การศึกษาการรวมวงของซอไทยกับซอจีน กรณีศึกษาวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

โดย
นางสาวณัฐฑิณี พลายพงษา

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

การศึกษาการรวมวงของซอไทยกับซอจีน กรณีศึกษาวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

โดย
นางสาวณัฐฑิณี พลายพงษา

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

A STUDY OF THAI AND CHINESE STRING ORCHESTRA : SIAM HUQIN

By

MISS Nuttinee PLYPONGSA

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Master of Music (Music Research and Development)

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2019

Copyright of Graduate School, Silpakorn University

หัวข้อ	การศึกษาการรวมวงของซอไทยกับซอจีน กรณีศึกษาวงซอผสมผสานสยามหูฉิน
โดย	ณัฐฑิณี พลายพงษา
สาขาวิชา	สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เอกราช เจริญนิตย์

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.จุไรรัตน์ นันทานิช)

พิจารณาเห็นชอบโดย

.....ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เอกราช เจริญนิตย์)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

61701305 : สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
คำสำคัญ : ซอไทย, ซอจีน, สยามหูฉิน

นางสาว ณัฐฑิณี พลายพงษา: การศึกษาการรวมวงของซอไทยกับซอจีน กรณีศึกษาวงซอผสมผสานสยามหูฉิน อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เอกราช เจริญนิตย์

การวิจัยในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา 1. เพื่อศึกษาประวัติ และองค์ความรู้ของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน 2. เพื่อศึกษากระบวนการเรียบเรียงเพลงของวงซอผสมผสานสยาม หูฉิน โดยใช้วิธีการเก็บข้อมูลด้วยการลงศึกษาภาคสนาม และการสัมภาษณ์เชิงลึก พบว่า

วงซอผสมผสานสยามหูฉิน เป็นวงดนตรีสองวัฒนธรรมที่มีการนำเครื่องดนตรีประเภทซอสองสายของไทยและจีนมาบรรเลงร่วมกัน มีวัตถุประสงค์ในการก่อตั้งวงเพื่อพัฒนาซอไทยและยกระดับซอจีนในประเทศไทย โดยใช้วิธีการของดนตรีจีน และดนตรีตะวันตก ได้แก่ การตั้งเสียง การเรียบเรียงบทเพลง รูปแบบการจัดตำแหน่งวง รูปแบบการบรรเลง เป็นต้น

การเรียบเรียงบทเพลงของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน มีการเรียบเรียงบทเพลงสำหรับวงซอผสมผสานสยามหูฉิน ไว้ทั้งหมด 13 เพลง แบ่งเป็นเพลงไทย 6 เพลง เพลงจีน 6 เพลง และเพลงสากล 1 เพลง ผู้วิจัยได้คัดเลือก 2 บทเพลง เพื่อทำการศึกษากระบวนการเรียบเรียง ได้แก่ 1. เพลงมยุราภิรมย์ มีการนำเรียบเรียงโดยสร้างแนวบรรเลงไว้สำหรับซอไทยและซอจีน 4 แนว ได้แก่ ซอด้วงเสียงสูง ซอด้วง ซออู้ ซอเอ้อร์หู แนวทำนองหลักของเพลงจะไม่ได้อยู่ที่ซอชนิดใดชนิดหนึ่งแต่จะเรียบเรียงโดยใช้หลักความเหมาะสม 2. เพลงบุปผางามจันทร์กระจ่าง (花好月圆 : Hua hao yue yuan) เป็นเพลงจีน มีจังหวะสนุกสนาน มีการสร้างแนวเดี่ยวสำหรับซอเอ้อร์หู แนวทำนองหลักส่วนใหญ่จะอยู่ที่แนวทำนองเดี่ยวของซอเอ้อร์หู

61701305 : Major (Music Research and Development)
Keyword : Thai fiddles, Chinese fiddles, Siam Huqin

MISS NUTTINEE PLYPONGSA : A STUDY OF THAI AND CHINESE STRING ORCHESTRA : SIAM HUQIN THESIS ADVISOR : ASSISTANT PROFESSOR DR. EK-KARACH CHAROENNIT

This research objective was to 1. Study the history and knowledge of Siamhuqin Ensemble and 2. Study the music composition process of Siamhuqin Ensemble.

The research result showed that Siamhuqin ensemble is the ensemble that has 2 music culture.This ensemble took Thai and Chinese fiddles to play together.The objective of Siamhuqin Ensemble was to develop Thai fiddles and elevate Chinese fiddles in Thailand by using Chinese and western music theory process included of Tuning , composition , position arrangement.

In present , Music compossing of Siamhuqin ensemble. It has 13 song included of 6 of Thai songs , 6 of chinese songs and 1 of western song. The researcher selected 2 songs for study about arrangement process include of The first song was “Mayurapirom”.Siamhuqin Ensemble took this song to rearrange. It has 4 line of fiddles included of high pitch Saw Duang , Saw Duang , Saw – U and Erhu.The main of Melody wasn’t in any fiddles but using suitability of fiddles sound. The second song was “*Hua hao yue Yuan*” (花好月圆) was Chinese song .Its melody was funny and has erhu solo line.

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี เพราะได้รับความกรุณาจาก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เอกราช เจริญนิตย์ ซึ่งเป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ที่ให้ความช่วยเหลือ ตรวจแก้ไขข้อบกพร่อง และให้คำแนะนำที่เป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อผู้วิจัย รวมทั้งรองศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ และ ศาสตราจารย์ ดร. วีรชาติ เปรมานนท์ กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ ที่กรุณาให้คำปรึกษา คำแนะนำ และข้อเสนอแนะที่เป็นประโยชน์ต่อผู้วิจัย ส่งผลให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้ถูกต้องและสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์อานันท์ นาคคง ผู้สั่งสอนวิชาความรู้ และแนะนำข้อมูลต่าง ๆ ทางด้านมานุษยดุริยางควิทยาแก่ข้าพเจ้า

ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์นำภาค บัณฑิตมงคล ที่กรุณาให้ข้อมูล และอนุญาตให้ทำการสังเกตและสอบถามสมาชิกในวงซอผสมผสานสยามหูฉินตลอดการดำเนินการวิจัย

ท้ายสุดขอกราบขอบพระคุณบิดา มารดา ที่คอยให้กำลังใจ ส่งเสริม และสนับสนุนแก่ข้าพเจ้าในทุก ๆ ด้านจนวิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จไปได้ด้วยดี

ณัฐฑิณี พลายพงษา

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
สารบัญภาพประกอบ ..... ฎ
บทที่ 1 1
บทนำ 1
ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1
ขอบเขตของการวิจัย 4
ข้อตกลงเบื้องต้น 5
นิยามศัพท์เฉพาะ 5
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 6
บทที่ 2 7
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 7
1. เอกสาร ตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง 7
1.1. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดเกี่ยวกับดนตรีและเครื่องดนตรี 7
1.1.1 ดนตรี 7
1.1.2 เครื่องดนตรี 9
1.1.3 ซอ 11
1.1.3.1 ซอไทย 11
1.1.3.1 ซอจีน 18

1.2 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการรวมวง 20
1.2.1 การรวมวงของดนตรีไทย 20
1.2.2 การรวมวงของดนตรีจีน 22
1.2.3 การรวมวงแบบดนตรีตะวันตก 24
1.3 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์เพลง 27
2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 32
บทที่ 3 39
วิธีดำเนินการวิจัย 39
1. ขั้นรวมรวมข้อมูล 39
2. ขั้นศึกษาข้อมูล 40
3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล 40
4. ขั้นนำเสนอข้อมูล 41
บทที่ 4 42
การศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล 42
1. ประวัติของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน 43
1.1 ชื่อวงซอผสมผสานสยามหูฉิน 43
1.2 วัตถุประสงค์ของการก่อตั้งวงซอผสมผสานสยามหูฉิน 45
1.3 คณะผู้จัดตั้งวงสยามหูฉิน 45
1.4 ผลงานการเรียบเรียงเพลงของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน 48
1.5 สมาชิกวงซอผสมผสานสยามหูฉิน 49
2. องค์ความรู้ของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน 50
2.1 แนวคิดการก่อตั้งวงซอผสมผสานสยามหูฉิน 50
2.2 หลักการผสมผสานซอ 51
2.3 หลักการจัดวง 65

2.5 การพัฒนาของวงซอสยามหูฉิน 67
3. กระบวนการเรียบเรียงเพลงของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน 71
3.1 เพลง มยุราภิรมย์ 71
3.1.1 ข้อมูลบทเพลง 80
3.1.2 บันไดเสียงของบทเพลง 80
3.1.3 รูปแบบของบทเพลง 80
3.1.4 อัตราจังหวะของบทเพลง 80
3.1.5 ความสัมพันธ์ของทำนองเพลง 81
89
3.1.6 จังหวะทำนอง 90
3.2 เพลง บุปผางามจันทร์กระจ่าง (花好月圓 : Hua hao yue yuan) 95
3.2.1 ข้อมูลบทเพลง 103
3.2.2 บันไดเสียงของบทเพลง 103
3.2.3 รูปแบบของบทเพลง 103
3.2.4 อัตราจังหวะของบทเพลง 104
3.2.5 ความสัมพันธ์ของทำนอง 104
3.2.6 จังหวะทำนอง 112
บทที่ 5 120
สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 120
สรุปผลการวิจัย 120
อภิปรายผล 124
ข้อเสนอแนะ 126
รายการอ้างอิง 127
ภาคผนวก 130

ภาคผนวกภาค ก 131
ประวัติอาจารย์นำภาค ศรีบัณฑิตมงคล 131
ภาคผนวกภาค ข 134
ภาพการฝึกซ้อมของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน 134
ภาคผนวกภาค ค 139
ประเภทของซอจีนและอุปกรณ์ต่าง ๆ ของซอ 139
ภาคผนวกภาค ง 142
โน้ตจีนเพลงที่ใช้วิเคราะห์ 142
ประวัติผู้เขียน 159

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญภาพประกอบ

หน้า

ภาพประกอบที่ 1 18
ภาพประกอบที่ 2 46
ภาพประกอบที่ 3 46
ภาพประกอบที่ 4 47
ภาพประกอบที่ 5 47
ภาพประกอบที่ 6 49
ภาพประกอบที่ 7 49
ภาพประกอบที่ 8 50
ภาพประกอบที่ 9 51
ภาพประกอบที่ 10 68
ภาพประกอบที่ 11 68
ภาพประกอบที่ 12 68
ภาพประกอบที่ 13 135
ภาพประกอบที่ 14 135
ภาพประกอบที่ 15 136
ภาพประกอบที่ 16 136
ภาพประกอบที่ 17 137
ภาพประกอบที่ 18 137
ภาพประกอบที่ 19 138
ภาพประกอบที่ 20 138

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ดนตรี เป็นศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับเสียง มีความผูกพันกับวิถีชีวิตของมนุษย์มาตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน จนไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ มนุษย์ทุกกลุ่มชนล้วนมีวัฒนธรรมทางดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองทั้งสิ้น ปัจจัยที่ทำให้ดนตรีแต่ละกลุ่มนั้นมีความแตกต่างกัน ได้แก่ วิถีชีวิต ภูมิประเทศ การเมืองการปกครอง ศาสนาและความเชื่อ เป็นต้น และนอกจากนี้วัฒนธรรมทางดนตรีก็สามารถเดินทางจากที่หนึ่งไปอีกที่หนึ่งได้ผ่านทาง กิจกรรมในชีวิตประจำวันของมนุษย์ ได้แก่ การค้าขาย การติดต่อกับต่างประเทศ ด้วยเหตุนี้วัฒนธรรมทางดนตรีจึงมีการแพร่กระจายจากชุมชนหนึ่งไปสู่อีกชุมชนหนึ่ง เมื่อวัฒนธรรมใหม่ ๆ เข้ามาในชุมชนก็จะมีการปรับปรุง และพัฒนา เพื่อให้เข้ากับวัฒนธรรมของตนเอง

จีนเป็นประเทศหนึ่งที่มีประวัติศาสตร์และอารยธรรมที่เก่าแก่ มีการติดต่อสัมพันธไมตรีกับประเทศอื่น ๆ ตลอดช่วงเวลาในอดีตถึงปัจจุบัน ตามหลักฐานการจดบันทึกในหนังสือประวัติศาสตร์ของจีนในปี ค.ศ. 230 ได้กล่าวว่า กษัตริย์ซุนกวน แห่งง้อก๊ก ได้ส่งทูตมาเจริญสัมพันธไมตรีกับอาณาจักรฝูหนานที่ตั้งอยู่ในบริเวณประเทศกัมพูชา และเป็นส่วนหนึ่งของประเทศไทยในปัจจุบัน ได้มีการบันทึกเรื่องราวของอาณาจักรฝูหนานไว้เป็นหลักฐาน ถ้าถือตามหลักฐานนี้ แสดงให้เห็นว่า ไทยกับจีนก็มีความสัมพันธ์กันมา 1,700 กว่าปีและจากหลักฐาน ทำให้ทราบว่าจีนกับอาณาจักรที่ตั้งอยู่ในประเทศไทยในปัจจุบันมีการค้าขายมาตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 7 มีการส่งทูตไปเจริญสัมพันธไมตรีต่อกัน ในสมัยราชวงศ์ถังของจีน ก็ได้ติดต่อกับอาณาจักรทวารวดี สมัยซ่งของจีนนั้นติดต่อกับละโว้ สมัยราชวงศ์หยวนค้าขายกับสุโขทัย สมัยราชวงศ์หมิง และราชวงศ์ชิง การติดต่อค้าขายกับสมัยอยุธยา สมัยกรุงธนบุรี และรัชกาลที่ 1 รัชกาลที่ 2 และรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ และปลายสมัยรัชกาลที่ 3 (ค.ศ. 1824 – 1851) ได้มีชาวจีนอพยพมาตั้งรกรากหรือทำมาหาเลี้ยงชีพในไทยถึงประมาณหนึ่งล้านคน(อาทร ฟุ้งธรรมสาร, 2543) จากการเดินทางติดต่อค้าขายไปมาหาสู่กันมีผลทำให้เกิดการผสมผสานของเชื้อชาติ คนจีนได้อพยพมา ตั้งรกรากในประเทศไทย และมีการแต่งงานกับชาวไทย ทำให้ชาวจีนนำเอกลักษณ์ทางวิถีชีวิต และวัฒนธรรมของตนเข้ามาเผยแพร่ (ธนทรัพย์ มีทรัพย์, 2549)จากการแต่งงานข้ามเผ่าพันธุ์ระหว่างชาวจีนและชาวไทย

เกิดการผสมผสานของคนและวัฒนธรรมต่าง ๆ ดนตรีก็เป็นวัฒนธรรมหนึ่ง เมื่อคนมีการผสมผสานเผ่าพันธุ์กัน ดนตรีก็จะออกมาในรูปแบบของการผสมผสานที่มีความหลากหลายในเผ่าพันธุ์ด้วย (สุกรี เจริญสุข, 2561)ดังนั้น ดนตรีจึงเปรียบเสมือนตัวเชื่อมสังคมเข้าด้วยกัน

ดนตรีจีน ถือว่าเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมจีนที่มีความรุ่งเรืองในอดีต วัฒนธรรมทางด้านดนตรีของชนชาติจีนนั้นมีการจดบันทึกและพบหลักฐานทางประวัติศาสตร์หลายแห่ง เช่น การพบหลักฐานภาพจิตรกรรมเครื่องดนตรีจีนในถ้ำตุงหวง ซึ่งอยู่ในเขตทะเลทรายโกบี มณฑลกานซู่ สามารถบอกได้ว่า ดนตรีจีนนั้นผ่านกระบวนการการพัฒนาที่มีการพัฒนารูปแบบทั้งทางด้านทักษะการบรรเลงและรูปลักษณ์ของเครื่องดนตรีมายาวนาน สำหรับเครื่องดนตรีจีนนั้นในปัจจุบันมีการพัฒนาไปอย่างรวดเร็วมีการตั้งสถาบันการศึกษาตามนโยบายของรัฐบาล คือ วิทยาลัยดนตรีแห่งชาติ Central Conservatory of Music และยังส่งนักดนตรีที่มีฝีมือไปศึกษาดนตรีในยุโรป รวมถึงมีการกำหนดระดับเสียงมาตรฐานสำหรับเครื่องดนตรีทุกชนิด (นำภาค ศรีบัณฑิตมงคล) แสดงให้เห็นถึงรัฐบาลจีนมีความสนใจและใส่ใจในวัฒนธรรมทางดนตรีของประเทศ เพื่อที่จะพัฒนาให้มีความเป็นสากล

ดนตรีไทย ถือว่าเป็นศิลปะแขนงหนึ่งของไทย ได้รับอิทธิมาจากชาติต่าง ๆ เช่น อินเดีย จีน อินโดนีเซีย เป็นต้น แล้วนำมาปรับปรุง เปลี่ยนแปลงให้เป็นรูปแบบที่คนส่วนใหญ่ในสังคมไทยยอมรับ ดนตรีไทยจึงเปรียบเสมือนศิลปะที่ไม่หยุดนิ่ง มีพัฒนาการ การเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยและความคิดของคน ฝีมือการสร้างสรรค์ของศิลปะ เป็นผลจากปัจจัยทางสังคม เศรษฐกิจ การเมืองการปกครอง และเทคโนโลยีนั่นเอง การที่ไทยรับเอาเครื่องดนตรีจากประเทศต่าง ๆ มาปรับประยุกต์ให้เข้ากับสภาพแวดล้อมของสังคมและวิถีชีวิตของตน แสดงถึงเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของชาติไทย และยังเป็นมรดกอันทรงคุณค่าทางวัฒนธรรมไทยที่สืบทอดมาแต่บรรพบุรุษ มีการพัฒนาและรับเอารูปแบบของประเทศเพื่อนบ้านมาประยุกต์จนเป็นวัฒนธรรมของตนที่มีเอกลักษณ์ เครื่องดนตรีไทยถือว่าเป็นสื่อที่ใช้ในการสร้างเสียงเพลง ซึ่งมีการจำแนกตามวิธีที่บรรเลง ได้แก่ เครื่องดนตรีประเภทตี เช่น เครื่องปี่พาทย์ เครื่องหนัง เครื่องประกอบจังหวะต่าง ๆ , เครื่องดนตรีประเภทเป่า เช่น ปี่ และขลุ่ย , เครื่องดนตรีประเภทดีด เช่น จะเข้ กระจับปี่ , และเครื่องดนตรีประเภทสี เช่น ซอชนิดต่าง ๆ (ปัญญา รุ่งเรือง 2546)

เครื่องดนตรีประเภทสีของไทยนั้นซึ่งได้แก่ ซอประเภทต่าง ๆ มีความสัมพันธ์เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีของ จีน เช่น ซอด้วง ได้รับอิทธิพลมาจากซอเอ้อร์หู (Erhu) ของจีน โดยนำมา

ปรับปรุง สัดส่วนและวัสดุให้เหมาะสม(พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2559) นอกจากนี้ ยังมีเอกสารหลายเล่มที่กล่าวว่า ซอไทยนั้นได้พัฒนารูปแบบมาจากซอจีน และดัดแปลงจนมีเอกลักษณ์เป็นของตน ถึงแม้จะมีเทคนิคการบรรเลงที่แตกต่างกันตามสภาพของวัฒนธรรมทางดนตรีแต่ละประเทศ

อาจกล่าวได้ว่าซอประเภทสองสายที่เป็นที่นิยมของไทยและจีน ที่นิยมนำมาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีต่างวัฒนธรรม ได้แก่ ซอด้วง และซออู้ เนื่องจากมีความยืดหยุ่นในการปรับสาย และเทคนิคการบรรเลง รวมทั้งการปรับเปลี่ยนทางด้านอุปกรณ์ จึงเป็นที่นิยมของนักดนตรีในการนำมาบรรเลง สำหรับซอจีนที่นิยมนำมาบรรเลง คือ ซอเอ้อร์หู เพราะ เป็นซอที่ผ่านกระบวนการการพัฒนาจากนักดนตรีจีนตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ทั้งดนตรีทดลอง ดนตรีไฟฟ้า และดนตรีดิจิตอล มีการพัฒนาทางด้านเทคนิค แนวคิด สุนทรียะ บทเพลง และมาตรฐานในการบรรเลง จนได้รับการขนานนามว่าเป็น “ไวโอลินตะวันออก” ซึ่งเป็นการก้าวข้ามจากดนตรีพื้นบ้านอีกขั้นหนึ่งของดนตรีประเภทซอของจีน (นำภาค ศรีบัณฑิตมงคล)

ในปัจจุบันมีการนำเครื่องดนตรีต่างวัฒนธรรมมาบรรเลงรวมวงกัน เช่น วงเครื่องสายผสมก็จะมีการนำเครื่องดนตรีต่างชาติมาผสมเข้ากับวงเครื่องสายของไทย เช่น เปียโน ไวโอลิน กู่เจิง ออร์แกน เป็นต้น วงดนตรีร่วมสมัยก็มีการนำเครื่องดนตรีหลากหลายวัฒนธรรมมารวมวงและบรรเลงร่วมกันซึ่งเป็นเป็นการเปิดอิสระให้กับนักดนตรี

สำหรับวงซอผสมผสานสยามหูฉิน เป็นวงดนตรีสองวัฒนธรรมที่มีการนำเครื่องดนตรีประเภทซอสองสาย ของไทยและจีนมารวมวงบรรเลงผสมผสานกัน มีการเรียบเรียงเสียงประสาน และวิธีการรวมวงแบบตะวันตก ซึ่งรูปแบบของวงจะมีการจัดตำแหน่งแบบวงออร์เคสตร้า โดยมีอาจารย์นำภาค ศรีบัณฑิตมงคล เป็นผู้ก่อตั้งวง อาจารย์วิริยา โยธาภักดี เป็นผู้ดูแลซอไทย และอาจารย์วิษณ์กมล ชัยวาณิชศิริ เป็นวาทกร ซึ่งบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงก็จะมีทั้งเพลงไทยเดิม และเพลงจีน เช่น เพลงดอกมะลิ เพลงบุปผางามจันทร์กระจ่าง เพลงมยุราภิรมย์ เพลงชมแสงจันทร์ เถา เป็นต้น โดยมีการเรียบเรียงเสียงประสานให้กับซอไทยและซอจีน เพื่อที่สามารถบรรเลงร่วมกันได้อย่างไพเราะ และมีการนำวงออกไปแสดงในโอกาสต่าง ๆ

การรวมวงของซอไทยกับซอจีน ของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน เป็นการเริ่มต้นที่แปลกใหม่ของวงการดนตรีไทย เนื่องจากที่ผ่านมามีการรวมวงของเครื่องดนตรีต่างวัฒนธรรมในไทยก็จะเป็นไปในรูปแบบการรวมเครื่องดนตรีที่ต่างประเภทต่างชนิดนำมาบรรเลงรวมกัน แต่สำหรับวงซอผสมผสานสยามหูฉินเป็นการนำเครื่องดนตรีชนิดเดียวกัน คือ ซอสองสาย ของไทยและจีนนำมาบรรเลงรวมกัน

และมีวิธีการการรวมวง การบรรเลง และการเรียบเรียงบทเพลง ที่น่าสนใจ และเป็นจุดเริ่มต้นของการพัฒนาซอไทย ซอจีน และนักซอให้มีมาตรฐานมากขึ้น มีความสามารถในการบรรเลงซออย่างเป็นสากลในอนาคต ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ผู้วิจัยสนใจศึกษาประวัติและรวบรวมองค์ความรู้ของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน และกระบวนการเรียบเรียงเพลงของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติ และองค์ความรู้ของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

2. เพื่อศึกษากระบวนการเรียบเรียงเพลงของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาการรวมวงของซอไทยกับซอจีน กรณีศึกษาวงสยามหูฉิน ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตการศึกษา ดังนี้

1. ประวัติของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

    1.1 ชื่อวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

    1.2 วัตถุประสงค์ของการก่อตั้งวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

    1.3 คณะผู้ก่อตั้งวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

    1.4 ผลงานการเรียบเรียงเพลงของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

    1.5 สมาชิกวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

2. องค์ความรู้ของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

    2.1 แนวคิดการก่อตั้งวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

    2.2 หลักการผสมผสานซอ

    2.3 หลักการจัดวง

    2.4 เอกลักษณ์ของวง

2.5 การพัฒนาของวงซอสยามหูฉิน

3. กระบวนการเรียบเรียงเพลงสำหรับใช้ในการบรรเลงของวงซอสยามหูฉิน ผู้วิจัยคัดเลือกบางบทเพลงเพื่อศึกษากระบวนการเรียบเรียงบทเพลงสำหรับใช้ในการบรรเลง โดยบทเพลงที่คัดเลือกมีดังนี้

3.1. เพลง มยุราภิรมย์

3.2. เพลง บุปผางามจันทร์กระจ่าง (花好月圆: Hua Hao Yue Yuan)

จากนั้นนำมาวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีดนตรีดังหัวข้อต่อไปนี้

1. ข้อมูลบทเพลง
2. บันไดเสียงของบทเพลง
3. รูปแบบของบทเพลง
4. อัตราจังหวะของบทเพลง
5. ความสัมพันธ์ของทำนอง
6. จังหวะทำนอง

ข้อตกลงเบื้องต้น

การวิจัย เรื่อง ศึกษาการรวมวงของซอไทยกับซอจีน กรณีศึกษาวงซอผสมผสานสยามหูฉิน ผู้วิจัยมีการใช้ศัพท์ภาษาจีน โดยเขียนทับศัพท์เป็นภาษาไทย และมีภาษาจีน ซึ่งได้เขียนอักษรภาษาอังกฤษกำกับเพื่อสะดวกในการอ่าน

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. การรวมวง หมายถึง การนำเครื่องดนตรีประเภทซอสองสาย ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ และซอจีน มาบรรเลงรวมกันโดยมีวิธีการบรรเลง ตามรูปแบบของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

2. วงซอผสมผสานสยามหูฉิน หมายถึง วงดนตรีที่มีการบรรเลงรวมวงระหว่างซอจีนและซอไทยโดยใช้แนวคิดของจีนและตะวันตกในการบรรเลง

3. ซอไทย หมายถึง ซอสองสายภาคกลางของไทยมีคันชักอยู่ระหว่างสายเอกและสายทุ้ม ได้แก่ ซอด้วง และซออู้

4. ซอจีน หมายถึง ซอสองสายของจีนที่นำมาบรรเลงในวงซอผสมผสานสยามหูฉิน ได้แก่ ซอเอ้อร์หู ซอเกาหู เป็นต้น

5. หูฉิน หมายถึง เครื่องดนตรีประเภทซอ

6. โน้ตเชอร์เวย์ หมายถึง โน้ตตัวเลขของจีน

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบถึงประวัติ และองค์ความรู้ของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน
2. ทราบถึงแนวทางการเรียบเรียงเพลงต่าง ๆ ของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาเรื่อง การศึกษาการรวมวงของซอไทยและซอจีน กรณีศึกษา วงซอผสมผสานสยามหูฉิน ผู้วิจัยได้ดำเนินการทบทวนเอกสาร ตำรา และงานวิจัยต่างๆที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งแนวคิด หลักการ ทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย ซึ่งมีดังต่อไปนี้

1. เอกสาร ตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง
    1.1. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดเกี่ยวกับดนตรีและเครื่องดนตรี
        1.1.1 ดนตรี
        1.1.2 เครื่องดนตรี
        1.1.3 ซอ
            1.1.3.1 ซอไทย
            1.1.3.2 ซอจีน
    1.2. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการรวมวง
        1.2.1 การรวมวงของดนตรีไทย
        1.2.2 การรวมวงของดนตรีจีน
        1.2.3 การรวมวงแบบดนตรีตะวันตก
    1.3 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์เพลง
2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. เอกสาร ตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง

1.1. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดเกี่ยวกับดนตรีและเครื่องดนตรี

1.1.1 ดนตรี

คำว่า “ดนตรี” นั้นเป็นคำที่มีความหมายเกี่ยวข้องกับเสียง ได้มีนักวิชาการหลายท่านได้กล่าวไว้ ดังนี้

ดนตรี เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเมื่อเราได้ยินเสียงเพลง ร้องเพลง หรือกระทั่งการผิวปากเป็นทำนองอะไรก็ได้ นั่นคือทุกครั้งที่ชาวป่าเริ่มตีกลอง ซึ่งทำจากต้นไม้ที่เป็นโพรง นั่นก็หมายความว่า เขาได้เริ่มเล่นดนตรีที่ได้เล่นกันมานานแสนนานแล้วสำหรับคนโบราณนั้นเชื่อว่า ดนตรีคือสิ่งศักดิ์สิทธิ์สามารถ

เรียกวิญญาณและขับไล่สิ่งชั่วร้ายทั้งหลายได้ นอกจากนี้ ดนตรียังทำให้พวกเขามีความกล้าหาญในการสู้รบ และทำให้พวกเขารู้สึกว่าเป็นพวกเดียวกันด้วย และดนตรียังทำให้การสวดมนต์ในพิธีทางศาสนาดูเคร่งขรึมและศักดิ์สิทธิ์มากขึ้นและด้วยเสียงกลองที่พิเศษ ก็ทำให้ผู้ที่ตีกลองสามารถเรียกพรรคพวกของตนมารวมกันเพื่อร่วมเผชิญกับสิ่งที่น่ากลัวหรือภัยอันตราย หรือให้เข้ามาร่วมเต้นรำในพิธีต่าง ๆ ได้ เสียงเคาะจังหวะต่าง ๆ สามารถทำให้คนลุกขึ้นเต้น เต้นอย่างบ้าคลั่งทีเดียว นอกจากเสียงกลองแล้วอาจจะมีเครื่องเป่าแบบโบราณร่วมเป่าด้วย นั่นก็คือเราได้เริ่มมีเครื่องดนตรีแล้ว (โกวิทย์ ขันธศิริ, 2550)

ดนตรี เป็นสิ่งที่ธรรมชาติสร้างขึ้น และเกิดขึ้นมาพร้อมกับมนุษย์ ดนตรีเป็นทั้งศาสตร์และศิลป์อย่างหนึ่งที่ช่วยให้มนุษย์มี ความสุข สนุกสนาน รื่นเริง ช่วยผ่อนคลายความเครียดทั้งทางตรงและทางอ้อม ดนตรีเป็นเครื่องกล่อมเกลาจิตใจของมนุษย์ให้มีความเบิกบานหรรษา ให้เกิดความสงบและพักผ่อน กล่าวคือ ในการดำรงชีพของมนุษย์ตั้งแต่เกิดจนตาบ ดนตรีมีความเกี่ยวข้องอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ อาจสืบเนื่องมาจากความบันเทิงในรูปแบบต่าง ๆ โดยตรงหรืออาจเกิดจากขนบธรรมเนียมประเพณี วัฒนธรรม ความเชื่อ เช่น เพลงกล่อมเด็ก เพลงประกอบในการทำงาน เพลงที่เกี่ยวข้องในงานพิธีการ เพลงสวดถึงพระผู้เป็นเจ้า เป็นต้น*(คมสันต์ วงค์วรรณ์ 2553)*

ดนตรีเป็นภาษาที่เกิดใต้จิตสำนึกของมนุษย์ ที่เห็นชัดที่สุด คือ การเคลื่อนไหวเป็นจังหวะตั้งแต่หัวใจเต้น จนกระทั่งขยับเท้า(ดนัย ลิปดนัย 2522)

ดนตรีเป็นงานศิลป์อีกแขนงหนึ่งที่มนุษย์ได้รับอิทธิพลจากธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมอันกว้างใหญ่เป็นแรงบันดาลใจให้เกิดความคิด สร้างสรรค์เลียนแบบธรรมชาติเป็นการตอบสนองความต้องการ (Response) โดยตรง โดยใช้วัสดุจากธรรมชาติประดิษฐ์เป็นเครื่องดนตรีในการบรรเลงขับกล่อมตามกิริยาท่าทางของมนุษย์ที่พึงกระทำได้ ได้แก่ ดีด สี ตี เป่า (สุรพล สุวรรณ, 2549)

ดนตรี หมายถึง เสียงที่ประกอบกันเป็นทำนอง หรือแม้แต่เสียงธรรมชาติ ที่ทำให้ผู้ฟังได้ยินเสียง มีความสุข นอกจากนี้ก็พัฒนาเป็นดนตรีคลาสสิกที่มีการสร้างสรรค์ เป็นวิทยาศาสตร์และศิลปะชั้นสูง(ยุทธกร สริกขกานนท์, 2558)

ดนตรีมีความสัมพันธ์กับมนุษย์ตั้งแต่เกิดจนตาย มีบทบาทรับใช้สังคมมายาวนาน โดยอาศัยเสียงเป็นสื่อถ่ายทอดความรู้สึกของศิลปิน กล่าวคือ ดนตรีสามารถถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิด อารมณ์และจินตนาการของมนุษย์ ทำให้ผู้ฟังทุกชาติทุกภาษาที่ได้รับฟังดนตรีนั้นเข้าใจและเกิดอารมณ์คล้อยตามได้ จึงเปรียบเสมือนภาษาสากลของมนุษย์ที่มนุษย์ทุกคนสามารถสื่อให้เข้าใจร่วมกันได้ นอกจากนี้ดนตรีเป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ เพราะดนตรีมีระบบ มีระเบียบ มีทฤษฎี ที่สามารถศึกษาพิสูจน์ ทดลองได้ด้วยกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ และเป็นศิลปะที่ง่ายต่อการสัมผัสโดยที่มนุษย์เอง

ไม่รู้ตัว สารัตถะทางดนตรีจึงมีจำนวนมากมายที่เป็นองค์ความรู้ทางดนตรีที่มีประโยชน์ต่อการศึกษาและการเรียนรู้อย่างยิ่ง(ภิญโญ ภู่เทศ, 2557)

จากความหมายของ ดนตรี สรุปได้ว่า ดนตรี เป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ที่เกิดขึ้นมาพร้อมกับมนุษย์ มีความสัมพันธ์กับชีวิตมนุษย์ตั้งแต่เกิดจนตาย กล่าวคือ มนุษย์มีการใช้เสียงดนตรีในการทำกิจกรรมต่าง ๆ เช่น ดนตรีในพิธีกรรม ดนตรีทางทหาร ดนตรีทางศาสนา เป็นต้น นอกจากนี้ ดนตรียังเป็นภาษาสากลที่มนุษย์ทุกชนชาติสามารถเข้าใจได้ สามารถถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิด ของชนชาติหนึ่งให้อีกชนชาติหนึ่งเข้าใจได้

1.1.2 เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรี เป็นอุปกรณ์ที่สร้างเสียงซึ่งแต่ละชนชาติก็จะมีการใช้วัสดุที่แตกต่างกัน และมีทัศนะต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับเครื่องดนตรี ดังนี้

เครื่องดนตรี ว่า คือ อุปกรณ์ในการสร้างเสียงดนตรี ความแตกต่างกันของลักษณะรูปร่าง ลักษณะวัตถุที่ใช้ทำเครื่องดนตรี และขนาดของตัวเครื่องดนตรี หรืออุปกรณ์ประกอบตัวเครื่องดนตรี และวิธีการทำให้เกิดเสียงจะให้เสียงดนตรีที่แตกต่างกัน ให้อารมณ์ผู้ฟังต่างกัน กระบวนการสร้างดนตรีแต่ละอย่างขึ้นอยู่กับองค์ประกอบหลาย ๆ ด้าน ความยากง่ายหรือ ความสลับซับซ้อนของการสร้างเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นขึ้นอยู่กับวิถีชีวิตและสภาพสังคม ซึ่งนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้อธิบายว่า ในเมื่อร่างกายของมนุษย์ก็คือเครื่องดนตรีที่สำคัญชิ้นหนึ่ง ร่างกายของมนุษย์เป็นเครื่องประเภทแอร์โรโฟน เนื่องจากมีหลอดมีท่อลมให้ผ่านและอีกอย่างหนึ่งคือลักษณะโครงสร้างร่างกายเป็นตัวกำหนดความสามารถในการเปล่งเสียง เป็นตัวกำหนดพลังของการเปล่งเสียง แล้วสิ่งที่สำคัญคือ เสียงที่เกิดขึ้นจากสิ่งแวดล้อมในสังคมนั้นเป็นตัวการสำคัญที่ทำให้เห็นดนตรีที่ออกมาจากร่างกายของมนุษย์ล้อเลียนตามเสียงที่อยู่โดยรอบและเลียนเสียงจากธรรมชาติ(ภิญโญ ภู่เทศ 2557)

เครื่องดนตรีไม่ว่าชาติใด ๆ ในโลกก็ย่อมมีธรรมชาติในการบรรเลงเครื่องดนตรีอยู่ 4 วิธีด้วยกัน คือ การตี การเป่า การดีด และการสี ซึ่งคนไทยเราในฐานะที่เป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอนชอบพูดให้คล้องจองกันว่า ดีด สี ตี เป่า และในกระบวนการเครื่องดนตรีที่บรรเลงด้วยอาการทั้งสี่นี้ เครื่องตีนับเป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่ที่สุดที่ถือกำเนิดก่อนเครื่องดนตรีที่บรรเลงด้วยวิธีอื่น ๆ (ปัญญา รุ่งเรือง 2546)

การจำแนกประเภทเครื่องดนตรีแต่ละชนชาติ มีวิธีการจำแนกเครื่องดนตรีของตนไม่เหมือนกัน แล้วแต่ว่าใครจะเห็นว่าการจำแนกแบบไหนจะเหมาะสมกับความต้องการ และเป็นไปตาม

ความคิด ความเชื่อ และปรัชญาของแต่ละชาติ ตัวอย่างเช่น ชาวจีนจำแนกตามวัตถุที่นำมาทำเป็นเครื่องดนตรี โดยแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 8 ประเภท ได้แก่

1. ประเภทที่ทำด้วยหิน เช่น ระฆังหิน (Stone shime)
2. ประเภทที่ทำด้วยโลหะ เช่น ฆ้อง ระฆัง (Bell , Gong)
3. ประเภทที่ทำด้วยไหม เช่น (สาย) ซอเอ้อร์หู จงหู (Erhu , Zhong – hu)
4. ประเภทที่ทำด้วยไม้ไผ่ เช่น ขลุ่นตี๊ (Ti)
5. ประเภทเครื่องดนตรีที่ทำด้วยไม้ เช่น กรับจีนแบบต่าง ๆ (Chinese block)
6. ประเภทที่ทำด้วยหนัง เช่น กลองนานาชนิด
7. ประเภทที่ทำด้วยน้ำเต้า เช่น แคนจีน (Cheng)
8. ประเภทที่ทำด้วยดิน เช่น ขลุ่ยดินเผาที่เรียก ซุน (Hsun) เป็นต้น

คนไทยเราไม่จำแนกเครื่องดนตรีตามวัตถุอย่างจีน แต่นิยมจำแนกตามวิธีที่บรรเลง ได้แก่ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด เช่น จะเข้และกระจับปี่ เครื่องสี เช่น ซอชนิดต่าง ๆ เครื่องตี เช่น ระนาด ฆ้อง กลอง และเครื่องเป่า เช่น ปี่และขลุ่ย เป็นต้น บางทีก็จำแนกตามหน้าที่และการใช้งาน เช่น เครื่องปี่พาทย์ เครื่องสาย เครื่องหนัง และเครื่องประกอบจังหวะ เป็นต้น

ดนตรีและเครื่องดนตรี ว่าเป็นวัฒนธรรมร่วม เหมือนกับวัฒนธรรมข้าวเหนียว วัฒนธรรมปลาร้าทำปลาให้เน่าแล้วกินอร่อย วัฒนธรรมสาดน้ำในเทศกาลสงกรานต์เพราะว่าอากาศร้อน วัฒนธรรมนับถือผีบูชาผี วัฒนธรรมฆ้อง หรือวัฒนธรรมไม้ไผ่ เป็นต้น ซึ่งเป็นต้นตอของเครื่องดนตรีหลายชนิด อาทิ เครื่องเป่าตระกูลปี่และขลุ่ย เครื่องกระทบ เกราะ โกร่ง ไปจนถึงระนาด และกลอง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีตั้งแต่ดึกดีสีตีเป่า เขย่า ชัก ขูดดูดกวน โดยใช้วัสดุที่หาได้ในท้องถิ่นทั้งสิ้น(สุกรี เจริญสุข, 2561)

ดนตรีของไทยและจีนมีส่วนใกล้เคียงกันแล้ว ในเรื่องเครื่องดนตรีดนตรีและวัสดุที่ประกอบเครื่องดนตรีก็ใกล้เคียงกัน เช่น ปิปะ ซึง แคน ซอด้วง และซออู้ เพราะมีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมและการกลืนกันทางวัฒนธรรม(สุมาลี นิมมานุภาพ, 2547)

ดนตรีนั้นมีการคิดค้น พัฒนา และการเลียนแบบ เครื่องดนตรีที่ เกิดขึ้นนั้น เครื่องดนตรีประเภทแรกก็ คือ

เครื่องตี ที่เปลี่ยนแปลงมาจากการตบมือ เครื่องเป่า ที่แปลงมาจากการผิวปาก

เครื่องดีด นั้นได้เคยพบอยู่ช่วงหนึ่งซึ่งชาวบ้านป่าเล่นอยู่เรียกกันว่า “จะเข้ป่า” ทำด้วยไม้กระบอกทั้งปล้อง กรีดเอาผิวนอกขึ้นมาเหลาเป็นสายแล้วเอาไม้ซีก ๆ หนุนสายให้ตึง ดีดเป็นเสียง

เครื่องสี นั้นย่อมเป็นที่แน่นอนว่ามิได้เกิดขึ้นโดยตนเอง เป็นสิ่งที่แปลงมาจากเครื่องดีดอีกทีหนึ่ง (มนตรี ตราโมท, 2540)

การจัดแบ่งหมวดหมู่ของดนตรีไทยนั้นสามารถเทียบเคียงกับการจัดแบ่งหมวดหมู่ของดนตรีอินเดีย เพราะมีลักษณะโครงสร้างของเครื่องดนตรีแต่ละหมวดหมู่เหมือนกัน แม้ว่าโดยทั่วไปจะคุ้นเคยกับการแบ่งหมวดหมู่ดนตรีไทยในแบบคำที่สอดคล้องกันไปตามวิธีการบรรเลง คือ ดีด สี ตี เป่า ที่จดจำได้ง่าย แต่ไม่สามารถใช้ประโยชน์ในแต่ละหมวดหมู่เครื่องให้ถูกตามหลักทฤษฎีและวิธีการศึกษาทางดนตรีไทยอย่างแท้จริง (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2559)

จากเอกสาร และตำราต่าง ๆ สรุปได้ว่า เครื่องดนตรี นั้นถือว่าเป็นอุปกรณ์ หรือแหล่งที่ทำให้เกิดเสียง มีทั้งที่สร้างจากวัสดุธรรมชาติ คือ เครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ รวมถึงสร้างเสียงจากร่างกายของมนุษย์ คือ การร้องเพลง การผิวปาก เครื่องดนตรีแต่ละวัฒนธรรมนั้นก็มีจะมีการจำแนกที่แตกต่างกันไปตามความคิด ความเชื่อ ปรัชญา เพื่อให้สะดวกต่อความเข้าใจของตน แต่ในส่วนของกายภาพเครื่องดนตรีก็จะมีส่วนที่เหมือนกัน ถือว่าเป็นการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เช่น ระนาดเอกของไทย คล้ายกับโรเนียตเอกของกัมพูชา และปัตตาลาของพม่า ซอด้วง คล้ายกับซอจีน เป็นต้น ในที่นี้จะขอศึกษาเอกสารเกี่ยวกับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี ได้แก่ ซอ 2 สาย เนื่องจากซอ 2 สาย เป็นเครื่องดนตรี ที่เกี่ยวข้อง และผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษา

1.1.3 ซอ

1.1.3.1 ซอไทย

ซอด้วง เป็นชื่อของซอสองสายเหมือนกัน คันทวน และคันชักทำอย่างเดียวกับซออู้ แต่มีขนาดย่อม และสั้นกว่า ส่วนกล่องเสียงแต่เดิมทำจากกระบอกไม้ไผ่ ต่อมาใช้ไม้จริง และงาก็มีแต่ที่นิยมกันว่าเสียงดีนั้น คือ ไม้ลำเจียก ส่วนหน้าซอนั้นใช้หนังงูเหลือมขึ้นหน้า ซอด้วง มีลักษณะคล้ายกับซอจีนที่เรียกว่า “ฮู – ฉิน” (Hu – Chin) ทุกอย่าง บางทีเราอาจจะเลียนแบบมาจากเขา แต่ที่เราเรียกซอชนิดนี้ว่า ซอด้วงนั้น เพราะมีลักษณะคล้ายกับ ด้วงดักสัตว์ (กรมศิลปากร, 2541)

ซอ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี เกิดเสียงได้ด้วยการใช้คันชักสีกับสายซอที่ขึงตึง มีรูปร่างลักษณะและชื่อหลายอย่างต่าง ๆ กัน เช่น ซอสามสาย ซออู้ ซอด้วง นอกจะใช้บรรเลงเป็นเอกเทศแล้ว ยังใช้บรรเลงผสมอยู่ในวงดนตรีต่าง ๆ เช่น วงเครื่องสาย วงมโหรี วงปี่พาทย์ไม้นวม วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์

ซอด้วง ซอชนิดหนึ่งของไทย มีเสียงสูงแหลม การที่เรียกซอชนิดนี้ว่าซอด้วง เพราะส่วนที่เป็นเครื่องอุ้มเสียงมีรูปร่างคล้ายเครื่องมือสำหรับดักสัตว์ที่เรียกว่า ด้วง

ลักษณะทั่วไปของซอด้วงมีส่วนประกอบดังนี้

1. กระบอก คือส่วนที่เป็นเครื่องอุ้มเสียงให้เกิดกังวาน ที่เรียกว่ากระบอกเพราะมีรูปร่างเหมือนกระบอกไม้ไผ่ ยาวประมาณ 13 เซนติเมตร หน้าซอกว้างประมาณ 6 เซนติเมตร กระบอกนี้ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ชิงชัน ไม้ดำดง บางทีทำด้วยรากต้นลำเจียกก็มี ที่นิยมว่าสง่างามนั้นทำด้วยงาช้าง ถ้าต้องการเสียงนุ่มนวลให้ใช้ไม้ลำเจียกไม้ตาล เสียแหลมกว้างให้ใช้ไม้ชิงชัน เสียงกลมให้ใช้ไม้พะยูง และเสียงแหลมเล็กให้ใช้ไม้ประดู่ ด้านหน้าของกระบอกมีวัสดุบาง ๆ ขึงปิดหน้า ส่วนใหญ่จะใช้หนังงูเหลือม ถ้าไม่มีหนังงูเหลือมจะใช้หนังแพะ หนังลูกวัว หรือกระดาษว่าวปิดซ้อนกันหลาย ๆ ชั้นก็ได้ แต่คุณภาพเสียงจะสู้หนังงูเหลือมไม่ได้

2. คันซอ ทำด้วยไม้หรืองาช้าง มีลักษณะกลมยาว สอดปักที่กระบอกและตั้งตรงขึ้นไป คันซอด้วงแบ่งเป็น 2 ช่วง คือ ช่วงบนตั้งแต่ใต้ลูกบิดขึ้นไปจนถึงปลายคันชักมีรูปร่างเป็นเหลี่ยมคล้ายโขนเรือ เรียกว่า โขน ไม่เรียกทวนบนเหมือน ซอสามสาย หรือซออู้ ปลายโขนโค้งงอไปทางด้านเปิดของกระบอก ส่วนคันซอตอนล่างนับตั้งแต่ใต้ลูกบิดลงไป เรียกว่าทวนล่าง ถ้าเป็นซองาช้างมักมีส่วนพิเศษทำด้วยไม้มะเกลือหรือมุกประดับอยู่กลางทวนเพื่อความสวยงาม

3. ลูกบิด มี 2 ลูก เสียบอยู่ช่วงล่างของโขนหรือเหนือทวนล่าง ปลายลูกบิดเจาะรูไว้สำหรับร้อยสายซอเพื่อขึงให้ตามความประสงค์ของผู้บรรเลง หัวลูกบิด(ที่มือจับ) ประดิษฐ์เป็นรูปคล้ายหัวเม็ดทรงมัณฑ์ หันไปทางเดียวกับส่วนปลายของโขนซอ ใช้สำหรับหมุนให้สายตึงหรือหย่อน ลูกบิดลูกล่างสำหรับสายที่มีเสียงสูง เรียกว่า ลูกบิดสายเอกลูกบนสำหรับสายที่มีเสียงต่ำ เรียกว่า ลูกบิดสายทุ้ม

4. รัดอก คือ บ่วงเชือกสำหรับรั้งสายซอ นิยมใช้ขนาดเดียวกับสายเอกใช้ผูกรั้งสายทั้ง 2 เข้ากับทวนล่าง พันโดยรอบประมาณ 4 รอบ เพื่อให้ได้คู่เสียงของสายเปล่าที่ชัดเจน รัดอกนี้จะอยู่ต่ำกว่าลูกบิดลูกล่างประมาณ 13 มิลลิเมตร

5. หย่อง คือ ไม้ชิ้นเล็กๆ หนาประมาณ 3 มิลลิเมตร ใช้หนุนสายซอให้พ้นขอบกระบอก และเป็นตัวกลางรับความสั่นสะเทือนจากสายซอไปยังหน้าซอ

6. คันชัก ทำด้วยไม้เนื้อแข็งหรืองาช้าง รูปโค้ง ด้านมือจับมีหมุดสำหรับเป็นหลักให้เส้นหางม้าคล้อง อีกด้านหนึ่งเจาะรูไว้เพื่อร้อยหางม้าแล้วขมวดให้แน่นให้หางม้าตึง ใช้เส้นหางม้าประมาณ

250 เส้นรวมกันขึงกับคันชักให้ตึงคล้ายคันกระสุน คันชักยาวประมาณ 74 เซนติเมตร ส่วนที่ขึงหางม้ายาวประมาณ 65 เซนติเมตร สอดเส้นหางม้าให้อยู่ภายในระหว่างสายเอกกับสายทุ้ม สำหรับชักเข้าชักออกซึ่งเรียกว่า สี ให้เส้นหางม้าถูกับสายซอ เส้นหางม้านั้นนิยมใช้ยางสนถูเพื่อให้มีความฝืดมากพอที่จะใช้สีกับสายซอให้เกิดเสียงดัง

การเทียบเสียงซอด้วงใช้สายเอกเป็นหลัก โดยเทียบเสียงให้ตรงกับเสียงขลุ่ยเพียงออปิดรูทั้งสองมือ เว้นนิ้วก้อยรูล่าง แล้วเป่าแหบ (อนุโลมเทียบเสียง เร(D) ของโน้ตสากล) สายทุ้มตรงกับขลุ่ยเพียงออปิดรูมือบนทั้งหมด แล้วเป่าธรรมดา (อนุโลม เท่ากับเสียงซอล (G) ของโน้ตสากล) หรือเทียบสายทุ้มให้ต่ำลงมาจากสายเอก 4 เสียง เป็นคู่ 5 กับสายเอก สำหรับบรรเลงกับวงเครื่องสายหรือมโหรี

การฝึกหัด เมื่อได้หัดจับซอจับคันชัก และหัดท่านั่งดีแล้ว จึงฝึกสีสายเปล่าจนกว่าจะมีเสียงชัดเจน แล้วฝึกไล่นิ้วตามลำดับเสียงทั้งขึ้นและลงให้คล่องแคล่ว จากนั้นจึงเริ่มเรียน (ต่อ) เพลง เช่น ตับต้นเพลงฉิ่ง (3 ชั้น) ซึ่ง ประกอบด้วยเพลง 4 เพลง คือ เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง เพลงจระเข้หางยาว เพลงตวงพระธาตุ และเพลงนกขมิ้น ต่อไปจนถึงเพลงอื่น ๆ ซึ่งต้องใช้เม็ดพรายในการใช้นิ้วและคันชักสำหรับการบรรเลง

หน้าที่สำคัญของซอด้วง คือ ใช้บรรเลงในวงเครื่องสายและวงมโหรี เมื่อบรรเลงอยู่ในวงเครื่องสาย ผู้บรรเลงซอด้วงมีหน้าที่เป็นผู้นำวง และดำเนินทำนองเนื้อเพลงเป็นหลักของวง แต่บรรเลงอยู่ในวงมโหรีมีหน้าที่เพียงดำเนินทำนองเนื้อเพลงเท่านั้น ไม่มีหน้าที่เป็นผู้นำวง เพราะในวงมโหรีมีระนาดเอกซึ่งเสียงดังกว่า ทำหน้าที่ เป็นผู้นำวงอยู่แล้ว ส่วนวิธีบรรเลงซอด้วงนี้ มีทั้งสีทำนองเก็บและทำนองอ่อนหวนเป็นเสียงยาว ๆ แล้วแต่ลักษณะของทำนองเพลงในตอนนั้น ๆ (สำนักงานราชบัณฑิตสภา, 2560)

ซอด้วงนั้นมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย ในสมัยรัตนโกสินทร์ใช้บรรเลงเดี่ยว และประสมวงเครื่องสาย วงมโหรี (กาญจนา อินทรสุนานนท์, 2545)

เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี ว่าเกิดจากการใช้สายและคันชัก โดยการใช้คันชักติดขนหางม้าขึงให้ตึงแล้วสีเข้ากับสาย(จรินทร์ เทพสงเคราะห์, 2557)

ซอด้วง เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงแหลมเล็ก มี 2 สาย สายทั้งสองทำด้วย เชือกไหม หรือเอ็น มีชื่อเรียกว่า “สายทุ้ม” และ “สายเอก” สายทุ้มเป็นสายด้านในมีเสียงทุ้มต่ำเรียกว่าเสียง “ซอล” สายเอกเป็นสายด้านนอกมีเสียงแหลมสูง เรียกว่าเสียง “เร” การบรรเลงซอด้วยใช้เป็นเครื่องดำเนินทำนองและเป็นผู้นำเมื่อบรรเลงในวงเครื่องสาย(จรินทร์ เทพสงเคราะห์, 2557)

ซอด้วง เป็นซอสองสายชนิดหนึ่งของไทย แต่ไม่ปรากฏประวัติที่ชัดเจน ว่าเกิดขึ้นเมื่อใดและใครเป็นผู้คิดค้นขึ้นมา แต่ปรากฏหลักฐานว่ามีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น ในสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ว่า

คำว่า ซอ ที่ปรากฏนั้นไม่มีผู้ใดทราบว่าหมายถึงซอประเภทใด แต่หากพิจารณาแล้วซอที่ต้องมีกฎบัญญัติห้ามเล่นกันนั้น คงจะต้องเป็นซอที่สามารถเล่นได้ง่ายและหาได้ง่าย ซึ่งอาจจะหมายถึง ซออู้ หรือ ซอด้วง สำหรับซอด้วงนั้นเป็นซอที่มีรูปร่างคล้ายกับ ด้วง ซึ่งเป็นเครื่องดักสัตว์ มีเสียงแหลมเปรียบเทียบกับเสียงของผู้หญิง เป็นซอที่มีสองสาย ตัวกระบอกแต่เดิมทำมาจากไม้ไผ่ ในปัจจุบันนั้นนิยมนำไม้จริง เช่น ไม้ชิงชัน ไม้มะเกลือ ไม้พยูง ไม้มะริด ไม้ดำดง มาทำเป็นตัวกระบอก ทวน รวมถึงคันชัก หน้าซอนั้นถูกขึงด้วยหนังงูเหลือม หน้าที่ในการบรรเลงของซอด้วง คือ ใช้บรรเลงในวงเครื่องสาย และวงมโหรี เมื่อบรรเลงอยู่ในวงเครื่องสาย ผู้บรรเลงซอด้วงมีหน้าที่เป็นผู้นำวง และดำเนินทำนองเนื้อเพลงเป็นหลักของวง หากแต่เมื่อบรรเลงอยู่ในวงมโหรีจะมีหน้าที่เพียงดำเนินเนื้อเพลงเท่านั้นไม่มีหน้าที่เป็นผู้นำวง เพราะในวงมโหรีมีระนาดเอกแล้ว ซึ่งเสียงดังกว่าทำหน้าที่เป็นผู้นำวงอยู่แล้ว ส่วนวิธีการบรรเลงของซอด้วงนี้ มีทั้งสีทำนองเก็บและทำนองอ่อนหวานเป็นเสียงยาว ๆ ทั้งนี้แล้วแต่ลักษณะของทำนองเพลงรวมถึงทางบรรเลงของผู้บรรเลงที่ถ่ายทอดออกมา(เมธี พันธุ์วราธร, 2559)

ซออู้ เป็นซอสองสาย ตัวกะโหลกทำมาจากมะพร้าวเหมือนกับซอสามสาย แต่ใช้มะพร้าวชนิดกลมรี ขนาดกะโหลกใหญ่ ตัดปาดกะลาออกเสียด้านหนึ่ง แล้วใช้หนังแพะ หรือหนังลูกวัวขึงหน้าเจาะกะโหลกทะลุตรงกลางสองข้างเพื่อสอดคันทวน ทวนนั้นทำจากไม้จริง เช่น ไม้พยูง ไม้แก้ว หรืองาตัน

ซออู้มีรูปร่างคล้ายกับซอจีนชนิดหนึ่ง ที่เราเรียกของเขาว่า”ฮู – ฮู้” (Hu – Hu) มี 2 สายเหมือนกัน แต่ ฮู – ฮู้ มีนมรับสายก่อนจะถึงลูกบิด และลูกบิดจะอยู่ด้านข้างทางขวามือของผู้เล่นตรงลูกบิดที่สอดไปในทวนนั้น จะถูกขุดเป็นรางยาว และเอาสายผูกไว้กับก้านลูกบิด ซอนี้มีเสียงทุ้มจึงเป็นที่มาของชื่อ “ซออู้” และ “ฮู – ฮู้”

จากหลักฐานพอจะทราบได้ว่า ซออู้ ได้นำไปบรรเลงในวงเครื่องสาย วงมโหรี เมื่อราวสมัยต้นรัตนโกสินทร์ หรือถ้าก่อนหน้านั้น ก็คงราวปลายสมัยกรุงศรีอยุธยาและต่อมาในสมัยหลังนี้ ได้นำซออู้เข้าบรรเลงในวงปี่พาทย์ไม้นวม และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์(กรมศิลปากร, 2541)

ซออู้ เป็นซอชนิดหนึ่งของไทย มีเสียงทุ้มกังวาน ลักษณะโดยทั่วไปคล้ายกับซอด้วง หากแต่ส่วนประกอบบางส่วนเท่านั้นมีรูปร่างและใช้วัสดุที่ต่างกัน

ลักษณะทั่วไปของซออู้มีส่วนประกอบดังนี้

1. กะโหลก คือ ส่วนที่เป็นเครื่องอุ้มเสียงให้มีเสียงกังวาน ทำด้วยกะลามะพร้าวที่ตัดส่วนที่กว้างใกล้กับขั้วให้พูทั้ง 3 อยู่ด้านบน เป็นพูข้าง 2 พู และพูหลัง 1 พู พูด้านหลังถือว่าเป็นพูสำคัญที่จะต้องมีกระพุ้งยื่นอย่างสวยงาม ปลายพูด้านหลังฉลุเป็นลวดลายงดงามเพื่อให้เสียงโปร่งชัดเจน กะลามะพร้าวที่จะทำกะโหลกซออู้ต้องเป็นมะพร้าวพันธุ์พิเศษเช่นเดียวกับกะโหลกของซอสามสาย กะโหลกซอตรงที่ตัดนั้นต้องมีวัสดุบางขึงเป็นหน้า ซึ่งนิยมใช้หนังแพะหรือหนังลูกวัว กะโหลกซออู้จากหน้าซอถึงที่แกะสลักมีขนาดลึกประมาณ 15 – 17.5 เซนติเมตร หน้าซอกว้างประมาณ 12.5 เซนติเมตร สูงตามที่สอดคันซอประมาณ 12 เซนติเมตร

2. คันซอ แบ่งเรียกเป็น 2 ช่วง คือ ตั้งแต่ใต้ลูกบิดขึ้นไปจนถึงปลายคัน เรียกว่า “ทวนบน” นับตั้งแต่ใต้ลูกบิดลงมาเรียกว่า “ทวนล่าง” คันซอยาวประมาณ 80 เซนติเมตร ทวนบนมีขนาดกว้างประมาณ 4.5 เซนติเมตร ทวนล่างกว้างประมาณ 1.2 เซนติเมตร คันซอนี้ทำด้วยไม้หรืองาช้างกลึงกลมตลอดคัน มีลวดหรือลูกแก้วคั่นเป็นระยะตามที่เห็นงาม บางทีมีส่วนพิเศษทำด้วยไม้ประดับมุกอยู่ตอนกลางของคันซอเพื่อความสวยงาม คันซออู้มีลักษณะกลมเรียวยาว ด้านล่างเล็ก และค่อย ๆ โตขึ้นไปทีละน้อย ๆ ปลายทวนล่างสอดทะลุกะโหลกลงไปประมาณ 1.5 เซนติเมตร เพื่อคล้องสายซอทั้ง 2 เส้น

3. ลูกบิดมี 2 ลูก เสียบอยู่กับทวนบน ปลายลูกบิดเจาะรูไว้สำหรับร้อยสายซอเพื่อขึงให้ตึงตามความประสงค์ของผู้สี สายซอมี 2 สาย ทำด้วยไหมฟั่นเป็นเกลียวหรือทำด้วยเอ็น ผูกคล้องปลายทวนล่างสุด (ใต้กะโหลก) ขึงผ่านหน้าซอขึ้นไปตามคันซอ ปลายสายข้างบนผูกพันกับปลายลูกบิดลูกละสายลูกบนสำหรับสายที่มีเสียงต่ำ เรียกว่า สายทุ้ม ลูกล่างสำหรับสายที่มีเสียงสูง เรียกว่า สายเอก

4. รัดอก คือ บ่วงเชือกสำหรับรั้งสายซอ อยู่ต่ำกว่าลูกบิดลูกล่างประมาณ 13 เซนติเมตร นิยมใช้ขนาดเดียวกับสายเอก ผูกรั้งสายซอทั้ง 2 เข้ากับคันซอ พันรอบคันซอประมาณ 2 – 3 รอบ เพื่อให้ได้คู่เสียงของสายเปล่าที่ชัดเจน

5. หมอน คือ วัสดุที่รองหนุนระหว่างหน้าซอกับสายซอเพื่อทำให้เกิดเสียงดังกังวานชัดเจน นิยมใช้กระดาษม้วนให้แน่นแล้วพันหุ้มด้วยผ้า 1 รอบ หมอนยาวประมาณ 2 เซนติเมตร หนา

ประมาณ 1.5 เซนติเมตร ตำแหน่งที่จะวางหมอนโดยประมาณอยู่ตอนกลางค่อนไปทางส่วนบนของหน้าซอ หมอนนี้บางทีก็เรียกว่า หย่อง

6. คันชัก ทำด้วยไม้เนื้อแข็งเป็นรูปโค้งเล็กน้อยขนาดความยาวใกล้เคียงกับคันชักของซอด้วง ขึงเส้นหางม้าประมาณ 250 เส้นให้ตึงพอดีหางม้านี้สอดเข้าระหว่างสายเอกกับสายทุ้ม เดิมหยอดยางสนไว้กับกะโหลกตรงตำแหน่งที่สายหางม้าผ่าน แต่เนื่องจากจะทำให้กะโหลกซอขาดความสวยงาม ในปัจจุบันจึงนิยมใช้ยางสนถูหางม้า

การเทียบเสียงซออู้ สายเอกมีระดับเสียงตรงกับเสียงสายทุ้มของซอด้วง สายทุ้มมีเสียงต่ำกว่าสายเอก 5 เสียง

การฝึกหัดมีวิธีฝึกเช่นเดียวกับซอด้วง แต่มีแนวการบรรเลงที่แตกต่าง คือ ต้องใช้กำลังนิ้วมือมากกว่า การแปรทางเป็นลูกล้อลูกขัดจะพิสดารกว่าซอด้วง ใส่อารมณ์สนุกสนาน ครึกครื้น ยั่วเย้า ได้เช่นเดียวกับระนาดทุ้ม

หน้าที่สำคัญของซออู้ คือ ใช้บรรเลงรวมอยู่ในวงเครื่องสาย วงมโหรี วงปี่พาทย์ไม้นวม และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ มีหน้าที่หยอกล้อยั่วเย้าไปกับทำนองเพลงกระตุ้นอารมณ์ให้สนุกสนาน โดยเฉพาะในการบรรเลงประกอบการแสดงหุ่นกระบอก ซออู้ มีหน้าที่สีเคล้าไปกับการร้องทำนองสังขารา (เรียกเป็นสามัญว่า ทำนองหุ่นกระบอก) และในการแสดงแอ่วเคล้า ซอก็ต้องสีเคล้าไปกับการร้องแอ่วให้สอดประสานกลมกลืนกัน(สำนักงานราชบัณฑิตสภา, 2560)

ซออู้ เกิดขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย ใช้บรรเลงเดี่ยวและประสมวง เช่น วงเครื่องสาย วงมโหรี วงปี่พาทย์ไม้นวม วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์(กาญจนา อินทรสุนานนท์, 2545)

กฤชกร เพชรนอก ได้อธิบายลักษณะ และการรวมวงของซออู้เช่นเดียวกับ สำนักงานราชบัณฑิตยสภา และกาญจนา อินทรสุนานนท์ ไว้ว่า ซออู้ มีลักษณะทั่วไปคล้ายกับซอด้วง แต่ส่วนประกอบบางอย่างแตกต่างจากซอด้วง ได้อธิบายเพิ่มเติม เรื่อง สายซออู้ ว่า สายซออู้นั้นทำด้วยไหมฟั่น หรือเอ็น มีทั้งหมด 2 สาย คือ สายเอกและสายทุ้มซึ่งทั้งสองสายจะผูกคล้องไปกับปลายทวนด้านล่างสุด แล้วขึงผ่านหน้าซอขึ้นไปตามคันซอ โดยปลายสายด้านบนจะผูกไว้กับปลายลูกบิด

กะโหลกซอ เป็นเครื่องอุ้มเสียง ทำด้วยกะลาของมะพร้าวซอเช่นเดียวกับซอสามสาย โดยนำกะลาซอมาตัด และมีการแกะสลักเป็นลวดลายต่าง ๆ เพื่อให้เสียงซออู้โปร่งและชัดเจนยิ่งขึ้น จากนั้นจะขึงหน้าซอด้วยหนังลูกวัวหรือหนังแพะในส่วนที่ถูกตัดออกไป

คันซอ ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง หรืองาช้างนำมากลึงกลมตลอดทั้งคัน(กฤชกร เพชรนอก 2554)

เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี เกิดจากการใช้สายและคันชัก โดยการใช้คันชักติดขนหางม้าขึงให้ตึงแล้วสีเข้ากับสาย

ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงนุ่มทุ้ม เกิดจากธรรมชาติของกะโหลกซอและสายมีขนาดใหญ่กว่า ซออู้มี 2 สาย สายทั้ง 2 มีชื่อเรียกว่า “สายทุ้ม” และ “สายเอก” สายทุ้มเป็นสายด้านในมีเสียงทุ้มต่ำเรียกว่าเสียง “โด” สายเอกเป็นสายด้านนอกมีเสียงสูง เรียกว่าเสียง “ซอล” การบรรเลงซออู้ใช้เป็นเครื่องดำเนินทำนอง บรรเลงในวงจะเป็นผู้ตามและมีการขัดล้อกับซอด้วง สร้างความไพเราะสนุกสนาน และผู้บรรเลงจำต้องมีไหวพริบ (จรินทร์ เทพสงเคราะห์, 2557)

จากเอกสาร และตำราต่าง ๆ ที่กล่าวถึง ซอไทย สามารถสรุปได้ว่า ซอด้วง ได้มีปรากฏตามหลักฐานตั้งแต่ในสมัยอยุธยา และใช้บรรเลงมาเรื่อย ๆ จนถึงปัจจุบัน และมีรูปร่างคล้ายกับซอจีน ซอด้วงเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี 2 สาย มีคันชักอยู่ระหว่างสาย สาเหตุที่เรียกว่า ซอด้วง เพราะ ตัวกล่องเสียง (กระบอกซอ) มีรูปร่างคล้ายกับด้วงดักสัตว์ ซอด้วงมีส่วนประกอบ ดังนี้

กระบอกซอ , คันซอ , ลูกบิด , สาย (สายเอก และสายทุ้ม) , รัดอก , หย่อง , คันชัก ในการเทียบเสียง จะเทียบเสียงเป็นคู่ 5 คือ สายเอก เทียบเป็นเสียงเร (D) สายทุ้มเทียบเป็นเสียงซอล (G) โดยเวลาเทียบจะเทียบกับขลุ่ยเพียงออ หน้าที่ในการบรรเลงของซอด้วง ทำหน้าที่เป็นเครื่องนำในวงเครื่องสาย เพราะ ซอด้วงนั้นมีเสียงแหลม ส่วนในวงมโหรี ซอด้วงจะทำหน้าที่เป็นเครื่องดำเนินทำนอง เนื่องจากมีระนาดเอกซึ่งมีเสียงที่ดังกว่า ทำหน้าที่เป็นเครื่องนำ นอกจากนี้ซอด้วงยังสามารถบรรเลงเดี่ยว เพื่อแสดงฝีมือของผู้บรรเลงได้อีกด้วย โอกาสที่ใช้ในการบรรเลง ได้แก่ บรรเลงเดี่ยว วงเครื่องสาย วงมโหรี

ซออู้ มีปรากฏในสมัยปลายอยุธยา และใช้บรรเลงมาเรื่อย ๆ จนถึงปัจจุบัน และมีรูปร่างคล้ายกับซอจีน ที่มีชื่อเรียกว่า ฮู – ฮู้ ซึ่งที่มาของชื่อ อาจจะมาจากเสียงที่ทุ้มของซอ ซออู้เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี 2 สาย มีคันชักอยู่ระหว่างสาย ซออู้มีส่วนประกอบ ดังนี้ กะโหลกซอ , คันซอ , ลูกบิด , สาย (สายเอก และสายทุ้ม) , รัดอก , หมอน , คันชัก ในการเทียบเสียง จะเทียบเสียงเป็นคู่ 5 คือ สายเอก เทียบเป็นเสียงซอล (G) สายทุ้มเทียบเป็นเสียงโด (D) โดยเวลาเทียบจะเทียบกับขลุ่ยเพียงออ หน้าที่ในการบรรเลงของซออู้ ทำหน้าที่เป็นเครื่องตาม และบรรเลงทำนองหยอกล้อ ไปกับทำนองเพลง ซึ่งผู้ที่บรรเลงซออู้นั้นจะต้องมีไหวพริบปฏิภาณ โอกาสที่ใช้ในการบรรเลง ได้แก่ บรรเลงเดี่ยว วงเครื่องสาย วงมโหรี วงปี่พาทย์ไม้นวม และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์

1.1.3.1 ซอจีน

ซออู้และซอด้วง เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในวงมโหรีจีน แต่ซอจีนมีหลายขนาด มีทั้งขึ้นสายด้วยลวด (โลหะ) และไหม โดยทั่วไปเสียงจะแหลมกว่าซอไทย ซอของจีนมี 2 สาย มีหลายชนิด มีขนาดซอแตกต่างกัน ตั้งแต่กะโหลกซอใหญ่กว่าซอด้วงไทยเล็กน้อยขึ้นไปจนมีกะโหลก 8 เหลี่ยม ขึ้นหน้าซอด้วงหนังงูเหลือม

ภาพประกอบที่ *1*

ซอประเภทต่าง ๆ

หนานหู เป็นซอที่มีกะโหลกเป็นหกเหลี่ยมบ้าง แปดเหลี่ยมบ้าง และกลมบ้าง สายทั้ง 2 สาย อาจใช้เป็นสายไหมหรือสายลวดก็ได้ เสียงทุ้มกว่าเอ้อร์หู ขึงหน้าซอด้วงหนังงูเหลือม

Pan - hu (ปังหู) เป็นซอที่ใช้มะพร้าวลูกเล็กทำกะโหลกซอ (ขนาดเล็กกว่าซออู้) ใช้สายโลหะ 2 สาย เสียงแหลมสุงใช้แทนเสียงปี่ ขึ้นหน้าซอด้วยไม้ไผ่บาง ๆ เป็นซอที่มีรูปร่างคล้ายสะล้อ (ซอพื้นเมืองภาคเหนือ)มาก แต่แตกต่างกันที่ลูกบิดเท่านั้น สะล้อมีลูกบิดเสียบจากด้านหน้าไปด้านหลัง แต่ Pan - hu เสียบจากด้านหลังไปด้านหน้า เป็นลักษณะที่ขัดเกลาแล้ว คงได้แบบอย่างความไม่สะดวกและไม่สวยงามไปจากสะล้อของไทย

เอียหู (พาฮี้) คล้ายซออู้ของไทยทุกอย่าง คือ ใช้สายไหม 2 สาย กะโหลกซอทำจากกะลามะพร้าว แต่ขนาดกะโหลกเล็กกว่าซออู้ไทยเล็กน้อย เสียงจึงสูงกว่า กะโหลกเอียหูใหญ่กว่าปังหู

ต้าหู เป็นซอ 2 สาย สายไหม เป็นซอขนาดใหญ่มาก กะโหลกซอเป็นรูปแปดเหลี่ยมบ้างสิบเหลี่ยมบ้าง มีเส้นผ่าศูนย์กลางกะโหลกซอยาวประมาณ 18 นิ้วก็มี เวลาสีตั้งบนม้าเล็ก ๆ สำหรับวางโดยเฉพาะใช้สีให้จังหวะแทน double bass(สุมาลี นิมมานุภาพ, 2547)

ซอจีน เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีจะถูกเรียกว่า หูฉิน ในภาษาจีน ซึ่งเครื่องดนตรี “หูฉิน” ปรากฏการเล่นในกลุ่มคนทางเหนือของจีน หลังจากพันปีต่อมาก็ถูกพัฒนา จนกลายเป็นเครื่องดนตรีประจำชาติ สามารถใช้บรรเลงเดี่ยว , บรรเลงร่วมกับวง , บรรเลงคลอ

ซอเอ้อร์หู เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีในตระกูลหูฉินที่มีชื่อเสียงและนิยมอย่างกว้างขวางในประเทศจีนมาก ส่วนประกอบของซอเอ้อร์หูประกอบด้วย หัวซอ ทวนซอ Qianjin (รัดอก) Qinma(หย่องซอ) กล่องเสียง สายซอ และคันชัก ส่วนประกอบทั้งหมดสร้างจากไม้ ได้แก่ ไม้แก่นจันทร์แดง (Red sandalwood) โรสวูด (Rosewood) ไม้มะเกลือ สายทำจากโลหะ คันชักทำจากไม้และขึงด้วยหางม้า เอ้อร์หูมีเสียงที่นุ่ม และบรรเลงได้หลายอารมณ์ ผ่านเทคนิคการบรรเลงที่หลากหลาย สามารถบรรเลงทำนองที่แสดงออกถึงความแข็งแรง ร่าเริง และเลียนเสียงของฆ้อง กลองม้า และนก เทคนิคการบรรเลงเอ้อร์หูมีการพัฒนา ซึ่งประกอบด้วยเทคนิคคันชัก การสีแยกคันชัก การสีคันชักแบบเร็ว การสั่นคันชัก การกระโดดคันชัก และทักษะการใช้นิ้วต่าง ๆ เช่น การถูสาย การดีดสาย การลื่นสาย โอกาสในการแสดงที่ใช้เอ้อร์หูประกอบ ได้แก่ การบรรเลงวงดนตรี การร้องเพลง การเต้นรำ การแสดงอุปรากรจีน ซึ่งเอ้อร์หูจะ ทำหน้าที่ในการบรรเลงคลอ นอกจากนี้เอ้อร์หูสามารถใช้ในการบรรเลงเดี่ยวได้ซึ่ง อาจารย์หลิว เทียน หัว เป็นผู้พัฒนา ได้สร้างบทเพลงขึ้นสำหรับเอ้อร์หูโดยเฉพาะ(Jin, 2010)

ZHAO YuwZhe,Wu ShuoXian , QIU JianZhen,HUANG Hong and WU LiLing ได้กล่าวถึง ซอเกาหู ว่า เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีที่สำคัญ มีอีกชื่อ คือ เอ้อร์หูกวางตุ้ง (Guangdong Erhu) พัฒนามาจาก เอ้อร์หู แต่มีขนาดของกล่องเสียงเล็กกว่าเอ้อร์หู เกาหู เป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองหลักของดนตรีกวางตุ้ง ใช้ในดนตรีพื้นเมืองกวางตุ้ง และวงออร์เคสตร้าจีน (ZHAO YuwZhe, 2010)

จากเอกสาร และตำราต่าง ๆ ที่กล่าวถึง ซอจีน สามารถสรุปได้ว่า คำว่า หูฉิน นั้นเป็นคำที่ใช้เรียก เครื่องดนตรีประเภทซอ ซึ่งหูฉินนี้มีต้นกำเนิดจากกลุ่มคนเร่ร่อน และมีการพัฒนาเรื่อยมาจนเป็นซอที่มีความสำคัญในวงดนตรีของประเภท ซึ่งซอของจีน มีหลายชนิด ได้แก่ หนานหู ปังหู เอียหู ต้าหู เอ้อร์หู ฯลฯ แต่ซอที่มีความนิยมมากที่สุด คือ ซอเอ้อร์หู ซึ่งมีการขนานนามว่าเปรียบเสมือนไวโอลินแห่งโลกตะวันออก เนื่องด้วยมีการพัฒนาทั้งรูปร่าง ทักษะการบรรเลง จนมีความเป็นสากล สามารถนำมาบรรเลงเดี่ยว บรรเลงรวมวงพื้นบ้าน และรวมวงออร์เคสตร้าจีนได้

1.2 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการรวมวง

1.2.1 การรวมวงของดนตรีไทย

วงดนตรีไทย มีการแบ่งออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ ๆ ได้แก่ วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี นอกจากนี้ยังมีวงดนตรีพื้นบ้านที่มีการรวมวงในรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งมีนักวิชาการท่านต่าง ๆ ได้กล่าวถึง ดังนี้

วงเครื่องสาย ว่า เป็นวงที่ใช้บรรเลงขับกล่อม เพื่อความบันเทิงรื่นรมย์ มิใช่วงบรรเลงเพื่อประกอบนาฏศิลป์ มีเครื่องดีด และเครื่องสีเป็นหลัก สันนิษฐานว่านาจะประสมวง โดยใช้เครื่องดีดสีที่มีมาแล้วตั้งแต่สมัยสุโขทัย เป็นวงดนตรีวงหนึ่งแยกต่างหากจากวงมโหรีและวงปี่พาทย์ ดังความในกฎมนเทียรบาลในสมัยอยุธยา ตอนที่กล่าวว่า *“เรือปลาหน้าลูกขุนเฝ้าหน้าเรือเบญจา เรือตะเข้แนมทังสองข้าง ซ้ายดนตรี ขวามโหรี”* คำว่า ดนตรี นี้อาจเป็นชื่อเรียก วงเครื่องสาย ที่แยกต่างหากจากวงมโหรีสมัยนั้น ด้วยเหตุที่ คำว่า “ดนตรี” มีความหมายว่า ผู้มีสาย สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีการผสมวงแบบหนึ่งเรียกว่า วงมโหรีเครื่องสาย สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายว่า

“..เมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี ห้ามมิให้ผู้อื่นหัดละครผู้หญิงมีได้แต่ของหลวง เพราะฉะนั้นผู้ที่มีบริวารมากเช่นเจ้านายและขุนนาง เป็นต้น จึงมักหัดผู้หญิงเป็นมโหรี หัดผู้ชายเป็นปี่พาทย์เป็นประเพณีมา ครั้นถึงรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดให้เลิกพระราชกำหนดนั้นเสีย พระราชทานพระบรมราชานุญาต ว่า ใคร ๆ จะหัดละครผู้หญิง ก็หาใคร่จะมีใครหัดมโหรีอย่างแต่ก่อนไม่....เมื่อมโหรีผู้หญิงร่วงโรยลงครั้งนั้น ผู้ชายบางพวกซึ่งหัดเล่นเครื่องสายอย่างจีนจึงคิดเอาซอด้วง ซออู้ จะเข้กับปี่อ้อเข้าเล่นประสมกับเครื่องกลองแขก เครื่องประสมวงอย่างนี้เรียกกันว่า “กลองแขกเครื่องใหญ่” ข้าพเจ้าได้กล่าวในคำอธิบายเรื่องประชุมบทมโหรีที่พิมพ์ เมื่อ พ.ศ. 2463 ตามคำบอกเล่าว่า กลองแขกเครื่องใหญ่เกิดมีในสมัยรัชกาลที่ 3 แต่เมื่อพิจารณาต่อมาเห็นว่าจะเกิดขึ้นในปลายรัชกาลที่ 4 ด้วยเมื่อตอนต้นรัชกาลที่ 5 ยังถือกันว่าเป็นของเกิดมีขึ้นใหม่ ครั้นต่อมาเอากลองแขกกับปี่อ้อออกเสีย ใช้ทับกับรำมะนาและขลุ่ยแทน เรียกว่า “มโหรีเครื่องสาย” บางวงก็เติมระนาดและฆ้องเข้าด้วย จึงเกิดมีมโหรีเครื่องสายผู้ชายเล่นแทนมโหรีผู้หญิงอย่างเดิมสืบมาจนทุกวันนี้ ที่ผู้หญิงหัดเล่นก็มีแต่น้อยกว่าผู้ชายเล่น แต่การเล่นมโหรีเครื่องสาย ในชั้นหลังมาดูไม่มีกำหนดจำนวนเครื่องเล่น เช่น ซอด้วง และซออู้ เป็นต้น แล้วแต่มีคนสมัครจะเข้าเล่นเท่าใดก็เข้าเล่นได้ดูเป็นแต่ให้เสียงกึกก้องไม่ถือเอาการประสานเสียงเป็นสำคัญ มาถึงสมัยปัจจุบันนี้ บางวงแก้ไขเอาซอด้วงซออู้ออกเสียและใช้ขิมจีนแทน ฮาโมเนียมฝรั่งเข้าประสมแทนก็มี....”

ตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา มีการนำเอาเครื่องดนตรีต่างประเทศมาเล่นประสม เช่น ขิม ไวโอลิน ออร์แกน และเครื่องอื่น ๆ จึงเรียกกันว่า เครื่องสายผสมขิม หรือเครื่องสายผสมไวโอลิน เมือผสมเครื่องสายหลาย ๆ อย่างจึงเรียกชื่อเป็นคำกลาง ๆ ว่า “วงเครื่องสายผสม”

สำหรับวงดนตรีไทยวงเครื่องสายมี 2 ขนาด คือ วงเครื่องสายวงเล็ก (ซอด้วง 1 ซออู้ 1 จะเข้ 1 ขลุ่ยเพียงออ 1 โทน 1 รำมะนา 1 ฉิ่ง 1) วงเครื่องสายเครื่องคู่ (ซอด้วง 2 ซออู้ 2 จะเข้ 2 ขลุ่ยเพียงออ 1 ขลุ่ยหลิบ(เพิ่มมา) โทน 1 รำมะนา 1 ฉิ่ง 1)(สำนักงานราชบัณฑิตสภา, 2560; สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ, 2557)

วงเครื่องสาย เป็นวงดนตรีไทยที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องดีดและประเภทเครื่องสีเป็นหลัก ซึ่งทั้งสองประเภทเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้สายเป็นต้นกำเนิดเสียงดนตรี เช่น ซอด้วง ซออู้ และจะเข้ เป็นต้น แม้ว่าเครื่องดนตรีเหล่านั้นจะมีวีการบรรเลงที่แตกต่างกัน เช่น การดีด การสี หรือการตีก็ตาม ก็เรียกวงดนตรีไทยที่ใช้เครื่องดนตรีเหล่านี้ผสมวงว่า วงเครื่องสาย วงเครื่องสายไทย มี 3 ขนาด ดังนี้ วงเครื่องสายเครื่องเดี่ยว วงเครื่องสายเครื่องคู่ และวงเครื่องสายผสม จำนวนเครื่องดนตรีก็จะเพิ่มตามชนิดของวง เครื่องดนตรีหลัก ๆ มีหน้าที่ในการบรรเลง ดังนี้

ซอด้วง เป็นเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงสูลกระแสเสียงดัง มีหน้าที่บรรเลงดำเนินทำนองเพลง โดยเก็บบ้าง โหยหวนบ้าง เป็นผู้นำวงและเป็นหลักในการบรรเลงดำเนินทำนอง

ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงทุ้ม มีหน้าที่บรรเลงดำเนินทำนองหยอกล้อ ยั่วเย้า และกระตุ้นให้เกิดความครึกครื้น สนุกสนานในกลุ่มเครื่องดนตรีที่บรรเลงดำเนินทำนอง

จะเข้ มีหน้าที่บรรเลงดำเนินทำนองเพลงเช่นเดียวกับซอด้วง แต่มีวิธีการบรรเลงที่แตกต่างกันออกไป บรรเลงเก็บบ้าง แทรกแซงบ้าง

ขลุ่ยเพียงออ เป็นขลุ่ยขนาดกลางมีหน้าที่บรรเลงดำเนินทำนองโดยสอดแทรกด้วยเสียงโหยหวนบ้าง เก็บบ้างตามโอกาสหรือตามความเหมาะสม

โทนและรำมะนา เป็นเครื่องดนตรีประเภททำจังหวะขึงหนังหน้าเดียว เครื่องทั้งสองชนิดจะตีให้สอดสลับรับกันอย่างสนิทสนมกลมกลืนเป็นทำนองเดียวกัน เพื่อควบคุมจังหวะหน้าทับ บอกรส และสำเนียงเพลง และกระตุ้นเร่งเร้าให้เกิดความสนุกสนาน

ฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี มีหน้าที่ควบคุมจังหวะย่อยให้การบรรเลงดำเนินจังหวะไปโดยสม่ำเสมอหรือช้าเร็วตามความเหมาะสม(บุญส่ง วรวัฒน์ 2556)

บุษกร บิณฑสันต์ และขำคม พรประสิทธิ์ ได้อธิบาย เรื่องมโหรีอีสานใต้ ว่า มโหรีอีสานใต้เป็นวัฒนธรรมการแสดงของกลุ่มชาวไทยเชื้อสายเขมรที่มีการประสมวงแตกต่างกันออกไปตามพื้นที่ของแต่ละจังหวัดในอีสานใต้ เครื่องดนตรีที่ใช้ได้แก่ ตรัว หรือซอ กระปือหรือจะเข้ จับเปย หรือกระจับปี่ ขิม ปี่สไล และปี่กลาง โทน กลองกันตรึม สกรัวมโหรี หรือกลองมโหรี เครื่องกำกับจังหวะ ซึ่ง “วงมโหรีอีสานใต้ บ้านตะคียนราม ตำบลตะเคียนราม อำเภอภูสิงห์ จังหวัดศรีสะเกษ”

พบเครื่องดนตรีที่นำมาประสม ดังนี้ ตรัวจี้ 1 คัน ตรัวจี้ (เสียงเล็ก) 1คัน ตรัวอู้ 1 คัน ปี่สไล 1 เลา สกรัวมโหรี 1 ใบ และฉิ่ง , “วงมโหรีอีสานใต้ คณะพ่อเผย บ้านระไซร์” ตำบลเฉนียง อำเภอเมือง สุรินทร์ จังหวัดสุรินทร์ พบเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง ดังนี้ ซอด้วง 1 คัน ตรัวกนาล 1 คัน ตรัวอู้ 1 คัน ปี่สไล 1 เลา ปี่กลาง 1 เลา สกรัวมโหรี 1 ใบ กลองกันตรึม 1 ใบ ฉิ่ง กรับ และฉาบเล็ก , “การผสมวงของคณะแม่พลอย ราชประโคน” ตำบลป่าชัน อำเภอพลับพลาชัย จังหวัดบุรีรัมย์ พบเครื่องดนตรี ดังนี้ กระปรือ (จะเข้) จเปย ซอกันตรึม กลองกันตรึม ฉิ่ง ฉาบ(บุษกร บิณฑสันต์ และขำคม พรประสิทธิ์, 2558)

1.2.2 การรวมวงของดนตรีจีน

Tan Sooi Beng ได้อธิบาย เกี่ยวกับวงออร์เคสตร้าจีน ถึงที่มา โครงสร้าง และบทเพลงของวงออร์เคสตร้าจีน ว่า วงออร์เคสตร้าจีนมีการปรับตัวเป็นวงออร์เคสตร้าจีนสมัยใหม่ ในปี 1930 ตรงกับศตวรรษที่ 20 มีการส่งนักดนตรีไปศึกษาที่สหภาพโซเวียตและยุโรป ทำให้ได้รับอิทธิพลต่างๆ ทางดนตรีจากตะวันตก และในเวลานั้นนักดนตรีมีการประชาสัมพันธ์ความเป็นชาตินิยมโดยสื่อผ่านทาง ตัวดนตรี วงออร์เคสตร้ารูปแบบใหม่จึงเป็นการรวมรูปแบบของดนตรีตะวันตกและจีนเข้าด้วยกัน ต่อมาวงออร์เคสตร้าสมัยใหม่นี้ก็ได้พัฒนาและเลื่อนให้เป็นดนตรีประจำชาติ

รูปแบบของวงออร์เคสตร้าจีนจะแบ่งกลุ่มเครื่องดนตรีออกเป็น 4 กลุ่ม ได้แก่

1. กลุ่มเครื่องสายประเภทสี ได้แก่

กลุ่ม Treble ได้แก่ Erhu banhu gaohu

กลุ่ม Tenor ได้แก่ Zhonghu

กลุ่ม Bass ได้แก่ gehu beihu gehu cello DoubleBass

2. กลุ่มเครื่องสายประเภทดีด ได้แก่

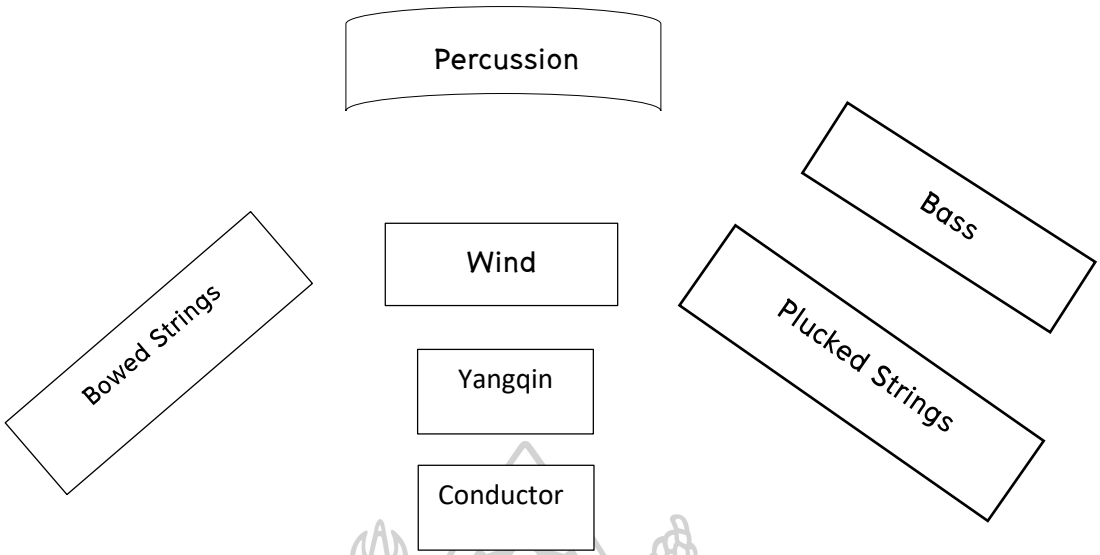
Pipa Yueqin Liuqin Ruan Sanxian Guzheng Yangqin

3. กลุ่มเครื่องเป่า ได้แก่

Dizi Xiao Sheng Suona

4. กลุ่มเครื่องกระทบ ได้แก่

Gu Bo Luo Shimiao Luo Ling Maling Shuanyin Mu Bangzi Muyu



รูปแบบการจัดวงออร์เคสตร้าจีน

จากการแบ่งกลุ่มของเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตร้าจีนจะเห็นว่ากลุ่มเครื่องสายประเภทเครื่องสีเป็นกลุ่มที่ใหญ่ที่สุดของวง รูปแบบของการจัดวงแสดงให้เห็นถึงการรับอิทธิพลจากดนตรีตะวันตก และนอกจากนี้ยังมีคอนดักเตอร์หรือวาทยกรในการควบคุมวง สำหรับตำแหน่งการจัดวงออร์เคสตร้าของตะวันตกจะให้กลุ่มเครื่องสีอยู่ทางขวาของเวที เครื่องเป่าทองเหลืองอยู่ทางด้านซ้าย เครื่องเป่าลมไม้อยู่ทางด้านหน้าวาทยกร และเครื่องกระทบจะอยู่ทางด้านหลัง ซึ่งวงออร์เคสตร้าจีนก็ได้รับอิทธิพลรูปแบบมาจากดนตรีตะวันตก หากเปรียบเครื่องดนตรีจีนกับเครื่องดนตรีตะวันตกที่ใช้บรรเลงในวงออร์เคสตร้าสามารถแทนได้ (Tan, 1984) ดังนี้

Nanhu 1	เปรียบเสมือน	Violin 1
Nanhu 2	เปรียบเสมือน	Violin 2
Zhonghu	เปรียบเสมือน	Viola
Dahu	เปรียบเสมือน	Cello
Dihu	เปรียบเสมือน	Contrabass
Yangqin	เปรียบเสมือน	Piano
Xindi	เปรียบเสมือน	Flute
Xiao	เปรียบเสมือน	Clarinet

Guan	เปรียบเสมือน	Trombone
Suona	เปรียบเสมือน	Trumpet
Muqin	เปรียบเสมือน	Xylophone
Diaobo	เปรียบเสมือน	Cymbal
Pengling	เปรียบเสมือน	Triangle

1.2.3 การรวมวงแบบดนตรีตะวันตก

คำว่า “Orchestra” ว่า วงดุริยางค์ , วงออร์เคสตร้า วงดนตรีมาตรฐานคลาสสิกที่ประกอบด้วย 4 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มเครื่องสาย กลุ่มเครื่องลมไม้ กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง และกลุ่มเครื่องตี คำว่า ออร์เคสตร้า มาจากภาษากรีก แปลว่า สถานที่เต้นรำ แต่เดิมหมายถึง วงดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องสายซึ่งใช้นักดนตรีมากกว่า 1 คนเล่นแต่ละแนวต่อมามีเครื่องลมและเครื่องตีเพิ่มเข้ามา (ณัชชา พันธุ์ชาติเจริญ, 2552)

การประสมวงดนตรีตะวันตก บทเพลงต่าง ๆ ที่นักประพันธ์หรือคีตกวี ได้พยายามในการแต่งขึ้น ต้องประกอบด้วยองค์ประกอบหลาย ๆ อย่าง ซึ่งบทเพลงดังกล่าวนั้นไม่สามารถเกิดขึ้นมาเองโดยปราศจากผู้เล่นหรือนักดนตรีที่บรรเลงออกมา และบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นนั้น ผู้ประพันธ์ก็ได้ตั้งจุดประสงค์ว่าจะให้วงดนตรีประเภทใดบรรเลงออกมาในรูปแบบใด ซึ่งการประสมวงดนตรีตะวันตกนั้นจะขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ เพื่อสนองความต้องการของผู้ประพันธ์และการใช้งาน แบ่งออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ ได้แก่

1. วงออร์เคสตร้า (Orchestra)

วงออร์เคสตร้า เป็นวงดนตรีที่มีวิวัฒนาการเริ่มขึ้นในราว ค.ศ. 1600 ช่วงระยะเวลา 400 ปี ทำให้วงออร์เคสตร้าแตกต่างไปตามยุคสมัยของดนตรี ลักษณะของวงออร์เคสตร้าที่สำคัญประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลัก 4 กลุ่ม

กลุ่มเครื่องสาย (String Instruments)

กลุ่มเครื่องลมไม้ (Woodwind Instruments)

กลุ่มเครื่องทองเหลือง (Brass Instruments)

กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ (Percussion Instruments)

2. วงเชมเบอร์มิวสิก (Chamber Music)

ในสมัยแรก ๆ วงเชมเบอร์มิวสิคเหมาะสำหรับบรรเลงในบ้านคฤหาสน์ของขุนนาง หรือห้องที่จุผู้ฟังได้น้อย ต่อมามีการนำมาเล่นในห้องโถงขนาดใหญ่ การฟังดนตรีเชมเบอร์จะต้องมีความรู้ ความเข้าใจเช่นเดียวกับการฟังดนตรีคลาสสิกทั่วไป เนื่องจากวงดนตรีประเภทนี้มีผู้เล่นเพียงไม่กี่คน เสียงที่ออกมาจึงไม่ได้มีความยิ่งใหญ่เทียบเท่าวงออร์เคสตร้า ลักษณะเด่นของวงดนตรีประเภทนี้คือเสียงดนตรีที่แท้จริง สำหรับด้านคุณภาพของการเล่นนั้น ผู้เล่นต้องใช้ความสามารถอย่างเต็มที่ ผู้ใดเล่นผิดพลาดจะได้ยินเสียงอย่างเด่นชัด ความถูกต้อง ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันถือว่าเป็นหัวใจสำคัญของดนตรีประเภทนี้

วงเชมเบอร์มิวสิก มีชื่อเรียกต่างกันออกไปตามจำนวนของผู้บรรเลง ต้องมีนักดนตรีตั้งแต่สองคนขึ้นไปถึงเก้าคน ดังนี้

ผู้บรรเลง 2 คน เรียกว่า ดูโอ (Duo)
ผู้บรรเลง 3 คน เรียกว่า ทรีโอ (Trio)
ผู้บรรเลง 4 คน เรียกว่า ควอเตต (Quartet)
ผู้บรรเลง 5 คน เรียกว่า ควินเตต (Quintet)
ผู้บรรเลง 6 คน เรียกว่า เซกส์เตต (Sextet)
ผู้บรรเลง 7 คน เรียกว่า เซปเตต (Septet)
ผู้บรรเลง 8 คน เรียกว่า ออกเตต (Octet)
ผู้บรรเลง 9 คน เรียกว่า โนเนต (Nonet)

ในการเรียกชื่อ วงเชมเบอร์มิวสิกนั้นยังมีประเพณีการเรียกชื่อประเภทของเครื่องดนตรีก่อนแล้วตามด้วยจำนวนเครื่องดนตรี เช่น สตริงควอเตต หมายถึง วงเชมเบอร์มิวสิกที่ประกอบด้วยไวโอลิน 2 คัน วิโอลา และเชลโล่ เป็นต้น (คมสันต์ วงค์วรรณ์ 2553)

สำเร็จ คำโมง ได้อธิบาย วงออร์เคสตร้า ว่า เรียกเป็นภาษาไทยว่า “วงดุริยางค์” แต่คนไทยมักนำเอาคำว่า วงดุริยางค์นี้ไปเรียก Military band ต้องเรียกว่า “วงโยธวาทิต” จึงจะถูกต้อง เพราะเป็นวงดนตรีตามแบบฉบับของทหาร วงดุริยางค์ เป็นวงดนตรีที่นำเอาเครื่องดนตรีจากทุกสกุลมาผสมวงกัน ทำให้เสียงบรรเลงเกิดสีสันครบถ้วน และมีไดนามิกหลากหลายจัดขนาดวงได้ 3 พวก คือ

1. วงดุริยางค์ซิมโฟนี (Symphony Orchestra)

เป็นวงดุริยางค์สำหรับบรรเลงสังคีตนิพนธ์ ประเภทบทบรรเลงขนาดใหญ่ที่มีแบบแผนซับซ้อนใช้อัตรากำลังผสมวง ดังนี้

1.1 ส่วนของเครื่องสาย ประกอบด้วย

- ไวโอลิน แนวที่ 1 (เล่นแนวเสียงเอก) จำนวน 16 – 20 คัน
- ไวโอลิน แนวที่ 2 (เล่นแนวเสียงอัลโต) จำนวน 14 – 18 คัน

- วิโอลา (เล่นแนวเทเนอร์) จำนวน 12 – 16 คัน
- เบสวิโอล (เล่นแนวเบส) จำนวน 8 – 12 คัน
- ฮาร์ปจำนวน 1 เครื่อง
- กีตาร์ นำเข้ามาร่วมเฉพาะในบทเพลงสำหรับกีตาร์เท่านั้น

1.2 ส่วนเครื่องลมไม้ ประกอบด้วย

- ปิกโกโล 1 ตัว
- ฟลูต 2 ตัว
- โอโบ 2 ตัว
- อิงลิชฮอร์น 1 ตัว
- คลาริเน็ต Eb (ปี่เล็ก) 1 ตัว
- คลาริเน็ต Bb (ปี่ใหญ่) 2 ตัว
- เบสคลาริเน็ต 2 ตัว
- บาสซูน 2 ตัว
- แซกโซโฟนนำเข้ามาร่วมเฉพาะกิจเท่านั้น

1.3 ส่วนเครื่องทองเหลือง ใช้เครื่องดนตรีตระกูลนี้ราว 10 – 15 เครื่อง

- ทรัมเป็ต 2 – 3 ตัว
- ทรอมโบน 2 – 3 ตัว
- เฟร็นฮอร์น F 4 ตัว
- ทูบา 1 ตัว

1.4 ส่วนเครื่องกระทบ มักใช้เครื่องดนตรีตระกูลนี้ เครื่องละ 1 ชิ้น ยกเว้นกลองทิมพะนี 2 ตัวขึ้นไป

- เปียโน 1 ตัวใช้เฉพาะตอนบรรเลงเดี่ยว หรือคลอการบรรเลงเดี่ยว

2. วงดุริยางค์สำหรับประกอบโอเปรา (Orchestra for Opera)

ใช้เครื่องดนตรี 4 สกุลเหมือนกับวงดุริยางค์สำหรับซิมโฟนี แต่ลดจำนวนลงอย่างมากไม่เกิน 60 คน เนื่องด้วยบ่อที่นั่ง (Pool) สำหรับนักดนตรีซึ่งจัดไว้ด้านหน้าเวทีโอเปรา มีจำนวนจำกัด

3. วงดุริยางค์สำหรับสำหรับบรรเลงเพลงป๊อบปูลาร์ หรือเพลงเต้นรำ (Small Orchestra for popular or dance music)

ใช้เครื่องดนตรีระหว่าง 12 – 24 ชิ้น ส่วนมากให้เครื่องสายเป็นเอก ดังนี้

- ส่วนเครื่องสาย มี ไวโอลิน วิโอลา เชลโล่ และดับเบิลเบส
- ส่วนเครื่องลมไม้ มี ฟลูต คลาริเน็ต และแซกโซโฟน

- ส่วนเครื่องทองเหลือง มี ทรัมเป็ต ทรอมโบน
- ส่วนเครื่องเคาะตี (กระทบ) เลือกใช้ตามความเหมาะสม
- เครื่องคีย์บอร์ด ใช้เปียโนหนึ่งหลัง

เนื่องด้วยวงออร์เคสตร้า เป็นวงดนตรีขนาดใหญ่มีสมาชิกวงจำนวนมาก จึงจำเป็นต้องมี “บุคคล” คนหนึ่งทำหน้าที่ควบคุมวง เรียกบุคคลนั้นว่า “คอนดักเตอร์” หรือ “ผู้อำนวยเพลง”(สำเร็จ คำโมง, 2552)

จากเอกสาร ตำรา เกี่ยวกับแนวคิดการรวมวง สามารถสรุปได้ว่า การรวมวงเป็นการนำเครื่องดนตรีหลายชนิดมาบรรเลงร่วมกัน ซึ่งออร์เคสตร้าจีน ก็ได้รับอิทธิพลจากดนตรีตะวันตก ทั้งในด้านการแบ่งกลุ่มเครื่องดนตรี โดยมีการแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 4 กลุ่ม คือ กลุ่มเครื่องสี กลุ่มเครื่องดีด กลุ่มเครื่องเป่า และกลุ่มเครื่องกระทบ และมีคอนดักเตอร์ควบคุมอยู่หน้าวง สำหรับ วงดนตรีไทย นั้น วงที่มีรูปแบบของการประสมวงด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย คือ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด และเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีเป็นหลัก จะเรียกว่า วงเครื่องสาย มี 3 ขนาด คือ วงเครื่องสายวงเล็ก วงเครื่องสายเครื่องคู่ และวงเครื่องสายผสม ซึ่งวงเครื่องสายผสมก็มีการนำเครื่องดนตรีต่างประเทศมาผสมในวง นอกจากนี้วงดนตรีพื้นเมืองของไทยก็มีวงดนตรีที่มีการเน้นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายในวง ได้แก่ วงมโหรีอีสาน มีการผสมวงโดยมีการใช้เครื่องสายมาผสมโดยเฉพาะซอ ประเภท ต่าง ๆ ของอีสานใต้ เช่น ซอกันตรึม ซอด้วง ตรัวอู้ ตรัวจี้ ตรัวกนาล เป็นต้น

1.3 **เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์เพลง**

โครงสร้างอย่างง่ายของบทเพลงจะประกอบด้วยธีม ปรากฏในรูปแบบของทำนองด้วยการประสานเสียงหรือวิธีอื่น ๆ ในธีมนั้นจะประกอบไปด้วยวลีหรือวรรคเพลงรวมกันหลายวรรคเพลงก็จะกลายเป็นประโยค โครงสร้างอย่างง่ายนี้มี 3 คือ

1. แบบไบนารี ได้แก่ บทเพลงที่มีโครงสร้าง 2 ประโยค A A

2. แบบเทอนารี มีความแตกต่างจากเทอนารีตรงที่แบบเทอนารีนั้นเมื่อจบท่อน A แล้วจะต่อด้วยท่อน B แล้วจบสมบูรณ์ด้วยท่อน A คือ เข้าลักษณะ A B A

3. แบบฟอร์มเพลงร้อง แบบไทยสากล หรือแบบสากลมีลักษณะ A A B A หรือ A A’ B A ก็ได้(เฉลิมพล งามสุทธิ, 2526)

การวิเคราะห์ เป็นการแยกแยะสิ่งใดสิ่งหนึ่งออกเป็นส่วนย่อย ๆ ที่ประกอบกันเป็นของสิ่งนั้น โดยแยกตาม ลักษณะ หน้าที่ หรือบทบาท ของส่วนประกอบย่อย ๆ การวิเคราะห์ทางดนตรีมีอยู่

หลายวิธีขึ้นอยู่กับองค์ประกอบหลาย ๆ อย่าง เช่น วัตถุประสงค์ในการวิเคราะห์ ประเภทดนตรีที่วิเคราะห์ เป็นต้น อย่างไรก็ตาม การวิเคราะห์ดนตรีถูกรวบรวมไว้ใน “The New Grove Dictionary of Music and Musicians” ภายใต้หัวข้อ Analysis มีวิธีวิเคราะห์ ดังนี้

1. Fundamental Structure (Schenker)

Schenker มองดนตรีว่าเป็น Tonal Music ว่าสร้างขึ้นจากองค์ประกอบเดียว คือ Tonal Triad ซึ่ง Triad นี้มีโครงสร้างที่เป็นทำนองเพลง 2 อย่าง คือ ส่วนที่เป็นทำนองหลัก และส่วนที่เป็นการปรุงแต่งทำนองหลัก ในการวิเคราะห์ Schenker แยกบทเพลงออกเป็นชั้น ๆ คือ

ชั้น Foreground เป็นชั้นที่ประกอบด้วยรายละเอียดต่าง ๆ ทั้งหมดของบทเพลง

ชั้น Middle ground ชั้นนี้อยู่ถัดจากชั้น Foreground เป็นชั้นที่ไม่มีรายละเอียด ชั้นนี้จึงประกอบด้วยโครงสร้างหลายอย่างและโครงสร้างเหล่านี้เป็นฐานของการสร้างรายละเอียดในชั้น Foreground

ชั้น Background เป็นชั้นที่เรียกว่าเป็นส่วนประกอบหลักของบทเพลง

2. Thematic process (Reti) and functional analysis (Keller)

Reti กล่าวว่า ผลงานดนตรีหรือบทประพันธ์ต่าง ๆ เกิดขึ้นได้เมื่อมี Motiv ในสมองของกวี แล้วจึงนำไปผ่านกระบวนการต่าง ๆ คือ transposition inversion reiteration paraphrase variation จนได้เป็นบทเพลงตามที่ต้องการ

การนำเสนอการวิเคราะห์แบบ functional analysis ในยุคแรก ๆ เป็นการวิเคราะห์แบบพรรณนา โดยมีโน้ตเพลงประกอบการวิเคราะห์ แต่ Keller เห็นว่าการวิเคราะห์ไม่สามารถอธิบายความหมายของดนตรีได้หมด ต้องใช้การฟังประกอบการวิเคราะห์ไปด้วย

3. Formal Analysis

เป็นการวิเคราะห์ดนตรีที่เน้นการวิเคราะห์ form ของบทประพันธ์นั้น ๆ เป็นหลัก ซึ่ง Form หลัก ๆ มี 3 ลักษณะ ได้แก่ การซ้ำ (Recurrence) เขียนในลักษณะ Form ได้เป็น AA , การเปลี่ยน (Contrast) เขียนในลักษณะ Form ได้เป็น AB ,และการแปร (Variation)เขียนในลักษณะ Form ได้เป็น AA’

ลักษณะ Form ที่เป็นพื้นฐานมี 2 รูปแบบ คือ two – form หรือ Binary form (AB) และ Three – part form หรือ ternary form (ABA)

4. Phrase – Structure analysis (Rieman)

เป็นแนวคิดที่ยึดหลักโครงสร้างหลักสำคัญที่สุดของดนตรี คือ Weak – strong beat sinv หรือ จังหวะเบาและจังหวะหนัก ซึ่งโครงสร้างทางดนตรีนี้เรียกว่า Motiv และจากโครงสร้างของ Motiv นี้ก็มีโครงสร้างในลักษณะเดียวกันแต่เป็นโครงสร้างที่ใหญ่กว่า เป็นวรรคถาม – วรรคตอบ และมีโครงสร้างที่ใหญ่กว่าเป็นชั้น ๆ ต่อไป

5. Category and feature analysis

ใช้กับการวิเคราะห์ Style ของเพลง เนื้อหาในการวิเคราะห์แบบนี้มี 5 อย่าง คือ Sound , Harmany , Melody , Rhythm และ Growth ซึ่งในแต่ละส่วนก็จะมีเนื้อหาย่อยอีก

feature analysis หรือการวิเคราะห์ลักษณะเด่น หรือลักษณะสำคัญของบทเพลง โดยวิเคราะห์จาก คุณลักษณะต่าง ๆ ของบทเพลง เช่น คอร์ด ขั้นคู่ กระสวนจังหวะ เป็นต้น นำเสนอในลักษณะปริมาณ หรือความถี่

6. Information – theory analysis

ทฤษฎีนี้เน้นที่ความหมายทางดนตรีที่มีการสื่อสารระหว่างผู้ส่งกับผู้รับ ไม่เน้นโครงสร้างเชิงไวยกรณ์ของดนตรีหรือองค์ประกอบของดนตรี (มานพ วิสุทธิแพทย์ 2556)

การวิเคราะห์เพลงไทยต้องอาศัยความรู้พื้นฐาน ดังนี้

1. ใช้ทางฆ้องเป็นหลักในการวิเคราะห์

2. กลุ่มเสียงปัญจมูล

3. องค์ประกอบของดนตรี

รูปแบบหรือคีตลักษณ์ อาจแบ่งได้ 2 ประเภท คือ

1. การคลี่คลายทำนอง ซึ่งมี 7 แบบ ได้แก่

1.1 แบบแผนซ้ำท้าย แบบแผนนี้จะมีประโยคหรือทำนองที่เหมือนกันในตอนท้ายของทุกท่อน

สังคีตลักษณ์ : AB/CB/.....

1.2 แบบแผนซ้ำหัว เป็นสังคีตลักษณ์ของเพลงที่มีการย้อนทำนองช่วงหัวภายในท่อนเดียวกัน หรือต่างท่อนและเปลี่ยนทำนองในช่วงท้าย

สังคีตลักษณ์ : ABAC/DEDF/.....หรือ AB/AC/

1.3 แบบแผนซ้ำหัว – ท้าย เป็นสังคีตลักษณ์ของเพลงที่ขึ้นต้นและลงท้ายด้วยทำนองแบบเดียวกัน โดยมักพบมากในเพลงท่อนเดียว

สังคีตลักษณ์ : ABA/.....

1.4 แบบแผนเปลี่ยนกลาง สังคีตลักษณ์ของเพลงประเภทนี้เป็นลักษณะของแบบแผนที่ประโยคหรือทำนองเพลงในส่วนกลางเปลี่ยนไป แต่ละประโยคหรือทำนองในช่วงต้นและท้ายจะเหมือนกันไม่เปลี่ยนแปลง

สังคีตลักษณ์ : ABC/ADC/.....

1.5 แบบแผนโอด – พัน สังคีตลักษณ์ของเพลงประเภทนี้เป็นเพลงที่มีลักษณะการเปลี่ยนบันไดเสียง แต่ยังคงทำนองเดิม

สังคีตลักษณ์ : $A_1/A_2/$.....

1.6 แบบแผนทางเปลี่ยน สังคีตลักษณ์ของเพลงประเภทนี้ เป็นเพลงซึ่งมีทางเปลี่ยนของตน หมายความว่า ทำนองเพลงของท่อนเดิม ได้รับการปรุงแต่งให้เป็นสำนวนใหม่โดยยังคงรักษาลูกตกจำนวนท่อน ความยาว และบันไดเสียงเดิมเอาไว้คงเดิม

สังคีตลักษณ์ : $A/A_1/A_2/A_3/$.....

1.7 แบบแผนเที่ยวกลับ สังคีตลักษณ์ของเพลงประเภทนี้ เนื่องจากคีตกวีกระทำทางเปลี่ยนให้เพลงโดยมิได้คำนึงถึงความสั้นยาวของเพลงต้นราก เพียงแต่คงเสียงลูกตกสำคัญ บันไดเสียงไว้เท่านั้น

สังคีตลักษณ์ : $A/B/A^x/B^x/$.....

2. การคลี่คลายสำนวนเพลง

มุ่งวิเคราะห์ศึกษาลายละเอียดของท่วงทำนองจังหวะการสอดประสาน อันปรากฏอยู่ในเพลงนั้น ๆ สามารถแบ่งเนื้อหาออกเป็น 5 ประเด็น

2.1 ว่าด้วยเรื่องบันไดเสียงและการเปลี่ยนระดับเสียง

2.2 ว่าด้วยเรื่องของสำนวนท้า – รับ

2.3 ว่าด้วยเรื่องของความคลี่คลายจากต้นรากเดิม

2.4 ว่าด้วยเรื่องของเพลงละครที่มีดนตรีเอื้อมเข้าไปอยู่ตรงกลาง

2.5 ว่าด้วยเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างเพลงเรื่องกับเพลงเถา (พิชิต ชัยเสรี 2559)

แนวทางการวิเคราะห์วิเคราะห์เพลง ว่า การวิเคราะห์เพลงมีความสำคัญอย่างยิ่งในการทำความเข้าใจบทเพลง การที่จะวิเคราะห์เพลงให้ ถ่องแท้หรือละเอียดลออเพียงใดนั้น ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของผู้วิเคราะห์ ในการวิเคราะห์จะต้องมีขั้นตอน ดังนี้

1. การบรรยายภาพรวมโดยทั่วไป

ก่อนเริ่มการวิเคราะห์เพลงในแง่ทฤษฎี ต้องมีการหาข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงนั้น ๆ เสียก่อน บทวิเคราะห์เพลงที่ดีควรเริ่มต้นด้วยการบรรยายภาพรวมโดยทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับเพลง เพื่อเป็นการปูพื้นในระดับหนึ่งให้แก่ผู้อ่านการบรรยายภาพรวมมี 2 ส่วน ได้แก่ ประวัติเพลง และภาพรวมภายนอก

2. การวิเคราะห์ส่วนประกอบหลักของเพลง

การวิเคราะห์ส่วนประกอบหลักของเพลง ประกอบด้วย ทำนอง จังหวะ เสียงประสาน และสีสันของเสียง

3. การวิเคราะห์ประโยคเพลง

บทเพลงทุกบทเพลงต้องประกอบด้วยประโยคเพลง และประโยคเพลงเหล่านี้ก็จะถูกนำมาผูกเรียงร้อยเข้าด้วยกันจนเป็นเพลงที่สมบูรณ์ แต่ละประโยคเพลงมักมีส่วนย่อย ๆ ออกไปแก เรียกว่าหน่วยทำนองย่อยเอก ซึ่งมีความสำคัญในการผูกเพลงทั้งหมดเข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน นอกจากการวิเคราะห์ประโยคเพลงยังต้องคำนึงถึงเทคนิคทางการประพันธ์เพลงที่ใช้ เช่น เทคนิคการซ้ำ การเลียน ฯลฯ

4. การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์

สังคีตลักษณ์เปรียบเสมือนฉันทลักษณ์ในวรรณคดี ซึ่งเป็นโครงสร้างทางร้อยกรองที่แยกแยะโครง ฉันท์ กาพย์ กลอน ร่าย ให้มีความต่างกัน สังคีตลักษณ์ทางดนตรีก็เช่นเดียวกัน มีโครงสร้างที่ยึดถือได้เป็นแบบอย่าง โดยมีทำนองและกุญแจเสียงเป็นตัวแปรสำคัญในการกำหนดโครงสร้างของสังคีตลักษณ์เหล่านี้(ณัชชา พันธุ์เจริญ 2560)

จากเอกสาร ตำรา เกี่ยวกับการวิเคราะห์เพลง สามารถสรุปได้ว่า การวิเคราะห์เพลง คือ การแยกเพลงออกเป็นส่วนตามองค์ประกอบทางดนตรี แต่ละบทเพลงก็จะมีโครงสร้าง คีตลักษณ์ที่แตกต่างกันไปตามการประพันธ์ของนักประพันธ์ นอกจากนี้ยังมีการแบ่งบทเพลงเป็นประโยคเพลง เพื่อให้ผู้วิเคราะห์สามารถเห็นถึงรายละเอียดต่าง ๆ ที่นักประพันธ์นั้นสื่อหรือใส่ไว้ในบทเพลง

2. **งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง**

ธนัช ถิ่นวัฒนา ได้ศึกษา กระบวนการสร้างสรรค์การแสดงงิ้วไทยจากการผสมผสานทางวัฒนธรรม มีรูปแบบการวิจัยเป็นแบบ การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ โดยใช้วิธีการวิจัย ดังนี้ การสร้างสรรค์การแสดงงิ้วไทย เรื่อง พระสุธน และบันทึกกระบวนการสร้างสรรค์เป็นลายลักษณ์อักษร ภาพวีดีทัศน์ , การสัมภาษณ์เชิงลึก , การวิเคราะห์ และประเมินผลทัศนคติของผู้ชมการแสดง พบว่า การจัดการแสดงงิ้วไทยนั้นมีการใช้พื้นที่อื่น ๆ คือ ห้องประชุม ดร.เทียม โชควัฒนา คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งแต่เดิมนั้นการแสดงงิ้วจะถูกจำกัดพื้นที่อยู่ในศาลเจ้า และการแสดงในโอกาสเฉลิมฉลองเท่านั้นแต่การแสดงงิ้วไทยได้มีการใช้พื้นที่อื่น ๆ ในการแสดง สำหรับดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบ จะถูกแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ 1. เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ (โก่วคา) ใช้เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ บอกสัญญาณให้กับนักดนตรี และนักแสดง นอกจากนี้ยังสร้างบรรยากาศ และเร้าอารมณ์ในการแสดง ซึ่งประกอบไปด้วย กลอง ฆ้อง ฉาบ เป็นต้น , 2. เครื่องดนตรีกำกับทำนอง (ฮี้คา) เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้กำกับทำนอง การขับร้องเจรจาของนักแสดงงิ้ว เพื่อสร้างบรรยากาศและเร้าความรู้สึกร่วมแก่ผู้ชมจากแต่ละเหตุการณ์ในบทละครงิ้ว เครื่องดนตรี ได้แก่ ขิม ซอ ปี่ ขลุ่ย เป็นต้น ในส่วนของการขับร้องจะมี 2 แบบ คือ 1.การขับร้องเจรจาประกอบดนตรีที่มีท่วงทำนองสอดรับ และ2.การขับกลอน (เกี่ยฮี่) การขับร้องเจรจาประกอบการเคาะจังหวะด้วยกรับ ตัวละครก็จะมีการประยุกต์ความเป็นไทยให้เข้ากับการแสดง คือ ตัวพระ ตัวนาง ตัวตลก ตัวหน้าลาย ส่วนเอกลักษณ์ของการแสดงงิ้ว คือการแต่งหน้าก็จะแต่งแบบดั่งเดิมตามแบบฉบับของงิ้วแต้จิ๋ว เครื่องแต่งกายก็จะมีการใช้ชุดงิ้วแบบแต้จิ๋วแต่มีการปรับเปลี่ยนอุปกรณ์ตกแต่งด้วย

การสร้างสรรค์การแสดงงิ้ว เรื่อง “พระสุธน” มีการอาศัยหลักการจัดการต่าง ๆ เข้ามาช่วย คือ มีการสรรหาคณะงิ้วเพื่อมาฝึกซ้อมการแสดงซึ่งก็ได้เลือกคณะงิ้วที่มีประสบการณ์

ทางด้านการจัดการแสดงงิ้ว และจะต้องเปิดกว้างด้านการสร้างสรรค์และผสมผสานทางวัฒนธรรม นอกจากนี้ยังมีการจัดเตรียมด้านสถานที่ ด้านการแสดง การประชาสัมพันธ์เพื่อนำเสนอผลงาน มีการสัมภาษณ์ทัศนคติของผู้เข้าชม ซึ่งมีการสรุปผลว่า ผู้ชมเกิดทัศนคติต่อการแสดงงิ้วรูปแบบใหม่ในทางที่ดี ถึงแม้ว่าบางคนจะไม่เคยได้ชมการแสดงงิ้วมาก่อน ซึ่งจากผลการสัมภาษณ์ถือว่าเป็นความสำเร็จอีกขั้นหนึ่งของการจัดการแสดงผสมผสานครั้งนี้(ธนัช ถิ่นวัฒนากูล, 2548)

ณัทวีร์ สดคมขำ ได้ศึกษาเกี่ยวกับ การวิเคราะห์การเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับการบรรเลงกู่เจิง ของอาจารย์กัว หยุนเสียง โดยใช้วิธีการรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากแหล่งข้อมูล และทำการสัมภาษณ์อาจารย์กัว หยุนสียง และบุคคลที่เกี่ยวข้อง พบว่า มีการศึกษาเพลงทั้งหมด 9 บทเพลง ได้แก่ 1. เพลงกลัว 2. เพลงชะตาชีวิต 3. เพลงบัวขาว 4. เพลงพ่อแห่งแผ่นดิน 5. เพลงรักข้ามขอบฟ้า 6. เพลงลาวดวงเดือน 7. เพลงสั่งนาง 8. เพลงสายฝน 9. เพลงอิ่มอุ่น(ณัทวีร์ สดคมขำ 2554)

เพลงทั้ง 9 นี้ อาจารย์กัว หยุนเสียงได้เรียบเรียงเป็นกุญแจเสียง c เมเจอร์ เนื่องด้วยเป็นบันไดเสียงที่ตรงกับเสียงกู่เจิง และสอดคล้องกันเทคนิคและวิธีการบรรเลงของกู่เจิง แต่เพราะกู่เจิงมีแค่ 5 เสียงหลัก คือ C D E G A จึงมีการกดสายเพื่อให้ได้เสียง F และ B เพิ่มในเพลงที่มีเสียงเหล่านี้ นอกจากนี้เสียงชาร์ป และแฟลตต่างๆ ก็สามารถกดสายเพื่อให้เกิดเสียงนั้น ๆ ได้ การเรียบเรียงคอร์ดทั้ง 9 เพลงนี้ อาจารย์กัว หยุนเสียงได้ใช้บรรเลงคอร์ดที่ใช้ในเพลงสากล และเพลงจีน มาใช้กับเพลงไทยเช่นกัน โดยจะจับเสียงของทำนองหลักแต่ละเสียงของทำนองหลักนั้น โดยมีรูปแบบที่สำคัญ คือ แบบ 3 เสียงหลัก โดยเริ่มที่เสียงที่ 1 ซึ่งเป็นเสียงเดียวกับเสียงทำนองหลัก (ณัทวีร์ สดคมขำ 2554)

รุจี ศรีสมบัติ (2555: 44) ได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับ วัฒนธรรมดนตรี “กู่เจิง” ในประเทศไทย ว่าวัฒนธรรมของจีนนั้นได้มีการเผยแผ่เข้ามาในประเทศไทย โดยเฉพาะวัฒนธรรมทางด้านดนตรี กู่เจิง เป็นเครื่องดนตรีประเภทดีดของจีน มีเทคนิคการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์ เช่น การโกว (การดีดเข้า) การถี่ (การดีดออก) ฮวา (การลากนิ้วหัวแม่มือไปตามสายติดต่อกัน 3 – 5 สาย) การเหยา (การกรอสาย) การช่างขวาอิน การเซี่ยขวาอิน การฟานอิน เป็นต้น โน้ตที่ใช้จะเป็นโน้ตเจี๋ยวผู่ ซึ่งเป็นโน้ตตัวเลขของจีน แต่มีการใช้สัญลักษณ์ต่างๆอย่างดนตรีตะวันตก สำหรับวัฒนธรรมดนตรีกู่เจิง ในประเทศไทยนั้น เนื่องจากเครื่องดนตรีชนิดนี้มีเสียงที่ไพเราะ เมื่อเข้ามาในประเทศไทยก็มีนักดนตรีในประเทศไทยก็ต่างนิยมศึกษาเป็นจำนวนมากและได้นำเครื่องดนตรีชนิดนี้ไปประยุกต์เพื่อบรรเลงบทเพลงไทยเดิม ให้เกิดการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรม จากการที่กู่เจิงเป็นที่นิยมในประเทศไทยก็ได้มีหลายที่ที่มีการเรียนการสอนกู่เจิง ได้แก่ มูลนิธิกลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปะบรรเลง)

โรงเรียนวิทยสถานแห่งวัฒนธรรมตะวันออก (OCA) โรงเรียนนนทศิลป์ (งามวงศ์วาน) โรงเรียนนนทศิลป์ (ติวานนท์) โรงเรียนภาษาและดนตรีจีน บางนา (CLM)(รุจี ศรีสมบัติ, 2555)

เพชรดา เทียมพยุหา ได้ทำการศึกษาดนตรีร่วมสมัย : กรณีศึกษาวงกำไล ใช้วิธีการศึกษาเอกสาร ตำรา และสัมภาษณ์เชิงลึกบุคคลที่เกี่ยวข้อง พบว่า วงกำไลก่อตั้งโดย อาจารย์ชัยยุทธ โตสง่า เป็น วงดนตรีไทยร่วมสมัยหญิงล้วนวงแรกของประเทศไทย ที่ได้รับแนวคิดมาจากวง 12 Girl Band วงดนตรีร่วมสมัยของจีน วงดนตรีร่วมสมัยของจีนวงนี้ มีสมาชิกทั้งหมด 12 คน ซึ่งเป็นผู้หญิงทั้งหมด ลักษณะเครื่องดนตรีที่ใช้จะเป็นเครื่องดนตรีจีนดั้งเดิม วัตถุประสงค์ของการก่อตั้งวงกำไลเพื่อต้องการให้ประเทศไทยมีวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่ใช้เครื่องดนตรีไทยในการบรรเลงแสดงถึงความเป็นไทย สมาชิกของ วงจะคัดเลือกจากผู้มีความสามารถทางดนตรีไทยจากสถาบันต่าง ๆ มาบรรเลงเครื่องดนตรีที่กำหนดไว้ประกอบด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ขิม ซอด้วง ซออู้ ปี่ ขลุ่ย เครื่องหนัง เป็นต้น สมาชิกของ วงจะมีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลาเนื่องจากความสะดวกในการร่วมงานของแต่ละคน ซึ่งก็ได้มีการปรับเปลี่ยนสมาชิกมา 4 รุ่นด้วยกัน บทบาทของวงกำไล มี 3 ด้าน คือ ด้านวัฒนธรรม สิ่งที่บ่งบอกความเป็นเอกลักษณ์อย่างชัดเจน คือ ดนตรีไทยและเพลงไทย , ด้านสังคม คือ การอยู่รวมกันมีลักษณะความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันหลายรูปแบบ สามารถช่วยให้มนุษย์สร้างและพัฒนาสิ่งต่าง ๆ ให้ประสบความสำเร็จได้ , ด้านการท่องเที่ยว และกีฬา วงกำไลมีส่วนร่วมในการโฆษณา ประชาสัมพันธ์เกี่ยวกับการท่องเที่ยวในประเทศไทย

เอกลักษณ์ของวงกำไล คือ เป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยหญิงล้วนวงแรกของไทย และแบ่งเอกลักษณ์ด้านต่าง ๆ ตามหัวข้อได้ดังนี้

1. รูปแบบการบรรเลงเครื่องดนตรี วงกำไลมีรูปแบบการบรรเลงเครื่องดนตรีจะใช้วิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีโดยการยืนทั้งหมด ยกเว้นเปิงมางที่จะต้องนั่งบรรเลง โดยได้แนวคิดมาจากอาจารย์ชัยยุทธ โตสง่า ซึ่งการบรรเลงในรูปแบบนี้สามารถปฏิบัติได้ดี และสะดวกต่อการบรรเลง

2. รูปแบบการวางเครื่องดนตรี มีการใช้อุปกรณ์ในการวางเครื่องดนตรีที่ทำให้เครื่องดนตรีมีระดับความสูง – ต่ำ ตามต้องการ โดยใช้ขาตั้งเครื่องดนตรีที่สามารถปรับระดับให้เหมาะสมกับรูปร่างของนักดนตรีได้ สำหรับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย ได้แก่ ซออู้ และซอด้วงจะใช้เครื่องดนตรีคล้องกับอุปกรณ์ไว้บริเวณเอวของนักดนตรี

3. ตำแหน่งการจัดวงดนตรี มีการจัดวางเครื่องดนตรีที่มีลักษณะคล้ายดนตรีไทยเดิม อาจมีความแตกต่างกันเล็กน้อย แล้วแต่ขนาดของสถานที่และรูปแบบของบทเพลงที่บรรเลง เช่น ในบท

เพลงที่จะต้องโชว์เครื่องดนตรีชิ้นใดชิ้นหนึ่งก็จะจัดเครื่องดนตรีชิ้นนั้นไว้บริเวณหน้าวง ซึ่งคล้ายกับการจัดวงอย่างดนตรีสากล

4. วิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี จะใช้หลักของดนตรีไทยในการบรรเลงเป็นหลักแล้วใช้ทฤษฎีของดนตรีสากลเข้ามาผสมผสาน ซึ่งเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นจะมีหน้าที่ในการบรรเลงที่แตกต่างกัน คือมีทำนองหลักและคอร์ดประสาน

5. ระดับเสียงในการบรรเลง วงกำไลจะใช้คีย์ C เป็นหลักในการบรรเลง จะปรับระดับเสียงของเครื่องดนตรีไทยให้เข้ากับเสียงของดนตรีสากล เพื่อสะดวกต่อการบรรเลงร่วมกัน นอกจากนี้ยังมีการบรรเลงด้วยระดับเสียงอื่น ๆ ด้วย

6. การเทียบเสียงเครื่องดนตรี จะมีผู้เทียบเสียงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีให้กับวง คือ นายอานนท์ กาญจนโพธิ์

ผลงานของวงกำไล

ผลงานเพลง มีทั้งหมด 14 เพลง ทั้งที่เป็นเพลงไทยเดิม และเพลงป๊อบที่นำมาทำใหม่ แต่งขึ้นใหม่ สำหรับบทเพลงที่แต่งขึ้นมาใหม่มี 3 บทเพลง คือ Field of smile , เพลงจีนตอกไม้ , เพลง Hana ซึ่งอาจารย์ชัยยุทธ โตสง่า ผู้ก่อตั้งวงกำไลเป็นผู้ประพันธ์ขึ้น

ลักษณะของการเล่นวงดนตรีของดนตรีไทยเดิมกับลักษณะของการเล่นวงดนตรีไทยร่วมสมัยมีความแตกต่างกัน มาตรฐานของการเล่นดนตรีไทยร่วมสมัยนั้นจะมีวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีที่ใช้วิธีการยืนเล่นเครื่องดนตรี และมีเครื่องดนตรีสากลเล่นอยู่ทางด้านหลังของเครื่องดนตรีไทย การเล่นดนตรีร่วมสมัยในลักษณะนี้ค่อนข้างเป็นมาตรฐานที่มีมายาวนาน คนจะนิยมเล่นดนตรีลักษณะนี้เป็นส่วนใหญ่(เพชรดา เทียมพยุหา, 2556)

ภมรศักดิ์ เกื้อหนองขุ่น ได้ศึกษา เรื่อง การศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงซออู้ของครูฉลวย จิยะจันทร์ เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงซออู้ของครูฉลวย จิยะจันทร์ และวิเคราะห์อัตลักษณ์การบรรเลงซออู้ของครูฉลวย จิยะจันทร์ ตามทฤษฎีองค์ประกอบทางการศึกษาของ สไตเนอร์ คือ ผู้สอน (ครูฉลวย จิยะจันทร์) ผู้เรียน เนื้อหา และการเรียนการสอน พบว่าด้านผู้สอน (ครูฉลวย จิยะจันทร์) กระบวนการที่พัฒนาครูฉลวย จิยะจันทร์ที่นำไปสู่ลักษณะเฉพาะด้านครูผู้สอนการบรรเลงซออู้ประกอบด้วยปัจจัย 3 ส่วน คือ 1.โอกาสในการเรียนและหล่อหลอมอัตลักษณ์ ครูฉลวย จิยะจันทร์ ได้เรียนดนตรีในวังของคุณพระสุจริตสุดา (เปรื่อง สุจริตกุล) ตั้งแต่อายุ 8 ขวบ โดยเรียนพื้นฐานซออู้กับ ครูชุ่ม สุนทรวาทิน จากนั้นเรียนเพลงทั่วไปและเพลงเดี่ยวต่าง ๆ กับ

พระสรรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน) ซึ่งเป็นผู้ที่เชี่ยวชาญในการบรรเลงซออู้สูงมาก ในกระบวนเพลงต่าง ๆ นั้น เพลงทยอยนอก และเพลงเชิดจีน เป็นเพลงที่พระสรรเพลงสรวงทำทางให้ครูฉลวยเป็นพิเศษจึงมีความโดดเด่นมมาก 2. ประสบการณ์ในการหล่อหลอมการเป็นนักดนตรี ครูฉลวย จิยะจันทร์ ได้เป็นนักดนตรีในคณะนารีศรีสุมิตร ทำให้ได้พัฒนาและหล่อหลวม อัตลักษณ์ในการบรรเลงเฉพาะตนขึ้นมาอย่างชัดเจน ทั้งลักษณะวิธีบรรเลงตลอดจนทางเพลงและเทคนิคต่าง ๆ อันมีความแตกต่างจากผู้บรรเลงซออู้ในสมัยเดียวกัน 3. วิชาชีพในการหล่อหลอมพัฒนาทักษะการบรรเลงและการสอน ครูฉลวย จิยะจันทร์ ได้รับราชการในกรมประชาสัมพันธ์ได้บรรเลงร่วมกับนักดนตรีที่มีฝีมือมากมาย การได้บรรเลงร่วมกับนักดนตรีที่มีฝีมือทำให้เกิดการพัฒนาฝีมือมากยิ่งขึ้น , ด้านผู้เรียน พบว่า ผู้เรียนที่เป็นกลุ่มที่ให้ข้อมูลสำคัญจะได้รับการถ่ายทอดการบรรเลงซออู้รวมระยะเวลาอยู่ในระหว่าง ช่วง 4 -13 ปี และทุกคนมีพื้นฐานดนตรีมาก่อน , บทเพลง พบว่า บทเพลงที่ครูฉลวย จิยะจันทร์ ได้ถ่ายทอดให้แก่ลูกศิษย์ แบ่งเป็น 4 กลุ่ม คือ เพลงพื้นฐาน เพลงทั่วไป เพลงพิเศษ เพลงเดี่ยว แต่เพลงเดี่ยวจะมีการสืบทอดเฉพาะลูกศิษย์ในสายเท่านั้น , ด้านการเรียนการสอน หลักการสอนทักษะการบรรเลงซออู้ของครูฉลวย จิยะจันทร์ มี 3 ประการ คือ 1. สอนตามความสามารถของผู้เรียน 2. สอนตามแบบโบราณ คือ สอนแบบตัวต่อตัว (ต่อมือ) 3. เน้นทักษะปฏิบัติ

การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ ประกอบด้วยด้านทำนอง ด้านเสียง และด้านเทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงที่ปรากฏอยู่ในเฉพาะเพลงทยอยนอก อัตราจังหวะสามชั้น และเพลงเชิดจีน อัตราจังหวะสองชั้น จำแนกออกเป็นกลุ่มตามกลอนเพลงออกเป็น 6 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มการดำเนินทำนอง(สำนวนกลอน) กลุ่มการขยี้ กลุ่มการล้วงจังหวะ กลุ่มกลอนที่มีการประสานเสียงกับวง กลุ่มการสะบัด และกลุ่มกลอนพิเศษ ด้านทำนอง พบว่า ทำนองซออู้และทำนองหลักมีลักษณะของกลอนฝาก ด้านเสียง พบว่าอยู่ในทางเพียงออบน ทางนอกและทางเพียงออล่าง มีกลุ่มเสียง คือ ด ร ม ซ ล , ร ม ฟ ล ท , ซ ล ท ร ม ด้านเทคนิคที่ใช้ในการบรรเลง ได้แก่ เทคนิคการใช้นิ้ว มีการใช้การประ การสะบัดนิ้ว การพรมเปิด การพรมปิด การสีควง การสีขยี้นิ้ว การป้ายนิ้ว และการกล้ำเสียง เทคนิคการใช้คันชัก พบว่า มีการใช้การสะบัดคันชัก การใช้คันชักสอง (การลักคันชัก) เป็นพื้น ประกอบกับการใช้คันชักหนึ่ง และปรากฏการใช้คันชักสามแต่ไม่มาก เทคนิคอื่น ๆ พบว่ามีการย้อยจังหวะ การใช้โน้ตจร ทั้งการใช้ตรงตามทำนองหลักและใช้ไม่ตรงตามทำนองหลัก (ภมรศักดิ์ เกื้อหนองขุ่น 2556)

วิทยา วอนกล่ำ (2561: 99) ได้ศึกษา เรื่อง การศึกษาเรียบเรียงเพลงไทยเดิมสำหรับการบรรเลงเดี่ยวกู่เจิง ของอาจารย์หลี่ หยาง เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานของอาจารย์หลี่ หยาง และเพื่อศึกษาการเรียบเรียงเพลงไทยเดิมสำหรับการบรรเลงเดี่ยวกู่เจิง ของอาจารย์หลี่ หยาง พบว่า อาจารย์หลี่ หยาง เป็นชาวจีน บิดา เป็นทหาร และมารดาเป็นแพทย์ทหาร เกิดที่โรงพยาบาลแห่งหนึ่งในเมืองหลานโจว มณฑลกานซู่ สาธารณรัฐจีน มีพี่น้องทั้งหมด 3 คน โดยอาจารย์หลี่ หยาง เป็นบุตร

คนที่ 2 เนื่องจากเป็นลูกผู้หญิงคนเดียว บิดาและมารดาต้องทำงาน อาจารย์หลี่ หยาง จึงถูกส่งตัวไปอยู่กับยายที่เมืองอู่ฮั่น มณฑลหูเป่ย โดยแยกกับพี่ชายซึ่งมีพี่เลี้ยงคอยดูแลให้

ประวัติด้านการทำงาน

อาจารย์หลี่ หยาง ยึดอาชีพนักดนตรีตั้งแต่ระหว่างศึกษาที่มหาวิทยาลัย โดยเป็นนักดนตรีของคณะเผยแพร่วัฒนธรรมจีน ได้เดินทางไปแสดงตามที่ต่าง ๆ ทั้งในและนอกประเทศ จนได้เดินทางมาแสดงที่ประเทศไทยในปี ค.ศ. 1985 หลังจากนั้นก็ได้มีผู้สนใจติดต่อให้มาสอนและแสดงดนตรีกู่เจิง เป็นนักดนตรีในโรงแรมโอเลียนเตล ต่อมาได้รับความกรุณาจากอาจารย์ดุษฎี พนมยงค์ ให้ทำหน้าที่เป็นผู้ช่วยอาจารย์สุดา พนมยงค์ในการสอนเปียโน เนื่องด้วยช่วยนั้นกู่เจิงยังไม่ได้รับความนิยม และเป็นช่วยอาจารย์มานี พนมยงค์ ในการสอนภาษาจีน และได้รับการติดต่อจากสถาบันวิจัยจุฬาภรณ์เพื่อให้สอนดนตรีกู่เจิงถวายสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์อัครราชกุมารี และได้ถวายการสอนดนตรีกู่เจิงนับตั้งแต่นั้นมา ปัจจุบัน อาจารย์หลี่ หยาง มีที่อยู่ทั้งในประเทศจีนและประเทศไทย โดยในประเทศไทยอยู่ในกรุงเทพมหานคร ท่านได้สมรสกับอาจารย์หลี่ ฮุย นักดนตรีชาวจีน และได้ประกอบอาชีพสอนดนตรีจีนที่ศูนย์วัฒนธรรมจีน และเป็นอาจารย์พิเศษสอนบรรเลงเครื่องดนตรีจีน และการแสดงดนตรีจีนตามสถานที่ต่างๆ จนแพร่หลายและมีชื่อเสียง ท่านได้สร้างสรรค์ผลงานไว้มากมาย

ผลงานด้านดนตรี

ท่านได้สร้างสรรค์ตำรา ได้แก่ คู่มือการเล่นกู่เจิง (พิณจีน) มีทั้งหมด 8 เล่ม ไล่ตั้งแต่ระดับง่ายไปจนระดับยากใช้หลักสูตรของจีนมาปรับใช้กับคนไทย ซึ่งเนื้อหาจะอธิบายตั้งแต่แนะนำเครื่องดนตรีกู่เจิง การอ่านโน้ต สัญลักษณ์ ทักษะการบรรเลงกู่เจิง และโน้ตเพลงสำหรับการบรรเลงกู่เจิง ซึ่งมีทั้งเพลงจีนเพลงไทย และเพลงสากลที่อาจารย์หลี่ หยาง ได้คิดเรียบเรียงขึ้นใหม่ ที่น่าสนใจคือมีเพลงไทยที่ถูกเรียบเรียงให้ใช้กู่เจิงบรรเลงหลากหลายประเภท ทั้งเพลงไทยเดิม เพลงไทยลูกกรุง เพลงไทยลูกทุ่ง เพลงประจำท้องถิ่น เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการบันทึกเทป แผ่นเสียงซึ่งเป็นผลงานการบรรเลงกู่เจิง ทั้งบรรเลงเดี่ยว และบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ เช่น เอ้อร์หู เป็นต้น ซึ่งบทเพลงต่าง ๆ นี้อาจารย์หลี่ หยาง และอาจารย์หลี่ ฮุย เป็นผู้เรียบเรียง

การถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรี และการเผยแพร่

การถ่ายทอดความรู้และการเผยแพร่ผลงานทางด้านดนตรีของอาจารย์หลี่ หยาง ได้กระทำหลายทาง ได้แก่ การแสดงดนตรีในงานต่าง ๆ การเผยแพร่วัฒนธรรมทางดนตรีจีน ตั้งแต่ระหว่างศึกษาระดับมหาวิทยาลัย ได้รับเชิญออกรายการโทรทัศน์และวิทยุหลายรายการ ได้รับเชิญไปบันทึกแผ่นเสียง นอกจากนี้อาจารย์ยังได้ถ่ายทอดความรู้การบรรเลงกู่เจิงให้แก่ลูกศิษย์ที่ประเทศไทย โดยสร้างหลักสูตรในการฝึกการบรรเลงกู่เจิง ขึ้นมาจำนวน 7 เล่ม

การศึกษาการเรียบเรียงเพลงไทยเดิมสำหรับการบรรเลงเดี่ยวกู่เจิง ของอาจารย์หลี่ หยาง ในการเรียบเรียงบทเพลง อาจารย์หลี่ หยาง ได้โน้ตเพลงไทยเดิมมาจากลูกศิษย์ สำหรับเพลงที่นำมาศึกษาทั้งหกเพลงพบว่า เพลงที่มีอารมณ์สนุกสนาน รื่นเริง มีชีวิตชีวา ได้แก่ เพลงลาวแพน เพลง เต้ยโขง เพลงต้นวรเชษฐ์ เพลงที่มีอารมณ์อ่อนหวาน คิดถึงธรรมชาติ สายน้ำ ความร่วมเย็น ได้แก่ เพลงเขมรไทรโยค และเพลงลาวดำเนินทราย ส่วนเพลงที่ให้อารมณ์ที่มีทั้งความอ่อนหวานและวามสนุกสนานร่าเริง ได้แก่ เพลงลาวดวงเดือน (วิทยา วอนกล่ำ 2561)

จากงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง สามารถสรุปได้ว่า ได้มีผู้ศึกษาดนตรีจีน และการผสมผสานทางวัฒนธรรมจำนวนมาก ทำให้ทราบถึง อิทธิพลของดนตรีจีนที่ได้เข้ามาในประเทศไทย ทั้งด้านดนตรีและการแสดง นอกจากนี้ยังมีการผสมผสานทางวัฒนธรรมของดนตรีของไทย จีน และตะวันตกในรูปแบบต่าง ๆ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง การศึกษาการรวมวงของซอไทยกับซอจีน กรณีศึกษา วงซอผสมผสานสยามหูฉิน ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) ซึ่งใช้การเก็บข้อมูลภาคสนาม การสัมภาษณ์ และเอกสาร ตำราที่เกี่ยวข้อง เพื่อทำการวิเคราะห์ มีวิธีการดำเนินการวิจัยแบ่งเป็นขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. ขั้นรวบรวมข้อมูล
2. ขั้นศึกษาข้อมูล
3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล
4. ขั้นนำเสนอข้อมูล

1. **ขั้นรวมรวมข้อมูล**

1.1 ข้อมูลเอกสารหลักฐาน ที่ผู้วิจัยได้รวบรวมเป็นข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับซอไทยและซอจีน ได้ทำการค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ได้แก่

หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร

ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.2 ทำการสัมภาษณ์เชิงลึกผู้ที่มีความรู้และให้ข้อมูลเกี่ยวกับการทำวิจัย

อาจารย์นำภาค ศรีบัณฑิตมงคล ผู้ก่อตั้งวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

1.3 การลงปฏิบัติการภาคสนาม เพื่อทำการเก็บข้อมูลการฝึกซ้อมของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

2. ขั้นศึกษาข้อมูล

นำข้อมูลที่ได้มาจัดลำดับ รวบรวมและเรียบเรียงให้เป็นระเบียบ มีรายละเอียด ดังนี้

2.1 ศึกษาความรู้ที่เกี่ยวข้องกับประวัติของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

2.2 ศึกษาวิเคราะห์องค์ความรู้ของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

2.3 วิเคราะห์กระบวนการเรียบเรียงเพลงของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

โดยใช้เครื่องมือในการศึกษาข้อมูล ดังนี้

1. กล้องบันทึกภาพนิ่ง
2. กล้องบันทึกวีดีโอ
3. แบบสัมภาษณ์

3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลผู้วิจัย ผู้วิจัยได้ข้อมูลจากเอกสาร และบุคคลผู้ที่เกี่ยวข้องเป็นหลัก ทำการตรวจสอบข้อมูลอย่างละเอียด นำข้อมูลที่ได้มาจัดลำดับ รวบรวม และเรียบเรียงได้ ดังนี้

3.1 ประวัติของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

3.1.1 ชื่อวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

3.1.2 วัตถุประสงค์ของการก่อตั้งวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

3.1.3 คณะผู้ก่อตั้งวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

3.1.4 ผลงานการเรียบเรียงเพลงของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

3.1.5 สมาชิกวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

3.2 องค์ความรู้ของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

3.2.1 แนวคิดการก่อตั้งวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

3.2.2 หลักการผสมผสานซอ

3.2.3 หลักการจัดวง

3.2.4 เอกลักษณ์ของวง

3.2.5 การพัฒนาของวงซอสยามหูฉิน

3.3 กระบวนการเรียบเรียงเพลงสำหรับใช้ในการบรรเลงของวงซอสยามหูฉิน ผู้วิจัยคัดเลือกบางบทเพลงเพื่อศึกษากระบวนการเรียบเรียงบทเพลงสำหรับใช้ในการบรรเลง โดยบทเพลงที่คัดเลือกมีดังนี้

1. เพลง มยุราภิรมย์
2. เพลง บุปผางามจันทร์กระจ่าง (花好月圆: Hua Hao Yue Yuan)

จากนั้นนำมาวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีดนตรีดังหัวข้อต่อไปนี้

ข้อมูลบทเพลง

บันไดเสียงของบทเพลง

รูปแบบของบทเพลง

อัตราจังหวะของบทเพลง

ความสัมพันธ์ของทำนอง

จังหวะทำนอง

4**. ขั้นนำเสนอข้อมูล**

ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิจัย เรื่อง การศึกษาการรวมวงของซอไทยกับซอจีน กรณีศึกษาวงซอผสมผสานสยามหูฉิน ในรูปแบบของเอกสารที่เป็นรูปเล่มและบทความการวิจัย โดยแบ่งการศึกษาออกเป็น 5 บท ดังนี้

4.1 บทนำ

4.2 เอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

4.3 วิธีดำเนินการวิจัย

4.4 การศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล

4.5 สรุป อภิปราย และข้อเสนอแนะ

บทที่ 4

การศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษา เรื่อง การศึกษาการรวมวงของซอไทยกับซอจีน กรณีศึกษาวงซอผสมผสานสยามหูฉิน ผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อในการวิเคราะห์ ดังนี้

1. ประวัติของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน
    1.1 ชื่อวงซอผสมผสานสยามหูฉิน
    1.2 วัตถุประสงค์ของการก่อตั้งวงซอผสมผสานสยามหูฉิน
    1.3 คณะผู้ก่อตั้งวงซอผสมผสานสยามหูฉิน
    1.4 ผลงานการเรียบเรียงเพลงของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน
    1.5 สมาชิกวงซอผสมผสานสยามหูฉิน
2. องค์ความรู้ของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน
    2.1 แนวคิดการก่อตั้งวงซอผสมผสานสยามหูฉิน
    2.2 หลักการผสมผสานซอ
    2.3 หลักการจัดวง
    2.4 เอกลักษณ์ของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน
    2.5 การพัฒนาของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน
3. กระบวนการเรียบเรียงเพลงของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน
    3.1 เพลง มยุราภิรมย์
        3.1.1 ข้อมูลบทเพลง
        3.1.2 บันไดเสียงของบทเพลง
        3.1.3 รูปแบบของบทเพลง

3.1.4 อัตราจังหวะของบทเพลง

3.1.5 ความสัมพันธ์ของทำนอง

3.1.6 จังหวะทำนอง

3.2 เพลง บุปผางามจันทร์กระจ่าง (花好月圆 : Hua Hao Yue Yuan)

3.2.1 ข้อมูลบทเพลง

3.2.2 บันไดเสียงของบทเพลง

3.2.3 รูปแบบของบทเพลง

3.2.4 อัตราจังหวะของบทเพลง

3.2.5 ความสัมพันธ์ของทำนอง

3.2.6 จังหวะทำนอง

1. ประวัติของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

1.1 ชื่อวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

คำว่า *"สยาม"* หมายถึง ประเทศไทย ส่วนคำว่า *"หูฉิน"* เป็นคำที่ใช้เรียกเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย แต่ผู้คนเข้าใจว่าหูฉิน คือ ซอจีน คำว่า *"หู"* นั้นคือ ชนเผ่าเร่ร่อนของจีนในอดีต ส่วนคำว่า *"ฉิน"* แปลว่า สาย เมื่อนำมารวมกัน แปลว่า เครื่องสีของชาวหู เมื่อเกิดเครื่องดนตรีใหม่ ๆ ขึ้นจีนจึงนำคำว่า *"หูฉิน"* มาใช้เรียกเครื่องดนตรีประเภทซอทุกชนิดของจีน รวมถึงซอของกลุ่มชนเผ่าต่าง ๆ ในจีน ชื่อของวงจึงเป็นการผสมผสานคำจาก 2 ภาษา คือ ภาษาไทย และภาษาจีน

สยามหูฉิน เกิดจากแนวความคิดของ อาจารย์นำภาค ศรีบัณฑิตมงคล โดยเริ่มแรกนั้นมีวัตถุประสงค์เพื่อให้คนไทยหันมาสนใจซอจีน จึงใช้แนวคิด String Quartet มาสร้างวง ซึ่งในตอนนั้นก็เป็นเพียงงานทดลอง ต่อมาในเดือนเมษายน ปี 2562 วงซอผสมผสานสยามหูฉินเริ่มมีความเป็นรูปเป็นร่างมากขึ้น มีการจัดอบรมเชิงปฏิบัติการวงซอผสมผสานสยามหูฉินขึ้น ซึ่งมีผู้สนใจเป็นจำนวนมาก ในการอบรมเชิงปฏิบัติการจะแบ่งเป็น 2 ช่วง คือ ช่วงเช้าจะเป็น การสอนทฤษฎีการอ่านโน้ตจีนหรือโน้ตเชอร์เวย์ ซึ่งเป็นตัวเลข เรื่อง จังหวะ รวมถึงการทำความเข้าใจคอนดักเตอร์ ให้กับผู้เข้าร่วมอบรม เนื่องจากผู้เข้ารับการอบรมส่วนใหญ่นั้นเป็นนักซอไทย ไม่คุ้นชินกับการอ่านโน้ตจีน และจังหวะ

ช่วงบ่ายจะเป็นการฝึกปฏิบัติการรวมวงซอผสมผสาน ซึ่งผู้เข้าร่วมการอบรมจะต้องนำซอของตนมาใช้ และจะต้องถูกแยกออกเป็นกลุ่ม ๆ ดังนี้ กลุ่มซอด้วงเสียงสูง กลุ่มซอด้วง กลุ่มซอเอ้อร์หู และกลุ่มซออู้ หลังจากการแยกกลุ่ม ผู้เข้าร่วมการอบรมจะได้ฝึกทักษะการบรรเลงแบบประสานกันเบื้องต้น และบรรเลงเพลงง่าย ๆ คือ เพลง ดอกมะลิ (茉莉花 : Mo Li Hua) แล้วจะร่วมบรรเลงกับกลุ่มอื่น ๆ ก่อนการสิ้นกิจกรรม

ด้วยเหตุนี้ อาจารย์นำภาค จึงนำชื่อ วงซอผสมผสานสยามหูฉิน กลับมาใช้อีกครั้งหนึ่ง เป็นวงดนตรีที่มีการบรรเลงผสมผสานระหว่างซอจีนกับซอไทย โดยใช้วิธีคิดแบบซอจีนเป็นฐาน ได้แก่ การตั้งเสียง บันไดเสียง จังหวะ และการใช้คันชักซอ

จากข้างต้นจึงกล่าวได้ว่า วงซอผสมผสานสยามหูฉิน เป็นวงซอผสมผสานของคนไทย ที่มีการผสมผสานซอต่างวัฒนธรรม โดยใช้แนวคิดแบบดนตรีจีน และดนตรีตะวันตกเข้ามา จากการวิเคราะห์ของผู้วิจัยพบว่า ประเทศไทยเป็นประเทศที่เปิดรับวัฒนธรรมของประเทศอื่นในรูปแบบต่าง ๆ ทั้งด้านการดำรงชีวิต ซึ่งจะเห็นได้จากเครื่องแต่งกาย หลักการคิดต่าง ๆ อาหาร เป็นต้น สำหรับทางด้านดนตรี พบว่าดนตรีในปัจจุบันมีการผสมผสานทางวัฒนธรรม นักดนตรีไทยมีการลองผิดลองถูกนำรูปแบบ ทฤษฎีทางดนตรี รวมถึงเครื่องดนตรีมาผสมผสานเพื่อบรรเลงร่วมกัน จนเกิดเป็นวงในรูปแบบต่าง ๆ การใช้หลักการของดนตรีตะวันตก คือ มีการสร้างแนวประสานให้แต่ละเครื่องดนตรีไทยบรรเลงโดยมีเครื่องดนตรีหนึ่งชิ้นบรรเลงเป็นทำนองหลักของวง สำหรับวงซอผสมผสานสยามหูฉิน เป็นอีกหนึ่งวงใหม่ที่เกิดขึ้นจากการผสมผสานทางวัฒนธรรมทางดนตรี แต่มีความแตกต่างจากวงอื่น ๆ เพราะมีการเลือกใช้เครื่องดนตรีชนิดเดียวกัน คือ ซอ มาบรรเลงร่วมกัน โดยมีการปรับวิธีคิดการบรรเลง การวางรูปแบบของวง อาศัยหลักของดนตรีจีน ดนตรีตะวันตก โดยใช้เครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีจีนบรรเลง

1.2 วัตถุประสงค์ของการก่อตั้งวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

วงซอผสมผสานสยามหูฉิน จัดตั้งขึ้นเพื่อพัฒนาซอไทยและซอจีนที่บรรเลงในประเทศไทย โดยจะเริ่มต้นจากซอจีน ซึ่งอาจารย์นำภาค ศรีบัณฑิตมงคล ได้ให้สัมภาษณ์ ว่า *“โดยปกติเราจะเห็นซอจีนเล่นตามโรงเจ พิธีกงเต๊ก จึงต้องการพัฒนาให้เหมือนวงสตริงควอเตท (String quartet) แล้ววันหนึ่งอาจจะพัฒนาไปสู่วงออร์เคสตร้าจีนในประเทศไทย แต่ก็เกิดคำถามที่ว่า พอเกิดวงออร์เคสตร้าจีนแล้วยังไงต่อ คนจะให้ความสนใจหรอ แต่พอกลับมามองอีกมุม คือ การเกิดวงออร์เคสตร้าไทย เป็นสิ่งที่มีความน่าสนใจ และมีความเป็นไปได้มากกว่าการที่จะนำนักซอไทยไปหัดซอจีนใหม่ เพื่อที่จะเล่นซอจีน ไม่สู้เอาหลักซอจีนมาช่วยให้เขาเล่นซอไทยได้อีกระดับหนึ่งดีกว่า”*(นำภาค ศรีบัณฑิตมงคล, สัมภาษณ์, 15 กุมภาพันธ์ 2563)

นอกจากวัตถุประสงค์ที่อาจารย์นำภาคได้ให้การสัมภาษณ์แล้ว ประเทศไทยเป็นประเทศที่มีการติดต่อกับต่างชาติมาตั้งแต่อดีต และมีชุมชนของชาวต่างชาติตั้งอยู่ตามมุมต่าง ๆ ของประเทศไทย จึงทำให้วัฒนธรรมของชาวต่างชาติได้แทรกซึมเข้าไปอยู่ในวิถีชีวิตของคนไทยโดยไม่รู้ตัว โดยเฉพาะชาวจีน ซึ่งเป็นอีกหนึ่งชนชาติที่มีการเข้ามาตั้งรกรากในประเทศไทยมากพอสมควร วัฒนธรรมของจีนจึงผสมอยู่เกือบทุกส่วนของวิถีชีวิตของชาวไทย ดนตรีจีนก็เป็นอีกส่วนที่อยู่ในวิถีชีวิตของคนไทยมานานพร้อม ๆ กับวัฒนธรรมจีนอื่น ๆ สำหรับเครื่องดนตรีเมื่อพูดถึงเครื่องดนตรีจีนคนไทยเมื่อเห็นรูปร่างคล้าย ๆ กับเครื่องดนตรีไทยก็มักเรียกชื่อตามเครื่องดนตรีไทย เช่น หยางฉิน ก็จะเรียกเป็นขิมจีน , ตี๋จื่อ ก็จะเรียกเป็นขลุ่ยจีน , เอ้อร์หู รวมถึงเครื่องสีสองชนิดอื่น ๆ ได้แก่ เกาหู ป่านหู จงหู ต้าหู ก็จะเรียกโดยรวมว่า ซอจีน เป็นต้น สำหรับเครื่องสีของจีนนั้นไม่ได้มีเพียงชนิดเดียว แต่มีจำนวนมาก เพราะประเทศจีนเป็นประเทศที่มีขนาดใหญ่ มีหลายเมืองและดนตรีแต่ละเมืองก็มีลักษณะแตกต่างกันไป วิถีชีวิตของคนในถิ่นนั้น การสร้างวงซอผสมผสานสยามหูฉินนอกจากจะพัฒนาซอไทย ยกระดับซอจีน และยังเป็นการให้ความรู้ที่ถูกต้องเกี่ยวกับเครื่องสีของจีนให้เป็นที่รู้จักของคนไทยอีกด้วย

1.3 คณะผู้จัดตั้งวงสยามหูฉิน

ในยุคเริ่มแรก วงสยามหูฉินเริ่มขึ้นเมื่อ ประมาณ ปี 2559 อาจารย์นำภาค ได้ร่วมกับเพื่อนที่มหาวิทยาลัยมหิดล ทำวงสยามหูฉิน โดยมี อาจารย์อานันท์ นาคคง เป็นที่ปรึกษา หลังจากนั้นได้ทำวงอย่างจริงจัง มีการจัดอบรมเชิงปฏิบัติการวงซอผสมผสานสยามหูฉิน อาจารย์นำภาค ก็ได้ชักชวนอาจารย์วิริยา โยธาภักดี หรือที่รู้จักใน ชื่อ ครูวิว คลินิกซอ มาร่วมด้วย เนื่องจากครูวิวนั้นเป็นคนซอไทยที่มากด้วยความสามารถ และนอกจากนั้นยังมีอุดมการณ์ที่จะสร้างสรรค์ดนตรีให้พัฒนา ซึ่งภายในวงอาจารย์วิริยาจะช่วยดูแลเรื่อง การบริหารจัดการวง และครูโก้ วิษณ์กมล ชัยวาณิชศิริ ซึ่ง

เป็นคอนดักเตอร์ มาร่วมงานซึ่งจะทำหน้าที่เป็นคอนดักเตอร์ และผู้ปรับวงให้กับวงซอผสมผสานสยามหูฉิน และยังมีอีกคน คือ นางสาวณัฐธิดา สุขศรี บรรเลงซออู้ จบการศึกษาสาขาธุรกิจดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดล เป็นผู้จัดการและเลขาให้กับวง

ภาพประกอบที่ *2*

อาจารย์นำภาค ศรีบัณฑิตมงคล

ภาพประกอบที่ *3*

อาจารย์อานันท์ นาคคง

ภาพประกอบที่ *4*

อาจารย์วิริยา โยธาภักดี

ภาพประกอบที่ *5*

อาจารย์วิษณ์กมล ชัยวาณิชศิริ

นอกจากนี้ยังมีที่ปรึกษาด้านดนตรีจีน 2 ท่าน คือ

1. อาจารย์กัวจื่อถัง ท่านเป็นอดีตสมาชิกวง Shanghi Chinese Orchestra

2. อาจารย์หม่าตงเหยียน ท่านเป็นอดีตสมาชิกวง National Chinese Orchestra และวง Singapore Chinese Orchestra ปัจจุบันท่านเป็นอาจารย์อยู่ที่ University of Melbourne ประเทศออสเตรเลีย

1.4 ผลงานการเรียบเรียงเพลงของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

ปัจจุบันมีบทเพลงที่เรียบเรียงไว้สำหรับบรรเลงวงซอผสมผสานสยามหูฉิน ทั้งหมด 13 เพลง ได้แก่

เพลงไทย จำนวน 6 เพลง

1. เพลง เขมรไทรโยค

2. เพลง มยุราภิรมย์

3. เพลง ชมแสงจันทร์ เถา

4. เพลง แผ่นดินของเรา

5. ชุดเพลง พระราชนิพนธ์

6. เพลง สรรเสริญพระบารมี

เพลงจีน จำนวน 6 เพลง

7. เพลง ม้าแข่ง (赛马 : Sai Ma)

8. เพลง ดอกมะลิ (茉莉花: Mo li hua)

9.เพลง ความสุขถาโถม (喜样样 : Xi yang yang)

10. เพลง ระบำเผ่าเย้า (瑶族舞曲 : Yaozu Wuqu)

11. เพลง บุปผางามจันทร์กระจ่าง (花好月圆 : Hua hao yue yuan)

12. ชุดเพลง ท่องยุทธภพแดนมังกร (ร่วมบรรเลงกับวงเภตรา คณะพาณิชยศาสตร์และการบัญชี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย)

เพลงสากล จำนวน 1 เพลง

13. ชุดเพลง Chirstmas Medley

1.5 สมาชิกวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

สมาชิกของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน นั้นได้มาจากการคัดเลือกโดยมีการเปิดรับสมัครทางเพจ Facebook Erhu Lover Thailand ซึ่งมีผู้สนใจสมัครจำนวนมาก ทั้งที่เป็นนักดนตรีมืออาชีพและนักดนตรีสมัครเล่น ซึ่งมีกระบวนการในการคัดเลือก คือ อาจารย์นำภาคและผู้ร่วมสร้างวงจะเป็นผู้คัดเลือกด้วยตัวเองคัดเลือกโดยให้ผู้สมัครบรรเลงโน้ตที่มีการกำหนดให้ หลังจากที่คัดเลือกแล้วได้สมาชิกทั้งหมด ประมาณ 20 คน

ภาพประกอบที่ *6*

ภาพสมาชิกวงซอผสมผสานสยามหูฉิน ในรายการคุณพระช่วย

ภาพประกอบที่ *7*

การซ้อมรวมวงของสมาชิกวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

สมาชิกของวงซอผสมผสานสยามหูฉินนั้นมีความหลากหลายทั้งทางด้านเพศ อายุ การศึกษา รวมถึงทักษะการบรรเลง สิ่งที่ทำให้สมาชิกมารวมตัวได้ คือ ความชื่นชอบการบรรเลงซอ และชื่นชอบการพัฒนา สมาชิกแต่ละคนนั้นจึงมีความแตกต่างทางด้านทักษะการบรรเลง และความรู้ทางด้านดนตรี เนื่องจากบางคนนั้นไม่มีความรู้ทางทฤษฎีทางด้านดนตรีเลย ไม่ได้จบการศึกษาทางด้านดนตรีโดยตรง ทำให้สมาชิกต้องได้รับการพัฒนาก่อนที่จะสามารถบรรเลงรวมวงได้ ซึ่งก็จะมีการพัฒนาสมาชิกหลัก ๆ ที่มีทักษะทางด้านดนตรีและจบการศึกษาทางด้านดนตรีเป็นหลักให้กับสมาชิกคนอื่น ๆ เพื่อจะได้ดูแล ช่วยเหลือเวลาฝึกซ้อม การรับสมาชิกที่มีความแตกต่างขอวงซอผสมผสานสยามหูฉินทำให้เห็นถึงการเปิดโอกาสให้กับคน คือ วงดนตรีส่วนมากที่เกิดขึ้นนั้นมักจะสรรหาบุคคลที่ดีที่สุด เก่งที่สุด มีความสามารถ และพรสวรรค์ทางด้านดนตรี เพื่อที่วงดนตรีจะออกมาดีเยี่ยม สำหรับวงซอผสมผสานสยามหูฉินนั้นเริ่มด้วยการคัดเลือกบุคคลที่มีความชื่นชอบการบรรเลงซอเป็นหลัก ถึงแม้ทักษะการบรรเลงยังมีไม่มากเท่าที่ควร แต่ทุกคนล้วนมีใจในการพัฒนา

2. **องค์ความรู้ของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน**

2.1 แนวคิดการก่อตั้งวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

ภาพประกอบที่ 8

การรวมวงรูปแบบวงสตริงควอเตท (String Quartet)

ภาพประกอบที่ *9*
การรวมวงรูปแบบวงสตริงออร์เคสตร้า(String Orchestra)

สยามหูฉิน คือ นวัตกรรมการนำซอไทยและซอจีนมาบรรเลงร่วมกัน โดยอาศัยหลักการของดนตรีจีนและตะวันตก แต่ก็ยังคงเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ เอาไว้

ในการรวมวงนั้น วงซอผสมผสานสยามหูฉินจะใช้วิธีแบบดนตรีตะวันตก คือ การอ่านโน้ตพร้อมกับบรรเลงดนตรี มีการใส่เสียงประสาน และกำหนด Dynamic รูปแบบการรวมวงของวงซอผสมผสานสยามหูฉินก์ จะมี 2 รูปแบบ คือ แบบวงสตริงควอเตท (String Quartet) และวงสตริงออร์เคสตร้า (String Orchestra)

2.2 หลักการผสมผสานซอ

วงซอผสมผสานสยามหูฉินมีการใช้ซอไทย และซอจีนมาบรรเลงร่วมกัน ซอที่นำมาใช้มีดังต่อไปนี้

ซอจีน ได้แก่ ซอเอ้อร์หู , จงหู , เกาหู , ต้าหู

ซอไทย ได้แก่ ซออู้ , ซอด้วง

นอกจากนี้ยังมีการใช้เครื่องดนตรีสากล เช่น เปียโน เชลโล่ ดับเบิลเบส มาช่วยในบางโอกาส

หลักการเทียบเสียงซอไทยและซอจีน วงซอผสมผสานสยามหูฉิน

การเทียบเสียงของซอจีนนั้น โดยปกติจะเทียบเสียงเดียวตามช่วงเสียงของซอแต่ละชนิด เมื่อบทเพลงที่มีบันไดเสียงที่มีความแตกต่างกันจะไม่มีการตั้งสายใหม่ แต่ผู้บรรเลงจะเปลี่ยนนิ้วโดย

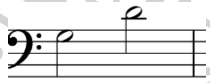
การคิดโน้ตใหม่ตามหลักของซอจีนแต่ละชนิด สำหรับซอไทยสองสายที่ใช้บรรเลงในวงซอผสมผสานสยามหูฉิน ได้แก่ ซอด้วง และซออู้ ผู้บรรเลงยังไม่มีความคุ้นชินกับระบบเสียงอย่างดนตรีจีน และการเปลี่ยนบันไดเสียงโดยการเปลี่ยนช่วงนิ้ว จึงต้องมีระบบในการปรับเสียง 2 ระบบ ซึ่งนิ้วอาจจะไม่มีความสอดคล้องกับการบรรเลงซอไทยโดยทั่วไป เพื่อให้ผู้บรรเลงซอไทยเข้าใจ และสามารถบรรเลงได้ง่ายขึ้น สำหรับระบบเสียงไทยของซอด้วง (สายในตั้ง F , สายนอกตั้ง C) และซออู้ (สายในตั้ง Bb , สายนอกตั้ง F) นั้นจะใช้ในบทเพลงที่มีบันไดเสียง Bb เพื่อผู้บรรเลงซอไทยทั้งสองชนิดนั้นสามารถกดตำแหน่งนิ้วได้ถนัดและบรรเลงได้ง่ายขึ้น การสร้างระบบนิ้วที่หลากหลาย เนื่องจากบทเพลงที่เรียบเรียงนั้นไม่ได้มีการเรียบเรียงเพียงบันไดเสียงเดียว

การตั้งเสียงซอประเภทต่าง ๆ ภายในวง

การตั้งเสียงซอต่าง ๆ นั้นจะตั้งเสียงโดยใช้เสียงแบบดนตรีตะวันตกทั้งซอจีน และซอไทย ซึ่งรูปแบบการตั้งเสียงแบบนี้ดนตรีจีนมีการใช้อยู่แล้ว ซึ่งการตั้งเสียงมีดังนี้

ซอเอ้อร์หู จะตั้งเป็น สายในเสียง D สายนอกเสียง A

จงหู จะตั้งเป็น สายในเสียง G สายนอกเสียง D (ต่ำ)



เกาหู จะตั้งเป็น สายในเสียง G สายนอกเสียง D (สูง)

ซอด้วงสูง จะตั้งเป็น สายในเสียง G สายนอกเสียง D เสียงเท่ากับกับเกาหู

ซอด้วงปกติ การตั้งเสียงมี 2 ระบบ คือ

1. ตั้งเป็น สายในเสียง F สายนอกเสียง C (ระบบนี้เสียงจะเท่ากับดนตรีไทย)

2. ตั้งเป็น สายในเสียง D สายนอกเสียง A

ซออู้ การตั้ง เสียงมี 2 ระบบ คือ

1. ตั้งเป็น สายในเสียง Bb สายนอกเสียง F (ระบบนี้เสียงจะเท่ากับดนตรีไทย)

2. ตั้งเป็น สายในเสียง A สายนอกเสียง E (เสียงจะต่ำลงมาจากแบบที่ 1)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

การเทียบนิ้วซอและเสียงกรณี บรรเลงคีย์ D

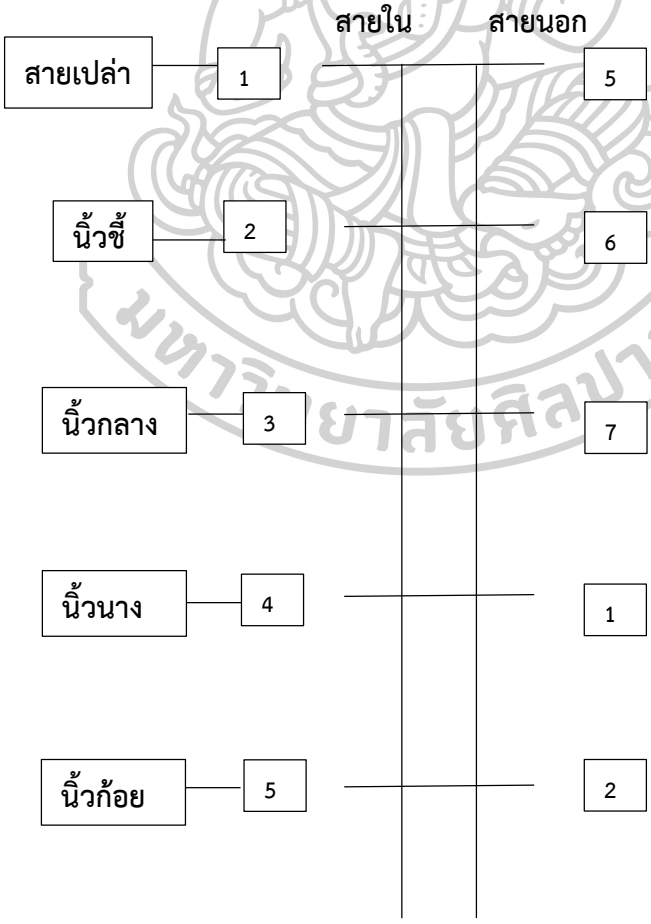
บันไดเสียง D : D E F# G A B C#

ซอเอ้อร์หู/ซอด้วง

เสียงเทียบสายใน	**D**	**E**	**F#**	**G**	**A**
นิ้วซอ	1	2	3	4	5
เสียงเทียบสายนอก	**A**	**B**	**C#**	**D**	**E**
นิ้วซอ	5	6	7	1	2

ซอเอ้อร์หู ตั้งเป็น D A

สายในคิดเป็นเสียง 1 สายนอกเป็นเสียง 5

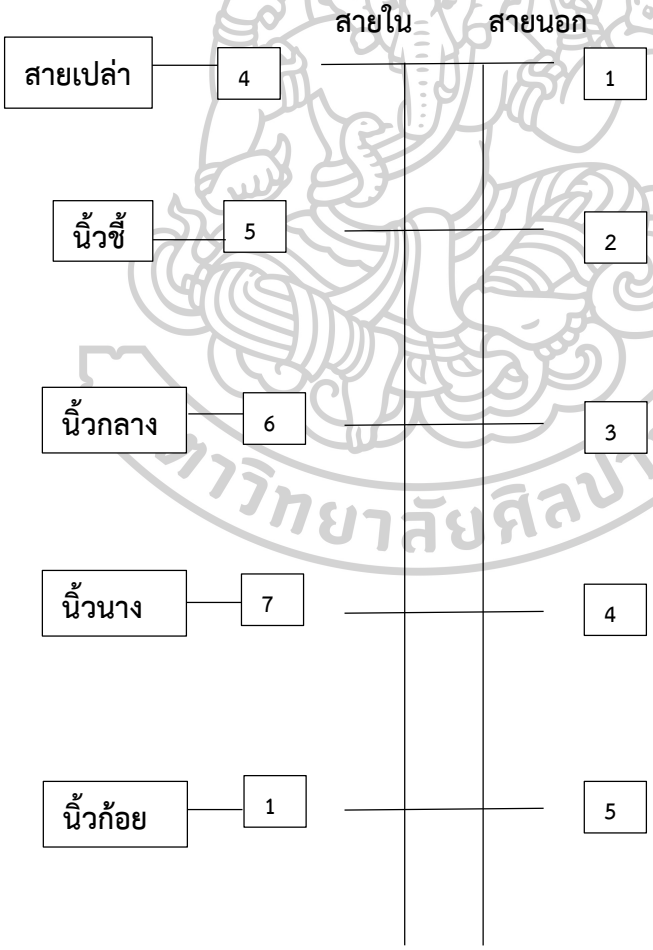


ซอเกาหู/ซอด้วงเสียงสูง

เสียงเทียบสายใน	**G**	**A**	**B**	**C#**	**D**
นิ้วซอ	4	5	6	7	1
เสียงเทียบสายนอก	**D**	**E**	**F#**	**G**	**A**
นิ้วซอ	1	2	3	4	5

ซอเกาหู/ซอด้วงเสียงสูง ตั้งเป็น G D

สายในคิดเป็น เสียง 4 สายนอกเป็น เสียง 1

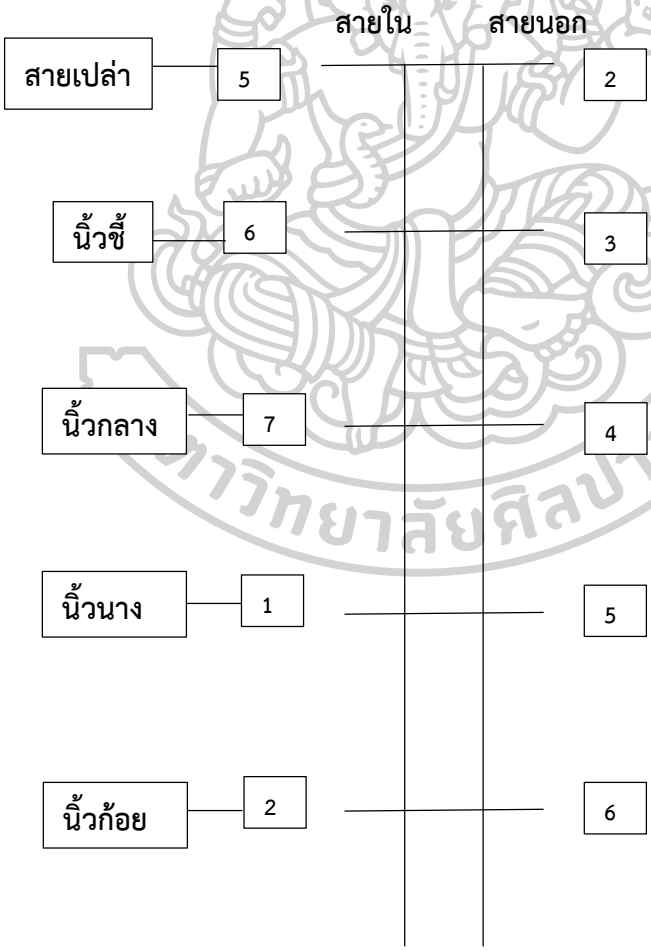


ซออู้

เสียงเทียบสายใน	A	B	C#	D	E
นิ้วซอ	5	6	7	1	2
เสียงเทียบสายนอก	E	F#	G	A	B
นิ้วซอ	2	3	4	5	6

ซออู้ ตั้งเป็น A E

สายในคิดเป็นเสียง 5 สายนอกเป็นเสียง 2



การเทียบนิ้วซอและเสียงกรณี บรรเลงเพลงบันไดเสียง Bb

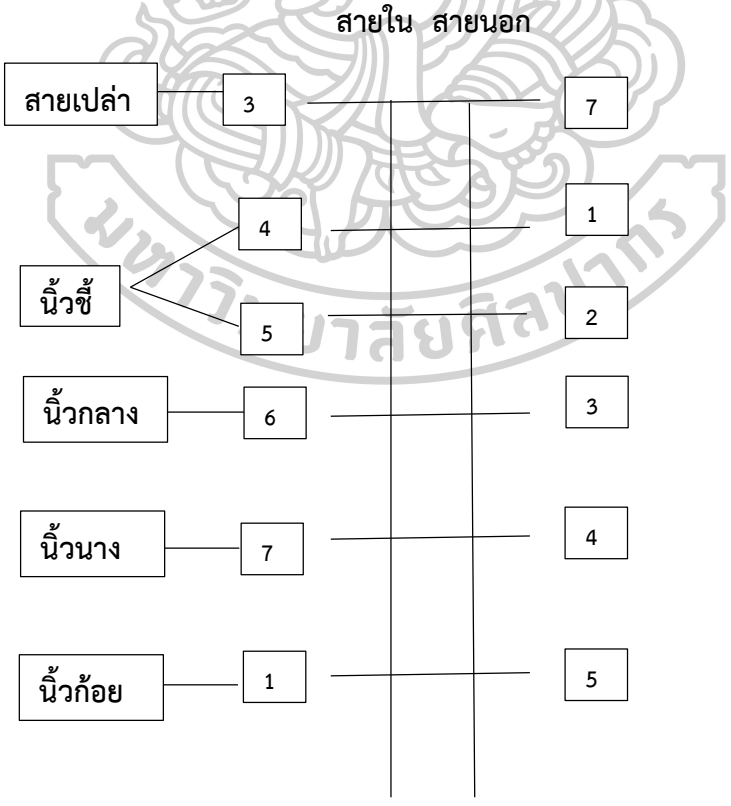
บันไดเสียง Bb : Bb C D Eb F G A

ซอเอ้อร์หู

เสียงเทียบสายใน	**D**	**Eb**	**F**	**G**	**A**
นิ้วซอ	3	4	5	6	7
เสียงเทียบสายนอก	**A**	**Bb**	**C**	**D**	**Eb**
นิ้วซอ	7	1	2	3	4

ซอเอ้อร์หู ตั้งเป็น D A

สายในคิดเป็น เสียง 3 สายนอก เป็น เสียง 7

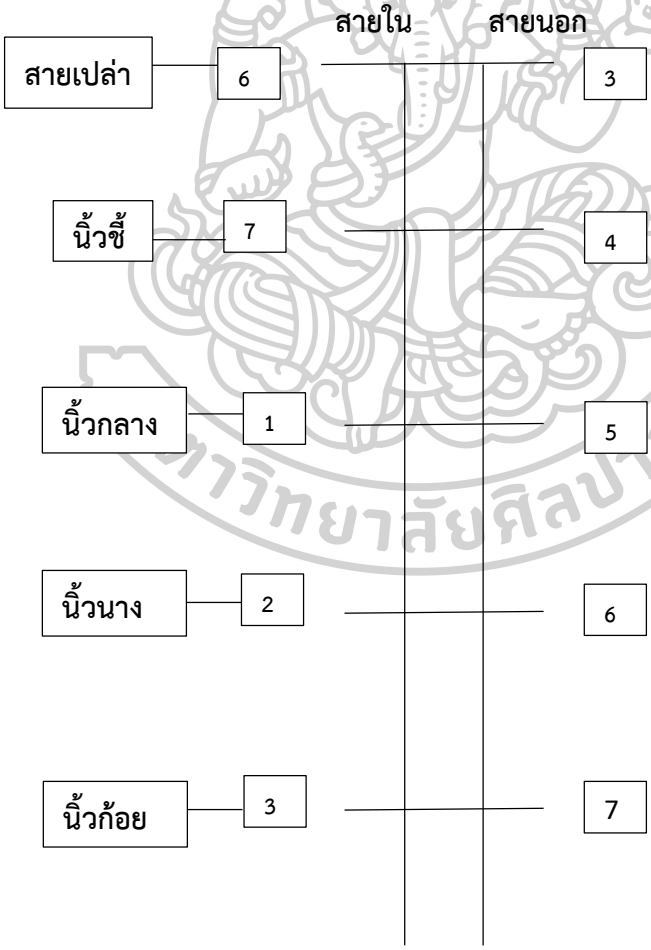


ซอด้วงเสียงสูง/ซอเกาหู

เสียงเทียบสายใน	**G**	**A**	**Bb**	**C**	**D**
นิ้วซอ	6	7	1	2	3
เสียงเทียบสายนอก	**D**	**Eb**	**F**	**G**	**A**
นิ้วซอ	3	4	5	6	7

ซอด้วงเสียงสูง/ซอเกาหู ตั้งเป็น F C

สายในคิดเป็น เสียง 6 สายนอกเป็น เสียง 3

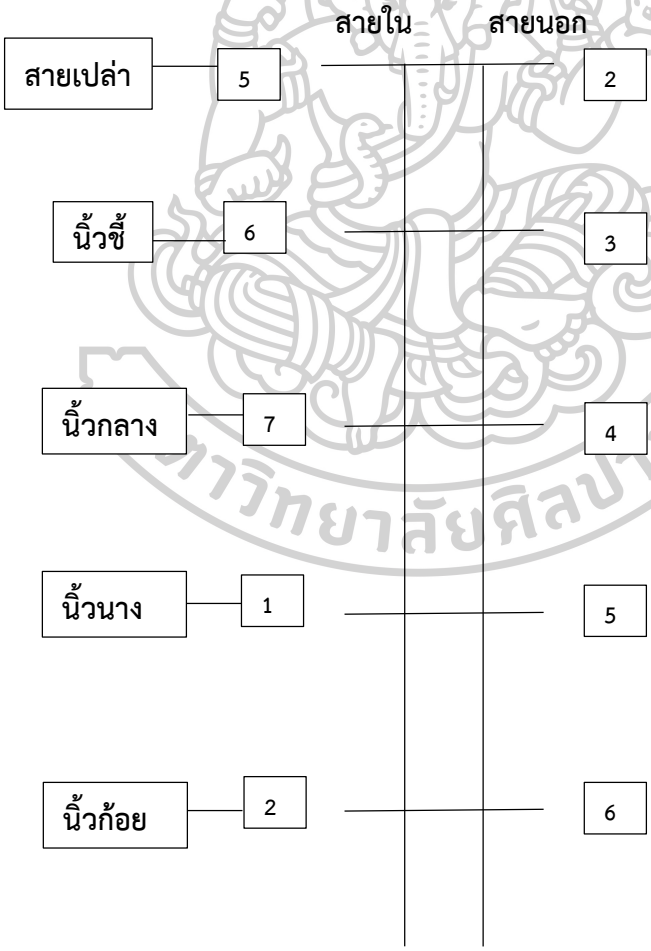


ซอด้วง

เสียงเทียบสายใน	**F**	**G**	**A**	**Bb**	**C**
นิ้วซอ	5	6	7	1	2
เสียงเทียบสายนอก	**C**	**D**	**Eb**	**F**	**G**
นิ้วซอ	2	3	4	5	6

ซอด้วง ตั้งเป็น F C

สายในคิดเป็นเสียง 5 สายนอกเป็นเสียง 2

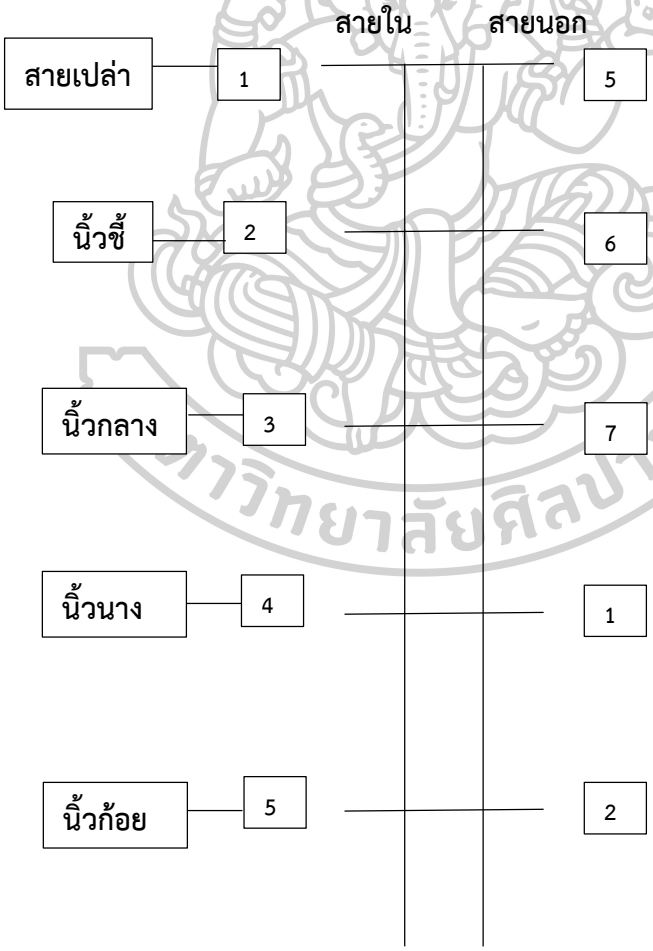


ซออู้

เสียงเทียบสายใน	**Bb**	**C**	**D**	**Eb**	**F**
นิ้วซอ	1	2	3	4	5
เสียงเทียบสายนอก	**F**	**G**	**A**	**Bb**	**C**
นิ้วซอ	5	6	7	1	2

ซออู้ ตั้งเป็น Bb F

สายในคิดเป็นเสียง 1 สายนอกเป็นเสียง 5



การเทียบนิ้วซอและเสียงกรณี บรรเลงคีย์ G

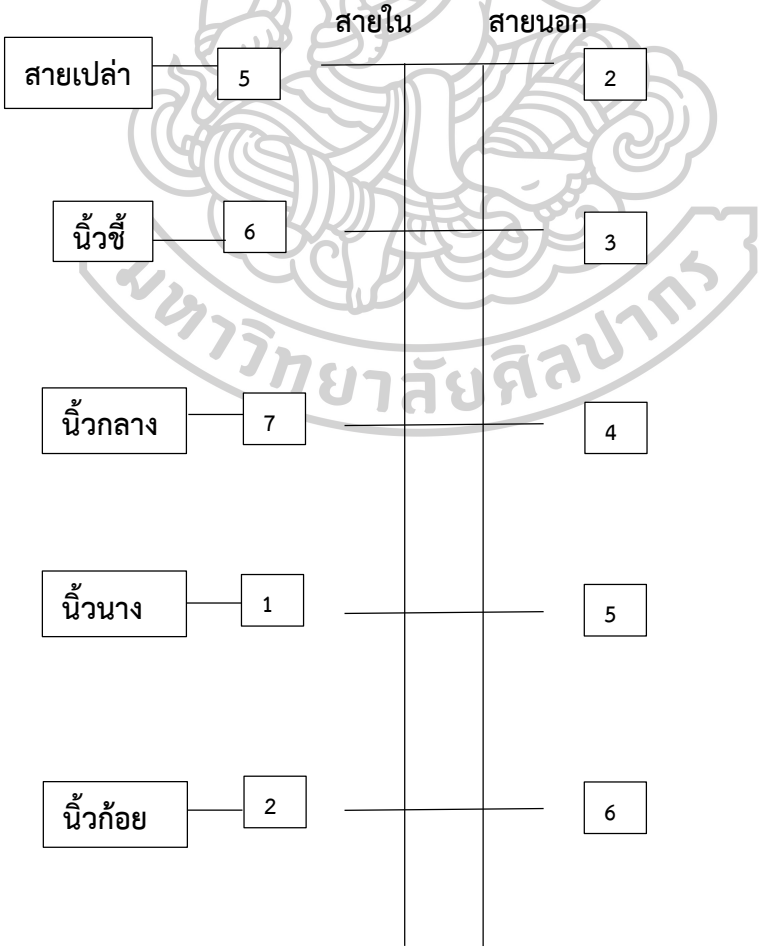
บันไดเสียง G : G A B C D E F

ซอเอ้อร์หู

เสียงเทียบสายใน	D	E	F	G	A
นิ้วซอ	5	6	7	1	2
เสียงเทียบสายนอก	A	B	C	D	E
นิ้วซอ	2	3	4	5	6

ซอเอ้อร์หู ตั้งเป็น D A

สายในคิดเป็นเสียง 5 สายนอกเป็นเสียง 2

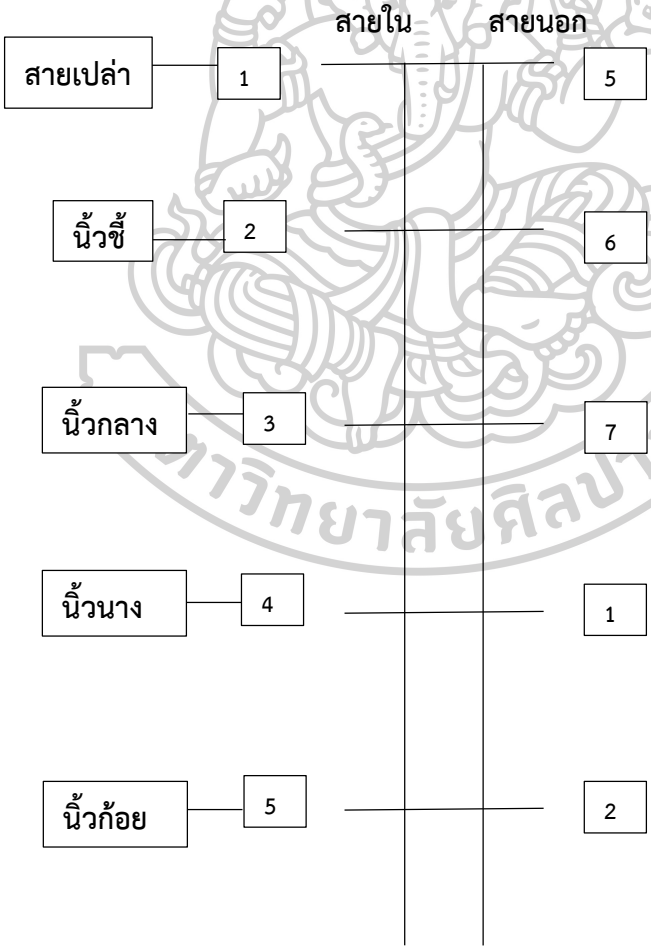


ซอเกาหู/ซอด้วงเสียงสูง

เสียงเทียบสายใน	**G**	**A**	**B**	**C**	**D**
นิ้วซอ	1	2	3	4	5
เสียงเทียบสายนอก	**D**	**E**	**F**	**G**	**A**
นิ้วซอ	5	6	7	1	2

ซอเกาหู/ซอด้วงเสียงสูง ตั้งเป็น G D

สายในคิดเป็นเสียง 1 สายนอกเป็นเสียง 5

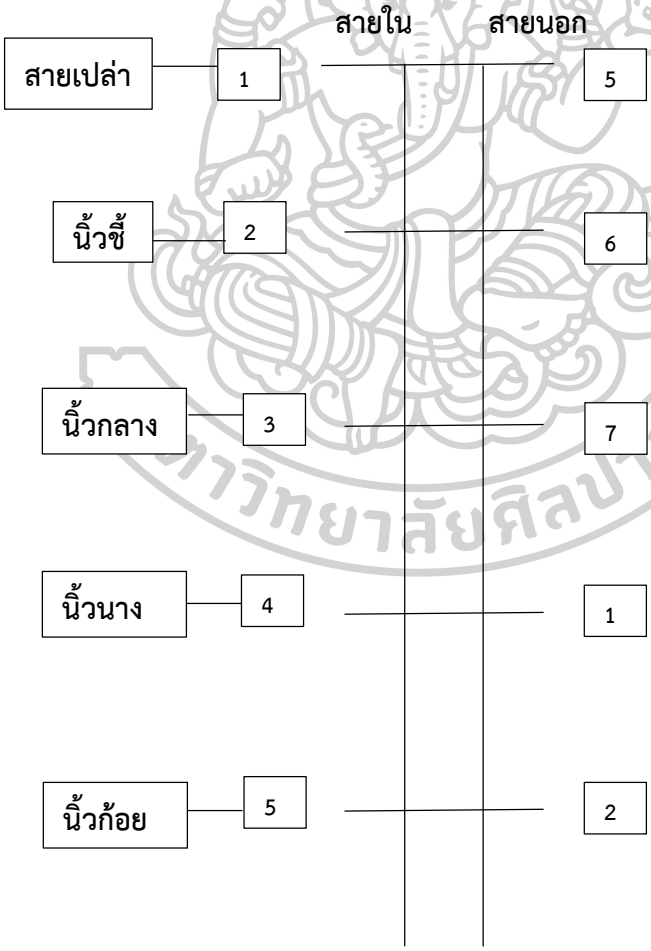


ซออู้

เสียงเทียบสายใน	G	A	B	C	D
นิ้วซอ	1	2	3	4	5
เสียงเทียบสายนอก	D	E	F	G	A
นิ้วซอ	5	6	7	1	2

ซออู้ ตั้งเป็น G D

สายในคิดเป็นเสียง 1 สายนอกเป็นเสียง 5

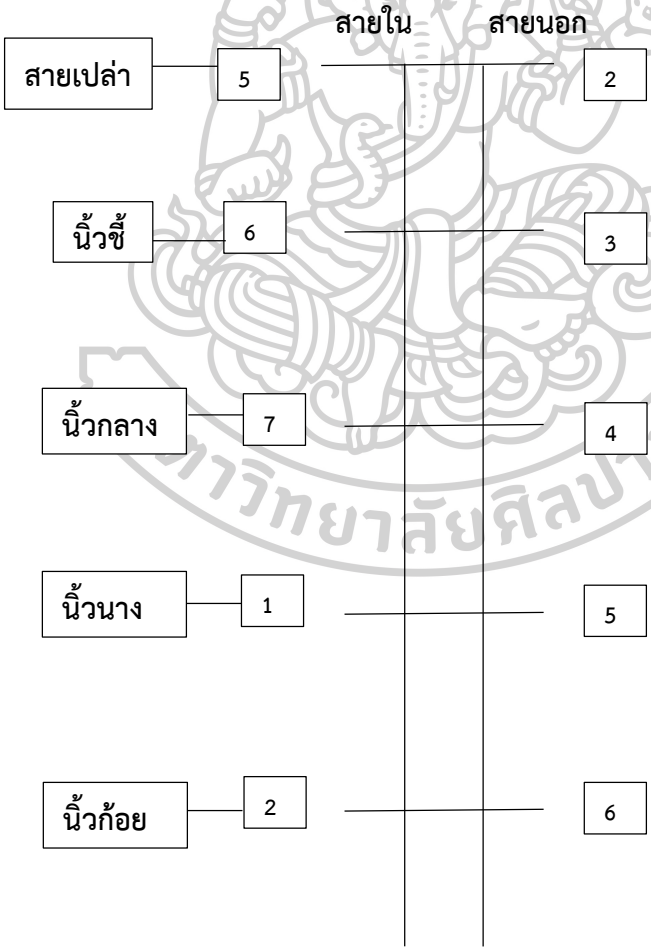


ซอด้วง

เสียงเทียบสายใน	D	E	F	G	A
นิ้วซอ	5	6	7	1	2
เสียงเทียบสายนอก	A	B	C	D	E
นิ้วซอ	2	3	4	5	6

ซอด้วง ตั้งเป็น D A

สายในคิดเป็นเสียง 5 สายนอกเป็นเสียง 2



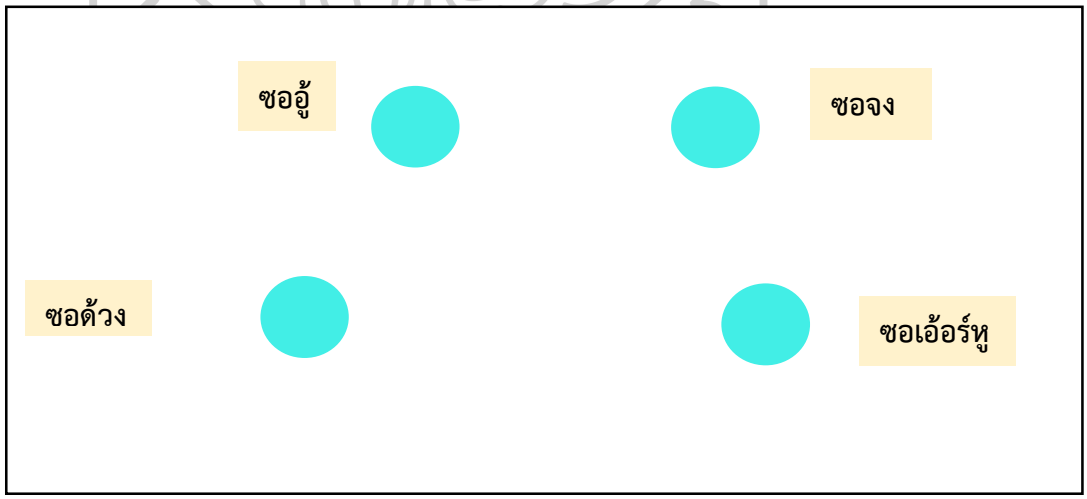
สำหรับการตั้งเสียงซอด้วง กับซออู้นั้น การเลือกใช้จะขึ้นอยู่กับบทเพลง และจะช่วยให้ผู้บรรเลงนั้นสามารถบรรเลงเพลงในบันไดเสียงต่าง ๆ ได้ง่ายขึ้น แต่สำหรับซอจีนนั้น จะไม่มีการตั้งเสียงใหม่ แต่จะใช้การเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วที่กดสายแทน แต่ซอไทยต้องมีการคิดระบบขึ้นมาใหม่ เนื่องจากผู้บรรเลงยังไม่มีความคุ้นชินกับการเปลี่ยนนิ้วกะทันหัน

ซอไทย ได้แก่ ซออู้ และซอด้วงนั้นในการบรรเลงกับซอจีน ซึ่งวงซอผสมผสานสยามหูฉินจะใช้ซอจีนเป็นหลัก และให้ซอไทยปรับเสียงให้เข้ากับซอจีน ซึ่งการปรับก็จะดูจากช่วงเสียงของซอนั้น ๆ ว่าสามารถอยู่หรือเข้ากับซอประเภทใดของจีนได้บ้าง

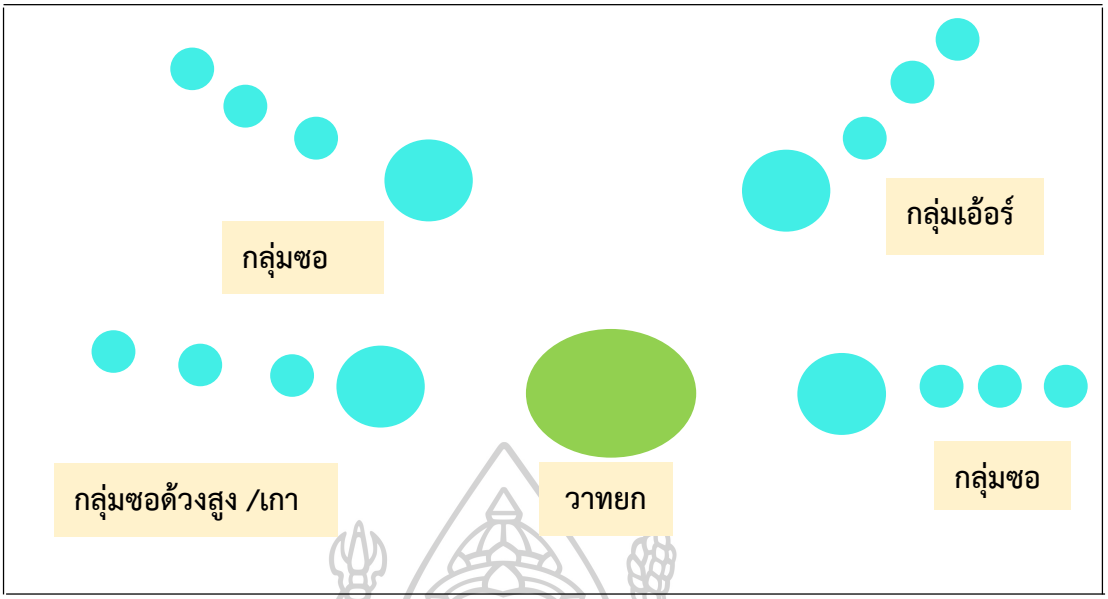
บทบาทและหน้าที่ในการบรรเลงของเครื่องดนตรี

การบรรเลงเพลงต่าง ๆ ของวงซอผสมผสานสยามหูฉินแต่ละครั้ง ซอแต่ละประเภทจะไม่มีหน้าที่ตายตัว แต่จะขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของแต่ละเพลง หากบทเพลงนี้ ซอด้วงสามารถเล่นท่อนหรือช่วงนี้ได้ไพเราะ บทเพลงทำนองหลัก ซอด้วงก็จะทำหน้าที่เป็นผู้บรรเลง ส่วนเครื่องอื่น ๆ ก็ต้องทำหน้าที่เป็น เสียงประสาน คอร์ด จังหวะ หรือคลอ ตามความเหมาะสม ในเพลงเดียวกันอาจจะไม่ใช้เครื่องดนตรีเครื่องเดียวทำหน้าที่เป็นทำนอง อาจจะใช้เครื่องอื่น ๆ ซึ่งจะตัดสินตามความเหมาะสม นอกจากนี้บทเพลงจีนบางเพลงก็จะมีรูปแบบเพลงแบบคอนแชร์โต คือ ให้ซอเอ้อร์หู บรรเลงเดี่ยว และให้เครื่องอื่น ๆ บรรเลงสนับสนุน

2.3 หลักการจัดวง



แผนผังการจัดวงซอผสมผสานสยามหูฉินรูปแบบวงสตริงควอเต็ท
(String Quartet)



แผนผังการจัดวงซอผสมผสานสยามหูฉินรูปแบบวงสตริงออร์เคสตร้า(String Orchestra)

รูปแบบการรวมวงของวงซอผสมผสานสยามหูฉินมี 2 รูปแบบ ได้แก่

1. การจัดวงรูปแบบสตริงควอเต็ท (String Quartet)
2. รูปแบบวงสตริงออร์เคสตร้า(String Orchestra)

การจัดรูปแบบวงของวงซอผสมผสานสยามหูฉินนั้น จะขึ้นอยู่กับโอกาสที่แสดง หากแสดงงานที่ใช้สมาชิกจำนวนมากจะมีการจัดวงในรูปแบบวงสตริงออร์เคสตร้า(String Orchestra) สำหรับในโอกาสที่การแสดงหรือการบันทึกการแสดงลงในสื่อออนไลน์ต่าง ๆ ที่เลือกสมาชิกหลักของวงมาแสดงเพื่อเผยแพร่ผลงาน จะใช้รูปแบบการจัดวงแบบสตริงควอเต็ท (String Quartet)

2.4 เอกลักษณ์ของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

เอกลักษณ์ของวงซอผสมผสานสยามหูฉินมี 2 อย่าง ได้แก่

1. การผสมผสานซอ

วงซอผสมผสานสยามหูฉิน มีการเลือกสรรเครื่องดนตรีที่ใช้ภายในวง โดยเลือกเป็นซอจีนและซอไทย มาเล่นเป็นแนวประสานเสียง ในส่วนของบทเพลงไทยที่นำมาเรียบเรียงสำหรับบรรเลงยังคงกลิ่นไอของความเป็นไทยถึงแม้จะมีการประสานเสียงอย่างดนตรีตะวันตก ก็มีการใช้เทคนิคการบรรเลงอย่างซอไทยเข้ามาผสมเพื่อไม่ให้เสียอรรถรสในการฟัง

2. บทเพลง

บทเพลงต่าง ๆ ที่นำมาเรียบเรียงสำหรับใช้บรรเลงในวงซอผสมผสานสยามหูฉิน จะมีลายเซ็นของอาจารย์นำภาค ซึ่งในที่นี้ก็คือเอกลักษณ์ในการเรียบเรียงบทเพลง หากผู้ฟังได้ฟังเพลงของวงซอผสมผสานหูฉินหลาย ๆ เพลงก็จะสามารถรู้ว่า เพลงนี้ใช้วงซอผสมผสานสยามหูฉินบรรเลง

2.5 การพัฒนาของวงซอสยามหูฉิน

การพัฒนาวงซอผสมผสานสยามหูฉิน อาจารย์นำภาค ศรีบัณฑิตมงคล ได้แบ่งออกเป็น 3 ด้าน ได้แก่

1. พัฒนาคน
2. พัฒนาเครื่องดนตรี
3. พัฒนาเพลง

การพัฒนาคน

ในช่วงแรกของการก่อตั้งวง สมาชิกมีการเปลี่ยนไปเรื่อย ๆ ไม่คงที่ จึงทำให้การพัฒนาวงไปได้ช้าและยาก ต่อมาหลังจากการจัดการอบรมเชิงปฏิบัติการวงซอผสมผสานสยามหูฉินในเดือนเมษายน 2562 และมีการรับสมัครสมาชิกวงในเวลาต่อมา วงซอผสมผสานสยามหูฉินจึงเริ่มมีความเป็นรูปเป็นร่างมากขึ้น และได้มีจำนวนสมาชิกมากประมาณหนึ่ง แต่ปัจจุบันจะมีสมาชิกหลัก ๆ อยู่ 4 คน ได้แก่ อาจารย์นำภาค ศรีบัณฑิตมงคล , นายหาญณรงค์ หนูเสือ , นางสาวณัฐธิดา สุขศรี , นายนวพร นราพันธุ์ ซึ่งสมาชิก ทั้ง 3 คนนี้ มีทักษะทางด้านการบรรเลงที่ค่อนข้างดี อาจารย์นำภาคจึงได้ทำการปรับทักษะการบรรเลง และแนะนำเพิ่มเติมทางด้านเทคนิคให้

ปัจจุบันวงซอผสมผสานสยามหูฉินมีหลายคน หากต้องแสดงงานที่อาศัยทักษะทางด้านความคล่องแคล่วก็จะให้สมาชิกหลัก ๆ แสดง

การพัฒนาเครื่องดนตรี

ช่วงแรก วงซอผสมผสานสยามหูฉินจะใช้ซอจีนเพียงอย่างเดียว แต่ปัจจุบันวงซอผสมผสานสยามหูฉิน มีการนำซอไทยมาร่วมบรรเลงกับซอซอจีนด้วย เพราะ สามารถกำหนดคุณสมบัติของซอไทยได้แล้ว ซึ่งมีการกำหนด ดังนี้

ซอด้วง ทวนซอจะต้องมีขนาดที่เหมาะสม ไม่เล็กหรือสั้นจนเกินไป สายซอต้องเปลี่ยนจากสายไหมเป็นสายลวด ส่วนของคันชักนั้นต้องใช้เป็นคันชักซอจีน ซึ่งมีลักษณะแตกต่างจากคันชัก

ซอไทย เพราะสามารถปรับความตึงหย่องของหางม้าได้ ผู้ที่จะมาบรรเลงในวงทุกคนจะต้องมีการเรียนการใช้คันชักก่อนที่จะเริ่มสี

ซออู้ เหมือนเช่นเดียวกับซอด้วง คือ สายซอต้องเปลี่ยนจากสายไหมเป็นสายลวด ส่วนของคันชักนั้นต้องใช้เป็นคันชักซอจีน และนอกจากนั้นยังมีเรื่องการตั้งเสียงซึ่งจะอธิบายในหัวข้อองค์ความรู้ของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

ปัจจุบันวงซอผสมผสานสยามหูฉิน มีซอประเภทต่าง ๆ ดังนี้ เกาหู จงหู ป่านหู เอ้อร์หู ซออู้ ซอด้วง และต้าหู ซึ่งเป็นซอยักษ์ ในอนาคตอาจจะมีการนำซอสี่สายของมองโก มาร่วมผสมผสานภายในวงด้วย

ภาพประกอบที่ 10

ภาพคันชักของซอจีน

ภาพประกอบที่ 11

ภาพสายซอจีน (สายลวด)

ภาพประกอบที่ 12

ภาพหย่องซอจีน

การเปลี่ยนซอไทยให้ใช้อุปกรณ์ต่าง ๆ อย่างซอจีนนั้นทำให้เสียงของซอไทยนั้นเปลี่ยนแปลงไปด้วย แต่อุปกรณ์ต่าง ๆ ของซอจีนมีความเป็นมาตรฐาน มีขนาดที่เท่ากันทุกชิ้น หากเปรียบเทียบกับของซอไทย ซึ่งได้แก่ คันชัก หย่อง แต่ละช่างก็จะมีการผลิตอุปกรณ์ออกมามีขนาดที่แตกต่างกัน ตัวอย่าง เช่น หย่องซอ จะมีความแตกต่างทางด้านความสูง รูปแบบของหย่อง (ทรงสี่เหลี่ยมทรงสามเหลี่ยม) หรือหมอนของซออู้ ก็จะมีขนาดใหญ่เล็ก และทำด้วยวัสดุที่มีความแตกต่างกัน เป็นต้น

การพัฒนาเพลง

ช่วงเริ่มก่อตั้งวงเพลงส่วนใหญ่ อาจารย์นำภาค จะให้เพื่อนที่เป็น Composser ที่มหาวิทยาลัยมหิดล ช่วยเหลือด้านการเรียบเรียง แต่เนื่องด้วยเพลงที่เรียบเรียงออกมานั้น มีความยากสำหรับซอทั้งทางด้านเรื่องเสียงและระดับฝีมือของคนในวง

ต่อมาอาจารย์นำภาคจึงเป็นผู้เรียบเรียงเพลงต่าง ๆ ด้วยตนเอง และเปลี่ยนวิธีคิดในการเรียบเรียงบทเพลง คือ คำนึงถึงผู้บรรเลงเป็นหลักว่า มีระดับฝีมืออย่างไร สามารถเล่นทักษะใดได้บ้าง หากเพลงที่เรียบเรียงออกมายากจนเกินไปก็จะมีการปรับให้เหมาะสม นอกจากนี้เพลงยังมีความซับซ้อนมากขึ้นอาจารย์นำภาค ให้สัมภาษณ์ว่า *“เมื่อก่อนเวลาทำเพลง ก็จะเอาโน้ตมาตรง ๆ แล้วใส่เสียงประสาน ซึ่งเหมือนกับต้นฉบับ แต่ปัจจุบันมีเพลงที่ทำแล้วรู้สึกภูมิใจ ก็คือ เพลงชมแสงจันทร์ เถา ในส่วนของ 3 ชั้น มีทั้งหมด 4 ท่อน เปลี่ยนจังหวะใหม่หมดเลย จากจังหวะช้า เป็นเร็วปานกลาง Waltz และSwing ส่วน 2 ชั้น มีการเปลี่ยนคีย์อีกรอบ ชั้นเดียวมีการใช้เทคนิคการเคาะซอ แล้วออกลูกหมด ซึ่งปกติลูกหมดจะต้องจบเสียง เร แต่เราทำให้มันจบเสียง โด แบบดนตรีจีน ”* (นำภาค ศรีบัณฑิตมงคล, สัมภาษณ์, 15 กุมภาพันธ์ 2563)

การพัฒนาวงซอผสมผสานสยามหูฉินทั้ง 3 ด้านของอาจารย์นำภาค เป็นการนำปัจจัยหลัก ๆ ที่ทำให้เกิดวงดนตรีมาพัฒนา ซึ่งได้แก่ คน เครื่องดนตรี และบทเพลง การพัฒนาด้านคน เป็นสิ่งแรกของการพัฒนา เพราะ วงนี้สมาชิกแต่ละคนนั้นมาจากต่างที่ มีความแตกต่างกันหลาย ๆ ด้าน และบางคนไม่ได้จบการศึกษาทางด้านดนตรี แต่เล่นดนตรีด้วยใจรัก จึงทำให้ทักษะด้านการบรรเลงแตกต่างกัน จึงต้องมีการปรับทักษะต่าง ๆ ทั้งทางด้านการบรรเลง การอ่านโน้ต การดูสัญลักษณ์มือของวาทยกร ซึ่งทักษะต่าง ๆ ล้วนเป็นทักษะทางด้านดนตรีตะวันตก ต่อมาคือ การพัฒนาทางด้านเครื่องดนตรี ในที่นี้ก็ คือ ซอ เครื่องดนตรีที่ถูกปรับเปลี่ยนทางกายภาพให้เข้ากับการบรรเลงวงล้วนเป็นเครื่องดนตรีไทย ซึ่งต้องเปลี่ยนทั้งคันชัก สาย หย่อง และอีกหลายล้วนให้เป็นอย่างซอจีน ซึ่งอุปกรณ์ของจีนสร้างมาเพื่อให้เกิดความยืดหยุ่นในการบรรเลง เช่น คันชัก สามารถปรับ

ความตึง – หย่อนของหางม้าได้ , สายซอจีน จะเป็นสายลวด ซึ่งเมื่อเปลี่ยนแล้วเวลาสีเสียงที่ออกมาจะแตกต่างจากสายไหม ของซอไทย เป็นต้น สุดท้ายคือ การพัฒนาทางด้านบทเพลง บทเพลงที่เรียบเรียงของวงซอผสมผสานสยามหูฉินส่วนใหญ่ เป็นเพลงประเภทเพลงไทยเดิม เพลงพระราชนิพนธ์ เพลงจีน และเพลงพื้นเมืองตะวันตก ถ้าพิจารณาบางบทเพลงนั้นรู้จักเพียงในแวดวงนักดนตรี ยังไม่มีความติดหูผู้ฟังคนไทยเท่าไหร่นัก จึงทำให้ความสนใจอย่างลึกซึ้งของผู้ฟังนั้นถูกจำกัดอยู่เพียงคนดนตรีเท่านั้น ซึ่งยังไม่ครอบคลุมกลุ่มผู้ฟังบางกลุ่ม เช่น เพลงพื้นเมือง เพลงลูกทุ่ง เป็นต้น

3. กระบวนการเรียบเรียงเพลงของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

3.1 เพลง มยุราภิรมย์

2
6
f
f
11
mp
mp
mf
f
mp

16
mf
f
mf
f
f
f

21

4

35
5
mp
mf

40
mp
mf

6

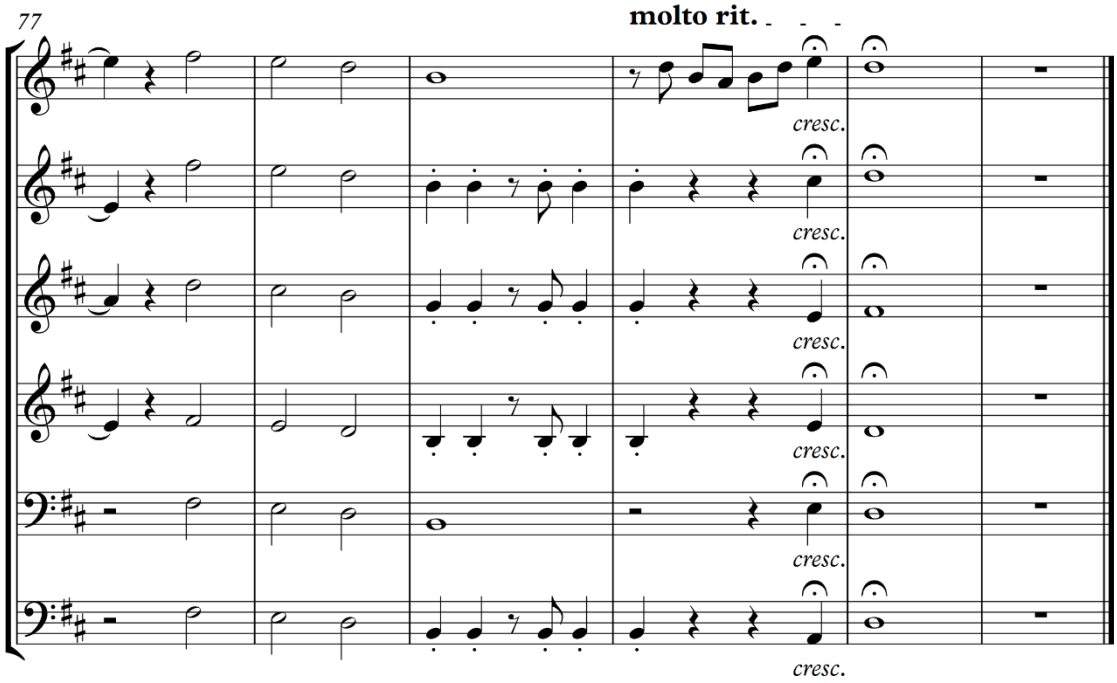
55

59
1.
2.

8
63

67
1.
f
f
mf
mf
ff
ff
ff
ff
ff

71
2.
ff
mf
mp
f


77
molto rit.
cresc.

3.1.1 ข้อมูลบทเพลง

เพลง มยุราภิรมย์ หรือระบำนกยูง ประพันธ์โดย ครูมนตรี ตราโมท เป็น 1 ใน 5 บทเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อประกอบระบำสัตว์ ได้แก่ อัศวลีลา (ระบำม้า) , มยุราภิรมย์ (ระบำนกยูง) , มฤคระเริง (ระบำกวาง) , บันเทิงกาสร (ระบำควาย) , กุญชรเกษม (ระบำช้าง)

3.1.2 บันไดเสียงของบทเพลง

การเรียบเรียงเพลง มยุราภิรมย์ เพื่อใช้ในการบรรเลงวงซอผสมผสานสยามหู ฉิน อาจารย์นำภาค ศรีบัณฑิตมงคล ได้ใช้บันไดเสียง D major (D E F# G A B C#) โดยบทเพลงนี้ใช้ 5 หลัก ได้แก่

เสียงที่ 1	D
เสียงที่ 2	E
เสียงที่ 3	F#
เสียงที่ 5	A
เสียงที่ 6	B

3.1.3 รูปแบบของบทเพลง

จากการวิเคราะห์รูปแบบของบทเพลง มยุราภิรมย์ พบว่ามีโครงสร้างลักษณะที่สำคัญ คือ Ternary Form หรือรูปแบบเพลง 3 ท่อน โดยมีการแบ่งตามห้องเพลง ดังนี้

ท่อน A	จำนวน 53 ห้อง	จากห้องที่ 1 – 53
ท่อน B	จำนวน 18 ห้อง	จากห้องที่ 54 – 71
ท่อน a	จำนวน 11 ห้อง	จากห้องที่ 72 – 85

3.1.4 อัตราจังหวะของบทเพลง

อัตราจังหวะของเพลง มยุราภิรมย์ จัดอยู่ในรูปแบบ 4/4

3.1.5 ความสัมพันธ์ของทำนองเพลง

เริ่มต้นเพลงด้วยการให้ซอชนิดต่าง ๆทำหน้าที่บรรเลงเป็นคอร์ด และในห้องที่ 4 เข้าทำนองเพลงโดยให้แนวซอด้วงเสียงสูงบรรเลง

บรรทัดต่อมาจะพบมีการเรียบเรียงให้แนวทำนองซออู้นั้นประสานเสียงภายในกลุ่มของตนเองโดยประสานเป็นคู่เสียง ดังนี้ คู่ 3 และคู่ 6 ส่วนในแนวทำนองของซอด้วงและซอเอ้อร์หูจะบรรเลงทำนองเพลง

บรรทัดต่อมาจะพบว่า มีแนวทำนองของซออู้มีการบรรเลงประสานกันภายในกลุ่มเช่นเดิม เป็น คู่ 6 แนวทำนองซอด้วงและซอเอ้อร์หู จะบรรเลงแนวทำนองเพลง ในห้องที่ 12 – 15 แนวของซอด้วงเสียงสูงกับซอเอ้อร์หูจะบรรเลงประสานกันเป็นคู่ 2 และ คู่ 5 นอกจากนี้ยังมีการบรรเลงเสียงเดียวกัน ส่วนแนวทำนองซอด้วงจะบรรเลงทำนองเพลง

บรรทัดต่อมา พบว่า แนวทำนองของซอด้วงเสียงสูงและซอเอ้อร์หู บรรเลงเป็นทำนองเพลง และแนวทำนองซอด้วงมีการบรรเลงประสานเสียงกันภายในกลุ่มซอ เป็นคู่ 3 และคู่ 4

บรรทัดต่อมาพบว่า มีการบรรเลงล้อ – รับกัน โดยแนวทำนองซอเอ้อร์หูเป็นทำนองล้อซึ่งแนวทำนองจะมีความต่อเนื่องมาจากห้องที่ 20 และแนวทำนองของซอด้วงเสียงสูงและซอด้วงเป็นแนวทำนองรับ ส่วนแนวทำนองซออู้นั้นจะบรรเลงเป็นจังหวะ และในห้องที่ 24 จะทำหน้าที่บรรเลงล้อ นอกจากนี้จากการสังเกตยังพบว่า มีการให้เครื่องดนตรีที่มีเสียงต่ำทำหน้าที่บรรเลงล้อเครื่องดนตรีที่มีเสียงสูงกว่า

บรรทัดต่อไป พบว่า ห้องที่ 26 – 27 ยังคงมีการบรรเลงล้อ – รับ ห้องที่ 28 จะมีการบรรเลงแบบนำ และตาม โดยแนวซอด้วงเสียงสูงจะบรรเลงเป็นทำนองนำ ส่วนแนวซอเอ้อร์หูและแนวซออู้จะบรรเลงตาม แนวทำนองของซอด้วงจะบรรเลงประสานให้กับทั้งเครื่องดนตรีทั้ง 3 แนวข้างต้นเป็นคู่ 3

บรรทัดต่อมา พบว่า มีการบรรเลงนำและตามต่อเนื่องมาจากบรรทัดก่อนหน้า ห้องที่ 32 แนวซอด้วงจะบรรเลงทำนองเพลง ส่วนแนวซอด้วงเสียงสูง ซอเอ้อร์หู และซออู้ จะบรรเลงประสานกับแนวทำนองเพลงที่ซอด้วงบรรเลง เป็นคู่เสียง ได้แก่ คู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 คู่ 6 และคู่ 8

บรรทัดต่อมา พบว่า มีการบรรเลงรูปแบบนำและตาม โดยใช้เครื่องดนตรีที่มีเสียงต่ำบรรเลงนำ คือ แนวซออู้ และแนวเชลโล ส่วนการบรรเลงตามจะใช้แนวซอด้วงเสียงสูง แนวซอเอ้อร์หู แนวซอด้วงบรรเลงตาม นอกจากนี้แนวซอด้วงทำหน้าที่บรรเลงประสานด้วย โดยประสานเสียงกับแนวซอด้วงเสียงสูงและซอเอ้อร์หู เป็น คู่ 3

บรรทัดต่อมา พบว่า แนวซอเอ้อร์หู และซอด้วงจะบรรเลงแนวทำนองเพลง ส่วนซออู้จะบรรเลงประสานเสียงให้แก่ทั้ง 2 แนว เป็นคู่เสียง ดังนี้ คู่ 3 , 8

บรรทัดต่อมา พบว่า แนวซอเอ้อร์หูและซอด้วงบรรเลงทำนองเพลง ส่วนแนวซอด้วงเสียงสูงจะมีการบรรเลงทำนองของเพลงที่มีการแปรจากทำนองที่แนวซอเอ้อร์หู และซอด้วงบรรเลง จากนั้นซอด้วงเสียงสูงบรรเลงทำนองเพลงหลัก โดยที่แนวซออีกสามแนว ได้แก่ ซอเอ้อร์หู ซอด้วง และซออู้ บรรเลงประสานกับแนวทำนองของซอด้วงเสียงสูงเป็นคู่เสียง คือ คู่ 3 คู่ 5 และคู่ 6

บรรทัดต่อมา พบว่า มีรูปแบบของความสัมพันธ์คล้ายกับบรรทัดก่อนหน้า และเริ่มเข้า ท่อน B ห้องที่ 53 ท้ายห้องเพลง โดยที่แนวซอด้วงเป็นแนวทำนองเพลงหลัก และแนวซอด้วงเสียงสูง ซอเอ้อร์หู และซออู้ บรรเลงประสานให้กับแนวซอด้วง เป็นคู่เสียงต่าง ๆ ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 8 ในส่วนของแนวเครื่องดนตรีสากลทั้งสองแนวก็บรรเลงประสานกับแนวซอด้วงเช่นกัน

บรรทัดต่อมา พบว่า แนวซอด้วงยังคงบรรเลงทำนองเพลงหลัก ส่วนแนวทำนองของซอด้วงเสียงสูง ซอเอ้อร์หูและซออู้ บรรเลงประสานให้กัน เป็นจังหวะเพื่อสนับสนุนให้แนวทำนองซอด้วงนั้นเด่น เป็น คู่ 3 และ คู่ 8

บรรทัดต่อมา พบว่า รูปแบบของความสัมพันธ์คล้ายกับบรรทัดก่อนหน้า

บรรทัดต่อมา พบว่า แนวซอด้วงเสียงสูง ซอเอ้อร์หู และซอด้วงบรรเลงทำนองเพลงประสานเสียงกัน เป็นคู่ 3 คู่ 4 และคู่ 8

บรรทัดต่อมา พบว่า รูปแบบความสัมพันธ์ของทำนองคล้ายกับบรรทัดก่อนหน้า แต่มีการบรรเลงรูปแบบล้อ – รับ โดยที่แนวซอด้วงและซออู้บรรเลงบรรเลงล้อมาจากทำนองต่อเนื่องจากห้องก่อนหน้า แนวซอด้วงเสียงสูงและแนวซอเอ้อร์หูบรรเลงรับโดยมีการ ประสานกันของทั้ง 2 แนวเป็นคู่ 8

บรรทัดต่อมา พบว่า ห้องที่ 72 แนวซอเอ้อร์หู ซอด้วง และซออู้จะบรรเลงทำนองเพลงประสานกันเป็นคู่ 8 ต่อมาห้องที่ 73 เป็นต้นไป แนวทำนองซอด้วงจะบรรเลงเป็นทำนองเพลง ส่วน แนวซอด้วงเสียงสูง ซอเอ้อร์หู ซออู้จะบรรเลงประสานให้กับแนวซอด้วง เป็นคู่ 6 และคู่ 8

บรรทัดสุดท้าย พบว่า มีการประสานของแนวซอด้วงเสียงสูง ซอเอ้อร์หู กับซอด้วง และซออู้ เป็นคู่ 3 และ คู่ 8

3.1.6 จังหวะทำนอง

รูปแบบของกระสวนจังหวะในเพลง มยุราภิรมย์ มีรูปแบบที่คล้ายคลึงกันหลายส่วน ผู้วิจัยจึงได้วิเคราะห์และอธิบายตัวอย่างกระสวนจังหวะที่พบในเพลง มยุราภิรมย์ ดังนี้

รูปแบบที่ 1 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะสั้น โดยจะเริ่มด้วยตัวหยุดตัวขาว ซึ่งจะหยุด 2 จังหวะ จากนั้นตามด้วยเขบ็ต 1 ชั้น จำนวน 4 ตัว และมีการเพิ่มจังหวะยาวในส่วนท้าย อยู่ในช่วงเริ่มต้นของเพลง

รูปแบบที่ 2 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะสั้น ช่วงแรกเป็นการหยุดจังหวะ ตามด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น 3 ตัว และโน้ตตัวดำ 2 ตัว

รูปแบบที่ 3 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะสั้น เริ่มด้วยเขบ็ต 1 ชั้น 4 ตัว ตามด้วย โน้ตตัวดำ 1 ตัว ตัวหยุด และต่อด้วยโน้ตตัวขาว 1 ตัว จะพบในช่วงต้นของบทเพลง และท้ายบทเพลง

รูปแบบที่ 4 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะสั้น ซึ่งในชุดแรกจะเป็นตัวหยุด แล้วตามด้วยโน้ตตัวดำ ส่วนชุดที่ 2 จะเป็นตัวหยุดตามด้วยโน้ตตัวดำ ตัวหยุด เขบ็ต 1 ชั้น และโน้ตตัวดำ

รูปแบบที่ 5 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะสั้น ลักษณะคล้ายกับรูปแบบที่ 4 แต่กระสวนจังหวะชุดแรกจะเริ่มต้นด้วยโน้ตตัวดำ 1 ตัว แล้วตามด้วยตัวหยุด ส่วนกระสวนจังหวะชุดที่ 2 มีลักษณะเหมือนชุดที่ 4

รูปแบบที่ 6 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะสั้น ประกอบด้วย ชุดแรกเป็นตัวหยุด ตามด้วยตัวขาว 1 ตัว ส่วนในชุดที่ 2 จะมีตัวขาว 2 ตัวต่อกัน พบได้ในช่วงกลาง และท้ายท่อนของบทเพลง

รูปแบบที่ 7 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะสั้น ประกอบด้วยตัวหยุด ตามด้วยโน้ตตัวดำ และเขบ็ต 1 ชั้น 4 ตัว จะพบก่อนการบรรเลงล้อ และรับ

รูปแบบที่ 8 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะสั้น กระสวนจังหวะชุดแรก จะเป็นโน้ตตัวดำ ตามด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น จำนวน 2 ชุด และโน้ตตัวตัว กระสวนจังหวะชุดที่ 2 เป็นโน้ตตัวขาว และตัวหยุด พบในช่วงที่มีการบรรเลงล้อและรับ ซึ่งอยู่ในช่วงกลางของบทเพลง

รูปแบบที่ 9 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะสั้น ประกอบด้วยตัวหยุด ตามด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ตัวหยุด โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น และตัวดำ

รูปแบบที่ 10 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะสั้น ประกอบด้วยตัวหยุด โน้ตตัวดำ และโน้ตตัวขาว พบในช่วงกลางของบทเพลง

รูปแบบที่ 11 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะสั้น เริ่มด้วยตัวหยุด ตามด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น 1 ชุด โน้ตเขบ็ต 1ชั้น 3 ชุด แล้วตามด้วยโน้ตตัวขาวในห้องถัดไป

รูปแบบที่ 12 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะที่ต่อเนื่องจากรูปแบบที่ 11 เริ่มด้วยโน้ตตัวขาว ตามด้วยโน้ตตัวดำประจุด โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น 1 ตัว และโน้ตตัวดำอีก 2 ตัว

รูปแบบที่ 13 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะคล้ายกับรูปแบบที่ 12 แตกต่างกันที่ชุดที่ 2 ของกระสวนจังหวะ จะเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น จำนวน 4 ตัว ตามด้วยโน้ตตัวดำ 2 ตัว

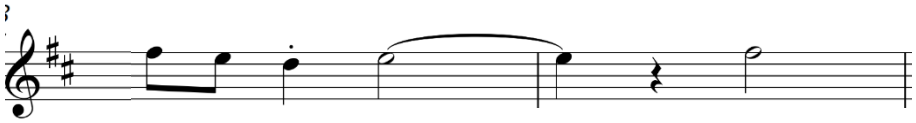
รูปแบบที่ 14 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะสั้น ประกอบด้วยโน้ตตัวดำ ตามด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โน้ตเขบ็ต 2 ชั้น โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น 1 ชุด กระสวนจังหวะชุดต่อไป ประกอบด้วย โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น 2 ชุด และโน้ตตัวขาว จะพบในช่วงท้ายท่อนเพลง

รูปแบบที่ 15 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะสั้น ประกอบด้วยตัวหยุด โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น 2 ชุด ตามด้วยโน้ตตัวดำ และกระสวนจังหวะชุดที่ 2 ประกอบด้วย โน้ตตัวขาว และโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น 2 ชุด พบช่วงท้ายท่อน

รูปแบบที่ 16 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะสั้น ตัวหยุดสลับกับโน้ตตัวดำ กระสวนจังหวะชุดที่ 1 ประกอบด้วย กระสวนจังหวะชุดที่ 2 ประกอบด้วย ตัวหยุด โน้ตตัวดำ ตัวหยุด โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น และโน้ตตัวดำ

รูปแบบที่ 17 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะสั้น ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น จำนวน 8 ตัว

รูปแบบที่ 18 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะสั้น กระสวนจังหวะชุดที่ 1 ประกอบด้วยเขบ็ต 1 ชั้น 1 ชุด ตามด้วยโน้ตตัวดำ และโน้ตตัวขาว กระสวนจังหวะชุดที่ 2 ประกอบด้วยโน้ตตัวดำ ตัวหยุด และโน้ตตัวขาว อยู่ในช่วงท้ายของบทเพลง



รูปแบบที่ 19 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะสั้น ประกอบด้วยตัวหยุด โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น จำนวน 5 ตัว และตัวดำ มีโน้ตตัวกลมลากเสียงยาวเพื่อแสดงให้เห็นถึง การจบเพลง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

3.2 เพลง บุปผางามจันทร์กระจ่าง (花好月圆 : Hua hao yue yuan)

เพลง บุปผางามจันทร์กระจ่าง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

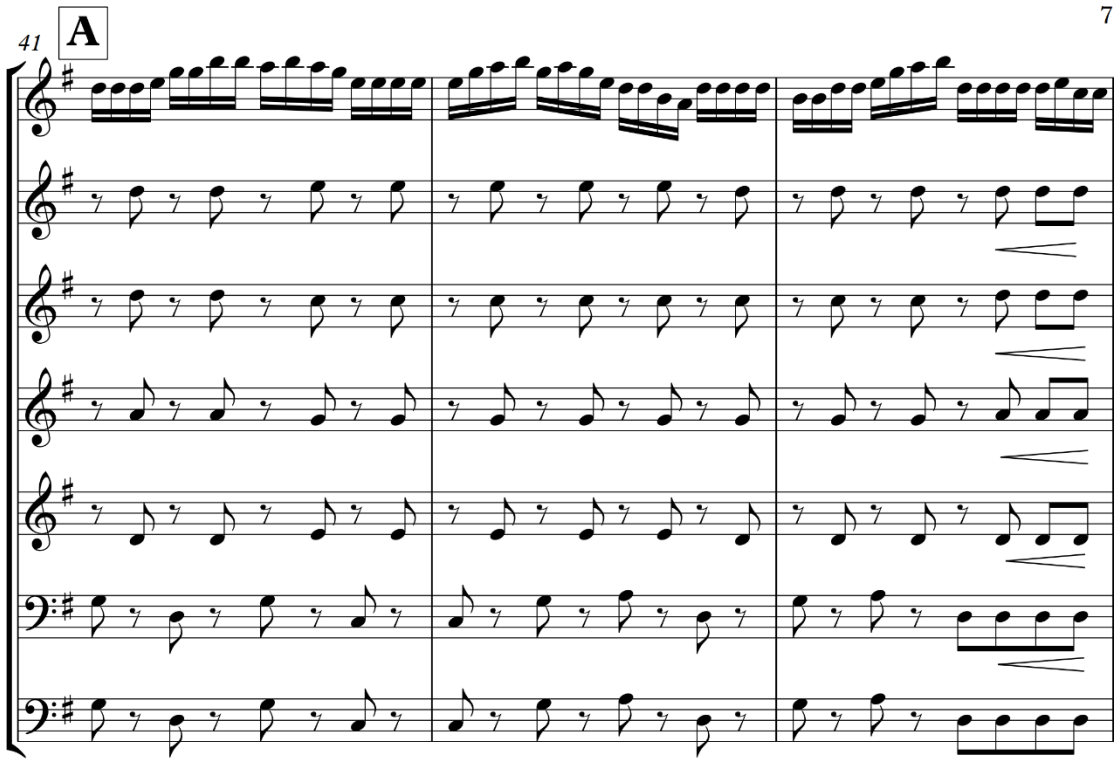
2
3
mp
f
mp
mp
mp
mp
mp
mp
7

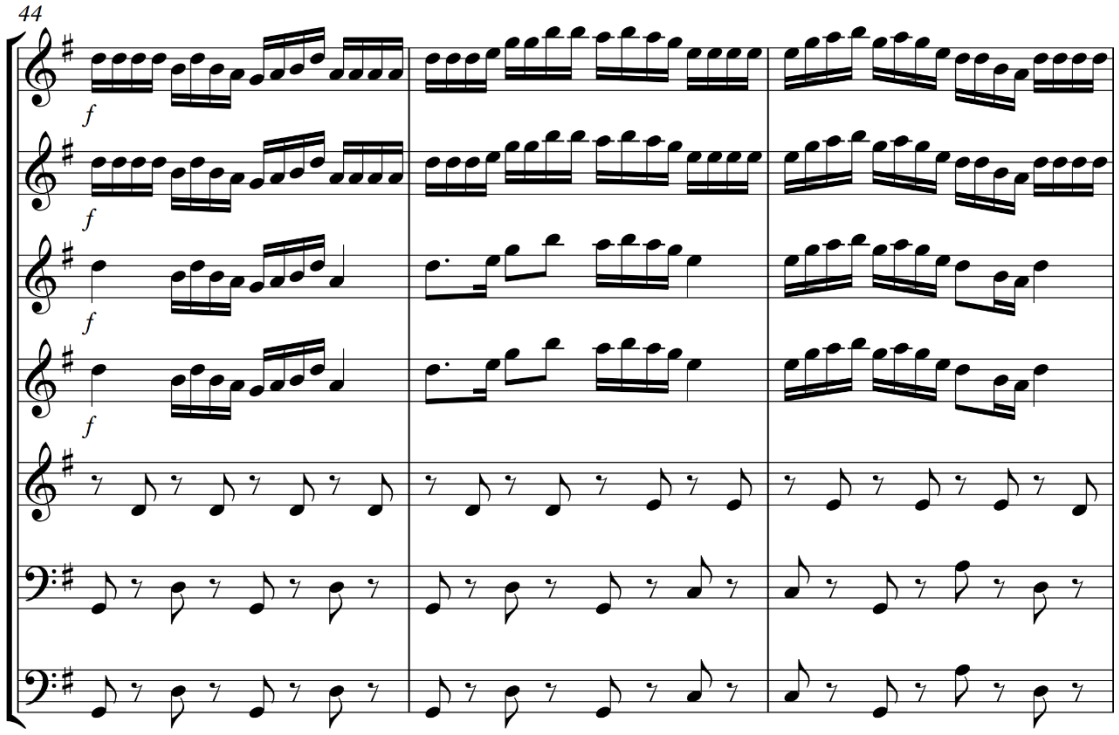
3

4

5

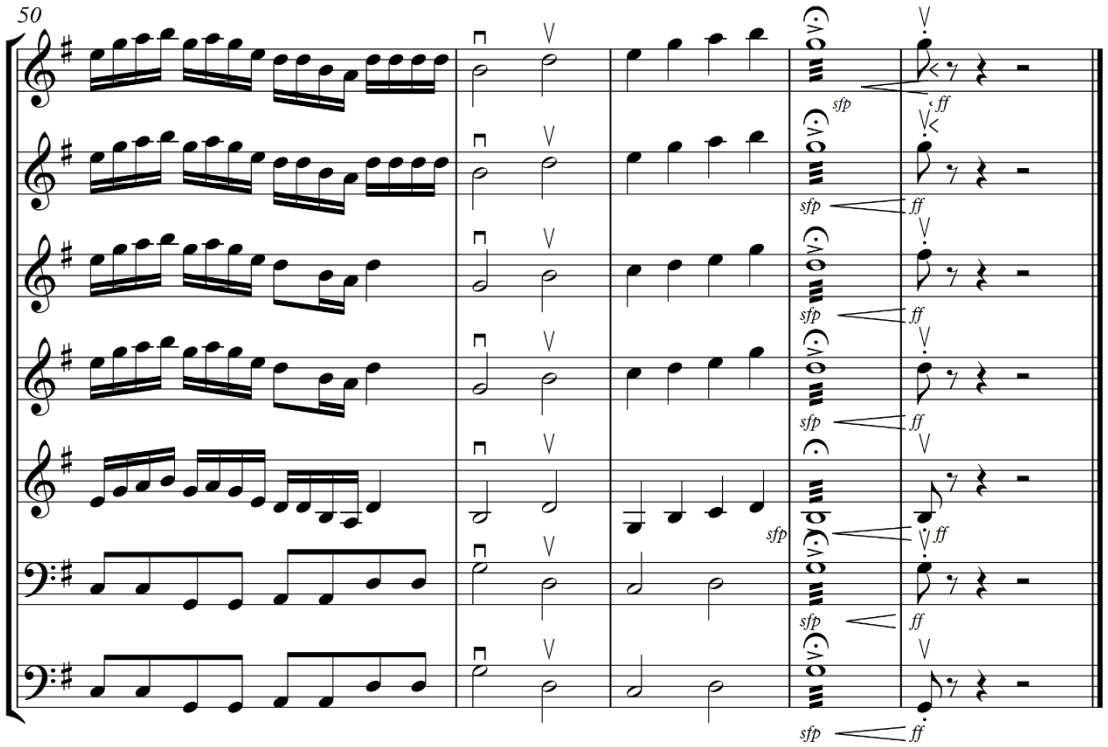
6
34
1.
f
38
2.
mf
p


41
A


44
f
f
f
f

8

47
ff
ff
ff
ff
ff
f
f


50
sfp
ff
sfp
ff
sfp
ff
sfp
ff
sfp
ff
sfp
ff
sfp
ff

3.2.1 ข้อมูลบทเพลง

เพลง บุปผางามจันทร์กระจ่าง หรือ 花好月圆 : Hua hao yue Yuan เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ โดย Huang Yi Yun นักประพันธ์เพลงชาวจีน ประพันธ์ขึ้นในปี 1930 ชื่อของเพลงมาจากสุภาษิตของจีน มีความหมายว่า “Full Moon, Gorgeous Flowers” ซึ่งเป็นบทเพลงที่สื่อถึงความสุข ใช้ในงานรื่นเริงต่าง ๆ

3.2.2 บันไดเสียงของบทเพลง

การเรียบเรียงเพลง บุปผางามจันทร์กระจ่าง (花好月圆 : Hua hao yue Yuan) เพื่อใช้ในการบรรเลงวงซอผสมผสานสยามหูฉิน อาจารย์นำภาค ศรีบัณฑิตมงคล ได้ใช้บันไดเสียง G major (G A B C D E F#) โดยบทเพลงนี้จะใช้ 5 หลัก ได้แก่

เสียงที่ 1	G
เสียงที่ 2	A
เสียงที่ 3	B
เสียงที่ 5	D
เสียงที่ 6	E

3.2.3 รูปแบบของบทเพลง

จากการวิเคราะห์รูปแบบของบทเพลง บุปผางามจันทร์กระจ่าง (花好月圆 : Hua hao yue yuan) พบว่ามีโครงสร้างลักษณะที่สำคัญ คือ Ternary Form หรือรูปแบบเพลง 3 ท่อน โดยมีการแบ่งตามห้องเพลง ดังนี้

ท่อน A_1	จำนวน 20 ห้อง จากห้องที่ 1 - 20
ท่อน B	จำนวน 20 ห้อง จากห้องที่ 21 - 40
ท่อน A_2	จำนวน 15 ห้อง จากห้องที่ 41 - 55

3.2.4 อัตราจังหวะของบทเพลง

อัตราจังหวะของเพลง บุปผางามจันทร์กระจ่าง (花好月圆 : Hua hao yue yuan) จัดอยู่ในรูปแบบ 4/4

3.2.5 ความสัมพันธ์ของทำนอง

บรรทัดแรก พบว่า แนวเดี่ยวซอเอ้อร์หู ซอเกาหู ซอเอ้อร์หู บรรเลงทำนองเพลงหลัก ส่วนแนวซอด้วง ซออู้ บรรเลงทำนองเพลงเป็นเสียงประสานให้กับแนวซอจีนทั้ง 3 แนว โดยมีการบรรเลงเป็นคู่ 3 และคู่ 6 ในห้องเพลงที่ 3 แนวซอเดี่ยวเอ้อร์หูจะบรรเลงแปรทำนอง โดยทำนองที่บรรเลงจะเป็นการซ้ำตัวโน้ตจากทำนองหลัก ที่บรรเลงโดยแนวซอเกาหู และเอ้อร์หูโดยที่แนวซอที่เหลือนั้นบรรเลงรูปแบบเดิมที่กล่าวข้างต้น

บรรทัดต่อมา พบว่า แนวเดี่ยวซอเอ้อร์หูจะบรรเลงทำนองเพลง โดย มีแนวซอเอ้อร์หู ซอด้วง ซออู้ และแนวเครื่องสายสากล บรรเลงเป็นจังหวะประสานให้ โดยประสานเป็นคอร์ด G และคู่เสียง นอกจากนี้ในช่วงทำนองบรรทัดนี้แนวของซอเกาหูจะหยุดบรรเลง

บรรทัดต่อไป พบว่า มีรูปแบบคล้ายกับบรรทัดก่อนหน้า ในส่วนของแนวซอที่บรรเลงเป็นจังหวะสนับสนุนแนวเดี่ยวซอเอ้อร์หู จะบรรเลงคอร์ด G

บรรทัดต่อมา พบว่า ห้องที่ 2 ของบรรทัดนี้แนวทำนองเพลงจะบรรเลงโดย แนวซอเกาหู และแนวซอเอ้อร์หู การบรรเลงมีลักษณะบรรเลงประสานกันเป็นคู่ 8 ส่วนแนวอื่น ๆ จะทำหน้าที่บรรเลงประสานและบรรเลงเป็นจังหวะ

บรรทัดต่อมา พบว่า มีรูปแบบคล้ายคลึงกับบรรทัดก่อนหน้า คือ แนวซอเกาหู และซอเอ้อร์หู บรรเลงทำนองเพลง มีการบรรเลงประสานกันเป็นคู่ 8 ส่วนแนวอื่น ๆ บรรเลงเป็นจังหวะสนับสนุนและทีการประสานเสียง

บรรทัดต่อมา พบว่า แนวเดี่ยวซอเอ้อร์หู จะบรรเลงทำนองเพลง ส่วนแนวซออื่น ๆ ได้แก่ แนวซอเอ้อร์หู ซอด้วง ซออู้ เชลโล และดับเบิลเบส นั้นบรรเลงเป็นจังหวะเพื่อสนับสนุนแนวเดี่ยวซอเอ้อร์หู มีการประสานเป็นคอร์ด G ส่วนแนวซอเกาหูจะหยุดบรรเลง

บรรทัดต่อมา พบว่า แนวทำนองเพลงยังคงให้แนวเดี่ยวซอเอ้อร์หูบรรเลงแต่มีการเพิ่มให้แนวซอเกาหูบรรเลงร่วมด้วย ส่วนแนวอื่น ๆ บรรเลงเป็นจังหวะเช่นเดิม

บรรทัดต่อมา พบว่า ความสัมพันธ์ของทำนองมีความคล้ายคลึงกับบรรทัดก่อนหน้า ในส่วนของเครื่องดนตรีทีทำหน้าที่บรรเลงเป็นจังหวะจะมีการประสานกันเป็น คู่ 3 คู่ 4 แ ล ะ คู่ 5 และคอร์ด C

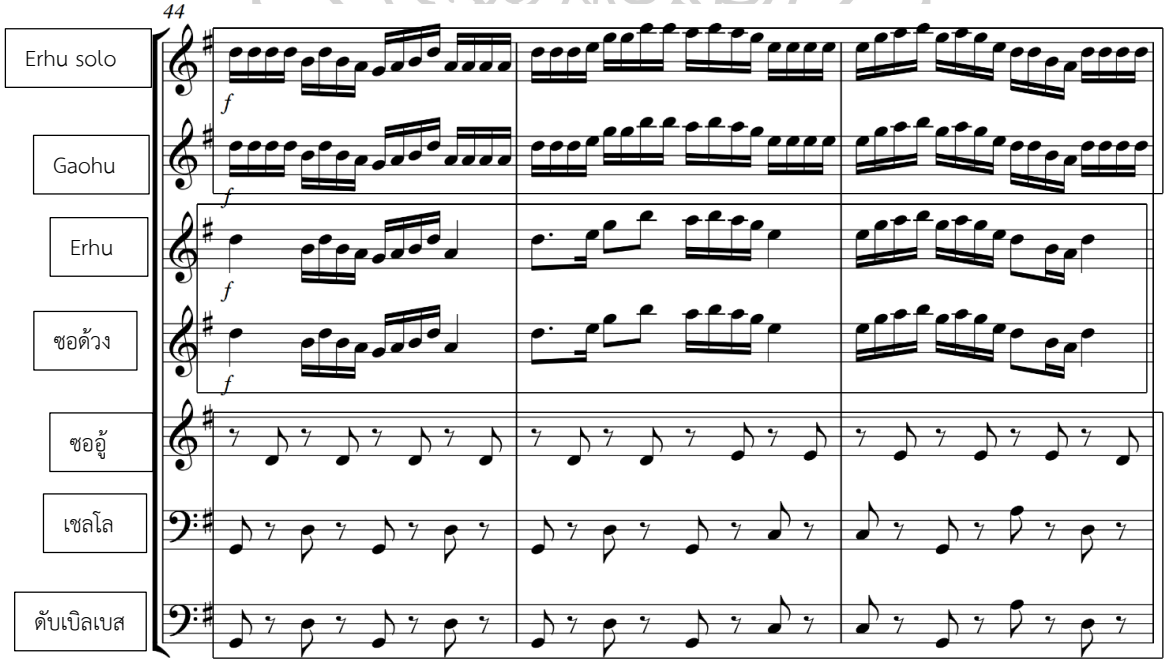
บรรทัดต่อมา พบว่า แนวเครื่องดนตรีที่มีเสียงต่ำ ได้แก่ แนวซออู้ เชลโล และดับเบิ้ลเบส จะหน้าที่บรรเลงทำนองเพลง ส่วนแนวเดี่ยวซอเอ้อร์หู ซอเกาหู ซอเอ้อร์หู และซอด้วงจะทำหน้าที่บรรเลงเป็นจังหวะเพื่อสนับสนุน โดยประสานเสียงเป็นคู่ 3 คู่ 4

บรรทัดต่อมา พบว่า รูปแบบความสัมพันธ์ของทำนองต่อเนื่องมาจากบรรทัดก่อนหน้าจึงมีความคล้ายคลึงกัน

บรรทัดต่อมา พบว่า ในห้องแรกแนวเดี่ยวซอเอ้อร์หูและเกาหูจะมีการแปรทำนองเพลง จากแนวทำนองซอชนิดอื่น ๆ จากนั้นในห้องที่ *3* เป็นต้นไปแนวเดี่ยวซอเอ้อร์หูจะมีบทบาทในการบรรเลงแปรทำนองซึ่งรูปแบบที่บรรเลงจะมีการย้ำตัวโน้ตที่แปรมาจากแนวทำนองหลัก ส่วนแนวซออื่น ๆ จะบรรเลงเป็นจังหวะ โดยมีการประสานเป็นคู่เสียง ได้แก่ คู่ 4 คู่ 5 และคู่ 8 และคอร์ด *G*

บรรทัดต่อมา พบว่า มีรูปแบบความสัมพันธ์เหมือนกับบรรทัดก่อนหน้า คือ แนวเดี่ยวซอเอ้อร์หูจะมีบทบาทในการบรรเลงแปรทำนองซึ่งรูปแบบที่บรรเลงจะมีการย้ำตัวโน้ตที่แปรมาจากแนวทำนองหลัก ส่วนแนวซออื่น ๆ จะบรรเลงเป็นจังหวะ โดยมีการประสานเป็นคู่เสียง

บรรทัดต่อมา พบว่า แนวเดี่ยวซอเอ้อร์หูและซอเกาหู บรรเลงทำนองเพลงเหมือนกัน ส่วนแนวซอเอ้อร์หูและซอด้วงบรรเลงทำนองเดียวกัน ซึ่งทั้ง 2 ทำนองนั้นเป็นทำนองที่มีการแปร ส่วนแนวซออู้ เชลโล และดับเบิลเบส บรรเลงเป็นจังหวะ



บรรทัดต่อมา พบว่า มีรูปแบบเหมือนกับบรรทัดก่อนหน้า

บรรทัดต่อมา พบว่า แนวซอจีน ได้แก่ แนวเดี่ยวซอเอ้อร์หู แนวซอเกาหู แนวซอเอ้อร์หู และแนวซอไทย ได้แก่ ซอด้วง และซออู้ บรรเลงทำนองเพลงเดียวกัน และพบการบรรเลงประสานเสียงเป็นคู่ 3 คู่ 4 คู่ 6 และคู่ 8

3.2.6 จังหวะทำนอง

รูปแบบของกระสวนจังหวะ เพลง บุปผางามจันทร์กระจ่าง มีส่วนที่คล้ายกันหลายส่วน ผู้วิจัยจึงได้วิเคราะห์และอธิบายตัวอย่างกระสวนจังหวะที่พบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะสั้น ๆ เริ่มต้นด้วยโน้ตตัวแรกประจุดมีความยาวของจังหวะมากกว่าตัวอื่น ๆ พบตอนต้นเพลง

รูปแบบที่ 2 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะสั้น ๆ กว่าในรูปแบบที่ 1 ซึ่งเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้น จะทำให้จังหวะเกิดความกระชับมากยิ่งขึ้น กระสวนจังหวะรูปแบบนี้พบมากในเพลงนี้

รูปแบบที่ 3 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะสั้น ๆ ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น จำนวน 2 ชุด พบได้ในทำนองหลักของบทเพลง มีความยาวมากกว่ากระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

รูปแบบที่ 4 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะที่ยาวกว่ารูปแบบอื่น ๆ ประกอบด้วย โน้ตตัวขาว 1 ตัว และโน้ตตัวดำ 2 พบได้ในแนวทำนองการประสานของเชลโล่ และดับเบิลเบส

รูปแบบที่ 5 พบว่า เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองสั้น ๆ มีโน้ตเพียงตัวเดียว คือ โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น จากนั้นเป็นตัวหยุด พบได้ตอนเริ่มต้นเพลง และท้ายเพลง

รูปแบบที่ 6 พบว่า เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะสั้น ๆ ประกอบด้วย โน้ตตัวดำ 2 ตัว และ เขบ็ตชั้นเดียว 1 ชุด พบในกลางประโยคของเพลง

รูปแบบที่ 7 พบว่าเป็นกระสวนจังหวะสั้น ๆ ประกอบด้วย โน้ตเขบ็ต 1 ชุด และโน้ตตัวขาว

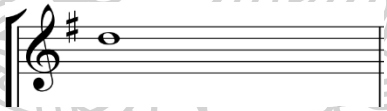
รูปแบบที่ 8 พบว่าเป็นกระสวนจังหวะสั้น ๆ มีการแตกโน้ตออกเป็นโน้ตตัวดำประจุด โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น และโน้ตตัวดำอีก 2 ตัว

รูปแบบที่ 9 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะสั้น ๆ เป็นตัวหยุดสลับกับโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น พบได้แนวทำนองของซอที่ทำหน้าที่เป็นเสียงประสานให้กับทำนองหลัก

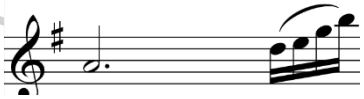
รูปแบบที่ 10 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะสั้น ๆ คล้ายกับรูปแบบที่ 9 ทำหน้าที่เป็นจังหวะขัดกับกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9 มีรูปแบบเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น สลับกับตัวหยุด พบได้แนวทำนองของเชลโล่และดับเบิลเบส ทำหน้าที่เป็นเสียงประสานให้กับทำนองหลัก

รูปแบบที่ 11 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะสั้น ๆ คล้ายกับรูปแบบที่ 9 แต่เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น สลับกับตัวหยุด พบได้แนวทำนองของเชลโล่และดับเบิลเบส ทำหน้าที่เป็นเสียงประสานให้กับทำนองหลัก

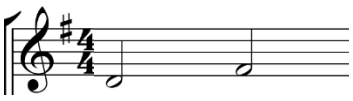
รูปแบบที่ 12 พบว่า เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะยาว มีเพียงโน้ตตัวขาวเพียงตัวเดียว มักพบท้ายวรรคเพลงและช่วงทำนองจบของบทเพลง



รูปแบบที่ 13 พบว่า เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะที่ประกอบด้วยเสียงแรกที่มีความยาวของเสียงจากนั้นก็เป็นกระสวนจังหวะสั้น ๆ มักจะพบกระสวนจังหวะเช่นนี้ก่อนเข้าทำนองหลัก



รูปแบบที่ 14 พบว่า เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะที่ประกอบด้วยโน้ตตัวขาว 2 ตัว มักพบกระสวนจังหวะลักษณะนี้ช่วงกลางของบทเพลง และท้ายของเพลงก่อนลงจบ



รูปแบบที่ 15 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะสั้น ๆ มีรูปแบบคล้ายกับแบบที่ 10 แต่มีโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น พบได้ ช่วงของท้ายท่อนที่ 1

รูปแบบที่ 16 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะที่ประกอบด้วยโน้ตตัวขาว ประจุดทำให้มีเสียงที่ยาว และตามด้วยโน้ตตัวดำ รูปแบบกระสวนจังหวะแบบนี้จะพบในแนวทำนองที่ไม่ใช่แนวทำนองหลัก

รูปแบบที่ 17 พบว่า เป็นกระสวนจังหวะที่ประกอบด้วย โน้ตตัวดำ จำนวน 3 ตัว พบกระสวนจังหวะรูปแบบนี้ได้ ในแนวทำนองหลักของเพลง

รูปแบบที่ 18 พบว่า เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะสั้น ๆ ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โน้ตเขบ็ต 2 ชั้น และ โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น อีก 4 ตัว จากนั้นจบด้วยโน้ตตัวดำ มักพบกระสวนจังหวะรูปแบบนี้ในแนวทำนองหลักของเพลง

รูปแบบที่ 19 พบว่า เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะสั้น ๆ คล้ายรูปแบบที่ 18 แต่มีการลดจังหวะให้สั้นลงโดยมีจำนวนโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นที่มากขึ้นกว่าแบบก่อนหน้า พบกระสวนจังหวะรูปแบบนี้ในแนวทำนองหลักของเพลง

รูปแบบที่ 20 พบว่า เป็นรูปแบบของกระสวนจั้งหวะสั้น ๆ คล้ายรูปแบบที่ 19 แต่มีจังหวะที่สั้นกว่า เนื่องจากมีการเพิ่มโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น พบกระสวนจังหวะรูปแบบนี้ในแนวทำนองหลักของเพลง

รูปแบบที่ 21 พบว่า เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะสั้น ๆ ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น และโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น จำนวน 2 ชุด จากนั้นตามด้วยโน้ตตัวดำ 2 ตัว พบได้ในทำนองหลักบริเวณช่วงกลางของบทเพลง

รูปแบบที่ 22 พบว่า เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะสั้น ๆ ที่ต่อเนื่องมาจากกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 21 ประกอบด้วย โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น เป็นส่วนมาก ตัว พบได้ในทำนองหลักบริเวณช่วงกลางของบทเพลง

รูปแบบที่ 23 พบว่า เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะสั้น ๆ ประกอบด้วย โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โน้ตเขบ็ต 2 ชั้น นอกจากนี้ยังมีตัวหยุดขั้นเป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะที่เปลี่ยนไปสู่การบรรเลงแนวประสาน

รูปแบบที่ 24 พบว่า เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะสั้น ๆ ประกอบไปด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น เป็นส่วนใหญ่ของรูปแบบนี้ พบในแนวทำนองหลักที่เปลี่ยนไปให้เครื่องดนตรีเสียงต่ำบรรเลง

รูปแบบที่ 25 พบว่า เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะสั้น ๆ คล้ายกับรูปแบบของกระสวนจังหวะที่ 9 แต่มีการเพิ่มโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น และโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น พบได้ในแนวทำนองประสานให้แก่ทำนองหลัก

รูปแบบที่ 26 พบว่า เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะสั้น ๆ ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น และโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น พบกระสวนจังหวะรูปแบบนี้อยู่ในท้ายท่อน A

รูปแบบที่ 27 พบว่า เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะที่ประกอบด้วยโน้ตตัวดำ ตัวหยุด และโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น

รูปแบบที่ 28 พบว่า เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะสั้น ๆ ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น และโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น พบในแนวทำนองหลักของเพลง

รูปแบบที่ 29 พบว่า เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะสั้น ๆ คล้ายกับรูปแบบที่ 9 แต่มีการสลับตำแหน่งของตัวโน้ตเล็กน้อย พบกระสวนรูปแบบนี้ในแนวทำนองก่อนเข้า ท่อน A_2

รูปแบบที่ 30 พบว่า เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะสั้น ๆ ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นทั้งหมด พบได้ในแนวทำนองที่ไม่ใช่แนวทำนองหลัก อยู่ในท่อน A_2

รูปแบบที่ 31 เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะสั้น ๆ ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น และมีตัวหยุดแทรกอยู่ พบอยู่ในท่อน A_2

รูปแบบที่ 32 พบว่า เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะสั้น ๆ ประกอบด้วยโน้ตตัวดำ และโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น พบอยู่ในช่วงเริ่มต้นของแต่ละท่อนเพลง

รูปแบบที่ 33 พบว่า เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะสั้น ๆ ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น และโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น เป็นส่วนใหญ่ พบอยู่ในแนวทำนองหลัก

รูปแบบที่ 34 พบว่า เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะสั้น ๆ มีรูปแบบของกระสวนคล้ายกับรูปแบบกระสวนจังหวะที่ 33 ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น และโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น เป็นส่วนใหญ่ พบอยู่ในแนวทำนองหลัก

รูปแบบที่ 35 พบว่า เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะสั้น ๆ มีรูปแบบของกระสวนคล้ายกับรูปแบบกระสวนจังหวะที่ 34 ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น และโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น พบอยู่ในแนวทำนองหลัก

รูปแบบที่ 36 พบว่า เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะสั้น ๆ มีรูปแบบของกระสวนคล้ายกับรูปแบบกระสวนจังหวะที่ 35 ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น และโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น เป็นส่วนใหญ่ แต่มีการขยายจังหวะของโน้ตชุดแรกเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น พบอยู่ในแนวทำนองหลัก

รูปแบบที่ 37 พบว่า เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะสั้น ๆ ประกอบด้วยโน้ตตัวดำ พบในช่วงท้ายของบทเพลงก่อนลงจบ

บทที่ 5

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาการรวมวงของซอไทยกับซอจีน กรณีศึกษาวงซอผสมผสานสยามหูฉิน ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูล จากการลงภาคสนาม การสัมภาษณ์อาจารย์นำภาค ศรีบัณฑิตมงคล และได้คัดเลือกบทเพลงในการศึกษาการเรียบเรียงบทเพลง จำนวน 2 เพลง โดยมีวัตถุประสงค์ในการศึกษาค้นคว้า คือ 1. เพื่อศึกษาประวัติ และองค์ความรู้ของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน 2. เพื่อศึกษากระบวนการเรียบเรียงเพลงของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน สามารถสรุปผลการวิจัยได้ ดังนี้

สรุปผลการวิจัย

1 ประวัติของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

1.1 ชื่อวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

สยามหูฉิน มาจาก 2 คำ คือ คำว่า “สยาม” หมายถึง ประเทศไทย ส่วนคำว่า *“หูฉิน”* เป็นคำภาษาจีนที่ใช้เรียกเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย หมายถึง เครื่องดนตรีประเภทซอ

1.2 วัตถุประสงค์ของการก่อตั้งวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

1. เพื่อพัฒนาซอไทยให้มีมาตรฐาน

2. เพื่อยกระดับการบรรเลงซอจีนในประเทศไทย

1.3 คณะผู้ก่อตั้งวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

วงสยามหูฉินเริ่มขึ้นเมื่อ ประมาณ ปี 2559 โดย อาจารย์นำภาค ศรีบัณฑิตมงคล หลังจากนั้นได้สร้างเป็นวงอย่างจริงจัง โดยมี อาจารย์อานันท์ นาคคง เป็นที่ปรึกษา อาจารย์วิริยา โยธาภักดี การบริหารจัดการวง อาจารย์วิษณ์กมล ชัยวาณิชศิริ ทำหน้าที่เป็นคอนดักเตอร์ และผู้ปรับวงให้กับวงซอผสมผสานสยามหูฉิน และนางสาวณัฐธิดา สุขศรี เป็นผู้จัดการและเลขาให้กับวง

นอกจากนี้ยังมีที่ปรึกษาด้านดนตรีจีน 2 ท่าน คือ

1. อาจารย์กัวจื่อถัง ท่านเป็นอดีตสมาชิกวง Shanghi Chinese Orchestra

2. อาจารย์หม่าตงเหยียน ท่านเป็นอดีตสมาชิกวง National Chinese Orchestra และวง Singapore Chinese Orchestra ปัจจุบันท่านเป็นอาจารย์อยู่ที่ University of Melbourne ประเทศออสเตรเลีย

1.4 ผลงานการเรียบเรียงเพลงของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

เพลงที่เรียบเรียงไว้สำหรับบรรเลงวงซอผสมผสานสยามหูฉิน ทั้งหมด 13 เพลง ได้แก่

เพลงไทย จำนวน 6 เพลง คือ เพลง เขมรไทรโยค , เพลง มยุราภิรมย์ , เพลง ชมแสงจันทร์ เถา , เพลง แผ่นดินของเรา , ชุดเพลง พระราชนิพนธ์ และเพลง สรรเสริญพระบารมี

เพลงจีน จำนวน 6 เพลง คือ เพลง ม้าแข่ง (赛马 : Sai Ma) , เพลง ดอกมะลิ (茉莉花: Mo li hua) , เพลง ความสุขถาโถม (喜样样 : Xi yang yang) , เพลง ระบำเผ่าเย้า (瑶族舞曲 : Yaozu Wuqu) , เพลง บุปผางามจันทร์กระจ่าง (花好月圆 : Hua hao yue yuan) และชุดเพลงท่องยุทธภพแดนมังกร (ร่วมบรรเลงกับวงเภตรา คณะพาณิชยศาสตร์ และการบัญชี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย)

เพลงสากล จำนวน 1 เพลง คือ ชุดเพลง Chirstmas Medley

1.5 สมาชิกวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

สมาชิกของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน เป็นสมาชิกที่มีความแตกต่างกันทั้งทางด้านช่วงวัย การศึกษาทางด้านดนตรี อาชีพ เนื่องด้วยมีการรับสมัครจากผู้ที่มีความสนใจ ชื่นชอบการเล่นซอ และมีจิตใจที่จะพัฒนาดนตรีไทย ซึ่งถือเป็นอีกหนึ่งความท้าทายในการสร้างวงดนตรีจากความหลากหลาย ซึ่งจะต้องใช้เทคนิคต่าง ๆ ในการทำให้ความหลากหลายนี้กลายเป็นหนึ่งสามารถร่วมมือร่วมใจในการพัฒนาวงซอผสมผสานนี้วงให้สามารถมีจุดยืนในสังคมดนตรีไทยได้อย่างภาคภูมิ

2. องค์ความรู้ของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

2.1 แนวคิดการก่อตั้งวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

วงซอผสมผสานสยามหูฉินจะใช้วิธีแบบดนตรีตะวันตก คือ การอ่านโน้ตพร้อมกับบรรเลงดนตรี นักดนตรีสามารถอ่านโน้ตได้ มีการใส่เสียงประสาน และกำหนด Dynamic หากมองอีกมุมหนึ่งวงซอสยามหูฉินก็ คือ วงสตริงควอเตท (String Quartet) ที่ใช้ซอไทยและซอจีน มาบรรเลง

2.2 หลักการผสมผสานซอ

การนำซอไทยและซอจีนมาบรรเลงผสมผสานกันของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน มีการใช้การตั้งเสียงเพื่อให้ซอทั้ง 2 ชาติสามารถบรรเลงร่วมกันได้ โดยมีวิธีตั้งเสียง ดังนี้

ซอเอ้อร์หู จะตั้งเป็น สายในเสียง D สายนอกเสียง A

จงหู จะตั้งเป็น สายในเสียง G สายนอกเสียง D (ต่ำ)

เกาหู จะตั้งเป็น สายในเสียง G สายนอกเสียง D (สูง)

ซอด้วงสูง จะตั้งเป็น สายในเสียง G สายนอกเสียง D เสียงเท่ากับกับเกาหู

ซอด้วงปกติ การตั้งเสียงมี 2 ระบบ คือ

1. สายในเสียง F สายนอกเสียง C (ระบบนี้เสียงจะเท่ากับดนตรีไทย)

2. สายในเสียง D สายนอกเสียง A

ซออู้ การตั้งเสียงมี 2 ระบบ คือ

1. สายในเสียง Bb สายนอกเสียง F (ระบบนี้เสียงจะเท่ากับดนตรีไทย)

2. สายในเสียง A สายนอกเสียง E (เสียงจะต่ำลงมาจากแบบที่ 1)

สำหรับการตั้งเสียงซอด้วง กับซออู้นั้น การเลือกใช้จะขึ้นอยู่กับบทเพลง และจะช่วยให้ผู้บรรเลงนั้นสามารถบรรเลงเพลงในคีย์ต่าง ๆ ได้ง่ายขึ้น แต่สำหรับซอจีนนั้น จะไม่มีการตั้งเสียงใหม่ แต่จะใช้การเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วที่กดสายแทน แต่ซอไทยต้องมีการคิดระบบขึ้นมาใหม่ เนื่องจากผู้บรรเลงยังไม่มีความคุ้นชินกับการเปลี่ยนนิ้วกะทันหันอย่างซอจีน

บทบาทและหน้าที่ในการบรรเลงของเครื่องดนตรี

การบรรเลงเพลงต่าง ๆ ของวงซอผสมผสานสยามหูฉินแต่ละครั้ง ซอแต่ละประเภทจะไม่มีหน้าที่ตายตัว แต่จะขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของแต่ละเพลง

2.3 หลักการจัดวง

การจัดวงของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน มี 2 รูปแบบ คือ 1. แบบสตริงควอเต็ท (String Quartet) ใช้เมื่อบรรเลงอัดวีดีโอเพื่อเผยแพร่ผลงานทางออนไลน์หรืองานที่ใช้เฉพาะสมาชิกหลัก ๆ

ซึ่งมี 4 คน และ 2. แบบวงสตริงออร์เคสตร้า (String Orchestra) ใช้จัดวงเมื่อต้องบรรเลงออกงานใหญ่มีสมาชิกครบ

2.4 เอกลักษณ์ของวง

เอกลักษณ์ของวงซอผสมผสานสยามหูฉินมี 2 อย่าง ได้แก่

1. การผสมผสานซอ
2. บทเพลง

2.5 พัฒนาการของวงซอสยามหูฉิน

การพัฒนาวงซอผสมผสานสยามหูฉิน อาจารย์นำภาค ศรีบัณฑิตมงคล ได้แบ่งออกเป็น 3 ด้าน ได้แก่

1. พัฒนาคน คือ การพัฒนาสมาชิกในวงให้มีทักษะการบรรเลงที่มีมาตรฐาน และวงซอผสมผสานสยามหูฉินจะพัฒนาคนกลุ่มหนึ่งในวงเพื่อเป็นฐานที่สำคัญให้กับวง สามารถดูแล และช่วยเหลือการฝึกซ้อมของสมาชิกท่านอื่น ๆ ได้

2. พัฒนาเครื่องดนตรี คือ การนำเครื่องดนตรีซึ่งในที่นี้ หมายถึง ซอ มาปรับปรุงวัสดุอุปกรณ์ของเครื่องดนตรีให้สามารถบรรเลงร่วมกันได้อย่างเหมาะสม ในส่วนนี้ ซอ ที่ถูกปรับปรุงอุปกรณ์ในการบรรเลงส่วนมากจะเป็น ซอไทย ได้แก่ ซอด้วงและซออู้ มีการเปลี่ยนทั้งคันชัก สายหมอนหรือหย่องซอ การพันเชือกรัดอก ให้เป็นแบบซอจีน

3. พัฒนาเพลง คือ การนำบทเพลงมาเรียบเรียงใหม่ สำหรับวงซอผสมผสานสยามหูฉิน บทเพลงที่นำมาเรียบเรียงนั้นมีทั้งเพลงไทยเดิม เพลงจีน และเพลงสากล แต่ละบทเพลงจะมีการสร้างแนวเสียงประสานให้กับซอแต่ละเครื่อง

3. กระบวนการเรียบเรียงเพลงของวงซอสยามหูฉิน

เมื่อทำการศึกษากระบวนการเรียบเรียงเพลงของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน การเรียบเรียงเพลงไทยเดิม กับเพลงจีนนั้นมีรูปแบบที่แตกต่างกัน หากเป็นบทเพลงไทยการเรียบเรียงจะมีการใช้เทคนิคการบรรเลงแบบดนตรีไทยเป็นส่วนหนึ่งของการเรียบเรียง ส่วนเพลงจีนนั้นการเรียบเรียงแนวประสานจะมีการเรียบเรียงแนวเดี่ยวให้กับซอจีนขึ้นมาแนวหนึ่ง เพื่อให้ซอจีนมีความโดดเด่น

3.1 เพลง มยุราภิรมย์

เพลง มยุราภิรมย์ หรือระบำนกยูง ประพันธ์โดย ครูมนตรี ตราโมท วงซอผสมผสานสยามหูฉินนำมาเรียบเรียง ให้อยู่ในบันไดเสียง D major เสียงที่ปรากฏในบทเพลงมี 5 เสียง ได้แก่ D E F# A B อัตราจังหวะของบทเพลง เป็น 4/4 บทเพลงนี้ใช้ เครื่องดนตรี ได้แก่ ซอด้วงเสียงสูง ซอเอ้อร์หู

ซอด้วง ซออู้ เชลโล่ และดับเบิลเบส มีรูปแบบบทเพลงแบบ Ternary Form รูปแบบความสัมพันธ์ของทำนอง ที่พบ คือ การดำเนินทำนองหลักของบทเพลงซอไทย และซอจีนจะแบ่งกันบรรเลงตามเสียงของบทเพลงในแต่ละช่วง ขณะที่เครื่องดนตรีชนิดหนึ่งทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก เครื่องอื่น ๆ จะทำหน้าที่ประสานเสียง ส่วนของกระสวนจังหวะในบทเพลง ส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะสั้น ๆ มีกระสวนจังหวะยาวบ้างในส่วนของการเปลี่ยนท่อนเพลงและท้ายเพลง

3.2 เพลง บุปผางามจันทร์กระจ่าง (花好月圆: Hua Hao Yue Yuan)

เพลง บุปผางามจันทร์กระจ่าง (花好月圆 : Hua Hao Yue Yuan) เป็นเพลงจีนที่มีทำนองสนุกสนาน นิยมบรรเลงในงานรื่นเริงต่าง ๆ วงซอผสมผสานสยามหูฉินนำมาเรียบเรียง ให้อยู่ในบันไดเสียง G major โดยบทเพลงนี้จะใช้ 5 หลัก ได้แก่ G A B D E อัตราจังหวะของบทเพลงเป็น 4/4 บทเพลงนี้ใช้ เครื่องดนตรี ได้แก่ ซอเกาหู ซอเอ้อร์หู ซอด้วง ซออู้ เชลโล่ และดับเบิลเบส สำหรับแนวทำนอง ประกอบด้วย 7 แนว ได้แก่ แนวทำนองเดี่ยวของซอเอ้อร์หู แนวทำนองซอเกาหู แนวทำนองซอเอ้อร์หู แนวทำนองซอด้วง แนวทำนองซออู้ แนวทำนองเชลโล่ และแนวทำนองดับเบิลเบส มีรูปแบบบทเพลงแบบ Ternary Form รูปแบบความสัมพันธ์ของทำนอง ที่พบ คือ ทำนองของเพลงจะให้ซอจีนบรรเลง ซึ่งได้แก่ ซอเอ้อร์หู และซอเกาหู ส่วนเครื่องอื่น ๆ นั้นจำบรรเลงเป็นจังหวะ บางส่วนของบทเพลงก็มีการย้ายทำนองเพลงไปให้เครื่องดนตรีที่มีเสียงต่ำบรรเลง ได้แก่ ซออู้ เชลโล และเบส นอกจากนี้ยังพบว่ามีการประสานเสียงของซอทั้งที่บรรเลงทำนองเพลง และบรรเลงเป็นจังหวะ มีการประสานเป็นคู่เสียง และคอร์ดง่าย ๆ ได้แก่ คอร์ด G C ส่วนของกระสวนจังหวะในบทเพลง ส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะสั้น ๆ

อภิปรายผล

การศึกษาการบรรเลงรวมวงของซอไทยกับซอจีน กรณีศึกษาวงซอผสมผสานสยามหูฉิน พบว่า วงซอผสมผสานสยามหูฉิน เป็นอีกก้าวหนึ่งของวงการดนตรีในประเทศไทยที่มีการนำเครื่องดนตรีต่างวัฒนธรรมมาผสมผสานบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีไทย โดยนำเครื่องดนตรีชนิดเดียวกัน นั่นก็คือ ซอประเภทสองสาย มาบรรเลงร่วมกัน มีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาซอไทยและยกระดับซอจีนในประเทศไทย การนำดนตรีจากอีกชาติเพื่อมาพัฒนาดนตรีอีกชาติสำหรับวงการดนตรีไทยนั้นมีทั้งคนสนับสนุน และไม่สนับสนุน เนื่องจากวงการดนตรีไทยนั้นมีกรอบมากมาย ตั้งแต่อดีตการต่อเพลง แต่ละบ้านดนตรีก็มีทางบรรเลงที่แตกต่างกัน มีการตั้งเสียงเครื่องดนตรีที่แตกต่างกัน แม้ในปัจจุบันด้านการศึกษาดนตรีไทยซึ่งแต่ละสถาบันก็มีแนวทางที่แตกต่างกัน เพลงเดียวกันแต่มีทางบรรเลงหลายทาง การนำซอจีนมาพัฒนาซอไทยของวงซอ

ผสมผสานหูฉิน ก็เนื่องจากซอจีนมีพัฒนาการตลอดจากเครื่องดนตรีที่ถูกผู้คนให้เป็นสัญลักษณ์ของชนชั้นต่ำ เวลาผ่านไปนักดนตรีก็พัฒนาเครื่องดนตรีชนิดนี้ จนกลายเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับ ฉายาว่า “ไวโอลินแห่งโลกตะวันออก” จากฉายานี้คงแสดงให้เห็นว่า ซอจีนนั้นสามารถเทียบเคียงกับเครื่องดนตรี “ไวโอลิน” แห่งโลกตะวันตกได้ และทำให้ผู้คนนั้นเกิดการยอมรับได้ มีความสอดคล้องกับงานวิจัย The intonation in erhu performance ของ Su Ying Wei (2009) ที่กล่าวว่า ซอเอ้อร์หู เป็นซอประเภทสองสายที่มีความแตกต่างจากเครื่องดนตรีจีนประเภทอื่น ๆ ไม่มีตัวรับนิ้ว (frets) ที่ใช้ในการปรับตำแหน่งของเสียง เหมาะที่จะนำมาบรรเลงร่วมกันเครื่องดนตรีตะวันตกและเครื่องดนตรีต่างวัฒนธรรมได้

รูปแบบของวงนี้จะใช้กระบวนการทางดนตรีจีน และตะวันตกเข้ามาพัฒนาวง เช่น การตั้งเสียง การจัดวง การควบคุมวงโดยวาทยกร การอ่านโน้ต การเรียบเรียงเพลงโดยมีการบรรเลงหลายแนว เป็นต้น ซึ่งการใช้วิธีการของดนตรีตะวันตกเข้ามามีส่วนในการนำเครื่องดนตรีทั้งสองวัฒนธรรมมาบรรเลงร่วมกัน มีความสอดคล้องกับงานวิจัย ของ เพชรดา เทียมพยุหา (2556) ซึ่งได้ทำการวิจัย เรื่อง การศึกษาดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษาวงกำไล ซึ่งผลการวิจัยพบว่า วงกำไลเป็นวงดนตรีร่วมสมัยวงหนึ่ง ซึ่งดนตรีร่วมสมัยมีวิวัฒนาการมาจากดนตรีไทยเดิม ในระยะต่อมามีการพัฒนาดนตรีโดยนำเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมและใช้แนวคิดทางดนตรีตะวันตก เอกลักษณ์ของวงกำไลมีความแปลกใหม่กว่าวงดนตรีไทยเดิม

บทเพลงที่นำมาเรียบเรียงก็มีความหลากหลาย มีการใช้หลักการประสานเสียงของซอแต่ละชนิด และมีการสร้างแนวทำนองหลัก โดยในแต่ละเพลงนั้นจะไม่ได้ให้ซอชนิดใดชนิดหนึ่งเด่นเพียงเครื่องเดียวแต่จะให้แต่ละเครื่องบรรเลงแนวทำนองหลักที่เหมาะสมกับช่วงเสียงของซอชนิดนั้น ๆ วิธีการใช้หลักดนตรีตะวันตกเข้ามาเรียบเรียงบทเพลง ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัย ของ ณัทวีร์ สดคมขำ (2554) ได้ทำการวิจัย เรื่อง วิเคราะห์การเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับการบรรเลงกู่เจิง ของ อาจารย์กัว หยุนเสียง พบว่า ผลงานการเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับการบรรเลงกู่เจิง ของ อาจารย์กัว หยุนเสียง มีทั้งหมด 65 เพลง รูปแบบส่วนใหญ่ เป็นเพลงประเภทสองตอน เพราะเป็นเพลงไทยสากล ส่วนบันไดเสียงนั้น ได้เรียบเรียงให้ทุกเพลงบรรเลงด้วยบันไดเสียง C เมเจอร์ เนื่องด้วยเป็นบันไดเสียงของกู่เจิง และสอดคล้องกับเทคนิค วิธีการบรรเลงของกู่เจิงโดยทั่วไป การเรียบเรียงท่อนนำของบทเพลง มีการนำทำนองหลัก หรือท้ายของบทเพลง ที่มีทำนองโดดเด่นมาทำการเรียบเรียงผสมกับการบรรเลงคอร์ด และการบรรเลงคอร์ดเป็นจังหวะหลักของทำนองหลักของเพลง

นอกจากนี้ยังพบว่า วงซอผสมผสานสยามหูฉิน มีการสร้างระบบการตั้งเสียงซอไทยที่ใช้สำหรับวงซอผสมผสานสยามหูฉินโดยเฉพาะ โดยระบบการตั้งเสียงจะมีความสอดคล้องกับซอจีน คือ มีการสร้างหน้าที่ให้ซอด้วงใหม่ คือ ซอด้วงเสียงสูง ซึ่งสามารถเทียบได้กับซอเกาหูของจีน และในส่วนของซอด้วง ซออู้ปกติจะมีแนวทางในการตั้งเสียง 2 แบบโดยจะขึ้นอยู่กับบทเพลงที่บรรเลงว่าเป็นบันไดเสียงใด วงนี้ยังสามารถเป็นต้นแบบในการต่อยอดสร้างวงดนตรีผสมเครื่องดนตรีต่างวัฒนธรรม

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาการรวมวงของซอไทยกับซอจีน กรณีศึกษา วงซอผสมผสานสยามหูฉิน ในครั้งนี้ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบถึง ประวัติ องค์ความรู้ และกระบวนการเรียบเรียงของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน และได้มีข้อเสนอแนะสำหรับผู้ที่สนใจจะทำการศึกษาเพิ่มเติมในเรื่องที่เกี่ยวเนื่องกัน หรือในลักษณะเช่นเดียวกัน ดังนี้

1. ปัจจุบันวงซอผสมผสานสยามหูฉินนั้นเป็นวงดนตรีที่เริ่มพัฒนาในก้าวแรก หากได้ทำการศึกษาต่อเนื่องจะได้เห็นถึงพัฒนาการของวงนี้ และการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ต่อวงการดนตรีในประเทศไทย

2. ศึกษากระบวนการเรียบเรียงบทเพลงอื่น ๆ ของ วงซอผสมผสานสยามหูฉิน

3. ปัจจุบันมีการทดลองนำเครื่องดนตรีต่างวัฒนธรรมมาบรรเลงร่วมกับดนตรีไทยอย่างเป็นที่แพร่หลาย ซึ่งเหมาะแก่การศึกษาเพื่อให้ทราบถึงองค์ความรู้ วิธีการนำเครื่องดนตรีมาบรรเลงร่วมกัน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

รายการอ้างอิง

Jin, J. (2010). *Chinese music : echos in ancient and modern times* (1st ed. ed.). Beijing: China Intercontinental Press.

Tan, S. B. (1984). *Ko-tai : a new form of Chinese urban street theatre in Malaysia*. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies.

ZHAO YuwZhe, W. S., QIU JianZhen,HUANG Hong and WU LiLing. (2010). *Sound intensity radiated by Gaohu.* Guangzhou:Department of Musicology, Xinghai Conservatoire of Music. ,

กรมศิลปากร. (2541). เครื่องดนตรีไทย และขิม. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

กฤชกร เพชรนอก (2554). เครื่องดนตรีและวงดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: สกายบุ๊กส์.

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2545). สารานุกรมดนตรีและเพลงไทย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ พ.ศ.พัฒนา.

โกวิทย์ ขันธศิริ. (2550). ดุริยางคศิลป์ตะวันตก (เบื้องต้น). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

คมสันต์ วงค์วรรณ์ (2553). ดนตรีตะวันตก. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จรินทร์ เทพสงเคราะห์. (2557). พื้นฐานดนตรีไทย. สงขลา: บรรลือการพิมพ์ 298.

เฉลิมพล งามสุทธิ. (2526). องค์ประกอบสำคัญของดนตรี : พื้นฐานดนตรีตะวันตก. กรุงเทพฯ: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ณัชชา พันธุ์เจริญ (2560). สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา พันธุ์ชาติเจริญ. (Ed.) (2552) พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัทวีร์ สดคมขำ (2554). การวิเคราะห์การเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับการบรรเลงกู่เจิง ของอาจารย์กัว หยุนเสียง (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ.

ดนัย ลิปดนัย (2522). ดนตรีแห่งชีวิต. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์กราฟิคอาร์ต.

ธนทรัพย์ มีทรัพย์. (2549). พฤติกรรมการสื่อสารเพื่อการสืบทอดภาษาจีนของชาวจีนในเขตชุมชนชาวจีนกรุงเทพมหานคร. (ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ธนัช ถิ่นวัฒนากูล. (2548). กระบวนการสร้างสรรค์การแสดงงิ้วไทยจากการผสมผสานทางวัฒนธรรม. จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย. ,

นำภาค ศรีบัณฑิตมงคล. เอ้อร์เฉียนหูฉิน จากเครื่องดนตรีชนเผ่าสู่ไวโอลินแห่งโลกตะวันออก.

บุญส่ง วรวัฒน์ (2556). วงดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ สกสค. ลาดพร้าว.

บุษกร บิณฑสันต์ และขำคม พรประสิทธิ์. (2558). มโหรีอีสานใต้. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

.

ปัญญา รุ่งเรือง (2546). ประวัติการดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพาณิชย์.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2559). ปฐมบทดนตรีไทย. นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร พระราชวังสนามจันทร์.

พิชิต ชัยเสรี (2559). สังคีตวิเคราะห์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เพชรดา เทียมพยุหา. (2556). การศึกษาดนตรีร่วมสมัย : กรณีศึกษาวงกำไล (ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒ, กรุงเทพฯ.

ภมรศักดิ์ เกื้อหนองขุ่น (2556). การศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงซออู้ของครูฉลวย จิยะจันทร์. ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,

ภิญโญ ภู่เทศ (2557). การเก็บข้อมูลมานุษยดนตรีวิทยา. นครสวรรค์: อาง้วนการพิมพ์.

ภิญโญ ภู่เทศ. (2557). ชีวิตกับดนตรี. นครสวรรค์: อาง้วนการพิมพ์.

มนตรี ตราโมท. (2540). ดุริยางคศาสตร์ไทยภาควิชาการ. กรุงเทพฯ: บริษัท พิฆเณศ พริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์ จำกัด.

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2556). ทฤษฎีวิเคราะห์เพลงไทย. กรุงเทพฯ: สันติสิริการพิมพ์.

เมธี พันธุ์วราธร. (2559). หลักการปฏิบัติซอด้วงเบื้องต้น. กรุงเทพฯ: สันติสิริการพิมพ์.

ยุทธกร สริกขกานนท์. (2558). ดนตรีวิทยา. กรุงเทพฯ: ฝ่ายธุรกิจมัลติมีเดียเพื่อการศึกษา(ศูนย์หนังสือ) มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

รุจี ศรีสมบัติ. (2555). วัฒนธรรมดนตรี "กู่เจิง" ในประเทศไทย. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ.

วิทยา วอนกล่ำ (2561). การศึกษาการเรียบเรียงเพลงไทยเดิมสำหรับการบรรเลงกู่เจิง ของ อาจารย์หลี่หยาง. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

สำนักงานราชบัณฑิตสภา. (2560). สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคีตะ – ดุริยางค์. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด อรุณการพิมพ์.

สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ. (2557). ดุริยางค์แห่งราชสำนัก. กรุงเทพฯ: บริษัท ไทภูมิ พับลิชชิ่ง จำกัด

สำเร็จ คำโมง. (2552). รอบรู้ครอบจักรวาลดนตรี. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

สุกรี เจริญสุข. (2561). เสียงใหม่ในอุษาคเนย์. *Mahidol Music Journal,* 1(1), 9.

สุมาลี นิมมานุภาพ. (2547). ดนตรีวิจักขณ์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

สุรพล สุวรรณ. (2549). ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อาทร ฟุ้งธรรมสาร. (2543). ความสัมพันธ์ไทย - จีน เหลียวหลังแลหน้า. กรุงเทพฯ: สถาบันเอเชียศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาคผนวก

ภาคผนวกภาค ก

ประวัติอาจารย์นำภาค ศรีบัณฑิตมงคล

ประวัติ อ.นำภาค ศรีบัณฑิตมงคล

ที่มาภาพ https://www.facebook.com/ErhuLoverThailand/

นำภาค ศรีบัณฑิตมงคล นักซอเอ้อร์หูชาวไทย แอดมินเพจ Erhu Lover Thailand เข้าศึกษาในหลักสูตรเตรียมอุดมดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ในสาขาวิชาดนตรีไทยและดนตรีตะวันออก เครื่องมือเอก ระนาดเอก และจบการศึกษาในระดับปริญญาตรีจาก Royal Melbourne Institute of Technology ประเทศออสเตรเลีย ในสาขาการออกแบบสื่อดิจิตอล เอกการออกแบบเสียงและการประพันธ์ดนตรีประกอบ ศึกษาซอเอ้อร์หู ซอเกาหู ซอจงหู ซอป่านหู และซอจิงหูกับ อาจารย์กัวจือถาง อดีตสมาชิกวง Shanghai Chinese Orchestra , อาจารย์หม่าตงหยวน แห่ง Central Conservatory of Music และอาจารย์จ้าวเจี้ยนฮว่า หัวหน้ากลุ่มซอเอ้อร์หูแห่งวง Singapore Chinese Orchestra ศิษย์เอกของบรมครูซอเอ้อร์หู หมิ่นฮุ่ยเฟิน

ในปี 2019 ได้เข้าสอบและผ่านการวัดระดับมาตรฐานซอเอ้อร์หูในระดับ 10 ของศูนย์สอบ Central Conservatory of Music ด้วยคะแนนยอดเยี่ยมเป็นคนแรกของประเทศไทย นอกจากนี้ยังได้รับรางวัลชนะเลิศเหรียญทองเยาวชนดนตรีแห่งประเทศไทยปี 2016 รางวัลชนะเลิศ Melbourne Youth String Competition ปี 2017 และรางวัลเหรียญทองแดงการประกวดซอเอ้อร์หูนานาชาติชิงถ้วยตุนหวง ประเภทบุคคลทั่วไป ในปี 2019

ขณะที่ศึกษาอยู่ที่ประเทศออสเตรเลีย ได้เข้าสังกัดเป็นสมาชิกวง Chao Feng Chinese Orchestra นอกจากนี้ยังได้มีโอกาสร่วมแสดงกับออเคสตร้าจีนที่มีชื่อเสียงมากมาย ได้แก่ Chao

Feng Chinese Orchestra, Hong Kong YWCA Chinese Orchestra, Hong Kong Music Lover Chinese Orchestra, B.C Chinese Orchestra, Edmonton Chinese Orchestra, Keat Hong Chinese Orchestra, Vivo Experimental Chinese Orchestra และ Hong Kong La Salle College Chinese Orchestra และในเดือนสิงหาคม ปี 2019 ได้รับเชิญให้เป็น Soloist และขึ้นรับตำแหน่ง Concert Master (หัวหน้านักดนตรี) ของวง Chao Feng Chinese Orchestra

ช่วงที่พำนักในประเทศไทยได้รับเชิญไปเป็นวิทยากรบรรยายและสาธิตซอจีนชนิดต่างๆ ที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น คณะวิจิตศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และมูลนิธิโพธิภาวนาสงเคราะห์ กรุงเทพฯ

ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์พิเศษ ภาควิชาเทคโนโลยีดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และก่อตั้งกลุ่ม Melocity Composers Collective สำหรับธุรกิจผลิตดนตรีประกอบ และเผยแพร่ความรู้ด้านดนตรีจีนให้กับผู้ที่สนใจผ่านเพจ Erhu Lover Thailand ใบประกาศนียบัตรรับรองการวัดระดับซอเอ้อร์หูเกรด 10

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาคผนวกภาค ข

ภาพการฝึกซ้อมของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

ภาพการฝึกซ้อมของวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

ภาพประกอบที่ *13*
ภาพกิจกรรม เรื่อง จังหวะ ก่อนเริ่มการฝึกซ้อม

ภาพประกอบที่ *14*

ภาพกิจกรรม เรื่อง จังหวะ ก่อนเริ่มการฝึกซ้อม

ภาพประกอบที่ *15*

ภาพการฝึกซ้อมของกลุ่มซอด้วง

ภาพประกอบที่ *16*

ภาพการฝึกซ้อมของกลุ่มซออู้

ภาพประกอบที่ *17*

ภาพการฝึกซ้อมของกลุ่มซอด้วงเสียงสูง

ภาพประกอบที่ *18*

ภาพการฝึกซ้อมของกลุ่มซอเอ้อร์หู

ภาพประกอบที่ *19*

ภาพการฝึกซ้อมของเชลโล และดับเบิลเบส

ภาพประกอบที่ *20*

ภาพการซ้อมรวมของสมาชิกวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

ภาคผนวกภาค ค

ประเภทของซอจีนและอุปกรณ์ต่าง ๆ ของซอ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ซอจีนชนิดต่าง ๆ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

1. ซอเกาหู

2. ซอป่านหู

3. ซอจงหู

4. ซอเอ้อร์หู

5. ซอซื่อหู หรือซอสี่สาย

6. ซอจิงหู

อุปกรณ์ต่าง ๆ ของซอในวงซอผสมผสานสยามหูฉิน

1. คันชักซอจีน

2. สายซอจีน (สายลวด)

3. หย่องซอจีน

ภาคผนวกภาค ง

โน้ตจีนเพลงที่ใช้วิเคราะห์

มยุราภิรมย์ (ซอด้วงสูง)

1 = D (4 1)

— 3 —	0 0 1235	: 6 — — —	0535 6 5
3216 1 20	6 — — —	— 3 —	0 0 0 5
0 6 01 1	1 0 0 0	0 5 06 6	1 0 5 —
6 — 1 —	0 5 6156	1 22 23 5	3 — 0 0
0 22 03 5	3 — 0 0	0 22 03 5	3 5 3 —
0 2 1 —	0 3 2 —	0 1 6 —	0 0 2 —
3 — 5 —	6 — — —	— 2 —	0 33 05 6

| 5 0 0 0 | 0 65 32 3516 | 5 — 1 — | 6. 5 3 5 |

| — 2 — | 0 0 1 — | 6165 3 5 | 0 1 2 32 13 |

| 2653 5 — | 0 0 3 — | 2 — 1 — | 6 — — — |

| 0 65 61 2 | 1 — 1235 : | 0 65 61 2 | : 1 0 0 5 |

| 0 5 05 5 | 0 5 0 5 | 0 5 05 5 | 0 5 0 5 |

| 0 5 05 5 | 0 5 0 5 | 0 6 05 5: | 0 6 05 5 |

| 5 3 6 — | : 0 5 6 — | 6561 3563 | 5656 1 2 |

| 3 33 35 6 | 5 0 0 0 | 3 33 35 6 | 5 0 0 0 |

| 0 3 6 — : | 5 0 0 0 | 0 0 3 — | 2 — 1 — |

| 6 — 5 — | 32 1 2 — | 2 0 3 — | 2 — 1 — |

| 6 — — — | 01 65 61 2 | 1 — — — | > 0 < |

มยุราภิรมย์ (เอ้อร์หู)

1 = D (1 5)

60 6 0 6	0 6 0 5	0 5 0 5	0 66 06 6
: — 4 —	6 — 6153	6 — 6165	6 66 61 2
1 — 0 3	0 3 05 5	5 0 0 0	0 5 06 6
1 0 5 —	6 — 1 —	0 5 6156	1 22 23 5
3 56 5. 6	1 — 0 0	0 56 5. 6	1 — 0 0
— 2 —	0 56 5. 6	1 — 0 0	0 0 0 5
3 — 0 2	1 — 0 3	2 — 0 1	6 — 2 —

| 1 — 2 — | 3 3 03 3 | 3235 32 1 | 3 0 0 0 |

| 0 33 05 6 | 5 0 0 0 | 0 33 05 6 | 5 0 1 — |

| 6. 5 3 5 | 0 3 2 1 | 21 6 5 — | 0 0 1 — |

| 6165 3 5 | 0 1 2 3 | 2123 5 — | 0 0 1 — |

| 7 — 6 — | 6 6 06 6 | 6165 61 2 | 1 — 0 0 : |

| 6165 61 2 | : 1 0 0 3 | 0 3 03 3 | 0 3 0 3 |

| 0 3 03 3 | 0 3 0 3 | 0 3 03 3 | 0 3 0 3 |

| 0 4 02 2: | 0 4 02 2 | 1 0 0 3 | : 6 — 0 5 |

| 6561 3563 | 5356 1 2 | 3 33 35 6 | 5 0 0 0 |

| 0 33 35 6 | 5 65 61 2 | 1 0 0 3 : | 5165 61 2 |

| 1 – 3 – | 2 – 1 – | 6 – 5 – | 32 1 2 – |

| 2 0 3 – | 2 – 1 – | 6 6 06 6 | 6 0 0 7 |

| 1 – – – | > 0 < | | |

มยุราภิรมย์ ซออู้

1 = D (5 2)

60 6 0 6	0 6 0 6	0 5 0 5	0 66 06 60
:0 3 0 3 :0 6 0 6	0 3 0 3 0 6 0 6	0 3 0 3 0 6 0 6	0 33 03 3 0 66 06 6
0 3 0 3 0 6 0 6	0 3 0 3 0 6 0 5	0 4 0 5 0 6 0 7	1 0 0525
0636 0135	1 0 0 0	1517 6532	1 0 0525
0636 0135	1 0 0 0	6172 1325	3 — 0 0
6666 7777	1 — — —	0 55 06 1	1 — 0 0
> 0 <	0 55 06 1	1 — 0 5	3 — — 2

| 1 — 1235 | 2321 61 5 | 6 — 2 — | 1 — 7 — |

| 6 6 06 6 | 6 0 0 0 | 0 33 35 6 | 5 — 0 0 |

| — 2 — | 0 0 5 — | 4. 3 1 3 | 0 3 2 1 |

| 21 6 5 — | 0 0 5 — | 4543 1 3 | — 2 — |

| 0 0 3 — | 2 — 1 — | 6 — — — | 0165 61 2 |

| 1 — — —: | 0165 61 2 | : 1 0 0 5 | 0 5 05 5 |

| 0 5 0 5 | 0 5 05 5 | 0 5 0 5 | 0 5 05 5 |

| 0 05 3235 | 1 66 61 2 : | 1 66 61 2 | 1 0 0 3 |

| : 6 — 0 5 | 6 — 0 0 | 5 6 1 2 | 3 — 0 0 |

| 0 11 12 3 | 2 — 0 0 | 0165 61 2 | 1 0 0 3 : |

| 0165 61 2 | 1 — 3 — | 2 — 1 — | 6 — 5 — |

| 32 1 2 — | 2 0 3 — | 2 — 1— | 6 6 06 6 |

| 6 0 0 2 | 1 — — — | >0< | |

มยุราภิรมย์ ซอด้วง

1 = D (1 5)

30 3 0 3	0 3 0 3	0 3 0 3	0 33 03 3
: — 4 —	6 — 6153	6 — 6165	6 66 61 2
1 — 5 —	6 — 1 —	0 5 6561	3. 5 6156
1 — — 5 2	0 6 01 1 0 3 05 5	10 0 0 0 50 0 0 0	0 6 0 7 0 4 0 5
1 0 0 0 5 0 0 0	0 55 06 1	0 56 5. 6	1 — 0 0
— 2 —	0 56 5. 6	1 — 0 0	> 0 <
5 — — —	3 — 2 —	2 — 2 —	4 — 2 —

| 3 — 5 — | 6 6 06 6 | 6561 65 3 | 5 0 0 0 |

| 0 11 03 4 | 3 0 0 0 | 0 11 03 4 | 3 0 1 — |

| 6. 5 3 5 | 0 3 2 1 | 21 6 5 — | 0 0 5 — |

| 4543 1 3 | 0 1 2 3 | 2123 5 — | 0 0 1 — |

| 2 — 3 — | 4 4 04 4 | 4165 61 2 | 1 — 0 0 : |

| 6165 61 2 | : 1 0 5 6 | 1561 3563 | 5. 1 6563 |

| 5656 1 2 | 3. 1 6561 | 5651 6 5 | 3. 5 3235 |

| 1 66 61 2: | 1 66 61 2 | 1 0 0 1 | : 3 — 0 2 |

| 3561 3563 | 5356 1 2 | 3 — 0 0 | 0 11 12 3 |

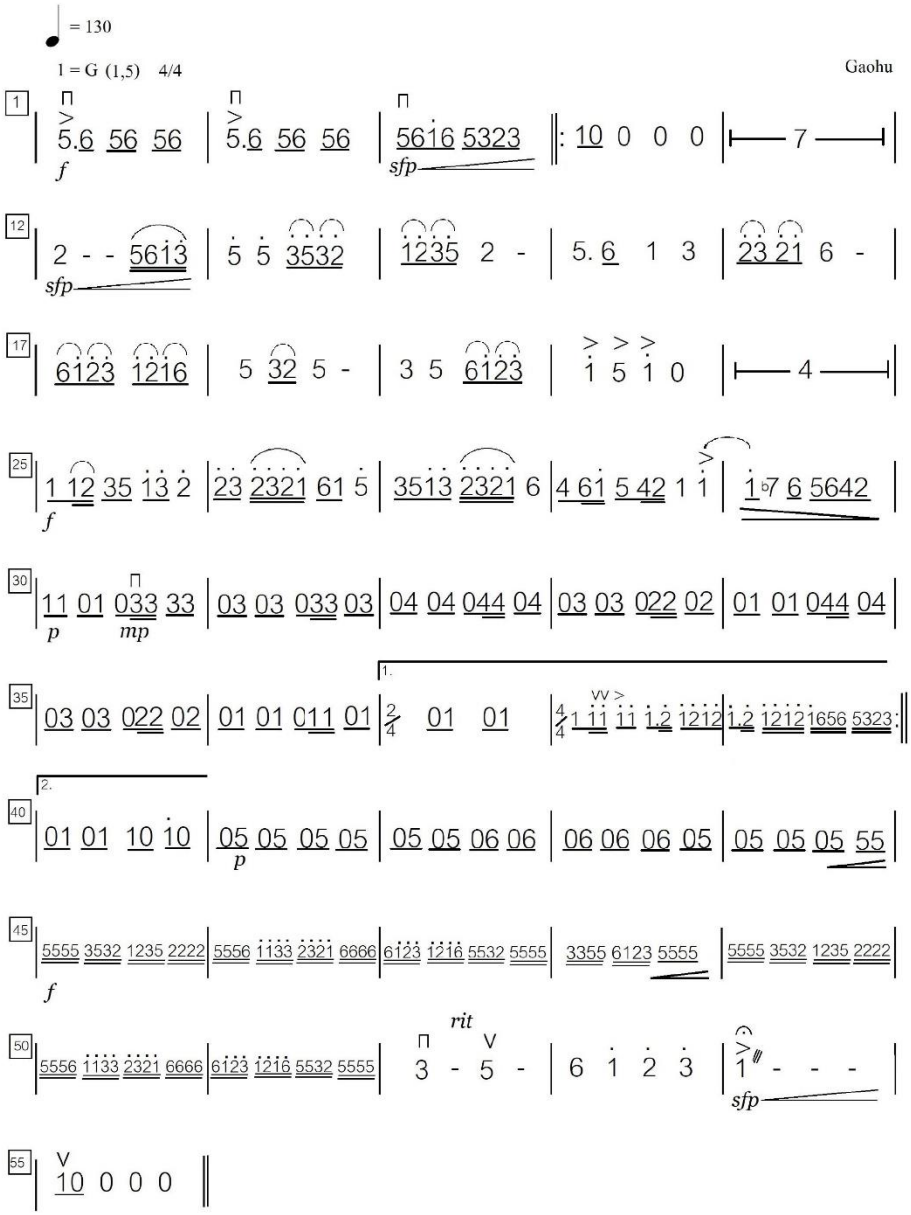
| 2 — 0 0 | 0165 61 2 | 1 0 0 1: | 0165 61 2 |

| 1 — 1 — | 7 — 5 — | 4 — 3 — | 32 1 2 — |

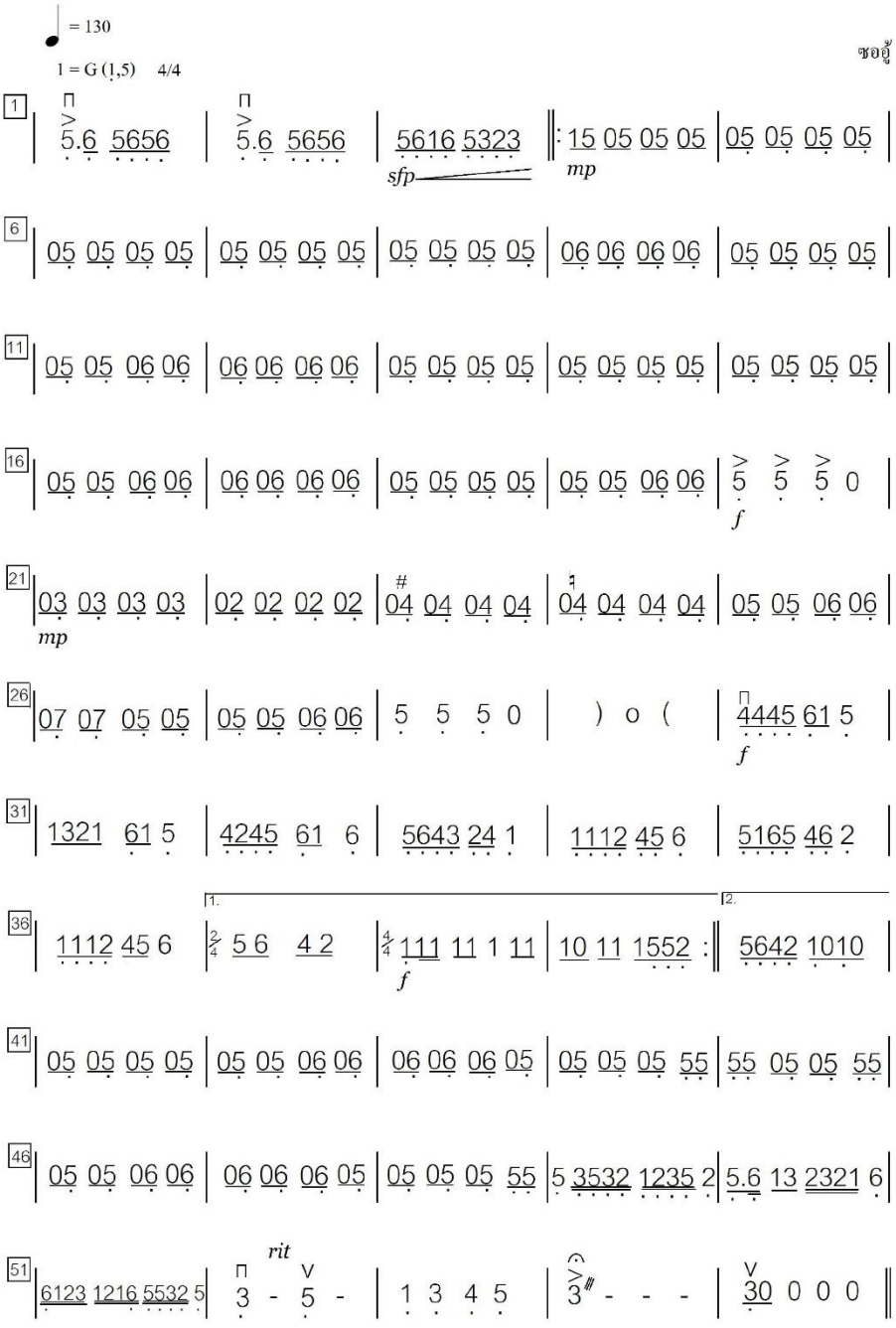
| 2 0 1 — | 7 — 6 — | 4 4 04 4 | 4 0 0 2 |

| 3 — — — | >0< | | |

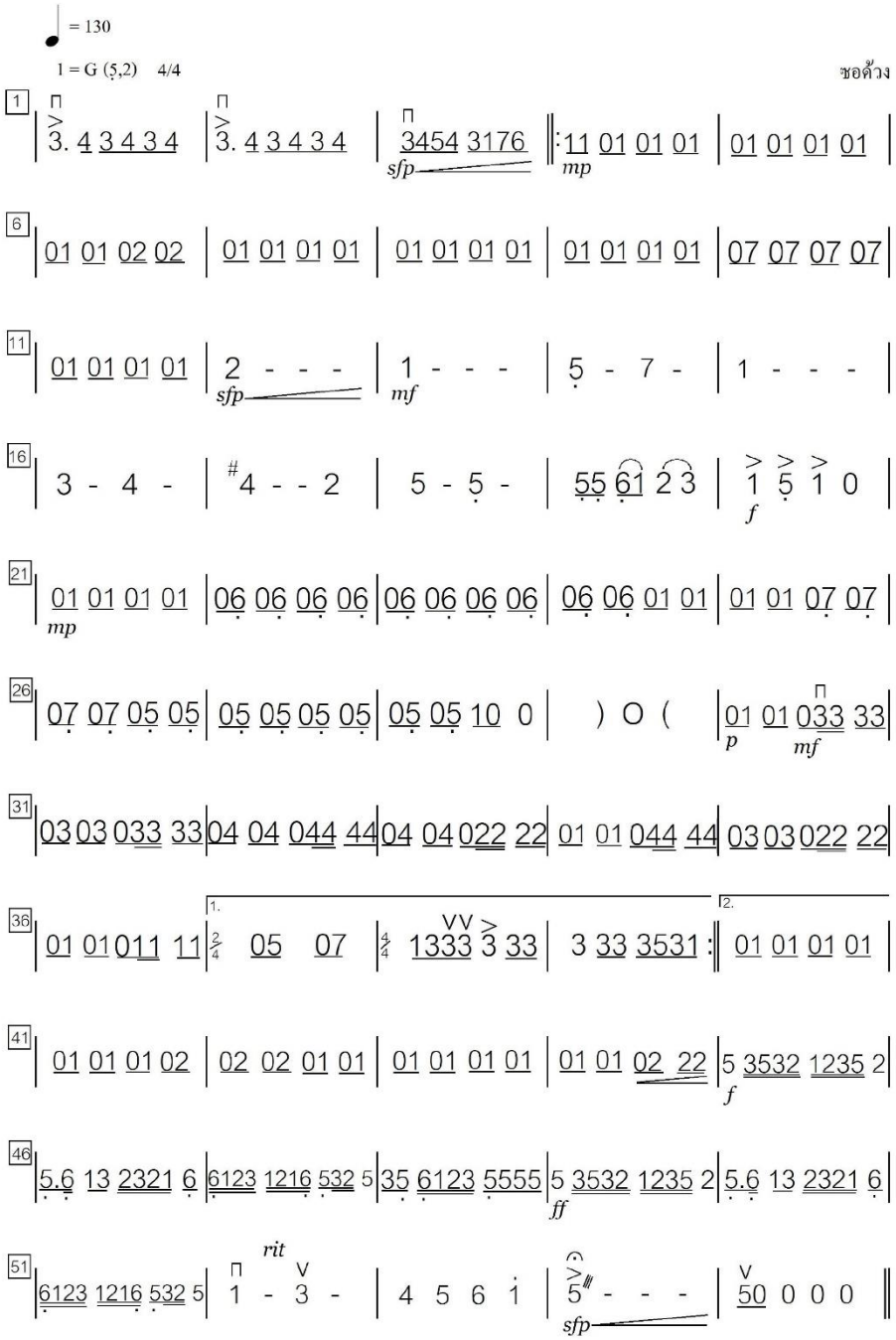
บุพผางามจันทร์กระจ่าง



บุพผางามจันทร์กระจ่าง



บุพผางามจันทร์กระจ่าง



บุพผางามจันทร์กระจ่าง

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นางสาวณัฐฑิณี พลายพงษา
วัน เดือน ปี เกิด	1 ตุลาคม 2537
สถานที่เกิด	กรุงเทพฯ
ที่อยู่ปัจจุบัน	103 ซอยบางบอน 3 ซอย 6 เขตบางบอน แขวงบางบอน กรุงเทพฯ 10150