ลักษณะการบรรเลงดนตรีไทยตามบทบาทหน้าที่ในความเป็นผู้นำ

LEADING ROLE OF THAI MUSICAL INSTRUMENTS PERFORMING IN THE ENSEMBLE

กฤษณุ ชูดี*

KRITSANU CHOODEE

(Received: April 2, 2021; Revised: May 20, 2021; Accepted: June 14, 2021)

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อเสนอแนวคิด ถึงข้อเท็จจริงด้านการปฏิบัติในแง่มุมของลักษณะความเป็นผู้นำในระหว่างการบรรเลงดนตรีไทย มีวิธีการบรรเลงอย่างไรที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นผู้นำ ตลอดจนคุณสมบัติของสภาวะผู้นำตามบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีเป็นอย่างไร ผู้บรรเลงพึงตระหนักและพิจารณาในการรักษาบทบาทและหน้าที่ของเครื่องดนตรี หลักการบรรเลงดนตรีไทยในลักษณะการรวมวง การบรรเลงเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นได้ถูกกำหนดให้มีบทบาทหน้าที่ที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งสามารถจำแนกกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองออกเป็นสองกลุ่ม ได้แก่ กลุ่มผู้นำและกลุ่มผู้ตาม จากลักษณะเครื่องดนตรีในกลุ่มผู้นำจึงเป็นเรื่องที่ควรพิจารณาถึงประเด็นลักษณะการบรรเลงในความเป็นผู้นำระหว่างบรรเลงนั้น มีวิธีการบรรเลงอย่างไรจึงกล่าวได้ว่าเป็นผู้นำ เครื่องดนตรีที่มีหน้าที่เป็นผู้นำจำเป็นต้องมีความเข้าใจถึงสภาวะต่าง ๆ อย่างไรในระหว่างการบรรเลง ลักษณะการบรรเลงดนตรีไทยตามบทบาทหน้าที่ในความเป็นผู้นำเป็นเรื่องที่ครูอาจารย์ตลอดจนศิลปิน และบุคลากรทางการศึกษาในสายวิชาชีพเฉพาะ สาขาดุริยางค์ไทย สามารถนำไปใช้ประกอบการเรียนการสอนภาคปฏิบัติได้อย่างเป็นรูปธรรม

คำสำคัญ : การบรรเลงดนตรีไทย บทบาทหน้าที่ผู้นำ

* สาขาวิชาเครื่องสายไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Program Thai Strings, Music Education, Nakhon Si Thammarat College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

Abstract

This article aims to present conceptual and practical approaches of the functions, the performing principles, as well as the characteristics of the leading instruments during the performance. It is suggested that performers should be aware of the roles and functions of the instruments in the ensemble. The principle of Thai musical ensemble relies on each instrument assigned a different playing role which can be classified into 2 groups: leading instruments and supplementary instruments. Focusing on these functions, it is important to explore the performing principles and characteristics of leading instruments as well as understanding related factors during the performance. The study of the leading roles of Thai musical instruments performance can contribute to a theoretical approach that teachers, musician, and educational personnel in Thai classical music can apply when learning and teaching in practice.

Keywords: Musical performance, Thai music instrument

บทนำ

วงดนตรีไทยในปัจจุบันจำแนกออกเป็นสามประเภทหลัก คือ วงเครื่องสายไทย วงปี่พาทย์ และวงมโหรี ซึ่งทั้งสามประเภทหลักนี้ถือเป็นการวิวัฒนาการรูปแบบของวงดนตรีไทยผ่านการปรับปรุง การผสมผสานเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ที่ประกอบกันขึ้นอยู่ภายในวง และจำแนกแยกประเภทวงมาตรฐานดังกล่าว ลักษณะการประสมวงดนตรีไทยนั้นอาจกล่าวได้ว่าเป็นสังคมขนาดย่อมสังคมหนึ่ง เนื่องจากมีเครื่องดนตรีแต่ละประเภท แต่ละชนิดได้ถูกนำเข้ามาจัดวางให้อยู่ร่วมกันเพื่อบรรเลงไปตามวัตถุประสงค์ของวงแต่ละประเภทที่นำไปใช้ตามแต่ละโอกาส เช่น วงเครื่องสายเครื่องเดี่ยว นิยมบรรเลงในงานมงคลต่าง ๆ ส่วนวงปี่พาทย์เครื่องห้าหรือเครื่องคู่ นิยมใช้บรรเลงประกอบพิธี ประกอบการแสดงวงปี่พาทย์นางหงส์ วงปี่พาทย์มอญ นิยมใช้ในงานอวมงคล

เมื่อพิจารณาจากความหมายของคำว่า “สังคม” ตามพจนานุกรมศัพท์สังคมวิทยาอังกฤษ – ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (ราชบัณฑิตยสถาน, 2524, น. 371) หมายถึง “คนจำนวนหนึ่งที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันตามระเบียบกฎเกณฑ์ โดยมีวัตถุประสงค์ร่วมกัน” ดังนั้นเมื่อวงดนตรีไทยในแต่ละประเภท หรือแต่ละวงจึงเปรียบเสมือน

การรวมกลุ่มของเครื่องดนตรีไทยชิ้นต่าง ๆ ที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันตามระเบียบกฎเกณฑ์ภายในวงของแต่ละวง เช่น วงเครื่องสายนั้นประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทสายเป็นสำคัญ วงปี่พาทย์นั้นประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทตีเป็นสำคัญ จากการรวมกลุ่มกันของเครื่องดนตรีไทยในแต่ละวงจึงอาจกล่าวได้ว่ามีลักษณะการรวมกลุ่มกันในระบบสังคม ด้วยจำนวนประชากรคือเครื่องดนตรีที่อยู่ภายในวงของแต่ละวงมีสมาชิกอันได้แก่ เครื่องดำเนินทำนองต่าง ๆ ซึ่งลักษณะการรวมกลุ่มในวงดนตรีไทยที่เปรียบเสมือนเป็นสังคมดังกล่าวนี้ก็เพื่อการดำเนินทำนองให้ไปสู่เป้าหมายของการบรรเลงดนตรีไทยให้สำเร็จในเพลงที่บรรเลง ดังนั้นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนองทุกชนิดจึงจัดเป็นสมาชิกภายในสังคม เมื่อวงดนตรีไทยเป็นสังคมขนาดย่อม ดังนั้นจึงเกิดการกำหนดให้เครื่องดนตรีกลุ่มหนึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เป็นผู้นำภายในวงเกิดขึ้น หน้าที่ความเป็นผู้นำวงดังกล่าวได้ถูกกำหนดด้วยหลายปัจจัยที่สมควรแก่ลักษณะความเป็นเนื้อแท้ในความเป็นเครื่องดนตรีนั้นเอง ลักษณะการบรรเลงดนตรีไทยตามบทบาทหน้าที่ในความเป็นผู้นำ ไม่ได้ถูกกล่าวถึงในด้านการเรียนการสอนในภาคทฤษฎีอย่างถ่องแท้แต่คงไว้ซึ่งความเข้าใจเฉพาะบุคคลในทางปฏิบัติ จนอาจเกิดความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนในกระบวนการถ่ายทอดหรือกระบวนการเรียนการสอนที่ควรมีการชี้แจงให้เห็นเด่นชัดถึงบทบาทหน้าที่ หรือสภาวะความเป็นผู้นำของเครื่องดนตรีที่ได้ถูกกำหนดไว้ ซึ่งเอกสารตำราทางวิชาการมากมายที่กล่าวถึงเครื่องดนตรีและบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีในวง ได้แก่ ซอด้วง เป็นผู้นำในประเภทวงเครื่องสายไทย ระนาดเอก เป็นผู้นำในประเภทวงปี่พาทย์ ดังนั้นลักษณะความเป็นผู้นำของเครื่องดนตรีทั้งสองประเภทนี้ผู้บรรเลงจึงต้องมีความ “เด็ดเดี่ยว” (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2546, น. 83) เมื่อพิจารณาถึงบทบาทหน้าที่ดังกล่าวแล้วไม่ว่าจะเป็นสภาวะความเป็นผู้นำหรือมีคุณสมบัติในความเด็ดเดี่ยวของผู้บรรเลงนั้นวิธีการบรรเลงลักษณะอย่างไรจึงเรียกว่าเป็นผู้นำ

ลักษณะการบรรเลงดนตรีไทยตามบทบาทหน้าที่ในความเป็นผู้นำ จึงเป็นแนวคิดทางวิชาการที่ขยายผลข้อเท็จจริงจากภาคปฏิบัติในการบรรเลงดนตรีไทยที่มีการกำหนดหรือการวางรูปแบบบทบาทหน้าที่เครื่องดนตรีกลุ่มหนึ่งเพื่อทำหน้าที่ผู้นำในการบรรเลงดนตรีไทยของวงต่าง ๆ ลักษณะในการบรรเลงยังสามารถจำแนกออกเป็นลักษณะการนำไปใช้ที่แตกต่างกันออกไป ด้วยลักษณะของเสียงของแต่ละวงให้ความรู้สึกที่แตกต่างกันออกไป จึงทำให้การนำไปใช้ของแต่ละวงเป็นไปตามเงื่อนไขของความเหมาะสม เมื่อพิจารณาถึงลักษณะของวงดนตรีประเภทต่าง ๆ ที่มีการจำแนกอย่างเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว เครื่องดนตรีที่ประกอบกันอยู่ภายในวงได้ถูกกำหนดบทบาทของการบรรเลงไว้เฉพาะตัวเช่นกัน การบรรเลง

ดนตรีไทยจากหลายประเภทของวงที่กล่าวมาข้างต้น นอกจากลักษณะการบรรเลงของแต่ละวงก็สามารถบรรเลงเพลงที่สื่ออารมณ์หรืออรรถรสของเพลงให้สอดคล้องกับเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ได้อย่างลงตัว เช่น การบรรเลงเพลงตับ หรือเพลงเถาจากวงเครื่องสาย และวงมโหรี การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์จากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ การบรรเลงเพลงนางหงส์เรื่องต่าง ๆ จากวงปี่พาทย์นางหงส์ เพลงแต่ละประเภทในการบรรเลงดนตรีไทยถือเป็นศาสตร์การประพันธ์อย่างหนึ่งด้านดุริยางค์ไทยที่คำนึงถึงอารมณ์ของบทเพลงในหลายลักษณะ ดังเห็นได้จากเพลงที่ถูกบรรจุอยู่ในการบรรเลงประกอบการแสดงโขนละครนั้น ผู้บรรจุเพลงย่อมคำนึงถึงอารมณ์ของตัวละครในขณะนั้นเป็นอย่างไรแล้วจึงพิจารณาท่วงทำนองของอารมณ์เพลง เพื่อบรรจุอยู่ในบทการบรรเลงประกอบการแสดงเช่นเดียวกันเพลงหน้าพาทย์ที่บรรเลงในขณะพิธีไหว้ครูนั้นสามารถสื่ออารมณ์ที่แตกต่างออกไป ทั้งนี้ เพลงลักษณะของวงที่ใช้มีความแตกต่างกันด้วยปัจจัยอื่น ๆ

ความเป็นผู้นำในระหว่างการบรรเลง

ความเป็นผู้นำในการบรรเลงวงปี่พาทย์ด้วยการแสดงออกเชิงสัญลักษณ์ที่ปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัดระหว่างการบรรเลง ตัวอย่างเช่น การบรรเลงเพลงสาธุการของวงปี่พาทย์เมื่อการบรรเลงดำเนินมาใกล้ถึงวรรคสุดท้าย (ออกพระเจ้าเปิดโลก) การแปรทำนองของระนาดเอกมักใช้วิธีการบรรเลงที่เรียกว่า “บาก” (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2546, น. 90) ซึ่งเป็นรูปแบบหนึ่งในวิธีการบรรเลงที่เป็นลักษณะเครื่องหมายในภาษาดนตรีเพื่อให้สมาชิกภายในวงที่บรรเลงอยู่ในขณะนั้นเกิดความรับรู้ถึงเหตุการณ์ในลำดับต่อไปที่กำลังจะเกิดขึ้น ตัวอย่างในตารางที่ 1 และตารางที่ 2 จะเห็นได้ว่าลักษณะการแปรทำนองของระนาดเอกในส่วนท้ายประโยคที่ 5 ห้องที่ 8 นั้น เมื่อเปรียบเทียบกับทำนองในการบรรเลงจากฆ้องวงใหญ่ พบว่า ลักษณะการแปรทำนองของระนาดเอกแสดงถึงวิธีการบาก เพื่อเป็นการแปรทำนองในลักษณะเชิงสัญลักษณ์ในท่วงทำนองให้แก่ผู้ร่วมบรรเลงภายในวงปี่พาทย์ที่การบรรเลงในขณะนั้นได้ดำเนินมาถึงจุดสิ้นสุดของเพลง

ตารางที่ 1 เพลงสาธุการ (ฆ้องวงใหญ่) ประโยคที่ 5 ออกเปิดโลก

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	- รำ – มำ	- รำ - -	ท ท - -	ล ล – ซ	- - ล ท	- รำ – มำ	- รำ – ดำ	- **ท** – ล
มือซ้าย	- ร – ม	- ร – ท	- - - ล	- - - ซ	- ซ - -	- ร – ม	- ร – ด	- **ท** – ล

ทำนองหลัก (ฆ้องวงใหญ่) ประโยคที่ 6

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	- ม - -	ม ร – ม	- ล - -	ซ **ซ** – ล	- รำ – ท	- ล – -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร
มือซ้าย	- ร – ท	- ล – ท	- ล – ซ	- - - ล	- ร – ท	- ล – ฟ	- - - ม	- - - ร

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (2563)

ตารางที่ 2 การแปรทำนอง เพลงสาธุการ (ระนาดเอก) ประโยคที่ 5 ออกเปิดโลก

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	ท ซ ล ท	ดำ รำ มำ รำ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ซ	รำ ซ ล ท	ดำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ล	ซ **ท** – ล
มือซ้าย	ท ซ ล ท	ด ร ม ร	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ซ	ร ซ ล ท	ด ม ร ด	ท ล ซ ล	ซ **ท** – ล

การแปรทำนอง (ระนาดเอก) ประโยคที่ 6

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	- รำ – รำ	- - - มำ	ซ ล ท ซ	ล **ท** – ล	- มำ รำ ท	- ล – ฟ	- - - มำ	- - - รำ
มือซ้าย	- ร – ร	- - - ม	ซ ล ท ซ	ล **ท** – ล	- ม ร ท	- ล – ฟ	- - - ม	- - - ร

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (2563)

จากตารางที่ 1 และตารางที่ 2 เป็นการดำเนินทำนองการบรรเลงฆ้องวงใหญ่และระนาดเอกในสื่อการเผยแพร่การบรรเลงประเภทวงปี่พาทย์เครื่องคู่เพลงที่ใช้ประกอบพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ โดยเป็นการบรรเลงของดุริยางคศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และเมื่อวิเคราะห์ในลักษณะการบรรเลงของฆ้องวงใหญ่ที่เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองในลักษณะเป็นหลักให้กับวงปี่พาทย์และการดำเนินทำนองของระนาดเอกที่ปรากฏลักษณะในความเป็นผู้นำของวงที่แสดงถึงสัญลักษณ์ในบริบทการสั่งการหรือชี้นำแนวทางให้แก่เครื่องดนตรีอื่น ๆ ภายในวง ด้วยวิธีการบรรเลงบากท่วงทำนองทั้งในห้องที่ 8 ของประโยคที่ 5 เป็นลักษณะของการบรรเลงที่แสดงถึงการสั่งการด้วยเสียงที่ผู้บรรเลงต้องใช้วิธีการบรรเลงห้ามเสียง หรือจรดหัวไม้ระนาดเอกไว้ตรงตำแหน่งเสียง ที ที่บ่งบอกให้สมาชิกภายในวงที่บรรเลงรับทราบถึงการเตรียมตัวในสถานการณ์ที่กำลังจะเกิดขึ้นในประโยคถัดไปของการบรรเลงเพลงสาธุการ เมื่อวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนองของระนาดเอกในห้องที่ 1 ของประโยคที่ 6 พบว่าการดำเนินทำนองของระนาดเอกมีลักษณะเป็นการบรรเลงแบบ “ถอน” (มนตรี ตราโมท, 2540, น. 62) เมื่อพิจารณาถึงสองวิธีการ

บรรเลงดังกล่าวแล้ว จะสังเกตเห็นว่าในการบากของห้องที่ 8 จากประโยคที่ 5 นั้นเพื่อเป็นการบ่งบอกถึงการเปลี่ยนเปลี่ยนแปลงในประโยคถัดไป คือ ห้องที่ 1 ของประโยคที่ 6 นั้นคือการถอนแนวของการบรรเลง ส่วนในห้องที่ 4 ของประโยคที่ 6 การดำเนินทำนองของระนาดเอกจะใช้วิธีการบรรเลงด้วยการบากอีกครั้ง ระนาดเอกตรงตำแหน่งเสียง ที เป็นลักษณะของการบรรเลงที่แสดงถึงการ สั่งการด้วยเสียง ที่ผู้บรรเลงจะต้องใช้วิธีการบรรเลงห้ามเสียง หรือจรดหัวไม้ระนาดเอกไว้ตรงตำแหน่งเสียง ที ที่บ่งบอกให้สมาชิกภายในวงที่บรรเลงรับทราบถึงการเตรียมตัวในการลงจบ ด้วยวิธีการบรรเลงในลักษณะการ “ทอด” (มนตรี ตราโมท, 2540, น. 62) ในห้องที่ 5 ตรงตำแหน่งเสียง ที เพื่อผ่อนจังหวะให้ช้าลงแสดงถึงการบรรเลงที่มาถึงจุดสิ้นสุดตามลำดับ

จากตัวอย่างที่ยกมาข้างต้น ผู้บรรเลงระนาดเอกใช้ลักษณะความเป็นผู้นำในการดำเนินทำนองด้วยวิธีการบาก ซึ่งแบ่งออกเป็นสองช่วง ได้แก่ การบากช่วงที่หนึ่งเป็นบากเพื่อแสดงสัญลักษณ์การถอนแนวของการบรรเลง และการบากช่วงที่สองนั้นเป็นการบรรเลงบากเพื่อแสดงสัญลักษณ์ถึงการทอดแนวเพื่อการลงจบของการบรรเลง ลักษณะการบรรเลงของระนาดเอกดังกล่าวแสดงถึงความเป็นผู้นำอย่างชัดเจน

บากเปลี่ยนทำนองเพื่อความต่อเนื่องของแนว

ตารางที่ 3 ทำนองหลักเพลงแขกลพบุรี สามชั้น ท่อน 2 ทางบางคอแหลม (ฆ้องวงใหญ่) ประโยคที่ 54

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	- ร – ท	- ล - -	ซ ซ – -	ล ล – ท	- ร - ม	- ร – -	ท ท - -	ล ล – **ซ**
มือซ้าย	- ร̣ – ท̣	- - - ซ̣	- - - ล̣	- - - ท̣	- ร – ม	- ร̣ – ท̣	- - - ล̣	- - - **ซ̣**

ประโยคที่ 55

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	- ด – ด	- - ด ฟ	- - - ซ	- - - ล	- ร – ม	- ฟ – ซ	- - - ซ*	- ซ - -
มือซ้าย	- ซ̣ - -	- ซ – ฟ	- - - ซ̣	- - - ล̣	- ล – ท	- ฟ̣ – ซ̣	- - - ซ̣*	- ซ̣ - -

ซ*: ลักษณะการบรรเลงในห้องที่ 7 คือ วิธีการบรรเลง กวาดเสียงขึ้นแล้วเสียงตกลงเสียง ซอล

ที่มา : ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ (2529)

ตารางที่ 4 การแปรทำนองเพลงแขกลพบุรี สามชั้น ท่อน 2 ทางบางคอแหลม (ระนาดเอก) ประโยคที่ 54

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	ร̣ ม̣ ร̣ ท	ร̣ ท ล ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	ล ท ร̣ ม̣	ร̣ ด̣ ท ล	ท ล ซ **ม**	- **ซ** - -
มือซ้าย	ร ม ร ท̣	ร ท̣ ล̣ ซ̣	ฟ̣ ม̣ ร ม	ฟ̣ ซ̣ ล̣ ท̣	ล̣ ท̣ ร ม	ร ด ท̣ ล̣	ท̣ ล̣ ซ̣ **ม**	- **ซ̣** - -

ที่มา : ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ (2529)

จากตารางที่ 3 และตารางที่ 4 เป็นการดำเนินทำนองการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ และระนาดเอก ซึ่งเป็นการบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์เสภาในเพลงแขกลพบุรี ทางบางคอแหลม เถา โดยข้อมูลที่นำมายกตัวอย่างนี้เป็นข้อมูลจากสื่อวีดิทัศน์ของศูนย์สังคีตศิลป์ ครั้งที่ 343 เมื่อวันศุกร์ที่ 6 มิถุนายน พ.ศ. 2529 รายการสนทนาวิชาการ “คุยกับอาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร” ดำเนินรายการโดย ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล เมื่อวิเคราะห์ถึงลักษณะการบรรเลงของระนาดเอกเปรียบเทียบกับทำนองฆ้องวงใหญ่แล้วพบว่า ลักษณะการบรรเลงของระนาดเอกปรากฏลักษณะความเป็นผู้นำวงที่แสดงลักษณะเชิงสัญลักษณ์ระหว่างการบรรเลงด้วยวิธีการ “บาก” เพื่อเป็นการเตือนสมาชิกหรือส่งสัญญาณให้เปลี่ยนลีลาท่วงทำนองเป็นเพลงโสนน้อย ทั้งนี้ เพื่อให้แนวของการบรรเลงนั้นมีความต่อเนื่องในลำดับถัดไป โดยใช้วิธีการบรรเลงตีปิดหัวไม้ระนาดเอกตรงตำแหน่งเสียง มี ในห้องที่ 7 จากนั้นจึงบากท่วงทำนองทั้งในห้องที่ 8 ของประโยคที่ 54 เพื่อแสดงถึงการตัดสินใจว่ามีการเปลี่ยนแปลงในท่วงทำนองลำดับต่อไปของประโยคที่ 55 ซึ่งมีลักษณะเปลี่ยนรูปแบบการบรรเลงของเพลงที่มีลักษณะทางกรอ ถึงแม้ว่าลักษณะของเพลงจะมีการเปลี่ยนแปลงท่วงทำนองในลักษณะเป็นทางกรอ แต่ระดับความเร็วหรือแนวการบรรเลงยังคงความต่อเนื่องไว้ ในขณะเดียวกันการบากเพื่อเปลี่ยนท่วงทำนองจากท่วงทำนองทางพื้นเพื่อเชื่อมโยงท่วงทำนองโยน เมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก ในตารางที่ 5 ยังสามารถพบในการบรรเลงซอด้วงเช่นกันดังตารางที่ 6

ตารางที่ 5 ทำนองหลักเพลงใบ้คลั่ง สามชั้น ท่อน 1 (ฆ้องวงใหญ่) ประโยคที่ 6

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	- - ล ล	- - ซ ซ	- - ฟ ฟ	- - ร ร	- - ซ ซ	- - ฟ ฟ	- - ร ร	- - ด ด
มือซ้าย	- - ล ล	- - ซ ซ	- - ฟ ฟ	- - ร ร	- - ซ ซ	- - ฟ ฟ	- - ร ร	- - ด ด

ประโยคที่ 7

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	- - – ซ	- - - ล	ด ล ด ซ	- ล - ด	- - - -	- - - ด	- ด ด ด	- ด – ด
มือซ้าย	- - – ซ	- - - ล	ด ล ด ซ	- ล - ด	- - - -	- - - ด	- ด ด ด	- ด – ด

ที่มา : ผู้เขียน (2564)

ตารางที่ 6 การแปรทำนองเพลงใบ้คลั่ง สามชั้น ท่อน 1 (ซอด้วง) ประโยคที่ 6

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
	ล ล ล ล	- ซ – ซ	ฟ ฟ ฟ ฟ	- ร – ร	ซ ซ ซ ซ	- ฟ – ฟ	ด ร ฟ ร	ด ล – ด

ที่มา : ชมรมดนตรีไทย สโมสรนิสิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (2560)

จากตารางที่ 5 และตารางที่ 6 เป็นการเปรียบเทียบลักษณะการดำเนินทำนองการบรรเลงฆ้องวงใหญ่และซอด้วง ซึ่งลักษณะการแปรทำนองของซอด้วงนั้นเป็นข้อมูลจากการบันทึกโน้ตการแปรทำนองจากอาจารย์เบ็ญจรงค์ ธนโกเศศ เพลงใบ้คลั่ง สามชั้น ท่อนหนึ่ง เมื่อวิเคราะห์ถึงลักษณะการบรรเลงของซอด้วงเปรียบเทียบกับทำนองฆ้องวงใหญ่แล้วพบว่าในประโยคที่ 6 ลักษณะการบรรเลงของซอด้วงปรากฏลักษณะในความเป็นผู้นำของวงที่แสดงลักษณะเชิงสัญลักษณ์ในระหว่างการบรรเลงด้วยวิธีการ “บาก” ในห้องที่ 8 ตรงตำแหน่งเสียง ลา เพื่อแสดงถึงการเปลี่ยนแปลงที่มีลักษณะเป็นท่วงทำนองในประโยคที่ 7 จากทำนองหลัก ซึ่งมีลักษณะท่วงทำนอง ดังตารางที่ 5

บากเพื่อล้อ - เหลื่อม

ลักษณะการบรรเลงที่แสดงถึงสภาวะผู้นำในระหว่างการบรรเลงยังสามารถพบในกลุ่มการดำเนินทำนองของเครื่องสาย เช่น ซอด้วง จากการบรรเลงเพลงประเภทลูกล้อ - ลูกขัด ซึ่งตัวอย่างที่ยกมาในลำดับต่อไปเป็นการบรรเลงเพลงโหมโรงไอยเรศด้วยวงมโหรี จากคณะชงโคศิลป์ ซึ่งปรากฏรายชื่อนักดนตรีจากดุริยางคศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นผู้บรรเลงซอด้วง เมื่อพิจารณาจากการบรรเลงลักษณะการบากเพื่อล้อ – เหลื่อมของซอด้วงนั้น เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี (2563, 25 พฤศจิกายน) ให้ความเห็นว่า การบากเพื่อล้อ - เหลื่อม เป็นรูปแบบที่มีปรากฏอยู่แต่เดิมในลักษณะการบรรเลงปี่พาทย์ ดังนั้นผู้มีความสามารถในการบรรเลงทางด้านเครื่องสายที่มีความรู้ ไหวพริบปฏิภาณ หรือมีความคล่องตัวสูงจึงสามารถนำลักษณะวิธีการดังกล่าวมาใช้กับการบรรเลงในวงเครื่องสาย ซึ่งสามารถพบเห็นอยู่ทั่วไป ตัวอย่างเช่นลักษณะการบากเพื่อแสดงให้เห็นถึงลักษณะการบากเพื่อล้อ - เหลื่อมของซอด้วง เพลงโหมโรงไอยเรศ สามชั้น ท่อน 3 ดังนี้

ตารางที่ 7 ทำนองหลักเพลงโหมโรงไอยเรศ สามชั้น (ฆ้องวงใหญ่) ท่อน 3 ประโยคที่ 4

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	- - - -	ร - ร ร	- - - -	ม - ม ม	- - ร ม	ซ – ม ซ	- - ซ ล	ด - ล **ด**
มือซ้าย	- - - -	- ล - -	- - - -	- ท - -	- ด - -	- ร - -	ร ม - -	- ซ - -

ทำนองหลักเพลงโหมโรงไอยเรศ สามชั้น (ฆ้องวงใหญ่) ท่อน 3 ประโยคที่ 5

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	- - ดˌ มˌ	- - รˌ -	- - มˌ รˌ	- - ดˌ -	- - รˌ ดˌ	- - ล -	- - ดˌ ล	- - ซ -
มือซ้าย	- - - -	รˌ ดˌ – ดˌ	- - - -	ดˌ ล – ล	- - - -	ล ซ – ซ	- - - -	ซ ม – ม

ที่มา : บริษัท เสริมวิทย์ บริชเนส จำกัด (2537)

ตารางที่ 8 เพลงโหมโรงไอยเรศ สามชั้น (ซอด้วง) ท่อน 3 ประโยคที่ 4

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
	ร ร ร ร	ม ร ด ร	ม ร ซ ม	- - - -	ซ ด ร ม	ซ ร ม ซ	ร ม ซ ล	ท **ด** - -

ที่มา : บริษัท เสริมวิทย์ บริชเนส จำกัด (2537)

จากตารางที่ 7 และตารางที่ 8 เป็นการดำเนินทำนองการบรรเลงฆ้องวงใหญ่และซอด้วง พบว่าท่วงทำนองของฆ้องวงใหญ่ในห้องที่ 8 เป็นการดำเนินทำนองที่มีลักษณะของเสียงตกลงตรงตามจังหวะ ซึ่งในขณะเดียวกันลักษณะการดำเนินทำนองของซอด้วงในห้องที่ 8 พบลักษณะการดำเนินทำนองที่มีเสียงตกลงก่อนจังหวะเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองของฆ้องวงใหญ่

ตารางที่ 9 ทำนองหลักเพลงโหมโรงมะลิเลื้อย สามชั้น (ฆ้องวงใหญ่) ท่อน 1 ประโยคที่ 9

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	- - ร ม	- - ฟ ซ	- ล - -	ซ ฟ - -	- ม ซ -	ม ร - -	ร - ม ร	- - - **ด**
มือซ้าย	- ด - -	ร ม - -	ฟ - ซ ฟ	- - ม ร	- - - ร	- - ด ล	- ด - -	ด ล – ซ

ทำนองหลักเพลงโหมโรงมะลิเลื้อย สามชั้น (ฆ้องวงใหญ่) ท่อน 1 ประโยคที่ 10

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ม̣ – ม̣ -	ร̣ – ด̣ -	ล – ซ -	- - ม -
มือซ้าย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ร̣ – ด	- ล – ซ	- ม – ร	- - - ร

ที่มา : บริษัท แกรมมี่ เอ็นเตอร์เทนเม้นท์ จำกัด (มหาชน) (2542)

ตารางที่ 10 เพลงโหมโรงมะลิเลื้อย สามชั้น (ระนาดเอก) ท่อน 1 ประโยคที่ 9

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	ซ ด ร ม	ฟซฟมฟลซฟ	ด̣ ร̣ ม̣ ฟ̣	ม̣ม̣ม̣ ม̣ ร̣	ซ ม ล ซ	ม̣ ร̣ ด̣ ล	ม ร ม̣ ม̣	ร̣ **ด̣** - -
มือซ้าย	ซ̣ ด ร ม	ฟ̣ซ̣ฟ̣มฟ̣ลซ̣ฟ̣	ด ร ม ฟ	ลซฟ̣ ม̣ ร̣	ซ̣ ม̣ ล̣ ซ̣	ม ร ด ล̣	ม ร ซ ม	ร **ด** - -

ที่มา : บริษัท แกรมมี่ เอ็นเตอร์เทนเม้นท์ จำกัด (มหาชน) (2542)

จากตารางที่ 9 และตารางที่ 10 เป็นการดำเนินทำนองการบรรเลงฆ้องวงใหญ่และระนาดเอก พบว่าท่วงทำนองของฆ้องวงใหญ่ในห้องที่ 8 เป็นการดำเนินทำนองที่มีลักษณะของเสียงตกลงตรงตามจังหวะ ซึ่งในขณะเดียวกันลักษณะการดำเนินทำนองของระนาดเอกในห้องที่ 8 พบลักษณะการดำเนินทำนองที่มีเสียงตกลงก่อนจังหวะเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองของฆ้องวงใหญ่ ซึ่งเป็นการบรรเลงที่แสดงลักษณะเชิงสัญลักษณ์ถึงการเปลี่ยนแปลงในท่วงทำนองลำดับต่อไปมีท่วงทำนองที่มีการเปลี่ยนท่วงทำนองในรูปแบบของลูกขัด

จากข้อเท็จจริงที่ผู้เขียนได้แสดงตัวอย่างด้านลักษณะความเป็นผู้นำในระหว่างการบรรเลงดังที่ได้กล่าวมาข้างต้นนั้น ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีในกลุ่มผู้นำจะต้องทำการศึกษาและทำความเข้าใจบทเพลงที่กำลังบรรเลงอยู่ในขณะนั้น การทำความเข้าใจเกี่ยวกับองค์ประกอบ โครงสร้างของเพลงเพื่อให้เกิดความแม่นยำในด้านรายละเอียดของเพลงที่บรรเลง เช่น จังหวะ หน้าทับ สำนวนกลอนในระหว่างการแปรทำนอง แนวการบรรเลงลูกล้อ ลูกขัด หรือเหลื่อม เป็นต้น จึงเป็นส่วนสำคัญของผู้บรรเลงในกลุ่มเครื่องนำ ดังที่ ชำนาญ แก้วสว่าง (2563, 20 พฤศจิกายน) ได้ให้ความเห็นว่า

> *“ผู้บรรเลงเครื่องดนตรี ในกลุ่มประเภทผู้นำต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถมีความเข้าใจในเรื่องแนวการบรรเลง โดยการรักษาหน้าที่ของความเป็นผู้นำในระหว่างการบรรเลงด้วยการรักษาแนว การเกลี่ยแนว ส่วนจะออกแบบหรือจัดการระดับความเร็วที่บรรเลงอยู่ในขณะนั้นออกมาในระดับใด ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับความรู้ความสามารถของผู้บรรเลงภายในวงที่ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีประเภทผู้นำที่จะต้องประเมินสถานการณ์ ศักยภาพของสมาชิกภายในวงเพื่อให้ภาพรวมของแนวที่บรรเลงออกมาได้สนิทสนมกลมกลืนกัน พร้อมกันนั้นต้องคำนึงถึงความสอดคล้องเหมาะสมของแนวกับบทเพลงที่บรรเลง ซึ่งมีรายละเอียดของวิธีการบรรเลง ขั้นตอน และเทคนิคที่ผู้บรรเลงในกลุ่มเครื่องนำ จำเป็นที่จะต้องศึกษาอย่างถ่องแท้”*

หากกล่าวถึงผู้บรรเลงเครื่องดนตรีในกลุ่มผู้นำแล้ว ไม่กล่าวถึงลักษณะการบรรเลงที่ต้องใช้ความรู้ทางด้านคีตศิลป์ไทยที่มีส่วนเข้ามามีความเกี่ยวข้องไม่ได้ เนื่องจากรายละเอียดในการบรรเลงดนตรีไทยที่เป็นลักษณะการบรรเลงร้องรับ - ร้องส่ง หรือการบรรเลงประกอบการแสดงผู้บรรเลงเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องนำของวงจึงมีหน้าที่สำคัญที่จะผสานความเชื่อมโยงระหว่างการขับร้องและการบรรเลงเพื่อให้เกิดความสนิทกันทั้งทางการบรรเลงและทางขับร้องที่ลงตัว ดังนั้นผู้บรรเลงเครื่องดนตรีในกลุ่มผู้นำจึงจะต้องบริหารหรือจัดการ โดยอาศัยความแม่นยำจากท่วงทำนอง ในการขับร้องเพื่อจะสวมทางดนตรีเข้าในจังหวะสุดท้ายของการขับร้องเพื่อให้เกิดความสนิทของทางขับร้อง และทางบรรเลง ไม่ว่าจะเป็นการสวม การส่ง การทอด การถอน ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีในกลุ่มผู้นำจะต้องทำความเข้าใจกับแนวการบรรเลง และท่วงทำนองของการขับร้องทั้งสิ้น

ความเป็นผู้นำในการบรรเลงประกอบการแสดง

ในการบรรเลงประกอบการแสดงของระนาดเอกถือเป็นอีกลักษณะหนึ่งที่สามารถแสดงถึงลักษณะความเป็นผู้นำได้อย่างชัดเจน ซึ่งผู้บรรเลงต้องมีความรู้ความสามารถด้านการตัดสินใจในระหว่างการบรรเลงที่จะสามารถนำพาวง หรือการบรรเลงสอดคล้องกับสถานการณ์จากบทละครเพื่อให้เกิดความต่อเนื่อง และพอเหมาะพอดีกับการดำเนินเรื่องของตัวแสดง เช่น ในช่วงของระยะเวลาใดควรบรรเลงเพลงที่กำหนดไว้ให้สอดคล้องกับจังหวะเวลากับผู้แสดง ท่ารำใดคือจุดสิ้นสุดของกระบวนท่ารำ หรือท่ารำใดคือท่ารำสุดท้ายของกระบวนท่ารำในชุดนั้น ๆ เพื่อให้การบรรเลงและกระบวนท่ารำจบพร้อมกันพอดี ดังนั้นผู้บรรเลงระนาดเอกซึ่งมีหน้าที่เป็นผู้นำวงจึงต้องมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับเนื้อหาของการแสดงที่บรรเลง กระบวนท่ารำของการบรรเลงประกอบการแสดง มีไหวพริบปฏิภาณ มีความช่างสังเกต เช่น ในกรณีการบรรเลงเพลงเชิดประกอบการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน สุครีพถอนต้นรัง ในขณะที่ตัวแสดงสุครีพ ออกหน้าโรงบทระบุไว้ด้วยการบรรเลงเพลงเชิดลำดับต่อไประบุเป็นบทพากย์-เจรจา จากที่กล่าวมานี้ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีประเภทผู้นำได้แก่ ระนาดเอกต้องใช้ความสามารถในการเกลี่ยแนวจากการบรรเลงเพลงเชิดช้าไปจนถึงจังหวะที่เร็วขึ้น ข้อสังเกตคือเมื่อใดที่ควรเกลี่ยแนวให้เร็วขึ้น และเมื่อใดจึงถือเป็นการสิ้นสุดเพลงเชิดเพื่อส่งต่อไปยังบทในลำดับถัดไปที่บทได้ระบุเป็นบทพากย์ - เจรจา เมื่อสุครีพแสดง “ท่าคว้าหลังตกใจ” หรืออากัปกิริยาที่แสดงให้เห็นว่าเมื่อสุครีพพบต้นรัง ด้วยลักษณะจากการแสดงท่า ย่อตัวแล้วใช้มือขวาแตะลงที่พื้น (นเรศ นิ่มพัฒนสกุล, 2564, 10 มกราคม) เมื่อนั้นผู้บรรเลงระนาดก็จึงเริ่มเกลี่ยแนวโดยการค่อย ๆ เร่งให้เกิดความเร็วขึ้นอย่างพอเหมาะพอดี ซึ่งในลำดับต่อไปสุครีพ หรือผู้แสดงจะแสดงท่าป้องหน้าเพื่อแสดงสัญลักษณ์ในการสื่อสารกับ ผู้บรรเลงให้หยุดการบรรเลงเพื่อดำเนินกระบวนท่ารำประกอบการพากย์ - เจรจาในลำดับต่อไป ดังนั้นผู้บรรเลงระนาดเอกจึงต้องมีความรู้ว่าท่ารำใดคือท่ารำ “ป้องหน้า” ดังภาพที่ 1

ภาพที่ 1 แสดงท่าเตรียมการป้องหน้า
ที่มา : นเรศ นิ่มพัฒนสกุล (2564)

ประเด็นที่สำคัญ คือ ในจังหวะใดผู้แสดงรำท่าป้องหน้าผู้บรรเลงระนาดจะต้องบรรเลงด้วยวิธีการบากเพื่อเป็นเครื่องหมายเชิงสัญลักษณ์เพื่อเป็นการสื่อสารด้วยวิธีการบรรเลงให้สมาชิกภายในวงทราบว่าในลำดับจังหวะถัดไปจะต้องยุติการบรรเลง เพลงเชิด ดังนั้นผู้บรรเลงระนาดจึงต้องมีความรู้ถึงบริบทของท่ารำซึ่งประกอบด้วยกันสองส่วน ได้แก่ ท่าเตรียม (ท่าเชื่อม) ดังภาพที่ 12

ภาพที่ 2 แสดงท่าการป้องหน้า
ที่มา : นเรศ นิ่มพัฒนสกุล (2564)

ตารางที่ 11 ทำนองหลักเพลงท้ายตัวเชิด (ฆ้องวงใหญ่)

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	- ร – ซ	- ล – ท	- ล - -	ท ท – ล	- ล – ล	- ซ – ม	- ท – ล	- ซ - -
มือซ้าย	- ล̣ – ซ̣	- ล̣ – ท̣	- ล̣ – ท̣	- - - ล̣	- ร – ล̣	- ซ̣ – ท̣	- ท̣ – ล̣	- ร - -

ที่มา : ผู้เขียน (2564)

ตารางที่ 12 การแปรทำนองเพลงท้ายตัวเชิด (ระนาดเอก)

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	ล ซ ล ท	ล ท ด ำ รำ	ท ล ซ ล	ซ ท – **ล**	ร ซ ล ท	**ด ำ รำ** – รำ	มำรำด - ท	- - - ล
มือซ้าย	ล ซฺ ล ทฺ	ล ทฺ ด รฺ	ทฺ ล ซฺ ล	ซฺ ทฺ – **ล**	ล ซฺ ล ทฺ	**ด ร** – ร	มรด - ท	- - - ล

ที่มา : ผู้เขียน (2564)

จากตารางที่ 11 และตารางที่ 12 เป็นการดำเนินทำนองการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ และระนาดเอก เป็นลักษณะการยกตัวอย่างการบรรเลงเพลงเชิดในส่วนท้ายเพื่อลงจบโดยการสังเกตท่ารำจากผู้แสดง เนื่องจากลักษณะการลงเพลงเชิดนั้นผู้บรรเลงประกอบการแสดงต้องใช้ความรู้เกี่ยวกับกระบวนท่ารำของผู้แสดง ประกอบกับไหวพริบและปฏิภาณในขณะบรรเลง ตัวอย่างในกรณีการบรรเลงเพลงเชิดนั้น ผู้บรรเลงต้องสามารถตัดเพลงเพื่อลงให้สอดคล้องกับท่ารำ จะสังเกตได้ว่าเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองฆ้องวงใหญ่ที่ดำเนินเนื้อเพลงเป็นหลักนั้น จะพบความแตกต่างกับการแปรทำนองของระนาดเอก ปรากฏลักษณะการบากในห้องที่ 4 เป็นการบรรเลงที่แสดงถึงสัญลักษณ์ที่ลงและในห้องที่ 6 แสดงถึงการทอดจังหวะให้ช้าลงเพื่อการจบเพลง เพื่อส่งต่อขั้นตอนในการพากย์เจรจาในลำดับต่อไป

จากที่กล่าวมาข้างต้นเป็นการนำเสนอแนวคิดที่เป็นข้อเท็จจริงที่เกิดขึ้นในระหว่างการบรรเลงของเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องนำที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะการตัดสินใจด้วยคุณสมบัตินานาประการของเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องนำที่เกิดจากสถานการณ์ที่ผู้บรรเลงจะต้องใช้ความเป็นผู้นำที่เกิดจากหน้าที่ของเครื่องดนตรีเป็นตัวแปรทั้งสิ้น ในสังคมปัจจุบันอาจมีภาพการรับรู้ถึงเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องนำที่คลาดเคลื่อนไปจากนัยยะสำคัญดังที่กล่าวมาข้างต้น แต่มีความเข้าใจในมุมที่กลับกันเป็นลักษณะการบรรเลงเพลงที่มีการล้อ - ขัด หรือเหลื่อมในการบรรเลง ลักษณะการบรรเลงในท่วงทำนองการล้อ - ขัด หรือเหลื่อมนั้นเป็นเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ที่กำหนดให้กลุ่มเครื่องดนตรีประเภทผู้นำบรรเลง และสมาชิกภายในวงบรรเลงตาม (มนตรี ตราโมท, 2540, น. 60) โดยมีลักษณะการบรรเลงที่แบ่งออกเป็นสองช่วงกล่าวคือ บรรเลงก่อนและบรรเลงหลัง ไม่ใช่สิ่งที่เกิดจากสถานการณ์หรือคุณสมบัติเป็นตัวกำหนดที่ทำให้ผู้บรรเลงเกิดสภาวะผู้นำโดยหน้าที่ของเครื่องดนตรี ดังที่ ไชยยะ ทางมีศรี (2563, 25 พฤศจิกายน) ผู้ชำนาญการด้านดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้ให้ความเห็นว่า

“ในอดีตผู้บรรเลงที่มีสภาวะความเป็นผู้นำในระหว่างการบรรเลงในลักษณะความมีชั้นเชิงการบรรเลงระนาดเอกจนสามารถได้รับบรรดาศักดิ์เป็นหลวงชาญเชิงระนาด (เงิน ผลารักษ์) เป็นผู้ที่มีชั้นเชิง และไหวพริบปฏิภาณในการบรรเลงระนาดเอกซึ่งถือเป็นบุคคลสำคัญอีกท่านหนึ่งที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้นำแนวทางด้านการบรรเลงระนาดเอกถือเป็นต้นแบบ จวบจนถึงปัจจุบัน”

การเรียนดนตรีไทยในสมัยอดีตผู้สอนจะเป็นผู้คัดเลือกโดยสังเกตพฤติกรรมของผู้เรียนเป็นหลัก โดยจะคำนึงถึงความเหมาะสม สมรรถนะ หรือคุณสมบัติของผู้เรียนเป็นหลัก เช่น มีคุณสมบัติที่เหมาะสมกับการเรียนเครื่องดนตรีในกลุ่มผู้นำ เช่น ด้านความจำ ด้านไหวพริบปฏิภาณ ด้านความกล้าตัดสินใจ หรือแม้กระทั่งเป็นคนช่างสังเกต ตลอดจนศักยภาพด้านทักษะในการบรรเลง แต่ในสังคมปัจจุบันมีสถาบันการศึกษาดนตรีไทยเฉพาะด้านทำให้ผู้เรียนสามารถเลือกได้ตามความประสงค์

เจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์

เมื่อพิจารณาถึงลักษณะของสภาวะการตัดสินใจในระหว่างการบรรเลงของเครื่องดนตรีที่ได้ถูกกำหนดขึ้นตามบทบาทหน้าที่ในความเป็นผู้นำของวงแล้วนั้นจะสามารถเห็นถึงการตัดสินใจจากตัวผู้บรรเลง เครื่องดนตรีที่ต้องรักษาหน้าที่ในความเป็นผู้นำด้วยลักษณะการตัดสินใจถึงลักษณะของการประดิษฐ์หรือตกแต่งท่วงทำนองในระหว่างการบรรเลงที่ได้ยกตัวอย่างมาในข้างต้น และเมื่อพิจารณาถึงลักษณะของเนื้อทำนองที่เป็นประเภทลูกล้อ - ลูกขัดนี้ คือ ท่วงทำนองที่เป็นเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์กำหนดลักษณะท่วงทำนองที่ผู้ประพันธ์ได้วางตัวเนื้อทำนองให้กลุ่มเครื่องดนตรีที่มีความเป็นผู้นำบรรเลงก่อนและกลุ่มเครื่องดนตรีที่เป็นกลุ่มผู้ตามบรรเลงต่อล้วนมาจากเจตนารมณ์ที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้ทั้งสิ้น ในขณะเดียวกันบางท่วงทำนอง เหลื่อม นั้นสามารถเกิดขึ้นได้จาก 2 กรณี ได้แก่ เจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ และเจตนารมณ์ของผู้ปรับวง ที่พลิกแพลงท่วงทำนองให้เกิดความวิจิตรพิสดารขึ้นจากท่วงทำนองเดิม ทั้งนี้ก็เป็นเจตนารมณ์ที่ผู้ปรับเป็นผู้กำหนดไว้เช่นเดียวกัน ซึ่งแตกต่างกับลักษณะการบรรเลงที่เป็นลักษณะเฉพาะของวิถีการดำเนินทำนองของผู้บรรเลงที่แสดงถึงสภาวะของความเป็นผู้นำอันเกิดกับผู้บรรเลงที่มีความรู้ความเข้าใจบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีที่เป็นผู้นำวงได้อย่างถ่องแท้จึงจะสามารถรักษาบริบท และทำหน้าที่ของเครื่องดนตรีที่ได้นำเสนอมาข้างต้น

ตารางที่ 13 ทำนองหลักเพลงแป๊ะ สามชั้น (ฆ้องวงใหญ่) ท่อน 2 ประโยคที่ 5

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	(- - – -	- - – -	- - - -	- - - -)	- - ซ ล	ด̣ – ล ด̣	- - ด̣ ร̣	ม̣ – ร̣ ม̣
มือซ้าย	(- - - -	- - - -	- - - -	- - - -)	ร ม - -	- ซ̣ – -	ซ ล – -	- ด̣ - -

ที่มา : ผู้เขียน (2564)

ตารางที่ 14 การแปรทำนองเพลงแป๊ะ สามชั้น (ระนาดเอก) ท่อน 2 ประโยคที่ 5

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	ร ม ซ ล	ด̣ ซ ล ด̣	ซ ล ด̣ ร̣	ม̣ ด̣ ร̣ ม	(- - – -	- - – -	- - – -	- - - -)
มือซ้าย	ร̣ ม̣ ซ̣ ล̣	ด ซ̣ ล̣ ด	ซ̣ ล̣ ด ร	ม ด ร ม	(- - – -	- - – -	- - – -	- - - -)

ที่มา : ผู้เขียน (2564)

ตารางที่ 15 ทำนองหลักเพลงเชิดจีน สองชั้น (ฆ้องวงใหญ่) ตัวที่ 3

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	ด̣ – ร̣ -	(- - – -)	ล – ด̣ -	(- - – -)	ซ – ล -	(- - – -)	ม – ซ -	(- - – -)
มือซ้าย	- ด̣ – ด̣	(- - – -)	- ล – ล	(- - – -)	- ซ – ซ	(- - – -)	- ม – ม	(- - – -)

ที่มา : ผู้เขียน (2564)

ตารางที่ 16 การแปรทำนองเพลงเชิดจีน สองชั้น (ระนาดเอก) ตัวที่ 3

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	(- - – -)	ด̣ ด̣ ร̣ ด̣	(- - – -)	ล ล ด̣ ล	(- - – -)	ซ ซ ล ซ	(- - – -)	ม ม ซ ม
มือซ้าย	(- - – -)	ด ด ร ด	(- - – -)	ล̣ ล̣ ด ล̣	(- - – -)	ซ̣ ซ̣ ล̣ ซ̣	(- - – -)	ม̣ ม̣ ซ̣ ม̣

ที่มา : ผู้เขียน (2564)

จากตารางที่ 13 และ 14 เป็นทำนองเพลงแป๊ะ สามชั้น จากท่อนที่ 2 ประโยคที่ 5 เมื่อพิจารณาจากเนื้อทำนองหลัก (ทำนองฆ้องวงใหญ่) เห็นได้ว่า เจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ต้องการประดิษฐ์ท่วงทำนองให้มีรูปแบบการบรรเลงเป็นลักษณะลูกล้อ ซึ่งรูปแบบการบรรเลงลูกล้อ สามารถแบ่งลักษณะการบรรเลงออกเป็นสองกลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่บรรเลงก่อนหรือบรรเลงนำในวรรคแรกจากทำนองตารางที่ 14 กล่าวคือ ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 เป็นผู้บรรเลงก่อนหรือบรรเลงนำ และกลุ่มบรรเลงตาม ในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 โดยกลุ่มบรรเลงนำมอบให้กลุ่มเครื่องดนตรีที่มีบทบาทในความเป็นผู้นำของวง บรรเลงก่อน อย่างเช่นในกรณีเดียวกันนี้ เพลงเชิดจีน สองชั้น จากตารางที่ 15 และตารางที่ 16 ถือเป็นข้อมูลจากการบรรเลงที่แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงท่วงทำนองลูกล้อนั้นเป็นเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ที่ได้วางให้กลุ่มเครื่องดนตรีที่ไม่ใช่ผู้นำเป็นกลุ่มเครื่องที่บรรเลงก่อน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับ

ผู้ประพันธ์ หรือผู้ปรับวงที่ออกแบบลักษณะการบรรเลงในบางช่วงบางตอนให้มีลักษณะอย่างไร ซึ่งลักษณะการบรรเลงในรูปแบบลูกล้อ - ลูกขัด ไม่ใช่การบรรเลงที่แสดงถึงสภาวะในการตัดสินใจที่เกิดจากไหวพริบปฏิภาณ หรือกระบวนการทางความคิดที่เกิดจากผู้บรรเลงเครื่องดนตรีเอง

สรุป

ประเด็นที่ได้เสนอข้อเท็จจริงของลักษณะการบรรเลงดนตรีไทยตามที่ได้กล่าวมาข้างต้นแล้ว พบว่าผู้บรรเลงควรทราบถึงบทบาทหน้าที่ในความเป็นผู้นำจากเครื่องดนตรีในวงดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น ซอด้วง หรือระนาดเอกก็ดี ซึ่งการเรียนการสอนดนตรีไทยที่ได้บรรจุอยู่ในหลักสูตรในสถาบันต่าง ๆ ในสาขาวิชาชีพเฉพาะด้านดนตรีไทย ดังนั้นหนึ่งในองค์ความรู้ด้านลักษณะการบรรเลงดนตรีไทยตามบทบาทหน้าที่ในความเป็นผู้นำ สามารถนำมาศึกษาถึงรายละเอียดในแง่มุมต่าง ๆ โดยการผ่านกระบวนการวิจัยเพื่อเป็นการวิเคราะห์ สังเคราะห์ และจัดกระทำข้อมูลเป็นรูปแบบเอกสารตำราได้อย่างเป็นรูปธรรม นอกจากนี้ยังสามารถเป็นเครื่องมือให้อาจารย์ในระดับอุดมศึกษาผลิตผลงานทางด้านวิชาการเพื่อร่วมกันพัฒนาองค์ความรู้ด้านดนตรีไทยให้ชัดเจนยิ่งขึ้น ซึ่งลักษณะการบรรเลงดนตรีไทยตามบทบาทหน้าที่ในความเป็นผู้นำนี้ สามารถคลี่คลายออกเป็นหลายแง่มุม เช่น ความเป็นผู้นำในการบรรเลงเพลงเสภา ความเป็นผู้นำในการบรรเลงประกอบการแสดง เป็นต้น

รายการอ้างอิง

ชมรมดนตรีไทย สโมสรนิสิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2560). **ร้อยเพลงดนตรี ร้อยปีครูเบ็ญจรงค์**. กรุงเทพฯ: บริษัท พี. เพรส จำกัด.

นเรศ นิ่มพัฒนสกุล. (2564). **นักแสดงทำท่าการป้องหน้า**. [ภาพถ่าย].

บริษัท แกรมมี่ เอ็นเตอร์เทนเม้นท์ จำกัด (มหาชน). (2542). **เพลงโหมโรงมะลิเลื้อย ในชุดเพลงเอกแห่งสยาม**, [CASSETTE TAPE].

บริษัท เสริมวิทย์ บริชเนส จำกัด. (2537)**. เพลงโหมโรงไอยเรศ ในชุด วงชงโคศิลป์,** [CASSETTE TAPE].

มนตรี ตราโมท. (2540). **ดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ**. กรุงเทพฯ: บริษัท พิฆเณศ พริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์ จำกัด.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2524). **พจนานุกรมศัพท์สังคมวิทยาอังกฤษ – ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน.** กรุงเทพฯ: ผู้แต่ง.

ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ. (2529). **รายการคุยกับอาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร เพลงแขกลพบุรี สามชั้น ทางบางคอแหลม,** ห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน์. [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 17 มกราคม 2564. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=Iq23Rt_VU0E

สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (2563). **เพลง สาธุการ Ep3 เพลงประกอบพระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ,** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 22 ตุลาคม 2563 เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/ watch?v=rY-QQRHmVRE

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2546). **ทฤษฎีและหลักปฏิบัติดนตรีไทย และพจนานุกรมดนตรีไทย**. จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกในโอกาสครบ 80 ปี ศาสตราจารย์ ดร. อุทิศ นาคสวัสดิ์. (ม.ป.ท).

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

ชำนาญ แก้วสว่าง. ครูชำนาญการพิเศษ ภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง. สัมภาษณ์, 20 พฤศจิกายน 2563.

ไชยยะ ทางมีศรี. ผู้ชำนาญการด้านดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 25 พฤศจิกายน 2563.

นเรศ นิ่มพัฒนสกุล. ครูชำนาญการ ภาคนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช. สัมภาษณ์, 10 มกราคม 2564.

เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี. ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 25 พฤศจิกายน 2563.