กลวิธีการตีกลองทัดเถา*

PLAYING TECHNIQUES OF THE KLONG THAT THAO

นิธิพัชน์ พงษ์พรหม[1], บำรุง พาทยกุล[2] และ วัชรมณฑ์ อรัณยะนาค[3]

Nitipat pongprom[1], Bamrung Phatthakun[2] and Watcharamon Aranyanaga[3]

[1-3]สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

[1-3]Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts, Thailand, Thailand

Corresponding Author's Email: potnitipat17@gmail.com

วันที่รับบทความ : 14 เมษายน 2568; วันแก้ไขบทความ 24 เมษายน 2568; วันตอบรับบทความ : 26 เมษายน 2568

Received 14 April 2025; Revised 24 April 2025; Accepted 26 April 2025

บทคัดย่อ

บทความวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) เพื่อศึกษาการสืบทอดกลองทัดเถา 2) เพื่อวิเคราะห์บทบาทและกลวิธีการตีกลองทัดเถา วิเคราะห์ข้อมูลโดย ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ด้วยการศึกษาเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และการเก็บข้อมูลภาคสนาม ใช้วิธีการตรวจสอบแบบสามเส้า

ผลการศึกษาพบว่า 1) การสืบทอดการตีกลองทัดเถา บ้านพาทยโกศลเห็นต้นกำเนิดรูปแบบการตีกลองทัดเถาที่เป็นเอกลักษณ์ในรูปแบบเฉพาะหรือที่เรียกโดยทั่วกันคือการตีกลองในรูปแบบบ้านฝั่งธน ต่อมาได้มีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมไปยังบ้านบางขุนเทียน และบ้านพาทยรัตน์โดยมีคุณครูเป็นคนไปถ่ายทอดไว้ให้ การสืบทอดโดยสำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นการได้เรียนรู้ในรูปแบบของคนในองค์กรณ์เท่านั้น 2) กลองทัดในบริบทของนาฏกรรมไทย โดยพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ ตั้งแต่การเป็นเครื่องมือส่งสัญญาณในสังคมโบราณและกลองเดี่ยวในพิธีกรรมทางศาสนา สู่การบูรณาการเข้ากับวงปี่พาทย์ในสมัยอยุธยาและรัตนโกสินทร์ ซึ่งมีการปรับปรุงลักษณะทางกายภาพและเพิ่มจำนวนเป็นสองลูกที่มีระดับเสียงต่างกัน แม้จะ

Citation:

* นิธิพัชน์ พงษ์พรหม, บำรุง พาทยกุล และ วัชรมณฑ์ อรัณยะนาค. (2568). กลวิธีการตีกลองทัดเถา. วารสารส่งเสริมและพัฒนาวิชาการสมัยใหม่, 3(2), 1248-1262.

Nitipat pongprom, Bamrung Phatthakun and Watcharamon Aranyanaga. (2025). Playing Techniques Of The Klong That Thao. Modern Academic Development and Promotion Journal, 3(2), 1248-1262.;

DOI: https://doi.org/10.

Website: https://so12.tci-thaijo.org/index.php/MADPIADP/

ไม่ใช่เครื่องดนตรีหลักที่นำเสนอทำนอง แต่กลองทัดมีบทบาทสำคัญในการให้จังหวะหน้าทับประกอบบทเพลง และประกอบท่ารำในการแสดงโขน-ละคร กลองทัดยังมีความสำคัญในการบรรเลงเพลงโหมโรง ซึ่งเป็นเพลงแรกของการแสดงและพิธีกรรมต่างๆ โดยมีทั้งโหมโรงที่ใช้และไม่ใช้กลองทัด มีกลวิธีการตี 6 ประเภท ได้แก่ ไม้เดิน ไม้เดินพิเศษ ไม้รัว ไม้ลา ไม้ลัก และไม้ประดน ซึ่งถูกนำมาใช้ในการบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเย็น โดยผู้บรรเลงจะผสมผสานกลวิธีเหล่านี้ในการตีในอัตราจังหวะต่าง ๆ ประกอบการบรรเลง

คำสำคัญ: กลวิธี, การตี, กลองทัดเถา

Abstract

This research aims to 1) study the transmission of Klong That Thao drumming, and 2) analyze its roles and playing techniques. The study adopts a qualitative research methodology through document analysis, related research, and fieldwork. Use the triangulation verification method.

The findings reveal that 1) the transmission of Klong That Thao drumming at Ban Pathayakosol shows the origins of a distinctive style known as the Thonburi-side drumming style. This style was later culturally transmitted to Ban Bang Khun Thian and Ban Pathayarat through dedicated masters. The transmission within the Office of Music, Fine Arts Department, is limited to internal organizational learning. 2) In the context of Thai nattakam (classical dance-drama), the Klong That evolved from a signaling instrument in ancient societies and a solo drum used in religious rituals to being integrated into the Piphat ensemble during the Ayutthaya and Rattanakosin periods. Its physical form was adapted into a pair of drums with different pitches. While not a melodic lead, the Klong That plays a crucial rhythmic role, supporting musical pieces and dance movements in Khon and Lakhon performances. It is also

significant in playing hom rong (overture music), both with and without the drum. There are six primary drumming techniques: mai dern, mai dern phiset, mai rua, mai la, mai luk, and mai pradon. These techniques are creatively combined to suit various rhythmic patterns in hom rong yen (evening overtures).

Keywords: Techniques, Drumming, Klong That Thao

บทนำ

เพลงหน้าพาทย์ในดุริยางคศิลป์ไทยมีการบรรเลงประกอบจังหวะด้วยเครื่องดนตรีประเภทหนัง ได้แก่ ตะโพนและกลองทัด (สมาน น้อยนิตย์, 2542 : 11) เพลงโหมโรงนับเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่มีความสำคัญ และเป็นบทเพลงที่ผู้วิจัยเลือกใช้ในการศึกษาครั้งนี้ โดยมุ่งเน้นไปที่กลวิธีการตีกลองทัดเถา สมาน น้อยนิตย์ (2542) ได้อธิบายลักษณะของกลองทัดว่าเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับ มีลักษณะเด่นคือการหุ้มด้วยหนังทั้งสองด้าน เรียกว่า วิตตะ” กลองทัดปรากฏหลักฐานการใช้มาตั้งแต่สมัยสุโขทัย โดยในระยะแรกมีการใช้เพียงลูกเดียว ต่อมาในสมัยอยุธยา พบหลักฐานการบรรเลงร่วมกับตะโพนเพื่อประกอบการแสดงต่าง ๆ อาทิ โขน ละคร และหนังใหญ่ รวมถึงพิธีกรรมต่าง ๆ และพัฒนามาสู่การใช้กลองทัดสองลูกในสมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยมีลูกเสียงสูงเรียกว่า "ตัวผู้" และลูกเสียงต่ำเรียกว่า "ตัวเมีย" ซึ่งเป็นการเพิ่มมิติทางเสียงและขยายเทคนิคการใช้ไม้กลอง (สมาน น้อยนิตย์, 2542 : 87) ต่อมายังมีการพัฒนาจำนวนกลองทัดเพิ่มขึ้นเป็นสามลูก หรือที่เรียกว่า “กลองทัดเถา” เพื่อให้เหมาะสมกับการบรรเลงในบริบทที่หลากหลายยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตามปัจจุบันการบรรเลงกลองทัดเถาปรากฏให้เห็นน้อยลง โดยเฉพาะในการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ถึงกระนั้น ยังคงมีการสืบทอดการบรรเลงกลองทัดเถาในบางสำนักดนตรี เช่น บ้านพาทยโกศล และสำนักกองการสังคีต กรมศิลปากร ซึ่งนิยมใช้บรรเลงในเพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง และประกอบการแสดงต่าง ๆ เช่น โขน ละคร และหนังใหญ่ เป็นต้น

จากข้อมูลดังกล่าว ผู้วิจัยมีความสนใจในลักษณะเฉพาะของการบรรเลงกลองทัดเถา ซึ่งมีความแตกต่างจากการบรรเลงกลองทัดเดี่ยวและกลองทัดคู่ที่เป็นรูปแบบหลักในการเรียนการสอนดนตรีไทยปัจจุบัน ครูผู้สอนส่วนใหญ่มักถ่ายทอดการบรรเลงตะโพนและกลองทัดในรูปแบบที่มีกลองทัดสองลูกเป็นหลัก ทำให้การบรรเลงกลองทัดที่มีจำนวนมากกว่าสองลูก หรือ

กลองทัดเถา ไม่ได้รับการสืบทอดอย่างแพร่หลาย ส่งผลให้องค์ความรู้และวิธีการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะยังไม่เป็นที่รู้จักในวงกว้าง ผู้วิจัยจึงมีความประสงค์ที่จะศึกษาและค้นคว้าองค์ความรู้เกี่ยวกับกลวิธีการตีกลองทัดเถาในเพลงโหมโรงเย็น จากสำนักการสังคีต กรมศิลปากร และบ้านพาทยโกศล ซึ่งยังคงมีการสืบทอดและเผยแพร่การบรรเลงดังกล่าว โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและวิเคราะห์กลวิธีการตีไม้กลองทัดเถาในเพลงหน้าพาทย์พื้นฐาน เพลงโหมโรงเย็น และเพื่อรวบรวมข้อมูลที่มีความสำคัญต่อการบรรเลงกลองทัดเถา

เนื่องจากผู้วิจัยตระหนักถึงความสำคัญและบทบาทของการตีกลองทัดเถาในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงโขน ละคร ซึ่งควรได้รับการอนุรักษ์และเผยแพร่สู่สาธารณชน ผลการศึกษาครั้งนี้คาดว่าจะก่อให้เกิดองค์ความรู้ที่สำคัญต่อหน่วยงานดนตรีไทย สถาบันการศึกษา และผู้ที่สนใจในดนตรีไทย เพื่อนำไปใช้ในการศึกษา ปฏิบัติ และสืบทอดต่อไปอย่างมีประสิทธิภาพ ด้วยเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะเก็บรวบรวมข้อมูล สัมภาษณ์ และศึกษาในประเด็นเรื่องกลวิธีการตีกลองทัดเถา

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาการสืบทอดกลองทัดเถา
2. เพื่อวิเคราะห์บทบาทและกลวิธีการตีกลองทัดเถา

การทบทวนวรรณกรรม

การศึกษา "กลวิธีการตีกลองทัดเถา" จำเป็นต้องอาศัยรากฐานความรู้ที่มั่นคงเกี่ยวกับการบรรเลงกลองทัดโดยทั่วไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบริบทของเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งเป็นบทเพลงหลักที่กลองทัดมีบทบาทสำคัญในการกำกับจังหวะหน้าทับ (บุญช่วย แสงอนันต์, 2559) ในหนังสือ หลักและแนวปฏิบัติการตีตะโพน กลองทัด ในเพลงหน้าพาทย์ บุญช่วย แสงอนันต์ (2559) ได้นำเสนอรายละเอียดที่สำคัญเกี่ยวกับหลักเกณฑ์และแนวทางในการบรรเลงกลองทัดในเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งเป็นพื้นฐานสำคัญอย่างยิ่งต่อการทำความเข้าใจถึงพัฒนาการและลักษณะเฉพาะของการตีกลองทัดเถา เนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับหลักการบรรเลงกลองทัดขั้นพื้นฐาน รูปแบบการกำกับจังหวะในเพลงหน้าพาทย์ และความสัมพันธ์ระหว่างกลองทัดกับตะโพน จะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการวิเคราะห์และทำความเข้าใจถึงเทคนิคและวิธีการที่อาจนำไปสู่การพัฒนารูปแบบการตีกลองทัดที่มีจำนวนมากขึ้น หรือที่รู้จักกันในชื่อ “กลองทัดเถา” องค์ความรู้

เหล่านี้จะช่วยให้เห็นถึงตรรกะและวิวัฒนาการของการใช้เสียงและจังหวะที่มีความซับซ้อนยิ่งขึ้นในการบรรเลงกลองทัดเถา เอกสารพื้นฐานที่สำคัญอีกฉบับหนึ่งคือ คู่มือการเรียนการสอนเครื่องหนัง ของ สมาน น้อยนิตย์ (2542) ซึ่งให้ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติ วิวัฒนาการ และลักษณะของกลองทัด รวมถึงบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงดนตรีไทย ข้อมูลเหล่านี้เป็นพื้นฐานสำคัญในการทำความเข้าใจบริบททางประวัติศาสตร์และองค์ประกอบของเครื่องดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาเรื่องกลองทัดเถา เพื่อให้การศึกษาเรื่อง “กลวิธีการตีกลองทัดเถา” มีความครอบคลุมและลึกซึ้ง การแสวงหาข้อมูลจากแหล่งปฐมภูมิ เช่น การสัมภาษณ์ครูผู้เชี่ยวชาญที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้เกี่ยวกับการตีกลองทัดเถาจากสำนักต่าง ๆ ที่ยังคงมีการสืบทอดการบรรเลง (เช่น บ้านพาทยโกศล และสำนักการสังคีต กรมศิลปากร) ควบคู่ไปกับการศึกษาเอกสารและงานวิจัยอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ดนตรีไทยและเพลงหน้าพาทย์ รวมถึงการเก็บข้อมูลโดยตรงจากผู้ที่มีความเชี่ยวชาญ จะเป็นแนวทางที่สำคัญเพื่อให้ได้มาซึ่งองค์ความรู้ที่ครอบคลุมและสามารถนำไปสู่การวิเคราะห์ “กลวิธีการตีกลองทัดเถา” ได้อย่างลึกซึ้งต่อไป นอกจากเอกสารพื้นฐานดังกล่าว การสืบค้นงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจะช่วยเสริมสร้างความเข้าใจในประเด็นนี้ให้มากยิ่งขึ้น ดังนี้ งานวิจัยของ วิทยา มาลาทอง (2556) ได้มุ่งเน้นไปที่ความสัมพันธ์ระหว่างการตีตะโพนและกลองทัดกับการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ผลการศึกษาชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของหน้าทับเพลงกราว ที่ตะโพนและกลองทัดเป็นผู้บรรเลงหลักในการกำกับจังหวะและเชื่อมโยงความรู้สึกระหว่างผู้แสดง ผู้ชม และนักดนตรีให้เกิดจินตนาการร่วมกัน การวิเคราะห์ยังแสดงให้เห็นถึงการนำส่วนย่อยของจังหวะต่าง ๆ มาเรียงร้อยเพื่อสร้างสรรค์กระสวนจังหวะที่สอดคล้องกับท่าเต้นของตัวละครแต่ละกลุ่ม ซึ่งนำไปสู่การกำหนดโครงสร้างของหน้าทับที่เข้ากันกับการเคลื่อนไหวของผู้แสดง ขณะที่งานวิจัยของ ฐิติวุฒิ สุขศิริวัฒน์ (2562) ได้ศึกษาการตีตะโพนกลองทัดประกอบเพลงหน้าพาทย์ในบริบทของพิธีกรรมมงคลต่าง ๆ ผลการวิจัยเผยให้เห็นถึงความเชื่อมโยงระหว่างเพลงที่บรรเลงกับพิธีสงฆ์และพิธีพราหมณ์ โดยมีการนำเพลงในชุดโหมโรงมาใช้ประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ นอกจากนี้ยังพบว่าพิธีกรรมและดนตรีประกอบมีการปรับเปลี่ยนไปตามความต้องการของเจ้าภาพและกระแสความนิยม โดยมีการนำดนตรีสากลมาใช้ในบางช่วง อย่างไรก็ตาม ตะโพนและกลองทัดยังคงมีบทบาทสำคัญในการสร้างบรรยากาศและกำกับจังหวะในพิธีกรรมเหล่านั้น

ในส่วนของการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทอื่นที่เกี่ยวข้องกับวงปี่พาทย์ งานวิจัยของ เอกพจน์ ฉุนจุ้ย (2564) ได้ศึกษาถึงกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกประเภทเพลงรัวของครูไชยยะ ทางมีศรี ซึ่งแสดงให้เห็นถึงลักษณะการดำเนินทำนองและเทคนิคการตีที่หลากหลาย

ทั้งการตีเก็บคู่แปด คู่สี่ การตีขยี้ และการตีกรอ รวมถึงกลวิธีเฉพาะต่างๆ ที่ใช้ในการบรรเลงเพลงรัวทั้งในพิธีกรรมและการแสดงโขน แม้จะไม่ใช่การศึกษากลองทัดโดยตรง แต่ก็ช่วยให้เห็นถึงความสำคัญของทักษะและกลวิธีเฉพาะในการบรรเลงเครื่องดนตรีแต่ละชนิดในวงปี่พาทย์ จากการสังเคราะห์งานวิจัยเหล่านี้ ทำให้เห็นว่าตะโพนและกลองทัดเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญอย่างยิ่งในการบรรเลงดนตรีไทย โดยเฉพาะในบริบทของเพลงหน้าพาทย์และการแสดงโขน มีบทบาททั้งในการกำกับจังหวะ สร้างสรรค์ลีลา และเชื่อมโยงอารมณ์ระหว่างผู้แสดง ผู้ชม และนักดนตรี การศึกษา “กลวิธีการตีกลองทัดเถา” จึงควรพิจารณาถึงรากฐานความรู้เกี่ยวกับการตีกลองทัดในภาพรวม บทบาทในเพลงหน้าพาทย์ และความสัมพันธ์กับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวงปี่พาทย์ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ครอบคลุมและลึกซึ้ง

สรุปการศึกษา “กลวิธีการตีกลองทัดเถา” จำเป็นต้องมีพื้นฐานความรู้การบรรเลงกลองทัดในเพลงหน้าพาทย์ ได้ให้รายละเอียดหลักเกณฑ์และแนวทางบรรเลงกลองทัดในเพลงหน้าพาทย์ อันเป็นรากฐานสำคัญต่อความเข้าใจพัฒนาการและลักษณะเฉพาะของการตีกลองทัดเถา องค์ความรู้พื้นฐานนี้จะช่วยให้เข้าใจตรรกะและวิวัฒนาการการใช้เสียงและจังหวะที่ซับซ้อนขึ้นในการตีกลองทัดเถา บทบาทกลองทัด ซึ่งเป็นพื้นฐานเข้าใจบริบททางประวัติศาสตร์และองค์ประกอบการตีตะโพนกลองทัดในพิธีกรรม พบความเชื่อมโยงระหว่างเพลงกับพิธีสงฆ์ พราหมณ์ และบทบาทสำคัญของกลองทัดในการสร้างบรรยากาศ และเพลงหน้าพาทย์ในการแสดงโขน การศึกษา "กลวิธีการตีกลองทัดเถา" จึงควรพิจารณารากฐานความรู้ บทบาทในเพลงหน้าพาทย์ และความสัมพันธ์กับเครื่องดนตรีอื่น

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “กลวิธีการตีกลองทัดเถา” ได้ดำเนินการตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ซึ่งเป็นแนวทางที่เหมาะสมสำหรับการศึกษาปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมและองค์ความรู้ที่ซับซ้อน โดยมุ่งเน้นการทำความเข้าใจความหมายและประสบการณ์จากมุมมองของผู้ที่เกี่ยวข้องโดยตรง กระบวนการวิจัยนี้ประกอบด้วยขั้นตอนสำคัญ 3 ประการ ได้แก่ การเก็บรวบรวมข้อมูล การจัดกระทำข้อมูล และการตรวจสอบและวิเคราะห์ข้อมูล ซึ่งแต่ละขั้นตอนมีความสอดคล้องกับหลักการของระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ

ในขั้นตอนที่ 1 การเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยได้แบ่งการดำเนินการออกเป็นสองส่วนหลัก ส่วนแรกเป็นการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับของเครื่องตีใน

วงดนตรีไทย และโดยเฉพาะอย่างยิ่ง กลวิธีการตีกลองทัดเถา การดำเนินการเช่นนี้เป็นการสร้างฐานความรู้เบื้องต้นและกรอบแนวคิดสำหรับการวิจัย โดยการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลจากแหล่งทุติยภูมิ (Secondary Data) เพื่อระบุประเด็นสำคัญขององค์ความรู้ที่จำเป็นต้องศึกษาเพิ่มเติม ส่วนที่ 2 ของการเก็บรวบรวมข้อมูลคือ ข้อมูลภาคสนาม ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญของการวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการสนทนากลุ่ม (Focus Group Discussion) กับผู้ให้ข้อมูลหลักที่เป็นครูและศิลปินผู้ทรงคุณวุฒิ และมีชื่อเสียงด้านการตีกลองทัดเถา จำนวน 7 ท่าน การเลือกผู้ให้ข้อมูลที่มีความเชี่ยวชาญโดยตรง สอดคล้องกับหลักการของการเลือกผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key Informants) ในการวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ลึกซึ้งและมีความน่าเชื่อถือจากประสบการณ์จริง

ในขั้นตอนที่ 2 การจัดกระทำข้อมูล ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบสนทนากลุ่ม และบันทึกข้อมูลอย่างละเอียดลงในสมุดบันทึก การบันทึกข้อมูลภาคสนาม (Field Notes เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลที่ไม่ใช่เพียงคำพูด แต่รวมถึงบริบทและปฏิสัมพันธ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นระหว่างการสนทนา

ขั้นตอนที่ 3 การตรวจสอบและการวิเคราะห์ข้อมูล แสดงให้เห็นถึงความเข้มงวดในกระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการให้ความสำคัญกับความแม่นยำ (Validity) และความเชื่อถือได้ (Reliability) ของข้อมูล ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการตรวจสอบแบบสามเส้า (Triangulation) ซึ่งเป็นกลยุทธ์สำคัญในการเสริมสร้างความน่าเชื่อถือของผลการวิจัยเชิงคุณภาพ

การตรวจสอบสามเส้าด้านข้อมูล (Data Triangulation) โดยการรวบรวมข้อมูลจากผู้ให้ข้อมูลหลากหลายท่าน และใช้วิธีการรวบรวมข้อมูลที่หลากหลาย (ข้อมูลจากบุคคล เอกสาร และสื่ออื่นๆ) เป็นการตรวจสอบความสอดคล้องของข้อมูลจากแหล่งต่างๆ เพื่อให้มั่นใจในความถูกต้องและความครอบคลุมของข้อมูล การตรวจสอบสามเส้าด้านวิธีการ (Methodological Triangulation) โดยการเริ่มต้นเก็บข้อมูลด้วยการสังเกต การสัมภาษณ์และการสนทนากลุ่ม แล้วนำมาบันทึก ร่วมกับการใช้เครื่องบันทึกเสียงและการบันทึกภาคสนามในหลากหลายวิธี เป็นการตรวจสอบความสอดคล้องของข้อมูลที่ได้จากวิธีการเก็บข้อมูลที่แตกต่างกัน เพื่อลดอคติที่อาจเกิดจากวิธีการใดวิธีการหนึ่ง นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้ใช้วิธีการตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูลโดยวิธี Member Check ซึ่งเป็นการนำข้อมูลที่ได้กลับไปให้ผู้ให้ข้อมูลอ่านหรือสอบถามเพิ่มเติม เพื่อให้ผู้ให้ข้อมูลได้ตรวจสอบความถูกต้องของการตีความและการสรุปผลเบื้องต้นของผู้วิจัย วิธีการนี้ช่วยให้มั่นใจว่าการนำเสนอข้อมูล

สะท้อนมุมมองและความเข้าใจของผู้ให้ข้อมูลอย่างแท้จริง โดยสรุป การดำเนินการวิจัยเรื่อง “กลวิธีการตีกลองทัดเถา” ได้ปฏิบัติตามขั้นตอนและหลักการของระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพอย่างเหมาะสม โดยให้ความสำคัญกับการเก็บรวบรวมข้อมูลจากแหล่งที่หลากหลาย การใช้ผู้ให้ข้อมูลหลักที่มีความเชี่ยวชาญ และการตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูลอย่างเข้มงวดผ่านวิธีการตรวจสอบแบบสามเส้าและการตรวจสอบโดยผู้ให้ข้อมูลเอง กระบวนการวิจัยที่รอบคอบนี้จะนำไปสู่ผลการวิจัยที่มีความลึกซึ้ง น่าเชื่อถือ และเป็นประโยชน์ต่อการอนุรักษ์และสืบทอดองค์ความรู้เกี่ยวกับกลวิธีการตีกลองทัดเถาต่อไป

ผลการวิจัย

กลองทัดได้รับการระบุว่าเป็นเครื่องดนตรีประเภทหนังที่มีนัยสำคัญในบริบทของนาฏกรรมไทย โดยมีพัฒนาการทางประวัติศาสตร์อันยาวนานและปฏิบัติหน้าที่หลากหลายประการ หลักฐานเชิงประจักษ์บ่งชี้ว่า กลองทัดมีวิวัฒนาการจากการเป็นเครื่องมือส่งสัญญาณในสังคมโบราณ ซึ่งมีจุดประสงค์เพื่อการรวมกลุ่ม การกำหนดเวลาตามหลักดาราศาสตร์และศาสนา การสื่อสารในสถานการณ์สงคราม และการแสดงออกถึงความเดือดร้อน (ฐิระพล น้อยนิตย์, 2559 : 89) ในระยะเริ่มต้น กลองทัดมีลักษณะเป็นกลองเดี่ยวขนาดใหญ่ ซึ่งถูกนำมาใช้ในบริบททางศาสนาพุทธ เช่น กลองเพล (สมาน น้อยนิตย์, 2542 : 11) ต่อมาในยุคสมัยอยุธยา กลองทัดได้บูรณาการเข้าสู่ปี่พาทย์ เพื่อประกอบพิธีหลวงและการแสดงต่างๆ อาทิ หนังใหญ่ โขน และละคร กระทั่งถึงสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2 ได้มีการปรับปรุงมิติทางกายภาพและเพิ่มจำนวนกลองเป็นสองลูก โดยจำแนกเป็นกลองตัวผู้ที่มีระดับเสียงสูง (“ตูม”) และกลองตัวเมียที่มีระดับเสียงต่ำ (“ต้อม”) (สมาน น้อยนิตย์, 2542 : 11) แม้ว่ากลองทัดจะมิได้มีบทบาทในการนำเสนอทำนองหลัก อุดม อรุณรัตน์ (2549 : 86-89) เสนอว่า ชื่อ “กลองทัด” อาจมีรากศัพท์มาจากคำว่า "ทัสสโฆส" ในสมัยสุโขทัย ราชบัณฑิตยสถาน (2545 : 9) ให้คำนิยามกลองทัดว่าเป็นกลองทรงกระบอกสองหน้า ซึ่งตรึงด้วยหมุดและบรรเลงด้วยไม้ตีสองอัน โดยทั่วไปมีสองขนาดเสียง กลองทัดมีบทบาทสำคัญในการบรรเลงร่วมกับตะโพนตั้งแต่สมัยอยุธยา และมีการพัฒนาไปสู่รูปแบบ "กลองทัดเถา" เพื่อความเหมาะสมในการใช้งานที่หลากหลาย

โครงสร้างกายภาพของกลองทัด สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา (2561 : 57 - 58) อธิบายว่ากลองทัดมีความสำคัญคู่กับตะโพนมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย และเป็นเครื่องดนตรีที่บอกอาณัติ

สัญญาณ กลองทัดเป็นเครื่องประกอบจังหวะหน้าทับ มีหน้าที่หลักในการบรรเลงหน้าทับประกอบบทเพลง และยังใช้ประกอบท่ารำบางตอนของการแสดงโขน-ละคร โครงสร้างทางกายภาพของกลองทัดประกอบด้วย: 1) หุ่นกลอง ทำจากไม้เนื้อแข็ง ทรงป่องกลางคล้ายถัง ยาวประมาณ 51 ซม. หน้ากว้างประมาณ 46 ซม. เจาะทะลุถึงกัน 2) หน้ากลอง ทำจากหนังลูกวัวหรือหนังแพะ มีเสียงสูงต่ำต่างกัน ตรงกลางทารักและติด "ข้าวติดกลอง" เพื่อถ่วงเสียง 3) แส้หรือหมุด ทำจากกระดูกสัตว์ โลหะ หรือไม้เนื้อแข็ง ใช้ตรึงเสียง 4) หูระวิง ทำจากโลหะเป็นห่วงกลมคล้องกับขาโลหะที่ฝังในหุ่นกลอง ใช้สอดใส่กับขาหยั่งกลอง 5) ขาหยั่งกลอง ทำจากไม้เนื้อแข็ง ยาวประมาณ 1 เมตร กลม มีเหล็กแหลมที่ปลาย ใช้ยึดกับพื้น 6) หมอนกลอง ปัจจุบันใช้ห่วงยางรองตี 7) ไม้กลอง ทำจากไม้เนื้อแข็ง พันหัวไม้แบบไม้ทุ้ม 8) ข้าวติดกลอง ทำจากข้าวสุกบดผสมขี้เถ้า หรือปัจจุบันใช้วัสดุสังเคราะห์แทน โดยจะติดที่หน้ากลองด้านล่างบริเวณที่ทารักเพื่อปรับเสียง กลองทัดมีความนิยมแพร่หลายในเอเชียอาคเนย์

เพลงโหมโรงเป็นบทเพลงแรกที่บรรเลงก่อนเริ่มการแสดงมหรสพต่างๆ เช่น โขน หนังใหญ่ และละคร รวมถึงพิธีกรรมต่างๆ โดยมีทั้งโหมโรงที่ใช้กลองทัด (โหมโรงเช้า, กลางวัน, เย็น, และโหมโรงมหรสพ) และโหมโรงที่ไม่ใช้กลองทัด (โหมโรงเสภา) (พจนานุกรมนักเรียน, 2551, : 560; บุญช่วย โสวัตรและคณะ, 2539, น. 35; มนตรี ตราโมท, 2524 : 50; สงัด ภูเขาทอง, 2532 : 166 - 174) เพลงโหมโรงที่ใช้ประกอบพิธีกรรม เช่น โหมโรงเย็น มีลำดับเพลงที่เป็นสัญลักษณ์ของการบูชาเทพเจ้า การกราบ และการอัญเชิญต่างๆ (บุญธรรม ตราโมท, 2481 : 56 - 57) จังหวะหน้าทับในเพลงโหมโรงเย็น หน้าทับที่ใช้บรรเลงในเพลงชุดโหมโรงเย็นจัดเป็นหน้าทับพิเศษ มี 2 ลักษณะ คือ หน้าทับเฉพาะแบบไม่วน และหน้าทับเฉพาะแบบวน และหน้าทับเฉพาะแบบไม่วนใช้บรรเลงกำกับทำนองเพลงโดยมีจังหวะหน้าทับต่างๆ ประกอบกัน (เช่น หน้าทับสาธุการ, ตระหญ้าปากคอก) ส่วนหน้าทับเฉพาะแบบวนเป็นการบรรเลงหน้าทับที่มีกระสวนจังหวะเดียวซ้ำๆ ตลอดเพลง (เช่น หน้าทับปฐม, กลม, กราวใน) เพลงชุดโหมโรงเย็นที่ศึกษา มีทั้งหมด 16 เพลง แบ่งเป็นหน้าทับเฉพาะแบบวน 6 เพลง และหน้าทับเฉพาะแบบไม่วน 9 เพลง ซึ่งการตีกลองทัดเถา ถือกำเนินที่ คณะดนตรีบ้านพาทยโกศล

จากการศึกษาแบ่งเป็นวัตถุประสงค์ที่ 1 การสืบทอดการตีกลองทัดเถาของบ้านพาทยโกศลเป็นตระกูลนักดนตรีที่สืบทอดมาตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ก่อตั้งโดยหลวงกัลยาณมิตตาวาส (ทับ พาทยโกศล) และมีผู้ที่มีความสามารถโดดเด่นในรุ่นต่อมา เช่น จางวางทั่ว พาทยโกศล ผู้สร้างสรรค์เพลงสำคัญมากมาย ในรุ่นหลานมีนายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล และในชั้นเหลนมีคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ปัจจุบันนายสมศักดิ์ ไตรย์วาสน์เป็นผู้ควบคุมวงดนตรีและ

ถ่ายทอดองค์ความรู้ โดยผู้สืบทอดการตีกลองทัดเถาที่ศึกษาคือ ร.ต.บุญรอด ทองวิวัฒน์ ซึ่งศึกษาผ่านนายจันทร จิตรอรุณ และ หน่วยงานราชการที่กลองทัดเถาคือ สำนักการสังคีต กรมศิลปากรสำนักการสังคีต กรมศิลปากร มีบทบาทหน้าที่ในการอนุรักษ์และเผยแพร่การบรรเลง-ขับร้องดนตรีไทย-สากล และการแสดงนาฏศิลป์ไทย เดิมรวมอยู่ใน "กรมมหรสพ" ต่อมาจึงย้ายมาอยู่ภายใต้กรมศิลปากร มีการปรับเปลี่ยนชื่อหน่วยงานตามยุคสมัยต่างๆ จนกระทั่งปัจจุบันใช้ชื่อ "สำนักการสังคีต" แผนกดุริยางค์ไทยของสำนักฯ มีการสืบทอดการตีกลองทัดเถา

ในส่วนวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 กลวิธีการตีกลองทัดเถาได้แบ่งประเภทของ “ไม้กลอง” ของกลองทัด ออกเป็น 6 ประเภท

1. ไม้เดิน หมายถึง การตีไม้กลองทัดที่ดำเนินไปเรื่อย ๆ ไปตามจังหวะ ตีดำเนินไปตามอัตราจังหวะอย่างสม่ำเสมอซึ่งจะถี่ หรือห่างเท่าใดนั้นขึ้นอยู่กับลักษณะของทำนองเพลง เพลงที่ใช้รูปแบบในการตีไม้เดิน ในเพลงชุดโหมโรงเย็น ได้แก่ เพลงเข้าม่าน เพลงปฐม เพลงเชิด

2. ไม้เดินพิเศษ หมายถึง การตีไม้กลองที่มีความกระชันชิดหรือเป็นจังหวะยก ในช่วงต้นของหน้าทับ และจะตีจะหวะตกในช่วงท้านของจังหวะ จะมีวิธีการตีไม้กลองที่ไม่เรียบ เพลงที่ใช้ในรูปแบบในการตีไม้เดิน พิเศษ ในเพลงชุดโหมโรงเย็น ได้แก่ เพลงกลม เพลงกราวใน

3. ไม้รัว หมายถึง การใช้มือซ้ายและมือขวาตีสลับกันไปมาตะจากไม้กลองที่มีความเร็วจากช้าเร่งจังหวะไปสู่การตีไม้กลองที่มีความเร็วขึ้นผู้บรรเลงสามารถมีความพลิกแพลงได้ในการตีไม้รัว เพลงที่ใช้ในรูปแบบในการตีไม้รัวในเพลงชุดโหมโรงเย็น ได้แก่ เพลงรัวสามลา และรัวลาเดียว

4. ไม้ลา หมายถึง การตีไม้กลองทัด ซึ่งใช้ลีลาในการตีไม้กลอง สอดแทรกจังหวะให้กระชั้นเป็นเครื่องหมายว่าจะจบเพลง ตามแบบแผน เพลงที่ใช้รูปแบบในการตีไม้ลา ในเพลงชุดโหมโรงเย็น ได้แก่ เพลงลา เพลงเสมอ

5. ไม้ลัก หมายถึง วิธีการตีไม้กลองในรูปแบบจังหวะยกของจังหวะ ไม้ลักจะพบเจออยู่ในกลุ่มจังหวะไม้ลาจะสอดแทรกอยู่ในไม้กลองเพลงลาในช่วงท้ายของหน้าทับที่จะเป็นการบอกก่อนที่จะลงจบเพลง

6. ไม้ประดน หมายถึง การตีไม้กลองกลุ่มย่อยชนิดหนึ่ง ซึ่งอยู่ในกลุ่มไม้กลองหลักของเพลงหน้าทับพิเศษ บรมครูได้คิดประดิษฐ์ไม้กลองนี้ขึ้นมาเพื่อเพิ่มเติมในส่วนที่ยังไม่เต็ม ให้ครบถ้วนสมบูรณ์แบบ ทดแทนส่วนที่ขาดหายไป ให้ครบถ้วนตามบทเพลง

การตีกลองทัดเถาในเพลงชุดโหมโรงเย็นผู้บรรเลงจะประกอบกลวิธีในการตีอยู่ 6 ประเภท ได้แก่ 1. 4ไม้เดิน ในอัตราจังหวะ 3 ชั้น 2. 4 ไม้เดิน ในอัตราจังหวะ 2 ชั้น 3. ไม้รัว 4. ไม้เดินอัตราจังหวะ 2 ชั้น 5. ไม้เดิน จังหวะพิเศษ 6.ไม้ประดน ตัวอย่าง ดังนี้

1. 4 ไม้เดิน อัตราจังหวะ 3 ชั้น

ตะโพน	- - - -	- - - ติง	- - - -	- - - ถะ	- - - -	- - - ตุ๊บ	- - - ติง	- - - ตุ๊บ
กลองทัดเถา มือขวา	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองทัดเถา มือซ้าย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม

2. 4 ไม้เดิน อัตราจังหวะ 2 ชั้น

3. ไม้รัว

ตะโพน	- - - ติง	- - - ถะ	- - - ตุ๊บ	- ติง - ตุ๊บ	- - ตุ๊บเพลิ่ง	- - - ถะ	- - ตุ๊บ	- ติง - ตุ๊บ
กลองทัดมือขวา	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองทัดมือซ้าย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม

4. ไม้เดิน อัตราจังหวะ 2 ชั้น

ตะโพน	- - ตุ๊บเพลิ่ง	- ติง - ตุ๊บ	- - ตุ๊บเพลิ่ง	- ติง - ตุ๊บ	- - ตุ๊บเพลิ่ง	- ติง - ตุ๊บ	- - ตุ๊บเพลิ่ง	- ติง - ตุ๊บ
กลองทัดเถา มือขวา	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตุ๊ง	- - - -	- - - ตุ๊ง	- - - -	- - - -
กลองทัดเถา มือซ้าย	- - - -	- - - ต้อม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตุ๊ม

5. ไม้เดิน จังหวะพิเศษ

ตะโพน	- ติง - เท่ง	- - ตุ๊บติง	- เท่ง - ตุ๊บ	- พลึง - เท่ง	- ติง - เท่ง	- - ตุ๊บติง	- เท่ง - ตุ๊บ	- พลึง - เท่ง
กลองทัดเถา มือขวา	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตุ๊ง	- ตุ๊ง - -	- ตุ๊ง - ตุ๊ง
กลองทัดมือซ้าย	- - - -	- - - ต้อม	- -ต้อม - -	- ต้อม - ต้อม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

6. ไม้ประดน

ตะโพน	- - ตุ๊บเพลิ่ง	- ติง - ตุ๊บ	- - ตุ๊บเพลิ่ง	- ติง - ตุ๊บ	- - ตุ๊บเพลิ่ง	- ติง - ตุ๊บ	- เท่งติงตุ๊บ	- ติง - ตุ๊บ
กลองทัดเถา มือขวา	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองทัดเถา มือซ้าย	- - - -	- - - ต้อม	- - - -	- - - ต้อม	- - - -	- - - ต้อม	- - - ต้อม	- - - ต้อม

อภิปรายผล

จากการศึกษาวิจัยตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ การวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้สอดคล้องกับผลการวิจัยของการศึกษาเรื่อง “กลวิธีการตีกลองทัดเถา” ซึ่งเน้นย้ำถึงความจำเป็นในการมีรากฐานความรู้ที่แข็งแกร่งเกี่ยวกับการบรรเลงกลองทัดในภาพรวม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบริบทของเพลงหน้าพาทย์ (บุญช่วย แสงอนันต์, 2559) องค์ความรู้พื้นฐานดังกล่าว รวมถึงหลักเกณฑ์และแนวปฏิบัติในการตีกลองทัดในเพลงหน้าพาทย์ (บุญช่วย แสงอนันต์, 2559) และข้อมูลเกี่ยวกับประวัติ วิวัฒนาการ และบทบาทหน้าที่ของกลองทัด (สมาน น้อยนิตย์, 2542) เป็นปัจจัยสำคัญในการทำความเข้าใจถึงพัฒนาการและลักษณะเฉพาะของการตีกลองทัดเถา ซึ่งอาจเป็นการต่อยอดหรือขยายรูปแบบการตีที่มีความซับซ้อนมากยิ่งขึ้น โดยสอดคล้องและต่างจากแนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องดังนี้

ผลการวิจัยวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 และ 2 พบว่า ครูผู้เชี่ยวชาญจากสำนักที่มีการสืบทอดการบรรเลง (เช่น บ้านพาทยโกศล และสำนักการสังคีต กรมศิลปากร) การวิเคราะห์บทบาทและกลวิธีการตีกลองทัดเถา สอดคล้องกับงานวิจัยที่เกี่ยวข้องงานวิจัย ของวิทยา มาลาทอง (2556) ที่เน้นความสำคัญของกลองทัดในการกำกับจังหวะและเชื่อมโยงอารมณ์ในการแสดงโขน และงานวิจัยของฐิติวุฒิ สุขศิริวัฒน์ (2562) ที่ศึกษาบทบาทของกลองทัดในการประกอบเพลงหน้าพาทย์ในพิธีกรรมต่าง ๆ รวมถึงความสัมพันธ์กับเครื่องดนตรีอื่นๆ ในวงปี่พาทย์ (เอกพจน์ ฉุนจุ้ย, 2564) งานวิจัยเหล่านี้สนับสนุนว่า กลองทัดเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญในการสร้างสรรค์ลีลาและกำกับจังหวะในบริบทต่างๆ ของนาฏกรรมไทย การศึกษา “กลวิธีการตีกลองทัดเถา” จึงควรพิจารณารากฐานความรู้ดังกล่าว เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ครอบคลุมและลึกซึ้งต่อไป

องค์ความรู้ใหม่

กลองทัดเถา เพียงแต่เป็นเครื่องดนตรีประเภทหนัง แต่ยังเป็นสัญลักษณ์ของการพัฒนาเชิงวัฒนธรรมที่มีรากฐานทั้งในด้านศาสนา สังคม และศิลปะ โดยมีการปรับเปลี่ยนโครงสร้างให้เหมาะสมกับบทบาทในการแสดงตามยุคสมัย มีกระบวนการลดและเพิ่มกลองเพื่อตอบสนองอำนาจของเสียงในการบรรเลงประกอบเพลงหน้าพาทย์ ประกอบการแสดง และพิธีกรรม

สรุป/ข้อเสนอแนะ

ผลการวิจัยนี้ยืนยันถึงความสอดคล้องกับงานศึกษาเรื่อง “กลวิธีการตีกลองทัดเถา” โดยเน้นย้ำว่าการทำความเข้าใจกลวิธีการตีกลองทัดเถาอย่างถ่องแท้ จำเป็นต้องมีรากฐานความรู้ที่มั่นคงเกี่ยวกับการบรรเลงกลองทัดในภาพรวม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบริบทของเพลงหน้าพาทย์ การวิเคราะห์ข้อมูลจากครูผู้เชี่ยวชาญจากสำนักที่มีการสืบทอดการบรรเลง (เช่น บ้านพาทยโกศล และสำนักการสังคีต กรมศิลปากร) สนับสนุนผลการวิจัยที่สอดคล้องกับงานศึกษาที่เกี่ยวข้อง ที่ชี้ให้เห็นความสำคัญของกลองทัดในการกำกับจังหวะ โดยบทบาทของกลองทัดเถาในการประกอบเพลงหน้าพาทย์ รวมถึงความสัมพันธ์กับเครื่องดนตรีอื่นๆ ในวงปี่พาทย์ ดังนั้น กลองทัดมีบทบาทสำคัญในการสร้างสรรค์ลีลาและกำกับจังหวะในบริบทต่างๆ ของนาฏกรรมไทย

ข้อเสนอแนะ เพื่อต่อยอดองค์ความรู้ เกี่ยวกับการตีกลองทัดเถา ควรมีการดำเนินการวิจัยเพิ่มเติมในประเด็นดังต่อไปนี้

1. การศึกษาเปรียบเทียบกลวิธีการตีกลองทัดเถาในแต่ละสำนักวิเคราะห์ความเหมือนและความแตกต่างของเทคนิคและลีลาการตีกลองทัดเถาในสำนักดนตรีไทยต่างๆ ที่ยังคงมีการสืบทอด เพื่อระบุลักษณะเฉพาะและพัฒนาการของกลวิธีการตีในแต่ละแนวทาง

2. การวิเคราะห์เชิงลึกถึงความสัมพันธ์ระหว่างกลองทัดเถากับเพลงหน้าพาทย์ ศึกษาถึงความสอดคล้องและความสัมพันธ์ระหว่างรูปแบบการตีกลองทัดเถากับโครงสร้าง ทำนอง และอารมณ์ของเพลงหน้าพาทย์ประเภทต่างๆ เพื่อทำความเข้าใจถึงบทบาทหน้าที่ที่จำเพาะเจาะจงของกลองทัดเถาในบริบทของเพลง

3. การประยุกต์ใช้เทคโนโลยีในการศึกษา บันทึกและวิเคราะห์รูปแบบการตีกลองทัดเถาด้วยเทคโนโลยีการวิเคราะห์เสียงและจังหวะ เพื่อให้ได้ข้อมูลเชิงปริมาณที่สามารถสนับสนุนการวิเคราะห์เชิงคุณภาพ และเป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอนและการอนุรักษ์

การดำเนินการวิจัยตามข้อเสนอแนะดังกล่าว จะช่วยเสริมสร้างองค์ความรู้เกี่ยวกับกลวิธีการตีกลองทัดเถาให้มีความสมบูรณ์และรอบด้านมากยิ่งขึ้น ซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อการอนุรักษ์ สืบทอด และพัฒนาองค์ความรู้ทางดนตรีไทยต่อไป

เอกสารอ้างอิง

ฐิติวุฒิ สุขศิริวัฒน์. (2562). การสังเคราะห์ภูมิปัญญาการตีตะโพนและกลองทัดประกอบเพลงหน้าพาทย์ในพิธีกรรม:พิธีมงคล. ใน *รายงานการวิจัย*. คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม.

ฐิระพล น้อยนิตย์. (2559). *การเข้าหน้าทับ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บัวเงิน.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2563). *ทฤษฎีเพื่อการวิจัยและสารัตถบทดนตรี*. ลพบุรี: โรงพิมพ์นาฏดุริยางค์.

บุญช่วย แสงอนันต์. (2559). *หลักและแนวปฏิบัติการตีตะโพน กลองทัด ในเพลงหน้าพาทย์*. กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร.

บุญช่วย โสวัตรและคณะ. (2539). *หนังสือทฤษฎีดุริยางค์ไทย*. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

บุญธรรม ตราโมท. (2481). *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*. กรุงเทพฯ: ศิลปสนองการพิมพ์.

พจนานุกรม. (2531). *พจนานุกรมฉบับเฉลิมพระเกียรติ พ.ศ. 2530*. กรุงเทพฯ: วัฒนาพานิช.

พจนานุกรมนักเรียน. (2551). *พจนานุกรมนักเรียน (ฉบับปรับปรุง)*. (พิมพ์ครั้งที่ 8). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์องค์การค้าของสกสค.

มนตรี ตราโมท. (2524). *ดุริยางคศาสตร์ไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2545). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ - ดุริยางค์*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

วิทยา มาลาทอง. (2556). วิธีการตีตะโพน - กลองทัดประกอบกระบวนท่าเต้นของ โขน เรื่อง รามเกียรติ์. ใน *วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต*. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). *การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

สมาน น้อยนิตย์. (2542). *ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 27.* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยบูรพา.

_____. (2542). *คู่มือการเรียนการสอนเครื่องหนัง***.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา. (2561). *เครื่องหนัง: หน้าทับที่ใช้กับเพลงไทย.* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: มีน เซอร์วิช ซัพพลาย.

อุดม อรุณรัตน์. (2549). *หนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

เอกพจน์ ฉุยจุ้ย. (2564). กลวิธีการบรรเลงระนาดเอกประเภทเพลงรัวของครูไชยยะ ทางมีศรี. ใน *วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต*. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.