บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การเก็บรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยในครั้งนี้ เป็นการรวบรวมข้อมูลเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับครูอุทัย แก้วละเอียด การถ่ายทอดดนตรีไทยและการบรรเลงระนาดเอก การเรียนการสอนดนตรีไทย รวมถึงทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง องค์ความรู้ต่าง ๆ มาเรียบเรียงให้เกิดความชัดเจนในขอบเขตของการทำวิจัย โดยแบ่งขอบเขตของข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการทำวิจัยดังนี้

ตอนที่ 1 ประวัติครูอุทัย แก้วละเอียด

ตอนที่ 2 กระการถ่ายทอดดนตรีไทย

- 2.1 ลำดับขั้นตอนในการถ่ายทอดดนตรีไทย
- 2.2 รูปแบบและวิธีการถ่ายทอดดนตรีไทย

ตอนที่ 3 การเรียนการสอนดนตรีไทย

- 3.1 วิธีการเรียนการสอนดนตรีไทย
- 3.2 คุณธรรมและจริยธรรมของนักดนตรีไทย

ตอนที่ 4 การบรรเลงระนาดเอก

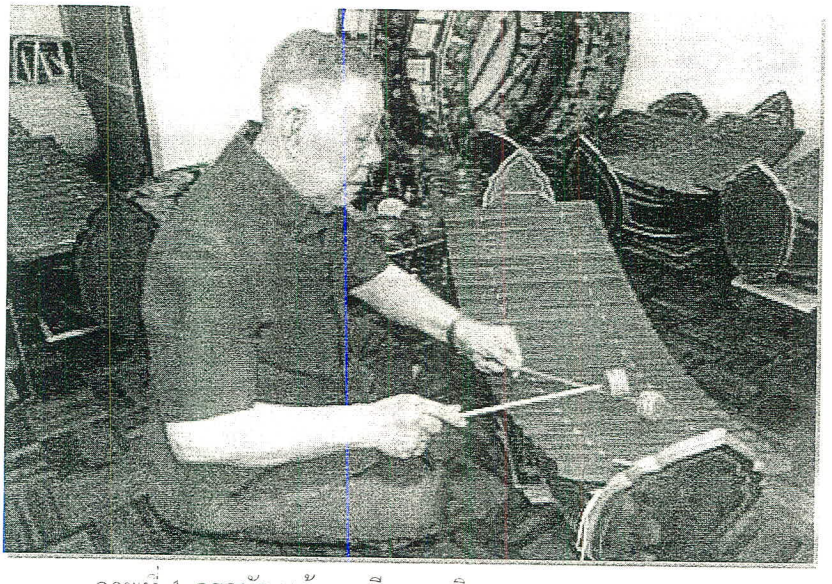
- 4.1 การฝึกระนาดเอกขั้นพื้นฐาน ท่านั่ง การจับไม้ระนาดเอก
- 4.2 วิธีการตีระนาดเอกขั้นพื้นฐาน

ตอนที่ 5 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับดนตรีศึกษา

ตอนที่ 6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ตอนที่ 7 กรอบการวิจัย

ตอนที่ 1 ประวัติครูอุทัย แก้วละเอียด



ภาพที่ 1 ครูอุทัย แก้วละเอียด สาธิตการบรรเลงระนาดเอก

ที่มา : หนังสือศิลปินแห่งชาติ 2552

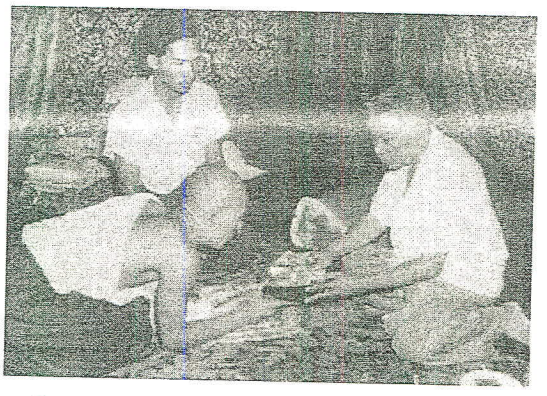
ครูอุทัย แก้วละเอียด เกิดเมื่อวันที่ 23 กรกฎาคม พุทธศักราช 2475 ที่ตำบลอัมพวา อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ 24/225 ตำบลตลาดขวัญ อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี

ครูอุทัย แก้วละเอียด ผูกพันกับวงดนตรีไทยมาโดยตลอด คุณปู่เป็นนักดนตรีระนาดเอก คุณย่าเป็นแม่เพลงฉ่อย คุณพ่อเป็นมือฆ้อง ซึ่งเป็นบุคคลที่มีชื่อเสียงในยุคนั้น ด้วยชีวิตสิ่งแวดล้อมที่คลุกคลีกับดนตรีไทยและสืบทอดทางสายเลือด ทำให้นายอุทัย แก้วละเอียด รักและหลงใหลในศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยอย่างเต็มเปี่ยม ขณะอายุได้ 6 ขวบ ได้หนีไปขอฝึกเรียนดนตรีไทยกับครูปาน นิลวงศ์ โดยเริ่มฝึกเรียนฆ้องวงใหญ่ ครูปาน นิลวงศ์ เห็นความสามารถในการจำเพลง และความเฉลียวฉลาดในการต่อเพลง และพรสวรรค์ทางด้านดนตรีไทย จึงให้ฝึกเรียนระนาดเอกจนอายุ 8 ขวบ จนได้พบครูพริ้ม นักปี่ ซึ่งเป็นนายวงของปี่พาทย์มอญ นายอุทัย แก้วละเอียด จึงไปขอฝากตัวเป็นศิษย์เพื่อฝึกเรียนดนตรีและปี่พาทย์มอญ ในขณะนั้น

หลังจากนั้นครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ขอตัวครูอุทัย แก้วละเอียด เพื่อไปเป็นนักดนตรีประจำวง ณ สำนักปี่พาทย์บ้านบาตร ครูอุทัย แก้วละเอียดได้ตั้งใจมุ่งมั่น ทุ่มเทกับการฝึกซ้อมจนสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีไทยได้ทุกชิ้น จะได้รับความรักและความเมตตาให้ไปร่วมแสดงในงานบรรเลงปี่พาทย์ วงหลวงประดิษฐ์ไพเราะ เมื่อนักดนตรีคนใดไม่มา หรือเครื่องดนตรีบางชิ้นว่างลงจะเป็นผู้

บรรเลงแทนและสามารถบรรเลงได้ดีทุก ๆ หน้าที่ ตั้งแต่เครื่องดนตรีประกอบจังหวะจนถึงระนาด ฆ้องระนาดทุ้ม จากความรู้ความสามารถมีปฏิภาณไหวพริบ ความขยันหมั่นเพียร อดทน มุ่งมั่น ตั้งใจในการฝึกซ้อมดนตรีไทยเพื่อพัฒนาฝีมือของตนเองอย่างต่อเนื่องเป็นที่พึงพอใจ จึงได้รับความรักและเมตตาจากคุณครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

ครูอุทัย แก้วละเอียด ได้ติดตามรับใช้คุณครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)ไปทุกหนทุกแห่ง โดยให้เป็นนักดนตรีประจำวง ด้วยฝีมือที่จัดจ้าน และมีปฏิภาณไหวพริบ แม้กระทั่งการร้องเพลงก็สามารถพลิกแพลงได้ดีเป็นที่พอใจของคุณครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ด้วยความเป็นผู้สุภาพเรียบร้อยคุณครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ จึงมีความไว้วางใจมอบหมายให้นายอุทัย แก้วละเอียดรับหน้าที่ดูแลพวกละคร ซึ่งในขณะนั้นการละครเป็นที่นิยม การแสดงละครตะวันตกเข้ามาเฟื่องฟูในยุคนั้น คุณครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง)



ภาพที่ 2 หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จัดการอุปสมบทให้ครูอุทัย แก้วละเอียด
ที่มา : หนังสือศิลปินแห่งชาติ 2552

เมื่อนายอุทัย แก้วละเอียด อายุครบที่จะอุปสมบท คุณครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ได้มีเมตตาจัดการอุปสมบทให้ หลังจากลาสิกขาบทเห็นความสามารถโดดเด่นในเชิงดนตรีไทยของ นายอุทัย แก้วละเอียด จึงให้กลับไปตั้งวงดนตรีไทยที่จังหวัดสมุทรสงคราม และตั้งชื่อให้ว่า “วงไทยบรรเลง” ด้วยความกตัญญู ยึดถือคำสอนของคุณครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ จึงกลับไปเริ่มสอนดนตรีไทย และตั้งวงปี่พาทย์ที่อัมพวาจังหวัดสมุทรสงครามบ้านเกิด นายอุทัย แก้วละเอียด ได้ตั้งใจไว้ นอกจากจะปฏิบัติราชการประจำหน่วยงานใดทั้งของรัฐและองค์กรเอกชน ยังได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษในสถาบันต่าง ๆ เช่น ได้รับการแต่งตั้งเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย เป็นต้นนอกจากนี้ยังมีผลงานประพันธ์เพลงจำนวนมาก เช่น เพลงอุสเรน เถา เทพทอง เถา ดอกไม้เหนือ เถา สุดคะนึง เถา โหมโรงมัธยมศึกษา โหมโรงอักษรศาสตร์ ฯลฯ ปัจจุบันครูอุทัย แก้วละเอียดยังเป็นผู้อ่านโองการในการไหว้ครูดนตรีไทย และถ่ายทอด

กระบวนการบรรเลงระนาดเอกให้กับผู้ที่มีความสนใจ จนได้รับการยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พุทธศักราช 2552 (ศิลปินแห่งชาติ, 2552)

สรุปได้ว่า ครูอุทัย แก้วละเอียดเป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในด้านดนตรีเป็นอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นในด้านของการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยทุกประเภท รวมไปถึงการขับร้อง สังเกตได้ว่าครูอุทัย แก้วละเอียดเป็นผู้ที่มีความสามารถรอบด้าน จากการปลูกฝังและการเก็บเกี่ยวประสบการณ์ของครูอุทัย แก้วละเอียดสมัยที่ได้เรียนดนตรีกับหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ณ สำนักปี่พาทย์บ้านบาตร (อังคนา แสงอนันต์, 2553) จนทำให้ครูอุทัย แก้วละเอียด ได้รับการยอมรับจากศิษย์สายสำนักเดียวกัน จนถึงทุกวันนี้ครูอุทัย แก้วละเอียดก็ยังทำหน้าที่ของผู้สืบทอดดนตรีไทย โดยได้เผยแพร่ดนตรีไทยให้กับหน่วยงานและสถาบันการศึกษาต่าง ๆ อย่างมากมาย และได้ประพันธ์เพลงไว้เป็นจำนวนมาก ซึ่งนอกจากจะเป็นนักดนตรีไทยที่มีความรู้ความสามารถที่หลากหลายแล้ว ยังมีคุณลักษณะความเป็นครูที่สมบูรณ์อยู่ภายในตัวของครูอุทัย แก้วละเอียด

ตอนที่ 2 กระบวนการถ่ายทอดดนตรีไทย

กระบวนการถ่ายทอดดนตรีไทยในสมัยก่อนนั้น มีรูปแบบที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของครูผู้สอนแต่ละท่าน อยู่ที่ความสามารถและความถนัดในแต่ละเครื่องมือ ซึ่งมีความหลากหลายในรูปแบบการบรรเลงและในแบบแผนของดนตรีไทย ดังเช่น ครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งเป็นครูดนตรีไทยที่มีความสามารถรอบด้านในเรื่องของเครื่องดนตรีไทย และถือว่าเป็นยุครุ่งเรืองของดนตรีไทย (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546) การถ่ายทอดดนตรีไทยเท่าที่ผ่านมาในอดีต ไม่ว่าจะเป็นดนตรีไทยหรือดนตรีพื้นเมืองนิยมใช้หลักสำคัญ 3 ประการ ได้แก่ 1) การชี้แนะ คือ ให้ทำตามที่ครูสั่ง 2) การท่องจำโดยไม่มีการบันทึกเป็นโน้ต 3) ยึดมั่นในจารีตประเพณี ซึ่งหลัก 3 ประการนี้ยังคงถือปฏิบัติจนกระทั่งปัจจุบัน (สงัด ภูเขาทอง, 2529) จึงทำให้มีผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้รวมถึงทักษะและกระบวนการต่าง ๆ ทางดนตรีไทย โดยมีวิธีการเรียนการสอนแบบ มุขปาฐะ คือ การถ่ายทอดโดยการบอกเล่าจากปากของครู (กวินทิพย์ บรรยายกิจ, 2545; สุวรรณา วังโสภณ, 2547; อุทัย ศาสตรา, 2553) การจัดการเรียนการสอนในลักษณะแบบโบราณที่ถ่ายทอดโดยละเอียดนี้มีความต้องการให้ผู้บรรเลงมีความใกล้เคียงกับผู้สอนมากที่สุดแต่ผู้เรียนอาจเรียนรู้ได้ไม่เท่ากันขึ้นอยู่กับการสังเกตการสอนของผู้เรียนเองแต่ผลที่ได้ในเชิงพฤติกรรมคือผู้เรียนมีความคารพเชื่อถือผู้สอน และถ่ายทอดตามแบบอย่างสืบต่อไปอย่างที่ได้รับการถ่ายทอดมา (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2547)

กระบวนการถ่ายทอดนั้น เป็นสิ่งที่มีความสำคัญ ที่จะสามารถส่งผลทำให้ผู้เรียนนั้น ประสบผลสัมฤทธิ์ในการเรียนดนตรีไทย เพราะดนตรีไทยนั้น เป็นดนตรีที่ต้องใช้ทั้งความสามารถในการฝึกฝน

ทักษะ ประสบการณ์ รวมถึงความจำที่แม่นยำ เพื่อที่จะได้เป็นนักดนตรีไทยที่ดีได้ จากการศึกษากระบวนการถ่ายทอดดนตรีไทยของครูมนตรี ตราโมท พบว่า

> *ท่านยังคงยึดแบบแผนของไทยโบราณที่เรียกว่า วิธีการถ่ายทอดเฉพาะตัวเป็นหลัก โดยการถ่ายทอดดนตรีไทยและเพลงไทยของครูมนตรีตราโมท นั้นต้องเริ่มด้วยภาคปฏิบัติจากง่ายไปหายาก และครูที่มี ความรู้ความสามารถจริงเป็นสิ่งจำเป็นที่สุดในการถ่ายทอดดนตรีไทย* (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2533; พรทิพย์ อันทิวโรทัย, 2539)

สรุปได้ว่ากระบวนการถ่ายทอดทางดนตรีไทยนั้น เป็นกระบวนการที่ใช้มาตั้งแต่สมัยโบราณ มีจุดประสงค์เพื่อที่จะเปลี่ยนผ่านความรู้ทางด้านดนตรีไทยให้กับผู้ที่ได้รับการถ่ายทอด ซึ่งมีวิธีการถ่ายทอดโดยการเลียนแบบ การจดจำ และการยึดมั่นในจารีตประเพณีเป็นหลัก การถ่ายทอดทางดนตรีนั้น เป็นกระบวนการที่มีความเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของวัฒนธรรมและศิลปะไทย เพราะเป็นลักษณะการส่งผ่านข้อมูลความรู้จากผู้หนึ่ง ไปยังผู้หนึ่งโดยไม่มีการบันทึก แต่กลับเป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอด ต้องมีความรู้ความจำที่ดี และหมั่นฝึกฝนความรู้ที่ได้มาอยู่เสมอ เพื่อไม่ให้เลือนหายไปจากคลังความรู้ตนเอง

2.1 ลำดับขั้นตอนในการถ่ายทอดดนตรีไทย

การถ่ายทอดกระบวนการทางทักษะเช่นนี้ เป็นการสร้างแนวทางในการเรียนการสอนดนตรีไทยอันเป็นเอกลักษณ์มาจนถึงทุกวันนี้ เพราะสิ่งสำคัญที่จะนำผู้เรียนให้ประสบความสำเร็จนั้นก็คือ ครูผู้สอนจะคอยดูแลการเรียนการสอนรวมไปถึงลำดับขั้นตอนในการเรียน ที่ผู้เรียนควรจะได้รับ เพื่อเป็นการแบ่งแยกตามความสามารถของผู้เรียน ลำดับความยากง่าย (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2533; พรทิพย์ อันทิวโรทัย, 2539) ผู้เรียนจะสามารถเลื่อนลำดับขั้น โดยการแสดงความสามารถให้ครูผู้สอนได้เห็น จากนั้นจึงเป็นการตัดสินของครูผู้สอนว่า ผู้เรียนนั้นจะสามารถเลื่อนขั้นหรือไม่ โดยที่สิ่งที่สำคัญที่สุดก็คือ ครูผู้สอน ที่จะต้องสามารถเรียงลำดับขั้นตอนในการสอนรวมถึง มีประสบการณ์ในด้านทักษะการบรรเลงจากบทเพลงที่มีความง่าย จนถึงยาก โดยเป็นการเรียนรู้ที่มีลักษณะที่เป็นแบบแผนสืบต่อกันมา เป็นลำดับขั้นตอนการเรียนดนตรีไทยตามความเหมาะสมโดย สังเกตจากความสามารถของผู้เรียน และความเหมาะสมของผู้เรียนเป็นหลัก โดยมีลำดับการเรียนดนตรีไทยอยู่ 5 ขั้นตอน จะแบ่งเป็น 5 ขั้น (มนตรี ตราโมท, 2527; อุทัย ศาสตรา, 2554) ดังนี้

1. ขั้นแรก ครูจับมือตีฆ้องวงใหญ่ในช่วงต้นของ “เพลงสาธุการ” 3 ครั้ง ถือว่าผู้นั้นเริ่มเรียนปี่พาทย์ต่อไปได้ โดยต่อเพลงสาธุการจากครูท่านใด ท่านหนึ่งก็ได้จนจบ แล้วเริ่มเรียนเพลง ชุดโหมโรงเช้า

หรือ เพลงชุดโหมโรงเย็นจนจบ (ยกเว้นเพลงตระ) จากนั้น ก็สามารถเรียนเพลงอื่น ๆ ได้ตามทีครูเห็นสมควร โดยสามารถเรียนเครื่องดนตรีอย่างอื่นได้ทั่วไป

2. ขั้นที่สอง ครูจับมือตีฆ้องวงใหญ่ในช่วงต้น “เพลงตระ” 3 ครั้ง แล้วจึงเริ่มเรียนเพลงตระโหมโรงได้

3. ขั้นที่สาม ครูจับมือตีฆ้องวงใหญ่ในช่วงต้นของ “เพลงกระบองกัน” 3 ครั้ง แล้วจึงเริ่มเรียนเพลงชุดโหมโรงกลางวัน

4. ขั้นที่สี่ ครูมักจะจับมือตีฆ้องวงใหญ่ในช่วงต้นของ “เพลงบาทสกุณี” 3 ครั้ง แล้วจึงเริ่มเรียนเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงได้

5. ขั้นที่ห้า ครูจับมือตีฆ้องวงใหญ่ในช่วงต้นของ “เพลงองค์พระพิราพ” 3 ครั้ง แล้วจึงเริ่มเรียนเพลงองค์พระพิราพ ได้ซึ่งถือว่าเป็นเพลงสูงสุด

โดยลักษณะการถ่ายทอดดนตรีไทยนั้น ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมเป็นหลัก โดยครูผู้สอน จะทำการตัดสินใจ เพื่อให้ผู้เรียนนั้น อยู่ในลำดับขั้นตอนและความเหมาะสมต่าง ๆ โดยครูผู้สอนจะสังเกตตามความสามารถ คุณธรรมจริยธรรม (มนตรี ตราโมท, 2527) เพื่อให้มีความเคารพต่อการเรียนดนตรีไทยและลักษณะการถ่ายทอดนี้เอง ที่เป็นหนึ่งในกระบวนการเรียนรู้ที่ผู้เรียนดนตรีไทยในสมัยก่อนนั้น จะต้องไปเรียนที่บ้าน หรือ สายสำนักของครู ดังเช่น (ชิ้น ศิลปบรรเลง, 2521) กล่าวว่า

> *การเรียนดนตรีไทยที่จะให้เกิดผลสัมฤทธิ์เร็วและมีทักษะที่ดี จะต้องไปเรียนและกินนอนอยู่ที่บ้านของครู เรียนกันตั้ง แต่เช้าจนเย็น ต้องหมั่นท่องจำเพลงต่าง ๆ ให้แม่นยำและฝึกปฏิบัติอย่างสม่ำเสมอจนเกิดความชำนาญ รวมถึงต้องหมั่นบรรเลงรวมวง โดยอาศัยความเอาใจใส่ ความเพียรพยายามของผู้เรียน และความเมตตาความตั้งใจถ่ายทอดวิชาความรู้ให้แก่ศิษย์อย่างจริงจังของครู*

การถ่ายทอดดนตรีไทยนั้น ถือว่าเป็นกระบวนการที่มีความสำคัญต่อวงการดนตรีไทยเป็นอย่างมาก เพราะในกระบวนการนี้เอง มีองค์ประกอบต่าง ๆ ที่มีความน่าสนใจ และเป็นเอกลักษณ์ที่ควรอนุรักษ์และสืบทอดต่อไป โดยกระบวนการและวิธีการถ่ายทอดนี้เอง (เหมราช เหมหงส์ษา, 2541; สงบศึก ธรรมวิหาร, 2545)

> *การถ่ายทอดดนตรีไทย เป็นกระบวนการที่สำคัญในการรักษา สืบทอดและพัฒนาองค์ความรู้ทางดนตรีไทยให้ดำรงอยู่จนกระทั่งปัจจุบัน ซึ่งขนบ*

แบบแผนในการถ่ายทอดดนตรีไทยมีลักษณะเฉพาะที่ควรค่าแก่การศึกษา อนุรักษ์ และนำมาประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอนดนตรีไทยในปัจจุบัน

ที่เป็นหลักในการยึดถือและปฏิบัติสืบต่อกันมาจากครูสู่ลูกศิษย์ และสอดแทรกองค์ความรู้ต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นบทเพลงแนวทางในการประพฤติตน รวมถึงคุณธรรมจริยธรรมของนักดนตรีที่ดีผ่านกระบวนการถ่ายทอด

2.2 รูปแบบและวิธีการในการถ่ายทอด

ในส่วนของกระบวนการเรียนรู้ที่เกิดขึ้นของสังคมดนตรีไทยนั้น เป็นกระบวนการที่เป็นเอกลักษณ์มาก สังเกตจากกระบวนการถ่ายทอด ที่มีทั้งการสอดแทรกวิธีคิด องค์ความรู้ วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณีที่ดีงาม ลงในกระบวนการเรียนรู้อย่างเป็นลำดับขั้นตอน โดยการใช้กระบวนการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ เพื่อให้ผู้เรียนนั้น เกิดกระบวนการทางความคิดความจำ แล้วปฏิบัติจนสามารถสำเร็จขั้นตอนต่างๆตามที่ (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, 2545) ได้เขียนบทความเรื่อง วัฒนธรรมการเรียนรู้ของคนไทยไว้ในหนังสือ วัฒนธรรมแห่งการเรียนรู้ของคนไทย เกี่ยวกับกระบวนการเรียนรู้แบบจำได้ให้ความหมายคือ

> *เป็นกระบวนการให้ผู้เรียนจำแบบเลียนแบบ และยึดต้นแบบเป็นหลัก เนื้อหาและวิธีการที่ได้จากต้นแบบ คือจุดหมายปลายทาง หรืออวสาน จึงต่างกับวัฒนธรรมการเรียนรู้แบบให้กำหนดได้หมายรู้ที่ผู้เรียนต้องใช้สติและปัญญาเฉพาะตัวและพัฒนาสติปัญญาให้ยิ่ง ๆ ขึ้นไปซึ่งเป็นกระบวนการเรียนรู้อย่างเดียวกับกระบวนการวิจัย*

สรุปได้ว่ากระบวนการถ่ายทอดดนตรีไทยตามความคิดของผู้วิจัยนั้นคือ วิธีการดำเนินการเรียนการสอนของดนตรีไทย โดยใช้วิธีการสอนแบบมุขปาฐะ โดยผู้สอนนั้น เป็นผู้ที่ทำการถ่ายทอดวิชาความรู้ผ่านการบอกต่อ หรือการบอกเพื่อให้ปฏิบัติตามครู (กวินทิพย์ บรรยายกิจ, 2545; สุวรรณา วังโสภณ, 2547; อุทัย ศาสตรา, 2553) หรือการเรียนรู้โดยการเลียนแบบ ซึ่งเป็นกระบวนการถ่ายทอดที่เป็นเอกลักษณ์ของการเรียนการสอนดนตรีไทย โดยสอดแทรกคุณธรรมและจริยธรรมในการเป็นนักดนตรีที่ดีผ่านทางกระบวนการถ่ายทอดนี้ด้วย (มนตรี ตราโมท, 2540; ประเวท กุมุท, 2521)

ตอนที่ 3 การเรียนการสอนดนตรีไทย

การเรียนการสอนดนตรีไทย เป็นวัฒนธรรมและเอกลักษณ์ในการบ่งบอกถึงความเป็นมาของสังคม ความเป็นอยู่ของคนในสมัยก่อน เป็นแหล่งรวมเอาวัฒนธรรมความเชื่อต่างๆ นำมาเชื่อมโยงกับสภาพของระบบสังคมที่เป็นอยู่ในยุคนั้น ๆ ทำให้มีการพัฒนาทั้งในรูปแบบของวงดนตรี ที่มีความหลากหลายมากมาย ทั้งนี้การพัฒนาวงดนตรีหรือบริบทต่าง ๆ นั้น ก็อีกตัวชี้วัดหนึ่ง ซึ่งแสดงได้ว่าดนตรีไทยนั้น ไม่ได้อยู่กับที่เสมอไปมีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องตามความเหมาะสมของช่วงเวลาที่เปลี่ยนไป ปรับปรุงให้มีความสอดคล้องกับสภาพสังคมที่เป็นอยู่ (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546) ดังนั้น การเรียนการสอนดนตรีไทยเอง ก็มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลง ให้เข้ากับยุคสมัยต่าง ๆ ไม่ว่าจะนำเข้ามาบรรจุในระบบของหลักสูตรการเรียนการสอนดนตรีในสถานศึกษา เพื่อให้ผู้เรียนนั้น ได้เรียนดนตรีไทยในสถานศึกษาอย่างท่องแท้ และมีศักยภาพในการเรียนรู้มากขึ้น

จากอดีตที่ผ่านมา มีความแตกต่างซึ่งมีการแยกของระบบการศึกษาของดนตรีออกเป็นสองลักษณะ (กรรณิการ์ สัจกุล, 2532) คือ ระบบราชสำนักและระบบประชาชน โดยในราชสำนักนั้น มีการสืบทอด คิดค้นสิ่งใหม่ เกิดความประณีตงดงามสำหรับการประกอบพิธีต่าง ๆ ในขณะที่ประชาชนนั้น มีระบบการศึกษาดนตรีที่บ้าน สอดคล้องกับแนวความคิดของ (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2553) ที่มีแหล่งเรียนรู้ดนตรีไทยในสมัยก่อนอยู่สามแห่ง คือ *บ้าน* เป็นการเรียนดนตรีในระบบของประชาชน กล่าวคือ ใครต้องการเรียนดนตรีชนิดใด จำเป็นต้องขออนุญาตเป็นศิษย์โดยพักอาศัยช่วยเหลือครูบาอาจารย์ที่บ้าน ครูดนตรีจึงจะถ่ายทอดวิชาการที่ตนมีความชำนาญไปเรื่อย ๆ ตราบจนผู้เรียนหรือครูขอเลิกไป และอีกสถานที่หนึ่ง คือ *วัด* ซึ่งเป็นศูนย์กลางของดนตรีเช่นกัน ทั้งนี้เนื่องจากวัดมีการรวมตัวของนักดนตรีเพื่อแสดงดนตรีในงานตามประเพณีต่าง ๆ และสถานที่สุดท้ายคือ *วัง* ซึ่งเป็นแหล่งเรียนรู้ที่มีความประณีตและงดงาม มีการสืบทอดและคิดค้นสิ่งใหม่ในดนตรีไทย

สรุปได้ว่าการเรียนการสอนดนตรีไทย คือ การแสวงหาความรู้ของผู้เรียนที่มีความสนใจในดนตรีไทย โดยที่ผู้เรียนนั้นจะต้องไปเรียนที่ครูดนตรีไทยที่มีความชำนาญในเครื่องดนตรีนั้น ๆ โดยมีแหล่งเรียนรู้ที่มีความแตกต่างกันคือ *บ้าน วัด วัง* (กรรณิการ์ สัจกุล, 2532; ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2553) ต่อมาได้มีการเปลี่ยนแปลงตามเวลาและสภาพสังคม โดยการนำเอาวิชาความรู้ในด้านดนตรีไทย มาบรรจุในระบบของหลักสูตรการเรียนการสอนดนตรีในสถานศึกษา โดยมีการกำหนดเป็นลำดับขั้นตอนในสถานศึกษาอย่างชัดเจน เพื่อที่จะให้ผู้เรียนนั้น ได้เรียนดนตรีไทยในสถานศึกษาอย่างท่องแท้ และมีศักยภาพในการเรียนรู้มากขึ้น และทำให้ผู้เรียนนั้นมีประสิทธิภาพในการศึกษาวิชาดนตรีไทยต่อไป

3.1 วิธีการเรียนการสอนดนตรีไทย

การเรียนการสอนดนตรีไทย เป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นจากผู้สอนและผู้เรียน ได้ทำถ่ายทอดความรู้ในด้านดนตรีไทย ซึ่งต้องมีการเตรียมความพร้อมเพื่อที่จะให้เกิดกระบวนการถ่ายทอดที่สมบูรณ์ ดังเช่นสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี (2530) ทรงให้แนวคิดที่สรุปได้ว่า การสอนดนตรีควรเริ่มเมื่อผู้เรียนพอใจและมีใจรัก ซึ่งผู้สอนจะต้องพิจารณาสภาพร่างกายของผู้เรียน ให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีที่จะเรียน ในการสอนเครื่องดนตรีไทย จะต้องเลือกเครื่องดนตรีทีมีคุณภาพ เสียงไม่เพี้ยน บุคลิกท่าทางในการบรรเลงต้องสง่างามเพลงที่ใช้สอนต้องควรเริ่มจากเพลงง่ายและเหมาะกับความสามารถของเด็กที่จะเล่นได้ดี ควรฝึกให้เด็กจำและแยกแยะเสียงจนเกิดความเคยชิน ควรปลูกฝังให้ผู้เรียนรู้จักรักและดูแลรักษาเครื่องดนตรี ตลอดจนการเคารพนบไหว้ครูดนตรีไทย อันเป็นการปลูกฝังคุณธรรม จริยธรรมแก่เด็กด้วย โดยมีความสอดคล้องกับครูมนตรี ตราโมท(2540)โดยการเริ่มสอนดนตรีไทย ครูควรพิจารณาอุปนิสัยและความถนัดทางดนตรีของศิษย์เสียก่อน ซึ่งจะช่วยให้การเรียนการสอนเกิดผลสัมฤทธิ์ได้อย่างสะดวกรวดเร็วยิ่งขึ้น นอกจากนี้การเลือกเครื่องดนตรีที่จะเรียนก็เป็นอีกสิ่งหนึ่งทีมีความสำคัญ ครูจะต้องพิจารณาให้เหมาะสมกับศิษย์ทั้งด้านความถนัดและร่างกาย เมื่อเลือกเครื่องดนตรีไทยถูกต้องเหมาะสมแล้ว หน้าทีของครูจะต้องสอนให้ศิษย์ตามลำดับขั้นตอน ดังนี้

1. นั่งให้ถูกแบบแผนการใช้เครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ ต้องมีท่าทางสง่างาม อกผายไหล่ผึ่ง

2. จับเครื่องดนตรีให้ถูกลักษณะ เหมาะสมกับลักษณะการบรรเลงเครื่องชนิดนั้น ๆ

3. เริ่มให้ผู้เรียนบรรเลงเครื่องดนตรีให้เป็นเสียง โดยยังไม่ต้องเป็นเพลง จากนั้น จึงเริ่มบรรเลงไล่เสียงเรียงกันและข้ามเป็นระยะ ๆ ตั้งแต่ง่ายไปหายาก ส่วนการฝึกหัดปี่พาทย์ตามแบบแผนโบราณจะต้องฝึกหัดฆ้องวงใหญ่ก่อน โดยครูจะจับมือให้ตีเพลงสาธุการ ในจำพวกเครื่องสายควรจะฝึกโสตประสาทให้ผู้เรียนรู้จักการเทียบเสียง

4. เริ่มต่อเพลงสั้น ๆ และง่าย ๆ ก่อน เช่น เพลงต้นเพลงฉิ่ง จระเข้หางยาวเป็นต้น แล้วจึงพัฒนาไปสู่เพลงที่ยากขึ้น ตามลำดับความสามารถของผู้เรียน

5. สอนให้รู้จักจังหวะ เริ่มแรกให้รู้จังหวะทั่วไป คือ การเคาะจังหวะโดยสม่ำเสมอจากนั้น จึงรวมเป็นจังหวะฉิ่ง แล้วจึงเป็นจังหวะหน้าทับ และให้เรียนรู้การขึ้นต้น การหมดจังหวะ

6. สอนให้ผู้เรียนรู้ว่าทำนองที่สามารถใช้แทนกันได้ ด้วยวิธีการเปรียบเทียบทำนองต่างๆให้ผู้เรียนเห็น จนเกิดความเข้าใจอย่างชัดเจน

สรุปได้ว่าวิธีการเรียนการสอนดนตรีไทย จึงเป็นสื่อกลางที่ผู้สอนและผู้เรียน ควรที่จะมีความเข้าใจร่วมกัน ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของวิธีการเรียนดนตรีไทยเบื้องต้น องค์ประกอบ ท่านั่ง การจับเครื่องดนตรี ลำดับขั้นตอนการเรียน จากง่ายไปหายาก การไล่เสียง จังหวะ ทำนอง รวมถึงความเหมาะสมต่าง ๆ

ซึ่งองค์ประกอบเหล่านี้ มีความสำคัญในการสร้างพื้นฐานที่ถูกต้องให้กับผู้เรียน เพื่อที่จะทำให้เกิดการพัฒนาในการเรียนดนตรีไทยต่อไป

3.2 คุณธรรมและจริยธรรมของนักดนตรีไทย

นอกจากครูจะถ่ายทอดความรู้ ทักษะในการบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ แล้วครูยังให้ความสำคัญกับการอบรมสั่งสอนลูกศิษย์ให้ เป็นผู้ที่มีคุณธรรม จรรยามารยาทของนักดนตรีไทยที่ดี อันเป็นจุดเน้นทีสำคัญการสอนดนตรีไทยตามขนบแบบแผน (มนตรี ตราโมท, 2540; ประเวท กุมุท, 2521; อุทัย ศาสตรา, 2553; โสภณ เดชกรรจ์, 2553) ได้กล่าวถึงเกี่ยวกับคุณธรรมจริยธรรมของนักดนตรีโดยสรุปได้ดังนี้

1. มีมารยาทเรียบร้อย คือ ควรมีกิริยา วาจาเรียบร้อยทั้งในเวลาบรรเลงและนอกเวลาบรรเลง ควรตั้งตนอยู่ในอาการสุภาพ สงบเรียบร้อย รู้จักกาลเทศะ

2. มีระเบียบวินัยและความซื่อตรง เป็นสิ่งที่มีความจำเป็นในการอยู่ร่วมกันเป็นหมู่คณะที่ต้องปฏิบัติตามกฎหรือระเบียบ ควรปฏิบัติตนให้เป็นทีเชื่อถือได้

3. ตรงต่อเวลา เป็นสิ่งสำคัญยิ่งที่ต้องปฏิบัติอย่างเคร่งครัด

4. ขยันหมั่นเพียรและตั้งใจจริง เป็นสิ่งที่มีความสำคัญอย่างยิ่ง ต่อความสำเร็จใน การศึกษาเล่าเรียนไม่ว่าจะเป็นแขนงวิชาใด โดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรี ซึ่งเป็นวิชาที่ต้องฝึกฝนอย่างสม่ำเสมอให้เกิดความชำนาญและทบทวนความรู้อยู่เสมอ ตลอดจนหาความรู้เพิ่มเติมอยู่ตลอดเวลา เพื่อพัฒนาตนเองให้เป็นผู้ที่มีความแตกฉานในทางดนตรีอย่างลึกซึ้ง

5. รักษาความสามัคคี เป็นสิ่งทีสำคัญยิ่งต่อหมู่คณะ นักดนตรีจะต้องบำรุงให้มีอยู่เสมอ เพื่อความเป็นปึกแผ่นของหมู่คณะ

6. เสียสละ นักดนตรีทุกคนควรมีความเสียสละให้กับหมู่คณะ เช่น เสียสละเวลาในการ มาร่วมฝึกซ้อม เป็นต้น

7. มีขันติ ผู้เรียนดนตรีต้องมีความอดทนในการฝึกซ้อมและปฏิบัติหน้าที่รู้จักให้อภัยใน สิ่งที่ไม่ถูกใจต่าง ๆ อันเกิดจากเพื่อนในหมู่คณะ

8. รู้หน้าทีในการบรรเลง เป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้การบรรเลงดนตรีเป็นไปด้วยความเรียบร้อยไพเราะน่าฟัง ดังนั้น จึงเป็นสิ่งทีผู้ฝึกหัดดนตรีไทยทุกคนควรได้ศึกษาเรียนรู้ให้เข้าใจอย่างถ่องแท้

9. มีใจเป็นนักกีฬา การประกวดประชันเป็นเรื่องธรรมดาที่เกิดขึ้น อยู่เสมอในการบรรเลงดนตรีไทย นักดนตรีควรทำใจให้เป็นนักกีฬา รู้แพ้ รู้ชนะ

10. รักษาเกียรติ นักดนตรีควรรักษาเกียรติยศ ชื่อเสียงของตนเองและหมู่คณะให้เป็นไปโดยถูกต้อง ไม่เห็นแก่สินจ้างรางวัล หรือเห็นแก่ได้จนลืมนึกถึงเกียรติ

สรุปได้ว่าการเรียนการสอนดนตรีไทย ควรที่จะต้องมีระเบียบแบบแผนตามความเหมาะสม โดยการเริ่มสอนดนตรีไทย ครูควรพิจารณาอุปนิสัยและความถนัดทางดนตรีของศิษย์เสียก่อน ซึ่งจะช่วยให้การเรียนการสอนเกิดผลสัมฤทธิ์ได้อย่างสะดวกรวดเร็วยิ่งขึ้น โดยมีการสอนเป็นลำดับขั้นตอนที่เหมาะสม (มนตรี ตราโมท, 2540) ซึ่งแต่ละแหล่งเรียนรู้นั้น ก็จะมีลักษณะความแตกต่างของการสอนดนตรีไทย โดยการเรียนรู้อย่างเป็นระบบไม่ว่าจะเป็น *บ้าน วัด วัง* (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2553) จะต้องมีการสอดแทรกคุณธรรมและจริยธรรมควบคู่ไปกับการเรียนการสอนดนตรีไทย เพื่อผู้เรียนนั้น จะได้เป็นนักดนตรีที่ดี โดยครูดนตรีนั้น จะสังเกตตามหลักการเรียนดนตรีไทย ซึ่งจะเป็นการคัดสรรนักดนตรีไทย ที่มีคุณลักษณะของฝีมือที่ดีและมีคุณธรรมจริยธรรมที่มีความสอดคล้องกันด้วย เพื่อเป็นการถ่ายทอดภูมิปัญญาความรู้ในศาสตร์ของดนตรีไทย ให้อยู่คู่กับลูกหลานดนตรีไทยต่อไป

ตอนที่ 4 การบรรเลงระนาดเอก

ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีไทยที่บ่งบอกถึงความเป็นผู้นำในการบรรเลง มีทักษะและวิธีการบรรเลงมากมาย ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงในรูปแบบของมโหรีหรือปี่พาทย์ก็ตามแต่ ระนาดเอกนั้นถือเป็นเครื่องนำ โดยการบรรเลงนั้น จะบรรเลงในทำนองหลัก ผสมผสานกับการแปรทาง เพื่อให้เป็นการบรรเลงในรูปแบบของตนเอง (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2550) การบรรเลงระนาดเอกนั้น ต้องใช้ความสามารถของผู้บรรเลงเป็นอย่างมาก โดยผู้บรรเลงนั้น จะต้องมีความรู้ในเรื่องของทำนองหลัก และสามารถนำเอาทำนองหลักของบทเพลงนั้น มาแปรทางเป็นทางเครื่องมือของตนเอง ทำให้ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีที่มีรายละเอียดในการบรรเลงหลายรูปแบบที่มีความแตกต่างกัน จึงจำเป็นที่จะต้องมีการฝึกทักษะหรือท่าทางเพื่อให้เหมาะสมกับการบรรเลงระนาดเอก เพื่อให้เกิดสวยงดงามในสุนทรียประสบการณ์

4.1 การฝึกทักษะการบรรเลงระนาดเอกขั้นพื้นฐาน

การฝึกการบรรเลงระนาดเอกขั้นพื้นฐาน เป็นการเตรียมความพร้อมเพื่อก่อนที่จะฝึกระนาดเอก โดยมีการเตรียมพร้อมและจัดลำดับร่างกายให้มีความเหมาะสมกับการบรรเลง และรู้จักฝึกทำนองที่มีความง่ายในเครื่องมือฆ้องวงใหญ่ เมื่อมีความชำนาญแล้ว จึงเปลี่ยนเครื่องดนตรีเพื่อไปบรรเลงระนาดเอก ซึ่งมีความสอดคล้องกับ (เสนาะ หลวงสุนทร, 2547) ได้อธิบายการฝึกระนาดเอกไว้ว่า การเริ่มต้นในการฝึกระนาดเอกควรเรียนฆ้องวงใหญ่ก่อนเพื่อที่จะได้รู้วิธีการใช้มือฆ้อง และได้ทำนองเพลง ซึ่งระนาดเอกจะต้องอาศัยทำนองเพลงทางฆ้องวงใหญ่เป็นหลักในการแปรทำนองโดย (ถาวร ศรีผ่อง, 2552) ได้กล่าวถึง

ลักษณะการฝึกระนาดเบื้องต้น ไม่ว่าจะเป็น ท่านั่ง การจับไม้ การตีระนาด รวมถึงลักษณะเลียงของระนาดเอก ได้แก่

1. ท่านั่ง

1.1 ท่านั่งเตียง เหมือนตัวโขน-ละครทีมียศสูงศักดิ์ประทับบนเตียง หรือแท่นที่ประทับ โดยขาขวาทับขาซ้าย ปลายเท้าขวาอยู่ใต้รางระนาดเอก ด้านซ้ายชิดฐานระนาดเอก เพื่อประคองมิให้รางระนาดเอกขยับเขยื้อนขณะบรรเลง หรือ เพื่อช่วยเพิ่มพละกำลังในกรณีทีใช้ความเร็วความถี่สูง ๆ โดยใช้ปลายเท้าขวากดไปที่พื้น ส่วนส้นเท้าซ้ายสอดหนุนอยู่ใต้สะโพกขวาหรือ ใต้โคนขาขวามากพอสมควร เพื่อช่วยส่งกำลังในการใช้กล้ามเนื้อ ขณะบรรเลงได้มากยิ่งขึ้นท่านั่งเตียงนี้ใช้บรรเลงเพลงเสภา เพลงเดี่ยว และเพลงทั่ว ๆ ไป

1.2 ท่านั่งแบบขัดสมาธิราบ ลักษณะท่านั่งให้ขาขวาไขว้ขาซ้าย แบบนั่งขัดสมาธิให้ขาอยู่ห่างจากเท้าระนาดเอกพอประมาณ หันหน้าเข้าหาตรงกึ่งกลางระนาดเอก ลักษณะท่านั่งแบบนี้นิยมที่จะนำไปใช้บรรเลงเพลงทั่ว ๆ ไป

1.3 ท่านั่งแบบพับเพียบ ลักษณะท่านั่งแบบเดียวกับการนั่งพับเพียบตามปกตินำมานั่งบรรเลงระนาดเอก โดยใช้นั่งบรรเลงดนตรีไทยร่วมวงกับเจ้านายชั้นสูง ซึ่งควรหันปลายเท้าไปตางตรงข้ามกับที่ประทับเพื่อแสดงความเคารพ

1.4 ท่านั่งพับเพียบแบบพระเทศน์ ลักษณะท่านั่งไขว้ขาขวาพับเพียบทั้งสองข้างไปทางขวาราบไปกับพื้น กว้างพอประมาณ ส่วนขาซ้ายพับเพียบมาทางขวาขยายกว้างๆ มากกว่านั่งพับเพียบปกติ ให้ฝ่าเท้าซ้ายมาแนบสัมผัสกับท่อนขาขวาด้านใน ลำตัวตรง ท่านั่งแบบนี้สามารถนั่งได้ระยะเวลานานกว่านั่งพับเพียบปกติ เสมือนพระนั่งเทศน์มหาชาติ แต่ละกัณฑ์ต้องนั่ง เทศน์ระยะเวลานาน จึงเรียกท่านั่ง แบบนี้ว่านั่งพับเพียบแบบพระเทศน์

2. วิธีจับไม้ตีระนาดเอก

วิธีจับไม้ตีระนาดเอก นิ้วหัวแม่มือ มีหน้าที่จับประกบกับนิ้วชี้ช่วยให้สนิทแนบกับก้านไม้ แต่ไม่กำหรือ รอดใต้นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย รวบไปกดก้านไม้ไว้สำหรับวิธีการจับไม้ตีระนาดเอกนั้น มีหลายแบบ ซึ่งแต่ละแบบนั้นมีลักษณะ จุดมุ่งหมาย และเสียงระนาดเอกทีแตกต่างกัน ดังนี้ (ถาวร ศรีผ่อง, 2552)

1. การจับแบบปากกา คือ การจับโดยใช้นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย รวบกำก้านไม้ โดยให้นิ้ว เรียงชิดติดกัน ส่วนนิ้วหัวแม่มือวางแนบขนานไปกับก้านไม้และปลายนิ้วชี้แตะอยู่บนก้านไม้ทำ

มุมประมาณ 45 องศา ซึ่งจะใช้กับการบรรเลงประเภทเพลงลูกล้อลูกขัด ลูกรัว หรือเพลงเดี่ยว เนื่องจากมีความคล่องตัวในการบรรเลง

2. การจับแบบปากไก่ ใช้นิ้วชี้เลื่อนต่ำลงมาด้านนอกก้านไม้เล็กน้อยโดยจะอยู่ระหว่างปลายนิ้วและข้อแรกของนิ้วชี้ เวลาตีต้องกดนิ้วชี้และนิ้วหัวแม่มือเข้าหากัน ใช้กำลังตีออกมาจากทรวงอกเพื่อเน้นเสียงแก้วออกมา ใช้บรรเลงในระนาดเอกมโหรี เพื่อให้เข้ากับซอด้วงซึ่งมีเสียงแหลม นอกจากนี้ยังใช้บรรเลงได้ทั้ง ไม้แข็งและไม้นวม ถ้าเป็นไม้นวม เพื่อต้องการความนุ่มนวล ไม่ต้องกดปลายนิ้วชี้และนิ้วหัวแม่มือ เช่น ในวงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์ เป็นต้น

3. การจับแบบปากนกแก้ว ใช้นิ้วชี้เลื่อนต่ำลงมาด้านนอกก้านไม้ประมาณ 1 องคุลี ใช้บรรเลงเมื่อต้องการให้เสียงมีอำนาจ น่าเกรงขาม เสียงโตลึก แสดงอารมณ์ถึงความศักดิ์สิทธิ์ เน้นหัวไม้ให้มีน้ำหนักให้หัวไม้กระทบลูกระนาดเอกเต็มปืนและมีน้ำหนักมากๆ ใช้บรรเลงในเพลงประเภท เพลงเรื่อง ประเภทเพลงช้า เพลงหน้าพาทย์

4. การจับแบบปากนกหัวขวาน ใช้นิ้วชี้อยู่บนก้านไม้ไม่เหยียดตรง หรือ ชิดกับนิ้วหัวแม่มือเหมือนการจับแบบปากกา จะใช้เมื่อผู้บรรเลงระนาดเอกบรรเลงแนวที่มีความเร็วจัด ๆ หรือใกล้หมดกำลังในการบรรเลง เพื่อเอาตัวรอด แต่คุณภาพของเสียงที่ไพเราะนั้น จะลดลง

3. วิธีตีระนาดเอก

วิธีตีการระนาดเอก จะมีลักษณะที่สำคัญ 3 ลักษณะ คือ

1. ตีข้อ ลักษณะเหมือนการกวักมือ ใช้กำลังเพียงปลายนิ้วมือถึงข้อมือเท่านั้น

2. ตีแขน คือ ตีทั้งแขนจากข้อมือจนถึงข้อศอกจะต้องเกร็งตลอดลำแขน

3. ตีครึ่งข้อครึ่งแขน คือ การตีข้อผสมตีแขน เวลาตีช้าจะใช้ข้อมืออ่อนไหวได้ไปจนถึงกล้ามเนื้อข้อศอก เวลาเร็วจะเกร็งตั้งแต่ข้อมือ ข้อศอก จนถึงหัวไหล่แต่ข้อมือก็ยังสั่นได้

นอกจากนี้ (ถาวร ศรีผ่อง, 2552) ได้กล่าวถึง วิธีการฝึกเทคนิคต่าง ๆ ของระนาดเอกที่ช่วยให้ผู้เรียนสามารถบรรเลงระนาดเอกได้ไพเราะและมีอรรถรสยิ่งขึ้น.

1. วิธีการบรรเลงระนาดเอกให้ได้กำลังและน้ำหนักเสียง โดยการฝึกแบบตีฉากให้ได้กำลัง แต่ใช้ผ้าคลุมผืนระนาดเอกให้หนาพอได้ยินเสียง ตีไล่ให้ได้กำลังจากช้า ไปหาเร็วเป็นเวลานาน ๆ ในช่วงที่จังหวะเร็ว ควรใช้วิธีตีเปิดหัวไม้จะดีมาก ส่วนเพลงที่ใช้ไล่มือ เช่น เพลงฉิ่งมุล่ง เพลงสาธุการ เพลงกราวใน เพลงทะแย แล้วแต่ความถนัดของแต่ละคนที่ฝึกแล้ว มีความก้าวหน้า

2. วิธีการฝึกเพื่อให้เกิดความคล่องตัว หรือ ตีไหว เป็นการฝึกตีไล่ข้อมือโดยเน้นความคล่องตัว ความไหว ด้วยความเร็วสูง ๆ นาน ๆ เน้นเฉพาะความเร็ว แต่มือทั้ง 2 ข้าง ต้องลงพร้อมกันตลอดเวลาในการฝึก

3. วิธีฝึกให้ตีรัวดีหรือตีกรอดี ด้วยวิธีการนำ ลูกมะพร้าวแห้งทีมีเปลือกและมีกะลามะพร้าวอยู่ภายนำมาฝึกตีรัวบนเปลือกลูกมะพร้าวจนเปลือกลูกมะพร้าวแตกโดยรอบจะทำให้ตีรัวหรือ ตีกรอได้ละเอียดดี

4. การฝึกสร้างเสียงระนาดเอกลักษณะต่าง ๆ

เนื่องจากเสียงของระนาดเอกนั้น มีคุณค่ามหาศาล ผู้บรรเลงจึงจำเป็นต้องบรรเลงให้เสียงระนาดเอกมีความไพเราะ ฟังแล้วกินใจจับใจผู้ฟัง ได้อรรถรสในการฟัง ซึ่งวิธีการฝึกให้เกิดเสียงต่าง ๆ ของระนาดเอก มีดังนี้

4.1 เสียงโตน้ำลึก ใช้วิธีการจับไม้ตีระนาดเอกแบบปากนกแก้ว ใช้พละกำลังแบบตีครึ่งข้อครึ่งแขน จะทำให้เสียงโตมีอำนาจ เหมาะสำหรับบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่องประเภทเพลงช้าเป็นต้น

4.2 เสียงโตผิวน้ำ ใช้วิธีการจับไม้ตีระนาดเอกแบบปากกา แล้วตีครึ่งข้อครึ่งแขนแต่เปิดหัวไม้ตีระนาดเอก จะทำให้เสียงโต โปร่ง ให้ความรู้สึกภูมิฐานเป็นผู้ใหญ่

4.3 เสียงกลม ใช้วิธีการจับไม้ตีระนาดเอกแบบปากไก่ และตีแบบตีฉากยกหัวไม้ไม่สูงมาก เมื่อหัวไม้กระทบลูกระนาดแล้วรีบยกขึ้น อย่างทะนุถนอม น้ำหนักเสียงจะมีความอ่อนหวานนุ่มนวล เหมาะสำหรับใช้บรรเลงเพลงทีมีความอ่อนหวาน

4.4 เสียงกรอด ใช้ในวิธีการตีกรอ หรือ ตีรัว แต่ไม่เปิดหัวไม้ ใช้ในโอกาสที่ต้องการตัดไม้ข่มนามผู้ต่อสู้ให้เกรงกลัว หรือ ตีข่มขู่ศัตรูให้เกรงขามในบางวรรคตอนของเพลง

4.5 เสียงกรุบ คือ การตีเสียงสุดท้ายของประโยคเพลงให้สั้นลงและไม่เปิดหัวไม้ให้อารมณ์ความรู้สึกว่าผู้บรรเลงนั้น ยังมีกำลังที่จะตีทำนองต่อไปได้อีกมาก แต่ท่วงทำนองนั้น ได้หมดเสียก่อนตรงเสียงสุดท้ายของประโยคเพลง

4.6 เสียงกริก คือ การตีกรอ หรือ รัวเปิดหัวไม้ เสียงกรอสั่น ๆ สอดแทรกท่วงทำนองบางวรรคตอนให้มีความรู้สึกแบบเจ้าชู้ ใช้ในเพลงที่เกี่ยวกับความรัก หรือ ใช้ตกแต่งสำนวนการรับร้องส่งร้องให้มีความอ่อนหวานละมุนละไมน่าฟัง

4.7 เสียงแก้ว ควรจับไม้แบบปากไก่ จับแน่นมาก ๆ โดยเฉพาะนิ้วหัวแม่มือกับระหว่างองคุลีแรกของนิ้วชี้ ตีเปิดหัวไม้ ต้องใช้กำลังตีจากทรวงอกตี ทำให้เกิดเสียงใสเหมือนแก้ว

4.8 เสียงร่อนใบไม้ไหว หรือ กลอก คือ การตีแบบเสียงกลม ยกหัวไม้ต่ำๆน้ำหนักเสียงค่อนข้างเบาถึงปานกลาง ใช้วิธีการตีแบบตีฉากออกแรงมาก แต่น้ำหนักเสียงลงกระทบลูกระนาดน้อย ใช้ปลายนิ้วชี้ประคองก้านไม้ ตีกรอให้มีเสียงเลื่อนไหลตามทำนอง ให้เกิดเสียงเรียบสม่ำเสมอ เปรียบเสมือนใบไม้ล่วงหล่นจากที่สูง ค่อย ๆ ร่อนลงสู่ที่ต่ำ

4.9 เสียงร่อนริดไม้ คือ การตีให้เสียงมีความคมร่อน โดยการยกหัวไม้ครึ่งปี้นด้านนอกให้ลงกระทบลูกระนาดเอก

4.10 เสียงนวล ใช้ในลักษณะการตีแบบครึ่งข้อครึ่งแขน แต่ใช้ความรู้สึกอยู่ที่กล้ามเนื้อข้อพับของข้อศอกด้านใน น้ำหนักเสียงปานกลาง จะมีความนุ่มนวลไพเราะน่าฟังมาก

4.11 เสียงร่อนน้ำลึกและเสียงร่อนผิวน้ำ ใช้วิธีตีแบบเสียงโตน้ำ ลึกและเสียงโตผิวน้ำนำมาผสมกับการตีสะบัด หรือ การตีสะเดาะ โดยใช้พละกำลังและวิธีการตีเช่นเดียวกัน

4.12 เสียงสะบัดตัดคอ คือ การตีสะบัดทั้งแขนเต็มแรงและมีความถี่อย่างรวดเร็วเพื่อตวาดผู้ต่อสู้ มีไว้ใช้ตีสะบัดขึ้นต้นเพลง

สรุปได้ว่าการบรรเลงระนาดเอกนั้น มีบริบทมากมายที่ผู้บรรเลงควรนึกถึงเสมอ ไม่ว่าจะเป็น ท่านั่ง วิธีการตีระนาดเอก วิธีการจับไม้ระนาด ลักษณะของเสียงระนาด (ถาวร ศรีผ่อง, 2552; อุทัย ศาสตรา ,2553) สิ่งเหล่านี้เป็นส่วนสำคัญที่จะทำให้การบรรเลงระนาดเอกนั้น มีความงดงาม ไพเราะ และเกิดอรรถรสในการฟังของผู้ฟังด้วย ส่วนประกอบที่สำคัญดังกล่าวนั้น ผู้บรรเลงระนาดเอก จะต้องผ่านการฝึกซ้อมตั้งแต่ขั้นเริ่มต้นอย่างถูกต้อง เพื่อที่จะให้การบรรเลงระนาดเอกเป็นไปในแนวทางที่ถูกต้อง และสามารถสืบทอดความเป็นเครื่องดนตรีระนาดเอกได้อย่างสมบูรณ์

ตอนที่ 5 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับดนตรีศึกษา

ดนตรีศึกษา เป็นศาสตร์วิชาที่เกี่ยวกับการศึกษาบริบทที่เกี่ยวกับดนตรี ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของนักดนตรี การสอนดนตรี องค์ประกอบต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับดนตรี (โดยณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2545) กล่าวว่าดนตรีศึกษา เป็นวิชาการที่ช่วยให้การถ่ายทอดวิชาการทางดนตรีเป็นไปอย่างมีหลักเกณฑ์ มีประสิทธิภาพช่วยให้ผู้เรียนรู้ดนตรีอย่างมีความหมายเป็นขั้นตอน ทำให้ผู้เรียนเกิดความรู้ความเข้าใจและซาบซึ้งในดนตรีได้อย่างแท้จริง ซึ่งในสังคมดนตรีศึกษาทั่วโลกนั้น ก็มีแนวความคิดในด้านดนตรีศึกษาในแนวทางของตนเอง เช่นเดียวกันกับ การสอนดนตรีไทยในบ้านเรา ก็มีแนวคิดและทฤษฎีเป็นของตนเอง ซึ่งผู้วิจัยได้นำแนวคิดและทฤษฎีทางดนตรีศึกษาต่าง ๆ ที่มีความสอดคล้องกับกระบวนการถ่ายทอดหรือการสอนดนตรีไทยก็คือการสอนดนตรีของซูซูกิ

การสอนดนตรีของซูซูกิ **(Suzuki Method)** ชินอิชิ ซูซูกิ (Suzuki, 1898 – 1998) นักการศึกษาและครูไวโอลินชาวญี่ปุ่น ซูซูกิได้สังเกตว่าเด็กสามารถพูดภาษาของตนเองได้ก่อนที่จะเรียนการอ่านและการเขียน เป็นเพราะการฟังและการเลียนแบบนั่นเอง ดังนั้นการฟังดนตรีต้นฉบับ *การเลียนแบบครูและการทำซ้ำบ่อย ๆ เด็กย่อมสามารถให้บรรเลงเครื่องดนตรีได้อย่างดี*

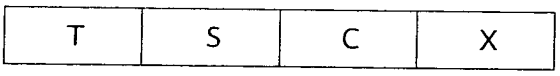
มีความสอดคล้องกับการสอนดนตรีไทยในบ้านเรา คือ การสอนโดยให้ผู้เรียน เลียนแบบครู และการทำซ้ำบ่อย ๆ เพื่อให้เกิดความจำและความคุ้นเคยหรือเกิดทักษะกับสิ่งที่เรียนอยู่ โดยมีความคล้ายกับกระบวนการเรียนดนตรีไทย โดยครูดนตรีก็จะสอนให้ผู้เรียนนั้น ทำตาม หรือการเลียนแบบครูผู้สอนจนเกิดความชำนาญเช่นกัน

เช่นเดียวกับวิธีของคาร์ล ออร์ฟ (Orff, 1985-1982) โดยในแต่ละขั้นตอนของวิธีการนี้เป็นไปตามลักษณะการเลียนแบบ จนถึงการสร้างสรรค์ขึ้นเอง จากส่วนย่อยไปสู่ส่วนใหญ่ จากสิ่งง่าย ๆ ไปสู่สิ่งที่สลับซับซ้อน บทเพลงที่ใช้เป็นบันไดเสียงห้าเสียง คือ (pentatonic scale) และการซ้ำทวนของจังหวะ (rhythmic ostinato)

ผู้วิจัยได้ให้ข้อสังเกตว่า หลักการดนตรีศึกษาของออร์ฟ (Orff,1985-1982) และซูซูกิ (Suzuki, 1898 – 1998) กับดนตรีไทยที่มีความสอดคล้องกันกับหลักการของครูมนตรี ตราโมท (2540) โดยท่านได้กล่าวว่า การเริ่มเรียนดนตรีไทยนั้น ต้องเริ่มต่อเพลงสั้น ๆ และง่าย ๆ ก่อน เช่น เพลงต้นเพลงฉิ่ง จระเข้หางยาวเป็นต้น แล้วจึงพัฒนาไปสู่เพลงที่ยากขึ้น ตามลำดับความสามารถของผู้เรียน สอนให้รู้จักจังหวะ เริ่มแรกให้รู้จังหวะทั่วไป คือ การเคาะจังหวะโดยสม่ำเสมอจากนั้น จึงรวมเป็นจังหวะฉิ่ง แล้วจึงเป็นจังหวะหน้าทับ และให้เรียนรู้การขึ้นต้น และการหมดจังหวะ ซึ่งการเรียนดนตรีไทย ในลำดับเริ่มต้นนั้น ก็จะเรียนเพลงง่าย ๆ เช่นเพลงที่อยู่ในกลุ่มของเพลงสำเนียงลาว เพราะเพลงสำเนียงลาวนั้น จะมีกลุ่มตัวโน้ตที่อยู่ในกลุ่ม บันไดเสียงห้าเสียง คือ (pentatonic scale) และการซ้ำทวนของจังหวะ (rhythmic ostinato) อยู่ในบทเพลงนั้น ๆ มีความสอดคล้องกันในเรื่องของการจัดการเรียนการสอน โดยให้ผู้เรียนนั้นเรียนเป็นลำดับขั้นตอนตามความสามารถ

การเรียนรู้ในกระบวนการทางดนตรีศึกษา ยังเป็นส่วนหนึ่งที่สามารถบ่งบอกความสมบูรณ์ขององค์ประกอบต่าง ๆ ที่มีความสอดคล้องซึ่งกันและกัน ดังที่ อลิซาเบ็ธ สไตเนอร์ (Steiner, 1988) กล่าวว่า ทฤษฎีของการศึกษามีองค์ประกอบสำคัญ 4 ส่วน คือ 1) ครูหรือผู้สอน (teacher) 2) ผู้เรียนหรือนักเรียน (student) 3) สาระ (content) ได้แก่ ระบบการจัดสาระ หลักสูตร เนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและ

ดนตรีศึกษา 4) บริบทของสถานการณ์ของการเรียนรู้หรือการเรียนการสอน (context หรือ position for leaning) ดังแผนภาพต่อไปนี้



T คือ ผู้สอน C คือ หลักสูตร

S คือ ผู้เรียน X คือ การเรียนการสอ

แผนภาพที่ 1 แสดงระบบย่อยของดนตรีศึกษา

อลิซเบธ สไตเนอร์ (Steiner, 1988) กล่าวถึง องค์ประกอบที่สำคัญของการศึกษาที ครอบคลุมถึงการสอน ซึ่งประกอบด้วย

1. ผู้สอน (teacher) เป็นผู้แนะนำการเรียนรู้ให้แก่บุคคลอื่น
2. ผู้เรียน (student) เป็นผู้ที่ได้รับการแนะนำการเรียนรู้
3. เนื้อหาสาระ (content) เป็นโครงสร้างของหรือองค์ประกอบของการเรียนรู้
4. บริบท (context) เป็นการจัดสภาพการณ์ของการเรียนรู้ (position of learning)

ซึ่งมีความสอดคล้องกับองค์ประกอบสำคัญในการถ่ายทอดดนตรีไทย ได้แก่ ครู หรือผู้สอน ศิษย์ หรือ ผู้เรียน วิธีการสอน และ เนื้อหา หรือ สิ่งที่สอน โดยองค์ประกอบดังกล่าวผู้วิจัยได้วิเคราะห์และสรุปไว้ในหัวข้อการถ่ายทอดดนตรีไทย

ทั้ง 4 องค์ประกอบที่กล่าวมานั้น ล้วนแล้วแต่มีความสัมพันธ์ และเชื่อมโยงกันอย่างมีโครงสร้าง ไม่ว่าจะเป็น ผู้สอน ผู้เรียน หลักสูตร และการเรียนการสอน โดยในดนตรีไทยนั้น ผู้สอนจะเป็นโครงสร้างหลักที่สำคัญที่สุด รองลงมาคือ ผู้เรียน ดังจะเห็นได้ว่า ดนตรีไทยนั้น สิ่งที่สำคัญมากคือ ครู และศิษย์ ไม่ว่าจะเป็นในยุคสมัยใดก็ตาม ครูและศิษย์มีความสัมพันธ์ในแง่ของผู้ให้และผู้รับ เพื่อทำให้เกิดกระบวนการถ่ายทอด กระบวนการเรียนรู้ให้เกิดขึ้น โดย (Steiner, 1988) กล่าวว่าแต่ละทฤษฎีสามารถขายรายละเอียดต่อไปได้ตามบริบท สภาพ หรือเวลาที่เปลี่ยนไป โดยเชื่อมโยงกับองค์ประกอบหลัก ซึ่งสามารถครอบคลุมองค์ประกอบย่อยที่แตกออกไปได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุด

สรุปได้ว่าแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับดนตรีศึกษานั้น ไม่ว่าจะเป็นในส่วนของดนตรีไทยเอง ก็จะมีการถ่ายทอดอย่างเป็นระบบเป็นขั้นเป็นตอน โดยแบ่งตามความสามารถของผู้เรียนเป็นหลัก และมีวิธีการเรียนการสอน คือ มุขปาฐะ การเรียนแบบตัวต่อตัว บอกเนื้อหาและทักษะโดยใช้การจดจำ รวมไปถึงการเลียนแบบ เพื่อให้ผู้เรียนนั้น มีความรู้ความสามารถจดจำและปฏิบัติตามได้ (มนตรี ตราโมท, 2540) เพราะดนตรีไทยนั้น สมัยก่อนยังไม่ได้มีการบันทึกโน้ต จึงทำให้เกิดการเรียนรู้แบบจดจำ เพื่อที่จะให้ผู้เรียนนั้น เกิดกระบวนการเรียนรู้ และถูกแสดงออกมาโดยผ่านการบรรเลงเครื่องดนตรีนั้น จากแนวคิด

และทฤษฎีของไทยนั้น มีความเชื่อมโยงกับแนวคิดในทางดนตรีศึกษาเช่นเดียวกันกับหลักการทางดนตรีศึกษาเอง วิธีของคาร์ล ออร์ฟ (Orff, 1985-1982) โดยในแต่ละขั้นตอนของวิธีการนี้เป็นไปตามลักษณะการเลียนแบบ จนถึงการสร้างสรรค์ขึ้นเอง จากส่วนย่อยไปสู่ส่วนใหญ่ จากสิ่งง่าย ๆ ไปสู่สิ่งที่สลับซับซ้อน บทเพลงที่ใช้เป็นบันไดเสียงห้าเสียง คือ (pentatonic scale) และการซ้ำทวนของจังหวะ (rhythmic ostinato) และ (Suzuki, 1898 – 1998) ที่ใช้การเรียนการสอนโดยการเลียนแบบและการทำซ้ำบ่อย ๆ โดยแนวคิดทางดนตรีศึกษานี้เอง ที่สามารถเชื่อมโยงกับการเรียนการสอนของดนตรีไทย ก็คือ การเรียนดนตรีไทย ต้องเริ่มจากการจดจำ ทำตาม และค่อยเพิ่มความยากของบทเพลงตามลำดับของผู้เรียน (มนตรี ตราโมท, 2540) สิ่งที่มีความคล้ายกันมาที่สุดคือ การเลียนแบบ และการเลียนแบบในความหมายของดนตรีไทยก็คือ การปฏิบัติตามครูอาจารย์ไม่ออกนอกจารีตประเพณีวัฒนธรรม รวมถึงเลียนแบบการประพฤติปฏิบัติตน ให้อยู่ในความเป็นนักดนตรีที่ดี มีคุณธรรมจริยธรรม เพื่อให้เกิดความศรัทธาในกระบวนการถ่ายทอดดนตรีไทยต่อไป

ตอนที่ 6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง มีเอกสารและงานวิจัยที่มีความสอดคล้องกันไปในทิศทางเดียวกัน มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันกับกระบวนการถ่ายทอดระนาดเอกของครูอุทัย แก้วละเอียด ศิลปินแห่งชาติ ซึ่งเป็นแนวทางในการศึกษาที่ดีของการทำวิจัยโดยสรุปได้ดังนี้

วิธีการถ่ายทอดแบบอัตลักษณ์เป็นหลัก โดยการถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีไทยและเพลงไทยของครูมนตรี ตราโมท นั้นต้องเริ่มด้วยภาคปฏิบัติจากง่ายไปหายากและครูที่มีความรู้ความสามารถจริงเป็นสิ่งจำเป็นที่สุดในการถ่ายทอดดนตรีไทย (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2533; พรทิพย์ อันทิวโรทัย, 2539)

การถ่ายทอดดนตรีไทย เป็นกระบวนการที่สำคัญในการรักษา สืบทอด และพัฒนาองค์ความรู้ทางดนตรีไทยให้ดำรงอยู่จนกระทั่งปัจจุบัน ซึ่งขนบแบบแผนในการถ่ายทอดดนตรีไทยมีลักษณะเฉพาะที่ควรค่าแก่การศึกษา อนุรักษ์ และนำมาประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอนดนตรีไทยในปัจจุบัน (เหมราช เหมหงษา, 2541; สงบศึก ธรรมวิหาร, 2545)

การถ่ายทอดแบบผู้ถ่ายทอดและผู้ได้รับการถ่ายทอด เป็นการสอนที่เน้นทักษะการบรรเลงดนตรีควบคู่กับการสอดแทรกคุณธรรม จริยธรรมและบุคลิกภาพนักดนตรีไปพร้อมกัน สำหรับการถ่ายทอดดนตรีประจำชาติในโรงเรียนพบว่า ประสบปัญหาในหลายด้าน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การขาดแคลนบุคลากรผู้เชียวชาญ ในการถ่ายทอดอย่างถูกต้อง ซึ่งเป็นปัจจัยที่สำคัญของการพัฒนาความรู้ (สุวรรณา วังโสภณ, 2547)

กระบวนการให้ผู้เรียนจำและปฏิบัติตาม และยึดต้นแบบเป็นหลัก เนื้อหาและวิธีการที่ได้จากต้นแบบ คือจุดหมายปลายทาง หรืออวสาน จึงต่างกับวัฒนธรรมการเรียนรู้แบบให้กำหนดได้หมายรู้ที่ผู้เรียนต้องใช้สติและปัญญาเฉพาะตัวและพัฒนาสติปัญญาให้ยิ่ง ๆ ขึ้นไปซึ่งเป็นกระบวนการเรียนรู้อย่างเดียวกับกระบวนการวิจัย (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, 2545)

การถ่ายทอดวัฒนธรรมทางดนตรีไทย มีการสอดแทรกคุณธรรมและจริยธรรมในทุกประเด็นที่ทำการถ่ายทอด ยึดตามหลักครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และหลักของจารีตประเพณี (โสภณ เดชฉกรรณ์, 2553)

วิธีการสอนยังเป็นแบบโบราณ คือ การเรียนแบบตัวต่อตัว มีครูเป็นศูนย์กลางการเรียนอันเนื่องมาจากสาเหตุที่ ดนตรีไทยเป็นวิชาที่ต้องพัฒนากระบวนการเรียนเป็นขั้นตอน มีระเบียบแบบแผนตามที่ครูโบราณกำหนดไว้ เป็นศาสตร์และศิลป์ที่ต้องการเรียนรู้ด้วยการเอาใจใส่อย่างจริงจังทั้งผู้เรียนและผู้สอนจึงยากที่ใช้วิธีจัดการเรียนการสอนแบบอื่นๆ ให้ประสบความสำเร็จได้ดีเท่ากับการสอนแบบมุขปาฐะ (บุญโชค ไชยชาติ, 2551)

การถ่ายทอดดนตรีไทย (ปี่พาทย์) ระหว่างครูผู้สอนดนตรีไทย กับศิษย์ผู้เรียนดนตรีไทยวิธีการเรียนการสอนของครูกับศิษย์ที่มีลักษณะแบบตัวต่อตัว ปากต่อปาก ยึดแบบอย่างครูเป็นหลักสืบทอดกันมา หรือ มุขปาฐะ (อังคณา แสงอนันต์, 2552)

การถ่ายทอดดนตรีไทย คือ การถ่ายทอดดนตรีไทยมีองค์ประกอบที่สำคัญได้แก่ ครู ศิษย์ หลักการและวิธีการสอน เพลงที่สอน (เนื้อหา) และการปลูกฝังคุณธรรมจริยธรรมแก่ศิษย์ ซึ่งการถ่ายทอดนิยมใช้หลัก 3 ประการ ได้แก่ การทำตามคำสั่งครู การท่องจำ และยึดมั่นในจารีตประเพณี มีลักษณะการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ (อุทัย ศาสตรา, 2553)

จากการศึกษาเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องพบว่า การถ่ายทอดดนตรีไทยนั้น เป็นการถ่ายทอดจากครูสู่ลูกศิษย์โดยตรง วิธีในกระบวนการถ่ายทอดก็คือ การเลียนแบบ และการบอกด้วยปาก หรือ มุขปาฐะ ซึ่งผู้สอนจะบอกให้ผู้เรียนปฏิบัติตาม เริ่มต้นด้วยการ เริ่มเรียนจากการทำความคุ้นเคยกับเครื่องดนตรี ไล่เสียง จากนั้นเข้าสู่บทเพลง ต่อเพลงที่มีความง่ายไปตามลำดับจนถึงลำดับที่ยาก ซึ่งการเรียนนี้ ผู้สอนจะเป็นผู้ประเมินผู้เรียน ว่าควรที่จะเลื่อนลำดับขั้นแล้วหรือยัง ซึ่งเป็นการประเมินจากทักษะความสามารถและคุณธรรมจริยธรรมของนักดนตรีที่ดีด้วย เพื่อที่จะให้เกิดเป็นนักดนตรีไทยที่มีคุณภาพ และสามารถถ่ายทอดศาสตร์ความรู้ในด้านดนตรีไทยต่อไป เพื่อผู้ที่สนใจเรียนดนตรีไทย จะได้เรียนรู้วิชาดนตรีไทยได้อย่างถูกต้อง และสมบูรณ์จากรุ่นสู่รุ่นต่อไป

ตอนที่ 7 กรอบแนวคิดการวิจัย

จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องที่เชื่อมโยงกับกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูอุทัย แก้วละเอียด ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยได้จัดทำเป็นกรอบแนวคิดการวิจัยเพื่อเป็นแนวทางการศึกษาได้ดังนี้

1. ด้านครูอุทัย แก้วละเอียด ประกอบด้วย ภูมิหลังด้านดนตรีไทยและคุณลักษณะความเป็นครูดนตรีไทย

2. ด้านผู้เรียน ประกอบด้วย ลักษณะของผู้เรียนในด้านทักษะ หรือ ความโดดเด่นในการบรรเลงระนาดเอก

3. ด้านเนื้อหา ประกอบด้วย แบบฝึกและบทเพลงที่ใช้ในการสอน

4. ด้านการสอน ประกอบด้วย สถานที่สอน หลักการ วิธีการ และเทคนิคการสอนทักษะการบรรเลงระนาดเอก การปลูกฝังคุณธรรม จริยธรรม การวัดและประเมินผล

5. วิเคราะห์และเรียบเรียงเป็นคู่มือการสอนทักษะการบรรเลงระนาดเอกขั้นพื้นฐานของครูอุทัย แก้วละเอียด ซึ่งประกอบด้วย

5.1) คำชี้แจงในการใช้คู่มือ

5.2) เนื้อหาสาระ ได้แก่ การฝึกทักษะการบรรเลงขั้นพื้นฐานของครูอุทัย แก้วละเอียด โน้ตแบบฝึกและบทเพลงที่ใช้ในการฝึก

5.3) ขั้นตอนการสอนและการฝึกทักษะการบรรเลงระนาดเอกขั้นพื้นฐาน พร้อมรูปภาพประกอบการฝึกในขั้นตอนที่สามารถแสดงตัวอย่างด้วยรูปภาพได้ เช่นท่าทางการนั่งบรรเลงระนาดเอก ลักษณะการจับไม้ระนาดเอกแบบต่าง ๆ เป็นต้น

5.4) การวัดและประเมินผล

5.5) แหล่งอ้างอิง/แหล่งข้อมูล ซึ่งสามารถสรุปกรอบแนวคิดการวิจัยได้ ดังนี้

แผนภาพที่ 2 แสดงกรอบแนวคิดการวิจัย