ระนาดเอกในวงปี่พาทย์เสภา กับการแสดงบทบาทในการควบคุมแนวการบรรเลง

Ranad Ek's role performance in Piphat Sepaa ensemble and the Timing Arrangement

ชยุติ ทัศนวงศ์วรา[1]
Chayuti Tassanawongwara
ประชา สามเสน[2]
Pracha Samsen

บทคัดย่อ

บทความนี้มีความมุ่งหมายในการชี้ประเด็นเรื่องมโนทัศน์ของโครงสร้างนิยมกับวัฒนธรรมปี่พาทย์เสภาจากบทบาทของระนาดเอก และการวางแนวความคิดแบบไทยที่มีความผสมผสานเพื่ออธิบายประเพณีว่าด้วยความเป็นแบบแผนตามแนวปรัชญาศิลปะกับบทบาทที่ระนาดเอกสื่อแสดงในวงปี่พาทย์เสภาในมิติดนตรีไทย ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีชิ้นเอกในวงปี่พาทย์ ด้วยบทบาทหน้าที่ที่ชัดเจนในการบรรเลงพบว่าระนาดเอกมีความหมายนัยทับซ้อนต่างๆ ที่มีอำนาจกำหนดกล่าวคือ ความเป็นผู้นำที่กำหนดแนวการบรรเลงของวงปี่พาทย์เสภา โดยผูกติดกับแนวคิดเรื่องเพศสภาพที่นิยามความเป็นระนาดเอกกับบุรุษเพศ เพื่ออธิบายกระบวนการทางโสตศิลป์และรับรองเหตุของความเป็นผู้นำ แนวการบรรเลงจึงเป็นสิ่งที่เสริมลักษณาการของระนาดเอก และกระบวนการปรับแนวที่มีแบบแผนสู่ความมีสุนทรียภาวะของปี่พาทย์เสภา

คำสำคัญ ระนาดเอก, ปี่พาทย์เสภา, การปรับวง, ผู้นำวง, โครงสร้างนิยม

---

[1], [2] อาจารย์พิเศษ วิชาเอกดนตรีไทย สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Abstract

This article purposes to point out a structuralism concept and Piphat Sepaa cultural practice of Ranad Ek role. In Addition, specifically, the Thai integral thought is applied to understand Ranad Ek performance as the formal art, which is critically based on its musical role. The complex character involves the being Ranad Ek which is defined as the potential of a leadership and tied to an image of masculinity. The Ranad Ek major role reveals that it is centred in the Piphat Sepaa ensemble to curb the timing arrangement. The aesthetics of Piphat Sepaa is authoritatively stood on the melodic form of the Ranad Ek as prominent as being an influential character.

Keywords: Ranad Ek, Piphat Sepaa, Timing Arrangement, Leader, Structuralism

บทนำ

การสถาปนาความหมายของความงามทางศิลปะที่มีความสอดคล้องกับวัฒนธรรมของแต่ละชนชาติ เป็นสิ่งที่เชื่อมต่อกับบริบททางสังคมนั้นๆ อนึ่ง ความไพเราะนับเป็นคุณสมบัติขั้นต้นของดนตรี และดนตรีทั่วทุกมุมโลกมีลักษณะที่ผูกพันกับถิ่นต้นกำเนินดนตรี เสียงที่สำแดงออกมาเป็นเสียงที่ทับซ้อนด้วยบริบททางสังคมหลายชั้น แต่สามารถเรียกความโดดเด่นของศิลปะดนตรีนี้ว่าเอกลักษณ์ ดนตรีไทยเป็นเครื่องสร้างความบันเทิงของผู้นิยามตนเป็นคนไทย และขยายวงกว้างขึ้นเมื่อเนื้อหาสาระของดนตรีไทยรับการเผยแพร่สู่นานาอารยชนภายนอก ความหมายของความงามเป็นเรื่องท้าทายความเป็นภววิสัยของดนตรีไทยว่าความไพเราะเป็นส่วนที่เกิดขึ้นจากตัวของดนตรีเอง หรือเป็นผลการประเมินคุณค่าจากมนุษย์ จากผู้ที่เรียนรู้และยอมรับดนตรีชนิดนี้

ลักษณะเฉพาะทางดนตรีเป็นสิ่งที่ควรยกมาเป็นเหตุในการกล่าวถึงดนตรีไทย เนื่องจากความเฉพาะนี้เป็นส่วนสำคัญของการแสดงการรับรู้คุณค่าของศิลปะ วิทย์ วิศทเวทย์ (2540, 136-137) เสนอความคิดว่า ความจริงทางศิลปะย่อมมองจากคนละมุมกับวิทยาศาสตร์ โดยมุมความรู้จากการแสวงหา

คำตอบเชิงวิทยาศาสตร์ มุ่งที่จะอธิบายสิ่งต่างๆ จากการแยกส่วนอธิบายเพื่อประกอบความรู้กลับมาว่าสิ่งๆ นั้นคืออะไร ในทางศิลปะยิ่งในทางดนตรีแล้วการแยกแยะส่วนต่างๆ ย่อมคือส่วนต่างๆ อยู่นั่นเอง กล่าวคือ ดนตรีเป็นเป็นสิ่งประกอบสร้างขึ้นจากเสียง และเราไม่แยกการฟังเพลงเป็นพยางค์ของเสียง โดยสิ่งที่สังคีตกวีนำเสนอหรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นแบบแผนความรู้ในยุคหลังย่อมเป็นจินตนาการจากความต้องการส่วนตนของผู้ประพันธ์เจือลงไปโดยใช้อุปกรณ์การสร้างดนตรีตามแต่ผู้ประพันธ์ได้รับการฝึกฝนมา

การมองดนตรีเป็นชิ้นงานแบบองค์รวมและการสร้างงานทางดนตรี (เพลง) ที่เป็นผลผลิตย่อมต้องกลับไปที่รากความคิดของคนไทย แนวความคิดที่ใช้การผสมผสานนี้เป็นเครื่องพิสูจน์ความอยู่รอดและดำรงความแข็งแรงของดนตรีไทยไว้ได้ดีประการหนึ่ง เนื่องจากลักษณะที่เคลือบหุ้มของดนตรีไทยอาจได้รับการตีความว่าเป็นของเก่า หรือเป็นของที่มาถึงที่สิ้นสุดแห่งยุคสมัยดนตรีเป็นของที่อนุรักษ์เก็บงำไว้ไม่ขยับขับเคลื่อนคลี่คลายอันใด ทว่ามุมมองการนำเสนอในบทความชิ้นนี้คงมีส่วนช่วยชี้ประเด็นของความมีคุณสมบัติของอสถิรศิลป์อย่างดนตรีไทยได้พอสมควร ศิริพร ณ ถลาง (2559, 139) วิเคราะห์วิธีคิดของคนไทยไว้ คือ คนไทยมีวิธีคิดแบบผสมผสาน โดยผสมผสานระหว่างคติความเชื่อท้องถิ่นด้วยกัน ผสมคติความเชื่อไทยกับเทศ ผสมสื่อเก่ากับสื่อใหม่ ตามลักษณะที่กล่าวมานี้เมื่อเปรียบเทียบกับลักษณะของดนตรีไทยย่อมมีความลงตัวเช่นกัน เมื่อลองเปรียบดูผลผลิตทางดนตรีไทยมีปรากฏอยู่เป็นที่แน่ชัด เช่น การผสมดนตรีเข้ากับการเล่านิทาน (ขับเสภา) จนกลายเป็นปี่พาทย์เสภา หรือการสร้างเพลงสำเนียงภาษาสิบสองภาษา กระทั่งการนำดนตรีไทยที่เป็นดนตรีประโคมมาเป็นสื่อนำเสนอความบันเทิงช่องทางโทรทัศน์ อาทิ รายการ ดร.อุทิศแนะดนตรีไทย ที่กล่าวมาเป็นสังเขปนี้ชี้ให้เห็นบริบทการปรับตัวของดนตรีไทยและลักษณะที่ดนตรีกับสังคมปรับแปรร่วมกันไปตามกาล ศิลปะจึงได้รับการยกเป็นสถาบันทางสังคมอย่างหนึ่งที่มีหน้าที่ตอบสนองความต้องการบางประการของมนุษย์ Herbert Spencer ศิลปะเป็นส่วนหนึ่งของอารมณ์สุนทรีย์ (aesthetics sentiments) (Spencer, 1956, p. 632-635, อ้างถึงใน ยศ สันตสมบัติ, 2559, 304) ทำให้เห็นว่ามนุษย์สามารถมีอารมณ์สุนทรีย์จากภาวะที่นอกเหนือจากการเสพงานศิลป์ได้ อาทิ การชมทิวทัศน์ หรือการละเล่นต่างๆ

ในทัศนคติของนักมานุษยวิทยาที่มีแนวคิดเรื่องความหมายของศิลปะที่มิได้มองว่าศิลปะมีความหมายในตัวเองที่เข้าใจและเข้าถึงได้โดยปราศจากข้อจำกัด โดยเชื่อว่าที่จริงแล้วศิลปะหรือดนตรีต่างมีความหมายตามบริบททางสังคม หากพรากศิลปะออกจากบริบททางวัฒนธรรมศิลปะก็มิสามารถดำรงอยู่ได้เอง (ยศ สันตสมบัติ, 2559, 307) ดนตรีไทยถึงแม้จะได้รับการยอมรับทางค่านิยมว่าเป็นดนตรีประจำชาติ แต่หากมองในระดับจุลภาค วงการดนตรีไทยเป็นวงการที่มีสถานะค่อนข้างปิด หากมองถึงความเข้าถึงและความเข้าใจของดนตรีลงที่แก่นสาระนับว่าเป็นเรื่องยากที่จะกล่าว ด้วยภาวะความมีประเพณีนิยมจำเพาะที่เป็นทั้งสาระประโยชน์ในการดำรงอยู่ของดนตรีไทย อีกส่วนหนึ่งเป็นข้อจำกัดในการต่อยอดความรู้ แท้จริงแล้วสังคมวัฒนธรรมไทยปรับเปลี่ยนในช่วงศตวรรษนี้ด้วยความเร็วและเต็มไปด้วยกระแสอภิวัฒน์ทั้งระเบียบการปกครองรัฐ และรูปแบบการเชื่อมต่อกับการแปรผันของสังคมโลก หากย้อนกลับมามองที่ปัจจัยของดนตรีไทยและอธิบายจากความเป็นจริงจะพบว่า ดนตรีไทยมีความยืดหยุ่นสูง (flexibility) ด้วยสิ่งชี้วัดสำคัญคือ การแปรทำนอง (melodic rendition) โดยรูปแบบทางการปฏิบัติที่ดนตรี และความเป็นดนตรีของดนตรีไทยวางอยู่บนรากฐานโครงสร้างโดยคร่าว ความเป็นเพลงไทยจึงประกอบสร้างจากทำนองคร่าวๆ ที่เรียกว่า มือฆ้อง และวิธีการปฏิบัติดนตรีไทย ก็ย่อมมี 2 ทิศทาง คือ การสร้างทำนองโดยรวมจากทำนองมือฆ้องให้เสมือนกัน (บังคับทาง) และการตกแต่งประดับประดาทำนองตามวิถีของเครื่องดนตรีจากมือฆ้อง (แปรทำนอง)

บทความนี้มีวัตถุประสงค์ในการชี้ให้เห็นว่า พื้นฐานความคิดของนักดนตรีไทย คุณค่าของเพลงไทย และรสนิยม มีพลวัตหมุนเวียนอยู่ตลอดเวลา มิได้ถูกจำกัดแช่แข็งไว้ราวกับวัฒนธรรมที่เหลือแต่ซาก ลมหายใจของปี่พาทย์เสภายังขับวนหมุนเปลี่ยนปรับแปรตามยุคสมัยตลอดเวลา และในส่วนของโครงสร้างทางดนตรีและวิวัฒนาการของปี่พาทย์เสภา เป็นการผสมผสานความเชื่อท้องถิ่นเข้าด้วยกัน ซึ่งเป็นรากฐานวิธีคิดแบบไทยและเป็นสังเขปอุทาหรณ์ ทว่าด้วยระยะเวลานับร้อยปีที่ปี่พาทย์เสภาปรากฏขึ้นเดินทางคู่กับชนชาติไทยผ่านกาลเวลาย่อมมีความละเอียดลออ และมีระเบียบวิธีที่เฉพาะเจาะจง บทความนี้จึงนำเสนอ

แนวคิดทางดนตรีวิทยาที่พินิจถึงระบบของดนตรีไทย และการชี้ประเด็นเรื่องแนวการบรรเลงสิ่งที่เป็นมโนทัศน์การสร้างทำนองไทยจากบริบทสังคมดนตรีไทย

ปี่พาทย์เสภากับความเคลื่อนไหวในภูมิโสตศิลป์ดนตรีไทย

จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทยในอดีตมีจำนวนน้อย และส่วนใหญ่เป็นเรื่องของการอธิบายลักษณะโดยกายภาพของเครื่องดนตรีไทย และอาจมีบทวิจารณ์แทรกแต่ก็มิสามารถยึดเป็นข้อมูลที่สามารถวิพากษ์ความจริงของสังคีตลักษณ์ทางดนตรีไทย เป็นการอนุมานความน่าจะเป็นหรือการเทียบเคียงอย่างคร่าวเท่านั้น อ้างอิงถึงข้อบันทึกของ ลาลูแบร์ โดยผู้บันทึกให้ความสนใจไปที่เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่ทำจากโลหะ และระบุชื่อเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า พาทย์ฆ้อง (pat cong) โดยอธิบายว่ามีการผูกลูกฆ้องเรียงกันในแนวราบบนขอนไม้ครึ่งวงกลม และผู้เล่นนั่งขัดสมาธิตรงกลางวงใช้ไม้ตีสองอัน ตรงนี้ก็วิจารณ์ไปถึงส่วนของระบบเสียงโดยกล่าวว่าเครื่องดนตรีชนิดนี้น่าจะมีเพียง 5 เสียง (สันต์ ท. โกมลบุตร, 2548, 210-211) ในโคลงยวนพ่ายบรรยายถึงเครื่องประโคมแห่แหนในกองทัพหลวง ของ สมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ตอนหนึ่งมีการประพันธ์ถึงดนตรีปี่พาทย์ไว้ว่า

เสียงสะโพนพิณพาทย์ก้อง กาหล
เสียงสุสิรสารเจียน จั่นแจ้ว
เสียงคณคนคฤม คฤโฆษ
เสียงพวกพลกล้าแกล้ว โห่หรรษ์

(สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2551, 130-131)

ในประเด็นเรื่องระดับเสียงของดนตรีไทย ในกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องพาทย์ วราภรณ์ เชิดชู (2563, 102) ให้ความคิดเห็นเพิ่มเติมในการวิพากษ์ข้อมูลทางประวัติศาสตร์จากงานจดบันทึกของลาลูแบร์ เรื่องระบบเสียงโดยสันนิษฐานว่าเสียงของเครื่องดนตรี (ฆ้อง) เป็นระบบเสียงเต็มโดยไม่มีครึ่งเสียงอย่างดนตรีตะวันตก เสียงที่ปรากฏเป็นเสียงเพียง 5 เสียงเรียงกัน และในจดหมายเหตุการเดินทางของบาทหลวง ตาชาร์ด ก็ยังมีการกล่าวถึงฆ้องเป็นเครื่องดนตรีที่ทำทำนอง มี 12 แขวนอยู่ในแต่ในที่นี้ใช้คำว่า bells โดยแทรกความเห็นว่ามีไม้ขนาดเล็กตี และทำนองที่แสดงออกมาเป็นเสียงประสาน

(วราภรณ์ เชิดชู, 2563, 97) จากหลักฐานพอสังเขปและทัศนวิจารณ์จากผู้บันทึกดนตรีและเครื่องดนตรีที่เกี่ยวข้องกับจดหมายเหตุ ก็ไม่สามารถตั้งสมมติฐานเรื่องดนตรีบรรเลงว่ามีลักษณะเช่นไร และรูปแบบการสร้างทำนองระหว่างเครื่องดนตรีในวงดนตรีไทยเป็นอย่างไร กระนั้นก็ยังพอมีความชัดเจนประมาณหนึ่งว่าดุริยางคดนตรีของคนไทยที่ปรากฏชัดเจนและดูเหมือนว่าจะเป็นที่ต้องตาของนักจดบันทึกชาวต่างชาติเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีอยู่อย่างหนึ่ง สอดคล้องกับหลักวิชาการทางดนตรีไทยในปัจจุบันที่ยกให้ฆ้องวงใหญ่ เป็นประธานทำนองของวงดนตรีไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งวงปี่พาทย์

ในบทความชิ้นนี้มุ่งความสนใจในกลุ่มดนตรีปี่พาทย์เป็นสำคัญ และโดยเฉพาะปี่พาทย์เสภาที่มีความเป็นเอกลักษณ์ท่ามกลางความหลากหลายของกลุ่มปี่พาทย์ด้วยกันเอง ในตำนานเสภาที่รจนาไว้โดยสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ชี้ให้เห็นต้นกำเนิดปี่พาทย์เสภา โดยยกสาระสำคัญเป็นหมุดหมายคือรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

"...เมื่อก่อนรัชกาลที่ 2 เสภายังขับกันอย่างเล่านิทาน ไม่มีส่งปี่พาทย์ ลักษณะขับเสภาในขั้นนั้น เข้าใจว่าเห็นจะขับแต่ 2 คนขึ้นไป วิธีขับผลัดกันคนละตอนให้คน 1 ได้มีเวลา

พัก ฤๅมิฉะนั้น ถ้าเป็นคนเสภาเก่งๆ เจ้าของงานเลือกเรื่องให้ว่าตอนใดตอนหนึ่ง ให้แต่งกลอนสดโต้กันอย่างว่าเพลงปรบไก่ อย่างนี้เรียกว่าเสภาต้น เคยได้ยินว่ามีกันแต่ก่อน ครั้นเมื่อมีวิธีส่งปี่พาทย์แล้ว จึงขับแต่คนเดียวเป็นพื้น ด้วยเวลาที่ปี่พาทย์ทำผู้ขับเสภาได้พัก แต่เมื่อในรัชกาลที่ 2..."

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2497, 32)

สาเหตุของความจริงตามสมมติฐานที่เชื่อได้ว่ามีการร้องส่งปี่พาทย์เสภาอีกประการหนึ่งคือการประพันธ์บทขับเพิ่มเติมโดยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และเหล่าบรรดาผู้มีส่วนร่วมในงานพระราชนิพนธ์ครั้งนั้นร่วมกันอาจเป็นเพราะต้องการขยายเนื้อหาสาระของบทขับให้มากกว่าการเล่านิทานซึ่งเป็นขนบเก่าก่อน อันเนื่องมาจากความนิยมในการขับเสภาประกอบปี่พาทย์เป็นที่แพร่หลายซึ่งเมื่อพิจารณาดูจะเห็นว่าขนบใหม่ที่นำการขับเล่าเรื่องในเวลาหนึ่งแล้วมีดนตรีรับเป็นมิติใหม่ทางคีตศิลป์และสังคีตศิลป์ไทยที่เริ่มต้น

และเฟื่องฟูในยุคนั้นทั้งยังมีพระบรมราชูปถัมภ์ในการบันเทิงของพระมหากษัตริย์ จึงทำให้เป็นการสถาปนาในรูปแบบวิวัฒนาการ จินตกวีผู้มากความสามารถจึงได้รับการสนับสนุนให้ผลิตผลงานวรรณกรรม เพื่อความเจริญรุ่งเรืองมั่นคงของศิลปะการบันเทิงไทย ซึ่งสืบเนื่องมรดกวรรณกรรมมาตราบทุกวันนี้ เช่น วรรณคดีเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ประพันธ์โดยพระศรีสุนทรโวหาร (สุนทรภู่) ผู้เป็นกวีเอกของโลก ความคลี่คลายทางประวัติศาสตร์จุดกำเนิดปี่พาทย์เสภาประกอบขึ้นแล้วด้วยหลักฐาน และข้อเท็จจริงตามรอยทางแห่งประวัติศาสตร์เห็นการคาดคะเนที่มาและยุคสมัยการก่อตัวของปี่พาทย์เสภาและมีเหตุผลสอดรับอย่างเหมาะสม แต่สิ่งสำคัญที่เกี่ยวกับปี่พาทย์เสภาอย่างหนึ่งคือการบรรเลง การส่งผ่านความรู้ และการบริหารจัดการวงดนตรีซึ่งเป็นส่วนที่สำคัญเป็นระเบียบแบบแผนหรือระเบียบวิธีในการสร้างเสียงของวงปี่พาทย์เสภามีความจำกัดในเนื้อหาที่นำมาอธิบายเชิงวิชาการ

ปี่พาทย์เสภาได้รับบทบาทในการแสดงออกในวัฒนธรรมดนตรีไทย คือการประชัน มิใช่เพียงการสร้างงานศิลปะที่ให้ผู้ชมเสพย์แล้วจบการแสดง แต่การที่ต้องแข่งขันเพื่อเป็นเครื่องชี้วัดความเป็นเลิศของวงดนตรี หน้าที่นั้นตกอยู่กับปี่พาทย์เสภา เช่น การประชันครั้งใหญ่ที่สุดในประวัติศาสตร์การประชันวงปี่พาทย์เสภายุคอดีต เมื่อกล่าวถึงการประชันที่วังบางขุนพรหม วันที่ 9 มกราคม 2466 โดยงานนั้นเป็นการฉลองพระอัฐิสมเด็จฯ เจ้าฟ้าสุทธาทิพยรัตน์กรมหลวงศรีรัตนโกสินทร์ มีวงปี่พาทย์ประชัน 3 วง คือ วงวังบางขุนพรหม วงวังบูรพาภิรมย์ และวงวังหลวง โดยแต่ละวงมีผู้ควบคุมวงดนตรี คือ จางวางทั่วพาทยโกศล จางวางศร ศิลปบรรเลง และหลวงเสนาะดุริยางค์ ตามลำดับ (พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ, 2550, 361) ในการครั้งนี้ทูลกระหม่อมบริพัตรทรงมีพระดำรัสให้ปรับทางบรรเลงเพลงพม่าห้าท่อนใหม่ ซึ่งแต่ละวงต้องคิดประดิษฐ์ทางขึ้นบรรเลง เป็นการเสนอฐานความรู้ทางดนตรีของผู้ควบคุมวงและนักดนตรี (ธนาคารแห่งประเทศไทย, 2549, 218) ความเคลื่อนไหวของปี่พาทย์เสภาเมื่อพิจารณาดูจากกิจกรรมต่างๆ จะเห็นได้ว่ามีความแพร่หลายมากยิ่งในยุครัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว สืบเนื่องมาสู่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

การก้าวขึ้นสู่ความรุ่งเรืองของปี่พาทย์เสภา พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ (2550, 115) กล่าวว่า ในช่วงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ปี่พาทย์เสภาได้รับการบำรุงทั้งรูปแบบวงและวิวัฒน์เรื่องเพลงอย่างมาก การร้องส่งปี่พาทย์เสภาที่สืบมาจากสมัยรัชกาลที่ 2 ก็ได้ปรับปรุงให้มีการประดิษฐ์เพลงให้มีความยาวขึ้น เรียกเพลงสามชั้น อีกทั้งยังมีการแต่งโหมโรงโดยเฉพาะสำหรับปี่พาทย์เสภาบรรเลง การดนตรีในช่วงนี้มีการร้องเสภาประกอบเครื่องรับเรียกว่าเสภาส่งเครื่อง ภายหลังได้เพี้ยนมาเป็นเสภาทรงเครื่องและในรัชสมัยรัชการที่ 6 ได้พัฒนาการร้องส่งเสภามาประกอบละครเรื่อง พญาราชวังสันเรียกว่า ละครเสภา ถึงแม้ว่าในเส้นเวลาทางประวัติศาสตร์ได้มีการจดบันทึกเรื่องต่างๆ ที่เกี่ยวข้องรวมเป็นบริบท (context) ของดนตรีปี่พาทย์เสภาไว้อย่างน่าสนใจ ในทางกลับกันสาระสำคัญเรื่องเสียง (content) ของปี่พาทย์เสภาหรือเรียกว่า ภูมิโสตศิลป์ ของวงปี่พาทย์เสภากลับถูกกลบด้วยบริบทจนมิอาจทราบได้ว่าหลักการของวงปี่พาทย์เสภาและรสนิยมการบริโภคกระทั่งสุนทรียภาพของปี่พาทย์เสภาเป็นเช่นไร ถึงแม้ว่าการกลับไปสู่อดีตจะเป็นเรื่องที่เป็นไปมิได้แต่การอนุมานคะเนตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์อาจช่วยให้เราทราบระเบียบวิธีการบรรเลงปี่พาทย์เสภา

โครงสร้างความเป็นวงปี่พาทย์เสภา

หากมองวงปี่พาทย์เสภาเป็นเสมือนสังคมในวัฒนธรรมดนตรีไทยขนาดย่อย ความสัมพันธ์เชิงโครงสร้างของหน้าที่เครื่องดนตรีมีความแตกต่างกันตามค่านิยมอาทิ การแบ่งส่วนการบรรเลงจากหน้าที่การบรรเลง ที่มีปี่ในและระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องนำ โดยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตามคือระนาดทุ้ม และฆ้องวงใหญ่ โดยฆ้องวงเล็กบางครั้งอาจพบเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องนำ แต่ส่วนมากเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตาม สถานะภาพในวงปี่พาทย์เสภาในระดับต้นนี้กล่าวถึงหน้าที่ในวงดนตรีปี่พาทย์เสภาเองฆ้องวงเล็ก เป็นเครื่องดนตรีที่มีความยืดหยุ่นของหน้าที่สูง และการแสดงหน้าที่ตามโครงสร้างแบบนี้มิได้เกิดขึ้นตลอดเวลา กล่าวคือ หากพรรณาตามลักษณะการบรรเลงเพลงแล้ว ดนตรีไทยจะบรรเลงไปพร้อมๆ กัน โดยสิ่งที่ทำให้เห็นบทบาทหน้าที่จากการนิยามว่าอะไรคือเครื่องนำและอะไรคือเครื่องตามนั้น

ผูกสัมพันธ์กับทำนอง อาทิ ทำนองล้อ-รับ ทำนองล้อ-ขัด และทำนองเหลื่อม ลักษณะนี้จำแนกได้ชัดเจนเพราะมีทำนองคอยกำกับบทบาทหน้าที่ ส่วนนี้เรียกว่าระบบ นำ-ตาม การเป็นระบบได้ย่อมเกิดจากสิ่งที่แสดงออกถึงความจริง กล่าวคือ มีเครื่องนำ (บรรเลงไปก่อน) และมีเครื่องตาม (บรรเลงตามหลัง) จริง โดยระบบในลักษณะนี้แสดงออกโดยนัยยะ 2 นัยยะ คือระดับที่มองเห็น (visible) และระดับที่มองไม่เห็น (invisible) ซึ่งในระดับที่มองเห็นนี้เป็นการแสดงออกทางพฤติกรรม และในระดับที่มองไม่เห็นคือระดับที่ลึกเกินกว่าการใช้การสังเกตตรวจสอบได้เชิงประจักษ์

กรอบมโนทัศน์ของโครงสร้างนิยม (structuralism) ให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์เชิงโครงสร้างของวัฒนธรรมในรูปแบบของปรากฏการณ์ เป็นการมองสิ่งต่างๆ ให้มีความหมายขึ้นมาจากระดับพื้นผิวของสิ่งนั้นๆ ซึ่งเป็นการทำความเข้าใจกับสิ่งที่รับรู้ถึงความเป็นองค์รวม (wholeness) ความเข้าใจโดยสมบูรณ์มุ่งที่การรับรู้ความสัมพันธ์ภายใน ซึ่งมีการปรับเปลี่ยนและควบคุมกำกับระบบด้วยตนเอง (สุรเดช โชติอุดมพันธ์, 2560, 75) สอดคล้องกับสาวิตรี จิตบรรจบ (2560, 62) การมองแบบองค์รวมนี้แสดงให้เห็นถึงโครงสร้างและกฎภายใน ซึ่งกำหนดความสัมพันธ์ขององค์ประกอบ และโครงสร้างย่อมมีความเปลี่ยนแปลงไม่คงที่ การดำเนินไปของโครงสร้างและการศึกษาโครงสร้างของปี่พาทย์เสภา นักดนตรีจึงเป็นผู้รับบทตามหน้าที่และมีบทสวมทับซ้อนกัน นอกจากที่เห็นว่าทำหน้าที่ของเครื่องดนตรีอะไรแล้ว ก็ยังมีภาระที่ต้องแสดงออกมาที่สอดคล้องกับตามนิยามของระดับดนตรีไทย มหภาค และจุลภาค กล่าวคือ ในโลกของดนตรีไทย วงดนตรีที่มีระนาดเอก คือ วงปี่พาทย์และวงมโหรี ทั้ง 2 ประเภทนี้ ย่อมมอบหน้าที่เชิงกายภาพให้ระนาดเอกเช่นเดียวกัน ตามที่กล่าว ทว่าสิ่งที่ระนาดเอกต้องแสดงออก (act) โดยสื่อสารทางเสียงให้ภาพพจน์ที่แตกต่างกันอย่างเทียบกันมิได้ กรณีระนาดเอกปี่พาทย์ไม้แข็งและระนาดเอกมโหรี เป็นหน้าที่เดียวกันแต่สิ่งที่สำแดงออก (expression) ต่างกัน โดยเมื่อลักษณะของการประสมวงเปลี่ยนไปสิ่งที่ระนาดเอกต้องแสดงออกจะต้องเปลี่ยนแปลงคล้อยตามไปด้วย ซึ่งวงดนตรีมีส่วนอย่างมากในการสำแดงเสียงของระนาดเอก

ทางในฐานะพื้นที่เสียงของวงดนตรีเป็นแนวความคิดที่ ชยุติ ทัศนวงศ์วรา และจรัญ กาญจนประดิษฐ์ (2563, 185-201) เสนอไว้ว่า ปัจจัยที่ส่งผลต่อการแสดงท่าที (character) ที่เครื่องดนตรีแต่ละเครื่องแสดงออกมาต้องคำนึงถึงบทบาทหลัก (superior role) และบทบาทรอง (inferior role) ซึ่งสัมพันธ์กับการจัดกรอบความรู้ที่แสดงให้เห็น ทาง ในวงดนตรี โดยมีมูลปัจจัย 3 ประการ คือ 1. ช่วงเสียงของเครื่องดนตรี 2. ระดับเสียง/ย่านเสียงของวงดนตรี 3. กลุ่มเพลงและบันไดเสียง สิ่งที่สื่อออกมาจึงเป็นการสำแดงแปรผันตามปัจจัยข้างต้น คือ สำนวนของการแปรทำนอง แนวการบรรเลง และการตีโจทย์เพลง เมื่อพิจารณาที่ระนาดเอกเครื่องดนตรีชิ้นเอกที่งานเขียนชิ้นนี้ต้องการให้ความสำคัญจะพบว่า

1. วงปี่พาทย์ไม้แข็ง

1.1 วงปี่พาทย์เสภา ระนาดเอกแสดงความปราดเปรียว ความไหว ความเป็นผู้นำ ใช้ความคิดและจินตนาการสูง การบรรเลงมีอิสระ

1.2 วงปี่พาทย์พิธีกรรม ระนาดเอกแสดงความศักดิ์สิทธิ์ คมคาย และเข้มขลัง การบรรเลงเป็นไปตามขนบ และมีความประณีตบรรจง

1.3 วงปี่พาทย์ประกอบการแสดง ระนาดเอกกำกับทำนองเพื่อดำเนินเรื่องราว และคล้อยตามตัวละคร การบรรเลงเป็นไปตามแบบแผนผสมความอิสระเล็กน้อย

2. วงปี่พาทย์ไม้นวม

2.1 ประกอบการแสดง ระนาดเอกให้สำนวนลีลานุ่มนวลกระฉับกระเฉง ดำเนินเรื่องราวตามเส้นเรื่องของบทละคร และมีการสอดแทรกลีลาเอกลักษณ์โดยยึดตามแบบแผนเพลง

2.2 ประโคมขับกล่อม ระนาดเอกให้อารมณ์ผ่อนคลาย ตามเพลงที่เหมาะสม บรรเลงเป็นการสร้างบรรยากาศในโอกาสต่างๆ เป็นเสียงสอดแทรกกับกิจกรรมต่างๆ มีความสนุกสนานอิสระพอสมควร

3. วงมโหรี

ด้วยลักษณะทางกายภาพที่ระนาดเอกมีขนาดย่อมกว่าปี่พาทย์และมีย่านเสียงค่อนข้างสูง การบรรเลงเพื่อขับกล่อมเป็นไปอย่างแช่มช้อย มีการบรรเลงโดยใส่จินตนาการของผู้บรรเลงและมีสำนวนลีลาที่ผูกกลอนโดยประณีต และสอดคล้องกับเครื่องดนตรีจำนวนมากในวงมโหรี

ข้อพิจารณาถึงความหลากหลายของระนาดเอกและบทบาทโดยหลักพบว่า แม้รูปแบบวงจะเปลี่ยนแปลงไปจะมีสิ่งหนึ่งที่เป็นแบบแผนของเครื่องดนตรี ในที่นี้กล่าวถึงระนาดเอกคือ บทบาทเป็นเครื่องนำ โดยระบบที่ให้ระนาดเอก

เป็นเครื่องนำนี้เป็นจริงโดยสมบูรณ์ในทุกประเภทวงดนตรีที่มีระนาดเอกบรรจุอยู่ด้วย แต่บทบาทรองคือบทบาทที่มีอาณาบริเวณกว้างขวาง และมีความแตกต่างหลากหลายในโครงสร้างวงดนตรีที่ปรับเปลี่ยนไปตามประเภทของวง ระนาดเอกได้แปรผันสำนวนการบรรเลง แนวการบรรเลง และท่าทีที่สำแดงออกถึงความงาม ความงามในที่นี้ คือ ความไพเราะที่ต้องมีขอบเขตนิยามแปรไปตามแบบ (form) ของวงดนตรีทั้งปี่พาทย์และมโหรี

การวิเคราะห์ความสัมพันธ์โครงสร้างนิยมของวงดนตรีไทยกับระนาดเอก

อุปลักษณ์เชิงมโนทัศน์ที่ชี้ให้เห็นว่าระนาดเอกคือผู้นำอย่างที่เป็นบทบาทหลัก คือการนำวงอันประกอบเสริมให้อุปลักษณ์นี้มีความเป็นไปได้ คือ เสียงที่คมชัด กลอนหรือสำนวนที่ตรงไปตรงมา มีสัดส่วนชัดเจน และบทบาทที่เป็นกายภาพคือการนำไปก่อนของท่วงทำนอง และมีระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก เป็นผู้ตามโดยเห็นเป็นเชิงประจักษ์ ซึ่งตรงกับแนวคิดทางสังคมวิทยาของ Levi Strauss ได้เสนอว่าระบบย่อยของสังคมจะเชื่อมเข้าหากันและโครงสร้างความคิดของมนุษย์ทุกวัฒนธรรมอยู่ในรูปแบบความคิด คู่ตรงข้าม เช่น ร้อน-เย็น ชาย-หญิง วัฒนธรรม-ธรรมชาติ (สาวิตรี จิตบรรจบ, 2560, 61) บทบาทแฝงของระนาดเอกแท้จริงแล้วเป็นสิ่งที่มีต่อระนาดเอกและระนาดเอกก็ย่อมทำสิ่งนั้นแต่มิได้ตรงไปตรงมาและถึงเห็นชัดตรงๆ ก็มิได้หมายความโดยตรงว่าการทำหน้าที่สิ่งนั้นสามารถอธิบายได้เชิงประจักษ์ สิ่งนั้นอาจเกิดขึ้นในเวลาใดเวลาหนึ่งและอาจไม่เกิดขึ้นก็ย่อมได้ กล่าวคือ สิ่งที่เป็นสิ่งที่ระนาดเอก[1] ปฏิบัติ เช่น การชี้นำสำนวนเพลงหากฆ้องวงใหญ่บรรเลงผิดพลาด ระนาดเอกอาจตีย่ำ[2] เพื่อเป็นการชี้ช่องทำนองให้ฆ้องวงใหญ่กลับเข้าสู่เพลงได้ ก็มิได้หมายความว่าในเพลงนี้วรรคนี้ระนาดเอกจะต้องทำเช่นนี้เสมอไป

เมื่อเทียบแนวคิดตามแบบอย่างทฤษฎีทางวรรณกรรม ของ Northrop Frye โดยได้เชื่อมโยงระหว่างประเภทของวรรณกรรมกับตัวละครตัวเอก โดยใช้พลังหรืออำนาจที่ตัวละครตัวเอกแสดงในการจำแนก กล่าวคือ ตัวเอกของวรรณกรรมมีลักษณะที่เด่นกว่าตัวอื่น กระทั่งบางครั้งเด่นกว่าสังคมและมีพลังอำนาจมากกว่าคนปกติ กระทั่งถึงตัวเอกที่มีความน่าสงสารต้อยต่ำ (Frye, 1990, น. 33-34,

[1] ในที่นี้จึงหมายถึงนักดนตรี (มนุษย์) ที่เป็นผู้บรรเลงระนาดเอก สวมบทคนระนาด
[2] ตีย้ำเสียง ให้เป็นทำนองคล้ายทำนองหลักมากที่สุด

อ้างถึงใน สุรเดช โชติอุดมพันธ์, 2560, 86-87) หากประยุกต์แนวความคิดของฟราย โดยสมมติให้ประเภทของวงดนตรีไทย เทียบกับประเภทของวรรณกรรม และระนาดเอก คือตัวละครตัวเอกแล้วสิ่งที่ตัวละครแสดงออกมาจากการตีบทที่ได้รับย่อมแสดงความหมายที่ตัวละครต้องการสื่อสารไม่ว่าจะเป็นความหมายโดยตรงหรือความหมายโดยนัย แต่สำหรับระนาดเอกที่เสียงของเครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบหนึ่งเท่านั้น สิ่งที่ใช้ในการเป็นองค์ประกอบเพื่อวิพากษ์แบบแผนโครงสร้างที่ระนาดเอกสำแดงโดยบทบาทรอง คือ สำนวน สำเนียง และสังคีตลักษณ์ เพื่อชี้ให้เห็นว่าในการบรรเลงเพลงของวงปี่พาทย์เสภา ระนาดเอกแสดงบทบาท (characterize) ด้วยวิธีการเช่นไรบ้าง

ในงานเขียนของ Pamela Myers-Moro ได้ศึกษาเกี่ยวกับดนตรีและนักดนตรีไทยในสังคม บางกอกร่วมสมัย ส่วนหนึ่งในงานวิจัยจากการวิเคราะห์โลกทัศน์ในมิติดนตรีไทยในส่วนของเครื่องดนตรี ระบุว่า ระนาดเอก โดยเทียบความหมายคำต่อคำโดย ระนาด คือ xylophone ส่วนเอก คือ first, or one โดยชื่อเครื่องดนตรีไทยตามทัศนะของ David Morton (1976, 44-45) เสนอว่าการกำหนดชื่อเครื่องดนตรีไทยเก่าแก่เป็นคำโดด และใช้วิธีการกำหนดชื่อจากการ เลียนเสียงสร้างคำ (onomatopoeia) ซึ่งเป็นคำไทยแท้ เช่น ขลุ่ย ฉิ่ง กรับ จากนั้นความซับซ้อนของภาษาก็เริ่มมีมากขึ้น เรียกเครื่องดนตรีด้วยการประสมคำโดยมากเป็นประมาณวิเศษณ์ เช่น ใหญ่ เล็ก ทุ้ม ดังเช่นกรณีระนาดเอกก็เป็นการดัดแปรคำ (noun modifiers) นอกจากนั้นความเป็นเพศสภาพของเครื่องดนตรี (gender) ยังถูกกำกับด้วยคุณสมบัติบางประการ ความเข้าใจโดยตรงเช่น กลองแขกตัวผู้ และกลองแขกตัวเมีย เป็นสิ่งที่มีคู่เทียบชัดเจนจากสิ่งที่ศึกษาเชิงรูปแบบและสัญลักษณ์ (typologizing) และเครื่องดนตรีบางชนิดมีความน่าสนใจตรงที่ไม่มีเพศกำกับในชนิดของเครื่องดนตรีแต่ให้ความรู้สึกที่แสดงออกมาโดยนัย (connote) อาทิ ซอสามสาย ให้ความรู้สึกความเป็นหญิงสาว สิ่งเหล่านี้เป็นการอนุมานภาพพจน์ผ่านประติมานวิทยาของเครื่องดนตรี โดยปรับเปลี่ยนการศึกษา การอธิบายและการตีความไปตามกาลสมัย (Myers-Moro, 1993, 27) เพศสภาพในบทบาทของเครื่องดนตรีมิใช่สิ่งกำหนดแน่นอนแต่หลีกเลี่ยงไม่ได้ว่าผู้บรรเลงย่อมต้องคล้อยกิริยาตามความหมายแฝงของเพศสภาพอยู่ในที กล่าวให้ประณีตลงไปก็คือความอ่อนช้อยสละสลวยเป็นพื้นภาพแม้รูปลักษณ์ของเครื่องดนตรีอย่างซอสามสายก็จะปฏิเสธไม่ได้ว่าสวย ประติมานวิทยาของซอสามสายเผยความสวยงามของเครื่องดนตรี มิได้นำเสนอความกร้าวหรือทรนงองอาจ นักดนตรี

ถึงแม้เป็นเพศชายก็ย่อมเลี่ยงกิริยาบรรเลงให้สำนวนลีลาที่แสดงออกมานุ่มนวลประณีตมิได้ ถือว่าประติมานวิทยาของเครื่องดนตรีมีอำนาจเชิงกลไกควบคุมกิริยาของการสื่อแสดงเสียงและทำนองเป็นอย่างดียามบรรเลง

ในส่วนของระนาดเอกบริบทในวงดนตรีปี่พาทย์เสภาเป็นเชิงชั้นทับซ้อน กล่าวคือ ปี่พาทย์เป็นตัวแทนความองอาจ ผ่าเผย มีเสียงที่อุโฆษเกรียวกราว ส่วนนี้คือบทบาทของปี่พาทย์ และหน้าที่ปฏิบัติส่วนจำเพาะตัวของเครื่องดนตรี ก็ย่อมแสดงความหมายว่าเป็นเอก ที่หนึ่ง เป็นผู้นำ ถูกสวมแสดงบทบาท (characterizied) หลายชั้น ระนาดเอกในวงปี่พาทย์เสภาจึงมีหน้าที่หลายประการ และมีความหมายของความเป็นระนาดเอกหลายความหมาย และยิ่งไปกว่านั้นการแสดงออกของระนาดเอกไม่ว่าจะเป็นผู้บรรเลงเพศหญิงเพศชาย หรือเพศใด ย่อมตระหนักรู้ว่าการสงวนท่าทีของความเป็นระนาดเอกเป็นสารัตถภาพโดยสมบูรณ์ของเครื่องดนตรีที่ส่งออกมา ขยายความส่วนนี้คือโครงสร้างของวงดนตรีมอบหมายหน้าที่ให้ระนาดเอกและการไปถึงจุดสมบูรณ์ของหน้าที่นั้น สารัตถะของระนาดเอกจึงเป็นสิ่งที่ระนาดเอกสื่อแสดงออกมาโดยไม่เกี่ยวข้องในเอกลักษณ์เชื่อมโยงหรือแบ่งปันกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นในวงดนตรี สารัตถะ (essence) คือ แก่นของระนาดเอก แก่นนี้เป็นเนื้อเป็นตัวเป็นสาระของระนาดเอกโดยแท้ ไม่มีเครื่องดนตรีอื่นใดพรากแก่นนี้ไปได้หรือเทียบเท่าโดยสาระ และการดำรงแก่นความเป็นระนาดเอกย่อมมีวิธีการและกระบวนการสื่อแสดงออกมาจาก สำนวนการผูกกลอน เนื้อเสียงของเครื่องดนตรี และอัตลักษณ์ ซึ่งเป็นเครื่องควบคุมอัตมโนทัศน์ของนักดนตรี

แนวการบรรเลงปี่พาทย์เสภา และการควบคุมแนวโดยระนาดเอก

บรรดาหน้าที่ของดนตรีไทยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างประโยชน์ในแง่มุมต่างๆ ทั้งเป็นเครื่องสร้างความบันเทิงเริงใจ เป็นสื่อกลางระหว่างโลกวิสัยและโลกแห่งความศักดิ์สิทธิ์ เป็นเครื่องราชูปโภคตามขนบราชสำนัก สำหรับทางปฏิบัติแล้วความเป็นประโยชน์ของดนตรีในโลกทัศน์ของมนุษย์ดนตรีไทยยังมีหน้าที่อยู่อีกหลายประการ อาทิ เป็นวิชาตามหลักสูตรของสถาบันการศึกษา หรือแม้แต่เครื่องมือการแข่งขัน

วัฒนธรรมกับการบ่งชี้ในแง่ของมานุษยวิทยา แนวความคิดของการศึกษาวัฒนธรรมมนุษย์มีความกว้างขวาง และดนตรีก็ได้รับการผนวกรวมเข้ามาเป็นวัฒนธรรม (music as culture) ที่มีการกล่าวถึงดนตรีในฐานะความรู้ของมนุษยชาติ ความสร้างสรรค์ คุณค่านิยมฯ โดยเชื่อว่ามนุษย์สร้างดนตรีขึ้นมาประดุจดั่งองค์ประกอบของวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงกับองค์ประกอบอื่น (Rice, 2014, 65) ถึงแม้ว่าดนตรีจะได้รับการตราความหมายว่าเป็นวัฒนธรรม ทว่า

ในทางปรัชญาแล้วดนตรีก็ยังมีส่วนที่มีความหมายและคุณค่าในตัวต่างหากจากสิ่งอื่น เพราะดนตรีคือศิลปะและในศิลปะนี้มีประเพณี 3 อย่างที่แสดงคุณค่าออกมา คือ มีคุณสมบัติเป็นตัวแทนของโลก (representational) แสดงอารมณ์ความรู้สึก (expressive) และมีความเป็นแบบแผน (formal) โดยดนตรีมีความสัมพันธ์กับโลกในส่วนของนามธรรมโดยนักปรัชญา Authur Schopenhauer ถือว่าดนตรีเป็นศิลปะที่สูงส่งที่สุด ดังนั้นดนตรีจึงมีส่วนในการเป็นตัวแทนโลกน้อย และมีความเป็นไปได้ว่าดนตรีบางชนิดมิได้มุ่งหมายในการแสดงอารมณ์ความรู้สึก แต่เพียงแค่มุ่งเสนอความสัมพันธ์ของสัดส่วนตามแบบแผนที่สอดคล้องกัน (โสรัจจ์ หงศ์ลดารมภ์, 2561, 294-295) ในทางปรัชญาศิลปะดนตรีไทยมีส่วนมากในการแสดงสุนทรียภาพผ่านการประกอบสัดส่วน และนำเสนอแบบแผน อาทิ เพลงเรื่อง และเพลงเสภา หากตัดเนื้อหาของบทประพันธ์ที่ใช้ในการขับร้องออกแล้ว จะเห็นว่าสัดส่วนของบทเพลง การแบ่งมาตราของเพลงตามรูปแบบกำหนด เช่น เท่า โยน ล้อ รับ ขัด เหลื่อม ฯลฯ ล้วนเป็นการแสดงออกถึงแบบแผนทั้งสิ้น อนึ่งธรรมเนียมของ ปี่พาทย์เสภา คือ การแสดงออกถึงความอุโฆษเกรียวกราว และความเป็นระเบียบในเงื่อนไขของความเร็วในการบรรเลง การปรับวงจึงมีความสำคัญและเป็นหลักการในการนำเสนอการแสดงดนตรีปี่พาทย์เสภา ประโยชน์อย่างหนึ่งที่นับว่าเป็นหลักของปี่พาทย์เสภาคือการประชัน

ตามแบบแผนทางวัฒนธรรม ประชัน เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมและเป็นส่วนหนึ่งของเครือข่ายสังคมนักดนตรี เป็นชีวิตจิตใจของประชาคมดนตรี และเป็นผลของการแสดงออกถึงความต้องการของคนในสังคมโดยพื้นฐานจากคุณค่าเชิงสุนทรียศาสตร์ เพศมีส่วนเกี่ยวข้องกับการประชันโดยส่วนมาก ปี่พาทย์ประชันจะเป็นกลุ่มของนักดนตรีผู้ชายในธรรมเนียมปฏิบัติของดนตรีไทย กล่าวคือ เพศชายตีเครื่องเพศหญิงเป็นนักร้อง และไม่นานมานี้เริ่มมีการเปิดโอกาสให้ผู้หญิงมีส่วนร่วมในการประชันเป็นวงดนตรีผู้หญิง (Phoasavadi, 2005, 76) ประการหนึ่งที่อาจช่วยในการแสดงบทบาทของเพศชายในวงปี่พาทย์เสภาคือ เรื่องกำลังวังชา เนื่องจากปี่พาทย์เสภามีแนวการบรรเลงที่มีความเร็วสูงและมีน้ำเสียงที่เสนาะสนั่นจึงทำให้เกิดการใช้กำลังในการบรรเลงสูง ไม่ว่าจะเป็นเครื่องตีหรือเครื่องเป่าตลอดจนเครื่องประกอบจังหวะ ความสามารถของผู้นำวงขณะประชันจึงถูกส่งมอบให้โดยหน้าที่ตามชนิดของเครื่องดนตรี คือ ระนาดเอกภาระหลักของระนาดเอกคือการใช้ทักษะปฏิบัติในการบรรเลงสูง ด้วยปัจจัย 2 ประการหลัก คือ การบรรเลงที่บรรเลงเก็บเป็นคู่แปดย่อมใช้กำลังมาก และขีดจำกัดในการใช้กำลังและการสร้างเสียงมีกรอบของความเร็วควบคุม ซึ่งเครื่องดนตรีชนิดอื่นในวงอาจใช้พละกำลังและความต่อเนื่องไม่เท่าระนาดเอก

ภาระในการนำวงและควบคุมแนวส่วนหนึ่งจึงต้องแปรผันตามศักยภาพของผู้บรรเลงระนาดเอก โดยระนาดเอกเป็นผู้ควบคุมแนวในขณะบรรเลงจากการปรับวงและการแสดงท่าทีในขณะบรรเลงเพื่อให้เครื่องดนตรีชนิดอื่นในวงคล้อยแนวตามอย่างเหมาะสม โดยมีวิธีการดังนี้

1.การตั้งแนวบรรเลง

โดยปกติการบรรเลงปี่พาทย์เสภาโดยธรรมเนียมใช้การบรรเลงรับร้อง กล่าวคือ มีการร้องเพลงและรับสำนวนร้องจากนั้นบรรเลงเพลงที่ตั้งไว้สืบไป ระนาดเอกจึงสามารถวางแผนในการตั้งแนวการบรรเลงตั้งแต่การรับร้องหรือตั้งแนวได้ตั้งแต่ขณะรับร้อง โดยใช้ทำนองรับร้องและส่งร้องเป็นแนวควบคุมในการบรรเลงให้เป็นระบบระเบียบตั้งแต่ต้นทางของท่อนเพลง มีหลักการดังนี้

1.1 การรับร้อง โดยทั่วไป คือการที่ระนาดเอก และเครื่องดนตรีอื่นบรรเลงเอื้อมสำนวนเข้าไปในสำนวนร้องส่วนท้ายท่อนเพลง โดยยึดตามแนวทางของทำนองหลักเป็นหลักและมีการตกแต่งทำนองบ้างเล็กน้อย แต่ยังควบคุมอัตราความเร็วให้เทียบเท่าความเร็วของการขับร้อง ไม่เร่งหรือกระทุ้งจังหวะ

ตัวอย่าง

ทำนองหลัก

- รำ - มำ	- รำ - -	ทำ ทำ - -	ล ล - ซ
- ร - ม	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ

ระนาดเอก

- รำ - มำ	- รำ - ท	- - ลซม	- ร - ซ

1.2 การรับร้อง โดยขยี้ส่วนท้ายทำนอง คือระนาดเอกบรรเลงรับร้องเพื่อกระชั้นแนวการบรรเลง โดยใช้สำนวนขยี้ให้เกิดการปรับความเร็วเมื่อสิ้นสุดการรับร้อง โดยเครื่องดนตรีอื่นในวงยังดำเนินตามทำนองหลักปกติ แต่น้อมความเร็วตามที่ระนาดเอกปูแนวไว้

ตัวอย่าง

ทำนองหลัก

- รำ - มำ	- รำ - -	ทำ ทำ - -	ล ล - ซ
- ร - ม	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ

ระนาดเอก

- รำ - มำ	- รำ - ท	- รำทลซม	ซลทลซม-ซ

1.3 การรับร้อง โดยขยี้รับทั้งวง คือการที่ทั้งวงใช้ทำนองจากสำนวนขยี้ทบทวีพยางค์เสียงขึ้นไปทั้งวง บรรเลงอย่างเป็นเอกภาพโดยยึดอัตราความเร็วของระนาดเอกเป็นหลัก โดยมีส่วนปฏิบัติ 2 กรณีคือ ขยี้รับแต่ส่วนรับร้อง และขยี้ติดพันไปถึงส่วนต้นของท่อนเพลง

ตัวอย่าง

ทำนองหลัก

-ล--	ซม--	ดำดำ--	รำรำ-มำ	-มำ-มำ	-มำ--	มำมำ--	รำรำ-ดำ
--ซม	--รด	---ร	---ม	-ซ-ล	-ซ-ม	---ร	---ด

ระนาดเอก

รำดำลซดำลซม	ลซมรซมรด	ทลซรซลซทด	ทลซลทดรม	ดรดมรซมล	ซทลดำทลซม	ดรมซลมซล	มำรำดำทลซ-ดำ

2. การวางแนวส่งร้อง

ลักษณะการสิ้นสุดการบรรเลงเพื่อวางแนว หรือจัดแนวการบรรเลงให้สอดรับกับการขับร้องที่จะดำเนินไปในส่วนต่างๆ อาทิ การส่งร้องสู่อัตราจังหวะเดิม หรือการส่งร้องเพื่อผลัดอัตราจังหวะ ย่อมมีการจัดแนวที่แตกต่างกัน เช่น การวางแนวในการส่งร้อง สามชั้นท่อน 1 ไปสามชั้น ท่อน 2 มีความแตกต่าง จากการส่งร้อง สามชั้นท่อน 2 ไปสองชั้นท่อน 1 ซึ่งปัจจัยบังคับคือเรื่องของอัตราจังหวะ ระนาดเอกสามารถวางแนวได้หลากหลาย ดังนี้

2.1 การส่งร้อง โดยทั่วไป คือ เมื่อท้ายจังหวะสำนวนเพลงระนาดเอกชักแนวให้คล้อยช้าลง จนจบท่อนเพลงเรียกว่าการโรยจังหวะ แล้วตั้งจังหวะให้ในการส่งร้องให้ทำนองที่ส่งร้องจากจังหวะที่ตั้งไม่แตกต่างกันมาก และส่งร้องโดยยึดตามแนวทางของทำนองหลักเป็นหลักและมีการตกแต่งทำนองบ้างเล็กน้อย ตัวอย่าง

ทำนองหลัก

- - - ล	- - ดำ ดำ	- - - รำ	- - ดำ ดำ
- - - ม	- ด - -	- - - ร	- ด - -

ระนาดเอก

- - - ล	ดำ ดำ ดำ ดำ	- - - รำ	ดำ ดำ ดำ ดำ

2.2 การส่งร้อง โดยขยี้ส่วนท้ายทำนอง คือ ระนาดเอกบรรเลงส่งร้องจากการโรยจังหวะในทำนองส่วนท้ายของเพลงแล้ว เอื้อมทำนองโดยใช้ขยี้ตามแนวที่โรยไว้เพื่อส่งร้อง โดยเครื่องดนตรีอื่นในวงยังดำเนินตามทำนองหลักปกติ

ตัวอย่าง

ทำนองหลัก

----	--- ด	----	--- ล	----	--- ซ	----	--- ม
----	--- ด	----	--- ล	----	--- ซ	----	--- ท

ระนาดเอก

----	--- ด	---ร	มรดล	----	--- ซ	มรดรดทดทล	ทลซลซม-ม

3. การเร่งแนวบรรเลงในท่อนเพลง

แนวในทางปฏิบัติของปี่พาทย์เสภา มีศัพท์แสดงไว้ว่า เรียวหางหนู หมายความว่าในท่อนเพลงหนึ่งๆ ต้องมีลักษณะการบรรเลงที่จากความเร็วต่ำไปสู่ความเร็วสูง โดยให้ค่อยๆ ทยอยเพิ่มความเร็วขึ้นโดยมิให้แนวการบรรเลงตกหรือหย่อนยานลงซึ่งถือเป็นเรื่องสำคัญมาก นอกจากการตั้งแนวหรือปรับแนวในส่วนของการ รับร้องแล้วเมื่อเข้าในเนื้อเพลงระนาดเอกมีหน้าที่ควบคุมหรือวางแผนการบรรเลงตามแนวที่ปรับวงไว้ แนวนี้เมื่อตั้งหรือกำหนดแนวแล้วจะลดอัตราลงมาไม่ได้จนกว่าจะจวนสิ้นสำนวนท้ายทำนองท่อนเพลง เพื่อโรยจังหวะส่งร้อง มีการปรับแนวโดยแยบคายตามกำลังของคนระนาดเอก ตามที่โบราณาจารย์ได้วางชั้นเชิงไว้หลากหลายประการ การกระทุ้งแนวโดยไว หรือเรียกว่าพรวดพราด มิใช่วิสัยของการบรรเลงปี่พาทย์เสภาที่ปรับวงมาอย่างดีแล้ว โดยมีข้อกำหนดคร่าวๆ ดังนี้

3.1 การเร่งแนว โดยการขยี้ โดยใช้กลวิธีพิเศษที่นอกเหนือจากการตีเก็บโดยทั่วไป ขยี้มีคุณสมบัติประการหนึ่งคือการเพิ่มพยางค์เสียงเข้าไปในทำนอง ทำให้ทำนองมีความละเอียดของเสียงมากขึ้นและเมื่อในการเพิ่มพยางค์เสียงใส่ไปในจังหวะที่มีความห่างสม่ำเสมอ สิ่งที่สำแดงออกมาจะเป็นการเพิ่มหรือกระตุ้นความเร็วไปโดยธรรมชาติ

ตัวอย่าง

ทำนองหลัก

-ซ-ด	--รม	-ม-ม	-ร-ด	---ซล	-ด-ร	-ด--	ลล-ซ
-ร-ด	---ม	-ซ-ม	-ร-ด	--ฟ-	-ด-ร	-ด-ล	---ซ

--รม	-ซ-ล	-ด-ล	-ซ-ม	-ม--	รร--	มม--	ซซ-ล
--ด-	-ซ-ล	-ด-ล	-ซ-ท	-ท-ล	---ท	---ซ	---ล

ระนาดเอก

ซลทดลทด	รทดรมดรม	ซลทดทลซม	รมฟซฟมรด	มมมซมมมล	ซซซดลลลรด	มซมลซดลรด	ดรมรดทลซ

ดดดรดดดม	รรรซมมมล	ซลทดรดทล	ทดรดทลซม	ลทรมรท-ร	มรทรมซ-ม	รมซลซม-ซ	ลซมซลด-ล

3.2 การเร่งแนว โดยการสะบัด สะเดาะ เป็นการเพิ่มพยางค์เสียงให้มีลักษณะของกระสวนจังหวะที่กระชั้นขึ้น ความกระชั้นนี้เองเป็นการปรับทำนองให้มีความเร็วโดยปริยาย ระนาดเอกสามารถใช้ในส่วนของตอนขึ้นหัวท่อนเพลงหรือระหว่างการบรรเลงในท่อนเพลง หากความรู้สึกของคนระนาดเอกรู้สึกว่าแนวการบรรเลงเริ่มไม่ขยับ (เรียวหางหนู) หรือดำเนินทำนองมาได้ระยะหนึ่งแล้วต้องการปรับแนวให้กระชับขึ้นก็สามารถใช้การบรรเลงโดยการตีสะบัด สะเดาะระคนในทำนองเก็บได้

ตัวอย่าง

ทำนองหลัก

-ร--	ดด--	ฟฟ--	ซซ-ล	-ฟ - -	ฟฟ--	ซซ--	ลล-ด์
-ล-ซ	--- ฟ	--- ซ	--- ล	-ฟ- ฟ	--- ซ	--- ล	--- ด

ระนาดเอก

มรด รม	ฟมร มฟ	ซฟม ฟซ	ลซฟ ซล	ฟซฟฟฟ	ซลซซซ	ลดลลล	ดรด์ด์ด์

3.3 การเร่งแนว โดยใช้กลอนตามทิศทาง กลอนตามทิศทางนี้เป็นกลอนที่ไล่เรียงตามทิศทางของทำนองหลัก และมีรูปแบบของกลอนเป็นกระบวนเดียวกัน โดยมีระยะเสียงแต่ละพยางค์ใกล้กัน คุณสมบัติของกลอนในลักษณะนี้เป็นประโยชน์ต่อการกระชับแนวการบรรเลงได้มากกว่ากลอนที่ผูกขึ้นโดยกระโดดเสียง หรือมีเสียงที่ห่างกันออกไป ความชิดของพยางค์เสียงส่งผลโดยตรงต่อลักษณะการบรรเลงเชิงกายภาพทำให้คนระนาดเอกสามารถเร่งแนวได้ในระยะมือที่สั้น

ตัวอย่าง กลอนระนาดเอกที่มีความสัมพันธ์โดยทิศทางกับทำนองหลัก

ทำนองหลัก (ทิศทางทำนอง ขึ้น และลง)

-ม--	รร--	ซซ--	ลล-ท	-ร์-ม์	-ร์--	ทท--	ลล-ซ
-ท-ล	---ซ	---ล	--- ท	-ร-ม	-ร-ท	--- ล	---ซ์

ระนาดเอก (แปรตามทิศทางเป็นกระบวน)

ฟรมฟ	ซมฟซ	ลฟซล	ทซลท	ลซมร	ซมรท	มรทล	รทลซ

การผูกกลอนตามทิศทางทำนองหลักเป็นกระบวนทำให้มีเสียงที่เรียงกันอย่างเป็นระบบเช่นเดียวกับทำนองหลัก กลอนประเภทนี้มีพยางค์เสียงที่เรียงชิดกันสามารถเพิ่มอัตราความเร็วได้สะดวก

ระนาดเอก (แปรตามอิสระ ไม่อิงทิศทาง)

มรดซ	ลทดร	ฟมรม	ฟซลท	ร์ม์ร์ด์	ทลซร	มฟซล	ร์ทลซ

การผูกกลอนที่ไม่ยึดตามทิศทาง ถึงจะมีสำนวนที่ก้าวก่ายดำเนินอย่างจรไปทั่วทั้งผืนระนาด แต่เนื่องจากมีพยางค์เสียงที่ต้องข้ามลูกระนาดหลายตำแหน่ง อีกทั้งทิศทางยังวกวนไปมา ไม่สะดวกต่อการใช้เป็นกลอนในการเร่งอัตราความเร็ว

3.4 การเร่งแนว โดยการขมวดพยางค์เสียง เป็นการตัดพยางค์เสียงออกเพื่อจุดประสงค์ในการเปลี่ยนแปรท่าทีของทำนองเพลง อาทิ จากทำนองเก็บสู่ทำนองเหลื่อม หรือ ล้อ-รับ การตีตัดพยางค์เป็นการขมวดเสียงลูกตกให้กระชั้นเข้ามาในจังหวะยก โดยเว้นตำแหน่งพยางค์ท้ายของห้องเพลงให้ว่างลง

ตัวอย่าง

ทำนองหลัก

--ซล	ดล--	ลซ--	ซม--	-ฑ--	-ม--	---ด	--รม
-ม--	--ซม	--มร	--รด	--ลฑ	--รด	-ฑ--	-ด--

ระนาดเอก

ซมซล	ดลซม	ลซมร	ซมรด	ฑฑลฑ	ดลฑด	ฑลฑด	รม--

4. การตรึงแนว

ช่วงเวลาในการบรรเลงในกรณีเพลงที่มีจังหวะค่อนข้างยาว การถนอมกำลังของคนระนาดเอกย่อมต้องอาศัยการตรึงแนวไม่ให้พรวดพราดจนเกินกำลังความสามารถ การตรึงแนวจึงเป็นทักษะที่ใช้ในการบรรเลงเพลงที่มีขนาดใหญ่และมีระยะการบรรเลงยาว เครื่องประกอบจังหวะและเครื่องดนตรีชนิดอื่นเมื่อทำความเร็วได้คงที่แล้วสามารถขยับแนวได้โดยสะดวก ทว่าสำหรับระนาดเอกการขยับแนวเป็นเรื่องที่ต้องวางแผนสัมพันธ์กับความสามารถในการจัดวางกำลังในการบรรเลงให้ตลอดรอดฝั่งของท่อนเพลง โดยการตรึงแนวเน้นการใช้กำลังทั้งปริมาณเสียงและคุณภาพเสียงที่สม่ำเสมอ

4.1 การตรึงแนว โดยการตีกะไหล่[3] คือ การย้ำเสียง หรือซ้ำทำนองโดยสังเขปมักพบในการบรรเลงล้อ-รับ หรือล้อ-ขัด เนื่องจากช่วงดังกล่าวมีการเว้นวรรคทำนองที่ระนาดเอกไม่ได้บรรเลง (เครื่องนำ-เครื่องตาม) ดังนั้นเป็นไปได้ว่าแนวการบรรเลงจะมีรอยต่อและมีการเร่งจังหวะ พบมากในเพลงจำพวกกลุ่มเพลงทยอยมีโอกาสในการกระทุ้งจังหวะให้เร็วขึ้นทีละน้อย ดังนั้นระนาดเอก สามารถบรรเลงตีกะไหล่ ในการย้ำเสียงให้มั่นคงลงไปและเป็นการย้ำแนวจากการสร้างเสียงประคองจังหวะ

[3] เป็นศัพท์ในการบรรเลงระนาดที่ได้รับถ่ายทอดมาจากคุณครูอุทัย แก้วละเอียด (ศิลปินแห่งชาติ) เป็นการตกแต่งทำนองชนิดหนึ่งที่ใช้ในการบรรเลงประกอบช่วงเสียงที่ว่าง

ตัวอย่าง

ทำนองหลัก (ล้อ-รับ)

เครื่องนำ		--ซซ	-ล-ซ	เครื่องนำ		--รร	-ม-ร
ดำซซซ	ฟลฟซ	-ซ--	ฟ-ฟร	ซรรร	ดมดร	-ร--	ด-ดล

ระนาดเอก (ล้อ-รับ)

ดำซซซ	ฟลฟซ	--ซซ	ซซ--	ซรรร	ดมดร	รรรร	-ร--

ทำนองหลัก (ล้อ-ขัด)

เครื่องนำ		-ร--	ดล--	เครื่องนำ		ซฟ--	ฟร--
ดำรดำล	ซฟซล	--ดล	--ซฟ	ดรฟซ	ลซฟร	--รด	--ดล

ระนาดเอก (ล้อ-ขัด)

ดำรดำล	ซฟซล	--ดล	ซฟ--	ดรฟซ	ลซฟร	--ฟร	ดล--

4.2 การตรึงแนว โดยการประคบเสียง ลักษณะการประคบเสียงคือการสร้างคุณภาพของเสียง ด้วยการบรรเลงที่มีความเป็นนามธรรมสูง สามารถอธิบายพอสังเขปกล่าวคือ เป็นการสร้างเสียงให้อยู่ในระดับที่เหมาะสม ในกรณีการตีประคบเสียงที่เห็นได้ชัดคือการไม่ตีแล้วปล่อยมือหรือปล่อยเสียงเปิดทันที แต่มีการใช้กลวิธีตีกดเสียงกึ่งเปิดกึ่งปิด ให้มีเสียงออกมาแต่กึ่งหนึ่งของพยางค์เสียงโดยปริมาณเสียงเต็ม การตีประคบเสียงสามารถใช้ได้โดยทั่วไปทั้งบทเพลง เป็นการตั้งใจบรรจงประดิษฐ์เสียง ดังนั้นในส่วนนี้จะดันแนวได้ค่อนข้างจำกัด เนื่องจากต้องลงรายละเอียดใช้ได้ทั้งการบรรเลงในความเร็วต่ำ ความเร็วปานกลาง และสามารถประยุกต์ใช้ในการบรรเลงที่มีความเร็วสูง ใช้ได้กับทุกเครื่องมือ เสียงที่ผลิตออกมาจากการประคบเสียงจะมีความอิ่มเสียงเต็มที่ มีความละมุน การประคบเสียงที่ใช้ในการตรึงแนวใช้ได้ในสำนวนดังนี้

ตัวอย่าง

ทำนองหลัก (ล้อ-รับ)

--ดำดำ	--ลล	--ซซ	--มม	--ซซ	--มม	--รร	--ดด
---ด	---ล	---ซ	---ท	---ซ	---ท	---ล	---ซ

ระนาดเอก (ล้อ-รับ)

ดำดำดำ	-ล--	ซซซซ	-ม--	ซซซซ	-ม--	รรรร	-ด--

การประคบเสียงในกรณีตัวอย่างเป็นการสะกดเสียงให้อยู่ในตำแหน่งที่ควรเป็น ไม่ล้ำหน้า หรือย้อยหลัง โดยการประคบต้องคำนึงว่าไม่ดึงแนวให้ย้อยลงมาหรือตกท้องช้าง จะต้องเป็นไปตามสัดส่วนความเร็ว

5. การโรยแนว

การโรยแนวเป็นการผ่อนให้แนวการบรรเลงช้าลง เพื่อจุดประสงค์ในการลงจบเพลงหรือทอดทำนองสำหรับส่งร้อง คนระนาดเอกจำเป็นต้องกำกับการโรยแนวให้อยู่ในระดับที่เหมาะสม และมีความสง่างาม ในบางครั้งการโรยแนวที่ไม่ได้สัดส่วนอาจทำให้การบรรเลงล่ม หรือลงจบด้วยท่าทีของสำนวนที่ไม่เรียบร้อย การโรยแนวจึงมีวิธีขั้นต้น ดังนี้

5.1 การโรยแนวโดย ผ่อนแนวโดยปกติ เมื่อการบรรเลงมาจวนจะถึงสำนวนวรรคเพลงที่สิ้นสุดของท่อนเพลง ให้เริ่มโรยแนวตั้งแต่ครึ่งท้ายของจังหวะหน้าทับ โดยแบ่งเป็น 2 ส่วนคือวรรคต้นให้เป็นการทำสำนวนปลายของท่อนเพลงนั้น และวรรคท้ายให้โรยแนวลงอย่างชัดเจนเพื่อส่งร้อง โดยระนาดเอกสร้างทำนองโดยตีตัดทำนองเพื่อเป็นช่องทางให้ทราบโดยทั่วกันทั้งวง

ตัวอย่าง

ทำนองหลัก

-ล--	ซม--	ดำดำ--	รำรำ-มำ	-มำ-มำ	-มำ--	มำมำ--	รำรำ-ด
--ซม	--รด	---ร	---ม	-ซ-ล	-ซ-ม	---ร	---ด

ระนาดเอก

ซลซม	ซลทดำ	มำรำดำรำ	มำซ่-มำ	-ซ-ล	-ซ-ม	---ร	---ด

ในห้องเพลงที่ 4 ระนาดเอกตีตัดทำนองให้ทราบว่าเป็นส่วนท้ายของทำนองตามแนวเดิม และเป็นหมุดหมายที่จะโรยแนวในห้องเพลงที่ 6-8 สืบไป

5.2 การลงขาด แล้วโรยแนว ในขั้นนี้ต้องใช้ความสามารถสูงโดยระนาดเอกเร่งแนวให้มีความเร็วสูงสุด ถึงตอนท้ายของทำนองท่อนเพลงโดยเร่งให้จบทำนองแบบจบขาด แล้วตั้งทำนองใหม่ให้มีแนวที่ช้าลงมาอย่างชัดเจนและสอดรับกับแนวการขับร้อง

ตัวอย่าง

ทำนองหลัก

---ร	--ฟฟ	---ซ	--ฟฟ	-ดร	-ฟ-ซ	-รำดำล	-ซ-ฟ
---ล	-ฟ--	---ซ	---ฟ	-ท--	-ฟ-ซ	-รดล	-ซ-ฟ

ระนาดเอก

ดรมฟ	มรมฟ	มรซฟ	มรมฟ	ซลดร	ดรฟซ	ลซฟม	รด-ฟ

เร่งแนวสูงสุด กระทั่งสิ้นสุดสำนวนที่เสียง ฟา จากนั้นเริ่มตั้งแนวให้ให้แนวใหม่โรยแนวช้าลงมาตามความเหมาะสมกับการส่งร้อง

สรุป

ความเป็นแบบแผนของวัฒนธรรมปี่พาทย์เสภา ผ่านระยะเวลาทางประวัติศาสตร์และการพิสูจน์จากค่านิยมต่อคุณค่าทางดนตรี ระนาดเอกได้รับการขนานนามว่าเป็นพระเอกของวงดนตรีปี่พาทย์ ทว่าความหมายโดยตรงที่สื่อสารออกมาพร้อมกับบทบาทของระนาดเอกเป็นเพียงบทนิยามความเป็นระนาดเอกเพียงส่วนหนึ่งเท่านั้น วิวัฒนาการของดนตรีไทยและประวัติศาสตร์ลายลักษณ์บ่งบอกเพียงลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี การจำแนกชนิดของเครื่องดนตรี และการประสมวงดนตรี การก่อตัวของความเป็นระนาดเอกจากความหมายอื่นหรือความหมายที่ทับซ้อนจำเป็นต้องใช้การตีประเด็นที่โครงสร้างของสิ่งนั้น วรรณกรรมเป็นมุมหนึ่งของศิลปะที่สื่อสุนทรียารมณ์ได้ และการนิยามวงปี่พาทย์เสภาเป็นเสมือนวรรณกรรมชนิดหนึ่งทำให้เรามองลงไปที่รายละเอียดของโครงสร้าง และเห็นว่าระนาดเอกมีอำนาจกำหนดที่มีพลานุภาพในการสำแดงบทบาททั้งสื่อของความเป็นบุรุษเพศ และความเป็นผู้นำ อนึ่งบทความนี้วิเคราะห์ให้เห็นว่าสิ่งที่ระนาดเอกมีบทบาทในฐานะผู้นำต้องประกอบด้วยหลายสิ่งและสิ่งสำคัญคือ การควบคุมแนวการบรรเลงที่ถือเป็นองค์แห่งเอกลักษณ์ของปี่พาทย์เสภา พบว่าระนาดเอกมีลักษณาการในการควบคุมแนวประกอบด้วย การตั้งแนวบรรเลง การวางแนวส่งร้อง การเร่งแนวบรรเลงในท่อนเพลง การตรึงแนว และการโรยแนว โดยระนาดเอกมีกลวิธีที่แยบคายและมีกระบวนการเฉพาะในการผลิตลักษณาการตามที่กล่าวมา ส่วนนี้ถือเป็นแบบแผนของภูมิปัญญาที่กำกับหน้าที่ของระนาดเอกเมื่ออยู่ในขณะการบรรเลง ความเป็นเอกของระนาดเอกมิใช่เพียงการนำให้การบรรเลงมีความต่อเนื่องตลอดรอดฝั่งเท่านั้น หากยังต้องตอบโจทย์ทางดนตรีที่สำคัญคือความไพเราะ ซึ่งเป็นเป้าประสงค์ของการบรรเลงดนตรีทั้งปวง และระนาดเอกย่อมแสดงบทบาทสำคัญนี้ในวง ปี่พาทย์เสภาได้อย่างเหมาะสม

บรรณานุกรม

ชยุติ ทัศนวงศ์วรา และจรัญ กาญจนประดิษฐ์. (2563). **แนวคิดเรื่อง ทาง: เอกลักษณ์ในสังคีตลักษณ์ไทย.** วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 7(1), 191.

ธนาคารแห่งประเทศไทย. (2549). **100 ปี วังบางขุนพรหม.** กรุงเทพฯ: บริษัท พลัสเพรส จำกัด.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2550). **ปฐมบทดนตรีไทย.** นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร มหาวิทยาลัยศิลปากร พระราชวังสนามจันทร์.

พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ. (2550). **จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เดือนตุลา.

ยศ สันตสมบัติ. (2559). **มนุษย์กับวัฒนธรรม.** (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

วราภรณ์ เชิดชู. (2563). **เครื่องดนตรีสยาม ในจดหมายเหตุชาวฝรั่งเศสสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พ.ศ. 2199-2231.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ บริษัท สหธรรมิก จำกัด.

วิทย์ วิศทเวทย์. (2540). **ปรัชญาทั่วไป มนุษย์ โลก และความหมายของชีวิต.** (พิมพ์ครั้งที่ 14). กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์.

ศิริพร ณ ถลาง. (2559). **คติชนสร้างสรรค์บทวิเคราะห์และทฤษฎี.** กรุงเทพฯ: หจก.ภาพพิมพ์.

สาวิตรี จิตบรรจบ. (2560). **การพัฒนารูปแบบการเรียนรู้การเขียนนิทานสำหรับนักศึกษาระดับปริญญาบัณฑิต โดยใช้ทฤษฎีโครงสร้างนิยมร่วมกับทฤษฎีการสร้างความรู้ด้วยตนเอง (ดุษฎีนิพนธ์)**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สันต์ ท. โกมลบุตร. (2548). **จดหมายเหตุ ลา ลูแบร์ ราชอาณาจักรสยาม.** (พิมพ์ครั้งที่ 2). นนทบุรี: สำนักพิมพ์ศรีปัญญา.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2551). **ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม.** (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

สุรเดช โชติอุดมพันธ์. (2560). **ทฤษฎีวรรณคดีวิจารณ์ตะวันตก ในคริสต์ศตวรรษที่ 20.** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. (2497). **ตำนานเสภา พระนิพนธ์ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และ เสภาเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอนแต่งงานพระไวย (พลายงาม).** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

โสรัจจ์ หงศ์ลดารมภ์. (2561). **ปรัชญาทั่วไป.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Morton, D. (1976). **The Traditional Music of Thailand.** California: University of Carifornia Press.

Myers-Moro, P. (1993). **Thai music and musicians in contemporary Bangkok.** California: Center for South and Southeast Asia Studies.

Phoasavadi, P. (2005). **From Prachan to Prakuad: The Process of Officializing Traditional Music Competition in Contemporary Bangkok (Doctoral dissertation).** Washington: University of Washington.

Rice, T. (2014). **Ethnomusicology A Very Short Introduction.** New York: Oxford University Press.