน เพื่อให้บุคคลเปลี่ยนพฤติกรรมไปในทางที่พึงประสงค์ ซึ่งพฤติกรรมนี้สามารถแบ่งได้ 3 หมวดคือ พฤติกรรมด้านพุทธพิสัย เกี่ยวกับพฤติกรรมทางด้านสมอง มีสติปัญญา ความคิด การแก้ปัญหา พฤติกรรมทางด้านจิตพิสัย เป็นพฤติกรรมด้านจิตใจ เกี่ยวกับค่านิยม ความเชื่อ ความรู้สึก ความซาบซึ้งใจและพฤติกรรมด้านทักษะพิสัย เกี่ยวกับความสามารถในการปฏิบัติงานได้อย่างคล่องแคล่ว มีการฝึกอย่างต่อเนื่องสม่ำเสมอ ซึ่งมีความสอดคล้องกับกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทย ของ ดร สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ที่ต้องมีการฝึกทักษะการบรรเลงอย่างสม่ำเสมอ มีความรู้สึกซาบซึ้งในเพลงที่บรรเลงอย่างไพเราะ และมีความเฉลียวฉลาด มีความกล้าคิดกล้าแสดงออก ทำให้สามารถประสบผลสำเร็จได้ตามที่กำหนดไว้

ทฤษฎีการเชื่อมโยงของธร์อนไดค์ (Thorndike's Classical Connectionism)

ธร์อนไดค์ เชื่อว่าการเรียนรู้เกิดจากการเชื่อมโยงระหว่างสิ่งเร้า (Stimulus - S) กับการตอบสนอง (Response - R) โดยที่การตอบสนองมักจะออกมาเป็นรูปแบบต่าง ๆ หลายรูปแบบ จนกว่าจะพบรูปแบบที่ดี หรือเหมาะสมที่สุด เราเรียกการตอบสนองเช่นนี้ว่าการลองถูกลองผิด (Trial and error) เมื่อเกิดการเรียนรู้แล้ว บุคคลจะใช้รูปแบบการตอบสนองที่เหมาะสมเพียงรูปแบบเดียว และจะพยายามใช้รูปแบบนั้นเชื่อมโยงกับสิ่งเร้าในการเรียนรู้ต่อไปเรื่อยๆ

กฎการเรียนรู้ของธร์อนไดค์สามารถสรุปได้ดังนี้ (ทิศนา แขมมณี 2555)

1. กฎแห่งความพร้อม (Law of Readiness) การเรียนรู้จะเกิดขึ้นได้ดี ถ้าผู้เรียนมีความพร้อมทั้งทางร่างกายและจิตใจกฎข้อนี้มีใจความสรุปว่า

เมื่อบุคคลพร้อมที่จะทำแล้วได้ทำ เขาย่อมเกิดความพอใจ

เมื่อบุคคลพร้อมที่จะทำแล้วไม่ได้ทำ เขาย่อมเกิดความไม่พอใจ

เมื่อบุคคลไม่พร้อมที่จะทำแต่เขาต้องทำ เขาย่อมเกิดความไม่พอใจ

2. กฎแห่งการฝึกหัด (Law of Exercise) การฝึกหัดหรือกระทำบ่อยๆด้วยความเข้าใจจะทำให้การเรียนรู้นั้นคงทนถาวร ถ้าไม่ได้กระทำซ้ำบ่อยๆ การเรียนรู้นั้นจะไม่คงทนถาวร และในที่สุดอาจลืมได้

กฎแห่งการฝึกหัด แบ่งเป็น 2 กฎย่อย คือ

กฎแห่งการได้ใช้ (Law of Use) มีใจความว่าพันธะหรือตัวเชื่อมระหว่างสิ่งเร้าและการตอบสนองจะเข้มแข็งขึ้นเมื่อได้ทำบ่อย ๆ

กฎแห่งการไม่ได้ใช้ (Law of Disuse) มีใจความว่าพันธะหรือตัวเชื่อมระหว่างสิ่งเร้าและการตอบสนองจะอ่อนกำลังลง เมื่อไม่ได้กระทำอย่างต่อเนื่องมีการขาดตอนหรือ ไม่ได้ทำบ่อยๆ

3. กฎแห่งผลที่พึงพอใจ (Law of Effect) เมื่อบุคคลได้รับผลที่พึงพอใจย่อมอยากจะเรียนรู้ต่อไป แต่ถ้าได้รับผลที่ไม่พึงพอใจ จะไม่อยากเรียนรู้ ดังนั้นการได้รับผลที่พึงพอใจกฎข้อนี้นับว่าเป็นกฎที่สำคัญและได้รับความสนใจจาก ธอร์นไดด์ มากที่สุด กฎนี้มีใจความว่า พันธะหรือตัวเชื่อมระหว่างสิ่งเร้าและการตอบสนองจะเข้มแข็งหรืออ่อนกำลัง ย่อมขึ้นอยู่กับผลต่อเนื่องหลังจากที่ได้ตอบสนองไปแล้วรางวัล จะมีผลให้พันธะสิ่งเร้าและการตอบสนองเข้มแข็งขึ้น ส่วนการทำโทษนั้นจะไม่มีผลใด ๆ ต่อความเข้มแข็งหรือการอ่อนกำลังของพันธะระหว่างสิ่งเร้าและการตอบสนอง

หลักการจัดการศึกษา/การสอน

1. การเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้ลองผิดลองถูกด้วยตนเองบาง จะเป็นการช่วยให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ในการแก้ไขปัญหา โดยสามารถจดจำผลจากการเรียนรู้ได้ดี รวมทั้งเกิดความภาคภูมิใจในการทำสิ่งต่างๆ ด้วยตนเอง

2. การสำรวจความพร้อมหรือการสร้างความพร้อมทางการเรียนให้แก่ผู้เรียนเป็นสิ่งจำเป็นที่ต้องดำเนินการก่อนการเรียนเสมอ

3. หากต้องการให้ผู้เรียนเกิดทักษะในเรื่องใดแล้ว ต้องให้ผู้เรียนมีความรู้และความเข้าใจในเรื่องนั้นๆ อย่างถ่องแท้ และให้ผู้เรียนฝึกฝนอย่างต่อเนื่องและสม่ำเสมอ

4. เมื่อผู้เรียนเกิดการเรียนรู้แล้ว ควรให้ผู้เรียนฝึกนำการเรียนรู้นั้นไปใช้

5. การให้ผู้เรียนได้รับผลที่น่าพึงพอใจ จะช่วยให้การเรียนการสอนประสบความสำเร็จ

จากทฤษฎีที่กล่าวมาผู้วิจัยสรุปได้ว่า การเรียนรู้เกิดจากการเชื่อมโยงระหว่างสิ่งเร้ากับการตอบสนองมีการเตรียมพร้อม การฝึกหัดกระทำบ่อยๆอย่าง สม่ำเสมอเพื่อให้เกิดทักษะ ผู้เรียนได้รับผลที่น่าพึงพอใจ ช่วยให้การเรียนประสบผลสำเร็จ ซึ่งสอดคล้องกับกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ เพราะการเรียนการสอน ต้องมีการ

เตรียมความพร้อมก่อนการเรียน และผู้เรียนมีความรู้ความเข้าใจในเรื่องที่เรียน มีการฝึกฝนทักษะอย่างต่อเนื่อง นำความรู้ไปใช้ในชีวิตประจำวันได้ ทำให้ผู้เรียนมีความพึงพอใจช่วยให้การเรียนการสอนประสบผลสำเร็จ

ทฤษฎีการสอนดนตรี

การสอนดนตรีของโคดาย Zoltan (สมศักดิ์ ศรีสันติสุข 2545) นักการศึกษาดนตรีและผู้ประพันธ์เพลงคนสำคัญของฮังการี ซึ่งมีหลักการสอนดนตรีโดยการจัดลำดับเนื้อหาและกิจกรรมดนตรีให้สอดคล้องกับพัฒนาการของเด็ก โดยมีขั้นตอนจากง่ายไปหายาก เน้นการสอนร้องเพลงเป็นหลัก การร้องเพลงเป็นการใช้เสียงที่มีอยู่แล้วตามธรรมชาติซึ่งเด็กคุ้นเคยอยู่แล้ว ฝึกควบคู่กับการอ่านโน้ต จนสามารถอ่านและเขียนโน้ตดนตรีได้ โคดายคิดว่า ดนตรีสำหรับเด็กมีความสำคัญและต้องพัฒนาเช่นเดียวกับภาษา เด็กควรฟังดนตรีก่อนแสดงออกทางการร้องหรือการเล่น และเมื่อเขามีประสบการณ์เพียงพอก็สามารถฝึกการอ่านและเขียนภาษาดนตรีได้ โคดายมีวิธีการใช้สัญลักษณ์มือในกิจกรรมการสอน และใช้การอ่านโน้ตด้วยระบบซอล- ฟา ซึ่งมีขั้นตอนจากง่ายไปหายาก ซึ่งสามารถฝึกโสตประสาททางดนตรีผู้เรียนได้ทั้งเรื่องจังหวะ ระดับเสียง ทำนอง และการประสานเสียง โดยการร้องเพลงตามแบบฝึกหัดของโคดายซึ่งมีการแบ่งเป็นระดับขั้นต่างๆ ให้เหมาะสมกับผู้เรียน

การสอนดนตรีของดาลโครซ Emile (สมศักดิ์ ศรีสันติสุข 2545) ผู้ประพันธ์เพลงและนักดนตรีศึกษาชาวสวิส ดาลโครซมีหลักการสอนดนตรีโดยใช้การเคลื่อนไหวจังหวะเพื่อตอบสนองต่อเสียงดนตรี ใช้ชื่อว่า “ยูริธึมมิก” (Eurhythmics) ซึ่งเกี่ยวข้องกับการตั้งใจฟังเสียงอย่างมีสมาธิและตอบสนองต่อองค์ประกอบของดนตรีง่ายๆ ในเรื่อง จังหวะ ระดับเสียง ความดังเบา ความยาวสั้น นอกจากนั้นดาลโครซยังใช้หลักการสอนโซลเฟจ (Solfege) ซึ่งเป็นการฝึกการอ่านและการฟังเพื่อจดจำระดับเสียงต่าง ๆ บนบรรทัดห้าเส้น รวมถึงกิจกรรมอิมโพร -ไวเซชั่น (Improvisation) ซึ่งเป็นการปฏิบัติกิจกรรมทางดนตรีในทันทีทันใด โดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้เรียนเอง ซึ่งช่วยส่งเสริมพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ตามพัฒนาการของเด็ก วิธีสอนตามแนวทางของดาลโครซนี้ได้ชี้เด่นชัดว่ามีการให้ความสำคัญของการฝึกโสตประสาททางด้านต่าง ๆ เช่น จังหวะ ระดับเสียง ความแตกต่างของเสียง โดยใช้กิจกรรมการสอนยูริธึมมิก การสอนโซลเฟจ และการอิมโพร -ไวเซชั่น เป็นสื่อและมีลำดับขั้นตอนจากง่ายมาหายากตามพัฒนาการของเด็ก

การสอนดนตรีของออร์ฟ Orff (สมศักดิ์ ศรีสันติสุข 2545)นักประพันธ์เพลงและนักดนตรีศึกษาชาวเยอรมัน ผู้คิดค้นวิธีการสอนดนตรีผ่านสื่อการสอนที่เป็นเครื่องดนตรีระนาด แต่หลักการสำคัญไม่ได้อยู่ที่การที่เด็กเล่นดนตรีระนาดเป็นอย่างเดียว แต่เป็นการจัดกิจกรรมและเนื้อหาที่สอดคล้องกับพัฒนาการของเด็ก ออร์ฟมีความเชื่อว่าดนตรีเบื้องต้นสำหรับเด็กนั้นควรเป็นดนตรีที่สามารถแสดงออกได้โดยง่าย การสอนของเขารวมเอาดนตรี การเคลื่อนไหว และการพูดเข้าด้วยกัน ในการปฏิบัติเขาได้เน้นเรื่องจังหวะในการฝึกเบื้องต้น และกิจกรรมสร้างสรรค์อิสระโดยเป็น

การร้องเพลง การเคลื่อนไหว การเล่นเครื่องดนตรีระนาดที่มีระดับเสียงต่างๆ ซึ่งเด็กจะได้เรียนรู้จังหวะ ระดับเสียง การอ่านโน้ต การประสานเสียง รูปแบบบทเพลง สีสันเสียง ความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับสัญลักษณ์ดนตรีไปพร้อมๆ กัน ซึ่งเป็นการฝึกโสตประสาททางดนตรีด้านต่างๆ ด้วยการฟัง การร้อง และการบรรเลงเครื่องดนตรีโดยตรง

การสอนดนตรีของซูซูกิ Shinichi (สมศักดิ์ ศรีสันติสุข 2545) นักการศึกษาและครูไวโอลินชาวญี่ปุ่น เป็นเวลากว่า 50 ปีมาแล้วที่ซูซูกิพบความจริงเกี่ยวกับการเรียนภาษาแม่ของเด็กทั่วโลกและได้นำมาพัฒนาให้เข้ากับการเรียนดนตรีซูซูกิได้สังเกตว่าเด็กสามารถพูดภาษาของตนเองได้ก่อนที่จะเรียนการอ่านและการเขียน เป็นเพราะการฟังและการเลียนแบบนั่นเอง ดังนั้นการฟังดนตรีต้นฉบับ การเลียนแบบครูและการทำซ้ำบ่อยๆ เด็กย่อมสามารถให้บรรเลงเครื่องดนตรีได้อย่างดี ซูซูกิได้คัดเลือกบทเพลงในระดับต่างๆ ตามความยากง่าย ในวิธีการเรียนของซูซูกิ เด็กเรียนรู้สาระดนตรีต่างๆ และการปฏิบัติดนตรีมากกว่าเทคนิคต่างๆ การคัดเลือกบทเพลงในแบบฝึกหัดของซูซูกิได้นำเสนออย่างเป็นขั้นตอนและมีกระบวนการพัฒนา ต้องปฏิบัติด้วยความสม่ำเสมอ มาตรฐานของบทเพลงฝึกมีการเตรียมความพร้อมในการเรียนดนตรีขั้นสูงขึ้น แม้ซูซูกิจะไม่ได้เน้นการฝึกโสตประสาทในด้านต่างๆเช่นเดียวกับวิธีของโคดายออร์ฟ และดาลโครซ แต่เมื่อพิจารณาถึงวิธีการของเขาแล้วจะพบว่ามีการเน้นขั้นตอนของการฟังเป็นพื้นฐานแรก จากนั้นจึงเป็นขั้นตอนของการปฏิบัติเครื่องดนตรี ซึ่งนับว่าเป็นการฝึกโสตประสาทและนำมาปฏิบัติบนเครื่องดนตรีโดยตรง และสามารถประเมินผลได้จากการเล่นเครื่องดนตรีนั่นเอง

จากทฤษฎีที่กล่าวมาสรุปได้ว่า วิธีการสอนดนตรีทั้งสี่ท่านนี้มีจุดมุ่งเน้นที่แตกต่างกันออกไปโดยใช้พื้นฐานทางจิตวิทยาการเรียนรู้เป็นตัวกำหนดที่สำคัญประการหนึ่งเพื่อช่วยให้ผู้เรียนเรียนรู้ดนตรีได้อย่างเป็นขั้นตอน ช่วยให้เกิดความรู้ความเข้าใจในดนตรีได้อย่างดี วิธีการทั้ง 4 นี้มีความแตกต่างกันไปตามแนวคิดของผู้คิดค้น วิธีการของโคดายมุ่งพัฒนาความรู้ทางดนตรีโดยทั่วๆไปโดยใช้กิจกรรมการร้องเพลงเป็นหลัก วิธีการของดาลโครซ มุ่งเน้นให้ผู้เรียนแสดงออกและมีประสบการณ์ทางดนตรีโดยใช้กิจกรรมการเคลื่อนไหวเป็นสื่อในการเรียนรู้สาระดนตรี วิธีการของออร์ฟ มุ่งเน้นกระบวนการคิดสร้างสรรค์ การอิมโพรไวเซชัน และการเล่นเครื่องประกอบจังหวะเป็นสื่อในการเรียนรู้สาระดนตรี ส่วนวิธีการของซูซูกิ มุ่งเน้นขั้นตอนของการฟังและการเลียนแบบ การทำซ้ำบ่อยๆ แล้วจึงฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรี จากหลักการและวิธีการที่แตกต่างกันนี้จะเห็นได้ว่า ผู้ที่จะนำวิธีการเหล่านี้ไปใช้ควรคำนึงถึงจุดมุ่งหมายในการเรียนการสอน ก่อนที่จะนำไปประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอนดนตรีเพื่อให้ประสบผลสำเร็จสูงสุดตามที่คาดหวังไว้ซึ่งสอดคล้องกับกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ เพราะการเรียนการสอนของท่านต้องดูศักยภาพของผู้เรียนเป็นหลัก มีการแบ่งกลุ่มผู้เรียนได้ 3 กลุ่ม คือกลุ่มได้ กลุ่มปานกลาง และกลุ่มช้า กลุ่มที่ช้าจะมีการสอนจากง่ายไปหายาก มีการสอนโดยการสาธิตแล้วให้ผู้เรียน

เลียนแบบฝึกปฏิบัติตามบางครั้งวิธีการสอนจะมีการบอกเป็นทำนองปาก ให้ผู้เรียนฟังแล้วฝึกปฏิบัติตามที่ได้ยิน ที่เรียกกันว่า มุขปาฐะ

ทฤษฎีการถ่ายทอด

การที่ชนชาติและเผ่าพันธ์ต่างๆ อยู่มาได้ทุกวันนี้ เพราะคุณค่าอันเป็นพื้นฐานแห่งการดำรงชีวิต สามารถรักษาความสมดุลระหว่างความสัมพันธ์ของมนุษย์และสภาพแวดล้อมกับผู้คนในสังคมเดียวกัน และกับสังคมอื่นๆความสมดุลดังกล่าว ยังคงอยู่และถ่ายทอดสืบกันมา บางส่วนอาจหายไปแต่ก็มีสิ่งใหม่ๆ เกิดขึ้นมาแทนการถ่ายทอดสืบสานมีลักษณะทั้งทางตรงและทางอ้อม ซึ่งการถ่ายทอดนี้ ปฐม นิคมานนท์ (2535) สรุปไว้ดังนี้

1. การสืบทอดความรู้ภายในชุมชน ส่วนใหญ่เป็นเรื่องอาชีพของหมู่บ้านแทบทุกครัวเรือนทำกัน อาจเป็นอาชีพรองจากการทำนา ทำไร่ เช่น เครื่องปั้นดินเผา จักสาน ทอผ้า ซึ่งสมาชิกของชุมชนได้คลุกคลี คุณเคยมาแต่เด็ก ภายใต้สภาพการดำรงชีวิตประจำวัน

2. การสืบทอดภายในครัวเรือนเป็นการสืบทอดความรู้ความชำนาญที่มีลักษณะเฉพาะ กล่าวคือ เป็นความสามารถเฉพาะบุคคลหรือเฉพาะครอบครัว เช่น ความสามารถในการรักษาโรค งานช่างศิลป์ งานฝีมือความรู้ด้านพิธีกรรมต่างๆ ความรู้เหล่านี้จะถ่ายทอดภายในครอบครัวและเครือญาติ บางอย่างมีการหวงแหนความลับ

3. การฝึกจากผู้รู้ผู้ชำนาญเฉพาะทาง เป็นการถ่ายทอดที่ผู้สนใจไปขอรับการถ่ายทอดจากผู้รู้อาจเป็นญาติหรือไม่ใช่ญาติ หรืออาจอยู่นอกชุมชน เช่น หมอตำแย ช่างลายไทย

4. การฝึกฝนด้วยตนเอง อาชีพและความชำนาญหลายอย่างเกิดขึ้นด้วยการคิดค้น ดัดแปลง และพัฒนาขึ้นมาด้วยตนเองและถ่ายทอดไปสู่ลูกหลาน เช่น ช่างฆ้อง การแกะสลักหิน

มณฑณา พิพัฒน์เพ็ญ (2540) ได้สรุปกระบวนการถ่ายทอด ความรู้ของปราชญ์ชาวบ้านในการสอนดนตรี ประกอบด้วย.

1. การถ่ายทอดความรู้โดยการบอกเล่า
2. การถ่ายทอดความรู้การสาธิต
3. การถ่ายทอดความรู้โดยการปฏิบัติ
4. การถ่ายทอดความรู้การให้เข้าร่วมแสดง

รัตนะ บัวสนธ์ (2535) ได้กล่าวถึงการถ่ายทอด.ในรูปแบบการจัดการเรียนการสอนสามารถแบ่งได้เป็น 2 วิธีใหญ่ๆ ดังนี้

1. ครูเป็นผู้ดำเนินกิจกรรมการเรียนการสอนซึ่งเป็นไปตามลักษณะกิจกรรมที่ได้จากการพัฒนาหลักสูตรระดับท้องถิ่น นั่นคือ ครูเป็นตัวแทนท้องถิ่นทำหน้าที่ถ่ายทอดภูมิปัญญาท้องถิ่นซึ่งได้รับการกำหนดเป็นหลักสูตรแล้ว

2. ปราชญ์ท้องถิ่นเป็นผู้สอนดำเนินกิจกรรมการเรียนการสอนแทน รวมทั้งให้ทำหน้าที่ประเมินผลการเรียนของนักเรียนด้วย ดังนั้นการถ่ายทอดในสถาบันการศึกษามีหลายวิธีได้แก่

2.1 ถ่ายทอดความรู้โดยตรงต่อครูผู้สอน

2.2 ถ่ายทอดความรู้โดยตรงให้ผู้เรียน

2.3 ให้คำปรึกษาหารือ แนะนำให้ กับครูผู้สอน

2.4 ถ่ายทอดความรู้ให้กับผู้เรียนร่วมกับครูผู้สอน

จากทฤษฎีที่กล่าวมาสรุปได้ว่า การถ่ายทอดเป็นการถ่ายความรู้ระหว่างผู้ให้และผู้รับ อาจจะอยู่ในรูปแบบการจัดการเรียนการสอน โดยการบอกเล่า สาธิต และโดยการปฏิบัติ การถ่ายทอดความรู้จะเป็นการถ่ายทอดอยู่ในครอบครัว เครือญาติ ในชุมชน หรือตามสถาบันการศึกษาต่างๆ ซึ่งสอดคล้องกับ กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ เป็นอย่างมาก เพราะการเรียนการสอนของ ดร .สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ต้องอาศัยการถ่ายทอดในรูปแบบต่างๆ เช่น การสาธิต การปฏิบัติ เป็นการถ่ายทอดความรู้โดยตรงจากผู้สอนไปสู่ผู้เรียน

ทฤษฎีการแพร่กระจาย

ทฤษฎีนี้เชื่อว่าการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเกิดจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม โดยการเกิดการติดต่อสื่อสารกันระหว่างสังคมที่ต่างวัฒนธรรมรวมกัน และต่างแพร่กระจายทางวัฒนธรรมไปสู่กันและกัน เมื่อเกิดการแพร่กระจายวัฒนธรรมขึ้นแล้ว สังคมที่เจริญกว่าอาจรับวัฒนธรรมบางอย่างของสังคมที่ด้อยกว่าก็ได้ และในทำนองเดียวกันสังคมที่ด้อยกว่าอาจไม่รับวัฒนธรรมของสังคมที่เจริญกว่าก็ได้ การเปลี่ยนแปลงทางสังคมส่วนใหญ่เกิดจากการแพร่กระจายของวัฒนธรรมจากภายนอกมากกว่าจะเกิดจากการประดิษฐ์คิดค้นใหม่ขึ้นเองในสังคมหรือถ้ามีก็มักจะเกิดจากการนำสิ่งใหม่ๆจากภายนอกเข้ามาผสมผสานกับของที่มีอยู่ก่อนแล้วเป็นของใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อน (สัญญา สัญญาวิวัฒน์ 2536) นิยพรรณ (ผลวัฒนะ) วรรณศิริ (2540) กล่าวถึง ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมจากที่หนึ่งหรือแหล่งหนึ่งไปยังอีกแหล่งหนึ่ง ซึ่งเนื้อหาของวิธีการแพร่กระจายกล่าวถึงสาเหตุของการแพร่กระจาย ปัจจัยที่สนับสนุนการแพร่กระจายและผลของการแพร่กระจาย ทฤษฎีนี้เกิดขึ้นตอนปลายศตวรรษที่ 19 และแพร่หลายในต้นศตวรรษที่ 20 ซึ่งเป็นช่วงที่ทฤษฎีวิวัฒนาการของ Edward B. Tylorและ Lewis H. Morgan กำลังโด่งดัง

หลักของการแพร่กระจาย

วัฒนธรรมหนึ่งๆจะแพร่กระจายไปยังแหล่งอื่นๆได้ต้องยึดหลักว่า วัฒนธรรมคือความคิด และพฤติกรรม (ผลของความคิด) ที่ติดตัวบุคคล บุคคลไปถึงที่ใดวัฒนธรรมก็จะไปถึงที่นั่น ดังนั้น การแพร่กระจายของวัฒนธรรมจะขึ้นอยู่กับปัจจัยต่อไปนี้

หลักภูมิศาสตร์ ต้องไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ขวางกั้น เช่น ภูเขา ทะเลกว้าง ทะเลทราย แหล่งหิมะ ป่าทึบ เป็นต้น เพราะสิ่งเหล่านี้เป็นอุปสรรคต่อการเดินทางของคนที่มีวัฒนธรรมติดตัว

ปัจจัยทางเศรษฐกิจ การที่ผู้คนต้องเดินทางติดต่อไปมาหาสู่กันส่วนมาก เนื่องมาจากปัญหาทางเศรษฐกิจ บ้างก็ต้องไปติดต่อค้าขาย หรือแสวงหาโอกาสที่ดีกว่าทางเศรษฐกิจ บ้างต้องการไปเที่ยวเตร่ดูสิ่งแปลกใหม่ แต่ก็ต้องมีเงินทองที่จะไปเที่ยวยังถิ่นอื่นได้ คนที่มีเศรษฐกิจดีจึงมีโอกาสนำวัฒนธรรมติดตัวไปสังสรรค์กับวัฒนธรรมอื่นได้

ปัจจัยทางสังคม ได้แก่ การจงใจไปแลกเปลี่ยนวิธีการ พฤติกรรมใหม่ และความรู้ เป็นต้น การไปศึกษายังถิ่นอื่นจึงเป็นการไปแพร่กระจายวัฒนธรรมโดยตรง การรู้จักรักใคร่และแต่งงานกับคนต่างวัฒนธรรม การไปร่วมปฏิบัติตามวิธีกรรมทางศาสนาและการอพยพโยกย้ายถิ่นเพราะเกิดภัยทางสังคม เช่น เกิดสงครามและความขัดแย้ง การประสบภัยทางธรรมชาติ เช่น ข้าวยากหมากแพง แห้งแล้ง และการยึดครองโดยผู้รุกราน เหล่านี้ ล้วนเป็นปัจจัยให้เกิดการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมทั้งสิ้น

การคมนาคมที่ดี เป็นปัจจัยเอื้อต่อการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เช่น ถนนดี พาหนะสำหรับการโดยสารและการเดินทางในระยะทางไม่ไกลเกินไปนัก ล้วนแล้วแต่เป็นอัตราเร่งการแพร่กระจายที่ดีด้วย

อมรา พงศาพิชญ์ (2547) ได้ทำการสรุปรูปแบบของการแพร่กระจายว่า

1. มีกฎเกณฑ์ทางธรรมชาติเป็นตัวกำหนดลักษณะของสังคมไม่ใช่วัฒนธรรม
2. จุดเริ่มของศูนย์กลางวัฒนธรรมขึ้นอยู่กับปัจจัยทางเชื้อชาติมากกว่าปัจจัยทางภูมิศาสตร์
3. ศูนย์กลางวัฒนธรรมเริ่มที่อียิปต์ เมื่อเกิดความคิดสร้างเครื่องมือเครื่องใช้ เช่น หม้อดินตะกร้า บ้าน ฯลฯ วัฒนธรรมเหล่านี้จึงได้แพร่กระจายออกไป การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเหมือนกัน ได้เชื่อว่าวัฒนธรรมแพร่กระจายออกจากจุดศูนย์กลางเป็นวงกลมซ้อน (Culture Circle) เป็นการรวมมานุษยวิทยาเข้ากับภูมิศาสตร์
4. วัฒนธรรมหลักเกิดที่จุดศูนย์กลางวัฒนธรรมและเมื่อมีการแพร่กระจายออกไปสู่วงนอกรายละเอียดของวัฒนธรรมจึงผิดเพี้ยนไป เนื่องจากการถ่ายทอดเป็นไปอย่างไม่สมบูรณ์

นอกจากนี้ปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับการแพร่กระจาย สามารถแพร่กระจายไปได้หลายวิธีด้วยกัน คือ

1. การแพร่กระจายโดยการยืมวัฒนธรรมมาใช้จนกลายเป็นวัฒนธรรมของตน
2. การเข้ากันได้กับสังคม ไม่ยุ่งยากในการใช้ ราคาไม่แพง วัตถุดิบหาง่าย และมีคุณค่าต่อผู้นำไปใช้

3. การแพร่กระจายจากสังคมหนึ่งไปยังอีกสังคมหนึ่ง หรือจากภูมิภาคหนึ่งไปยังอีกภูมิภาคหนึ่ง ด้วยการติดต่อสัมพันธ์กันหรือการสื่อสารระหว่างบุคคลกับบุคคล

4. การแพร่กระจายเกิดจากคนถิ่นอื่นติดใจในวัฒนธรรมของคนกลุ่มนี้และนำไปใช้ในท้องถิ่นของตน

5. การแพร่กระจายเกิดจากการถ่ายทอดทางวัฒนธรรม โดยการที่พ่อแม่สอนลูกว่าอะไรควรทำ ไม่ควรทำ หรือการที่พ่อแม่สอนลูกสาวให้รู้จักการทอผ้า ตำหูกตั้งแต่วัยเด็ก ก็เป็นการถ่ายทอดทางวัฒนธรรม แม้ว่าลักษณะบางอย่างของวัฒนธรรมได้เปลี่ยนไปตามกาลเวลา แต่ค่านิยมและหลักใหญ่ที่ใช้เป็นกฎเกณฑ์ของสังคมยังไม่เปลี่ยนไป

6. การแพร่กระจายวัฒนธรรมขึ้นอยู่กับระยะเวลา

7. การสื่อสาร การคมนาคม เป็นอีกกลไกหนึ่ง ที่ทำให้เกิดการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม

จากทฤษฎีที่กล่าวมาสรุปได้ว่า การก่อเกิดและการแพร่กระจายของวัฒนธรรมด้านศิลปะ ต้องอาศัยทฤษฎีการแพร่กระจายเพื่อพิจารณาการลอกเลียนแบบหรือถ่ายทอดวัฒนธรรมจากสังคมหนึ่งไปที่อีกสังคมหนึ่ง หรือจากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่ง ซึ่งสอดคล้องกับ กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ เป็นอย่างมาก โดยเฉพาะผลงานของท่านที่เกิดการแพร่กระจายไปเป็นที่รู้จักในวงการดนตรีไทย มีผลงานสร้างสรรค์ต่างๆ ทั้งทางด้านการบริหาร ด้านการควบคุมและฝึกซ้อมการบรรเลง ร่วมบรรเลงดนตรีในงานสำคัญต่างๆทั้งในและนอกประเทศ ได้รับเชิญไปสอนและปรับวงดนตรีไทยในสถาบันต่างๆ

ทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์

สุชาติ สุทธิ (2544) ได้ให้ความหมายคำว่า “สุนทรีศาสตร์” หมายถึงวิชาที่เกี่ยวกับความงามหรือจะเรียกชื่อเฉพาะต่อไปว่าสุนทรียภาพซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า Aesthetics หรือ Estheties และจากศัพท์ภาษากรีกว่า Aisthetikoaaสุนทรียศาสตร์มีความหมายต่างๆดังต่อไปนี้

1. เป็นวิชาที่เกี่ยวกับความรู้สึกรับรู้ในความงาม

2. เป็นวิชาที่เกี่ยวข้องกับหลักเกณฑ์ของความงาม และลักษณะต่างๆของความงาม คุณค่าของความงามและรสนิยม

3. เป็นวิชาที่สอบสวนและเปิดเผยหลักเกณฑ์ความงามให้เด่นชัด เข้าใจกันได้ดี เห็นได้ และชื่นชมกันได้

4. เป็นวิชาที่เกี่ยวข้องกับประสบการณ์ตรงที่สร้างความพอใจ โดยไม่หวังผลในทางปฏิบัติไม่หวังผลตอบแทนเป็นวัตถุ แต่เป็นผลของความรู้สึกเฉพาะตน

5. เป็นวิชาที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาของบุคคลและจิตใจ และพฤติกรรมของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาความรู้สึกตอบสนองในสิ่งสวยงาม สิ่งที่เป็นประโยชน์ต่อมวลชนจาก

ความหมายของสุนทรียศาสตร์ทั้ง 5 ประการ อาจสรุปได้คือ วิชาสุนทรียศาสตร์ หมายถึงศาสตร์ของการรับรู้ในความงามของศิลปะโดยเฉพาะและมีความมุ่งหมายที่ส่งเสริมให้มนุษย์มีความซาบซึ้งและความชื่นชมในความงามที่มนุษย์สร้างขึ้น ฉะนั้น ถ้าเชื่อว่า สุนทรียศาสตร์ เป็นแขนงหนึ่งในปรัชญาย่อมวัดผลได้ยาก แต่ถ้าเชื่อว่าเป็นแขนงหนึ่งในวิทยาศาสตร์ย่อมวัดผลได้ง่าย

จากทฤษฎีที่กล่าวมาสรุปได้ว่าทฤษฎีทางสุนทรีศาสตร์ เป็นทฤษฎีเกี่ยวกับความงาม ความไพเราะและความซาบซึ้ง เป็น ศาสตร์ของการรับรู้ในความงามของศิลปะซึ่งสอดคล้องกับกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญโดยเฉพาะการปรับวงดนตรีไทย เพราะดนตรีจะดีที่เพราะ การปรับวงนอกจากจะปรับการบรรเลงดนตรีให้มีความพร้อมเพรียงเป็นระบบ มีจุดประสงค์ไปในทิศทางเดียวกันแล้ว ยังต้องมีความไพเราะ งดงาม สามารถทำให้ผู้ฟังเกิดความซาบซึ้ง มีความสุขที่ได้เห็นได้ฟัง อีกด้วย

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการถ่ายทอดและการสืบทอดดนตรีไทย

กษมา ประสงค์เจริญ (2552) ได้ศึกษาภูมิปัญญาไทยของครูจะเข้แบบฉบับดั้งเดิมในการพัฒนารูปแบบการถ่ายทอดการบรรเลงจะเข้ของวิทยาลัยนาฏศิลปในประเทศไทย ผลการวิจัยสรุปได้ว่าการศึกษาภูมิปัญญาไทยของครูจะเข้แบบฉบับดั้งเดิมในการพัฒนารูปแบบการถ่ายทอดการบรรเลงจะเข้ของวิทยาลัยนาฏศิลปในประเทศไทย บ่งชี้ว่าครูจะต้องกำหนดรูปแบบการพัฒนากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงจะเข้ ต้องเน้นรูปแบบการสอนตามแบบฉบับดั้งเดิมเป็นส่วนสำคัญ และบูรณาการผสมผสานกับการสอนแบบปัจจุบันของกลุ่มครูผู้สอนจะเข้ในวิทยาลัยนาฏศิลปทั้ง 12 แห่งทั่วประเทศ จึงทำให้กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงจะเข้ได้มาตรฐานและมีคุณภาพสูงสุด

กฤษฎางค์ ไวยนันท์ (2548) ได้วิจัยเรื่อง การสืบทอดปี่พาทย์ในลุ่มน้ำลพบุรี ผลการวิจัยสรุปได้ว่า การสืบทอดปี่พาทย์ในลุ่มน้ำลพบุรี จะแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือสืบทอดมาจากบรรพบุรุษและจัดตั้งวงขึ้นใหม่ รูปแบบการจัดการเรียนการสอนแบ่งเป็น 2 วิธีคือ ยึดตามประเพณีการเรียนการสอนที่ปฏิบัติสืบทอดกันมาแต่โบราณ และวิธีประยุกต์ให้เหมาะสมกับการประกอบอาชีพในปัจจุบัน เพลงที่ใช้บรรเลงจะไม่ยึดติดสายใดสายหนึ่ง การรับศิษย์ถ้าใครสนใจก็มาเรียนได้เลย สถานที่เรียนก็จะเป็นที่บ้านของผู้สอน วิธีการสอนจะสอนแบบมุขปาฐะ ส่วนวงปี่พาทย์จะมีทั้งวงปี่พาทย์มอญและปี่พาทย์ไทย แต่ส่วนใหญ่จะนิยมปี่พาทย์มอญมากกว่า

กฤษฎางค์ ไวยนันท์ (2548) ได้ศึกษากระบวนการถ่ายทอดดนตรีไทยของปราชญ์ชาวบ้านในมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ผลการศึกษาสรุปได้ว่า ปราชญ์ชาวบ้าน

ถ่ายทอดโดยวิธีการที่เรียกว่ามุขปาฐะหรือการต่อเพลงด้วยเสียงร้อง โดยการสาธิตและการต่อเพลงด้วยการปฏิบัติให้ดูเป็นตัวอย่างและให้ผู้เรียนปฏิบัติตามการรวมวงและปรับวงจะมีการคัดเลือกนักดนตรีหรือนักร้องที่มีฝีมือดี เพลงที่ใช้บรรเลงจะดูให้ตรงกับวัตถุประสงค์ของงานต่างๆ และปราชญ์ชาวบ้านด้านดนตรีได้คิดค้นแบบฝึกไล่ฆ้องไว้ 11 ขั้นเพื่อให้ผู้เรียนใช้ฝึกไล่เสียง ส่วนปราชญ์ชาวบ้านด้านขับร้องได้สร้างระบบการขับร้องเพลงไทยที่สามารถทำให้จดจำได้ง่าย

ธนา วิไลวงษ์ (2553) ได้ศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของครูดนตรีไทยจังหวัดอ่างทอง ผลการศึกษาสรุปได้ว่า ครูที่ถ่ายทอดดนตรีไทยเป็นนักดนตรีมืออาชีพมีการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่น การเรียนการสอนจะใช้วิธีการสอนที่เรียกว่า “ต่อเพลง” ครูเป็นผู้ถ่ายทอดผู้เรียนเป็นผู้เลียนแบบ จะเรียนเครื่องมือฆ้องวงใหญ่ก่อนเป็นชิ้นแรก แล้วจึงแยกไปเรียนเครื่องดนตรีอื่นๆต่อไป เริ่มสอนเพลงเบื้องต้นก่อนคือเริ่มจากเพลงสาธุการแล้วจึงเรียนเพลงชั้นสูงต่อไป

พิมพร ชัยจิตรสกุล (2545) ได้ศึกษาการสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทย กรณีศึกษา : ชุมชนอัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ผลการศึกษาสรุปได้ว่า การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยสามารถแบ่งบทบาทของดนตรีไทยในชุมชนอัมพวาได้ 3 กลุ่ม คือ บทบาทที่เกี่ยวข้องกับศาสนา วิถีชีวิต การแสดงและมหรสพ ส่วนด้านการอนุรักษ์จะปลูกฝังดนตรีกับเด็กและเยาวชน มีการสร้างสายสัมพันธ์อันดีระหว่างครูกับศิษย์ ใช้อุปกรณ์ทันสมัยช่วยในการเรียนการฝึกปรับปรุงผสมผสานการสอนแบบดั้งเดิมกับวัฒนธรรมเพลงสมัยใหม่มีการประเมินผลผู้เรียนเป็นขั้นตอน และมีการบริหารงานบุคคลและจัดการวงด้านธุรกิจ ด้านการติดต่อสื่อสารงานระหว่างวงดนตรีและเจ้าภาพด้วยเครื่องมือสื่อสารที่ทันสมัย

วิมาลา ศิริพงษ์ (2534) ได้ทำการวิจัยเกี่ยวกับการสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยสังคมปัจจุบัน ศึกษากรณีสกุลพาทยโกศลและสกุลศิลป ผลการวิจัยสรุปได้ว่าการสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีทั้ง 2 สกุล มีความแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด คือ สกุลพาทยโกศล สมาชิกจะเป็นเครือญาติกัน การสืบทอดใช้วิธีบอกเล่าหรือปากต่อปาก จะรักษารูปแบบเดิมให้คงอยู่ มีการบรรเลงประกอบพิธีกรรมในงานต่างๆเพื่อหารายได้ ส่วนสกุลศิลปบรรเลงจะอยู่ในรูปแบบมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง)เปิดสอนดนตรีไทยแก่บุคคลทั่วไปที่สนใจและมีการนำเอาเทคโนโลยีที่ทันสมัยมาสร้างเป็นสื่อการสอน

สมชาย เอี่ยมนายุง (2545) ได้ศึกษากระบวนการถ่ายทอดขิมของชมรมดนตรีไทยมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ผลการวิจัยสรุปได้ว่า กระบวนการถ่ายทอดขิมของชมรมดนตรีไทยมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ทางมูลนิธิจะเลือกครูผู้สอนที่มีความรู้ความสามารถในหลักความรู้ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เพื่อที่จะไปสอนผู้เรียนที่มีการเปิดรับสมัครเข้ามาเรียน หลักสูตรการเรียนแบ่งเป็นภาคปฏิบัติ 11 ระดับและภาคทฤษฎี 18 ข้อ การสอนจะมีแบบสาธิตและแบบบรรยาย เริ่มจากการปรับพื้นฐานตั้งแต่ท่านั่ง การจับไม้ การไล่เสียง

และฝึกเพลงที่เป็นแบบเรียนและเพลงที่พัฒนาผู้เรียน มีการวัดผลประเมินผลโดยการทดสอบทั้งภาคปฏิบัติและภาคทฤษฎีในรูปแบบของคณะกรรมการ

สมพร ชุ่มเพ็งพันธ์ (2554) ได้ศึกษาการสืบทอดทางฆ้องเพลงหน้าพาทย์ของครูช่อ อากาศโปร่ง ในวงชมรมดนตรีไทยลพบุรี อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี ผลการศึกษาสรุปได้ว่า การสืบทอดทางฆ้องเพลงหน้าพาทย์ของครูช่อ อากาศโปร่ง ในวงชมรมดนตรีไทยลพบุรี อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี จะเป็นการสืบทอดแบ่งเป็นสายๆ ซึ่งแต่ละสายก็ได้ถ่ายทอดให้กับศิษย์หรือญาติต่อๆกันไป การรับศิษย์ในอดีตต้องมีผู้ปกครองหรือญาติผู้ใหญ่มาฝากถึงจะรับ แต่ในปัจจุบันถ้าใครสนใจที่จะเรียนจริงๆ ครูก็จะรับเป็นศิษย์ เริ่มแรกจะจับมือเรียนฆ้องไทยเพลงสาธุการก่อน แล้วจึงจับมือฆ้องมอญทีหลัง ครูจะสอนด้วยตนเองหรือมอบให้ศิษย์รุ่นพี่ที่ครูไว้ใจเป็นผู้ถ่ายทอด

เหมราช เหมหงษา (2541) ได้วิจัยวิวัฒนาการการถ่ายทอดการบรรเลงจะเข้ : การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ ผลการศึกษาสรุปได้ว่า วิวัฒนาการการถ่ายทอดการบรรเลงจะเข้ : การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 จนถึงปัจจุบัน สอนทั้งทฤษฎีและปฏิบัติไปด้วยกัน การถ่ายทอดจะสอนแบบตัวต่อตัว การเลียนแบบให้จำ สอนแบบฝึกให้จำ โดยเกิดเป็นสายทางการถ่ายทอดด้วยกัน 2 สาย คือ สายครูระตี วิเศษสุรการ และสายครูทองดี สุจริตกุล

อังคณา แสงอนันต์ (2553) ได้ศึกษาการสืบทอดดนตรีไทยสายครูอุทัย แก้วละเอียด กรณีศึกษาวงไทยบรรเลง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ผลการวิจัยสรุปได้ว่าการสืบทอดดนตรีไทยสายครูอุทัย แก้วละเอียด กรณีศึกษาวงไทยบรรเลง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม การสืบทอดจะอยู่ในวงญาติและคนในชุมชน การรับศิษย์จะมีการรับตามประเพณีความเชื่อ แล้วจะเลือกเครื่องดนตรีให้เหมาะสมกับเด็ก การต่อเพลงจะเริ่มต่อเพลงในชุดโหมโรงเช้าโหมโรงเย็นก่อน แล้วจึงต่อประเภทเพลงเรื่อง เพลงเถา โดยใช้ที่บ้านเป็นสถานที่เรียน เครื่องดนตรีของวงไทยบรรเลงจะมีทั้งวงปี่พาทย์ไทยและปี่พาทย์มอญ

อุทัย ศาตรา (2553) ได้ศึกษาการศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูประสิทธิ ถาวรศิลปินแห่งชาติ ผลการวิจัยสรุปได้ว่า กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูประสิทธิ ถาวรศิลปินแห่งชาติจะเป็นการสอนแบบมุขปาฐะ มีการอธิบาย สาธิต และอุปมาอุปมัย การสอนจะมี 2 ลักษณะ คือการสอนควบคู่กับการปรับวง เป็นการสอนที่วิทยาลัยนาฏศิลปและสอนที่บ้าน หลักการสอนจะสอนตามความสามารถของผู้เรียน เน้นวิธีการบรรเลงมากกว่าบทเพลง เน้นพื้นฐานการบรรเลงระนาดเอกที่ถูกต้อง สอนทักษะอย่างเป็นขั้นตอน

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการปรับวงดนตรีไทย

วีระ พันธ์เสือ 2544) ได้ศึกษาเทคนิคการปรับวงของครูประสิทธิ์ ถาวร เพลงชุดฝรั่งรำเท้า ผลการศึกษาสรุปได้ว่า เทคนิคการปรับวงของครูประสิทธิ์ ถาวร เพลงชุดฝรั่งรำเท้าเป็นการเรียบเรียงเพลงหลายๆ เพลงมาบรรเลงติดต่อกันโดยอาศัยลักษณะของเพลงและแนวการบรรเลงที่สามารถผสมผสานเข้ากันได้ ใช้เทคนิคการขึ้นเพลง การลงเพลง การเชื่อมต่อเพลง และเทคนิคการบรรเลงอื่นๆ ทำให้เกิดความไพเราะในเชิงสุนทรียศาสตร์

(สุทธภพ ศรีอักขรกุล 2558) ได้ศึกษากลวิธีการปรับวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ ตามแนวทางครูบรรพต แจ้งจรัส กรณีศึกษาโรงเรียน ราชวินิตบางแก้ว ผลการศึกษาสรุปได้ กลวิธีการปรับวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ตามแนวทางครูบรรพต แจ้งจรัส กรณีศึกษาโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว แนวทางที่ทำให้ประสบความสำเร็จในการประกวดดนตรีไทยถึง 9 สมัย อยู่ที่ การเลือกมือฆ้อง (ทำนองหลัก) ศึกษาสังคีตลักษณ์และวิเคราะห์ การผูกกลอน การพิจารณาความเหมาะสมของผู้ขับร้อง การเข้าจังหวะฉิ่งและเครื่องหนัง วางแผนออกแบบแนวเสียงและแนวของเครื่องดนตรีให้กลมกลืนกัน จึงเป็นเหตุให้ประสบผลสำเร็จกับการประกวดดนตรีไทยของโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว

จากการศึกษาเกี่ยวกับการปรับวง สรุปได้ว่าแนวทางที่ใช้ในการปรับวงดนตรีไทยโดยทั่วไปจะเน้นการปรับวงดนตรีเพื่อให้เกิดความเรียบร้อย ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลง การสวมส่งร้อง ต้องมีการฝึกซ้อมมาเป็นอย่างดี นักดนตรี นักร้อง ต้องคัดเลือกผู้ที่มีฝีมือดีเพื่อจะทำให้ทางในการบรรเลงของการแปรทำนองแต่ละเครื่องมือ ที่บรรเลงออกมาแล้วอยู่ในแนวทางที่กลมกลืนและมีความไพเราะ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำแนวคิดทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาเป็นแนวทางในการศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ ได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยที่กล่าวในบทต่อไป

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ทำการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร (Document) และเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field Study) ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัยตามลำดับ ดังนี้

1. ขอบเขตการวิจัย
   - 1.1 เนื้อหา
   - 1.2 วิธีวิจัย
   - 1.3 ระยะเวลา
   - 1.4 พื้นที่วิจัย
   - 1.5 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง
2. วิธีดำเนินการวิจัย
   - 2.1 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล
   - 2.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล
   - 2.3 การจัดกระทำข้อมูล
   - 2.4 การวิเคราะห์ข้อมูล

ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ศึกษาประวัติและผลงาน กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติผู้วิจัยได้ศึกษาจากเอกสาร และการศึกษาภาคสนาม โดยมีขั้นตอนในการดำเนินงาน ดังนี้

1. เนื้อหา

ขอบเขตด้านเนื้อหาผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ โดยศึกษาในประเด็นต่างๆ ดังนี้

ศึกษาเอกสาร (Documentary Study) แนวคิดทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ ดังนี้

1.1 ประวัติและผลงานของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ

1.2 กระบวนการถ่ายทอดฆ้องวงใหญ่ของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ

1.3 การปรับวงดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ

2. วิธีวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ใช้วิธีการเก็บข้อมูล 2 วิธี ได้แก่การเก็บข้อมูลจากเอกสาร (Documentary Research) และการเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field Research) ซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้

2.1 วิธีการวิจัยเอกสาร (Documentary Research) ศึกษาค้นคว้าเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร หนังสือ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงดนตรีไทย การปรับวงดนตรีไทยก่อนเข้าไปเก็บข้อมูลภาคสนาม และเก็บรวบรวมข้อมูลประกอบเพิ่มเติมหลังเสร็จสิ้นการเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยทำการค้นคว้าจาก สถาบันการศึกษาต่างๆ หนังสือ ตำรา วิทยานิพนธ์ อินเตอร์เน็ต เป็นต้น

2.2 เก็บรวบรวมข้อมูลจากภาคสนาม (Field Research) โดยใช้แบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้าง การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก

2.2.1 การสัมภาษณ์ โดยใช้แบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้าง (Structured Interviews) ใช้สัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้เป็นกลุ่มที่ให้ข้อมูลหลักเกี่ยวกับประวัติและผลงานของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ ประกอบด้วย ผู้รู้ด้านดนตรีไทย จำนวน 2 คน กลุ่มลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดจำนวน 6 คน เพื่อให้ข้อมูลเกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ

2.2.2 การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก โดยใช้แบบสัมภาษณ์ที่ไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview) เพื่อใช้สัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้ที่มีประเด็นคำถามเกี่ยวกับประวัติและผลงานของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ

3. ระยะเวลา

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ใช้ระยะเวลาในการศึกษาภาคสนาม ตั้งแต่เดือน สิงหาคม 2558 ถึงเดือนมีนาคม 2561

4. พื้นที่วิจัย

ประวัติ ผลงาน กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยใช้วิธีการเลือกพื้นที่สนามแบบเจาะจง (Purposive Sampling) คือสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป (ศาลายา) วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เป็นต้น

5. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ผู้วิจัยได้จำแนกกลุ่มตัวอย่างเพื่อการศึกษาออกเป็น 2 กลุ่ม คือ

5.1 กลุ่มผู้รู้ เป็นกลุ่มของนักวิชาการหรือผู้เชี่ยวชาญที่ให้ข้อมูลหลักเกี่ยวกับประวัติ และผลงานของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติประกอบด้วย ผู้รู้ด้านดนตรีไทย จำนวน 2คนเพื่อให้ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติและผลงานของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ ประกอบด้วย

5.1.1 ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ

5.1.2 อาจารย์ดุษฎี มีป้อม

5.2 กลุ่มลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอด จำนวน 6คน เพื่อให้ข้อมูลเกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ ประกอบด้วย

5.2.1 อาจารย์กิตติ อัตถาผล

5.2.2 อาจารย์วสันต์ ใบงิ้ว

5.2.3 อาจารย์บงกฎ เขียนเจริญ

5.2.4 อาจารย์ชนาญวัตรไชยศิริ

5.2.5 อาจารย์ทรงยศ แก้วดี

5.2.6 อาจารย์วัลลภ สุวรรณรูป

5.3 นักเรียนรางวัลนริศรานุวัดติวงศ์

5.3.1 นายศุภัช พันธุ์ทอง

5.3.2 นายธรรมศิริ จิตต์มั่น

5.3.3 นายศักดิ์สิทธิ์ ฤทธิ์รอด

5.3.4 นายเดโช คงสัมฤทธิ์

5.3.5 นายธนิต ฉิมงามขำ

5.3.6 นางสาวสุจิตรา อ่วมสวัสดิ์

5.3.7 นายจักรพันธ์ ท่องเที่ยว

5.3.8 นางสาวชญานิศ อู่สุวรรณ

พหุน ปญฺ ฺ ตโต ชีเว

5.3.9 นางสาวณัฏฐกาญจน์ อ่อปิภาร

5.3.10 นายอนันต์ ไชยชมพู

5.3.11 นายภิสิทธิ์พงษ์ นวลบุญมา

5.3.12 นางสาวปิยนันท์ วงศ์ภักดี

5.3.13 นายพงษ์กรณ์ ภาษิต

5.3.14 นายธนดล ตระกูลหิรัญ

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาประวัติและผลงาน กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้วิธีดำเนินการวิจัยตามขั้นตอนการวิจัย ดังต่อไปนี้

1. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลในครั้งนี้ ประกอบด้วย

1.1 แบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้าง (Structured Interviews) เพื่อใช้สัมภาษณ์ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ และผู้ที่เกี่ยวข้อง ประกอบด้วย 3 ตอน คือ

ตอนที่ 1 เป็นคำถามเกี่ยวกับประวัติ และผลงานของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ

ตอนที่ 2 เป็นคำถามเกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ

ตอนที่ 3 เป็นคำถามเกี่ยวกับการปรับวงดนตรีไทยของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ

1.2 การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth interview Guideline) เป็นแบบสัมภาษณ์ที่ไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview) เพื่อใช้สัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้และกลุ่มลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอด ที่มีประเด็นคำถามเกี่ยวกับประวัติและผลงาน กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ

ขั้นตอนในการสร้างแบบสัมภาษณ์ ได้แก่

1. ศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร หนังสือ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2. นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาสรุปและสร้างแบบสัมภาษณ์โดยผู้วิจัย แบ่งแบบสัมภาษณ์ออกเป็น 2 ชุด ได้แก่

2.1 ชุดที่ 1 แบบสัมภาษณ์สำหรับผู้รู้ใช้เก็บข้อมูลเกี่ยวกับประวัติและผลงานกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ

2.2 ชุดที่ 2 แบบสัมภาษณ์สำหรับศิษย์ผู้ได้รับการถ่ายทอด ใช้เก็บข้อมูลเกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ

1.3 การตรวจสอบเครื่องมือ

เมื่อสร้างเครื่องมือเสร็จแล้วนำเสนออาจารย์ที่ปรึกษา จากนั้นนำมาแก้ไขปรับปรุงตรวจสอบความถูกต้องและสอดคล้องกับความมุ่งหมาย ก่อนนำไปใช้

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูล ยึดหลักข้อมูลที่มีลักษณะสอดคล้องกับความมุ่งหมายของการวิจัย สามารถตอบคำถามของการวิจัยได้ตามที่กำหนดไว้ ซึ่งมีวิธีการเก็บข้อมูลเป็น 2 ลักษณะ คือ

2.1 การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารเป็นการศึกษาจากเอกสารที่มีการบันทึกเอาไว้หรือที่มีการศึกษาไว้ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับประวัติ และผลงาน กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ โดยได้ศึกษาจากแหล่งข้อมูลดังต่อไปนี้

2.1.1 สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

2.1.2 สำนักวิทยบริการมหาวิทยาลัยมหิดล

2.1.3 สำนักวิทยบริการจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.1.4 สำนักวิทยบริการมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

2.1.5 ห้องสมุดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2.2 การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม ใช้เทคนิคการเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้าง (Structured Interview) และการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview) ผู้วิจัยได้ดำเนินการตามขั้นตอน ดังนี้

2.2.1 ใช้เทคนิคการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างกับกลุ่มผู้รู้ และกลุ่มลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอด กรอบแนวคิดการวิจัยที่เกี่ยวกับประวัติ และผลงาน กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ

2.2.2 ใช้เทคนิคการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้างกับกลุ่มผู้รู้ และกลุ่มลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอด เพื่อศึกษาประวัติ และผลงาน กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ

3. การจัดกระทำข้อมูล

3.1. นำข้อมูลที่ได้จากการค้นคว้าและรวบรวมจากเอกสาร งานวิจัย หนังสือ ตำรา วิชาการต่างๆ มาเรียงลำดับความสำคัญของเนื้อหา

3.2 นำข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลต่างๆและข้อมูลที่ได้จากประสบการณ์ตรง มาจัดเรียบเรียงความสำคัญให้ตรงกับเนื้อหา

3.3 ถอดข้อมูลจากเทปบันทึกเสียง เทปบันทึกภาพ แล้วบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร

3.4 ในส่วนของเพลงดนตรี ฟัง วิเคราะห์ แล้วถอดเสียงจากเทปบันทึกเสียงออกมาเป็นโน้ตไทย

3.5 ศึกษาเปรียบเทียบจากเอกสาร รายงานการวิจัย ตำรา และหนังสือประเภทต่างๆทางวิชาการ รวมทั้งวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้อง เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ถูกต้องสมบูรณ์

3.6 นำข้อมูลที่ได้มาตรวจสอบและปรับปรุงเนื้อหาให้ถูกต้องอย่างเป็นระบบ

4. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีการตีความสร้างข้อสรุปและนำเสนอเป็นความเรียงในประเด็นต่างๆ ดังนี้

4.1 ประวัติและผลงานด้านดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ประกอบด้วย

4.1.1 ประวัติการศึกษา ประวัติด้านการเรียนดนตรีไทย และประวัติการทำงานของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ

4.1.2 การสร้างสรรค์ผลงานต่างๆ เช่น การอ่านโองการไหว้ครูตามสถาบันต่างๆ การควบคุมการฝึกซ้อมและร่วมบรรเลงในงานพระราชพิธี รัฐพิธีและพิธีการต่างๆ การเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมทั้งในและนอกประเทศ ผลงานการประพันธ์เพลงไทย

4.2 กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ผู้วิจัยแบ่งการนำเสนอออกเป็น 5 ด้าน ได้แก่

4.2.1 ด้านเนื้อหาสาระในการสอนทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐาน

4.2.2 ด้านการเรียนการสอน

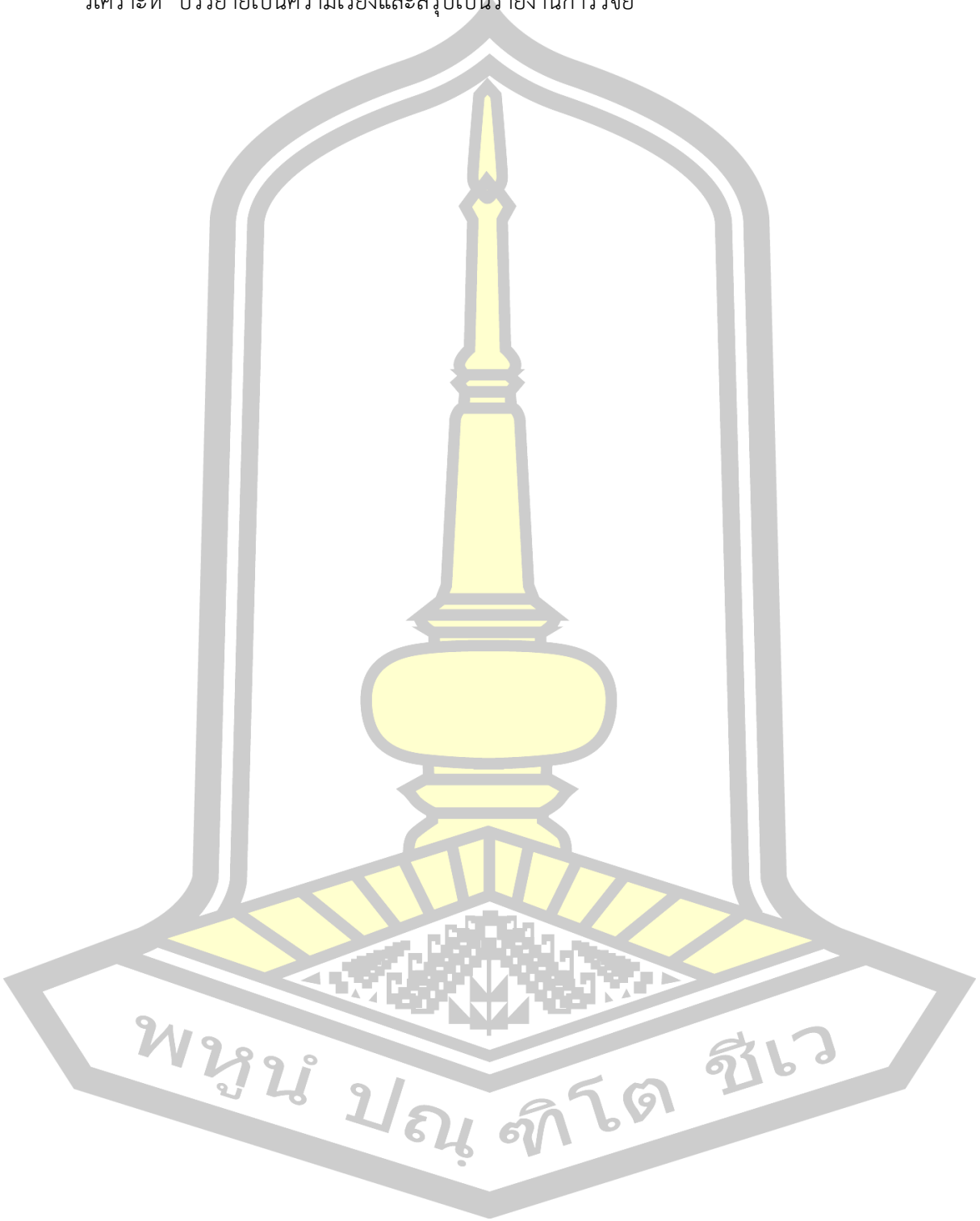
4.2.3 ด้านการปลูกฝังคุณธรรม จริยธรรม

4.2.4 ด้านการพัฒนาสุนทรียภาพและความซาบซึ้งของดนตรีไทย

4.2.5 การวัดและประเมินผล

4.3 การปรับวงดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ

ข้อมูลทั้งหมดที่ได้จากการวิเคราะห์ นำมาเรียบเรียงในรูปแบบของการพรรณนาวิเคราะห์ บรรยายเป็นความเรียงและสรุปเป็นรายงานการวิจัย



บทที่ 4

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ในการศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัย ตลอดจนตำราต่างๆ ที่เกี่ยวข้องและออกปฏิบัติการภาคสนามเพื่อรวบรวมข้อมูล จากนั้นนำมาวิเคราะห์และเรียบเรียงเป็นรายงานวิจัยในรูปแบบของการพรรณนาวิเคราะห์ ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของวงปี่พาทย์ รายละเอียดของการศึกษาจะแบ่งออกเป็น 3 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ประวัติและผลงานของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ

ตอนที่ 2 กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงดนตรีไทยฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ

ตอนที่ 3 การปรับวงดนตรีไทยของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ

ตอนที่ 1 ประวัติและผลงานของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ

ที่มา : ผู้วิจัย (2561)

ภาพประกอบ 2 ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ

จากการศึกษาสัมภาษณ์ชีวประวัติของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ผู้วิจัยได้เรียบเรียงข้อมูลเกี่ยวกับชีวิตครอบครัวของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ได้ดังนี้

ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ เกิดวันที่ 17 เมษายน พ.ศ. 2486 ที่ กรุงเทพมหานคร บ้านเลขที่ 636 ตรอกวัดดาวดึงส์ บางยี่ขัน เขตบางพลัด กรุงเทพฯ บิดาชื่อ นายทิพวัน ฟักจำรูญ มารดาชื่อนางสมจิตต์ ฟักจำรูญ มีพี่น้องทั้งหมด 4 คน คือ 1) ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ 2) นางสุวรรณา พลศิริ 3) น.ส. สิริวรรณ ฟักจำรูญ 4) นายบัญชา ฟักจำรูญ (เสียชีวิต) ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ สมรสกับนางลัดดาวัลย์ ฟักจำรูญ มีบุตร 2 คน คือ นางรัตนรรถ วิเศษศิลป์ และนายสุพิชาญ ฟักจำรูญ

ประวัติการศึกษาสายสามัญ

เมื่อเรียนจบระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนศรีอุลัย ได้ศึกษาต่อที่วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากรในระดับนาฏศิลปชั้นต้นจนจบระดับชั้นนาฏศิลปชั้นสูง พ.ศ. 2505 วิชาเอกปี่พาทย์ และได้ศึกษาต่อระดับปริญญาตรี วิชาเอกภาษาไทย ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ในปี พ.ศ. 2525 จบระดับปริญญาโทและปริญญาเอก สาขาบริหารการศึกษาและสาขาพัฒนศึกษา ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปี พ.ศ. 2535 และ ปี พ.ศ. 2540 โดยสรุปได้ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างประวัติการศึกษาสายสามัญ

วุฒิการศึกษา	ปีที่สำเร็จการศึกษา	สถานที่ศึกษา
- ระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4	พ.ศ.2496	โรงเรียนศรีอุลัย กรุงเทพฯ
- ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นต้น	พ.ศ.2500	วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร
- ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง	พ.ศ.2505	วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร
- ประกาศนียบัตร(Ethnomusicology)	พ.ศ.2518	East-West Center ,Hawaii University
- ศึกษาศาสตร์บัณฑิต วิชาเอกภาษาไทย	พ.ศ.2525	มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม
- ครุศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาบริหารการศึกษา คณะครุศาสตร์	พ.ศ.2535	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติการศึกษาด้านดนตรีไทย

ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ เริ่มเรียนดนตรีไทยครั้งแรกกับคุณพ่อทิพวัน ฟักจำรูญ เครื่องดนตรีที่เล่นคือ ขิม เนื่องจากคุณพ่อทิพวัน ฟักจำรูญ เป็นผู้ที่ชอบเล่นดนตรีไทย คือตีขิมและสีซอมาก ได้ให้ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ เรียนขิมเป็นการกึ่งบังคับ โดยเรียนกับคุณพ่อทิพวัน ฟักจำรูญ ก่อน แล้วจึงมาเรียนกับครูประจิตร อุทัยจันทร์ เมื่อเรียนจบในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนศรีอุลัย จึงได้ไปศึกษาต่อที่วิทยาลัยนาฏศิลป แต่ในหลักสูตรการเรียน มีวิชาเอกปี่พาทย์เปิดสอน ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ปี่ เครื่องหนัง และวิชาเอกเครื่องสายไทยเปิดสอนซอด้วง ซออู้และจะเข้ ไม่ได้เปิดสอนขิม ท่านก็เลยเลือกเรียนปี่พาทย์ เครื่องมือฆ้องวงใหญ่กับครูหลวงบำรุงจิตเจริญ (ธูป สาตรวิลัย) และครูพระประณีตวรศักดิ์ เนื่องจากไม่มีพื้นฐานทางด้านปี่พาทย์ มาก่อน ทำให้การเรียนจะช้ากว่าคนอื่น เมื่อครูประสิทธิ์ ถาวรเข้ามาสอนที่วิทยาลัยนาฏศิลป จึงได้เรียนระนาดเอกกับ ครูประสิทธิ ถาวร และได้เรียนกับครูอีกหลายท่าน เช่น ครูบาง หลวงสุนทรครูสอน วงฆ้อง ครูพริ้ง กาญจนผลิน ครูเทียบ คงลายทอง คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ครูบรรเลง สาคริก รวมทั้งครูผู้ใหญ่ที่อยู่สำนักการสังคีต เช่น ครูโองการ กลิ่นชื่น ครูโชติ ดุริยประณีต ครูถีปี่เพราะ และครูจิรัส อาจณรงค์ การต่อเพลงกับครูทุกท่านส่วนใหญ่จะเป็นการต่อทางฆ้องวงใหญ่แล้วมาแปรทำนองด้วยตัวเองจากการได้ยินได้ฟังครูบรรเลง ครูจะปรับทางบ้างในเวลาที่ไปบรรเลงตามงานต่างๆ ถ้าครูเห็นว่าบรรเลงได้ดีแล้วก็ไม่ต้องปรับทาง ต่อมาเมื่อได้มารับตำแหน่งผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ก็ได้เรียนฆ้องวงใหญ่กับครูน้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง ในขณะที่มาเรียนที่วิทยาลัยนาฏศิลป ท่านก็ไม่ได้เล่นขิมอีกเลย เรียนแต่ปี่พาทย์อย่างเดียว โดยเรียนเครื่องมือฆ้องวงใหญ่มาตั้งแต่แรก แต่คนทั่วไปคิดว่าท่านเป็นคนระนาดเอก ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะว่าในช่วงหนึ่งไม่มีคนระนาดเอก ครูประสิทธิ์ ถาวร จึงให้ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ เรียนระนาดเอก ซึ่งท่านก็ต้องฝึกมากกว่าคนอื่นเพราะว่าไม่มีพื้นฐานมาก่อน ส่วนเรื่องเครื่องสายก็พอจะมีความรู้อยู่บ้างเพราะเห็นหลวงไพเราะเสียงซอ(อุ่น ดูริยชีวิน) และครูทองดี สุจริตกุลสอน แต่ไม่ได้ลงไปเรียนลึกในเชิงของเครื่องสาย ในด้านนาฏศิลป์ ก็มีโอกาสได้เรียนกับคุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ท่านให้ไปเรียนกับคู่กับอาจารย์สมบัติ แก้วสุจริต ซึ่งเรียนโขนพระ เพราะครูสมบัติไม่มีคู่เรียน ท่านก็จะฝึกการนั่งเตียง พื้นฐานและท่าต่างๆ เพื่อที่จะให้เป็นตัวพระ เมื่อเรียนไปได้ระยะหนึ่ง ก็โดนเพื่อนที่เรียนโขนกระเซ้า สุดท้ายก็เลยไม่เรียนกับคุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี แต่ก็เรียนกับครูนิตยา จามรมานต่อ เพราะมีเพื่อนมาจากมาเลเซียมาขอเรียนเป็นวิชาแลกเปลี่ยน ครูนิตยาเลยให้เรียนด้วยกันจึงทำให้มีทักษะนาฏศิลป์อีกวิชา (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, สัมภาษณ์ : 21 มีนาคม 2560) ด้านการปรับวงดนตรีไทย ได้เรียนกับครูประสิทธิ์ ถาวร ส่วนวิชาทฤษฎีกับการแต่งเพลงเรียนกับครูมนตรี ตราโมท และสุดท้ายได้รับครอบให้เป็นผู้อ่านโองการจากครู 2 ท่านคือ ครูมนตรี ตราโมท ซึ่งได้รับครอบทั้ง 2 ทางคือทางดนตรีและทางนาฏศิลป์

และได้รับครอบจากครูประสิทธิ์ ถาวร โดยได้รับการถ่ายทอดจากคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง สายของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) แต่ที่ใช้ปฏิบัติอยู่ในปัจจุบัน จะใช้ของครูมนตรี ตราโมท เพราะครูมนตรี ตราโมท ได้เล่าให้ฟังว่าท่านได้นำมาหลอมรวมกันแล้วทั้งของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และครูของครูมนตรี ซึ่งท่านจำชื่อของอาจารย์ครูมนตรีไม่ได้ ท่านบอกว่าที่ท่านทำเป็นตำราดนตรีไหว้ครูผนวกสามครูอยู่ด้วยกัน ในเล่มที่ท่านใช้อยู่ในปัจจุบันนี้ ท่านได้สืบทอดให้อีก 7 ท่าน คือ

1. ครูไพฑูรย์ เฉยเจริญ
2. ครูอเนก อาจมังกร
3. ครูปี๊บ คงลายทอง
4. ครูดุษฎี มีป้อม
5. ครูลำยอง โสวัตร

ทั้ง 5 ท่านนี้ได้รับครอบที่โรงละครแห่งชาติ โดยมีสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเสด็จเป็นองค์ประธาน ส่วนอีก 2 ท่าน คือครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน และครูไชยยะ ทางมีศรี ได้รับครอบที่บ้านครูมนตรี ตราโมท

ประวัติการทำงาน

เมื่อเรียนจบระดับนาฏศิลปชั้นสูง ได้รับการบรรจุเป็นข้าราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร พ.ศ. 2506 ตำแหน่งข้าราชการชั้นตรี และได้เลื่อนตำแหน่งตามลำดับ ดังนี้

ปีที่ดำรงตำแหน่ง	ชื่อตำแหน่ง/สถานที่	ระดับ
พ.ศ. 2506-2517	ข้าราชการครู/วิทยาลัยนาฏศิลป	ข้าราชการชั้นตรี-โท
พ.ศ. 2518-2520	หัวหน้าหมวดวิชาปี่พาทย์/วิทยาลัยนาฏศิลป	ข้าราชการชั้นโท-เอก
พ.ศ. 2521-2524	หัวหน้าภาควิชาดุริยางค์ไทย/วิทยาลัยนาฏศิลป	ข้าราชการชั้นโท-เอก
พ.ศ. 2525-2532	ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี	ระดับ 7
พ.ศ. 2532-2535	ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์	ระดับ 8
พ.ศ. 2535-2536	ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป (กรุงเทพ)	ระดับ 8
พ.ศ. 2536-2538	ผู้อำนวยการกองศิลปศึกษา กรมศิลปากร	ระดับ 8
พ.ศ. 2538-2540	ผู้อำนวยการส่วนการแสดง สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร	ระดับ 8
พ.ศ. 2540-2543	ผู้อำนวยการสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร	ระดับ 9

ปีที่ดำรงตำแหน่ง	ชื่อตำแหน่ง/สถานที่	ระดับ
พ.ศ. 2543-2545	รองอธิบดีกรมศิลปากร	ระดับ 9
พ.ศ. 2545-2546	อธิบดีกรมศิลปากร	ระดับ 10
พ.ศ. 2555-2559	อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ศิลปินแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ปรึกษากรมศิลปากร เลขานุการมูลนิธิสิรินธร กรรมการมูลนิธินริศรานุวัดติวงศ์ อนุกรรมการพิจารณาเกณฑ์มาตรฐาน ดนตรีไทย อนุกรรมการพิจารณาเกณฑ์การประเมิน มาตรฐานดนตรีไทยของคณะกรรมการการ อุดมศึกษา กรรมการที่ปรึกษาสมาคมครุศาสตร์สัมพันธ์ กรรมการสภาสถาบันอาศรมศิลป์ อนุกรรมการพิจารณาเกณฑ์มาตรฐาน ดนตรีไทย อนุกรรมการพิจารณาเกณฑ์การประเมิน มาตรฐานดนตรีไทยของคณะกรรมการการ อุดมศึกษา กรรมการที่ปรึกษาสมาคมครุศาสตร์สัมพันธ์ กรรมการสภาสถาบันอาศรมศิลป์ กรรมการวิชาการในการจัดทำนิทรรศ์ รัตนโกสินทร์ของสำนักงานทรัพย์สินส่วน พระมหากษัตริย์	

ผลงานด้านการบริหารงานด้านศิลปวัฒนธรรม

1. เป็นผู้บุกเบิกก่อตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2514-2518 ขณะดำรงตำแหน่งหัวหน้าภาควิชาดุริยางค์ไทย

2. เป็นผู้บุกเบิกก่อตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2525 – 2532 ขณะดำรงตำแหน่งอาจารย์ 2 ระดับ 6 และดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีคนแรก

3. ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ พ.ศ. 2532-2535 ขณะที่ดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้กราบบังคมทูลเชิญสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงโปงลางเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์ดนตรีพื้นบ้านอีสาน เมื่อวันที่ 27 กุมภาพันธ์ 2533 ณ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ นับแต่นั้นมา จังหวัดกาฬสินธุ์ ได้ถือเอาวันที่ 27 กุมภาพันธ์ ของทุกปี เป็น “วันโปงลางแห่งชาติ”

4. ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป (กรุงเทพ) ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2535-2536

5. ผู้อำนวยการกองศิลปศึกษา กรมศิลปากร ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2536-2538

6. ผู้อำนวยการส่วนการแสดง สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2538-2540

7. ผู้อำนวยการสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร ตั้งแต่ปี 2540-2543

8. รองอธิบดีกรมศิลปากร ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2543-2545

9. อธิบดีกรมศิลปากร ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2545-2546

10. อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2555-2559

การสร้างสรรค์และเผยแพร่ผลงานต่อสาธารณะทั้งในประเทศและต่างประเทศ

1. เป็นผู้ทำหน้าที่อ่านโองการไหว้ครูในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย ให้แก่สถานศึกษาสถาบันต่างๆ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2524-ปัจจุบัน

2. ควบคุมการฝึกซ้อมและร่วมบรรเลงระนาดเอกให้กับสถาบันต่างๆ ดังนี้

2.1 ควบคุมการฝึกซ้อมและร่วมบรรเลงระนาดเอกในการแสดงโขน ละครของกรมศิลปากร ทั้งในและต่างประเทศ ตั้งแต่ พ.ศ. 2506 - พ.ศ. 2549

2.2 ทำหน้าที่ควบคุมดูแลและจัดการแสดงและร่วมบรรเลงในพระราชพิธีรัฐพิธี และพิธีการต่างๆ เพื่อให้เป็นไปตามแบบแผนประเพณี และเอกลักษณ์ของชาติ ในขณะที่ดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการส่วนการแสดง ผู้อำนวยการสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ รองอธิบดี และอธิบดีกรมศิลปากร ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2538 - พ.ศ. 2546 รวมเวลา 9 ปี

2.3 บรรเลงระนาดเอกในการแสดงละคร ละครดึกดำบรรพ์ ของคณะละครสมัครเล่นแห่งบ้านปลายเนิน (บทพระนิพนธ์ของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์) ในวันนริศรานุวัดติวงศ์ วันที่ 28 เมษายน ของทุกปี ตั้งแต่ พ.ศ. 2509 ถึงปัจจุบัน และวันมูลนิธิสิรินธร ตั้งแต่ พ.ศ. 2531 ถึงปัจจุบัน และได้รับแต่งตั้งให้เป็นผู้กำกับการแสดงคณะละครสมัครเล่นแห่งบ้านปลายเนิน ตั้งแต่ พ.ศ. 2546 ถึงปัจจุบัน

2.4 เป็นผู้ควบคุม การบรรเลงดนตรีประโคมในพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์

2.5 เป็นผู้รับสนองพระราชดำริสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในการจัดทำโน้ตเพลงในงานพระศพสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ และจัดพิมพ์หนังสือ เพื่อประโยชน์ในการศึกษาค้นคว้าและอนุรักษ์สืบทอดงานมรดกทางศิลปวัฒนธรรมของชาติ ให้กับอนุชนรุ่นหลังต่อไป

2.6 เป็นผู้ควบคุมการบรรเลงดนตรีประโคมในพระราชพิธี พระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี และจัดทำซีดีเพลงในบทพระราชนิพนธ์ รัชกาลที่ 6

ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ได้สร้างสรรค์ผลงานและเผยแพร่ต่อสาธารณชน ทั้งในประเทศและต่างประเทศ มาโดยตลอด ทั้งในฐานะนักดนตรี ผู้บริหารงานด้านนาฏศิลป์ และดนตรี ผู้ประพันธ์เพลง ผู้ควบคุมการบรรเลง ผู้กำกับการแสดง ฯลฯ ตั้งแต่ พ.ศ. 2510 - ปัจจุบัน อาทิ

1. ถวายการสอนฝึกซ้อม ปรับวงดนตรีและร่วมบรรเลง ในโอกาสที่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงดนตรีในประเทศและต่างประเทศ

2. ควบคุมวง ปรับวงและบรรเลงระนาดเอกวงดนตรีไทย “สายใยจามจุรี” ซึ่งเป็นวงนิสิตเก่าของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย บรรเลงในรายการปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ เนื่องในวันสถาปนาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วันที่ 26 มีนาคม ของทุกปี ตั้งแต่ พ.ศ. 2542 - ปัจจุบัน

3. เป็นนักดนตรีและควบคุมวง รวมทั้งเป็นหัวหน้าคณะนาฏศิลป์-ดนตรีของกรมศิลปากร ไปแสดงเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยในต่างประเทศ ตามโครงการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างประเทศ หรือตามคำเชิญของประเทศต่าง ๆ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2510 - 2546 อาทิ สหรัฐอเมริกา, อังกฤษ, ฝรั่งเศส, เยอรมัน, ออสเตรีย, เนเธอร์แลนด์, ฟินแลนด์, ฮังการี, ออสเตรเลีย, มอร์ค็อคโค บาเรนห์, จีน, อินเดีย, ญี่ปุ่น, เกาหลีใต้ และประเทศเพื่อนบ้าน ได้แก่ พม่า, ลาว, เขมร, เวียดนาม ฟิลิปปินส์, มาเลเซีย, สิงคโปร์, อินโดนีเซีย และบรูไนดารุสซาลาม เป็นต้น

ผลงานการแต่งและเรียบเรียงเพลง ดังนี้

1. เพลงระบำดินสอพอง ประพันธ์ ปี พ.ศ. 2529

2 .เพลงระบำเบญจรงค์ ประพันธ์ ปี พ.ศ. 2534

3. เพลงระบำชุดไทยพระราชนิยม ประพันธ์ ปี พ.ศ. 2559

4. เพลงระบำอาชิ้ม ประพันธ์ ปี พ.ศ. 2550

5. เพลงระบำนางโคปี (ระบำแขก) ประพันธ์ ปี พ.ศ. 2552

6. เพลงประกอบการแสดง เรื่อง นางซินเดอริลลา ตอน นางซินทำครัว ประพันธ์ ปี พ.ศ. 2553

7. เพลงชุดถวายพระพรพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ในวโรกาสที่พระองค์ทรงเจริญพระชนมายุ 84 พรรษา ประพันธ์ ปี พ.ศ. 2554

8. เพลงชุดถวายพระพร สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ในวโรกาสที่ทรงเจริญพระชนมายุ 80 พรรษา ประพันธ์ ปี พ.ศ. 2555

9. เพลงระบำผ้าไทย ประพันธ์ ปี พ.ศ. 2555

10. เพลงละครแนวใหม่ เรื่อง เดินเรื่อยไปก็จะถึงปลายทาง (หม่องปอกกะเยี่ยง) ประพันธ์ ปี พ.ศ. 2556

11. โหมโรงศรีกาฬสินธุ์ ประพันธ์ ปี พ.ศ. 2534

การถ่ายทอดความรู้ความสามารถด้านการแสดง

ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ได้ถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทย ในฐานะครูดนตรีตั้งแต่เริ่มรับราชการในวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2506 จนถึงปัจจุบัน นอกจากการสอนในระบบโรงเรียนแล้ว ดร.สิริชัยชาญ ยังได้รับเชิญไปสอนและถ่ายทอดความรู้ในสถาบันและหน่วยงานต่างๆ อาทิ โรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้าฯ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นต้น ผลงานที่ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ภาคภูมิใจมากที่สุด ได้แก่

1. ถวายการสอนและฝึกซ้อม แด่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารี สัปดาห์ละ 1 ครั้ง เวลา 09.00 - 12.00 น. ณ วังคลองเตย เป็นประจำ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2528 จนถึงปัจจุบัน

2. ถวายการสอนระนาดทุ้มแด่หม่อมเจ้าหญิงกรณิกา จิตรพงศ์ พระธิดาในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ สอนฆ้องวงใหญ่แก่ หม่อมราชวงศ์หญิงเอมจิตร จิตรพงศ์ และสอนระนาดเอกแก่ หม่อมราชวงศ์จักรรถ จิตรพงศ์

การเผยแพร่ข้อมูลทางศิลปะการแสดงแก่สาธารณชน

เขียนบทความทางวิชาการ อาทิ พิธีครอบครูดนตรีไทย พิธีไหว้ครูดนตรีไทย นักดนตรีไทยในอุดมคติ บทบูชาพระภรตฤาษีในโองการไหว้ครู บทความเรื่อง “นานาสังคีตชั้นเชิงชาญ พระปรีชาสามารถด้านดนตรีและนาฏศิลป์” และปัจจุบันยังคงจัดรายการวิทยุ “รายการดนตรีไทยมีคุณอดุลย์ค่า” ออกอากาศทุกวันเสาร์ เวลา 16.00 - 16.50 น. ทางสถานีวิทยุจุฬาฯ FM 101.5 MHz

รางวัลและเกียรติคุณที่ได้รับ

1. ได้รับการยกย่องให้เป็น “บุคคลที่ชาวครุศาสตร์ขอปรบมือให้” เมื่อวันที่ 10 กรกฎาคม พ.ศ. 2542

2. ได้รับรางวัลผู้บริหารดีเด่นประจำปี 2545 สาขาการศึกษาและศิลปวัฒนธรรม จากมูลนิธิเพื่อสังคมไทย

3. ได้รับการยกย่องให้เป็นศิษย์เก่าดีเด่น ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร

4. ได้รับยกย่องให้เป็นศิษย์เก่าเกียรติยศ เนื่องในวันคล้ายวันสถาปนาคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5. ได้รับการยกย่องให้เป็นศิษย์เก่าดีเด่น (นักพัฒนา) สาขาบริหารการศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

6. เป็นประธานอนุกรรมการปฏิรูปการจัดการศึกษาของกรมศิลปากร และร่างพระราชบัญญัติบัณฑิตพัฒนศิลป์ จนสำเร็จเรียบร้อยสามารถจัดการศึกษาในระดับปริญญาตรีมาตั้งแต่ปีการศึกษา 2542

7. เป็นกรรมาธิการของสภานิติบัญญัติแห่งชาติ ปรับปรุงแก้ไข พระราชบัญญัติสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผ่านวาระ 2-3 จากสภานิติบัญญัติแห่งชาติ และประกาศในราชกิจจานุเบกษา แล้วตั้งแต่เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2550

การทำคุณประโยชน์เพื่อสังคม

1. เป็นที่ปรึกษากรมศิลปากร
2. เป็นกรรมการและเลขานุการมูลนิธิสิรินธร
3. เป็นกรรมการมูลนิธินริศรานุวัดติวงศ์
4. เป็นอนุกรรมการพิจารณาเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย กระทรวงศึกษาธิการ
5. เป็นอนุกรรมการพิจารณาเกณฑ์การประเมินมาตรฐานดนตรีไทยของคณะกรรมการการอุดมศึกษา
6. เป็นกรรมการที่ปรึกษาสมาคมครุศาสตร์สัมพันธ์
7. เป็นกรรมการสภาสถาบันอาศรมศิลป์
8. เป็นคณะกรรมการตรวจประเมินภาคราชการประจำกระทรวงวัฒนธรรม (ค.ต.ป.) 2 สมัย
9. กรรมการวิชาการเพื่อการจัดตั้งพิพิธภัณฑ์รัตนโกสินทร์ ของสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์

จากการศึกษาประวัติและผลงานของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ สรุปได้ว่า ท่านไม่มีพื้นฐานในการเรียนปี่พาทย์มาก่อน แต่ท่านสามารถประสบผลสำเร็จในการเรียนดนตรีไทย ซึ่งปัจจัยสำคัญที่ส่งผลสำเร็จคือ ความมุ่งมั่น มานะพยายาม ขยันหมั่นเพียร และความใฝ่รู้ ใฝ่เรียน เพราะดนตรีเป็นเรื่องของทักษะ เห็นได้ว่าดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ มีความมานะพยายามและขยันหมั่นเพียรในการฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ ซึ่งผู้วิจัยวิเคราะห์ว่าปัจจัยสำคัญที่ทำให้ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญมีความมุ่งมั่นทุ่มเททั้งแรงกายแรงใจ คือ

1. แรงจูงใจที่มีอยู่ในตัวของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ คือความใฝ่รู้ ใฝ่เรียนด้านดนตรีไทยความอดทน ขยันหมั่นเพียรในการฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ ส่งผลให้ท่านประสบผลสำเร็จ มีความเก่งและความชำนาญ เป็นที่ยอมรับของบุคคลทั่วไป โดยได้รับความไว้วางใจควบคุมการฝึกซ้อม และร่วมบรรเลงในงานพระราชพิธี รัฐพิธี งานพิธีการต่างๆ เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมทั้งในประเทศและนอกประเทศ และที่ท่านมีความภาคภูมิใจมากที่สุดคือ ได้ถวายการสอนและฝึกซ้อมแด่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารี เป็นประจำ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2528 จนถึงปัจจุบัน

2. แรงจูงใจที่ได้รับอิทธิพลจากสิ่งแวดล้อมจากผู้อื่น เช่น บิดา มารดา และครูบาอาจารย์ซึ่ง ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ได้รับการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงดนตรีไทยจากครูดนตรีหลายๆ ท่านคือ ครูหลวงบำรุงจิตเจริญ (ธูป สาตรวิลัย) ครูพระประณีตวรศักดิ์ ครูประสิทธิ์ ถาวร ครูบาง หลวงสุนทร ครูสอน วงฆ้อง ครูพริ้ง กาญจนผะลิน ครูเทียบ คงลายทอง คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ครูบรรเลง สาคริก รวมทั้งครูผู้ใหญ่ที่อยู่สำนักการสังคีต เช่น ครูโองการ กลีบชื่น ครูโชติ ดุริยประณีต ครูถี ปี่เพราะ ครูจิรัส อาจณรงค์ และครูน้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง เห็นได้ว่า ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ได้รับการถ่ายทอดความรู้จากครูที่มีความรู้ ความสามารถอย่างดีเยี่ยมหลายท่านจนพัฒนาความรู้ความสามารถทางดนตรีสู่ความเป็นเลิศ

ตอนที่ 2 กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงดนตรีไทยฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ

ที่มา : ผู้วิจัย (2561)

ภาพประกอบ 3 การถ่ายทอดการบรรเลง

การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ผู้วิจัยแบ่งการนำเสนอออกเป็น 5 ด้าน ได้แก่

1. ด้านเนื้อหาสาระในการสอนทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ เริ่มตั้งแต่แบบฝึกและตัวอย่างบทเพลงที่ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ใช้ในการสอนประกอบด้วย

1.1 การนั่ง

1.2 การจับไม้ตี

1.3 วิธีตีฆ้อง

1.4 แบบฝึกไล่เสียง

1.5 บทเพลงที่ใช้สอน

การนั่ง

กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงดนตรีไทยฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ท่านจะให้ความสำคัญกับทุกรายละเอียดของการสอนและการบรรเลง เริ่มตั้งแต่การนั่ง ต้องถูกต้องตามแบบแผน โดยผู้เรียนสามารถนั่งตีได้สองวิธีคือ "การนั่งพับเพียบ" และ "การนั่งขัดสมาธิ" การนั่งลำตัวจะตั้งตรงหันหน้าให้ตรงกับกึ่งกลางของวงฆ้อง เวลาต่อเพลงกับครู ผู้เรียนจะต้องนั่งพับเพียบเพื่อเป็นการแสดงความเคารพที่มีต่อครู ส่วนเวลาฝึกซ้อมเพลงหรือบรรเลงก็จะให้นั่งขัดสมาธิเพื่อให้เกิดความสะดวกในการบรรเลง เนื่องจากการนั่งขัดสมาธิทำให้การทรงตัวของผู้บรรเลงมีความมั่นคงและเคลื่อนไหวช่วงแขนได้ถนัดมากขึ้น ช่วยให้การบรรเลงเป็นไปได้อย่างเต็มประสิทธิภาพ วิธีการนั่งขัดสมาธิ คือการนั่งให้ อกผาย ไหล่ผึ่ง ตัวตรง และควรนั่งอยู่ตรงกึ่งกลางของเครื่องดนตรี (ดุษฎี มีป้อม, 2558: สัมภาษณ์) (กิตติ อัตถาผล, 2558: สัมภาษณ์) (ทรงยศ แก้วดี, 2558: สัมภาษณ์)

ที่มา : ผู้วิจัย (2561)

ภาพประกอบ 4 การนั่งพับเพียบ

ที่มา : ผู้วิจัย (2561)

ภาพประกอบ 5 การนั่งขัดสมาธิ

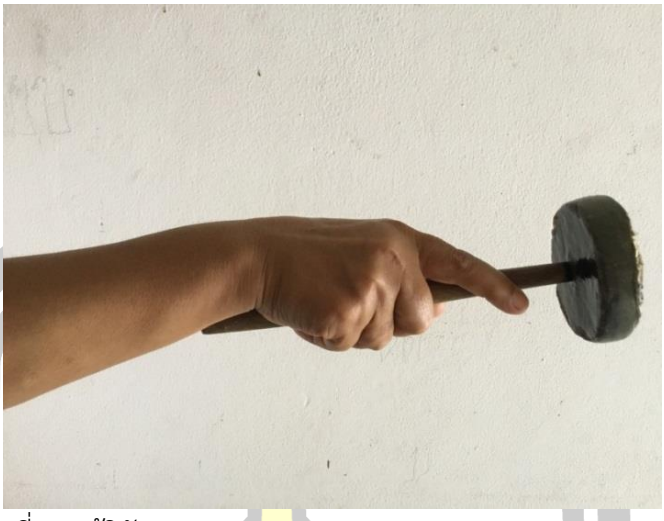
การจับไม้ตี การจับไม้ตีที่ถูกวิธีมีส่วนช่วยทำให้การบรรเลงมีคุณภาพและเกิดความไพเราะ หลักการจับไม้ที่ถูกต้องคือนิ้วทุกนิ้วจะต้องจับไม้ให้แน่น เมื่อเริ่มจับให้หงายฝ่ามือขึ้นให้ก้านไม้วางพาดกระชับกับร่องกลางตรงข้อมือและเลยเข้าไปใต้แขนเล็กน้อย นิ้วชี้เหยียดหงายรองรับก้านไม้ไว้ นิ้วหัวแม่มือบีบกระชับด้านข้างของก้านไม้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และ นิ้วก้อยรวบจับก้านไม้ไว้ให้แน่น แล้วพลิกฝ่ามือและแขนคว่ำลงโดยไม่ต้องเกร็งกล้ามเนื้อ โดยให้ก้านไม้ระนาดยังคงอยู่ระหว่างตรงกลางร่องมือพอดี ข้อศอกและไหล่แนบกับลำตัวโดยให้แนวไม้ระนาดกับแขนของผู้บรรเลงเป็นแนวเส้นตรงเดียวกัน (ดุษฎี มีป้อม, 2558: สัมภาษณ์) (กิตติ อัตถาผล, 2558: สัมภาษณ์) (ทรงยศ แก้วดี, 2558: สัมภาษณ์)

วิธีการจับไม้ฆ้อง นิยมทำ 2 ลักษณะ คือ

วิธีที่ 1 จับแบบปากนกแก้ว

วิธีการจับแบบปากนกแก้ว เป็นลักษณะที่ผู้ฝึกหัด จะต้องรวบนิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อยรัดไม้ฆ้องไว้กับฝ่ามือ ในขณะเดียวกันใช้นิ้วหัวแม่มือกดด้านในของไม้ฆ้อง ตรงกับตำแหน่งส่วนโคนของนิ้วชี้ ซึ่งอยู่ทางด้านนอกของไม้ตี ส่วนปลายนิ้วชี้ตวัดรัดไม้ฆ้องด้านล่างไว้ จึงทำให้มองดูมีลักษณะคล้ายกับปากนกแก้ว

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว



ที่มา : ผู้วิจัย (2561)

ภาพประกอบ 6 การจับไม้แบบปากนกแก้ว

วิธีที่ 2 จับแบบปากกา

วิธีจับแบบปากกา มีลักษณะที่คล้ายคลึงกับปากนกแก้วเกือบทุกประการแตกต่างตรงส่วนของนิ้วชี้ กล่าวคือแทนที่จะใช้นิ้วชี้ตวัดรัดไม้ฆ้องด้านล่างไว้ ให้เหยียดนิ้วชี้ให้ตรงบนส่วนก้านของไม้ตีฆ้อง ส่วนปลายสุดของนิ้วชี้จะอยู่ติดด้านหลังของแผ่นหนังหรือแป้นที่ตีฆ้อง การจับแบบปากกานี้ผู้ฝึกหัดจะต้องใช้นิ้วชี้กดจากด้านบนของไม้ ในขณะที่นิ้วหัวแม่มือกดด้านข้าง

ที่มา : ผู้วิจัย (2561)

ภาพประกอบ 7 การจับไม้แบบปากกา

วิธีตีฆ้อง

ต้องตีให้ปื้น (หน้าไม้ตี) ตั้งฉากกับปุ่มลูกฆ้อง ตีถูกตรงกลางปุ่มลูกฆ้องให้เต็มปื้นไม้ตี ใช้กล้ามเนื้อแขนและข้อมือเป็นหลัก ยกหัวไม้ตีให้สูงกว่าลูกฆ้องพอสมควรหมุนไม้ตีทีละน้อย เพื่อไม่ให้หัวไม้ตีเสียรูปทรง และเพื่อรักษาคุณภาพเสียงตามความเหมาะสมในขณะบรรเลง ตามแบบฝึกไล่เสียงที่ได้รับถ่ายทอดจาก ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ดังนี้ (ดุษฎี มีป้อม, 2558: สัมภาษณ์) (กิตติ อัตถาผล, 2558: สัมภาษณ์) (ทรงยศ แก้วดี, 2558: สัมภาษณ์)

แบบฝึกไล่เสียง

ในการเริ่มเรียนดนตรีไทยทุกประเภท จะต้องเริ่มเรียนตั้งแต่การฝึกไล่เสียง ซึ่งเป็นแบบฝึกที่เป็นกลุ่มเสียง หรือประโยคสั้นๆที่ครูสร้างขึ้นเพื่อใช้สำหรับฝึกแต่ละทักษะอย่างเหมาะสม เป็นการตีไล่เสียงเพื่อให้ได้กำลัง ไล่เพื่อความคล่องตัวในการบรรเลงหรือไล่เพื่อให้ได้เสียงที่ดังชัดเจนถูกต้อง ซึ่งในการเรียนการสอนของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ท่านจะให้ความสำคัญในการไล่เสียงเป็นอย่างมาก เพราะถ้าผู้เรียนมีพื้นฐานในการไล่เสียงไม่ดี จะทำให้การเรียนขาดประสิทธิภาพ ไม่ประสบผลสำเร็จในการปฏิบัติได้ ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมแบบฝึกจากการสัมภาษณ์ลูกศิษย์ที่ได้เรียนกับท่านไว้ดังนี้ คือ

1. การตีไล่เสียงทีละมือขึ้น - ลง โดยใช้มือซ้ายตีที่ลูกทั่ง (ลูกทวน) หรือลูกที่มีเสียงต่ำสุดซึ่งอยู่ทางซ้ายมือของผู้บรรเลง และตีเรียงเสียงขึ้นไปจนได้คู่ 8 กับลูกทั่งคือครึ่งวงของลูกฆ้อง แล้วเปลี่ยนมาใช้มือขวาไล่ต่อไปจากลูกที่ 9 จนถึงลูกยอดหรือลูกที่มีเสียงสูงสุดซึ่งอยู่ทางขวามือของผู้บรรเลง และในทำนองกลับกันใช้มือขวาตีที่ลูกยอดไล่เรียงเสียงลงมาให้ได้คู่ 8 กับลูกยอด แล้วเปลี่ยนไปใช้มือซ้ายไล่เรียงเสียงลงมาจนถึงลูกทั่ง

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

2. การตีไล่เสียงสลับมือขึ้น - ลง โดยการตีสลับมือซ้ายขวาเป็นคู่ 8 จากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุดโดยใช้มือซ้ายตีลงก่อนแล้วตามด้วยมือขวา เมื่อมือขวาตีถึงลูกยอด ให้ตีถอยลงมาโดยเริ่มด้วยมือซ้าย ตามด้วยมือขวาตีสลับลงมาจนถึงเสียงต่ำสุด

มือขวา	- - ร	- - - ม	- - ฟ	- - - ซ	- - ล	- - ท	- - ดำ	- - - รำ
มือซ้าย	- ร - -	- ม - -	- ฟ - -	- ซ - -	- ล - -	- ท - -	- ด - -	- ร - -

มือขวา	- - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - ล	- - ทำ	- - - ดำ	- - - รำ	- - - มำ
มือซ้าย	- ม - -	- ฟ - -	- ซ - -	- ล - -	- ท - -	- ด - -	- ร - -	- ม - -

มือขวา	- - - มำ	- - - รำ	- - - ดำ	- - - ทำ	- - ล	- - ซ	- - ฟ	- - - ม
มือซ้าย	- ม - -	- ร - -	- ด - -	- ท - -	- ล - -	- ซ - -	- ฟ - -	- ม - -

มือขวา	- - - รำ	- - - ดำ	- - - ทำ	- - - ล	- - - ซ	- - ฟ	- - - ม	- - - ร
มือซ้าย	- ร - -	- ด - -	- ท - -	- ล - -	- ซ - -	- ฟ - -	- ม - -	- ร - -

3. การตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่ 8 โดยลงน้ำหนักมือเท่ากัน ใช้มือซ้ายและมือขวาตีลงที่ลูกฆ้องพร้อมกันทั้งสองมือ โดยใช้น้ำหนักมือทั้งสองมือเท่ากันและมีเสียงประมาณกัน จากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุดหรือลูกยอด และให้ตีถอยลงมาจากลูกยอดลงมาหาเสียงต่ำ

มือขวา	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ดำ	- - - รำ
มือซ้าย	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ด	- - - ร

มือขวา	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ดำ	- - - รำ	- - - มำ
มือซ้าย	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ด	- - - ร	- - - ม

มือขวา	- - - มำ	- - - รำ	- - - ดำ	- - - ทำ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ม
มือซ้าย	- - - ม	- - - ร	- - - ด	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ม

มือขวา	- - - รำ	- - - ดำ	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร
มือซ้าย	- - - ร	- - - ด	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร

4. การตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่ 8 โดยลงน้ำหนักมือเท่ากัน ใช้มือซ้ายและมือขวาตีลงที่ลูกฆ้องพร้อมกันทั้งสองมือ โดยใช้น้ำหนักมือทั้งสองมือเท่ากันและมีเสียงประมาณกัน ตีขึ้นครั้งละ 4 เสียง

มือขวา	- ร - ม	- ฟ - ซ	- ม –ฟ	- ซ - ล	- ฟ - ซ	- ล ท	- ซ - ล	- ทำ - ดำ
มือซ้าย	- ร̣ - ม̣	- ฟ̣ - ซ̣	- ม̣ –ฟ̣	- ซ̣ - ล̣	- ฟ̣ - ซ̣	- ล̣ - ท̣	- ซ̣ - ล̣	- ท - ด

มือขวา	- ล - ทำ	- ดำ - รำ	- ทำ - ดำ	- รำ - มำ
มือซ้าย	- ล̣ - ท	- ด - ร	- ท - ด	- ร - ม

5. การตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่ 8 โดยลงน้ำหนักมือเท่ากัน ใช้มือซ้ายและมือขวาตีลงที่ลูกฆ้องพร้อมกันทั้งสองมือ โดยใช้น้ำหนักมือทั้งสองมือเท่ากันและมีเสียงประมาณกัน ตีลงครั้งละ 4 เสียง

มือขวา	- มำ - รำ	- ดำ - ทำ	- รำ - ดำ	- ทำ - ล	- ดำ - ทำ	- ล - ซ	- ท - ล	- ซ - ฟ
มือซ้าย	- ม - ร	- ด - ท	- ร - ด	- ท - ล̣	- ด - ท	- ล̣ - ซ̣	- ท - ล̣	- ซ̣ - ฟ̣

มือขวา	- ล - ซ	- ฟ - ม	- ซ - ฟ	- ม - ร
มือซ้าย	- ล̣ - ซ̣	- ฟ̣ - ม̣	- ซ̣ - ฟ̣	- ม̣ - ร̣

6. การตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่ 4 โดยลงน้ำหนักมือเท่ากัน ใช้มือซ้ายและมือขวาตีลงที่ลูกฆ้องพร้อมกันทั้งสองมือ โดยใช้น้ำหนักมือทั้งสองมือเท่ากันและมีเสียงประมาณกัน จากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุดหรือลูกยอด และให้ตีถอยลงมาจากลูกยอดลงมาหาเสียงต่ำ

มือขวา	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ดำ	- - - รำ
มือซ้าย	- - - ล̣	- - - ท̣	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล

มือขวา	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ดำ	- - - รำ	- - - มำ
มือซ้าย	- - - ท̣	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ท

มือขวา	- - - มำ	- - - รำ	- - - ดำ	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ม
มือซ้าย	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร	- - - ด	- - - ท̣

มือขวา	- - - รำ	- - - ดำ	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร
มือซ้าย	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร	- - - ด	- - - ท̣	- - - ล̣

7. การตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่ 4 โดยลงน้ำหนักมือเท่ากัน ใช้มือซ้ายและมือขวาตีลงทีลูกฆ้องพร้อมกันทั้งสองมือ โดยใช้น้ำหนักมือทั้งสองมือเท่ากัน ตีขึ้นครั้งละ 4 เสียง

มือขวา	- ร - ม	- ฟ - ซ	- ม –ฟ	- ซ - ล	- ฟ - ซ	- ล - ท	- ซ - ล	- ทำ - ดำ
มือซ้าย	- ลฺ - ทฺ	- ด - ร	- ทฺ – ด	- ร - ม	- ด - ร	- ม - ฟ	- ร - ม	- ฟ - ซ

มือขวา	- ล - ทำ	- ดำ - รำ	- ทำ - ดำ	- รำ - มำ
มือซ้าย	- ม - ฟ	- ซ - ล	- ฟ - ซ	- ล - ท

8. การตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่ 4 โดยลงน้ำหนักมือเท่ากัน ใช้มือซ้ายและมือขวาตีลงที่ลูกฆ้องพร้อมกันทั้งสองมือ โดยใช้น้ำหนักมือทั้งสองมือเท่ากัน ตีลงครั้งละ 4 เสียง

มือขวา	- มำ - รำ	- ดำ - ทำ	- รำ - ดำ	- ทำ - ล	- ดำ - ทำ	- ล - ซ	- ท - ล	- ซ - ฟ
มือซ้าย	- ท - ล	- ซ - ฟ	- ล - ซ	- ฟ - ม	- ซ - ฟ	- ม - ร	- ฟ - ม	- ร - ด

มือขวา	- ล - ซ	- ฟ - ม	- ซ - ฟ	- ม - ร
มือซ้าย	- ม - ร	- ด - ทฺ	- ร - ด	- ทฺ - ลฺ

9. การตีกรอเป็นคู่ 8 ลงน้ำหนักมือเท่ากัน โดยการใช้มือซ้ายตีลงก่อนแล้วตามด้วยมือชวาสลับกันให้เกิดพยางค์ถี่ๆ มือซ้ายและมือขวาต้องมีน้ำหนักเท่ากัน โดยให้จบลงด้วยมือขวา

มือขวา	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ดำ	- - - รำ
มือซ้าย	- - - รฺ	- - - มฺ	- - - ฟ	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร

มือขวา	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ดำ	- - - รำ	- - - มำ
มือซ้าย	- - - มฺ	- - - ฟ	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- - - ม

10 การตีผสมมือ และการตีแบ่งมือ

10.1 การตีไล่เสียงขึ้น 3 เสียง รูปแบบการแบ่งมือคือ ซ้าย ขวา ขวา

มือขวา	- -มฺ ฟฺ	- -ฟฺ ซฺ	- -ซฺ ลฺ	- -ลฺ ทฺ	- -ทฺ ด	- - ด ร	- -ร ม	- -ม ฟ
มือซ้าย	- รฺ - -	- มฺ - -	- ฟฺ - -	- ซฺ -	- ลฺ - -	- ทฺ -	- ด - -	- ร - -

มือขวา	- -ฟ ซ	- -ซ ล	- -ล ทำ	- -ทำ ดำ	- - ดำ รำ	- - รำ มำ
มือซ้าย	- ม - -	- ฟ - -	- ซ -	- ล - -	- ท - -	- ดำ - -

10.2 การตีไล่เสียงลง 3 เสียง รูปแบบการแบ่งมือคือ ขวา ซ้าย ซ้าย

มือขวา	- มำ - -	- รำ - -	- ดำ - -	- ทำ - -	- ล - -	- ซ - -	- ฟ - -	- ม - -
มือซ้าย	- - รำ ดำ	- - ดำทำ	- - ทำ ล	- - ล ซ	- - ซ ฟ	- - ฟ ม	- - ม ร	- - ร ด

มือขวา	- ร - -	- ด - -	- ทฺ - -	- ลฺ - -	- ซฺ - -	- ฟฺ - -
มือซ้าย	- - ด ทฺ	- - ทฺ ลฺ	- - ลฺ ซฺ	- - ซฺ ฟฺ	- - ฟฺ มฺ	- - มฺ รฺ

10.3 การตีไล่เสียงขึ้น 3 เสียง และการตีไล่เสียงลง 3 เสียง สลับกัน คือ ซ้าย ขวา ขวา และ ขวา ซ้าย ซ้าย

มือขวา	- -มฺ ฟฺ	- ฟฺ - -	- -ฟฺ ซฺ	- ซฺ - -	- - ซฺ ลฺ	- ลฺ - -	- -ลฺ ทฺ	- ทฺ - -
มือซ้าย	- รฺ - -	- - มฺ รฺ	- มฺ - -	- -ฟฺ มฺ	- ฟฺ - -	- -ซฺ ฟฺ	- ซฺ - -	- - ลฺ ซฺ

มือขวา	- -ทฺ ด	- ด - -	- - ด ร	- ร - -	- - ร ม	- ม - -	- -ม ฟ	- ฟ - -
มือซ้าย	- ลฺ - -	- -ทฺ ลฺ	- ทฺ - -	- - ด ทฺ	- ด - -	- - ร ด	- ร - -	- - ม ร

มือขวา	- -ฟ ซ	- ซ - -	- -ซ ล	- ล - -	- -ล ทำ	- ทำ - -	- -ทำ ดำ	- ดำ - -
มือซ้าย	- ม - -	- -ฟ ม	- ฟ - -	- -ซ ฟ	- ซ - -	- - ล ซ	- ล - -	- -ทำ ล

มือขวา	- - ดำ รำ	- รำ - -	- - รำ มำ	- มำ - -
มือซ้าย	- ท - -	- - ดำ ทำ	- ดำ -	- - รำ ดำ

10.4 การตีไล่เสียงลง 3 เสียงและตีไล่เสียงขึ้น 3 เสียง สลับกัน คือซ้าย ขวา ขวา และ ขวา ซ้าย ซ้าย

มือขวา	- มำ - -	- - รำ มำ	- รำ - -	- - ดำ รำ	- ดำ - -	- - ทำ ดำ	- ทำ - -	- - ล ทำ
มือซ้าย	- - รำ ดำ	- ดำ -	- - ดำ ทำ	- ท - -	- - ทำ ล	- ล - -	- - ล ซ	- ซ - -

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

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

มือขวา	- ซ - -	- - ฟ ซ	- ฟ - -	- ฟ - -
มือซ้าย	- - ฟ ม	- ม - -	- - ม ร	- - ม ร

10.5 การตีไล่เสียงขึ้น 4 เสียง รูปแบบการแบ่งมือคือ ซ้าย ซ้าย ขวา ขวา

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

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

10.6 การตีไล่เสียงลง 4 เสียง รูปแบบการแบ่งมือคือ ขวา ขวา ซ้าย ซ้าย

มือขวา	มำ รำ - -	รำ ดำ - -	ดำ ทำ - -	ทำ ล - -	ล ซ - -	ซ ฟ - -	ฟ ม - -	ม ร - -
มือซ้าย	- - ดำ ทำ	- - ทำ ล	- - ล ซ	- - ซ ฟ	- - ฟ ม	- - ม ร	- - ร ด	- - ด ท

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

10.7 การตีสลับมือขึ้นไป เริ่ม ขวา ซ้าย

มือขวา	- มฺ - -	- ฟฺ - -	- ซฺ - -	- ลฺ - -	- ทฺ - -	- ด - -	- ร - -	- ม - -
มือซ้าย	- - - รฺ	- - - มฺ	- - - ฟฺ	- - -ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร

มือขวา	- ฟ - -	- ซ - -	- ล - -	- ทำ - -	- ดำ - -	- รำ - -	- มำ - -
มือซ้าย	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ทำ	- - - ดำ	- - - รำ

10.8 การตีสลับมือลงมา เริ่ม ขวา ซ้าย

มือขวา	- มำ - -	- มำ - -	- รำ - -	- ดำ - -	- ทำ - -	- ล - -	- ซ - -	- ฟ - -
มือซ้าย	- - - รำ	- - - ดำ	- - - ทำ	- - - ล	- - -ซ	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร

มือขวา	- ม - -	- ร - -	- ด - -	- ทฺ - -	- ลฺ - -	- ซฺ - -	- ฟฺ - -
มือซ้าย	- - -ด	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ฟฺ	- - - มฺ	- - - รฺ

10.9 การตีสลับมือขึ้นและสลับมือลง เริ่ม ขวา ซ้าย

มือขวา	- มฺ - -	- ฟฺ - -	- ซฺ - -	- ลฺ - -	- ทฺ - -	- ด - -	- ร - -	- ม - -
มือซ้าย	- - - รฺ	- - - มฺ	- - - ฟฺ	- - -ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร

มือขวา	- ฟ - -	- ซ - -	- ล - -	- ทำ - -	- ดำ - -	- รำ - -	- มำ - -
มือซ้าย	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ทำ	- - - ดำ	- - - รำ

มือขวา	- มำ - -	- มำ - -	- รำ - -	- ดำ - -	- ทำ - -	- ล - -	- ซ - -	- ฟ - -
มือซ้าย	- - - รำ	- - - ดำ	- - - ทำ	- - - ล	- - -ซ	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร

มือขวา	- ม - -	- ร - -	- ด - -	- ทฺ - -	- ลฺ - -	- ซฺ - -	- ฟฺ - -
มือซ้าย	- - -ด	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ฟฺ	- - - มฺ	- - - รฺ

10.10 การตีไล่ขึ้น 4 ลูก เป็นคู่ 8 คือ ซ้าย 4 ลูกและขวา 4 ลูก

มือขวา	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ฟ - ซ	- - - -	- - - -	- ม - ฟ	- ซ - ล
มือซ้าย	- ร̣ - ม̣	- ฟ̣ - ซ̣	- - - -	- - - -	- ม̣ - ฟ̣	- ซ̣ - ล̣	- - - -	- - - -

มือขวา	- - - -	- - - -	- ฟ - ซ	- ล - ท	- - - -	- - - -	- ซ - ล	- ท - ด
มือซ้าย	- ฟ̣ - ซ̣	- ล̣ - ท̣	- - - -	- - - -	- ซ̣ - ล̣	- ท̣ - ด̣	- - - -	- - - -

มือขวา	- - - -	- - - -	- ล - ทำ	- ดำ - รำ	- - - -	- - - -	- ทำ - ดำ	- รำ - มำ
มือซ้าย	- ล̣ - ท̣	- ด - ร	- - - -	- - - -	- ท̣ - ด̣	- ร̣ - ม̣	- - - -	- - - -

10.11 การตีไล่ลง 4 ลูก เป็นคู่ 8 คือ ซ้าย 4 ลูกและขวา 4 ลูก

มือขวา	- - - -	- - - -	- มำ - รำ	- ดำ - ทำ	- - - -	- - - -	- รำ - ดำ	- ทำ – ล
มือซ้าย	- ม̣ - ร̣	- ด̣ - ท̣	- - - -	- - - -	- ร̣ - ด̣	- ท̣ - ล̣	- - - -	- - - -

มือขวา	- - - -	- - - -	- ดำ - ทำ	- ล - ซ	- - - -	- - - -	- ทำ - ล	- ซ - ฟ
มือซ้าย	- ด̣ - ท̣	- ล̣ - ซ̣	- - - -	- - - -	- ท̣ - ล̣	- ซ̣ - ฟ̣	- - - -	- - - -

มือขวา	- - - -	- - - -	- ล - ซ	- ฟ - ม	- - - -	- - - -	- ซ - ฟ	- ม - ร
มือซ้าย	- ล̣ - ซ̣	- ฟ̣ - ม̣	- - - -	- - - -	- ซ̣ - ฟ̣	- ม̣ - ร̣	- - - -	- - - -

บทเพลงที่ใช้สอน

จากการสัมภาษณ์ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ เกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้สอนในเบื้องต้น ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ เล่าว่า วิธีการถ่ายทอดสมัยโบราณ เขาจะให้ฝึกเพลงที่ยากก่อน ไม่ให้ฝึกเพลงที่ง่ายเหมือนในปัจจุบัน เพลงที่ใช้เรียนเป็นเพลงแรกคือเพลงสาธุการ ถ้าใครสอบผ่านเพลงสาธุการได้แสดงว่าจะสามารถเรียนปี่พาทย์ได้ เพราะเพลงสาธุการจะเป็นการฝึกความจำเนื่องจากมีสำนวนเพลงคล้ายกันและ อีกประการหนึ่งคือฝึกความอดทน หลักสูตรโบราณจะไม่ต่อเพลงมาก จะไม่มีการมานั่งนับว่าต้องต่อเพลงได้กี่เพลง ผู้เรียนจะต้องฝึกซ้อมเพลงสาธุการจนกระทั่งจำได้ไม่ลืม ซึ่งเป็นผลดีทำให้มีพื้นฐานที่แน่นและมีความอดทน มีความจำที่เป็นระบบ ทำให้รู้ว่าลักษณะของเพลงไทยเป็นอย่างไร การใช้มือของการตีฆ้องวงใหญ่ ซึ่งเป็นพื้นฐานของการเรียนเพลง

ต่อๆ ไป เมื่อจบเพลงสาธุการแล้วเพลงต่อไปจะไม่ได้ต่อเพลงตระโหมโรงเหมือนในปัจจุบันนี้ แต่จะไปต่อในระดับชั้นกลางหรือชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายเลย ก็จะต่อเพลงรัวสามลา ต้นเข้าม่าน และเรียงเพลงไปตามชุดโหมโรงเย็น จะต่อทีละน้อยแล้ว ฝึกซ้อมทุกวัน เมื่อเรียนโหมโรงเย็นจบแล้วก็จะต่อเพลงเหาะอีกเพลง ก็เป็นอันจบเพลงชุดโหมโรงเช้า ส่วนเพลงเถาหรือเพลงสามชั้นจะยังไม่เรียน จะมาต่อเพลงเรื่องเลย เช่น เรื่องสร้อยสน ที่เขาใช้กับละคร เมื่อจบเพลงเรื่องสร้อยสนแล้วสามารถนำไปบรรเลงประกอบการรำเพลงช้า เพลงเร็วของละครได้ แล้วก็ไปต่อเพลงเรื่องทำขวัญ เพลงเรื่องฉิ่งพระฉัน

จากการวิเคราะห์เนื้อหาเกี่ยวกับบทเพลงที่ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ใช้สอนมีวัตถุประสงค์เพื่อฝึกทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่เป็นสำคัญ สามารถสรุปบทเพลงที่ใช้ได้ดังนี้

เพลงในชุดโหมโรงเย็น

1. เพลงสาธุการ
2. เพลงรัวสามลา
3. เพลงต้นเข้าม่าน,เข้าม่าน
4. เพลงปฐม
5. เพลงลาชั้นเดียว
6. เพลงเสมอ
7. เพลงรัวลาเดียว
8. เพลงเชิด
9. เพลงกลม
10. เพลงชำนาญ
11. เพลงกราวใน
12. เพลงต้นเข้าม่าน
13. เพลงลาชั้นเดียว

สำหรับเพลงตระโหมโรง จะต่อในระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย เพื่อให้ผู้เรียนมีวุฒิภาวะทางอารมณ์ที่นิ่งและสำรวมก่อน เนื่องจากเพลงตระโหมโรงถือเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง

เพลงในชุดโหมโรงเช้า

1. เพลงสาธุการ
2. เพลงเหาะ
3. เพลงรัวลาเดียว
4. เพลงกลม

5. เพลงชำนาญ

เพลงเรื่องสร้อยสน

เพลงเรื่องฉิ่งพระฉัน

เพลงเรื่องทำขวัญ

เพลงเถาหรือเพลงสามชั้น

2. ด้านการเรียนการสอน

2.1 การรับเข้าเป็นศิษย์

การรับศิษย์ของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ จะเป็นการรับศิษย์ในสถาบันการศึกษาส่วนใหญ่เป็นนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลปที่ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ สอนอยู่หรือไปเป็นผู้บริหารอยู่ เช่น ที่วิทยาลัยนาฏศิลป(กรุงเทพ) หรือช่วงที่ไปบุกเบิกก่อตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่และวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ท่านก็ทำหน้าที่สอนด้วย ซึ่งการรับศิษย์จะเป็นการรับศิษย์ที่สมัครสอบเข้ามาเรียนที่วิทยาลัยนาฏศิลป นักเรียนบางคนไม่มีพื้นฐานมาก่อน หรือบางคนมีมาบ้างแล้ว ครูไม่มีสิทธิ์เลือกนักเรียนได้มากนัก เพราะนักเรียนที่เรียนตามวิทยาลัยนาฏศิลปส่วนภูมิภาคส่วนใหญ่ไม่มีพื้นฐานมาเลย แต่ก็ต้องรับเข้ามาเรียนเพราะไม่มีตัวเลือกให้เลือกได้ แล้วจึงมาปรับพื้นฐานกันใหม่ เช่นเดียวกับดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ที่ต้องมาเรียนหรือปรับพื้นฐานการเรียนฆ้องวงใหญ่ใหม่ กับครูหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตรวิลัย) และเรียนระนาดเอกกับครูประสิทธิ ถาวร ที่วิทยาลัยนาฏศิลป เช่นกัน

2.2 สถานที่ในการสอน

สถานที่สำหรับถ่ายทอดองค์ความรู้และทักษะการบรรเลงของดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ส่วนใหญ่จะอยู่ที่สถาบันการศึกษาต่างๆเช่น วิทยาลัยนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ และ สถาบันอื่นๆ เนื่องจากท่านต้องย้ายไปปฏิบัติหน้าที่เป็นผู้บุกเบิกก่อตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปะเชียงใหม่และวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี จนกระทั่งได้ดำรงตำแหน่ง เป็นผู้อำนวยการที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีและวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ในขณะที่ท่านได้ย้ายไปดำรงตำแหน่ง นอกจากจะเป็นผู้บริหารแล้ว ท่านยังเป็นครูผู้สอนอีกด้วย จึงมีลูกศิษย์มากมายที่ประสบผลสำเร็จในหน้าที่การงาน เป็นครูบาอาจารย์สืบทอดมรดกการสอนดนตรีไทยสืบต่อไป

2.3 หลักการ วิธีการ และเทคนิคการสอนทักษะการบรรเลง ฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐาน ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ จะมีลักษณะการถ่ายทอดแบบตัวต่อตัวหรือที่เรียกกันว่า มุขปาฐะ คือการถ่ายทอดแบบปากต่อปาก โดยลักษณะการถ่ายทอดของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ จะมีลักษณะการถ่ายทอด ยึดครูเป็นผู้สอนเป็นผู้ถ่ายทอดให้ลูกศิษย์เอง ในการสอนดนตรีไทยให้กับ

ลูกศิษย์ ครูจะมีบทบาทมาก โดยครูจะทำการสอนด้วยตนเอง มีการเอาใจใส่เข้มงวดอย่างจริงจัง และจะมอบหมายให้ศิษย์รุ่นพี่เป็นผู้ถ่ายทอดแทนครู ในบางครั้งถ้ามีลูกศิษย์จำนวนมากครูจำเป็นต้องมอบหมายให้ศิษย์รุ่นพี่ที่ครูไว้วางใจเป็นผู้ทำหน้าที่แทนครู กรณีที่ครูติดธุระ หรือดูแลการสอนไม่ทั่วถึง ดังที่ (ดุษฎี มีป้อม, 2558: สัมภาษณ์) กล่าวว่า “ในการเรียนการสอนของครูสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ครูจะแบ่งกลุ่มผู้เรียน ออกเป็น 3 กลุ่ม คือกลุ่มเก่ง กลุ่มปานกลาง และกลุ่มที่เรียนช้ากว่าเพื่อน ครูสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ จะส่งกลุ่มเก่งกับกลุ่มปานกลางมาให้ครูช่วยสอน ส่วนครูสิริชัยชาญ จะดูแลกลุ่มที่เรียนช้าด้วยตัวเอง เพราะตัวท่านมีประสบการณ์ในการเรียนช้ามาก่อน จึงนำเอาประสบการณ์นี้มาปรับปรุงใช้กับผู้เรียนกลุ่มนี้” บางครั้งศิษย์รุ่นเดียวกันถ่ายทอดกันเอง ในกรณีที่ต่อเพลงพร้อมกันหลายๆคน บางคนตามเพื่อนไม่ทันหรือต่อเพลงแล้วลืม ไม่สามารถบรรเลงไปพร้อมกับเพื่อนได้ พวกที่ต่อเพลงได้เร็วมีความจำดี ก็จะช่วยทบทวนให้เพื่อนโดยจะอยู่ในความดูแลของครู ในการเรียนการสอนของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ มีหลักการสำคัญที่ยึดเป็นแนวทางการสอนเพื่อพัฒนาผู้เรียนไปสู่เป้าหมายได้อย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. สอนตามความสามารถของผู้เรียน

จากการศึกษาพบว่า ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ สอนทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ตามความรู้ความสามารถ ความชอบ ความถนัด และความโดดเด่นของลูกศิษย์ เนื่องจากลูกศิษย์แต่ละคนมีความสามารถไม่เหมือนกัน ก็จะแยกผู้เรียนออกเป็น 3 กลุ่ม คือ

กลุ่มที่ 1 จะเรียนได้เร็ว มีความจำดีเวลาต่อเพลงสามารถปฏิบัติตามครูได้ทันที ลูกศิษย์กลุ่มนี้สามารถช่วยครูดูแลเพื่อนที่เรียนช้าได้อีกด้วย

กลุ่มที่ 2 การเรียนจะช้ากว่ากลุ่มแรก เวลาครูต่อเพลง จะไม่สามารถปฏิบัติได้ทันที ครูจะต้องปฏิบัติให้ดู 2 - 3 เที่ยวจึงจะปฏิบัติตามได้ กลุ่มนี้จะสามารถเรียนไปพร้อมกับกลุ่ม 1 ได้ ถ้าใครต่อเพลงได้ช้า ท่านจะให้เพื่อนที่ปฏิบัติได้แล้วหยุดรอก่อน ท่านก็จะปฏิบัติให้ดูและบอกมือให้ตีตาม

กลุ่มที่ 3 จะเป็นกลุ่มที่เรียนได้ช้ากว่าคนอื่นมาก เวลาต่อเพลงจะปฏิบัติตามไม่ได้ ท่านก็จะลุกขึ้นไปบอกมือใกล้ๆ บอกวิธีการจำมือ จำโน้ต และแนะนำให้ฝึกซ้อมนอกเวลา

ส่วนคนที่มาเรียนแล้ว ไม่มีลักษณะนิสัยทางนี้ไม่สามารถปฏิบัติได้จริงๆ ท่านก็จะแนะนำให้เปลี่ยนสายเรียน เพื่อที่ผู้เรียนจะได้ไม่เสียเวลา เสียโอกาสในการเรียนต่อไป

2. เน้นวิธีการบรรเลงมากกว่าบทเพลง

จากการศึกษาพบว่า การสอนของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ท่านจะให้ความสำคัญกับทักษะ วิธีการบรรเลง รสมือหรือรสเสียง ความไพเราะในการบรรเลงมากกว่าบทเพลง เพราะหากผู้บรรเลงมีทักษะและวิธีการที่ดี ก็สามารถบรรเลงบทเพลงต่างๆได้ไพเราะ ดังคำกล่าวที่ว่า

“ครูจะเน้นการมีบุคลิกภาพที่ดี การนั่งตีที่ถูกต้อง การจับไม้ถูกวิธี และให้ผู้เรียนปฏิบัติแบบฝึกไล่มือก่อนที่จะเรียนทุกครั้ง แล้วจึงฝึกซ้อมทบทวนบทเพลงต่างๆ ถ้าผู้เรียนมีทักษะการบรรเลงยังไม่ดีท่านจะไม่ต่อเพลงให้ จะให้ฝึกซ้อมหลายๆเที่ยว จนกว่าจะดีจึงจะต่อเพลงให้ ท่านจะทำแบบนี้ตลอดทั้งปีการศึกษา” (กิตติ อัตถาผล, 2558: สัมภาษณ์)

“เวลาครูต่อเพลง จะไม่เน้นเร็ว จะไปช้าๆ ทุกคนจะไปพร้อมกัน ถ้าใครปฏิบัติได้ช้า ท่านจะให้คนที่ปฏิบัติได้แล้วรอก่อน ท่านก็จะบอกมือ แล้วก็จะให้ซ้อมซ้ำไปซ้ำมาพร้อมกัน จนจำได้ ทำให้ผู้เรียนทุกคนสามารถบรรเลงได้ทุกคน จะไม่มีการรีบเร่งต่อเพลงแต่จะเน้นทักษะ วิธีการบรรเลงมากกว่า เมื่อมีทักษะการบรรเลงที่ดี สามารถนำไปใช้กับเพลงอื่นๆ ได้” (วสันต์ ใบงิ้ว, 2559:สัมภาษณ์)

สรุปได้ว่า การสอนทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ มุ่งเน้นทางด้านทักษะวิธีการบรรเลงที่ถูกต้องมากกว่าบทเพลง เริ่มตั้งแต่การนั่ง การจับไม้และการไล่เสียง คุณภาพของเสียง ความไพเราะในการบรรเลงดนตรีดังที่ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ มักจะพูดเสมอว่า “ดนตรีดีที่เพราะ ”จะไม่เน้นการเรียนที่ต้องได้เพลงมากๆ

3. สอนทักษะอย่างเป็นขั้นตอน

จากการศึกษาพบว่า การสอนทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ มุ่งเน้นทางด้านทักษะวิธีการบรรเลงที่ถูกต้อง ขั้นตอนการสอนท่านก็ให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก ครูจะสอนทีละทักษะ เป็นขั้นเป็นตอน ไม่มีการสอนแบบรีบเร่ง ลูกศิษย์ต้องปฏิบัติให้ได้ถูกต้อง และชำนาญ ท่านจึงจะผ่านไปฝึกในทักษะหรือขั้นตอนต่อไป โดยเริ่มจากท่านั่ง การจับไม้ตี ท่านจะคอยดูตลอดในขณะที่ทำการเรียนทุกครั้ง ถ้าผู้เรียนเผลอนั่งหลังค่อมหรือจับไม้ตีไม่ถูกต้อง ท่านจะคอยเตือนอยู่เสมอ และฝึกไล่มือก่อนเรียนทุกครั้ง จึงทบทวนเพลง ถ้าผู้เรียนสามารถฝึกปฏิบัติได้แม่นยำแล้ว ก็จะต่อเพลงต่อไปให้ แต่ถ้าผู้เรียนยังปฏิบัติไม่ได้หรือยังไม่คล่องท่านก็จะให้ฝึกซ้อมให้ได้ก่อน โดยท่านจะคอยดูแลและแนะนำผู้เรียนด้วยตัวเอง ด้วยหลักการนี้ส่งผลให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ได้ถูกต้อง นำไปสู่ความสำเร็จในการเรียนฆ้องวงใหญ่อย่างมีประสิทธิภาพ

3. ด้านการปลูกฝังคุณธรรม จริยธรรม

จากการศึกษาพบว่า การสอนของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ให้ความสำคัญกับการปลูกฝังเรื่องคุณธรรม จริยธรรม ไม่น้อยไปกว่าการปรับปรุงแก้ไข และพัฒนาทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ท่านจะอบรมสั่งสอนลูกศิษย์เหมือนลูกหลานในครอบครัวของท่าน พร้อมทั้งปฏิบัติเป็นแบบอย่างที่ดีแก่ลูกศิษย์อย่างสม่ำเสมอ การปลูกฝังคุณธรรมจริยธรรมของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญเป็นลักษณะพ่อ แม่ ญาติผู้ใหญ่อบรม สั่งสอนบุตรหลานในบ้าน โดยการปฏิบัติเป็น

แบบอย่าง การว่ากล่าวตักเตือนทั้งด้านดนตรีและการใช้ชีวิต ทำให้ลูกศิษย์ค่อยๆ ซึมซับจนเป็นค่านิยมพฤติกรรมที่พึงประสงค์ โดยความเข้มข้นของการสอนขึ้นอยู่กับความใกล้ชิด ความผูกพันระหว่างครูกับศิษย์ คุณธรรม จริยธรรมที่ที่ปรากฏในกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ได้แก่ ความกตัญญู ความอดทนและขยันหมั่นเพียรในการฝึกซ้อม ความมีระเบียบวินัย ความตั้งใจจริง รู้จักหน้าที่ของตนเอง ตรงต่อเวลา มีความสามัคคีในหมู่คณะ มีความเคารพครูบาอาจารย์และรุ่นพี่ กิริยามารยาทเรียบร้อย ซึ่งคุณธรรมและจริยธรรมนี้ ลูกศิษย์จะค่อยๆ ซึมซับไปเรื่อยๆ เป็นลักษณะน้ำซึมบ่อทราย

สรุปได้ว่า การปลูกฝังคุณธรรม จริยธรรม เป็นสิ่งที่ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ให้ความสำคัญมากซึ่งการอบรมสั่งสอนของท่าน เป็นกระบวนการหล่อหลอมให้ผู้เรียนได้รับรู้และซึมซับ จนเป็นค่านิยมและพฤติกรรมที่พึงประสงค์ของลูกศิษย์ทุกคน ซึ่งผู้วิจัยมีความเห็นว่า ปัจจัยสำคัญของกระบวนการนี้ คือปฏิสัมพันธ์ระหว่างครูกับลูกศิษย์ที่ใช้ชีวิตร่วมกันอย่างใกล้ชิดด้วยความรัก ความเคารพ ความศรัทธาและความซื่อสัตย์จริงใจต่อกัน เป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญยิ่งของวัฒนธรรมการถ่ายทอดดนตรีไทยตามขนบโบราณ

4. ด้านการพัฒนาสุนทรียภาพและความซาบซึ้งของดนตรีไทย

สุนทรียภาพหมายถึง ความรู้สึกซาบซึ้งในคุณค่าของความงาม ความไพเราะหรือความรื่นรมย์จากธรรมชาติ และทางศิลปะอย่างบริสุทธิ์ซึ่งเป็นความรู้สึกทางอารมณ์โดยไม่หวังผลตอบแทนใดๆ เป็นความรู้สึกที่เกิดจากการรับรู้ด้วยตนเองของมนุษย์ซึ่งบุคคลสามารถรับรู้สัมผัสหรือรับความงามได้ต่างกัน และเจริญขึ้นได้ด้วยประสบการณ์หรือการศึกษาอบรม ฝึกฝน จนเกิดเป็นรสนิยมขึ้นในตัวบุคคล

จากการศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงของวงใหญ่ของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ พบว่าเป้าหมายหลักในการสอนคือการสร้างและพัฒนาให้มีความรู้และทักษะในการสร้างสรรค์ผลงานที่มีคุณสมบัติเป็นสุนทรียวัตถุ คือการใช้เทคนิควิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ให้เกิดความไพเราะที่ส่งผลให้ผู้ฟังได้รับรู้ความงามและอรรถรสของเสียงเพลงที่บรรเลง

เห็นได้ว่า ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ให้ความสำคัญกับความไพเราะและอรรถรสในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ หากดนตรีไม่ไพเราะก็หมดคุณค่า ซึ่งเป็นแนวคิดและองค์ประกอบสำคัญของพัฒนาสุนทรียภาพ และความซาบซึ้งในดนตรีผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่าศิลปินทุกคนควรได้รับการพัฒนาสุนทรียภาพ ได้จากศิลปินเป็นที่รับรู้และเข้าถึงประสบการณ์ทางสุนทรียะ ความงามในดนตรีและมีศักยภาพด้านทักษะที่ได้รับการฝึกฝนตามขั้นตอนของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ย่อมมีความเข้าใจและสามารถถ่ายทอดความงามความไพเราะของดนตรีได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจึงได้วิเคราะห์เกี่ยวกับการพัฒนาสุนทรียภาพและความซาบซึ้งในดนตรีที่ปรากฏในกระบวนการ

ถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ซึ่งการศึกษาพบว่าการสอนทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ความสอดคล้องกับแนวคิดในการจัดการเรียนการสอนดนตรีเพื่อพัฒนาสุนทรียภาพ

หลักการสำคัญในการพัฒนาสุนทรียภาพ ด้านดนตรีคือการให้โอกาสเด็กในการรับรู้ดนตรีที่มีคุณค่า การพัฒนากระบวนการฟังทางปัญญาเชิงคุณภาพควบคู่กันไป สำหรับการสอนทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ เป็นวิธีการสอนแบบมุขปาฐะ โดยการบรรยายและการสาธิตซึ่งเป็นวิธีการที่เน้นการฟังอย่างมากโดยเฉพาะการฟังเสียงฆ้องวงใหญ่หรือเพลงที่มีความไพเราะ เนื่องจากการสอนของครูมุ่งเน้นความไพเราะเป็นเป้าหมายสำคัญดังนั้นผู้เรียนจึงได้รับรู้ดนตรีที่ไพเราะโดยใช้การฟังอย่างสม่ำเสมอทั้งเชิงปริมาณคือความถูกต้องและเชิงคุณภาพคือความงาม ความไพเราะไปพร้อมกับการเรียนรู้ทักษะฆ้องวงใหญ่ ซึ่งการฟังเป็นกิจกรรมสำคัญมากในการพัฒนาสุนทรียภาพ นอกจากนี้การสอนของครูยังให้ความสำคัญกับความเข้าใจด้านเนื้อหาสาระ วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ที่ถูกต้องของผู้เรียน ซึ่งเป็นพื้นฐานสำคัญในการพัฒนาทักษะปฏิบัติและการเสริมสร้างความรู้ความเข้าใจในสุนทรียรสของดนตรี

สรุปได้ว่า การสอนทักษะการบรรเลง ฆ้องวงใหญ่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับการพัฒนาสุนทรียภาพและความซาบซึ้งในดนตรีของผู้เรียนเป็นลักษณะที่ผู้เรียนได้สัมผัสความงามความไพเราะของเสียงบทเพลงต่างๆ โดยตรงไม่ว่าจะเป็นการปฏิบัติด้วยตนเอง ครูเป็นผู้ปฏิบัติหรือศิลปินท่านอื่นๆได้แสดงไว้ ส่งผลให้ผู้เรียนค่อยๆ พัฒนาไปสู่การรับรู้ และแสดงออกทางด้านสุนทรียะอย่างลึกซึ้ง

5. การวัดและประเมินผล

การวัดและประเมินผลเป็นกระบวนการหนึ่งที่มีความสำคัญต่อการเรียนการสอนดนตรี จากการศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ พบว่าท่านจะประเมินผลทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของผู้เรียนไปตลอดระยะเวลาของการสอน ด้วยวิธีการสังเกตทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของผู้เรียนในด้านความถูกต้อง เนื่องจากเป็นวิธีการใช้ได้สะดวก วัดผลได้ตลอดเวลา หากมีการบรรเลงผิดพลาดก็จะให้ดำเนินการแก้ไขให้ถูกต้อง หากยังไม่สามารถปฏิบัติได้ ครูจะยังไม่ต่อเพลงเพิ่มเติมให้ จะให้ผู้เรียนไปฝึกซ้อมใหม่จนสามารถบรรเลงได้คล่องแคล่วและถูกต้องแม่นยำ จึงจะต่อเพลงให้ ครูจะช่วยอธิบายสาธิตยกตัวอย่างเช่นอุปมาอุปมัย ให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจอย่างกระจ่างและสามารถปฏิบัติได้อย่างถูกต้องตามเป้าหมายที่ครูต้องการ

จากการศึกษาสรุปได้ว่า ต้องถ่ายทอดทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ จะใช้การประเมินเพียงอย่างเดียวคือกระบวนการตัดสินคุณค่าหรือความถูกต้องไพเราะของทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของผู้เรียน ซึ่งเป็นผลเชิงคุณภาพที่มิได้มาจากการวัด เนื่องจากการประเมินผลของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ มิได้ใช้กระบวนการวัดซึ่งเป็นการกำหนด

คุณค่าเชิงตัวเลข เชิงปริมาณให้กับสิ่งที่วัด ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ จะประเมินผู้เรียนตลอดระยะเวลาของการฝึกโดยครูเป็นผู้สังเกตและประเมินด้วยตนเองแต่บางครั้งก็ให้ผู้เรียนประเมินตนเองรวมถึงให้ผู้อื่นประเมินด้วยแล้วครูจะเป็นผู้ตัดสินว่าบรรลุเป้าหมายที่คาดหวังไว้หรือไม่

สรุปได้ว่าครูผู้สอนจะประเมินผลทักษะปฏิบัติของผู้เรียนตลอดระยะเวลาด้วยวิธีการสังเกตการปฏิบัติพร้อมทั้งปรับปรุงแก้ไขข้อผิดพลาดให้สามารถปฏิบัติได้อย่างถูกต้อง

ตอนที่ 3 การปรับวงดนตรีไทยของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ

การปรับวงดนตรีไทย เป็นการปรับปรุง ตกแต่งการบรรเลงดนตรีให้เป็นไปตามแบบแผน มีหลักการและวิธีการในการบรรเลงที่จะเสริมสร้างการบรรเลงให้มีรสสุนทรียภาพมากยิ่งขึ้น ผู้ปรับวงต้องเป็นบุคคลที่มีความรู้ความสามารถสูงและมีประสบการณ์ในเรื่องของการบรรเลงและการปรับวงมากพอสมควร มีความเข้าใจในเนื้อหาสาระของหลักและวิธีการต่างๆ สามารถนำเอาวิชาการที่เกี่ยวข้องนั้น เข้ามาดำเนินการปรับวงให้ผลของการบรรเลงนั้นได้ตามเกณฑ์ที่ได้กำหนดขึ้นไว้เป็นแบบแผน รวมทั้งเสริมสร้างการบรรเลงให้มีสุนทรียรสมากขึ้น

ที่มา : ผู้วิจัย (2561)

ภาพประกอบ 8 การปรับวง

การปรับวงดนตรีไทย เป็นการปรับปรุง ตกแต่งการบรรเลงดนตรีให้เป็นไปตามแบบแผน มีหลักการและวิธีการในการบรรเลงที่จะเสริมสร้างการบรรเลงให้มีรสสุนทรียภาพมากยิ่งขึ้น ผู้ปรับวงต้องเป็นบุคคลที่มีความรู้ความสามารถสูงและมีประสบการณ์ในเรื่องของการบรรเลงและการปรับวงมากพอสมควร มีความเข้าใจในเนื้อหาสาระของหลักและวิธีการต่างๆ สามารถนำเอาวิชาการที่เกี่ยวข้องนั้นเข้ามาดำเนินการปรับวงให้ผลของการบรรเลงนั้นได้ตามเกณฑ์ที่ได้กำหนดขึ้นไว้เป็นแบบแผน รวมทั้งเสริมสร้างการบรรเลงให้มีสุนทรียรสมากขึ้น

ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถที่ได้รับการยอมรับในวงการดนตรีไทย มีประสบการณ์มากมายในการปรับวงดนตรีไทยในสถาบันการศึกษาต่างๆเช่น วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และหน่วยงานอื่นๆอีกมากมาย หลักการปรับวงดนตรีไทยของท่าน จะยึดแบบแผนจากครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ แนวการปรับวงของท่านจะเน้นความถูกต้องตามแบบแผนของการบรรเลง ความพร้อมเพรียงของผู้บรรเลง ความไพเราะ ท่านจะมีความละเอียดตั้งแต่ การนั่ง การจับไม้ รวมทั้งบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดเน้นความถูกต้องของการใช้มือ การแบ่งมือ แนวการบรรเลงจะเรียบร้อย ดังคำที่กล่าวว่า

“แนวการปรับวงของท่าน เน้นความถูกต้องตามแบบแผน ตั้งแต่ การนั่ง การจับไม้ การใช้มือ แบ่งมือ ทางที่ใช้ในการบรรเลงจะเรียบร้อย ไม่ผาดโผน มีความละเอียด ฟังแล้วมีความไพเราะ ไม่รกหู” (วัลลภ สุวรรณรูป, 2560: สัมภาษณ์)

“การเลือกเพลงที่ใช้บรรเลง จะเป็นเพลงประเภท ลูกล้อ ลูกขัด และประเภทเพลงทางพื้น ทางที่ใช้บรรเลง สะอาด เรียบง่าย ไม่หวือหวา ส่วนแนวเพลง ครูจะดูกำลังของผู้บรรเลงว่ามีมากแค่ไหน จะไม่ให้ผู้บรรเลงต้องฝืนกำลังเกินตัว เพราะจะทำให้เสียอรรถรสของเพลงได้” (ชนาญวัตร ไชยศิริ, สัมภาษณ์)

“ในช่วงที่สอน ท่านจะทำการรวมวง ปรับวงย่อยเป็นระยะๆ แก่ลูกศิษย์ ครูจะดูแลเอาใจใส่อย่างใกล้ชิด อธิบาย ชี้แจง อย่างละเอียด เกี่ยวกับวิธีการบรรเลง การทำหน้าที่ของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด อธิบายแนวการบรรเลงว่าเพลงประเภทใด ควรใช้แนวช้า ปานกลาง เร็ว ต้องใช้ให้ถูกกับเพลงด้วย (ดุษฎี มีป้อม, 2558: สัมภาษณ์)

การปรับวงดนตรีไทยเป็นการปฏิบัติงานในวงดนตรีไทยวงหนึ่งที่มุ่งให้วงดนตรีวงนั้นมีคุณภาพในการบรรเลง มีความสอดคล้องกลมกลืนกันและอารมณ์ของเพลงมีความไพเราะงดงาม แต่จะมีความสมบูรณ์มากน้อยเพียงใด ต้องอาศัยองค์ประกอบและขั้นตอนต่างๆ และการปรับวงดนตรีไทยของดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ มีขั้นตอนในการปรับวง ดังนี้

1. ต้องคัดเลือกนักดนตรีที่มีฝีมือดีและมีคุณภาพ มีรูปร่างลักษณะ หรือหน่วยก้านเหมาะสมกับเครื่องดนตรีแต่ละชนิด เช่น คนระนาดเอก ต้องมีข้อมือแขนใหญ่มีกำลังมาก เฉลียวฉลาด มีความจำดี มีภาวะความเป็นผู้นำ มีความขยันอดทน ขยันหมั่นเพียรและมีวินัยในการฝึกซ้อมฝีมืออย่างสม่ำเสมอ มีวินัยตรงต่อเวลาต่อตนเองและต่อหมู่คณะ เครื่องดนตรีแต่ละชนิดจะมีลักษณะการเล่นต่างกันหากเลือกผู้บรรเลงที่ไม่เหมาะสมกับเครื่องดนตรีผลที่ได้ก็จะไม่เป็นไปตามความประสงค์

2. ท่านจะให้ผู้บรรเลงไปเตรียมความพร้อมมาก่อน โดยท่านจะแจ้งให้ผู้บรรเลงทราบก่อนการต่อเพลงและปรับวงว่าจะต้องเตรียมพร้อมอะไรบ้างเช่น ฝึกไล่มือ ไล่เสียง เตรียมความพร้อมของร่างกาย หรือไปทบทวนหรือศึกษาเพลงที่จะทำการปรับวงมาก่อน

3. การคัดเลือกเพลง จะดูวัตถุประสงค์ของงานนั้นๆ ว่าเป็นงานประเภทใด แล้วจึงเลือกเพลงที่เหมาะสมกับงานนั้น คนปรับวงต้องรู้ประวัติที่มาของเพลง เพื่อให้ทราบจุดมุ่งหมายของการประพันธ์ จะได้ปรับวงให้เหมาะสมกับเพลงนั้นๆ

4. ต่อเพลงทำนองหลักหรือทางฆ้องวงใหญ่ ผู้บรรเลงทุกคนจะต้องได้มือทางฆ้องวงใหญ่ก่อน เพื่อจะได้เข้าใจโครงสร้างหลักของเพลง

5. ต่อทางตามเครื่องมือที่ผู้บรรเลงเล่น หรือที่เรียกกันว่าการผูกกลอน ท่านจะส่งไปหาครูที่มีความเฉพาะทาง ของแต่ละเครื่องมือและให้ผูกกลอนใกล้กับทำนองหลักหรือทางฆ้องวงใหญ่ให้มากที่สุด

6. มาบรรเลงรวมวง ดูว่าสำนวนกลอนหรือการผูกกลอนเข้ากันได้กับทำนองหลักหรือไม่ ถ้าเข้ากันไม่ได้ ฟังแล้วขัดหู ท่านจะขออนุญาตปรับเปลี่ยนทางให้ใหม่ เพื่อความเป็นไปในทิศทางเดียวกัน

7. ปรับแนวเพลง หรือความช้า-เร็วของเพลงให้เหมาะสมกลมกลืนกัน พร้อมเพรียงกัน โดยเฉพาะการขึ้นเพลง การลงเพลงหรือจบเพลง

8. ปรับเทคนิคกลวิธีพิเศษต่างๆ เช่น การตีเสียงกระซิบ เสียงดัง-เบา เสียงกรอด เป็นการตบแต่งทำนองเพลง ให้เกิดความกลมกลืนและไพเราะมากยิ่งขึ้น

สรุปได้ว่า การปรับวงของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ท่านจะดำเนินการปรับวงเป็นขั้นตอน ในการดำเนินงานท่านจะทำเป็นทีมหรือมีผู้ช่วย โดยตัวท่านจะเป็นผู้ประสานงาน ท่านไม่ได้ปรับวงเฉพาะวงปี่พาทย์เท่านั้น ท่านจะปรับวงเครื่องสาย วงมโหรี หรือวงมหาดุริยางค์ด้วยซึ่ งชนาญวัตร ไชยศิริ (2560: สัมภาษณ์) เล่าว่า ตอนที่ท่านมาดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ท่านจะมาปรับวงเครื่องสายและวงปี่พาทย์เพื่อจะไปบรรเลงในงานต่างๆ เช่น การบรรเลงถวายมือในงานไหว้ครูตามสถาบันต่างๆ ท่านก็จะให้ครูผู้สอนแต่ละท่านมาซ้อมเพลงทางหลักก่อน แล้วให้ไปทำทางหรือผูกกลอนของแต่ละเครื่องมือ เสร็จแล้วก็มาบรรเลงให้ท่านฟังก่อน ถ้าท่านฟังแล้วเห็นว่าเรียบร้อยดีไม่ขัดหู ท่านก็จะให้นำไปต่อเพลงให้นักเรียนได้ แต่ถ้าท่านฟังแล้วไม่ถูกต้อง ท่านก็จะดำเนินการปรับก่อนแล้วจึงไปต่อเพลงให้นักเรียน แล้วจึงมาบรรเลงรวมวงต่อไป ท่านก็จะปรับวงเป็นระยะตามขั้นตอนที่กล่าวมา

การปรับวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ

ที่มา : ผู้วิจัย (2561)

ภาพประกอบ 9 วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่

ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลจากการปรับวงของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ จากการสังเกตแบบมีส่วนร่วม ในการปรับวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ของนักเรียนรางวัลนริศรานุวัดติวงศ์ ในวันที่ 23-27 เมษายน 2561 ณ วิทยาลัยนาฏศิลป (ศาลายา) อำแภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม ดังนี้

1. ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ทำการคัดเลือกนักเรียนรางวัลนริศรานุวัดติวงศ์ ว่าจะบรรเลงเครื่องมืออะไร เนื่องจากเครื่องดนตรีบางชิ้นไม่มีผู้มาสอบ คือ ฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม และเครื่องดนตรีที่นักเรียนรางวัลนริศรานุวัดติวงศ์เลือกสอบมากที่สุดคือ ฆ้องวงใหญ่ 3 คน รองลงมาคือเครื่องหนัง 2 คน ระนาดเอก 1 คน และปี่ 1 คน ท่านจึงให้นักเรียนสมัครใจว่าใครสามารถเล่นเครื่องมือฆ้องวงเล็กและระนาดทุ้มได้ มีนักเรียนที่สอบเครื่องมือฆ้องวงใหญ่ 2 คน สมัครใจมาบรรเลงฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม และมีนักเรียนที่สอบจะเข้ มาช่วยตีฉิ่ง คนระนาดเอก คนปี่ และคนเครื่องหนัง 2 คน ก็บรรเลงตามเครื่องมือที่สอบมา ส่วนคนปี่เปลี่ยนมาเป่าขลุ่ยเพียงออแทน

2. เมื่อได้ผู้บรรเลงครบตามเครื่องมือแล้ว นักเรียนทุกคนต่อเพลงฝรั่งรำเท้าและเพลงฝรั่งควง ที่มีการกำหนดไว้ก่อนแล้วและต่อทางหลักคือทางฆ้องวงใหญ่โดยอาจารย์ทรงยศ แก้วดี ภายใต้การควบคุมของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ นักเรียนทำการฝึกซ้อมจนแม่นยำ โดยมีทำนองเพลงทางหลักดังนี้

เพลงฝรั่งรำเท้า 2 ชั้น

ท่อน 1

- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	ซ ฟ - ซ	- - - -	- - - ร	- - - ซฺ	- ซ - ซ
- - - -	- - - ร	- - - ซฺ	- ซ - ซ	- ซ – ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
- - - ล	- ล – ล	- ล – ท	- ด̣ - ร̣	- ม̣ – ซ̣	- ม̣ – ร̣	ร̣ ร̣ – ด̣	ด̣ ด̣ – ท
- ร̣ - ท	- ล – ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท	- ด̣ – ร̣	ม̣ ร̣ ด̣ ท	ล ซ ล ท	ด̣ ร – ร̣
- - - ท	- ร̣ ร̣ ร̣	- - - ม̣	- ร̣ ร̣ ร̣	- ซ ล ท	- ร̣ – ม̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ – ท
- ร̣ - ท	- ล – ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท	- ร̣ - ม̣	- ร̣ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ

ท่อน 2

- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	ซ ฟ - ซ	- - - -	- - - ร	- - - ซฺ	- ซ - ซ
- ร̣ - ท	- ล - ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท	- ด̣ – ร̣	ม̣ ร̣ ด̣ ท	ล ซ ล ท	ด̣ ร – ร̣
- - - ท	- ร̣ ร̣ ร̣	- - - ม̣	- ร̣ ร̣ ร̣	- ซ̣ – ม̣	- ร̣ – ด̣	- - ร̣ ม̣	- ซ̣ – ร̣
- ซ̣ – ม̣	- ร̣ – ด	- - ร̣ ม̣	- ซ̣ – ร̣	- ม̣ – ซ̣	- ม̣ – ร̣	ร̣ ร̣ – ด̣	ด̣ ด̣ – ท
- - - ท	- ท - ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ	- ม - ร	ร ร – ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท
- ร̣ - ท	- ล - ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท	- ด̣ – ร̣	ม̣ ร̣ ด̣ ท	ล ซ ล ท	ด̣ ร – ร̣
- - - -	- ล – ท	ด̣ - ร̣	- - - -	- ม̣ – ซ̣	- ม̣ – ร̣	ร̣ ร̣ - ด̣	ด̣ ด̣ - ท
- - - -	- ล – ท	- ล - ร̣	- - - -	- ซ - ฟ	- ซ – ล	- ซ- ล	ซ ฟ – ซ

พหุน ปอณ ศโล ชิเว

เพลงฝรั่งควง 2 ชั้น

- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- - ล ซ	- ฟ - ซ

- - - -	- ล - ซ	- ซ - ซ	- - - -	- ท - ล	- ล - ล	- - - ซ	- ล - -

- ซ – ล	- ท - รำ	- - ม ร	ม ร - -	- ร ม ฟ	ม ฟ ล ม	ฟ ม ร ท	- ล - ร

3. เมื่อนักเรียนทุกคนมีความแม่นยำทางฆ้องวงใหญ่แล้ว จะต่อการแปรทำนองจากทางฆ้องวงใหญ่เป็นทางของเครื่องดนตรีที่นักเรียนเล่นอยู่ เช่น ทางขลุ่ยเพียงออ ทางระนาดเอก ทางฆ้องวงเล็ก และทางระนาดทุ้ม โดยลูกศิษย์ของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ คือ นายทรงยศ แก้วดี ต่อการแปรทำนองทางระนาดเอกและทางขลุ่ยเพียงออ นายนิรันดร์ จิตรมณี ต่อการแปรทำนองทางระนาดทุ้ม นายสิทธิพร ลำดวล ต่อการแปรทำนองทางฆ้องวงเล็ก ซึ่งการแปรทำนองนี้ต้องให้สัมพันธ์และกลมกลืนกันกับทางฆ้องวงใหญ่ โดย ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ คอยควบคุมดูแลและปรับมือเป็นระยะเพื่อให้เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นมีเสียงสัมพันธ์และกลมกลืนกัน

การแปรทำนองเพลงฝรั่งรำเท้าและเพลงฝรั่งควง

เพลงฝรั่งรำเท้า 2 ชั้น

ท่อน 1

ฆ้องวงใหญ่	- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	ซ ฟ - ซ	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ซ - ซ
ระนาดเอก	- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	ซ ฟ – ซ	- - - -	- - - ร	- - - ซ	ซ ซ ซ ซ
ระนาดทุ้ม	- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	ซ ฟ - ซ	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ซ - ซ
ฆ้องวงเล็ก	- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	ซ ฟ - ซ	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ซ - ซ
ขลุ่ยพียงออ	- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	ซ ฟ - ซ	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ซ ซ ซ

ฆ้องวงใหญ่	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ซ - ซ	- ซ – ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
ระนาดเอก	- - - -	- - - ร	- - - ซ	ซ ซ ซ ซ	ม ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
ระนาดทุ้ม	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ซ - ซ	- ซ – ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
ฆ้องวงเล็ก	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ซ - ซ	ม ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
ขลุ่ยพียงออ	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	- ซ - ล

ฆ้องวงใหญ่	- - - ล	- ล – ล	- ล – ท	- ด ำ - ร ำ	- ม ำ – ซ ำ	- ม ำ – ร ำ	ร ำ ร ำ – ด ำ	ด ำ ด ำ – ท
ระนาดเอก	ล ซ ล ล	ล ท ล ล	ท ล ด ำ ท	ร ำ ด ำ ม ำ ร ำ	ด ำ ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ม ร ด ท
ระนาดทุ้ม	- - ล ล	- ล - ล	ม ำ ท ด ำ ร ำ	- ร ำ – ร ำ	ม ำ ม ำ ม ำ ม ำ	ม ำ ด ำ ม ำ ร ำ	ม ำ ร ำ ด ท	- ท – ท
ฆ้องวงเล็ก	ล ซ ล ล	ล ด ำ ล ล	ท ล ด ำ ท	ร ด ำ ม ำ ร ำ	ด ำ ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ม ร ด ท
ขลุ่ยพียงออ	- - - ล	- ล ล ล	- ล - ท	- ด ำ - ร ำ	- ม ำ – ซ ำ	- ม ำ – ร ำ	- - - ด ำ	- - - ท

ฆ้องวงใหญ่	- ร ำ - ท	- ล – ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท	- ด ำ – ร ำ	ม ำ ร ำ ด ท	ล ซ ล ท	ด ำ ร – ร ำ
ระนาดเอก	ล ท ร ม	ซ ท ล ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	ล ท ด ำ ร ำ	ม ำ ร ำ ด ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ำ ร ำ
ระนาดทุ้ม	- ม ำ ร ำ ท	ร ำ ท ล ซ	ซ ม ร ท	- ท – ท	ม ซ ด ร	ม ร ด ท	ซ ซ ซ ซ	ล ท ด ร
ฆ้องวงเล็ก	ม ร ม ท	ร ล ท ซ	ล ซ ท ล	ท ล ร ท	ซ ม ซ ร	ม ด ร ซ	ท ล ด ท	ร ด ม ร
ขลุ่ยพียงออ	- ม ำ ร ำ ท	ร ำ ท ล ซ	- ร - ซ	- ซ ล ท	- ด ำ – ร ำ	ม ำ ร ำ ด ท	ล ซ ล ท	- ด ำ – ร ำ

ฆ้องวงใหญ่	- - - ท	- ร ำ ร ำ ร ำ	- - - ม ำ	- ร ำ ร ำ ร ำ	- ซ ล ท	- ร ำ – ม ำ	- ซ ำ - ม ำ	- ร ำ – ท
ระนาดเอก	ด ำ ท ล ซ	ร ซ ล ท	ด ำ ร ำ ด ำ ท	ล ท ด ำ ร ำ	ซ ล ท ร ำ	ล ท ร ำ ม ำ	ท ล ซ ร	ซ ม ร ท
ระนาดทุ้ม	- ร ร ำ ด ำ	- ร ำ ร ำ ม ำ	- ร ร ำ ด ำ	- ร ำ ร ำ ร ำ	- ซ ล ท	- ร ำ – ม ำ	- ล ซ ม	- ม ร ท
ฆ้องวงเล็ก	ม ร ฟ ม	ซ ฟ ล ซ	ท ล ด ท	ร ด ม ร	ด ำ ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ม ร ด ท
ขลุ่ยพียงออ	- - - ท	- ร ำ ร ำ ร ำ	- - - ม ำ	- ร ำ ร ำ ร ำ	- ซ ล ท	- ร ำ – ม ำ	- ล ซ ม	- ร – ท

ฆ้องวงใหญ่	- ร ำ - ท	- ล – ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท	- ร ำ – ม ำ	- ร ำ – ท	ท ท – ล	ล ล – ซ
ระนาดเอก	ล ท ร ม	ซ ท ล ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	ล ท ร ำ ม ำ	ร ำ ด ท ล	ท ล ซ ฟ	ม ร – ซ
ระนาดทุ้ม	- ม ร ท	- ท ล ซ	ท ล ร ท	- ท - ท	- ร ำ – ม ำ	- ร ำ – ท	- - – ล	- - – ซ
ฆ้องวงเล็ก	ม ร ฟ ม	ซ ฟ ล ซ	ซ ฟ ล ซ	ท ล ร ำ ท	- ร ำ – ม ำ	- ร ำ – ท	- - – ล	- - – ซ
ขลุ่ยพียงออ	- ม ร ท	ร ำ ท ล ซ	- ร – ซ	- ซ ล ท	- ร ำ – ม ำ	- ร ำ – ท	- - – ล	- - – ซ

ท่อน 2

ฆ้องวงใหญ่	- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	ซ ฟ – ซ	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ซ - ซ
ระนาดเอก	- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	ซ ฟ – ซ	- - - -	- - - ร	- - - ซ	ซ ซ ซ ซ
ระนาดทุ้ม	- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	ซ ฟ – ซ	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ซ - ซ
ฆ้องวงเล็ก	- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	ซ ฟ – ซ	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ซ - ซ
ขลุ่ยพียงออ	- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	ซ ฟ – ซ	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ซ ซ ซ

ฆ้องวงใหญ่	- รำ - ท	- ล - ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท	- ดำ – รำ	ม รำ ด ำ ท	ล ซ ล ท	ด ำ ร – รำ
ระนาดเอก	รำ ม รำ ท	รำ ท ล ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	ล ท ด ำ รำ	ม รำ ด ำ ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ำ รำ
ระนาดทุ้ม	- รำ - ท	- ล - ซ	- ม ร ท	- ท – ท	ม ซ ด ร	ม ร ด ท	ซ ซ ซ ซ	ล ท ด ร
ฆ้องวงเล็ก	ม ร ฟ ม	ซ ฟ ล ซ	ซ ฟ ล ซ	ท ล รำ ท	ซ ม ซ ร	ม ด ร ซ	ท ล ด ท	ร ด ม ร
ขลุ่ยพียงออ	- ม ร ท	รำ ท ล ซ	- ร – ซ	- ซ ล ท	- ดำ – รำ	ม รำ ด ำ ท	ล ซ ล ท	- ดำ – รำ

ฆ้องวงใหญ่	- - - ท	- รำ รำ รำ	- - - ม	- รำ รำ รำ	- ซำ – ม	- รำ – ดำ	- - รำ ม	- ซำ – รำ
ระนาดเอก	ด ำ ท ล ซ	ท ล ซ ร	ซ ล ท ซ	ล ท ด ำ รำ	ท ล ซ ม	ซ ม ร ด	ม ร ม ล	ซ ฟ ม ร
ระนาดทุ้ม	ซ ซ - ซ	ฟ ฟ – ฟ	ม ม – ม	ร ร - ร	- - ม ซ	ด ม ร ด	- ล ซ ซ	ด ม – ร
ฆ้องวงเล็ก	ม รำ ม ด ำ	รำ ท ด ำ ล	ท ซ ล ฟ	ซ ม ฟ ร	ล ซ ล ม	ซ ร ม ด	ล ซ ล ฟ	ซ ม ฟ ร
ขลุ่ยพียงออ	- - - ท	- รำ รำ รำ	- - - ม	- รำ รำ รำ	- ซำ – ม	- รำ – ดำ	- - รำ ม	- ซำ – รำ

ฆ้องวงใหญ่	- ซำ – ม	- รำ – ด	- - รำ ม	- ซำ – รำ	- ม – ซ	- ม – รำ	รำ รำ – ด	ด ำ ด ำ – ท
ระนาดเอก	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด	ม ร ม ล	ซ ฟ ม ร	ซ ร ม ฟ	ซ ฟ ม ร	ม ฟ ซ ฟ	ม ร ด ท
ระนาดทุ้ม	- - ม ซ	ร ม ซ ล	ซ ล ด ำ รำ	ด ำ ม - รำ	ม ม ม ซ	ล ซ ด ร	ม ร ด ท	- ท - ท
ฆ้องวงเล็ก	ร ด ม ร	ม ด ร ซ	ท ล ด ท	ร ด ม ร	ล ซ ล ม	ซ ด ม ร	ม ท ร ด	ร ล ด ท
ขลุ่ยพียงออ	- ซำ – ม	- รำ – ด	- - รำ ม	- ซำ – รำ	- ม – ซ	- ม – รำ	- - - ด ำ	- - - ท

ฆ้องวงใหญ่	- - - ท	- ท - ท	- รำ - ท	- ล - ซ	- ม - ร	ร ร – ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท
ระนาดเอก	ล ท ร ม	ร ซ ล ท	รำ ม รำ ท	รำ ท ล ซ	ฟ ร ม ฟ	ซ ม ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ท ซ ล ท
ระนาดทุ้ม	- - ท ท	- ท - ท	รำ ท ล ซ	- ซ – ซ	ท ท ร ม	ร ท ล ซ	ท ม ร ท	- ท - ท
ฆ้องวงเล็ก	ล ซ ล ม	ซ ร ม ท	ม ร ม ท	ร ล ท ซ	ร ท ม ร	ซ ม ล ซ	ซ ม ล ซ	ท ล รำ ท
ขลุ่ยพียงออ	- - - ท	- ท ท ท	- รำ - ท	- ล - ซ	- ม - ร	ร ร – ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท

ฆ้องวงใหญ่	- รำ - ท	- ล - ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท	- ดำ – รำ	ม รำ ด ำ ท	ล ซ ล ท	ด ำ ร – รำ
ระนาดเอก	รำ ม รำ ท	รำ ท ล ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	ล ท ด ำ รำ	ม รำ ด ำ ท	ล ซ ล ท	- ด ำ – รำ
ระนาดทุ้ม	- ม ร ท	- ท ล ซ	ท ล ร ท	- ท - ท	- ด ำ – รำ	ม รำ ด ำ ท	ล ซ ล ท	ด ำ ร – รำ
ฆ้องวงเล็ก	ม รำ ม ท	รำ ล ท ซ	ซ ม ล ซ	ท ล รำ ท	- ด ำ – รำ	ม รำ ด ำ ท	ล ซ ล ท	ด ำ ร – รำ
ขลุ่ยพียงออ	- ม ร ท	รำ ท ล ซ	- ร – ซ	- ซ ล ท	- ดำ – รำ	ม รำ ด ำ ท	ล ซ ล ท	- ด ำ – รำ

ฆ้องวงใหญ่	- - - -	- ล – ท	ด ำ - ร ำ	- - - -	- ม ำ – ซ ำ	- ม ำ – ร ำ	ร ำ ร ำ - ด ำ	ด ำ ด ำ - ท
ระนาดเอก	- - - -	- ล – ท	ด ำ - ร ำ	- - - -	- ม ำ ซ ล	ซ ม ำ – ร ำ	- - - ด ำ	- - - ท
ระนาดทุ้ม	- - - -	- ล – ท	ด ำ - ร ำ	- - - -	- ม ำ – ซ ำ	- ม ำ – ร ำ	- - - ด ำ	- - - ท
ฆ้องวงเล็ก	- - - -	- ล – ท	ด ำ - ร ำ	- - - -	- ม ำ – ซ ำ	- ม ำ – ร ำ	ร ำ ร ำ - ด ำ	ด ำ ด ำ – ท
ขลุ่ยพียงออ	- - - -	- ล – ท	ด ำ - ร ำ	- - - -	- ม ำ – ซ ำ	- ม ำ – ร ำ	- - - ด ำ	- - - ท

ฆ้องวงใหญ่	- - - -	- ล – ท	- ล - ร ำ	- - - -	- ซ - ฟ	- ซ – ล	- ซ- ล	ซ ฟ – ซ
ระนาดเอก	- - - -	- ล – ท	- ล - ร ำ	- - - -	ท ล ซ ฟ	- ซ – ล	- ซ- ล	ซ ฟ – ซ
ระนาดทุ้ม	- - - -	- ล – ท	- ล - ร ำ	- - - -	- ซ - ฟ	- ซ – ล	- ซ- ล	ซ ฟ – ซ
ฆ้องวงเล็ก	- - - -	- ล – ท	- ล - ร ำ	- - - -	- ซ - ฟ	- ซ – ล	- ซ- ล	ซ ฟ – ซ
ขลุ่ยพียงออ	- - - -	- ล – ท	- ล - ร ำ	- - - -	- ล ซ ฟ	- ซ – ล	- ซ- ล	ซ ฟ – ซ

เพลงฝรั่งควง 2 ชั้น

ฆ้องวงใหญ่	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- - ล ซ	- ฟ - ซ
ระนาดเอก	- - - ซ	ซ ซ ซ ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- - ล ซ	- ฟ - ซ
ระนาดทุ้ม	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- - ล ซ	- ฟ - ซ
ฆ้องวงเล็ก	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- - ล ซ	- ฟ - ซ
ขลุ่ยพียงออ	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- - ล ซ	- ฟ - ซ

ฆ้องวงใหญ่	- - - -	- ล - ซ	- ซ - ซ	- - - -	- ท - ล	- ล - ล	- - - ซ	- ล - -
ระนาดเอก	- - - -	- ล - ซ	ซ ซ ซ ซ	- - - -	- ท - ล	ล ล ล ล	- - - ซ	- ล - -
ระนาดทุ้ม	- - - -	- ล - ซ	- ซ - ซ	- - - -	- ท - ล	- ล - ล	- - - ซ	- ล - -
ฆ้องวงเล็ก	- - - -	- ล - ซ	- ซ - ซ	- - - -	- ท - ล	- ล - ล	- - - ซ	- ล - -
ขลุ่ยพียงออ	- - - -	- ล - ซ	- ซ - ซ	- - - -	- ท - ล	- ล - ล	- - - ซ	- ล - -

ฆ้องวงใหญ่	- ซ – ล	- ท - ร ำ	- - ม ร	ม ร - -	- ร ม ฟ	ม ฟ ล ม	ฟ ม ร ท	- ล - ร
ระนาดเอก	- ซ – ล	- ท - ร ำ	- - ม ร	ม ร - -	- ร ม ฟ	ม ฟ ล ม	ฟ ม ร ท	- ล - ร
ระนาดทุ้ม	- ซ – ล	- ท - ร ำ	- - ม ร	ม ร - -	- ร ม ฟ	ม ฟ ล ม	ฟ ม ร ท	- ล - ร
ฆ้องวงเล็ก	- ซ – ล	- ท - ร ำ	- - ม ร	ม ร - -	- ร ม ฟ	ม ฟ ล ม	ฟ ม ร ท	- ล - ร
ขลุ่ยพียงออ	- ซ – ล	- ท - ร ำ	- - ม ร	ม ร - -	- ร ม ฟ	ม ฟ ล ม	ฟ ม ร ท	- ล - ร

เพลงฝรั่งควง เป็นเพลงประเภทบังคับทางหรือประเภทเพลงกรอ ผู้บรรเลงจึงต้องบรรเลงตามที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้ อาจจะมีการสอดแทรกพยางค์เข้ามาบ้าง เช่น ระนาดเอก แต่ก็ไม่ได้เปลี่ยนแปลงทางหรือทำนองแต่อย่างใด

4. เมื่อทุกคนสามารถปฏิบัติเครื่องมือของตนเองได้อย่างแม่นยำและคล่องแคล่วแล้ว ก็จะมาบรรเลงรวมวงร่วมกับการขับร้อง โดย ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ จะคอยฟังและปรับแก้ทำนองเพลงให้มีความสัมพันธ์และกลมกลืนกันอีกครั้งหนึ่ง

5. ปรับแนวเพลง การขึ้นเพลง การรับเพลง การส่งร้องและรับร้อง ให้พร้อมกัน โดยเฉพาะการวางไม้ตี และจับไม้ตีในการบรรเลง ทุกคนจะต้องทำให้พร้อมกัน เริ่มด้วยระนาดเอกบรรเลงขึ้นเพลงฝรั่งรำเท้าท่อน 1 2 วรรค ทุกเครื่องมือบรรเลงรับบรรเลงเพลงฝรั่งรำเท้า ท่อน1 พร้อมกันในวรรคที่ 3 บรรเลงจนจบท่อน 1 1 เที่ยว และส่งให้ร้องในวรรคที่ 1 นักร้องเริ่มร้องในวรรคที่ 2 ช่วงที่ส่งให้ร้อง ผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงกรอให้หมดทำนองเพลงในวรรคที่ 2 ก่อน แล้วจึงวางไม้ตีพร้อมกัน นั่งตัวตรง เมื่อถึงช่วงรับร้อง ผู้บรรเลงทุกคนจับไม้ตีขึ้นมาพร้อมกันและรับร้องในวรรคที่ 12 โดยลดระดับเสียงให้เบาเพื่อไม่ให้ดังกลบเสียงนักร้อง เมื่อหมดเสียงร้องแล้ว ผู้บรรเลงจึงบรรเลงเสียงดังปกติ ทำเช่นนี้จนจบเพลง ส่วนการเข้ากลองและฉิ่ง ท่านจะไม่ให้เข้าในทันที จะให้ระนาดเอกบรรเลงนำ 2 วรรค และทุกเครื่องมือรับพร้อมกันก่อนถึงจะเข้าเครื่องหนังและฉิ่งตอนท้ายของวรรคที่ 4 การปรับแนวการบรรเลงของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ท่านจะเน้นในเรื่องของการขึ้นเพลงของระนาดเอกไม่เร็วและไม่ช้าเกินไป ให้มีความละเอียดในการกรอ ฟังแล้วไพเราะนุ่มนวลและความพร้อมเพรียงในการรับเพลงของทุกเครื่องมือ การบรรเลงส่งให้นักร้อง แนวเพลงจะช้าลง เมื่อบรรเลงรับจากนักร้อง แนวเพลงจะบรรเลงปกติของอัตราจังหวะ 2 ชั้น เมื่อบรรเลงเพลงฝรั่งรำเท้าครบทั้ง 2 ท่อนแล้ว จะบรรเลงเพลงฝรั่งควงอีก 2 เที่ยว แนวการบรรเลงจะต่อเนื่องกัน ไม่ช้ามากจนเกินไป เพราะแนวเพลงของฝรั่งรำเท้าอยู่ในระดับปานกลางพอดีแล้ว เมื่อบรรเลงเพลงฝรั่งควง 2 เที่ยว ทุกเครื่องมือพร้อมกันจะถอนจังหวะให้ช้าลงพร้อมกัน ปัญหาที่พบในการปรับแนวเพลงคือ ระนาดเอกจะขึ้นเพลงเร็วเกินไป ไม้นวมที่ใช้ตีระนาดเอกแข็งเกินไป ให้เปลี่ยนไม้ระนาดเอกใหม่และซ้อมการขึ้นเพลงใหม่จนได้แนวที่พอดี แต่ก็มีปัญหาที่ระนาดเอก คือ ไม่ซ้อมเพลงตามที่ได้ปรับไว้แล้วจะบรรเลงนอกเหนือจากที่ปรับไว้ ดร.สิริชัยชาญ จึงให้ฝึกซ้อมหลายๆ เที่ยวและคอยแนะนำให้คนระนาดเอกเข้าใจถึงหลักการบรรเลงรวมวงและปรับวงว่าต้องบรรเลงตามที่ปรับไว้ เพราะถ้าบรรเลงนอกเหนือจากที่ปรับเพลง ทำนองเพลงอาจจะไม่สนิทสนมกลมกลืนกัน

6. ในการปรับเทคนิควิธีการตี ท่านจะปรับเรื่องการกรอเพลงให้ละเอียด การตีประคบมือของฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ระนาดทุ้ม บรรเลงให้เสียงดังพอดี ฟังแล้วไพเราะนุ่มนวล หรือการลดเสียงให้เบาลง ในขณะบรรเลงส่งร้องและรับร้อง แล้วจึงบรรเลงเสียงดังปกติในช่วงที่เป็นการบรรเลง

ที่มา : ผู้วิจัย (2561)

ภาพประกอบ 10 การคัดเลือกนักดนตรี

ที่มา : ผู้วิจัย (2561)

ภาพประกอบ 11 การต่อเพลงทางฆ้องวงใหญ่

พหุน ปณ ฑิ ได ชีเว

ที่มา : ผู้วิจัย (2561)

ภาพประกอบ 12 แยกมาต่อทางแปรทำนอง

ที่มา : ผู้วิจัย (2561)

ภาพประกอบ 13 บรรเลงรวมวง

พหุน ปณ ฑิ ได ชีเว

ที่มา : ผู้วิจัย (2561)

ภาพประกอบ 14 การปรับวง 1

ที่มา : ผู้วิจัย (2561)

ภาพประกอบ 15 การปรับวง 2

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

การวิเคราะห์เพลง

การวิเคราะห์เพลงเพลงฝรั่งรำเท้าและเพลงฝรั่งควง ผู้วิจัยใช้ทฤษฎีกลุ่มเสียง บันไดเสียงของ รศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ เป็นแนวทางในการศึกษาโครงสร้าง โดยแบ่งเป็นทีละวรรค (4 ห้องโน้ต) ดังนี้

เพลงฝรั่งรำเท้า 2 ชั้น

ท่อน 1

	(วรรคที่ 1)				(วรรคที่ 2)			
ฆ้องวงใหญ่	- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	ซ ฟ - ซ	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ซ - ซ
ระนาดเอก	- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	ซ ฟ – ซ	- - - -	- - - ร	- - - ซ	ซ ซ ซ ซ
ระนาดทุ้ม	- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	ซ ฟ - ซ	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ซ - ซ
ฆ้องวงเล็ก	- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	ซ ฟ - ซ	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ซ - ซ
ขลุ่ยพียงออ	- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	ซ ฟ - ซ	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ซ ซ ซ

วรรคที่ 1 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง ซอล ประกอบด้วยโน้ต ซลท ดร ลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง ซอล การดำเนินทำนองจะเคลื่อนเสียงจากสูงมาต่ำแล้วขึ้นไปหาลูกตก ทุกเครื่องมือดำเนินทำนองหลักไม่แปรทาง

วรรคที่ 2 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง ซอล ประกอบด้วยโน้ต ซลท ดร ลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง ซอล การดำเนินทำนองจะเคลื่อนเสียงจากต่ำขึ้นไปหาสูง ทุกเครื่องมือดำเนินทำนองหลักไม่แปรทาง

	(วรรคที่ 3)				(วรรคที่ 4)			
ฆ้องวงใหญ่	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ซ - ซ	- ซ – ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
ระนาดเอก	- - - -	- - - ร	- - - ซ	ซ ซ ซ ซ	ม ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
ระนาดทุ้ม	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ซ - ซ	- ซ – ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
ฆ้องวงเล็ก	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ซ - ซ	ม ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
ขลุ่ยพียงออ	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	- ซ - ล

วรรคที่ 3 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง ซอล ประกอบด้วยโน้ต ซลท ดร ลูกตกของทุกเครื่องมือ คือ ซอล การดำเนินทำนองจะเคลื่อนเสียงจากต่ำขึ้นไปหาสูง ทุกเครื่องมือดำเนินทำนองหลักไม่แปรทาง

วรรคที่ 4 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง ซอล ประกอบด้วยโน้ต ซลท ดร ลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง ลา การดำเนินทำนองจะเคลื่อนเสียงจากต่ำขึ้นไปหาสูง แล้วลงมาเสียงต่ำขึ้นไปหาลูกตกเสียง ลา

(วรรคที่ 5) (วรรคที่ 6)

ฆ้องวงใหญ่	- - - ล	- ล – ล	- ล – ท	- ด ̣ - ร ̣	- ม ̣ – ซ ̣	- ม ̣ – ร ̣	ร ̣ ร ̣ – ด ̣	ด ̣ ด ̣ –ท
ระนาดเอก	ล ซ ล ล	ล ท ลล	ท ล ด ̣ท	ร ̣ ด ̣ ม ̣ ร ̣	ด ̣ ล ซม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ม ร ด ท
ระนาดทุ้ม	- - ลล	- ล - ล	ม ̣ ท ด ̣ ร ̣	- ร ̣ – ร ̣	ม ̣ ม ̣ ม ̣ม ̣	ม ̣ ด ̣ ม ̣ ร ̣	ม ̣ ร ̣ ด ̣ ท	- ท –ท
ฆ้องวงเล็ก	ล ซ ล ล	ล ด ̣ ล ล	ท ล ด ̣ท	ร ด ̣ ม ̣ ร ̣	ด ̣ ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ม ร ด ท
ขลุ่ยพียงออ	- - - ล	- ล ลล	- ล - ท	- ด ̣ - ร ̣	- ม ̣ – ซ ̣	- ม ̣ – ร ̣	- - - ด ̣	- - - ท

วรรคที่ 5 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง โด ประกอบด้วยโน้ต ดรม ซล ลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง เร การดำเนินทำนองจะเป็นการเคลื่อนเสียงจากต่ำขึ้นไปหาสูง

วรรคที่ 6 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง โด ประกอบด้วยโน้ต ดรม ซล ลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง ที การดำเนินทำนองจะเคลื่อนจากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ

(วรรคที่ 7) (วรรคที่ 8)

ฆ้องวงใหญ่	- ร ̣ - ท	- ล – ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท	- ด ̣ – ร ̣	ม ̣ ร ̣ ด ̣ ท	ล ซ ล ท	ด ̣ ร – ร ̣
ระนาดเอก	ล ท ร ม	ซ ท ล ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	ล ท ด ̣ ร ̣	ม ̣ ร ̣ ด ̣ ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ̣ ร ̣
ระนาดทุ้ม	- ม ̣ ร ̣ ท	ร ̣ ท ล ซ	ซ ม ร ท	- ท – ท	ม ซ ด ร	ม ร ด ท̣	ซ ซ̣ ซ ซ̣	ล̣ ท̣ ด ร
ฆ้องวงเล็ก	ม ร ม ท	ร ล ท ซ	ล ซ ท ล	ท ล ร ท	ซ ม ซ ร	ม ด ร ซ	ท ล ด ท	ร ด ม ร
ขลุ่ยพียงออ	- ม ̣ ร ̣ ท	ร ̣ ท ล ซ	- ร - ซ	- ซ ล ท	- ด ̣ – ร ̣	ม ̣ ร ̣ ด ̣ ท	ล ซ ล ท	- ด ̣ – ร ̣

วรรคที่ 7 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง ซอล ประกอบด้วยโน้ต ซลท รม ลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง ที การดำเนินทำนองจะเคลื่อนเสียงจากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำแล้วขึ้นไปหาลูกตกเสียง ที

วรรคที่ 8 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง โด ประกอบด้วยโน้ต ดรม ซล ลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง เร การดำเนินทำนองจะเป็นการเคลื่อนเสียงจากต่ำขึ้นไปหาสูงแล้วลงมาเสียงต่ำขึ้นไปหาลูกตกเสียง เร

(วรรคที่ 9) (วรรคที่ 10)

ฆ้องวงใหญ่	- - - ท	- ร ̣ ร ̣ ร ̣	- - - ม ̣	- ร ̣ ร ̣ ร ̣	- ซ ล ท	- ร ̣ – ม ̣	- ซ ̣ - ม ̣	- ร ̣ – ท
ระนาดเอก	ด ̣ ท ล ซ	ร ซ ล ท	ด ̣ ร ̣ ด ̣ ท	ล ท ด ̣ ร ̣	ซ ล ท ร ̣	ล ท ร ̣ ม ̣	ท ล ซร	ซ ม ร ท
ระนาดทุ้ม	- ร ร ̣ ด ̣	- ร ̣ ร ̣ ม ̣	- ร ร ̣ ด ̣	- ร ̣ ร ̣ ร ̣	- ซ ล ท	- ร ̣ – ม ̣	- ล ซ ม	- ม ร ท
ฆ้องวงเล็ก	ม ร ฟ ม	ซ ฟ ล ซ	ท ล ด ท	ร ด ม ร	ด ̣ ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ม ร ด ท
ขลุ่ยพียงออ	- - - ท	- ร ̣ ร ̣ ร ̣	- - - ม ̣	- ร ̣ ร ̣ ร ̣	- ซ ล ท	- ร ̣ – ม ̣	- ล ซ ม	- ร – ท

วรรคที่ 9 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง ซอล ประกอบด้วยโน้ต ซลท รม ลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง เร การดำเนินทำนองจะเคลื่อนเสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง

วรรคที่ 10 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง ซอล ประกอบด้วยโน้ต ซลท รม ลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง ที การดำเนินทำนองจะเคลื่อนเสียงจากต่ำขึ้นไปสูงแล้วลงมาต่ำ

	(วรรคที่ 11)			(วรรคที่ 12)				
ฆ้องวงใหญ่	- รˌ - ท	- ล – ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท	- รˌ – มˌ	- รˌ – ท	ท ท – ล	ล ล – ซ
ระนาดเอก	ล ท ร ม	ซ ท ล ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	ล ท รˌ มˌ	รˌ ดˌ ท ล	ท ล ซ ฟ	ม ร – ซ
ระนาดทุ้ม	- ม ร ท	- ท ล ซ	ท ล ร ท	- ท - ท	- รˌ – มˌ	- รˌ – ท	- - – ล	- - – ซ
ฆ้องวงเล็ก	ม ร ฟ ม	ซ ฟ ล ซ	ซ ฟ ล ซ	ท ล รˌ ท	- รˌ – มˌ	- รˌ – ท	- - – ล	- - – ซ
ขลุ่ยพียงออ	- ม ร ท	รˌ ท ล ซ	- ร – ซ	- ซ ล ท	- รˌ – มˌ	- รˌ – ท	- - – ล	- - – ซ

วรรคที่ 11 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง ซอล ประกอบด้วยโน้ต ซลท รม ลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง ที การดำเนินทำนองจะเคลื่อนเสียงจากสูงลงมาหาต่ำแล้วขึ้นไปหาลูกตกเสียง ที

วรรคที่ 12 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง ซอล ประกอบด้วยโน้ต ซลท รม ลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง ซอล การดำเนินทำนองจะเคลื่อนเสียงจากสูงลงมาหาเสียงต่ำท่อน 2

	(วรรคที่1)			(วรรคที่ 2)				
ฆ้องวงใหญ่	- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	ซ ฟ – ซ	- - - -	- - - รˌ	- - - ซˌ	- ซ - ซ
ระนาดเอก	- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	ซ ฟ – ซ	- - - -	- - - รˌ	- - - ซˌ	ซ ซ ซ ซ
ระนาดทุ้ม	- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	ซ ฟ – ซ	- - - -	- - - รˌ	- - - ซˌ	- ซ - ซ
ฆ้องวงเล็ก	- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	ซ ฟ – ซ	- - - -	- - - รˌ	- - - ซˌ	- ซ - ซ
ขลุ่ยพียงออ	- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	ซ ฟ – ซ	- - - -	- - - ร	- - - ซˌ	- ซ ซ ซ

วรรคที่ 1 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง ซอล ประกอบด้วยโน้ต ซลท ดร ลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง ซอล การดำเนินทำนองจะเคลื่อนเสียงจากสูงมาต่ำแล้วขึ้นไปหาลูกตก ทุกเครื่องมือดำเนินทำนองหลักไม่แปรทาง

วรรคที่ 2 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง ซอล ประกอบด้วยโน้ต ซลท ดร ลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง ซอล การดำเนินทำนองจะเคลื่อนเสียงจากต่ำขึ้นไปหาสูง ทุกเครื่องมือดำเนินทำนองหลักไม่แปรทาง

	(วรรคที่ 3)			(วรรคที่ 4)				
ฆ้องวงใหญ่	- รำ - ท	- ล - ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท	- ดำ – รำ	มำ รำ ดำ ท	ล ซ ล ท	ด ร – รำ
ระนาดเอก	รำ มำ รำ ท	รำ ท ล ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	ล ท ดำ รำ	มำ รำ ดำ ท	ล ซ ล ท	ล ท ดำ รำ
ระนาดทุ้ม	- รำ - ท	- ล - ซ	- ม ร ท	- ท – ท	ม ซ ด ร	ม ร ด ท	ซ ซ ซ ซ	ล ท ด ร
ฆ้องวงเล็ก	ม ร ฟ ม	ซ ฟ ล ซ	ซ ฟ ล ซ	ท ล รำ ท	ซ ม ซ ร	ม ด ร ซ	ท ล ด ท	ร ด ม ร
ขลุ่ยพีษงออ	- ม ร ท	รำ ท ล ซ	- ร – ซ	- ซ ล ท	- ดำ – รำ	มำ รำ ดำ ท	ล ซ ล ท	- ดำ – รำ

วรรคที่ 3 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง ซอล ประกอบด้วยโน้ต ซลทรม ลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง ที การดำเนินทำนองจะเคลื่อนเสียงจากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำแล้วขึ้นไปหาลูกตกเสียง ที

วรรคที่ 4 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง โด ประกอบด้วยโน้ต ดรม ซลลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง เร การดำเนินทำนองจะเป็นการเคลื่อนเสียงจากสูง ลงมาเสียงต่ำแล้วขึ้นไปหาลูกตกเสียง เร

	(วรรคที่ 5)				(วรรคที่ 6)				
ฆ้องวงใหญ่	- - - ท	- รำ รำ รำ	- - - มำ	- รำ รำ รำ	- ซำ – มำ	- รำ – ดำ	- - รำ มำ	- ซำ – รำ
ระนาดเอก	ดำ ท ล ซ	ท ล ซ ร	ซ ล ท ซ	ล ท ดำ รำ	ท ล ซ ม	ซ ม ร ด	ม ร ม ล	ซ ฟ ม ร
ระนาดทุ้ม	ซ ซ - ซ	ฟ ฟ – ฟ	ม ม – ม	ร ร - ร	- - ม ซ	ด ม ร ด	- ล ซ ซ	ด ม – ร
ฆ้องวงเล็ก	มำ รำ มำ ดำ	รำ ท ดำ ล	ท ซ ล ฟ	ซ ม ฟ ร	ล ซ ล ม	ซ ร ม ด	ล ซ ล ฟ	ซ ม ฟ ร
ขลุ่ยพีษงออ	- - - ท	- รำ รำ รำ	- - - มำ	- รำ รำ รำ	- ซำ – มำ	- รำ – ดำ	- - รำ มำ	- ซำ – รำ

วรรคที่ 5 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง ซอล ประกอบด้วยโน้ต ซลทรม ลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง เร การดำเนินทำนองจะเคลื่อนเสียงจากต่ำไปหาเสียงสูง

วรรคที่ 6 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง โด ประกอบด้วยโน้ต ดรม ซลลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง เร การดำเนินทำนองจะเคลื่อนจากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ แล้วขึ้นไปสูงลงมาหาลูกตกเสียง เร

	(วรรคที่ 7)				(วรรคที่ 8)			
ฆ้องวงใหญ่	- ซำ – มำ	- รำ – ดำ	- - รำ มำ	- ซำ – รำ	- มำ – ซำ	- มำ – รำ	รำ รำ – ดำ	ดำ ดำ – ท
ระนาดเอก	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด	ม ร ม ล	ซ ฟ ม ร	ซ ร ม ฟ	ซ ฟ ม ร	ม ฟ ซ ฟ	ม ร ด ท
ระนาดทุ้ม	- - ม ซ	ร ม ซ ล	ซ ล ดำ รำ	ดำ มำ - รำ	ม มำ ม ซ	ล ซ ด ร	ม ร ด ท	- ท - ท
ฆ้องวงเล็ก	ร ด ม ร	ม ด ร ซ	ท ล ด ท	ร ด ม ร	ล ซ ล ม	ซ ด ม ร	ม ท ร ด	ร ล ด ท
ขลุ่ยพีษงออ	- ซำ – มำ	- รำ – ดำ	- - รำ มำ	- ซำ – รำ	- มำ – ซำ	- มำ – รำ	- - - ดำ	- - - ท

วรรคที่ 7 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง โด ประกอบด้วยโน้ต ดรม ซล ลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง เร การดำเนินทำนองจะเคลื่อนจากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ แล้วขึ้นไปสูงลงมาหาลูกตกเสียง เร

วรรคที่ 8 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง โด ประกอบด้วยโน้ต ดรม ซล ลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง ที การดำเนินทำนองจะเคลื่อนเสียงต่ำขึ้นไปสูงแล้วลงมาที่ลูกตกเสียง ที

	(วรรคที่ 9)				(วรรคที่ 10)			
ฆ้องวงใหญ่	- - - ท	- ท - ท	- ร ำ - ท	- ล - ซ	- ม - ร	ร ร – ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท
ระนาดเอก	ล ท ร ม	ร ซ ล ท	ร ำ ม ร ำ ท	ร ำ ท ล ซ	ฟ ร ม ฟ	ซ ม ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ท ซ ล ท
ระนาดทุ้ม	- - ท ท	- ท - ท	ร ำ ท ล ซ	- ซ – ซ	ท ท ร ม	ร ท ล ซ	ท ม ร ท	- ท - ท
ฆ้องวงเล็ก	ล ซ ล ม	ซ ร ม ท	ม ร ม ท	ร ล ท ซ	ร ท ม ร	ซ ม ล ซ	ซ ม ล ซ	ท ล ร ำ ท
ขลุ่ยพียงออ	- - - ท	- ท ท ท	- ร ำ - ท	- ล - ซ	- ม - ร	ร ร – ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท

วรรคที่ 9 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง ซอล ประกอบด้วยโน้ต ซลท รม ลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง ซอล การดำเนินทำนองจะเคลื่อนเสียงจากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ

วรรคที่ 10 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง ซอล ประกอบด้วยโน้ต ซลท รม ลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง ที การดำเนินทำนองจะเคลื่อนจากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูง

	(วรรคที่ 11)				(วรรคที่ 12)			
ฆ้องวงใหญ่	- ร ำ - ท	- ล - ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท	- ด ำ – ร ำ	ม ร ำ ด ท	ล ซ ล ท	ด ร – ร ำ
ระนาดเอก	ร ำ ม ร ำ ท	ร ำ ท ล ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	ล ท ด ร ำ	ม ร ำ ด ท	ล ซ ล ท	- ด ำ – ร ำ
ระนาดทุ้ม	- ม ร ท	- ท ล ซ	ท ล ร ท	- ท - ท	- ด ำ – ร ำ	ม ร ำ ด ท	ล ซ ล ท	ด ร – ร ำ
ฆ้องวงเล็ก	ม ร ำ ม ท	ร ล ท ซ	ซ ม ล ซ	ท ล ร ำ ท	- ด ำ – ร ำ	ม ร ำ ด ท	ล ซ ล ท	ด ร – ร ำ
ขลุ่ยพียงออ	- ม ร ท	ร ำ ท ล ซ	- ร – ซ	- ซ ล - ท	- ด ำ – ร ำ	ม ร ำ ด ท	ล ซ ล ท	- ด ำ – ร ำ

วรรคที่ 11 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง ซอล ประกอบด้วยโน้ต ซลท รม ลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง ที การดำเนินทำนองจะเคลื่อนเสียงจากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำแล้วขึ้นไปหาลูกตกเสียง ที

วรรคที่ 12 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง โด ประกอบด้วยโน้ต ดรม ซล ลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง เร การดำเนินทำนองจะเป็นการเคลื่อนเสียงจากสูง ลงมาเสียงต่ำแล้วขึ้นไปหาลูกตกเสียง เร

(วรรคที่ 13) (วรรคที่ 14)

ฆ้องวงใหญ่	- - - -	- ล – ท	ด ำ - ร ำ	- - - -	- ม ำ – ซ ำ	- ม ำ – ร ำ	ร ำ ร ำ - ด ำ	ด ำ ด ำ - ท
ระนาดเอก	- - - -	- ล – ท	ด ำ - ร ำ	- - - -	- ม ำ ซ ล	ซ ม ำ – ร ำ	- - - ด ำ	- - - ท
ระนาดทุ้ม	- - - -	- ล – ท	ด ำ - ร ำ	- - - -	- ม ำ – ซ ำ	- ม ำ – ร ำ	- - - ด ำ	- - - ท
ฆ้องวงเล็ก	- - - -	- ล – ท	ด ำ - ร ำ	- - - -	- ม ำ – ซ ำ	- ม ำ – ร ำ	ร ำ ร ำ - ด ำ	ด ำ ด ำ – ท
ขลุ่ยพียงออ	- - - -	- ล – ท	ด ำ - ร ำ	- - - -	- ม ำ – ซ ำ	- ม ำ – ร ำ	- - - ด ำ	- - - ท

วรรคที่ 13 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง โด ประกอบด้วยโน้ต ดรม ซล ลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง เร การดำเนินทำนองจะเป็นการเคลื่อนเสียงจากต่ำขึ้นไปหาเสียงสูง ทุกเครื่องมือดำเนินทำนองหลักไม่แปรทาง

วรรคที่ 14 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง โด ประกอบด้วยโน้ต ดรม ซล ลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง ที การดำเนินทำนองจะเคลื่อนจากเสียงต่ำขึ้นไปสูงแล้วลงมาที่ลูกตกเสียง ที

(วรรคที่ 15) (วรรคที่ 16)

ฆ้องวงใหญ่	- - - -	- ล – ท	- ล - ร ำ	- - - -	- ซ - ฟ	- ซ – ล	- ซ- ล	ซ ฟ – ซ
ระนาดเอก	- - - -	- ล – ท	- ล - ร ำ	- - - -	ท ล ซ ฟ	- ซ – ล	- ซ- ล	ซ ฟ – ซ
ระนาดทุ้ม	- - - -	- ล – ท	- ล - ร ำ	- - - -	- ซ - ฟ	- ซ – ล	- ซ- ล	ซ ฟ – ซ
ฆ้องวงเล็ก	- - - -	- ล – ท	- ล - ร ำ	- - - -	- ซ - ฟ	- ซ – ล	- ซ- ล	ซ ฟ – ซ
ขลุ่ยพียงออ	- - - -	- ล – ท	- ล - ร ำ	- - - -	- ล ซ ฟ	- ซ – ล	- ซ- ล	ซ ฟ – ซ

วรรคที่ 15 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง ซอล ประกอบด้วยโน้ต ซลท รม ลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง เร การดำเนินทำนองจะเป็นการเคลื่อนเสียงจากต่ำขึ้นไปหาเสียงสูง ทุกเครื่องมือดำเนินทำนองหลักไม่แปรทาง

วรรคที่ 16 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง ฟา ประกอบด้วยโน้ต ฟซล ดร ลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง ซอล การดำเนินทำนองจะเป็นการเคลื่อนเสียงต่ำเสียงสูงที่ติดกับเสียง ฟา

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

จากการวิเคราะห์เพลงฝรั่งรำเท้า 2 ชั้น สามารถสรุปได้ ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างการวิเคราะห์เพลงฝรั่งรำเท้า 2 ชั้น

ท่อนที่	วรรคที่	บันไดเสียง	กลุ่มเสียง	ลูกตก
ท่อน 1	1	ซอล	ซลท รม	ซอล
	2	ซอล	ซลท รม	ซอล
	3	ซอล	ซลท รม	ซอล
	4	ซอล	ซลท รม	ลา
	5	โด	ดรม ซล	เร
	6	โด	ดรม ซล	ที
	7	ซอล	ซลท รม	ที
	8	โด	ดรม ซล	เร
	9	ซอล	ซลท รม	เร
	10	ซอล	ซลท รม	ที
	11	ซอล	ซลท รม	ที
	12	ซอล	ซลท รม	ซอล
ท่อน 2	1	ซอล	ซลท รม	ซอล
	2	ซอล	ซลท รม	ซอล
	3	ซอล	ซลท รม	ที
	4	โด	ดรม ซล	เร
	5	ซอล	ซลท รม	เร
	6	โด	ดรม ซล	เร
	7	โด	ดรม ซล	เร
	8	โด	ดรม ซล	ที
	9	ซอล	ซลท รม	ซอล
	10	ซอล	ซลท รม	ที
	11	ซอล	ซลท รม	ที
	12	โด	ดรม ซล	เร
	13	โด	ดรม ซล	เร
	14	โด	ดรม ซล	ที
	15	ซอล	ซลท รม	เร
	16	ฟา	ฟซล ดร	ซอล

สรุปได้ว่า การวิเคราะห์เพลงฝรั่งรำเท้า <u>ท่อน 1</u> จะใช้บันไดเสียง ซอล มากที่สุด คือ 9 วรรค ได้แก่ วรรคที่ 1, 2 , 3, 4, 7, 9, 10, 11, 12 รองลงมาคือบันไดเสียง โด ใช้ 3 วรรค คือ วรรคที่ 5, 6, 8 เสียงลูกตกที่พบมากที่สุดคือ เสียง ซอลและเสียง ที มี อย่างละ 4 ตัว เสียง เร มี 3 ตัวและเสียง ลา 1 ตัว <u>ท่อนที่ 2</u> ใช้บันไดเสียง ซอล มากที่สุด คือ 8 วรรค ได้แก่ วรรคที่ 1, 2, 3, 5, 9, 10, 11, 15 รองลงมาคือบันไดเสียง โด มี 7 วรรค ได้แก่ วรรคที่ 4, 6, 7, 8, 12, 13, 14 และบันไดเสียง ฟา มี 1 วรรค คือ วรรคที่ 16

เพลงฝรั่งควง 2 ชั้น

	(วรรคที่ 1)				(วรรคที่ 2)			
ฆ้องวงใหญ่	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- - ล ซ	- ฟ - ซ
ระนาดเอก	- - - ซ	ซ ซ ซ ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- - ล ซ	- ฟ - ซ
ระนาดทุ้ม	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- - ล ซ	- ฟ - ซ
ฆ้องวงเล็ก	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- - ล ซ	- ฟ - ซ
ขลุ่ยพียงออ	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- - ล ซ	- ฟ - ซ

วรรคที่ 1 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง ฟ ประกอบด้วยโน้ต ฟซล ดร ลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง ซอล การดำเนินทำนองจะเคลื่อนลงต่ำ 1 เสียงแล้วกลับไปที่ลูกตกเสียง ซอล

วรรคที่ 2 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง ซอล ประกอบด้วยโน้ต ซลท รม ลูกตกของทุกเครื่องมือ จะอยู่ที่เสียง ซอล การดำเนินทำนองจะเคลื่อนไปสูงแล้วลงต่ำ

	(วรรคที่ 3)				(วรรคที่ 4)			
ฆ้องวงใหญ่	- - - -	- ล - ซ	- ซ - ซ	- - - -	- ท - ล	- ล - ล	- - - ซ	- ล - -
ระนาดเอก	- - - -	- ล - ซ	ซ ซ ซ ซ	- - - -	- ท - ล	ล ล ล ล	- - - ซ	- ล - -
ระนาดทุ้ม	- - - -	- ล - ซ	- ซ - ซ	- - - -	- ท - ล	- ล - ล	- - - ซ	- ล - -
ฆ้องวงเล็ก	- - - -	- ล - ซ	- ซ - ซ	- - - -	- ท - ล	- ล - ล	- - - ซ	- ล - -
ขลุ่ยพียงออ	- - - -	- ล - ซ	- ซ - ซ	- - - -	- ท - ล	- ล - ล	- - - ซ	- ล - -

วรรคที่ 3 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง ซอล ประกอบด้วยโน้ต ซลท รม ลูกตกของทุกเครื่องมือ จะอยู่ที่เสียง ซอล การดำเนินทำนองจะเคลื่อนจากเสียงสูงลงมาที่ลูกตกเสียง ซอล

วรรคที่ 4 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง ซอล ประกอบด้วยโน้ต ซลท รม ลูกตกของทุกเครื่องมือ จะอยู่ที่เสียง ลา การดำเนินทำนองจะเคลื่อนจากเสียงสูงลงมาต่ำแล้วขึ้นไปหาลูกตกเสียง ลา

	(วรรคที่ 5)				(วรรคที่ 6)			
ฆ้องวงใหญ่	- ซ – ล	- ท - รำ	- - ม ร	ม ร - -	- ร ม ฟ	ม ฟ ล ม	ฟ ม ร ทฺ	- ลฺ - ร
ระนาดเอก	- ซ – ล	- ท - รำ	- - ม ร	ม ร - -	- ร ม ฟ	ม ฟ ล ม	ฟ ม ร ทฺ	- ลฺ - ร
ระนาดทุ้ม	- ซ – ล	- ท - รำ	- - ม ร	ม ร - -	- ร ม ฟ	ม ฟ ล ม	ฟ ม ร ทฺ	- ลฺ - ร
ฆ้องวงเล็ก	- ซ – ล	- ท - รำ	- - ม ร	ม ร - -	- ร ม ฟ	ม ฟ ล ม	ฟ ม ร ทฺ	- ลฺ - ร
ขลุ่ยพียงออ	- ซ – ล	- ท - รำ	- - ม ร	ม ร - -	- ร ม ฟ	ม ฟ ล ม	ฟ ม ร ทฺ	- ลฺ - ร

วรรคที่ 5 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง ซอล ประกอบด้วยโน้ต ซลท รม ลูกตกของทุกเครื่องมือจะอยู่ที่เสียง เร การดำเนินทำนองจะเคลื่อนจากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูง

วรรคที่ 6 บันไดเสียงที่ใช้ คือบันไดเสียง เร ประกอบด้วยโน้ต รมฟ ลท ลูกตกของทุกเครื่องมือ จะอยู่ที่เสียง เร การดำเนินทำนองจะเคลื่อนจากเสียงต่ำไปหาสูง

จากการวิเคราะห์เพลงฝรั่งควง 2 ชั้น สามารถสรุปได้ ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างการวิเคราะห์เพลงฝรั่งควง 2 ชั้น

วรรคที่	บันไดเสียง	กลุ่มเสียง	ลูกตก
1	ฟา	ฟซล ดร	ซอล
2	ซอล	ซลท รม	ซอล
3	ซอล	ซลท รม	ซอล
4	ซอล	ซลท รม	ลา
5	ซอล	ซลท รม	เร
6	เร	รมฟ ลท	เร

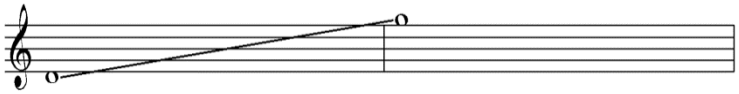
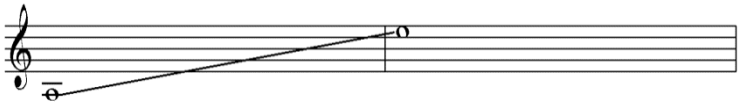
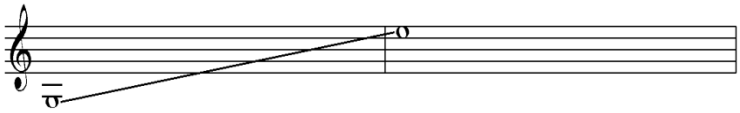
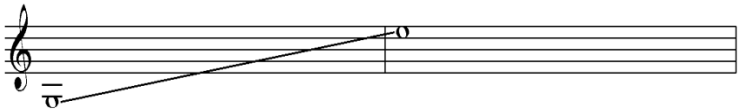
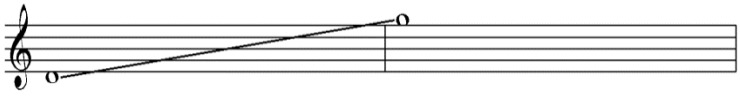
สรุปได้ว่า การวิเคราะห์เพลงฝรั่งควง จะใช้บันไดเสียง ซอล มากที่สุด คือ 4 วรรค ได้แก่ วรรคที่ 2 , 3, 4, 5 รองลงมาคือบันไดเสียง ฟา ใช้ 1 วรรค คือวรรคที่ 1 และบันไดเสียง เร ใช้ 1 วรรค คือ วรรคที่ 6 เสียงลูกตกที่พบมากที่สุดคือ เสียง ซอลและเสียง ฟา และสียง เร

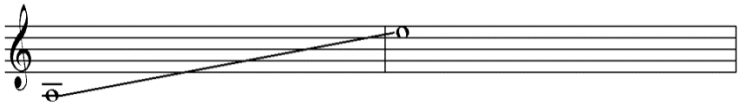
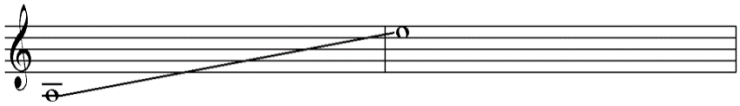
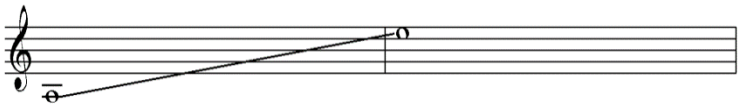
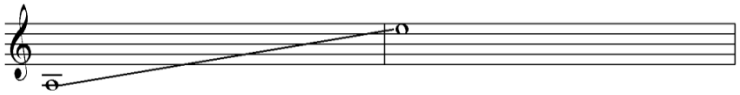
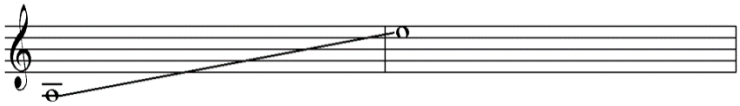
สรุปการวิเคราะห์เพลงฝรั่งรำเท้า 2 ชั้นและเพลงฝรั่งควง 2 ชั้น

1. เพลงฝรั่งรำเท้า 2 ชั้น ที่พบส่วนใหญ่ใช้บันไดเสียง ซอลมีทั้งหมด 17 วรรคเพลงบันไดเสียง โด มีทั้งหมด 10 วรรค บันไดเสียง ฟา มี 1 วรรค เพลงฝรั่งควง 2 ชั้น ที่พบส่วนใหญ่ใช้บันไดเสียง ซอล มีทั้งหมด 4 วรรค บันไดเสียง ฟา มี 1 วรรค และบันไดเสียง เร มี 1 วรรค

2. กลุ่มเสียงที่ใช้ในเพลงฝรั่งรำเท้าและเพลงฝรั่งควงจะใช้ 5 กลุ่มเสียง คือ บันไดเสียง ซอล กลุ่มเสียงที่ใช้คือ ซลท รม บันไดเสียง โด กลุ่มเสียงที่ใช้คือ ดรม ซล บันไดเสียงฟา กลุ่มเสียงที่ใช้คือ ฟซล ดร บันไดเสียง ที กลุ่มเสียงที่ใช้คือ ทดร ฟซ และบันไดเสียง เร กลุ่มเสียงที่ใช้คือ รมฟ ลท

3. ช่วงเสียง เพลงฝรั่งรำเท้า

- ฆ้องวงใหญ่ เสียงที่ต่ำสุดคือเสียง เร เสียงที่สูงสุดคือเสียง ซอล (สูง)

- ระนาดเอกเสียงที่ต่ำสุดคือเสียง ลาต่ำ เสียงที่สูงสุดคือเสียง มี (สูง)

- ระนาดทุ้ม เสียงที่ต่ำสุดคือเสียง ซอลต่ำ เสียงที่สูงสุดคือเสียง มี (สูง)

- ฆ้องวงเล็ก เสียงที่ต่ำสุดคือเสียง ซอลต่ำ เสียงที่สูงสุดคือเสียง มี (สูง)

- ขลุ่ยเพียงออ เสียงที่ต่ำสุดคือเสียง เร เสียงที่สูงสุดคือเสียง ซอล(สูง)

4. ช่วงเสียงของเพลงฝรั่งควง

- ฆ้องวงใหญ่ เสียงที่ต่ำสุดคือเสียง ลา ต่ำ เสียงที่สูงสุดคือเสียง มี (สูง)

- ระนาดเอกเสียงที่ต่ำสุดคือเสียง ลาต่ำ เสียงที่สูงสุดคือเสียง มี (สูง)

- ระนาดทุ้ม เสียงที่ต่ำสุดคือเสียง ลา ต่ำ เสียงที่สูงสุดคือเสียง มี (สูง)

- ฆ้องวงเล็ก เสียงที่ต่ำสุดคือเสียง ลา ต่ำ เสียงที่สูงสุดคือเสียง มี (สูง)

- ขลุ่ยเพียงออ เสียงที่ต่ำสุดคือเสียง ลา ต่ำ เสียงที่สูงสุดคือเสียง มี (สูง)

5. รูปแบบของทำนองเพลง

รูปแบบที่ 1

- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	ซ ฟ - ซ

ลักษณะท่วงทำนองซ้ำกัน คือ วรรคที่ 1 ของท่อนที่ 1 และวรรคที่ 1ของท่อนที่ 2

รูปแบบที่ 2

- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ซ - ซ

ลักษณะท่วงทำนองซ้ำกัน คือ วรรคที่ 2, 3ท่อน 1 และวรรคที่ 2 ของท่อน 2

รูปแบบที่ 3

- ซ – ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล

ลักษณะท่วงทำนองมีวรรคเดียว คือ วรรคที่ 4 ของท่อน 1

รูปแบบที่ 4

- - - ล	- ล – ล	- ล – ท	- ดำ - รำ

ลักษณะท่วงทำนองมีวรรคเดียว คือ วรรคที่ 5 ของท่อน 1

รูปแบบที่ 5

- มำ – ซำ	- มำ – รำ	รำ รำ – ดำ	ดำ ดำ – ท

ลักษณะท่วงทำนองซ้ำกัน คือ วรรคที่ 6 ของท่อน 1 และวรรคที่ 8, 14 ของท่อน 2

รูปแบบที่ 6

- รำ - ท	- ล – ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท

ลักษณะท่วงทำนองซ้ำกัน คือ วรรคที่ 7 ของท่อน 1 และวรรคที่ 3, 11 ของท่อน 2

รูปแบบที่ 7

- ดำ – รำ	มำ รำ ดำ ท	ล ซ ล ท	ดำ ร – รำ

ลักษณะท่วงทำนองซ้ำกัน คือ วรรคที่ 8 ของท่อน 1 และวรรคที่ 4, 12 ของท่อน 2

รูปแบบที่ 8

- - - ท	- รำ รำ รำ	- - - มำ	- รำ รำ รำ

ลักษณะท่วงทำนองซ้ำกัน คือ วรรคที่ 9 ของท่อน 1 และวรรคที่ 5 ของท่อน 2

รูปแบบที่ 9

- ซ ล ท	- รำ – มำ	- ซำ - มำ	- รำ – ท

ลักษณะท่วงทำนองมีวรรคเดียว คือ วรรคที่ 10

รูปแบบที่ 10

- รำ – มำ	- รำ – ท	ท ท – ล	ล ล – ซ

ลักษณะท่วงทำนองมีวรรคเดียว คือ วรรคที่ 12 ของท่อน 1

รูปแบบที่ 11

- ซำ – มำ	- รำ – ดำ	- - รำ มำ	- ซำ – รำ

ลักษณะท่วงทำนองซ้ำกัน คือ วรรคที่ 6, 7 ของท่อน 2

รูปแบบที่ 12

- - - ท	- ท - ท	- รำ - ท	- ล - ซ

ลักษณะท่วงทำนองมีวรรคเดียว คือ วรรคที่ 9 ของท่อน 2

รูปแบบที่ 13

- ม - ร	ร ร – ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท

ลักษณะท่วงทำนองมีวรรคเดียว คือ วรรคที่ 10 ของท่อน 2

รูปแบบที่ 14

- - - -	- ล – ท	ดำ - รำ	- - - -

ลักษณะท่วงทำนองมีวรรคเดียว คือ วรรคที่ 13 ของท่อน 2

รูปแบบที่ 15

- - - -	- ล – ท	- ล - รำ	- - - -

ลักษณะท่วงทำนองมีวรรคเดียว คือ วรรคที่ 15 ของท่อน 2

รูปแบบที่ 16

- ซ - ฟ	- ซ – ล	- ซ- ล	ซ ฟ – ซ

ลักษณะท่วงทำนองมีวรรคเดียว คือ วรรคที่ 16 ของท่อน 2

6. รูปแบบของทำนองเพลงที่พบ เพลงฝรั่งควง 2 ชั้น

รูปแบบที่ 1

- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ฟ	- - - ซ

ลักษณะท่วงทำนองมีวรรคเดียว คือวรรคที่ 1

รูปแบบที่ 2

- - ล ท	- ล - ท	- - ล ซ	- ฟ - ซ

ลักษณะท่วงทำนองมีวรรคเดียว คือวรรคที่ 2

รูปแบบที่ 3

- - - -	- ล - ซ	- ซ - ซ	- - - -

ลักษณะท่วงทำนองมีวรรคเดียว คือวรรคที่ 3

รูปแบบที่ 4

- ท - ล	- ล - ล	- - - ซ	- ล - -

ลักษณะท่วงทำนองมีวรรคเดียว คือวรรคที่ 4

รูปแบบที่ 5

- ซ – ล	- ท - ร์	- - ม ร	ม ร - -

ลักษณะท่วงทำนองมีวรรคเดียว คือวรรคที่ 5

รูปแบบที่ 6

- ร ม ฟ	ม ฟ ล ม	ฟ ม ร ทฺ	- ลฺ - ร

ลักษณะท่วงทำนองมีวรรคเดียว คือวรรคที่ 6

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว

บทที่ 5

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

จากการศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญศิลปินแห่งชาติ ศึกษาประวัติ และผลงานกระบวนการถ่ายทอดดนตรีไทย (ฆ้องวงใหญ่) และกระบวนการปรับวงดนตรีไทย ของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยได้สรุปผลอภิปรายผล และข้อเสนอแนะการวิจัยในครั้งนี้ ตามลำดับขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. ความมุ่งหมายของการวิจัย
2. สรุปผล
3. อภิปรายผล
4. ข้อเสนอแนะ

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติ และผลงานของดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ
2. เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทย ของ ดร.สิริชัยชาญฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ

สรุปผล

จากการศึกษาประวัติและผลงาน ของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ มีสาระสำคัญพอสรุปได้ดังนี้

ประวัติ

ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ เกิดวันที่ 17 เมษายน พ.ศ. 2486 ที่ กรุงเทพมหานคร บ้านเลขที่ 636 ตรอกวัดดาวดึงส์ บางยี่ขัน เขตบางพลัด กรุงเทพฯ บิดาชื่อ นายทิพวัน ฟักจำรูญ มารดาชื่อนางสมจิตต์ ฟักจำรูญ มีพี่น้องทั้งหมด 4 คน คือ 1) ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ 2) นางสุวรรณา พลศิริ 3) น.ส. สิริวรรณ ฟักจำรูญ 4) นายบัญชา ฟักจำรูญ (เสียชีวิต) ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ สมรสกับนางลัดดาวัลย์ ฟักจำรูญ มีบุตร 2 คน คือ นางรัตนรรถ วิเศษศิลป์ และนายสุพิชาญ ฟักจำรูญ

การศึกษาสายสามัญ

เมื่อเรียนจบระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนศรีอุลัย ได้ศึกษาต่อที่วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ในระดับนาฏศิลป์ชั้นต้นจนจบนาฏศิลป์ชั้นสูง พ.ศ. 2505 วิชาเอกปี่พาทย์ และศึกษาต่อระดับปริญญาตรี วิชาเอกภาษาไทย ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ในปี พ.ศ. 2525 จบระดับปริญญาโทและปริญญาเอก สาขาบริหารการศึกษาและสาขาพัฒนศึกษา ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปี พ.ศ.2535 และ ปี พ.ศ. 2540

การศึกษาด้านดนตรีไทย

ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ได้เรียนขิมกับคุณพ่อทิพวัน ฟักจำรูญและครูประจิตร อุทัยจันทร์ เมื่อเรียนจบในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จึงได้ไปศึกษาต่อที่วิทยาลัยนาฏศิลปกรมศิลปากร วิชาเอกปี่พาทย์ เครื่องมือฆ้องวงใหญ่กับครูหลวงบำรุงจิตเจริญ (ธูป สาตรวิลัย) และครูพระประณีต วรศักดิ์ ครูบาง หลวงสุนทร ครูสอน วงฆ้อง ครูพริ้ง กาญจนผลิน และครูเทียบ คงลายทอง เนื่องจากวิทยาลัยนาฏศิลปอยู่ติดกับสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญจึงมีโอกาสได้เรียนกับครูผู้ใหญ่ที่สำนักการสังคีต คือ ครูโองการ กลิบชื่น ครูโชติ ดุริยประณีต ครูถี ปี่เพราะ และครูจิรัส อาจณรงค์ ที่เป็นรุ่นพี่ เมื่อครูประสิทธิ ถาวร ได้เข้ามาสอนที่วิทยาลัยนาฏศิลป ท่านจึงได้เรียนระนาดเอกกับครูประสิทธิ ถาวร ได้เรียนฆ้องวงใหญ่กับครูน้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง เมื่อได้มารับตำแหน่งผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ในช่วงหนึ่งไม่มีคนบรรเลงระนาดเอก ครูประสิทธิ์ ถาวร จึงให้ท่านไปบรรเลงระนาดเอกซึ่งท่านก็ต้องฝึกปฏิบัติระนาดเอกมากกว่าคนอื่น เพราะว่าไม่มีพื้นฐานมาก่อน นอกจากนี้ท่านก็มีหน้าที่บรรเลงระนาดเอกให้ฝ่ายนาฏศิลป์ฝึกซ้อมรำเป็นประจำ เพราะสมัยก่อนไม่ได้มีเทปบันทึกเสียง เลยต้องใช้ผู้บรรเลงดนตรีสดๆในเวลาฝึกซ้อมหรือเรียน ท่านไปบรรเลงระนาดเอกให้ จึงทำให้เกิดการเรียนรู้ที่เป็นประสบการณ์ทำให้มีความรู้เพิ่มมากขึ้น ด้วยเหตุนี้จึงทำให้คนทั่วไปนึกว่าท่านเป็นคนระนาดเอก แต่ที่แท้จริงแล้วท่านเป็นคนฆ้องวงใหญ่ ส่วนด้านการปรับวงดนตรีไทย ได้เรียนกับครูประสิทธิ์ ถาวร วิชาทฤษฎีดนตรีไทยกับการแต่งเพลงเรียนกับครูมนตรี ตราโมท ต่อมาได้รับครอบให้เป็นผู้อ่านโองการพิธีไหว้ครูจากครูมนตรี ตราโมท โดยได้รับครอบทั้ง 2 ทางคือทางดนตรีและทางนาฏศิลป์ กับได้รับครอบจากครูประสิทธิ์ ถาวร ซึ่งได้รับการถ่ายทอดจากคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง สายของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) แต่ที่ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ใช้ปฏิบัติอยู่ในปัจจุบันจะใช้ของครูมนตรี ตราโมท เพราะครูมนตรี ตราโมทได้เล่าให้ฟังว่าท่านได้นำมาหลอมรวมกันแล้ว ทั้งของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และครูของครูมนตรี ตราโมท ซึ่งท่านจำชื่อของอาจารย์ครูมนตรีไม่ได้ ท่านบอกว่าที่ท่านทำเป็นตำราดนตรีไหว้ครูผนวกสามครูอยู่ด้วยกัน ในเล่มที่ท่านใช้อยู่ในปัจจุบันนี้ และท่านได้สืบทอดให้อีก 7 ท่านคือ

1. ครูไพฑูรย์ เฉยเจริญ
2. ครูอเนก อาจมังกร
3. ครูปิ๊บ คงลายทอง
4. ครูดุษฎี มีป้อม
5. ครูลำยอง โสวัตร

ทั้ง 5 ท่านนี้ได้รับครอบที่โรงละครแห่งชาติ โดยมีสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเสด็จเป็นองค์ประธาน ส่วนอีก 2 ท่าน คือครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน และครูไชยยะ ทางมีศรี ได้รับครอบที่บ้านครูมนตรี ตราโมท เมื่อครั้งมาดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ได้รับการถ่ายทอดวิชาโปงลางจากครูเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (โปงลาง)

ประวัติการทำงาน

พ.ศ. 2506-2517 ข้าราชการครูที่วิทยาลัยนาฏศิลปะ ระดับข้าราชการชั้นตรี-โท

พ.ศ. 2518-2520 หัวหน้าหมวดวิชาปี่พาทย์วิทยาลัยนาฏศิลป ระดับข้าราชการชั้นโท-ชั้นเอก

พ.ศ. 2521-2524 หัวหน้าภาควิชาดุริยางค์ไทยวิทยาลัยนาฏศิลป ระดับข้าราชการชั้นโท-ชั้นเอก

พ.ศ. 2525-2532 ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีระดับ 7

พ.ศ. 2532-2535 ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ระดับ 8

พ.ศ. 2535-2536 ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป (กรุงเทพ) ระดับ 8

พ.ศ. 2536-2538 ผู้อำนวยการกองศิลปศึกษา กรมศิลปากร ระดับ 8

พ.ศ. 2538-2540 ผู้อำนวยการส่วนการแสดง สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร

พ.ศ. 2540-2543 ผู้อำนวยการสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากรระดับ 9

พ.ศ. 2543-2545 รองอธิบดีกรมศิลปากร ระดับ 9

พ.ศ. 2545-2546 อธิบดีกรมศิลปากร ระดับ 10

พ.ศ. 2555-2559 อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ศิลปินแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ที่ปรึกษากรมศิลปากร

เลขานุการมูลนิธิสิรินธร

กรรมการมูลนิธินริศรานุวัดติวงศ์

อนุกรรมการพิจารณาเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย

อนุกรรมการพิจารณาเกณฑ์การประเมินมาตรฐานดนตรีไทยของคณะกรรมการการอุดมศึกษา

กรรมการที่ปรึกษาสมาคมครุศาสตร์สัมพันธ์

กรรมการสภาสถาบันอาศรมศิลป์

กรรมการวิชาการในการจัดทำนิทรรศ์รัตนโกสินทร์ของสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์

ผลงาน

ด้านการประพันธ์เพลง

1. เพลงระบำดินสอพอง
2. เพลงระบำเบญจรงค์
3. เพลงระบำชุดไทยพระราชนิยม
4. เพลงระบำอาซิ้ม
5. เพลงระบำนางโคปี (ระบำแขก)
6. เพลงประกอบการแสดง เรื่อง นางซินเดอริลลา ตอน นางซินทำครัว
7. เพลงชุดถวายพระพรพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ในวโรกาสที่พระองค์ทรงเจริญพระชนมายุ 84 พรรษา
8. เพลงชุดถวายพระพร สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ในวโรกาสที่ทรงเจริญพระชนมายุ 80 พรรษา
9. เพลงระบำผ้าไทย
10. เพลงละครแนวใหม่ เรื่อง เดินเรื่อยไปก็จะถึงปลายทาง (หม่องปอกกะเยี่ยง)

ด้านการแสดงและควบคุมดนตรี

1. บรรเลงระนาดเอกในการแสดงละคร ละครดึกดำบรรพ์ ของคณะละครสมัครเล่นแห่งบ้านปลายเนินในวันนริศรานุวัดติวงศ์ วันที่ 28 เมษายน ของทุกปี ตั้งแต่ พ.ศ. 2509 ถึงปัจจุบัน
2. บรรเลงระนาดเอกวันมูลนิธิสิรินธร ตั้งแต่ พ.ศ. 2531 ถึงปัจจุบัน
3. เป็นนักดนตรีและควบคุมวงรวมทั้งเป็นหัวหน้าคณะนาฏศิลป์-ดนตรีของกรมศิลปากรไปแสดงเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยในต่างประเทศ ตามโครงการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างประเทศหรือตามคำเชิญของประเทศต่าง ๆ ตั้งแต่ปี พ.ศ.2510–2546
4. การแสดงดนตรีไทยของวงจุฬาวาทิต ของศูนย์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
5. ควบคุมการฝึกซ้อมและร่วมบรรเลงระนาดเอกในการแสดงโขน ละคร ของ

กรมศิลปากร ทั้งในและต่างประเทศ ตั้งแต่ พ.ศ. 2506 - พ.ศ. 2549

6. ควบคุมดูแลและจัดการแสดงและร่วมบรรเลงในพระราชพิธี รัฐพิธีและพิธีการต่างๆ

7. ควบคุม การบรรเลงดนตรีประโคมในพระราชพิธี พระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์

8. ควบคุมการบรรเลงดนตรีประโคมในพระราชพิธี พระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี

9. กำกับการแสดงคณะละครสมัครเล่นแห่งบ้านปลายเนิน ตั้งแต่ พ.ศ. 2546 ถึงปัจจุบัน

10. กำกับการแสดงการดนตรีไทยของวงจุฬาวาทิต ของศูนย์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

11. ถวายการสอนฝึกซ้อม ปรับวงดนตรีและร่วมบรรเลง ในโอกาสที่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงดนตรีในประเทศและต่างประเทศ

ด้านวิชาการ

เขียนบทความทางวิชาการ อาทิ พิธีครอบครูดนตรีไทย พิธีไหว้ครูดนตรีไทย นักดนตรีไทยในอุดมคติ บทบูชาพระภรตฤาษีในโองการไหว้ครู บทความเรื่อง“นานาสังคีต ชั้นเชิงชาญ พระปรีชาสามารถด้านดนตรีและนาฏศิลป์”

ด้านการบริหาร

1. ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี
2. ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
3. ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป(กรุงเทพฯ)
4. ผู้อำนวยการกองศิลปศึกษา กรมศิลปากร
5. ผู้อำนวยการส่วนการแสดง สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร
6. ผู้อำนวยการสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์
7. รองอธิบดีกรมศิลปากร
8. อธิบดีกรมศิลปากร
9. อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ด้านกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่

ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ แบ่งออกเป็น 5 ด้าน ได้แก่ด้านเนื้อหาสาระในการสอนทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานประกอบด้วยการนั่งการจับไม้ตีวิธีตีฆ้องแบบฝึกไล่เสียง และบทเพลงที่ใช้สอน

1.1 การนั่ง สามารถนั่งตีได้สองวิธีคือ "การนั่งพับเพียบ" และ "การนั่งขัดสมาธิ” การนั่งลำตัวจะตั้งตรงหันหน้าให้ตรงกับกึ่งกลางของวงฆ้อง

1.2 การจับไม้ตีวิธีการจับไม้ฆ้อง นิยมทำ 2 ลักษณะ คือวิธีการจับแบบปากนกแก้ว เป็นลักษณะที่ผู้ฝึกหัดจะต้องรวบนิ้วกลางนิ้วนาง และนิ้วก้อยรัดไม้ฆ้องไว้กับฝ่ามือ ในขณะเดียวกันใช้นิ้วหัวแม่มือกดด้านในของไม้ฆ้อง ตรงกับตำแหน่งส่วนโคนของนิ้วชี้ ซึ่งอยู่ทางด้านนอกของไม้ตี ส่วนปลายนิ้วชี้ตวัดรัดไม้ฆ้องด้านล่างไว้ จึงทำให้มองดูมีลักษณะคล้ายกับปากนกแก้ว และวิธีจับแบบปากกา มีลักษณะที่คล้ายคลึงกับปากนกแก้วเกือบทุกประการแตกต่างตรงส่วนของนิ้วชี้ กล่าวคือแทนที่จะใช้นิ้วชี้ตวัดรัดไม้ฆ้องด้านล่างไว้ ให้เหยียดนิ้วชี้ให้ตรงบนส่วนก้านของไม้ตีฆ้อง ส่วนปลายสุดของนิ้วชี้จะอยู่ติดด้านหลังของแผ่นหนังหรือแป้นที่ตีฆ้อง การจับแบบปากกานี้ผู้ฝึกหัดจะต้องใช้นิ้วชี้กดจากด้านบนของไม้ ในขณะที่นิ้วหัวแม่มือกดด้านข้าง

1.3 วิธีตีฆ้องต้องตีให้ปื้น (หน้าไม้ตี)ตั้งฉากกับปุ่มลูกฆ้องตีถูกตรงกลางปุ่มลูกฆ้องให้เต็มปื้นไม้ตีใช้กล้ามเนื้อแขนและข้อมือเป็นหลัก ยกหัวไม้ตีให้สูงกว่าลูกฆ้องพอสมควรหมุนไม้ตีทีละน้อย เพื่อไม่ให้หัวไม้ตีเสียรูปทรง และเพื่อรักษาคุณภาพเสียงตามความเหมาะสมในขณะบรรเลง

1.4 แบบฝึกไล่เสียงในการเริ่มเรียนดนตรีไทยทุกประเภท จะต้องเริ่มเรียนตั้งแต่การฝึกไล่เสียงซึ่งเป็นแบบฝึกที่เป็นกลุ่มเสียง หรือประโยคสั้นๆ ที่ครูสร้างขึ้นเพื่อใช้สำหรับฝึกแต่ละทักษะอย่างเหมาะสม เป็นการตีไล่เสียงเพื่อให้ได้กำลัง ไล่เพื่อความคล่องตัวในการบรรเลง หรือไล่เพื่อให้ได้เสียงที่ดังชัดเจนถูกต้อง ถ้าผู้เรียนมีพื้นฐานในการไล่เสียงไม่ดี จะทำให้การเรียนขาดประสิทธิภาพ ไม่ประสบผลสำเร็จในการปฏิบัติได้

1.5 บทเพลงที่ใช้สอนเพลงที่ใช้เรียนเป็นเพลงแรกคือเพลงสาธุการและเพลงในชุดโหมโรงเย็น เพลงเหาะ เพลงเรื่อง เพลงพิธีกรรมต่างๆ

2. ด้านการเรียนการสอนมีหลักการสำคัญที่ยึดเป็นแนวทางการสอนเพื่อพัฒนาผู้เรียนไปสู่เป้าหมายได้อย่างมีประสิทธิภาพ คือ

2.1 สอนตามความสามารถของผู้เรียน เนื่องจากลูกศิษย์แต่ละคนมีความสามารถไม่เหมือนกัน ก็จะแยกผู้เรียนออกเป็น 3 กลุ่ม คือ

กลุ่มที่ 1 จะเรียนได้เร็ว มีความจำดีเวลาต่อเพลงสามารถปฏิบัติตามครูได้ทันที ลูกศิษย์กลุ่มนี้สามารถช่วยครูดูแลเพื่อนที่เรียนช้าได้อีกด้วย

กลุ่มที่ 2 การเรียนจะช้ากว่ากลุ่มแรก เวลาครูต่อเพลง จะไม่สามารถปฏิบัติได้ทันที ครูจะต้องปฏิบัติให้ดู 2 - 3 เที่ยวจึงจะปฏิบัติตามได้ กลุ่มนี้จะสามารถเรียนไปพร้อมกับกลุ่ม 1 ได้ ถ้าใครต่อเพลงได้ช้า ท่านจะให้เพื่อนที่ปฏิบัติได้แล้วหยุดรอก่อน ท่านก็จะปฏิบัติให้ดูและบอกมือให้ตีตาม

กลุ่มที่ 3 จะเป็นกลุ่มที่เรียนได้ช้ากว่าคนอื่นมาก เวลาต่อเพลงจะปฏิบัติตามไม่ได้ ท่านก็จะลุกขึ้นไปบอกมือใกล้ๆ บอกวิธีการจำมือ จำโน้ต และแนะนำให้ฝึกซ้อมนอกเวลา

2.2 เน้นวิธีการบรรเลงมากกว่าบทเพลงจะให้ความสำคัญกับทักษะวิธีการบรรเลงรสมือหรือรสเสียง ความไพเราะในการบรรเลงมากกว่าบทเพลง เพราะหากผู้บรรเลงมีทักษะและวิธีการบรรเลงที่ดี ก็สามารถบรรเลงบทเพลงต่างๆ ได้ไพเราะ

2.3 สอนทักษะอย่างเป็นขั้นตอนจะทำการสอนทีละทักษะ เป็นขั้นเป็นตอน ไม่มีการสอนแบบรีบเร่ง สอนไปทีละขั้น ลูกศิษย์ต้องปฏิบัติให้ได้ถูกต้อง และชำนาญท่านจึงจะผ่านไปฝึกในทักษะหรือขั้นตอนต่อไป การสอนด้วยหลักการนี้ส่งผลให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ได้ถูกต้อง นำไปสู่ความสำเร็จในการเรียนฆ้องวงใหญ่อย่างมีประสิทธิภาพ

3. การปลูกฝังคุณธรรม จริยธรรม เป็นลักษณะคล้ายพ่อ แม่ ญาติผู้ใหญ่อบรม สั่งสอนบุตรหลานในบ้าน โดยการปฏิบัติเป็นแบบอย่าง การว่ากล่าวตักเตือนทั้งด้านดนตรีและการใช้ชีวิต ทำให้ลูกศิษย์ค่อยๆซึมซับจนมีพฤติกรรมที่พึงประสงค์ โดยความเข้มข้นของการสอนขึ้นอยู่กับความใกล้ชิด ความผูกพันระหว่างครูกับศิษย์ คุณธรรม จริยธรรมที่ที่ปรากฏ ได้แก่ ความกตัญญู ความอดทนและขยันหมั่นเพียรในการฝึกซ้อม ความมีระเบียบวินัย ความตั้งใจจริง รู้จักหน้าที่ของตนเอง ตรงต่อเวลา มีความสามัคคีในหมู่คณะ มีความเคารพครูบาอาจารย์และรุ่นพี่ กิริยามารยาทเรียบร้อย ซึ่งคุณธรรมและจริยธรรมนี้ ลูกศิษย์จะค่อยๆ ซึมซับ เป็นลักษณะน้ำซึมบ่อทรายซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญของการปฏิสัมพันธ์ระหว่างครูกับลูกศิษย์ที่ใช้ชีวิตร่วมกันอย่างใกล้ชิดด้วยความรัก ความเคารพ ความศรัทธาและความซื่อสัตย์จริงใจต่อกัน เป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญยิ่งของวัฒนธรรมการถ่ายทอดดนตรีไทยตามขนบโบราณ

4. การพัฒนาสุนทรียภาพและความซาบซึ้งของดนตรีไทยหลักการสำคัญในการพัฒนาสุนทรียภาพด้านดนตรีคือการให้โอกาสเด็กในการรับรู้ดนตรีที่มีคุณค่า การพัฒนากระบวนการฟังทางปัญญาเชิงคุณภาพควบคู่กันไป สำหรับการสอนทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ เป็นวิธีการสอนแบบมุขปาฐะ โดยการบรรยายและการสาธิตซึ่งเป็นวิธีการที่เน้นการฟังอย่างมากโดยเฉพาะการฟังเสียงฆ้องวงใหญ่หรือเพลงที่มีความไพเราะ เนื่องจากการสอนของครูมุ่งเน้นความไพเราะเป็นเป้าหมายสำคัญดังนั้นผู้เรียนจึงได้รับรู้ดนตรีที่ไพเราะโดยใช้การฟังอย่างสม่ำเสมอทั้งเชิงปริมาณคือความถูกต้องและเชิงคุณภาพคือความงามความไพเราะไปพร้อมกับการเรียนรู้ทักษะฆ้องวงใหญ่ซึ่งการฟังเป็นกิจกรรมสำคัญมากในการพัฒนาสุนทรียภาพนอกจากนี้การสอนของครูยังให้ความสำคัญกับความเข้าใจด้านเนื้อหาสาระวิธีการบรรเลงฆ้องวงวงใหญ่ที่ถูกต้องของผู้เรียน ซึ่งเป็นพื้นฐานสำคัญในการพัฒนาทักษะปฏิบัติและการเสริมสร้างความรู้ความเข้าใจใน

สุนทรียรสของดนตรี

5. การวัดและประเมินผลจะมีการประเมินผลทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของผู้เรียนไปตลอดระยะเวลาของการสอน ด้วยวิธีการสังเกตทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของผู้เรียนในด้านความถูกต้อง เนื่องจากเป็นวิธีการใช้ได้สะดวก วัดผลได้ตลอดเวลา หากมีการบรรเลงผิดพลาดก็จะให้ดำเนินการแก้ไขให้ถูกต้อง หากยังไม่สามารถปฏิบัติได้ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ จะยังไม่ต่อเพลงเพิ่มเติมให้ จะให้ผู้เรียนไปฝึกซ้อมใหม่จนสามารถบรรเลงได้คล่องแคล่วและถูกต้องแม่นยำ จึงจะต่อเพลงให้ มีการอธิบายสาธิตยกตัวอย่างเช่นอุปมาอุปมัย ให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจอย่างกระจ่างและสามารถปฏิบัติได้อย่างถูกต้องบรรลุตามเป้าหมายที่ต้องการดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ จะประเมินผู้เรียนตลอดระยะเวลาของการฝึกโดยท่านจะเป็นผู้สังเกตและประเมินด้วยตนเองแต่บางครั้งก็ให้ผู้เรียนประเมินตนเองรวมถึงให้ผู้อื่นประเมินด้วยแล้วท่านจะเป็นผู้ตัดสินว่าบรรลุเป้าหมายที่คาดหวังไว้หรือไม่

ด้านการปรับวงดนตรีไทย

การปรับวงดนตรีไทยเป็นการปฏิบัติงานในวงดนตรีไทยที่มุ่งให้วงดนตรีวงนั้นมีคุณภาพในการบรรเลง มีความสอดคล้องกลมกลืนกันและอารมณ์ของเพลงมีความไพเราะงดงามแต่จะมีความสมบูรณ์มากน้อยเพียงใดต้องอาศัยองค์ประกอบและขั้นตอนต่างๆ และการปรับวงดนตรีไทยของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ มีขั้นตอนในการปรับวง คือ

คัดเลือกนักดนตรีที่มีฝีมือ มีความสามารถให้เหมาะกับเครื่องดนตรีที่บรรเลงโดยจะดูรูปร่างลักษณะ สติปัญญา เช่น คนระนาด ต้องเป็นคนที่กล้าตัดสินใจ มีปฏิภาณไหวพริบมีข้อมือใหญ่ ส่วนคนฆ้องวงใหญ่ ต้องเป็นคนที่มีความแม่นยำในทำนองเพลง เพราะต้องบรรเลงทำนองเพลงเป็นหลักของวง เป็นต้น เมื่อได้ผู้บรรเลงแล้ว ท่านจะให้ทุกคนไปเตรียมความพร้อมของตัวเอง เช่น ไปฝึกไล่มือ ไล่เสียง หรือถ้ารู้ว่าจะบรรเลงเพลงอะไรก็ให้ไปศึกษาเพลงนั้นว่าเป็นเพลงประเภทใด ควรเล่นแนวไหน เป็นการบ้านมาก่อน การเลือกเพลงที่จะบรรเลง ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ จะดูว่าใช้วงดนตรีอะไร ดูวัตถุประสงค์ของงานนั้นๆ ว่าเป็นงานประเภทใดแล้วจึงเลือกเพลงที่เหมาะสมกับงานนั้น ท่านจะศึกษาลักษณะประวัติที่มาของเพลง เพื่อให้ทราบจุดมุ่งหมายของการประพันธ์ จะได้ปรับวงให้เหมาะสมกับเพลงนั้นๆ เมื่อทุกอย่างพร้อมแล้ว ก็จะเริ่มดำเนินการต่อเพลงโดยท่านจะให้ผู้บรรเลงทุกคนต่อเพลงทางฆ้องวงใหญ่ก่อน เพื่อจะได้เข้าใจโครงสร้างหลักของเพลงจนแม่นยำ จึงแยกไปต่อการแปรทำนองเป็นทางของเครื่องดนตรีแต่ละประเภท ซึ่งการแปรทำนองนี้ท่านจะให้ลูกศิษย์ของท่านเป็นผู้ถ่ายทอด โดยการควบคุมดูแลของท่าน การแปรทำนองหรือการผูกกลอน ท่านจะมีหลักว่าให้มีความใกล้เคียงกับทางฆ้องวงใหญ่ให้มากที่สุด ฟังแล้วมีความไพเราะกลมกลืนกันเมื่อทุกคนฝึกซ้อมจนแม่นทางของตัวเองแล้ว ก็จะมาบรรเลงรวมวง เพื่อดูความสัมพันธ์กลมกลืนกันอีกครั้ง ถ้าฟังแล้วยังไม่ดี ท่านก็จะปรับให้ใหม่ จนเห็นว่าดีแล้ว ก็จะปรับแนวการบรรเลง

เริ่มตั้งแต่การขึ้นเพลง การรับพร้อมกัน และการลงจบเพลง ทุกอย่างต้องพร้อมเพรียงกัน แนวการบรรเลงจะเริ่มจากช้าไปเร็วแบบค่อยเป็นค่อยไป

และขั้นตอนสุดท้ายจะปรับเทคนิคกลวิธีพิเศษต่างๆ เช่น การตีสะบัด การกวาด การตีเสียงกรอด หรือเสียงกระซิบ ซึ่งก็ต้องดูลักษณะของเพลง ว่าควรจะปรับเทคนิคพิเศษอะไร เพื่อให้เหมาะกับเพลงนั้นๆ

อภิปรายผล

จากการศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ มีวัตถุประสงค์เพื่อ ศึกษาประวัติและผลงานของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐาน และการปรับวงดนตรีไทยของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ จากผลการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการอภิปรายผลใน 3 ประเด็น ดังนี้

1. ประวัติและผลงานของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญศิลปินแห่งชาติ
2. กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ
3. การปรับวงดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ

1. ประวัติและผลงานของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญศิลปินแห่งชาติ

การอภิปรายผลเกี่ยวกับประวัติและผลงานของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ พบว่า ท่านเป็นครูดนตรีที่มีความมานะพยายาม มีความขยันหมั่นเพียรในการฝึกฝนตนเองอย่างสม่ำเสมอ ทำให้ประสบผลสำเร็จในด้านดนตรีไทย ซึ่งมีความสอดคล้องกับระดับของพฤติกรรมด้านทักษะพิสัยของเบญจมินเอส บลูม (Benjamin S. Bloom) ตั้งแต่การรับรู้ หลักการปฏิบัติฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานที่ถูกต้องไปสู่การกระทำตามแบบอย่าง เป็นพฤติกรรมที่ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญมีความพยายามฝึกฝนปฏิบัติทักษะฆ้องวงใหญ่อย่างสม่ำเสมอเพื่อให้เกิดทักษะ สามารถฝึกปฏิบัติตามที่ได้เรียนมา มีความขยันหมั่นเพียรฝึกซ้อมอย่างต่อเนื่อง จนสามารถปฏิบัติได้ถูกต้องและมีทักษะความคล่องแคล่วในการบรรเลงมากขึ้น ดังที่ท่านเคยพูดเสมอว่า ท่านไม่มีพื้นฐานของปี่พาทย์มาก่อน จึงต้องมีพรแสวงให้มากกว่าใคร ซึ่งท่านก็พิสูจน์ให้เห็นว่าสามารถปฏิบัติได้ทำให้ประสบผลสำเร็จในด้านดนตรีไทยและมีผลงานมากมายเป็นที่ประจักษ์ดังที่ได้กล่าวมา ซึ่งผู้วิจัยมีความเห็นว่าความขยันหมั่นเพียรในการฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ เป็นปัจจัยสำคัญที่จะนำไปสู่ความสำเร็จในการเรียนดนตรี

2. กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ

จากการศึกษาพบว่า ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ เป็นครูดนตรีที่มีความรอบรู้ด้านดนตรีทั้งทฤษฎีและปฏิบัติ มีความสามารถในการสอน มีจิตวิญญาณของความเป็นครูในการถ่ายทอดดนตรีไทยอย่างจริงใจและเมตตา ในกระบวนการถ่ายทอดท่านจะปรับการสอนให้เหมาะสมกับผู้เรียนขึ้นอยู่ว่าใครจะรับและปฏิบัติได้มากน้อยเพียงใด มีการปรับเปลี่ยนการสอน มีการพัฒนาความรู้และทักษะทางด้านดนตรีให้เหมาะสม ตามลักษณะของผู้เรียน เนื้อหาสาระที่ใช้สอน จะเน้นวิธีการบรรเลงมากกว่าบทเพลง ท่านจะมีความละเอียดในการสอนทุกขั้นตอน เริ่มตั้งแต่พื้นฐานการบรรเลง ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ สมชาย เอี่ยมนายุง (2545) ได้ศึกษากระบวนการถ่ายทอดขิมของชมรมดนตรีไทยมูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ผลการศึกษาพบว่า การสอนจะมีแบบสาธิตและแบบบรรยาย เริ่มจากการปรับพื้นฐานตั้งแต่ท่านั่ง การจับไม้ การไล่เสียงและฝึกเพลงที่เป็นแบบเรียน สอดคล้องกับงานวิจัยของ กรกฎ วงศ์สุวรรณ (2549) ได้ศึกษากระบวนการถ่ายทอดดนตรีไทยของปราชญ์ชาวบ้านในมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ผลการศึกษาพบว่า ปราชญ์ชาวบ้านถ่ายทอดโดยวิธีการที่เรียกว่ามุขปาฐะหรือการต่อเพลงแบบปากต่อปาก แบบตัวต่อตัว โดยการสาธิตและการต่อเพลงด้วยการปฏิบัติให้ดูเป็นตัวอย่างและให้ผู้เรียนปฏิบัติตามบทเพลงที่ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญนำมาใช้ฝึกทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานคือเพลงสาธุการซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ ธนา วิไลวงษ์ (2553) ได้ศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของครูดนตรีไทยจังหวัดอ่างทอง ผลการศึกษาสรุปได้ว่า ครูที่ถ่ายทอดดนตรีไทยเป็นนักดนตรีมืออาชีพมีการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่น การเรียนการสอนจะใช้วิธีการสอนที่เรียกว่า “ต่อเพลง” ครูเป็นผู้ถ่ายทอด ผู้เรียนเป็นผู้เลียนแบบ จะเรียนเครื่องมือฆ้องวงใหญ่ก่อนเป็นชิ้นแรก แล้วจึงแยกไปเรียนเครื่องดนตรีอื่นๆต่อไป เริ่มสอนเพลงเบื้องต้นก่อนคือเริ่มจากเพลงสาธุการแล้วจึงเรียนเพลงชั้นสูงต่อไป การเรียนการสอนฆ้องวงใหญ่ของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ เน้นทักษะการบรรเลงและวิธีการบรรเลงเป็นสำคัญ สอดคล้องกับงานวิจัยของ อุทัย ศาตรา (2553) ได้ศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูประสิทธิ ถาวรศิลปินแห่งชาติ ผลการศึกษาพบว่ากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูประสิทธิ ถาวรศิลปินแห่งชาติจะเป็นการสอนแบบมุขปาฐะ มีการอธิบาย สาธิต และอุปมาอุปมัย การสอนจะมี 2 ลักษณะ คือการสอนควบคู่กับการปรับวงเป็นการสอนที่วิทยาลัยนาฏศิลปและสอนที่บ้าน หลักการสอนจะสอนตามความสามารถของผู้เรียน เน้นวิธีการบรรเลงมากกว่าบทเพลง เน้นพื้นฐานการบรรเลงระนาดเอกที่ถูกต้อง สอนทักษะอย่างเป็นขั้นตอน ในกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ นอกจากการสอนแล้ว การปลูกฝังคุณธรรม จริยธรรม ท่านก็ให้ความสำคัญกับเรื่องนี้มาก เพื่อให้ผู้เรียนให้มีความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณ มีสัมมาคารวะมีวินัย ตรงต่อเวลา เป็นการพัฒนาด้านจิตใจ อารมณ์ ความรู้สึก

ที่มีผลต่อความไพเราะ ความงามในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่และความเป็นนักดนตรีที่ดีของผู้เรียน การวัดและประเมินผลการเรียนก็เป็นกระบวนการหนึ่งที่มีความสำคัญต่อการเรียนการสอนของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ท่านจะประเมินผลทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของผู้เรียนไปตลอดระยะเวลาของการสอน ด้วยวิธีการสังเกตทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของผู้เรียนในด้านความถูกต้อง เนื่องจากเป็นวิธีการใช้ได้สะดวก วัดผลได้ตลอดเวลา หากมีการบรรเลงผิดพลาดก็จะให้ดำเนินการแก้ไขให้ถูกต้องได้ทันที

3. การปรับวงดนตรีไทยของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ

การปรับวงดนตรีไทยเป็นการปฏิบัติงานในวงดนตรีไทยวงหนึ่งที่มุ่งให้วงดนตรีวงนั้นมีคุณภาพในการบรรเลง มีความสอดคล้องกลมกลืนกันและอารมณ์ของเพลงมีความไพเราะงดงาม แต่จะมีความสมบูรณ์มากน้อยเพียงใดต้องอาศัยองค์ประกอบและขั้นตอนต่างๆ และการปรับวงดนตรีไทยของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ มีหลักในการปรับวง คือ มีการคัดเลือกผู้บรรเลงที่มีฝีมือ รูปร่างลักษณะ หรือบุคลิกเหมาะสมกับเครื่องดนตรีแต่ละชนิด เช่น คนระนาดเอก ต้องมีภาวะความเป็นผู้นำ กล้าคิด กล้าตัดสินใจมีข้อมือที่แข็งแรง มีความขยันอดทน ขยันหมั่นเพียรและมีวินัยในการฝึกซ้อมฝีมืออย่างสม่ำเสมอ มีวินัยตรงต่อเวลาต่อตนเองและต่อหมู่คณะ เครื่องดนตรีแต่ละชนิดจะมีลักษณะการเล่นต่างกันหากเลือกผู้บรรเลงที่ไม่เหมาะสมกับเครื่องดนตรีผลที่ได้ก็จะไม่เป็นไปตามความประสงค์ เมื่อได้นักดนตรีตามที่ต้องการแล้ว การคัดเลือกเพลงของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ จะดูวัตถุประสงค์ของงานนั้นๆ ว่าเป็นงานประเภทใด แล้วจึงเลือกเพลงที่เหมาะสมกับงานนั้นเพราะคนปรับวงต้องรู้ประวัติที่มาของเพลง เพื่อให้ทราบจุดมุ่งหมายของการประพันธ์ จะได้ปรับวงให้เหมาะสมกับเพลงนั้นๆ การต่อเพลง ของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ท่านจะให้ทุกคนต่อเพลงทางฆ้องวงใหญ่ก่อน ผู้บรรเลงทุกคนจะได้เข้าใจหลักและโครงสร้างของเพลง เมื่อแม่นยำกันทุกคนแล้วก็จะแยกไปต่อเพลงโดยแปรทำนองจากฆ้องใหญ่เป็นทางตามเครื่องมือที่ผู้บรรเลงเล่น หรือที่เรียกกันว่าการผูกกลอน ท่านจะส่งไปหาครูที่มีความเฉพาะทางของแต่ละเครื่องมือและให้ผูกกลอนใกล้กับทำนองหลักหรือทางฆ้องวงใหญ่ให้มากที่สุดจากนั้นมาบรรเลงรวมวง ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญจะดูว่าสำนวนกลอนหรือการผูกกลอนเข้ากันได้กับทำนองหลักหรือไม่ ท่านก็จะปรับแก้อีกครั้งจนเห็นว่าเรียบร้อย ก็จะปรับแนวเพลง หรือความช้า-เร็วของเพลงให้เหมาะสมกับเพลง ปรับการขึ้นเพลง การลงเพลงหรือจบเพลงของผู้บรรเลงให้มีความพร้อมเพรียงกัน และมีการปรับเทคนิคกลวิธีพิเศษต่างๆ เพื่อเพิ่มความไพเราะน่าฟังยิ่งขึ้น เช่น การกรอ การสะบัด การประคบมือ เป็นต้นซึ่งการปรับวงดนตรีไทยของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ มีความสอดคล้องกับงานวิจัยของ สุทธภพ ศรีอักขรกุล (2558) ได้ศึกษากลวิธีการปรับวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ตามแนวทางครูบรรพต แจ้งจรัส กรณีศึกษาโรงเรียน ราชวินิตบางแก้ว ผลการศึกษาพบว่ากลวิธีการปรับวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ตามแนวทาง

ครูบรรพต แจ้งจรัส กรณีศึกษาโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว แนวทางที่ทำให้ประสบความสำเร็จในการประกวดดนตรีไทยถึง 9 สมัย อยู่ที่ การเลือกมือฆ้อง (ทำนองหลัก) ศึกษาสังคีตลักษณ์และวิเคราะห์การผูกกลอน การพิจารณาความเหมาะสมของผู้ขับร้อง การเข้าจังหวะฉิ่งและเครื่องหนัง วางแผนออกแบบแนวเสียงและแนวของเครื่องดนตรีให้กลมกลืนกัน จึงเป็นเหตุให้ประสบผลสำเร็จกับการประกวดดนตรีไทยของโรงเรียนราชวินิตบางแก้วและยังสอดคล้องกับงานวิจัยของวีระ พันธ์เสือ (2544) ได้ศึกษาเทคนิคการปรับวงของครูประสิทธิ์ ถาวร เพลงชุดฝรั่งรำเท้า ผลการศึกษาพบว่า เทคนิคการ ปรับวงของครูประสิทธิ์ ถาวร เพลงชุดฝรั่งรำเท้า เป็นการเรียบเรียงเพลงหลายๆเพลงมาบรรเลงติดต่อกันโดยอาศัยลักษณะของเพลงและแนวการบรรเลงที่สามารถผสมผสานเข้ากันได้ ใช้เทคนิคการขึ้นเพลง การลงเพลง การเชื่อมต่อเพลง และเทคนิคการบรรเลงอื่นๆทำให้เกิดความไพเราะในเชิงสุนทรียศาสตร์

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กรกฎ วงศ์สุวรรณ. 2549. “กระบวนการถ่ายทอดดนตรีไทยของปราชญ์ชาวบ้านในมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปกร.

กระทรวงวัฒนธรรมสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2552. ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2552. กรุงเทพฯ: รุ่งศิลป์การพิมพ์.

กฤษฎางค์ ไวยนันท์. 2548. “การสืบทอดวงปี่พาทย์ในลุ่มน้ำลพบุรี.” ปริญญานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

กษมา ประสงค์เจริญ. 2552. “การศึกษาภูมิปัญญาไทย ของครูจะเข้แบบฉบับดั้งเดิมใน การพัฒนารูปแบบการถ่ายทอดการบรรเลงจะเข้ของวิทยาลัยนาฏศิลปทั่วประเทศไทย.” วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. 2542. สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ชิ้น ศิลปบรรเลง. 2516. ดนตรีไทยศึกษา. กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. 2555. ดนตรีศึกษา : หลักการและสาระสำคัญ. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทิศนา แขมมณี. 2555. ศาสตร์การสอน : องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธนา วิไลวงษ์. 2553. “กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของครูดนตรีไทย จังหวัดอ่างทอง.” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

นิยพรรณ (ผลวัฒนะ) วรรณศิริ. 2540. มานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

บุญช่วย โสวัตร และคณะ. 2539. การปรับวงดนตรีไทยขั้นสูง. กรุงเทพฯ.

ปฐม นิคมานนท์. 2535. การค้นหาความรู้และระบบการถ่ายทอดความรู้ในชุมชนชนบทไทย. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

พิมพร ชัยจิตรสกุล. 2545. “การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทย : กรณีศึกษา ชุมชนอัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม.” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

พูนพิศ อมาตยกุล. 2552. เพลงดนตรีและนาฏศิลป์จากสาส์นสมเด็จ. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหิดล.

ไพศาล อินทวงศ์. 2548. คลีนิกดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: สุวีริยาสาส์น.

ภิชาติ เลณะสวัสดิ์. 2547. มือฆ้อง. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร.

มณฑณา พิพัฒน์เพ็ญ. 2540. “การมีส่วนร่วมและกระบวนการถ่ายทอดความรู้ของปราชญ์ชาวบ้านในการ สอนดนตรีพื้นบ้านของโรงเรียนประถมศึกษาสังกัดสำนักงาน การประถมศึกษาจังหวัดสงขลา.” วิทยานิพนธ์ ปริญญาศึกษาศาสตร์มหาบัณฑิต. สาขาหลักสูตรและการนิเทศ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

มานพ ถนอมศรี และคณะ. 2546. ทิพย์วาทีคีตศิลป์. กรุงเทพฯ: กรุงเทพ.

มานพ วิสุทธิแพทย์. 2533. ดนตรีไทยวิเคราะห์. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

รัตนะ บัวสนธ์. 2535. “การพัฒนาหลักสูตรและการจัดการเรียนการสอนเพื่อถ่ายทอดภูมิปัญญาท้องถิ่นกรณีศึกษาชุมชนแห่งหนึ่งในเขตภาคกลางตอนล่าง.” วิทยานิพนธ์ ปริญญาการศึกษาดุษฎีบัณฑิต สาขาการวิจัยและพัฒนาหลักสูตร บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร.

ราชบัณฑิตยสถาน. 2554. พจนานุกรมฉบับบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

วิทยาลัยนาฏศิลป์. 2561. “ประวัติวิทยาลัยนาฏศิลป (กรุงเทพ).” Retrieved October 1, 2018 (https://th.wikipedia.org/wiki/วิทยาลัยนาฏศิลป)).

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์. 2561. “ประวัติวิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์.”

วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่. 2561. “ประวัติวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่.” Retrieved October 5, 2018 (http://cdacm.bpi.ac.th/cdacm.bpi.ac.th/hna_rk.html)).

วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี. 2561. “ประวัติวิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี.” Retrieved October 5, 2018 (www.bpi.ac.th/index.php/th/about-us/department/department6/item/%0A799-de6-8).%0A).

วิมาลา ศิริพงษ์. 2534. “การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยในสังคมไทยปัจจุบัน : ศึกษากรณีสกุลพาทยโกศลและสกุลศิลปะบรรเลง.” วิทยานิพนธ์ ปริญญาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

วีระ พันธ์เสือ. 2544. “เทคนิคการปรับวงของครูประสิทธิ ถาวร เพลงชุดฝรั่งรำเท้.” ปริญญานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

สงบศึก ธรรมวิหาร. 2540. ดุริยางค์ไทย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สงัด ภูเขาทอง. 2539. การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรี ไทย. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. 2561. “ประวัติสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์,.” Retrieved October 5, 2018 (https://th.wikipedia.org/wiki/สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์).

สมชาย เอี่ยมนายุง. 2545. “กระบวนการถ่ายทอดขิมของชมรมดนตรีไทยมูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง).” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดล.

สมพร ชุ่มเพ็งพันธ์. 2554. “การสืบทอดทางฆ้องเพลงหน้า พาทย์ของครูช่อ อากาศโปร่ง ในวงชมรมดนตรีไทยลพบุรี อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี.” ปริญญานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตร มหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

สมภพ ขำประเสริฐ. 2526. เรียนดนตรีไทยอย่างไรถึงจะดี. กรุงเทพฯ: ศิลปากร.

สมศักดิ์ ศรีสันติสุข. 2545. การศึกษาสังคมและวัฒนธรรม : แนวความคิด วิธีวิทยาและทฤษฎี. ขอนแก่น: อมรินทร์ก๊อปปี้.

สัญญา สัญญาวิวัฒน์. 2536. ทฤษฎีสังคม การสร้าง การพัฒนา ประเมินค่าและการใช้ประโยชน์. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. 2544. เกณฑมาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑการประเมิน. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ.

สุชาติ สุทธิ. 2544. คู่มือการสอน : สุนทรียภาพของชีวิต. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สถาบันราชภัฏสวนดุสิต.

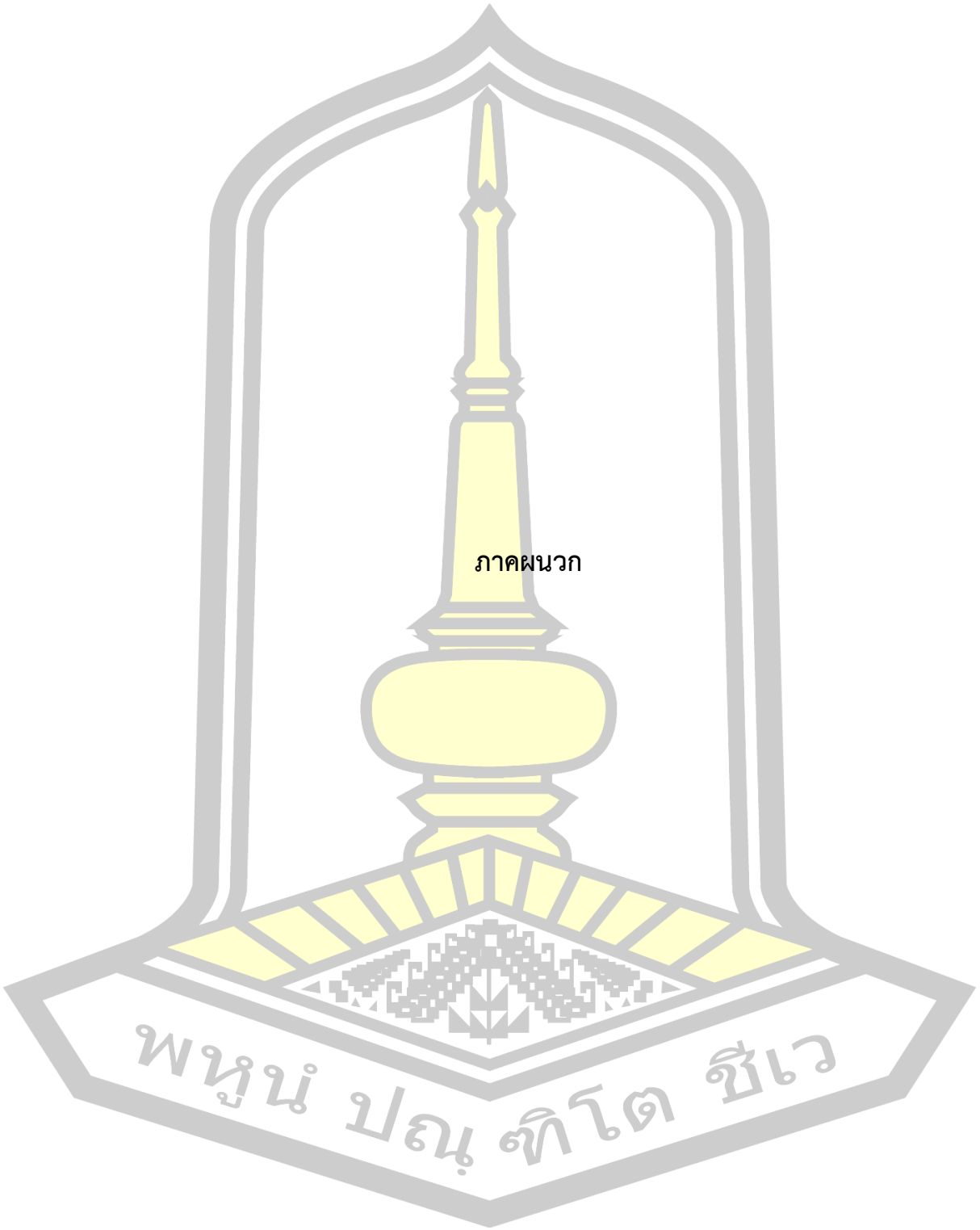
สุทธภพ ศรีอักขรกุล. 2558. “กลวิธีการปรับวงปี่พาทย์ไม้นวม เครื่องคู่ตามแนวทาง ครูบรรพต แจ้งจรัส.” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เหมราช เหมหงษา. 2541. “วิวัฒนาการการถ่ายทอดการบรรเลงจะเข้: การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์.” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิขาสารัถศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

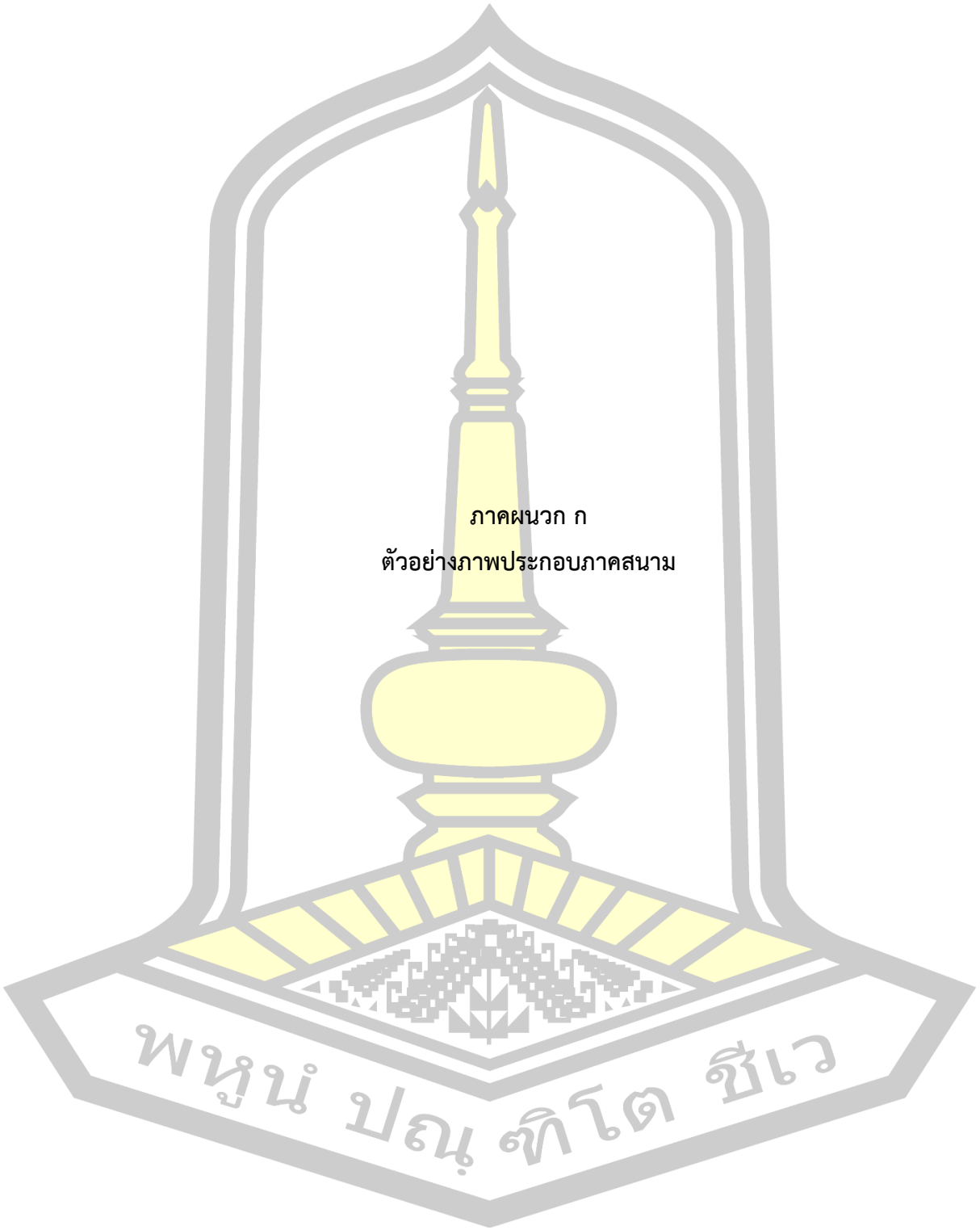
อมรา พงศาพิชญ์. 2547. ความหลากหลายทางวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อังคณา แสงอนันต์. 2553. “การสืบทอดดนตรีไทยสายครู อุทัย แก้วละเอียด กรณีศึกษาวงไทยบรรเลง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม.” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

อุทัย ศาตรา. 2553. “กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูประสิทธิ ถาวรศิลปินแห่งชาติ.” วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะดนตรีและนาฏศิลปศึกษา. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.



ภาคผนวก



ภาคผนวก ก

ตัวอย่างภาพประกอบภาคสนาม

ภาพการลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม

สัมภาษณ์ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 14 สัมภาษณ์ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ที่วิทยาลัยนาฏศิลปะนครราชสีมา

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

สัมภาษณ์อาจารย์บงกฎ เขียนเจริญ ที่วิทยาลัยนาฏศิลป (ศาลายา)

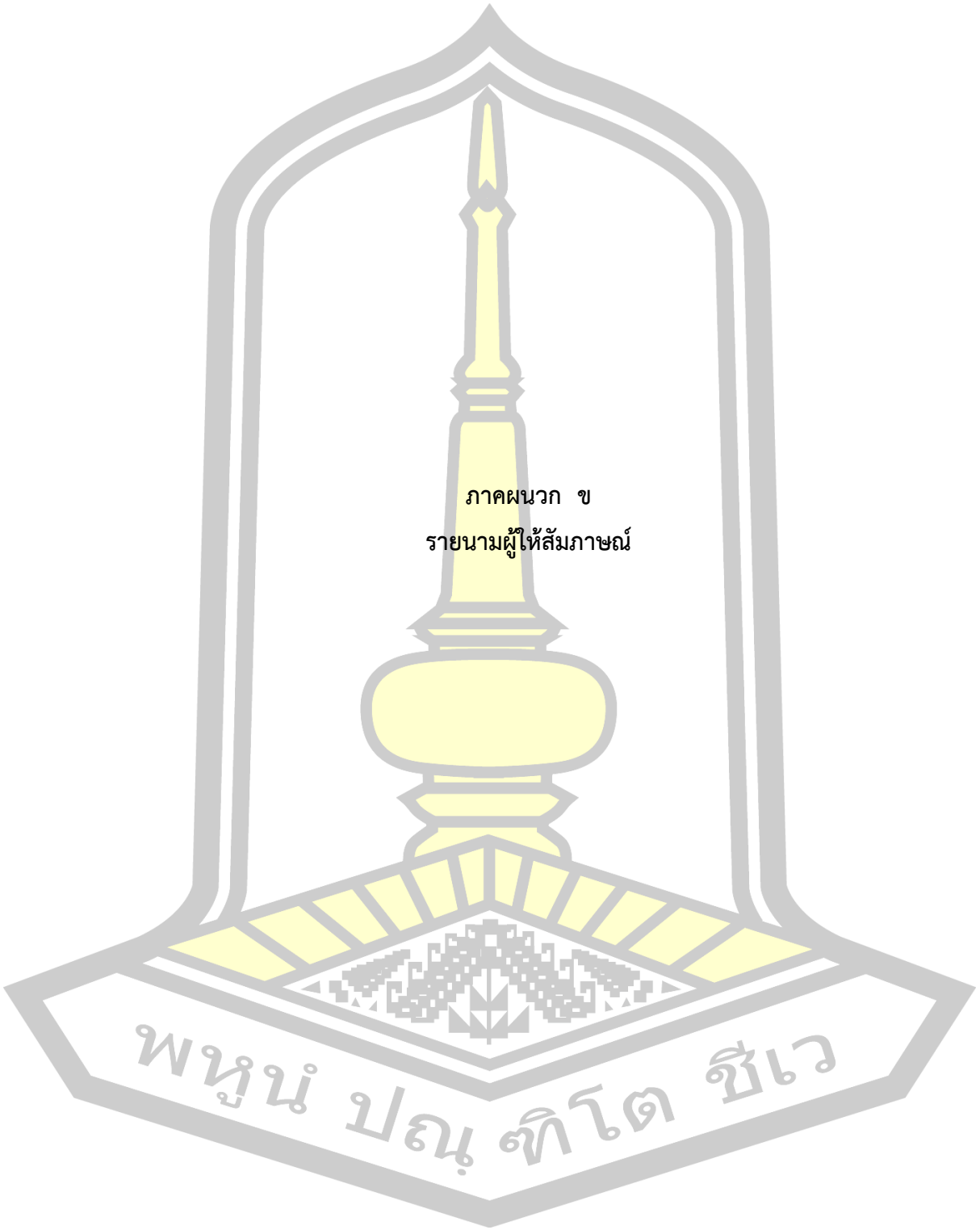
พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

สัมภาษณ์อาจารย์วัลลภ สุวรรณรูป ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

สัมภาษณ์ อาจารย์ชนาญวัตร ไชยศิริ ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

สัมภาษณ์ อาจารย์กิตติ อัตถาผล และอาจารย์ทรงยศ แก้วดี ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์



ภาคผนวก ข

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

กิตติ อัตถาผล. (9 กรกฎาคม 2558). สัมภาษณ์. ข้าราชการครู. ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เลขที่ 153 ถนน ธนะผล ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์.

ชนาญวัตร ไชยศิริ. (26 มีนาคม 2560). สัมภาษณ์. ข้าราชการครู.ที่วิทยาลัยนาฏศิลป กาฬสินธุ์ เลขที่ 153 ถนนธนะผล ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์.

ดุษฎี มีป้อม. (9 กรกฎาคม 2558). สัมภาษณ์. ข้าราชการครู. ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เลขที่ 153 ถนน ธนะผล ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์.

ทรงยศ แก้วดี. (9 กรกฎาคม 2558). สัมภาษณ์. ข้าราชการครู. ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เลขที่ 153 ถนน ธนะผล ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์.

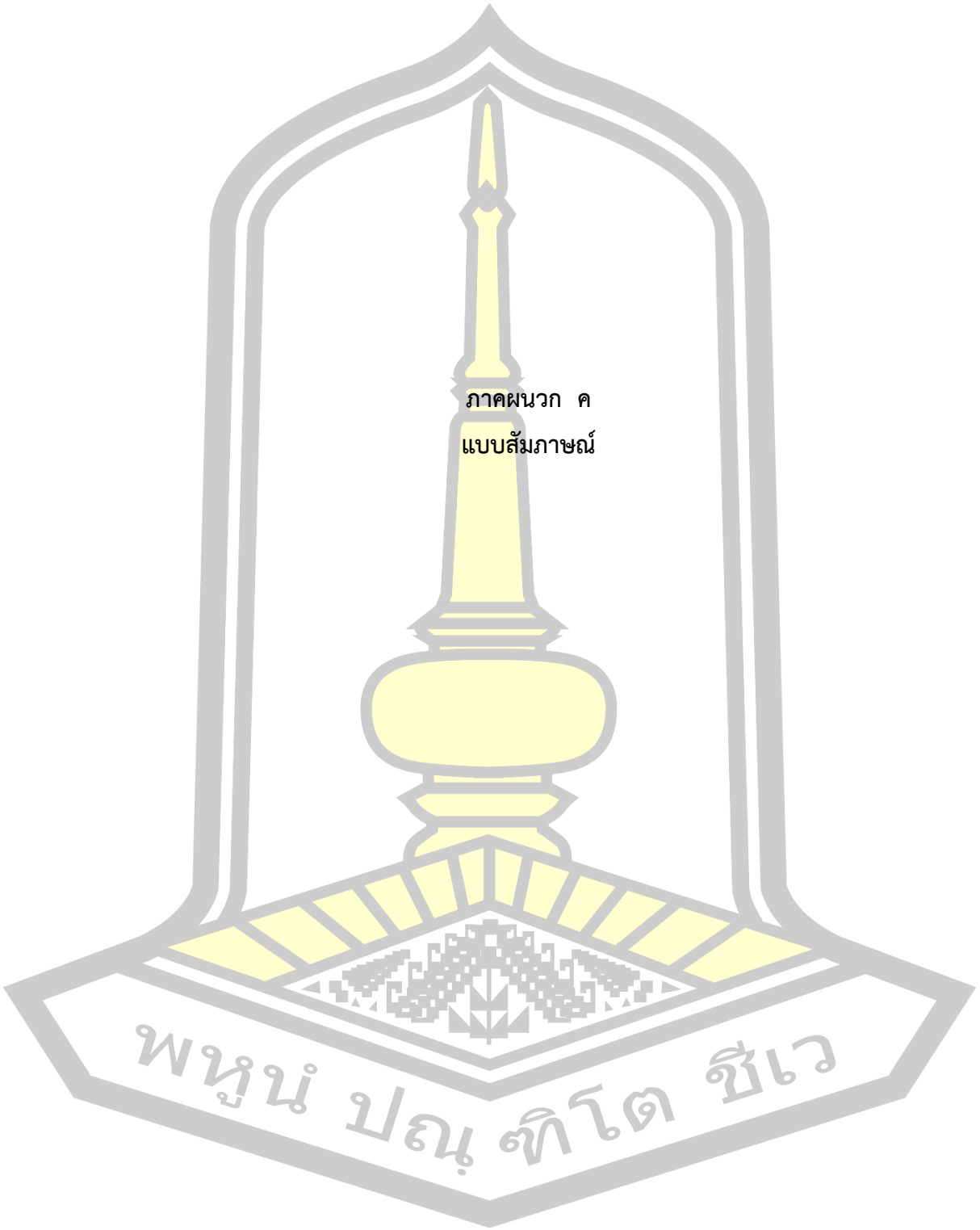
บงกฎ เขียนเจริญ. (21 มิถุนายน 2559). สัมภาษณ์. ข้าราชการครู. ที่วิทยาลัยนาฏศิลป (ศาลายา) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เลขที่ 119/19 หมู่ 3 ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม.

วสันต์ ใบงิ้ว. (21 มิถุนายน 2559). สัมภาษณ์. ข้าราชการครู. ที่วิทยาลัยนาฏศิลป (ศาลายา) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เลขที่ 119/19 หมู่ 3 ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม.

วัลลภ สุวรรณรูป. (26 มีนาคม 2560). สัมภาษณ์. ข้าราชการครู. วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เลขที่ 153 ถนนธนะผล ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. (21 มีนาคม 2560). ข้าราชการบำนาญ. ที่วิทยาลัยนาฏศิลป (ศาลายา) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เลขที่ 119/19 หมู่ 3 ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม.

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว



ภาคผนวก ค

แบบสัมภาษณ์

แบบสัมภาษณ์ ชุดที่ 1

สัมภาษณ์ลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่จาก ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ

ตอนที่ 1 ข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับผู้ให้สัมภาษณ์

1. ชื่อ.....สกุล.....อายุ..... .....ปี
2. ที่อยู่ บ้านเลขที่.....หมู่.....หมู่บ้าน.....
ตำบล.....อำเภอ.....จังหวัด.....
3. การศึกษา.....อาชีพ.....
4. สถานภาพทางครอบครัว

( ) โสด ( ) แต่งงาน ( ) อยู่ด้วยกัน ( ) หย่าร้าง

ตอนที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่และการปรับวงดนตรีไทย ของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ

1. ประวัติและผลงานทางด้านดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ

.....
.....
.....
.....

2. ทักษะก่อนการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ก่อนที่จะมาเรียนกับท่านเป็นอย่างไร

.....
.....
.....
.....

3. ในการสอนการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญได้ถ่ายทอดประสบการณ์ในการเรียนฆ้องวงใหญ่กับครูท่านอื่นๆ บ้างหรือไม่

.....
.....
.....

. 4. การถ่ายทอดทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ เริ่มจากะไรบ้าง

.....
.....
.....
.....

5. การถ่ายทอดการบรรเลง ใช้เพลงอะไรบ้าง

.....
.....
.....
.....

6. ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญมีหลักการ วิธีการ และเทคนิคการสอนทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่อย่างไร

หลักการสอน

.....
.....
.....
.....
.....

วิธีการสอน

.....
.....
.....
.....
.....

เทคนิคการสอน

.....
.....
.....
.....
.....

7. ในการถ่ายทอดการบรรเลง ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ให้ความสำคัญ หรือเน้นเกี่ยวกับเรื่องใดมากที่สุด

.....
.....
.....
.....
.....
.....

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

8. ท่านคิดว่าเทคนิคการสอนของดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ อะไรคือลักษณะเฉพาะในการถ่ายทอดที่โดดเด่นกว่าครูท่านอื่น

.....
.....
.....
.....

9. ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ มีการวัดและประเมินผลผู้เรียนอย่างไร

.....
.....
.....
.....

<u>ตอนที่ 3</u> ข้อมูลเกี่ยวกับการปรับวงดนตรีไทยของดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ

1. วิธีการเลือกเพลงในการปรับวงของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ เลือกอย่างไร

.....
.....
.....
.....

2. วิธีการปรับวงดนตรีไทยซอง ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ มีขั้นตอนอย่างไร

.....
.....
.....
.....
.....

3. ลักษณะการผูกกลอนหรือสำนวนกลอนมีลักษณะอย่างไร

.....
.....
.....
.....

(.....)

ผู้วิจัย

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

แบบสัมภาษณ์ ชุดที่ 2

สัมภาษณ์ผู้รู้เกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่จาก ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ

ตอนที่ 1 ข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับผู้ให้สัมภาษณ์

1. ชื่อ.....สกุล.....อายุ.....ปี
2. ที่อยู่ บ้านเลขที่.....หมู่.....หมู่บ้าน.....
ตำบล.....อำเภอ.....จังหวัด.....
3. การศึกษา.....อาชีพ.....
4. สถานภาพทางครอบครัว
( ) โสด ( ) แต่งงาน ( ) อยู่ด้วยกัน ( ) หย่าร้าง

ตอนที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับข้อมูลเกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่และการปรับวงดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ

1. ประวัติและผลงานทางด้านดนตรีไทยของ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ

.....
.....
.....
.....

2. ในการสอนการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญได้ถ่ายทอดประสบการณ์ในการเรียนฆ้องวงใหญ่กับครูท่านอื่นๆ บ้างหรือไม่

.....
.....
.....

3. การถ่ายทอดทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ เริ่มจากะไรบ้าง

.....
.....
.....
.....
.....

4. การถ่ายทอดการบรรเลง ใช้เพลงอะไรบ้าง

.....
.....
.....
.....

5. ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญมีหลักการ วิธีการ และเทคนิคการสอนทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่อย่างไร

หลักการสอน

.....

.....

.....

.....

วิธีการสอน

.....

.....

.....

.....

เทคนิคการสอน

.....

.....

.....

6. ในการถ่ายทอดการบรรเลง ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ให้ความสำคัญ หรือเน้นเกี่ยวกับเรื่องใดมากที่สุด

.....

.....

.....

.....

7. ท่านคิดว่าเทคนิคการสอนของดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ อะไรคือลักษณะเฉพาะในการถ่ายทอดที่โดดเด่นกว่าครูท่านอื่น

.....

.....

.....

.....

8. ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ มีการวัดและประเมินผลผู้เรียนอย่างไร

.....

.....

.....

.....

.....

.....

<u>ตอนที่ 3</u> ข้อมูลเกี่ยวกับการปรับวงดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ

1. วิธีการเลือกเพลงในการปรับวงของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ เลือกอย่างไร

.....
.....
.....
.....
.....
.....

2. วิธีการปรับวงดนตรีไทยของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ มีขั้นตอนอย่างไร

.....
.....
.....
.....
.....
.....

3. ลักษณะการผูกกลอนหรือสำนวนกลอนมีลักษณะอย่างไร

.....
.....
.....
.....
.....
.....

(.....)

ผู้วิจัย

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาคผนวก ง

โน้ตเพลงโหมโรงศรีกาฬสินธุ์ ระบำดินสอพอง ระบำอาซิ้ม

ระบำเบญจรงค์ ระบำผ้าไทยสี่ภาค

ระบำชุดไทยพระราชนิยม

โหมโรงศรีกาฬสินธุ์

ท่อน 1

- - -ร	- - -มำ	- - -ซ	- - -ล	- - -ดำ	- - -ซ	- ม - ซ	- ล - ดำ
- ฟ ซ ล	- ดำ - รำ	- มำ - ดำ	- รำ - มำ	- - - -	- - - มำ	- มำ มำ มำ	- มำ - มำ
มำ รำ ด ล	รำ ดำ ดำ ดำ	รำ ดำ ล ซ	ดำ ล ล ล	ดำ ล ซ ม	ล ซ ซ ซ	ล ซ ม ร	ซ ม ม ม
-ซฺ - ด	- ด ร ม	- ล ซ ม	ซ ม ร ด	- ทฺ ล ซ	- ม ร ด	-ซฺ - ด	- ด ร ม
ม ม ซม	ซ ม ซ ม	ซ ซ ล ซ	ล ซ ล ซ	ล ล ดำ ล	ดำ ล ดำ ล	ดำ ดำ รำ ดำ	รำ ดำ รำ ดำ
รำ รำ มำ รำ	มำ รำ มำ รำ	ดำ ดำ รำ ดำ	รำ ดำ รำ ดำ	ท ท ดำ ท	ดำ ท ดำ ท	ล ล ท ล	ท ล ทล
- ด ร ม	ร ซ ร ม	ร ด ร ม	ร ม ซ ล	ซ ล ทดำ	รำ ดำ ท ล	รำ ท ล ซ	ท ล ซ ม
- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ดำ ดำ - รำ	รำ รำ - มำ	- ซำ - ลำ	- ซำ - มำ	มำ มำ - รำ	รำ รำ - ดำ
ม ด ร ม	ฟ ซ - ซ	ม ด ร ม	ฟ ซ - ซ	ร ม ซ ล	ท ดำ - ดำ	ร ม ซ ล	ท ดำ - ดำ
(ล้อ)			**(ล้อ)**				
ท ซ ล ท	ดำ รำ - รำ	ท ซ ล ท	ดำ รำ - รำ	ท ซ ล ท	ดำ รำ - รำ	ซ ล ท ดำ	รำ มำ - มำ
- - ดำ มำ	รำ ดำ รำ ดำ	- - มำ รำ	ดำ ล ดำ ล	- - รำ ดำ	ล ซ ล ซ	- - ดำ ล	ดำ ล ซ ม
รำ ดำ ล ซ	ดำ ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	- ทฺ ลฺ ซฺ	- ล - ดำ	- ร ม ซ	- ร - ม
(ล้อ)	**(ล้อ)**		**(ล้อ)**		**(ล้อ)**		
ร ม ซ ม	ร ม ซ ม	ม ซ ล ซ	ม ซ ล ซ	ซ ล ดำ ล	ซ ล ดำ ล	ล ดำ รำ ดำ	ล ดำ รำ ดำ
(ล้อ)		**(ล้อ)**		**(ล้อ)**		**(ล้อ)**	
รำ รำ มำ รำ	รำ รำ มำ รำ	ดำ ดำ รำ ดำ	ดำ ดำ รำ ดำ	ท ท ดำ ท	ท ท ดำ ท	ล ล ท ล	ล ล ท ล

- - ม ด	ร ม ร ม	- - ร ม	ซ ล ซ ล	- - มำ รำ	ดำ ล ดำ ล	- - ดำ ล	ซ ม ซ ม

- - ซ ล	ท ดำ รำ มำ	- - ซ ล	ซ ม ร ด	- - ซ ล	ท ดำ ท ดำ	ท ล ซ ล	ท ดำ รำ มำ

เที่ยวที่ 2 ให้เปลี่ยนประโยคสุดท้ายเป็น

- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ดำ ดำ - รำ	รำ รำ - มำ	- ซำ - ลำ	- ซำ - ม	มำ มำ - รำ	รำ รำ - ดำ

ท่อน 2

- - - ล	- ดำ ดำ ดำ	- - - รำ	- ดำ ดำ ดำ	- ฟ ซ ล	- ดำ - รำ	- ดำ - รำ	รำ รำ - ดำ

- ท ล ซ	- ล - ซุ	- ซ - ซ	- ดำ ดำ ดำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ	ดำ ดำ - รำ	รำ รำ - มำ

- ล ซ ม	ซ ม ร ด	- ซุ - ด	- ด ร ม	- ด - ด	ร ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร

- ม ซ ล	ซ ดำ ซ ล	ซ ม ซ ล	ซ ล ดำ รำ	- มำ - ซำ	- มำ - รำ	รำ รำ - ดำ	ดำ ดำ - ล

- รำ ดำ ล	ดำ ล ซ ม	- ร - ม	ล ซ - ล	- - ดำ ล	ดำ ซ ล ม	ซ ม ล ซ	ล ม ซ ร

- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ดำ ดำ - รำ	รำ รำ - มำ	- ดำ - -	รำ มำ - ซำ	- ลำ - ซำ	- มำ - รำ

- มำ - ซำ	- มำ - รำ	รำ รำ - ดำ	ดำ ดำ - ล	- ซ - ดำ	- รำ - มำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ

(ล้อ)

- - - -	ซ ล ดำ รำ	มำ รำ ดำ	ดำ รำ - ดำ	- - - -	ซ ล ดำ รำ	มำ รำ ดำ	ดำ รำ - ดำ

(ล้อ)

- - - -	ซ ล ดำ รำ	มำ รำ ดำ รำ	มำ ซำ - มำ	- - - -	ซ ล ดำ รำ	มำ รำ ดำ รำ	มำ ซำ - มำ

- - ร ม	ซ ล ซ ม	- - ร ม	ซ ล ซ ม	- - ร ม	ซ ล ท ดำ	- - รำ ดำ	ท ล ซ ม

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

(ล้อ)

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

เที่ยวกลับเปลี่ยนเป็นบรรทัดล่าง

- - - -	- ม ซ ล	- ล ซ ม	ซ ล - ซ	- ม ซ ม	ซ ล - ซ	- ซ - ล	ท ร - ท
ซ ล ท	- ล ท ด	- ท ด ร	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร - ด

เที่ยวกลับเปลี่ยนเป็นท้ายทำนองเพลงวา

- ม ร ท	- ล - ร	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร

ระบำดินสอพอง

บทนำ

- ซ ล ท	- - - ท	- ท – ท	ททททท	- ด ร ม	- - - ม	- ม - ม	ม ม ม ม
- ฟ ซ ล	ล ล-ซลท	ทท-ลทร	รร-ทรม	- - - ม	- - - ม	- ม - ม	ม ม ม ม
- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - ม	- - - ท	- - - ร	- - - ล
- - - ท	- - - ซ	- ล - ม	- ซ - ร	- ม - ท	- ร - ล	-ท ร ม	- - - ม

สองชั้น ท่อน 1

- - - -	- ซ - ม	- - - -	- ซ - ม	- - - -	ท ล ซ ม	- - ซ ร	- - ท ม
- - - ม	- - - ร	- ท ม ร	- ท - ล	- ซ ท ล	- ซ - ล	- ซ - ม	ซ ร - ม

ท่อน 2

- - - -	ซ ซ ล ท	- - - -	ซ ซ ล ท	- - - -	ซ ซ ล ท	- - ร ำ ม ำ	ซ ำ ร ำ - ม ำ

- - - -	ซ ซ ล ท	- - - -	ม ำ ม ำ ร ำ ท	- - - -	ซ ซ ล ท	- - ล ซ	- ร - ม

ท่อน 3

- - - -	ท ฺ ซ ฺ ล ฺ ท ฺ	- - - -	ล ฺ ท ฺ ร ม	- - - -	ร ม ซ ล	- - ซ ม	ซ ร - ม

- - - -	ท ฺ ซ ฺ ล ฺ ท ฺ	- - - -	ล ฺ ท ฺ ร ม	- - - -	ร ม ซ ล	- - ซ ม	ซ ร - ม

ท่อน 4

- - ซ ำ ม ำ	- - ร ำ ม ำ	- - ซ ำ ร ำ	- - ท ร ำ	- - ร ำ ท	- - ล ท	- - ร ำ ล	- - ซ ล

- - ซ ท	- - ซ ล	- - ร ม	- - ซ ล	- - ร ำ ท	- - ร ำ ล	ท ล ซ ม	ซ ร - ม

ชั้นเดียว ท่อน 1

- ล ซ ม	- ร - ท ฺ	- ซ ฺ ล ฺ ท ฺ	- ร - ม	- ม ำ ร ำ ท	- ล - ซ	ท ล ซ ท	- ล ซ ม

ท่อน 2

- ซ ล ท	ล ร ำ ล ท	ล ซ ล ท	ล ท ร ำ ม ำ	ร ำ ท ร ำ ล	ท ล ซ ม	ล ท ซ ล	ม ซ ร ม

ซ ล ซ ท	ล ร ำ ล ท	ซ ล ซ ท	ล ร ำ ท ม ำ	ร ำ ท ร ำ ล	ท ล ซ ม	ล ท ซ ล	ม ซ ร ม

ท่อน 3

- - ล ฺ ท ฺ	- - ร ม	- - ซ ล	- - ร ม	- - ซ ล	- - ซ ท	- - ล ร ำ	- - ท ม ำ

ท่อน 4

- - ซ ำ ม ำ	- - ซ ำ ร ำ	- - ม ำ ท	- - ร ำ ล	- - ร ำ ท	- - ร ำ ล	ท ล ซ ม	ซ ร - ม

ทำนองจบ

- - - -	- - - ซ	- - - ท	- - - ล	- - - ร ำ	- ท - ม ำ	- ร ำ - ล ำ	ซ ำ ม ำ - ม ำ

- - - -	- - - ซ ำ	- - - -	- - - ร ำ	- - - ม ำ	- - - ท	- - - ร ำ	- - - ล

- - - ท	- - - ซ	- ล - ม	- ซ - ร	- ม - ท ฺ	- ร - ล ฺ	- ท ฺ ร ม	- - - ม

ระบำอาซิ้ม

ท่อน 1

- - - -	- - - ด̣	- - - ด̣	- - - ม	- - - -	- ด̣ - ม	- ด̣ - ม	- ซ - ล
- - - -	- - - ด̣	- - - ด̣	- - - ม	- - - -	- ด̣ - ม	- ด̣ - ม	- ซ - ล
- - - -	- - - ซ	- - ล ซ	- - ม ร	- - - -	- - - ด	- - ร ด	- ซ. - ซ
- - - -	- - - ซ	- - ล ซ	- - ม ร	- - - -	- - - ด	- - ร ด	- ซ. - ซ
- - - -	- - - ร̣	- - ม̣ ร̣	- ด̣ - ล	- - - -	- - - ร̣	- - ม̣ ร̣	- ด̣ - ล
- - - -	- - - ร̣	- - ม̣ ร̣	- ด̣ - ล	- - - -	- - - ร̣	- - ม̣ ร̣	- ด̣ - ล

ท่อน 2

- - - -	- - - ม̣	- - - ซ̣	- - - ล	- - - -	- ม̣ - ล	- ม̣ - ล	- ด̣ - ร̣
- - - -	- - - ม̣	- - - ซ̣	- - - ล	- - - -	- ม̣ - ล	- ม̣ - ล	- ด̣ - ร̣
- - - -	- - - ท	- - ร̣ ท	- ล - ซ	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ด̣
- - - -	- - - ท	- - ร̣ ท	- ล - ซ	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ด̣
- - - -	- - ซ ซ	- - - -	- ม - ด̣	- - - ด̣	- - - ม	- - - -	- - - -
- - - -	- - ซ ซ	- - - -	- ม - ด̣	- - - ม̣	- ซ̣ - ล	- - - -	- - - -
- - - ม̣	- ซ̣ - ล	- - - -	- - - -	- ด̣ - ร̣	- ม̣ - ด̣	- - - -	- - - -
- - - ม̣	- ซ̣ - ล	- - - -	- - - -	- ด̣ - ร̣	- ม̣ - ด̣	- - - -	- - - -

พหุน ปอน ศักดิ์ ชีเว

เพลงเร็ว

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

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

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

กลับต้น

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

ลงจบ

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

- - - ด	- - - ม

ระบำเบญจรงค์

เกริ่น

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

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

บรรเลงคลอไปกับคนร้อง

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

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

- ด ̣ ด ด	- ด ̣ ฟ ฟ	- ด ̣ ซ ซ	- ด ̣ ล ล	**บรรเลงซ้ำกันสี่เที่ยว**

เที่ยวที่สี่ ให้บรรเลงสี่ห้องข้างล่างนี้แทนสี่ห้องข้างบน

- ด - ฟ	- ซ - ล	- ร ̣ ด ̣ ล	- ซ - ฟ

สร้อย

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

ท่อน 1

- - - -	- - - ดำ	- - - รำ	ฟ รำ ดำ ล	- - - ดำ	รำ ด ล ซ	ล ซ ฟ ร	ฟ ด - ด
- - - -	- - - ดำ	- - - รำ	ฟ รำ ดำ ล	- - - ดำ	รำ ด ล ซ	ล ซ ฟ ร	ฟ ด - ด
- - - -	- - - -	- ซ ฟ ซ	- ล - ดำ	- - - -	- ล ดำ รำ	ฟ รำ ดำ ล	ซ ฟ - ซ
- - - -	- - - -	ล ซ ฟ ร	- ด - ล	- - - ดำ	- - - ซ	ล ซ ฟ ร	- ด - ฟ

สร้อย

- - - -	- - - ฟ	- - - รำ	- ด - ล	- - ซ ล	ดำ ล ซ ฟ	- ฟ ร ด	ล ด ร ฟ

ท่อน 2

- - - ด	ร ม ฟ ซ	- - - ล	ดำ รำ ฟ ดำ	- - - -	ฟ รำ ดำ ล	ซ ล ดำ ล	ซ ฟ - ซ

(นำ)(ตาม)(นำ)(ตาม)

ฟ ร ฟ ด	ฟ ร ฟ ด	ด ร ฟ ซ	ด ร ฟ ซ	- - ซ ฟ	- - ล ซ	ดำ ล รำ ดำ	- - - -
- - - ฟ	- - - รำ	- - - ดำ	- - - ล	- - - ดำ	- ล - -	ซ ล ด ล	ซ ฟ - ซ
- - - ฟ	- - - รำ	- - - ดำ	- - - ล	- - - ดำ	- ล - -	ซ ล ด ล	ซ ฟ - ซ

สร้อย

- - - -	- - - ฟ	- - - รำ	- ดำ - ล	- - ซ ล	ดำ ล ซ ฟ	- ฟ ร ด	ล ด ร ฟ

ท่อน 3

(นำ)(ตาม)(นำ)(ตาม)

- ล - ดำ	- ล - ดำ	- รำ - ฟ	- รำ - ฟ	- - - ซ	ลำ ซ ฟ รำ	- - - ดำ	ฟ รำ ดำ ล

(นำ)(ตาม)(นำ)(ตาม)

ฟ ร - ฟ	ฟ ร - ฟ	ดำ ซ - ล	ดำ ซ - ล	- - - -	- ซ ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	ด ร ฟ ด

(นำ)(ตาม)(นำ)(ตาม)

- ล ร ด	ฟ ร ซ ฟ	- ร ซ ฟ	ล ซ ดำ ล	- ฟ ล ซ	ดำ ล รำ ดำ	- ล - ดำ	รำ ฟ - รำ
- ฟ รำ ฟ	- รำ ดำ รำ	- ดำ ล ดำ	- ล ซ ล	- - ดำ รำ	ฟ รำ ดำ ล	- ซ ฟ ร	- ด - ฟ

สร้อย

- - - -	- - - ฟ	- - - รำ	- ดำ - ล	- - ซ ล	ดำ ล ซ ฟ	- ฟ ร ด	ล ด ร ฟ

ท่อน 4

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

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

(นำ)(ตาม)(นำ)(ตาม)

ด ฟ ซ ล	ด ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ	ด ล ซ ฟ	ล ซ ฟ ร	ล ซ ฟ ร	ซ ฟ ร ด	ซ ฟ ร ด

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

สร้อย

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

ท่อน 5

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

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

(นำ)(ตาม)(นำ)(ตาม)

ซ ล ด ร	ฟ ด ร ฟ	ซ ล ด ร	ฟ ด ร ฟ	ซ ล ด ร	ฟ ด ร ฟ	ด ร ฟ ซ	ล ฟ ซ ล

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

สร้อย

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

ชั้นเดียว ท่อน 1

ฟซล- ด ร	- ฟ ฟ ฟ	ล ซ ฟ ซ	- ล ล ล	ฟซล- ด ร	- ด ด ด	ฟ - ฟ ร	- ด ด ด

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

ท่อน 2

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

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

เพลงเร็ว

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

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

- ล ซ ล	ด ร - ด	- ร ด ร	ฟ ซ - ล	ด ำ ซ ล ด ำ	ล ร ำ ล ด ำ	ล ซ ฟ ร	ฟ ซ - ฟ

- - - ด	ร ม ฟ ซ	- - - ฟ	ซ ล ท ด	- - - ร ำ	ด ำ ท ล ซ	- - - ด ำ	ท ล ซ ฟ

ลงจบ

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

ระบำผ้าไทยสี่ภาค

เกริ่น

- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - ร ม	ฟ ซ ล ท

- - - ซ ำ	- - - ม ำ	- - - ร ำ	- - - ท	- - - ล	- - - ท	- - ม ร	ท ร - ท

- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ร	- - - ร ำ	- - - ม ำ	ร ำ ท - ล

- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - -	- - - -	ร ม ซ ร	- ม - ซ

สร้อย

- - - -	- - - ร ำ	- - - -	- ท ล ซ	- - - ม	ซ ล ท ร	- - - ม	ซ ล ม ซ

ภาคเหนือ

- - - -	- - - ร	- - - -	ม ซ ม ซ	- - ล ท	ร ำ ท ล ซ	ม ซ ล ซ	- ล - ม

- - -	- - ม ำ	- - - -	ท ร ำ ม ท	- - - -	ล ท ร ำ ซ	ม ซ ล ม	- ซ - ล

- - - -	- - - ล	- - - ท	- - ซ ล	- - ซ ม	ร ม ซ ล	- ท - ซ	ล ท ล ท

- - - -	- ร ำ - ม	- - ร ม	ซ ล ซ ล	- - ท ล	ซ ล ท ม	ร ม ซ ร	- ม - ซ

สร้อย

- - - -	- - - ร ำ	- - - -	- ท ล ซ	- - - ม	ซ ล ท ร	- - - ม	ซ ล ม ซ

ภาคอีสาน

- - -ม	- ม ซ ล	- ท ล ซ	- ม - ม	- - - -	- ร ำ - ร ำ	- ร ำ - ซ	- ซ ล ท
- - - -	- ม ำ - ท	- ม ำ - ท	- ม ำ - ท	- - ร ำ ล	- ซ ม ซ	- - -ล	- ท - ร ำ
- - - -	- ท - ท	- ท - ล	ซ ม - ซ	- - - -	- ท - ท	- ท - ล	ซ ม - ซ
- - -ร ำ	- - ท ล	- - ท ซ	- ม - ด ำ	- - -ร ำ	- - ท ล	- ซ - ล	ท ด ำ - ร

สร้อย

- - - -	- - -ร ำ	- - - -	- ท ล ซ	- - -ม	ซ ล ท ร	- - - ม	ซ ล ม ซ

ภาคกลาง

- ม ำ ร ำ ท	**(ร้อง)**	ร ำ ท ล ซ	**(ร้อง)**	- - -ร	- - - ม	- ฟ - ซ	- ล - ท
- - - -	- - - -	ล ซ ร ำ ซ	- ล ท ด ำ	- -ร ำ ด ำ	ท ด ำ - -	ร ำ ด ำ ท ด ำ	- ร ำ - ม ำ
- - - ท	- - -ล	- ซ - ม	- - - -	- ท ิ - ม	- ร - ม	ซ ร ซ ม	- ร - ท
- - - ม	ซ ม ซ ร	- - - ท ิ	ร ท ิ ร ล ุ	- -ล ล	ท ล ซ ม	ร ม ซ ร	- - - ม

สร้อย

- - - -	- - -ร ำ	- - - -	- ท ล ซ	- - -ม	ซ ล ท ร	- - - ม	ซ ล ม ซ

ภาคใต้

- - - ซ	ซ ซ ม ร	ท ุ ร ม ซ	- ม - ซ	- ซ ล ท	ร ำ ท ล ซ	ร ซ ล ท	- ร ำ - ม ำ

ซ้ำ

- - - -	- ซ - ม	- ซ - ม	- ซ - ม	- - - -	ซ ล ท ม	- - ซ ร	- - ท ิ ม

ร้อง

- - -ท	- - ร ำ ม ำ	- ฟ - ม ำ	ร ำ ท ล ท	- - -ม	- - ซ ล	- ท - ล	ซ ม ร ม
- - - -	- ซ - ม	- ซ - ม	- ซ - ม	- - - -	ซ ล ท ม	- - ซ ร	- - ท ิ ม

พหุน ปณ ศโต ชีว

ร้อง				- -ซ ล	- -ซ ท	- - ล รำ	- -ท มำ

ร้อง				- -รำ ท	- - รำ ล	- -ท ซ	- -ล ม

- - - -	- ซ -ม	- ซ -ม	- ซ -ม	- - - -	ซ ล ท ม	- - ซ ร	- -ทฺ ม
ร้อง							
- - -ท	- -รำ มำ	- ฟ - มำ	รำ ท ล ท	- - -ม	- - ซ ล	- ท -ล	ซ ม ร ม

- - - -	- - ล ซ	- - ล ซ	- - ล ซ	- - ล ซ	ล ซ --	ล ซ ล ซ	- ล -ซ

- - - -	- -รำ รำ	- -ท ล	ซ ล ท รำ	- ท ท ท	รำ มำ - รำ	- ท - ล	- ซ - ม

ซ้ำ

- ทฺ ร ม	ร ซ ร ม	ร ด ร ม	- ซ -ล	- ทฺ ร ม	ร ม ซ ล	- รำ - ท	- ล - ซ

ซ้ำ

- ท - ซ	ล ท -ล	- - - ซ	- ม - -	- ร - ท	- ล - ท	- ม -ซ	- ซ - ซ

ซ้ำ

- - - ท	- -รำ ท	- - ซำ มำ	- -รำ ท	-รำ รำ รำ	- ท - รำ	- ท - -	รำ มำ - รำ

ซ้ำ

- ล ท รำ	ท ล ท รำ	ท ล ท รำ	ท ล ซ ม	- ม ม ม	- ร -ม	- ซ ล ท	- ล -ซ

ซ้ำ

***ขั้นเดียว ท่อน 1**

ร - ร ท	- ล - ท	รำ - รำ ท	- ล - ซ	ร - ร ท	- ล - ท	รำ - รำ ท	- ล - ซ

ร - ร ท	- ล - ท	- ท ท ท	- ล - ท	- ล ซ ม	ซ ม ร ท	- ล ซ ม	ซ ม ร ท

กลับต้น

- -ม ม	- ม - -	- - ม -	- ร -ทฺ	- -ม ม	- ม - -	- - ม -	- ร -ทฺ

- -ทฺ ทฺ	- ทฺ - -	- - ทฺ -	- ร -ม	- -ทฺ ทฺ	- ทฺ - -	- - ทฺ -	- ร -ม

-ม ม ม	- ร -ม	-ซ ล ท	- ล -ซ	- ม ม ม	- ร -ม	- ซ ล ท	- ล -ซ

- ท - รำ	- ท - ล	- ซ - ม	- ร - ซ	- ซ - ด	- ซ - ซ	- ซ - ด	- ซ - ซ

- ซ - ด	- ซ - ซ	- ซ - ด	- ซ - ซ

ท่อน 2

- -ซฺ ซฺ	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ลฺ - ทฺ	- -ทฺ ทฺ	- ทฺ - -	- ทฺ - -	- ร - ทฺ
- - ทฺ ทฺ	- ทฺ - -	- ทฺ - -	- ร - ม	- -ม ม	- ม - -	- ม - -	- ซ - ม
- - ม ม	- ม - -	- ม - -	- ล - ซ	- ม ม ม	- ร - ม	- ซ ล ท	- ล - ซ
- ม ม ม	- ร - ม	- ซ ล ท	- ล - ซ	- ท - รำ	- ท - ล	- ซ - ม	- ร - ซ

เที่ยวที่ 2 ไม่ต้องบรรเลง 8 ห้องสุดท้าย ให้บรรเลงลงจบ **

- ซ - ด	- ซ - ซ	- ซ - ด	- ซ - ซ	- ซ - ด	- ซ - ซ	- ซ - ด	- ซ - ซ

กลับต้น

****ลงจบ**

- - - -	- - - รำ	- - - -	- - ท ล ซ	- - - - ม	ซ ล ท ร	- - - ม	ซ ล ม ซ

ระบำชุดไทยพระราชนิยม

เกริ่น

- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ซฺ	- - - ด	- - - ร	- - - ม

ร้อง

- - - ดำ	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล

ร้อง

- - - มำ	- - - รำ	- - - ดำ	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- ดำ - ล	- ซ - ม

ร้อง

สร้อย

- - - -	- - - ซ	- - - ล	ดำ ล ซ ม	- - - ซ	ล ซ ม ร	ม ร ด ทฺ	- ซฺ - ด

ท่อน 1

- - - ร	- - - ม	- - ซ ล	- ซ - ดำ	- - - รำ	มำ รำ ด ล	ซ ล ดำ ล	ซ ม - ซ
- - - -	- - - -	- ด ร ม	- ซ - ล	- - ดำ ล	ซ ม - -	ดำ ล ซ ม	ร ด - ร
- - - ซฺ	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - -	ซ ล ดำ รำ	มำ รำ ดำ ล	ดำ ซ - ล
- - ดำ ดำ	รำ ดำ ล ดำ	- - ล ล	ดำ ล ซ ล	- - ช ช	ม ซ - -	ล ล ซ ล	ดำ ดำ ล ดำ

สร้อย

- - - -	- - - ซ	- - - ล	ดำ ล ซ ม	- - - ซ	ล ซ ม ร	ม ร ด ทฺ	- ซฺ - ด

ท่อน 2

- - - ล	- ดำ - ฟ	- - - -	- ซ - ล	- - - ดำ	- - - ท	- ล - ซ	- - - -
- - - -	ร ม ฟ ซ	- ล - ซ	- ฟ - ม	- - ร ด	- ร - ม	- ฟ - ซ	- - - -
- - - -	ซ ซ ซ ซ	- - - -	ดำ ดำ ดำ ดำ	- - - -	- - - -	- - ซ ล	ท ดำ รำ มำ
- - - ซ	- - - ดำ	- ท - ล	- ซ - ม	- - ซ ล	ด ร ม ซ	ม ร ด ร	ม ซ - ด

สร้อย

- - - -	- - - ซ	- - - ล	ดำ ล ซ ม	- - - ซ	ล ซ ม ร	ม ร ด ทฺ	- ซฺ - ด

ท่อน 3

- - - -	ดำ ล ซ ม	- - - -	ซ ม ร ด	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- ท - ด	- ร - ม
- - - -	- - - -	ร ด ซฺ ด	- ร ม ฟ	- - ซ ฟ	ม ฟ - -	ซ ฟ ม ฟ	- ซ - ล
- - - มำ	- - - รำ	- - - ดำ	- - - ล	- - - -	ร ม ซ ล	ดำ ซ ดำ ล	- ซ - ม
- - - มำ	- - - รำ	- - - ดำ	- - - ล	- - - -	ร ม ซ ล	ดำ ซ ดำ ล	- ซ - ม

พหุปณฺฑิโต ชีเว

สร้อย

- - - -	- - - ซ	- - - ล	ดำ ล ซ ม	- - - ซ	ล ซ ม ร	ม ร ด ทฺ	- ซฺ - ด

ท่อน 4

- - - -	ร ม ฟ ซ	- - - ล	- - ฟ ซ	- - ล ดำ	รำ ดำ ล ซ	- - ฟ ซ	ล ซ ฟ ม
- - - -	ซ ม ร ด	- ซฺ - ซ	ดำ ล ซ ม	- - ร ด	ร ม - -	- ฟ - ท	ดำ ท ล ซ
- - - -	ดำ ดำ รำ ดำ	- - - -	ซ ซ ล ซ	- - - -	ดำ ล ซ ม	- - - -	ล ซ ม ร
- - - -	ซ ม ร ด	- - - -	ม ร ด ลฺ	- - ซ ม	- - ล ซ	ดำ ล ร ดำ	- - - ดำ

สร้อย

- - - -	- - - ซ	- - - ล	ดำ ล ซ ม	- - - ซ	ล ซ ม ร	ม ร ด ทฺ	- ซฺ - ด
- ฟ ฟ ฟ	- ม - ฟ	- ซ – ฟ	- ม - ฟ	- ด - ร	- ม - ฟ	- ซ ซ ซ	- ล - ซ
- ฟ ฟ ฟ	- ม - ฟ	- ซ – ฟ	- ม - ฟ	- ด - ร	- ม - ฟ	- ซ ซ ซ	- ล - ซ
- ซ - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร - ด	- ม ซ ล	- ดำ - รำ	- ดำ - รำ	รำ รำ - ดำ
- ซ - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร - ด	- ม ซ ล	- ดำ - รำ	- ดำ - รำ	รำ รำ - ดำ

ชั้นเดียวท่อน 1

ซ - ซ มำ	- รำ - มำ	ซำ - ซำ ดำ	- รำ - มำ	ซ - ซ มำ	- รำ - มำ	ซำ - ซำ มำ	- รำ - ดำ

ซ้ำ

- - - ดำ	ดำ - รำ ดำ	- - - ซ	ซ – ล ซ	- - - ม	ม - ซ ม	- - - ด	ด - ร ด
- - - ดำ	ดำ - รำ ดำ	- - - ซ	ซ – ล ซ	- - - ม	ม - ซ ม	- - - ด	ด - ร ด
- ดำ รำ ดำ	- ซ ล ซ	- ม ซ ม	- ด ร ด	- ดำ รำ ดำ	- ซ ล ซ	- ม ซ ม	- ด ร ด
- ล ล ล	- ซ - ล	- ดำ รำ มำ	- รำ - ดำ	- ล ล ล	- ซ - ล	- ดำ รำ มำ	- รำ - ดำ
- ดำ -ฟ	- ดำ - ดำ	- ดำ - ฟ	- ดำ - ดำ	- ดำ - ฟ	- ดำ - ดำ	- ดำ - ฟ	- ดำ - ดำ

ท่อน 2

- - - ม	ม - ร ด	- - - ล	ล - ซ ม	- - - ดำ	ดำ - ล ซ	- - - มำ	มำ - รำ ดำ
(ลูกล้อ)		**(ลูกขัด)**		**(ลูกล้อ)**		**(ลูกขัด)**	
ล ดำ ซ ล	ม ซ ร ม	ม ซ ร ม	ด ร ล ด	ล ดำ ซ ล	ม ซ ร ม	ม ซ ร ม	ด ร ล ด
- ล ล ล	- ซ - ล	- ดำ รำ มำ	- รำ - ดำ	- ล ล ล	- ซ - ล	- ดำ รำ มำ	- รำ - ดำ
- ดำ - ฟ	- ดำ - ดำ	- ดำ - ฟ	- ดำ - ดำ	- ดำ - ฟ	- ดำ - ดำ	- ดำ - ฟ	- ดำ - ดำ

ท่อน 3

- - ล ล	ซ ม ซ ล	ดำ ล ซ -	ดำ – รำ มำ	- - มำ มำ	รำ ดำ รำ มำ	ซำ มำ รำ ดำ	ล ดำ รำ ล
- - ล ล	ซ ซ ม ม	ซ ซ ม ม	ร ร ด ด	- - ล ล	ซ ซ ม ม	ซ ซ ม ม	ร ร ด ด
- - ซ ม	ร ด ร ด	ซ - ซ ม	ร ด ร ด	- - ซ ม	ร ด ร ด	ซ - ซ ม	ร ด ร ด
- ล ล ล	- ซ - ล	- ดำ รำ มำ	- รำ - ดำ	- ล ล ล	- ซ - ล	- ดำ รำ มำ	- รำ - ดำ
- ดำ - ฟ	- ดำ - ฟ	- ดำ - ฟ	- ดำ - ฟ	- ดำ - ฟ	- ดำ - ฟ	- ดำ - ฟ	- ดำ - ฟ

ลงจบ

- - - ม	- - - ล	- - - ซ	- - - รำ	- - - มำ	- - - ดำ	- - - -	- - - -

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ นางปราณี เพียรชนะ

วันเกิด วันที่ 4 มกราคม พ.ศ. 2510

สถานที่เกิด อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี

สถานที่อยู่ปัจจุบัน บ้านเลขที่ 27/3 ถนนมีโชคชัย ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด รหัสไปรษณีย์ 45000

ตำแหน่งหน้าที่การงาน ครู ชำนาญการพิเศษ

สถานที่ทำงานปัจจุบัน วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด เลขที่ 25 ถนนกองพล 10 ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด รหัสไปรษณีย์ 45000

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2529 ประกาศนียบัตรนาฏศิลปชั้นกลาง (ปน.ก.) วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี

พ.ศ. 2531 ประกาศนียบัตรนาฏศิลปชั้นสูง (ปน.ส.) วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี

พ.ศ. 2536 ปริญญาศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.) สาขาวิชาภาษาไทย มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

พ.ศ. 2561 ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต (ดศ.ม.) สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว