การวิจัยการศึกษาการเปรียบเทียบระนาดเอกและโปงลาง

โดย
ว่าที่ร้อยตรีกามเทพ ธีรเลิศรัตน์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2560
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

# การวิจัยการศึกษาการเปรียบเทียบระนาดเอกและโปงลาง

โดย
ว่าที่ร้อยตรีกามเทพ ธีรเลิศรัตน์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2560
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

# COMPARATIVE MUSIC STUDIES BETWEEN RANAT-EK AND PONGLANG

By

Acting Sub Lt. Kammathep THEERALERTRAT

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Master of Music (Music Research and Development)

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2017

Copyright of Graduate School, Silpakorn University

| | |
|---|---|
| หัวข้อ | การวิจัยการศึกษาการเปรียบเทียบระนาดเอกและโปงลาง |
| โดย | กามเทพ ธีรเลิศรัตน์ |
| สาขาวิชา | สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต |
| อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก | ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เอกราช เจริญนิตย์ |

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร.จุไรรัตน์ นันทานิช)

พิจารณาเห็นชอบโดย

..... ประธานกรรมการ

(อาจารย์ อานันท์ นาคคง )

..... อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เอกราช เจริญนิตย์ )

..... ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก

(รองศาสตราจารย์ ดร. ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ )

59701309 : สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
คำสำคัญ : ระนาดเอก, โปงลาง, มนุษยวิทยาเปรียบเทียบ

ว่าที่ร้อยตรี กามเทพ ธีรเลิศรัตน์: การวิจัยการศึกษาการเปรียบเทียบระนาดเอกและโปงลาง อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เอกราช เจริญนิตย์

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์ในการวิจัย ดังนี้ 1.สามารถเปรียบเทียบบทเพลงของระนาดเอกกับโปงลางโดยใช้แนวคิดทางมานุษยดุริยางควิทยาได้ 2.รู้จักและเข้าใจวิธีการศึกษาดนตรีโดยวิธีการเปรียบเทียบระหว่างระนาดเอกและโปงลางเพื่อนำไปเป็นข้อมูลในการศึกษาต่อยอด

ผลการวิจัยพบว่า 1.การเปรียบเทียบระนาดเอกกับโปงลางสามารถใช้แนวคิดทางมานุษยดุริยางควิทยามาใช้เป็นกระบวนการในการวิธีการคิดเปรียบเทียบระหว่างเครื่องดนตรีได้ 2.วิธีการเปรียบเทียบระนาดเอกกับโปงลางโดยใช้แนวคิดทางมานุษยดุริยางควิทยาในวิจัยเล่มนี้เป็นการเปรียบเทียบโดยกำหนดผ่านหัวข้อหลักคือบทเพลงและใช้หัวข้อการเปรียบเทียบทางศาสตร์ของมานุษยดุริยางควิทยาเข้ามาค้นหาข้อมูลและนำข้อมูลมาเปรียบเทียบ ซึ่งจากทำการเปรียบเทียบผ่านเรื่องของบทเพลงทำให้แยกหัวข้อที่เปรียบเทียบได้ 12 หัวข้อมีผลลัพธ์ดังนี้ (1.)การเปรียบเทียบทางกายภาพ พบว่า ระนาดเอกกับโปงลางเป็นเครื่องดนตรีประเภทตีเหมือนกันแต่ระนาดนั้นมีการแขวนผืนบนรางระนาดเพื่อสร้างเป็นกล่องเสียงส่วนโปงลางนั้นใช้การแขวนกับขาตั้งลักษณะโปร่งไม่มีตัวรางเป็นกล่องเสียงเหมือนกับระนาด ผืนระนาดมีจำนวนลูกมากกว่าผืนโปงลางแต่ขนาดเล็กกว่าผืนโปงลาง (2.)การเปรียบเทียบทางเสียง พบว่า เสียงของโน้ตแต่ละโน้ตของระนาดเอกนั้นมีความถี่เฉพาะตัวโดยต่างจากโปงลางที่มีความถี่ของโน้ตเหมือนกับดนตรีตะวันตก ระนาดเอกสามารถสร้างเสียงได้โดยไม้ตีระนาด 2 แบบคือไม้นวมสร้างเสียงนุ่มและไม้แข็งสร้างเสียงแข็ง แต่โปงลางสามารถสร้างเสียงได้แบบเดียว (3.) การเปรียบเทียบทางการบันทึกโน้ต พบว่า การบันทึกโน้ตเพลงของทั้งสองเครื่องดนตรีนั้น นิยมการบันทึกโน้ตแบบไทยซึ่งใช้พยัญชนะไทย ด ร ม ฟ ซ ล ท ในการบันทึกแทนเสียงตัวโน้ตแต่ละตัว แต่ระนาดเอกนั้นเมื่ออ่านออกเสียงจะมีเสียงที่ต่ำกว่าความถี่ของโน้ตดนตรีตะวันตกหรือโน้ตโปงลางประมาณ 1 เสียง ส่วนโน้ตของโปงลางเมื่ออ่านออกเสียงจะมีเสียงตรงกับความถี่ของดนตรีตะวันตก (4.)การเปรียบเทียบทางประวัติศาสตร์ พบว่า เพลงของระนาดเอกนั้นมีประวัติที่ค่อนข้างชัดเจนในตัวเพลง ข้อมูลผู้แต่งทางเดี่ยวในแต่ละทาง แต่เพลงของโปงลางนั้นพบชื่อผู้แต่งเพียงไม่กี่ท่านเท่านั้น ทั้งเรื่องของทำนองหลักและทางเดี่ยวของเพลงก็ยังไม่มีการบันทึกหลักฐานที่ชัดเจนเท่ากับระนาดเอก (5.)การเปรียบเทียบผู้ประพันธ์และศิลปิน พบว่า ผู้ประพันธ์และศิลปินของระนาดเอกมีมากกว่าโปงลาง โดยศิลปินหลายๆท่านนั้นได้รับยศตำแหน่งทางสังคม เป็นที่รู้จักของสังคมเป็นส่วนใหญ่ตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน แต่ในโปงลางปรากฏเพียงแค่ครูเปลื้อง ฉายรัศมีท่านเดียวที่ได้รับเลือกเป็นศิลปินแห่งชาติ (6.)การเปรียบเทียบโอกาสที่ใช้แสดงบทบาทของเครื่องดนตรี พบว่า ระนาดเอกรับใช้สังคมทุกชนชั้นตั้งแต่ระดับชาวบ้านจนถึงระดับราชสำนัก มีบทบาทในงานทุกๆประเภท แต่โปงลางนั้นรับใช้เพียงระดับชาวบ้านและปรากฏในงานไม่ทุกประเภทเหมือนกับระนาดเอก (7.)การเปรียบเทียบการถ่ายทอดองค์รู้ พบว่า การถ่ายทอดองค์ความรู้ของระนาดมีการกฎเกณฑ์และนำเอาความเชื่อเข้ามารวมกับการถ่ายทอดความรู้อย่างชัดเจน แต่โปงลางนั้นมีกฎเกณฑ์ที่น้อยกว่าและนำเอาความเชื่อเข้ามาเกี่ยวข้องไม่มากเท่ากับระนาดเอก(8.)การเปรียบเทียบบทวิเคราะห์ทำนองเพลง พบว่า ทำนองเพลงของระนาดเอกนั้นมีการสร้างทางเพลงให้ซับซ้อนโดยมีที่มาที่ไปของทำนองหลัก

อย่างชัดเจน มีหลักการในแต่งเพลงเป็นระบบระเบียบของประเภทเพลงของระนาดโดยเฉพาะ ส่วนเพลงของโปงลางนั้น มีทำนองที่เรียบเงียบไม่ซับซ้อนเหมือนกับระนาดเอก เน้นมีวิธีการตีให้เกิดจินตนาการตามภาพชื่อเพลง โดยเรียบเรียงเสียงหนัก-เบา โน้ตสูงต่ำ เพื่อให้เลียนแบบเสียงของธรรมชาติ ซึ่งถือเป็นอีกแนวคิดหนึ่งที่แตกต่างจากแนวคิดการแต่งเพลงของระนาดเอก (9.)การเปรียบเทียบวิเคราะห์หัวใจสำคัญในการบรรเลงพบว่า วิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวพญาโศกของระนาดเอกนั้น ไม่ให้ความสำคัญกับการตีความหมายอารมณ์ตามชื่อเพลง แต่เน้นให้ความสำคัญเกี่ยวกับทักษะฝีมือในวิธีการตีและเทคนิคต่างๆ แต่วิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวกาเต้นก้อนของโปงลาง ให้ความสำคัญกับความหมายจินตนาการตามอารมณ์ของชื่อเพลงเป็นหลัก วิธีการตีและเทคนิคต่างๆผู้เล่นสามารถปรับแต่งเองได้เพื่อให้เสียงที่ได้ออกมาสามารถส่งความสารระหว่างผู้เล่นให้ผู้ฟังเข้าใจได้ (10.)การเปรียบเทียบสุนทรียศาสตร์ พบว่า การฟังเพลงเดี่ยวของระนาดเอกนั้นการที่จะรับรู้สุนทรียรสของเพลงเดี่ยวระนาดได้อย่างเต็มที่นั้นผู้ฟังจำเป็นจะต้องได้ทำนองเพลงหลักและเข้าใจวิธีการตีระนาดเอกด้วยจึงจะได้รับสุนทรียรสอย่างสมบูรณ์ ส่วนการฟังเพลงของโปงลางนั้น ผู้ฟังเพียงจินตนาการตามทำนองเสียงเพลงโปงลางก็สามารถเข้าถึงความสวยงามของบทเพลงได้ง่ายกว่าระนาดเอก (11.)การเปรียบเทียบความคิดสร้างสรรค์ พบว่า ผู้ประพันธ์เพลงเดี่ยวของระนาดเอกนั้นจะต้องมีความรู้เรื่องของระบบเสียงและระเบียบวิธีการในการแต่งเพลงเดี่ยวรวมถึงเทคนิคต่างๆในการตีระนาดเอก แต่โปงลางนั้นผู้ประพันธ์ใช้วิธีการสังเกตถึงเรื่องราวของเพลงที่จะแต่งขึ้นแล้วใช้ประสบการณ์จริงเข้ามาจินตนาการสร้างเสียงให้มีความคล้ายเสมือนจริง ผู้เล่นระนาดเอกจะต้องมีการทำความเข้าใจเทคนิคในแต่ละช่วงและบริหารสร้างสรรค์การใช้พละกำลังให้ถูกส่วนเพื่อเสียงระนาดของตนเองนั้นออกมาสมบูรณ์ดีที่สุด แต่ผู้เล่นโปงลางนั้นไม่จำเป็นต้องใช้เสียงที่สมบูรณ์ที่สุดทุกเสียง แต่จะต้องใช้การสร้างสรรค์จินตนาการตีน้ำเสียง เบา-หนัก สอดคล้องกับจินตนาการตามชื่อเพลงให้ดีที่สุด (12.)การเปรียบเทียบทักษะของผู้เล่น พบว่า ทักษะของผู้เล่นระนาดเอกและโปงลางจำเป็นต้องอาศัยเรื่องของสภาวะทางจิตใจ สุขภาพ ความคิดและเทคนิคเข้าประกอบกันจึงจะทำให้เพลงเดี่ยวออกมาสมบูรณ์มากที่สุด แต่ทางด้านของระนาดเอกนั้นจะให้ความสำคัญในเรื่องของ จิตใจและสุขภาพ มากกว่าด้านของโปงลาง การศึกษาโดยใช้วิธีการเปรียบเทียบดนตรีนั้นทำให้ผู้วิจัยได้รู้ถึงหัวข้อที่ควรนำมาเปรียบเทียบและทำให้ได้เข้าถึงข้อมูลที่แตกต่างซึ่งได้จากการเรียนรู้โดยวิธีการศึกษาในรูปแบบของดนตรีเปรียบเทียบ ได้ค้นพบข้อมูล ข้อสังเกตที่ได้จากการวิเคราะห์เรียนรู้และสามารถที่จะนำไปใช้เพื่อเป็นข้อมูลความรู้ต่อยอดในอนาคตได้ในทั้งเรื่องของระนาดเอกและโปงลาง รวมไปถึงวิธีการศึกษาการเปรียบเทียบเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆต่อไปในอนาคต

59701309 : Major (Music Research and Development)

Keyword : Ranat-Ek, Ponglang, Comparative music

ACTING SUB LT. KAMMATHEP THEERALERTRAT : COMPARATIVE MUSIC STUDIES BETWEEN RANAT-EK AND PONGLANG THESIS ADVISOR : EK-KARACH CHAROENNIT

There are two main objectives of this research: first, to be able to compare songs composed for Ranat-Ek and Ponglang by adopting the methodology of ethnomusicology, and, second, to comprehend how to study music with the comparative approach applying to observe and analyse the songs for Ranat-Ek and Ponglang in the hope of further studies in the future.

The result of this research is of the following. Firstly, the methodology of ethnomusicology can be adopted to use in the comparative analysis between Ranat-Ek and Ponglang. Secondly, Ranat-Ek and Ponglang's comparative studies in this research is conducted by determining several major topics comprising songs and the topic issues concerning ethnomusicology as the data along with bring the data to study and comparatively observe. By this, the data can be categorised into 12 different groups. 1.) Comparison in physical appearance: Ranat-Ek and Ponglang are both percussion instruments which the wood bars are hung. While the bars of Ranat-Ek are hung above a large box that is the body of the instruments designed to resonate the sound when playing, the bars of Ponglang are hung to a piece of wood diagonally. The number of Ranat-Ek's bars are more than the ones of Ponglang, but they are smaller in size. 2.) Comparison in the sounds of the instruments: the sound Ranat-Ek, unlike Ponglang, is uniquely different with the frequency of notes. Meanwhile, the notes of Ponglang are not as frequent just like Western music. Ranat-Ek can create sound by 2 different kinds of beaters, the hard and the soft ones.Ponglang, however, can create only one kind of sound. 3.) Comparison in note recording: note recording of the two musical instruments is popularly done by using Thai descriptive consonants for each note. When alphabets are read aloud, the sound of Ranat-Ek is lower than the one of the western musical note. When reading the note of Ponglang aloud, the sound will match the note of Western music. 4.) Comparison in history: Ranat-Ek's songs have a clear history in the history of music, especially when it comes to the composers of each solo. The name of composers of Ponglang's songs, in contrast, is scarcely found. Also, its main melodies and solos of song have not been recorded as evident as the ones of Ranat-Ek. 5.) Comparison in composers and performers: there are more composers and players of Ranat-Ek than those of Ponglang. Many Ranat-Ek players are given special social positions. Most of them have been known from the past to the present. Nevertheless, only one Ponglang player, Plaung Chairussami is well-recognised and has been chosen as a national artist. 6.) Comparison in the occasions the instruments are played: Ranat-Ek serve all levels of people in society, ranging from the villagers to the court. It also plays an important role in every special occasion of people in Thai society. Still, when compared to Ranat-Ek, Ponglang is used only in the

circles of villagers and can be seen in a few occasions. 7.) Comparison in the teaching of how to play the instrument: Ranat-Ek's knowledge and rules of playing clearly come along with supernatural belief while playing Ponglang requires less rules and is less relevant to superstition. 8.) Comparison in songs' rhythms: the melody of Ranat-Ek is a complex one. The source of the main melody of the instrument is specifically from the principle of music composition in the system of Ranat-Ek itself. On the contrary, the songs for Ponglang are plainer and less complicated. The way to beat its bars is thought to provoke the imagination of the sound in nature. Heavy-volume and low notes help mimic these kinds of sounds. This is an interesting concept that is different from the concept of songwriting in Ranat-Ek. 9.) Comparison in the heart of playing of the instruments: one Ranat-Ek's solo called Pa-Ya-Sok does not focus on the emotional interpretation of the song title, but, instead, focuses on the skills and the technique of the player. However, the method of playing a solo song, Ka-Ten-Korn, in Ponglang primarily focuses on the meaning and the imagination based on the mood of the song. The player of Ponglang can create how to play the song and the techniques in the song so that the sound can be sent out naturally beautifully and build the connection between the player and the audience. 10.) Comparison in aesthetics: in order to fully appreciate the aesthetics of the song, listeners of Ranar-Ek need to grasp the melody and understand how to play the song first. Nonetheless, the songs of Ponglang are far easier to listen. The audience can only imagine along the melody then can appreciate the beauty of the song. 11.) Comparison in creativity: the soloist of Ranad-Ek is required to have knowledge of the sound system and the method of writing a solo song as a prerequisite, as well as special techniques used in playing. The Ranad-Ek player need to have to understand the technique at each stage of the song when playing and be able to manage to use the power of the body to manipulate the parts of his performance. Ponglang players, on the other hand, only imagine the story of the song to create how to play, and use the real experience to help create the sound. In addition, Ponglang players do not need to make every sound perfect. The use of imagination together with the low and loud sounds is the most significant elements when playing a song. 12.) Comparison in the skills of performers: the skills of Ranad-Ek and Ponglang players are in accordance with the state of health and mind in a significant way. Health affects the mind. All of this, including the techniques of the players, is complementary, making the best of solo music. However, this is more intensified in playing Ranad-Ek than playing Ponglang. A comparative study of music in this research has led me to know the topics that should be compared. I can effectively access to the differentiated data learned by means of comparative music. Moreover, I have discovered important information, observed from the analysis, and learned to use the results of the research for further study in the future, for both in the aspect of Ranat-Ek and Ponglang. Hopefully, the information obtained from this study can also be used as a way to study the comparison of other musical instruments in the future.

# กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดีจากความกรุณาของ อาจารย์อานันท์ นาคคง อาจารย์ ผศ.ดร.เอกราช เจริญนิตย์และอาจารย์ รศ.ดร.ยุทธนา ฉัพรรณรัตน์ กราบขอบพระคุณอาจารย์ทั้งสามท่านที่ได้กรุณาให้คำปรึกษาช่วยเหลือ แนะนำแนวทางวิธีการทำวิทยานิพนธ์ วิธีการค้นหาข้อมูล แนวทางปฏิบัติต่างๆ และยังสละเวลาส่วนตัวของทุกท่านเพื่อมาตรวจสอบและช่วยบอกวิธีการแก้ไขอยู่บ่อยครั้ง ตลอดจนชี้แนะแนวทางอันเป็นประโยชน์ต่อการทำวิจัยเป็นอย่างมากให้แก่ผู้ทำวิจัย

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณผู้เชี่ยวชาญและอาจารย์ทุกท่านที่ได้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์และชี้แจ้งให้เห็นถึงข้อมูลที่สำคัญของระนาดเอกและโปงลาง ทำให้ผู้วิจัยได้แนวทางในการปรับแต่ง แก้ไข และนำข้อมูลมาสร้างเป็นวิทยานิพนธ์เล่มนี้ได้สำเร็จ

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณบิดา มารดา ครอบครัว ที่คอยเป็นแรงผลักดันคอยให้กำลังใจคอยแนะนำเตือนสติทำให้การตลอดระยะเวลาในการเรียนมีความมั่นใจในการตัดสินใจในเรื่องต่างๆ

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณเจ้าหน้าที่มหาวิทยาลัยศิลปากรทุกๆท่าน ในการช่วยเหลือ แจ้งข้าวสารไม่ให้พลาดสิ่งสำคัญต่างๆ คอยให้กำลังใจ แนะนำเทคนิคแนวคิดของการทำวิทยานิพนธ์ตลอดทั้งช่วยเหลืออำนวยความสะดวกในการทำสิ่งต่างๆ ทำให้ผู้ทำวิจัยได้ทำสิ่งต่างๆออกมาเสร็จภายในเวลาที่เหมาะสมและสมบูรณ์

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณเพื่อนทุกๆท่าน ทั้งเพื่อนเก่าต่างมหาวิทยาลัยและเพื่อนในมหาวิทยาลัยศิลปากร ที่คอยให้กำลังใจช่วยเหลือให้ข้อมูลและชักนำไปให้พบกับคนดี ครูอาจารย์ที่ดี ทำให้ตลอดเวลาในการศึกษาและการทำวิทยานิพนธ์ออกมาราบรื่นเป็นที่น่าปลื้มใจ

กามเทพ ธีรเลิศรัตน์

# สารบัญ

หน้า


บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ฉ

กิตติกรรมประกาศ ..... ซ

สารบัญ ..... ฌ

สารบัญตาราง ..... ฎ

สารบัญภาพ ..... ฐ

บทที่ 1 บทนำ ..... 1

ความเป็นมาและความสำคัญ ..... 1

วัตถุประสงค์ของการวิจัย ..... 4

สมมุติฐานของการศึกษา ..... 4

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการศึกษา ..... 5

คำนิยมศัพท์ ..... 5

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ..... 6

ตอนที่ 1 ความรู้เกี่ยวกับเครื่องดนตรีประเภทตีตระกูล Xylophone ..... 7

1.1 ประวัติความเป็นมาของเครื่องดนตรีตระกูล Xylophone ในโลก ..... 7

1.2 ข้อมูลความเป็นมาของเครื่องดนตรีตระกูล Xylophone ในภูมิภาคอาเซียน ..... 8

1.3 ข้อมูลเครื่องดนตรีประเภท Xylophone ในประเทศไทย ..... 8

ตอนที่ 2 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับระนาดเอก ..... 9

2.1 ประวัติความเป็นมาของระนาดเอก ..... 9

2.2 ส่วนประกอบของระนาดเอก ..... 12

2.3 ไม้ตีระนาดเอก ..... 18

ตอนที่ 3 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับโปงลาง .....19
3.1 ประวัติความเป็นมาของโปงลาง .....19
3.2 ส่วนประกอบของโปงลาง .....21
3.3 ไม้ตีโปงลาง .....24
ตอนที่ 4 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับ Comparative music .....25
ตอนที่ 5 วิจัยและเอกสารที่เกี่ยวข้อง .....26
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย .....40
บทที่ 4 การวิเคราะห์ข้อมูล .....45
1.ประเภทเพลงของระนาดเอก .....47
2.ประเภทเพลงของโปงลาง .....47
3.การเปรียบเทียบระบบของเสียง .....48
ระบบบันไดเสียง .....49
การเทียบเสียงของเครื่องดนตรี .....50
หลักการบันทึกโน้ตของระนาดเอกและโปงลาง .....52
4.เพลงที่ถูกคัดเลือกมาใช้ในการเปรียบเทียบ .....54
เปรียบเทียบบทเพลงเดี่ยวพญาโศกและเพลงกาเต้นก้อน .....66
เปรียบเทียบวิธีการเล่นเพลง เต้ยโขง .....71
5.บทสรุปแนวคิดทางมานุษยดุริยางควิทยา .....74
บทที่ 5 สรุปอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ .....79
1.สรุปผลการวิจัย .....79
2.อภิปรายผลการวิจัย .....82
3.ข้อสังเกตผลการวิจัย .....82
4.ข้อเสนอแนะ .....83
รายการอ้างอิง .....85

ภาคผนวก .....88

บทสัมภาษณ์นักดนตรีระนาดเอก นักดนตรีโปงลาง ผู้เชี่ยวชาญดนตรีและช่างทำเครื่องดนตรี .89

ประวัติผู้เขียน .....101

# สารบัญตาราง

**หน้า**

ตารางที่ 1 : ตารางแสดงการเปรียบเทียบการเทียบเสียงระหว่างระนาดเอกกับโปงลาง .....48

ตารางที่ 2 : ตารางแสดงโน้ตระนาดเอกกับเสียงตามความถี่ของโน้ตดนตรีตะวันตก.....53

ตารางที่ 3: ตารางแสดงโน้ตโปงลางกับเสียงตามความถี่ของโน้ตดนตรีตะวันตก.....53

ตารางที่ 4 : ตารางแสดงชื่อเพลงเดี่ยวของระนาดเอกกับโปงลางที่นำมาเปรียบเทียบกัน.....56

ตารางที่ 5: ตารางการแสดงโน้ตเพลงเดี่ยว พญาโศก ระนาดเอก.....63

ตารางที่ 6 : ตารางการแสดงโน้ตเพลงเดี่ยวเพลงกาเต้นก้อนของโปงลาง.....65

ตารางที่ 7 : ตารางแสดงการเปรียบเทียบเพลงเดี่ยวระนาดเอกและโปงลาง.....71

ตารางที่ 8 : ตารางแสดงโน้ตเพลงเต้ยโขงทำนองหลัก.....71

ตารางที่ 9 : ตารางแสดงโน้ตเพลงเต้ยโขงทางระนาดเอกแบบที่ 1.....72

ตารางที่ 10 : ตารางแสดงโน้ตเพลงเต้ยโขงทางระนาดเอกแบบที่ 2.....72

ตารางที่ 11 : ตารางแสดงโน้ตเพลงเต้ยโขงทางโปงลาง.....72

ตารางที่ 12 : ตารางแสดงการเปรียบเทียบเพลงเต้ยโขงของระนาดเอกและโปงลาง.....73

ตารางที่ 13 : ตารางแสดงการเปรียบเทียบวัฒนธรรมการถ่ายทอดองค์ความรู้.....77

# สารบัญภาพ

หน้า

รูปที่ 1 : การแสดงภาพขวานหิน ..... 9
รูปที่ 2 : การแสดงรูปแสดงผืนระนาดเอก ..... 12
รูปที่ 3 : การแสดงภาพการแขวนเก็บผืนระนาดเอก ..... 14
รูปที่ 4: การแสดงภาพผืนระนาดเอกแขวนบนรางระนาดเอก ..... 15
รูปที่ 5 : การแสดงภาพการแขวนผืนระนาดเอก ..... 15
รูปที่ 6 : การแสดงภาพโขนระนาดเอกด้านในที่มีตะขอสำหรับแขวนผืนระนาดเอก ..... 16
รูปที่ 7 : การแสดงภาพโขนระนาดเอกด้านนอก ..... 17
รูปที่ 8 : การแสดงภาพโขนระนาดเอกด้านนอก ..... 17
รูปที่ 9 : การแสดงภาพไม้นวม(ด้านซ้าย)และไม้แข็ง(ด้านขวา)ระนาดเอก ..... 18
รูปที่ 10 : การแสดงภาพขาตั้งโปงลางแบบยืนโดยใช้วัสดุทดแทนจากเหล็ก ..... 23
รูปที่ 11 : การแสดงภาพผืนโปงลาง ..... 23
รูปที่ 12 : การแสดงภาพโปงลางแบบนั่งตีและขาตั้งที่มีลวดลาย ..... 24
รูปที่ 13 : การแสดงภาพวิธีการจับไม้โปงลาง ..... 24
รูปที่ 14 : การแสดงภาพขนาดของไม้โปงลาง ..... 24
รูปที่ 15 : การแสดงตะกั่วทรงกลมที่อยู่ใต้ผืนระนาด ..... 50
รูปที่ 16 : การแสดงภาพการตัดตะกั่วและเจียไม้ออกบางส่วนเพื่อเทียบเสียง ..... 51
รูปที่ 17 : ภาพการหลังจากการเจียไม้ปลายลูกและเจียส่วนท้องโปงลางออกเพื่อเทียบเสียง ..... 51
รูปที่ 18: การแสดงภาพด้านในโรงงานโปงลางระหว่างเตรียมการเทียบเสียง ..... 52

# บทที่ 1
# บทนำ

**ความเป็นมาและความสำคัญ**

ดนตรีกับชีวิตของมนุษย์อยู่คู่กันมาแต่ช้านานบนโลกนี้ เสียงต่างๆที่เกิดขึ้นบนโลกนั้น ได้ถูกเรียกและมีนิยามที่แตกต่างกันออกไปตามแต่ชนชาติพันธุ์พื้นเมืองต่างๆจะนิยามขึ้น ซึ่งคำนิยามที่บ่งบอกเสียงดนตรีเหล่านั้น มนุษย์ยังคงที่จะคิดแบ่งแยกเสียงเหล่านั้นโดยใช้ทฤษฎีและเงื่อนไขต่างๆที่ถูกสร้างเพื่อเป็นกฎเกณฑ์ในการแบ่งแยกความเหมือนและความแตกต่างของเสียงที่เกิดขึ้น เสียงดนตรีได้ถูกค้นพบและเกิดขึ้นทั่วทุกมุมโลกโดยมีสีสันของเสียงที่แตกต่างกันออกไปทั้งรูปแบบของดนตรีและรูปร่างของเครื่องดนตรีที่มีรูปลักษณ์เป็นเอกลักษณ์ของแต่ละพื้นที่ที่แตกต่างกัน ขึ้นอยู่ตามลักษณะภูมิประเทศ ภูมิศาสตร์ของแต่ละพื้นที่

การศึกษาดนตรีได้เกิดขึ้นมาแล้วหลายร้อยพันปี จึงทำให้ดนตรีนั้นมีประวัติศาสตร์ความเป็นมาในตนเองของดนตรีแต่ละชนิด การศึกษาดนตรีมีองค์ความรู้เกิดขึ้นมากมายไม่ว่าจะเป็นเรื่องของทฤษฎีดนตรี ประวัตินักดนตรีผู้มีชื่อเสียงของแต่ละพื้นที่จนถึงเป็นที่รู้จักกันในหลายประเทศ ทฤษฎีการประพันธ์เพลง การเล่นดนตรี การแสดงดนตรี ทฤษฎีเสียง และอื่นๆอีกมากมายเกี่ยวกับดนตรี ได้ถูกสร้างขึ้นและค้นพบโดยมนุษย์ถูกจัดระเบียบให้เป็นระบบความรู้ต่างๆขึ้นมากมาย จนมาถึงช่วงยุคศตวรรษที่ 16 ได้มีนักดนตรีวิทยาจากทวีปยุโรป เกิดแนวคิดการศึกษาที่เปิดกว้างสนใจที่จะศึกษาดนตรีที่มีความแตกต่างจากดนตรีที่ตนเองคุ้นเคยและทำการศึกษาดนตรีที่มีความแตกจากที่ดนตรีที่ตนเองรู้จัก โดยเริ่มวิธีการศึกษาจากการตั้งตนเองเป็นศูนย์กลาง และนำเอาดนตรีชนิดอื่นเข้ามาเปรียบเทียบ โดยเริ่มจากดนตรีในทวีปเอเชีย ทวีปแอฟริกาและประเทศอื่นๆอีกมากมายซึ่งถูกเรียกวิธีการศึกษาประเภทนี้ว่า Comparative music จากนั้นจึงได้ส่งอิทธิพลมาถึงช่วงประมาณปี 1950 ทำให้เกิดสาขาวิชาดนตรีแขนงหนึ่งขึ้นภายใต้ชื่อที่เรียกว่า Ethnomusicology จนมาถึงปัจจุบัน

มานุษยวิทยาดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) ถูกพัฒนามาจากแขนงวิชาดนตรีเปรียบเทียบ (Comparative music)[1] การศึกษาดนตรีที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมที่แตกต่างในประเทศไทย โดยใช้วิธีทางมานุษยดุริยางควิทยาเปรียบเทียบ ยังไม่เคยถูกนำมาศึกษาและทดลองใช้เปรียบเทียบเพื่อสำรวจดูผลลัพธ์ของแขนงวิชานี้ จึงเป็นศาสตร์ที่น่าสนใจ ควรค่าแก่การนำมาทดลองในการเปรียบเทียบดนตรีในประเทศไทย ซึ่งความรู้เดิมของผู้วิจัยนั้นมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับระนาดเอกอยู่ลึกซึ้งพอสมควร จึงเลือกที่จะเปรียบเทียบระนาดเอกกับเครื่องดนตรีที่มีโครงสร้างและประเภทของเครื่องดนตรีที่มีความใกล้เคียงกัน ซึ่งเครื่องดนตรีที่ผู้วิจัยสนใจนำมาทำการเปรียบเทียบก็คือ โปงลาง

ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีชนิดหนึ่ง ซึ่งพบเห็นการเล่นโดยแพร่หลายในภาคกลาง มีความเชื่อว่าวิวัฒนาการมาจากกรับ แต่เดิมก็คงใช้ไม้กรับ 2 อันตีเป็นจังหวะ ต่อมาจึงได้เกิดวิวัฒนาการ นำไม้มาทำกรับหลายๆอัน วางเรียงกัน ตีให้เกิดเสียงอย่างหยาบๆขึ้นก่อน แล้วจึงคิดทำไม้รองเป็นรางวางเรียงราดไป เมื่อเกิดความรู้สึกชำนาญขึ้น จึงแก้ไขประดิษฐ์ให้มีขนาดลดหลั่นกันและทำรางรองให้อุ้มเสียงได้ แล้วใช้เชือกร้อย “ไม้กรับ” ขนาดต่างๆนั้นให้ติดกัน ขึงแขวนไว้บนราง ใช้ไม้ตี จึงเกิดเสียงกังวานลดหลั่นกัน ใช้เป็นเครื่องบรรเลงทำนองเพลงได้ แล้วต่อมาก็ประดิษฐ์ขึ้นเป็นขนาดต่างๆ โดยเรียกว่า “ลูกระนาด” และได้เรียกลูกระนาดที่ร้อยเชือกเข้าไว้เป็นแผ่นเดียวกันว่า “ผืน” ลูกระนาดแต่ก่อนทำด้วยไม้ไผ่ ชนิดที่เรียกว่า ไผ่บงและไผ่ตง ต่อมามีผู้นำเอาไม้แก่น เช่น ไม้ชิงชัน ไม้มะหาด ไม้พยุง มาเหลาใช้บ้าง แต่ที่นิยมกันมากนั้น ใช้ไม้ไผ่บง ว่าได้เสียงเพราะดี และได้ทำรางเพื่อให้อุ้มเสียงเป็นรูปคล้ายลำเรือ ทางหัวและท้ายโค้งขึ้น เรียกว่า “รางระนาด” เรียกแผ่นไม้ปิดหัวและท้ายรางระนาดว่า “โขน” และเรียกรวมทั้งรางและผืนรวมกันเป็นลักษณะนามว่า “ราง” ระนาดเอกปัจจุบันมีจำนวน 22 ลูก ระนาดเอกปรากฏขึ้นในราวสมัยกรุงศรีอยุธยา มีบทบาทในการแสดงดนตรีพิธีกรรม เพลงขับกล่อม เพลงประกอบโขนละคร มีฐานะเป็นผู้นำวงปี่พาทย์[2] มีดุริยกวีให้ความสนใจในการประพันธ์บทเพลงสำหรับระนาดเอกทั้งเพลงหมู่เพลงเดี่ยวและมีนักระนาดเอกที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในประวัติศาสตร์ดนตรีไทยจำนวนมาก อาทิ

---

[1] ศรัณย์ นักรบ. (2557). ประวัติความเป็นมาและพัฒนาการ *ดนตรีชาติพันธ์วิทยา* (หน้า1-7). กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

[2] สงบศึก ธรรมวิหาร. (2545). *ดุริยางค์ไทย* (พิมพ์ครั้งที่ 3). สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

หลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปะบรรเลง) พระเพลงไพเราะ หลวงชาญเชิงระนาด ครูบุญยงค์ เกตุคง ครูประสิทธิ์ ถาวร ฯลฯ นอกจากนี้ยังมีพัฒนาการในการนำไปบรรเลงร่วมกับดนตรีสากลในช่วงศัตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา

โปงลางหรือเกาะลอ เป็นเครื่องดนตรีที่เรียบง่าย ซึ่งมีจำนวนลูกโปงลาง 7-14 ลูก ใช้วิธีการแขวนบนต้นไม้บ้างหรือเสาทั่วไปบ้าง เกาะลอมาจากกล่องส่งสัญญาณจากผู้ใหญ่บ้าน โดยทำมาจากไม้ทั่วไปบ้างหรือไม้ไผ่บ้าง ซึ่งจริงๆแล้วโปงลางมาจากกระดิ่งโลหะขนาดใหญ่ที่อยู่ในกล่องไม้และมีสายหนังคาดไว้กับวัวที่เป็นจ่าฝูงการเดิน จนพัฒนามาเป็นโปงลาง และจากเรื่องราวนี้จึงเป็นส่วนหนึ่งในที่มาของชื่อเพลงๆหนึ่งของลายโปงลางที่เล่นให้เห็นภาพของฝูงวัวเดินขยับไปมาสลับที่กัน[3]

ระนาดเอกและโปงลาง มีลักษณะทางกายภาพที่คล้ายกัน คือ Log-xylophone idiophone มีลักษณะคือการนำไม้ที่โดนตัดเป็นท่อน ร้อยวางท่อนไม้แขวนเรียงกันแล้วบรรเลง แต่เครื่องดนตรีทั้งสองชนิดนี้แม้ว่าจะมีการสืบค้นจากข้อมูลตำราวิชาการมากมายว่าเกิดกำเนิดขึ้นในประเทศไทยเหมือนกันและได้รับความนิยมสูง รวมถึงมีบทบาททางสังคมมากมายไม่แพ้กัน แต่เครื่องดนตรีทั้งสองนี้ยังไม่พบข้อมูลของการรวมวงร่วมกันและไม่ถูกจัดเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงร่วมกันได้ โดยถูกจัดแบ่งประเภทให้ระนาดเอกคือ ดนตรีไทยภาคกลาง ส่วนโปงลางนั้นอยู่ในเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานไทย มีบทบาททางสังคมและวิธีการใช้ที่แตกต่างกัน เครื่องดนตรีสองชนิดนี้ดูเหมือนจะเป็นสัญลักษณ์ตัวแทนทางวัฒนธรรมของดนตรีในภาคกลางและภาคตะวันออกเฉียงเหนืออย่างชัดเจน

แม้ว่าระนาดเอกและโปงลางจะเป็นเครื่องดนตรีไทยที่มีความนิยมมากจนมีการทำวิจัยเกี่ยวกับด้านต่างๆเกิดขึ้นมากมายแล้ว แต่การมองถึงองค์ความรู้มุมมองผ่านการเปรียบเทียบทางด้านมานุษยดุริยางควิทยา ที่ยังไม่ถูกสังเกตนำมาศึกษาเพื่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ โดยผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงวิธีการเปรียบเทียบโดยใช้เพลงของเครื่องดนตรีสองชนิดนี้เป็นตัวตั้งและนำเอาหัวข้อต่างๆที่เกี่ยวข้องมาเปรียบเทียบ เช่น แนวคิดทางพิธีกรรมการไหว้ครู แนวการคิดในการบรรเลงบท

[3] อานันท์ นาคคง. (2545). ครูเปลื้อง ฉายรัศมี ครูดนตรีเมืองน้ำดำ. *เพลงดนตรี, 11*, 11-20.

เพลงต่างๆ บทบาทการรับใช้ทางสังคม วิธีการแปลความหมายความบทเพลง สุนทรียศาสตร์ และอื่นๆอีกมากมาย ซึ่งองค์ความรู้เหล่านี้ยังไม่เคยถูกนำมาวางเปรียบเทียบเพื่อตั้งข้อสังเกตที่แตกต่าง

ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะทำการค้นคว้าศึกษาเปรียบเทียบวัฒนธรรมดนตรีทั้งสองด้านนี้ โดยผู้วิจัยมีรู้ความเข้าใจทั้งในด้านทฤษฎีและปฏิบัติของระนาดเอก ได้ทดลองค้นคว้าวิธีการเปรียบเทียบระนาดเอกและโปงลางและพบว่าสามารถเปรียบเทียบได้อย่างกว้างมากในด้านของหัวข้อข้อมูลต่างๆ แต่ผู้วิจัยได้มีการปรึกษากับผู้เชี่ยวชาญทั้งระนาดเอกและโปงลาง บวกกับความสนใจในการกำหนดหัวข้อที่มีขอบเขตอย่างชัดเจนของผู้วิจัย ผู้วิจัยจึงจะทำการเปรียบเทียบด้วยตัวของบทเพลงเป็นหลัก โดยการศึกษาการเปรียบเทียบบทเพลงของเครื่องดนตรีสองชนิดนี้จะใช้วิธีการศึกษาโดยใช้แนวคิดทาง Ethnomusicology ซึ่งมีรากฐานมาจาก Comparative musicology โดยกำหนดหัวข้อหลักในเรื่องตัวเพลงของเครื่องดนตรีทั้งสองชนิดนี้มาเปรียบเทียบกันและสังเกตหาหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับตัวเพลงที่นำมาเปรียบเทียบ อาทิ ประวัติความเป็นมา โอกาสที่ใช้แสดง การแต่งกาย วิธีฝึกและบรรเลง พิธีกรรมความเชื่อ วิวัฒนาการทางประวัติศาสตร์บริบททางสังคมของผู้ประพันธ์ แนวคิดในการบรรเลง สุนทรียศาสตร์ เป็นต้น

ผู้วิจัยได้คาดว่าการศึกษาเชิงมานุษยดุริยางวิทยาเปรียบเทียบหรือดนตรีเปรียบเทียบ (Comparative music) จะสามารถทำให้ค้นพบองค์ความรู้มุมมองใหม่และสามารถนำวิธีการศึกษารูปแบบนี้ไปทดลองใช้กับดนตรีประเภทอื่นๆได้ต่อไปในอนาคต

**วัตถุประสงค์ของการวิจัย**

เพื่อศึกษาศาสตร์ทางมานุษยดุริยางควิทยาเปรียบเทียบระหว่างบทเพลงของระนาดเอกและโปงลาง

**สมมุติฐานของการศึกษา**

การศึกษาระนาดเอกและโปงลางโดยแนวทางของมนุษยดุริยางควิทยาเปรียบเทียบนั้น จะทำให้ได้เห็นถึงองค์ความรู้ที่แตกต่างไปจากความรู้ทั่วไปของเครื่องดนตรีทั้ง 2 ชนิดนี้ ซึ่งดนตรีเปรียบเทียบน่าจะทำให้เห็นมุมมองทางวัฒนธรรมที่แตกต่างและตั้งข้อสังเกตในมุมมองที่หลากหลายจนสามารถนำมาวิเคราะห์เป็นองค์ความรู้ใหม่และเป็นประโยชน์ต่องานวิจัยอื่นๆได้ต่อไปในอนาคต

**ขอบเขตในการศึกษา**

ในการดำเนินงานวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยจะศึกษาการเปรียบเทียบบทเพลงของระนาดเอกกับโปงลาง โดยมีหัวข้อที่เชื่องโยงกับหัวข้อหลักคือบทเพลงเพียงเท่านั้น

**ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการศึกษา**

1.สามารถเปรียบเทียบบทเพลงของระนาดเอกกับโปงลางโดยใช้แนวคิดทางมานุษยดุริยางควิทยาได้

2.รู้จักและเข้าใจวิธีการศึกษาดนตรีโดยวิธีการเปรียบเทียบระหว่างระนาดเอกและโปงลางเพื่อนำไปเป็นข้อมูลในการศึกษาต่อยอด

**คำนิยมศัพท์**

โปงลาง หมายถึง เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานประเภทตี มีการนำไม้เนื้อแข็งที่ทำการตัดแต่งให้มีแต่ละขนาดที่แตกต่างกันนำมาเรียงร้อยประมาณ 7-14 ลูกตามเสียงและขนาดที่ลดลั่นกันและทำการแขวนบนราวไม้ทำมุม45องศากับพื้น ตีด้วย ไม้ตีโปงลางทำด้วยแก่นไม้มีหัวงอนคล้ายค้อน สำหรับผู้บรรเลงใช้ตีดำเนินทำนอง1 คู่ และอีก 1 คู่สำหรับผู้ช่วยใช้เคาะทำให้เกิดเสียงประสานและจังหวะตามลักษณะของดนตรีพื้นเมืองอีสานที่มีเสียงประสาน

ระนาดเอก หมายถึง เครื่องดนตรีไทยภาคกลางประเภทตี มีส่วนประกอบด้วยผืนระนาดเอกและรางระนาดเอก ผืนระนาดเอกทำจากไม้เนื้อแข็งหรือไม้ไผ่บงเหลาให้เป็นท่อนๆ มีลักษณะเล็กใหญ่ลดลั่นกันไปตามเสียงต่ำสูงที่ต้องการและเทียบเสียงด้วยตะกั่วผสมขี้ผึ้ง แล้วนำมาเรียงร้อยด้วยเชือกต่อกันเป็นผืนระนาดเอกซึ่งประกอบไปด้วยลูกระนาดเอกทั้งหมด 22 ลูก นำมาแขวนบนรางระนาดเอก เพื่อใช้บรรเลงให้เกิดเสียงก้องกังวาร ด้วยไม้ระนาดเอกที่มีกรรมวิธีการสร้างแบบละเอียดลึกซึ้งโดยไม้ระนาดเอกมีทั้งหมด 2 ชนิดได้แก่ ไม้แข็ง และไม้นวม ซึ่งมีคุณสมบัติให้บุคลิกของเสียงที่แตกต่างกันได้

มานุษยดุริยางควิทยาเปรียบเทียบ (Comparative music) หมายถึง การศึกษาการเปรียบเทียบดนตรีโดยอธิบายการเรียนรู้ข้ามวัฒนธรรมที่แตกต่าง ผ่านมุมมองต่างๆนำมาเปรียบเทียบผ่านด้านรูปแบบของดนตรี ประวัติศาสตร์ และอื่นๆโดยใช้แนวคิดทางศาสตร์ของมานุษยดุริยางควิทยา

# บทที่ 2

# วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยเรื่อง การศึกษาการเปรียบเทียบระนาดเอกและโปงลาง ผู้วิจัยได้ทำการค้นคว้าข้อมูลเบื้องต้นงานวิจัยที่เกี่ยวข้องและสัมภาษณ์ผู้ที่มีความรู้และเกี่ยวข้องกับกับที่วัฒนธรรมที่ศึกษาเพื่อนำมารวบรวมวิเคราะห์และอภิปรายผล โดยมีข้อต่างๆดังต่อไปนี้

**ตอนที่ 1 ความรู้เกี่ยวกับเครื่องดนตรีประเภทตีตระกูล Xylophone**

1.1 ประวัติความเป็นมาของเครื่องดนตรีตระกูล Xylophone ในโลก

1.2 ข้อมูลความเป็นมาของเครื่องดนตรีตระกูล Xylophone ในภูมิภาคอาเซียน

1.3 ข้อมูลเครื่องดนตรีประเภท Xylophone ในประเทศไทย

**ตอนที่ 2 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับระนาดเอก**

2.1 ประวัติความเป็นมาของระนาดเอก

2.2 ส่วนประกอบของระนาดเอก

2.3 ไม้ตีระนาดเอก

**ตอนที่ 3 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับโปงลาง**

3.1 ประวัติความเป็นมาของโปงลาง

3.2 ส่วนประกอบของโปงลาง

3.3 ไม้ตีโปงลาง

**ตอนที่ 4 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับ Comparative music**

**ตอนที่ 5 งานวิจัยและเอกสารที่เกี่ยวข้อง**

**ตอนที่ 1 ความรู้เกี่ยวกับเครื่องดนตรีประเภทตีตระกูล Xylophone**

**1.1 ประวัติความเป็นมาของเครื่องดนตรีตระกูล Xylophone ในโลก**

Xylophone คือ ภาษากรีก ที่แปลว่าเสียงจากไม้[4] Xylophone โดยถูกสร้างโดยตัดท่อนไม้มาวางเรียงระนาบกัน โดยแต่ละเครื่องนั้นจะมีสเกลเสียงที่แตกต่างกันออกไปโดยสามารถปรับเสียงให้เข้ากับดนตรีตะวันตกและเล่นร่วมกับดนตรีตะวันตกรวมถึงเครื่องดนตรีอื่นๆที่เป็นเครื่องลักษณะเดียวกันอยู่ทั่วโลกได้เช่นกัน แต่Xylophone ในแต่ละพื้นที่มักจะมีระบบการตั้งเสียงที่มีความถี่สูง-ต่ำ ในแต่ละท้องถิ่นแตกต่างกันไป ไม่ว่าจะเป็น pentatonic, heptatonic, diatonic หรือ chromatic โดยมีการจัดวางเรียงไม้ท่อนใหญ่(เสียงต่ำ)ไปหาไม้ตั้งแต่ท่อนเล็ก (เสียงสูง)

Xylophone ถูกสันนิษฐานว่ากำเนิดขึ้นในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และได้ถูกนำไปพัฒนาต่อในรูปแบบต่างๆในยุโรปและแอฟริกา สันนิษฐานว่า Xylophone ได้ถูกรู้จักโดยคนในทวีปยุโรปในช่วงสงครามครูเสดโดยช่วงแรกที่สุดประมานคริสตศักราช ที่ 16 ในเยอรมัน รูปแบบของ Xylophone ที่ถูกพบเป็นรูปแบบแรกคือ รูปลักษณ์ในช่วงปีคริสต์ศักราชที่ 9 แต่อย่างไรก็ตามรูปแบบที่เป็นลักษณะแขวนแบบในปัจจุบันนั้นก็ถูกพบในประเทศจีนในอดีตด้วยเช่นกัน

Xylophone ถูกรู้จักในยุโรปในช่วงกลางคริสต์ศักราช 19 โดยนำมาเล่นในเพลงพื้นบ้านและโด่งดังในทวีปยุโรปตะวันออกโดยเฉพาะโปแลนด์และเยอรมันตะวันออก และช่วงปี 1830 Xylophone ได้ถูกนำไปเล่นในประเทศรัสเซียโดย Micheal Josef Gusikov เป็นผู้ทำให้เครื่องดนตรีชนิดนี้เป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย โดยนำไม้มาตัดเรียงกัน 28 ชิ้นและมีการใส่โน้ตครึ่งเสียงเข้าโดยหั่นไม้เป็นรูปสี่เหลี่ยมคางหมูและมีท่อเพื่อช่วยให้เสียงออกอยู่ด้านล่าง ซึ่งXylophone ดังกล่าวนี้ไม่มีรางเป็นตัวแขวนเพื่อสะท้อนเสียงและใช้ไม้ตีเป็นรูปคล้ายๆกับช้อน ซึ่งขึ้นอยู่กับนักดนตรีแต่ละคน Micheal Josef Gusikov เป็นผู้แรกที่นำเครื่องดนตรีชนิดนี้เล่นขึ้นโชว์บนคอนเสิร์ตในตำแหน่ง Soloist ซึ่งเป็นสิ่งแปลกใหม่มากในช่วงนั้น สำหรับเพลงที่ใช้แสดงในช่วงเวลานั้นได้นิยมใช้เพลงคลาสสิกจากศิลปินดังเช่น Felix Mendelssohn, Frederic Chopin และ Franz Liszt และถูกนำแสดงโชว์ต่อมาเรื่อยๆอย่างยิ่งใหญ่จนถึงช่วง คริสต์ศักราชที่ 20 และเป็นเครื่องดนตรีที่ทำให้เกิดเครื่องดนตรีที่เรียกว่า Vibraphone [5]

---

[4] Henry George Liddell, Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, on Perseus

[5] "Xylophone History." 2018, https://en.wikipedia.org/wiki/Xylophone.

**1.2 ข้อมูลความเป็นมาของเครื่องดนตรีตระกูล Xylophone ในภูมิภาคอาเซียน**

Xylophone นั้นสร้างโดยไม้ไผ่และไม้เนื้อแข็ง ร้อยเรียงแขวนในมุมแนวดิ่งหรือแนวนอน ระนาบบนรางเพื่อสะท้อนเสียง พบปรากฏเริ่มต้นขึ้นจากที่แทบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ Xylophone ที่ผลิตจากไม้ไผ่แบบแขวนแนวดิ่งที่เก่าแก่ที่สุดถูกพบที่เทือกเขาในเขตประเทศเวียดนาม กัมพูชาและลาว และที่ผลิตจากไม้เนื้อแข็งนั้นถูกพบที่จังหวัดกาฬสินธุ์ประเทศไทย และรูปแบบอื่นๆยังถูกพบที่ประเทศฟิลิปปินส์และหมู่เกาะมากมายในประเทศอินโดนีเซีย โดยในฟิลิปปินส์และอินโดนีเซียนั้นพบการการเล่นที่เป็นแบบแขวานแนวนอนราบ

Xylophone ในรูปแบบที่มีความคล้ายกันพบในประเทศพม่า(Patala),ประเทศไทย (Ranat),ลาว(Lanat) และประเทศกัมพูชา(Roneat) ถูกสร้างประกอบไปด้วยไม้ไผ่และไม้เนื้อแข็ง โดยแขวนด้วยเชือกสองเส้นอยู่บนรางไม้ ส่วนของอินโดนีเซีย ได้แก่ ชวากาเมลันและแกมบัง เป็นลักษณะของการวางไม้แบนราบบนขอบราง และในประเทศฟิลิปปินส์ตอนเหนือยังคงพบการใช้ไม้ไผ่แขวนตีและไม้เนื้อแข็งแขวนตีเช่นกัน[6]

**1.3 ข้อมูลเครื่องดนตรีประเภท Xylophone ในประเทศไทย**

ระนาดเอก จัดอยู่ในหมวดหมู่เครื่องดนตรี Struck Idiophone รูปแบบ Bar Idiophone ระนาดเอกถือว่าเป็นเครื่องดนตรี Xylophone ที่สำคัญที่สุด โดยมีตำแหน่งเป็นหัวหน้าวงและเป็นเครื่องดนตรีที่พิเศษอย่างเฉพาะในภูมิภาคของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ดังที่ ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวไว้ว่า ระนาดเอกมีทั้งหมด 21 ลูกเสียงต่ำที่สุดมีขนาดยาวที่ 38 เซนติเมตรกว้าง 5 เซนติเมตร หนา 1.5 เซนติเมตร เสียงสูง-ต่ำ ขึ้นอยู่กับขนาดความหนาและความใหญ่ของลูกระนาด[7]

โปงลาง เป็นเครื่องดนตรีตระกูลตีพบในภูมิภาคอีสานมีความแตกต่างจากระนาดเอก ได้แก่ มีจำนวนลูกจำนวน 7-14 ลูกแขวนเรียงเป็นแนวตั้งกับเสาหรือขาตั้งทำมุม 45 องศา นิยมยืนตีและนั่งตี โดยสร้างจากไม้เนื้อแข็งเจาะร้อยเชือก 2 เส้นตรงปลายและแต่ละชิ้น มักจะนิยมใช้ผู้เล่น 2 คน

---

[6] William, Terry E.Miller and Sean. "Xylophone in Southeast Asia ". In *The Garland Handbook of Southeast Asia Music* edited by Terry E.Miller and Sean William, 30. Uk, 2008.

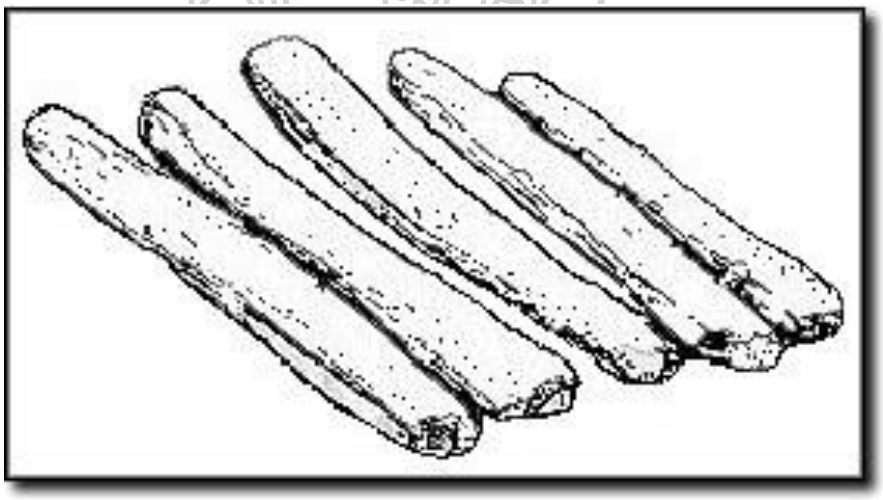
[7] William, Terry E.Miller and Sean. "Xylophone in Thailand." In *The Garland Handbook of Southeast Asian Music* edited by Terry E.Miller and Sean William, 172. UK, 2008.

โดยคนที่เล่นฝั่งขวาของโปงลางจะเป็นผู้ตีให้จังหวะหรือเสียงโดรนแต่ผู้เล่นทางฝั่งซ้ายจะเป็นผู้เล่นทำนองหลัก[8]

**ตอนที่ 2 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับระนาดเอก**

**2.1 ประวัติความเป็นมาของระนาดเอก**

เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีนั้นมีประวัติความ เป็นมาเก่าแก่ยาวนานมากดังหลักฐานทางโบราณคดีที่มีการค้นพบระนาดหินซึ่งน่าจะเป็นต้นแบบของ ระนาดไม้ ในยุคปัจจุบัน ระนาดหินนี้เป็นหลักฐานทางโบราณคดีชิ้นสำคัญที่ชี้ให้เห็นว่า เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีนั้นมีต้นกำเนิดมานานแล้ว ระนาดหินดังกล่าวมีอายุเก่าประมาณ 3000 ปีมีลักษณะเป็น ขวานหินยาว พบที่แหล่งโบราณคดีริมฝั่งคลองกลาย หมู่ที่ 7 ตำบลสระแก้ว อำเภอท่าศาลา จังหวัดนครศรีธรรมราช ประเทศไทย[9]



รูปที่ 1 : การแสดงภาพขวานหิน

รูปภาพจากเว็บไซต์https://sites.google.com/site/bv540106/page1

---

[8] William, Terry E.Miller and Sean. "Xylophone in Thailand." In *The Garland Handbook of Southeast Asian Music* edited by Terry E.Miller and Sean William, 172. UK, 2008.

[9] "ประวัติความเป็นมาระนาดเอก." https://sites.google.com/site/bv540106/page1.

ขวานหินยาวนั้นเป็นเครื่องมือชนิดหนึ่งของมนุษย์ในยุคดึกดำบรรพ์ คือ นำหินมากระเทาะให้เป็นแผ่นยาวหรือเป็นแท่งยาว ปลายด้านหนึ่งแต่งให้เป็นสันหนา ส่วนปลายอีกด้านจะแต่งให้บางลงจนเกิดความคมซึ่งเป็นลักษณะของขวานหินทั่วไปแต่มีลักษณะยาวกว่าจึงเรียกว่าขวานหินยาวขวานหินยาวบางชิ้นทำจากหินภูเขาไฟซึ่งมีส่วนผสมของแร่โลหะเวลาเคาะจะเกิดเสียงดังกังวาน และมีระดับเสียง สูงต่ำแตกต่างกันตามขนาดความยาวหรือความหนาบางของขวานหิน ด้วยเหตุนี้นักโบราณคดีจึงเรียกขวานหินยาวว่าระนาดหิน นอกจากนั้นยังได้พบระนาดหินที่ประเทศเวียดนามจำนวน 11 ชิ้น เมื่อผู้เชี่ยวเชี่ยวชาญดนตรีพื้นเมืองของประเทศอินโดนีเซียได้วิเคราะห์ความถี่ของเสียงระนาดหินจำนวน 10 ชิ้น ปรากฏว่ามีระนาดหินจำนวน 5 ชิ้น มีความถี่ของเสียงเท่ากับความถี่ของเสียงดนตรี 5 เสียงซึ่งเป็นระดับเสียงของเครื่องดนตรีโบราณที่ใช้กันอยู่ในประเทศอินโดนีเซียปัจจุบัน จึงพอจะสันนิษฐานได้ว่ากำเนิดของ ระนาดหินอาจเกิดจากการที่มนุษย์นำขวานหินธรรมดาซึ่งเป็นเครื่องมือใช้งานหรือเป็นอาวุธมาใช้และได้ยินเสียงที่เกิดจากการกระทบกันของเครื่องมือดังกล่าวเป็นเสียงดนตรีที่ไพเราะน่าฟังจึงเป็นแรงจูงใจให้เกิดจินตนาการในการคิดประดิษฐ์เครื่องดนตรีขึ้น สำหรับระนาดไม้นั้นน่าจะมีพัฒนาการมาจาก กรับ หรือ โกร่ง ซึ่งตามปกติใช้ตีเพียง 2 ชิ้น แต่ได้มีการนำเอากรับซึ่งเป็นท่อนไม้สั้นๆจำนวนหลายชิ้นมาวางเรียงกันแล้วใช้ไม้ตีลงไป ทำให้เกิดทำนองสูงต่ำแตกต่างกันตามขนาดความสั้นบางของวัตถุ

การนำเอาไม้กรับหลายๆอันมาวางเรียงตีนั้นน่าจะเป็นต้นกำเนิดของเครื่องดนตรีประเภทโปงลาง และ ระนาดเอก ในปัจจุบันโดยจะเห็น ได้จากเครื่องดนตรีของคนที่อยู่ในภูมิภาคแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เช่น พม่า ลาว กัมพูชา และร่องรอยการพัฒนาการของระนาดในภูมิภาคอื่นๆของโลกอีกหลายแห่งซึ่งก็มีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่มีรูปร่างและลักษณะคล้ายคลึงกัน เมื่อมีการนำไม้กรับขนาดต่างๆมาวางเรียงและใช้ไม้เคาะเพื่อให้เกิดเสียงที่ต่างกันแล้วจึงมีการคิดไม้รองเป็นรางเพื่อวางไม้กรับเรียงต่อๆกันไป รวมทั้งมีการพัฒนาเพื่อให้คุณภาพเสียงดีขึ้นคือแก้ไขปรับปรุงไม้กรับให้มีขนาดลดหลั่นกันโดยเรียงลำดับ ตามความสูงต่ำของเสียงและทำรางรองไม้กรับให้มีลักษณะเป็นกล่องเสียง เพื่อให้ดัง กังวานยิ่งขึ้นเรียกว่า รางระนาด แล้วใช้เชือกร้อยไม้กรับขนาดต่างๆให้ติดกันเป็นผืน เรียกว่า ผืนระนาด ขึงแขวนไว้เหนือรางระนาด ต่อมาจึง ประดิษฐ์แก้ไขตัดแต่งไม้กรับ ให้มีรูปร่างประณีตสวยงามและเรียกไม้กรับเหล่านี้เสียใหม่ว่า ลูกระนาด ทั้งยังได้พัฒนา วิธีการปรับแต่งระดับเสียงของไม้กรับโดยใช้ขี้ผึ้งผสมตะกั่ว แล้วลนไฟติดไว้ตรง

บริเวณด้านล่างตรงส่วนหัวและส่วนท้ายของลูกระนาดเพื่อให้เกิดเสียงที่ลึกนุ่มนวลขึ้นเป็นเสียงลูกระนาดเพื่อให้ได้ระดับเสียงตรงตามที่ต้องการด้วยการเทียบเสียง

ระนาด,ระนาดเอก เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี สันนิษฐานว่าแต่เดิมคงนำไม้ทำอย่างกรับหลายๆอันวางเรียงตีให้เกิดเสียงอย่างหยาบๆขึ้นก่อน แล้วคิดทำไม้รองเป็นรางวางเรียงไป ต่อมาจึงประดิษฐ์ดัดแปลงให้มีขนาดลดหลั่นกันวางบนรางเพื่อให้อุ้มเสียงได้ จากนั้นจึงใช้เชือกร้อยไม้กรับขนาดต่างๆนั้นให้ติดกันขึงแขวนไว้บนราง ใช้ไม้ตีเกิดเสียงกังวานไพเราะลดหลั่นกันตามต้องการ และใช้ขี้ผึ้งกับตะกั่วผสมกันติดหัวท้ายลูกระนาดเพื่อถ่วงเสียงให้ไพเราะยิ่งขึ้น ให้ชื่อว่า “ระนาด” ต่อมามีผู้ประดิษฐ์คิดค้นระนาดขึ้นมาอีกชนิดหนึ่งมีเสียงทุ้มนุ่มนวลโทนเสียงต่ำกว่าระนาดของเดิม นิยมทำจากไม้ไผ่ลงจึงเรียกชื่อระนาดชนิดนี้ว่าระนาดทุ้มและเรียกระนาดชนิดเดิมว่าระนาดเอก ซึ่งวัสดุในการทำระนาดเอกนั้นหากต้องการให้มีเสียงที่นุ่มนวลไพเราะมากจะทำจากไม้ไผ่บงแต่หากต้องการให้มีเสียงที่เกรี้ยวกราดให้ใช้ไม้เนื้อแข็งได้แก่ ไม้ชิงชัน ไม้พยุง ลูกระนาดมีจำนวน 21 ลูก ลูกต้น (อยู่ซ้ายมือของผู้ตี) ขนาดยาวประมาณ 39 ซม. กว้างประมาณ 5 ซม.หนา 1.5 ซม. ลูกต่อมาก็ลดหลั่นกันลงไปจนถึงลูกที่ 21 หรือลูกยอด (ขวามือของผู้ตี) มีขนาดยาว 29 ซม. ลูกระนาดเหล่านั้นร้อยเชือกติดกันเป็นผืนแขวนบนรางซึ่งทำด้วยไม้เนื้อแข็งมีรูปร่างคล้ายลำเรือ ด้านหัวและท้ายโค้งขึ้นเพื่อให้อุ้มเสียงมีแผ่นไม้ปิดหัวและท้ายรางระนาดเรียกว่า"โขน" วัดจากโขนหัวรางข้างหนึ่งถึงโขนอีกข้างหนึ่งยาวประมาณ 120 ซม. มีฐานรูปทรงสี่เหลี่ยมรองตรงส่วนโค้งตรงกลางเรียกว่า "เท้า" ระนาดเอกใช้ไม้ตี 1 คู่ หัวไม้ตีแบ่งออกเป็น 2 ชนิด ชนิดหนึ่งทำด้วยวัสดุแข็งตอนปลายพอกด้วยผ้าชุบยางรักบรรเลงให้เสียงดังเกรียวกราวนิยมผสมเข้าวงเรียกว่า "วงปี่พาทย์ไม้แข็ง" ไม้ตีอีกชนิดหนึ่งคิดทำกันขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ทำด้วยวัสดุซึ่งนุ่มกว่าซึ่งใช้ผ้าพันแล้วถักด้ายสลับกันเป็นชั้นจนนุ่มเมื่อบรรเลงแล้วทำให้เกิดเสียงนุ่มนวล เมื่อผสมเข้าวงเรียกว่า "วงปี่พาทย์ไม้นวม" ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีชิ้นนำของวงปี่พาทย์เพราะไม่ว่าจะเริ่มเล่นเพลงหรือเปลี่ยนเพลงทั้งวงจะยึดแนวของระนาดเอกเป็นหลัก นอกจากนี้ระนาดเอกยังเป็นเครื่องดนตรีหลักในการผสมวงเช่น ปี่พาทย์เครื่องห้า ปี่พาทย์เครื่องคู่ ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ปี่พาทย์มอญ ปี่พาทย์นางหงส์ หรือแม้แต่ในวงมโหรีไม่ว่าจะเป็นมโหรีเครื่องเล็ก มโหรี เครื่องคู่ หรือ มโหรีเครื่องใหญ่ ต่างก็ใช้ระนาดเอกเป็นหลักทั้งหมด[10]

---

[10] "ระนาดเอก." *สารานุกรมศัพท์ดนตรี ภาคคีตะ - ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน*. ประเทศไทย.

**สงบศึก ธรรมวิหาร, 2545 กล่าวว่า** บทบาทหน้าที่ของระนาดเอก ระนาดเอกมีหน้าที่เป็นผู้นำวง โดยปกติตีพร้อมกันทั้ง 2 มือห่างกันเป็นคู่แปด ดำเนินแนวเนื้อเพลงอย่างถี่ๆ ให้เกิดความไพเราะหรือรุกเร้าใจ โดยอาศัยฆ้องเป็นเกณฑ์จังหวะสำคัญ ถ้าตีด้วยไม้แข็งจะมีเสียงแกร่งกร้าว แต่ถ้าตีด้วยไม้นวมจะมีเสียงนุ่มนวล

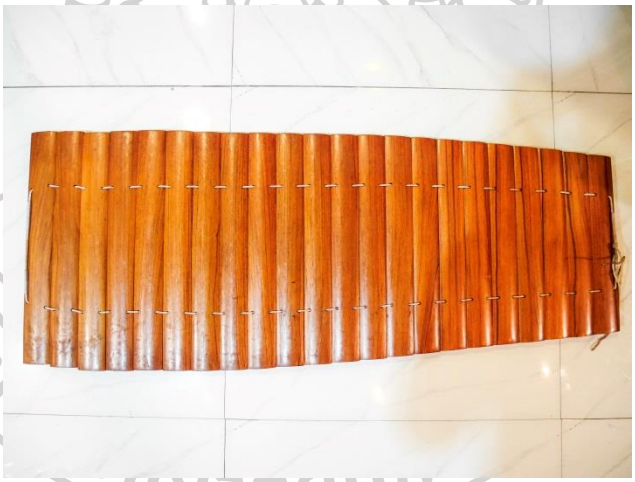
**2.2 ส่วนประกอบของระนาดเอก**

ส่วนประกอบของระนาดเอกแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่

1. ผืนระนาดเอก

2. รางระนาดเอก

**1.ผืนระนาดเอก**



รูปที่ 2 : การแสดงรูปแสดงผืนระนาดเอก

ถ่ายภาพโดย กามเทพ ธีรเลิศรัตน์ พ.ศ. 2561

ผืนระนาด เดิมทำด้วยไม้ไผ่บง นำมาตัดเหลาด้วยความประณีตเป็นลูกๆ มี 21-22 ลูก ขนาดลดหลั่นกันตามลำดับ นำมาแขวนกับส่วนที่เรียกว่าโขนระนาด ใต้ลูกระนาดทั้ง 21 ลูกจะติดตะกั่วซึ่งทำด้วยตะกั่วและขี้ผึ้งผสมกันเพื่อถ่วงเสียงให้ได้เสียงสูงเสียงต่ำตามต้องการ โดยติดไว้ที่ใต้ลูกระนาดตรงด้านล่างของปลายลูกระนาดทั้งสองข้างๆละ 1 ก้อน ซึ่งจำนวนที่ติดจะมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับระดับเสียงที่ต้องการ ถ้าติดมากเสียงจะต่ำลง ถ้าติดน้อยเสียงจะสูงขึ้น ต่อมาภายหลังนิยม

นำ ไม้ชิงชัน หรือ ไม้มะหาด มาเหลาเป็นผืนระนาดได้เสียงเล็ก แหลมกว่าผืนระนาดที่ทำด้วยไม้ไผ่ นอกจากนั้นในสมัยปัจจุบันนี้ได้นิยมสร้างผืนระนาดที่มีจำนวน 22 ลูก เพื่อให้บรรเลงกับวงปี่พาทย์มอญได้สะดวก แต่ในวงปี่พาทย์เสภาเดิมนั้นไม่นิยมเพราะจะใช้ลูกระนาดเพียง 21 ลูกเท่านั้น เมื่อเกิดวงมโหรีขึ้น เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ต้องย่อสัดส่วนให้เล็กลงกว่าเดิม เรียกรางชนิดนี้ว่า "ระนาดมโหรี" ซึ่งมีส่วนประกอบเช่นเดียวกับรางระนาดเดิมทุกอย่างเพียงแต่มีขนาดเล็กกว่า การเก็บรักษาผืนระนาดเอกที่เหมาะสมนั้นมีวิธีการดังนี้

1.ไม่ควรแขวนผืนระนาดทิ้งไว้กับรางนานๆ โดยที่ไม่ได้ตีเพราะจะทำให้เชือกที่ร้อยลูกระนาดหย่อนเร็ว หากจะหยุดตีชั่วคราวให้ปลดเชือกร้อยลูกระนาดลงมาจากตะขอเพียงอันเดียวก็พอ เมื่อจะเริ่มบรรเลงใหม่จึงแขวนกลับเข้าไปตามเดิม

2.เมื่อเลิกฝึกซ้อมหรือบรรเลง อย่าม้วนพับหรือวางกองผืนระนาดเอกไว้กับพื้น เพราะจะทำให้ตะกั่วที่ติดไว้ใต้ลูกระนาดหลุดง่าย ควรจะแขวนผืนระนาดไว้กับฝาผนังเพื่อให้มีอากาศถ่ายเทได้สะดวก และตะกั่วที่ติดไว้ถ่วงลูกระนาดไม่อยู่ในสภาพที่เบียดชิดกันมากนัก

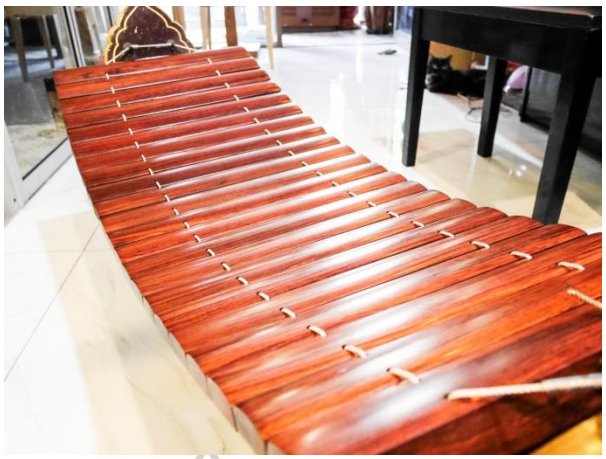
3.ไม่ควรให้ผืนระนาดถูกความร้อนมาก เพราะจะทำให้เนื้อไม้ของลูกระนาดแตกและตะกั่วละลายได้ง่าย ผืนระนาดเอกใหม่ๆ ยังไม่ควรใช้ไม้แข็งตี เพราะผืนระนาดตรงที่ถูกไม้แข็งตีจะแตกง่าย ควรนำผืนระนาดเอกมาตีอย่างสม่ำเสมอด้วยไม้ นวมก่อน เสียงของผืนระนาดเอกจึงจะดังก้องกังวานดี

มหาวิทยาลัยศิลปากร

รูปที่ 3 : การแสดงภาพการแขวนเก็บผืนระนาดเอก
ถ่ายภาพโดย กามเทพ ธีรเลิศรัตน์ พ.ศ. 2561

วิธีการม้วนผืนระนาดเพื่อการเคลื่อนย้ายควรมีผ้ารองเพื่อป้องกันไม่ให้ตะกั่ว ติดหลังผืนระนาดทำให้ผืนระนาดไม่สวย วิธีม้วนผืนระนาดให้ม้วนจากลูกยอดโดยม้วนจากลูกระนาดทางขวามือลงมาถึงลูกระนาดทางซ้ายมือ

เมื่อนำผืนระนาดขึงที่รางระนาด ควรจัดลูกระนาดให้เรียงชิดห่างกันได้ระยะ พองาม การจัดลูกระนาดจัดได้ 2 ลักษณะ คือ จัดทางด้านขวาและทางด้านซ้าย การจัดขึ้นอยู่กับความสวยงามของผืนที่ขึงอยู่บนรางระนาด เมื่อเริ่มจัดผืนระนาดเชือกที่ผูกอาจจะหย่อนหรือตึงจนเกินไป จำเป็นต้องผูกเชือกที่ผืนระนาดใหม่เพื่อให้ผืนอยู่ในระดับพอดีกันและควรทำความสะอาดผืนระนาดโดยใช้ผ้าแห้งหรือใบตองแห้งถูที่ผืนระนาดเพื่อทำให้ผืนระนาดมีความมันเงาสวยงามหากตะกั่วที่ติดหลุดออกจะต้อง รีบติดใหม่ตรงรอยเดิมทันที



รูปที่ 4: การแสดงภาพผืนระนาดเอกแขวนบนรางระนาดเอก

ถ่ายภาพโดย กามเทพ ธีรเลิศรัตน์ พ.ศ. 2561

**2.รางระนาดเอก**

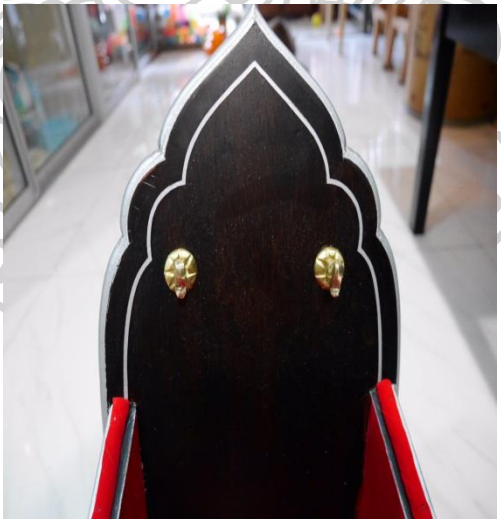
รางระนาดเอกแบ่งเป็นส่วนประกอบย่อยๆดังนี้คือ

รูปที่ 5 : การแสดงภาพการแขวนผืนระนาดเอก

ถ่ายภาพโดย กามเทพ ธีรเลิศรัตน์ พ.ศ. 2561

ตัวรางทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้สัก ไม้มะริด ไม้มะเกลือ ไม้ประดู่ เป็นต้น รูปร่างคล้ายเรือสมัยโบราณ คือตอนกลางป่องเป็นกระพุ้งเล็กน้อยเพื่อให้เสียงก้องกังวาน ตอนหัวและท้ายโค้งงอนขึ้นเรียกว่า ฝาประกบ มี 2 แผ่น บนขอบรางด้านบนทั้งสองข้างของฝาประกบจะใช้หวายเส้นซึ่งมีผ้าพันโดยรอบ ติดเป็นแนวยาวไว้ตลอด เพื่อรองรับผืนระนาดขณะที่ลดลงจากตะขอเกี่ยว ป้องกันบริเวณใต้ท้องของผืนระนาดมิให้ถูกครูดเป็นรอยได้ง่าย ที่ขอบของฝาประกบด้านนอกจะเซาะร่องเดินเป็นคิ้วไว้เพื่อความสวยงาม นอกจากทาสีที่คิ้วขอบรางแล้ว ที่ไม้ฝาประกบยังเดินเส้นดำหรือขาวไปตามขอบคิ้วรางทั้งด้านล่างและด้านบนรวมไปถึงโขนระนาดด้วย บางรางเดินเส้นเดียวบางรางเดินคู่สองเส้นแล้วแต่รสนิยมของช่างผู้ประดิษฐ์ ต่อมาการสร้างรางระนาดได้มีการพัฒนาให้สวยงามขึ้นอีกโดยทำขอบคิ้วซึ่งประกอบด้วยงาช้างหรือตัวรางทั้งหมดแกะเป็นลวดลายต่างๆบางทีก็ประดับลวดลายด้วยมุกหรือแกะลวดลายลงรักปิดทองเป็นต้น

**โขนระนาด**



รูปที่ 6 : การแสดงภาพโขนระนาดเอกด้านในที่มีตะขอสำหรับแขวนผืนระนาดเอก

ถ่ายภาพโดย กามเทพ ธีรเลิศรัตน์ พ.ศ. 2561

รูปที่ 7 : การแสดงภาพโขนระนาดเอกด้านนอก

ถ่ายภาพโดย กามเทพ ธีรเลิศรัตน์ พ.ศ. 2561

โขนระนาดเป็นไม้ 2 แผ่นรูปทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ติดประกบไว้ที่หัวและท้ายของไม้ฝาประกบ โดยเฉพาะด้านในตอนบนจะติด "ตะขอระนาด" ซึ่งทำด้วยโลหะโค้งงอ สำหรับสอดคล้องเชือกขึง ผืนระนาดให้ลอยอยู่บนราง ด้านล่างของรางมีแผ่นไม้บางๆปิดไว้ยาวโดยตลอดเพื่อยึดฝาประกบ และโขนให้ติดเข้าด้วยกัน โดยใช้ไม้ปิดใต้ท้องระนาดทำให้อุ้มเสียงและระนาดมีเสียงดังกังวานขึ้น

รูปที่ 8 : การแสดงภาพโขนระนาดเอกด้านนอก

ถ่ายโดยกามเทพ ธีรเลิศรัตน์ พ.ศ. 2561

เท้าระนาด (บางครั้งเรียกว่าฐานระนาด) ทำด้วยไม้หนามีลักษณะรูปทรงสี่เหลี่ยมคล้ายฐานของพานรอง ตรงกลางเป็นคอคอดส่วนตอนบนโค้งเว้าไปตามท้องราง เท้าระนาดยึดติดอยู่ที่กลางลำตัวของรางระนาดเพื่อให้หัวและท้ายของรางลอยตัวสูงขึ้น ฐานด้านล่างนิยมแกะสลักเป็น ลายฐานแข้งสิงห์ ทั้ง 4 ด้าน ที่ฝาไม้ประกบตอนบนและตอนล่างจะใช้ไม้ติดประกบโดยตลอดเรียกว่าคิ้วขอบราง ซึ่งนิยมทาสีขาวหรือดำเพื่อตัดกับสีของแลคเกอร์ซึ่งทาไว้ที่ตัวของรางระนาด

**2.3 ไม้ตีระนาดเอก**

รูปที่ 9 : การแสดงภาพไม้นวม(ด้านซ้าย)และ ไม้แข็ง(ด้านขวา)ระนาดเอก

ถ่ายโดยกามเทพ ธีรเลิศรัตน์ พ.ศ. 2561

ไม้ตีระนาดเอกทำด้วยไม้ไผ่เหลาเป็นท่อนกลมเล็กๆ 2 อัน หัวไม้ตีทำด้วยด้ายพันด้วยผ้าชุบรัก ลักษณะเป็นปื้นกลมเวลาตีมีเสียงดังแข็งกร้าวเรียกว่า "ไม้แข็ง" อีกแบบทำด้วยผ้าติดตะกั่วเล็กน้อยทาแป้งเปียกแล้วพันด้วยด้ายสีเส้นเล็กๆ โดยรอบอย่างสวยงาม เวลาตีมีเสียงทุ้มนุ่มนวลเรียกว่า "ไม้นวม" ใช้ตีกับระนาดเอกในวงปี่พาทย์ไม้ นวมหรือวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์

**ตอนที่ 3 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับโปงลาง**

**3.1 ประวัติความเป็นมาของโปงลาง**

โปงลาง เป็นชื่อเรียกเครื่องดนตรีพื้นเมืองอีสานชนิดหนึ่ง ซึ่งพัฒนามาจากเกราะลอหรือขอลอ โดยสมัยก่อนทุกหมู่บ้านจะมีเกราะลอไว้ตีสำหรับเรียกชาวบ้านมาประชุมกัน เสียงเกราะลอจะดังกังวานไกล ให้ได้ยินกันทั้งหมู่บ้าน จากการสัมภาษณ์ครูเปลื้อง ฉายรัศมี ผู้พัฒนาเกราะลอในอดีตจนเป็นโปงลางแบบปัจจุบันทราบว่า ท้าวพรหมโคตร ซึ่งอพยพมาจากประเทศลาว ได้นำเกราะลอหลายๆ ตัว มาขึงมัดรวมกันเป็นแถว ใช้ตีสำหรับไล่นกกาที่มากินข้าวในนา โดยในสมัยแรกนั้นไม่มีการเรียงตัวโน้ตใดๆ ตีให้เกิดเสียงดังเฉยๆ นอกจากนั้น บางครั้งเกิดความเบื่อหน่าย ก็ตีเล่นเป็นจังหวะเพลง จนต่อมาเกิดแนวคิดในการเรียงโน้ตเข้าไป แต่ยังไม่ได้เป็นโปงลางแบบปัจจุบันต่อมาท้าวพรหมโคตรได้ถ่ายทอดการทำและการตีเกราะลอให้นายปาน นายปานถ่ายทอดให้นายขาน ผู้เป็นน้อง นายขาน ได้ถ่ายทอดให้ครูเปลื้อง ฉายรัศมี ซึ่งต่อมา ครูเปลื้อง ได้คิดค้นพัฒนาต่อ จนเป็นโปงลางแบบที่เห็นในปัจจุบันอย่างสมบูรณ์ เมื่อปี พ.ศ.2502 และตั้งชื่อเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่าโปงลาง ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา โปงลาง มีชื่อเรียกอื่นๆอีก เช่น หมากกลิ้งกล่อม, หมากเตอะเติ่น, หมากเติดเติ่ง, หมากเกราะลอ เป็นต้น แต่ชื่อเรียกที่คนรู้จักโดยทั่วไป คือ โปงลาง ซึ่งครูเปลื้อง ฉายรัศมี เป็นผู้ตั้งชื่อนี้ โปงลาง เป็นเครื่องดนตรีสำหรับตีหรือเคาะ คล้ายระนาดของดนตรีไทย แต่การวางขึงสำหรับตีแตกต่างกันและระนาดมีรางทำหน้าที่เป็นกล่องเสียง แต่โปงลางไม่มีรางที่ทำหน้าที่เป็นกล่องเสียงเหมือนกับระนาด โปงลางแบบมาตรฐานประกอบด้วยลูกโปงลาง 7--13 ลูก มีโน้ต 6 โน้ต คือ โด เร มี ฟา ซอล ลา โดยเรียงโน้ตจากเสียงต่ำ-สูง ได้ครบสองช่วงทบเสียง ดังนี้ คือ “มี ซอล ลา โด เร มี ฟา ซอล ลา โด เร มี ซอล ” สามารถเล่นได้กับเพลงหลายประเภท เช่น สามารถเล่นลายแคนได้ทั้ง ลายใหญ่ ลายน้อย ลายสุดสะแนน และลายโป้ซ้าย โปงลาง นิยมทำจากไม้มะหาด โดยไม้มะหาดชนิดที่ให้เสียงกังวานใสดี คือไม้มะหาดทอง และไม้อื่นๆ ที่ทำโปงลางได้ เช่น ไม้พะยูง ไม้มะเหลื่อมและไม้ไผ่

วิวัฒนาการของโปงลางนั้นจริงๆแล้วโปงลางเป็นเครื่องดนตรีที่ชาวอีสานรู้จักเมื่อไม่นานมานี้ นักดนตรีพื้นบ้านอีสานเป็นผู้ประดิษฐ์คิดค้นโปงลางขึ้นมาเอง ครูเปลื้อง ฉายรัศมีได้กล่าวว่าวิวัฒนาการของโปงลางได้แนวคิดมาในการทำ 2 อย่าง คือ

1.ด้านเสียง : ด้านเสียงได้มาจากหมากโปง

2.ด้านลักษณะรูปร่าง : ได้แนวคิดมาจากเกราะลอหรือขอลอ

วิวัฒนาการด้านจำนวนของเสียงที่เพิ่มขึ้นมีดังนี้

- ในการผลิตครั้งแรกก่อนปี 2490 มีจำนวน 6 ลูกได้แก่ เสียง ซอล,ลา,โด,เร,มี,ซอลสูง
- ต่อมาเพิ่มขึ้นอีก 3 ลูก กลายเป็น 9 ลูกโดยเพิ่มเสียงสูงคือโน้ต ลา,โด,เร
- ปี พ.ศ. 2502 ได้เพิ่มขึ้นอีก 3 ลูกได้แก่ เสียงต่ำ 1 ลูกได้แก่ตัวโน้ต มี และเสียงสูงอีก 2 ลูกได้แก่ โน้ต มี และ ซอล จึงทำให้โปงลางมีครบ 12 ลูก[11]

ปัจจุบันโปงลางได้รับความนิยมและนำมาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีชนิดๆอื่น เช่น พิณ แคนหรือดนตรีสากล วงลูกทุ่งจึงทำให้การผลิตโปงลางนั้นมีหลายแบบเพื่อความเหมาะสมในการเล่นการวงดนตรีชนิดอื่นๆ จึงทำให้เกิดตำแหน่งของเสียงโปงลางในชนิดอื่นๆอีกมากมายแตกต่างกันออกไป เช่น โปงลางเพนทาโทนิคสเกล (Pentatonic scale) หรือโปงลางที่มี 5 เสียง หรือโปงลางมาตรฐาน[12]มีลูกโปงลางทั้งหมด 12 ลูก โปงลางชนิดนี้เมื่อเทียบกับระดับเสียงของดนตรีเปียโนจะได้โปงลางอีก 3 ชนิด โดยมีระดับเสียง 3 แบบดังนี้[13]

โปงลางคีย์ C

โปงลางคีย์ F

โปงลางคีย์ Bb

---

[11] เปลื้อง ฉายรัศมี 2538

[12] สำเร็จ คำโมง 2524 :22

[13] ปิยพันธ์ แสนทวีสุข. (2549). *ดนตรีพื้นบ้าน อีสาน คีตกวีอีสาน ตำนานเครื่องดนตรี และการเรียนรู้ดนตรีพื้นบ้านอีสาน*. มหาสารคาม: สาขาวิชาดุริยางศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม: ศูนย์หนังสือมหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

โดยวิธีการเล่นเพลงของโปงลางนั้นมีหลักการพื้นฐานในการเล่นอยู่ 2 แบบ[14]คือ

1.วิธีการตีแบบแยกจังหวะ คือ การตีโดยใช้มือขวาตีเป็นทำนองและมือซ้ายตีโน้ตยืนจังหวะไว้ แต่หากผู้บรรเลงถนัดมือซ้ายให้ใช้วิธีการตรงกันข้าม

2. ตีแบบสัมผัสหรือสลับมือ คือ การตีสลับมือกันไปมาให้เกิดความเร็ว คล่องแคล้ว ไพเราะสนุกสนาน

**3.2 ส่วนประกอบของโปงลาง**

1. ลูกโปงลาง
2. ขาตั้งโปงลาง
3. ไม้ตีโปงลาง

**1. ลูกโปงลาง**

ลูกโปงลาง มีลักษณะเป็นแท่งกลม บากให้เว้าตรงกลางทั้งสองด้าน แล้วด้านหัวท้ายของลูกโปงลางแต่ละลูก เจาะรูทะลุ สำหรับร้อยเชือก โดยลูกที่โตและยาวที่สุด จะให้เสียงโทนต่ำที่สุด ลูกที่เล็กและสั้นที่สุดจะให้เสียงสูงที่สุด โดยมีการใช้เชือกร้อยใช้สำหรับร้อยลูกโปงลางแต่ละลูกให้เป็นผืนเดียวกันระหว่างลูกแต่ละลูกโดยขอดเป็นปมให้แต่ละลูกไม่สัมผัสกันและด้านหัวท้ายทำเป็นห่วงสำหรับคล้องเกี่ยวกับขาโปงลาง ลูกโปงลาง ซึ่งไม้ที่ให้เสียงกังวานได้ เช่น ไม้พะยูง ไม้มะหาด ไม้มะเหลื่อม ไม้ขนุน และไม้ไผ่ โดยปัจจุบัน พบการใช้โลหะทำเป็นลูกโปงลางด้วยเช่นกัน คุณสมบัติของไม้แต่ละชนิดที่ทำการสร้างโปงลางมีดังต่อไปนี้

-ไม้พะยูง ให้เสียงกังวานใสดีมาก เนื้อแข็งกว่าไม้มะหาด เมื่อใช้งานไปนานๆสีจะออกน้ำตาลดำ ลูกโปงลางที่ทำจากไม้พะยูงถือว่าคุณภาพดีมากแต่เนื่องจากปัจจุบันไม้พะยูงเป็นไม้สงวนจึงหาโปงลางไม้พะยูงไม่ได้อีกแล้วนอกจากโปงลางที่ถูกสร้างไว้จากของเก่าในอดีต

- ไม้มะหาด มีอยู่ด้วยกัน 3 ชนิด คือ มะหาดทอง มะหาดน้ำผึ้ง และมะหาดขี้ควาย

1. มะหาดทอง ให้เสียงกังวานนุ่มใสดี เมื่อตกแต่งเสร็จใหม่ๆ สีเหลืองทอง พอใช้

---

[14] โยธิน พลเขต. (2553). วิธีการตีโปงลางขั้นพื้นฐาน *การฝึกดนตรีพื้นบ้านอีสาน* (Vol. 1). กาฬสินธุ์: โรงพิมพ์ประสานพิมพ์ กาฬสินธุ์.

งานไปนานๆ สีจะออกดำคล้ำ เกิดอยู่ตามป่าลึก หรือในดง ปัจจุบัน หาค่อนข้างยากแล้ว

2.มะหาดน้ำผึ้ง ให้เสียงกังวานนุ่มปานกลาง เมื่อตกแต่งเสร็จใหม่ๆ สีจะเหลืองเหมือนขมิ้น พอใช้งานไปนานๆ สีจะคล้ำลงจากเดิมหน่อยหนึ่ง แต่ยังคงเป็นสีเหลืองๆอยู่

3.มะหาดขี้ควาย หรือมะหาดทุ่ง ให้เสียงกังวานน้อย เกิดอยู่ตามท้องทุ่งนาทั่วไป สีดำคล้ำ ให้คุณภาพเสียงต่ำที่สุดในบรรดาไม้มะหาดด้วยกัน

- ไม้มะเหลื่อม ให้เสียงกังวานดี แต่เสียงไม่ค่อยแน่น และไม้มะเหลื่อมเนื้อไม่แข็งเท่าไม้มะหาด ดังนั้นเมื่อทำโปงลาง จะสึกหรอเร็ว ใช้งานได้ไม่นาน จึงไม่เป็นที่นิยมนัก

- ไม้ขนุน ให้เสียงกังวานพอประมาณ แต่เนื้อไม่แข็ง สึกหรอเร็ว จึงไม่เป็นที่นิยม

- ไม้ไผ่ ให้เสียงกังวานน้อย ไม่ค่อยไพเราะ จึงไม่เป็นที่นิยมสำหรับนำไปบรรเลงจริง (แต่สำหรับโรงเรียนสอนโปงลาง อาจใช้โปงลางไม้ไผ่ สำหรับฝึกสอน)[15]

**2.ขาตั้งโปงลาง**

ขาตั้งโปงลางใช้สำหรับแขวนลูกโปงลางทั้งผืนไว้ให้ลูกโปงลางลอยอยู่อากาศ ทำแนวมุมแขวน 45 องศา ซึ่งขาตั้งโปงลางนั้นมีวิธีการทำและรูปแบบการออกแบบหลายประเภทด้วยกันไม่กว่าจะเป็นขาตั้งที่ทำจากไม้ธรรมดา ไม้แกะสลักเป็นลวดลายต่างๆและแบบที่ใช้วัสดุทดแทน เช่น ทำจากเหล็กชนิดต่างๆหรือไฟเบอร์ แต่ขาตั้งโปงลางแบบออกเป็น 2 แบบหลัก คือ

1.แบบสูงสำหรับยืนตีโปงลา

2.แบบต่ำสำหรับนั่งตีโปงลาง

---

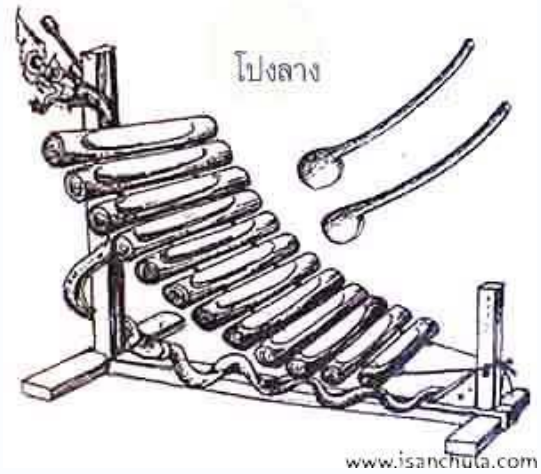
[15] ชมรมดนตรีอีสานจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. "โปงลาง." http://www.isan.clubs.chula.ac.th/dontri/?transaction=ponglang01.php.

รูปที่ 10 : การแสดงภาพขาตั้งโปงลางแบบยืนโดยใช้วัสดุทดแทนจากเหล็ก

ถ่ายภาพโดย กามเทพ ธีรเลิศรัตน์ พ.ศ. 2561

รูปที่ 11 : การแสดงภาพผืนโปงลาง

ถ่ายภาพโดย กามเทพ ธีรเลิศรัตน์ พ.ศ. 2561




รูปที่ 12 : การแสดงภาพโปงลางแบบนั่งตีและขาตั้งที่มีลวดลาย

รูปภาพจาก http://www.isan.clubs.chula.ac.th.

**3.3 ไม้ตีโปงลาง**

ไม้ตีโปงลาง ใช้สองอันหรือหนึ่งคู่ นิยมทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ประดู่ ไม้ชิงชัน เป็นต้น เพื่อใช้สำหรับการตีลูกโปงลางให้มีเสียงใสและดังชัดเจนและมีความทนทาน ลักษณะหัวไม้เป็นรูปแบบหน้าและหัวโค้งเพื่อให้หัวไม้มีน้ำหนักในการตีและมีเสียงที่แน่นกังวาน ด้ามจับเป็นลักษณะโค้งมนเข้ารูปกับมือเพื่อให้จับสะดวกมีความยาวของไม้โดยรวมประมาณ 30 เซนติเมตร

รูปที่ 13 : การแสดงภาพวิธีการจับไม้โปงลาง

รูปที่ 14 : การแสดงภาพขนาดของไม้โปงลาง

ถ่ายภาพโดย กามเทพ ธีรเลิศรัตน์ พ.ศ.2561

**ตอนที่ 4 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับ Comparative music**

การศึกษาการเปรียบเทียบดนตรี คือ การอธิบายการเรียนรู้ข้ามวัฒนธรรมที่แตกต่าง โดยมองถึงดนตรีทั่วทุกมุมโลกนำมาเปรียบเทียบผ่านด้านรูปแบบของดนตรีในแต่ละอย่างและศึกษาประวัติศาสตร์ที่แตกต่าง เปรียบได้คล้ายกับการเปรียบเทียบภาษาต่างๆในโลก ดนตรีเปรียบเทียบนั้นมักจะเปรียบเทียบในเรื่องด้าน

- การจัดกลุ่มดนตรีในโลกตามรูปแบบต่างๆ
- อธิบายถึงรูปร่างทางกายภาพด้านต่างๆ
- อธิบายความเกี่ยวข้องเชื่องโยงกันระหว่างวัฒนธรรมที่แตกต่าง
- เข้าใจถึงวิวัฒนาการของเครื่องดนตรีและวัฒนธรรมดนตรีต่างๆ

การศึกษาดนตรีเปรียบเทียบมีมาในช่วงปลายคริสต์วรรษ19โดยเริ่มต้นในประเทศเยอรมันโรงเรียน Berlin ซึ่งขับเคลื่อนโดยบุคคลสำคัญเช่น Carl Stumpf, Erich von Hornbostel, Curt Sachs เป็นต้น Comparative music เจริญรุ่งเรืองมากในช่วงต้นคริสต์วรรษที่ 20 จนกระทั่งหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ก็ได้เกิดสาขาการเรียนใหม่ขึ้นที่เรียกว่า Ethnomusicology มานุษยวิทยาดนตรีที่ประเทศอเมริกาจนในช่วงปี 1960 Alan Lomax และเพื่อนของเค้าได้ทำโครงงานเกี่ยวกับทำแผนที่วัฒนธรรมของโลกโดยทำให้เห็นการเปรียบเทียบของวัฒนธรรมที่แตกต่างกันในแต่ละภูมิภาค โดยอลันได้ทำการคัดเลือกหาวิธีการในศึกษาในการโครงงานนี้ซึ่งระหว่างการศึกษาค้นหาแนวทางจนเวลาได้ล่วงเลยผ่านไปแล้วนั้นจึงทำให้ Alan Lomax ได้รู้จักความสำคัญการเปรียบเทียบดนตรีกันอีกครั้ง การศึกษาการเปรียบเทียบดนตรีไม่ควรจะถูกมองเพียงเป็นสิ่งที่ถูกสาขาวิชา Ethnomusicology เข้ามาแทนที่หรือเป็นเพียงแค่ประวัติศาสตร์ทางการศึกษาเพียงเท่านั้น เพราะในความเป็นจริงแล้วการเปรียบเทียบดนตรีนั้นเป็นสิ่งสำคัญอย่างหนึ่งที่นักมานุษยวิทยาดนตรีหลายๆคน ไม่นำมาเป็นแบบอย่างในการมาพิจารณาใช้งานรวมไปถึงชั้นเรียนดนตรีทั่วไปก็ไม่ได้สนใจที่จะนำมาศึกษาสักเท่าไหร่ จริงๆแล้วการศึกการเปรียบเทียบดนตรี เป็นสิ่งที่นำมาซึ่งความรู้ เช่น ดนตรีในแต่ละภูมิภาคของโลก , การพัฒนาวัฒนธรรมดนตรี , ดนตรีโลก , การแผ่ขยายของวัฒนธรรมในโลก, การพัฒนาทางด้านเครื่องดนตรี เป็นต้น[16]

---

[16] Brown, Pat Savage and Steven. "Comparativemusic." compmus.org.

**ตอนที่ 5 วิจัยและเอกสารที่เกี่ยวข้อง**

**"โด" อยู่ที่ไหน**

ในทางทฤษฎีและปฏิบัตินั้น สิ่งทีเป็นสิ่งสำคัญอย่างหนึ่งก็คือเรื่องของโน้ต ดนตรีตะวันตกนั้นได้มีการกำหนดชื่อของโน้ตระดับเสียงของแต่ละเสียง คือ โด เร มี ฟา ซอล ลา ที โดยมีการใช้ตัวอักษรเข้ามากำหนดโดยใช้ C D E F G A B ซึ่งดนตรีตะวันตกนั้นสามารถใช้เสียงโน้ตและสัญลักษณ์ร่วมกันได้ในแต่ละเครื่องดนตรี

ดนตรีไทยมีความแตกต่างในเรื่องของโน้ตทั้งในอดีตและปัจจุบัน ในอดีตนั้นดนตรีไทยใช้การแทนเสียงต่างๆด้วยวิธีการร้อง "นอย นอย นอย" ใช้วิธีการแทนเสียงฆ้องวงใหญ่ด้วยคำว่า "ติง เนง เนง" ใช้วิธีการร้องแทนเสียงปี่ในว่า "ตอ ฮือ" จนเริ่มมีการเริ่มต้นระบบการเรียนการสอนดนตรีไทย จึงใช้วิธีการร้องโน้ต โด เร มี ฟา ซอล ลา ที เหมือนกับดนตรีตะวันตและใช้ตัวอักษรพยัญชนะไทยเข้ามาเขียนแทนเสียงโน้ตต่างๆ โดยเรียงลำดับตัวอักษรดังนี้ ด ร ม ฟ ซ ล ท แต่ก็ยังคงมีเสียงโดในแต่ละประเภทของวงดนตรีไทยเกิดขึ้นอีกด้วย โดยเสียงที่ถูกนิยมใช้มากที่สุดก็คือ โดยในวงมโหรีและวงปี่พาทย์ แต่ในการบันทึกโน้ตดนตรีไทยในปัจจุบันนั้นนิยมใช้โน้ตโดตามแบบของวงมโหรี[17]

**ระบบเสียงของดนตรีไทย**

จากการสืบค้นข้อมูลตามระบบเสียงของ เอ. เจ. เอลลิส (A.J. Ellis) กล่าวไว้ว่า ระบบบันไดเสียงดนตรีไทย หากนำมาเทียบกับระบบของดนตรีสากล เสียง C ต่ำจนถึง C สูงใน 1 ช่วงคู่แปดจะมีความยาวเท่ากับ 1200 เซนต์ โดยแต่ละเสียงของระบบบันไดเสียงดนตรีไทยนั้นเสียงแต่ละโน้ตมีการปรับเทียบตั้งให้มีระยะห่าง เท่า ๆ กัน เท่ากับ 171.429 เซ็นธ์ หรือ 171.43 เซ็นธ์ ซึ่งคำว่าเซ็นธ์นั้นเป็นชื่อของการเรียกความถี่ในระบบของเสียง ดนตรีไทยนั้นจึงมีความถี่ของเสียงที่เรียกได้ว่าเป็นแบบ Seven-Pitched Equidistant หรือเจ็ดช่วงเสียงเท่ากันในหนึ่งคู่เท่านั้นเอง[18]

---

[17] Wisuttipat, Assoc. Prof. Dr. Manop. "Where Is "Do"." In *The Theoretical Concepts on Thai Classical Music*, 28-38. Santisiri Press Bangkok Thailand: Facuty of Fine Art Srinakarinwirot University.

[18] Garzoli, John. "The Myth of Equidistance in Thai Tuning." (2018).

**บันไดเสียง (Scale)**

จาก “ดุริยางคศิลป์ไทย” มนตรี ตราโมท ได้อธิบายบันไดเสียงของดนตรีไทย หรือ ทางเอาไว้ ทั้งหมด 7 ทาง[19] ดังนี้

1.ทางเพียงออล่างหรือทางในลด เรียกตามชื่อลูกฆ้องวงใหญ่สุด ลูกที่ 10 จากลูกที่มีเสียงต่ำสุด ลูกฆ้องวงนี้มีชื่อว่า ลูกเพียงออ เทียบเสียงกับดนตรีสากลได้ตรงกับเสียง F โดยนับเสียง F นี้เป็นเสียงโทนิก

2.ทางใน เป็นทางที่สูงกว่าทางเพียงออล่าง 1 เสียง เรียกตามชื่อ ปี่ใน เทียบเสียงดนตรีสากลได้ตรงกับเสียง G โดยนับเสียง G นี้เป็นเสียงโทนิก

3.ทางกลาง เป็นทางที่สูงกว่าทางใน 1 เสียง เรียกตามชื่อ ปี่กลาง เทียบเสียงดนตรีสากล ได้ตรงกับเสียง A โดยนับเสียง A นี้เป็นเสียงโทนิก

4.ทางเพียงออบน หรือทางนอกต่ำ เป็นทางที่สูงกว่าทางกลาง 1 เสียง เรียกตามชื่อ ขลุ่ยเพียงออ และปี่นอกต่ำ เทียบเสียงดนตรีสากลได้ตรงกับเสียง Bb โดยนับเสียง Bb นี เป็นเสียงโทนิก

5.ทางกรวด หรือทางนอก เป็นทางที่สูงกว่าทางเพียงออบน 1 เสียง เรียกทางกรวด เพราะเป็นทางที่มีเสียงสูงที่สุดของการบรรเลงปี่พาทย์ ส่วนทางนอกเรียกตามชื่อ ปี่นอก เทียบเสียงดนตรีสากลได้ตรงกับเสียง C โดยนับเสียง C นี้เป็นเสียงโทนิก

6.ทางกลางแหบ เป็นทางที่สูงกว่าทางกรวด 1 เสียง เรียกทางกลางแหบ เพราะว่าเมื่อเวลาบรรเลงด้วยทางนี้ปี่กลางจะต้องเป่าแหบ เทียบเสียงดนตรีสากลได้ตรงกับเสียง D โดยนับเสียง D นี้เป็นเสียงโทนิก

7.ทางชวา หรือทางเครื่องสายปี่ชวา เป็นทางที่สูงกว่าทางกลางแหบ 1 เสียง เรียกตามชื่อ ปี่ชวา เทียบเสียงดนตรีสากลได้ตรงกับเสียง E โดยนับเสียง E นี้เป็นเสียงโทนิก

---

[19]อรวรรณ บรรจงศิลป, และคนอื่นๆ. (2546). บันไดเสียงของดนตรีไทย *มนตรี "ดุริยางคศิลป์ไทย" ตราโมท* (หน้าที่ 119).

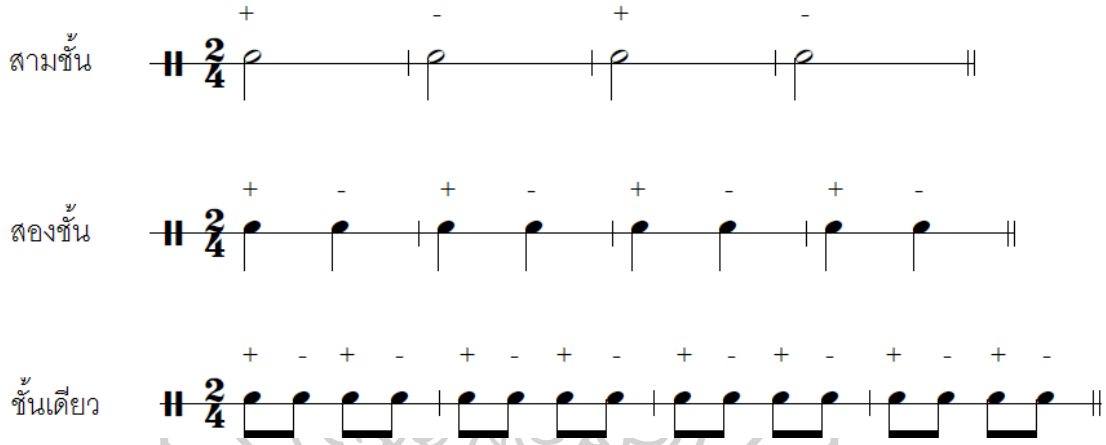
**จังหวะ**

จาก “ดุริยางคศิลป์ ไทย” มนตรี ตราโมท ได้ให้ความหมายของคำว่า จังหวะในทางดนตรีไทยไว้ หมายถึง การแบ่งส่วนย่อยของทำนองเพลง ซึ่งไปด้วยเวลาอันสม่ำเสมอ แยกเป็น 3 อย่าง[20] ดังนี้

1.จังหวะสามัญ หมายถึง จังหวะทั่วไปที่จะต้องยึดถือเป็นหลักสำคัญของการบรรเลง

2.จังหวะฉิ่ง หมายถึง การแบ่งจังหวะด้วยเสียงตีฉิ่ง เพื่อให้รู้จังหวะเบาและจังหวะหนัก เสียงฉิ่ง หมายถึง จังหวะเบา และเสียงฉับ หมายถึง จังหวะหนัก

ในการแบ่งกลุ่มที่ใช้ฉิ่งเป็นตัวกำกับ แบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม เรียกว่า อัตราจังหวะสามชั้น อัตราจังหวะสองชั้น และอัตราจังหวะชั้นเดียว




หากเทียบจังหวะที่ฉิ่งตี เทียบเป็นโน้ตดนตรีสากลในอัตราจังหวะ 2/4 แล้ว อัตรา จังหวะสามชั้น เสียงฉิ่ง (เครื่องหมาย –) และฉับ (เครื่องหมาย +) ภายใน 1 ห้องฉิ่งจะตีเพียงครั้งเดียวลงจังหวะหลักที่ 1 เทียบเท่ากับโน้ตตัวขาว ส่วนอัตราจังหวะสองชั้น เสียงฉิ่งและฉับจะตีถี่ขึ้น กว่าอัตราจังหวะสามชั้นขึ้น1 เท่า คือ ภายใน 1 ห้องจะตีลงจังหวะหลัก 2 ครั้ง เทียบเท่ากับโน้ตตัว ดำ ส่วนอัตราจังหวะชั้นเดียว เสียงฉิ่งและฉับก็จะตีถี่ขึ้นกว่าอัตราจังหวะสองชั้นขึ้นอีก 1 เท่า คือ ภายในห้องเดียวจะตี 4 ครั้ง เทียบเท่ากับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น

3. จังหวะหน้าทับ จาก “ดุริยางคศิลป์ไทย” มนตรี ตราโมท ได้ให้ความหมายของจังหวะหน้าทับ คือ รูปแบบจังหวะของการตีเครื่องดนตรีที่ขึงด้วยหนังจำพวกที่เลียนเสียงมาจาก ทับ เช่น

---

[20] อรวรรณ บรรจงศิลป และคนอื่นๆ. (2546). จังหวะในดนตรีไทย *"ดุริยางคศิลป์ไทย" มนตรี ตราโมท* (หน้าที่ 123).

ตะโพน กลองแขก จังหวะหน้าทับมีบัญญัติเป็นแบบแผนสำหรับตีประกอบจังหวะประจำกับทำนอง เพลงโดยเฉพาะ และใช้เป็นเครื่องบอกส่วนสัดและประโยคของเพลงนั้นๆ หน้าทับเพลงไทยแบ่ง ออกเป็น 3 ประเภท คือหน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้และหน้าทับพิเศษ

**งานวิจัยการศึกษาผลงานประพันธ์เพลงและเทคนิคการตีโปงลางของครูเปลื้อง ฉายรัศมี**

งานวิจัยเรื่อง การศึกษาผลงานประพันธ์เพลงและเทคนิคการตีโปงลางของครูเปลื้อง ฉายรัศมี โดย วิชชุดา พรหมภักดี มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1.ศึกษาชีวประวัติของครูเปลื้อง ฉายรัศมี 2.เพื่อวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงด้านโปงลางและเทคนิคการบรรเลงโปงลางของครูเปลื้อง ฉายรัศมี ได้ทำการสรุปข้อมูลสำคัญได้ดังนี้ ครูเปลื้องฉายรัศมีเกิดวันที่ 25 ตุลาคม 2475 จบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนบ้านนาเป็นบุตรของนายคงและนางนาง ฉายรัศมี และครูเปลื้องได้แต่งงานเมื่อปี 2519 กับนางยุพิน ฉายรัศมี มีบุตรด้วยกัน 3 คน ได้แก่ชาย 2 คนและหญิง 1 คน วิจัยฉบับนี้ได้เลือกนำเอาผลงานเพลงของครูเปลื้องมา 5 เพลงมาทำการวิเคราะห์ ได้แก่ ลายโปงลาง ลายแมงภู่ตอมดอก ลายลมผัดไผ่ ลายนกไซบินข้ามทุ่ง ลายลมพัดพร้าว ซึ่งผลการวิเคราะห์เพลง 5 เพลง ได้ออกมาดังนี้

- กลุ่มตัวโน้ตมีการใช้กลุ่มตัวโน้ตเดียวกันทั้งหมด ได้แก่ โด เร มี ซอล ลา

- กระสวนจังหวะ ในแต่ละเพลงมีกระสวนจังหวะที่คล้ายคลึงกัน เพลงที่มีรูปแบบของกระสวนจังหวะมากที่สุด คือ ลายแมงภู่ตามดอก และลายลมพัดพร้าว พบมีทั้งหมด 10 รูปแบบ เพลงที่มีรูปแบบน้อยที่สุด คือ ลายโปงลาง นกไซบินข้ามทุ่ง พบว่ามี 3 รูปแบบ

- การเคลื่อนที่ของลูกตก ทั้ง 5 เพลงนี้โดยส่วนมากการเคลื่อนที่ของลูกตกจะเคลื่อนที่ไปที่เสียงเดิมเสมอ ใน 1 เพลงจะมีการเคลื่อนที่ไปเสียงอื่นเพียง 1-2 ครั้ง

- ทิศทางของทำนองในแต่ละเพลง มี 3 ลักษณะคือ

1.มีทิศทางซ้ำกันแต่เปลี่ยนทำนองเพลง

2.มีทิศทางและทำนองที่เหมือนกัน

3.ไม่ซ้ำกันทั้งทำนองและทิศทาง

- การแยกแยะทำนองเพลงตามลูกตก ทำนองเพลงทั้งหมด 5 เพลง ประกอบด้วยลูกตก เร มี ซอล ลา ไม่มีลูกตก โด ในทุกเพลง ลูกตกที่ใช้มากที่สุดคือตัวโน้ต มี และ ลา

- เทคนิคในการตีในแต่ละเพลง จะมีวิธีการใช้เทคนิคที่แตกต่างกัน ประกอบไปด้วยวิธีการตีสับ และการตีเสิบหรือเสบ

ดนตรีพื้นบ้านได้สะท้อนถึงวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียม ประเพณี สภาพความเป็นอยู่ สภาพของชุม ชนของแต่ละท้องถิ่น โดยภาพการสะท้อนเหล่านี้เห็นได้จาก บทเพลงทำนอง

ลักษณะ ของเครื่องดนตรีได้อย่างเด่นชัดเนื่องจากภาคอีสานมีสภาพภูมิอากาศที่ร้อนและแห้งแล้ง เมื่อถึง คราวฤดูฝน ชาวบ้านก็จะต้องทำมาหากิน จนไม่มีเวลาที่จะมาทำกิจกรรมสนุกสนาน เครื่องดนตรี จึงไม่สวยงามประดิษฐ์ขึ้นมาง่ายโดยใช้วัสดุที่หาได้จากท้องถิ่น การบรรเลงเพลงจะมีจังหวะรวดเร็วคึกคัก สนุกสนาน ซึ่งเครื่องดนตรีอีสานที่ประดิษฐ์ขึ้นมานี้ วัสดุหาได้จากท้องถิ่น สามารถนำมาตีให้เกิดจังหวะที่สนุกสนาน จนได้รับความนิยมอย่างมากในปัจจุบันคือ “โปงลาง”[21]

**งานวิจัยโปงลางเจ็ดเสียง**

งานวิจัยเรื่อง โปงลางเจ็ดเสียง โดยมัสการ สิทธิสาร เป็นวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้เทคนิคในการวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา มีจุดประสงค์เพื่อ 1.ศึกษาการเปลี่ยนแปลงของโปงลาง 5 เสียงเป็น 7 เสียง 2.เพื่อศึกษาวิธีการผลิตโปงลางเจ็ดเสียงและการใช้งานทางสังคม ผลการศึกษาพบว่า โปงลางเป็นเครื่องดนตรีที่เกิดเสียงจากการสั่นสะเทือนด้วยวัตถุทึบตัน (Log-Xylophone idiophone) ระบบเสียงมีความใกล้เคียงกับดนตรีตะวันตกโดยแบ่งเป็น 3 แบบ คือ

- แบบมี 5 เสียง คือเสียง C D E G A

- แบบมี 6 เสียง คือเสียง C D E G A

- แบบมี 7 เสียง คือเสียงแบบประสมประสาน (Diatonic)

โดยมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงเท่ากับ 275 , 210 , 190 , 83 , 189 , 198 , 120 , 194 , 188 , 196 , 105 , 178 , 195, 297 และ202 เซ็นต์ตามลำดับ

โปงลางนิยมทำจากไม้เนื้อแข็ง ไม้มะหมาด นำมากลึงลูกโปงลางให้กลมแล้วทำการถากไม้ออกเพื่อเทียบเสียงโดยการใช้เครื่องวัดความถี่เสียงวัด และหลังจากนั้นจึงทำการเจาะรูร้อยเชือกแล้วนำไปแขวนกับขาตั้งที่ทำจากไม้เนื้อแข็ง หน้าที่หลักของโปงลางคือการบรรเลงเดี่ยวหรือบรรเลงเป็นวง โดยเพลงที่ใช้นั้นมีอยู่ 2 ประเภทได้แก่ 1.บรรเลงเพลงพื้นบ้านอีสาน 2.บรรเลงเพลงลูกทุ่มตามสมัยนิยม ซึ่งการบรรเลงตามสมัยนิยมนี้เองจึงทำให้มีการทำโปงลางออกมาเป็น 7 เสียงเพื่อให้เกิดการบรรเลงดนตรีเข้ากับดนตรีตะวันตกได้เพื่อความหลากหลายและอยู่รอด โดยการนำเพลง

---

[21] วิชชุดา พรหมภักดี. ( 2549). *การศึกษาผลงานประพันธ์เพลงและเทคนิคการตีโปงลางของครูเปลื้อง ฉายรัศมี.*

ลูกทุ่งมาบรรเลงได้ในวงโปงลางและโปงลางสามารถไปเล่นได้ในวงดนตรีลูกทุ่ง ทำให้มีการแสดงเพิ่มมากขึ้น คุณสมบัติของลายโปงลางและเพลงมอเตอร์ไซค์ฮ่าง พบว่ารูปแบบของการเล่นทำนองเป็นแบบวิ่งขึ้น วิ่งลง ทำนองติดต่อกัน ช่วงเสียงของลายโปงลางคือ G - D ส่วนเพลงมอเตอร์ไซค์ฮ่างคือ G ถึง A รูปแบบของลายโปงลางคือการเล่นเป็นทำนองเดียวบรรเลงซ้ำกัน ส่วนเพลงมอเตอร์ไซค์ฮ่างคือรูปแบบการเล่นแบบซ้ำเฉพาะท่องสองเท่านั้น

**เปลื้อง ฉายรัศมี “คีตกวี ศรีแผ่นดิน”**

จากหนังสือ เปลื้อง ฉายรัศมี “คีตกวี ศรีแผ่นดิน” กล่าวไว้ว่าก่อนที่จะกลายมาเป็นโปงลาง ครูเปลื้องได้เล่าว่า สมัยก่อนนี้มีเครื่องส่งสัญญานบอกเหตุอย่างหนึ่งที่เรียกว่าเกราะรอ ที่ผู้ใหญ่บ้านแต่ละหมู่บ้านนั้นมักจะนำไว้ใช้ตีส่งเสียงเรียกประชุมลูกบ้านหรือบอกเหตุร้ายต่างๆและใช้กันทั่วตามทุ่งนาเพื่อเป็นเครื่องส่งสันญาณไล่นกไล่กา จนท้าวพรมโครตผู้เข้ามาอยู่ในหมู่บ้านได้เห็น การใช้เกราะรอตีเพื่อเป็นการไล่นกไล่กา หลายๆทุ่งนาเมื่อตีพร้อมกันแล้วนั้น ก็เปรียบได้เสมือนการเล่นมหกรรมดนตรีไปโดยปริยาย จึงทำให้ท้าวพรมโครตเกิดคิดการที่จะนำเกราะรอมาร้อยเป็นพวงเพื่อให้เกราะรอมีเสียงที่แตกต่างกันไปในแต่ละอัน จึงเริ่มการร้อยโดยเริ่มจากเถาวัลย์ก่อน 6 ลูกและเริ่มทดลองตีเล่นเป็นเสียงและทำนองต่างๆ จนทำให้ชาวบ้านสนใจเกราะรอของท้าวพรมโครต เนื่องจากมีความพิเศษกว่าของคนอื่นๆ และเริ่มเข้ามาขอลองตีเล่นและท้าวพรมโครตก็จึงได้เริ่มการสอนการเล่นเกราะรอในแบบของท้าวพรมโครตและรวมไปถึงสอนวิธีการสร้างเกราะรอขึ้นมาด้วย ในภายหลังท้าวพรมโครตได้เสียชีวิตลง นายขานผู้สืบทอดการตีเกราะลอก็ได้ส่งต่อความรู้เหล่านั้นให้แก่นายขานผู้เป็นลูกชาย จนนายเปลื้องได้ยินเสียงของเกราะรอนั้นจึงเดินข้ามทุ่งนา เพื่อไปดูการเล่นเกราะรอของนายปานและนายขาน จนทำให้ได้รับความเมตตารับความรู้วิธีการเล่นเกราะรอ นายเปลื้องเป็นผู้มีพรสวรรค์มากในการเล่นเกราะรอจนทำให้นายปานเลือกที่จะถ่ายทอดความรู้ขั้นตอนในวิธีการทำเกราะรอให้แก่นายเปลื้อง หลังจากที่นายเปลื้องสามารถทำเกราะรอได้แล้วนั้น นายเปลื้องก็ได้ทำเกราะรอแขวนเก็บไว้มากมายและเมื่อมีคนเข้ามาขอเพื่อไปฝึกหัด นายเปลื้องก็ยกให้เป็นกิจวัตรประจำวัน จนช่วงต้นของ พ.ศ. 2499 นายพ่อพพ่อเปลื้องได้คิดทำการเพิ่มเสียงของเกราะรอขึ้นจากเดิม 6 ลูก กลายเป็น 9 ลูกจนทำให้นายเปลื้องได้สามารถตีเกราะรอ 9 ลูกได้และยังมีฝีมือที่โด่งดังไปทั่ว จนชาวบ้านลูกจักและชื่นชอบฝีมือของในเปลื้องเป็นอย่างมาก นายเปลื้องได้หยิบเกราะรอ 9 ลูกไปเล่นร่วมกับทุ่งนาของนายขานซึ่งเป็นที่รวมตัวของนักเล่นเกราะรอ เมื่อคน

อื่นๆได้เห็นเกราะรอของนายเปลื้องแล้วก็ต่างพากันตกใจและพากันทดลองเล่นเกราะรอของนายเปลื้องกันยกใหญ่ แต่ก็ไม่สามารถเล่นได้ดีเนื่องจากความไม่ถนัดและไม่คุ้นเคยในการเล่นเกราะรอ 9ลูกของนายเปลื้อง จึงทำให้นายเปลื้องได้กลายเป็นครูคอยสอนวิธีการเล่นเกราะรอให้แก่กลุ่มนักดนตรี ต่อมาอีก 1 ปี ในพ.ศ. 2500 นายเปลื้องได้ไปพบกับเกราะรอที่ผู้ใหญ่บ้านชื่อสิงห์ตีแล้วเกิดเสียงดังมากกว่าเกราะรอทั่วๆไป จึงได้สอบถามว่าเกราะรอนี้ทำมาจากไม้ประเภทใด จึงได้ความว่าทำมาจากไม้หมากหาด นายเปลื้องจึงขอไม้หมากหาดเพื่อมาทดลองทำเป็นเกราะรอบ้าง และได้ผลลัพธ์ว่าไม้หมากหาดนี้มีเสียงที่ดีมากกว่าไม้หมากเลื่อม แต่เป็นไม้หมากหาดเป็นไม้ที่แข็งและหนักจึงทำให้การใช้เถาวัลย์ในการพันแขวนต้องเปลี่ยนมาใช้เป็นเชือกแทนและจากการมัดทั่วไปทำให้เปลี่ยนเป็นการเจาะรูและร้อยเชือกเข้าไปในลูกของเกราะรอแทน นอกจากการค้นพบไม้ชนิดใหม่ในการทำเกราะรอแล้วนั้น ครูเปลื้องก็ได้เพิ่มจำนวนจากเดิน 9 ลูกเปลี่ยนมาเป็น 12 ลูกอีกด้วย จนมา พ.ศ. 2516 เครื่องดนตรีเกราะลอได้กลายมาเป็นเครื่องบันเทิงในหมู่บ้านโดยนายเปลื้องได้เปลี่ยนความเชื่อของเกราะลอ ที่สมัยก่อนนั้นจะมีความเชื่อว่าห้ามนำเข้ามาไว้ในบ้านหรือตีเล่นในบ้าน เนื่องจากจะเกิดลางร้าย ลางไม่ดีขึ้น นายเปลื้องได้ทำการไหว้ บวงสรวงคามขนบธรรมเนียมความเชื่อของชาวบ้านเพื่อให้เกิดความสบายใจขึ้นและนำเกราะรอเข้ามาใช้เป็นเครื่องบันเทิงสำหรับชาวบ้านนับแต่นั้น และเปลี่ยนชื่อเรียกจากเกราะรอให้กลายเป็น โปงลาง และได้เพิ่มคิดค้นลูกโปงลางจากเดิม 12 ลูกกลายมาเป็น 13 ลูกเหมือนในปัจจุบัน โปงลางจึงกลายเป็นเครื่องดนตรีที่สร้างความสุขให้แก่ชาวอีสานและชาวไทยจนถึงปัจจุบัน[22]

**โปงลางบรรเลง, 2553 ครูเปลื้อง ฉายรัศมี** ได้กล่าวไว้ว่า บทบาทของโปงลางในปัจจุบันนั้นจากจะใช้บรรเลงตามลำพังแล้ว ยังนิยมบรรเลงร่วมกับ เครื่องดนตรีอื่นๆ เช่น พิณ แคน โหวด กลอง ประกอบการแสดง ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสาน รวมทั้ง การแสดงร่วมกับ เครื่องดนตรีสากล อีกด้วย [23]

---

[22] นายถวัลย์ มาศจรัส, นายทูลทองใจ ซึ่งรัมย์. *เปลื้อง ฉายรัศมี "คีตกวีศรีแผ่นดิน"*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์องค์การรับส่งสินค้าและพัสดุภัณฑ์(ร.ส.พ), 2546.

[23] โปงลางบรรเลง, 2553 ครูเปลื้อง ฉายรัศมี

**หนังสือพจนานุกรมภาษาภาคอีสาน - ภาคกลาง** อธิบายศัพท์โปงลางไว้ว่า “น. ระฆังโลหะหรือ ไม้ขนาดเล็กใช้แขวนคอวัวหรือผูกกับซุ้มวางบนต่างที่วัวบรรทุกต่าง หมากโปงลางก็ว่า”[24]

**หนังสือเชิดชูเกียรติ นายจารุบุตร เรืองสุวรรณ** อธิบายไว้ว่า โปงลางรูปสีเหลี่ยมแบนเสียงแหลม รูปวงกลมใบใหญ่เสียงทุ้ม ถูกห้อยอยู่ตามคอวัวในขบวนการเดินของวัว เวลาทักวัวเดินก็จะมีเสียงตีของโปงลางขานรับกันไปในป่าใหญ่ เมื่อคนที่มีพิณมีแคนได้ยิน ก็เกิดการประดิษย์คิดค้นลายเพลงต่างๆขึ้นระหว่างนั้น โดยที่จะมีทำนองแตกต่างกันไปตามช่วงเวลา ภูมิประเทศ ภูมิอากาศที่วัวเดินในแต่ละช่วง เช่น เห็นฝูงผึ้งทำรังหรือบินว่อนเพื่อดูดน้ำเกสรดอกไม้ บรรยากาศทึมทึบ ก็เกิดจินตนาการลาย “แมงผู่ตอมดอก” หรือซมดอก หรือช่วง วัวไต่ขึ้นภูเขาที่สูงอย่างเนิบๆช้าๆแต่เวลาวัวลงเขาก็เดินกันเร็วทำให้เสียงโปงลางก็จะถี่กระชั้น จึงเป็นที่มาเค้ามูลจากลาย ภูไทไต่ภู หรือลมพัดชายเขา[25]

**งานวิจัยดนตรีโปงลางในจังหวัดกาฬสินธุ์**

การวิจัยเรื่อง ดนตรีโปงลางในจังหวัดกาฬสินธุ์โดย คมกริช การิณ ได้ผลการวิจัย คือ โปงลางพัฒนามาจาก เกราะลอ หรือ ขอลอ เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ตีบอกสัญญานต่างๆของชาวบ้าน หรือใช้ตีไล่นกไล่กาเวลาที่จะมากินข้าวตามไร่นา ตอนแรกใช่เพียงแค่ลูกเดียว และเพิ่มเป็น 6 ลูก 9 ลูก และ 12-17 ลูกตามลำดับ โปงลางประกอบไปด้วย 3 ส่วนได้ แก่ ผืนโปงลาง ขาตั้งโปงลางและไม้ตีโปงลาง โปงลางสามารถเล่นได้ 2 แบบคือบรรเลง คนเดียวกับบรรเลง 2 คน ซึ่งการบรรเลง 2 คนนั้นแบ่งออกเป็น คนแรกบรรเลงทำนองหลัก ซึ่งเราจะเรียกคนแรกนี้ว่า “หมอเคาะ” หรือ “หมอเสพ” ซึ่งทำหน้าที่เป็นคนบรรเลงทำนองเพลงส่วนอีกคนหนึ่งนั้นเราเรียกว่า “หมอเสิบ” โดยหมอเสิบจะทำหน้าที่เคาะจังหวะเป็นจังหวะหลักให้เพื่อเกิดความสนุกสนานและความสมบูรณ์ของเสียงเพลง การผลิตโปงลางแบ่งได้ออกเป็น 2 ขั้นตอนใหญ่ได้แก่ ขั้นเตรียมการ คือ การเตรียมหาวัสดุให้ครบ และขั้นการลงมือทำโปงลาง ได้แก่ การตัด การเจาะรูร้อยเชือก การเทียบเสียงและอื่นๆ

---

[24] หนังสือพจนานุกรมภาษาภาคอีสาน - ภาคกลาง ฉบับปณิธานสมเด็จพระมหาวีรวงศ์ (ติสสมหาเถร) หน้า 270

[25] จารุบุตร เรืองสุวรรณ. บทความโปงลาง *เชิดชูเกียรติ นายจารุบุตร เรืองสุวรรณ*.

การไหว้ครูโปงลางแบ่งออกเป็น 2 ประเภทได้แก่ การไหว้ครูประจำปี กับการไหว้ครูก่อนการแสดงทั่วไป โปงลางที่นำมาศึกษาคือโปงลางที่ทำจากไม้มะหาด 3 ชุดมี 17 ลูก 1 ชุด 13ลูก 1 ชุดและ 12 ลูก 1 ชุด กลุ่มเสียงที่ใช้ในลายโปงลางมีหลักๆคือ 5 เสียง ได้แก่ C,D,E,G และ A โครงสร้างของลายประกอบด้วย รูปแบบที่มีลูกนำ รูปแบบที่มีการบรรเลงซ้ำ รูปแบบที่มีลูกจบ การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นขั้นๆ คือ คู่ 2 การเคลื่อนที่แบบกระโดดเป็นคู่ 3,4,5 ตามลำดับ ส่วนการบรรเลงแบบคู่ 6 และ 7 นั้น พบน้อยมาก โดยทิศทางของการเคลื่อนนั้นมากจะเคลื่อนแบบค่อยๆสูงขึ้นเรื่อยๆจนถึงเสียงสูงสุดและลงจบที่เสียงต่ำที่โน้ต A ซึ่งก็คือลูกตกของโน้ตที่หมอเสิบใช้เคาะ เทคนิคที่สำคัญของโปงลางคือ การตีสลับมือ การบรรเลงโดยเพิ่มโน้ตเข้าไปในทำนองหลักและการกรอ[26]

**งานวิจัยการเปรียบเทียบเพลงลาวแพนสำหรับบรรเลงด้วยไวโอลิน กรณีศึกษาเพลงลาวแพนฉบับของรองศาตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ และเพลงลาวแพนฉบับละครเวที ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอของอาจารย์อานันท์ นาคคง** โดยกานต์ วัชระประภาพงศ์ ได้ผลวิจัยดังนี้ การศึกษาการเปรียบเทียบเพลงลาวแพนทั้ง 2 ฉบับ พบว่ามีส่วนที่เหมือนกัน ได้แก่ การ ใช้พื้นฐานทางวัฒนธรรมเดียวกัน รวมทั้งเครื่องดนตรีและโครงสร้างเพลงตามขนบธรรมเนียม คือ เริ่มด้วยเพลงลาวแพนใหญ่แล้วจบเพลงด้วยลาวซุ้ม ส่วนที่แตกต่างกัน มีดังนี้1. จุดประสงค์ในการ ประพันธ์ รองศาสตราจารย์ ดร. โกวิทย์ ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้สำหรับคอนเสิร์ต ส่วนอาจารย์อานันท์ ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้สำหรับการแสดงละครเวที (Theater music) 2.บทบาทหน้าที่ของผู้ประพันธ์ รองศาสตราจารย์ ดร. โกวิทย์ เป็นผู้บรรเลงเอง ส่วนอาจารย์อานันท์ ใช้นักแสดงเป็นผู้บรรเลง 3. สุนทรียะของเพลงที่เกี่ยวข้องกับการนำเสนอ เพลงลาวแพนฉบับของรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ มุ่งแสดงความเป็นยอดนักดนตรี (Virtuoso) ส่วนฉบับของอาจารย์อานันท์ มุ่งเน้นการแสดงออกทางอารมณ์ทางละคร 4. ความแตกต่างของผู้ประพันธ์ซึ่งมาจากการถูกหล่อหลอมจากสิ่งแวดล้อมและโอกาสในการสร้างสรรค์แตกต่างกัน รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ มาจากประสบการณ์ทางดนตรี โดยเรียนกับครูดนตรีไทยซึ่งเป็นแนวอนุรักษ์นิยม และเรียนไวโอลินตามมาตรฐานดนตรีตะวันตก ในขณะที่อาจารย์อานันท์เรียนและใช้ชีวิตอยู่กับครูดนตรีแนวสร้างสรรค์ และผ่านประสบการณ์การ ทำงานละครเวทีมายาวนาน 5.อัตลักษณ์ของเพลง

---

[26] คมกริช การิณ. (2544 ). *การวิจัยเรื่อง ดนตรีโปงลางในจังหวัดกาฬสินธุ์*.

ฉบับรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ มีรูปแบบ ดนตรีเป็นการผสมระหว่างดนตรีไทยและดนตรีคลาสสิก ส่วนฉบับของอาจารย์อานันท์ มีรูปแบบ ดนตรีเป็นดนตรีร่วมสมัยผสมผสาน[27]

**การวิจัยวิเคราะห์ทางเดี่ยวเพลงพญาโศก ของครูสุพจน์ โตสง่า**

งานวิจัยของธีรพงศ์ ทองเพิ่ม มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1.เรียนรู้บริบทและบทบาทของเพลงพญาโศก 2.เพื่อวิเคราะห์เพลงเดี่ยวพญาโศกของครูสุพจน์ โตสง่า เป็นวิจัยเชิงคุณภาพ ศึกษาโดยวิธีสัมภาษณ์ เรียนรู้วิธีการเล่น และวิจัยเอกสารที่เกี่ยวข้อง ผลการวิจัยคือ พญาโศกเป็นเพลงสองชั้น แต่งเป็นสามชั้นโดยพระประดิษฐ์ไพเราะ ครูมีแขก แต่ครูสุพจน์มาแต่งเป็นทางเดี่ยวเป็นของตนเอง เพลงของเดิมเป็นเพลงบรรเลงเพลงเที่ยวเดี่ยว มี 8 จังหวะหน้าทับปรบไก่ แต่เมื่อมาเป็นเดี่ยวระนาดได้แต่งเพิ่มเป็นการเดี่ยวทั้งหมด 4 เที่ยว โดยเที่ยวที่ 1 เป็นการบรรเลง สะบัดสะเดาะ รอบที่ 2 เป็นการบรรเลงคาบลูกคาบดอก รอบที่ 3 เป็นการบรรเลงรัวพื้น และรอบที่ 4 เป็นการบรรเลงทำนองเก็บจนจบเที่ยว โดยนักระนาดที่จะเดี่ยวเพลงพญาโศกได้นั้นจะเป็นผู้ที่มีความสามารถชั้นเชิงระนาดอยู่ในขั้นดีเยี่ยม เพราะเพลงเดี่ยวพญาโศกนั้นเป็นเพลงเดี่ยวที่มีเทคนิคที่หลากหลายมาก จึงถือว่าเป็นเพลงที่ยากเพลงหนึ่งของการเดี่ยวระนาดเอก[28]

**การวิจัยกระบวนการถ่ายทอดของครูปี่พาทย์พื้นบ้านอำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์**

งานวิจัยเรื่องกระบวนการถ่ายทอดของครูปี่พาทย์พื้นบ้านอำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ ของศิริปัญญา สะเดา,เฉลิมกิต เข่งแก้วและเชาว์ การวิชา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดของครูปี่พาทย์พื้นในอำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีวิธีการเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ สังเกตวิธีการถ่ายทอดความรู้ของครู 3 คนได้แก่ 1.นางสิงห์ทอง พวงพันธ์ 2.นายดำรงศักดิ์ พรมวิหาร 3.นายอาง ปราบภัย ดำเนินการวิจัยโดยการสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการ การใช้แบบสังเกต และรายงานโดยใช้วิธีการพรรณนาวิเคราะห์ ผลของงานวิจัยพบว่า การถ่ายทอดความรู้ของครู 3 คนสรุปได้ดังนี้ 1.อธิบายวิธีการนั่งบรรเลงและจับไม้ 2.การฝึกตีคู่แปด คู่สี่

---

[27] กานต์ วัชระประภาพงศ์. (2559). *การเปรียบเทียบเพลงลาวแพนสำหรับบรรเลงด้วยไวโอลิน กรณีศึกษาเพลงลาวแพนฉบับของรองศาตราจารย์ ดร โกวิทย์ ขันธศิริ และเพลงลาวแพนฉบับละคร. รัก.เวที รลลิลิต ลิลิตพระลอของอาจารย์อานันท์ นาคคง..*

[28] ธีรพงศ์ ทองเพิ่ม. ( 2558). *การวิเคราะห์ทางเดี่ยวเพลงพญาโศก ของครูสุพจน์ โตสง่า*

และการแบ่งมือ 3.ฝึกการปฏิบัติสั่นๆ การแบ่งมือ การเพลงสาธุการ 4.ฝึกเพลงชุดโหมโรงเย็นและพิธีกรรม โดยมีสถานที่ บ้าน วัด และชมรมดนตรีไทย[29]

**วิจัยการศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ**

งานวิจัยเรื่องการศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ โดย นายอุทัย ศาสตรา มีจุดประสงค์คือ 1 การศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกขั้นพื้นฐานของครูประสิทธิ์ 2.สร้างคู่มือการสอนทักษะขั้นพื้นฐานของครูประสิทธิ์ ถาวร การวิจัยนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้การศึกษาโดยการสัมภาษณ์เชิงลึก วิเคราะห์ข้อมูลด้วยการตีความแบบสร้างสรุปแบบอุปมัยและนำเสนอเป็นความเรียง ผลการวิจัยพบว่า 1.ครูประสิทธิ์ ถาวร เป็นผู้ได้ที่ได้รับการถ่ายวิชาระนาดเอกขั้นพื้นฐาน ขั้นสูงและวิธีการถ่ายทอดอย่างลุกซึ้งจากครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งลูกศิษย์ของครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ส่วนใหญ่คือ นักเรียนในวิทยาลัยนาฏศิลป โดยนักเรียนส่วนมีความรู้เรื่องระนาดเอกมาก่อนแล้ว โดยวิธีการสอนของครูประสิทธิ์แบ่งออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ๆได้แก่ การสอนควบคู่กับการปรับวง และการสอนแบบขนบธรรมเนียมโบราณโดยการสอนที่บ้าน โดยยึดหลักการสอน 4 ประการ ได้แก่ สอนตามความสามารถของผู้เรียน เน้นการบรรเลงมากกว่าบทเพลง สอนโดยเน้นพื้นฐานให้ถูกต้อง สอนแบบเป็นขั้นตอนเน้นการสาธิตแบบมุขปาฐะ แบบอุปมาอุปไมย ให้ผู้เรียนมีความเขาใจที่ถูกต้อง สิ่งที่เน้นมากคือการนั่งให้ถูก จับไม่ให้ถูก สามารถทำเสียงระนาดเอกได้หลายแบบตามอรรถรสของบทเพลงแต่ละเพลง 2.คู่มือการสอนทักษะขั้นพื้นฐาน ประกอบด้วยคำชี้แจ้งใช้คู่มือ เนื้อหาสาระที่จำเป็นกับการสอน และการฝึกทักษะบรรเลง วิธีการสอนและการฝึกทักษะการบรรเลง การวัดประเมินและแหล่งข้อมูล[30]

---

[29] ศิริปัญญา สะเดา, เฉลิมกิต เข่งแก้ว, & เชาว์ การวิชา. *กระบวนการถ่ายทอดของครูปี่พาทย์พื้นบ้านอำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์.*

[30] อุทัย ศาสตรา. (2553). *การศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ.*

**วิจัยการศึกษากลอนระนาดเอกและเทคนิคการบรรเลงระนาดเอก เพลงตระในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย บรรเลงโดยครูนัฐพงศ์ โสวัตร**

งานวิจัยเรื่องวิจัยการศึกษากลอนระนาดเอกและเทคนิคการบรรเลงระนาดเอก เพลงตระในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย บรรเลงโดยครูนัฐพงศ์ โสวัตร โดยพิษณุ บุญศรีอนันตร์ มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1. เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานของครูนัฐพงศ์ โสวัตร 2.การศึกษากลอนระนาดเอกและเทคนิคการบรรเลงระนาดเอก เพลงตระในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย บรรเลงโดยครูนัฐพงศ์ โสวัตร มีวิธีการศึกษาโดย ศึกษาจากแถบบันทึกเสียงและภาพเฉพาะเพลงตระในงานไหว้ครูประจำปี 2539 ของสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบทมหาวิทยาลัยมหิดล ทั้งหมด 6 เพลง ผลการวิจัยพบว่า 1.ครูนัฐพงศ์ โสวัตรนับว่าเป็นคนระนาดเอกที่สำคัญคนหนึ่งที่ได้รับการความด้านระนาดเอกจากครูประสิทธิ์ ถาวรและทางฆ้องวงใหญ่จากครูสอน วงฆ้อง ครูณัฐพงศ์ นับว่าเป็นผู้มีความรู้เรื่องกลอนระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์เป็นอย่างดี ได้รับการต่อกลอนระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์จากครูประสิทธิ์ ถาวรและได้รับการพิจารณาจากครูบาง หลวงสุนทร และครูพริ้ง กาญจนผลิน 2.กลอนระนาดที่พบในตระ 6เพลงมีกลอน 5 ประเภทได้แก่ 1.กลอนสับ 2.กลอนไต่ลวด 3.กลอนไต่ไม้ 4. กลอนเดินตะเข็บหรือม้วนตะเข็บ 5.กลอนซ่อนตะเข็บ โดยกลอนที่พบมากที่สุดคือกลอนไต่ลวด ซึ่งทำให้กลอนระนาดเอกดูเรียบ สวยงามเหมาะกับเพลงหน้าพาทย์พิธีกรรม ส่วนเทคนิคในการบรรเลงตระทั้ง 6 เพลงคือ 1.การตีกรอยืนเสียง 2.การตีคู่แปดยืนเสียง 3.การตีสะเดาะ 4.การตีสะบัดสามเสียง 5.การตีสะบัดข้ามเสียง 6.การตีเก็บ 7.การตีเสียงดังสม่ำเสมอ 8.การตีขยี้ 9.การตีกดหัวไม้ 10.การตีรัวยืนเสียง 11.การตีรัวเป็นทำนอง 12.การตีรัวคู่ 2[31]

**การวิจัยเทคนิคการตีระนาดเอกกรณีศึกษา พันโทเสนาะ หลวงสุนทร**

งานวิจัยเรื่องเทคนิคการตีระนาดเอกกรณีศึกษา พันโทเสนาะ หลวงสุนทร โดย สรธัญ พกวดี มีจุดประสงค์คือ 1.วิธีการตีระนาดเอกของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร 2.ศึกษาเทคนิคการตีระนาดเอกของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร การวิจัยคือการวิจัยอย่างเจาะจงโดยศึกษาพันโทเสนาะ หลวงสุนทร เนื่องจากเป็นนักระนาดเอกที่มีชื่อเสียงมีมือ และเรียนมาจากบ้านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ผลการวิจัยคือ 1. พันโทเสนาะมีการตีระนาดเอกที่เหมือนกับคนอื่น คือ ตีถูกต้อง นั่งถูกต้อง

---

[31] พิษณุ บุญศรีอนันตร์. (2551). *การศึกษากลอนระนาดเอกและเทคนิคการบรรเลงระนาดเอก เพลงตระในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย บรรเลงโดยครูนัฐพงศ์ โสวัตร.*

และจับไม้ได้ถูกต้อง 2.พันโทเสนาะ หลวงสุนทรนั้นมีการตีระนาดได้เหมาะสมกับบทเพลงแต่ละบทเพลง นอกจากนั้นแล้วจะต้องมีฝีมือที่สามารถตีระนาดได้ดี ซึ่งการที่จะตีระนาดเอกได้ดีนั้นคือการฝึกไล่ระนาด โดยการไล่ระนาดของพันโทเสนาะ หลวงสุนทรนั้น ใช้วิธีการไล่ระนาดแบบสเกล[32]

**การวิจัยการวิเคราะห์กลอนระนาดของบทเพลงทะแย 3 ชั้นของครูเตือนพาทยกุล**

งานวิจัยการวิเคราะห์กลอนระนาดของบทเพลงทะแย 3 ชั้นของครูเตือนพาทยกุล โดย สันศนีย์ จะสุวรรณ มีวัตถุประสงค์เพื่อ สืบค้นประวัติเพลงทะแย 3 ชั้น วิธีการดำเนินกลอนของเพลงทะแย 3 ชั้นวิเคราะห์กลอนของเพลงทะแย 3 ชั้น เป็นวิจัยเชิงคุณภาพเก็บข้อมูลโดยการออกภาคสนาม การสัมภาษณ์เชิงลึก และการวิเคราะห์การดำเนินทางระนาดเอกเพลงทะแย 3 ชั้น ผลการวิจัยพบว่า 1.เพลงทะแย 3 ชั้นที่เป็นเพลงใช้สำหรับการไล่มือสำหรับผู้ที่เรียนระนาดเอก เป็นผลงานของจางวางทั่วพาทยโกศล มีความยาว 6 ท่อน ท่อนที่ 1 มีความยาว 16 บรรทัด ท่อนที่ 2 ถึงท่อนที่ 5 มีความยาวเท่ากันคือ 22 บรรทัด และท่อนที่ 6 มีความยาว 23 บรรทัด 2.การวิเคราะห์การดำเนินทำนองทางระนาดเอกเพลงทะแยพบว่า มีวรรคเพลงที่ใช้ทั้งหมด 39 วรรค สามารถแยกเป็นวรรคที่ลูกตกเป็นเสียงโด ได้11 วรรค ตกเป็นเสียง เร 5 วรรค ตกเป็นเสียงมี มี 10 วรรค ตกเป็นเสียงฟา มี 1 วรรค ตกเป็นเสียง ซอล มี 2 วรรค ตกเป็นเสียงลา มี 6 วรรคเพลง และตกเป็นเสียง ที มี 4 วรรค 3.บันไดเสียงที่ใช้ส่วนใหญ่จะเป็นบันไดเสียง ซอล ประกอบด้วยเสียงหลัก 5 เสียงคือ ซอล ลา ที เร มี และบันไดเสียง โด ประกอบด้วยเสียง โด เร มี ซอล ลา 4.การเคลื่อนที่ของเสียงจะมีการเคลื่อนที่แบบไล่เสียงเรียงลำดับขึ้นลง ไม่ค่อยมีการข้ามเสียงมาก ข้อเสนอแนะ ควรนำบทเพลงทะแย 3 ชั้นนี้ไปใช้ในการไล่มือของผู้ที่เรียนระนาดเอก ควรมีการศึกษาทางฆ้องวงใหญ่ของเพลงนี้และมีการศึกษาในบทเพลงอื่นที่เป็นเพลงสำหรับไล่มือของผู้ที่เรียนระนาดเอกเพื่อประโยชน์สำหรับผู้ที่เรียนระนาดเอก นอกจากนี้ควรศึกษาทางของครูแต่ละท่านเพื่อนพัฒนาต่อการศึกษาต่อไปในอนาคต[33]

---

[32] สรธัญ พกาวดี. ( 2557). *เทคนิคการตีระนาดเอกกรณีศึกษา พันโทเสนาะ หลวงสุนทร*.

[33] สันศนีย์ จะสุวรรณ์. (2551). *การวิเคราะห์กลอนระนาดของบทเพลงทะแย ชั้นของครูเตือนพาท 3 ยกุล*

**การวิจัยการพัฒนาคู่มือแบบฝึกทักษะการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกสำหรับเพลงเดี่ยวประเภทจังหวะหน้าทับปรบไก่ตามเกณฑ์มาตรฐานวิชาชีพสายพระยาเสนาะดุริยางค์**

งานวิจัยเรื่องการพัฒนาคู่มือแบบฝึกทักษะการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกสำหรับเพลงเดี่ยวประเภทจังหวะหน้าทับปรบไก่ตามเกณฑ์มาตรฐานวิชาชีพสายพระยาเสนาะดุริยางค์ โดยนางสาวเสาวภาคย์ อุดมวิชัยวัฒน์ มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1.เพื่อศึกษาเทคนิคการบรรเลงสำนวนเดี่ยวระนาดเอกในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ 2.จัดทำแบบฝึกสำนวนเดี่ยวระนาดเอก ประชากรและกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยแบ่งเป็นสองตอน คือ ตอนที่ 1 สัมภาษณ์ข้อมูลเชิงลึกด้านเทคนิคการตีสำนวนเดี่ยวต่างๆ จากผู้เชี่ยวชาญด้านระนาดเอกสองท่านได้แก่อาจารย์ ถาวร ศรีผ่อง และอาจารย์ ทัศนัย พิณพาทย์ ตลอดจนได้วิเคราะห์สังคีตลักษณ์เพลงเดี่ยวประเภทหน้าทับปรบไก่โดยการถอดสำนวนเดี่ยวจากเพลงพญาโศก 3ชั้น และเพลงแขกมอญ 3ชั้น ที่ได้รับถ่ายทอดมาจาก อาจารย์ทัศนัย พิณพาทย์ รวบรวมวิเคราะห์และนำไปพัฒนาเป็นคู่มือแบบฝึกทักษะการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกสำหรับเพลงเดี่ยวประเภทจังหวะหน้าทับปรบไก่ตามเกณฑ์มาตรฐานวิชาชีพสายพระยาเสนาะดุริยางค์ ตอนที่ 2 ให้ผู้ทรงคุณวุฒิห้าคน และนิสิตสาขาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เครื่องมือเอกระนาดเอกห้าคนเป็นผู้ประเมินคุณภาพคู่มือฯ โดยใช้แบบประเมินคุณภาพ นำข้อมูลที่รวบรวมได้จากผู้เชี่ยวชาญและนิสิตมาคำนวณหาค่าความตรงเชิงเนื้อหา(IOC)โดยใช้ดัชนีความสอดคล้อง Index of Objective Congruence ผลการวิจัยพบว่า 1.สำนวนเดี่ยวระนาดเอกประเภทเพลงจังหวะหน้าทับปรบไก่ สายเสนาะดุริยางค์ สามารถแบ่งเทคนิคออกเป็น 7 ตอน คือ 1.)สะบัด 2.)สะเดาะ 3.)ขยี้ 4.)รัว 5.)กรอ 6.)เก็บ และ 7.)เทคนิคเพิ่มเติม 2.คู่มือแบบฝึกทักษะการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกสำหรับเพลงเดี่ยวประเภทจังหวะหน้าทับปรบไก่ ประกอบไปด้วย คำนำ คำอธิบายคู่มือ เนื้อเรื่องแบ่งออกเป็น 7 ตอน ทั้งนี้จากการประเมินคุณภาพคู่มือฯ ปรากฏว่า ความสวยงามของรูปเล่ม ความถูกต้องของเนื้อหาและแบบฝึกในคู่มือรวมไปถึงคุณภาพของซีดีประกอบคู่มือมีคุณภาพดี[34]

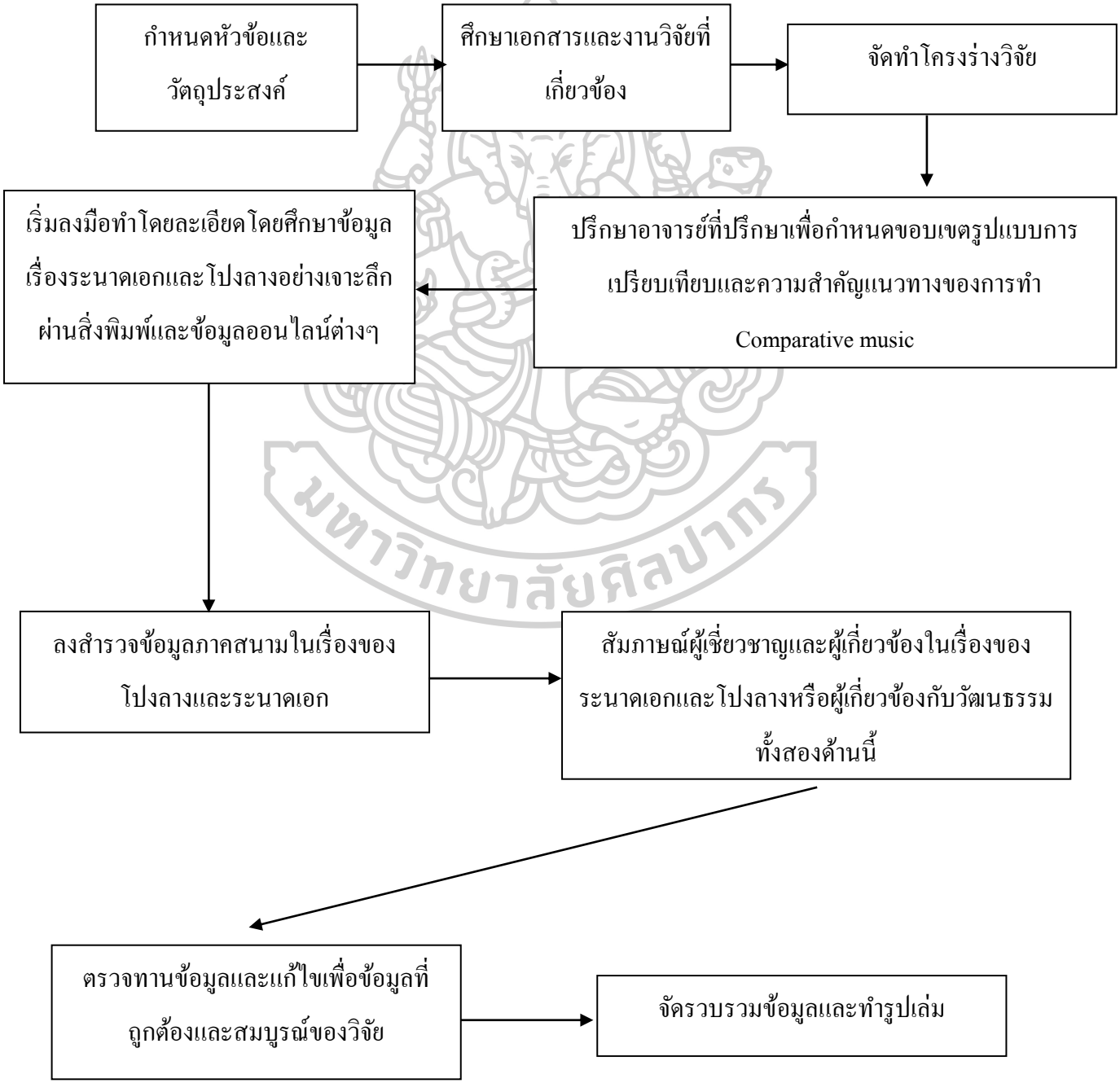
---

[34] เสาวภาคย์ อุดมวิชัยวัฒน์. (2554). *การพัฒนาคู่มือแบบฝึกทักษะการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกสำหรับเพลงเดี่ยวประเภทจังหวะหน้าทับปรบไก่ตามเกณฑ์มาตรฐานวิชาชีพสายพระยาเสนาะดุริยางค์.*

# บทที่ 3

## วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยเกี่ยวกับการเปรียบเทียบดนตรีระหว่างเครื่องดนตรีระนาดเอกและโปงลาง โดยใช้บทเพลงเป็นหัวข้อหลักในการเปรียบเทียบและใช้แนวคิดทางมานุษยดุริยางวิยาในแนวการคิด ผู้วิจัยได้ดำเนินการตามระเบียบวิธีวิจัย ซึ่งจะนำเสนอในลำดับต่อไปนี้



**1. กลุ่มเป้าหมายที่ใช้ในการวิจัย**

งานวิจัยในครั้งนี้ใช้กลุ่มเป้าหมายในการวิจัยสืบค้นข้อมูลจากผู้ที่มีความเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมดนตรีไทยต่างๆทั้งดนตรีไทยราชสำนักและดนตรีไทยพื้นบ้านภาคต่างๆ โดยเฉพาะดนตรีพื้นบ้านภาคอีสาน ผู้เล่นระนาดเอกและผู้เล่นโปงลาง รวมไปถึงผู้ที่สามารถเล่นเครื่องดนตรีได้ทั้ง 2 ประเภทนี้ เพื่อรวบรวมข้อมูลต่างๆที่จะทำให้เห็นถึงมุมมองความเหมือนและความต่างจากบุคคลที่อยู่ในวัฒนธรรมนั้นๆและข้อมูลจากผู้ที่อยู่ภายนอกวัฒนธรรม

โดยในการเก็บข้อมูลนั้น ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth interview) จึง ได้ทำการเลือกการเก็บข้อมูลอย่างแบบเจาะจง (Purposive sampling) โดยผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูลจากวิจัยที่เกี่ยวข้องและสอบถามแหล่งข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญเพื่อจะขอคำแนะนำรายชื่อของบุคคลอื่นๆที่เกี่ยวข้อง เพื่อสัมภาษณ์เก็บข้อมูลต่างๆโดยใช้หลักการสัมภาษณ์เป็นการสัมภาษณ์ตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่มีประโยชน์ที่มีประโยชน์แท้จริงอย่างครบถ้วนและครอบคลุมมากที่สุดสำหรับการวิจัย โดยกลุ่มเป้าหมายเจาะจงที่เลือกได้แก่

1.1 ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมระนาดเอก

1.2 ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมโปงลาง

1.3 ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมทั้งสองด้าน

**2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย**

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ใช้เครื่องมือในการทำวิจัย ดังนี้

2.1 ตัวผู้วิจัย ซึ่งเป็นผู้รวมรวบข้อมูลด้วยตนเอง

2.2 เครื่องบันทึกเสียง

2.3 กล้องถ่ายรูป

2.4 แบบสอบถามปลายเปิด (Open-ended question) 2.5

สมุดสำหรับการจดบันทึก

**3. การเก็บรวบรวมข้อมูล**

**3.1 ศึกษาแนวคิด ทฤษฎี หลักการ เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง**

เพื่อทราบข้อมูลทฤษฎีวิธีการทำวิจัยเกี่ยวกับ Comparative music และศึกษาข้อมูลของเครื่องดนตรีที่จะนำมาเปรียบเทียบได้แก่ ประวัติศาสตร์ระนาดเอก ตำนานระนาดเอก บทบาทการแสดงศิลปะพื้นบ้านโปงลางและศิลปะการแสดงระนาดเอกและบริบทต่างๆที่

เกี่ยวข้อง โดยเก็บรวบรวมข้อมูลจากหนังสือ สื่อ อินเทอร์เน็ต สื่อเฉพาะกิจ สื่อซีดี/ดีวีดี สังเกตข้อมูลภาคสนาม และเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์

**3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม** (Non–participatory Observation)

สังเกตการบรรเลงดนตรีในงานต่างๆ ของดนตรีโปงลาง และดนตรีระนาดเอก โดยนำตัวเองมาเป็นผู้ชมภายนอกเพื่อให้เห็นภาพความแตกต่างและสังเกตพฤติกรรมโดยรวมทั้งทางด้านของศิลปินผู้เล่นและปฏิกิริยาของผู้ชมและสิงแวดล้อมต่างๆที่เกิดขึ้น รวมไปถึง

**3.3 การเก็บรวบรวมข้อมูลแบบมีส่วนร่วมในวัฒนธรรม (Partipatory observation)**

ผู้วิจัยร่วมเป็นผู้เล่นระนาดเอกและโปงลางทางในการศึกษาเดี่ยวและการเล่นรวมวงในสังคมวัฒนธรรมนั้นๆ โดยผ่านการลงศึกษาภาคสนามอย่างตรง เพื่อให้ข้อมูลในเชิงลึกผ่านประสบการณ์ตรงจากผู้เล่นสู่ผู้วิจัย เพื่อนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบความเที่ยงตรงกับข้อมูลที่ได้ค้นหามา

**3.4 การเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก** (In-depth interview)

ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์แบบเจาะจง โดยคัดเลือกผู้ให้สัมภาษณ์โดยการสอบถามจากผู้รู้ผู้เชี่ยวชาญระนาดเอกและโปงลางโดยแนะนำรายชื่อผู้ที่ควรจะลงสัมภาษณ์เก็บข้อมูล ทั้งศิลปิน นักเรียน นักศึกษา ครูรุ่นใหม่จนไปถึงครูอาวุโส

**4. การตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูล**

การตรวจสอบความตรง (Validity) ทำโดยการรวบรวมข้อมูลที่ได้รวบรวมมานั้นมาให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจและวิเคราะห์ของความน่าจะเป็นเพื่อให้ได้ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงและมีความน่าเชื่อถือ การสัมภาษณ์ทั้งในการทำภาคสนามและการทำการสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการนั้น ผู้วิจัยได้พยายามเข้าถึงกลุ่มเป้าหมายให้ได้มากที่สุด เพื่อเป็นการเก็บข้อมูลที่ดีที่สุดโดยการใช้ทฤษฎีหลักการของการลงภาคสนามที่ได้ศึกษามาและปรึกษาผู้เชี่ยวชาญอย่างใกล้ชิด ซึ่งในการสัมภาษณ์แต่ละครั้งนั้นมีวิธีการใช้เทคนิคในการเข้าถึงตัวข้อมูลที่แตกต่างกันออกไปตามสถานการณ์และลักษณะของผู้ให้สัมภาษณ์เพื่อที่จะได้มุมมองของการเปรียบเทียบเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันไป ซึ่งในการสัมภาษณ์แต่ละครั้งนั้นผู้วิจัยได้ชี้แจงรายละเอียดและความสำคัญ ของการวิจัยเพื่อทำความเข้าใจร่วมกันกลุ่มเป้าหมายเพื่อให้เกิดความร่วมมือและให้ข้อมูลตามความเป็นจริง ซึ่งการเก็บข้อมูลทุกครั้งนั้นจะต้องวิธีการสอบถามที่มีมนุษย์สัมพันธ์ที่ดีเกี่ยวกับประวัติของกลุ่มบุคคลที่ถูกสัมภาษณ์แต่ละคนด้วย เนื่องจากเป็นปัจจัยหนึ่งที่สำคัญว่าข้อมูลเหล่านี้มีที่มาที่ไปอย่างไร เพื่อ

สามารถนำมาเปรียบเทียบจากแหล่งข้อมูลอื่น ถึงความเท็จจริงและเที่ยงตรงของข้อมูลเหล่านั้น ซึ่งในการตรวจสอบข้อมูลการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Triangulation)

**การตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Triangulation)**

เป็นการแสวงหาความเชื่อถือได้ของข้อมูลจากแหล่งที่แตกต่างกันมาเปรียบเทียบซึ่งกันและกัน

- การตรวจสอบสามเส้าด้านผู้วิจัย (Investigator Triangulation)

เป็นการตรวจสอบว่าผู้ที่ให้ข้อมูลนั้นได้รับข้อมูลมาอย่างไรและมีที่มาจากทางใด ถ้ากรณีผู้ให้สัมภาษณ์มีที่มาจากที่เดียวกัน อาจารย์ผู้เดียวกันมีรากการเรียนรู้จากสำนักเดียวกัน มีการให้ข้อมูลไปในทางเดียวกันหรือไหมหรืออย่างไร

- การตรวจสอบสามเส้าด้านข้อมูล (Data Triangulation)

ตรวจสอบความตรงข้อมูลจากผู้ให้สัมภาษณ์หรือผู้แสดงและแหล่งของข้อมูล เช่น ในคำถามเดียวกันของแต่ละคนนั้น มีการตอบที่เหมือนกันหรือไหม หรือเพลงแต่ละเพลงนั้นเมื่อถามหรือค้นหาเพลงๆเดียวกัน มีความหมายเหมือนกันหรือไหม

- การตรวจสอบสามเส้าด้านวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล (Methodological Triangulation)

การเก็บรวบรวมเก็บข้อมูล โดยใช้วิธีหลากหลายวิธี ทั้งการสัมภาษณ์ ค้นหาผ่านสื่อภาคสนาม รวบรวมจากหนังสือตำราต่างๆ เพื่อตรวจสอบข้อมูลว่ามีความตรงและแนวทางความเท็จจริงของข้อมูลมีแนวโน้มเป็นไปอย่างไร

**5. การวิเคราะห์ข้อมูล**

เมื่อได้ทำการรวมรวบข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่างๆแล้ว ไม่ว่าจะเป็นการสัมภาษณ์ศึกษาวิจัย เอกสาร นิตยสาร หนังสือที่เกี่ยวข้อง สื่อวีดีทัศน์ต่างๆ รวมไปข้อมูลที่บันทึกขึ้นใหม่โดยผู้วิจัยเองจากการลงภาคสนามเพื่อสังเกต บันทึกภาพและเสียง ผู้วิจัยได้ทำการนำข้อมูลมาจัดเรียบเรียงผ่านการคัดกรองข้อมูลที่มีความชัดเจนและเที่ยงตรงโดยให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบ ผู้วิจัยจึงทำการเรียบเรียงข้อมูลทางด้านของเครื่องดนตรีระนาดเอกและโปงลาง โดยกำหนดหัวข้อต่างๆที่จะเปรียบเทียบให้ชัดเจนและนำข้อมูลมาวิเคราะห์ถึงแนวทางในการจัดการเปรียบเทียบที่จะทำให้ผู้อ่านวิจัยได้เข้าใจและเห็นภาพที่ชัดเจนในการเปรียบเทียบความเหมือนและความแตกต่างในบริบทหัวข้อต่างๆที่ผู้วิจัยได้กำหนดขึ้น โดยแต่ละหัวข้อมีวิธีการนำเสนอที่เหมาะสมแตกต่างกัน

ออกไป เพื่อให้ได้ความรู้ความเข้าใจอย่างอย่างลึกซึ้งจึงมีวิธีการเรียบเรียงวิธีการนำเสนออย่างละเอียด ทั้งรูปภาพ ตารางโน้ต ตารางความถี่ของเสียง พร้อมทั้งข้อสรุปในแต่ละหัวเรื่องอย่างเข้าใจ

**6. การนำเสนอข้อมูล**

การนำเสนอวิจัยในครั้งนี้ ใช้วิธีการนำเสนอข้อมูลการเปรียบเทียบดนตรี Comparative music ผ่านหัวข้อใหญ่คือ เรื่องบทเพลงของระนาดเอกและโปงลาง ซึ่งจะมีหัวข้อย่อยที่เป็นข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับตัวบทเพลงที่นำมาเปรียบเทียบด้วย ซึ่งในแต่ละหัวข้อจะมีวิธีการในการเปรียบเทียบที่แตกต่างกันออกไป โดยแบ่งหัวข้อที่จะทำการวิเคราะห์ได้ดังนี้

1.ประเภทเพลงของระนาดเอก

2.ประเภทเพลงของโปงลาง

3.การเปรียบเทียบระบบของเสียง
- ระดับความถี่ของเสียง
- ระบบเสียงบันไดเสียง
- การเทียบเสียงของเครื่องดนตรี

4.เพลงที่ถูกคัดเลือกมาใช้ในการเปรียบเทียบ
- ประวัติศาสตร์
- ผู้ประพันธ์และศิลปิน
- โอกาสที่ใช้แสดง
- บทบาทของเครื่องดนตรี
- การถ่ายทอดองค์รู้
- บทวิเคราะห์ทำนองเพลง
- วิเคราะห์หัวใจสำคัญในการบรรเลง
- สุนทรียศาสตร์
- ความคิดสร้างสรรค์
- ทักษะของผู้เล่น

5.วิเคราะห์บทสรุปทางมานุษยดุริยางควิทยา

# บทที่ 4

## การวิเคราะห์ข้อมูล

งานวิจัยเรื่อง การศึกษาการเปรียบเทียบระนาดเอกและโปงลาง ได้ทำการวิเคราะห์ข้อมูลโดยแยกตามหัวข้อหลักและหัวข้อย่อยในการเก็บวิเคราะห์ข้อมูลของการทำการเปรียบเทียบ ซึ่งได้ทำการตั้งหัวข้อที่จะวิจัยเป็นหลักคือ การเปรียบเทียบด้านบทเพลงของระนาดเอกและโปงลางและจะมีหัวข้อย่อยต่างๆที่มีความเกี่ยวข้องกับตัวบทเพลงที่นำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบ โดยใช้แนวคิดทางมานุษยดุริยางควิทยา ซึ่งผลการวิเคราะห์ข้อมูลได้ทำการนำเสนอหัวข้อต่างๆออกมา ดังนี้

**1.ประเภทเพลงของระนาดเอก**

**2.ประเภทเพลงของโปงลาง**

**3.การเปรียบเทียบระบบของเสียง**

- ระบบบันไดเสียง
- การเทียบเสียงของเครื่องดนตรี
- หลักการเขียนโน้ตระนาดเอกและโน้ตโปงลาง

**4.เพลงที่ถูกคัดเลือกมาใช้ในการเปรียบเทียบ**

- ข้อมูลทั่วไปของเพลง
- ผู้ประพันธ์
- โอกาสที่ใช้แสดง
- การเรียนการสอน
- บทวิเคราะห์ทำนองเพลงและโน้ตเพลง
- หลักการสำคัญของเพลง

- สุนทรียศาสตร์

- ความคิดสร้างสรรค์

- ทักษะสำคัญของผู้เล่น

**5.บทสรุปแนวคิดทางมานุษยดุริยางควิทยา**

**1.ประเภทเพลงของระนาดเอก**

จากข้อมูลที่ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมข้อมูลต่างๆจากวิจัยที่เกี่ยวข้อง หนังสือตำราเพลงไทย และการสัมภาษณ์แล้ว ได้ทำการวิเคราะห์ข้อมูลการแบ่งประเภทของเพลงไทยได้หัวข้อใหญ่ตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ[35] ดังนี้

1.เพลงขับกล่อมฟังทั่วไป

2.เพลงเพื่อประกอบการแสดง

3.เพลงเพื่อโชว์ฝีมือ (เพลงเดี่ยว)

4.เพลงสำหรับพิธีกรรม

**2.ประเภทเพลงของโปงลาง**

บทเพลงของโปงลางแบ่งออกเป็น 4 ประเภทหลัก[36] คือ

1.โน้ตลายพื้นบ้านอีสาน

2.ลายที่ใช้ประกอบการแสดง

3.ลายบรรเลงเดี่ยว

4.ลายที่ใช้ประกอบการแห่

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[35] สัมภาษณ์ อานันท์ นาคคง, 23 กุมภาพันธ์ 2561.

[36] โยธิน พลเขต. (2553). วิธีการตีโปงลางขั้นพื้นฐาน *การฝึกดนตรีพื้นบ้านอีสาน* (เล่มที่ 1). กาฬสินธุ์: โรงพิมพ์ประสานพิมพ์ กาฬสินธุ์.

**3.การเปรียบเทียบระบบของเสียง**

การนำเสนออธิบายการเปรียบเทียบระบบเสียงนี้มีความสำคัญในการเปรียบเทียบบทเพลงของระนาดเอกและโปงลาง เพราะการที่เสียงของดนตรีออกมาในโน้ตที่เหมือนกันเพลงเดียวกัน แต่เป็นเสียงที่มีความถี่ที่แตกต่างกันย่อมทำให้อารมณ์ความรู้สึกของผู้ที่ได้รับฟังเพลงนั้น มีการรับรู้ที่แตกต่างกันออกไป เพลงของระนาดเอกกับโปงลางนั้น มีวิธีการเล่นในบันไดเสียงที่ใกล้เคียงกันในหลายๆเพลงหรือเพลงบางเพลงที่เป็นเพลงๆเดียวกันแต่เมื่อเล่นออกมาแล้วนั้น ความถี่ในบันไดเสียงมีความแตกต่างกันและยังมีการเปลี่ยนบันไดเสียงเกิดขึ้นในเพลงแต่ละเพลง ซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่ควรจะมองข้ามข้อมูลตรงนี้ไป ผู้วิจัยจึงได้เล็งเห็นว่า ควรมีการอธิบายความถี่ของเสียงระนาดเอกและโปงลางโดยระนาดเอกนั้นจะมีความถี่โดยเฉพาะซึ่งแตกต่างจาก ผืนโปงลางที่จะใช้ความถี่ตรงกับบันไดเสียงของดนตรีสากล โดยผืนโปงลางที่นิยมใช้กันทั่วไปก็คือผืนคีย์ Am แต่ในปัจจุบันนั้นทั้งผืนระนาดเอกและผืนโปงลางก็ยังมีการเทียบเสียงให้อยู่ในบันไดเสียงอื่นๆเช่นกัน เช่น F , Bb, C เป็นต้น

| ระนาดเอก | | โปงลาง | |
|---|---|---|---|
| วิธีการเทียบเสียงโดยใช้เครื่องเทียบเสียงแบบสากล | | | |
| ซอล | F -20 | ซอล | G 0 |
| ลา | G -40 | ลา | A 0 |
| ที | G# +10 | ที | B 0 |
| โด | A# -20 | โด | C 0 |
| เร | C -40 | เร | D 0 |
| มี | C# 30+ | มี | E 0 |
| ฟา | D# +10 | ฟา | F 0 |

ตารางที่ 1 : ตารางแสดงการเปรียบเทียบการเทียบเสียงระหว่างระนาดเอกกับโปงลาง ช่างโสภน เดชฉกรรจ์(ด้านซ้าย) และช่างสุวัฒน์ อยู่แท้กูล(ด้านขวา) ปี พ.ศ. 2561

จากตารางการเปรียบเทียบความถี่ของเสียงระนาดเอกและโปงลางนั้น จะเห็นได้ว่าโน้ตของระนาดเอกและโปงลาง มีเสียงความถี่ที่แตกต่างกัน จึงทำให้แม้จะเล่นเพลงๆเดียวกัน โน้ตตัวเดียวกัน ก็ยังคงจะมีเสียงที่ออกมาแตกต่างกันโดยตัวโน้ต โด ของระนาดเอกกับโปงลางนั้นมี

ข้อสังเกตคือ ความถี่ของแต่ละตัวโน้ตทางโปงลางนั้น มีความตรงกับดนตรีสากล แต่ของระนาดเอกนั้นไม่มีความตรงกับดนตรีสากล

**ระบบบันไดเสียง**

ระนาดเอกนั้นมีการแยกระบบบันไดเสียงออกเป็น 7 บันไดเสียง[37] ดังนี้

1.เสียงเพียงออล่าง : ซ ล ท ร ม

2.เสียงใน : ล ท ด ม ฟ

3.เสียงกลาง : ท ด ร ฟ ซ

4.เสียงเพียงออบน : ด ร ม ซ ล

5.เสียงนอก : ร ม ฟ ล ท

6.เสียงกลางแหบ : ม ฟ ซ ท ด

7.เสียงชวา : ฟ ซ ล ด ร

โปงลางมีระบบการแยกบันไดเสียงตามผืนของโปงลางโดยตรง ดังนี้

ผืน Am สามารถเล่นได้ 2 บันไดเสียง[38] ได้แก่

1. Am : ม ซ ล ด ร

2. C : ด ร ม ซ ล

[37] สงบศึก ธรรมวิหาร. (2545). *ดุริยางค์ไทย* (พิมพ์ครั้งที่ 3.). สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

[38] สัมภาษณ์ สมพงษ์ คุณาประถม, 30 ตุลาคม 2560.

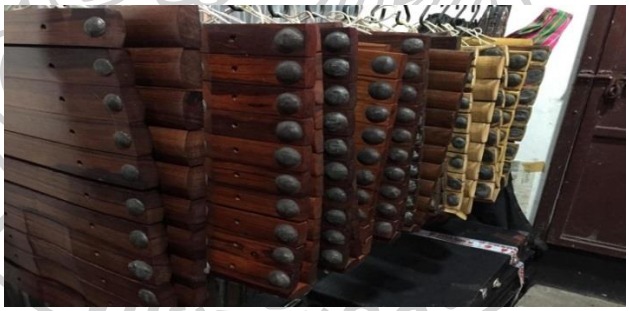
ในการเขียนโน้ตจะใช้วิธีการเขียนโน้ตโดยใช้แนวทางการเขียนแบบพยัญชนะไทยซึ่งประกอบไปด้วย ด ร ม ฟ ซ ล ท ทั้งของระนาดเอกและโปงลาง โดยยึดหลักการเขียนซึ่งเป็นความนิยมของสังคมนักดนตรีไทยและพื้นบ้าน ซึ่งโน้ตเสียงโดของระนาดเอกนั้นจะยึดตามหลักของความถี่เสียงโดที่ใช้กันอย่างแพร่หลายในตำราดนตรีไทย ส่วนเสียงโดของโปงลางก็จะใช้ตามเสียงโด ที่มีความถี่ที่มีการบันทึกไว้ตรงกับดนตรีสากล

**การเทียบเสียงของเครื่องดนตรี**

การเทียบเสียงเครื่องดนตรีนั้นมีวิธีการปรับเสียงให้ต่ำ-สูง โดยใช้วิธีที่แตกต่างกันออกไปซึ่งจากการที่ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่ศึกษาและสัมภาษณ์สอบถามจากช่างและนักดนตรีนั้นได้ข้อมูลวิธีการปรับเสียงดังนี้

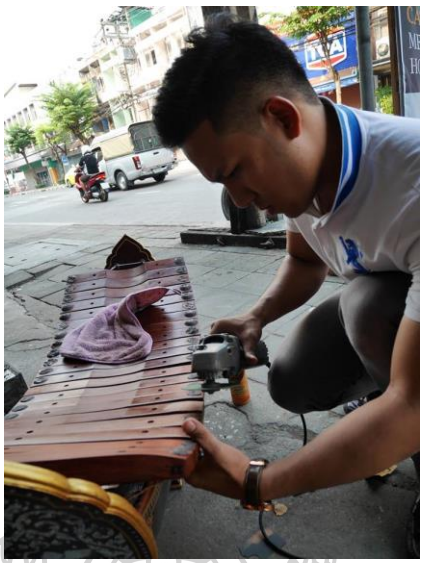
**วิธีการเทียบเสียงระนาด**

การเทียบเสียงระนาดเอกนั้น ทำได้โดยวิธีการติดตะกั่วและถอดตะกั่ว โดยตะกั่วระนาดนั้น มีส่วนผสมของที่แตกต่างกันออกไปตามแต่ละพื้นที่ ซึ่งกันติดเข้าและถอดออกทำได้ด้วยวิธีการนำไฟมาเผาที่ตัวตะกั่วและการถอดออกนั้นนิยมใช้มีดหรือเครื่องเจียตัดออก



รูปที่ 15 : การแสดงตะกั่วทรงกลมที่อยู่ใต้ผืนระนาด

ถ่ายภาพโดย กามเทพ ธีรเลิศรัตน์ พ.ศ.2561



รูปที่ 16 : การแสดงภาพการตัดตะกั่วและเจียไม้ออกบางส่วนเพื่อเทียบเสียง

ถ่ายภาพโดย กามเทพ ธีรเลิศรัตน์ พ.ศ.2561

**วิธีการเทียบเสียงโปงลาง**

การเทียบเสียงโปงลางนั้น ทำได้โดยวิธีการตัดเจียไม้ออก โดยเจียจากมุมไม้ด้านข้างของลูกโปงลางเพื่อให้เสียงสูงขึ้นและเมื่อต้องการให้เสียงต่ำลงจะใช้วิธีตัดเจียตรงส่วนกลางหรือท้องของลูกโปงลางให้บางและเป็นร่องลงไป

รูปที่ 17 : ภาพการหลังจากการเจียไม้ปลายลูกและเจียส่วนท้องโปงลางออกเพื่อเทียบเสียง

ถ่ายโดยกามเทพ ธีรเลิศรัตน์ พ.ศ.2561

รูปที่ 18: การแสดงภาพด้านในโรงงานโปงลางระหว่างเตรียมการเทียบเสียง

ถ่ายภาพโดย กามเทพ ธีรเลิศรัตน์ พ.ศ.2561

การเทียบเสียงของระนาดเอกและโปงลางนั้น เมื่อนำข้อมูลมาเปรียบเทียบแล้วนั้น ทำให้เห็นได้ว่าระนาดเอกนั้นสามารถปรับเทียบเสียงได้ง่ายมากกว่าโปงลาง ผู้วิจัยได้ตั้งข้อสังเกตว่าระนาดเอกมีโอกาสที่จะเสียงเพี้ยนได้ยากมากกว่าโปงลาง จากการสัมภาษณ์ช่างทำระนาดเอกและช่างทำโปงลางนั้นได้ให้สัมภาษณ์ว่าไม้เมื่ออุณหภูมิและสภาพอากาศมีการเปลี่ยนแปลงมากเช่น ความชื้นความแห้งหรืออุณหภูมิที่หนาวขึ้นหรือร้อนขึ้น ก็สามารถทำให้เสียงนั้นเปลี่ยนได้ การเทียบเสียงของระนาดง่ายต่อการเทียบเสียงมากกว่าโปงลางมาก เนื่องจากใช้วิธีการเพียงติดตะกั่วและถอดตะกั่วออก แต่โปงลางนั้นจำเป็นจะต้องใช้เครื่องมือสำหรับการเจียไม้โดยตรง จึงทำให้การเทียบเสียงไม่สะดวกเท่ากับระนาดเอก

**หลักการบันทึกโน้ตของระนาดเอกและโปงลาง**

1.การบันทึกโน้ตระนาดเอกและโปงลางนั้นนิยมใช้การบันทึกโดยพยัญชนะไทย ด ร ม ฟ ซ ล ท แทนโน้ตที่ปรากฏบนลูกระนาดและโปงลาง

2.ความถี่ที่แท้จริงของโน้ตระนาดเอกจะต่ำกว่าโน้ตดนตรีตะวันตกโดยประมาณ 1 เสียง เช่น โด=Bb ,เร= C การบันทึกระบบนี้เป็นที่นิยมใช้ในการบันทึกโน้ตในดนตรีไทยทั่วไป

ดังนั้นการอ่านออกเสียงจึงควรเป็นไปตามที่กำหนดด้วยข้อมูลอัตลักษณ์อักษรของโน้ตมากกว่าเสียงจริงที่วัดได้ ดังตัวอย่างการเปรียบเทียบโน้ตระนาดเอกกับเสียงความถี่ทางตะวันตก และโน้ตโปงลางกับเสียงความถี่ทางตะวันตก ดังนี้

| -ดรม | --ซด | ---ร | ดดดด | ซลดล | -ซมซ | ---ล | ซซซซ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| - Bb D | --F# Bb | ---C | BbBbBbB | F#GBbG | -F#DF# | ---G | F#F#F#F#F# |

ตารางที่ 2 : ตารางแสดงโน้ตระนาดเอกกับเสียงตามความถี่ของโน้ตดนตรีตะวันตก

| ---ม | ซลซล | ---ร | ดลซล | ---ด | รมรม | ---ล | ซมรม |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ---D | GAGA | ---D | CAGA | ---C | DEDE | ---A | GEDE |

ตารางที่ 3: ตารางแสดงโน้ตโปงลางกับเสียงตามความถี่ของโน้ตดนตรีตะวันตก

ในวิทยานิพนธ์เล่มนี้จะปฏิบัติตามวิธีการเขียนโน้ตที่นักดนตรีไทยนิยมกันมากที่สุด โดยเมื่อเขียนโน้ตระนาดเอกจะมีความถี่ที่ใกล้เคียงกับตารางแรก แต่อย่างไรก็ตามเมื่ออ่านโน้ตโปงลางก็จะใช้ระบบความถี่ตรงกับเสียงของดนตรีตะวันตกดังตารางที่สอง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

**4.เพลงที่ถูกคัดเลือกมาใช้ในการเปรียบเทียบ**

การวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการเปรียบเทียบเพลงประกอบไปด้วยการเปรียบเทียบเพลง 2 เพลง ได้แก่

**1.เพลงประเภทเดี่ยว**

เพลงของระนาดเอกและโปงลางนั้น จากข้อมูลที่สืบค้นได้รายชื่อเพลงต่างๆมา ผู้วิจัยได้ทำการปรึกษาผู้เชี่ยวชาญและสามารถวิเคราะห์ได้ว่าแท้จริงแล้วเพลงต่างๆของระนาดเอกและโปงลางนั้น แท้จริงแล้วไม่ใช่เพลงที่ถูกสร้างขึ้นมาสำหรับระนาดเอกและโปงลางโดยเฉพาะเจาะจง เพียงแต่เป็นเพลงที่อยู่ในวัฒนธรรมดนตรีของระนาดเอกหรือโปงลางเป็นตัวแทนเพลงในภาคกลางและอีสานเพียงเท่านั้น แต่หากจะคัดเลือกนำเพลงมาทำการเปรียบเทียบจริงๆแล้ว การคัดเลือกเพลงสำหรับการนำมาเปรียบเทียบนั้น ผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงเพลงประเภทหนึ่ง คือ เพลงเดี่ยวระนาดเอกและเพลงเดี่ยวโปงลาง ซึ่งเพลงประเภทเพลงเดี่ยวนี้มีการประพันธ์หรือเรียบเรียงขึ้นใหม่จากทำนองเนื้อเพลงเดิมให้ใช้สำหรับระนาดเอกและโปงลางโดยเฉพาะ ส่วนเพลงของโปงลางนั้นมีการแต่งเพลงเดี่ยวขึ้นมาเพื่อโปงลางอยู่แล้ว โดยที่ไม่ได้มีการนำมาเรียบเรียงใหม่จากทำนองเพลงเดิม ผู้วิจัยจึงเลือกจะทำการเปรียบเทียบจากเพลงประเภทเพลงเดี่ยว

การเดี่ยวระนาดเอกและโปงลาง เกิดขึ้นเพื่อการเล่นโชว์ฝีมือในงานทั่วไป เล่นเพื่อประชันและเล่นเพื่อการประกวด การเล่นเพลงประเภทเดี่ยวนั้นปกติแล้วจะเล่นเพื่อแสดงฝีมือทั่วไปและเพื่อการประกวดและการประชัน สำหรับการเดี่ยวเพื่อประกวดนั้น ทั้งสองเครื่องดนตรีมีเกณฑ์ในการตัดสินของแต่ละเวทีที่มีความแตกต่างกันอยู่แล้ว แต่เรื่องของการประชันนั้นระนาดเอกมีความเข้มข้นมากกว่าทางด้านโปงลาง ซึ่งระนาดเอกมีการโชว์ฝีมือเพลงเดี่ยวที่เป็นระบบอย่างชัดเจน การที่จะเดี่ยวเพลงแต่ละเพลงนั้นจะต้องมีวิธีการเรียงลำดับความยากง่ายหรือตามลำดับศักดิ์ศรีของเพลงแต่ละเพลงตั้งแต่เพลงระดับเริ่มต้นไปถึงเพลงขั้นสูง โดยนักระนาดเอกนั้นจะเล่นต่อสลับกัน ซึ่งในการประชันนั้นผู้บรรเลงจะมีการเดี่ยวแบบต่อเพลงเรียงลำดับความยากกันไปเรื่อยๆจนหมดเพลงเดี่ยวของแต่ละคน ส่วนด้านโปงลางนั้นเพลงเดี่ยวที่เป็นที่นิยมนั้นมีเพียงสองเพลงคือเพลง ลายกาเต้นก้อนกับลายสุดสะแนนจึงไม่มีระบบของการเล่นเพลงเดี่ยวเพื่อการประชันเหมือนกับระนาดเอก

การเล่นเพลงเดี่ยวนั้นยังมีสิ่งที่ส่งผลตามมาแก่ผู้เล่นอีกด้วย ผู้ที่ได้แสดงการเดี่ยวเครื่องดนตรีชนิดต่างๆหรือร่วมการประกวดประชันเพลงเดี่ยวในอดีตจนถึงปัจจุบันนั้น หลายๆท่านได้รับการยอมรับจากสังคมดนตรีและบางท่านได้รับสมญานามเคียงคู่กับเพลงเดี่ยวที่สามารถเล่นจนสังคมยอมรับ เช่น ครูไก่ ดุริยะประณีต เพลงพญาโศก หกชั้น , ครูบุญยงค์ เกตุคง เพลงจีนขิมใหญ่ เป็นต้น ส่วนทางด้านโปงลางมีเพียงท่านเดียวที่ปรากฏคือ ครูเปลื้อง ฉายรัศมี เพลงกาเต้นก้อน

พินิจ ฉายสุวรรณ ได้กล่าวไว้ว่า คนระนาดที่เรียนเพลงแต่ละประเภทจนสามารถเรียนเพลงเดี่ยวได้แล้ว จะต้องผ่านการศึกษาท่วงทำนองอื่นๆมากแล้วพอสมควร ผู้เรียนประเภทที่พึ่งฝึกเริ่มเรียนแล้วจะขอเพลงเดี่ยวเลยนั้นเป็นการเรียนที่ไม่ถูกต้อง เพราะถ้าผู้เรียนต้องการที่จะมีความรู้ความสามารถเป็นที่ยอมรับในสังคมนั้น จำเป็นที่จะต้องเรียนเพลงตามลำดับขั้นตามแต่ที่ครูโบราณกำหนดหลักสอนเอาไว้“เพลงเดี่ยว เป็นเพลงที่ผู้ปฏิบัติต้องใช้ทั้งความสามารถและฝีมือโดยเฉพาะ ถ้าผู้ปฏิบัติเพลงเดี่ยวไม่มีความเข้าใจหรือเข้าใจไม่ละเอียดเพียงพอ การปฏิบัตินั้นก็จะไม่ดีเท่าที่ควร เพลงเดี่ยวแต่ละท่านที่ครูอาจารย์แต่ละท่านได้ประพันธ์และได้ถ่ายทอดให้ลูกศิษย์ โดยส่วนมากแต่ละทางแต่ละทำนองจะมีความปิดแผกแตกต่างกัน[39]

การที่มีรสนิยมที่ชอบฟังเพลงไทย ถือว่าเป็นสิ่งที่ดี เพราะได้ช่วยกันอนุรักษ์วันธรรมไทย ซึ่งการฟังเพลงไทยนั้นหากไม่เข้าใจวิธีการฟังก็จะได้เพียงแต่ความความเพลิดเพลินทั่วไปเพียงเท่านั้น ถ้าจะฟังเพลงไทยให้ได้ประโยชน์เท่าที่ควรควรจะศึกษาการฟังเพลงไทยให้เป็นด้วย ในบรรดานักดนตรีหลายๆท่านนั้น มีความนิยมชมชอบในการฟังเพลงไทยที่ไม่เหมือนกัน บางท่านชอบฟังเพลงลูกล้อลูกขัด บางท่านชอบฟังเพลงหมู่ และบางท่านชอบฟังเพลงเดี่ยว เพลงเดี่ยวก็คือเพลงที่สร้างไว้เพื่อโชว์ฝีมือของนักดนตรีแต่ละบุคคลที่สามารถเล่นเครื่องดนตรีในแต่ละประเภทได้ ซึ่งการเล่นเพลงไทยนั้นครูโบราณได้กล่าวไว้ว่า ถ้าหากเล่นแล้วไม่เกิดความเข้าใจก็เหมือนได้แต่ทำนองของเพลงเท่านั้น แต่หากแต่ไม่ได้รู้วิธีปฏิบัติที่แท้จริงของเพลง เพลงเดี่ยวในสมัยโบราณจะมีการตีแบบเริ่มต้นแล้วมีสะบัดขยี้พอสมควร หลังจากนั้นก็จะมีการตีแบบแปรทำนองปิดทำนองหลักไปจนจบเพลง ส่วนเพลงเดี่ยวในสมัยนี้ก็จะมีการตีคาบลูกคาบดอก เยอะกว่าสมัยก่อนนี้[40]

คำว่า “เดี่ยว” ในดนตรีพื้นบ้านอีสานนั้น หมายถึง วิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภท

---

[39] พินิจ ฉายสุวรรรณ. (2557). พินิจเพลงเดี่ยว. *วารสารสุริยวาฑิต, 1*(1), 202.

[40] พินิจ ฉายสุวรรณ. (2554). ฟังเพลงไทยต้องเข้าใจฟัง. *วารสารเพลงดนตรี*(17).

ดำเนินทำนอง เช่น โปงลาง พิณ แคน โหวด บรรเลงอย่างเดียวหรืออาจจะมีเครื่องประกอบจังหวะเล่นด้วยก็ได้ การบรรเลงเดี่ยวอาจจะเพลงแทรกระหว่างเพลงหรือเล่นตลอดทั้งเพลงเลยก็ได้[41]

**2.เปรียบเทียบโดยใช้เพลงๆเดียวกัน**

การเล่นเพลงทั่วไปนั้น แม้จะไม่ใช้เพลงของระนาดเอกและโปงลางโดยตรง แต่ระนาดเอกและโปงลางก็มีวิธีการบรรเลงแปรทำนอง สร้างบทบาทให้กับทำนองเฉพาะของตนเอง มีวิธีคิดและแนวคิดที่เป็นของตนเองเช่นกัน ซึ่งการเปรียบเทียบผ่านตัวบทเพลงระนาดเอกและโปงลางนั้น ผู้วิจัยมีความเห็นความควรจะมีการยกตัวอย่างเพลงที่ใช้ร่วมกันระหว่างเครื่องดนตรีสองชนิดนี้ โดยแสดงให้เห็นโน้ตทำนองหลักและวิธีการที่ระนาดเอกและโปงลางนำไปใช้เล่นในเพลงๆเดียวกัน มีความแตกต่างกันในด้านต่างๆอย่างไร โดยเลือกเพลงเต้ยโขง ที่ได้รับความนิยมในการบรรเลงของทั้งสองวัฒนธรรมนี้

**เปรียบเทียบเพลงประเภทเพลงเดี่ยว (เพลงสำหรับการโชว์ฝีมือ)**

| ระนาดเอก | โปงลาง |
|---|---|
| เดี่ยวพญาโศก สามชั้น | เดี่ยวกาเต้นก้อน |

ตารางที่ 4 : ตารางแสดงชื่อเพลงเดี่ยวของระนาดเอกกับโปงลางที่นำมาเปรียบเทียบกัน

จากการสำรวจข้อมูลเรื่องเพลงเดี่ยวของระนาดเอกและโปงลางนั้นเพลงเดี่ยวของระนาดเอกมีจำนวนเพลงที่ค่อนข้างเยอะมากกว่าเพลงเดี่ยวของโปงลาง โดยระนาดเอกนั้นพบเพลงเดี่ยวในเอกสารทางวิชาการต่างๆ ซีดี อินเตอร์เน็ต และสื่อต่างๆสามารถเข้าถึงได้มากกว่า 10 เดี่ยวด้วยกัน ส่วนของเพลงเดี่ยวของโปงลางนั้นพบเพียงสองเดี่ยวได้แก่ เดี่ยวลายกาเต้นก้อนและลายสุดสะแนน

[41] โยธิน พลเขต. (2553). วิธีการตีโปงลางขั้นพื้นฐาน *การฝึกดนตรีพื้นบ้านอีสาน* (เล่มที่ 1). กาฬสินธุ์: โรงพิมพ์ประสานพิมพ์ กาฬสินธุ์.

ครูพิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวไว้ว่า เดี่ยวที่รับหลักๆที่สำคัญของระนาดเอกนั้นถ้าแบ่งในเกณฑ์ของครูพริ้ง ดนตรีรส สามารถแบ่งได้ออกเป็น 5 เดี่ยวหลัก[42] ได้แก่

เพลงพญาโศก เป็นตัวแทนเพลงเดี่ยวทางพื้นท่อนเดียว

เพลงแขกมอญ เป็นตัวแทนทางเดี่ยวพหุท่อน

เพลงเชิดนอก เป็นตัวแทนเพลงเดี่ยวมาแต่กำเนิด

เพลงกราวใน เป็นตัวแทนเพลงเดี่ยวจากเพลงหน้าพาทย์

เพลงทยอยเดี่ยว เป็นตัวแทนเพลงเดี่ยวสูงสุด

เกณฑ์ในการคัดเลือกเพลงที่จะนำเข้ามาเปรียบเทียบนั้น ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการคัดเลือกเพลงที่พบว่าเป็นเพลงเดี่ยวที่นิยมของกลุ่มคนที่เล่นระนาดเอกและโปงลางโดยสามารถเข้าถึงข้อมูลได้ง่ายและมีลักษณะที่มีความคล้ายกันในเรื่องของการแปรทำนองหลักบางส่วนเป็นทำนองเดี่ยว ซึ่งเพลงเดี่ยวของระนาดเอกนั้นได้ทำการเลือกเพลงพญาโศก ซึ่งเป็นเพลงที่มีท่อนเดี่ยวแต่มีการแปรทำนองให้มีความแตกต่างกันถึง 4 รอบ ส่วนเพลงของโปงลางนั้นได้คัดเลือกเพลงกาเต้นก้อน ซึ่งเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมมากที่สุดในการเดี่ยวโปงลางและยังมีลักษณะทำนองเพลงบางช่วงที่มีการแปรทำนองมาเล่นซ้ำโดยเปลี่ยนวิธีการตีไปเป็นแบบต่างๆ ซึ่งเพลงทั้งสองเพลงนี้ถือว่าเป็นเพลงที่เป็นที่นิยมของเครื่องดนตรีทั้งสองชนิดนี้ ผู้วิจัยจึงเลือกนำเพลงสองเพลงนี้มาเปรียบเทียบกัน

โน้ตที่ได้ทำการคิดเลือกมานั้น ผู้วิจัยได้ทำการเลือกจากโน้ตที่เป็นแพร่หลายและทอดความรู้จากโน้ตที่ผู้วิจัยสามารถเล่นได้เอง เนื่องจากเพลงเดี่ยวนั้นแม้จะเป็นเพลงๆเดียวกันแต่ก็ยังมีวิธีการเล่นที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละพื้นที่ซึ่งการเล่นที่แตกต่างกันในแต่ละพื้นที่นั้นเรียกว่า “ทางเดี่ยว” ทางเดี่ยว คือ วิธีการคิดค้นทำนองเดี่ยวให้มีวิธีการเล่นยากขึ้นและแตกต่างออกไปจากเนื้อทำนองหลักของเพลง คิดค้นมาเพื่อทำการโชว์ฝีมือให้กับนักดนตรีซึ่งสำนักดนตรีต่างๆจะมีทางเดี่ยวของแต่ละเพลงที่เล่นไม่เหมือนกัน การคัดเลือกทางเพลงเดี่ยวที่นำมาเปรียบเทียบนั้นผู้วิจัยใช้วิธีการเลือกทางเพลงที่ผู้วิจัยได้เรียนและสามารถเล่นทางเพลงดังกล่าวได้ เพื่อที่จะสามารถวิเคราะห์

---

[42] ปราชญา สายสุข. (2555). *วิเคราห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศก ทางคุณครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ กรณีศึกษา ครูอุทัย แก้วละเอียดและพันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ศร ศิลปบรรเลง)*. (ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ได้อย่างเจาะลึกและเข้าใจในท่วงทำนองของโน้ตเพลง โดยระนาดเอกนั้นได้เลือกเพลงพญาโศก ทางของครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะและโปงลางได้เลือกเพลงกาเต้นก้อน ทางของครูเปลื้อง ฉายรัศมี

**โน้ตเพลงเดี่ยวพญาโศก สามชั้น (ระนาดเอก)**

ทางของครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปะบรรเลง) ถ่ายทอดให้แก่ครูอุทัย แก้วละเอียด และถ่ายทอดต่อให้แก่ ครูประชา สามเสน ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดเมื่อปี พ.ศ. 2557 โน้ตที่เขียนนี้ได้รับการตรวจทานแล้วโดยครูประชา สามเสน

วิธีการอ่านโน้ตเทคนิคต่างๆของการเล่นระนาดเอกในเพลงนี้ ได้แก่

1.โน้ตที่มีบรรทัดเดียวให้ใช้การตีเป็นคู่แปด

2.โน้ตที่มีสองบรรทัด ให้ใช้บรรทัดเป็นมือซ้ายและบรรทัดบนเป็นมือขวา

3.สัญลักษณ์ขีดด้านบนของโน้ต ให้ใช้เทคนิค สะบัด สะเดาะหรือขยี้

4.เทคนิคนอกเหนือจากนี้จะถูกเขียนกำกับในแต่ละช่วงของบทเพลง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

รอบที่ 1

| -รฺมฺฟ | -ลฺ-ม | ลทดฺทดฺรฺมฺ | รฺดฺรฺมฺฟฺมฺรฺดฺ | มฺฟฺมฺดฺมฺดฺทล | มฟซลซลทดฺ | ทดฺรฺมฺฟฺมฺรฺดฺ | ทลทดฺรฺมฺ-มฺ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| รัวสองมือในโน้ตเดียวกัน | | | | | | | |
| รฺดฺทล | ทดฺรฺ | ดฺทลซฟ | ซลทดฺรฺมฺฟ | ---ทฺ | -ลฺ-ฟ | มฺรฺท-ลฟ | -ม-ร |
| ดทล มล | ทดรม | ฟ ซทลซ | ฟมรล | ดฺทล มล | ด ทดร ด | ร ดรม ร | ม รมฟ ม |
| มฟซ ทดฺ | ฟมฺรฺดฺท มฺ | รฺดฺทฟทดฺรฺมฺ | รมฺฟมฺรฺดฺทซ | ดฺดฺดมฺ ทดฺ | ซทฟซ | ซซซท ฟซ | มฟรม |
| ลร รมฟ | ซลซฟทลซ | รมฟซ | ทลซ ฟม | รฺทลฟ | ลทล ฟม | ลฟมร | มฟม รด |
| ทม มฟซ | ดฟ ฟซล | รซ ซลท | มล ลทดิ | ฟท ทดฺริ | ซด ดฺรมิ | ลร รมฺฟิ | มฺรฺดฺท |
| มฺดฺทล | ฟมฺรฺดฺ | ฟซลท | มฺดฺทล | ซฟมท | มฟมล | ซทมล | ซฟมลฺ |
| ทฺดฺรม | ฟดฺมฟ | ซลทล | ซฟมลฺ | ทฺดฺรม | ฟดมฟ | ลทดฺฟ | มฺดฺทล |
| ฟมฺฟดฺ | ม ลทดฺท | ด๊ ฟลท ล | ท มฟส ฟ | ล รมฟ ม | ฟ ดฺรฺมฺ ร | ม ทฺดฺรฺ ด | ร ลฺทฺดฺ ท |
| ลฺดฺทฺม | ทดรม | รฟมล | รฟมร | ลมลท | มฺทดฺรฺ | ดฺรฺมฺท | มฺรฺดฺท |
| มฺฟมฺดฺ | มฺดฺทล | มฟซล | ลลส ทดฺ | ทดฺรฺมฺ | ฟมฺรฺดฺ | ทลทดฺ | ทดฺรฺมฺ |
| ทดฺรฺมฺ | มฺรฺดฺ รม | รฺดฺฟมฺ | รฺดฺรฺมฺ | รฺดฺทฟ | ทดฺรฺมฺ | รฺฟทมฺ | รฺดฺทซ |
| ฟมฺดัท | มัดัทซ | ดัทซฟ | ทซฟม | รฺดฺทฺ ดร | มรมดิ รม | ฟมร มฟ | ซฟซม ฟซ |
| ทดฺรฺฟ | รฺรฺรฺ ฟดฺรฺ | ฟรฺดฺทฺ | ดิดิด รฺทดฺ | รฺดฺทซ | ททท ดฺซท | ดฺทซฟ | ซซซ ทฟซ |
| ทดม ฟมดฺ | ม มมม | ทฟซท | ซ ฟซท ซ | ดฺทซ ซฟม | ดฺ ดฺทซ ฟ | ซฟมดฺ | ทซฟม |
| ล ดฺทล ฟ | มรดฺทฺลฺ ร | ดฺลฺทฺดฺรฺทฺดฺรฺ | มดรมฟรมฟ | ลรมฟ | ซลซฟซทลซ | ฟมรลรมฟซ | ฟซลทซฟมฺ |
| รฺทลฟ | ทลฟม | ลฟมร | ฟมรลฺ | ดฺทฺดฺลฺ | ทดฺทฺดฺ | รมรดฺ | ทดฺรฺมฺ |

รอบที่ 2

| -ล-ท-ล-ร | -ล-ท-ล-ร | -ล-ท-ล-ร | -ฟ-ร-ฟ-ฟ | -ด-ล-ด-ด | -ฟ-ท-ท-ฟ | -ด-ล-ท-ฟ | -ร-ฟ-ฟ-ร |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ล-ล-ล-ล | ล-ล-ล-ล | ล-ล-ล-ล | ม-ม-ม-ม | ท-ท-ท-ท | ล-ล-ล-ล | ท-ท-ล-ล | ม-ม-ม-ม |

| รฺทลฟ | ทลฟม | ลฟมร | ฟมรลฺ | ดฺทฺดฺลฺ | ทดฺทฺดฺ | รฺมฺรฺดฺ | ทฺดฺรฺมฺ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|

| -ท-ด-ท-ม | -ทฺ-ดฺ-ทฺ-มฺ | -ท-ด-ท-ม | -ซ-ม-ซ-ซ | รฺ-ทฺ-รฺ-รฺ | -ซ-ด-ด-ซ | -รฺ-ทฺ-ดฺ-ซฺ | -ม-ซ-ซ-ม |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ท-ท-ท-ท | ทฺ-ทฺ-ทฺ-ทฺ | ท-ท-ท-ท | ฟ-ฟ-ฟ-ฟ | ดฺ-ดฺ-ดฺ-ดฺ | ท-ท-ท-ท- | ดฺ-ดฺ-ทฺ-ทฺ- | ฟ-ฟ-ฟ-ฟ- |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ลฺรมฟ | ซทลซ | รฺมฟซ | ลซฟม | ลมฟซ | ลซฟม | ฟซลซ | ฟมรดฺ |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| -ฟ-ด-ฟ-ลำ- | ฟ-ด-ฟ-ดำ- | ฟ-ด-ฟ-ลำ- | ฟ-ด-ฟ-ดำ- | -ฟ-ฟ-ฟ-ฟ | -ม-มำ-ม-มำ | -ด-ดำ-ด-ดำ | -ท-ทำ-ท-ทำ |
| ม-ม-ม-ม- | ม-ม-ม-ม- | ม-ม-ม-ม- | ม-ม-ม-ม- | ฟ-ฟ-ฟ-ฟ- | ม-ม-ม-ม- | ด-ด-ด-ด- | ท-ท-ท-ท- |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| มำดำทล | มลทดำ | มำฟำมำดำ | มำดำทล | -ม-ล-ม-ล | -ม-ล-ม-ล | -ม-ล-ม-ล | -ดำ-ล-ดำ-ดำ |
| บรรทัดด้านบนบรรเลงเป็นคู่แปด | | | | ล-ม-ล-ม | ล-ม-ล-ม | ล-ม-ล-ม | ทำ-ทำ-ทำ-ทำ |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| มำดำทซ | ดำทซฟ | ทซฟม | ซฟมดฺ | -ซ-ม-ซ-ซ | -ด-ฟ-ฟ-ด | -ซ-ม-ฟ-ด | -ล-ด-ด-ล |
| บรรทัดด้านบนบรรเลงเป็นคู่แปด | | | | ฟ-ฟ-ฟ-ฟ- | ม-ม-ม-ม- | ฟ-ฟ-ม-ม- | ท-ท-ท-ท- |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ทดมฟ | ลทดร | มฟมร | ดทลฟ | -ดด-มม | -ดด-ฟฟ | -มม-ลำลำ | -ฟฟ-ทำทำ |
| บรรทัดด้านบนบรรเลงเป็นคู่แปด | | | | ด---มฺ | ด---ฟฺ | ม---ล | ม---ท |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| กวาดมือขวา | | | | | | | |
| → | ม-มม | → | ฟ-ฟฟ | → | ลำ-ลำลำ | → | ทำ-ทำทำ |
| ---มฺ | -มฺ-- | ---ฟฺ | -ฟฺ-- | ---ล | -ล-- | ---ท | -ท-- |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| มำฟำมำดำ | มำดำทล | มฟซล | ซลทดำ | ทดำรำมำ | ฟำมำรำดำ | ทลทดำ | ทดำรำมำ |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| -มำ-มำ-มำ-มำ- | มำ-มำ-มำ-มำ- | -มำ-มำ-มำ-มำ | -มำ-มำ-มำ-มำ | -มำ-มำ-มำ-มำ | -มำ-มำ-มำ-มำ | -มำ-มำ-มำ-มำ | -มำ-มำ-มำ-มำ |
| ท-ด-ร-ม- | ร-ด-ร-ม- | ร-ด-ฟ-ม- | ร-ด-ร-ม- | ร-ด-ท-ฟ- | ท-ด-ร-ม- | ร-ด-ฟ-ม- | ร-ด-ท-ท- |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| -ฟำ-มำ-ดำ-ทำ | -มำ-ดำ-ทำ-ซ- | -ด-ท-ซ-ฟ | -ท-ซ-ฟ-ม | -ร-ท-ร-ร | -ม-ด-ม-ม | -ฟ-ร-ฟ-ฟ | -ซ-ม-ซ-ซ |
| ซ-ซ-ซ-ซ- | ซ-ซ-ซ-ซ- | ซ-ซ-ซ-ซ- | ซ-ซ-ซ-ซ-- | ด-ด-ด-ด- | ร-ร-ร-ร- | ม-ม-ม-ม- | ฟ-ฟ-ฟ-ฟ- |

| กวาดด้วยมือขวาตามลูกศร | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| -รร-ฟฟ | -รร-ซซ | -ฟฟ-ทำทำ | -ซซ-ดำดำ | ⟵ รุ | ⟶ดำดำ | ⟵ ทุ | ⟶ ซำซำ |
| ร---ฟุ | ร---ซุ | ฟ---ท | ซ---ดุ | ---รำ | ---ดุ | ----ทำ | ---ซุ |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ทดำทซ | ทซฟม | รดุทุดุ | รมฟซ | ดำมำทดำ | ซทฟซ | มฟดุรุ | มุซฟมุ |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| -ด-ล-ด-ด | -ร-ท-ร-ร | -ม-ด-ม-ม | -ฟ-ร-ฟ-ฟ | -ร-ฟ-ม-ซ | -ฟ-ล-ซ-ทำ | -ฟ-ลำ-ม-ซ | -ร-ฟ-ด-ม |
| ท-ท-ท-ท- | ด-ด-ด-ด- | ร-ร-ร-ร- | ม-ม-ม-ม-- | ล-ม-ท-ฟ- | ด-ซ-ร-ล- | ด-ซ-ท-ฟ- | ล-ม-ซ-ร- |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| รำทลฟ | ทลฟม | ลฟมร | ฟมรลุ | ดุทุดุลุ | ทุดุทุดุ | รุมุรุดุ | ทุดุรุมุ |

**รอบที่ 3**

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| -ล-ท-ล-ร | -ลำ-ทำ-ลำ-รำ | -ล-ท-ล-ม | -ล-ท-ล-ฟ | -ล-ล-ล-ล | -ฟ-ฟ-ฟ-ฟ | -ม-ม-ม-ม | -ร-ร-ร-ร |
| ล-ล-ล-ล- | ลำ-ลำ-ลำ-ลำ- | ล-ล-ล-ล- | ม-ม-ม-ม-- | ล-ล-ล-ลุ- | ฟ-ฟ-ฟ-ฟ- | มุ-มุ-มุ-มุ- | ร-ร-ร-รุ- |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| -รำ-ท-รำ-ล | -ท-ฟ-ล-ม | -ล-ฟ-ล-ม | -ฟ-ร-ม-ด | -ล-ด-ด-ล | -ด-ล-ด-ด | -ด-ม-ม-ด | -ม-ด-ม-ม |
| ท-ท-ท-ล | ฟ-ฟ-ม-ม- | ฟ-ฟ-ม-ม- | ร-ร-ด-ด- | ท-ท-ท-ท- | ท-ท-ท-ท- | ด-ด-ด-ด- | ด-ด-ด-ด- |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| -ท-ด-ท-ม | -ทำ-ดำ-ทำ-มำ | -ทุ-ดุ-ทุ-ฟ | -ทุ-ดุ-ทุ-ซ | -ทำ-ทำ-ทำ-ทำ | -ซ-ซ-ซ-ซ | -ฟ-ฟ-ฟ-ฟ | -ม-ม-ม-ม |
| ท-ท-ท-ท- | ท-ท-ท-ท | ท-ท-ท-ท | ท-ท-ท-ท | ทำ-ทำ-ทำ--ทุ | ซ-ซ-ซ--ซุ | ฟ-ฟ-ฟ--ฟุ | ม-ม-ม-มุ- |

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

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| -ด-ม-ด-ฟ | -ด-ม-ฟ-ดำ | -ด-ม-ด-ฟ | -ด-ม-ด-ดำ | -ฟ-ฟ-ฟ-ฟ | -ม-มำ-ม-มำ | -ด-ดำ-ด-ดำ | -ท-ทำ-ท-ทำ |
| ด-ด-ด-ด- | ด-ด-ด-ด- | ด-ด-ด-ด- | ด-ด-ด-ด- | -ฟ-ฟ-ฟ-ฟ | -ม-ม-ม-ม | -ด-ด-ด-ด | -ท-ท-ท-ท |

| -ฟ-มำ-ฟ-มำ | -ฟ-มำ-ฟ-ดำ | -มำ-ดำ-มำ-ท | -ดำ-ท-ดำ-ล | -ท-ล-ท-ซ | -ล-ซ-ล-ฟ | -ซ-ฟ-ซ-ม | -ฟ-ม-ฟ-ด |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ท-ท-ท-ท- | -ท-ท-ท-ท | -ท-ท-ท-ท | -ท-ท-ท-ท | -ท-ท-ท-ท | -ท-ท-ท-ท | -ท-ท-ท-ท | -ท-ท-ท-ท |

| -ด-ล-ด-ด | -ฟ-ด-ฟ-ฟ | -ซ-ม-ซ-ซ | -ด-ฟ-ฟ-ด | -ซ-ม-ซ-ซ | -ด-ฟ-ฟ-ด | -ซ-ม-ฟ-ด | -ล-ด-ด-ล |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ท-ท-ท-ท- | ม-ม-ม-ม- | -ฟ-ฟ-ฟ-ฟ | ม-ม-ม-ม-- | ฟ-ฟ-ฟ-ฟ- | ม-ม-ม-ม- | ฟ-ฟ-ม-ม- | ท-ท-ท-ท- |

| -ฟ-ด-ฟ-ฟ | -ท-ฟ-ท-ท | -ดำ-ลำ-ดำ-ดำ | -ฟ-ท-ท-ฟ | -ด-ฟ-ฟ-ด | -ฟ-ด-ฟ-ฟ | -ฟ-ท-ท-ฟ | -ท-ฟ-ท-ท |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ม-ม-ม-ม- | ล-ล-ล-ล- | ท-ท-ท-ท | ล-ล-ล-ล- | ม-ม-ม-ม- | ม-ม-ม-ม- | ล-ล-ล-ล- | ล-ล-ล-ล- |

| -มำ-ดำ-มำ-ท | -ดำ-ล-ท-ฟ | -ดำ-ท-ดำ-ล | -ท-ฟ-ล-ม | -ร-ฟ-ฟ-ร | -ฟ-ร-ฟ-ฟ | -ร-ฟ-ฟ-ร | -ฟ-ร-ร-ท |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ด-ด-ท-ท- | ล-ล-ฟ-ฟ- | ท-ท-ล-ล- | ฟ-ฟ-ม-ม-- | ม-ม-ม-ม- | ม-ม-ม-ม- | ม-ม-ม-ม- | ม-ม-ด-ด- |

| -ม-ม-ม-ด | -ม-ท-ม-ล | -ม-ม-ม-ล | -ม-ท-ม-ด | -ล-ด-ด-ล | -ด-ล-ด-ด | -ด-ม-ม-ด | -ม-ด-ม-ม |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ม-ม-ม-ม- | ม-ม-ม-ม- | ม-ม-ม-ม- | ม-ม-ม-ม-- | ท-ท-ท-ท | ท-ท-ท-ท | -ร-ร-ร-ร | -ร-ร-ร-ร- |

| -มฺ-ม-มฺ-ม | -มฺ-ม-มฺ-ม | -มฺ-ม-มฺ-ม | -มฺ-ม-มฺ-ม | -ร-ท-ร-ร | -ม-ด-ม-ม | -ฟ-ร-ฟ-ฟ | -ซ-ม-ซ-ซ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ท-ท-ท-ท- | ท-ท-ท-ท- | ท-ท-ท-ท- | ท-ท-ท-ท- | ด-ด-ด-ด- | ร-ร-ร-ร- | ม-ม-ม-ม- | ฟ-ฟ-ฟ-ฟ- |

| รำ-ท-รำ-รำ | -ซ-ด-ด-ซ | -รำ-ท-ดำ-ซ | -ม-ซ-ซ-ม | -ร-ท-ร-ร | -ม-ด-ม-ม | -ฟ-ร-ฟ-ฟ | -ซ-ม-ซ-ซ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ด-ด-ด-ด- | ท-ท-ท-ท- | ด-ด-ท-ท- | ฟ-ฟ-ฟ-ฟ- | ด-ด-ด-ด- | ร-ร-ร-ร- | ม-ม-ม-ม- | ฟ-ฟ-ฟ-ฟ- |

| ทำ-รำ-ฟ-รำ | -ทำ-รำ-รำ-รำ | -ซ-ดำ-รำ-ดำ | -ซำ-ดำ-ดำ-ดำ | -ฟ-ท-ด-ท | -ฟ-ท-ท-ท | -ม-ซ-ท-ซ | -ม-ซ-ซ-ซ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ด-ด-ด-ด- | ด-ด-ล-- | ด-ด-ด-ด- | ด-ด-ซ-- | ซำ-ซำ-ซำ-ซ- | ซำ-ซำ-ฟ-- | ฟ-ฟ-ฟ-ฟ- | ฟ-ฟ-ร-- |

| ท-ม-ม-ม | -ซ-ม-ม-ม | -ท-ม-ม-ม | -ม-ซ-ซ-ซ | -รำ-ท-รำ-รำ | -ซ-ดำ-ดำ-ซ | -รำ-ท-ดำ-ซ | -ม-ซ-ซ-ม |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ด-ด-ท-- | ฟ-ฟ-ท-- | ด-ด-ท-- | ฟ-ฟ-ฟ-ฟ- | ด-ด-ด-ด- | ท-ท-ท-ท | ด-ด-ท-ท- | ฟ-ฟ-ฟ-ฟ- |

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

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

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| รำ-ท-รำ-ล | -ท-ฟ-ล-ม | -ล-ฟ-ล-ม | -ฟ-ร-ม-ด | -ล-ด-ด-ล | -ด-ล-ด-ด | -ด-ม-ม-ด | -ม-ด-ม-ม |
| ท-ท-ล-ล- | ฟ-ฟ-ม-ม | ฟ-ฟ-ม-ม | ร-ร-ด-ด- | ท-ท-ท-ท- | ท-ท-ท-ท- | ร-ร-ร-ร- | ร-ร-ร-ร- |

**รอบที่ 4**

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ด ล ท ด | ร ท ด ร | ม ด ร ม | ฟ ร ม ฟ | ล ม ฟ ล | ท ฟ ล ท | ด ล ท ด | ร ท ด ร |
| ฟ ม ร ล | ท ด ร ม | ท ด ร ม | ฟ ม ร ด | ท ด ร ล | ท ด ร ซ | ล ท ด ฟ | ซ ล ท ม |
| ร ด ท ฟ | ท ด ร ม | ร ด ท ฟ | ม ร ด ซ | ฟ ม ร ล | ซ ฟ ม ท | ล ซ ฟ ด | ท ล ซ ม |
| ร ด ท ล | ซ ท ล ซ | ร ม ฟ ซ | ล ซ ฟ ม | ร ท ล ฟ | ล ร ฟ ม | ฟ ด ม ร | ม ท ร ด |
| ท ม ฟ ซ | ด ฟ ซ ล | ร ซ ล ท | ม ล ท ด | ฟ ท ด ร | ซ ด ร ม | ล ร ม ฟ | ม ร ด ท |
| ม ด ท ล | ด ท ม ด | ฟ ซ ล ท | ม ด ท ล | ซ ฟ ม ท | ม ฟ ม ล | ซ ท ม ล | ซ ฟ ม ล |
| ท ด ร ม | ฟ ด ม ฟ | ล ท ด ฟ | ม ด ท ล | ฟ ม ฟ ด | ม ล ด ท | ด ฟ ท ล | ท ม ล ฟ |
| ล ร ฟ ม | ฟ ด ม ร | ม ท ร ด | ร ล ด ท | ล ท ด ล | ท ด ร ท | ด ร ม ด | ร ม ฟ ร |
| ม ฟ ซ ม | ฟ ซ ล ฟ | ซ ล ท ซ | ล ท ด ม | ฟ ซ ล ฟ | ซ ล ท ซ | ล ท ด ล | ท ด ร ท |
| ด ร ม ด | ร ม ฟ ม | ท ด ร ม | ร ม ร ม | ร ม ฟ ด | ฟ ม ร ม | ร ด ท ฟ | ท ด ร ม |
| ร ม ฟ ม | ร ด ท ซ | ฟ ม ด ท | ม ด ท ซ | ด ท ซ ฟ | ท ซ ฟ ม | ร ม ฟ ด | ร ม ฟ ม |
| ซ ฟ ซ ม | ฟ ซ ฟ ซ | ด ร ฟ ร | ซ ฟ ร ซ | ฟ ซ ท ซ | ด ท ซ ด | ฟ ด ร ม | ฟ ม ร ด |
| ร ม ฟ ม | ร ด ท ซ | ด ท ด ซ | ท ฟ ซ ม | ฟ ม ฟ ด | ม ท ด ซ | ม ด ม ท | ด ซ ท ฟ |
| ด ท ด ซ | ท ฟ ซ ม | ด ท ล ฟ | ล ฟ ม ร | ล ท ด ร | ด ร ม ฟ | ร ม ฟ ซ | ล ซ ฟ ม |
| - ฟ-ฟ | ---ม | ---ร | ---ล | ---ท | ----ด | -ลทด | -ร-ม |

ตารางที่ 5: ตารางการแสดงโน้ตเพลงเดี่ยว พญาโศก ระนาดเอก

## โน้ตเพลงเดี่ยวกาเต้นก้อน (โปงลาง)

ข้อมูลโน้ตเพลงโปงลางชุดนี้เป็นข้อมูลทุติยภูมิ (Secondary source)ซึ่งปรากฏอยู่ในเอกสารโน้ตเพลงอีสาน บันทึกโดยอาจารย์โยธิน พลเขต จากครูเปลื้อง ฉายรัศมี เมื่อปี พ.ศ.2528 เนื่องจากผู้วิจัยเล็งเห็นว่าเป็นโน้ตโปงลางที่สมบูรณ์จึงใคร่ขออนุญาตคัดมาลงบันทึกไว้ในงานวิจัยครั้งนี้ วิธีการอ่านโน้ตโปงลางให้ใช้วิธีการตีสลับมือโดยโน้ตตัวแรกของห้องให้เริ่มด้วยมือซ้ายหรือปรับเปลี่ยนตามความถนัดของผู้เล่นซึ่งไม่มีการบังคับมืออย่างเป็นทางการ ผู้ที่ถนัดมือซ้ายให้ทำสลับกันตรงกันข้าม

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| - - - ม | - ม ซ ม | ซ ล ด ม | ซ ล ซ ล | - - - ม | - ม ซ ม | ซ ล ด ม | ซ ล ซ ล |
| - - - ล | - ล ซ ด | - ล – ร | ด ล ซ ด | - ล ร ล | - ล ซ ด | - ล - ม | ร ด ล ด |
| - - - ล | - ล ร ด | - ล – ด | - ล ด ร ม | - ม - ม | - ม ซ ล | - ล - ล | - ล ด ล |
| - ล ร ล | - ล ด ล | - ล ร ล | - ล ด ล | - ล ด ซ | - ล ด ล | - ล ด ม | - ม ซ ล |
| - ล ด ม | - ม ซ ล | ซ ล ด ม | ซ ม ร ม | ซ ล ด ม | - ม ซ ล | ซ ล ด ม | ซ ม ร ม |
| ล ม ซ ด | ร ซ ร ม | ร ม ซ ม | - ล ด ร | ด ม ด ร | ด ล ด ร | ด ม ด ร | ด ล ด ร |
| ด ซ ด ร | ด ล ด ร | ด ซ ด ร | ด ล ด ร | ม ซ ม ร | ม ซ ม ม | ม ซ ม ร | ม ซ ม ม |
| ม ซ ม ร | ม ซ ม ม | ล ม ซ ล | ซ ล ด ม | ล ม ซ ล | ซ ล ด ม | ล ม ซ ล | ซ ล ด ล |
| ร ล ด ล | ซ ล ด ล | ร ล ด ล | ซ ล ด ล | ร ล ด ล | ซ ล ด ม | ล ม ซ ล | ซ ล ด ม |
| ล ม ซ ล | ซ ล ด ซ | ล ซ ม ร | ม ซ ม ซ | ล ม ซ ม | ร ด ร ซ | ร ม ซ ม | - ล ด ร |
| ด ม ด ร | ด ล ด ร | ด ม ด ร | ด ล ด ร | ด ซ ด ร | ด ล ด ร | ด ซ ด ร | ด ล ด ร |
| ม ซ ม ร | ม ซ ม ม | ม ซ ม ร | ม ซ ม ม | ม ซ ม ร | ม ซ ม ม | ล ม ด ล | ซ ล ด ม |
| ล ม ซ ล | ซ ล ด ม | ล ม ซ ล | ซ ล ด ล | ร ล ด ล | ซ ล ด ล | ร ล ด ล | ซ ล ด ล |
| ร ล ด ล | ซ ล ด ล | ร ล ด ม | ล ม ซ ล | ซ ล ด ม | ล ม ซ ล | ร ล ด ม | ล ม ซ ล |
| ซ ล ด ซ | ล ซ ม ร | ม ซ ม ซ | ล ม ซ ด | ร ซ ร ม | ร ม ซ ม | - ล ด ร | ด ม ด ร |
| ด ล ด ร | ด ม ด ร | ด ล ด ร | ด ซ ด ร | ด ล ด ร | ด ซ ด ร | ม ซ ม ร | ม ซ ม ม |
| ม ซ ม ร | ม ซ ม ม | ด ม ร ม | ด ม ร ม | ล ม ร ม | ล ม ซ ล | ด ล ซ ม | ร ม ซ ม |
| ล ม ซ ม | ร ม ซ ม | ล ม ซ ม | ร ม ซ ด | ร ด ร ม | ร ม ซ ด | ร ด ร ม | ร ม ซ ด |
| ร ด ร ม | ร ม ซ ร | - ร – ร | ร ม ซ ร | - ร - ม | ร ม ซ ร | - ร - ร | ร ม ซ ด |
| ร ด ร ซ | ร ม ซ ม | - ล ด ร | ด ม ด ร | ด ล ด ร | ด ม ด ร | ด ล ด ร | ด ซ ด ร |
| ด ล ด ร | ด ซ ด ร | ม ซ ม ร | ม ซ ม ม | ม ซ ม ร | ม ซ ม ม | ม ซ ม ร | ม ซ ม ม |

| ล ม ซ ล | ซ ล ด ม | - ม ซ ล | ซ ล ด ม | ล ม ซ ล | ซ ล ด ล | ร ล ด ล | ซ ล ด ล |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ร ล ด ล | ซ ล ด ล | ร ล ด ล | ซ ล ด ล | ร ล ด ร | ด ม ด ร | ด ล ด ร | ด ม ด ร |
| ด ล ด ร | ด ม ด ร | ม ซ ม ร | ม ซ ม ม | ม ซ ม ร | ม ซ ม ม | ม ซ ม ร | ม ซ ม ม |
| - ด – ม | - ร – ม | - ล – ม | - ร - ม | - ด - ม | - ร – ม | - ด - ม | - ร - ม |
| - ด – ม | - ร – ด | - ม – ร | - ม - ด | - ม - ร | - ม – ล | - ม - ล | - ม - ล |
| - ล ด ล | ซ ล ด ล | ร ล ด ล | ซ ล ด ล | ม ล ด ล | ซ ล ด ล | ม ล ซ ล | ม ล ซ ล |
| ม ล ซ ล | ร ล ด ร | ด ล ซ ล | ร ล ด ล | ซ ล ด ล | ร ล ด ล | ซ ล ด ม | ล ม ซ ล |
| ม ล ซ ล | ร ล ด ร | ด ล ซ ล | ร ล ด ล | ซ ล ด ล | ร ล ด ล | ซ ล ด ม | ล ม ซ ล |
| ร ล ด ม | ล ม ซ ล | ซ ล ด ม | ล ม ซ ล | ซ ล ด ซ | ล ซ ม ร | ม ซ ม ซ | ล ม ซ ด |
| ร ม ร ซ | ร ม ซ ม | - ล ด ร | ด ม ด ร | ด ล ด ร | ด ม ด ร | ด ล ด ร | ด ซ ด ร |
| ด ล ด ร | ด ซ ด ร | ม ซ ม ร | ม ซ ม ม | ม ซ ม ร | ม ซ ม ม | - ด - ม | - ร - ม |
| - ล – ม | - ร - ม | - ด – ม | - ร - ม | - ด - ม | - ร – ม | - ล - ม | - ล - ม |
| - ล – ม | - ล ด ล | - ล ด ล | - ล ร ล | - ล ด ล | - ล ร ล | - ล ด ล | - ล ร ล |
| - ล ด ม | - ม ซ ล | - ล ด ม | - ม ซ ล | - ล ด ม | - ม ซ ล | ซ ล ด ล | - ล ด ร |
| ด ม ด ร | ด ล ด ร | ด ม ด ร | ด ล ด ร | ด ม ด ร | ด ม ด ร | ด ม ด ร | ด ม ด ซ |
| - - - - | - - - ม | - - - - | - - - ร | - - - - | - - - ด | - - - - | - - - ล |

ตารางที่ 6 : ตารางการแสดงโน้ตเพลงเดี่ยวเพลงกาเต้นก้อนของโปงลาง

**เปรียบเทียบบทเพลงเดี่ยวพญาโศกและเพลงกาเต้นก้อน**

| เดี่ยวพญาโศก สามชั้น | เดี่ยวกาเต้นก้อน |
|---|---|
| **ข้อมูลทั่วไป** : เพลงพญาโศกของเดิมเป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้น อยู่ในเพลงเรื่องพญาโศกมีเพียงท่อนเดียว ใช้จังหวะหน้าทับปรบไก่ ความหมายของเพลงคือความเศร้า สลดเสียใจ และได้ถูกขยายมากเป็นอัตรา สามชั้นโดยพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูล หรือครูมีแขก) โดยแต่งมาเพื่อทำเป็นเพลงเดี่ยวให้แก่เครื่องดนตรีชนิดต่างๆ การเดี่ยวระนาดเอกโดยเพลงพญาโศก สามชั้น ถือเป็นเพลงเดี่ยวที่นิยมและเป็นเพลงสำคัญเพลงหนึ่งของระนาดเอกในการโชว์ฝีมือ | **ข้อมูลทั่วไป :** เพลงกาเต้นก้อนเป็นเพลงโชว์ฝีมือเพลงสำคัญเพลงหนึ่งที่ทำให้โปงลางเป็นที่รู้จักกันทั่วประเทศไทยและถูกนิยมเอามาเล่นโชว์ฝีมือกันอย่างแพร่หลาย ซึ่งถูกแต่งเมื่อ พ.ศ. 2508 โดยครูเปลื้อง ฉายรัศมี ผู้คิดค้นเครื่องดนตรีโปงลางขึ้น ซึ่งถือเป็นเพลงที่ทั่วทุกภูมิภาคไทยให้การยอมรับเป็นเสียงเดียวกันว่า เป็นเพลงที่มีจินตนาการอยู่ในเพลงอย่างพรั่งพรูและงดงามบริสุทธิ์ยิ่งหนัก โดยเพลงกาเต้นก้อนผู้แต่งได้ให้สัมภาษณ์ว่าถูกแต่งโดยปราศจากความรู้ด้านทฤษฎีใดๆทั้งสิ้น เพียงแต่ใช้ฝีมือที่มีความคล่องแคล่วของการตีโปงลางและจินตนาการถึงนกกาที่มาจิกก้อนดินเล่นตามทุ่งนา ทำให้เกิดชื่อเพลงว่า กาเต้นก้อน |
| **ผู้ประพันธ์ :** ผู้ประพันธ์เนื้อทำนองหลักคือพระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก มีดุริยางกูร) และแต่งทางเดี่ยวระนาดเอกโดย ครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศรศิลปบรรเลง) | **ผู้ประพันธ์ :** ครูเปลื้อง ฉายรัศมี |
| **โอกาสที่ใช้แสดง :** บรรเลงเดี่ยวเพื่อโชว์ฝีมือในงานแสดงต่างๆและการแข่งขัน | **โอกาสที่ใช้แสดง :** บรรเลงเดี่ยวเพื่อโชว์ฝีมือในงานแสดงต่างๆและการแข่งขัน |
| **การถ่ายทอดความรู้ :** ถ่ายทอดความรู้แบบมุขปาฐะ<br>โดยการเรียนเพลงเดี่ยวพญาโศกนั้นจะมีเรื่องของวัฒนธรรมคุณสมบัติของผู้เรียนที่เหมาะสมที่จะสามารถเรียนเพลงเดี่ยวได้ การที่จะเรียนเพลงประเภทเดี่ยวได้นั้น ไม่เพียงแต่เพลงเดี่ยวพญาโศกเพียงอย่างเดียว ผู้เรียนจะต้องได้รับความไว้วางใจหรือการไหว้ครู วัดระดับภูมิปัญญา เพื่อให้ได้รับความไว้วางใจจากครูผู้สอนเพื่อทำการเรียนเพลงเดี่ยว | **การถ่ายทอดความรู้ :** ถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ โดยการเรียนเพลงเดี่ยวของโปงลางนั้น มีปรากฏเรื่องของวัฒนธรรมคุณสมบัติของผู้เรียนเหมือนกับของระนาดเอกเช่นกัน แต่ไม่ความเคร่งครัดในทุกๆสำนักการเรียนการสอนโปงลางเท่ากับระนาดเอก |
| | |

| | |
|---|---|
| **บทวิเคราะห์ทำนองเพลงและโน้ตเพลง :** วิธีการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวของระนาดเอกนั้นจะต้องประกอบไปด้วยวิธีการศึกษาทำนองของลูกฆ้องวงใหญ่ซึ่งเป็นทำนองหลักและมาดูทำนองเดี่ยวของระนาดเอกว่ามีการแปรทำนองออกมาเป็นอย่างไร เพลงเดี่ยวพญาโศก สามชั้น ของระนาดเอกนั้นเป็นเพลงท่อนเดียว แต่ได้ทำการบรรเลงแปรทำนองทั้งหมด 4 รอบ ซึ่งแต่ละรอบจะมีการแบ่งลักษณะเทคนิควิธีการตีไว้อย่างชัดเจนได้แก่<br>- รอบที่ 1 คือ การบรรเลงแบบสะบัด ขยี้ สะเดาะ ผสมผสานกัน<br>- รอบที่ 2 คือ การบรรเลงแบบคาบลูกคาบดอก หมายถึงการตีลูกเก็บผสมกับการรัวดำเนินทำนองในแบบต่างๆ ผสมสานสลับกัน<br>- รอบที่ 3 คือ การบรรเลงแบบรัวดำเนินทำนองทั้งหมดในรอบที่ 3 โดยมีวิธีการรัวดำเนินทำนองหลากหลายแบบผสมกันโดยมีเทคนิคพิเศษต่างๆเข้ามาเสริม เช่น การกวาด การเหวี่ยง การไขว่มือ<br>- รอบที่ 4 คือ การตีแปรทำนองเก็บทั้งหมดจนจบเพลง<br>ซึ่งความเร็วของเพลงจะต้องเล่นจากช้าไปจนเร็วที่สุดเท่าที่ผู้เล่นจะสามารถทำได้ เพื่อโชว์ทักษะและพละกำลังของผู้เล่น | **บทวิเคราะห์ทำนองเพลงและโน้ตเพลง :** เพลงกาเต้นก้อนเป็นเพลงที่ไม่กำหนดท่อนแน่ชัด ไม่มีทำนองหลักกำหนดชัดเจนเหมือนกับทำนองลูกฆ้องของเดี่ยวระนาดเอก วิธีการบรรเลงเดี่ยวกาเต้นก้อนใช้วิธีการตีสลับมือไปมาเกือบตลอดทั้งเพลง วิธีการเล่นใช้วิธีการตีโดยใช้เทคนิคตีสลับเสียงหนักเบาเพื่อให้เกิดมิติเสียงที่หลากหลายและเกิดความไพเราะได้สำเนียงที่มีชีวิตชีวาสื่อให้เห็นถึงอารมณ์และสามารถฟังแล้วจินตนาการให้เห็นถึงภาพนกกาที่บินมาจิกก้อนดินเล่น และมีเทคนิคการเหวี่ยงมือต่างๆที่ต้องอาศัยความคล่องแคล้วของมือทั้งสองข้าง เพลงมีความความเร็วที่ปานกลางถึงเร็วมาก |
| **วิเคราะห์วิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวพญาโศก :**<br>เพลงเดี่ยวพญาโศก มีวิธีการตีที่มีรูปแบบทางเทคนิคหลายชนิด ไม่ว่าจะเป็นการตีเก็บและรัวในรูปแบบต่างๆจนไปถึงวิธีการรัวดำเนินทำนองที่มีลักษณะโลดโผน มีปรากฏการณ์เปลี่ยนรูปแบบอยู่ตลอดเวลาและยังต้องใช้ความคล่องแคล่วของมือและพละกำลังที่เยอะมากในการที่จะบรรเลงให้จบ | **วิเคราะห์วิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวกาเต้นก้อน :**<br>โปงลางนั้นมีวิธีการบรรเลงที่ใช้เทคนิคเช่นกัน แต่ไม่ได้มีวิธีการที่หลากหลายเท่ากับระนาดเอกและไม่เน้นที่พละกำลังกับความเร็วเหมือนกันระนาดเอก แต่วิธีการเดี่ยวของโปงลางนั้นเน้นในวิธีการลงไม้ตีให้หนักเบาเพื่อให้เกิดสำเนียงอารมณ์เกิดความหมายของเพลงและเน้นเรื่องของการเคลื่อนไหวทางมือที่คล่องแคล่ว |

| | |
|---|---|
| เพลง เนื่องจากวิธีการที่บรรเลงจำเป็นต้องมีจังหวะเร็วขึ้นอยู่ตลอดเวลาเพื่อทำให้สามารถผ่านวิธีการเล่นเทคนิครัวต่างๆไปได้ ข้อสังเกตหลักของเพลงเดี่ยวระนาดเอกนั้นจะเน้นในเรื่องของเทคนิควิธีการตีเป็นหลัก | และการลงเสียงหนักเบา ข้อสังเกตหลักคือ โปงลางนั้นจะเน้นในเรื่องของการตีความหมายฟังแล้วเกิดจินตนาการตามชื่อเพลงโดยตรง |
| **หัวใจสำคัญของการเล่นระนาดเอกในเพลงนี้ :** การบรรเลงเดี่ยวพญาโศก ต้องอาศัยทักษะขั้นสูงของผู้บรรเลง ทั้งในเรื่องของพละกำลังในการตีที่ต้องมีพละกำลังในการตีสูง ความคล่องแคล่วของมือ การวางจังหวะความเร็วที่เหมาะสมของการบรรเลง และการสร้างเสียงให้มีความคมชัด โดยการบรรเลงเดี่ยวระนาดนั้นจะต้องมีผู้เล่นฉิ่งและกลอง เพื่อคอยประกอบจังหวะให้ซึ่งผู้เล่นฉิ่งและกลองก็จำเป็นจะต้องมีทักษะในการประกอบจังหวะที่ดี เข้าใจทำนองของเพลง เพื่อให้การเล่นร่วมกับระนาดเอกออกมาได้จังหวะความช้าเร็วที่เหมาะสมกับผู้เล่นแต่ละคนอย่างสมบูรณ์ | **หัวใจสำคัญของการเล่นโปงลางในเพลงนี้ :** ผู้บรรเลงเพลงกาเต้นก้อนจะต้องมีทักษะในการตีที่คล่องแคล้ววิธีการลงจะต้องมีการเน้นน้ำหนักเบา-หนัก ได้อย่างเหมาะสม ต้องมีการจินตนาการในการตีให้ได้สำเนียงที่ฟังแล้วรู้สึกเห็นถึงภาพ ทุ่งนาที่มีนกกามาจิกก้อนดินเล่น ซึ่งถือเป็นจินตนาการที่ลึกซึ้งของการบรรเลงเพลงนี้ โดยเพลงนี้จำเป็นจะต้องมีผู้บรรเลงอีกหนึ่งคนเพื่อทำหน้าที่เป็นผู้ตีให้จังหวะหรือเรียกว่า หมอเสพ โดยผู้บรรเลงที่ทำหน้าที่เป็นหมอเสพนั้นก็จำเป็นที่ต้องรู้ใจผู้บรรเลงเดี่ยวทำนองหลักด้วย เพื่อให้เสียงที่เล่นออกมานั้นเป็นหนึ่งเดียวกันให้เกิดความสมบูรณ์และไพเราะ |
| **สุนทรียศาสตร์ :** การฟังเพลงเดี่ยวของระนาดเอกนั้นหากจะฟังให้เข้าใจถึงตัวบทเพลงที่แท้จริงแล้วผู้ฟังจะต้องเข้าใจตัวเพลงรวมไปถึงทำนองโน้ตลูกตกของเพลงในแต่ละช่วงด้วย เพื่อให้ทราบถึงวิธีการดำเนินกลอนของทางเดี่ยวและวิธีการตีของนักระนาด จึงจะทำให้เข้าใจวิธีการฟังเพลงเดี่ยวและเกิดสุนทรียศาสตร์ที่ออกมาสมบูรณ์ที่สุด | **สุนทรียศาสตร์ :** การฟังเพลงเดี่ยวของโปงลาง มีวิธีการฟังที่เข้าถึงได้ง่ายมากกว่าระนาดเอก เนื่องจากเพลงเดี่ยวของโปงลางนั้น เน้นวิธีการจินตนาการทำนองเพลงให้สอดคล้องกับชื่อของเพลง เช่น เพลงเดี่ยวลายกาเต้นก้อนที่ยกมาเปรียบเทียบกับเพลงเดี่ยวพญาโศกของระนาดเอกในวิจัยเล่มนี้ หากได้ฟังแล้วก็จะสามารถจินตนาการเห็นภาพท่วงทำนองของกาเต้นก้อนที่ชัดเจนมากกว่าการจินตนาการเพลงเดี่ยวพญาโศกของระนาดเอก |
| **ด้านความคิดสร้างสรรค์**<br>**- ผู้ประพันธ์** : ผู้ที่แต่งทางเดี่ยวนั้นจะต้องมีความรู้ความเข้าใจตัวเนื้อทำนองหลักของเพลงอย่างลึกซึ้ง | **ด้านความคิดสร้างสรรค์**<br>**- ผู้ประพันธ์** : ผู้แต่งเพลงเดี่ยวของโปงลางนั้นจะต้องมีทักษะในการตีโปงลางขั้นสูง ที่สามารถเข้าใจได้ว่า |

| | |
|---|---|
| เพราะการแปรทำนองนั้นจะต้องมีการแปรทำนองให้ตรงกับเนื้อทำนองหลัก หรือบางครั้งยังมีการแปรทำนองซ้อนทำนองหลักอีกด้วย รวมถึงวิธีการแต่งเทคนิควิธีการเล่นทางเดี่ยวให้มีความยากเหมาะสมกับฝีมือของผู้เล่น โดยตามประวัติศาสตร์นั้น ทางเดี่ยวที่ครูระนาดจะถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์แต่ละคนมักจะมีความแตกต่างกัน โดยขึ้นอยู่กับทักษะของลูกศิษย์แต่ละคน<br>- **ผู้เล่น :** นอกจากผู้ประพันธ์จะต้องมีความคิดสร้างสรรค์แล้ว ผู้เล่นก็ยังต้องมีการตีความหมายของวิธีการตีในแต่ละเทคนิคเพื่อใช้กล้ามเนื้อให้ถูกต้องเหมาะสมกับวิธีการตี เพราะการตีระนาดเอกนั้นหากใช้กล้ามเนื้อผิดจุด ใช้พละกำลังผิดที่ไม่เหมาะสมกับตัวเทคนิค หรือเน้นเสียงไม่ถูกจุดที่ควรจะแสดงความสามารถพิเศษ ก็จะทำให้ดึงความไพเราะของทางเดี่ยวออกมาไม่สมบูรณ์และยังอาจจะทำให้ผู้บรรเลงเดี่ยวไม่สามารถเล่นเพลงเดี่ยวได้จบเพลงก็เป็นไปได้ | วิธีการตีอย่างไร โน้ตเสียงใดที่เหมาะกับอารมณ์เพลงและการจำลองบรรยากาศของเพลง เทคนิคการตีแบบใดที่จะทำให้ทำนองของโปงลางเล่นออกมาแล้วเห็นถึงจินตนาการสอดคล้องกับชื่อของเพลง โดยผู้ประพันธ์เพลงของโปงลางในอดีตและปัจจุบันนั้น ส่วนมากแล้วจะมีชีวิตประจำวันอยู่ในเหตุการณ์จริงที่สอดคล้องกับชื่อเพลงและรู้จักเข้าใจการพูดสำเนียงอีสาน เพื่อแต่งทำนองเพลงให้ออกมามีสำเนียงที่ไพเราะเหมาะสมกับโปงลาง เช่น ลายต้อนวัวขึ้นภู ลายกาเต้นก้อน ลายสุดสะแนน เป็นต้น<br>- **ผู้เล่น :** ความคิดสร้างสรรค์ จินตนาการ วิธีการใช้เทคนิค กล้ามเนื้อ การตีเสียงหนักเบา ถือเป็นเสน่ห์และเทคนิคสำคัญที่สุดของนักโปงลาง การตีเพลงเดี่ยวของนักโปงลางนั้น จะต้องมีวิธีการตีให้ได้สำเนียงสามารถทำให้ผู้ฟังเห็นภาพตาม ถือเป็นการตีความในตัวผู้เล่นและส่งสารไปให้กับผู้ฟัง ซึ่งเทคนิคของโปงลางในแต่ละประโยคของเพลงเดี่ยวนั้น ไม่ได้ถูกออกแบบมาเยอะหรือมีวิธีการตีที่โลดโผนเหมือนกับระนาดเอก แต่วิธีการตีหนัก-เบา เช่น การตีให้เห็นเป็นเสียงลม ตีให้เห็นเป็นฝูงนก ตีให้เห็นภาพนกตัวเล็ก นกตัวใหญ่ เป็นต้น สิ่งเหล่านี้นักโปงลางจะต้องมีวิธีการคิดประมวลผลให้กล้ามเนื้อตนเองตีออกมามีเสียงเข็มแข็ง หนัก เบา ให้เกิดภาพให้ได้ |
| **ทักษะของผู้เล่น**<br>- ด้านจิตใจ : ผู้เล่นที่จะสามารถเล่นเพลงเดี่ยวระนาดได้นั้น จะต้องมีจิตใจที่เข็มแข็ง เด็ดเดี่ยว มีความพร้อมของจิตใจที่สูง การเดี่ยวระนาดถือเป็นการเล่นที่ต้องมีความกล้าสูง เพราะการเดี่ยวระนาดทุกครั้งของนักระนาดเอกถือว่าเป็นสร้างชื่อเสียงหรืออาจจะทำให้เสียชื่อเสียงแก่นักระนาดก็เป็นได้ เพราะฉะนั้น | **ทักษะของผู้เล่น**<br>- ด้านจิตใจ : ในการเดี่ยวโปงลางนั้น จากการสัมภาษณ์นักเล่นโปงลางและครูผู้สอน การเดี่ยวโปงลาง เน้นในเรื่องการทำจิตใจให้สบาย เล่นเพื่อความสุขและผ่อนคลาย การเดี่ยวนั้นทำเพื่ออวดฝีมือก็จริง แต่ในวงการโปงลางยังไม่มีความรู้สึกกดดันหรือการต่อสู้ระหว่างผู้เล่นวัฒนธรรมการประชันที่เข็มข้นเหมือนกับระนาดเอก |

| | |
|---|---|
| การเดี่ยวระนาดเอกถือว่าจะต้องมีใจสู้ ในการเรียนการสอนระนาดเอกนั้นยังมีครูสอนการปลูกฝังเรื่องของจิตใจอยู่เสมอว่าเมื่อจะตีเพลงเดี่ยวนั้น ต้องห้ามกลัว<br>- ด้านสุขภาพ : สุขภาพของนักระนาดเอกก่อนจะตีเพลงเดี่ยวนั้นถือเป็นเรื่องสำคัญมาก เนื่องจากการเดี่ยวระนาดเอกนั้นจะต้องใช้พละกำลังในการตีที่เยอะเพียงพอต่อการตีเพลงเดี่ยวต่างๆ การฝึกระนาดเอกยังจะต้องมีการออกกำลังกายต่างๆโดยเลี่ยงการออกกำลังที่ทำให้ข้อมือ ข้อแขนถูกใช้งาน โดยบางสำนักระนาดนั้น ห้ามให้นักระนาดเอกยกของที่มีน้ำหนักเองในช่วงก่อนการประชัน รวมไปถึงการกินอาหารที่มีประโยชน์เสริมด้านกล้ามเนื้อและพละกำลัง การที่จะตีเดี่ยวระนาดเอกให้ดีนั้นจะต้องมีสุขภาพที่แข็งแรงพร้อมต่อการบรรเลงด้วย<br>- ด้านความคิด : แนวคิดของการตีเพลงเดี่ยวในระนาดเอกนั้น จะต้องมีการลำดับขั้นตอนที่ถูกต้องเหมาะสมกับตัวผู้เล่นของแต่ละคนเอง นอกจากการได้เล่นทางเดี่ยวที่เหมาะสมกับตนเองแล้ว ผู้เล่นก็ยังต้องมีความคิดที่ถูกเข้าใจในการวางจังหวะความเร็วที่ถูกต้องกับเพลง เช่น การตีเพลงพญาโศกนั้น การตีรอบที่ 4 ของเพลงเป็นลักษณะการตีแบบใช้สองมือตีเก็บคู่แปดตลอดทั้งหมด ผู้เล่นจะต้องรู้ว่าระหว่างที่ตีรอบที่ 1-3 นั้น จะต้องเหลือกำลังไว้เพื่อจะใช้ตีทำความเร็วได้ในรอบสุดท้ายหรือการตีเทคนิคในจุดใดบ้างที่ควรระวังจะไม่ให้พลาดใช้กำลังมากเกินไปจนสิ้นเปลืองพลังงานและช่วงใดที่สามารถสามารถพักข้อมือได้ในเพลง<br>- ด้านเทคนิค : ในเพลงเดี่ยวแต่ละเพลงโดยเฉพาะเพลงเดี่ยวพญาโศก วิธีการตีเทคนิคของระนาดเอก | แม้ว่าจะเล่นในการแข่งขัน เพลงที่ใช้ในการแข่งขันของโปงลางมักจะเป็นเพลงที่สนุกสนาน อาศัยการจินตนาการในการเล่น ต่างจากระนาดเอกที่ยังต้องอาศัยเรื่องของพละกำลังเข้ามาเป็นปัจจัยใหญ่ปัจจัยหนึ่ง<br>- ด้านสุขภาพ : สุขภาพของผู้เล่นที่แข็งแรงถือเป็นสิ่งที่ดีอยู่แล้วในการเป็นนักดนตรีหรือจะไม่เป็นนักดนตรี แต่การเล่นโปงลางนั้น ไม่ได้มีความเคร่งครัดเหมือนกับระนาดเอก โปงลางยังคงยกของหนักได้ สามารถใช้ชีวิตประจำวันปกติได้ โดยไม่จำเป็นต้องเก็บตัวหรือทำสุขภาพให้พร้อมสำหรับการเล่นเพลงเดี่ยวเหมือนกับระนาดเอก เพราะการเดี่ยวเพลงโปงลางไม่จำเป็นต้องเน้นเรื่องของพละกำลังมาก<br>- ด้านความคิด : แนวคิดของการตีเพลงเดี่ยวของโปงลางคือ การตีเพื่อให้เสียงมีชีวิตชีวา สามารถส่งความหมายของเพลงไปให้ผู้ฟังเห็นภาพเข้าใจได้ เทคนิคต่างๆนั้นไม่ถูกตีความอย่างชัดเจนเป็นกฎระเบียบเหมือนกับของระนาด ถือได้ว่าการตีเดี่ยวโปงลางเป็นการเปิดอิสระในสร้างเสียงผ่านความคิดจินตนาการของผู้เล่นซึ่งไม่มีหลักการที่ตายตัวเหมือนกับระนาดเอก<br>-ด้านเทคนิค : เทคนิคของโปงลางนั้น เน้นวิธีการตีโดยใช้การลงไม้หนัก เบา เล่นกับจังหวะ เพื่อให้เกิดสำเนียงและเกิดภาพจินตนาต่างๆขึ้น ซึ่งไม่มีเทคนิคที่ถูกบัญญัติอย่างชัดเจนเหมือนกับระนาดเอก จากการตั้งข้อสังเกตของผู้วิจัยและสอบถามอาจารย์ผู้สอนโปงลางนั้น เทคนิคการตีโปงลางคือการตีให้โน้ตไม่ลงตรงกับจังหวะพอดีและการตีเสียงให้มีน้ำหนักที่แตกต่างกันโดยใช้วิธีการเหล่านี้มาผสมกันเกิดเป็นสำเนียงต่างๆออกมาเป็นความไพเราะของทำนองเพลงแต่ละช่วง |

| | |
|---|---|
| นั้นมีหลายชนิดมาก เช่น การรัวเหวี่ยง รัวดำเนินทำนองขึ้น-ลง การกวาด การขยี้ การสะเดาะสองมือ สะเดาะมือเดียว เป็นต้น เทคนิคเหล่านี้ ผู้เล่นจะต้องมีความเข้าใจและฝึกฝนสามารถตีได้อย่างถูกต้อง ในด้านเทคนิคแต่ละเทคนิคนั้น จะต้องใช้กำลังจากกล้ามเนื้อแต่ละส่วนที่แตกต่างกัน ใช้การเปิดหัวไม้ระนาดและกดหัวไม้ระนาดที่แตกต่างกันออกไป สิ่งเหล่านี้ นักระนาดจะต้องทำการฝึกฝนให้เหมาะสมกับทักษะของตนเองและทางเดี่ยวที่ออกแบบมาในแต่ละทางให้ได้ถูกต้อง | |

ตารางที่ 7 : ตารางแสดงการเปรียบเทียบเพลงเดี่ยวระนาดเอกและโปงลาง

**เปรียบเทียบวิธีการเล่นเพลง เต้ยโขง**

เพลงเต้ยโขงเป็นเพลงพื้นบ้านที่นิยมเล่นเพื่อการประกอบการแสดงและการเล่นเพื่อขับกล่อมทั่วไป เป็นเพลงที่ได้รับความนิยมทั้งในระนาดเอกและโปงลาง โดยการเปรียบเทียบนี้จะเป็นการเปรียบเทียบเพื่อให้เห็นถึงวิธีการแนวทางคิดทางการแปรทำนองในสำนวนโน้ตของระนาดเอกและโปงลาง โดยผู้วิจัยได้เล็งเห็นว่าการแปรทำนองของเครื่องดนตรีนั้นสะท้อนให้เห็นถึงบทบาทในวงดนตรีและสังคมดนตรีว่าเมื่อระนาดเอกกับโปงลางเล่นเพลงๆเดียวกันแล้ว เครื่องดนตรีสองชนิดนี้มีการตีความหมายเพื่อสร้างบทบาทให้กับตนเองแตกต่างกันอย่างไร

โน้ตเพลง เต้ยโขง(ทำนองหลัก)

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

ตารางที่ 8 : ตารางแสดงโน้ตเพลงเต้ยโขงทำนองหลัก

โน้ตเพลง เต้ยโขง (ระนาดเอก)

แบบที่ 1

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

ตารางที่ 9 : ตารางแสดงโน้ตเพลงเต้ยโขงทางระนาดเอกแบบที่ 1

แบบที่ 2

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ---- | ---ล | --ด ซ | ลซมซล | --ซซซ | ลซดล | --ดซ | ลซมซล |
| ---- | รมซล | --ดซ | ลซมซล | --ซซซ | ลซดล | --ดซ | ลซมซล |
| ---- | ดลซม | --ซร | มรดรม | --รรร | มรซม | --ซร | มรดล |
| ---ด | -ร-ม | -ร-ด | -ซ-ล | ---ด | -ร-ม | -ร-ด | -ซ-ล |

ตารางที่ 10 : ตารางแสดงโน้ตเพลงเต้ยโขงทางระนาดเอกแบบที่ 2

โน้ตเพลง เต้ยโขง (โปงลาง)

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

ตารางที่ 11 : ตารางแสดงโน้ตเพลงเต้ยโขงทางโปงลาง

**เปรียบเทียบเพลงเต้ยโขงของระนาดเอกและโปงลาง**

| เต้ยโขง | เต้ยโขง |
|---|---|
| **ข้อมูลทั่วไป** : เพลงเต้ยโขง เป็นทำนองพื้นบ้านอีสาน ปัจจุบันนิยมนำมาเล่นประกอบการแสดงต่างๆ เช่น รำเต้ย รำวง รำโทน และยังเป็นเพลงที่ได้รับความนิยม เป็นที่รู้จักทั้งในภาคอีสานรวมถึงภาคกลางด้วย ยังพบเพลงลูกทุ่ง ลูกกรุง นำทำนองของเพลงเต้ยโขงมาใส่เนื้อร้องและแต่งเป็นเพลงชื่อต่างๆ | |
| **ผู้ประพันธ์** : ทำนองพื้นบ้านเดิมอีสาน ไม่ปรากฏนามผู้แต่ง | |
| **โอกาสที่ใช้แสดง :** เพื่อประกอบการแสดงและบรรเลงทั่วไป | **โอกาสที่ใช้แสดง :** เพื่อประกอบการแสดงและบรรเลงทั่วไป |
| **การถ่ายทอดความรู้ :** มุขปาฐะ | **การถ่ายทอดความรู้ :** มุขปาฐะ |
| **บทวิเคราะห์ทำนองเพลงและโน้ตเพลง :** การแปลทำนองของระนาดเอกนั้นมีการแปรทำนองได้หลายแบบต่างที่จุดประสงค์ในแต่ละเที่ยว ในโน้ตแบบแรกจะเห็นได้ว่ามีการแปรทำนองไม่มากนักโดยเน้นการตีแบบคู่แปดธรรมดา แต่เพิ่มเติมโน้ตบางจุดลงไปเพื่อเป็นการควบคุมจังหวะและมีลักษณะเป็นนำวงและควบคุมวง ส่วนโน้ตในแบบที่สองนั้นจะเห็นได้ว่าระนาดมีการแปรทำนองที่เยอะขึ้น มีการสะบัดสะเดาะโน้ต รัวและเทคนิคต่างๆเข้าเพิ่มมา ซึ่งนักระนาดเอกนิยมเล่นทั้งในสองแบบนี้ การแปรทำนองของระนาดยังสามารถที่จะแปรทำนองให้คล้ายกับเครื่องดนตรีอื่นๆรวมถึงสำเนียงของโปงลางได้ | **บทวิเคราะห์ทำนองเพลงและโน้ตเพลง :** โน้ตทำนองของโปงลางนั้น มีการแปลทำนองโดยเติมโน้ตลงไปให้เยอะขึ้นโดยยังคงเป็นโน้ตลักษณะตีแบบสลับมือไปมาในรูปแบบของโปงลาง ลักษณะโน้ตมีการเล่นให้เกิดสีสันเติมเต็มช่องว่างของตัวโน้ตทำนองหลักเพื่อให้เพลงมีมิติความเคลื่อนไหวของเสียงในแต่ละโน้ตมากขึ้น |
| **ความสำคัญของระนาดในเพลงนี้ :** ระนาดเอกจะต้องตีให้มีลักษณะเป็นผู้นำวง กำหนดและควบคุมจังหวะความช้าเร็วของวงและทำการเริ่มต้นเพลงและสัญญาณการลงจบหรือเปลี่ยนเพลงให้เครื่องมืออื่นเข้าใจตรงกัน | **ความสำคัญของโปงลางในเพลงนี้ :** โปงลางจะต้องตีสลับมือโดยเน้นน้ำหนัก เบา หนัก ให้โน้ตที่เล่นออกมานั้นมีสำเนียงที่ไพเราะ สนุกสนาน น่าฟัง |

ตารางที่ 12 : ตารางแสดงการเปรียบเทียบเพลงเต้ยโขงของระนาดเอกและโปงลาง

**5.บทสรุปแนวคิดทางมานุษยดุริยางควิทยา**

การวิเคราะห์การเปรียบเทียบบทเพลงของระนาดเอกและโปงลางผ่านหัวข้อหลักด้วยเพลงเดี่ยวที่สร้างมาเพื่อให้เครื่องดนตรีทั้งสองชนิดนี้เล่นนั้น จากข้อมูลที่ได้ทำการเปรียบเทียบทางหัวข้อย่อยตามแนวหลักการของมานุษยดุริยางควิทยา ทำให้ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลทางการวิจัยออกมา ดังนี้

**1.ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับประวัติเพลงของระนาดเอกและโปงลาง**

เพลงของระนาดเอกนั้นมีประวัติที่ค่อนข้างชัดเจนของตัวเพลง วิวัฒนาการตัวเพลงจนรวมถึงข้อมูลผู้แต่งทางเดี่ยวในแต่ละทาง แต่เพลงของโปงลางนั้นพบชื่อผู้แต่งเพียงไม่กี่ท่านเท่านั้น ทั้งเรื่องของทำนองหลักและทางเดี่ยวของเพลงก็ยังคงพบเจอหลักฐานที่ไม่ชัดเจนเท่ากับระนาดเอก ผู้วิจัยได้ตั้งข้อสังเกตว่าปัจจัยหลักในเรื่องข้อมูลของเพลงที่พบการเข้าถึงข้อมูลที่แตกต่างกันมาก เกิดจากอายุประวัติศาสตร์ของระนาดเอกที่มีความยาวมากกว่าโปงลาง ซึ่งจากหลักฐานเชื่อว่าระนาดเอกนั้นเกิดขึ้นตั้งแต่ในช่วงสมัยอยุธยา ประมาณช่วง พ.ศ. 1991-2013 จึงมีอายุประวัติศาสตร์อยู่ที่ประมาณ 548 ปีแต่อายุประวัติศาสตร์ของโปงลางเกิดขึ้นในช่วง พ.ศ. 2500 จึงมีอายุประวัติศาสตร์อยู่ที่ประมาณเพียง 61 ปี

**2. ผู้ประพันธ์**

ผู้ประพันธ์เพลงของระนาดเอกมีปรากฏชื่อเป็นจำนวนมากกว่าผู้ประพันธ์เพลงของโปงลาง หลายท่านเป็นทั้งศิลปินและนักประพันธ์ผู้คิดค้นภูมิปัญญา จุดเริ่มต้นสิ่งใหม่ๆให้แก่สังคมดนตรี มีอิทธิพลในการสร้างแนวคิด ความนิยมให้กับคนตั้งแต่อดีตจนมาถึงปัจจุบัน เช่น ครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) สร้างวิธีการตีระนาดรูปแบบรัวคาบลูกคาบดอกขึ้น การประพันธ์เพลงไทยแบบใหม่เกิดขึ้น หรือ ครูเปลื้อง ฉายรัศมี สร้างโปงลางขึ้นใหม่และประพันธ์เดี่ยวให้กับโปงลางเพื่อไว้ใช้สำหรับการเล่นที่หลากหลายมากขึ้น

บริบททางสังคมของนักประพันธ์เพลงระนาดเอกและโปงลางในอดีตนั้น ศิลปินหลายๆท่านได้รับพระราชทานยศตำแหน่ง เช่น หลวงประดิษฐ์ไพเราะ หลวงชาญเชิงระนาด รวมไปถึงปัจจุบันนักระนาดเอกก็ได้รับยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติอีกหลายท่าน เช่น พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นต้น ส่วนศิลปินแห่งชาติของโปงลางนั้น ปรากฏนามแค่ครูเปลื้อง ฉายรัศมีเพียงท่านเดียว

นักระนาดเอกที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก รวมถึงนักแสดงที่เกี่ยวข้องกับระนาดเอก มีปรากฏขึ้นจำนวนมากกว่าโปงลางกว่าชัดเจน อาทิ เช่น ขุนอิน นายศรที่แสดงโดยคุณโอ อนุชิต รวมไปถึงวงการดนตรีไทยระนาดเอกยังมีชื่อ สมญานามของนักระนาดเอกให้แก่นักระนาดเอกแต่ละคนอีกด้วย เช่น อาจารย์เบิ่ง ทวีศักดิ์ อัครวงศ์ ฉายา ระนาดขนม กรมศิลป์

นักโปงลางที่มีชื่อเสียงในปัจจุบันเป็นที่รู้จัก รวมถึงนักแสดงที่เกี่ยวข้องกับโปงลาง ที่ปรากฏมีชื่อเสียงมีน้อยมาก เช่น อาจารย์สมพงษ์ คุณาประถม (อี๊ด โปงลางสะออน) ส่วนเรื่องของฉายา สมญานาม ของวงการนักโปงลาง จากการสัมภาษณ์นั้นยังไม่พบว่าเป็นที่รู้จักกันอย่างทั่วไปเหมือนกับสังคมนักระนาดเอก

ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตได้ว่า ด้านของผู้ประพันธ์รวมไปถึงศิลปินต่างๆนั้น ระนาดเอกมีปรากฏเยอะมากกว่าทั้งรายชื่อและรางวัลต่างๆที่เกิดขึ้นประเทศไทยเป็นเพราะว่าวัฒนธรรมของระนาดเอกนั้นมีรากที่ลึกยาวนานมากกว่าโปงลาง จึงทำให้รายชื่อและผลงานของผู้ประพันธ์มีจำนวนเยอะมากกว่า

**3. โอกาสที่ใช้แสดง บทบาทของเครื่องดนตรี**

ในอดีตและข้อมูลจากหนังสือเรียนแหล่งข้อมูลที่ค้นพบนั้น ทั้งสองเครื่องดนตรียังอยู่ในเวทีของบ้าน วัด วัง ทุ่งนา หมู่บ้าน บทบาทของระนาดเอกรับใช้สังคมราชสำนักจนไปถึงสังคมชาวบ้านทั่วไป ใช้ได้ทั้งในงานพิธีกรรม งานมงคล งานอวมลคล หรือรับใช้ทุกๆโอกาสของชาวภาคกลางตั้งแต่ชนชั้นล่างจนถึงชนชั้นสูง โปงลางรับใช้สังคมทั่วไป แต่ไม่ปรากฏในสังคมของราชสำนัก เพียงแต่นิยมเล่นบรรเลงเพื่อความสนุกสนานเพลิดเพลินทั่วไปของชาวบ้าน สามัญชนทั่วไปการรับใช้ทางภาคอีสาน สามารถใช้ได้ในทุกโอกาสไม่ว่าจะเป็นพิธีกรรม งานมงคลหรืองานอวมลคล แต่เป็นที่นิยมในการเล่นและฟังเพื่อความบันเทิงเป็นหลักแต่ในปัจจุบันระนาดเอกและโปงลางเข้ามามีบทบาทโอกาสการแสดงที่แตกต่างจากในอดีต

แม้ว่าหลักฐานทางวิชาการมีกล่าวไว้ชัดเจนเกี่ยวกับบทบาทของเครื่องดนตรีทั้งสองชนิดนี้ แต่ในปัจจุบันนี้เวทีของระนาดเอกและโปงลางได้เปลี่ยนไป เราสามารถเห็นระนาดเอกกับโปงลางได้ในสื่อต่างๆ งานมหกรรมที่มีความหลากหลายมากขึ้น ทั้งระนาดเอกและโปงลางพบเห็นมากขึ้นในการเล่นผสมวงกับดนตรีสากล รวมไปถึงงานต่างๆที่ไม่เกี่ยวข้องกับงานทางวัฒนธรรม เช่น งานมหกรรมบ้านและสวน งานเปิดกีฬามหาวิทยาลัย งานMotor show หรือเล่นในคณะตลก วัดบาง

แห่งห้ามนำวงปี่พาทย์เข้าไปเล่นในวัด การเล่นโปงลางในทุ่งนาเพื่อไล่นก ไล่กา หรือเล่นเพื่อความบันเทิงเพื่อสังคมเหมือนในอดีตมีน้อยลง สิ่งเหล่านี้คือความเปลี่ยนแปลงที่เหมือนกันของระนาดเอกและโปงลางในด้านของบทบาททางสังคมในปัจจุบัน สิ่งเหล่านี้คือบทบาทที่เปลี่ยนไปจากอดีต แต่อย่างไรก็ตามโอกาสที่ใช้แสดง

**4. การถ่ายทอดองค์ความรู้**

การถ่ายทอดองค์ความรู้ของระนาดเอกนั้นมีเรื่องของความเชื่อเข้ามาเกี่ยวข้องด้วยอย่างชัดเจน อาทิเช่น การไหว้ครูดนตรีไทย วัยวุฒิของผู้เล่นที่เหมาะสมกับเรียนเพลงแต่ละเพลง การเคารพกราบไหว้เครื่องดนตรีไทย ด้านของโปงลางนั้น การถ่ายทอดองค์ความรู้ก็มีความเชื่อเช่นกัน แต่ไม่เคร่งครัดเท่ากับดนตรีไทย การไหว้ครูมีการจัดขึ้นแต่ก็ไม่ได้มีความเชื่อด้านเทวดา เทพเข้ามาเกี่ยวข้อง หรือเรื่องของวัยวุฒิของการเรียนก็ไม่ได้มีระบุเหมือนกับระนาดเอก การถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านระนาดเอกนั้นมีกฎระเบียบความเชื่อเข้ามาเกี่ยวข้องมากกว่าด้านของโปงลาง ดังตารางที่ได้สรุปดังนี้

| ระนาดเอก | โปงลาง |
|---|---|
| - การเรียนระนาดนั้นมีรูปแบบขั้นตอนอย่างเคร่งครัด จริงจัง มีลำดับของการเรียนการฝึกฝนที่มีแบบแผนอย่างชัดเจน โดยจะต้องเริ่มต้นจากการเรียนเนื้อฆ้องวงใหญ่ เริ่มการฝึกที่ละเสียง มีเพลงที่ฝึก ประเภทของเพลงที่ฝึกอย่างเคร่งครัด การเรียนรู้มีการนำความเชื่อเข้ามาเกี่ยวข้องกับการเรียนรู้อย่างชัดเจน อาทิเช่น การครอบครูก่อนเรียนเพลงสาธุการ การฝากตัวเป็นลูกศิษย์เพื่อเรียนเพลงเดี่ยว เพลงชั้นสูง การเล่นเพลงต้องห้ามต่างๆที่ผิดประเพณี การลักจำเพลงชั้นสูงเองโดยไม่ได้รับการเรียนจากครูโดยตรง การเรียนระนาดเอกมีขั้นตอนและพิธีกรรมความเชื่อเข้ามาเกี่ยวข้องอย่างชัดเจนและมีกฎเกณฑ์ บทลงโทษทางความเชื่อเยอะมาก<br>- ความเชื่อด้านวัยวุฒิในการเรียนเพลงต่างๆ เช่น เพลงหน้าพาทย์ จะต้องมีการผ่านบวชหรืออายุเกิน | - การเรียนโปงลางนั้น มีรูปแบบการเรียนเรียบง่าย ไม่มีเพลงที่ฝึกบังคับอย่างชัดเจน การเรียนเพียงแต่ฝากตัวเป็นลูกศิษย์กับครู หรือบางคนก็ไม่ได้ผ่านพิธีการทางความเชื่อแต่อย่างใด เริ่มเรียนแบบเรียบง่าย ไม่ปรากฏถึงเพลงที่ต้องห้ามในการเล่นหรือท่านั่ง ท่ายืนการฝึกที่ผิดวิธีอย่างเป็นระบบแน่ชัด มีความอิสระต่อหลักสูตรการเรียนรู้ เปิดแนวทางกระบวนการคิดสำหรับการเล่นได้อิสระ<br>- ไม่ปรากฏ เพลงต้องห้ามหรือความเชื่อเกี่ยวกับการเรียนการสอนที่เคร่งครัด<br>- ผู้เล่นสามารถปรับเปลี่ยนโน้ตทำนองเพลงได้ตามที่ตนเองต้องการ ไม่มีปรากฏความเชื่อเกี่ยวกับโชคร้ายเกิดขึ้น<br>- ในอดีตนั้น ปรากฏความเชื่อเรื่องของการตีโปงลางในหมู่บ้านแล้วจะทำให้เกิดโชคร้ายขึ้นกับหมู่บ้าน แต่ |

| | |
|---|---|
| 20 ปีก่อนจึงจะสามารถเรียนได้ การเรียนเพลงองค์พระพิราพที่จะต้องเรียนที่วัดเท่านั้น ห้ามเรียนที่บ้านเพราะเชื่อว่าจะเกิดโชคร้ายแก้ผู้เรียนและผู้สอน<br>- การดัดแปลงทำนองเพลงชั้นสูงที่ต่อจากครูมาโดยตรงเป็นสิ่งที่ไม่ควรทำ เพราะเชื่อว่าจะทำให้เกิดโชคร้าย | ภายหลังครูเปลื้อง ฉายรัศมีได้ทำการพิธีกรรมไหว้ครูไหว้ผี ซึ่งเป็นพิธีกรรมทางภาคอีสานเพื่อเปลี่ยนแปลงความเชื่อเหล่านั้นทำให้สามารถนำโปงลางมาเล่นในหมู่บ้านได้และมีข้อห้ามจนถึงปัจจุบัน |

ตารางที่ 13 : ตารางแสดงการเปรียบเทียบวัฒนธรรมการถ่ายทอดองค์ความรู้

**5.บทวิเคราะห์ทำนองเพลง**

ทำนองเพลงของระนาดเอกนั้นมีการสร้างทางเพลงให้ซับซ้อนโดยมีที่มาที่ไปของทำนองหลักอย่างชัดเจน มีหลักการในแต่งเพลงเป็นระบบระเบียบของประเภทเพลงของระนาดโดยเฉพาะส่วนเพลงของโปงลางนั้น มีทำนองที่เรียบเงียบไม่ซับซ้อนเหมือนกับระนาดเอก เน้นมีวิธีการตีให้เกิดจินตนาการตามภาพ โดยเรียบเรียงเสียงหนัก-เบา โน้ตสูงต่ำ เพื่อให้เลียนแบบเสียงของธรรมชาติ ซึ่งถือเป็นอีกแนวคิดนึงที่แตกต่างจากแนวคิดการแต่งเพลงของระนาดเอก

**6.วิเคราะห์หัวใจสำคัญในการบรรเลงเพลงเดี่ยว**

วิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวพญาโศกของระนาดเอกนั้น ไม่ให้ความสำคัญกับการตีความหมายอารมณ์ตามชื่อเพลง แต่เน้นให้ความสำคัญเกี่ยวกับทักษะฝีมือในวิธีการตีและเทคนิคต่างๆวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวกาเต้นก้อนของโปงลาง ให้ความสำคัญกับความหมาย จินตนาการตามอารมณ์ของชื่อเพลงเป็นหลัก วิธีการตีและเทคนิคต่างๆผู้เล่นสามารถปรับแต่งเองได้เพื่อให้เสียงที่ได้ออกมาสามารถส่งความสารระหว่างผู้เล่นให้ผู้ฟังเข้าใจได้

**7.สุนทรียศาสตร์**

การฟังเพลงเดี่ยวของระนาดเอกนั้นการที่จะรับรู้สุนทรียรสของเพลงเดี่ยวระนาดได้อย่างเต็มที่นั้นผู้ฟังจำเป็นจะต้องได้ทำนองเพลงหลักและเข้าใจวิธีการตีระนาดเอกด้วยจึงจะได้รับสุนทรียรสอย่างสมบูณ์

ส่วนการฟังเพลงของโปงลางนั้น ผู้ฟังเพียงจินตนาการตามทำนองเสียงเพลงโปงลางก็สามารถเข้าถึงความสวยงามของบทเพลงได้ง่ายกว่าระนาดเอก

**8.ความคิดสร้างสรรค์**

ผู้ประพันธ์เพลงเดี่ยวของระนาดเอกนั้นจะต้องมีความรู้เรื่องของระบบเสียงและระเบียบวิธีการในการแต่งเพลงเดี่ยวรวมถึงเทคนิคต่างๆในการตีระนาดเอก แต่โปงลางนั้นผู้ประพันธ์ใช้วิธีการสังเกตถึงเรื่องราวของเพลงที่จะแต่งขึ้นแล้วใช้ประสบการณ์จริงเข้ามาจินตนาการสร้างเสียงให้มีความคล้ายเสมือนจริง

ผู้เล่นระนาดเอกจะต้องมีการทำความเข้าใจเทคนิคในแต่ละช่วงและบริหารสร้างสรรค์การใช้พละกำลังให้ถูกส่วนเพื่อเสียงระนาดของตนเองนั้นออกมาสมบูรณ์ดีที่สุด แต่ผู้เล่นโปงลางนั้นไม่จำเป็นต้องใช้เสียงที่สมบูรณ์ที่สุดทุกเสียง แต่จะต้องใช้การสร้างสรรค์จินตนาการตีน้ำเสียง เบา-หนัก สอดคล้องกับจินตนาการตามชื่อเพลงให้ดีที่สุด

**9. ทักษะของผู้เล่น**

ทักษะของผู้เล่นระนาดเอกและโปงลางจำเป็นต้องอาศัย เรื่องของสภาวะทางจิตใจ สุขภาพ ความคิดและเทคนิค เข้าประกอบกันจึงจะทำให้เพลงเดี่ยวออกมาสมบูรณ์มากที่สุด แต่ทางด้านของระนาดเอกนั้นจะให้ความสำคัญในเรื่องของ จิตใจและสุขภาพ มากกว่าด้านของโปงลาง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

# บทที่ 5

## สรุปอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง การศึกษาการเปรียบเทียบระนาดเอกและโปงลาง มีวัตถุประสงค์ในการวิจัยดังนี้

1.สามารถเปรียบเทียบบทเพลงของระนาดเอกกับโปงลางโดยใช้แนวคิดทางมานุษยดุริยางควิทยาได้

2.รู้จักและเข้าใจวิธีการศึกษาดนตรีโดยวิธีการเปรียบเทียบระหว่างระนาดเอกและโปงลางเพื่อนำไปเป็นข้อมูลในการศึกษาต่อยอด

ในการศึกษาวิจัยเรื่องนี้ผู้วิจัยได้ทำการสรุปผลอภิปรายผลตั้งข้อสังเกตพร้อมทั้งมองเห็นถึงประโยชน์และข้อเสนอแนะต่อยอดและได้สรุปผลออกมาดังนี้

**1.สรุปผลการวิจัย**

งานวิจัยชิ้นนี้ได้ทำการเปรียบเทียบระนาดเอกและโปงลาง โดยการนำบทเพลงมาสร้างเป็นหัวข้อหลักในการเปรียบเทียบข้อมูลเพื่อช่วยทำให้หัวข้อในการเปรียบเทียบระนาดเอกและโปงลางนั้นมีขอบเขตที่ชัดเจน ซึ่งในความเป็นจริงของการศาสตร์การเปรียบเทียบนั้นยังคงมีหัวข้ออื่นๆอีกมากมายหลากหลายมากที่ผู้วิจัยไม่สามารถที่จะเปรียบเทียบได้ละเอียดอย่างครบถ้วนทุกจุดทุกด้าน ซึ่งการเลือกนำเอาบทเพลงมาเป็นหัวข้อหลักในการเปรียบเทียบจึงเป็นวิธีการที่ช่วยให้ให้ผู้ทำวิจัยกำหนดขอบเขตที่ชัดเจนของงานวิจัยชิ้นนี้ได้ดีขึ้น โดยการวิเคราะห์ข้อมูลค้นหาหัวข้อที่ทำการเปรียบเทียบนั้นผู้วิจัยใช้แนวคิดทางวิธีคิดทางศาสตร์ของมานุษยดุริยางควิทยาเข้ามาทำการวิเคราะห์การเปรียบเทียบในหัวย่อยต่างๆ จากการเปรียบเทียบข้อมูลโดยผ่านหัวข้อหลักของบทเพลงทำให้ได้หัวข้อย่อยและทำการวิเคราะห์ผลออกมาได้ดังนี้

1.การเปรียบเทียบด้านกายภาพของระนาดเอกกับโปงลาง พบว่า ระนาดเอกกับโปงลางเป็นเครื่องดนตรีประเภทตีเหมือนกันแต่ระนาดนั้นมีการแขวนผืนบนรางระนาดเพื่อสร้างเป็นกล่องเสียงส่วนโปงลางนั้นใช้การแขวนกับขาตั้งลักษณะโปร่งไม่มีตัวรางเป็นกล่องเสียงเหมือนกับระนาด ผืนระนาดมีจำนวนลูกมากกว่าผืนโปงลางแต่ขนาดเล็กกว่าผืนโปงลาง

2.การเปรียบเทียบระบบเสียง พบว่า เสียงของโน้ตแต่ละโน้ตของระนาดเอกนั้นมีความถี่เฉพาะตัวโดยต่างจากโปงลางที่มีความถี่ของโน้ตเหมือนกับดนตรีตะวันตก ระนาดเอกสามารถสร้างเสียงได้โดยไม้ตีระนาด 2 แบบคือ ไม้นวมสร้างเสียงนุ่มและไม้แข็งสร้างเสียงแข็ง แต่โปงลางสามารถสร้างเสียงได้แบบเดียว

3.การเปรียบเทียบลักษณะการบันทึกโน้ตเพลง พบว่า การบันทึกโน้ตเพลงของทั้งสองเครื่องดนตรีนั้น นิยมการบันทึกโน้ตแบบไทยซึ่งใช้พยัญชนะไทย ด ร ม ฟ ซ ล ท ในการบันทึกแทนเสียงตัวโน้ตแต่ละตัว แต่ระนาดเอกนั้นเมื่ออ่านออกเสียงจะมีเสียงที่ต่ำกว่าความถี่ของโน้ตดนตรีตะวันตกหรือโน้ตโปงลางประมาณ 1 เสียง ส่วนโน้ตของโปงลางเมื่ออ่านออกเสียงจะมีเสียงตรงกับความถี่ของดนตรีตะวันตก

4.การเปรียบเทียบหัวข้อประวัติศาสตร์ของบทเพลง พบว่า เพลงของระนาดเอกนั้นมีประวัติที่ค่อนข้างชัดเจนในตัวเพลง ข้อมูลผู้แต่งทางเดี่ยวในแต่ละทาง แต่เพลงของโปงลางนั้นพบชื่อผู้แต่งเพียงไม่กี่ท่านเท่านั้น ทั้งเรื่องของทำนองหลักและทางเดี่ยวของเพลงก็ยังไม่มีการบันทึกหลักฐานที่ชัดเจนเท่ากับระนาดเอก

5.การเปรียบเทียบหัวข้อผู้ประพันธ์และศิลปิน พบว่า ผู้ประพันธ์และศิลปินของระนาดเอกมีมากกว่าโปงลาง โดยศิลปินหลายๆท่านนั้นได้รับยศตำแหน่งทางสังคม เป็นที่รู้จักของสังคมเป็นส่วนใหญ่ตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน แต่ในโปงลางปรากฏเพียงแค่ครูเปลื้อง ฉายรัศมีท่านเดียวที่ได้รับเลือกเป็นศิลปินแห่งชาติ

6.การเปรียบเทียบโอกาสที่ใช้แสดง บทบาทของเครื่องดนตรี พบว่า ระนาดเอกรับใช้สังคมทุกชนชั้นตั้งแต่ระดับชาวบ้านจนถึงระดับราชสำนัก มีบทบาทในงานทุกๆประเภท แต่โปงลางนั้นรับใช้เพียงระดับชาวบ้านและปรากฏในงานไม่ทุกประเภทเหมือนกับระนาดเอก

7.การเปรียบเทียบ การถ่ายทอดองค์รู้ พบว่า การถ่ายทอดองค์ความรู้ของระนาดมีการกฎเกณฑ์และนำเอาความเชื่อเข้ามารวมกับการถ่ายทอดความรู้อย่างชัดเจน แต่โปงลางนั้นมีกฎเกณฑ์ที่น้อยกว่าและนำเอาความเชื่อเข้ามาเกี่ยวข้องไม่มากเท่ากับระนาดเอก

8.การเปรียบเทียบบทวิเคราะห์ทำนองเพลง พบว่า ทำนองเพลงของระนาดเอกนั้นมีการสร้างทางเพลงให้ซับซ้อนโดยมีที่มาที่ไปของทำนองหลักอย่างชัดเจน มีหลักการในแต่งเพลงเป็นระบบระเบียบของประเภทเพลงของระนาดโดยเฉพาะ ส่วนเพลงของโปงลางนั้น มีทำนองที่เรียบเงียบไม่ซับซ้อนเหมือนกับระนาดเอก เน้นมีวิธีการตีให้เกิดจินตนาการตามภาพชื่อเพลง โดยเรียบ

เรียงเสียงหนัก-เบา โน้ตสูงต่ำ เพื่อให้เลียนแบบเสียงของธรรมชาติ ซึ่งถือเป็นอีกแนวคิดหนึ่งที่แตกต่างจากแนวคิดการแต่งเพลงของระนาดเอก

9.การเปรียบเทียบวิเคราะห์หัวใจสำคัญในการบรรเลงเพลงเดี่ยว พบว่า วิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวพญาโศกของระนาดเอกนั้น ไม่ให้ความสำคัญกับการตีความหมายอารมณ์ตามชื่อเพลง แต่เน้นให้ความสำคัญเกี่ยวกับทักษะฝีมือในวิธีการตีและเทคนิคต่างๆ แต่วิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวกาเต้นก้อนของโปงลาง ให้ความสำคัญกับความหมายจินตนาการตามอารมณ์ของชื่อเพลงเป็นหลัก วิธีการตีและเทคนิคต่างๆผู้เล่นสามารถปรับแต่งเองได้เพื่อให้เสียงที่ได้ออกมาสามารถส่งความสารระหว่างผู้เล่นให้ผู้ฟังเข้าใจได้

10.การเปรียบเทียบสุนทรียศาสตร์วิธีการฟัง พบว่า การฟังเพลงเดี่ยวของระนาดเอกนั้นการที่จะรับรู้สุนทรียรสของเพลงเดี่ยวระนาดได้อย่างเต็มที่นั้นผู้ฟังจำเป็นจะต้องได้ทำนองเพลงหลักและเข้าใจวิธีการตีระนาดเอกด้วยจึงจะได้รับสุนทรียรสอย่างสมบูรณ์ ส่วนการฟังเพลงของโปงลางนั้น ผู้ฟังเพียงจินตนาการตามทำนองเสียงเพลงโปงลางก็สามารถเข้าถึงความสวยงามของบทเพลงได้ง่ายกว่าระนาดเอก

11.การเปรียบเทียบความคิดสร้างสรรค์ของผู้ประพันธ์และผู้บรรเลง พบว่า ผู้ประพันธ์เพลงเดี่ยวของระนาดเอกนั้นจะต้องมีความรู้เรื่องของระบบเสียงและระเบียบวิธีการในการแต่งเพลงเดี่ยวรวมถึงเทคนิคต่างๆในการตีระนาดเอก แต่โปงลางนั้นผู้ประพันธ์ใช้วิธีการสังเกตถึงเรื่องราวของเพลงที่จะแต่งขึ้นแล้วใช้ประสบการณ์จริงเข้ามาจินตนาการสร้างเสียงให้มีความคล้ายเสมือนจริง ผู้เล่นระนาดเอกจะต้องมีการทำความเข้าใจเทคนิคในแต่ละช่วงและบริหารสร้างสรรค์การใช้พละกำลังให้ถูกส่วนเพื่อเสียงระนาดของตนเองนั้นออกมาสมบูรณ์ดีที่สุด แต่ผู้เล่นโปงลางนั้นไม่จำเป็นต้องใช้เสียงที่สมบูรณ์ที่สุดทุกเสียง แต่จะต้องใช้การสร้างสรรค์จินตนาการตีน้ำเสียง เบา-หนัก สอดคล้องกับจินตนาการตามชื่อเพลงให้ดีที่สุด

12.การเปรียบเทียบทักษะที่จำเป็นต้องมีของตัวผู้เล่น พบว่า ทักษะของผู้เล่นระนาดเอกและโปงลางจำเป็นต้องอาศัยเรื่องของสภาวะทางจิตใจ สุขภาพ ความคิดและเทคนิคเข้าประกอบกันจึงจะทำให้เพลงเดี่ยวออกมาสมบูรณ์มากที่สุด แต่ทางด้านของระนาดเอกนั้นจะให้ความสำคัญในเรื่องของ จิตใจและสุขภาพ มากกว่าด้านของโปงลาง

**2.อภิปรายผลการวิจัย**

การอภิปรายผลสามารถแบ่งได้ตามจุดประสงค์เป็น 2 หัวข้อ ดังนี้

1.การเปรียบเทียบระนาดเอกกับโปงลางสามารถใช้แนวคิดทางมานุษยดุริยางควิทยามาใช้เป็นกระบวนการในการวิธีการคิดเปรียบเทียบระหว่างเครื่องดนตรีได้

2.วิธีการเปรียบเทียบระนาดเอกกับโปงลางโดยใช้แนวคิดทางมานุษยดุริยางควิทยาในวิจัยเล่มนี้เป็นการเปรียบเทียบโดยกำหนดผ่านหัวข้อหลักคือ บทเพลงและใช้หัวข้อการเปรียบเทียบทางศาสตร์ของมานุษยดุริยางควิทยาเข้ามาค้นหาข้อมูลและนำข้อมูลมาเปรียบเทียบ ซึ่งจากทำการเปรียบเทียบผ่านเรื่องของบทเพลงทำให้แยกหัวข้อที่เปรียบเทียบได้ 12 หัวข้อ คือ 1.การเปรียบเทียบทางกายภาพ 2.การเปรียบเทียบทางเสียง 3. การเปรียบเทียบทางการบันทึกโน้ต 4.การเปรียบเทียบทางประวัติศาสตร์ 5.การเปรียบเทียบผู้ประพันธ์และศิลปิน 6.การเปรียบเทียบโอกาสที่ใช้แสดงบทบาทของเครื่องดนตรี 7.การเปรียบเทียบการถ่ายทอดองค์รู้ 8.การเปรียบเทียบบทวิเคราะห์ทำนองเพลง 9.การเปรียบเทียบวิเคราะห์หัวใจสำคัญในการบรรเลง 10.การเปรียบเทียบสุนทรียศาสตร์ 11.การเปรียบเทียบความคิดสร้างสรรค์ 12.การเปรียบเทียบทักษะของผู้เล่น การศึกษาโดยใช้วิธีการเปรียบเทียบดนตรีนั้นทำให้ผู้วิจัยได้รู้ถึงหัวข้อที่ควรนำมาเปรียบเทียบและทำให้ได้เข้าถึงข้อมูลที่ได้จากการเรียนรู้โดยวิธีการศึกษาในรูปแบบของดนตรีเปรียบเทียบ ได้ค้นพบข้อมูล ข้อสังเกตที่ได้จากการวิเคราะห์เรียนรู้และสามารถที่จะนำไปใช้เพื่อเป็นข้อมูลความรู้ต่อยอดในอนาคตได้ในทั้งเรื่องของระนาดเอกและโปงลาง รวมไปถึงวิธีการศึกษาการเปรียบเทียบเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆต่อไปในอนาคต

**3.ข้อสังเกตผลการวิจัย**

3.1 ข้อมูลที่ได้จากการเปรียบเทียบระนาดเอกและโปงลางนั้นสามารถนำไปพัฒนาองค์ความรู้ แนวการคิด วิธีการเล่นของระนาดเอกและโปงลางได้ เช่น วิธีการแปรความหมายเพลง การลงน้ำหนักให้เกิดอารมณ์ของโปงลาง สามารถนำมาต่อยอดวิธีการเล่นระนาดเอกได้และวิธีการดำเนินกลอน การแปรทำนองของระนาดเอกก็สามารถนำพัฒนาต่อยอดวิธการเล่นโปงลางได้เช่นกัน ซึ่งข้อมูลต่างๆในการเปรียบเทียบได้นั้นสามารถนำมาแลกเปลี่ยนกันคิดได้และยังมีข้อมูลอื่นๆอีกมากมายในวิจัยนี้ที่สามารถตั้งข้อสังเกตและสามารถนำมาพัฒนาเพิ่มเติมได้ชัดเจน

3.2 วิธีการการค้นคว้าข้อมูลในการเปรียบเทียบระนาดเอกและโปงลาง สามารถนำไปพัฒนาใช้ต่อเป็นแนวคิดวิธีการการศึกษาข้อมูลการเปรียบเทียบสิ่งอื่นได้ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับ

ดนตรีโดยตรงหรือไม่ ซึ่งวิธีการศึกษาวิธีการเปรียบเทียบโดยใช้แนวคิดทางมานุษยดุริยางควิทยานั้นทำให้เข้าถึงข้อมูลในมุมมองที่แตกต่างออกจากวิธีการศึกษาประเภทอื่น

3.3 ข้อมูลที่ได้จากค้นคว้าจากเอกสารตำราวิชาการในการนำมาอ้างอิงต่างๆนั้น มีข้อมูลบางส่วนที่น่าสังเกตคือข้อมูลที่ไม่ตรงกับความเป็นระนาดแอกและโปงลางในยุคปัจจุบัน เมื่อทำการเปรียบเทียบกับสื่อเทคโนโลยีรอบตัวของผู้วิจัย เช่น อินเตอร์เน็ต โทรทัศน์ หรือประสบการณ์โดยตรงของผู้วิจัยและข้อมูลจุดสังเกตจากผู้ให้สัมภาษณ์บางท่าน ทำให้เห็นว่าปัจจุบันนี้บทบาททางสังคมของเครื่องดนตรีทั้งสองชนิดนี้ มีการสร้างอัตลักษณ์ขึ้นใหม่ให้กับตัวเอง เกิดบันไดเสียงใหม่ขึ้นนอกเหนือจากที่ผู้วิจัยได้ยกตัวอย่างในการเปรียบเทียบ ปัจจุบันเรามักจะเห็นระนาดเอกและโปงลางในวงดนตรีต่างๆที่ไม่ใช่เพียงแต่วงปี่พาทย์ วงมโหรี วงโปงลางทั่วไป เราสามารถเห็นระนาดเอกกับโปงลางในวงสากล วงโปงลางรูปแบบใหม่ พบเครื่องดนตรีเหล่านี้ในวงออร์เครสตร้าและวงประเภทอื่นๆที่ไม่ใช่รูปแบบตามเอกสารหนังสือวิชาการอ้างอิงต่างๆที่ได้ระบุไว้ ระนาดเอกมีการปรับเทียบเสียงที่แตกต่างออกไป โปงลางมีการเพิ่มเสียงจนมีเสียงครบเท่ากับดนตรีตะวันตก การปรากฏตัวของเครื่องดนตรีสองชนิดนี้มีการพบเห็นเล่นด้วยกันในรายการทีวีบางรายการบ้างแล้ว การเปรียบเทียบเพลงต่างๆของงานวิจัยชิ้นนี้ในความจริงแล้วคนในสังคมทั่วไปในปัจจุบันอาจจะไม่เคยเห็นไม่เคยได้ฟังเพลงเหล่านี้เลยก็เป็นไปได้ เพลงที่พบเห็นได้จากระนาดเอกและโปงลางในสื่อโทรทัศน์ อินเตอร์เน็ตอาจจะเป็นเพลงไทยสากล เพลงอาเซียน เพลงต่างชาติ หรืออื่นๆก็เป็นไปได้ ทั้งนี้คือการเปลี่ยนแปลงพัฒนาการดำรงอยู่ของเครื่องดนตรีทั้งสองชนิดนี้ในปัจจุบัน

**4.ข้อเสนอแนะ**

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

3.1 การทำวิจัยเรื่อง การศึกษาเชิงมานุษยดุริยางควิทยาเปรียบเทียบระหว่างระนาดเอกและโปงลางนั้นมีการศึกษาจุดสำคัญผ่านตัวบทเพลงนำมาเปรียบเทียบ ซึ่งหลังจากที่ผู้วิจัยได้ทำวิจัยเสร็จแล้วได้สังเกตเห็นว่าควรจะมีการทำงานวิจัยในการเปรียบเทียบด้านอื่นๆประกอบกันไปด้วยเพื่อให้ได้ข้อมูลที่มีความแตกต่างและลึกซึ้งเพิ่มมากขึ้น

3.2 การทำวิจัยเกี่ยวกับการเปรียบเทียบควรมีการสำรวจข้อมูลให้กว้างและกำหนดขอบเขตให้ชัดเจนแน่นอน ก่อนที่จะลงมือทำ เนื่องจากผู้วิจัยได้พบปัญหาในการทำการเปรียบเทียบข้อมูลต่างๆที่มีหัวข้อที่เกี่ยวโยงกับหัวข้ออื่นๆจนทำให้เกิดปัญหาในการกำหนดขอบเขตหลัก

3.3 การวิจัยการเปรียบเทียบดนตรีในประเทศไทยมีน้อยมาก การเปรียบเทียบเครื่องดนตรีอื่นๆจึงเป็นสิ่งที่น่าสนใจในการเปิดมุมมองความรู้ใหม่ๆ

3.4 ในการวิจัยครั้งฯผู้วิจัยได้ทำการเปรียบเทียบระนาดเอกกับโปงลางในประเทศไทยเท่านั้น แต่ยังไม่ได้ทำการเปรียบเทียบระหว่างสำนักของเครื่องดนตรีแต่ละสำนัก ซึ่งโปงลางและระนาดเอกนั้นยังมีความแตกต่างในแต่ละพื้นที่ของตัวเครื่องดนตรีเอง การเปรียบเทียบระหว่างสำนัก เช่น ระนาดเอกแต่ละสำนักหรือการเปรียบเทียบโปงลางในอีสานเหนือและอีสานใต้ งานวิจัยเปรียบเทียบในเครื่องดนตรีเดียวกันเองจึงเป็นสิ่งที่ควรมีเกิดขึ้น

3.5 การวิจัยการเปรียบเทียบดนตรีในครั้งนี้ทำการเปรียบเทียบเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีไทยกันเอง ซึ่งการเปรียบเทียบดนตรีระหว่างประเทศในทวีปเดียวกันหรือคนละทวีป น่าจะทำให้เปิดข้อมูลทางความคิด มุมมองที่กว้างและแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงได้อีกมากมายไม่รู้จบ จึงควรมีงานวิจัยเปรียบเทียบเครื่องดนตรีระหว่างประเทศเกิดขึ้นด้วย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

# รายการอ้างอิง


กานต์ วัชระประภาพงศ์. (2559). การเปรียบเทียบเพลงลาวแพนสำหรับบรรเลงด้วยไวโอลิน กรณีศึกษาเพลงลาวแพนฉบับของรองศาตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ และเพลงลาวแพนฉบับละครเวที ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอของอาจารย์อานันท์ นาคคง.

คณะศิลปกรรมศาสตร์ สาขาวิชาศิลปการแสดงและและสาขาวิชาดนตรีพื้นเมือง. (2015). เซิ้งกระโป๋ Soeng krapo. มหาวิทยาลัยขอนแก่น. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=GLCwQcZ74Yg

คมกริช การิณ. ( 2544). การวิจัยเรื่อง ดนตรีโปงลางในจังหวัดกาฬสินธุ์.

จักรยุทธ ไหลสกุล. (2560) การเรียนการสอนโปงลางและระนาดเอก/สัมภาษณ์: ก. ธีรเลิศรัตน์.

จารุบุตร เรืองสุวรรณ. บทความโปงลาง เชิดชูเกียรติ นายจารุบุตร เรืองสุวรรณ.

จารุบุตร เรืองสุวรรณ. (2527). เชิดชูเกียรติ นายจารุบุตร เรืองสุวรรณ. โปงลาง, 32-33.

ชมรมดนตรีอีสานจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. โปงลาง. เข้าถึงได้จาก http://www.isan.clubs.chula.ac.th/dontri/?transaction=ponglang01.php

ณัฐกฤษ วานิชขจร. (2560) โปงลางและระนาดเอก/สัมภาษณ์: ก. ธีรเลิศรัตน์.

ต้นตระกูล แก้วหย่อง. (2560) โปงลางและระนาดเอก/สัมภาษณ์: ก. ธีรเลิศรัตน์. (Vol ).

ทวีศักดิ์ อัครวงศ์. (2560). ระนาดเอกและโปงลาง.

ทัศนีย์ ศิวบวรวัฒนา. (2541). บทบาทของนายเปลื้อง ฉายรัศมี ในการอนุรักษ์พัฒนา และสืบทอดดนตรีโปงลาง. (ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต วิทยานิพนธ์), มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ธีรพงศ์ ทองเพิ่ม. (2558 ). การวิเคราะห์ทางเดี่ยวเพลงพญาโศก ของครูสุพจน์ โตสง่า

นายถวัลย์ มาศจรัส, & นายทูลทองใจ ซึ่งรัมย์. (2546). เปลื้อง ฉายรัศมี "คีตกวีศรีแผ่นดิน". กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์องค์การรับส่งสินค้าและพัสดุภัณฑ์(ร.ส.พ).

บุษกร บิณฑสันต์, & ขำคม พรประสิทธิ์. (2553). โปงลาง (ปีที่ 1). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประวัติความเป็นมาระนาดเอก. (2018). Retrieved from https://sites.google.com/site/bv540106/page1

ปราชญา สายสุข. (2555). วิเคราห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศก ทางคุณครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร

ศิลปบรรเลง) กรณีศึกษา ครูอุทัย แก้วละเอียดและพันโทเสนาะ หลวงสุนทร. (ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข. (2549). ดนตรีพื้นบ้าน อีสาน คีตกวีอีสาน ตำนานเครื่องดนตรี และการเรียนรู้ดนตรีพื้นบ้านอีสาน. มหาสารคาม: สาขาวิชาดุริยางศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม: ศูนย์หนังสือมหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

พินิจ ฉายสุวรรณ. (2554). ฟังเพลงไทยต้องเข้าใจฟัง. วารสารเพลงดนตรี(17).

พินิจ ฉายสุวรรรณ. (2557). พินิจเพลงเดี่ยว. วารสารสุริยวาฑิต, *1*(1), 202.

พิษณุ บุญศรีอนันตร์. (2551). การศึกษากลอนระนาดเอกและเทคนิคการบรรเลงระนาดเอก เพลงตระในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย บรรเลงโดยครูนัฐพงศ์ โสวัต.

มนตรี เปรมปรีดา. (2560) ระนาดเอกและโปงลาง/สัมภาษณ์: ก. ธีรเลิศรัตน์.

มัสการ สิทธิสาร. ( 2550 ). งานวิจัยโปงลางเจ็ดเสียง.

โยธิน พลเขต. (2553). วิธีการตีโปงลางขั้นพื้นฐาน การฝึกดนตรีพื้นบ้านอีสาน (ปีที่ 1). กาฬสินธุ์: โรงพิมพ์ประสานพิมพ์ กาฬสินธุ์.

ระนาดเอก. สารานุกรมศัพท์ดนตรี ภาคคีตะ - ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. ประเทศไทย.

วิชชุดา พรหมภักดี. (2549 ). การศึกษาผลงานประพันธ์เพลงและเทคนิคการตีโปงลางของครูเปลื้อง ฉายรัศมี.

ศรัณย์ นักรบ. (2557). ประวัติความเป็นมาและพัฒนาการ ดนตรีชาติพันธ์วิทยา (หน้า 1-7). กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

ศิริปัญญา สะเดา, เฉลิมกิต เข่งแก้ว, & เชาว์ การวิชา. กระบวนการถ่ายทอดของครูปี่พาทย์พื้นบ้านอำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์.

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2545). ดุริยางค์ไทย (พิมพ์ครั้งที่ 3 .). สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมพงษ์ คุณาประถม. (2560) โปงลางและระนาดเอก/สัมภาษณ์: ก. ธีรเลิศรัตน์.

สรธัญ พกาดี. (2557 ). เทคนิคการตีระนาดเอกกรณีศึกษา พันโทเสนาะ หลวงสุนทร.

สันศนีย์ จะสุวรรณ์. (2551). การวิเคราะห์กลอนระนาดของบทเพลงทะแย *3* ชั้นของครูเตือน พาทยกุล

เสาวภาคย์ อุดมวิชัยวัฒน์. (2554). การพัฒนาคู่มือแบบฝึกทักษะการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกสำหรับเพลงเดี่ยวประเภทจังหวะหน้าทับปรบไก่ตามเกณฑ์มาตรฐานวิชาชีพสายพระยาเสนาะดุริยางค์.

โสภน เดชฉกรรจ์ (2561) การเทียบเสียงระนาดเอกและสร้างระนาดเอก/สัมภาษณ์: ก. ธีรเลิศรัตน์.

อยู่แท้กูล, ส. (2561) การสร้างโปงลางและการตีโปงลาง/สัมภาษณ์: ก. ธีรเลิศรัตน์.

อรวรรณ บรรจงศิลป และคนอื่นๆ. (2546). บันไดเสียงของดนตรีไทย *"ดุริยางคศิลป์ไทย" มนตรี ตรา*

*โมท* (หน้าที่ 119).

อรวรรณ บรรจงศิลป และคนอื่นๆ. (2546). จังหวะในดนตรีไทย "ดุริยางคศิลป์ไทย" มนตรี ตราโมท (หน้าที่ 123).

อัษฐาวุธ สาคริก. (2561) ระนาดเอกและโปงลาง/สัมภาษณ์: ก. ธีรเลิศรัตน์.

อานันท์ นาคคง. (2545). ครูเปลื้อง ฉายรัศมี ครูดนตรีเมืองน้ำดำ. เพลงดนตรี*, 11*, 11-20.

อานันท์ นาคคง. (2561) ระนาดเอกและโปงลาง/สัมภาษณ์: ก. ธีรเลิศรัตน์.

อุทัย ศาสตรา. (2553). การศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ.

Brown, P. S. a. S. Comparativemusic. Retrieved from compmus.org

Garzoli, J. (2018). The Myth of Equidistance in Thai Tuning. Retrieved from http://www.aawmjournal.com/articles/2015b/Garzoli_AAWM_Vol _4_2.pdf.

William, T. E. M. a. S. (2008a). Xylophone in Southeast Asia In T. E. M. a. S. William (Ed.), *The garland handbook of Southeast Asia Music* (pp. 30). Uk.

William, T. E. M. a. S. (2008b). Xylophone in Thailand. In T. E. M. a. S. William (Ed.), *The garland handbook of Southeast Asian Music* (pp. 172). UK.

Wisuttipat, A. P. D. M. Where is "Do" *The Theoretical Concepts on Thai Classical Music* (pp. 28-38). Santisiri Press Bangkok Thailand: Facuty of Fine Art Srinakarinwirot University.

Xylophone history. (2018). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Xylophone

# ภาคผนวก

**บทสัมภาษณ์นักดนตรีระนาดเอก นักดนตรีโปงลาง ผู้เชี่ยวชาญดนตรีและช่างทำเครื่องดนตรี**

มนตรี เปรมปรีดา ให้สัมภาษณ์ว่า การเรียนดนตรีอีสานในวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กรุงเทพ นั้นเป็นวิชาโทให้เลือกโดยทุกคนที่เริ่มเรียนดนตรีอีสานนั้นจะต้องเริ่มเรียนแคนก่อนแล้วใครชอบอะไร สนใจอะไรค่อยไปอันนั้น ซึ่งนักระนาดเอกเกือบทุกคนจะโดนจับมาตีโปงลาง เนื่องด้วยเป็นคนระนาดเอกนั้นจะต้องเป็นผู้นำวง จะทำให้เรียนโปงลางได้เร็วและมีประสิทธิภาพในการนำวงโปงลางได้ดี ยุคแรกของการเรียนในวิทยาลัยนาฏศิลป กรุงเทพนั้น ครูทนงค์ แจ่มวิมนจะเป็นผู้สอนตีโปงลาง โดยครูทนงค์ได้สอนว่าการตีโปงลางถึงจะเป็นเครื่องตีและผู้นำวงเหมือนระนาดเอก แต่วิธีการตีความและวิธีการทำเสียงนั้นไม่เหมือนระนาดเอก การตีโปงลางต้องมีการตีลงหนักเบาคล้ายๆกับการตีระนาดเอกแบบเสียงโขยก จึงจะทำให้โปงลางมีสีสัน อารมณ์น่าฟัง ซึ่งสมัยก่อนนี้โปงลางก็ผู้นำวง แต่ในสมัยนี้พิณเป็นผู้นำแทนไปแล้ว เพราะว่าเสียงมันดังกว่า แต่โปงลางก็ยังค่อยช่วยสอดรับ บอกคิวให้กับพิณสลับกันเช่นกัน เพลงพื้นฐานที่ต้องฝึกก็พวก เต้ยโขง เต้ยสามจังหวะ โปงลางเมื่อตีได้เพลงแล้วไม่ต้องมานั่งไล่มือเหมือนระนาดเอก สามารถมาตีเองได้ ซ้อมเองได้สนุกๆ ไม่มีเพลงไล่มืออย่างชัดเจนแบบระนาดเอก ส่วนเรื่องเพลงในการประกอบการแสดงนั้นจะนำเอาเพลงอีสานหลายๆเพลงมาเรียบเรียงผสมกัน การเล่นประกอบการแสดงก็จะไม่ยากแบบในดนตรีไทยมาก เพราะการรำแบบอีสานค่อนข้างไม่มีรูปแบบที่แน่ชัด สามารถปรับเปลี่ยนตามหน้างานได้ง่าย ช่วงสมัยประมาณ พ.ศ. 2530 มีงานเยอะแสดงวงโปงลางเยอะมากๆประมาณ 4-5 วันต่อสัปดาห์ เรียกว่าระนาดเอกหรือวงดนตรีไทยเดิมนี้ไม่ค่อยได้จับเลย ส่วนมากเล่นแต่โปงลางเอาสนุก รับงานหลวงและงานนอกที่เล่นตามโรงแรมต่างๆ ซึ่งโดยส่วนมากวงที่เล่นกันในงานนอกสมัยนั้นก็เห็นแต่คนภาคกลางมาเล่นวงโปงลาง วงโปงลางเป็นที่นิดยมมากเรียกว่าแซงหน้างาน มหาดุริยางค์เลย วงโปงลางเล่นแล้วสนุก เพลงมันเร้าใจ ณ เวลานั้นยอมรับว่าชอบเล่นโปงลางมากกว่า สมัยนั้นครูปฐมรัตน์ หัวหน้าภาคดุริยางค์ไทยเป็นครูผู้สอนเป็นหลัก ส่วนการตีโปงลางในวิทยาลัยนาฏศิลปะนั้น ไม่นิยมเล่นเดี่ยว ถ้าจะมีโชว์ฝีมือก็จะโชว์กันตรงเกริ่นนิดหน่อยสั้นๆ เรียกว่าจริงๆแล้วแทบจะไม่ได้โชว์อะไรกันเลย แต่ในมุมมองของคนระนาดเอกแล้วรู้สึกว่าตีเดี่ยวโปงลางมันไม่ค่อยมีสักเท่าไหร่ ตีเดี่ยวน่าจะหมายถึงแค่การตีคนเดียว เพราะจริงๆแล้วไม่ว่าจะเล่นในเพลงหรือเวลาเล่นเดี่ยวก็ตีเหมือนกัน โปงลางไม่ได้มีเทคนิคการตีพิสดารแบบระนาดเอกมากนัก เพลงใช้ร่วมกันส่วนมากก็จะเป็นเพลงไทยสำเนียงลาว เช่น สร้อยลำปาง

ฟ้อนแคน ลาวดวงดอกไม้ ซึ่งเพลงเหล่านี้ก็สามารถนำมาเล่นเปลี่ยนจังหวะเป็นวงโปงลางได้เลย ไม่ยาก ส่วนเพลงของวงโปงลางนั้นระนาดเอกจะนิยมเอามาใส่ในเพลงประเภท “หางเพลง” ซึ่งเป็นเพลงที่เล่นหลังจากการบรรเลงเพลงไทยเดิมจบหลังจากลูกหมดแล้ว จึงนำเพลงของโปงลางมาใส่เพื่อให้เกิดความสนุกสนานและได้สำเนียงของเพลงต่างๆมากขึ้น ยกตัวอย่างเช่น การนำมาต่อเพลงโอ้ลาว หัวใจของการตีระนาดเอกกับโปงลางนั้น การตีระนาดเอกเน้นจะต้องตีให้คนอื่นเค้าฟังให้รู้เรื่องของทำนอง แต่โปงลางนั้นเน้นการตีให้เร้าใจได้อารมณ์ แต่สิ่งที่เหมือนกันนั้นก็คือ ต้องเป็นผู้นำวงที่ดี บทบาทของเครื่องดนตรีทั้ง 2 ชนิดนี้ ในยุคหลังนี้ ระนาดเอกมีบทบาทเยอะขึ้นมาก ตั้งแต่มีหนังเรื่องโหมโรงเข้ามา โปงลางในกรุงเทพก็ลดน้อยลงรวมถึงงานแสดงวงโปงลางก็ลดน้อยลงด้วยทันที แต่ที่จังหวัดร้อยเอ็ดกับกาฬสินธุ์ก็ยังมีงานเยอะอยู่พอสมควร

(มนตรี เปรมปรีดา, สัมภาษณ์ 11 พฤศจิกายน 2560)

ทวีศักดิ์ อัครวงศ์ ให้สัมภาษณ์ว่า การระนาดเอกกับการตีโปงลางนั้น หลักๆที่เห็นได้ชัดคือการตีเป็นคู่แปดกับการตีแบบสลับมือ การตีระนาดเอกนั้นจะใช้วิธีการตีเป็นคู่แปดเป็นส่วนใหญ่ แต่โปงลางนั้นแทบจะไม่พบการตีเป็นคู่แปดเลย มักจะตีเป็นการสลับมือหรือถ้าตีเป็นคู่ก็จะใช้มือขวาตีเป็นทำนองแล้วมือซ้ายตีเป็นเสียงเดียวอยู่กับที่ สังเกตได้จากการฝึกฝนไล่มือ วิธีการฝึกไล่มือระนาดจะมีเพลงสำหรับฝึกโดยเฉพาะคือเพลงฉิ่งมู่ลงและทะแย แต่เพลงฝึกไล่มือของโปงลางไม่มีที่ชัดเจน เพราะโปงลางไม่ต้องฝึกตีให้ตรงคู่ไม่จำเป็นต้องมือเท่ากันเหมือนกับระนาดวิธีฝึกก็จึงไม่เข้มข้นเหมือนกัน รูปแบบเทคนิคการตีระนาดเอกมีเยอะมากกว่าชัดเจน ทั้งเรื่องการสะบัดการมีหลายแบบ การรัวก็มีเยอะมาก แต่โปงลางมีตีสลับมือเปลี่ยนไปมาเรื่อยๆมากกว่า แต่การตีโปงลางนั้นจะเน้นเรื่องของความธรรมชาติ เสียงที่ฟังแล้วสนุกสนาน ไพเราะแบบพื้นบ้าน ฟังง่ายๆเพลินๆ เสน่ห์ของโปงลางเลยคือวิธีการตีสลับมือไม่อยู่กับที่ต้องขยับอยู่ตลอด ส่วนเรื่องเพลงของระนาดเอกกับโปงลางนั้น ระนาดเอกมีเพลงที่ถอดขยายเป็นสามชั้น สองชั้น ชั้นเดียว เยอะมาก เพลงยาวกว่าโปงลางมาก ส่วนของโปงลางที่เล่นนั้น โดยปกติก็จะเป็นสองชั้นกับชั้นเดียวซะส่วนใหญ่ ในบางครั้งก็ไม่ได้เป็นเพลงๆเดียวกัน เพียงแต่นำมาต่อกันให้กับการแสดงเพื่อความเหมาะสมเพียงเท่านั้น เรื่องเพลงเวลาโชว์ฝีมือของระนาดเอกนั้นจริงๆแล้วเป็นเพลงเดี่ยวอะไรก็ได้เพราะเพลง

เดี่ยวระนาดเอกนั้นมีรูปแบบชัดเจนอยู่แล้ว คือ ต้องมีเที่ยวพื้น เที่ยวคาบลูกคาบดอก เที่ยวรัว เที่ยวเก็บ แต่ของโปงลางนั้นจะมีเพลงกำหนดมาเลยว่าเพลงเดี่ยวอะไรคือตีสลับมือแบบโชว์โดยเฉพาะ เช่น เพลงกาเต้นก้อน

(ทวีศักดิ์ อัครวงศ์, สัมภาษณ์ 3 มีนาคม 2561)

สมพงษ์ คุณาประถม ให้สัมภาษณ์ว่า การเริ่มต้นการเรียนโปงลางของผมเริ่มต้นจากการเรียนดนตรีอีสานทั่วๆไปก่อน ด้วยความที่พ่อผมก็พอเป็นดนตรีอยู่บ้าง แต่ไม่ได้เป็นอย่างจริงจังนัก เราก็เลยเริ่มเรียนพวกโหวด พิณ แคน แล้วก็ไปรวมวงกันที่โรงเรียน รวมวงกันมาแข่งดนตรีที่กรุงเทพในงานกาชาติ ตอนนั้นคืองานแรกๆเลยที่เราจำได้ พอต่อมาเราเรียนจบ ม.3 ก็มาเริ่มเรียนต่อ ม.4 ต่อที่วิทยาลัยนาฏศิลปะ กาฬสินธุ์ ตอนนั้นเลือกเริ่มเรียนเอกโขน ตอนหลังคิดว่ามันไม่เหมาะกับเราจึงได้ย้ายไปเรียนเอกระนาดทุ้ม แล้วสมัยนั้นพ่อเปลื้อง ฉายรัศมี ท่านเป็นอาจารย์พิเศษคอยสอนดนตรีโปงลางให้ก็เลยได้มีโอกาสเรียนกับท่าน ท่านมีลูกศิษย์เอกจริงๆหลายคนมาก ทุกคนได้ความรู้เต็มที่กันหมด เรื่องของความแตกต่างระหว่างระนาดเอกกับโปงลางที่เห็นชัดๆก็คือ วัสดุที่ทำมันต่างกัน โปงลางลูกจะใหญ่กว่าส่วนมากทำจากไม้มะหาด แล้วก็มีขาตั้งแขวนลูกเอาไว้ให้เสียงมันดังโปร่งๆ ไม่ได้แขวนไว้กับรางเหมือนระนาดเอก ระนาดเอกวิธีการตีซับซ้อนมาก มีศัพท์สังคีตของการตีมากมายไปหมด แต่โปงลางจะไม่มีศัพท์อะไรมากเลย วิธีการตีเรียบง่ายเหมือนกับวิถีชีวิตของคนอีสาน ยิ่งสมัยก่อนนี้การตีโปงลางนั้นไม่มีการตีกรอเลย การตีกรอพึ่งจะมามีช่วงหลังๆนี้ มีการพัฒนามากขึ้น วิธีการฝึกโปงลางจริงๆแล้วก็จะเริ่มจะพวกเพลงเต้ยโขง เต้ยพม่า ยากขึ้นมาหน่อยก็เป็นลายลมพัด สมัยที่เรียนมาก็ยังมีวิธีการในการฝึกไล่เสียงเป็นหลักสูตรอยู่เหมือนกัน วิธีการตีแบบมือเดียวและวิธีการตีฝึกตีสับมือแบบต่างๆ เรื่องของเพลงที่ใช้ร่วมกันนั้นสามารถใช้เพลงอะไรก็ได้ ไม่มีกฎระเบียบแน่ชัดแล้วแต่คนเล่นจะนำเอาไปเล่นเลย เพราะโปงลางก็คือเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่เรียกว่าเครื่องดนตรี เราสามารถเล่นเครื่องดนตรีเพลงอะไรก็ได้ที่เราสามารถเล่นได้ ส่วนวิธีการแขวนโปงลางจะแบ่งออกเป็น 2 แบบคือ แบบอีสานเหนือกับอีสานใต้ ซึ่งอีสานเหนือจะแขวนโดยเอาเสียงต่ำไว้ด้านบน แต่อีสานใต้พวกทางจังหวัดอุบลราชธานี จะแขวนโปงลางลูกเล็กเสียงสูงไว้ด้านบน หัวใจสำคัญของโปงลางก็คือ หัวใจของเราซึ่งก็คือผู้ที่ตี มันสำคัญในเรื่อง

ที่เวลาเราจะสื่อให้คนฟังรู้ว่าเราต้องการสื่ออะไร อารมณ์ต้องได้ ก่อนตีต้องมีการจินตนาการว่าเราจะทำอะไร นึกถึงอะไรแล้วให้คนฟังรับสารที่เราส่งให้ได้ ซึ่งที่สำคัญที่สุดก็คือ ความสุขในการเล่นดนตรี เราต้องเล่นดนตรีให้มีความสุขและสุขที่ตัวเราก่อน หลังจากนั้นคนดูถึงจะมีความสุขไปกับเราด้วยได้ จริงๆแล้วหลักการนี้มันก็คือ หลักการทั่วๆไปของการเล่นดนตรีทุกประเภทนั้นแหละ โปงลางก็คือเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งเหมือนกัน ระนาดเอกก็คือเครื่องดนตรีอีกชนิดหนึ่งเหมือนกัน เราอยากจะเล่นยังไงกับโปงลาง จริงๆแล้วมันสามารถเสริมเติมแต่งได้ตามแล้วแต่ว่าใครจะเล่น เดี๋ยวนี้มีการพัฒนาไปเยอะแยะมากมาย มีคนคิดอะไรขึ้นใหม่ๆขึ้นเยอะแยะ ยิ่งเด็กรุ่นใหม่ๆนี้เก่งๆหลายคน อย่างเช่น สมัยพี่ พี่คิดการทำโปงลางให้เล่นได้ครบ 7 เสียง โดยทำจากไม้ชิงชัน พี่ทำให้ลูกศิษย์พี่ตีเล่นเพื่อให้เค้าเอาโปงลางไปเล่นได้กับวงอะไรก็ได้ทุกๆวง แต่ปัจจุบันนี้มีคนคิดไปไกลกว่าพี่อีก มีการสร้างโปงลางเป็นChomatic scale เล่นได้กว้างมากกว่าเดิมอีก เรื่องของบทบาททางสังคมของโปงลางตอนนี้ก็เป็นที่น่าดีใจ สมัยนี้นี้วงโปงลางมีเรียนกับเกือบทุกโรงเรียน มีทั่วประเทศ ศักดิ์ศรีของโปงลางสมัยก่อนนี้ไม่ค่อยจะสู้ระนาดเอกได้สักเท่าไหร่ แต่สมัยนี้รู้สึกว่าโปงลางไม่น่าอายอีกต่อไปแล้ว โปงลางได้รับความนิยมที่ดีขึ้นเยอะ ดีใจที่วันนี้โปงลางพัฒนาไปได้ไกลมากๆ

(สมพงษ์ คุณาประถม, สัมภาษณ์ 30 ตุลาคม 2560)

ล แก้วหย่อง ให้สัมภาษณ์ว่า ตอนแรกเริ่มเรียนดนตรีอีสานทั่วๆไปก่อน โดยเริ่มต้นตระกูจากพิณกับแคนแล้วมาเริ่มฝึกโปงลางจนกลายเป็นเครื่องมือเอกสมัยเรียน เท่าที่สังเกตุนั้นระนาดเอกส่วนมากจะตีแบบเป็นคู่แปด ดำเนินทำนองสองมือไปด้วยกันเป็นคู่ๆ แต่บางครั้งก็มีสลับมือบ้างบางทีแล้วแต่เพลง แต่โปงลางจะไม่มีตีคู่แปดเลย มีการเล่นโน้ตแบบ 5 เสียงและดำเนินทำนองแบบสลับมือเป็นส่วนใหญ่ เพลงที่สำคัญในการเล่นโปงลางก็จะมีพวกเพลงเดี่ยวกาเต้นก้อน สุดสะแนนไล่วัวขึ้นภู หรือบางหมู่บ้านก็จะมีเพลงเดี่ยวโดยเฉพาะของแต่ละที่แยกออกไปอีก ซึ่งอย่างครั้งเพลงบางเพลงก็สามารถเล่นรวมวงได้ อย่างเช่น เพลงกาเต้นก้อน บางครั้งบางหมู่บ้านก็จะเล่นเป็นวงดนตรีไปเลยไม่ได้เป็นเล่นเดี่ยวเครื่องดนตรี แต่ว่ามันจะออกเป็นคนละทำนองไปเลย ไม่เหมือนกับทำนองของเพลงเดี่ยวที่เล่นกันทั่วไป มีแค่ความความใกล้กันในเรื่องของกลุ่มเสียงที่ใช้ในเพลงเพียงเท่านั้น เพลงที่ใช้ร่วมกันระหว่างระนาดเอกกับโปงลางก็จะมีพวกเพลงเงี้ยวลำลึก สองชั้น

เพลงเต้ยโขง เพลงลาวกระทบไม้ที่มีการปรับเปลี่ยนกลายมาเป็น เพลงบายศรีสู่ขวัญ ส่วนหัวใจสำคัญของการตีโปงลางก็คือ เราต้องเป็นหนึ่งเดียวกันเครื่องดนตรี คือหมายถึง การสื่ออารมณ์ของท่วงทำนองของความรู้สึกในเพลงแต่ละเพลงนั้น โดยให้คนฟังสัมผัสได้ถึงว่าเราต้องการจะทำอะไร เราคิดอะไรอยู่ ต้องการจะสื่ออะไรให้คนฟังทราบ โดยคำนึงการตีความบทเพลงกับความคิดของตัวเราเองเป็นหลัก ไม่จำเป็นต้องตามผู้แต่งเพลงนั้นๆทั้งหมด เราสามารถจินตนาการความเป็นลายกาเต้นก้อน หรือลายวัวขึ้นภู ในแบบที่เราอยากจะจินตนาการออกมาได้ เช่นการตีความหมายจินตนาการทำให้เป็นเสียงลม ทำยังไงให้คนนึกถึงท้องทุ้ง ทำอย่างไรให้เห็นนกมาจิกกินก้อนดินในทุ่งนา ทางด้านบทบาททางสังคมของโปงลาง ก็คือ โปงลางเป็นหลักผู้นำวง แต่พอมีเทคโนโลยีภาคไฟฟ้าเข้ามา โปงลางก็เปลี่ยนบทบาทกลายเป็นตัวเสริมให้ลูกเล่นในวงมีสีสันมากขึ้น แล้วก็มีพิณมาเป็นผู้นำเล่นทำนองหลักแทน แต่บางวงก็ยังพอพบเห็นมีการเล่นโน้ตที่เหมือนกันอย่างชัดเจนระหว่างโปงลางกับพิณไฟฟ้า นักดนตรีที่เล่นโปงลางในยุคนี้ไม่ได้เป็นหัวหน้าวงสักเท่าไหร่แล้ว ส่วนมากจะไปเป็นพิณกับแคนแล้วมากกว่าที่กลายเป็นหัวหน้าวง เรื่องของระบบเสียงโปงลางตั้งแต่ 15 ปีที่ผ่านมาก็เกิดเป็นความถี่ในบันไดเสียง Am แล้ว ส่วนด้านของระนาดเอกนั้นในภาคอีสานแทบจะไม่เคยเห็นมีคนเล่นเลยซึ่ง โดย ส่วนตัวเกิดในจังหวัดชัยภูมิ ไม่มีการเล่นระนาดเอกเลย

(ต้นตระกูล แก้วหย่อง, สัมภาษณ์ 19 กันยายน 2560)

ณัฐกฤษ วานิชขจร ให้สัมภาษณ์ว่า เริ่มเรียนโปงลางตั้งแต่สมัยประถมศึกษาจากครูอี๊ด โปงลางสะออนเป็นเครื่องแรก สมัยก่อนนี้มีที่เรียนโปงลางน้อยมากในกรุงเทพ พอช่วงปิดเทอมก็คือนั่งรถไปเรียนอยู่บ้านครูที่กาฬสินธุ์เลย หลังจากนั้นก็เริ่มเข้าแข่งขันที่รายการ Settrade เยาวชนดนตรีได้รับรางวัลเหรียญทอง และได้เห็นคู่แข่งที่เป็นนักดนตรีไทยเดิม พวกระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ จึงทำให้สนใจอยากจะลองเรียนดนตรีไทยเดิมบ้าง หลังจากนั้นก็ได้ไปฝากตัวกับครูที่บ้านดนตรีไทย ดุริยะประณีต พอเรียนดนตรีไทยก็รู้สึกว่าวิธีการเล่นมีกฎระเบียบมากมาย การสร้างเสียงของระนาดเอก หรือฆ้องวงมีเทคนิคที่ต้องฝึกอย่างลึกซึ้งของกล้ามเนื้อ ต้องมาฝึกกดหรือสะบัดกับอย่างจริงจังโดยใช้เวลาพอสมควร แต่โปงลางเวลาเล่นแล้วรู้สึกว่าสนุกและผ่อนคลายมากกว่า มันมีอิสระในการให้เราได้ใส่อะไรที่เราอยากใส่ได้มากขึ้น สมัยเรียนช่วงแรกๆโปงลางก็จะเป็นคนคอย

นำวงโปงลางโดยสำคัญที่การดูท่ารำเป็นหลักว่าจะออกเพลงตอนไหน รำอย่างไร เร่งจังหวะช่วงไหน เพลงเดี่ยวโปงลางที่เรียนจากครูอึ๊ดก็จะมีทั้งเร็วและช้า อย่างเช่นเพลง ลายไทยภูเขา ก็จะเป็นเพลงแนวช้าหวานๆ จริงๆแล้วชอบเพลงโปงลางแบบหวานๆมากกว่านะ ฟังแล้วสบายใจกว่า หัวใจสำคัญของการโปงลางก็คือการเล่นให้ได้อารมณ์หนักเบา แต่ของฆ้องหรือระนาดเอกมันจะยากกว่าตรงเรื่องพละกำลังที่จะต้องใช้เยอะและเสียงแต่ละเสียงกว่าจะทำออกมาได้ค่อนข้างยากมาก จริงๆแล้วที่เห็นๆว่าตอนโตขึ้นมาเรียนดนตรีไทยเป็นหลัก แต่ถ้าถามว่าเวลาว่างๆอยากหยิบอะไรตีมากกว่ากันก็คงขอเลือกเป็นนั่งตีโปงลางมากกว่านะ โปงลางที่ใช้เป็นโปงลางที่ไม่เหมือนคนอื่น คือเป็นโปงลางที่ลูกเล็กกว่าแล้วก็มีเสียงครบ 7 เสียงทำจากไม้ชิงชันซึ้งเป็นไม้ที่ไว้ทำระนาดเอก เหตุผลที่โปงลางส่วนตัวเป็นแบบนี้เนื่องจากเสียงจะแหลมแล้วตีกับวงดนตรีสากลได้สบายและเต็มที่กว่า ทำอะไรได้เยอะกว่า บทบาทของดนตรีโปงลางก็คือ เล่นเพื่อคลายเครียด อารมณ์แบบสบายๆ แต่ของระนาดเอกก็จะเป็นทางการมากกว่าหน่อย

(ณัฐกฤษณ์ วานิชขจร, สัมภาษณ์ 25 กันยายน 2560)

จักรยุทธ ไหลสกุล ได้ให้สัมภาษณ์ว่า การเรียนการสอนวิชาดนตรีอีสานในวิทยาลัยนาฏศิลปะ กรุงเทพนั้น เริ่มจากการเปิดเป็นวิชาโทก่อน โดยเริ่มจากช่วงแรกที่ อาจารย์ทนงค์ แจ่มวิมล ได้รับการบรรจุแต่งตั้งให้เป็นครูของวิทยาลัยนาฏศิลป ในช่วงแรกๆนั้น อาจารย์ทนงค์ แจ่มวิมล ได้มีการเดินทางไปช่วยสอนที่วิทยาลัยนาฏศิลป ร้อยเอ็ด และได้ทำการแลกเปลี่ยนนำเอาความรู้ดนตรีอีสาน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คือ วงโปงลาง กลับมาแลกเปลี่ยนให้เพื่อนๆครูที่กรุงเทพเล่น โดยมีการแสดงวงโปงลางครั้งแรกที่งานแต่งงานของอาจารย์ วีระศักดิ์ กลั่นรอด ณ สังคีตศาลา เมื่อ ช่วงประมาณปี พ.ศ.2526 นับเป็นครั้งแรกของการเปิดตัววงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลป ให้คนกรุงเทพได้ชมอย่างเป็นที่น่าตาตื่นใจ จึงทำให้ทีมครูอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลป ได้มองเห็นถึงศักยภาพของบุคลากรที่สามารถเล่นและมีความรู้เรื่องวงโปงลางได้อย่างดี ซึ่งนำโดยครูทนงค์ แจ่มวิมล จึงได้ตัดสินใจเปิดเป็นวิชาโทดนตรีอีสานขึ้น โดยการเริ่มเรียนโปงลางในช่วงแรกนั้น ได้นำให้นักระนาดเอกเป็นผู้ทดลองเรียนตีโปงลางก่อนเป็นลำดับแรกๆ เนื่องมีลักษณะการตีไล่เสียงที่มีความคล้ายคลึงกันและรวมไปถึงบทบาทหน้าที่ ที่จะต้องเป็นผู้นำในวงโปงลาง ได้แก่ การเร่งจังหวะ การให้สัญญา

นออกเพลง การลงจบของเพลง รวมไปถึงการเคาะไม้เพื่อเริ่มต้นและบอกสัญญาณต่างๆในวงดนตรีโปงลางจนกระทั่งต่อมาพิณอีสานได้มีวิวัฒนาการมาใช้ไฟฟ้าต่อเข้ากับลำโพงเพื่อให้เสียงนั้นดังขึ้น โดยต่างจากเดิมที่เป็นเพียงแต่พิณโปร่ง จึงทำให้พิณอีสานมีเสียงที่ดังและได้รับการเปลี่ยนบทบาทกลายมาเป็นผู้นำวงแทนโปงลาง โดยช่วงแรกนั้นมีคนดีดไหซึ่งเป็นผู้ชาย แต่หลังจากที่มีเบสไฟฟ้าเข้ามาแล้วนั้น จากไหที่เป็นเครื่องดนตรีก็กลายมาเป็น “นางรำไห” นางรำไหมีหน้าที่รำอยู่กับที่ถูกเรียงล้อมรอบด้านหน้า โดยมีการประดิษฐ์ท่ารำไหขึ้นมาเพื่อนางรำไหโดยเฉพาะ คาดว่ากำเนิดขึ้นจากนาฏศิลป ร้อยเอ็ด เป็นผู้คิดค้น ในเรื่องของเพลงพื้นฐานของโปงลางนั้นมักจะนิยมเล่นเพลงลายโปงลาง เต้ยโขง กาเต้นก้อน ตังหวาย ภูไทยสามเผ่า เต้ยสามจังหวะ ลมพัดพร้าว หรือเพลงที่ใช้ร่วมกันก็จะเป็นเพลงทีความโด่งดังนิยมเล่นกันไปทั่วทุกๆภาคประเทศไทย เช่น เพลงเต้ยพม่า เต้ยโขง ที่สามารถพบได้ทั่วไปทุกๆภาคของประเทศไทย การเล่นดำเนินทำนองโปงลางนั้นมีวิธีการเล่นที่ไม่เคร่งครัดมาก เนื่องจากเป็นดนตรีพื้นบ้าน สามารถแต่งเติมทำนองได้อย่างอิสระ ความแตกต่างของระนาดเอกกับโปงลางนั้น มีสิ่งที่แตกต่างอย่างสำคัญได้แก่เรื่องของ ระบบเสียง วิธีการปฏิบัติและเพลงที่ใช้ โดยระบบเสียงของโปงลางนั้นใช้วิธีการเทียบเข้ากับแคนและวิธีการตีโปงลางที่มีวิธีที่การตีที่แตกต่างจากการตีระนาดเอก ซึ่งในปัจจุบันนี้โปงลางกลายเป็นตัวเสริมที่สำคัญในวงสร้างสีสัน ให้เกิดเสียงที่สมบูรณ์ โดยการเล่นประกอบการรำนั้นมาทีหลัง วงดนตรีโปงลางเกิดขึ้นมาก่อน โดยสิ่งที่เป็นเสน่ห์ของวงโปงลาง และเครื่องดนตรีอีสานนั้น เมื่อพอได้ยินแล้วจะทำให้คิดถึงบ้าน นึกถึงความแล้งแค้น กันดาร การผลัดพราก ถ้าถามถึงเรื่องบริบททางสังคมนั้น ระนาดเอกกับโปงลางนั้นแยกกันอยู่ในสังคมใครสังคมมัน รับใช้พื้นที่ของใครของมัน แบ่งชัดเจนว่าภาคอีสานกับภาคกลาง แต่วงดนตรีไทยกับวงโปงลาง ในวิทยาลัยนาฏศิลป ก็มีทุกที่มีทุกภาคแล้ว บางจังหวัดฟังโปงลางแล้วก็ชอบ เค้าก็จ้างไปงานกัน ยกตัวอย่างเช่นสมัยก่อนนี้ภาคใต้ก็มีงานโปงลางเยอะมาก แต่สมัยนี้ไม่มีแล้ว

(จักรยุทธ ไหลสกุล, สัมภาษณ์ 30 พฤศจิกายน 2560)

อัษฎาวุธ สาคริก ได้กล่าวว่า เรื่องเพลงของระนาดเอกและโปงลางปัจจุบันค่อนข้างแบ่งได้ยากว่าเพลงใดอยู่ในกลุ่มเพลงประเภทใด เพราะเพลงหลายๆเพลงสามารถเล่นทั่วไปได้และหรือจะ

เล่นเผื่อโชว์ฝีมือด้วยก็ได้ เพลงในปัจจุบันของการเล่นระนาดเอกและโปงลางไม่จำเป็นต้องเป็นไทยเดิมหรือเพลงท้องถิ่นแล้ว ปัจจุบันเราเห็นระนาดเอกกับโปงลางเล่นเพลงอะไรกัน ยกตัวอย่างเช่น เพลงพระราชนิพนธ์ ทั้งระนาดเอกและโปงลางมีการเล่นเพลงพระราชนิพนธ์เกิดขึ้น แต่เราไม่สามารถเล่นได้ เราจะต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบของเครื่องดนตรีเพื่อพัฒนาให้เล่นเพลงในปัจจุบันให้ได้มากขึ้นไหม สิ่งที่เราจะเปรียบเทียบเห็นได้ชัดเจนของระนาดเอกและโปงลางน่าจะเป็นเรื่องของลักษณะทางกายภาพ เช่น เรื่องของขึงผืน การพัฒนารูปร่าง ทำไมถึงจึงต้องขึงผืนแบบนั้น ทำไมโปงลางถึงไม่ใช่รางเป็นกล่องเสียงเหมือนกันระนาด แต่เดิมเริ่มต้นจากการขึงอย่างไร เป็นต้น สิ่งที่สำคัญของระนาดเอกและโปงลางคือมันมีเสียงที่แตกต่างกัน วิธีการนั่งเล่นต่างกัน บันไดเสียงต่างกัน ตัวผูกยึดผืนต่างกันหน้าที่ต่างๆของระนาดเอกและโปงลางในบริบทสังคมใช้ต่างกันไหม ประโยชน์ความใช้สอยของแต่ละในพื้นที่ ประเภทขั้นตอนของเพลง การแต่งกาย วัสดุเรื่องของการสร้างเครื่องดนตรีที่มีการนำศิลปะมาเข้ามาประดับประดา ทุกอย่างเหล่านี้มีความแตกต่างกันอย่างมาก เหตุเกิดจากอะไร และการพัฒนาระหว่างระนาดเอกกับโปงลางก็มีเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง รวมไปถึงรูปลักษณ์ปัจจุบันของระนาดเอกกับโปงลางที่สร้างจากไม้เดิมๆรูปลักษณะเดิมของมันก็ยังคงมีวิธีการผลิตที่พัฒนาการอย่างต่อเนื่องอีก เพราะฉะนั้นในแง่มุมของการเปรียบเทียบมีมุมมองหลากหลายมากในการเปรียบเทียบระนาดเอกกับโปงลาง ลองมาคิดว่าถ้าเราไม่นำคำนิยามแบบเดิมว่าระนาดกับโปงลางมาตั้ง แล้วเราจะมาแยกเปรียบเทียบแค่เครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่สร้างด้วยไม้แล้วมีไม้ตีมาตีให้เกิดเป็นทำนองนำมาเปรียบเทียบกันจะเป็นอย่างไร

พูดถึงเรื่องวงดนตรีของระนาดเอกและโปงลางเราสังเกตเห็นได้ว่าวงปี่พาทย์ที่ระนาดเอกเล่นอยู่นั้นมีเครื่องดนตรีประเภทตีอยู่เยอะมากเป็นส่วนใหญ่ไม่ว่าจะระนาดทุ้มหรือฆ้องส่วนเมื่อเรามามองถึงวงโปงลางนั้นวงโปงลางมีเครื่องดนตรีประเภทตีบ้างไหมหรือมีเครื่องดนตรีประเภทเป่ากับดีดมาผสมด้วยแล้วลักษณะแบบนี้เกิดเพราะอะไรถ้ามาสังเกตเปรียบเทียบระนาดเอก แล้วถ้าวงโปงลางลองทำเหมือนวงปี่พาทย์ เอาโปงลางรูปแบบต่างๆมาตีกันในวงจะมีลักษณะอย่างไรเมื่อเปรียบเทียบกับวงปี่พาทย์ของระนาดเอก เรื่องของการจัดวางตำแหน่งระนาดเอกและโปงลางก็ยังคงเป็นเรื่องที่น่านำมาคิด การวางตำแหน่งของระนาดเอกในแต่ละวงมีความหมายที่แตกต่างกันแน่ชัด เช่น วงปี่พาทย์ทั่วไป วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ก็มีความแตกต่างกันในการวางระนาดเอก แล้วเหตุผลของการวางตำแหน่งของโปงลาง เหตุผลเหล่านี้คืออะไร มีแนวคิดอย่างไร

เรื่องความเชื่อของเครื่องดนตรี วัฒนธรรมของคนระนาดจะมีความเชื่อว่ามีครูบาอาจารย์สิงสถิตอยู่ในเครื่องดนตรีและสิ่งต่างๆที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมระนาด ส่วนประกอบสำคัญของงานไหว้ครู เทวดา ความเชื่อเรื่องของระนาดห้ามวางที่ต่ำ ห้ามข้ามเครื่องดนตรีไทย วัฒนธรรมเหล่านี้อยู่คู่กับระนาดเอก ส่วนทางโปงลางเป็นอย่างไร ทั้งเรื่องของการสร้างระนาดยังต้องมีเรื่องความเชื่อไปถึงช่างผู้ผลิต พิธีกรรมก่อนสร้างเครื่องดนตรี หรือนำวัตถุดิบมาจากจังหวัดต่างๆที่เป็นที่นิยมกันมาแต่ช้านาน ทางด้านความเชื่อการผลิตของโปงลางเป็นอย่างไร ไม้ตีระนาดมีหลายรูปแบบมากมีทั้งการใช้สำหรับตีทั่วไป น้ำหนักที่แตกต่างกัน มีไม้ไว้ใช้สำหรับการซ้อม ไม้สำหรับงานพิเศษเช่นงานประชัน โปงลางมีไม้เหล่านี้บ้างไหม แล้วถ้าในกรณีที่ไม่มี เราสามารถทฤษฎีของไม้ระนาดเอกไปใช้พัฒนาให้กับโปงลางได้ไหม เช่นไม้ที่มีน้ำหนักมากสำหรับการซ้อม

(อัษฎาวุธ สาคริก, สัมภาษณ์ 18 พฤษภาคม 2561)

อานันท์ นาคคง ได้กล่าวว่า ระนาดเอกกับโปงลางนั้นถือว่าเป็นเครื่องตีที่บทบาทในภาคกลางและอีสาน มีอำนาจเป็นเหมือนฮีโร่ พระเอกของวงการเครื่องดนตรีในแต่ละสังคม พูดถึงเรื่องบทเพลงของดนตรีไทย ระนาดเอกนั้น มีครูที่เขียนเรื่องเพลงไทยไว้เยอะมากไม่ว่าจะเป็นครูมนตรี ตราโมท ครูอุทิศ นาคสวัสดิ์ คุณหมอพูนพิศ อำมาตยกุล และอีกหลายๆท่าน การแบ่งเพลงของระนาดนั้นตามทฤษฎีของครูที่เขียนไว้แต่ละคนนั้นแบ่งได้หลายแบบหลายประเภทมาก คนระนาดจึงต้องมีการฝึกฝน เสียงระนาดจะต้องสามารถรับใช้สังคมได้ ตอบสนองเพลงประเภทต่างๆได้ ไม่ว่าจะเป็นไม้นวมหรือไม้แข็ง เพลงขับกล่อมหรือเพลงประเภทเสภา ถ้านึกย้อนไปประมาณเมื่อ 100 ปีก่อนจะเห็นว่าเพลงประเภทเสภาถูกแต่งขึ้นเยอะมาก มีบทบาทมากกว่าเพลงพิธีกรรมหรือเพลงประเภทอื่นๆ การที่คนระนาดจะเล่นเพลงประเภทเสภาได้ก็ต้องมีวิธีการฝึกที่จริงจัง มีนักประพันธ์เพลงหลายคนเกิดขึ้นเพื่อแต่งเพลงเสภาให้กับระนาดเอกอีกมากมายในช่วงนั้น เพลงเสภาคือช่วงเวลาหนึ่งที่ทำให้นักระนาดดึงศักยภาพของวิธีการตีระนาดออกมาให้ได้มากที่สุด เพราะนอกจากจะเป็นดนตรีแล้ว ก็ยังคงเป็นกีฬาแทรกเข้าไปด้วย เพราะมีการประชัน ขันแข็งกันเกิดขึ้น คนระนาดเป็นผู้ชี้ชะตาของลูกวงว่าวงใครจะชนะจะแพ้ มากกว่านั้นยังมีเรื่องของวิธีการปรับวงเข้ามาผสมเกิดความรู้เรื่องการปรับวงเข้ามาอีกและแน่นอนเมื่อมีการประชันเกิดขึ้น เพลงที่จะตามมา

ในส่วนของการตัดสินชี้วัดก็คือเพลงประเภทเพลงเดี่ยว การเดี่ยวไม่ใช้เพลงที่ใช้ฟังขับกล่อมทั่วไปอีกแล้ว แต่เพลงเดี่ยวนั้นยังโชว์เรื่องของศักยภาพขีดสุดของผู้เล่นและศิลปะของการแต่งเพลงเพิ่มเข้ามาอีกด้วย ส่วนเพลงเดี่ยวของโปงลางก็ต้องไปดูอีกทีว่าในงานประกวดในปัจจุบันนี้ มีเพลงอะไรบ้างที่เค้านิยมนำมาประกวดกัน

พูดถึงเรื่องของเพลงไทยเดิมภาคกลางและเพลงของภาคอีสานนั้น ถ้าจะแบ่งออกมาให้มีจุดร่วมกันอย่างชัดเจน คิดว่าสามารถแบ่งได้เป็น 4 ประเภทคือ 1.เพลงขับกล่อมหรือเพลงที่ใช้เล่นแสดงเพื่อฟังทั่วไป 2. เพลงประกอบพิธีกรรม 3.เพลงสำหรับประกอบการแสดง 4.เพลงเดี่ยวของแต่ละเครื่องดนตรี ซึ่งการแบ่งเพลงแบบนี้ถือเป็นวิธีการแบบเพลงแบบหมวดใหญ่ๆให้ครอบคลุม ส่วนเพลงของระนาดเอกกับเพลงของโปงลางจริงๆแล้วนั้น ถือลองมองพิจารณาดูแล้วไม่มีเพลงไหนที่เป็นของเครื่องดนตรีชิ้นใดจริงๆซะทีเดียว ถ้าจะพูดถึงบทเพลงของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องจริงๆก็คงจะต้องกล่าวถึงเพลงเดี่ยวต่างๆ เพราะเพลงประเภทเพลงเดี่ยวนั้นถูกสร้างทางเดี่ยว กระบวนการคิดค้นสร้างสรรค์เพื่อสร้างมาให้เพื่อเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องเล่นโดยเฉพาะจริงๆ โดยการที่จะตีเพลงเดี่ยวได้นี้ก็ต้องผ่านการฝึกฝนอย่างหนักไปจนถึงระดับหนึ่งจึงจะสามารถเล่นเพลงเดี่ยวได้ ซึ่งระนาดเอกนั้นมีวิธีการไล่มือ มีเพลงสำหรับการตีไล่มืออย่างจริงจัง เปรียบเทียบเหมือนกับนักมวยที่จะต้องชกกระสอบทรายเพื่อเตรียมตัวตัวขึ้นชก แล้วโปงลางละมีเพลงที่ไว้ไล่มือเหมือนกับนักระนาดไหม ถ้าในอนาคตวันหนึ่งโปงลางมีเพลงไว้สำหรับไล่มือเหมือนกับพวกนักระนาดทำบ้าง สังคมดนตรีอีสานจะเป็นยังไงก็ลองคิด

(อานันท์ นาคคง, สัมภาษณ์ 23 กุมภาพันธ์ 2561)

โสภน เดชฉกรรจ์ กล่าวไว้ว่า การทำผืนระนาดเอกนั้นจะต้องเลือกไม้ที่เป็นไม้ส่วนของแก่นลำต้นเท่านั้น ไม่ควรเลือกไม่ที่ติดกระพี้ อายุของไม้ต้องเป็นไม้แก่จัดมีความแห้งสนิทคือใช้วิธีการผึ่งไม้ไว้เป็นปีห้ามโดนฝนให้ไม้นั้นมีความแห้ง แต่ปัจจุบันนี้มีเทคโนโลยีเข้ามาในการช่วยทำไม้แห้งเร็ว คือ มีเครื่องอบไม้แต่ไม้ที่ผ่านการอบให้แห้งแล้วนำมาทำระนาดนั้นจะเป็นผืนระนาดเอกที่ใช้ในระยะยาวไม่ดี และมีโอกาสแตกและเสียงอับลงเมื่อผ่านการใช้งานไประยะยาว เพราะนั้นวิธีการเลือกไม้จะต้องเป็นไม้ที่โดยแห้งโดยธรรมชาติ ส่วนวิธีการทำระนาดนั้นในปัจจุบันมีระนาด

หลายทรงหลายขนาดมาก เราสามารถคัดระนาดทรงขนาดที่เราชอบแล้วมาทำการวัดเป็นต้นแบบแล้วทำตามแบบที่เราต้องการได้เลย เพราะถือว่าได้เป็นการทดลองและเปลี่ยนตามความชอบของเราได้ โดยการเหลาลูกระนาดนั้นจะต้องทำการเลือกระนาดที่มีลายเดียวกันมาจากต้นและไม้ส่วนเดียวกันเท่านั้น จึงจะทำให้ลวดลายสวยงามและเสียงมีความคล้ายคลึงกัน เมื่อทำการเหลาไม้เสร็จได้ 22 ลูกแล้วนั้นก็ให้ทำการเจียไม้ด้านท้องออกให้ได้เสียงต่ำและเจียด้านหัวท้ายของลูกระนาดเพื่อให้ได้เสียงสูงหลังจากนั้นค่อยทำการติดตะกั่ว โดยวิธีการเทียบเสียงนั้นให้ใช้วิธีการเทียบไปทีละเสียง คือ เทียบโน้ตเสียงซอล ก็ให้เทียบเฉพาะโน้ตซอลเท่านั้นจนหมดผืน เมื่อเทียบโน้ตเสียงลาก็ใช้วิธีการเทียบเสียงลาไปเท่านั้น แต่บางครั้งลูกเสียงต่ำมากๆเครื่องเทียบเสียงก็ไม่สามารถทำการเทียบได้จะต้องใช้ประสบการณ์ในการเทียบเสียงจากตัวช่างแต่ละคนเอง

(โสภน เดชฉกรรจ์ , สัมภาษณ์ 9 กุมภาพันธ์ 2561)

สุวัฒน์ อยู่แท้กูล กล่าวไว้ว่า การทำโปงลางนั้นจะต้องทำการเลือกไม้ในการทำซึ่งคือส่วนไม้ที่เป็นแก่น ไม้ที่นิยมก็จะเป็นไม้หมากหาด โดยการเลือกไม้นั้นไม้จำเป็นต้องมาจากไม้ต้นเดียวกันหรอไม้ฝั่งเดียวกันของลำต้น เพียงแต่เสียงที่ดังไพเราะ เรื่องของลวดลายและสีบนลูกโปงลางแต่ละลูกนั้นสามารถนำมาทำสีตกแต่งเพื่อความสวยงามที่หลังได้ การเหลาลูกโปงลางนั้นให้เหลาเริ่มต้นจากลูกแรกสุด(ลูกใหญ่สุด)ด้วยความยาว 60 ซม. ลูกที่สองลดลงเหลือ 57 ซม.และลดหลั่นกันไปเรื่อยๆทีละลูกลูกละ 3 ซม.หลังจากนั้นในการเทียบเสียงให้แบ่งโปงลางแต่ละลูกเป็น 5 ส่วน แล้วเทียบเสียงโดยการเจียปาดท้องเป็นรูปแอ่งน้ำตรงส่วนที่ 2-4 เพื่อให้เสียงต่ำลงและปาดตรงปลายทั้งสองด้านของลูกโปงลางเพื่อทำให้เสียงสูงขึ้น โดยวิธีการเทียบเสียงนั้นให้ใช้เครื่องเทียบเสียงโดยเทียบให้ตรงกับโน้ตสากลเลย การเจาะรูแขวนให้เจาะในส่วนของส่วนที่ 1 และส่วนที่ 5 การแขวนโปงลางเพื่อตีโปงลางนั้นไม่จำเป็นต้องแขวนที่ขาตั้งโปงลางเสมอไป ในความจริงแล้วสามารถแขวนกับเสาอะไรก็ได้ บานประตูก็แขวนได้ การแขวนสามารถประยุกต์ได้ตลอดเวลา เช่น การนำเอาแม่กุญแจมาล็อคเชือกส่วนหัวของผืนโปงลางกับที่จับเปิดประตูบ้านและนำส่วนท้ายของโปงลางยึดกับตัวคนหรือยึดกับหลักอะไรก็ได้ เพราะโปงลางนั้นไม่จำเป็นต้องมีรางเพื่อเป็นที่สะท้อนเสียงเหมือนกับระนาด การตีโปงลางนั้นวิธีการตีให้ไพเราะนั้นคือจะต้องฟังบ่อยๆ เมื่อฟัง

โปงลางที่ไพเราะบ่อยๆและซ้อมบ่อยๆจะทำให้การตีโปงลางเกิดสำเนียงที่ไพเราะขึ้นเอง ซึ่งจะต้องใช้วิธีการฝึกที่ให้ตีให้คล่องและใส่น้ำหนักเสียงสลับหนัก-เบา ตามของอารมณ์เพลงและการฟังต้นแบบที่ดีก็จะทำให้สามารถตีได้ไพเราะ

(สุวัฒน์ อยู่แท้กูล, สัมภาษณ์ 3 กุมภาพันธ์ 2561)

# ประวัติผู้เขียน

| | |
|---|---|
| **ชื่อ-สกุล** | ว่าที่ร้อยตรีกามเทพ ธีรเลิศรัตน์ |
| **วัน เดือน ปี เกิด** | 03 พฤศจิกายน 2534 |
| **วุฒิการศึกษา** | ปริญญาตรี |
| **ที่อยู่ปัจจุบัน** | 22 หมู่ 10 ต.สวนหลวง อ.อัมพวา จ.สมุทรสงคราม |