การฝึกหัดระนาดทุ้มตามแนวทางของครูอุทัย แก้วละเอียด[1]

Ranat Thum's practicing process according to the style of *Khru* Uthai Kaewla-iad

วรรณวลี คำพันธ์[2]

Wanwalee Kampan

บทคัดย่อ

ระนาดทุ้ม มักถูกเปรียบเทียบว่าเสมือนกับตัวตลกของวงดนตรี ด้วยเสียงที่ทุ้มต่ำและสำนวนทำนองที่ยั่วล้อให้เกิดความสนุกสนาน ทั้งนี้ วิธีการบรรเลงเฉพาะของระนาดทุ้มยังให้อิสระและเปิดโอกาสให้นักดนตรีสร้างสรรค์ทำนองได้ตามแต่ภูมิปัญญาและปฏิภาณ จึงเกิดความเข้าใจคลาดเคลื่อนในหมู่นักระนาดทุ้มรุ่นใหม่ว่า ไม่ต้องเรียนก็สามารถบรรเลงได้ ทั้งยังมุ่งเน้นการแสดงทักษะ กลวิธีพิเศษ และความคล่องแคล่วมากไปกว่าสุนทรียะของการบรรเลง บทความนี้จึงมุ่งสังเคราะห์องค์ความรู้ที่ได้จากครูอุทัย แก้วละเอียด เพื่อนำความรู้เรื่องการฝึกหัดระนาดทุ้มของครูมาใช้เป็นแนวทางในการฝึกหัดนักระนาดทุ้มรุ่นใหม่ต่อไป

ผลการศึกษาพบว่า การฝึกหัดระนาดทุ้มตามแนวทางของครูอุทัย แก้วละเอียด ผู้เรียนจะต้องมีคุณสมบัติที่สำคัญ 2 ประการ คือ มือดีและหัวดี ซึ่งเกิดจากกระบวนการฝึกหัดระนาดทุ้มโดยเริ่มต้น ได้แก่ การจับไม้ การฝึกตีให้มีคุณภาพเสียงที่ดีและมีรสมือ การตีแบ่งมือให้ถูกต้องตามหลักเกณฑ์ และการฝึกแปรทำนองระนาดทุ้มให้ได้หลากหลายสำนวนซึ่งแสดงถึงภูมิปัญญาและปฏิภาณไหวพริบ วิธีฝึกแปรทำนองระนาดทุ้มตามแนวทางของครูอุทัย ผู้เรียนต้อง “เรียน” และ “ต่อทาง” จากครูสะสมเป็นทุนความรู้ในตัวเอง แล้วจึงฝึกหัดแปรทำนองโดยยกตัวอย่างการแปรจากทำนองเริ่มต้น 10 ทำนอง ให้เป็น 20 ทำนอง โดยการแบ่งครึ่งแล้วนำมาผสมเข้าด้วยกันจนเกิดเป็นสำนวนใหม่ ทั้งนี้ ต้องคำนึงถึงความสอดคล้องของสำนวนกลอนวรรคหน้าและวรรคหลัง ตลอดจนความสัมพันธ์กันของลักษณะการใช้มือ

คำสำคัญ: ระนาดทุ้ม การฝึกหัด ครูอุทัย แก้วละเอียด

Abstract

Ranat Thum is often likened to a joker of an ensemble due to its low timbre and syncopated idiomatic melody that comedically contrasts to other instruments. Yet the playing techniques of the instrument allows for freedom of melodic creativity depending on the player's knowledge and wit. This seemingly unrestricted playing possibility causes a misunderstanding among young ranat thum players that the instrument does not require a serious training. What is often emphasized are skills, technical flares, and agility rather than mastery of aesthetics. This article thus aims to synthesize the

[1] ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พ.ศ. 2552 ปัจจุบันถึงแก่กรรม

[2] อาจารย์ สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์

อีเมล์ wanwalee.kampan@gmail.com

Lecturer at Music Program, Faculty of Humanities and Social Sciences, Nakhon Sawan Rajabhat University. Email: wanwalee.kampan@gmail.com

knowledge transmitted from *khru* Uthai Kaewla-iad and apply the findings as a training model for future ranat thum players.

The results revealed that according to *khru* Uthai Kaewla-iad, a ranat thum learner must possess a "good head" (intelligence) and "good hands" (dexterity). These two virtues can be acquired through several ranat thum drills starting from mallet holding, controlling of mallet strokes, left-right hand distribution of a melody, and wisely creating various melodic variation out of a single main melody. To create a melodic variation for ranat thum, a player must accumulate the musical knowledge from *khru* Uthai as a capital through the process of "study" (*rian*) and "extent the path" (*tau thang*). The player may, for example, try to combine the first and second half of the existing ten melodic variations to create ten new ones; but must above all consider the *rhyming* between the two halves and convenient hand distribution.
Keywords: Ranat thum, training, *khru* Uthai Kaewla-iad

บทนำ

ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีไทยที่สันนิษฐานว่าคิดประดิษฐ์ขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 มีลักษณะภายนอกคล้ายกับระนาดเอก แต่ต่างกันด้วยจำนวนลูกระนาดที่น้อยกว่าและขนาดของลูกระนาดที่ใหญ่กว่า จึงส่งผลให้มีเสียงทุ้มต่ำกว่าระนาดของเดิม เหตุนี้เองจึงเรียกระนาดที่ประดิษฐ์ขึ้นนี้ว่า "ระนาดทุ้ม" และเรียกระนาดที่มีอยู่ก่อนว่าระนาดเอก ด้วยลักษณะกระแสเสียงที่ทุ้มต่ำกว่าเครื่องดนตรีอื่นในวงปี่พาทย์ โบราณาจารย์จึงสร้างสรรค์วิธีการบรรเลงเฉพาะของระนาดทุ้มขึ้น เพื่อให้เสียงระนาดทุ้มดังลอดออกมาได้ในระหว่างการบรรเลงรวมวง (ดุษฎี มีป้อม, 2544: 64-65) วิธีการดังกล่าว คือ การยักเยื้องทำนองให้ลงก่อนหรือหลังจังหวะตกบ้าง โดยการตีลัก[1] ยัก[2] ล้วง[3] จังหวะ วิธีการดังกล่าวคล้ายกับอาการหยอกล้อยั่วเย้า ลักษณะเช่นนี้เองจึงมีผู้เปรียบเปรยว่าระนาดทุ้มนั้นเสมือนกับตัวตลกที่สร้างความสนุกสนานให้กับวงดนตรี อีกทั้งวิธีการบรรเลงเฉพาะของระนาดทุ้มยังให้อิสระและเปิดโอกาสให้นักดนตรีสามารถสร้างสรรค์ ตกแต่งทำนองได้ตามแต่ภูมิปัญญาและปฏิภาณไหวพริบของตน จึงทำให้เกิดความเข้าใจคลาดเคลื่อนประการหนึ่งที่ส่งผลต่อการฝึกหัดของนักระนาดทุ้มรุ่นใหม่ในปัจจุบันว่า ระนาดทุ้มนั้นไม่ต้องเรียนก็สามารถบรรเลงได้ โดยมุ่งเน้นการแสดงทักษะ เทคนิค กลวิธี

[1] ยัก หรือยักเยื้องทำนอง คือ ทำนองที่ประดิษฐ์ขึ้นเป็นทางเฉพาะมีลักษณะการดำเนินทำนองและจังหวะภายในวรรคหรือประโยคอย่างไม่ปกติ (ไพฑูรย์ เฉยเจริญ, 2542: 14)

[2] ลัก หรือลักจังหวะ หมายถึง การร้องหรือบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีทั้งเครื่องทำทำนองและเครื่องประกอบจังหวะซึ่งดำเนินไปโดยไม่ตรงกับจังหวะ เสียงที่หนักหรือน่าจะลงตรงจังหวะก็ทำให้ตกลงในที่อื่นซึ่งไม่ตรงจังหวะ แต่การกระทำนี้เป็นไปโดยเจตนา เพื่อที่จะให้เกิดความไพเราะหรือเร้าอารมณ์ไปอีกทางหนึ่งซึ่งไม่ถือว่าเป็นผิด ลักหรือลักจังหวะนี้แบ่งออกไปได้เป็น 3 อย่าง คือ เหลื่อม ล่วงหน้า และย้อย ซึ่งมีลักษณะแตกต่างกันทั้งนั้น

[3] ล้วง คือ การที่ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีอย่างใดอย่างหนึ่งได้หาทำนองเพิ่มขึ้นทำล้ำหน้าเข้ามาก่อนที่จะถึงหน้าที่ของตนในระหว่างเพลง เช่น เวลาบรรเลงลูกล้อ-ลูกขัด หรือเวลาจะรับจากร้อง เป็นต้น (กรมศิลปากร, 2545: 66)

พิเศษ และคำนึงถึงความสนุกสนานมากกว่าสุนทรียะของการบรรเลงระนาดทุ้ม อันประกอบไปด้วยรสมือที่แสดงถึงความปลั่งจำเพาะของเสียง สำนวนกลอนระนาดทุ้มที่แสดงถึงความลึกซึ้ง แตกฉานทางภูมิปัญญาของผู้บรรเลง ตลอดจนความรู้ ความเข้าใจต่อบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรี ในเรื่องดังกล่าวนี้ พิชิต ชัยเสรี คนทุ้มชั้นครูท่านหนึ่ง ได้แสดงทรรศนะไว้ว่า

> ...หลายท่านบอกว่าทุ้มเนี่ยไม่ต้องเรียนหรอก มีปฏิภาณอย่างเดียวสำเร็จ นั่นก็ไม่ถูก ต้องเรียนครับ แต่มันต้องสองอย่าง คือต้องเรียนด้วยและปฏิภาณด้วย ถ้าเรียนอย่างเดียวก็กินน้ำลายครู จืดหมด ไปไม่รอด มีแต่ปฏิภาณไม่มีน้ำลายครูเลย ก็เลอะ แล้วเฟ้อ ดีไม่ดีตีไปก็จะโยนไม้แล้วก็รับพรึ่บ เล่นกายกรรมแล้วบอกว่าเก่ง ซึ่งผมยอมรับว่าเก่ง แต่นั่นไม่ใช่สุนทรียภาพ... (พิชิต ชัยเสรี, 2540)

ดังนั้น การ “เรียน” กับครูซึ่งเป็นต้นแบบเพื่อฝึกปฏิบัติการบรรเลงขั้นพื้นฐานจึงเป็นสิ่งสำคัญ เพื่อให้มีทักษะที่ถูกต้อง มั่นคง แล้วจึงต่อยอดไปสู่การบรรเลงระนาดทุ้มขั้นสูงต่อไปได้ อนึ่ง ครูอุทัย แก้วละเอียด ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พ.ศ. 2552 ครูดนตรีไทยท่านสำคัญที่มีบทบาทอย่างยิ่งในการวางรากฐานการปฏิบัติเครื่องดนตรีปี่พาทย์ ด้วยเป็นหนึ่งในคณะกรรมการร่วมกำหนดเกณฑ์มาตรฐานวิชาชีพดนตรีไทยด้านปี่พาทย์ เป็นผู้ริเริ่มให้มีการจัดการประกวดแข่งขันดนตรีไทยในระดับมัธยมศึกษา ตลอดจนเป็นครูสอนดนตรีไทยในสถาบันการศึกษาตั้งแต่ระดับมัธยมศึกษาจนกระทั่งระดับอุดมศึกษามาอย่างยาวนาน ด้วยคุณูปการนี้ทำให้วงการดนตรีไทยได้ผลผลิตเป็นนักดนตรีไทยรุ่นใหม่ที่มีฝีมือดีเกิดขึ้นมากมาย ผู้เขียนจึงเห็นควรนำองค์ความรู้เรื่องการฝึกหัดระนาดทุ้มตามแนวทางของครูอุทัย แก้วละเอียด มาเผยแพร่ โดยเล็งเห็นถึงประโยชน์อันจะเกิดกับนักเรียน นักศึกษา ตลอดจนครูดนตรีไทย เพื่อฝึกฝนการบรรเลงระนาดทุ้มขั้นพื้นฐาน นำไปสู่การพัฒนาทักษะการบรรเลงระนาดทุ้มขั้นสูงต่อไป

ความสำคัญและบทบาทหน้าที่ของระนาดทุ้ม

ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีประเภทตกแต่งทำนองโดยจัดเป็นกลุ่มเครื่องตามในวงดนตรีไทย มีลักษณะการดำเนินทำนองเฉพาะที่เรียกว่า “ทางระนาดทุ้ม” หรือ “ทางทุ้ม” ซึ่งแปลทำนองมาจากทำนองหลักหรือทำนองฆ้องวงใหญ่ ทางทุ้มสามารถจำแนกเป็นสำนวนระนาดทุ้มที่บรรเลงตรงกับจังหวะตกของทำนองหลักและสำนวนระนาดทุ้มที่ไม่ตรงจังหวะตก คือ ยักเยื้องทำนองให้ลงก่อนจังหวะตกบ้างหรือหลังจังหวะตกบ้าง ด้วยลักษณะสำนวนทำนองเช่นนี้เอง ก่อให้เกิดท่วงทีลีลา อารมณ์สนุกสนานอยู่ในที ระนาดทุ้มจึงมักได้รับบทเป็นตัวตลก นัยว่าเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นตัวเสริมอรรถรส แต่ไม่ใช่เครื่องดนตรีที่เป็นหลักให้กับวง ในเรื่องเดียวกันนี้ พิชิต ชัยเสรี (2540) ได้เสนอมุมมองทางสุนทรียศาสตร์เกี่ยวกับบทบาทหน้าที่ของระนาดทุ้มที่ต่างออกไปว่า ระนาดทุ้มมิได้มีบทบาทหน้าที่เป็นตัวตลก ทว่าลึกซึ้งและประณีต ทั้งยังเป็นส่วนเติมเต็มของวงดนตรีไทยที่ทำให้มีเสียงทุ้มสมบูรณ์ นับว่าเป็นวิวัฒนาการขั้นสูงสุดของดนตรีไทยอย่างหนึ่ง

ทั้งนี้ บทบาทของระนาดทุ้มอาจเปลี่ยนแปลงได้ตามทักษะและประสบการณ์ของคนทุ้มหรือผู้บรรเลงระนาดทุ้ม ดังที่ สมภพ ขำประเสริฐ (2543: 135) ได้จำแนกการบรรเลงระนาดทุ้มไว้ 3 ประเภท

ได้แก่ 1. ประเภทล้ำหน้า คือ ผู้บรรเลงที่มีความคล่องตัวสูง แม่นเพลง ส่วนมากมักจะเป็นผู้ปรับวงและควบคุมวงเอง สามารถประมาณกำลังฝีมือของผู้ร่วมวงได้เป็นอย่างดี เพราะลักษณะการตีล้ำหน้าเป็นการชักนำเพลงอยู่ในตัว 2. ประเภทคุมวงคือ พวกที่มีความแม่นเพลงพอประมาณ แนวทางที่ใช้บรรเลงจะใช้ทางห่าง ๆ หรือที่เรียกตามภาษาดนตรีว่าทางจาว ๆ และ 3. ประเภทรั้งท้ายหรือห้อยท้ายนี้ ได้แก่ ผู้บรรเลงที่ไม่แม่นเพลงหรือไม่ได้เพลงเป็นส่วนใหญ่ แต่มีความคล่องแคล่วและมีไหวพริบ อย่างที่ภาษานักดนตรีเรียกว่าแก่หูแก่ตา

นอกจากนี้ เจตนา นาควัชระ (2558) ยังได้กล่าวสมทบเกี่ยวกับเรื่องบทบาทหน้าที่ของระนาดทุ้มไว้ในหนังสือผู้นำระนาดทุ้มว่า ความคิดเรื่องวัฒนธรรมระนาดทุ้มนั้นสะท้อนให้เห็นภาวะการนำในสังคมไทยผ่านแบบแผนการบรรเลงดนตรีแบบรวมวง กล่าวคือ ครูผู้ใหญ่มักจะทำหน้าที่เป็นผู้คอยประคับประคอง ชักนำ และสอดประสาน สนับสนุนผู้บรรเลงอื่นในวงดนตรีซึ่งมีอาวุโสน้อยกว่าหรืออาจเป็นศิษย์ ด้วยการนั่งบรรเลงอยู่ในตำแหน่งเครื่องดนตรีระนาดทุ้ม

ทั้งนี้ เนื่องด้วยระนาดทุ้มนั้นสามารถพลิกแพลงวิธีการบรรเลงได้อย่างหลากหลายและเปิดโอกาสให้สามารถดำเนินทำนองได้อย่างฆ้องวงใหญ่บางครั้ง อย่างระนาดเอก อย่างฆ้องวงเล็ก เป็นต้น จึงเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถให้อิสระกับผู้บรรเลงในการทะลุกรอบวิธีการบรรเลงด้วยการคิดสร้างสรรค์ประดิษฐ์ทำนองขึ้น โดยสิ่งเหล่านี้จะเกิดขึ้นได้ต่อเมื่อผู้บรรเลงนั้นมีองค์ความรู้และประสบการณ์อยู่มากจนเกิดเป็น “ภูมิ” อยู่ในตัวเองในระดับที่ได้รับการยอมรับว่าเป็น “คนทุ้ม” หรือ “คนทุ้มชั้นครู”

ประสบการณ์ทางดนตรีและเส้นทางคนทุ้มของครูอุทัย แก้วละเอียด

ครูอุทัย แก้วละเอียด เกิดเมื่อวันที่ 23 กรกฎาคม พ.ศ. 2475 ที่ตำบลอัมพวา อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม เป็นบุตรคนโตของนายถึก และนางละออ แก้วละเอียด ได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้ดนตรีไทยจากพ่อผู้เป็นโต้โผวงปี่พาทย์ โดยเริ่มฝึกหัดฆ้องวงใหญ่กับครูปานหรือ “ปู่ปาน” นิลวงศ์ ในวัย 6-8 ปี ก่อนจะเรียนระนาดเอก และปี่พาทย์มอญ จากครูพริ้ม นักปี่ หลังจากนั้นราวอายุ 10 ปี ได้ฝากตัวเป็นศิษย์ของครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้รับการถ่ายทอดชั้นเชิงการบรรเลงดนตรีไทยจนครบองค์ความรู้ดนตรีไทยทุกด้าน อาทิ ชั้นเชิงการบรรเลงระนาดเอกและเครื่องดนตรีอื่นรอบวง การขับร้อง การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ การปรับวง เป็นต้น

ครูอุทัย แก้วละเอียด มีผลงานและประสบการณ์ด้านดนตรีไทยมาอย่างยาวนาน แม้จนกระทั่งเกิดมูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะขึ้นมาในปี พ.ศ. 2524 ยังได้ทำหน้าที่เป็นทั้งครูผู้ฝึกสอน เป็นกรรมการตัดสินกิจกรรมการประกวดดนตรีไทย และรับประสิทธิการอ่านโองการไหว้ครูโดยตรงจากคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ได้ร่วมงานกับทายาทของคุณครูหลายท่าน โดยทำหน้าที่บรรเลงระนาดเอกให้กับคณะนาฏศิลป์ผกาวลี การแสดงดนตรีทั้งในประเทศไทยและการออกเดินทางเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมยังต่างประเทศ เป็นผู้ก่อตั้งวงปี่พาทย์ “ไทยบรรเลง” ที่อัมพวาบ้านเกิด นอกจากนี้ยังได้บรรเลงระนาดในรายการ “ดร.อุทิศแนะดนตรีไทย” เพื่อเผยแพร่ความรู้แก่สาธารณชนมาเป็นเวลากว่า 30 ปี ทั้งยังได้บรรเลงปี่พาทย์ไว้กับงานบันทึกเสียงเพลงไทยอีกเป็นจำนวนมาก ทั้งเพลงโบราณ เพลงชุดความรู้สายวิชาหลวงประดิษฐ์ไพเราะ และเพลงที่ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้ประพันธ์ขึ้นใหม่ มีผลงานประพันธ์เพลงโดยได้รับความนิยมในการบรรเลงจำนวนมาก เช่น เพลงอุศเรน เถา เพลงเทพทอง เถา เพลงดอกไม้เหนือ เถา โหมโรงมัธยมศึกษา โหมโรงอักษรศาสตร์ ฯลฯ นอกจากนี้ยังเป็น

ครูดนตรีไทย คนสำคัญในสายการสอนดนตรีไทยในโรงเรียน มหาวิทยาลัยต่าง ๆ ด้วยผลงานและคุณูปการนานัปการต่อวงการดนตรีไทยจึงได้รับการเชิดชูให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พ.ศ. 2552 (มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง), 2553: 5; อุทัย แก้วละเอียด, 2562)

ครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทยว่าเป็นนักระนาดสายศิษย์หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่มีฝีมือดีผู้หนึ่ง เมื่อสิ้นครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ครูอุทัยได้ประกอบอาชีพนักดนตรี เป็นโต้โผวงปี่พาทย์ที่บ้านเกิด จนเมื่อได้มีโอกาสกลับเข้ามาเป็นครูสอนดนตรีไทยที่กรุงเทพมหานครอีกครั้ง จึงมีโอกาสสำคัญในการสร้างชื่อจากคนระนาดกลายเป็นคนทุ้มที่ได้รับการยอมรับและถือเอาเป็นต้นแบบในวงการดนตรีไทย ครูอุทัยเล่าถึงเหตุการณ์ครั้งประวัติศาสตร์ของชีวิตไว้ว่า เมื่อครั้งที่ยังเป็นครูอยู่ที่โรงเรียนวัดมกุฏกษัตริยารามได้ถูกชักชวนให้บรรเลงระนาดทุ้มในการประชันวงปี่พาทย์ ณ สังคีตศาลา ซึ่งจัดโดยกรมศิลปากร เมื่อปี พ.ศ. 2508 โดยเป็นการประชันวงปี่พาทย์ระหว่างวงดุริยประณีตและวงมาลัยมาลย์ มีรายการแสดงสำคัญคือการเดี่ยวเพลงกราวใน เถารอบวง ในการบรรเลงครั้งนี้ ครูสาลี่ มาลัยมาลย์ ได้ต่อทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในให้แก่ครูอุทัย โดยเป็นทางที่มีฐานคิดมาจากทาง “ฝั่งธน” (อุทัย แก้วละเอียด, 2562) ลักษณะของ*ทาง*ปรากฏให้เห็นถึงความโลดโผนและสำนวนที่ซับซ้อน ต้องอาศัยการจดจำและทักษะในการบรรเลงขั้นสูง ด้วยเหตุการณ์คราวนั้นเอง เมื่อบรรเลงจบครูอุทัย แก้วละเอียด จึงเกิด “มีชื่อ” ในวงการดนตรีไทยและได้รับการยอมรับว่าเป็น “คนทุ้ม” นับแต่นั้นมา ดังที่ได้กล่าวถึงเรื่องราวการประชันในครั้งนั้นว่า

> ...ก็ตอนนั้นไม่มีคนทุ้มด้วย มีแต่พี่ยงค์แล้วเค้าก็ยุกันเมื่องานที่ไปตีที่ศิลปากร น่ะ เค้าประชันวงกัน วงของครูสาลี่ กับวงดุริยประณีต เราไปตีทุ้มให้ครูสาลี่ ครูสม [เมธา หมู่เย็น] ตีระนาด เค้าก็ยุให้เดี่ยวกราวในทุ้ม พี่ยงค์เค้าว่า “ถ้าเอ็งตี เอ็งดังเลยน่า” เราก็เอาเลย ทางครูสาลี่เนี้ยะแหละ เท่านั้นล่ะกลายเป็นคนทุ้มไปเลย อีกอย่างก็เค้ามาสัมภาษณ์พี่ยงค์ พี่ยงค์เค้ากลับว่าทัยเค้าเก่ง เราเลยกลายเป็นทัยทุ้มแต่นั่นมาเลย (นตทนันทิ เจริญ, 2552: 70)

ด้วยประสบการณ์และฝีมือดนตรีของครูอุทัย แก้วละเอียด ทำให้เป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทยทั้งในฐานะนักระนาดและนักระนาดทุ้มฝีมือดี อนึ่ง ผู้เขียนได้มีโอกาสฝากตัวเป็นศิษย์และเรียนระนาดทุ้มกับครูอุทัย แก้วละเอียด โดยเมื่อสอบถามครูถึงวิธีการคัดเลือกผู้เรียนระนาดทุ้ม ครูได้ให้ความคิดเห็นเอาไว้ว่า *“...ดูที่มือ ถ้าตีระนาดได้ ตีทุ้มคล่อง ดูจากเด็กถ้าตีระนาดไหว เอามาตีทุ้มได้เลย...” “...เลือกเด็กที่ตีทุ้ม ดูจากหัวว่าตียังไง เข้าท่าป่าว ต้องหัวดี ต้องต่อมาก ๆ...”* (อุทัย แก้วละเอียด, 2562) จากคำกล่าวข้างต้น ผู้เขียนพบว่าสามารถแบ่งองค์ประกอบของคุณสมบัติที่ผู้เริ่มฝึกหัดระนาดทุ้มพึงมีได้ 2 ประการ คือ มือดีและหัวดี ซึ่งเป็นคำที่ครูมักพูดอยู่เสมอ

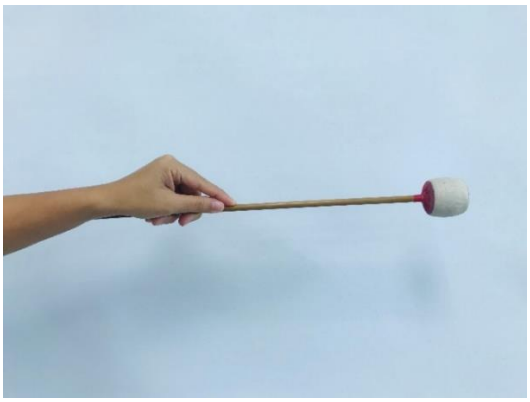
มือดี

"มือดี" ตามทรรศนะของครูอุทัย แก้วละเอียด คือ การที่สามารถบังคับมือให้เกิดเสียงและมีวิธีการบรรเลงที่ถูกต้องตามแบบแผน โดยมีหลายองค์ประกอบสำคัญ 4 เรื่อง คือ 1. การจับไม้ 2. คุณภาพเสียงและรสมือ 3. การใช้มือ และ 4. ความคล่องแคล่ว ดังจะได้อธิบายรายละเอียด ดังนี้

1. การจับไม้

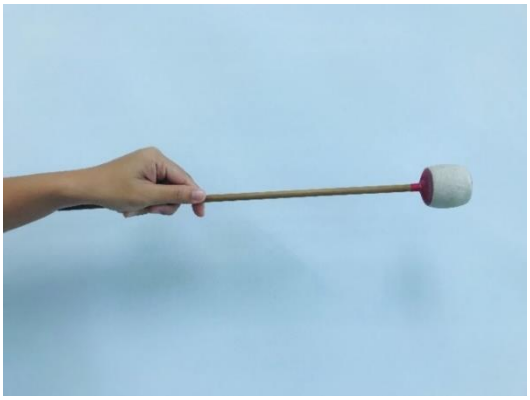
ในการเริ่มต้นการเรียนระนาดทุ้มหรือเครื่องดนตรีปี่พาทย์ชนิดอื่น สิ่งสำคัญประการแรก คือ การจับไม้ เนื่องจากมีผลต่อเสียงและวิธีการตีเป็นอย่างมาก ครูอุทัย แก้วละเอียด ให้ความสำคัญกับการจับไม้ โดยถูกสอนมาจากครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ทั้งนี้ ครูอุทัยกล่าวว่า *"การจับไม้ทุ้มจับเหมือนกับระนาด"* คือ การจับแบบปากกาและการจับแบบปากนกแก้ว ทั้งนี้ยังกล่าวเพิ่มเติมในเรื่องความแตกต่างระหว่างการจับไม้ทั้งสองแบบอีกว่า *"ปากนกแก้วเนี่ยไม่ค่อยดี ครูหลวงประดิษฐเนี่ยปากกาหมด ปากนกแก้วเป็นบางเพลง จะได้เสียงโต ใช้ในเพลงหน้าพาทย์ จับไม้ อย่าสั้นเกินไป เสียงจะเล็กและไม่ร่อน"* (อุทัย แก้วละเอียด, 2562) นอกจากนี้แล้ว ถาวร ศรีผ่อง นักระนาดเอกผู้ได้รับถ่ายทอดกระบวนการบรรเลงระนาดเอกขั้นพื้นฐานจนถึงขั้นสูงจากครูประสิทธิ์ ถาวร (ลูกศิษย์สายครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้อธิบายลักษณะวิธีการจับไม้ระนาดเอกทั้งแบบปากกาและปากนกแก้วไว้ว่า

> ...**การจับไม้แบบปากกา** ตำแหน่งของนิ้วชี้กับนิ้วหัวแม่มือจับก้านไม้ให้อยู่ประมาณกึ่งกลางก้านไม้ ถ้าจับใกล้ปลายก้านไม้มากเกินไปน้ำหนักของหัวไม้จะไม่สมดุล การตีจะต้องใช้กำลังมาก และถ้าจับใกล้หัวไม้มากเกินไป น้ำหนักหัวไม้จะเบา ประคองน้ำหนักไม่ได้ และไม่มีสปริง ทำให้ตีสะบัดไม่สะดวก โดยเฉพาะอย่างยิ่งตอนด้นเพลง อาจจะจับใกล้ปลายไม้มากขึ้นเพื่อเพิ่มสปริงของก้านไม้ แล้วค่อยขยับกลับมาที่ตำแหน่งกลางก้านไม้ ถ้าจะตีอยู่ในแนวเร็วก็ขยับให้ใกล้หัวไม้เข้าไปอีกเล็กน้อย จะทำให้ประหยัดกำลังและทำให้ตีไหวมากยิ่งขึ้น (ถาวร ศรีผ่อง, 2552: 22)



ภาพที่ 1 การจับไม้แบบปากกา
ที่มา: วรรณวลี คำพันธ์, 2563

การจับไม้แบบปากนกแก้ว ใช้นิ้วชี้เลื่อนต่ำลงมาด้านนอกก้านไม้ประมาณ 1 องคุลี จับไม้แบบปากนกแก้ว ใช้บรรเลงเมื่อต้องการให้เสียงมีอำนาจ น่าเกรงขาม เสียงโตลึก แสดงอารมณ์ถึงความศักดิ์สิทธิ์ ใช้วิธีตีครึ่งข้อครึ่งแขน เน้นหัวไม้ให้มีน้ำหนักไปที่หัวไม้ ให้ปั้นไม้กระทบลูกระนาดเต็มปั้นและมีน้ำหนักมาก ๆ เปรียบเสมือนหัวไม้เป็นลูกตุ้ม ใส่ความรู้สึกไปที่หัวไม้ ตีลงไปกลางลูกระนาดหนัก ๆ ลึก ๆ เพื่อให้ได้เสียงโต ลึก ใช้บรรเลงในเพลงประเภทเพลงเรื่อง ประเภทเพลงช้า เพลงหน้าพาทย์เพื่อแสดงความองอาจและมีอำนาจ (ถาวร ศรีผ่อง, 2552: 23)



ภาพที่ 2 การจับไม้แบบปากนกแก้ว
ที่มา: วรรณวลี คำพันธ์, 2563

2. คุณภาพเสียงและรสมือ

2.1 คุณภาพเสียง คือ การตีให้เกิดเสียงชัดเจน หนักแน่นในระดับดังพอประมาณ เสียงระนาดทุ้มจะต้องไม่ดังรบกวนเสียงของเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองอื่น ๆ ของวงปี่พาทย์ เนื่องด้วยเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เสริมวงให้เกิดเสียงลีลาทำนองที่ไพเราะชวนฟังยิ่งขึ้น ถ้าเป็นลูกที่ตีพร้อมกันต้องให้เกิดเสียงที่ดังใกล้เคียงกัน การตีอาจมีความหนักเบาตามสำนวนและอารมณ์เพลงได้ (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา, 2544: 96)

2.2 รสมือ หมายถึง ความสามารถในการปฏิบัติต่อเครื่องดนตรีเพื่อบังคับให้เกิดเสียงที่ฟังแล้วก่อให้เกิดความไพเราะ ซึ่งเกิดจากการได้ฝึกปฏิบัติมาโดยถูกต้องในการดำเนินทำนอง ซึ่งเหมาะสมกับการบรรเลงระนาดทุ้ม (เรื่องเดียวกัน) ครูอุทัย แก้วละเอียด ได้กล่าวในเรื่องเดียวกันต่อไปอีกว่า

> ...รสมือ ตีดูด ไม่ใช่ปล่อยแบบตีเปิดมือ มันมีโขก มีหนับ รสมือก็ต้องเรียนต่อเดี่ยวจริง ๆ ครั้งแรกต่อว่าให้ตีอย่างนี้ กดอย่างนี้ คราวหลังก็ทำเอาเอง นึกเอาเองได้... ทุ้มต้องตีเต็มเสียง ตีโป๊ะเป๊ะ มือต้องดี ตีต้องเป๊ะ ถูกเสียง ถูกเสียงมี

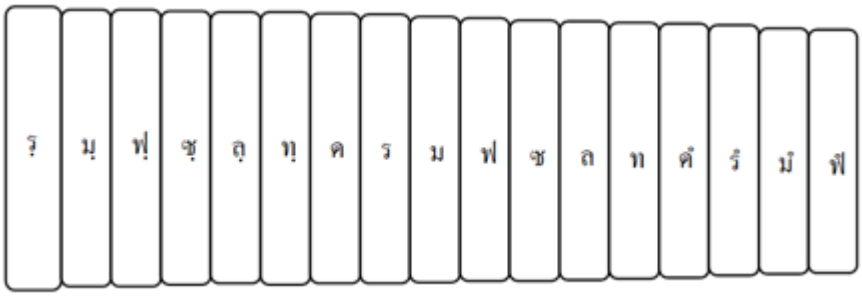
> 2 คน ครูบุญยัง ครูพุ่ม (สายจางวางทั่ว) ครูอุทัย คือตีไม่มีพลาด... (อุทัย แก้วละเอียด, 2562)

จากคำกล่าวของครูอุทัย แก้วละเอียด แสดงให้เห็นว่ารสมือนั้นเกิดจากการประดิษฐ์เสียงที่มีลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้ม ดังที่ ประสิทธิ์ ถาวร ลูกศิษย์สายสำนักครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ครูดนตรีผู้ให้ความสำคัญกับการประดิษฐ์เสียงเฉพาะของเครื่องดนตรี และการฝึกปฏิบัติขั้นพื้นฐาน อาทิ การนั่ง การจับไม้ ได้ให้ทรรศนะไว้เป็นแบบแผนในเรื่องเสียงเฉพาะของระนาดทุ้มว่า

> ...เสียงและลักษณะการตียิ่งแตกต่างจากระนาดเอกโดยสิ้นเชิง ระนาดเอกนั้นมีเสียงที่โปร่งใส เช่น เสียงกลม เสียงร่อน ฯลฯ ส่วนระนาดทุ้มมีเสียงหนืบ ๆ ระนาดทุ้มใช้ตีด้วยข้อแบบขยอก แต่ไม่ถึงโขยก ลักษณะการตีต้องกดเสียงไว้ จะตีเปิดหัวไม้ให้มีเสียงโปร่งร่อนอย่างระนาดเอกไม่ได้ ถือว่าผิดหลักวิชาการตีทุ้ม ต้องตีให้หนืด มีหลักอยู่ว่า “ขวาเปิด ซ้ายปิด” (ระนาดเอกมักตีเป็นคู่แปด ส่วนทุ้มนั้นสองมือลงไม่พร้อมกัน) มีศัพท์ชมการตีของผู้ที่ตีระนาดทุ้มได้ถูกหลักวิชาว่า “นาย ก ตีทุ้มได้ดูดดี” ซึ่งเป็นที่เข้าใจในหมู่นักดนตรีว่า นาย ก ตีระนาดทุ้มได้ดี ถูกต้องตามหลักวิชาแสดงว่า นาย ก เป็นผู้ที่ได้เรียนรู้ เป็นศิษย์มีครู... (ประสิทธิ์ ถาวร, 2562: 73)

3. การใช้มือ

การใช้มือ คือ วิธีการบรรเลงระนาดทุ้มโดยการใช้มือขวาและมือซ้ายดำเนินทำนองตามแบบแผนและลักษณะเฉพาะของสำนวนกลอนระนาดทุ้ม มีองค์ประกอบที่สำคัญ คือ การบรรเลงด้วยการตีผสมมือ การแบ่งมือเบื้องต้น และกลวิธีพื้นฐานไปจนถึงกลวิธีพิเศษ ดังจะสามารถยกตัวอย่างได้ดังนี้ (ในการนี้ ผู้เขียนได้กำหนดใช้เสียงแทนลูกระนาดทุ้ม สัญลักษณ์และวิธีการบันทึกโน้ตแทนทำนองระนาดทุ้ม เพื่อความเข้าใจที่ตรงกันในการอ่านบทความนี้ ดังภาพประกอบ)



ภาพที่ 3 ตำแหน่งและเสียงของระนาดทุ้ม
ที่มา: วรรณวลี คำพันธ์, 2563

มือขวา	- ล - -	ซ ม - -	ด ◌ำ ด - -	ร ◌ำ ร - ม ◌ำ	- ม ◌ำ - ม ◌ำ	- ม ◌ำ - -	ม ◌ำ ม - -	ร ◌ำ ร - ด ◌ำ
มือซ้าย	- - ซ ม	- - ร ด	- - - ร	- - - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	- - - ร	- - - ด

ภาพที่ 4 ตารางแสดงการบันทึกโน้ต

3.1 การตีผสมมือและการแบ่งมือเบื้องต้น

3.1.1 การตีผสมมือ และการแบ่งมือ 3 เสียง

1) การตีแบบเรียงเสียง

ไล่เสียงขึ้น 3 เสียง โดยเริ่มจากลูกทั่งไปหาลูกยอด โดยรูปแบบการแบ่งมือ ซ้าย-ขวา-ขวา

ไล่เสียงลง 3 เสียง โดยเริ่มจากลูกยอดไปหาลูกทั่ง โดยรูปแบบการแบ่งมือ ขวา-ซ้าย-ซ้าย

ตัวอย่าง

การตีเรียงเสียงแบบไล่เสียงขึ้น (ซ้าย-ขวา-ขวา)

- - ร ม	- - ม ฟ	- - ฟ ซ	- - ซ ล	- - ล ท	- - ท ด	- - ด ◌ำ ร	- - ร ◌ำ ม
- ด - -	- ร - -	- ม - -	- ฟ - -	- ซ - -	- ล - -	- ท - -	- ด ◌ำ - -

การตีเรียงเสียงแบบไล่เสียงลง (ขวา-ซ้าย-ซ้าย)

- ม ◌ำ - -	- ร ◌ำ - -	- ด ◌ำ - -	- ท - -	- ล - -	- ซ - -	- ฟ - -	- ม - -
- - ร ◌ำ ด ◌ำ	- - ด ◌ำ ท	- - ท ล	- - ล ซ	- - ซ ฟ	- - ฟ ม	- - ม ร	- - ร ด

2) การตีแบบข้ามเสียง (โดยใช้รูปแบบการแบ่งมือแบบการตีเรียงเสียง)

ตัวอย่าง

การตีข้ามเสียงแบบไล่เสียงขึ้น (ซ้าย-ขวา-ขวา)

- - ม̣ ซ̣	- - ซ̣ ล̣	- - ล̣ ด	- - ด ร	- - ร ม	- - ม ซ	- - ซ ล	- - ล ด ◌ำ
- ร̣ - -	- ม̣ - -	- ซ̣ - -	- ล̣ - -	- ท̣ - -	- ร - -	- ม - -	- ซ - -

การตีข้ามเสียงแบบไล่เสียงลง (ขวา-ซ้าย-ซ้าย)

- ด ◌ำ - -	- ล - -	- ซ - -	- ม - -	- ร - -	- ด - -	- ล̣ - -	- ซ̣ - -
- - ล ซ	- - ซ ม	- - ม ร	- - ร ท̣	- - ด ล̣	- - ล̣ ซ	- - ซ̣ ม̣	- - ม̣ ร̣

3.1.2 การตีผสมมือ และการแบ่งมือ 4 เสียง

1) การตีแบบเรียงเสียง

ไล่เสียงขึ้น 4 เสียง โดยเริ่มจากลูกทั่งไปหาลูกยอด โดยรูปแบบการแบ่งมือ ซ้าย-ซ้าย-ขวา-ขวา

ไล่เสียงลง 4 เสียง โดยเริ่มจากลูกยอดไปหาลูกทั่ง โดยรูปแบบการแบ่งมือ ขวา-ขวา-ซ้าย-ซ้าย

ตัวอย่าง

การตีเรียงเสียงแบบไล่เสียงขึ้น (ซ้าย-ซ้าย-ขวา-ขวา)

- - ม ฟ	- - ฟ ซ	- - ซ ล	- - ล ท	- - ท ด̣	- - ด̣ ร̣	- - ร̣ ม̣	- - ม̣ ฟ̣
ด ร - -	ร ม - -	ม ฟ - -	ฟ ซ - -	ซ ล - -	ล ท - -	ท ด - -	ด̣ ร̣ - -

การตีเรียงเสียงแบบไล่เสียงขึ้น (ขวา-ขวา-ซ้าย-ซ้าย)

ด̣ ท - -	ท ล - -	ล ซ - -	ซ ฟ - -	ฟ ม - -	ม ร - -	ร ด - -	ด ท̣ - -
- - ล ซ	- - ซ ฟ	- - ฟ ม	- - ม ร	- - ร ด	- - ด ท̣	- - ท̣ ล̣	- - ล̣ ซ̣

2) การตีแบบข้ามเสียง (โดยใช้รูปแบบการแบ่งมือแบบการตีเรียงเสียง)

ตัวอย่าง

การตีข้ามเสียงแบบไล่เสียงขึ้น (ซ้าย-ซ้าย-ขวา-ขวา)

- - ซ̣ ล̣	- - ล̣ ด	- - ด ร	- - ร ม	- - ม ซ	- - ซ ล	- - ล ด̣	- - ด̣ ร̣
ร̣ ม̣ - -	ม̣ ซ̣ - -	ซ̣ ล̣ - -	ล ด - -	ด ร - -	ร ม - -	ม ซ - -	ซ ล - -

การตีข้ามเสียงแบบไล่เสียงลง (ขวา-ขวา-ซ้าย-ซ้าย)

ร̣ ด̣ - -	ด̣ ล - -	ล ซ - -	ซ ม - -	ม ร - -	ร ด - -	ด ล̣ - -	ล̣ ซ̣ - -
- - ล ซ	- - ซ ม	- - ม ร	- - ร ด	- - ด ล̣	- - ล̣ ซ̣	- - ซ̣ ม̣	- - ม̣ ร̣

ตัวอย่าง การตีเตะมือซ้ายเตะมือขวา*

ตีสวน คือ มือขวาตีเข้าหามือซ้าย และมือซ้ายตีสวนกลับเข้าหามือขวา

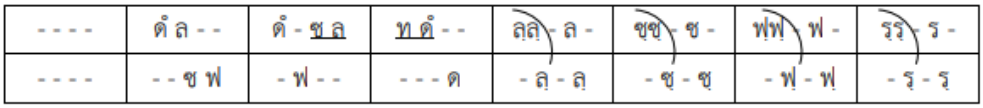
- - - -	- - - -	- ล̣ล̣ -	- - ร ด	ล̣ล̣ -	รด	ฟร - ซฟ	- - ฟร -	ล - ด -
- - - -	- - - -	- - - ล̣	ซ̣ ล̣ - -	- ล̣ ซล̣ -	ซล̣ ซล̣ -	- - - ดล̣	ลด̣ ล̣ซ̣

หมายเหตุ. สัญลักษณ์ ⁀ หมายถึง การตีสะเดาะ หรือการตีสะบัดยืนเสียง 3 พยางค์ ห่างเท่า ๆ กัน ด้วยความเร็ว โดยยืนเพียงเสียงเดียว

ตีตาม แบ่งเป็น 2 วิธี คือ มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวาและมือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย ทั้งนี้อย่างน้อยต้องเป็นการตีมือละ 2 เสียง

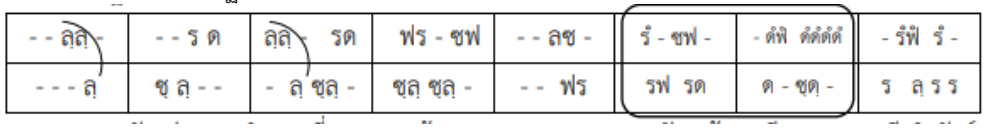
3.2 การบรรเลงด้วยกลวิธีพื้นฐานไปจนถึงกลวิธีพิเศษ

ตัวอย่าง การตีดูด* (ตีกดซ้ายเปิดขวา)



หมายเหตุ. สัญลักษณ์ ขีดเส้นใต้ตัวโน้ต ซ ล ท ด หมายถึง การตีดูด

ตัวอย่าง การตีขยี้* หรือ การประดิษฐ์พยางค์หรือเสียงเพิ่มแทรกให้ถี่ขึ้นไปอีกเท่าหนึ่งเป็นทวีคูณจากทางเก็บ สมมุติว่าเนื้อเพลงธรรมดาใช้ 4 พยางค์ ทางเก็บใช้ 8 พยางค์ และทางขยี้ก็ต้องเพิ่มพยางค์แทรกขึ้นไปอีกเท่าหนึ่ง จึงเป็น 16 พยางค์ (ทั้งนี้ ตัวอย่างที่ยกมาเป็นเพียงการนำเค้าโครงมาแสดงให้เห็นลักษณะการประดิษฐ์พยางค์หรือเพิ่มเสียงแทรกให้ถี่ขึ้นโดยใกล้เคียงกับวิธีการตีขยี้)



หมายเหตุ. * ตัวอย่างจากทำนองเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงลาวแพน ทางครูอุทัย แก้วละเอียด (วรรณวลี คำพันธ์, 2562: 92-125)

4. ความคล่องแคล่ว

คล่องแคล่ว ในความหมายของราชบัณฑิตยสถาน หมายถึง ว่องไว, สามารถทำได้รวดเร็ว เมื่อนำมาใช้ในบริบทของการบรรเลงระนาดทุ้มนั้น คล่องแคล่ว ในที่นี้มีความหมายถึง ความสามารถในการใช้มือบรรเลงกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ของระนาดทุ้มได้อย่างเต็มสมรรถภาพ ไม่ว่าจะเป็นลักษณะสำนวนทำนองที่พลิกแพลง โลดโผน ก็สามารถทำได้อย่างคล่องแคล่ว ว่องไว ดังที่ครูอุทัย แก้วละเอียด เรียกว่า “คล่อง” หรือ “มือคล่อง” วิธีการฝึกฝนอย่างหนึ่งที่นำไปสู่การสร้างศักยภาพ ความคล่องแคล่วและพละกำลังในการบรรเลง คือ การไล่มือ เนื่องจากครูอุทัย แก้วละเอียด เริ่มฝึกฝนและเรียนระนาดเอกมาก่อน จึงให้ความสำคัญกับการไล่มือ ทั้งนี้ เพื่อจุดประสงค์สำคัญ คือ ปรับน้ำหนักมือให้เท่ากันทั้งสองข้างขณะบรรเลงเป็นคู่ หรือที่เรียกว่า “มือเที่ยง” เพื่อให้เสียงระนาดมีคุณภาพเสียงที่ดี อีกประการหนึ่งคือการฝึกความคล่องแคล่วของมือ และความยืดหยุ่น ความทนทานของกล้ามเนื้อ เมื่อถึงคราวบรรเลงเพื่อแสดงจริงนักดนตรีจะสามารถควบคุมการบรรเลงเป็นระยะเวลายาวนานได้ เพลงที่ใช้ฝึกฝนการไล่มือนั้น ครูอุทัยมักจะตีเพลงสาธุการ หรือเพลงฉิ่งมูล่ง ชั้นเดียว โดยเมื่อสามารถ

บรรเลงระนาดเอกได้อย่างคล่องแคล่วแล้ว ก็จะสามารถฝึกฝนบรรเลงระนาดทุ้มได้ โดยเริ่มฝึกไล่มือระนาดทุ้มแบบแจกมือ 4 เสียงขึ้น-ลง เพื่อให้มือซ้ายและมือขวาเกิดความคล่องแคล่ว (อุทัย แก้วละเอียด, 2562) ดังตัวอย่างที่แสดงต่อไปนี้

ตัวอย่าง การฝึกไล่มือระนาดทุ้มแบบแจกมือ 4 เสียง ขึ้น-ลง

ขึ้น

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

- - - -	ล ท ด̣ ร̣	- - - -	ท ด̣ ร̣ ม̣	- - - -	ด̣ ร̣ ม̣ ฟ̣
ล ท ด ร	- - - -	ท ด ร ม	- - - -	ด ร ม ฟ	- - - -

ลง

- - - -	ฟ̣ ม̣ ร̣ ด̣	- - - -	ม̣ ร̣ ด̣ ท	- - - -	ร̣ ด̣ ท ล	- - - -	ด̣ ท ล ซ
ฟ ม ร ด	- - - -	ม ร ด ท	- - - -	ร ด ท ล	- - - -	ด ท ล ซ	- - - -

- - - -	ท ล ซ ฟ	- - - -	ล ซ ฟ ม	- - - -	ซ ฟ ม ร
ท ล ซ ฟ	- - - -	ล ซ ฟ ม	- - - -	ซ ฟ ม ร	- - - -

หมายเหตุ. เมื่อฝึกไล่มือแบบแจกเสียงแล้ว ต่อไปอาจเพิ่มทักษะโดยการฝึกไล่มือทางทุ้ม เพลงมูลง หรือเพลงอื่น ๆ ที่ครูเห็นว่าเหมาะสมต่อการพัฒนาฝึกฝนต่อไป

หัวดี

“หัวดี” ตามทรรศนะของครูอุทัย แก้วละเอียด หมายถึง ผู้เรียนที่สามารถเรียนรู้สิ่งที่ครูถ่ายทอดหรือทางที่ครูต่อให้ในเวลาอันรวดเร็วและยังสามารถจำได้อย่างแม่นยำเป็นประการที่หนึ่ง ประการที่สอง คือ มีปฏิภาณในการคิดสร้างสรรค์ “ทาง” หรือกลอนระนาดทุ้มออกไปได้หลากหลายสำนวน ตลอดจนเข้าใจแบบแผนการบรรเลงระนาดทุ้มและสามารถปฏิบัติได้อย่างถูกต้องเหมาะสม ดังที่ครูอุทัย ได้กล่าวว่า *“...หัวดี แม่นเพลง หัวดีคือ ลูกนี้ คือทางฆ้องลูกเดียว สามารถตีได้หลายอย่าง [ต่อเพลงได้เร็ว คิดทางได้เยอะ ๆ] มีวิธีการฝึกคือ เค้าต่อให้ 10 ลูก พอได้ 10 ลูก เรามานั่งแปรเอาเอง เอาอีกครึ่งนึงมาผสม จาก 10 ก็กลายเป็น 20...”* (อุทัย แก้วละเอียด, 2562)

ภาพที่ 5 ครูอุทัย แก้วละเอียด ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พ.ศ. 2552
กำลังสาธิตการแปรทำนองระนาดทุ้ม
ที่มา: วรรณวลี คำพันธ์, 2562

ภาพที่ 6 ผู้เขียนขณะสัมภาษณ์และเรียนระนาดทุ้มกับครูอุทัย แก้วละเอียด
ที่บ้านพักของครู จังหวัดนนทบุรี
ที่มา: วรรณวลี คำพันธ์, 2562

การที่ผู้เรียนระนาดทุ้มสามารถ “แปร”[4] ทำนองระนาดทุ้มออกไปได้หลากหลายรูปแบบ มีนัยสำคัญของการบรรเลงที่แสดงถึงภูมิปัญญาและความแตกฉานของนักดนตรี และยังชวนให้ผู้ฟัง

[4] แปร (Variation) ใช้เมื่อแปรเปลี่ยนทำนองเครื่องนั้น ๆ ให้หลากหลายออกไปจากทำนองฆ้องอย่างเดิม ส่วนคำว่า แปล (Translation) ใช้เมื่อแปลทำนองฆ้องเป็นทำนองเครื่องนั้น (พิชิต ชัยเสรี, 2559: 22)

ติดตามทำนองนั้น ๆ ได้ไม่รู้เบื่ออีกด้วย ทั้งนี้ ครูอุทัย ได้สาธิตวิธีการแปรทำนองระนาดทุ้มโดยสามารถแปรออกไปได้อย่างหลากหลายสำนวน ดังนี้

ตัวอย่าง การฝึกแปรทำนองระนาดทุ้ม ทางครูอุทัย แก้วละเอียด

ทำนองฆ้องวงใหญ่

- - ซล	- ด̣ - ร̣	- ร̣ - ร̣	- ด̣ - ล	- ด̣ - ร̣	- ด̣ - -	ล ล - -	ซ ซ - ฟ
- ฟ - -	- ด - ร	- ฟ - ร	- ด - ล	- ด - ร	- ด - ล	- - - ซ	- - - ฟ

สำนวนระนาดทุ้ม

สำนวนที่ 1

- - ลล̣	ร - ฟ -	- - ฟฟ̣ -	ล̣ - ด -	ลล̣ - ดร	ฟซล -	- ด ร ฟ	- - - -
- - - ล̣	- ด - ร	- - - ฟ̣	- ซ̣ - ล̣	- ล̣ - -	- - - ด	ล̣ - - ฟ̣	- ฟ̣ - -

สำนวนที่ 1 ลักษณะการแปรทำนองในวรรคหน้า (4 ห้องเพลงแรก) มีรูปแบบสำนวนและการใช้มือที่สัมพันธ์กัน ทำนองในวรรคนี้เป็นสำนวนถามและสำนวนในวรรคหลัง (4 ห้องเพลงหลัง) มีลักษณะเป็นสำนวนตอบหรือคลี่คลายสำนวนทำนองจากวรรคหน้า ทั้งนี้ ยังมีลักษณะของสำนวนที่ลูกตก[5] ไม่ลงจังหวะตกในท้ายวรรค

สำนวนที่ 2

ล ด̣ - -	ฟ ฟ ฟ ฟ	ด̣ - - -	- ล - -	ด ล̣ - -	ดรฟซ	ล - - ด	ร ฟ - -
- - ร̣ ฟ	- - - -	- ฟ̣ ซ̣ ล̣	- ล̣ - -	- - ซ̣ ล̣	- - - -	- ด ล̣ -	- ฟ̣ - ฟ̣

สำนวนที่ 2 ลักษณะสำนวนในวรรคหน้าแสดงให้เห็นถึงการถาม-ตอบกันในวรรค (ระหว่างห้องที่ 1, 2 และห้องที่ 3, 4) ก่อนจะคลี่คลายทำนองของทั้งประโยค[6] ด้วยสำนวนทำนองของวรรคหลัง

สำนวนที่ 3

ด̣ - ฟฟ	- ฟ - -	ด̣ - ลล	- ล - -	ด̣ - ซซ	- ซ - -	ด̣ - ฟฟ	- ฟ - -
- ด - ฟ	- - - ฟ	- ด - ล	- - - ล	- ด - ซ	- - - ซ	- ด - ฟ	- - - ฟ

สำนวนที่ 3 ลักษณะของสำนวนและการใช้มือเป็นรูปแบบเดียวกันทั้งวรรคหน้าและวรรคหลัง แสดงถึงอาการย้ำสำนวนทำนองหรือการยืนเสียง มีการไล่เสียงจากต่ำไปสูงและกลับลงมาย้ำที่เสียงลูกตกเริ่มต้น คือเสียงฟา สำนวนที่ 3 นี้ เป็นสำนวนที่ลูกตกตรงกับจังหวะตกของทำนองหลัก

---

[5] ลูกตก คือ เสียงสุดท้ายของแต่ละห้องซึ่งมีความเป็นเสียงสำคัญเรียงตามลำดับ ลูกตกห้องที่ 4 มีความสำคัญที่สุด รองลงมาคือลูกตกห้องที่ 2 และห้องที่ 1 และ 3 มีความสำคัญน้อยที่สุด (ไพฑูรย์ เฉยเจริญ, 2542:. 15)

[6] ประโยค หรือประโยคเพลง คือ การแบ่งส่วนของทำนองที่แยกมาจากส่วนใหญ่ที่มีความหมายสมบูรณ์ ในแต่ละประโยคอาจจะประกอบด้วยทำนองย่อย ๆ หลายกลุ่ม ใน 1 ประโยค มี 2 วรรค 1 วรรคมี 2 ห้องโน้ตสากล 1 ห้องโน้ตสากลมี 2 กลุ่มทำนองย่อย (ไพฑูรย์ เฉยเจริญ, 2542: 14) ทั้งนี้ เมื่อเปรียบเทียบกับตารางบันทึกโน้ตเพลงไทย 1 ประโยคเท่ากับ 1 บรรทัดหรือ 8 ห้องเพลง ประกอบด้วย 2 วรรค วรรคละ 4 ห้องเพลง

สำนวนที่ 4

ด - ซ -	ลซ - -	ร - ด -	ร ด - -	ด - ล -	ด ล - -	ด - ซ -	ล ซ - -
- ด - ฟ	- - ฟ -	- ร - ล	- - ล -	- ด - ซ	- - ซ -	- ด - ฟ	- - ฟ -

หมายเหตุ. ตัวอย่างการแปรทำนองระนาดทุ้ม ถ่ายทอดโดยครูอุทัย แก้วละเอียด เมื่อวันที่ 21 กรกฎาคม 2562

สำนวนที่ 4 เป็นสำนวนระนาดทุ้มที่ครูอุทัย แก้วละเอียด ได้รับถ่ายทอดมาจากคุณครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ปรากฏสำนวนอยู่ในวรรคจบของเพลงในทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงจีนขิมใหญ่ ทั้งนี้ ปรากฏสำนวนดังกล่าวอยู่ในทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงลาวแพน ทางครูอุทัย แก้วละเอียด เช่นเดียวกัน โดยใช้สำนวนนี้เป็นทำนองปิดหรือจบเพลง ด้วยลักษณะของสำนวนที่คล้ายกับการรวบเสียง สามารถเร่งความเร็วจนถึงขีดสุดก่อนทอดลงจบในเพลงเดี่ยวได้

จากตัวอย่างสำนวนระนาดทุ้มข้างต้น สามารถนำมาแปรทำนองให้แตกต่างออกไปได้อีกด้วยวิธีการที่ครูอุทัยได้อธิบายไว้ ดังจะสามารถแปรทำนองออกไปได้ ดังนี้

ตัวอย่าง การทดลองผสมสำนวนทำนองตามวิธีการของครูอุทัย แก้วละเอียด

- - ลฺล	ร - ฟ -	- - ฟฺฟ -	ลฺ - ด -	ด ลฺ - -	ด ร ฟ ซ	ล - - ด	ร ฟ - -
- - - ลฺ	- ด - ร	- - - ฟ	- ซ - ลฺ	- - ซ ลฺ	- - - -	- ด ลฺ -	- ฟ - ฟ

ตัวอย่างสำนวนนี้เกิดจากการนำทำนองห้องเพลงที่ 1-4 ของสำนวนที่ 1 มาผสมเข้ากับทำนองของห้องเพลงที่ 4-8 ของสำนวนที่ 2 เกิดเป็นสำนวนใหม่ที่ยังมีความใกล้เคียงกันด้วยลักษณะของทำนอง ด้วยวิธีการดังกล่าว ยังควรคำนึงถึงลักษณะของสำนวนว่าเมื่อนำมาผสมเข้าด้วยกันแล้วเกิดความไพเราะและกลมกลืนกันหรือไม่ โดยยกตัวอย่างการวิเคราะห์สำนวนที่ 3 และสำนวนที่ 4

ทั้งนี้ สามารถสรุปได้ตามข้อมูลข้างต้นว่า ลักษณะการแปรทำนองระนาดทุ้มตามแนวทางของครูอุทัย แก้วละเอียด ต้องคำนึงถึงรูปแบบสำนวน (ถาม-ตอบ) และการใช้มือที่สอดคล้องเป็นแบบแผนเดียวกันทั้งประโยค ตลอดจนมีลักษณะของสำนวนทำนองที่เป็นวิธีการบรรเลงเฉพาะของระนาดทุ้ม คือ สำนวนที่ลูกตกตรงจังหวะตกและไม่ตรงจังหวะตกของทำนองหลัก

อนึ่ง ความสามารถในการพิจารณา การคิดแปรทำนองสัมพันธ์กับการเรียน การต่อเพลง เพราะเป็นกระบวนการเก็บสะสมองค์ความรู้ในตัวผู้เรียน (stock collector) หากผู้เรียนมีแบบแผนสำนวนทำนองอยู่ในคลังความรู้มาก ประกอบกับได้สะสมประสบการณ์ดนตรีมาพอสมควรแล้ว ก็จะเกิดปฏิภาณกวีหรือความแตกฉานในการเลือกนำภูมิปัญญาของตนมาสร้างสรรค์ทำนองได้ตามจินตนาการอย่างไม่รู้จบ สอดคล้องกับคำกล่าวของครูอุทัย ที่กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า

> ...ฆ้องเป็นใหญ่กว่าทุ้ม ทุ้มเป็นของย่อย แต่ต้องฉลาด โง่ไม่ได้ ต้องแปรให้ได้ ถ้าต่อมันจะไม่ไหว ต้องใช้แปร ต่อแค่นี้ แล้วตีกี่เที่ยวก็ไม่เหมือนกัน ทุ้มมันจะสนุก ครูชอบตีทุ้ม เพราะมันมีการใช้ลูกใช้อะไร ใช้สมอง เพิ่งมาหนักตอนหลังตี

> พยายามไม่ซ้ำ ตีแล้วต้องจำได้ว่าตีอะไรไป แล้วไม่วนแล้ว วนก็ไปอื่น...ทุ้มตีแล้วทิ้งเลย ถ้าได้มาก ๆ ก็ทิ้งได้ ทีนี้ถ้าได้น้อยไม่รู้จะทิ้งยังไง ถ้าต่อมาก ๆ มันจะคิดได้... (อุทัย แก้วละเอียด, 2562)

จากข้อมูลที่กล่าวมาแต่ต้น ผู้เขียนนำมาสรุปเป็นองค์ประกอบสำหรับการฝึกหัดระนาดทุ้มได้ดังนี้

ตาราง แสดงองค์ประกอบของการฝึกหัดระนาดทุ้ม

ที่	องค์ประกอบ	คุณสมบัติ
1	การจับไม้	มือดี
2	คุณภาพเสียงและรสมือ	
3	การใช้มือ	
4	ความคล่องแคล่ว	
5	ความสามารถในการเรียนรู้และจดจำ	หัวดี
6	ปฏิภาณในการแปรทำนอง	

บทสรุป

บทความนี้นำเสนอการฝึกหัดระนาดทุ้มตามแนวทางของครูอุทัย แก้วละเอียด ด้วยภูมิหลังของครูอุทัย แก้วละเอียด ที่เริ่มต้นเป็นที่รู้จักในวงการดนตรีไทยจากการเป็นคนระนาด (นักระนาดเอก) ทำให้ครูนำองค์ความรู้และต้นทุนทักษะการบรรเลงระนาดเอกมาใช้เป็นแนวทางในการฝึกฝนระนาดทุ้มในเวลาต่อมา ผลที่ได้จากการศึกษาแนวทางการฝึกหัดระนาดทุ้มของครูอุทัย แก้วละเอียด คือ ผู้เรียนจะต้องมีองค์ประกอบที่สำคัญ 2 ประการ คือ 1. มือดี และ 2. หัวดี

คำว่า *มือดี* ในทรรศนะของครูอุทัย คือ ผู้เรียนระนาดทุ้มที่สามารถปฏิบัติตามทั้ง 4 ข้อนี้ได้อย่างถูกต้องเหมาะสม ข้อที่ 1 การจับไม้ คือจับไม้ได้ถูกต้องตามแบบแผน โดยใช้วิธีการจับไม้แบบปากกาและการจับไม้แบบปากนกแก้ว ซึ่งแตกต่างกันตามลักษณะของเสียงที่ต้องการในแต่ละประเภทเพลงและการบรรเลง โดยส่วนมากครูมักจะใช้วิธีการจับไม้แบบปากกา เพราะทำให้คล่องตัวในการบรรเลงและมีลักษณะเรียบร้อย ข้อที่ 2 คุณภาพเสียงและรสมือ คือ สามารถบังคับมือให้มีระดับเสียงที่พอเหมาะต่อการบรรเลงทั้งในวงดนตรีและการบรรเลงเดี่ยว สามารถประดิษฐ์เสียงเฉพาะของระนาดทุ้มได้อย่างถูกต้อง ชัดเจน อาทิ เสียงดูด เสียงลึก ฯลฯ ข้อที่ 3 การใช้มือ คือ สามารถบรรเลงด้วยกลวิธีพื้นฐานไปจนถึงกลวิธีพิเศษ ตีผสมมือและตีแบ่งมือเบื้องต้นได้อย่างถูกต้องตามหลักดุริยางค-ศิลป์ไทย ข้อที่ 4 ความคล่องแคล่ว คือ สามารถบรรเลงระนาดทุ้มด้วยวิธีการพลิกแพลง โลดโผนได้อย่างแม่นยำ ไม่ติดขัด

ส่วนคำว่า *หัวดี* ในทรรศนะของครูอุทัย คือ ผู้เรียนที่มีสามารถเรียนรู้สิ่งที่ครูถ่ายทอดหรือแม้กระทั่งการสังเกตด้วยวิธีการอย่างครูพักลักจำได้อย่างรวดเร็ว จดจำบทเพลงได้อย่างแม่นยำเป็นประการที่หนึ่ง ประการที่สอง คือ สามารถแปรทำนองระนาดทุ้มออกไปได้หลากหลายสำนวน เหมาะสมกับประเภทของเพลงและประเภทวงดนตรี วิธีการฝึกแปรทำนองของครูอุทัย คือ ผู้เรียนต้องต่อทางเพื่อ

สะสมเป็นทุนความรู้ในตนเองเสียก่อน เริ่มจากการต่อสำนวนระนาดทุ้ม 10 สำนวน แล้วจึงนำเอาทั้ง 10 สำนวน มาแบ่งครึ่งผสมเข้าด้วยกันจนเกิดเป็นสำนวนทำนองใหม่ โดยต้องคำนึงถึงความสอดคล้องสัมพันธ์กันระหว่างสำนวนทำนองด้วย ความสำเร็จของการถ่ายทอดองค์ความรู้เรื่องการฝึกหัดระนาดเอกและระนาดทุ้มของครูอุทัย แก้วละเอียด ปรากฏรูปธรรมเป็นนักระนาดเอก นักระนาดทุ้ม และครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงและบทบาทสำคัญต่อวงการดนตรีไทยหลายท่าน อาทิ สุเชาว์ หริมพานิช, สวิต ทับทิมศรี, ประชา สามเสน, วัชระ เปรมปรีดิ์ เป็นต้น

เอกสารอ้างอิง

กรมศิลปากร. (2545). *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

เจตนา นาควัชระ. (2558). *ผู้นำระนาดทุ้ม: บทสนทนากับ ศ. ดร.เจตนา นาควัชระ ว่าด้วยภาวะการนำ.* นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล ศูนย์จิตตปัญญาศึกษา.

ดุษฎี มีป้อม. (2544). *การศึกษาลักษณะทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงพญาโศก ของครูพุ่ม บาปุยะวาทย์.* (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต). นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล.

ถาวร ศรีผ่อง. (2552). วิธีการจับไม้ระนาดเอก ใน *สูจิบัตรงานประกวดดนตรีไทยแห่งชาติครั้งที่ 3 ชิงถ้วยรางวัลพระราชทาน สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารี น้อมเกล้าฯ ถวายเป็นราชสักการะ.* (น. 20-29). กรุงเทพฯ: มูลนิธิราชสกุลอาภากร ในพลเรือเอกพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงชุมพรเขตอุดมศักดิ์ และบ้านดนตรีไทยศรีผ่อง.

นตทนันทิ เจริญ. (2552). *อาศรมศึกษา: คุณครูอุทัย แก้วละเอียด* (รายงานศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประสิทธิ์ ถาวร. (2562). เครื่องดนตรีไทยในรัชกาลที่ 3. ใน *สูจิบัตรงานคิดถึงครู ครูประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ).* (น. 70-77). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิชิต ชัยเสรี. (2540). สุนทรียะของระนาดทุ้ม ใน *100 ปี ขุนบรรจงทุ้มเลิศ (ปลั่ง ประสานศัพท์).* สืบค้น 20 พฤษภาคม 2561, จาก https://www.youtube.com/watch?v=NVL8U8h-sAc.

_____. (2559). *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ไพฑูรย์ เฉยเจริญ. (2542). *การวิเคราะห์ทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีน* (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง). (2553). *เพลงอุทัย.* กรุงเทพฯ: ปิ่นเกล้าการพิมพ์.

วรรณวลี คำพันธ์. (2562). *คนทุ้ม: แบบแผนทางวัฒนธรรมและภาพสะท้อนสังคมดนตรีไทย* (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต). นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล.

สมภพ ขำประเสริฐ. (2543). สืบเนื่องมาจากระนาดทุ้ม. ใน *งานพระราชทานเพลิงศพนายสมภพ ขำประเสริฐ.* (น. 132-136) กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ดาว.

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา. (2544). *เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน*. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ภาพพิมพ์. สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย.

อุทัย แก้วละเอียด. ศิลปินแห่งชาติ. 1 กุมภาพันธ์ 2562. สัมภาษณ์.

_____. ศิลปินแห่งชาติ. 1 มีนาคม 2562. สัมภาษณ์.

_____. ศิลปินแห่งชาติ. 10 มีนาคม 2562. สัมภาษณ์.

_____. ศิลปินแห่งชาติ. 23 เมษายน 2562. สัมภาษณ์.

_____. ศิลปินแห่งชาติ. 1 พฤษภาคม 2562. สัมภาษณ์.