การสร้างสรรค์สำนวนเพลงสำหรับการบรรเลงระนาดเอกไม้นวม

Invention of Song's phrase for play Ranad-Ek Mai Nuam

กณพ กิ้มเฉี้ยง

ได้รับทุนสนับสนุนงานวิจัยจากงบประมาณแผ่นดิน
ประจำปีงบประมาณ 2563
ลิขสิทธิ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทคัดย่อ

การวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง การสร้างสรรค์สำนวนเพลงสำหรับการบรรเลงระนาดเอกไม้นวม มีวัตถุประสงค์เพื่อการสร้างสรรค์สำนวนเพลงสำหรับการบรรเลงระนาดเอกไม้นวม โดยทำการศึกษาทฤษฎีดุริยางค์ไทย ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ และองค์ความรู้เกี่ยวกับการบรรเลงระนาดเอกไม้นวม เพื่อนำมาสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดเอกไม้นวมในเพลงนกขมิ้น 3 ชั้น มีผลการดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์ดังนี้

การสร้างสรรค์สำนวนเพลงสำหรับการบรรเลงระนาดเอกไม้นวมดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์โดยออกแบบเรียบเรียงการบรรเลงระนาดเอกไม้นวมเพลงนกขมิ้น 3 ชั้น ในลักษณะโอด – พัน (หวาน - เก็บ) ทั้ง 3 ท่อน โดยในสำนวนทางโอดนั้นได้ดำเนินการสร้างสรรค์สำนวนเลียนแบบทางขับร้องผสมผสานกับสำนวนวิธีการรัวของระนาดเอก เพื่อให้สำนวนนั้นเป็นสำนวนทางโอดที่มีการแสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์ของความระนาดเอกปรากฏอยู่ และมีความนุ่มนวลเชิงกลวิธีที่เหมาะสมกับความเป็นระนาดเอกไม้นวมด้วย ในส่วนของทางพันหรือทางเก็บนั้นดำเนินการสร้างสรรค์โดยใช้วิธีการผูกสำนวนแบบถามตอบตลอดทั้งประโยค ทำให้สำนวนที่ผูกขึ้นนั้นไม่ซับซ้อนและสามารถฟังได้ง่าย เพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์ที่ต้องการให้เกิดความไพเราะและเหมาะสมกับการฟังได้โดยง่าย ทั้งนี้ สำนวนถามตอบของสำนวนทางระนาดเอกสร้างสรรค์ขึ้นนั้นนำมาจากองค์ความรู้ที่ครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ ได้เคยให้สัมภาษณ์ไว้

กิตติกรรมประกาศ

ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขอขอบพระคุณรำลึกถึงบูรพคณาจารย์ที่ได้สร้างสรรค์องค์ความรู้ทางดนตรีไทย และสืบทอดส่งต่อกันมาจนถึงทุกวันนี้ ให้ผู้วิจัยได้ศึกษาจนสามารถสร้างสรรค์ผลงานโดยยึดหลักวิชาการด้านดนตรีไทยที่ได้รับมาจนสามารถทำงานสร้างสรรค์ครั้งนี้จนเกิดความสำเร็จ

ขอขอบพระคุณคุณครูกษมะ กิ้มเฉี้ยง ครูผู้สอนระนาดเอกคนแรกแก่ข้าพเจ้าที่ได้แนะนำรายละเอียดของการจัดวางสำนวนกลอนทางระนาดเอกสำหรับการบรรเลงระนาดเอกไม้นวมจนสำเร็จในการวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้

ขอขอบคุณนายชวัลวิทย์ เกตุรัตน์ ที่ได้ช่วยเหลือในการดำเนินการพิมพ์เอกสาร จนทำให้การทำรายงานวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้สำเร็จเสร็จสิ้นได้อย่างราบรื่น

ขอขอบคุณสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่ได้อุดหนุดทุนวิจัยสร้างสรรค์ จากเงินงบประมาณแผ่นดินประจำปีงบประมาณ 2563

สารบัญ

		หน้า
บทคัดย่อ		**ก**
กิตติกรรมประกาศ		**ข**
สารบัญ		**ค**
บทที่		
1	**บทนำ**	**1**
	1.1 ที่มาและความสำคัญของการวิจัยสร้างสรรค์	1
	1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัยสร้างสรรค์	2
	1.3 คำถามในการวิจัยสร้างสรรค์	2
	1.4 ขอบเขตในการวิจัยสร้างสรรค์	2
	1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	3
	1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ	3
2	**การทบทวนวรรณกรรม**	**4**
	2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	4
	2.1.1 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์	4
	2.1.2 ทฤษฎีดุริยางค์ไทย	6
	2.2 สาระทางวิชาการที่เกี่ยวข้อง	15
	2.2.1 ระนาดเอก	15
	2.2.2 ประเภทของเพลงไทย	26
	2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	33
	2.4 กรอบแนวคิดการวิจัยสร้างสรรค์	36
3	**ระเบียบวิธีวิจัยสร้างสรรค์**	**37**
	3.1 การศึกษาข้อมูล แนวคิดทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	37
	3.2 ผู้เชี่ยวชาญประเมินผลงานสร้างสรรค์	37
	3.3 การสร้างเครื่องมือวิจัยสร้างสรรค์	38

บทที่
3 (ต่อ)
3.4 การเก็บรวบรวมข้อมูล..... 38
3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล..... 39
3.6 การสร้างสรรค์ผลงาน..... 39
3.7 การนำเสนอผลงาน..... 39
4 ผลงานสร้างสรรค์เดี่ยวระนาดเอกไม้นวม เพลงนกขมิ้น 3 ชั้น..... 40
4.1 การนับสัดส่วนในเพลง..... 40
4.2 กลวิธีการบรรเลงระนาดเอกที่ใช้..... 41
4.3 กลอนระนาดเอกลักษณะต่าง ๆ ที่ใช้ในการสร้างสรรค์..... 42
4.4 รายละเอียดการประพันธ์ทำนอง..... 43
4.5 สรุป..... 51
5 สรุปผลและข้อเสนอแนะ..... 52
5.1 สรุปผล 52
5.2 ข้อเสนอแนะ 53
บรรณานุกรม..... 54
ภาคผนวก..... 56
โน้ตเพลงนกขมิ้น 3 ชั้น ทางระนาดเอกไม้นวม..... 57
ประวัติผู้วิจัย..... 77

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ที่มาและความสำคัญของการวิจัยสร้างสรรค์

ดนตรีไทย เป็นวัฒนธรรมไทย อันมีส่วนเกี่ยวข้องกับความเชื่อและแอบแฝงอยู่ในชีวิตประจำวันของคนไทยมาอย่างช้านานตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน จนสามารถกล่าวได้ว่า ดนตรีไทยเป็นหนึ่งในวัฒนธรรมอันบ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์ของชาติ กล่าวได้ว่า ดนตรีไทย คือ ศิลปะที่สั่งสมองค์ความรู้และความคิดสร้างสรรค์ของคนไทย ความเจริญของดนตรีไทยปรากฏงอกงามอย่างสมบูรณ์อยู่โดยแบบแผนของดนตรีไทย อันมีระเบียบวิธีการแห่งความงามและคุณค่าภูมิปัญญา ทั้งยังมีนัยสำคัญต่อการดำรงชีวิตอันสอดผสานและดำรงอยู่ในวิถีชีวิตของคนไทยมาอย่างยาวนานผ่านล่วงเลยกาลเวลามาจนถึงปัจจุบัน วิวัฒนาการของดนตรีไทยนั้นไม่เคยหยุดนิ่งแม้แต่น้อย การพัฒนาการอันรุ่งเรืองของดนตรีไทยในด้านความงามอันวิจิตรพิสดารนั้นปรากฏอย่างชัดแจ้งอันเป็นที่รับรู้กันโดยทั่วไปในหมู่นักดนตรีไทย ผู้ที่ร่ำเรียนดนตรีไทยจนปรากฏลักษณะของความเป็นนักดนตรีไทยอย่างสมบูรณ์จะทราบเป็นอย่างดีว่าวิวัฒนาการของดนตรีไทยนั้นไม่อาจกำหนดขอบเขตของจุดสิ้นสุดได้ แม้หากจะไม่นับรวมการสร้างสรรค์เพลงใหม่ขึ้น การบรรเลงโดยอิงจากฐานความรู้ของโบราณจารย์นั้นยังดำเนินไปอย่างไม่จบสิ้น และรู้เห็นกันอย่างแจ่มชัดว่าแม้จะร่ำเรียนดนตรีไทยมากมายเพียงใด ในที่สุดภูมิปัญญาที่ได้รับสั่งสมส่งต่อกันมาก็จะให้กำเนิดองค์ความรู้ใหม่ ๆ เกิดขึ้นมาอีกโดยเสมอ

ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีไทยชิ้นหนึ่งที่ได้รับความนิยมในปัจจุบัน ด้วยความเป็นเอกลักษณ์และบทบาทการเป็นผู้นำในวงดนตรีไทยทำให้การบรรเลงระนาดเอกมีพัฒนาการอย่างกว้างขวาง ทั้งในด้านกลวิธีและสำนวนกลอน กลอนระนาดเอกนั้นสามารถดำเนินไปอย่างไรก็สุดแล้วแต่ภูมิปัญญาของผู้บรรเลงโดยที่ยังสอดคล้องกับทำนองหลัก บุคคลที่มีไหวพริบปฏิภาณสามารถบรรเลงกลอนระนาดเอกที่แตกต่างกันในทำนองหลักทำนองเดิมได้อย่างหลากหลายเกินจะคาดเดา ซึ่งไม่สามารถสรุปเป็นเกณฑ์หรือจำนวนที่แน่นอนได้เลยว่ามีมากน้อยเพียงใด แม้จะสรรหากลอนระนาดเอกมาบรรเลงในทำนองหลักเดิมมาให้มากที่สุดอย่างไร ในสุดท้ายก็ไม่ด้อยกว่าภูมิปัญญาของนักดนตรีไทยที่จะสามารถสร้างสรรค์กลอนระนาดเอกที่แตกต่างกันมาใช้ในทำนองหลักเดิมได้อีก ดังนั้น การจะกล่าวว่ากลอนระนาดเอกนั้นเป็นที่สิ้นสุดหรือมีขอบเขตอย่างไรนั้นจึงไม่อาจสรุปให้เป็นข้อยุติได้

การบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก เป็นการบรรเลงที่มีความวิจิตรพิสดาร มีความสมบูรณ์แบบในด้านการแสดงทักษะของผู้บรรเลงและภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์ ซึ่งเป็นรูปแบบการบรรเลงขั้นสูงของการบรรเลงระนาดเอก เหมาะแก่การนำไปบรรเลงเพื่อเป็นการอวดฝีมือของผู้บรรเลง ด้วยลักษณะการบรรเลงที่มีความซับซ้อน และวิจิตรพิสดาร ทำให้การบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเหมาะแก่การบรรเลงให้กับผู้ฟังเฉพาะกลุ่มที่เป็นนักดนตรีไทย หรือมีทักษะการฟังดนตรีไทยขั้นสูง ซึ่งไม่เหมาะแก่การนำไปบรรเลงสำหรับผู้ฟังทั่วไป ซึ่งการบรรเลงระนาดเอกให้อารมณ์ความเพลิดเพลินและเหมาะกับผู้ฟังทั่วไปที่ปรากฏในปัจจุบัน จะเน้นการบรรเลงเพลงบังคับทางที่มีสำนวนสำนวนง่ายๆ ไม่ซับซ้อน และไม่มีรูปแบบการบรรเลงที่เป็นลักษณะเฉพาะ

จากเหตุผลดังกล่าว ผู้สร้างสรรค์จึงมีแนวคิดที่จะสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นสำนวนเพลงสำหรับการบรรเลงระนาดเอกไม้นวม โดยมีแนวคิดที่มาจากการสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวระนาดเอก แต่ปรับเปลี่ยนแนวการบรรเลงที่เน้นให้เกิดอรรถรสการบรรเลงที่สามารถฟังได้อย่างเพลิดเพลินในรูปแบบของการบรรเลงระนาดเอกไม้นวม การใช้สำนวนกลอนและกลวิธีที่หลากหลายผสมผสานกัน การสอดแทรกผูกพันสำนวนกลอนระนาดเอกแบบเรียบง่ายอย่างแยบคาย เน้นให้เกิดความไพเราะในการบรรเลงแบบ “บรรเลงคนเดียว” สามารถฟังได้อย่างเพลิดเพลิน ซึ่งมีประโยชน์โดยตรงที่จะทำให้เกิดผลงานการสร้างสรรค์การบรรเลงระนาดเอกในอีกลักษณะหนึ่ง ซึ่งเป็นผลงานที่จะเกิดขึ้นจากการสร้างสรรค์โดยตรง ทั้งนี้ผลงานและองค์ความรู้ที่ได้จะเป็นประโยชน์ในด้านการศึกษา สามารถนำแนวคิด วิธีการ และผลงานไปศึกษาเพื่อสร้างสรรค์ผลงานขึ้นใหม่ได้อีกด้วย

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัยสร้างสรรค์

สร้างสรรค์สำนวนเพลงสำหรับการบรรเลงระนาดเอกไม้นวม

1.3 คำถามในการวิจัยสร้างสรรค์

แนวคิดในการสร้างสรรค์สำนวนเพลงสำหรับการบรรเลงระนาดเอกไม้นวมเป็นอย่างไร

1.4 ขอบเขตในการวิจัยสร้างสรรค์

1.4.1 ขอบเขตด้านบุคคลข้อมูล

เก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทยโดยมีเกณฑ์ดังนี้

1) เป็นผู้มีประสบการณ์และองค์ความรู้ด้านดนตรีไทยมาไม่น้อยกว่า 20 ปี

1.4.2 ขอบเขตด้านผลงานสร้างสรรค์

การบรรเลงระนาดเอกไม้นวม โดยยึดแนวคิดที่มาจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิมาสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวระนาดเอก เน้นแนวการบรรเลงที่เน้นให้เกิดอรรถรสการบรรเลงที่สามารถฟังได้อย่างเพลิดเพลินในรูปแบบของการบรรเลงระนาดเอกไม้นวม การใช้สำนวนกลอนและกลวิธีหลากหลายผสมผสานสอดแทรกผูกพันสำนวนกลอนระนาดเอกที่เรียบง่ายอย่างแยบคาย โดยทำการสร้างสรรค์จำนวน 2 บทเพลง ดังนี้

1) เพลงที่เป็นเพลงทางพื้น (ไม่บังคับทาง) ที่นิยมใช้ในการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดให้เป็นเพลง **นกขมิ้น 3 ชั้น**

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผลงานการสร้างสรรค์สำนวนเพลงสำหรับการบรรเลงระนาดเอกไม้นวม เป็นผลงานที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นโดยการอ้างอิงองค์ความรู้จากผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทย มีกระบวนการตรวจสอบพัฒนาและปรุงแต่งผลงานให้เกิดคุณค่าทางสุนทรียรสการบรรเลง อันเป็นผลงานจากการสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นโดยตรงอย่างเป็นรูปธรรม โดยสามารถนำผลงานที่ได้สร้างขึ้นไปใช้บรรเลงในโอกาสต่างๆ อันจะทำให้การบรรเลงนั้นปรากฏความงดงามอย่างแยบคายตามวิถีทางของการบรรเลงระนาดเอกไม้นวมโดยเฉพาะ

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการสร้างสรรค์

การบรรเลงระนาดเอกไม้นวม หมายถึง การบรรเลงระนาดเอกลักษณะหนึ่ง ซึ่งบรรเลงด้วยไม้นวม โดยมีลักษณะการบรรเลงที่เน้นให้เกิดอรรถรสความไพเราะอย่างนิ่มนวล

การสร้างสรรค์สำนวนเพลงสำหรับการบรรเลงระนาดเอกไม้นวม หมายถึง การนำบทเพลงมาสร้างสรรค์เป็นสำนวนการบรรเลงสำหรับระนาดเอกที่มุ่งเน้นสุนทรียะแบบการบรรเลงด้วยไม้นวม

บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรม

การวิจัยสร้างสรรค์เรื่องการสร้างสรรค์สำนวนเพลงสำหรับการบรรเลงระนาดเอกไม้นวมเป็นการวิจัยเพื่อศึกษาองค์ความรู้และศึกษากลวิธีการบรรเลงระนาดเอกไม้นวม โดยทำการศึกษาวิเคราะห์สังเคราะห์องค์ความรู้แล้วนำองค์ความรู้ที่ได้ไปเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานการบรรเลงระนาดเอกไม้นวม โดยมีการทบทวนวรรณกรรมเพื่อนำมาเป็นแนวทางในการศึกษาและสร้างสรรค์ผลงาน ดังนี้

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.1.1 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

2.1.2 ทฤษฎีดุริยางค์ไทย

2.2 สาระวิชาการที่เกี่ยวข้อง

2.2.1 ระนาดเอก

2.2.2 ประเภทของเพลงไทย

2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.4 กรอบแนวคิดการวิจัย

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.1.1 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

ความหมายของ “สุนทรียศาสตร์”

สุนทรียะ คือ ความงาม เป็นศาสตร์หนึ่งปรากฏในวิชาปรัชญาศาสตร์ เรื่องเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ ผู้มีความโน้มเอียงในศิลปหรือความงาม เรียกว่า อารมณ์ในความงาม (Aesthetic sense) (น. ณ ปากน้ำ, 2522, น. 436)

ราชบัณฑิตยสถาน (2541, น. 8) กล่าวว่า สุนทรียศาสตร์ คือ วิชาที่ว่าด้วยความซาบซึ้งในคุณค่าของสิ่งงดงามไพเราะ หรือรื่นรมย์ ไม่ว่าจะเป็นของธรรมชาติหรืองานศิลปะ มักกล่าวในลักษณะเป็นปรัชญาหรือทฤษฎี ทั้งในเชิงจิตวิทยา จริยศาสตร์ สังคมศาสตร์ รวมถึงประวัติรสนิยม และวิจารณ์งานศิลปะอีกด้วย

จี ศรีนิวาสัน (2534, น. 1-2) กล่าวถึงสุนทรียศาสตร์ว่า เนื้อหาของสุนทรียศาสตร์ว่าด้วยความคิดรวบยอดเรื่องความงาม และยังกล่าวต่อไปอีกว่า การค้นคว้าความงามของสุนทรียศาสตร์นั้นไม่ใช่เพียงความงามของศิลปะเท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงความงามของธรรมชาติด้วย

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า สุนทรียศาสตร์ คือ ศาสตร์วิชาหรือปรัชญาสาขาหนึ่ง ที่ว่าด้วยความงามในธรรมชาติหรือศิลปะ

ต้นกำเนิดของสุนทรียศาสตร์นั้นเกิดขึ้นด้วยปัญหา ปัญหาที่ต้องขบคิดพิจารณาว่า ทำไมมนุษย์ต้องสร้างงานศิลปะ มนุษย์สร้างศิลปะขึ้นมาเพราะเหตุใด แล้วทำไมมนุษย์จึงต้องสนใจงานศิลปะ ด้วยเหตุนี้จึงเป็นการนำมาสู่การค้นคว้าหาความงามของศิลปะ แต่ถึงกระนั้นก็ยังเป็นที่ให้สงสัยต่อไปอีกว่า แล้วทำไมมนุษย์จึงต้องพึงปรารถนาความงาม ซึ่ง จี ศรีนิวาสัน (2534, น. 6) ได้กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ว่า ความงามเป็นสิ่งจำเป็นอย่างหนึ่งของชีวิต เป็นสิ่งที่ทำให้ชีวิตรื่นรมย์แจ่มใส ซึ่งถ้ามนุษย์ขาดสิ่งนี้ไปเสียอย่างหนึ่งแล้ว ก็คงจะมีแต่ความแห้งแล้งไร้ชีวิตชีวา ฉะนั้นก็ทำให้สามารถสรุปได้แล้วว่า มนุษย์สามารถมองหาสิ่งที่รื่นรมย์แจ่มใสได้จากการเสพงานศิลปะ จึงนำมาสู่การเริ่มต้นของการค้นคว้าหาความงามของศิลปะ จนกลายเป็นสาขาวิชาหนึ่งที่เรียกกันว่า “สุนทรียศาสตร์”

การกำเนิดของความงามทางศิลปะนั้น จะเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อผู้เสพก็สัมผัสกับวัตถุทางศิลปะแล้วจึงได้ก่อเกิดเป็นความงาม ศิลปะนั้นจะงามหรือไม่งามก็ขึ้นอยู่กับผู้เสพว่าจะสามารถรับรู้หรือสัมผัสความงามนั้นได้ลึกซึ้งมากน้อยเพียงใด สอดคล้องกับที่ จี ศรีนิวาสัน (2534, น. 23) ได้อธิบายไว้ว่า คุณค่าทางสุนทรียะหรือความงามนั้น เป็นผลที่เกิดจากกระบวนการหาคุณค่า มิใช่เป็นสิ่งที่มีอยู่ก่อนกระบวนการดังกล่าว วัตถุได้ชื่อว่าสวยงามก็เพราะเราให้ความสนใจมันตามความต้องการทางสุนทรียะของเรา แล้วยังกล่าวต่อไปอีกว่า วัตถุนั้นกลายเป็นสิ่งที่มีคุณค่าขึ้นมาก็ต่อเมื่อเรารู้จักคุณค่าของมันตามระดับความพอใจทางสุนทรียะของเรา จากคำกล่าวในข้างต้น ทำให้สรุปได้ว่า ศิลปะจะดีหรือไม่ดี ศิลปะนั้นจะงามลึกซึ้งเพียงใด ก็ขึ้นอยู่กับตัวผู้เสพเองที่จะเป็นคนตัดสิน ซึ่งเหตุการณ์ที่พอจะยกตัวอย่างให้เห็นภาพได้อย่างชัดเจนในกรณีนี้ คือ งานศิลปะประเภทจิตรกรรมที่มีการซื้อขายกันในราคามหาศาล หากคนทั่วไปได้ชื่นชมอาจไม่สามารถรับรู้ถึงความงามของงานศิลปะชิ้นนั้นหรืออาจไม่สามารถเข้าถึงในสิ่งที่ศิลปินได้ถ่ายทอดนำเสนอออกมาได้เลยแม้แต่นิดเดียว คงเกิดความฉงนในใจว่าทำไมงานศิลปะชิ้นนี้ถึงได้มีราคาที่สูงนัก ในทางตรงกันข้าม ผู้ที่สามารถสัมผัสได้ถึงความลึกซึ้งในสุนทรียะของงานศิลปะชิ้นเดียวกันอาจยอมทุ่มเงินมหาศาลเพื่อซื้องานศิลปะชิ้นนั้นมาไว้ในครอบครอง สิ่งที่ทำให้คนเรามองเห็นคุณค่าหรือสัมผัสสุนทรียะ

ของงานศิลปะแตกต่างกันนั้น อธิบายได้ว่า ความรู้สึกพึงพอใจหรือประทับใจในศิลปะนั้น เป็นสิ่งที่เกิดจากสัญชาตญาณทางสุนทรียะอันมีอยู่แล้วตามธรรมชาติของมนุษย์ เพียงแต่มีมากบ้างน้อยบ้างเท่านั้น แต่ก็มีนักสุนทรียศาสตร์บางคนมีความเห็นว่า แม้ความรู้สึกสนใจหรือประทับใจในศิลปะก็ต้องอาศัยอัจฉริยภาพไม่น้อยไปกว่าการสร้างศิลปะเหมือนกัน ทรรศนะดังกล่าวก็นี้ก็นับว่าจริง เพราะศิลปะบางชนิดที่มีลักษณะเป็นพิเศษเฉพาะตัวนั้น ผู้ดูจะต้องมีความรู้ความสามารถเป็นพิเศษด้วยจึงจะเกิดความรู้สึกประทับใจ (จี ศรีนิวาสัน, 2534, น. 7) สอดคล้องกับที่ ราชบัณฑิตยสถาน (2541, น. 8) ได้อธิบายไว้เช่นกันว่า ความซาบซึ้งในคุณค่าของสิ่งที่งดงามไพเราะหรือรื่นรมย์ ไม่ว่าจะเป็นของธรรมชาติหรืองานศิลปะ ความรู้สึกนี้เจริญได้ด้วยประสบการณ์หรือการศึกษา อบรม ฝึกฝน จนเป็นอุปนิสัย เกิดเป็นรสนิยมซึ่งย่อมจะแตกต่างกันไปในแต่ละบุคคล

2.1.2 ทฤษฎีดุริยางค์ไทย

2.1.2.1 ทำนองและจังหวะหน้าทับ

บุญธรรม ตราโมท (2540 : 1) ได้กล่าวไว้ในหนังสือคำบรรยายหลักดุริยางคศาสตร์ไทยว่าการเรียน ดนตรีไทยทางด้านวิชาการ (ดุริยางคศาสตร์) หรือภาคทฤษฎีนั้น นับเป็นส่วนสำคัญอย่างหนึ่งของการเรียนดนตรีที่ขาดไม่ได้ แต่ในเวลาเดียวกันการเรียนดนตรีไทยภาคปฏิบัติ เมื่อผู้เรียนสามารถบรรเลงดนตรีได้ ก็ไม่ได้หมายความว่าผู้เรียนภาคปฏิบัตินั้น มีความเข้าใจในเรื่องของดนตรีอย่างแท้จริง ดังนั้นผู้เรียนดนตรีต้องเรียนรู้ทั้งภาคปฏิบัติและภาคทฤษฎีควบคู่กันไปให้เกิดความเข้าใจอย่างแท้จริง อย่าลืมว่าการแสดงศิลปะทุกแขนง ถ้าผู้แสดงขาดซึ่งหลักวิชาการแล้ว การแสดงนั้นจะดีถึงขั้นดีที่สุดย่อมเป็นไปไม่ได้ โดยเฉพาะการบรรเลงดนตรี ถ้าผู้บรรเลงไม่รู้จัก“จังหวะหน้าทับ” (เป็นหลักวิชา) ว่าเป็นอย่างไรแล้ว ความเข้าใจในเรื่องของดนตรีอย่างลึกซึ้งย่อมไม่เกิดขึ้น ดังนั้นการเข้าใจถึงหลักการและกฎเกณฑ์ของดนตรีย่อมเป็นไปไม่ได้ ความพร้อมเพรียงอันเป็นสิ่งสำคัญของการดนตรีย่อมไม่มีแม้ในอนาคตผู้ที่เป็นครูสอนดนตรี ถ้าไม่เข้าใจในเรื่องของการปฏิบัติ และในเรื่องของทฤษฎีทางด้านดนตรีไทยแล้ว ครูผู้สอนดนตรีไทยนั้นจะเป็นครูที่ดีย่อมเป็นไปไม่ได้ ลูกศิษย์ที่เรียนดนตรีกับครูผู้นั้นก็ไม่มีความรู้และความเข้าใจในดนตรีไทยอย่างแท้จริง ที่กล่าวมานี้ เพื่อแสดงให้เห็นว่า การเรียนภาควิชาการหรือภาคทฤษฎีนั้นมีคุณสนับสนุนภาคปฏิบัติให้ดีขึ้นอีกและจะมีความเข้าใจในดนตรีไทยอย่างแท้จริง

2.1.2.2 ทาง

บุญธรรม ตราโมท ได้ให้ความหมายของคำว่า “ทาง” ไว้ในหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยว่า มีความหมายได้ 3 ประการ คือ

1) ทาง หมายถึง วิธีการดำเนินของทำนอง เช่น ทางเดี่ยวและทางหมู่ หรือเพลงนี้เป็นทางของครู ก ครู ข อะไรเหล่านี้ เป็นต้น

2) ทาง หมายถึง วิธีการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีเฉพาะอย่าง เช่น ทางระนาดเอก ทางซอ เป็นต้น

3) ทาง หมายถึง ระดับเขตของบันไดเสียง (key) เช่น ทางเพียงออ ทางใน ทางกลาง และทางชวา เป็นต้น ทางในข้อ 3 นี้ มีเสียงสูงกว่ากันเรียงลำดับขึ้นไปดังนี้

ก. ทางเพียงออล่าง (หรือทางในลด) เรียกตามชื่อลูกฆ้องใหญ่ลูกที่ 10 (นับจากลูกทวนหรือลูกเสียงต่ำที่สุด) เพราะลูกฆ้องเสียงนี้เรียกว่าลูกเพียงออ ทางนี้มักใช้ประกอบกับละครดึกดำบรรพ์

ข. สูงจาก ก. ขึ้นไปอีก 1 เสียง เรียกว่า ทางใน เรียกตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบในเสียงนี้ ทางนี้มักใช้ประกอบกับละครและโขน

ค. สูงจาก ข. ไปอีก 1 เสียง เรียกว่า ทางกลาง เรียกตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบในเสียงนี้ ทางนี้มักใช้ประกอบกับโขนและหนังใหญ่

ง. สูงจาก ค. ขึ้นไปอีก 1 เสียง เรียกว่า ทางเพียงออบน เรียกตามชื่อขลุ่ยเพียงออที่ใช้ประกอบในเสียงนี้ หรือเรียกว่า ทางนอกต่ำ ตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบในเสียงนี้ ทางนี้เป็นทางของมโหรีและเครื่องสาย

จ. สูงจาก ง. ขึ้นไปอีก 1 เสียง เรียกว่า ทางกรวด หรือทางนอก เรียกตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบในเสียงนี้ โดยเป่าได้นิ้วเดียวกับปี่ในเป่าทางใน ทางนี้มักใช้ประกอบกับเสภา

ฉ. สูงจาก จ. ขึ้นไปอีก 1 เสียง เรียกว่า ทางกลางแหบ เพราะปี่กลางต้องเป่าทางแหบเช่นเดียวกับปี่ในเป่าทางนอก (ทางกรวด) ทางนี้มิได้มีที่ใช้ประจำประกอบกับอะไร

ช. สูงจาก ฉ. ขึ้นไปอีก 1 เสียง เรียกว่า ทางชวา เรียกตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบในเสียงนี้ ทางนี้ใช้ประกอบการบรรเลงที่ผสมปี่ชวา เช่น เครื่องสายปี่ชวา แต่การบรรเลงปี่พาทย์นางหงส์ซึ่งผสมปี่ชวาเหมือนกัน ฉไนจึงมิได้ใช้ทางนี้ กลับไปใช้ทางเพียงออบนก็ไม่ทราบ ทั้งนี้น่าจะเพื่อความสะดวกของพวกเครื่องตีนั่นเอง (บุญธรรม ตราโมท. 2540 : 36 - 37)

2.1.3 หลักและวิธีการประพันธ์เพลงไทย ของ อาจารย์ พิชิต ชัยเสรี

อุปกรณ์สำหรับการประพันธ์เพลงไทย แบ่งเครื่องมือการประพันธ์ออกได้เป็น 10 ชนิด ดังนี้

1) ยืดยุบ

2) ลูกล้อ ลูกขัด ลูกเหลื่อม

3) กรอ

4) โยน

5) เที่ยวกลับและทางเปลี่ยน

6) การเปลี่ยนบันไดเสียง

7) กระสวนจังหวะ

8) สำเนียง

9) อัตลักษณ์เข้าแบบ

10) ลักษณะเดี่ยว

1) การยืดยุบ แบ่งออกได้เป็น 2 วิธี คือ

1.1) การยืดขึ้นโดยตรง

การยืดขึ้นโดยตรง คือการยืดที่ยืดของเดิมเป็นอย่างไรก็ยืดอย่างนั้นอาจมีการตกแต่งบ้าง แต่เสียงที่เพิ่มเข้าไปไม่ควรทำให้อัตลักษณ์เดิมของทำนองหลักเสียไป และจำเป็นต้องรักษาเสียงตกห้องที่ 4 และ 8 ไว้ เสมอ

ตัวอย่างที่ 1 การยุบยืดโดยตรงแบบปกติ

ทำนองเดิม

- - - ม	- ซ ซ ซ	- - - ล	- ซ ซ ซ

ยืดยุบ (แบบตรงหรือปกติ)

- - - -	- - - ม	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - -	- - - ล	- - - ซ	- ซ – ซ

ตัวอย่างที่ 2 วิธีการยืดยุบโดยตรงแบบตกแต่งทำนอง

ทำนองเดิม

- - - ด	- ร – ม	- ซ – ม	- ร – ด

ยืดยุบ(ตกแต่งทำนอง)

- - - ซ	- - - ด	- - - ด	- ร - ม	- - - ล	- ซ – ม	- ซ – ม	- ร – ด

1.2) การยืดขึ้นโดยวิธีพลิกแพลง

การยืดขึ้นโดยวิธีพลิกแพลง คือ วิธีนี้จะแตกต่างวิธียืดขึ้นโดยตรงเพราะมีการตบแต่งกระสวนจังหวะ กระสวนทำนอง หรือแม้แต่เสียงตกรากเดิม ก็เป็นได้

แขกสร้อยสน (เพลงเร็วในเรื่องสร้อยสน)

- ม ม ม	- ม ม ม	- ร – ม	ซ ล - ซ	- ม ม ม	- ม ม ม	- ซ – ม	- ร – ด

ยืดขึ้นเป็นต้นวรเชษฐ์

- ด – ม	ร ด – ล	- - - ซ	- - - ม	- - - -	- ล - ด	- ล – ซ	- - - -
- ด – ม	ร ด – ล	- - - ซ	- - - ม	- - - -	ซ ม ร ด	- ร – ด	- - - -

จากการยืดยุดโดยวิธีพลิกแพลง จะเห็นได้ว่ามีการตกแต่งกระสวนทำนอง แต่ยังคงลูกตกเดิมไว้ โดยมีการผสมผสานตัวโน้ตอื่น ๆ ในจังหวะยก

2) การล้อ – การขัด – เหลื่อม

2.1) การล้อ คือการแบ่งพวกกันปฏิบัติโดยใช้ทำนองเดียวกันโดยหลักนั้นให้พวกเสียงสูงเช่นระนาดเอก ซอด้วง ปฏิบัติก่อน แล้วพวกเครื่องตามจะเป็นเสียงต่ำ เช่น ระนาดทุ้ม ซออู้ ปฏิบัติทำนองเดียวกันเป็นการล้อตามหลัง

2.2) การขัด เท่าที่พบมีด้วยกัน 4 ประเภท คือ ลูกขัดแท้ ลูกขัดต่อ ลูกขัดตาม ลูกขัดโอดพัน

2.2.1) ลูกขัดแท้ คือ ลูกขัดที่ดำเนินต่างกันทั้งพวกนำและพวกตาม โดยทำนองของแต่ละเป็นอิสระต่อกัน

ตัวอย่าง ลูกขัดแท้

- ด ร ม	ซ ร ม ซ	- ม ซ ล	ด ซ ล ด	- ล ด ร	ม ด ร ม	- ม ซ ล	ซ ล ด ซ

2.2.2) ลูกขัดต่อ คือ การนำสำนวนสืบเนื่องเกี่ยวพันกันมาอย่างสนิทหรืออาจเรียกได้ว่าเป็นสำนวนกลอนเดียวกัน

ตัวอย่าง ลูกขัดต่อ

ด ม ร ด	ม ร ด ล	ร ด ล ซ	ด ล ซ ม	ร ม ซ ล	ด ซ ล ด	ซ ล ด ร	ม ด ร ม

2.2.3) ลูกขัดตาม คือ พวกที่ปฏิบัติเป็นพวกนำตามปกติ แต่กลายมาเป็นพวกตามทันที เป็นการเพิ่มรสชาติของเพลงอีกโสดหนึ่ง

ตัวอย่าง ลูกขัดตาม

- ด ร ม	ร ม ซ ร	- ด ร ม	ซ ร ม ซ	- ด ร ม	ซ ร ม ซ	ร ม ซ ล	ด ซ ล ด

2.3) การเหลื่อม คือการประพันธ์ลักษณะนี้ พวกหน้าและพวกหลังปฏิบัติทำนองเดียวกัน แต่เริ่มต้นและจบไม่พร้อมกัน

พวกนำ

ร ม ซ ล	ซ ล - -	ด ซ ล ด	ล ด - -	ซ ล ด ร	ด ร - -	ม ด ร ม	ร ม - -

พวกตาม

- - ร ม	ซ ล ซ ล	- - ด ซ	ล ด ล ด	- - ซ ล	ด ร ด ร	- - ม ด	ร ม ร ม

3) การกรอ คือการเปลี่ยนทำนองทั่วไปให้เป็นทำนองกรอ

ตัวอย่าง ทางกรอ

เพลงแขกบรเทศ สองชั้น

- - - ซ	- ล ล ล	- - - ด	- ล ล ล	- ซ ซ ซ	- ล - ซ	- - - ม	- ม – ม
- ล ซ ม	ซ ม ร ด	- - - ร	- - - ม	- ซ – ล	- ซ - ม	- - - ร	- - - ด

การประพันธ์ทำนองเป็นทางกรอ สองชั้น

- - - -	- - - ล	- ล ล ล	- ล – ล	- - - ล	- - ซ ล	- - ม ซ	- - ร ม
- - - -	- - - ด	- - - -	- ร – ม	- - - ซ	- - - ร	ม ร ซ ม	- ร – ด

4) การโยน

วิธีการประพันธ์ลูกโยน มีอยู่ด้วยกัน 3 ส่วนคือ 1.ท้าโยน 2.เนื้อโยน 3.ปิดโยน ซึ่งก่อนจะมีการโยนจะต้องมีท้าโยนมาก่อน แต่พบได้ในบางเพลงที่มีการโยนแต่ไม่พบการท้าโยน ซึ่งครูโบราณได้ประพันธ์ไว้แต่มีไม่มากนัก ผลงานการประพันธ์ประเภทนี้ ประพันธ์ ไว้ได้อย่างแนบเนียน วิธีการประพันธ์ลูกโยนต่อไปหลังจากที่มีท้าโยน นั้นจะต้องประพันธ์ตัวโยน อาทิเช่น เสียงสุดท้ายจากการท้าโยนที่กำลังจะโยนเป็นเรื่องราวต่อกันเหมือนหมดตัวโยนก็จบต้องด้วยปิดโยน

ตัวอย่างที่ 1 วิธีการโยน

ทำนองปกติ

- ซ – ด	- ด ร ม	- ซ – ม	- ม ร ด

เสียงที่ 5 คือเสียงสุดท้ายที่ต้องการท้าโยน จากนั้นส่งทำนองท้าโยนที่ไปให้ได้ ดังจะได้ท้าโยน ดังนี้

- - - -	- - - ฟ	- - ซ ฟ	ซ ท – ด	- - - -	- - - ด	- ด ด ด	- ด – ด

ถ้าจะท้าโยนโดยออกนอกจากเสียงเดิมต้องพยายามกลับเข้ามาเสียงเดิมให้ได้ เช่น

ซ ล ท ด	ท ล ท ด	ท ล ร ด	ท ล ท ด	ท ล ซ ฟ	ล ซ ฟ ด	ฟ ซ ล ฟ	ซ ล ท ด

ดังนั้น การแต่งลูกโยนให้สำเร็จนั้นไม่ใช่เรื่องง่าย เพราะต้องคิดค้นสำเนียงการท้าโยนก่อนตามด้วยตัวโยนแล้วปิดโยนให้สมบูรณ์ สำหรับการปิดโยน ตัวอย่างเช่น

ซ ม ร ด	ร ม ร ด	ร ม ร ด	ร ม ร ด	- ร – ด	ร ด ร ด	ร ด ร ด	- ร – ด

ควรปิดโยนด้วยเสียงจากเสียงกลุ่มสุดท้าย เสียงนั้นจะดำเนินสำเนียงที่ลดหลั่นขึ้น ถี่ขึ้น จนกระทั่งเป็นจังหวะเหมือนกับจังหวะชั้นเดียว ลักษณะกลองที่บรรเลงตรงช่วงปิดโยนนี้ เรียกว่า การตีแบบทยอย เพราะตัดหน้าทับของกลองให้ลงพร้อมทำนองเครื่องที่ตัดลงไปด้วย ดังที่จะเห็นได้ คือ ปกติหน้าทับ สองไม้จะเป็น 8 ห้อง เมื่อมีการปิดโยนทันที เครื่องดนตรีจะบรรเลงตัดเหลือ เพียง 4 ห้อง หน้าทับก็ต้องตัดเหลือ 4 ห้องด้วยเช่นเดียวกัน พอทำนองตัดเหลือ 2 ห้อง หน้าทับ ก็ตัดเหลือ 2 ห้องเช่นกัน และสุดท้ายเหมือนทำนองตัดเหลือ 1 ห้อง หน้าทับก็ตัดเหลือ 1 ห้องเช่นกัน เป็นความสัมพันธ์ที่เกี่ยวเนื่องกันระหว่าง หน้าทับและบทเพลง

ตัวอย่างที่ 2 การโยนที่พบตัวโยนแต่ไม่พบการท้าโยน

- ด ด ด	- ร – ซ	- ม – ฟ	ซ ล - ด	- ม – ซ	- ม - ร	- ด – ล	- ซ – ด
- ด - ด	ม ซ ล ด	- ด – ด	ร ม ร ด	- ด – ด	ม ซ ล ด	- ด – ด	ร ม ร ด
ร ม ร ด	ร ม ร ด	ร ม ร ด	ร ม ร ด	- - ร ด	ร ด ร ด	ร ด ร ด	- ร – ด

สังเกตได้ว่า จะมีเพียงตัวโยนและปิดโยน แต่ไม่มีการท้าโยนแต่อย่างใด สำนวนนี้จะพบว่ามีการปิดโยนที่แปลกพิเศษน่าสนใจโดยมากจะพบในเพลงทยอย ซึ่งพบในตัวโยนเลย เรียกว่า “สร้อยโยน” คือ เป็นตัวโยนที่สืบเนื่องมาจากโยนเก่า โดยให้สัมพันธ์กับ โยนเก่านั้นปิดไปแล้วแต่ต้องการให้ปฏิบัติซ้ำอีกครั้งจึงมีเพิ่มเข้าไป เรียกลักษณะนี้ว่า “สร้อยโยน”

5) เที่ยวกลับและทางเปลี่ยน

ลักษณะสำนวนนี้เป็นที่นิยมของนักประพันธ์เพลงไทย เพราะนอกว่าจากแสดงภูมิปัญญาแล้วยังเป็นการเพิ่มอรรถรสให้กับบทเพลงอีกด้วย แต่ควรทำความเข้าใจว่าทั้งสองคำนี้มีความหมายไม่

เหมือนกัน ถึงแม้จะมีลักษณะที่คล้ายกันคือการตบแต่งทำนองเดิมให้มีลีลาออกมาใหม่ แต่ก็มีข้อจำกัดที่สำคัญคือต้องคงความยาวและลูกตกท้ายห้องที่ 4 และ 8 ไว้คงเดิม โดยเฉพาะห้องที่ 8 นั้นจะเปลี่ยนไปไม่ได้

ตัวอย่าง เที่ยวเปลี่ยนและเที่ยวกลับ

ท่อน 1 ประโยคแรก

- - - ม	- ซ ซ ซ	- - - ล	- ซ ซ ซ	- ม – ร	- ด - ซ	- - ล ท	- ด – ร

เที่ยวกลับ ประโยคแรก

- - - -	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- ซ – ซ	- ซ ล ท	ด ร - -	- ซ ล ท	ด ร - -

จะเห็นได้ว่า สำนวนบรรทัด ห้องที่ 2 และ 4 มีลูกตกเดียวกันส่วนในห้องที่ 8 ยังยึดลูกเหมือนเหมือนเดิม เพียงแต่นำจังหวะยกมาใช้เพื่อให้เกิดความแตกต่าง

6) การเปลี่ยนบันไดเสียง

ในดนตรีไทยนั้นมักมีการเปลี่ยนบันไดเสียงขึ้นไปจากคู่สี่ ซึ่งบันไดเสียงต่างๆของดนตรีไทยนิยมเรียกว่า ‘ทาง’ ซึ่งมีอยู่ 7 ทางด้วยกัน ในแต่ละทางนั้นมีความแตกต่างกันในเรื่องของบันไดเสียงในเรื่องความสูงความต่ำของเสียงในการบรรเลง

7) กระสวนจังหวะ

ในดนตรีไทยนั้นมีการกระสวนจังหวะ 2 ชนิด คือ กระสวนจังหวะฉิ่งและกระสวนจังหวะกลองหรือหน้าทับกระสวนจังหวะฉิ่ง โดยปกติฉิ่งจะตีรูปแบบของ ฉิ่ง-ฉับ สลับกันเรื่อยไปจาดช้าปานกลางและเร็ว ลดหลั่นตามลำดับ เรียกว่า ‘เถา’ หรือจะตี ครึ่งชั้นหรือสี่ชั้น สามชั้น สองชั้น ชั้นเดียวก็ได้ ขอให้เรียงอย่างน้อย 3 ระดับ ทั้งนี้เมื่อจังหวะให้หมดด้วยฉับ กระสวนจังหวะกลอง มี 2 ชนิด คือหน้าทับปรบไก่ และหน้าทับสองไม้ จากกระสวนจังหวะทั้งสองนี้สามารถสร้าง หน้าทับพิเศษ แตกลูกออกไปได้มากมาย ผู้ประพันธ์ต้องเลือกให้เหมาะแก่ลีลาท่วงทำนองของบทเพลงแต่ละเพลง

8) สำเนียง

อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้อธิบายถึงเรื่องสำเนียงไว้ ดังนี้“สำเนียง คือการลำดับเสียงสูงเสียงต่ำทีฆะรัสสะของทำนองที่ทำความรู้สึกของผู้ฟังให้ทราบได้ว่าเป็นเพลงจำพวกใดชนิดใดและภาษาใด” ดังนั้นแล้วการแต่งเพลงจำเป็นต้องเกี่ยวข้องกับสำเนียงโดยตรงเพื่อที่จะได้รู้ว่าเป็นพวกสำนวนใดชนิดใด ซึ่งต้องมาก่อนแล้วจึงจะถึง “ภาษาใด” เพราะฉะนั้น ในการประพันธ์เพลงสำเนียงภาษาผู้ประพันธ์จะต้องมีความเข้าใจในบทเพลงและจะต้องมีความเข้าใจในบันไดเสียง เข้าใจถึงหลักทฤษฎีในการประพันธ์ และการสั่งสมประสบการณ์ สำนวนกลอน รวมไปถึงจังหวะ ภาษาในด้านดนตรี จึงจะสามารถเข้าถึงสำเนียงภาษานั้นๆ ได้อย่างลึกซึ้ง ถึงจะนำมาประพันธ์เป็นบทเพลงได้

9) อัตลักษณ์เข้าแบบ

หมายถึง การประพันธ์ที่เป็นไปตามขนบมาแต่โบราณ โดยมีลักษณะการดำเนินทำนองซึ่งประกอบไปด้วยสำนวนท้าและสำนวนรับ การที่จะกำหนดสำนวนท้าหรือสำนวนรับเป็นเสียงใดๆขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์

ตัวอย่าง

สำนวนพื้นฐาน

- ร - ท	- ล – ซ	- - - ล	- - - ท	- ร – ม	- ร - ท	- - - ล	- - - ซ

สำนวนที่เป็นอัตลักษณ์แบบเข้าแบบ

- ร - ซ	- ล – ท	- ล - ท	- ท – ล

จากสำนวนที่เป็นสำนวนพื้นฐาน สามารถนำมาแปรทางตามแต่ละเครื่องมือเป็นสำนวนอัตลักษณ์เข้าแบบได้

10) ลักษณะเดี่ยว

ผู้ที่ประสงค์ประพันธ์ทางเดี่ยวนั้น ต้องมีข้อเตรียมตัวอยู่ 2 ประการ คือ เป็นผู้ปฏิบัติบรรเลงได้ถึงเพลงเดี่ยวในเครื่องมือ และได้เพลงเดี่ยวสำคัญ 3 กลุ่ม คือ

1. เพลงเดี่ยวประเภททางพื้น ได้แก่ พญาโศก แขกมอญ เป็นต้น

2. เพลงเดี่ยวใช้ในการแสดง ได้แก่ เชิดนอก เป็นต้น

3. เพลงเดี่ยวชั้นสูง ได้แก่ ทยอยเดี่ยว กราวใน เป็นต้น

เพลงที่จะบรรเลงเดี่ยว หรือ ที่เรียกได้ว่าเพลงเดี่ยวนั้น การบรรเลงย่อมมุ่งหมายที่จะอวดอยู่ 2 ประการ คือ

1. ทำนองที่ครูได้แต่งขึ้นอย่างไพเราะ และวิจิตรพิสดารสมที่จะบรรเลงอวดได้

2. ผู้บรรเลงมีความแม่นยำ จดจำทำนอง เม็ดพราย และวิธีการที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้ไม่ว่าจะโลดโผน หรือพลิกแพลงเพียงใด ก็สามารถ ทำได้ถูกต้องคล่องแคล่ว

ลักษณะการประพันธ์เพลงของ อาจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้แบ่งเครื่องมือการประพันธ์ออกได้เป็น 10 ชนิด ซึ่งแต่ละชนิดมีลักษณะต่างกันตามบริบท วิธีของการการประพันธ์ยังมีด้วยกันหลายรูปแบบและยังมีรายละเอียดที่ซับซ้อนมากว่านี้ เนื่องจากหลักการประพันธ์เพลงไทยของครูแต่ละท่านมีแบบแผนและแนวคิดเป็นของตนเอง

2.2 สาระวิชาการที่เกี่ยวข้อง

2.2.1 ระนาดเอก

2.2.1.1 ประวัติความเป็นมาของระนาดเอก

ธนิต อยู่โพธิ์ (2523 : 11 - 12) กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของระนาดเอกในหนังสือเครื่องดนตรีไทยพร้อมด้วยตำนานการผสมวงมโหรีปี่พาทย์เครื่องสาย ว่า ระนาดเอกมีวิวัฒนาการมาจากกรับ แต่เดิมคงใช้ไม้กรับ 2 อันตีเป็นจังหวะ แล้วต่อมาเกิดความรู้เอาไม้มาทำอย่างกรับหลายๆ อัน วางเรียงตีให้เกิดเสียงอย่างหยาบๆ ขึ้นก่อน แล้วคิดทำไม้รองเป็นรางวางเรียงราดไป เมื่อเกิดความรู้ความชำนาญขึ้น ก็แก้ไขประดิษฐ์ให้มีขนาดลดหลั่นกัน และทำรางรองให้อุ้มเสียงได้ แล้วใช้เชือกร้อย “ไม้กรับ” ขนาดต่างๆ นั้นให้ติดกัน ขึงแขวนไว้บนราง ใช้ไม้ตีเกิดเสียงกังวานลดหลั่นกันตามต้องการ ใช้เป็นเครื่องบรรเลงทำนองเพลงได้ แล้วต่อมาก็ประดิษฐ์แก้ไขตัดแต่งและใช้ขี้ผึ้งกับตะกั่วผสมกันติดหัวท้ายของไม้กรับถ่วงเสียงให้เกิดไพเราะยิ่งขึ้น เลยบัญญัติเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า “ระนาด” เรียก “ไม้กรับ”ที่ประดิษฐ์ขึ้นเป็นขนาดต่างๆ นั้นว่า “ลูกระนาด” และเรียกลูกระนาดที่ร้อยเชือกเข้าไว้เป็นแผ่นเดียวกันว่า “ผืน” ลูกระนาดแต่ก่อนทำด้วยไม้ไผ่ ชนิดที่เรียกว่า ไผ่ตงและไผ่บง ต่อมามีผู้นำเอาไม้แก่น เช่น ไม้ชิงชัน ไม้มะหาด

ไม้พะยุง มาเหลาใช้บ้าง แต่ที่นิยมกันมากนั้น ใช้ไม้ไผ่บง ว่าได้เสียงเพราะดี ทำรางเพื่อให้อุ้มเสียงเป็นรูปคล้ายลำเรือ ทางหัวและท้ายโค้งขึ้น เรียกว่า “ราง (ระนาด)” เรียกแผ่นไม้ปิดหัวและท้ายรางระนาดว่า “โขน” และเรียกรวมทั้งรางและผืนรวมกันเป็นลักษณะนามว่า “ราง” แต่เดิมมา ดนตรีวงหนึ่ง ก็มีระนาดเพียงรางเดียว และระนาดแต่เดิมคงมีจำนวนลูกระนาดน้อยกว่าในปัจจุบันนี้ ต่อมาได้เพิ่มลูกระนาดมากขึ้น และเมื่อมาคิดประดิษฐ์ระนาดอีกชนิดหนึ่งให้มีเสียงทุ้ม ฟังนุ่มไม่แกร่งกร้าวเหมือนชนิดก่อน จึงเลยเรียกระนาดอย่างใหม่นั้นว่า “ระนาดทุ้ม” และเรียกระนาดอย่างเก่าว่า “ระนาดเอก”

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน (2546 : 74 - 75) กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของระนาดเอก ในหนังสือดุริยางคศิลป์ไทยว่า ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีทำด้วยไม้ ท่านผู้รู้ทางดนตรีไทยได้ให้ข้อสันนิษฐานไว้ว่า ระนาดน่าจะมีวิวัฒนาการมาจากเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่เรียกว่า กรับ กรับทำด้วยไม้ 2 ชิ้น ตีกระทบกันเป็นเสียง ต่อมามนุษย์เริ่มเบื่อเสียงที่ซ้ำซากจึงนำกรับหลายๆ อันมาวางเรียงกัน และได้ปรับปรุงรูปร่าง ความสั้นยาว ความหนาบาง ให้เกิดเสียงลดหลั่นกันตามความต้องการ แล้วใช้เชือกร้อยไม้กรับเหล่านั้นเป็นผืน แขวนบนรางและใช้ไม้ตีให้เกิดเสียงบรรเลงเป็นทำนองได้ ระนาดเอกแต่เดิมคงเรียกกันเพียงคำว่า ระนาด เท่านั้น ต่อมาเมื่อได้มีการคิดประดิษฐ์ระนาดทุ้มขึ้นบรรเลงคู่กันในวงบรรเลง จึงเรียกระนาดนี้ใหม่ว่า ระนาดเอก

จากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของระนาดเอก จึงสามารถสรุปประวัติความเป็นมาของระนาดเอกได้ ดังนี้ ระนาดเอก สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยา เดิมทีนั้นเรียกกันแค่เพียงว่า “ระนาด” มีวิวัฒนาการมาจากกรับ คาดว่ามนุษย์เริ่มเบื่อเสียงที่ซ้ำซากจำเจ จึงได้นำกรับไม้หลายๆ อันมาวางเรียงกันแล้วตีให้เกิดเสียงหยาบๆ ก่อน ต่อมาเมื่อมีความชำนาญมากขึ้น ก็แก้ไขให้มีขนาดที่แตกต่างกัน ทั้งรูปร่าง ความสั้นยาว ความหนาบาง เล็กบ้าง ใหญ่บ้าง แล้วใช้เชือกร้อยเรียงรวมกันเป็นผืนระนาด ใช้ตะกั่วผสมขี้ผึ้งถ่วงเสียงด้านหัวและท้ายของลูกระนาดเพื่อให้ได้เสียงตามต้องการ แขวนไว้บนรางคล้ายลำเรือ แล้วใช้ไม้ตีให้เกิดเสียง สามารถนำมาใช้บรรเลงเป็นทำนองได้ ต่อมาได้มีการคิดประดิษฐ์ระนาดชนิดใหม่ขึ้นซึ่งมีเสียงที่ทุ้มกว่า จึงเรียกระนาดชนิดใหม่ว่า “ระนาดทุ้ม” และเรียกระนาดอย่างเก่าว่า “ระนาดเอก” ใช้ลักษณะนามว่า “ราง”

2.2.1.2 ส่วนประกอบของระนาดเอก

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน (2546 : 75 - 76) ได้กล่าวถึงส่วนประกอบของระนาดเอกไว้ในหนังสือดุริยางคศิลป์ไทย ว่า ระนาดเอกแยกส่วนประกอบออกเป็น 3 ส่วนใหญ่ ๆ ด้วยกัน อันประกอบไปด้วยรางระนาดเอก ผืนระนาดเอก และไม้ระนาดเอก

ส่วนที่ 1 ราง เป็นส่วนที่เป็นกล่องเสียง รางระนาดส่วนใหญ่นิยมทำด้วยไม้สักหรือไม้เนื้อแข็งบางชนิด เช่น ไม้ชิงชัน ไม้มะค่า (ลายปุ่ม) ไม้มะริด แต่เนื่องจากไม้ทั้ง 3 ชนิดนี้หายาก จึงมักพบแต่รางที่ทำด้วยไม่สักเป็นส่วนใหญ่ รางระนาดบางรางจะมีการแกะลวดลาย หรือฝังมุกประกอบงาให้ดูสวยงาม รางระนาด ประกอบด้วยไม้แผงรางหรือข้างรางหนาประมาณ 0.5 นิ้ว มีลักษณะโค้ง นูน ได้ลักษณะ มีไม้แผ่นด้านล่างเรียกท้องราง ปลายทั้งสองข้างของรางเป็นแผ่นไม้กว้างประมาณ 8 นิ้ว ยาวประมาณ 17 นิ้ว เป็นรูปทรงใบรี เรียกว่า โขน และมีตะขอติดอยู่ข้างละ 2 อัน เพื่อแขวนผืนระนาด วัดความยาวจากปลายโขนด้านหนึ่งถึงอีกด้านหนึ่งยาวประมาณ 120 เซนติเมตร ส่วนล่างตรงกลางของรางมีที่รองรับรางติดอยู่เรียกว่า เท้า มีลักษณะเป็นพานแว่นฟ้า

ส่วนที่ 2 ผืน ผืนระนาดเอกแต่โบราณนิยมใช้ไม้ไผ่ชนิดหนึ่งเรียกว่า ไผ่บง ทำลูกระนาด นิยมกันว่าให้เสียงที่นุ่มนวลไพเราะ แต่ต่อมาใช้ไม้แก่นทำลูกระนาดกันมากขึ้น เช่น ไม้ชิงชัน ไม้พะยุง ไม้มะหาด ผืนระนาดผืนหนึ่งจะมี 21 ลูก แต่ในปัจจุบันบางผืนจะมี 22 ลูก ลูกทวนซึ่งเป็นลูกใหญ่ที่สุดและมีเสียงต่ำสุดนั้นกว้างประมาณ 2 นิ้ว ยาว 16 นิ้ว ลูกถัดจากนั้นจะลดหลั่นกันลงไปจนถึงลูกสุดท้ายซึ่งเรียกว่า ลูกยอด ลูกยอดเป็นลูกที่เล็กสุดและมีเสียงสูงสุด มีความยาว 12 นิ้ว ตรงรอยปาดด้านล่างของลูกระนาดจะใช้ตะกั่วผสมขี้ผึ้งถ่วงเสียงให้ได้ระดับตามต้องการ ลูกระนาดทั้งหมดจะถูกนำมาเจาะรูหัวท้ายข้างละ 2 รู สำหรับร้อยเชือกผูกแขวนกับตะขอที่โขนทั้ง 2 ข้าง

ส่วนที่ 3 ไม้ตีระนาดเอก การบรรเลงระนาดเอก ที่สามารถทำให้เกิดเสียงนุ่มนวลหรือแข็งกร้าวดุดันได้นั้นขึ้นอยู่กับลักษณะของไม้ตี ไม้ตีระนาดมีอยู่ 2 ชนิด ได้แก่ ไม้นวมและไม้แข็ง

ไม้นวม เป็นไม้ตีระนาดที่บริเวณส่วนหัวพันด้วยผ้าและรัดด้วยด้ายหลายๆ รอบ มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 3 – 3.5 เซนติเมตร เมื่อนำมาตีจะมีเสียงที่นุ่มนวล

ไม้แข็ง เป็นไม้ตีระนาดที่บริเวณส่วนหัวพันผ้าและรัดด้วยด้ายอย่างแน่น แล้วชุบด้วยรักทิ้งให้แห้งจนมีความแข็ง เมื่อใช้ตีจะมีเสียงดังมาก

2.2.1.3 วิธีการจับไม้ตีระนาดเอก

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย (2544 : 69) ได้อธิบายถึงวิธีการจับไม้ระนาดเอกไว้ในเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน ว่าการจับไม้ระนาดโดยทั่วไป มี 3 รูปแบบได้แก่

1) การจับแบบปากกา

หงายฝ่ามือจับไม้ตีข้างละอัน ให้ก้านไม้ตีพาดอยู่ในร่องกลางอุ้งมือพร้อมกับใช้นิ้วกลาง นาง และก้อย จับก้านไว้และเหยียดนิ้วหัวแม่มือแตะที่ด้านข้างไม้ตี ปลายนิ้วชี้กดที่ด้านล่างของก้านไม้ ณ ประมาณจุดกึ่งกลางของไม้ตีให้พอเหมาะแก่การควบคุมน้ำหนักของไม้ ระยะห่างระหว่างหัวไม้กับปลายนิ้วชี้กำหนดให้อยู่ในระยะเท่ากัน ทั้งข้างขวาและข้างซ้าย เพื่อให้ได้คุณภาพเสียงที่สมดุลกัน แล้วจึงคว่ำมือพร้อมที่จะเริ่มตี แขนทั้งสองอยู่ข้างลำตัวธรรมชาติ และงอข้อศอกเป็นมุมฉาก

2) การจับแบบปากไก่

คือจับแบบปากกาแต่ปลายนิ้วชี้จะต้องไพล่ลงข้างไม้ทางด้านนิ้วกลางประมาณครึ่งองคุลี

3) การจับแบบปากนกแก้ว

คือจับแบบปากกา แต่ปลายนิ้วชี้ไพล่ลงข้างไม้ทางด้านนิ้วกลางให้ตั้งฉากกับก้านไม้ตีประมาณ 1 องคุลี (ประมาณข้อนิ้วมือข้อแรก)

2.2.1.4 การฝึกหัดและการบรรเลงระนาดเอก

ประสิทธิ์ ถาวร (อ้างถึงใน, ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. 2546 : 77 - 78) ได้อธิบายถึงการฝึกหัดและการบรรเลงระนาดเอก ในหนังสือดุริยางคศิลป์ไทย ไว้ดังนี้

1) การจัดท่านั่งและการจับไม้ ท่านั่งต้องเป็นท่าที่ปรากฏความสง่างามแก่ผู้พบเห็นและต้องอำนวยประโยชน์ในการใช้พละกำลัง ช่วยให้เกิดความคล่องตัวในการเคลื่อนไหวร่างกายได้เป็นอย่างดี การจับไม้ควรเริ่มหัดจับแบบปากกาเพียงอย่างเดียว

2) การตีฉาก หมายถึง การฝึกจับไม้แบบปากกาและคว่ำมือให้สนิท ลำตัวตรงยกไม้ขึ้นเป็นเส้นตรง ให้ความรู้สึกจากแขนท่อนล่างถึงหัวไม้เป็นท่อนเดียวกัน สภาพมือทั้ง 2 เหมือนกันเมื่อทิ้งไม้ลงบนผืนให้หัวไม้ทั้ง 2 ถึงผืนพร้อมกัน เสียงที่เกิดต้องเป็นเสียงเดียว

3) การตีให้ได้เสียงต่าง เมื่อตีฉากได้ถูกต้องและชำนาญดีแล้ว เริ่มเรียนวิชาการตีให้เกิดเสียงหลายๆ ชนิด เช่น เสียงสิมหรือการสงมือ คือ การรักษาเสียงไม่ให้ซ้ำ ใช้วิธีเหมือนการตีฉาก แต่ผู้ฝึกต้องรู้จักประคองน้ำหนักไม้ไม่ให้กระทบผืนแรงเกินไป เสียงโปร่งปฏิบัติเช่นเดียวกับการตีสงมือแต่เปิดหัวไม้ให้มากกว่าเดิม ทุกเสียงต้องมีน้ำหนักเท่ากัน มิฉะนั้นจะเกิดปรากฏการณ์ที่เรียกว่า เสียงโขยกนอกจากนี้ยังมีเสียงร่อนต่างๆ อีก เช่น ร่อนผิวน้ำ ร่อนน้ำลึก ร่อนริดไม้

4) การจับไม้ในลักษณะต่างๆ การตีที่จะทำให้เกิดเสียงได้ตามความต้องการนั้นไม่สามารถทำได้โดยการจับไม้แบบปากกาในขั้นต้นเท่านั้น ต้องอาศัยการเปลี่ยนลักษณะของการวางนิ้วซึ่งสามารถจับได้อีกหลายลักษณะ เช่น จับแบบปากไก่ จับแบบปากนกแก้ว จับแบบนกหัวขวาน

5) การสร้างเสียงให้ถูกกาลเทศะ หมายถึง เพลงที่บรรเลงทางพื้น เช่นสุดสงวนนางครวญต้องใช้การจับแบบปากไก่จึงจะได้เสียงที่มีความภูมิฐาน ซึ่งเรียกว่าเสียงกลม ส่วนการจับแบบปากนกแก้วจะให้เสียงที่มีความสง่างาม มีอำนาจ เรียกว่าเสียงโตน้ำลึก การจับแบบหัวขวานช่วยให้มีความคล่องตัวเมื่อต้องการบรรเลงอย่างรวดเร็ว ให้อารมณ์ตื่นเต้น เร้าใจ ลักษณะนี้เรียก เสียงข้าวตอกแตก

6) ชนิดของกลอน เมื่อสามารถสร้างเสียงได้ครบแล้วจะเริ่มเรียนวิธีการผูกกลอนในลักษณะต่างๆ ให้มีสัมผัสคล้องจองและเป็นประเภทเดียวกัน ชนิดของกลอนมีหลายประเภท เช่น กลอนไต่ลวด กลอนลอดตาข่าย กลอนย้อนตะเข็บ ตัวอย่างของกลอนไต่ลวดปรากฏในเพลงทะแยทางไล่ ซึ่งปัจจุบันหาฟังได้ยาก อย่างไรก็ดี การที่จะเลือกใช้กลอนชนิดใดนั้นจำเป็นต้องคะเนกำลังของตนให้ถูกต้อง มิฉะนั้นอาจเกิดความบกพร่องในขณะบรรเลงได้

2.2.1.5 เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ระนาดเอก

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย (2544 : 70 - 73) ได้อธิบายถึงวิธีการตีระนาดเอกไว้ในเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน ดังนี้

1) ตีฉาก คือวิธีการตีให้หัวไม้ระนาดทั้งสองลงพร้อมกัน และได้น้ำหนักสองมือประมาณกันเป็นการตีในลักษณะการตีแบบตีทั้งแขนในขณะที่ยกแขนท่อนล่างขึ้นให้แขนท่อนบนขนานกับลำตัว แขนท่อนล่าง ทั้งสองยกขึ้นเกือบตั้งฉากกับพื้นหลังจากนั้นให้ดีลงอย่างสม่ำเสมอ ในลักษณะ “ยั้งมือ” จะได้เสียงเบากว่าปกติ

2) ตีเก็บคู่แปด คือการตี 2 มือพร้อมกันเป็นคู่ 8 อาจเป็นทำนองหรือไม่เป็นก็ได้

3) ตีสงมือ และตีสิม คือคุณภาพเสียงที่เกิดจากการตีฉากเก็บ 2 มือพร้อมกันให้เสียงลงเท่ากันแล้วรีบยกขึ้นโดยเร็ว เป็นคุณภาพเสียงที่เกิดจากการตีฉาก ตีสงมือจะได้เสียงโต ตีสิมจะได้เสียงเล็ก

4) ตีกรอ คือการตีสองมือสลับกันเป็นคู่ต่างๆ ด้วยน้ำหนักสองมือประมาณกัน มือซ้ายลงก่อนมือขวา และจบด้วยมือขวา ยิ่งละเอียดเท่าใดยิ่งดี

5) ตีสะเดาะ หรือการตีสะบัดยืนเสียงโดยตีคู่ 8 สามครั้งระยะห่างเท่าๆกันโดยเร็ว

6) ตีสะบัด คือ การตีคู่ 8 สามครั้งระยะห่างเท่ากันโดยเร็ว ให้เสียงเคลื่อนที่เป็นคู่เสียงต่างๆ เช่น

6.1) สะบัดเรียงสองเสียง ทั้งขาขึ้นและขาลง

6.2) สะบัดเรียงสามเสียง ทั้งขาขึ้นและขาลง

6.3) สะบัดข้ามเสียง ทั้งขาขึ้นและขาลง

7) ตีกระพือ คือการตีเน้นให้เสียงดังเจิดจ้ากว่าปกติอย่างเป็นระเบียบและเร่งแนว

8) ตีกลอน คือการบรรเลงทำนองในลักษณะต่างๆ อย่างมีความสัมพันธ์กับทำนองหลักและให้ได้สำนวนกลอนที่สัมผัสกัน

9) ตีรัว คือการตีสลับมืออย่างเร็วโดยเริ่มด้วยมือซ้ายแล้วจบด้วยมือขวา

9.1) รัวลูกเดียว คือการรัวยืนเสียง ที่เสียงใดเสียงหนึ่ง

9.2) รัวสองลูก แบ่งเป็นรัวเข้าขาขึ้น รัวเข้าขาลง รัวออกขาขึ้นรัวออกขาลง

9.3) รัวขึ้นรัวลง คือการตีรัวเคลื่อนที่จากเสียงหนึ่งไปอีกเสียงหนึ่ง รัวเคลื่อนที่ช้า รัวเคลื่อนที่เร็ว (รัว รูด) รัวขึ้น คือ รัวจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง

9.4) รัวลง คือ รัวจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ

9.5) รัวคาบลูกคาบดอก คือ การตีรัวเป็นทำนองเป็นวรรคตอน ประโยค ต่อด้วยการตีเก็บทำนองเป็นวรรคตอนประโยคตามทำนองเพลง มิใช่เป็นทำนองเพลงที่ซ้ำกันกับการตีรัว ทั้งนี้ยกเว้นกรณีที่เป็นทำนองซ้ำกัน

9.6) รัวเป็นทำนอง คือ การดำเนินทำนองด้วยวิธีการรัว โดยตลอดทั้งท่อน

9.7) รัวกรอด คือ การตีรัวโดยวิธีบังคับเสียงช่วงท้ายสั้นลงโดยวิธีกดหัวไม้ตี

9.8) รัวกรุบ คือ การตีโดยการกดหัวไม้บังคับให้เสียงสั้นลงอย่างฉับพลันในช่วงเริ่มต้น

9.9) รัวดุ คือ การตีรัวเน้นกล้ามเนื้อแขนและหัวไหล่พร้อมทั้งเกร็ง ข้อนิ้วชี้กดหัวไหล่เพื่อให้เสียงมีน้ำหนักดังหนักแน่น

9.10) รัวเสียงโต คือ การตีรัวด้วยการบังคับกล้ามเนื้อเหมือนการรัวดุแต่บังคับให้เสียงโปร่งกว่าโดยไม่กดหัวไม้ การรัวเสียงโตนี้ ใช้การจับไม้แบบปากนกแก้ว

9.11) รัวฉีกอก คือ การรัวแล้วแยกมือจากกันไปหาเสียงต่างๆ ที่ต้องการ

9.12) รัวก้าวก่าย คือ การตีรัวดำเนินทำนองด้วยวิธีพิเศษในลักษณะการตีสลับมือสลับเสียงเป็นทำนองต่างๆ

9.13) รัวไขว้มือ คือ มือซ้ายตีอยู่เสียงหนึ่ง มือขวาจะไขว้ข้ามมือซ้ายตีรัวเป็นคู่เสียงต่างๆ ตีไขว้เป็นคู่เสียงอยู่กับที่ หรือตีไขว้เป็นคู่เสียงเลื่อนลงตามทำนองเพลง

9.14) รัวกระพือ คือ การตีรัวแล้วเร่งเสียงให้ดังขึ้นกว่าปกติ

9.15) รัวปริบ คือ การตีรัว แต่กดไม้ให้สั้นสะเทือนมีน้อยที่สุด และห้ามเสียงโดยกดหัวไม้ที่เสียงสุดท้าย

9.16) รัวเป็นคู่ต่างๆ (รัวเหวี่ยง) เช่น คู่ 2, คู่ 3, คู่ 4, คู่ 5, คู่ 6, คู่7 และคู่ 8 เป็นต้น

10) ตีขยี้ คือ การตีเสียงให้ถี่กว่าตีเก็บเป็น 2 เท่า

11) ตีตวาด คือ การตีเน้นเสียงมือขวาให้หนักเป็นเสียงแรกๆ

12) ตีกวาด คือ การใช้ไม้ระนาดตีกวาดระนาดไปอย่างเร็วหรืออย่างช้าไปบนผืนระนาดเอกในลักษณะต่างๆ

13) ตีเก็บคู่ 16 คือ การตีที่มือข้างซ้ายและข้างขวาแยกห่างกันในเสียงเดียวกันเป็นสองช่วงคู่แปด

14) ตีเน้น คือ การตีเสียงดังขึ้นกว่าปกติตามที่ผู้บรรเลงต้องการ

15) ตีถ่างมือ (ตีเก็บผสมแยก) คือ วิธีตีเก็บคู่แปด ผสมแยกคู่เสียง

16) ตีปริบ ตีเช่นเดียวกับตีกรอ แต่กดไม้ให้การสั่นสะเทือนมีน้อยที่สุดและห้ามเสียงโดยกดหัวไม้ที่เสียงสุดท้าย

17) ตีสะบัดร่อน คือ การตีคู่แปด สามครั้งห่างเท่ากันโดยเร็วให้เสียงเคลื่อนที่เป็นคู่เสียงต่างๆ ด้วยวิธีเปิดหัวไม้เพียงให้สัมผัสกับผิวลูกระนาดแต่ละลูกโดยเร็ว อาจจะชุดเดียวหรือติดต่อกันหลายชุดก็ได้

2.2.1.6 สำนวนกลอนระนาด

ประสิทธิ์ ถาวร ได้อธิบายถึงสำนวนกลอนระนาดเอกไว้ โดย ศาสตราจารย์เกียรติคุณนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล เป็น ผู้สัมภาษณ์ ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ พ.ศ. 2532 ว่ามี 9 ประเภทด้วยกัน คือ

1) กลอนสับ

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

กลอนสับ เป็นกลอนระนาดที่ใช้เสียงซ้ำในสองพยางค์แรกเอกลักษณ์ของกลอนประเภทนี้คือสำนวนกลอนซ้ำเสียงทุกห้องเพลง ไม่ว่าห้องเพลงนั้นจะเป็นสำนวนกลอนที่ดำเนินขึ้นสู่เสียงสูงหรือสู่เสียงต่ำการซ้ำเสียงแรกของสำนวนกลอนในแต่ละห้องเพลงน่าจะเป็นที่มาของชื่อสำนวนกลอนนี้

2) กลอนไต่ลวด

ฟ ม ร ล	ร ม ฟ ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	ร ม ร ด	ท ล ซ ร	ม ฟ ซ ล	ร ท ล ซ

กลอนไต่ลวด เป็นกลอนระนาดที่ดำเนินกลอนด้วยเสียงที่เรียงขึ้นและลงโดยระหว่างการดำเนินกลอนจะไม่มีการซ้ำเสียง การไม่ซ้ำเสียงของกลอนรูปแบบนี้มิใช่การดำเนินด้วยการเรียงเสียงที่อยู่ติดกัน แต่เป็นการดำเนินกลอนที่ใช้เสียงใดแล้วจะไม่ซ้ำเสียงเป็นสองพยางค์ติดต่อกันเหมือนกลอนสับที่กล่าวมาแล้วบรรเลงจะต้องใช้ความสามารถในการบรรเลงเพื่อให้เกิดเสียงที่เรียงและสอดคล้องกับทำนองหลัก

3) กลอนไต๋ไม้

ท ล ท ซ	ล ท ด ร	ม ร ม ด	ร ม ฟ ซ	ท ล ท ซ	ล ท ด ร	ม ร ม ด	ด ท ล ซ

กลอนไต๋ไม้ เป็นกลอนระนาดที่ดำเนินด้วยลักษณะการใช้เสียงเรียงต่อๆ กันเป็นชุดสำนวนแต่ละห้องเพลง ซึ่งอาจมีลักษณะการเรียงเสียงของกลอนไต่ลวดประกอบในตอนท้ายเล็กน้อย ในการบรรเลงกลอนไต๋ไม้นี้ผู้บรรเลงต้องมีความสามารถในการสร้างสำนวนกลอนให้สอดคล้องสำนวนหลักได้อย่างกลมกลืน

4) กลอนลอดตาข่าย

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

กลอนลอดตาข่าย เป็นกลอนระนาดที่ดำเนินด้วยกลุ่มเสียง 4 พยางค์ กลอนลอดตาข่ายตามความหมายของชื่อกลอนนี้มาจากลักษณะของตาข่ายที่ใช้ดักสัตว์ต่างๆ ซึ่งจะต้องไปวางดักไว้ตรงนั้นบ้างตรงนี้บ้างกระจายกันออกไป การดำเนินกลอนนี้ก็เป็นในลักษณะดังกล่าว คือดำเนินไปทางซ้ายและขวาสลับกันด้วยเสียงเป็นกลุ่มในแต่ละกลุ่มแยกห่างกันหลายเสียง กลอนในลักษณะนี้ส่วนมากพบในเพลงประเภทเพลงเดี่ยว

5) กลอนม้วนตะเข็บ

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

กลอนม้วนตะเข็บ คำว่าตะเข็บในความหมายของกลอนนี้จะเป็นกลุ่มเสียงที่บรรจุในแต่ละห้อง โดยในสำนวนถามกลอนแต่ละห้องจะมีสี่เสียง เสียงแรกของแต่ละห้องเพลงเป็นเสียงที่ให้ความรู้สึกของการม้วนตัวแต่การม้วนนี้ยังมีการซ่อนของรอยต่อตะเข็บ ซึ่งการดำเนินกลอนประเภทนี้เสียงแรกของสำนวนกลอนแต่ละตัวจะเป็นเสียงที่เรียงต่อจากตัวสุดท้ายของกลอนตะเข็บตัวก่อน ส่วนในสำนวนตอบห้องเพลงแรกของสำนวนยังคงมีการม้วนตะเข็บอยู่แต่หลังจากนั้นจะดำเนินกลอนเรียงเสียงสูงสู่เสียงทางต่ำ

6) กลอนย้อนตะเข็บ

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

กลอนย้อนตะเข็บ เป็นกลอนระนาดที่คล้ายกับกลอนม้วนตะเข็บต่างกันที่สำนวนกลอนถามของกลอนย้อนตะเข็บจะใช้เสียงเรียงขึ้นห้าเสียงและต่อด้วยลักษณะของการดำเนินกลอนแบบเดียวกลอนม้วนตะเข็บ ส่วนในสำนวนตอบการดำเนินกลอนมีลักษณะคล้ายกับกลอนม้วนตะเข็บเช่นเดียวกัน

7) กลอนร้อยลูกโซ่

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

กลอนร้อยลูกโซ่ เป็นกลอนระนาดที่สร้างด้วยจินตนาการของห่วงโซ่ การดำเนินกลอนจึงมีความสัมพันธ์กันแบบกลุ่มๆในสำนวนถามแบ่งได้สองกลุ่ม ในแต่ละกลุ่มสำนวนกลอนจะขึ้นด้วยทำนองเดียวกันต่างกันเพียงช่วงทำนองตอนท้าย แต่ถึงจะมีความแตกต่างกันแต่ทำนองตอนท้ายนี้ยังคงมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันโดยเป็นกลุ่มเสียงสามเสียงกลุ่มเดียวกันเพียงทิศทางที่ดำเนินขึ้นเสียงสูงหรือลงเสียงต่ำ ส่วนในสำนวนตอบแบ่งได้เป็นสองกลุ่ม คือสำนวนกลอนกลุ่มแรกจะมีลักษณะคล้ายกับกลอนไต่ลวดที่ดำเนินด้วยเสียงที่เรียงขึ้นตามลีลาของกลอน แต่การดำเนินกลอนของกลุ่มหลังคล้ายกับกลอนลอดตาข่ายที่ดำเนินกลอนโดยให้เสียงเริ่มของกลอนกลุ่มนี้ห่างกัน 6 เสียงกับกลอนกลุ่มหลัง

8) กลอนพัน

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

กลอนพัน เป็นกลอนระนาดที่มีสำนวนถามขึ้นต้นด้วยทำนองที่เหมือนสำนวนตอบของกลอนย้อนตะเข็บส่วนสำนวนตอบของกลอนจะดำเนินเสียงเป็นช่วงๆโดยทำนองของกลอนจะเรียงลงด้วยเสียงที่เชื่อมสำนวนทั้งหมดเกี่ยวพันติดต่อกัน

9) กลอนซ่อนตะเข็บ

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

กลอนซ่อนตะเข็บ เป็นกลอนระนาดที่ซ่อนสำนวนการเริ่มของกลอนด้วยการใช้ของเสียงที่เรียงอยู่ใกล้กันดำเนินทำนองเป็นกลุ่มๆ ใช้การซ้ำเสียงสองเสียง-สามเสียง และการเรียงเสียงประสมกันเป็นกลอนที่มีทิศทางของการเคลื่อนที่ไปมา ทำนองในลักษณะนี้จะเป็นลักษณะการดำเนินทำนองแบบค่อยๆ ดำเนินไปเรื่อยๆ

2.2.1.7 บทบาทของระนาดเอก

ระนาดเอกมีบทบาทหน้าที่ที่ชัดเจนในการเป็นผู้นำวงปี่พาทย์มาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา หรืออาจจะตั้งแต่สมัยสุโขทัยเลยก็ว่าได้ มีข้อคิดเห็นว่า ในสมัยสุโขทัยยังไม่มีระนาดเอก แล้วระนาดเอกจะมีบทบาทเป็นผู้นำในวงปี่พาทย์ได้อย่างไร จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่ค้นพบในหลักศิลาจารึกสมัยสุโขทัย ไม่ได้มีการกล่าวถึงระนาดเอกไว้ จึงทำให้นักวิชาการบางท่านสันนิษฐานว่าระนาดเอกนั้นเพิ่งมาเกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาที่ได้มีการค้นพบหลักฐานทางประวัติศาสตร์ สามารถยืนยันได้ว่ามีระนาดเอกอยู่ในวงปี่พาทย์เครื่องห้าแล้วจริง แต่ถึงกระนั้นก็ไม่ได้หมายความว่าระนาดเอกจะต้องเกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาเลยเสียทีเดียว แต่ระนาดเอกอาจจะเกิดขึ้นมาตั้งแต่สมัยสุโขทัยแล้วก็ได้แนวคิดในข้างต้นมีที่มาจากศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ท่านกล่าวไว้ว่าระนาดเอกอาจมีมาแล้วตั้งแต่สมัยสุโขทัย ถึงแม้ไม่ได้มีบันทึกเป็นหลักฐานในหลักศิลาจารึกก็ไม่ได้หมายความว่าไม่มีอยู่ ฉะนั้น บทบาทความเป็นผู้นำของระนาดเอกนั้นชัดเจนมานานแล้ว เหตุที่ต้องเล่ากล่าวมาในข้างต้นเพื่อจะชี้ให้ได้เห็นว่าแม้ว่าระนาดเอกจะเกิดขึ้นมาในสมัยกรุงศรีอยุธยาหรือสุโขทัยก็ตาม ระนาดเอกก็เกิดขึ้นมาเพื่อเป็นผู้นำในวงปี่พาทย์มาตั้งแต่โบราณกาลแล้ว วงปี่พาทย์ที่หมายถึงในตอนนี้ก็คือ วงปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างหนัก ซึ่งประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีที่มีหน้าที่หลักแตกต่างกันอย่างชัดเจน เครื่องดำเนินทำนองประกอบไปด้วยการดำเนินทำนองหลักโดยฆ้องวงใหญ่ที่มีหน้าที่บรรเลงเป็นหลักของวง การดำเนินทำนองแบบเก็บของระนาดเอกที่มีหน้าที่หลักคือเป็นผู้นำวง การดำเนินทำนองคลุกเคล้าระหว่างระนาดเอกกับฆ้องวงใหญ่ของปี่ในโดยการเก็บบ้างโหยหวนบ้าง มีหน้าที่หลักในการเป็นประธานวง และหน้าที่กำกับจังหวะและกำกับจังหวะหน้าทับโดยฉิ่งและตะโพนกลองทัด จะเห็นได้ว่าเครื่องดนตรีทุกชิ้นมีบทบาทหน้าที่ที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน อันเป็นองค์ประกอบสำคัญที่อำนวยการบรรเลงซึ่งจะขาดส่วนหนึ่งส่วนใดไปไม่ได้ ถึงแม้ในสมัยรัตนโกสินทร์จะได้กำเนิดวงปี่พาทย์เครื่องคู่ขึ้นมาโดยการเพิ่มเครื่องดำเนินทำนองอีก 2 ชิ้น ก็คือ ระนาดทุ้มและฆ้องวงเล็กเข้าไปในวงปี่พาทย์เครื่องห้า แต่ก็นั่นเป็นแค่ส่วนเสริมเพื่อช่วยเติมเต็มให้วงปี่พาทย์มีอรรถรสในการฟังมากขึ้น โดยที่ระนาดทุ้มบรรเลงไปตามทำนองหลักด้วยการดำเนินทำนองที่

สนุกสนานหยอกล้อกับจังหวะ ในส่วนของฆ้องวงเล็กก็ดำเนินทำนองโดยการเก็บสอดแทรกไปกับระนาดเอก ถึงกระนั้น ระนาดทุ้มและฆ้องวงเล็กก็แทบจะไม่ได้มีส่วนสำคัญต่อการอำนวยบรรเลงเลยแม้แต่น้อย หน้าที่ที่เป็นหลักสำคัญต่อการบรรเลงนั้นยังคงเป็นของเครื่องดนตรีเดิมที่ผสมอยู่ในวงปี่พาทย์เครื่องห้าของเก่า

มีข้อสังเกตว่า หน้าที่การเป็นผู้นำวงของระนาดเอกกับหน้าที่การเป็นประธานวงของปี่ในนั้นแตกต่างกันอย่างไร หน้าที่การเป็นประธานวงของปี่นั้นเห็นได้ชัดจากการที่ใช้ปี่เป็นประธานในการขึ้นเพลง เช่น การขึ้นเพลงตระหรือเพลงเชิดในโหมโรงเย็น หรือไม่ว่าจะเป็นการเล่นปี่พาทย์เสภาก็ยังใช้ปี่ในการขึ้นหัวรัวประลองเสภาและขึ้นเพลงโหมโรง ซึ่งบทบาทความเป็นผู้นำของระนาดเอกจะแตกต่างกันอย่างชัดเจนโดยเห็นได้จากหลายลักษณะ เช่น การบากเพื่อเป็นสัญญาณในการถอนเพื่อส่งร้องหรือลงเพลง การสร้างแนวการบรรเลงที่ชักนำโดยคนระนาด รวมไปถึงการขึ้นเพลงต่างๆ โดยส่วนมากจะขึ้นด้วยระนาดเอกทั้งสิ้น มาถึงตรงนี้อาจสับสนได้ว่า การที่ใช้ปี่ในการขึ้นเพลงหรือการที่ปี่เป่าเหลื่อล้ำไปกับระนาดก็แสดงว่าปี่ก็เป็นผู้นำวงเช่นเดียวกับระนาดเอกด้วย หากจะกล่าวแบบนั้นก็คงจะไม่ใช่ไปซะทีเดียว การขึ้นเพลงของปี่นั้นจะขึ้นในเพลงที่เป็นหลักสำคัญซึ่งจะแสดงให้ถึงบทบาทความเป็นประธานของปี่ ส่วนการเป่าเหลื่อมล้ำด้วยกันกับระนาดเอกนั้นเป็นการแสดงแค่เพียงบทบาทของการเป็นเครื่องนำ แต่การชักนำลูกวงในเรื่องแนวการบรรเลงไปจนถึงการขึ้นเพลงลงเพลงล้วนเป็นหน้าที่ของระนาดเอกโดยทั้งสิ้น (ดุษฎี มีป้อม, อ้างถึงใน กณพ กิ้มเฉี้ยง และคณะ. 2559)

2.2.2 ประเภทของเพลงไทย

สุรพล สุวรรณ ได้กล่าวถึงประเภทของเพลงไทย ในหนังสือดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย ซึ่งแบ่งประเภทของเพลงไทยไว้หลายลักษณะโดยมีข้อมูลดังนี้

การแบ่งประเภทของเพลงไทยนี้ทำได้ค่อนข้างยากเพราะเป็นของที่มองได้หลายแง่ถ้าจะเขียนแต่เพียงแง่หนึ่งแง่ใดเพียงอย่างเดียว ภายหลังนักเรียนไปอ่านตำราอื่นเข้าก็อาจจะงงว่าเหตุใดจึงแบ่งประเภทไม่เหมือนกัน ฉะนั้น ทางที่ดีจึงขอเขียนคลุมไว้หลายๆ แง่ก่อน แต่จะให้คำอธิบายเพียงแง่เล็กน้อยพอให้เข้าใจโดยสังเขปเท่านั้น

1) การแบ่งประเภทของเพลงไทยตามอัตราของเพลง

ถ้าเรามองในแง่อัตราของเพลงแล้ว เราอาจแบ่งเพลงไทยออกได้เป็น 3 อัตราคือ เพลงชั้นเดียว เพลงสองชั้น และเพลงสามชั้น

1.1) เพลงชั้นเดียว

เป็นเพลงที่มีประโยคสั้นที่สุด เป็นของที่มีมาดั้งเดิม โดยมากได้แก่พวกเพลงเร็วและเพลงฉิ่งต่างๆ นอกจากนั้นก็ได้แก่เพลง 2 ชั้น ที่ตัดลงมาเป็นชั้นเดียว ซึ่งมีอยู่เป็นจำนวนไม่ใช่น้อยเพลงชั้นเดียวนี้มีทั้งพวกเพลงบรรเลงล้วนๆ และบรรเลงร้องรับ พวกบรรเลงล้วนก็ได้แก่พวกเพลงเร็วและเพลงฉิ่งต่างๆ โดยมากใช้เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบอากัปกิริยาของตัวโขนละคร ส่วนเพลงร้องชั้นเดียวมักใช้กับการแสดงละครตอนที่ต้องการความรวดเร็ว เช่น ร้องแสดงอาการที่จะต้องไปรับ หรือรีบกระทำการนั้นเป็นต้น

1.2) เพลงสองชั้น

เป็นเพลงที่ยืดขยายชั้นมาจากเพลงชั้นเดียวอีกเท่าตัว เช่น เพลงชั้นเดียวมี 2 ห้อง เพลงสองชั้นก็จะต้องมี 4 ห้อง ดังนี้ เป็นต้น และตัวโน้ตโดยเฉพาะตัวที่เป็น “ลูกตก” (คือลูกตกจังหวะ) ก็จะต้องได้รับการยืดขยายออกไปเท่าตัวเช่นเดียวกันเพลงสองชั้นส่วนมากเป็นของที่มีมาแต่โบราณกาล โดยแทรกอยู่ในเพลงเรื่องบ้าง เป็นเพลงเกร็ดบ้าง เพลงหน้าพาทย์บ้าง เพลงชนิดนี้อาจใช้บรรเลงล้วนๆ หรือใช้บรรเลงรับร้องคลอร้องอย่างไรก็ได้เพลงสองชั้นที่ใช้บรรเลงล้วนๆ ส่วนมากได้แก่เพลงเรื่องต่างๆ ซึ่งอาจเป็นเรื่องเพลงช้าเพลงฉิ่ง หรือเพลงสองไม้ก็ได้ นอกจากนั้นก็เป็นเพลงหน้าพาทย์ในอัตราสามชั้น ซึ่งใช้สำหรับบรรเลงประกอบอากัปกิริยาของตัวโขนละครต่างๆ ส่วนเพลงสามชั้นที่ใช้ร้องนั้น นิยมใช้แสดงโขนละครตลอดจนลิเก เพราะเป็นเพลงที่มีลีลากำลังพอเหมาะแก่การร่ายรำทีเดียว นอกจากนั้นยังนิยมใช้บรรจุลงในเพลงตับต่างๆ อีกด้วย เพราะเพลงสองชั้นมีความกะทัดรัดเหมาะสำหรับใช้ดำเนินเรื่องในเพลงดีมาก

1.3) เพลงสามชั้น

เป็นเพลงที่ยืดขยายขึ้นมาจากเพลงในอัตราสองชั้นอีกเท่าตัว โดยยืดหลักเดียวกับที่ยืดขยายจากชั้นเดียวขึ้นมาเป็นสองชั้นนั่นเอง เพลงในอัตรานี้ที่เป็นของเก่าจริงๆ ก็มีบ้าง แต่มีจำนวนน้อยมาก เช่น เพลงตระโหมโรงบางเพลง เป็นต้น เป็นของที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา อย่างไรก็ดี ขึ้นชื่อว่าเพลงในอัตราสามชั้นแล้ว ส่วนมากจะเป็นเพลงที่แต่งขึ้นในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์แทบทั้งนั้นเพลงสามชั้นก็เช่นเดียวกัน มีทั้งใช้บรรเลงล้วนๆ และบรรเลงรับร้อง เพลงที่ใช้บรรเลงล้วนๆ ก็เช่นเพลงโหมโรงเสภาต่างๆ และเพลงตระสามชั้น เหล่านี้เป็นต้น ส่วนเพลงร้องในอัตราสามชั้นนั้นนิยมใช้ร้องส่งเสภาเป็นพื้น (ที่เราเรียกกันว่าปี่พาทย์รับร้องอยู่ทุกวันนี้) เพลงชนิดนี้ไม่เหมาะสำหรับใช้ประกอบการแสดงโขนละครเพราะมีเอื้อนมากเกินไป และไม่เหมาะสำหรับเอามาบรรจุในเพลงตับเรื่องต่างๆ เพราะจะทำให้ชักช้า

ยืดยาด ดำเนินเรื่องไม่ได้รวดเร็ว และมีบางตับเหมือนกันที่เขาจัดเป็นเพลงสามชั้นตลอด เช่น ตับต้นเพลงฉิ่ง เป็นต้น แต่เพลงตับชนิดนี้ก็มิได้เข้าลักษณะเป็นการ “ดูหนังฟังเรื่อง” แต่ประการใด เป็นการบรรเลงให้ฟังไปเรื่อยๆ เพื่อความไพเราะมากกว่า

ในปัจจุบันนี้ นอกจากเพลงสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียวแล้ว ยังเกิดมีเพลงในอัตราสี่ชั้น ครึ่งชั้น แต่มีค่อนข้างน้อย เพราะจะต้องเลือกเอาแต่ละเพลงที่เหมาะสมจริงๆ มาทำขึ้นเป็นอัตราดังกล่าวจึงจะได้เพลงตั้งแต่สามชั้น ลงมาจนถึงชั้นเดียวนี้ ถ้านำมาบรรเลงติดต่อกันแล้ว จะเรียกว่า “เพลงเถา” เช่น “เพลงการเวก (เถา)” อย่างนี้ ก็หมายความว่าต้องบรรเลงตั้งแต่การเวกสามชั้น ต่อกันลงเรื่อยจนถึงชั้นเดียวและออกลูกหมดไป แต่บางเพลง เช่น “แขกพราหมณ์ (เถา)” เช่นนี้ หมายความถึงต้องบรรเลงตั้งแต่อัตราสี่ชั้น สามชั้น สองชั้น เรื่อยลงมาถึงชั้นเดียวและครึ่งชั้นทีเดียว ทั้งนี้เพราะ ผู้แต่งท่านได้วางเกณฑ์ของท่านไว้อย่างนั้น

2) การแบ่งประเภทของเพลงไทยตามลักษณะของการใช้

ถ้าแบ่งประเภทของเพลงตามลักษณะของการใช้ก็อาจแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภทใหญ่ๆ คือ เพลงที่ใช้ดนตรีล้วน ๆ กับเพลงที่ใช้ร้องประกอบ

2.1) เพลงประเภทที่ใช้ดนตรีล้วนๆ

เพลงที่ใช้ดนตรีล้วนๆ นี้ ยังแบ่งออกได้อีกเป็นหลายอย่าง เช่น เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงหางเครื่อง และเพลงภาษาต่างๆ เป็นต้น

2.1.1) เพลงโหมโรง

ตามประเพณีไทยเรานั้น ไม่ว่าจะเล่นดนตรี เล่นเสภา เล่นละครเล่นโขน หรือแม้จะมีพิธีสงฆ์ต่างๆ ก็จะต้องจัดการโหมโรงให้ชาวบ้านเขารู้ว่าที่นี่จะมีอะไรกัน เพลงโหมโรงบางชนิด เช่น โหมโรงเช้า โหมโรงเย็นนั้น นอกจากจะเป็นการประกาศว่าที่นี่มีจะมีการสวดมนต์เย็นฉันเช้าแล้วยังมีความหมายเป็นการอัญเชิญพระรัตนตรัยและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ลงมายังโรงพิธีอีกด้วย เพลงโหมโรงที่เราเคยได้ยินบ่อยๆ ก็คือ โหมโรงเช้า โหมโรงเย็น โหมโรงลิเก โหมโรงโขนละคร โหมโรงเทศน์ โหมโรงเสภา (หรือโหมโรงรับร้อง) โหมโรงมโหรี เป็นต้น

2.1.2) เพลงหน้าพาทย์

คือเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบอากัปกิริยาของตัวโขนละคร หรือใช้สำหรับอัญเชิญพระเป็นเจ้าฤๅษี เทวดา และครูบาอาจารย์ทั้งหลายให้มาร่วมสโมสรสันนิบาตในพิธีไหว้ครู และพิธีที่เป็นมงคลต่างๆอากัปกิริยาของตัวโขนละครต่างๆนั้น เป็นกิริยาที่มองเห็นได้ เพราะมันกำลังเกิดขึ้นอยู่ในปัจจุบัน เช่น กิริยาเดิน นั่ง นอน กิน เศร้าโศก ร้องไห้ เยอะเย้ย แค้นใจ โกรธ เป็นต้น เหล่านี้ส่วนอากัปกิริยาของพระเจ้า ฤๅษี และเทพพรหมต่างๆ ที่เราเชิญมาร่วมในพิธีไหว้ครูและพิธีมงคลต่างๆ นั้นถือว่าเป็นกิริยาสมมุติ เพราะเรามองไม่เห็น แต่สมมุติเอาว่าเวลานี้ได้เวลาเสด็จแล้วก็บรรเลงเพลงหน้าพาทย์รับเสด็จ เป็นเช่นนี้

2.1.3) เพลงเรื่อง

เพลงเรื่องมีอยู่ 2 อย่าง คือ เพลงเรื่องมโหรีกับเพลงเรื่องของปี่พาทย์ เพลงเรื่องของมโหรีส่วนมากมักจะมีเนื้อร้องกำกับเสมอ ฉะนั้น จึงไม่เข้าอยู่ในหัวข้อของเรานี้ที่จะเข้าเป็นลักษณะบรรเลงด้วยดนตรีล้วนก็คือ เพลงเรื่องของปี่พาทย์เพียงอย่างเดียวเพลงเรื่องดังกล่าวนี้ก็คือ เอาเพลงเรื่องหลายๆ เพลงมาร้อยกรองติดต่อกันเข้า และบรรเลงรวดเดียวตั้งแต่ต้นจนจบ เพลงเรื่องมี 3 ชนิด คือ เรื่องเพลงช้า เรื่องเพลงสองไม้ และเรื่องเพลงฉิ่ง การนำเพลงมาร้อยกันเข้าเป็นเรื่องนี้จะต้องมีแบบแผน ไม่ใช่ร้อยกันเรื่อยไปตามใจชอบ เพลงเรื่องช้าก็จะต้องขึ้นด้วยเพลงสองชั้น และเพลงติดต่อกันยาวพอประมาณแล้วจึงออกเพลงสองไม้ จากนั้นออกเพลงเร็ว (ซึ่งโดยทั่วไปก็เป็นเพลงอัตราชั้นเดียวของเพลงสองไม้นั่นเอง) แล้วจบลงด้วยเพลงลา ดังนี้เพลงเรื่องมีชื่อต่างๆกัน บางทีก็ตั้งชื่อเรื่องตามชื่อเพลงแรกที่มีอยู่ในชุด เช่น เรื่องสีนวลก็ตั้งชื่อตามเพลงแรกที่ชื่อสีนวล เป็นต้น บางเรื่องก็ตั้งชื่อตามกิจพิธีที่ใช้เพลงเรื่องนั้นบรรเลง เช่น เพลงเรื่องเวียนเทียนหรือทำขวัญ เป็นต้น เพลงชุดนี้มีเพลงนางนาคเป็นเพลงแรกแต่ก็หาได้เรียกว่า “เรื่องนางนาค” ไม่ กลับไปเรียกว่าเรื่องเวียนเทียนหรือทำขวัญ ตามลักษณะของกิจพิธีใช้เพลงนี้บรรเลงประกอบเรื่อง นอกจากนั้นยังมีเพลงเรื่องบางชนิดที่ตั้งชื่อตามหน้าทับที่ใช้ก็มี เช่น เพลงเรื่องนางหงส์ เป็นต้น

2.1.4) เพลงลูกบทและเพลงหางเครื่อง

เพลงลูกบทนี้ใช้บรรเลงต่อจากเพลง “แม่บท” เช่น ถ้าบรรเลงมอญครวญ 3 ชั้น อันเป็นเพลง “แม่บท” จบลงไปแล้ว ก็ออกเพลง “ลูกบท” เป็นสำเนียงมอญติดต่อกันไป โดยเลือกเอาแต่เพลงเร็วสั้นๆ ที่มีชั้นเชิงน่าฟัง ในสมัยก่อนมีการใช้ตัวแสดงเข้าประกอบกับเพลงลูกบทนี้ด้วย คือ เมื่อดนตรีออกเพลงลูกบทเป็นภาษาใด ก็ให้ผู้แสดงแต่ตัวเป็นภาษานั้นออกมาเล่นเป็นชุด ดูน่าสนุกดี ตัวแสดง

ที่ออกมาเล่น ท่านเรียกว่า “หางเครื่อง” (คำว่าหางเครื่องของวงดนตรีลูกทุ่งก็เอาไปจากคำนี้) ต่อมาความนิยมในเรื่องหางเครื่องลดลง หางเครื่องจึงค่อยๆหายไป เหลือแต่ดนตรีบรรเลงล้วนๆเพียงอย่างเดียว เพลงที่บรรเลงนั้นเลยเรียกว่า “เพลงหางเครื่อง” แทนที่จะเรียกว่าเพลง “ลูกบท” เหมือนอย่างแต่ก่อน

2.1.5) เพลงภาษา

เพลงภาษานี้ก็เป็นเพลงชุดเดียวกับเพลงหางเครื่องหรือเพลงลูกบท แต่แทนที่จะเอาเพลงภาษาใดภาษาหนึ่งมารวมกันเข้าเป็นชุดละภาษา ก็เอาเพลงหลายๆ ภาษามารวมกันเป็นชุดไปเลยที่เดียว เพลงเหล่านี้ส่วนมากเป็นเพลงที่ไทยเราแต่งขึ้นล้อสำเนียงเพลงของชาติอื่นๆแต่ที่เพลงดั้งเดิมของชาตินั้นๆเองก็มีบ้าง เช่น เพลงก๊วยกิมเหล็ง เป็นต้นเพลงที่แต่งล้อเลียนภาษาของชาติอื่นๆนั้นจะต้องเอาชื่อของชาติที่ถูกล้อเลียนนั้นมานำหน้าชื่อเพลงด้วย เช่น ถ้าจะแต่งเพลงล้อเลียนสำเนียงมอญ ชื่อว่า “ดูดาว” ก็ต้องเอาคำว่า “มอญ” มานำหน้าเป็น “มอญดูดาว” เพื่อประกาศให้รู้ว่าเพลงนี้ผู้แต่งท่านแต่งให้เหมือนสำเนียงมอญ ในทางตรงกันข้ามเพลง “ดูดาว” เหมือนกัน แต่แต่งล้อสำเนียงจีน อย่างนี้ก็ต้องให้ชื่อว่า “จีนดูดาว” จึงจะถูกต้อง

2.2) เพลงประเภทที่มีการขับร้อง

ในลักษณะการบรรเลงเพลงไทยโดยทั่วไปนั้น ถ้ามีการร้องด้วยแล้ว ทำนองร้องกับดนตรีจะเป็นอย่างเดียวกัน ทั้งนี้เพราะต่างก็ทำขึ้นจากเนื้อเพลงอันเดียวกัน ข้อที่ผิดกันเล็กน้อยก็คือทางดนตรีมักดำเนินทางกรอหรือทางเก็บ แต่ทางร้องดำเนินทางเอื้อนเป็นส่วนใหญ่ (เว้นแต่ตรงที่บรรจุคำร้องจะไม่เอื้อน)ในสมัยโบราณ การ้องกับการบรรเลงยังไม่รวมกัน พวกร้องก็ไปของเขาพวกหนึ่งและส่วนมากก็มักร้องเป็นเพลงชั้นเดียว เช่น เพลงเทพทอง เป็นต้น นอกจากนั้นก็มีเพลงประเภทกล่อมเด็กต่างๆและเพลงที่ร้องประกอบละครได้แก่ เพลงร่าย เป็นต้นต่อมาการร้องกับดนตรีได้เกิดผสมกันขึ้น โดยพวกร้องเอาทำนองดนตรีไปร้องบ้าง พวกดนตรีจำทางร้องมาดัดแปลงเป็นทางดนตรีบ้าง ก็เลยเกิดการร้องคู่ไปกับดนตรีขึ้น ในสมัยกรุงศรีอยุธยาวงดนตรีที่เล่นควบคู่ไปกับการร้องก็คือ มโหรีหญิง ส่วนปี่พาทย์เมื่อได้นำไปใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครนอกและละครในแล้ว ก็ต้องบรรเลงรับร้องไปเช่นเดียวกับมโหรีเหมือนกันตกมาถึงสมัยปัจจุบัน เพลงที่มีร้องประกอบย่อมมีอยู่หลายประเภท ดังจะได้อธิบายต่อไปนี้

2.2.1) เพลงเถา

ได้อธิบายแล้วว่า เพลงเถา คือ เพลงซึ่งโดยทั่วไปบรรเลงตั้งแต่อัตราสามชั้นติดต่อกันเรื่อยมาจนถึงชั้นเดียว โดยเริ่มตั้งแต่ร้องในอัตราสามชั้นก่อน เสร็จแล้วดนตรีรับ แล้วจึงร้องในอัตราสองชั้น และชั้นเดียวตามลำดับ โดยคนร้องก่อนแล้วดนตรีจึงรับทีหลังเช่นเดียวกัน

2.2.2) เพลงตับ

คือ เพลงหลายๆ เพลงมารวมกันเข้าประหนึ่งเอาใบจากหลายๆ ใบมารวมกันเข้าเป็น “ตับจาก” นั่นแล และที่เรียกเพลงประเภทนี้ว่า “เพลงตับ” ก็เห็นจะเป็นด้วยเหตุนี้ เพลงตับมี 2 ชนิด คือเพลงตับเรื่อง และตับเพลงตับเพลงนั้นเรียบเรียงขึ้นโดยถือเอาเพลงประเภทเดียวกัน มีลักษณะคล้ายคลึงกันมาร้อยกรองเข้ากัน เมื่อเล่นติดต่อกันไปแล้ว จะฟังดุจว่าเป็นเพลงยาวเหยียดทีเดียว ทั้งนี้เพราะเพลงเหล่านั้นเข้ากันได้สนิทนั่นเอง ส่วนเนื้อร้องนั้นไม่สำคัญจะเอาเนื้ออะไรมาร้องกับเพลงอะไรก็ได้ แม้เนื้อร้องจากละครคนละเรื่องก็ยังใช้ได้ ทั้งนี้เพราะถือเอาเพลงเป็นสำคัญยิ่งกว่าเนื้อร้องนั่นเองส่วนตับเรื่องนั้นตรงกันข้าม ถึงจะมีเพลงหลายเพลงมาร้อยกรองกันเข้า แต่ก็ไม่จำเป็นจะต้องเป็นเพลงประเภทเดียวกัน อาจจะเป็นเพลงที่มีอารมณ์ต่างกัน หรือมีความเร็วลักลั่นกันอย่างไรก็ได้ ขอแต่ให้บทร้องที่จะนำมาร้องนั้น ฟังได้เรื่องราวติดต่อกันเป็นชุดไปเป็นใช้ได้ โดยมาบทร้องเพลงตับเรื่องนี้ก็มักปรับปรุงมาจากละครตอนใดตอนหนึ่งนั่นเอง เช่น เพลงตับเรื่องรามเกียรติ์ตอน“นางลอย” เป็นต้น

2.2.3) เพลงชุด

มีลักษณะคล้ายกับเพลงตับ แต่มักเป็นชุดสั้นๆ เช่น เพลงชุดแขกไทร แขกโหม่ง เป็นต้น ชุดที่ยาวหน่อยก็เห็นจะเป็นชุด 12 ภาษา เพลงชุดนี้ร้องเอาสนุกกันเป็นสำคัญ จะว่าเป็นตับเพลงก็ไม่ใช่เพราะเพลงเป็นคนละภาษาซึ่งจะไปเข้ากันได้อย่างไร จะว่าเป็นตับเรื่องก็ไม่ใช่ เพราะเนื้อร้องมิได้ฟังติดต่อกันเป็นเรื่องราว ด้วยเหตุนี้จึงเรียกว่า“เพลงชุด” เพลงชุด 12 ภาษานี้ไม่จำเป็นต้องมีร้องประกอบสมอไป อาจใช้ดนตรีบรรเลงล้วนๆติดต่อกันเรื่องไปก็ได้ เช่น โหมโรงลิเกออก 12 ภาษา เป็นต้น

2.2.4) เพลงเกร็ด

บรรดาเพลงที่มิได้ร่วมเข้าเป็นเถา หรือเป็นชุด เป็นตับนั้น เราเรียกว่า “เพลงเกร็ด” เช่น แยกเอาเพลงสุดสงวน 3 ชั้น ออกมาจากเถา และเอามาร้องส่งเป็นเอกเทศอย่างนี้ เราเรียกว่า “เพลงเกร็ด” เพลงที่มีร้องประกอบ ซึ่งอธิบายมาทั้งหมดนี้จะเอาไปร้องกับเครื่องสาย หรือมโหรีปีพาทย์

อังกะลุง แตรวง อย่างไรก็ดี แต่ว่าความไพเราะนั้นจะผิดกัน ทั้งนี้เพราะเพลงบางเพลงนั้นเหมาะสำหรับดนตรีเป็นอย่างๆ ไปเท่านั้น ข้อนี้เราจะต้องรู้จักเลือกให้ดี

2.2.5) เพลงละคร

หัวข้อนี้ความจริงไม่จำเป็นต้องแยกออกมา เพราะเพลงที่ใช้ร้องกับละครส่วนมากก็จะเป็นเพลงสองชั้น ต่างๆมีชั้นเดียวปนไปบ้างตามแต่จะเห็นเหมาะสม แต่ที่แยกออกมา ก็เพราะเห็นว่ามีเพลงอยู่หลาย เพลงที่ไม่ใครได้ใช้ที่อื่นๆ ส่วนมากใช้กับละครเพียงอย่างเดียว เช่น เพลงช้าปี่พาทย์ ยานีชมตลาด โอ้ต่างๆ ปีนตลิ่งนอก ปีนตลิ่งใน เอกบท เหล่านี้เป็นต้น

3) การแบ่งประเภทของเพลงไทยตามลักษณะวิธีการบรรเลง

เราอาจแบ่งเพลงไทย ออกตามลักษณะวิธีการได้ 4 ประเภท คือ เพลงทางพื้น เพลงทางกรอ เพลงลูกล้อ ลูกขัด และเพลงเดี่ยว

3.1) เพลงทางพื้น

ได้แก่เพลงที่บรรเลงด้วยวิธี “เก็บ”คือ ถ้าเป็นระนาดก็ตีลักฟากไปเรื่อง โดยยึดหลักเนื้อเพลงอันเป็นเนื้อเพลงเข้าไว้ นานๆ ก็มีสะบัด ขยี้ ประกอบไปบ้างพองาม

3.2) เพลงทางกรอ

เพลงประเภทนี้ดำเนินทำนองช้า แต่หวานซึ้งไพเราะจับใจ ลีลาของเพลงไปในลักษณะที่เสียงส่วนมากจะยืนอยู่ค่อนข้างนาน ฉะนั้น พวกเครื่องตีต่างๆ จึงต้องใช้มือกรอ (คือตีสลับซ้ายขวาถี่) จึงเรียกเพลงประเภทนี้ว่า “เพลงกรอ” หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นผู้คิดทำเพลงประเภทนี้ขึ้นเป็นคนแรก โดยใน พ.ศ. 2458 ได้นำเอาเพลงเขมรเขาเขียวสองชั้น มาทำขึ้นเป็นสามชั้นและประดิษฐ์ให้เป็นเพลงกรอเป็นเพลงแรก พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพอพระราชหฤทัยมาก ถึงกับพระราชทานรางวัลให้ 1 ชั่ง (80 บาท) ซึ่งนับว่ามากมายเหลือเกินในสมัยนั้น ต่อจากนั้นมาเพลงประเภทนี้ก็แพร่หลายไปโดยรวดเร็ว และเป็นที่นิยมอยู่โดยทั่วไปในปัจจุบันวิธีการอย่างข้างต้นนี้อาจนำมาใช้ร่วมกันเป็น “ครึ่งกรอครึ่งเก็บ” ก็ได้ ถ้าในกรณีอย่างนี้แล้วท่านมีศัพท์เรียกโดยเฉพาะว่า “คาบลูกคาบดอก”

3.3) เพลงลูกล้อลูกขัด

เป็นเพลงที่มีความสนุกสนาน มีการแบ่งพวกดำเนินทำนองออกเป็น 2 พวกพวกแรกคือพวกที่มีเสียงสูงจะดำเนินทำนองไปก่อน แล้วพวกหลังคือพวกที่มีเสียงต่ำจะดำเนินทำนอง

เหมือนกับพวกแรกเช่นนี้เร็วกว่า ลูกล้อ ถ้าเป็นลูกขัด พวกแรกจะทำทำนองไปอย่างหนึ่ง แต่พวกหลังจะไม่ทำตามกลับทำไปเสียอีกอย่างหนึ่ง เช่นนี้เรียกว่า ลูกขัด เพลงลูกล้อลูกขัด มักจะใช้หน้าทับสองไม้และใช้ตรงที่เรียกเรียกกันเป็นศัพท์สังคีตว่า “โยน”เพลงแบบนี้จะมีทางพื้นผสมอยู่ด้วยและมีลูกล้อลูกขัดเพื่อเพิ่มความสนุกสนาน โดยมีความแปลกใหม่ในยุคสมัยของการแต่งเพลงด้วย พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร)หรือเรียกว่า “ครูมีแขก” เป็นบิดาของเพลงลูกล้อลูกขัด จึงสามารถกล่าวได้ว่าเกิดมีเพลงแบบนี้ขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ตัวอย่างเช่น เพลงเชิดจีน ทยอยใน แขกลพบุรี เขมรราชบุรี เป็นต้น

3.4) เพลงเดี่ยว

การบรรเลงเพลงเดี่ยวมิใช่จะหมายความว่า การบรรเลงคนเดียวแล้วจะเป็นการบรรเลงเดี่ยวการบรรเลงเดี่ยวนั้น เพลงทำนองและผู้บรรเลงจะต้องเหมาะสมที่จะเป็นการบรรเลงเดี่ยวด้วยจึงจะใช้ได้ อันที่จริงการบรรเลงเดี่ยวนั้นก็มิใช่ว่าจะบรรเลงผู้เดียวจริงๆ เวลาบรรเลงเดี่ยวมักจะมีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ เช่น โทน-รำมะนา กลองแขก หรือ สองหน้า กับ ฉิ่ง เป็นต้น เพลงที่จะบรรเลงเดี่ยวหรือที่จะเรียกได้ว่าเพลงเดี่ยวนั้น การบรรเลงย่อมมุ่งหมายที่จะอวดอยู่ 3 ประการ คือ

ประการที่ 1 หมายถึง ทำนองเพลงที่ครูได้ตกแต่งขึ้นไว้อย่างไพเราะและวิจิตรพิสดารสมที่จะบรรเลงอวดได้

ประการที่ 2 ผู้บรรเลงมีความแม่นยำ จดจำทำนอง เม็ดพราย และวิธีการที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้นั้นอย่างถี่ถ้วนทุกประการ

ประการที่ 3 ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงเดี่ยวดนตรีชนิดนั้นๆได้ตามที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้ ไม่ว่าจะโลดโผนหรือพลิกแพลงเพียงใด ก็สามารถทำได้อย่างถูกต้องคล่องแคล่วไม่มีบกพร่อง การบรรเลงโดยทางหรือทำนองที่ได้แต่งและผู้บรรเลงได้บรรเลงตามที่ได้ว่าไว้นี้ครบถี่ถ้วนแล้วจึงจะเรียกได้ว่าเป็นการบรรเลงเดี่ยว (สุรพล สุวรรณ. 2549 : 59 - 66)

2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ณรงค์ เขียนทองกุล (2561) ได้พัฒนากลวิธีการบรรเลงจะเข้ในเพลงเดี่ยวทะแย สามชั้น เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่องเพลงเดี่ยวจะเข้ทะแย สามชั้น มีวัตถุประสงค์เพื่อประพันธ์ เพลงเดี่ยวใหม่สำหรับจะเข้ที่สามารถนำมาบรรเลงอวดฝีมือได้ นอกจากนั้น ยังสามารถนำมาใช้ในการเรียนการสอนรายวิชา

01385431เครื่องดนตรีเอก VII ซึ่งเป็นรายวิชาบังคับในหลักสูตรสาขาวิชาดนตรีไทย ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ในรายวิชานี้กำหนดให้นิสิตเรียนเครื่องดนตรีไทยที่เป็นเครื่องมือเอกในกลุ่มเพลงเดี่ยว ผู้วิจัยจึงนำผลการวิจัย คือ เพลงเดี่ยวจะเข้ทะแย สามชั้น ไปใช้ในการเรียนการสอนวิชาดังกล่าว ในงานวิจัยเรื่องดังกล่าวผู้วิจัยได้นำทฤษฎีและแนวคิดเกี่ยวกับงานสร้างสรรค์ทฤษฎี การประพันธ์เพลงไทย และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาเป็นฐานความรู้และเชื่อมโยงเพื่อให้ ได้ผลการวิจัย ประเด็นสำคัญในการประพันธ์เพลงเดี่ยวจะเข้ทะแย สามชั้น คือ ผู้วิจัย ได้รวบรวมกลวิธีการบรรเลงจะเข้ตั้งแต่ขั้นพื้นฐานจนถึงขั้นสูงเพื่อนำมาใช้ใน เพลงเดี่ยวจะเข้ทะแย สามชั้น ไว้อย่างเหมาะสม โดยการสร้างทำนองทางเดี่ยวสำหรับจะเข้ สร้างโดยใช้ทำนองทางม้องวงใหญ่เป็น พื้นฐาน ให้เป็นทำนองจะเข้ทางธรรมดา จากนั้นนำทำนองจะเข้ทางธรรมดา สร้างให้เป็นทำนองที่มีลักษณะเป็นทางเดี่ยว อันประกอบด้วยการบรรเลงเทคนิคหลากหลาย และเทคนิคที่มีลักษณะเฉพาะของจะเข้ ได้แก่ สะบัดเสียงเดียว สะบัดสามเสียง การดีดทิงนอยรูปแบบต่างๆ การดีดขยี้ การล้ำเสียง เป็นต้น แนวทางการสร้างทำนอง อ้างอิงจากทำนองเดี่ยวที่ปรากฏในอดีต ที่ผู้วิจัยได้ศึกษาและต่อมาจากครูจะเข้หลายคน ได้แก่ นางมหาเทพกษัตรสมุห (ครูบรรเลง สาคริก) ครูแอบ ยุวนวณิชย์และครูทองดี สุจริตกุล นอกจากนี้ได้ศึกษาทำนองเดี่ยวเพลงทะแย สามชั้นทางเครื่องดนตรีอื่นๆ เช่น เดี่ยวซอด้วง เดี่ยวซอสามสาย และเดี่ยวระนาดทุ้ม เป็นต้น ผู้วิจัยได้คัดเลือกทำนองที่มีความไพเราะมาใช้บางทำนอง และมีทำนองที่ผู้วิจัยได้คิดประดิษฐ์ขึ้นใหม่ด้วย

อังคณา ใจเหิม (2554) ได้ทำการสร้างสรรค์บทเพลงชุด เส้นสายลายไหมไทย โดยการวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อประพันธ์บทลำนำและทำนองเพลง เส้นสายลายไหมไทย สร้างองค์ความรู้ในกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลง และเผยแพร่ผลงานใน รูปแบบการจัดแสดงดนตรี กลุ่มตัวอย่างได้แก่ ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย ผู้เชี่ยวชาญด้านการทอผ้าไหมไทย 6 ประเภท ใน 4 ภูมิภาค ประกอบด้วยภาคเหนือใต้แก่ ผ้าจก ผ้าล้วง ภาคกลางได้แก่ ผ้ามัดหมี่ ภาคอีสานได้แก่ ผ้าขิด ผ้าแพรวา ภาคใต้ ได้แก่ ผ้ายก เก็บรวบรวมข้อมูล โดยการสัมภาษณ์และแบบสอบถาม สร้างสรรค์งานโดยศึกษาวิธีทอ ลวดลาย ตลอดถึงความ เกี่ยวข้องในการทอผ้าไหมแต่ละประเภท นำมาประพันธ์บทเพลงโดยใช้วิธีการประพันธ์แบบอิสระ เป็นการคิดและประดิษฐ์ทำนองขึ้นใหม่ สอดแทรกสำเนียงดนตรีท้องถิ่นของแต่ละภูมิภาค ผลงานการประพันธ์เพลงมีจำนวน 6 เพลง ประกอบด้วย 1. เพลงผ้าจก เป็นเพลงสำเนียงภาคเหนือผสมผสานสำเนียงจีน การดำเนินทำนอง มีเทคนิคการบรรเลงลักจังหวะ และการใช้ลูก สะบัด

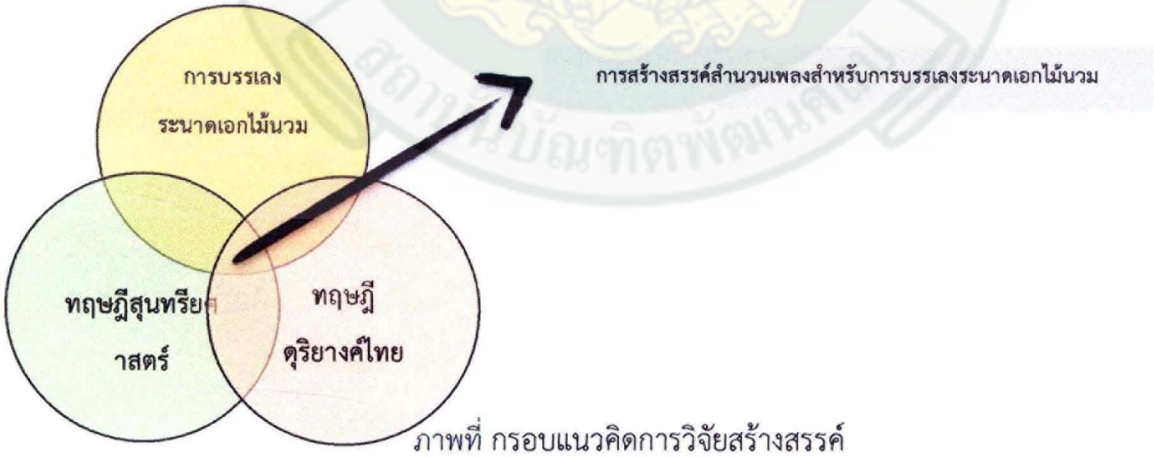
เสมือนการจิกไหมเส้นยืนขึ้น-สูง และการตวัดเส้นไหมเสริม สลับกันไปมาจนเกิดเป็น ลวดลาย 2. เพลงผ้าลวง เป็นเพลงสำเนียงภาคเหนือ การดำเนินทำนอง มีการใช้ลูกเหลื่อมหรือ ลูกล้วง บรรเลงคาบเกี่ยวเหลื่อมล้ำกัน สื่อให้เห็นถึงการล้วงสอดเส้นไหมเกิดเป็นลวดลายน้ำไหล 3. เพลงผ้ามัดหมี่ เป็นเพลงสำเนียงภาคกลาง การดาเนินทำนองมีการบรรเลงทางกรอ สื่อถึงการ สาวเส้นใหม มีการใช้ลูกเท่า เสมือนการมัดใหมเป็นเปาะๆ การใช้ลูกต่อบรรเลงเชื่อมต่อทำนองให้ ได้ใจความที่สมบูรณ์ เสมือนการทอผ้ามัดหมีซึ่งต้องนาสายที่มัดไว้มาทอต่อกันเป็นลวดลายให้ สมบูรณ์ 4. เพลงผ้าขิต เป็นเพลงสำเนียงอีสาน การดำเนินทำนอมีการบรรเลงทางเก็บสลับกับการ บรรเลงทางกรอ สะท้อนถึงวิถีชีวิตที่มีทั้งโลดโผนและเรียบง่าย สอดแทรกเทคนิคการลักจังหวะ เสมือนการสะก็ตเส้นไหมให้เก็ตลวดลาย 5. เพลงผ้าแพรวา เป็นเพลงสำเนียงอีสาน การดำเนิน ทำนองมีการบรรเลงทางพื้น เครื่องดนตรีมีอิสระในการสร้างทางกลอนเสมือนการทอผ้าแพรวาที่มี อิสระในการใช้สีสันที่หลากหลาย สอดแทรกเทคนิคการใช้ลูกสะบัดและเทคนิคการลักจังหวะ คล้าย กับการตวัตและการสะกดเส้นไหม เป็นการผสมผสานระหว่างจุกกับขต 6. เพลงผ้ายก เป็นเพลง สำเนียงใต้ตอนล่าง การดำเนินทำนองมีการใช้ลูกล้อและลูกขัต เสมือนใหมเส้นยกกับเส้นข่ม สลับ ขัดกันไปมาจนเกิดลวดลายตลอดพื้น

ชนะชัย กอผจญ (2559) ได้สร้างสรรค์บทเพลง ตับวิฬาร์เริงสำราญ เป็นงานวิจัยนี้เป็นการบูรณาการองค์ความรู้ด้านดุริยางคศิลป์ไทยและหัตถกรรมไทย เรียบเรียง การแปรทานอง การสร้างแนวทนองประสานเสียง โดยยึดหลักความสัมพันธ์ของเสียง มีการแบ่ง หน้าที่การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีในรูปแบบใหม่ เอกภาพของบทเพลงมีรูปแบบจังหวะและ รูปแบบทำนองที่สอดคล้องกับวิธีการทอผ้าแต่ละประเภท และเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงสื่อสำเนียง ของความเป็นเอกลักษณ์ถิ่นโดยงานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา ความเชื่อ ลักษณะนิสัยและ พฤติกรรมที่เกี่ยวข้องกับแมวทั่วไปและแมวไทยทั้ง 5 ชนิด ที่ยังคงปรากฏให้พบเห็นได้ในปัจจุบันและ นำมาสังเคราะห์เพื่อสร้างสรรค์เป็นทำนองเพลง ดับวิฬาร์เริงสำราญ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิง คุณภาพ ด้วยการศึกษาข้อมูลเอกสารและสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านแมวไทยและผู้ทรงคุณวุฒิ ทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย นำเสนอผลการวิจัยด้วยการสร้างสรรค์บทเพลงทางดุริยางคศิลป์ไทยใหม่ แล้วบรรเลงด้วยวงดนตรีไทยประยุกต์ร่วมสมัยและวิธีการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) การประพันธ์เพลง ตับบวิฬาร์เริงสำราญ เป็นการประพันธ์เพลงตับ ประเภทผับเรื่อง กำหนดใช้วงดนตรีไทยประยุกต์ร่วมสมัยทำการบรรเลง ทำนองเพลงแบ่งออกเป็น 3 ช่วงได้แก่ ปมบท ที่สาวถึงประวัติความเป็นมา ความเชื่อ และบริบทต่าง ๆ ของแมวไทย

ทำนองแบ่งออกเป็น ลูกน้ำ 4 ท่อน ส่วนที่สอง มัชฌิมบท กล่าวถึงอุปนิสัย สัญชาตญาณ พฤติกรรม ทำนองเพลงแบ่ง ออกเป็นทำนองอุปนิสัย 5 ท่อน และส่วนที่สาม ปัจฉิมบท กล่าวถึงลักษณะเด่นของแมวไทยทั้ง 5 ชนิต ทำนองเพลงแบ่งออกเป็น 5 เพลงตามชนิดของแมวไทย ทำนองเพลงมีทั้งการประพันธ์ทำนอง 8 ห้องโน้ตเพลงและแบบฉิ่งตัดได้แก่ 7 ห้องโน้ตเพลง ทำนองเพลงประพันธ์โดยยึดหลักการประพันธ์ เพลงเกี่ยวกับสัตว์โดยคัดเลือก มาเป็นแนวในการประพันธ์ ทำการประพันธ์ทำนองใหม่ โดยใช้เครื่องดนตรีสากลและเครื่องตกแต่งทำนองที่นำมาใช้ได้แก่ คลาร์เน็ต โปงเหล็ก เกราะ กังสดาล ระฆังกระพรวน ขลุ่ยนกชนิดต่าง ๆ ขลุ่ยจีน ส่วนเครื่องกำกับจังหวะ หน้าทับ ได้แก่กลองแขก ตะโพนไทย เปิงมาง จังหวะหน้าทับที่นำมากำกับทำนองมีทั้งจังหวะพิเศษ และจังหวะหน้าทับเดิม ได้แก่ หน้าทับพระทอง หน้าทับกระบี่สีลา หน้าทับเบ้าหลุด หน้าทับลาว หน้าทับสองไม้สองชั้น หน้าทับตะเข่ิง (กลองแขก) หน้าทับสดายงค์ ชั้นเดียว

2.4 กรอบแนวคิดการวิจัยสร้างสรรค์

การวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ ดำเนินการโดยยึดแนวทางการวิจัยเชิงคุณภาพในการเก็บองค์ความรู้ด้านการบรรเลงระนาดเอกไม้นวมมาทำการวิเคราะห์ สังเคราะห์ แล้วนำองค์ความรู้ที่ได้มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานตามหลักทฤษฎีสุนทรียศาสตร์และหลักทฤษฎีดุริยางค์ไทย สามารถสรุปเป็นกรอบแนวคิดในการวิจัยสร้างสรรค์ได้ดังนี้



ภาพที่ กรอบแนวคิดการวิจัยสร้างสรรค์

ที่มา : ผู้วิจัยสร้างสรรค์

บทที่ 3

ระเบียบวิธีวิจัยสร้างสรรค์

การวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง การสร้างสรรค์สำนวนเพลงสำหรับการบรรเลงระนาดเอกไม้นวม เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ เป็นการศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับการบรรเลงระนาดเอกไม้นวม นำมาสู่การสร้างสรรค์สำนวนเพลง โดยอ้างอิงจากองค์ความรู้ที่ได้จากวิเคราะห์ สังเคราะห์ มีขั้นตอนดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์ดังนี้

3.1 การศึกษาข้อมูล แนวคิดทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

3.2 ผู้เชี่ยวชาญประเมินผลงานสร้างสรรค์

3.3 การสร้างเครื่องมือวิจัยสร้างสรรค์

3.4 การเก็บรวบรวมข้อมูล

3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล

3.6 การสร้างสรรค์ผลงาน

3.7 การนำเสนอผลงาน

3.1 ศึกษาข้อมูล แนวคิดทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ศึกษาแนวคิดทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อใช้ในการกำหนดแนวทางการวิจัย

3.2 ผู้เชี่ยวชาญประเมินผลงานสร้างสรรค์

ผู้วิจัยได้กำหนดกลุ่มผู้มีเชี่ยวชาญที่มีความรู้ด้านระนาดเอกและดนตรีไทย ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการกำหนดหลักเกณฑ์การเลือกบุคคลผู้ให้ข้อมูลตามคุณสมบัติต่างๆ ดังนี้

1) เป็นผู้มีประสบการณ์และองค์ความรู้ด้านระนาดเอกหรือดนตรีไทยไม่น้อยกว่า 20 ปี

สำหรับข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยในประเด็นต่างๆ อาทิ ประเด็นเชิงความรู้เกี่ยวกับระนาดเอก หรืออื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์การเลือกผู้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมไว้ดังนี้

1) เป็นผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย

2) มีประสบการณ์อยู่ในวงวิชาการทางดุริยางคศิลป์ไทยมาไม่น้อยกว่า 20 ปี

3.3 การสร้างเครื่องมือวิจัยสร้างสรรค์

ผู้วิจัยเลือกใช้การเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ด้วยแบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้างเป็นหลักสำหรับการทำวิจัยในครั้งนี้ โดยจะทำการกำหนดคำถามหรือประเด็นการสัมภาษณ์ที่เน้นเจาะจงรายละเอียดที่ครอบคลุมกับคำถามและวัตถุประสงค์ และรวมไปถึงประเด็นอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง ซึ่งมีขั้นตอนการสร้างเครื่องมือวิจัย ดังนี้

ขั้นที่ 1 สัมภาษณ์ข้อมูลเบื้องต้นจากบุคคลผู้ให้ข้อมูล ซึ่งจะเป็นการสัมภาษณ์กว้างๆ แบบไม่มีโครงสร้าง โดยอิงคำถามจากวัตถุประสงค์และคำถามการวิจัยเป็นหลัก

ขั้นที่ 2 แยกแยะประเด็นและรายละเอียดสำคัญจากข้อมูลที่ได้รับมาในเบื้องต้น แล้วจึงทำการกำหนดกรอบประเด็นคำถามให้ครอบคลุมและมุ่งเน้นไปที่การเจาะลึกรายละเอียดตามข้อมูลที่ได้

ขั้นที่ 3 นำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์มาเป็นแนวคิดตั้งต้นในการสร้างสรรค์ผลงาน

3.4 การเก็บรวบรวมข้อมูล

1) การรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร

ผู้วิจัยทำการรวบรวมข้อมูลอันเป็นบริบทโดยรอบที่เกี่ยวข้องไปจนถึงข้อมูลสำคัญที่เป็นสารัตถะของงานวิจัย โดยจะทำการรวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ หนังสือ งานวิจัย ที่สามารถสืบค้นได้จากแหล่งการเรียนรู้ต่างๆ เช่น ห้องสมุด หอสมุด รวมไปถึงการค้นคว้าจากสื่อวิดิทัศน์และเว็ปไซต์ที่มีการเผยแพร่ข้อมูลที่เกี่ยวข้องอันสามารถเชื่อถือได้

2) การรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์

จากทฤษฎีลูกกระดอน ซึ่งเป็นทฤษฎีการเก็บเกี่ยวข้อมูลที่ไม่ระบุกลุ่มหรือบุคคลผู้ให้ข้อมูลไว้อย่างชัดเจน ซึ่งบุคคลผู้ให้ข้อมูลต่อไปที่ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์จะอ้างอิงมาจากการสัมภาษณ์ต่อเนื่องจากบุคคลผู้ให้ข้อมูลสำคัญเป็นหลัก จากนั้นผู้วิจัยดำเนินการติดตามการกระดอนสะท้อนบุคคลข้อมูลนั้น และรวมไปติดตามการกระดอนสะท้อนของข้อมูลต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง อันเกิดขึ้นมาระหว่างการรวบรวมข้อมูลด้วย

3) การตรวจสอบข้อมูล

ผู้วิจัยใช้วิธีการตรวจสอบสามเส้าด้านข้อมูล ใช้แหล่งบุคคลผู้ให้ข้อมูลหลัก ผู้วิจัยจะทำการตรวจสอบข้อมูลเบื้องต้นระหว่างการสัมภาษณ์ไปตลอดจนเสร็จสิ้นกระบวนการเก็บข้อมูล ซึ่งหากมีข้อมูลที่คลุมเครือยังไม่เกิดความกระจ่างชัดเจน ผู้วิจัยจะทำการตรวจสอบข้อมูลอีกครั้งโดยการสัมภาษณ์บุคคลผู้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมเพื่อให้ได้ความกระจ่างก่อนนำมาทำการวิเคราะห์ สังเคราะห์ต่อไป

3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีพรรณนา โดยจะนำเสนอเป็นความเรียงในวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 อันเป็นข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ในประเด็นเกี่ยวกับการศึกษาการบรรเลงระนาดเอกไม้นวม แล้วทำการสังเคราะห์ข้อมูลเพื่อนำมาเป็นองค์ความรู้ตั้งต้นในการสร้างสรรค์ผลงานตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 2

3.6 การสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์สำนวนเพลงสำหรับการบรรเลงระนาดเอกด้วยไม้นวม โดยการนำองค์ความรู้เรื่องแนวคิดในการสร้างสรรค์ที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิมาสร้างสรรค์สำนวนเพลง แล้วนำผลงานที่ทำการสร้างสรรค์นำไปให้ผู้ทรงคุณวุฒิให้คำแนะนำปรับปรุงงานสร้างสรรค์

3.7 การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์

นำเสนอผลงานจากการสร้างสรรค์โดยมีผู้ทรงคุณวุฒิมาเป็นกรรมการในการวิพากษ์และให้คำแนะนำปรับปรุงผลงาน จากนั้นนำผลที่ได้มาปรับปรุงผลงานอีกครั้งหนึ่ง แล้วจึงสรุปเป็นรายงานรูปเล่มสมบูรณ์ พร้อมทำการเผยแพร่ผลงาน

บทที่ 4
ผลงานสร้างสรรค์เดี่ยวระนาดเอกไม้นวม เพลงนกขมิ้น 3 ชั้น

ผลงานสร้างสรรค์เดี่ยวระนาดเอกไม้นวมเพลง นกขมิ้น 3 ชั้น มีรูปแบบการบรรเลงในลักษณะโอด พัน โดยใช้แนวคิดและวางโครงสร้างตามบทร้องเพลงนกขมิ้น 3 ชั้น เรียบเรียงทำนองโดยประยุกต์ใช้กลอนระนาดลักษณะต่าง ๆ ตามแนวคิดของครูประสิทธิ์ ถาวร เพื่อให้เกิดความเข้าใจตรงกัน ผู้ประพันธ์จึงได้อธิบายโดยแบ่งเป็นประเด็นดังต่อไปนี้

4.1 การนับสัดส่วนในเพลง

4.2 กลวิธีการบรรเลงระนาด

4.3 กลอนระนาดเอกลักษณะต่าง ๆ ตามแนวคิดของครูประสิทธิ์ ถาวร

4.4 รายละเอียดการประพันธ์ทำนอง

4.5 สรุป

4.1 การนับสัดส่วนในเพลง

4.1.1 พยางค์ หมายถึง เสียงของการบรรเลงครั้งหนึ่ง ๆ มีความยาวเท่ากับเขบ็ต 2 ชั้น

4.1.2 คำ หมายถึง การนำเสียงพยางค์ 4 พยางค์มาร้อยเรียงต่อกัน เมื่อเปรียบเทียบกับการบักทึกโน้ตไทยจะเท่ากับ 1 ห้องเพลง

4.1.3 วรรค หมายถึง การนำคำ 4 คำมาร้อยเรียงต่อกันเมื่อเปรียบเทียบกับการบักทึกโน้ตไทยจะเท่ากับ 4 ห้องเพลง

4.1.4 ประโยค หมายถึง การนำวรรค 2 วรรคมาร้อยเรียงต่อกันเมื่อเปรียบเทียบกับการบักทึกโน้ตไทยจะเท่ากับ 8 ห้องเพลง

4.1.5 กลอน หมายถึง ประโยคเพลง 1 ประโยคที่มีลักษณะการดำเนินทำนองแต่ละวรรคคล้ายคลึงหรือเป็นไปในลักษณะเดียวกัน ซึ่งเรียกวรรคที่ 1 ว่า “วรรคถาม” เรียกวรรคที่ 2 ว่า “วรรคตอบ”

4.2 กลวิธีการบรรเลงระนาด

กลวิธีการบรรเลงระนาดเอกนั้นถือเป็นองค์ประกอบที่มีความสำคัญเช่นเดียวกับกลอนระนาดเอก โดยในการอธิบายกลวิธีที่ปรากฏในผลงานสร้างสรรค์เดี่ยวระนาดเอกไม้นวมเพลง นกขมิ้น 3 ชั้น ผู้ประพันธ์จะอธิบายโดยศึกษาจากงานเขียนของบันเทิง สิทธิแพทย์ (2550: 61-68) มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

4.2.1 เก็บ หมายถึง การดำเนินทำนองของระนาดเอก ด้วยการทำทางม้องให้เป็นเนื้อเต็ม (เขบ็ต 2 ชั้น)

4.2.2 ขยี้ หมายถึง การบรรเลงให้ถี่กว่าการเก็บอีก 1 เท่า ถ้าบรรเลงเก็บใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้น บรรเลงขยี้ต้องใช้โน้ตเขบ็ต 3 ชั้น

4.2.3 ถ่างมือ หมายถึง การเก็บวิธีหนึ่งที่มือขวาและมือซ้ายแยกออกจากกัน ไม่ใช่คู่ 8 ตีถ่างออกไปเป็นคู่ 13 คู่ 15 คู่ และคู่ 17

4.2.4 แยกมือ หมายถึง การรัววิธีหนึ่งที่มือซ้ายกับมือขวาแยกกันบรรเลงเสียงต่ำและเสียงสูงอาจจะมากกว่า หรือน้อยกว่าคู่ 8 ก็ได้

4.2.5 รัว หมายถึง การบรรเลงสลับซ้ายขวาด้วยโน้ตเขบ็ต 3ชั้น มักเป็นการดำเนินทางเดี่ยวของระนาดเอกทางหนึ่ง (ต่างจากขยี้ ที่ใช้โน้ตเขบ็ต 3 ชั้น บรรเลงด้วยคู่ 8)

4.2.6 รัวพื้น หมายถึง การบรรเลงรัวสลับซ้าย-ขวา ตามทำนองเพลงตลอดทั้งเที่ยว มักจะใช้ในเที่ยวที่ 3 ของการเดี่ยวเพลงทั่วไป

4.2.7 รัวไล่เสียง หมายถึง การรัวไล่จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง เรียกว่า รัวไล่เสียงขึ้น ถ้ารัวไล่จากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ เรียกว่า รัวไล่เสียงลง

4.2.8 สะเดาะ หมายถึง การบรรเลงลักษณะเดียวกับสะบัด แต่ยืนอยู่บนเสียงเดียวกันทั้ง 3 พยางค์ มีทั้งสะบัดปิดปลายไม้และสะบัดเปิดปลายไม้

4.2.9 สะบัด หมายถึง การบรรเลงเพิ่มจากเก็บอีกหนึ่งพยางค์ เป็น 3 พยางค์ ถ้าเริ่มจากเสียงต่ำไปเสียงสูง เรียกว่า สะบัดขึ้น ถ้าเริ่มจากเสียงสูงไปเสียงต่ำ เรียกว่า สะบัดลง

4.2.10 เหวี่ยง หมายถึง การรัววิธีหนึ่งโดยมือขวาเหวี่ยงคู่ 3 , 4 , 5 หรือ 8 มือยืนอยู่ที่เสียงใดเสียงหนึ่ง

4.2.11 เหวี่ยงควบ หมายถึง การรัวอีกวิธีหนึ่ง โดยมือขวาเหวี่ยงคู่ 3 , 4 , 5 , หรือ 8 มือซ้ายอาจจะเหวี่ยงคู่ 4 หรือ 5 ก็ได้

4.2.12 กระต่ายเต้น หมายถึง การตีมือพร้อมกัน แล้วมือขวาตีอีกครั้งหนึ่งอย่างฉับพลัน ในลักษณะค่อนข้างกดเสียง

4.3 กลอนระนาดเอกลักษณะต่าง ๆ ตามแนวคิดของครูประสิทธิ์ ถาวร

กลอนระนาดเอกลักษณะต่าง ๆ นี้ ครูประสิทธิ์ ถาวร ได้รับการถ่ายทอดจากหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ภายหลังครูประสิทธิ์ ถาวร ได้รวบรวมและนำเสนอด้วยการอธิบายประกอบการสาธิตในรายการศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพฯ ปีพุทธศักราช 3539 ประกอบด้วยกลอน 9 ลักษณะซึ่งมีรายละเอียดดังนี้ (อุทัย ศาสตรา, 2553: 120-122)

4.3.1 กลอนสับ หมายถึง ลักษณะของทำนองกลอนจะเป็นการตีด้วยวิธีการสับมือเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งจะตีที่เสียงเดียวติดกัน 2 ครั้งบ้าง 3 ครั้งบ้าง

4.3.2 กลอนไต่ลวด หมายถึง ลักษณะของทำนองกลอนจะเดินเป็นเส้นเดียว ทั้งขาขึ้นและขาลง คือ จะใช้ เสียงระนาดเอกที่ใกล้เคียงกัน ไม่ข้ามเสียงมากนัก

4.3.3 กลอนไต่ไม้ หมายถึง ลักษณะของทำนองกลอนจะมีการย้อนเสียง

4.3.4 กลอนลอดตาข่าย หมายถึง ลักษณะของทำนองกลอนค่อนข้างจะโฉบเฉี่ยว คือ จะมีทำนองค่อนข้างกระโดดและข้ามเสียงค่อนข้างมาก

4.3.5 กลอนเดินตะเข็บ หรือ ม้วนตะเข็บ หมายถึง ลักษณะทำนองกลอนจะเดินแบบม้วนหน้าเหมือนกับการเย็บผ้าแบบเดินตะเข็บ ที่ต้องเย็บม้วนไปข้างหน้าอย่างต่อเนื่อง

4.3.6 กลอนย้อนตะเข็บ หมายถึง ลักษณะทำนองกลอนใกล้เคียงกับกลอนเดินตะเข็บ แต่กลอนย้อนตะเข็บจะเป็นลักษณะการเดินทำนองย้อนถอยหลัง

4.3.7 กลอนร้อยลูกโซ่ หมายถึง ลักษณะของทำนองจะเกี่ยวพันกันเป็นข้อ ๆ เหมือนลูกโซ่

4.3.8 กลอนซ่อนตะเข็บ หมายถึง ลักษณะทำนองกลอนจะหลบช่วงปลายทำนอง ไม่ฉายออก

4.3.9 กลอนพัน หมายถึง ลักษณะทำนองกลอนจัดเป็นพวกเดียวกับกลอนซ่อนตะเข็บ ในการบรรเลงสามารถใช้กลอนทั้งสองลักษณะผสมกันได้ เมื่อนำมาบรรเลงผสมกัน

4.4 รายละเอียดการประพันธ์สำนวน

ผลงานสร้างสรรค์เดี่ยวระนาดเอกไม้นวมเพลง นกขมิ้น 3 ชั้น ประพันธ์ตามรูปแบบการบรรเลงระนาดเอกไม้นวมในลักษณะโอด พัน อย่างเครื่องสายและเครื่องเป่า นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดและวางโครงสร้างเพลงแต่ละประโยค แต่ละท่อน ตามบทร้องเพลงนกขมิ้น 3 ชั้น ที่ใช้ขับร้องกันทั่วไป ซึ่งมีอารมณ์ที่สอดคล้องกัน โดยสามารถเปรียบเทียบระหว่างการขับร้องและกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกที่ปรากฏในแต่ละวรรค แต่ละประโยค แต่ละท่อน ใช้กลองแขกบรรเลงหน้าทับ โดยในการอธิบายรายละเอียดการประพันธ์ทำนอง ผู้วิจัยได้นำเสนอเป็นประโยค ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

ท่อน 1 เจ้านกขมิ้นเหลืองอ่อน ค่ำลงแล้วจะนอนที่รังไหน

เที่ยวโอด

ประโยคที่ 1 (เจ้านกขมิ้น)

วรรคถามขึ้นต้นด้วยกลวิธีการสะบัดตามท่าทีการขึ้นเพลงของระนาดเอกผสมการกรอและรัว วรรคตอบรัวเป็นทำนองผสมกลวิธีรัวพื้นแบบขยี้

ประโยคที่ 2 (เหลืองอ่อน)

วรรคถามใช้กลวิธีเดียวกันกับวรรคถามในประโยคที่ 1 แต่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงจากเสียงกลางไปเสียงต่ำ และท้ายวรรครัวขึ้นไปหาเสียงกลางซึ่งเป็นเสียงเดียวกับท้ายวรรคถามประโยคที่ 1 วรรคตอบรัวเป็นทำนองผสมกลวิธีรัวพื้นแบบขยี้

ประโยคที่ 3 (เอื้อน)

รัวเป็นทำนองผสมกลวิธีรัวพื้นแบบขยี้ โดยใช้กลอนรัวซ่อนตะเข็บ วรรคถามปลายขึ้น (เสียงเรสูง) วรรคตอบปลายลง(เสียงเรกลาง)

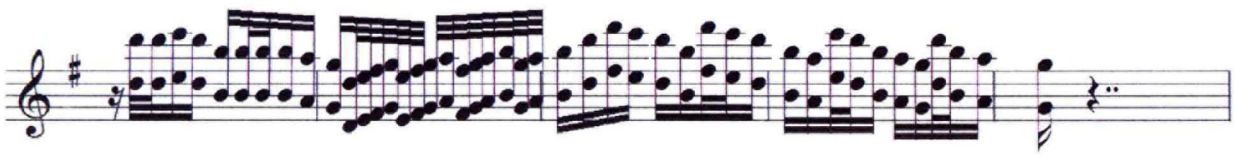
ประโยคที่ 4 (ค่ำลงแล้ว เจ้าจะนอน)

วรรคถามขึ้นต้นด้วยสะบัดผสม รัวเป็นทำนองผสมกลวิธีรัวพื้นแบบขยี้ วรรคตอบรัวเป็นทำนองผสมกลวิธีรัวพื้นแบบขยี้

ประโยคที่ 5 (เอื้อน)

ใช้กลวิธีสะบัดสองลูกผสมกลอนลูกโซ่โดยวรรคถามไต่ลง วรรคตอบไต่ขึ้น

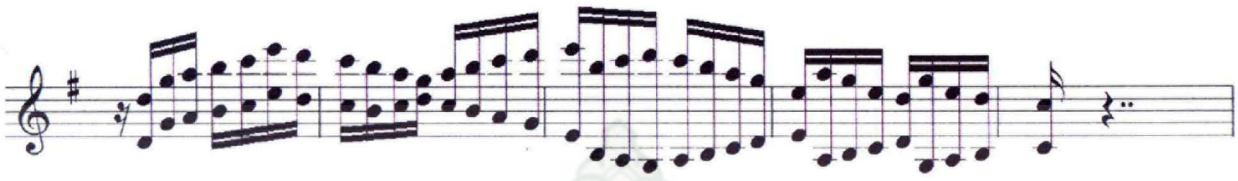
ประโยคที่ 6 (ที่รังไหน)



ใช้กลวิธีสะบัดสองลูก สะเดาะ ขยี้ ผสมเก็บและสะบัดสามลูก

ท่อน 1 เที่ยวพัน

ประโยคที่ 1 (เจ้านกขมิ้น)



ใช้กลวิธีเก็บถ่างมือ วรรคถามถ่างออกเป็นคู่สิบห้าด้วยกลอนไต่ลวด วรรคตอบรวบเข้าจากคู่สิบห้าเป็นคู่แปดด้วยกลอนไต่ไม้

ประโยคที่ 2 (เหลืองอ่อน)

วรรคถามใช้กลวิธีถ่างออกและรวบเข้าอย่างวรรคถามของประโยคที่ 1 ซึ่งใช้ทำนองเดียวกัน แต่สลับหน้าที่ระหว่างมือซ้ายและมือขวาทำให้ลูกจบท้ายวรรคเป็นคู่หนึ่ง (เสียงมีกลาง) วรรคตอบใช้กลวิธีสะบัดผสมแบบขยี้ โดยครึ่งวรรคแรกปลายขึ้น ครึ่งวรรคหลังปลายลง

ประโยคที่ 3 (เอื้อน)

ใช้กลอนซ่อนตะเข็บ โดยวรรคถามปลายขึ้น วรรคตอบปลายลง อย่างประโยคที่ 3 ของท่อน 1 เที่ยวโอด

ประโยคที่ 4 (ค่ำลงแล้ว)

ใช้กลอนม้วนตะเข็บ โดยวรรคถามม้วนขึ้น วรรคตอบม้วนลง

ประโยคที่ 5 (เอื้อน)

ใช้กลอนลูกโซ่ไต่ไม้ โดยวรรคถามไต่ลงจากลูกยอด(เสียงซอลสูง) วรรคตอบไต่ขึ้นจากลูกทวน (เสียงซอลต่ำ)

ประโยคที่ 6 (ที่รังไหน)

ใช้กลอนไต่ไม้ โดยวรรคถามปลายขึ้น วรรคตอบปลายลง ตามทำนองหลัก

ท่อน 2 นอนไหนนอนได้ สุมทุมพุ่มไม้ที่เคยนอน

เที่ยวโอด

ประโยคที่ 1 (นอนไหน)

ใช้กลวิธีสะเดาะผสมมือและคู่เหวี่ยงจากเสียงต่ำคู่สี่ไปสูงคู่แปดไต่ตามทำนองหลัก

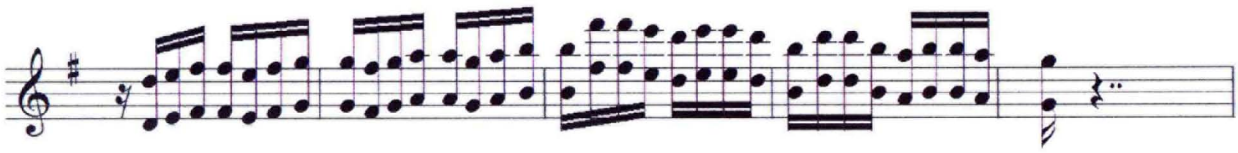
ประโยคที่ 2 (นอนได้)

ใช้กลอนลูกโซ่โดยแต่ละข้อของลูกโซ่ใช้วิธีลอดตาข่าย

ประโยคที่ 3 (สุมทุมพุ่มไม้)

ใช้กลวิธีสะบัดผสมและคู่แปดจบด้วยท้ายไต่ลวดตามทำนองหลัก

ประโยคที่ 4 (ที่เคยนอน)



ใช้กลอนสับโดยวรรคถามสับท้ายขึ้น วรรคตอบสับหัวลง

ท่อน 2 เที่ยวพัน

ประโยคที่ 1 (นอนไหน)

ใช้กลอนเท่า โดยไต่ตามไปทำนองหลักอย่างประโยคที่ 1 ของท่อน 2 เที่ยวโอด

ประโยคที่ 2 (นอนได้)

ใช้กลอนไต่ไม้โดยแต่ละคำจะเปลี่ยนบันไดเสียงถามตอบสลับกันระหว่างสูง ต่ำ ซึ่งคำแรกและคำสุดท้ายของประโยคเป็นทำนองเดียวกัน

ประโยคที่ 3 (สุมทุมพุ่มไม้)

ใช้กลอนลูกโซ่ในลักษณะไต่ไม้โดยวรรคถามถอยหลังลง วรรคตอบถอยขึ้น

ประโยคที่ 4 (ที่เคยนอน)

ใช้กลอนลอดตาข่าย โดยวรรคถามลอดขึ้น วรรคตอบลอดลง

ท่อน 3 ลมพัดมาอ่อนอ่อน เจ้าก็ร่อนไปตามลมเอย

เที่ยวโอด

ประโยคที่ 1 (ลมพัด)

แต่ละคำใช้กลวิธีรัวผสมกระต่ายเต้น โดยวรรคถามปลายลง วรรคตอบปลายขึ้น

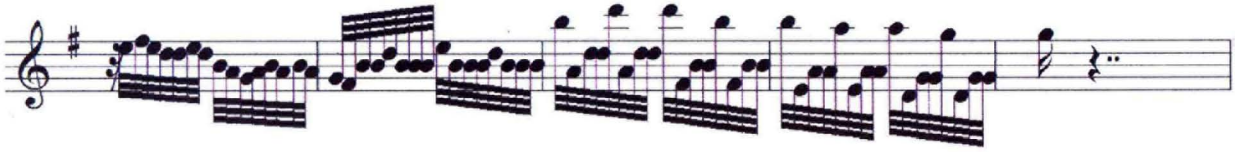
ประโยคที่ 2 (มาอ่อนอ่อน)

ใช้กลวิธีรัวผสมกระต่ายเต้นครึ่งวรรค ปลายลงทั้งประโยค

ประโยคที่ 3 (เจ้าก็ร่อนไปตาม)

ใช้กลวิธีมือหนึ่งรัวยืนทำนอง อีกมือหนึ่งตีด้วยกลอนสับนก โดยวรรคถามใช้มือขวาตีกลอน มือซ้ายยืน วรรคตอบใช้มือขวายืน มือซ้ายตีกลอน

ประโยคที่ 4 (ลมเอย)

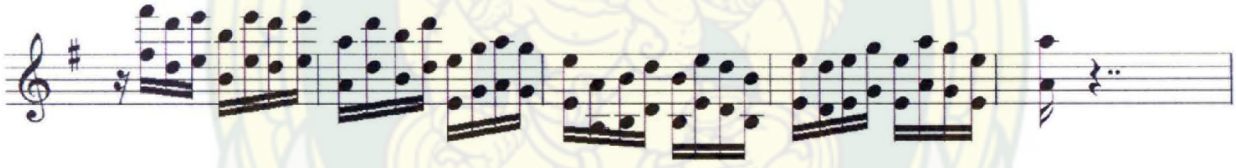


ใช้กลวิธีรัวเหวี่ยงคู่สาม คู่สี่ คู่แปด และรัวเหวี่ยงควบโดยซ้ายคู่สี่ ขวาคู่แปด

ท่อน 3 เที่ยวพัน

ในท่อน 3 เที่ยวพันนี้ ผู้ประพันธ์ใช้การเก็บปิดท้ายเพลงในลักษณะกลอนพัน ตามแนวคิดของครูประสิทธิ์ ถาวร โดยมีรายละเอียดดังนี้

ประโยคที่ 1 (ลมพัด)

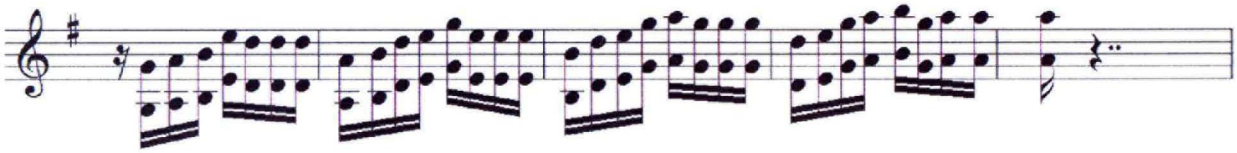


พันแบบซ่อนตะเข็บ

ประโยคที่ 2 (มาอ่อนอ่อน)

พันแบบสับฟากปลายลง

ประโยคที่ 3 (เจ้าก็ร่อนไปตาม)



พันแบบสับฟากฝากคำปลายขึ้น

ประโยคที่ 4 (ลมเอย)

ลงจบด้วยท่าทีลงจบตามทำนองหลัก โดยวรรคถามใช้กลอนไต่ลวดเพื่อเชื่อมวรรคตอบด้วยกลวิธีขยักและกรอปิดท้ายไปสู่การลงจบอย่างสมบูรณ์

4.5 สรุป

ในการประพันธ์เดี่ยวระนาดเอกไม้นวมเพลง นกขมิ้น 3 ชั้น ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดและวางโครงสร้างเพลงแต่ละประโยค แต่ละท่อน ตามบทร้องเพลงนกขมิ้น 3 ชั้น ที่ใช้ขับร้องกันทั่วไป โดยสามารถเปรียบเทียบระหว่างการขับร้องและกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกที่ปรากฏในแต่ละวรรค แต่ละประโยค แต่ละท่อน ซึ่งมีอารมณ์ที่สอดคล้องกัน

บทที่ 5

สรุปผล และข้อเสนอแนะ

5.1 สรุปผล

ในการประพันธ์เดี่ยวระนาดเอกไม้นวมเพลง นกขมิ้น 3 ชั้น ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดและวางโครงสร้างเพลงแต่ละประโยค แต่ละท่อน ตามบทร้องเพลงนกขมิ้น 3 ชั้น ที่ใช้ขับร้องกันทั่วไป โดยสามารถเปรียบเทียบระหว่างการขับร้องและกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกที่ปรากฏในแต่ละวรรค แต่ละประโยค แต่ละท่อน ซึ่งมีอารมณ์ที่สอดคล้องกัน

ผลงานสร้างสรรค์เดี่ยวระนาดเอกไม้นวมเพลง นกขมิ้น 3 ชั้น มีรูปแบบการบรรเลงในลักษณะโอด พัน โดยใช้แนวคิดและวางโครงสร้างตามบทร้องเพลงนกขมิ้น 3 ชั้น เรียบเรียงทำนองโดยประยุกต์ใช้กลอนระนาดลักษณะต่าง ๆ ตามแนวคิดของครูประสิทธิ์ ถาวร การดำเนินทำนองแต่ละวรรคคล้ายคลึงหรือเป็นไปในลักษณะเดียวกัน ซึ่งเรียกวรรคที่ 1 ว่า “วรรคถาม” เรียกวรรคที่ 2 ว่า “วรรคตอบ” โดยใช้กลวิธีการบรรเลงระนาดเอกผสมผสานกับกลอนระนาดเอก โดยมีสำนวนกลอนที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ ดังนี้

1) กลอนสับ
2) กลอนไต่ลวด
3) กลอนไต่ไม้
4) กลอนลอดตาข่าย
5) กลอนเดินตะเข็บ หรือ ม้วนตะเข็บ
6) กลอนย้อนตะเข็บ
7) กลอนร้อยลูกโซ่
8) กลอนซ่อนตะเข็บ
9) กลอนพัน

กลวิธีการบรรเลงระนาดเอกนั้นถือเป็นองค์ประกอบที่มีความสำคัญเช่นเดียวกับกลอนระนาดเอก ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการสร้างสรรค์โดยใช้กลวิธีการบรรเลงระนาดเอก ดังต่อไปนี้

1) เก็บ

2) ขยี้

3) ถ่างมือ

4) แยกมือ

5) รัว

6) รัวพื้น

7) รัวไล่เสียง

8) สะเดาะ

9) สะบัด

10) เหวี่ยง

11) เหวี่ยงควบ

12) กระต่ายเต้น

5.2 ข้อเสนอแนะ

สำนวนทางระนาดเอกไม้นวมเพลงนกขมิ้น 3 ชั้นนี้ สามารถนำไปบรรเลงในโอกาสต่าง ๆ ได้ตามเหมาะสม ทั้งนี้ การสร้างสรรค์สำนวนระนาดเอกไม้นวมในครั้งนี้ไม่ได้มีจุดประสงค์ในการอวดฝีมือเช่นเพลงเดี่ยวระนาดเอกทั่วไป

บรรณานุกรม

กณพ กิ้มเฉี้ยง และคณะ. (2559). **การบรรเลงระนาดเอกในวงปี่พาทย์เสภา เพลงจระเข้หางยาว ทางบางบัวทอง.** ศิลปนิพนธ์ปริญญาศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา. คณะศิลปศึกษา, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

จี ศรีนิวาสัน. (2534). **สุนทรียศาสตร์ ปัญหาและทฤษฎีว่าด้วยความงามและศิลปะ.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย.

ชนะชัย กอผจญ. (2561). **การสร้างสรรค์บทเพลง ตับวิฬาร์เริงสำราญ.** วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรงค์ เขียนทองกุล. (2561). **กลวิธีการบรรเลงจะเข้ในเพลงเดี่ยวทะแย สามชั้น.** วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 25 (1), 105-132.

ทบวงมหาวิทยาลัย. (2544). **เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและการประเมิน.** กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัดภาพพิมพ์.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2523). **เครื่องดนตรีไทยพร้อมด้วยตำนานการผสมวงมโหรี ปี่พาทย์ และเครื่องสาย.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

น. ณ ปากน้ำ. (2522). **พจนานุกรมศิลป.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : กรุงสยามการพิมพ์.

บันเทิง สิทธิแพทย์. (2550). **ระนาดเอก.** วารสารดวงแก้ว, 12 (1), 61-68.

บุญธรรม ตราโมท. (2540). **คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย.** กรุงเทพฯ : กองทุนสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี : สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมและประสานงานเยาวชนแห่งชาติ.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. (2546). “ระนาดเอก,” ใน **ดุริยางคศิลป์ไทย**.74. สุกัญญา สุจฉายา.กรุงเทพฯ : สถาบันไทยศึกษา

พิชิต ชัยเสรี. (2557). **การประพันธ์เพลงไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ราชบัณฑิตยสถาน. (2541). **พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ - ไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

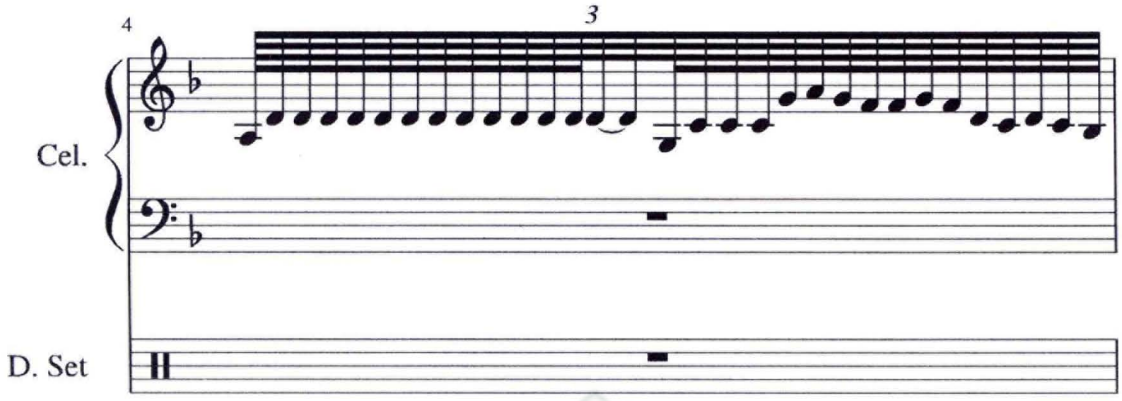
สุรพล สุวรรณ. (2549). **ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย.** กรุงเทพฯ : บริษัทแอคทีฟพริ้นท์.

อังคณา ใจเหิม. (2554). **การสร้างสรรค์บทเพลงชุด เส้นสายลายไหมไทย.** วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อุทัย ศาสตรา. (2553). **"การศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ**. วิทยานิพนธ์ ครุศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

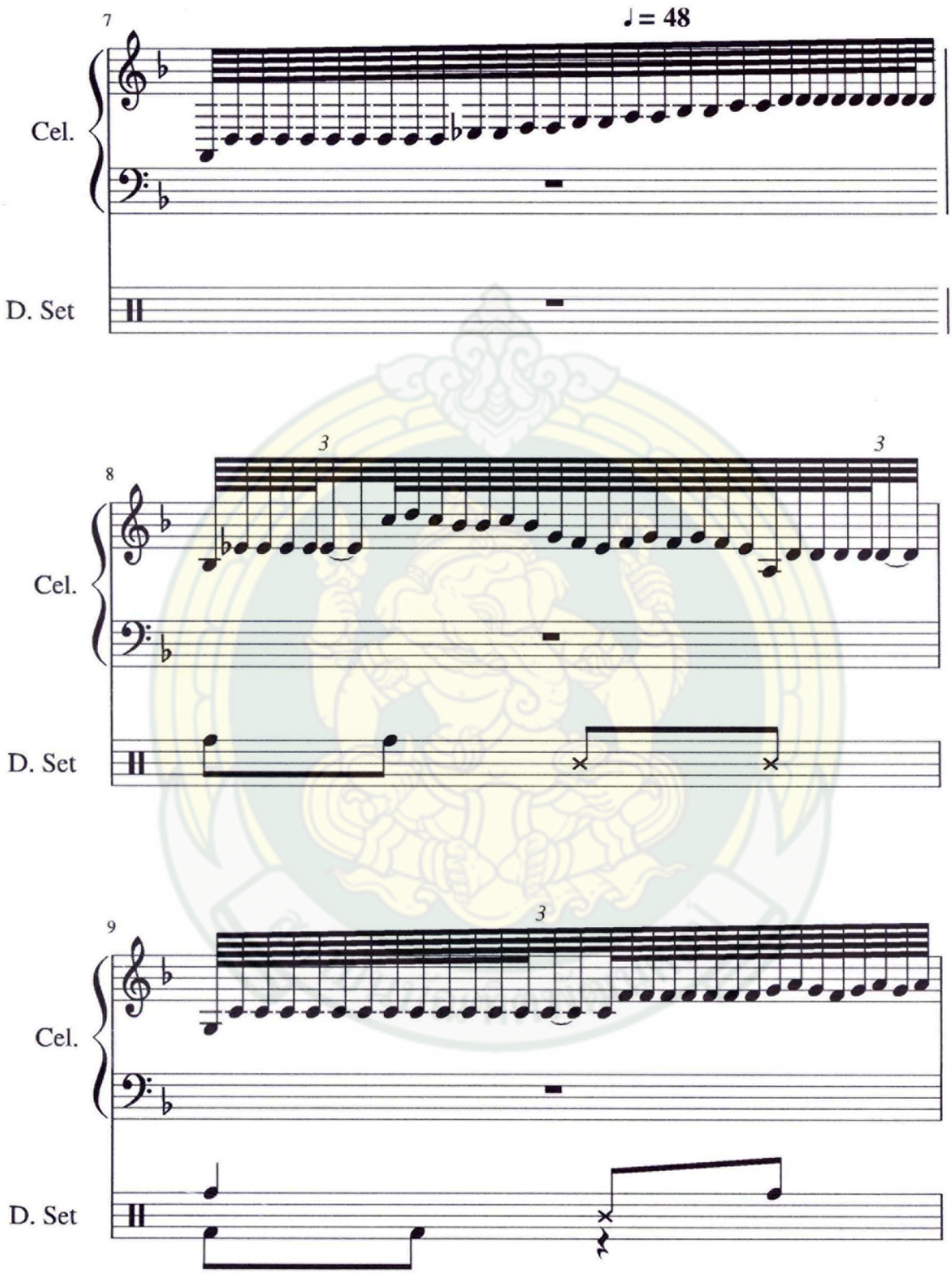
ภาคผนวก

เพลงนกขมิ้น 3 ชั้น ทางระนาดเอกไม้นวม

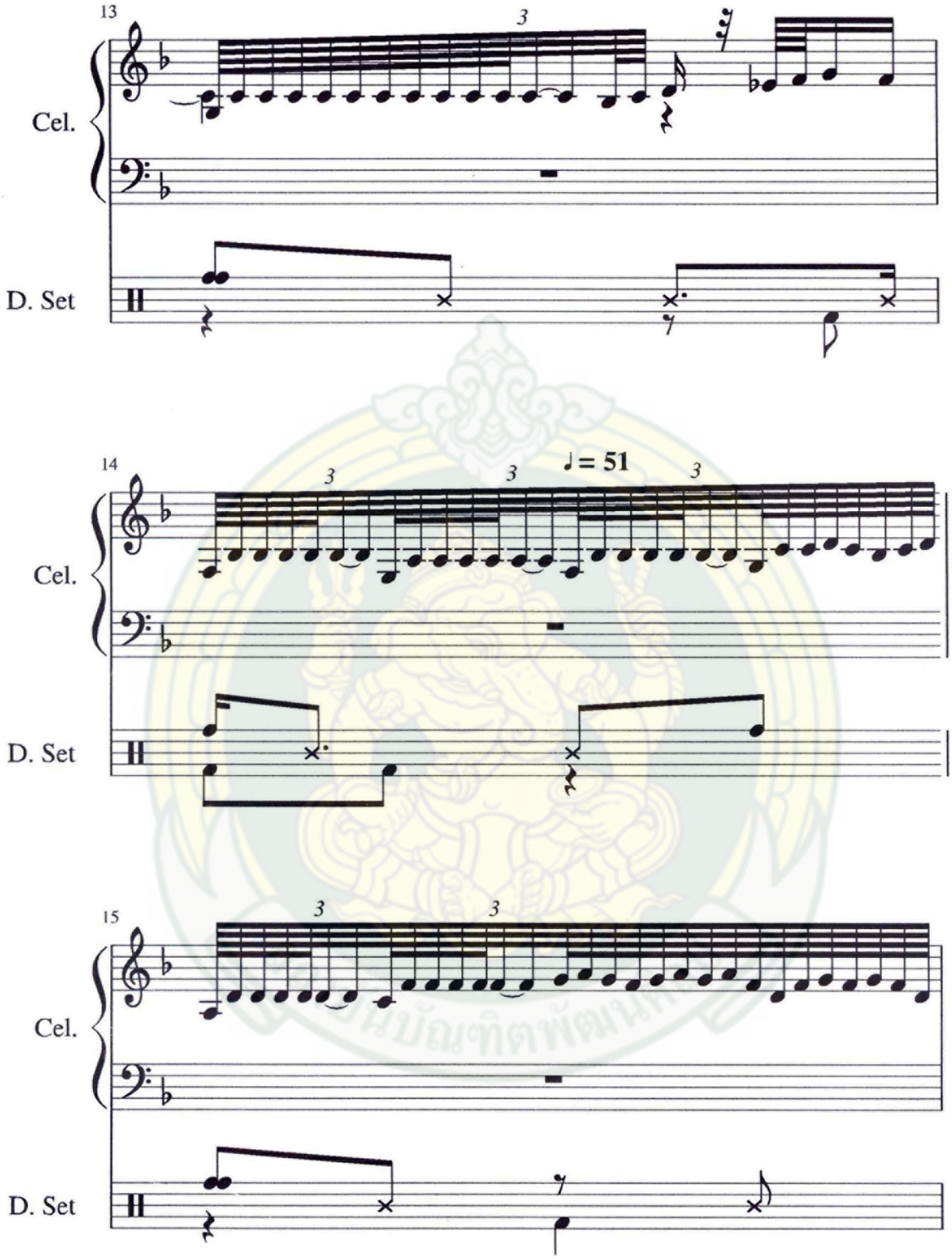

4
3
Cel.
D. Set

5
♩= 47
3
3
Cel.
D. Set

6
3
3
3
3
3
Cel.
D. Set


7
♩= 48
Cel.
D. Set
8
3
3
Cel.
D. Set
9
3
Cel.
D. Set

10
♩= 49
3
3
3
3
Cel.
D. Set
11
3
Cel.
D. Set
12
♩= 50
3
Cel.
D. Set


13
Cel.
D. Set
14
♩= 51
Cel.
D. Set
15
Cel.
D. Set

16
3
Cel.
D. Set
17
♩ = 52
Cel.
D. Set
19
♩ = 53
Cel.
D. Set

21
♩ = 54
Cel.
D. Set
23
♩ = 55
Cel.
D. Set
26
♩ = 56
Cel.
D. Set

29
♩ = 57
Cel.
D. Set
32
♩ = 58
♩ = 59
Cel.
D. Set
35
♩ = 60
Cel.
D. Set

38
♩= 61
Cel.
D. Set
41
♩= 62
Cel.
D. Set
44
♩= 63
♩= 64
Cel.
D. Set

47
♩ = 65
Cel.
D. Set

50
♩ = 66
Cel.
D. Set

52
♩ = 67
Cel.
D. Set

55
♩ = 68
Cel.
D. Set
58
♩ = 69
Cel.
D. Set
60
♩ = 70
Cel.
D. Set

63
♩= 71
Cel.
D. Set
66
♩= 72
♩= 73
Cel.
D. Set
69
♩= 74
Cel.
D. Set

72
♩ = 75
Cel.
D. Set
75
♩ = 76
Cel.
D. Set
78
♩ = 77
♩ = 78
Cel.
D. Set

81
Cel.
D. Set
83
♩ = 79
Cel.
D. Set
85
♩ = 80
Cel.
D. Set

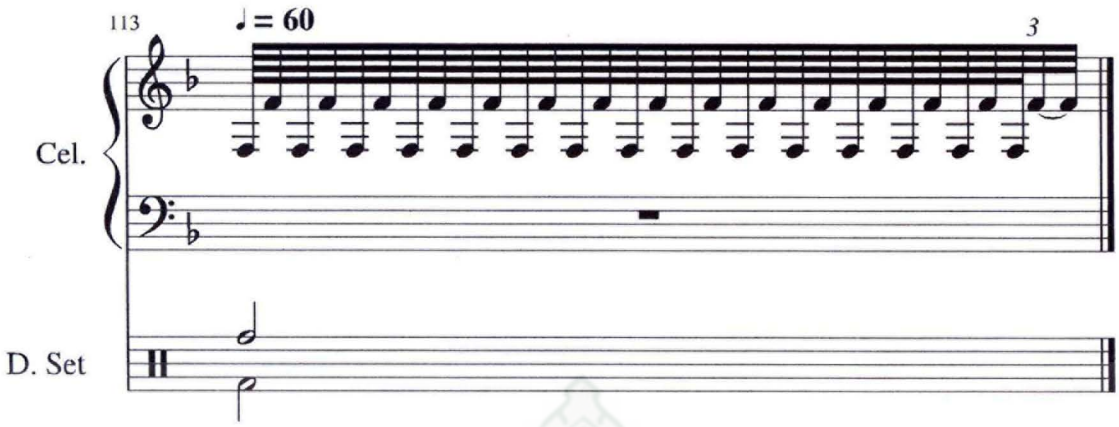
87
♩ = 81
Cel.
D. Set
89
Cel.
D. Set
90
♩ = 82
Cel.
D. Set

91
Cel.
D. Set
92
Cel.
D. Set
93
♩= 83
Cel.
D. Set

94
Cel.
D. Set
95
♩= 84
Cel.
D. Set
96
Cel.
D. Set

98
♩ = 85
♩ = 86
Cel.
D. Set
101
♩ = 87
Cel.
D. Set
105
♩ = 88
♩ = 89
Cel.
D. Set

108
♩ = 90
Cel.
D. Set
111
♩ = 82
3
3
Cel.
D. Set
112
♩ = 75
3
♩ = 67
3
Cel.
D. Set


113
♩= 60
3
Cel.
D. Set

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ นายกณพ กิ้มเฉี้ยง

วันเดือนปีเกิด 7 สิงหาคม 2535

สถานที่เกิด ตรัง

สถานที่อยู่ปัจจุบัน 63 ถนนท่าพลา ตำบลนาสาร อำเภอบ้านนาสาร จังหวัดสุราษฎร์ธานี 84120

ประวัติการศึกษา

พ.ศ.2550	ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นต้น วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
พ.ศ.2553	ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นกลาง วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง
พ.ศ.2558	ศึกษาศาสตรบัณฑิต (ดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
พ.ศ.2560	ศิลปมหาบัณฑิต (ดุริยางคศิลป์ไทย) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

สถานที่ทำงาน วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ตำแหน่งปัจจุบัน อาจารย์