



พินิจกลอนระนาดเอกเพลงเซ็ด ของครูสงบ ทองเทศ

The Analysis of Ranat-Ek's Poetic Style
in the Piece "Choet." of Kru Sa-ngob Tongtet

(Received: 9 August 2024; Revised: 20 August 2024; Accepted: 27 August 2024)

สันติ อุดมศรี^[1]

Sunti Udomsri

จรัญ กาญจนประดิษฐ์^[2]

Jarun Kanchanapradit

บทคัดย่อ

บทความนี้อธิบายเกี่ยวกับกลอนระนาดเอกเพลงเซ็ด มีจุดประสงค์เพื่อแสดงให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะและความโดดเด่นของกลอนระนาดเพลงเซ็ดของครูสงบ ทองเทศ นักระนาดชั้นครู ในจังหวัดชลบุรี ภาคตะวันออกของประเทศไทย การวิเคราะห์กลอนระนาดเอกเพลงเซ็ดตามกรอบแนวคิดการวิเคราะห์แบบเลือกประเด็น (Selective approach) ของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี มุ่งไปที่การตรวจสอบสำนวนกลอนระนาดที่โดดเด่นพร้อมทั้งแนวคิดในการสร้างกลอน ผลการศึกษาชี้ให้เห็นว่า กลอนระนาดถูกสร้างขึ้นอย่างมีหลักการและปรัชญาทางดนตรีประกอบด้วย การคำนึงถึงทำนองหลัก การตีความและเลือกใช้กลอนอย่างเหมาะสม การสร้างความแตกต่างที่เป็นเอกลักษณ์ การสร้างกลอนให้มีสัมผัสและชวนฟัง สิ่งเหล่านี้สะท้อนถึงความรู้ ประสบการณ์และความเป็นนักดนตรีของครูสงบ ทองเทศ

คำสำคัญ ระนาดเอก การผูกกลอน เพลงหน้าพาทย์ ความเป็นนักดนตรี

^[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

Assistant Professor Dr., Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University

^[2] รองศาสตราจารย์ สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Associate Professor, Department of Music and Performing Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University.

Abstract

This paper discusses Ranat-Ek's poetic style in "Choet." The study aims to demonstrate the characteristics and distinctiveness of Choet's melody of Ranat-Ek playing, composed by Kru Sa-ngob Tongtet, a master Ranat-Ek player in Chonburi Province, Eastern Thailand. The analysis, based on Phichit Chaiseri's selective approach, focusses on examining the distinctive Ranat-Ek poetic idioms of the melody and the concept of creating the melodic phrases. The study's results reveal that Kru Sa-ngob Tongtet created the Ranat-Ek poetic style using traditional musical principles and philosophy. These principles include considering the principal melody, appropriately interpreting and selecting the melodic phrases, creating unique differences, and creating a melody that rhymes and is enjoyable to listen to. These reflect the knowledge, experience, and musicianship of Kru Sa-ngob Tongtet.

Keywords: Ranat-Ek, Music Creation, Naphat Repertoire, Musicianship

บทนำ

เมื่อปี พ.ศ. 2553 ผู้เขียนมีโอกาสฟังการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทย ณ ชมรมดนตรีไทยมหาวิทยาลัยบูรพา รู้สึกประทับใจเสียงระนาดจากวงปี่พาทย์ที่กำลังบรรเลงประกอบพิธี ความไพเราะของกลอนระนาดรสมือ รวมถึงวิธีการบรรเลงสามารถกล่าวได้ว่าเป็นเสียงระนาดที่มีความ “เรียบร้อย สะอาด มีชั้นเชิง น่าฟัง” จึงเกิดคำถามขึ้นในใจว่า “คนระนาดคนนี้คือใคร” เมื่อสังเกตสมาชิกในวงปี่พาทย์ประกอบพิธีอย่างถี่ถ้วนจึงพบว่า เสียงระนาดที่กำลังดึงดูดผู้ฟังอยู่นั้นเป็นเสียงระนาดของผู้ชายร่างเล็ก ผอมบาง อายุประมาณ 70-80 ปี ยิ่งทำให้เกิดความประทับใจมากขึ้น และมีคำถามผุดขึ้นมาในความคิดทันทีว่า “อายุขนาดนี้ ทำไมเสียงระนาดและแนวการบรรเลงจึงยังคงทำได้เหมือนคนระนาดวัยหนุ่มดี” ต่อมาทราบในภายหลังว่าท่านชื่อ ครูสงบ ทองเทศ (ขณะนั้นท่านมีอายุ 77 ปี) ศิลปินอาวุโส นักระนาดที่มีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักกันดีในวงการปี่พาทย์ในภาคตะวันออก ต่อมาผู้เขียนจึงได้มีโอกาสฝากตัวเป็นศิษย์กับท่าน เพื่อต้องการยกย่องเชิดชูศิลปินท้องถิ่นในฐานะนักดนตรีอาวุโสประจำจังหวัดชลบุรีท่านนี้ บทความนี้จึงเรียบเรียงขึ้นจากการนำบางแง่มุมที่เกี่ยวกับกลอนระนาดเพลงเชิดของครูสงบ ทองเทศมาขยายความรู้ พิจารณาเลือกศึกษากลอนระนาดเพลงเชิด บทเพลงที่นักระนาดทุกคนทราบเป็นอย่างดีว่าเป็นบทเพลงที่มีความท้าทายทั้งในเชิงการบรรเลงและการผูกกลอน

กรอบแนวคิดในการนำเสนอบทความนี้ถูกชักจูงขึ้นเพื่อสำรวจความสัมพันธ์ระหว่าง “กลอนระนาดกับ ความเป็นนักดนตรี” และเพื่อนำเสนอให้เห็นว่าลีลาและชั้นเชิงของความเป็นนักระนาดอาจปรากฏขึ้นได้ จากการพิจารณาหน่วยย่อยของกลอนระนาดเอกเพลงเชิด นอกเหนือจากรสมือและเพลงกำลังของนักระนาด “กลอนระนาด” คือผลผลิตทางประสบการณ์ดนตรีของนักระนาดที่สามารถสะท้อนถึงความรู้อื่นอีกจำนวนมากที่อยู่เบื้องหลัง เช่น ภูมิหลังของนักดนตรี ปรัชญาทางดนตรีและวิถีคิดเกี่ยวกับความงามของกลอนระนาด เป็นต้น อีกทั้งยังต้องการเน้นย้ำว่า “การฟังกลอน” หรือการฟังทางบรรเลงของเครื่องดนตรี (ในวัฒนธรรมดนตรีไทย) เป็นวิธีการหนึ่งที่น่าพาผู้ฟังให้เข้าถึงสุนทรียะทางดนตรี ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกัน “ความเป็นนักดนตรี” หรือ “ความสามารถทางดนตรี” (musicianship) ในบางบริบทอาจถูกชี้วัดจาก “กลอน” หรือ “ทาง” ที่

นักดนตรีผู้หนึ่งกำลังบรรเลง จากฐานความคิดดังกล่าว กลอนระนาดที่ถูกร้อยเรียงและบรรเลงจึงนับเป็นผลงานทางดนตรีในเชิงประจักษ์ที่จะแสดงให้เห็นถึง “ความเป็นนักดนตรี” ของนักกระนาดผู้หนึ่ง แสดงถึงฝีมือ ความเข้าใจในบทเพลง และลีลาในการนำเสนอที่เหมาะสมกับศักยภาพของตนเอง เนื้อหาของบทความนี้ประกอบด้วย 4 ประเด็นหลัก คือ เพลงเชิดในวัฒนธรรมดนตรีไทย ความเป็นนักดนตรี (musicianship) คืออะไร ประสบการณ์ทางดนตรีของครูสงบ ทองเทศ และบทวิเคราะห์กลอนระนาดเอกเพลงเชิด โดยอภิปรายประเด็นต่าง ๆ ตามลำดับดังต่อไปนี้

เพลงเชิดในวัฒนธรรมดนตรีไทย

ในบรรดาเพลงไทย เพลงเชิดนับเป็นบทเพลงที่มีความสำคัญเป็นพิเศษเพลงหนึ่ง เพราะนอกจากจะเป็นบทเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนละครของไทยแล้ว เพลงเชิดยังมีหน้าที่การใช้งานที่สะท้อนถึงวัฒนธรรมดนตรีไทยในหลายแง่มุม หากพิจารณาในมิติของวัฒนธรรมการสืบทอดดนตรี (musical transmission) เพลงเชิดนับเป็นบทเรียนพื้นฐาน จัดอยู่ในเพลงชุดโหมโรงเย็น บทเพลงที่นับว่าเป็นความรู้ปฐมบทที่ผู้เรียนปี่พาทย์จะต้องศึกษาและฝึกฝน บทเพลงต่าง ๆ ประกอบด้วย สารุการ ตระ รัวสามลา ต้นเข้าม่าน เข้าม่าน ปฐม ลา เสมอ รัว เชิด กลม ชำนาญ กราวใน ต้นซุบ และลา

ในบรรดาเพลงชุดโหมโรงเย็น เพลงเชิดมีความพิเศษอยู่ที่การมีโครงสร้างทำนองแตกต่างจากเพลงอื่น ลักษณะที่โดดเด่นนี้ คือ การมีโครงสร้างทำนองที่มีได้มีสำนวนถามตอบที่สมดุลงดทั้งเพลง ในบางช่วงมีทำนองเอกลักษณ์ที่เป็นทำนองบังคับทางแทรกอยู่ ทำนองดังกล่าวมีลักษณะของการลดทอนสำนวน คือ /---ร/---ล/---ช/---ม/---ท/---ล/ ลักษณะทำนองเช่นเดียวกันนี้ยังปรากฏอยู่ที่วรรคสุดท้ายของเชิดคือ /-ม-ท/มร-ม/-ล-ช/ชช-ล/--ชฟ/-ล-ช/ โครงสร้างทำนองลักษณะนี้ (ทำนองไม่เต็มแปดห้อง) สร้างความท้าทายในการผูกกลอนระนาด สำหรับเพลงเชิด “การผูกกลอนระนาดจึงมีความซับซ้อน...บางครั้งถึงขั้นเป็นปัญหาต่อผู้บรรเลงระนาดเอก ซึ่งจะต้องผูกกลอนระนาดเอกให้สัมพันธ์กับทำนองหลักโดยต้องสร้างกลอนที่หลากหลาย พลิกแพลงการดำเนินกลอนไม่ให้ซ้ำซาก เป็นการวัดชั้นเชิงของผู้บรรเลงระนาดได้อีกทางหนึ่ง” (พรชัย ผลนิโครธ, 2565 น. 125)

ในมุมมองเดียวกันครูไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยกรมศิลปากร อธิบายเพิ่มเติมว่าจุดเด่นทำนองเพลงเชิดนั้นหากพิจารณาในเชิงการนำไปใช้งาน พบว่าทำนองส่วนท้ายของเพลงเชิดเป็นทำนองที่สามารถเชื่อมต่อกับเพลงอื่นได้สะดวก อีกทั้งคนระนาดยังมีอิสระในการเลือกแนวการบรรเลง อาจจะช้าหรือเร็วได้ หรือแม้กระทั่งตีขยี้ก็สามารถทำได้เช่นกัน ดังกล่าวต่อไปนี้

“ เพลงเชิดมีความทันสมัยตรงที่มันกำหนดช่วงวรรคประโยคเพลงไม่เหมือนเพลงอื่น เพลงนี้สามารถต่อเชื่อมไปกับเพลงอะไร ๆ ได้ตลอด เช่น การลงจบแบบขั้นเดียว /-ร-ช/-ล-ท/-ล-ท/ทท-ล/-ทลช/ และการลงจบของทำนอง /-ช-ฟ/-ล-ช/ ของโครงสร้างไม่เหมือนเพลงอื่น ๆ เพลงเชิดมีอัตราเดียว สามารถนำเอาเข้าไปตีเร็วก็ได้ หรือเอาเร็วมาตีช้าก็ได้ ตีเร็วก็เรียกว่าการขยี้ (ไชยยะ ทางมีศรี, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 25 กรกฎาคม 2567)

นอกจากนี้หากพิจารณาเพลงเชิดในมิติของการเป็นพื้นที่ของการฝึกฝนทักษะทางดนตรี (practice) ในพื้นที่ดังกล่าวเพลงเชิดยังนับเป็นบทเพลงสำหรับการ “ไถ่มือ” เช่นเดียวกับ เพลงฉิ่งมุล่ง (สันติ อุดมศรีและจรรย์ กาญจนประดิษฐ์, 2564 น. 170) สาธุการ และทะแย ด้วยเช่นกัน ดังที่ครูไชยยะ ทางมีศรี กล่าวถึงการนำเพลงเชิดมาเป็นเพลงสำหรับไถ่ระนาดของครูบุญยงค์ เกตุคงว่า “ทุกเช้าครูบุญยงค์จะตื่นขึ้นมาไถ่ระนาดในขณะที่อยู่ในมุ้ง โดยเริ่มตั้งแต่สาธุการ ฉิ่งมุล่ง และปิดท้ายด้วยเชิด” (ไชยยะ ทางมีศรี, การสื่อสารระหว่างบุคคล, มิถุนายน 2567) อีกด้านหนึ่ง สำหรับการมองในเชิงพื้นที่ของการแสดงดนตรี (performance) เพลงเชิดมิได้เป็นเพียงบทเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนละคร แต่สาระทางดนตรีของเพลงเชิดมีมากเพียงพอที่จะทำให้เพลงเชิดถูกยกระดับให้เป็นบทเพลงสำหรับอวดฝีมือเพื่อชี้วัดความเหนือชั้นทางทักษะทางดนตรีในเวทีการแข่งขันดนตรี (music competition) โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแข่งขันระนาด “เชิดต่อตัว”

การวิเคราะห์ทำนองหลักเพลงเชิดสองชั้นเบื้องต้นพบว่า เพลงเชิดมีลักษณะโครงสร้างทำนอง (form) แบบ “ซ้ำท้าย” มีสรรพนามเฉพาะสำหรับเรียกท่อนเพลงว่า “ตัว” ทำนองเพลงเชิดแต่ละตัวจะมีทำนองต่างกันในช่วงต้น (เรียกว่าหัวเพลง) และมีทำนองเหมือนกันในช่วงท้าย (เรียกว่าสร้อย) ส่วนวนทำนองของเพลงเชิดมีลักษณะผสมผสานกันระหว่างสำนวนทำนองที่เป็นแบบทำนองทางพื้นและสำนวนบังคับทาง เอกลักษณ์เฉพาะของโครงสร้างทำนองเพลงเชิด คือ การมีทำนองบังคับทางที่มีความยาวของทำนองเพลงแบบไม่ปกติ ความยาวของทำนองเพลงดังกล่าวนี้มีความยาวเพียง 6 ห้องเพลงแทนที่จะมีความยาว 8 ห้อง เหมือนกับเพลงไทยแบบปกติทั่วไป ทำนองที่กล่าวถึงนี้เป็น “ทำนองเอกลักษณ์” ของเพลงเชิดสองชั้น เป็นทำนองที่สร้างความท้าทายให้กับนักกระนาดใช้ปฏิภาณในการผูกกลอน

ตารางโน้ตด้านล่างต่อไปนี้เป็นตัวอย่างทำนองหลักเพลงเชิดสองชั้น ตัวที่ 1 ทำนองเอกลักษณ์ปรากฏอยู่ในบรรทัดที่ 5 และ 9

หัว เพลง	1	---ล	---ร	---ท	---ม	-ล-ท	-ดรม	-ซซซ	-ล-ซ
	2	-ดรม	-ซ-ล	-ท-ล	-ซซซ	-ร-ม	-ลซม	-ร-ซ	-ซ-ซ
	3	-ล-ท	-ม-ร	-ด-ท	-ล-ม	-ล-ท	-ดรม	-ซซซ	-ล-ซ
สร้อย	4	-ดรม	-ซ-ล	-ท-ล	-ททท	-ซ-ซ	ลท-ร	-ม-ร	-ท-ล
	5	---ร	---ล	---ซ	---ม	---ท	---ล	ทำนองเอกลักษณ์	
	6	-ดรม	-ร-ท	-ม-ร	-ร--	---ม	-ซ-ล	-ท-ล	-ซซซ
	7	-ร-ม	-ลซม	-ร-ซ	-ซ-ซ	-ร-ซ	-ร-ด	-ท-ล	-ซ-ล
	8	-ท-ล	-ร-ด	-ท-ล	-ซ-ม	-ร-ม	-ฟซล	-ท-ล	-ททท
	9	-ม-ท	มร-ม	-ล-ซ	ซซ-ล	-ซ-ฟ	-ล-ซ	ทำนองเอกลักษณ์	

ทำนองเอกลักษณ์ในช่วงท้ายเพลง /-ซ-ฟ/-ล-ซ/ เป็นปัจจัยที่ส่งผลให้การสร้างสำนวนกลอนระนาดแตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับ เพลงทะเล และสาธุการ (มีสำนวนทำนองยาวเต็มวรรคทุกวรรค) แต่รูปแบบของการผูกกลอนเพลงเชิดจะต้องใช้วิธีคิดแบบเดียวกับการผูกกลอนในเพลงฉิ่งมุล่ง เปิดช่องให้สามารถใช้กลอนก้าวก่ายผาดโผนไปมาอย่างอิสระและมีชั้นเชิง นักกระนาดบางคนยอมรับว่า การไล่ระนาดเพลงเชิดส่งผลดีในเรื่องความคล่องแคล่วรวดเร็วไว แม่นลูก แม่นเสียงในการเหวี่ยงข้ามไปมาระยะไกลของคู่แปด ในขณะที่ เพลงทะเล และ

สาธุการ จะไม่นิยามตีข้ามเสียงเกิน 4-5 ลูก ในกรณีดังกล่าวอาจตั้งข้อสังเกตได้ว่าการไล่ร่นาดด้วย เพลงทะเล และเพลงสาธุการนั้น เหมาะสมกับการบรรเลงที่ต้องการความไพเราะประณีตเรียบร้อยอย่างสุขุมให้อารมณ์แบบมโหรีผสมปี่พาทย์ แต่เพลงเชิดและฉิ่งมุล่งเหมาะสำหรับแนวทางการบรรเลงที่ต้องการความเร็ว (ไหว) คล่องแคล่วที่จำเป็นต่อการบรรเลงเพลงประเภทเพลงเสภาที่มีทั้งเพลงทยอย เพลงเถา และเพลงลูกบททางเครื่อง เป็นต้น

ในมุมมองของความสัมพันธ์ระหว่างหน้าทับกลองกับทำนองเพลงเชิด รองศาสตราจารย์สหวัดน์ ปลื้มปรีชา (2567) แสดงทัศนะว่า ลักษณะเด่นของทำนองเพลงเชิดมีความแตกต่างกับเพลงหน้าพาทย์อื่นตรงที่มีลักษณะกลับกันหรือตรงข้ามกัน เพลงเชิดมีทำนองซับซ้อน กระสวนประโยคมีทั้งจำนวนคู่และคี่อยู่ในเพลง แต่ละครวรรคตอนไม่ลงตัวแบบเพลงทั่วไป แต่ไม่กลองมีลักษณะลงตัวแบบตรงไปตรงมา มีลักษณะร่วมคล้ายกับเพลงฉิ่งอย่างเห็นได้ชัด (กลายเป็นเชิดฉิ่งได้) ขณะที่เพลงหน้าพาทย์อื่นที่ใช้ร่วมสมัยกัน เช่น เพลงโอด และ เพลงเสมอ มีลักษณะทำนองลงตัว แต่ไม่กลองต้องตี “ลัก/ล้วง/ขัด/ขวางจังหวะ” รองศาสตราจารย์สหวัดน์ ปลื้มปรีชา ได้อธิบายเพิ่มเติมดังนี้

เพลงเชิดแต่ละตัวนั้นแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ส่วนที่ 1 เรียก “หัวเพลง” และส่วนที่ 2 เรียก “สร้อย” โดยส่วนที่ 1 นั้นแบ่งออกเป็น 2 ส่วนย่อย คือ ส่วนย่อยที่เป็น “หัว” และส่วนย่อยที่เป็น “สร้อยในหัวเพลง” และในส่วนที่ 2 ไม่มีการแบ่งออกเป็นส่วนย่อย (สหวัดน์ ปลื้มปรีชา, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 13 มิถุนายน 2567)

ตัวอย่างทำนองเพลงเชิดช้า : กับหน้าทับกลอง

ทำนอง	--- ล	--- ร	--- ท	--- ม	-ล-ท	-ดรัม	-ซซซ	-ล-ซ
ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง
ตะโพน	-ตุบเพลิง	---กะ	---ตุบ	-ติง-ตุบ	-ปตต	-ทตต	-ปตต	-ทตต
กลองทัด	---	---	---	---	---ตุ้ม	---ตุ้ม	---ตุ้ม	---ตุ้ม

ตัวอย่างทำนองเพลงเชิดช้า : กับหน้าทับกลอง: ส่วนที่ 2 สร้อย

ทำนอง	-ดรัม	-ร-ท	-ม-ร	-ร--	---ม	-ซ-ล	-ท-ล	-ซซซ
ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง
ตะโพน	-ตุบเพลิง	---กะ	---ตุบ	-ติง-ตุบ	-ปตต	-ทตต	-ปตต	-ทตต
กลองทัด	---	---	---	---	---ตุ้ม	---ตุ้ม	---ตุ้ม	---ตุ้ม

ความเป็นนักดนตรี (musicianship) คืออะไร

การนำเสนอประเด็นเรื่องความเป็นนักดนตรี (musicianship) ในส่วนนี้มีจุดประสงค์เพื่อสำรวจนิยามและความหมายของคำว่า “ความเป็นนักดนตรี” ทั้งจากมุมมองของวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกและดนตรีไทย เพื่อเชื่อมโยงให้เห็นว่า “ความเป็นนักดนตรี” คือคุณสมบัติแสดงให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะทางดนตรีของบุคคล บทเพลงที่เป็นผลงานการแสดงของนักดนตรี คือ ผลงานฝีมือเชิงประจักษ์ในความสามารถ การศึกษากลอนระนาดเพลงเชิดของครูสงบ ทองเทศครั้งนี้ ผู้เขียนมุ่งประเด็นไปที่การสำรวจ “ลู่ทาง” ของการผูกกลอนเพื่อสะท้อนให้เห็นถึงความสามารถทางดนตรีและ “ความเป็นนักดนตรี” (musicianship) ของครูสงบ ทองเทศ

การตรวจความหมายของ “ความเป็นนักดนตรี” ของเนื้อหาในส่วนนี้เป็นการเริ่มต้นประกอบร่างคำอธิบายว่า “กลอนระนาดแสดงถึงความเป็นนักดนตรีได้อย่างไร” ก่อนที่นักดนตรีคนหนึ่งจะสามารถตีระนาดได้อย่างใจนึก เขาผ่านประสบการณ์และถูกฝึกฝนให้มีความเป็นนักดนตรีอย่างไร กรอบความคิดเหล่านี้จะถูกนำไปใช้อธิบาย ประกอบกับการนำเสนอบทวิเคราะห์กลอนระนาดเอก เพลงเชิดพร้อมทั้งแสดงทำนองเพลงเป็นโน้ตระบบอักษรไทย

นิยามความหมายของคำว่า “ความเป็นนักดนตรี” (musicianship)

ความเป็นนักดนตรี (musicianship) เป็นคุณสมบัติที่พึงประสงค์ของนักดนตรี ในแต่ละวัฒนธรรมอาจให้คำนิยามกับคำว่า “ความเป็นนักดนตรี” แตกต่างกัน ในขณะเดียวกันอาจจะมีมุมมองในบางแง่มุมที่ดนตรีจากต่างวัฒนธรรมมีแนวคิดและการให้คำนิยามต่อคำว่า “ความเป็นนักดนตรี” เหมือนกัน ความเป็นนักดนตรีในทัศนะของนักวิชาการดนตรีศึกษาชาวตะวันตก อย่างเช่นเอลเลียตต์ (Elliott) และซิลเวอร์แมน (Silverman) (2015) อธิบายไว้ในหนังสือเรื่อง “Music matters: a philosophy of music education” โดยรวม เขามองว่าความเป็นนักดนตรีสามารถสร้างขึ้นได้ ความเป็นนักดนตรีมิได้เกิดขึ้นเองโดยธรรมชาติแต่เป็นสิ่งที่ต้องได้รับการฝึกฝนและฝึกประสบการณ์ทั้งในเรื่องทักษะการฟัง ทักษะการบรรเลง การแสดงต่อหน้าสาธารณะ สิ่งเหล่านี้จะช่วยให้เกิดความชำนาญในทักษะทางดนตรี (musical skills) ความชำนาญนี้จะกลายเป็นความเชี่ยวชาญดนตรีในเชิงศิลปะที่สามารถสร้างสรรค์ผลงานใหม่ขึ้นได้ (creation) หรือที่เอล

เลียตต์ (Elliott) และซิลเวอร์แมน (Silverman) เรียกว่า “artistically literate”

เอลเลียตต์ (Elliott) และซิลเวอร์แมน (Silverman) (2015) ยังมองว่า “ความเป็นนักดนตรี” สามารถสร้างและปลูกฝังให้เกิดกับผู้เรียนดนตรีได้ตั้งแต่วัยเยาว์ กระบวนการสร้างผู้เรียนให้มีความเป็นนักดนตรีนั้นเกี่ยวข้องกับกระบวนการทางศิลปะ (artistic processes) 4 ขั้นตอน คือ การสร้างสรรค์ (creating) การแสดง (performing) การตอบสนอง (responding) การเชื่อมโยง (connecting) กระบวนการเหล่านี้เป็นขั้นตอนที่สืบเนื่องของการเรียนรู้ทางดนตรีและศิลปะทุกแขนง “ความเป็นนักดนตรี (musicianship)” อาจพิจารณาเพิ่มเติมได้จากสิ่งเหล่านี้

(1) ความเป็นนักดนตรี คือ ความสามารถในการตัดสินใจในเชิงทักษะปฏิบัติ การตัดสินใจ การเลือกผสมผสานทฤษฎีและประสบการณ์เฉพาะบุคคลและบริบท

(2) ความเป็นนักดนตรี คือ ความสามารถในการคิดในสิ่งที่ทำ (think-in-action) และรู้ในสิ่งที่ทำ (know-in-action) ที่เกี่ยวข้องกับมาตรฐานและธรรมเนียมปฏิบัติของการปฏิบัติดนตรี

อีกมุมมองหนึ่ง ชาด เวสต์ (Chad West) จากสาขาวิชาดนตรี (Department of Music) มหาวิทยาลัยแห่งแทกซัส ซานแอนโทนิโอ (University of Texas at San Antonio-UTSA) มองความเป็นนักดนตรีหรือความสามารถทางดนตรีของบุคคลเกี่ยวข้องกับทักษะทางดนตรีสองมิติคือ ทักษะภายในของความเป็นนักดนตรี (internal musicianship skills) และทักษะภายนอกของความเป็นนักดนตรี (external mechanical skills) โดยอธิบายไว้ในบทความเรื่อง “Developing internal musicianship in Beginning band by teaching the ‘Big 5’” ชาด เวสต์ (Chad West) นำเสนอองค์ประกอบของความเป็นนักดนตรี 5 ด้าน คือ ความสามารถทางด้านจังหวะ (rhythmic ability) ความสามารถเรื่องระดับเสียง (tonal ability) ความสามารถในการบริหารจัดการ (executive skills) ความสามารถในการอ่านและบันทึกโน้ต (notation-reading ability) และความสามารถในการสร้างสรรค์ (creativity)

ความเป็นนักดนตรีในวัฒนธรรมดนตรีไทย

สำหรับในวัฒนธรรมดนตรีไทย การให้นิยามกับคำว่า “ความเป็นนักดนตรี” (musicianship) รองศาสตราจารย์ ดร. จตุพร สีม่วง (2567, การสื่อสารระหว่างบุคคล 4 สิงหาคม 2567) ให้ทัศนะว่า อาจเทียบเคียงได้กับคำว่า “ดุริยปฏิภาณ” หมายถึง ความมีไหวพริบทางดนตรี ความเข้าใจในดนตรี ความสามารถในการแสดงดนตรี คุณสมบัติเหล่านี้มีลักษณะคล้ายกับคุณสมบัติทางดนตรีของบุคคลที่เอลเลียตต์ (Elliott) และซิลเวอร์แมน (Silverman) (2015) เรียกว่า “artistically literate” คือ การมีความชำนาญในทักษะทางดนตรีทุกมิติจนถึงขั้นสร้างสรรค์ผลงานใหม่ได้ แต่ผลงานทางดนตรีที่แสดงออกนั้น ต้องแสดงถึงความสามารถในการตัดสินใจในเชิงทักษะปฏิบัติ การเลือกผสมผสานทฤษฎีและประสบการณ์เฉพาะบุคคล เมื่อเปรียบเทียบกับคุณสมบัติดังกล่าวในวัฒนธรรมดนตรีไทยอาจตรงกับคำว่า “เล่นดนตรีอย่างรู้จักกาลเทศะ” ในขณะที่ความสามารถในการรู้จักใช้ความคิดต่อสิ่งที่ทำ (think-in-action) และ (กำลัง) รู้ในสิ่งที่ทำ (know-in-action) ที่เกี่ยวข้องกับมาตรฐานและธรรมเนียมปฏิบัติของการปฏิบัติดนตรีเป็นคุณสมบัติของนักดนตรีที่อาจเทียบเคียงได้กับ “การเล่นดนตรีดี” ตามการนิยามระดับฝีมือของนักดนตรีตามแนวคิดของรังสี เกษมสุข (2535 น.33) โดยกล่าวว่า “ดี” หมายถึง ความสามารถระดับสูง คือ การเรียนรู้เข้าใจดนตรีในระดับ “ญาณ” คือ เรียนรู้หยั่งเห็นชัดแจ้ง (insight) เป็นความรู้ภายใน (ใจ) อยู่ในระดับที่สูงกว่าการ “เล่นได้ เล่นเป็น เล่นเก่ง”

กล่าวโดยสรุป ในวัฒนธรรมดนตรีไทยการเล่นดนตรีดีและรู้จักกาลเทศะเป็นคุณลักษณะทางดนตรีที่พึงประสงค์สำหรับนักดนตรีไทย สิ่งเหล่านี้สามารถแสดงออกผ่านบุคลิกภาพของนักดนตรีในขณะบรรเลง น้ำเสียงและรสมือในการบรรเลง รวมถึงการดำเนินกลอนของการบรรเลงเครื่องดนตรี นอกจากนี้ความเป็นนักดนตรีในวัฒนธรรมไทยยังพิจารณาถึงเรื่อง “กริยามารยาท” ด้วยเช่นกัน เช่น การให้ความเคารพต่อครูอาจารย์ การมีความกตัญญูต่อบิดามารดาและครูอาจารย์ การอ่อนน้อมถ่อมตน การเคารพในองค์ความรู้ที่ตนได้รับสืบทอด สิ่งเหล่านี้คือคุณสมบัติของความเป็นนักดนตรีไทยที่บางครั้งอาจได้รับการพิจารณาว่าเป็นสิ่งสำคัญมากกว่าที่จะยกย่องผู้ที่มีแต่เพียงฝีมือที่เป็นเลิศเพียงอย่างเดียว

ประสบการณ์ทางดนตรีของครูสงบ ทองเทศ

เนื้อหาส่วนนี้แสดงให้เห็นถึงประวัติการสืบทอดดนตรีโดยย่อของ ครูสงบ ทองเทศ เพื่อแสดงให้เห็นถึงภูมิหลังและประสบการณ์การสืบทอดความรู้ทางดนตรีกับครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงในอดีต อีกทั้งยังเป็นข้อมูลช่วยเสริมและสอดคล้องกับบทวิเคราะห์กลอนระนาดเอกที่สัมพันธ์กับความเป็นนักดนตรี (musicianship) ของ ครูสงบ ทองเทศ ที่จะนำเสนอในลำดับต่อไปครูสงบ ทองเทศ เกิดวันจันทร์ที่ 1 กุมภาพันธ์ พุทธศักราช 2479 อายุ 88 ปี เป็นศิลปินดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงในภาคตะวันออก เดิมโตมาจากครอบครัวดนตรี เรียนดนตรีครั้งแรกกับบิดาชื่อ นายหย่อน ทองเทศ จากนั้นศึกษาเพิ่มเติมกับครูดนตรีไทยอีกหลายท่าน ได้แก่ ครูแสง (ไม่ทราบนามสกุล) ครูจำรัส คำทองสุข ครูจำลอง ราชวัตร ครูประสงค์ พิณพาทย์ ครูชฎิล นักดนตรีและครูเฉลิม บัวทั้ง ครูสงบ ทองเทศ มีความเชี่ยวชาญในการบรรเลงระนาดเอก ศึกษาเรียนรู้เพลงทุกประเภท ได้รับการสืบทอดความรู้ทางดนตรีตามแนวทางของสำนักพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ผ่านการเรียนรู้ทางระนาดกับ ครูประสงค์ พิณพาทย์ นอกจากนี้ท่านยังได้ศึกษาเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงกับ ครูศิริ นักดนตรี และครูชฎิล นักดนตรี ซึ่งเป็นความรู้ของสำนักดนตรีหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นอกจากนี้ ครูสวิต ทับทิมศรี ยังได้มอบคำอ่านโองการไหว้ครู (ของสำนักหลวงประดิษฐไพเราะ) แก่ครูสงบ ทองเทศ เพื่อให้ครูสงบนำไปใช้ประกอบพิธีไหว้ครูในโอกาสต่าง ๆ ในฐานะผู้ถ่ายทอดวิชาดนตรีไทย ครูสงบ ทองเทศ สอนดนตรีให้กับบุคคลทั่วไป เคยสอนดนตรีไทยให้กับชมรมดนตรีไทยโรงเรียนดาราสมุทร เป็นอาจารย์พิเศษให้กับคณะศึกษาศาสตร์ และ คณะดนตรีและการแสดงมหาวิทยาลัยบูรพา

ครูสงบ ทองเทศ ลำดับเรื่องราวความเป็นมาและการศึกษาวิชาดนตรีไทยในอดีตของตนเองให้ฟังว่า

“...สาเหตุแรกที่ฉันต้องหัดดนตรีเพราะเนื่องจากพ่อเป็นนักดนตรีไทย พ่อเป็นลูกศิษย์ ครูช่วง (ไม่ทราบนามสกุล) พ่อไปศึกษากับครูช่วงที่กรุงเทพฯ หลังจากนั้นก็กลับมาเป็นคนระนาดเอกประจำโรงลิเกหลายคณะ เช่น คณะครูชิน เทวะประรินทร์และคณะบุญส่ง จารุวิจิตร ใน

ภาคตะวันออก...เมื่อเวลาพอไปแสดงตามงานต่าง ๆ พ่อก็จะพาฉันไปด้วย ตอนนั้นอายุประมาณ 6-7 ปี พอฉันไปเห็นเข้าบ่อย ๆ จึงทำให้ฉันชอบและเกิดความสนใจที่อยากจะร้อง อยากเล่นดนตรีไทยมาตั้งแต่เด็ก...”

ตั้งแต่วัยเด็กครูสงบ ทองเทศ เต็มโตในท่ามกลางสังคมดนตรีไทย โดยมีบิดาเป็นแบบอย่างทางดนตรี ครูสงบ ทองเทศจึงมีความคุ้นเคยกับเสียงดนตรีไทยมาตั้งแต่เด็ก ได้รับการบ่มเพาะและปลูกฝังวิชาดนตรีไทย ทำให้ท่านเกิดความรักความผูกพันกับดนตรีไทย สามารถดำเนินตามแนวทางวิชาชีพดนตรีที่บิดาวางไว้และพัฒนาตนเองจนก้าวหน้าในเวลาต่อมาตามลำดับ

ครูสงบเริ่มฝึกหัดดนตรีไทยอย่างจริงจังกับบิดาเมื่อมีอายุได้ 7 ปี โดยท่านเล่าให้ฟังดังนี้

“...พ่อนั้นอายุได้ 7 ปี พ่อก็เริ่มฝึกให้ตีฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรกด้วยเพลงสาธุการ จากนั้นก็ต่อเพลงโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น เมื่อเห็นว่ามีเม่นย่ำขำนาญดีแล้วจึงต่อเพลงเสภา ต่อเพลงประเภทเพลงทยอยนอก ทยอยญวน ทยอยเขมร เพลงแขกลพบุรี เพลงเขมรราช ทางที่ต่อให้เม่นนั้นเป็นทางโบราณ ซึ่งต่อมาก็ค่อย ๆ เริ่มต่อเพลงประเภทเพลงเถา เพลงต่าง ๆ อีกหลายเพลง...”

เมื่ออายุ 10 ปี ครูสงบเรียนดนตรีเพิ่มเติมจากครูแสง (ไม่ทราบนามสกุล) เพิ่มพูนความรู้ความสามารถรอบตัวทั้งทางเครื่องตีและเครื่องเป่า เรียนเพลงเรื่อง เพลงตับ และเพลงเถา หลังจากนั้นจึงได้ไปเรียนกับกับ ครูจำรัส คำทอง สุข ที่บ้านบางปลาจังหวัดสมุทรปราการ

“...ที่แรกผมมีโอกาสได้พบครูเล็ก น้องชายครูซึ่งย้ายมาอยู่ชลบุรี สมัยนั้นครูเล็กเป็นหัวหน้าวงดนตรีแทนครูจำรัส เวลาว่างก็จะพาฉันไปเล่นด้วย ก็เลยได้เรียนรู้ทางเพลงกับนักดนตรีภายในวง จนได้พบครูสมบัติ อีกคน ท่านเมตตาต่อเพลงเดี่ยวทางระนาดเอกเพลงสุรินทร์ราหูให้”

“อายุราว ๆ 20 ปี จึงได้เริ่มศึกษาเพลงมอญสำคัญกับครูจำลอง ราชวัตร ท่านต่อเพลงมอญ และเพลงเถาให้หลายเพลง คือ เพลงย่ำเที่ยง เพลง

ยุคทพ เพลงเชิญผี เพลงพญาท่ายน้ำ เพลงรำไบไม้ ฯลฯ เมื่อชำนาญ
แล้ว ครูจำลองก็ให้ ครูมี ซึ่งเป็นลูกศิษย์มาถ่ายทอดเพลงเดี่ยวเชิดนอก
(ทางฆ้องมอญ) ให้อีก...”

ศึกษาทางระนาดเอกจากครูประสงค์ พิณพาทย์

ต่อมาเมื่อ ครูสงบ ทองเทศ มีโอกาสพบกับครูประสงค์ พิณพาทย์ (2466-2536) ศิษย์เอกของครูเฉลิม บัวทั้ง (2453-2530) ศิษย์รุ่นเล็กของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) (2403-2467) เจ้ากรมมหรสพในรัชกาลที่ 6 ทำให้ฝีมือทางระนาดเอกของ ครูสงบ ทองเทศ ได้รับการปรับปรุงและปรับเปลี่ยนมาเป็นวิธีการตีระนาดตามแนวทางของสายสำนักพระยาประสานฯ มากขึ้น ครูสงบ ทองเทศเล่าว่ามีโอกาสได้ต่อทางระนาดกับ ครูประสงค์ พิณพาทย์ ก็เนื่องจาก ครูเล็ก คำทองสุข ได้เชิญครูประสงค์ พิณพาทย์ให้มาตีระนาดเอกให้กั๊วบังปีพาทย์บ้านบางปลาเป็นประจำเมื่อเวลาว่างสำคัญ ครูเล็ก คำทองสุข จึงได้ฝากครูสงบให้เป็นลูกศิษย์ ครูประสงค์ พิณพาทย์ นอกจากครูประสงค์จะถ่ายทอดเพลงมอญให้แก่วุฒิบงแล้ว ท่านยังให้ความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีการบรรเลงระนาดเอกในรูปแบบสำนวนกลอนและชั้นเชิงต่าง ๆ รวมทั้งต่อทางเดี่ยวระนาดเอกที่เป็นเพลงหลัก ได้แก่ พญาโศก เขมมมอญ สารถี เชิดนอก ทอยเดี่ยวและกราวใน

ครูสงบ ทองเทศ รำลึกถึงคำสอนของครูประสงค์ พิณพาทย์ โดยกล่าวว่า

“...ครูประสงค์บอกผมว่า ควรจะต่อเพลงเดี่ยวหลักก่อน อันนี้สุดยอดแล้ว เพลงทอยเดี่ยวเก็บไว้ให้ดีนะ ส่วนเพลงเดี่ยวเกร็ดไปหาต่อเอาเองละกัน...”

เมื่อครูสงบ อายุ 28 ปี ครูสงบศึกษาเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงกับ ครูศิริ นักดนตรีและครูชฎิล นักดนตรี ผู้มีเชื้อสายมาจากสำนักดนตรีจากอำเภอแม่กลอง จังหวัดสมุทรสงคราม และเป็นศิษย์คนสำคัญในสำนักครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) บ้านบาตร กรุงเทพมหานคร ครูสงบเป็นผู้ที่ชอบสังเกตลักษณะเสียงหรือรสมือของครูดนตรีท่านต่าง ๆ ท่านมีเสียงดนตรีต้นแบบจากครูดนตรีสำคัญหลายท่าน เช่น เสียงระนาดเอกไม้นวมมีเสียงของ ครูประสงค์ พิณพาทย์ เป็นต้นแบบ เสียง

ระนาดเอกไม้แข็งมีเสียงครุบุญยก์ เกตุคง เป็นต้นแบบ เสียงฆ้องวงใหญ่มีเสียงฆ้องของ ครูสมชาย ตรียประณีต เป็นต้นแบบ ตามคำกล่าวของครูสงบ ต่อไปนี้

“...ครูประสงค์เล่นระนาดเอกไม้แน่นดีที่สุด เวลาที่บรรเลงด้วยไม้แน่น เพลงกรอเสียงระนาดเอกข้างไพเราะหมดจด นุ่มนวลรื่นหู เรียบร้อย ส่วนครุบุญยก์เสียงไม้แข็ง แกร่งกร้าว สง่า สะอาดหมดจด ชัดเจน เป็นครุดนตรีที่คิดว่าสุดยอดจริง ส่วนฆ้องวงใหญ่ที่ชื่นชอบคือครูสมชาย ตรียประณีต ต้องยกให้เขาเลย เสียงฆ้องเขาสะอาดหมดจด ฟังแล้วตรึงความรู้สึกของเราให้อยู่ตรงนั้น เห็นคนฆ้องฉับเห็นมามากแล้ว ยังไม่มีใครที่จะทำให้ฉับประทับใจได้เท่ากับครูสมชาย...”

ปัจจุบัน ครูสงบ ทองเทศ ได้รับเชิญให้เป็นวิทยากรพิเศษสอนปีพาทย์ให้กับนักศึกษาวิชาเอกดนตรีไทย คณะดนตรีและการแสดงมหาวิทยาลัยบูรพา และยังได้รับเกียรติให้เข้าร่วมเป็นสมาชิกวงดนตรีไทย “ครูอาวุโสแห่งรัตนโกสินทร์” บรรเลงเป็นประจำทุกปี จัดขึ้น ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

ประสบการณ์การเรียนรู้ดนตรีของ ครูสงบ ทองเทศ ที่กล่าวในข้างต้นแสดงให้เห็นว่า ครูสงบ ทองเทศ ได้รับการถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีจากครูดนตรีที่มีชื่อเสียงหลายท่าน ผ่านกระบวนการ “ฝึกหัด ชัดเกลา” (พูนพิศ อมาตยกุล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 2560) ทางดนตรีไทยมาอย่างเข้มข้น (socialization) โดยเฉพาะอย่างยิ่งวิธีการตีระนาดจากครูประสงค์ พิณพาทย์ ความเป็น “คนระนาด” ที่มีชั้นเชิงจึงได้เด่นชัดขึ้น การวิเคราะห์กลอนระนาดเพลงเชิดของครูสงบ ทองเทศ ที่จะนำเสนอในลำดับต่อไปนี้เป็นตัวอย่างที่จะแสดงให้เห็นถึงลักษณะของกลอนระนาดที่สะท้อนถึง “ความเป็นนักดนตรี”



ภาพที่ 1 ครูสงบ ทองเทศ ปรับการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ให้กับคณาจารย์และนักศึกษา คณะดนตรีและการแสดงมหาวิทยาลัยบูรพา (ภาพโดย ผู้เขียน)



ภาพที่ 1 ครูสงบ ทองเทศ ปรับการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ให้กับคณาจารย์และนักศึกษา คณะดนตรีและการแสดงมหาวิทยาลัย บุรพา (ภาพโดย ผู้เขียน)

บทวิเคราะห์กลอนระนาดเอกเพลงเชิดทางครูสงบ ทองเทศ

บทวิเคราะห์ในส่วนนี้เป็นการนำเสนอให้เห็นลักษณะเฉพาะที่โดดเด่นของ กลอนระนาดเอกเพลงเชิด สองชั้น (บางท่านเรียกเชิดช้า) และชั้นเดียวของ ครูสงบ ทองเทศ จากตัวอย่างเพลงเชิดสองชั้นจำนวน 2 ตัว คือ ตัว 1 และตัว 2 สำหรับเชิด ชั้นเดียว ยกตัวอย่างจำนวน 5 ตัว คือ เชิดตัวที่ 1-5 กรอบแนวคิดการวิเคราะห์กลอนระนาด อาศัยการวิเคราะห์โดยการเลือกประเด็น (Selective approach) ของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี (2566 น. 41) โดยเลือกสำนวนกลอนที่โดดเด่นบางช่วงมาวิเคราะห์เชิงพรรณนาเพื่อแสดงให้เห็นถึงวิธีคิด (think-in-action) และการหาสู่ทางในการผูกกลอน (know-in-action) ที่สะท้อนถึงความรู้ความสามารถทางดนตรี (musicianship)

เชิดสองชั้น (เชิดช้า)
(ทางครูสงบ ทองเทศ)



ภาพที่ 3 QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงเชิดสองชั้น (เชิดช้า)
(ภาพโดยผู้เขียน)

ตัวที่ 1

1	---ล	ทลทมิ ^๖ -ร	---ท	-ลชม	-ชลท	-ทรม	ชลทล	ชม-ช
2	-ทรม	ชลทล	มิ ^๖ ร ^๖ ด	ทลชม	ชลทล	ชฟมร	ฟมรม	ฟชลช
3	ร ^๖ ทลม	ลฟมร	ทมรท	ลทรม	ชลทร	ลทรม	ฟมรม	ฟชลช
4	ฟมฟ	ชมฟช	ลฟชล	ทชลท	ด ^๖ ลท ^๖ ด	ร ^๖ ท ^๖ ด ^๖ ร	ม ^๖ ด ^๖ ร ^๖ ม	ร ^๖ ด ^๖ ทล
5	ร ^๖ ลทล	ร ^๖ ด ^๖ ทล	ชลทมิ	ร ^๖ ด ^๖ ทล	ชมรด	ชดทล	ดทรด	มรฟม
6	ร ^๖ มฟช	ฟชลท	ด ^๖ ร ^๖ ม ^๖ ร	ด ^๖ ทลช	รชฟม	รชลท	ด ^๖ ร ^๖ ม ^๖ ร	ด ^๖ ทลช
7	ลทด ^๖ ร	ด ^๖ ม ^๖ ร ^๖ ด	ชลทด	ร ^๖ ด ^๖ ทล	ร ^๖ ม ^๖ ร ^๖ ท	ม ^๖ ร ^๖ ทล	ร ^๖ ทลช	ทลชม
8	ชมรท	รทลช	ทลชล	ทลรท	ชลทร	ลทรม	ทรมช	รรมชล
9	ทลมฟ	ชทลช						

ลักษณะการดำเนินทำนองของเชิดตัวที่ 1 เป็นการดำเนินกลอนที่แสดงให้เห็นหลักการสำคัญของ ครูสงบ ทองเทศ คือ “การแปรอย่างคิดทางให้หนีทางซ้องให้มาก ควรพยายามให้มีเนื้อซ้องปรากฏ” (สงบ ทองเทศ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, กรกฎาคม 2567) การผูกกลอนสำหรับเชิดตัวแรกจึงเน้นไปที่การ “ตีเรียงลูก” เป็นส่วนใหญ่ แนวคิดนี้สอดคล้องกับแนวทางการผูกกลอนระนาดเพลงเชิดของครูสำราญ เกิดผล คือ “การเน้นการผูกกลอนที่รักษาโครงสร้างทำนอง” (พรชัย ผลนิโครธ, 2565 น. 127) อย่างไรก็ตาม ยังมีทำนองที่น่าสนใจอีกจำนวนสองตำแหน่งเป็นชุดทำนองขนาดสั้น คือ ทำนองบรรทัดที่ 3 ห้องที่ 3-4 /**ทมรท/ลทรม/** และทำนองในบรรทัดที่ 6 ห้องที่ 5-6 /**รชฟม/รชลท/** ทั้งสองทำนองเป็นหน่วยทำนองที่แสดงถึงการเปลี่ยนทิศทางการเดินมือแบบทันที หากพิจารณาในอีกมุมหนึ่ง ทั้งสองทำนองยังมีคุณสมบัติในการผูกทิศทางการเดินมือของกลอนระนาดที่เรียกว่า “สัมผัสสระสวนทำนอง” (จรัญ กาญจนประดิษฐ์, 2560) หรือเป็นลักษณะของการ “สัมผัสกลอนระนาด” ตามความหมายของบุษกร สำโรงทอง (ดู Samrongthong, 1997, pp. 63-68)

ตัวที่ 2

1	รืทลท	ชลทล	ดืทรีดี	ทลชม	รดชุด	รดทล	ดทรด	มรฟม
2	ลทรม	รมชล	ทดืรีดี	ทลชม	ชลทล	ชฟมร	ฟมรม	ฟชลช
3	รืทลท	ชลทล	ดืทรีดี	ทลชม	รดชุด	รดทล	ดทรด	มรฟม
4	ลรมฟ	ชมฟช	ดฟชล	ทชลท	ดืรีดีท	ดืรีดีม	รืดีทดี	รืดีทล
5	รืทลท	รืดีทล	ดืทรีดี	ทลชฟ	มรชม	รดทล		
6	ทชลท	ลชุลด	ทลุมร	ดทคม	ฟมรม	ฟชลท	ดืรีมรื	ดืทลช
7	รชฟม	รชลท	ดืรีมรื	ดืทลช				
8	ลทดื	ดืมรืดี	ชลทดี	รืดีทล	รืมรืท	มรืทล	รืทลช	ทลชม
9	ชมรท	รทลช	ลทรล	ทชลท				
10	ชลทร	ลทรม	ทรมช	รมชล	ทลชฟ	มร-ช		

การผูกสำนวนกลอนบรรทัดที่ 1 ของห้องที่ 5 – 8 มีลักษณะไล่จากเสียงสูงไล่ลงมาหาเสียงต่ำ /รดชุด/รดทล/ แล้วผูกกลอนลับ /ดทรด/มรฟม/ ทำให้การบรรเลงไหลลื่นอีกทั้งยังทำให้กลอนในช่วงนี้ดำเนินได้ทั่วผืนระนาด ครุสบทองเทศ ให้เหตุผลของการผูกกลอนเชิดสองชั้น (เชิดซ้ำ) ตัวที่ 2 นี้ว่า “เริ่มดัดแปลงปรับเอากลอนเดี่ยวมาใช้ได้บางช่วง ซ่อนทางซ่อน สร้างเงื่อนให้น่าสนใจ” (สภ ทองเทศ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, กรกฎาคม 2567) ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นหลักการที่สำคัญหลักการหนึ่งของคนระนาดที่จะต้องสร้าง “ลู่ทาง” ของกลอนระนาดให้เกิดความไพเราะและแตกต่าง แนวทางนี้เป็นหลักการเดียวกันกับกลอนระนาดเพลงเชิดของครุราษฎร์ เกิดผล คือ “ผูกกลอนดีได้ทั่วผืน ผูกกลอนไม่จนทาง” (พรชัย ผลนิโครธ, 2565 น. 127)

ตัวอย่างกลอนระนาดบรรทัดที่ 6-7 คือ ตัวอย่างที่แสดงให้เห็นลีลาและความซับซ้อนของกลอน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ทำนองในวรรคแรกของบรรทัดที่ 6 ปรากฏลักษณะการผูกสัมผัสทำนองแบบเน้นการเหวี่ยงไม้ในช่วงเสียงแคบ ๆ ในย่านเสียงต่ำ แล้วจึงผูกกลอนขึ้นมาในย่านเสียงสูงทีละน้อย ทำให้กลอนนี้สามารถดีได้ทั่วผืน ไม่จนทาง และยังสามารถแสดงถึงการมีขึ้นเชิงในการผูกกลอนระนาดได้เป็นอย่างดี

6	ทชุลท	ลชุลด	ทลุมร	ดทุดม	พมรม	ฟชลท	ดัมรื	ดัลทช
7	รชฟม	รชลท	ดัมรื	ดัลทช				

เชิดชั้นเดียว
(ทางครูสงบ ทองเทศ)



ภาพที่ 4 QR Code ตัวอย่างทำนองเพลงเชิดสองชั้นและชั้นเดียว
(ภาพโดยผู้เขียน)

ตัวที่ 1

1	ช ลท - ร	-ท-ม	รทรม	ฟชลช	รมชล	ทลชร	มฟชล	รัลทช
2	พมรล	ทุตรม	พมรม	ฟชลช	ลทดรัม	ดัมรื	ชลทด	รัลทล
3	รัลทล	รัลทด	รัลทล	รัลทช	ทลชม	ลชมร	ชมรท	มรทล
4	รทลช	ลทรม	ชลทด	รัมรื	ทลชม	รชลท	ดัมรื	ชลทด
5	รัลทล	รัลทช						

เชิดตัวที่ 1 เป็นการแปรทำนองที่เกาะควบคู่ไปกับมือฆ้อง ผู้กลองแบบสร้างสำนวนถาม-ตอบ ภายในวรรค ใช้กลองระนาดแบบที่คนระนาดทั่วไปใช้ เน้นการสื่อสารด้วยกลองที่ไม่ซับซ้อน การเริ่มต้นเพลงด้วยการผูกกลองที่เป็นระเบียบเรียบร้อย เป็นหลักคิตอย่างหนึ่งของ ครูสงบ ทองเทศ โดยอธิบายหลักคิตดังกล่าวว่า “ตั้งแนวเชิดให้มั่นคงและหนักแน่นเสียก่อน ตัวหลัง ๆ จึงค่อยใช้กลองที่ซับซ้อนมากขึ้น” (สงบ ทองเทศ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, กรกฎาคม 2567)

ตัวที่ 2

1	รื๋อรัล	ทลขม	ชลทช	ทลขม	ลขมร	ขมรท	มรทล	รทลข
2	ลทรม	ชลทต	รื๋อรัล	ทลขม	รดทต	รลทต	ชลทต	รดทล
3	ชลทร	มทรม	ลขทล	ดื๋อรัล	ทลขม	ชลทล	ขฟมร	ฟมรม
4	ฟชลข	มื๋อรัล	ลทดื๋อ	ดื๋อรัล	ทลขม	รชลท	ดื๋อรัล	ทลขร
5	มฟชล	รื๋อรัล						

กลอนระนาดเชิดชั้นเดียวตัวที่ 2 บรรทัดที่ 1-2 ผู้กลอนกลอนจากเสียงสูงลงมาให้เสียงต่ำทำให้การตีกลอนในช่วงนี้สามารถดำเนินกลอนทั่วทั้งผืนระนาด ความน่าสนใจของกลอนอยู่ที่วรรคแรกของบรรทัดที่ 3 /**ชลทร มทรม/ ลขทล/ดื๋อรัล/** เนื่องจากเป็นชุดของสำนวนกลอนที่ไม่ได้เน้นการตีเรียงลูกเช่นเดียวกับกลอนในช่วงอื่น แต่เน้นกลอนสับที่มีทิศทางของมือวิ่งขึ้นจากต่ำไปสูง (/ลขทล/ดื๋อรัล/) โดยมีเจตนาแปรทำนองให้เสียงของลูกตก (เสียงโน้ตตัวสุดท้ายของท่านองห้องที่ 4 ของแต่ละบรรทัด) ไม่ตรงกับลูกตกเสียงซอล (ซ) ของท่านองหลัก แต่กลับสร้างชุดทำนองที่จบด้วยลูกตกเสียงโด (ด) (ดื๋อรัล) ทั้งนี้ก็เพื่อที่จะทำให้การเชื่อมต่อกลอนที่จะตามมาในเบื้องต้น (ทลขม) เชื่อมต่อได้อย่างสนิทสนม

ตัวที่ 3

1	รฟมฟ	ลฟมร	ลทรม	ฟมรท	มรทร	ลทรม	ชลทล	ขฟมร
2	ฟมรม	ฟชลข	มทรม	มฟมร	มฟทล	ฟมรท	รขมร	มทรม
3	รชลท	ดื๋อรัล	ชลทต	รื๋อรัล	รื๋อรัล	ทลขร	มฟชล	รื๋อรัล
4	ทลขม	ลขมร	ขมรท	มรทล	รทลข	ทชลท	ดลทต	รทตร
5	มตรม	รชลท	ดื๋อรัล	ชลทต	รื๋อรัล	รื๋อรัล		

กลอนระนาดเชิดชั้นเดียวตัวที่ 3 มีความน่าสนใจในเรื่องการแปรทำนองให้หลากหลาย หลีกเลี่ยงการใช้ท่านองซ้ำ ในกรณีนี้ในส่วน “หัว” ของเพลงที่มีท่านองหลักว่า /-ร-ท/-ร-ร/ฟมฟ/ทมรท/ จะต้องทำการบรรเลงสองครั้ง โดยครั้งแรกอยู่ที่ท่านองขึ้นเพลงในวรรคแรกของบรรทัดที่ 1 ด้วยกลอน **รฟมฟ/ลฟมร/ลทรม/ฟมรท/** สำหรับครั้งที่สองอยู่ในห้องเพลงที่ 3-6 ของบรรทัดที่สอง

แต่กลอนขนาดจะถูกแปรเปลี่ยนไปเป็นทำนอง /มทฺมร/มพมร/มพทล/พมรท/ กลอนใหม่ที่ปรากฏนี้ เรียกว่า “กลอนสับ” คือทำนองที่อยู่ในช่วงสองคำแรก คือ /มทฺมร/มพมร/ หลังจากนั้นจึงคลี่คลายไปเป็นกลอนตรีเรียงลูกจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ/มพทล/พมรท/ เพื่อช่วยให้คนระนาดสามารถตีเร้าแนวให้จังหวะเร็วขึ้น การแปรทำนองให้หลากหลายเช่นนี้เป็นวิธีการแสดงภูมิปัญญาของคนระนาดในเรื่องความสามารถพลิกแพลงทำนอง (variation) และยังแสดงให้เห็นว่าคนระนาดมี “คลังทำนอง” อยู่ในหัวจำนวนมากและหลากหลาย

ตัวที่ 4

1	รชลช	ทชลท	รทลช	รชลท	ชลทช	ทลชม	ลชมร	ชมรท
2	มรพม	ชฟลช	พมรม	พชลท	รทลช	รชลท	ร่มรด์	ทลชม
3	ลทตฺร	ชลทตฺ	พชลท	รตฺทล	รทลท	ชลทตฺ	รตฺทล	รทลช
4	ทลชม	ลชมร	ชมรท	ดรมร	ดทลช	ลทรม	ชลทตฺ	ร่มรด์
5	ทลชม	ลทตฺร	มตฺรตฺ	ทลชร	มพชล	รทลช		

การดำเนินกลอนเชิดตัวที่ 4 พบกลอนที่โดดเด่นอยู่ในวรรคแรกของทำนองบรรทัดที่ 3 คือ /ลทตฺร/ชลทตฺ/พชลท/รตฺทล/ ทำนองดังกล่าวมีรากมาจากทำนองหลัก /-ร-ช/--ลท-ล-ท/ทท-ล/ ส่วนวนกลอนขนาดนี้แสดงถึงภูมิปัญญาในด้านการผูกกลอนและนับว่าเป็นกลอนพิเศษที่ได้แปรทำนองใกล้เคียงกับทำนองหลักแต่อย่างไร ทำนองระนาดสามคำแรก /ลทตฺร/ชลทตฺ/พชลท/ ใช้ลีลาการผูกกลอนโดยรักษารูปแบบการเคลื่อนที่ของทิศทางการเคลื่อนมือในการตีระนาด โดยการเปลี่ยนตำแหน่งของการเคลื่อนมือแบบเรียงลำดับลดลงมาทีละเสียง ลักษณะเช่นนี้เป็นลักษณะที่เรียกว่า “การสัมผัสกระสวนทำนอง” ความสามารถในการคิดและผูกกลอนขนาดลักษณะนี้ได้ คือคุณสมบัติของคนระนาดที่เรียกว่า “ตีกลอนแตก” หมายถึง ความแตกฉานทางการคิดกลอน สาระในการผูกกลอนทางระนาดตัวอย่างนี้เป็นแนวทางเดียวกับที่พบในกลอนระนาดเอกเพลงเชิดของ ครูสำราญ เกิดผล เป็นวิธีการสร้างสัมผัสทำนองด้วยการ “ซ้ำกระสวนทำนอง” (พรชัย ผลนิโครธ, 2565 น. 129) การผูกกลอนให้ต่อเนื่องเช่นนี้ผู้เชี่ยวชาญพิจารณาว่าเป็นวิธีการสร้าง “สารัตถภาพ” ให้กับกลอน กลายเป็นชุดทำนองที่มีแก่นแกนแบบเดียวกัน

ตัวที่ 5

1	ลทรม	ชลทช	ทลลล	รืทลท	ชลทช	ทลชม	ลชมร	ชมรท
2	มรทล	รทลช	ลทรม	ชลทช	ทลลล	รืทลท	ชลทช	ทลชม
3	ลทลรี	คัมรีดี	ชลทล	รืดืทล	รืลทล	รืลทล	รืดืทล	รืทลช
4	ทลชม	ลชมร	ชมรท	มรทล	รทลช	ทชลท	ดลทด	รทดร
5	มดรม	รชลท	คัมรีดี	ทลชร	มพชล	รืทลช		

การดำเนินกลอนเชิดตัวที่ 5 พบว่าเป็นมีการผูกกลอนแบบย้าเสียงสามเสียงติดต่อกันที่ทำนองห้องที่ 3 ของบรรทัดที่ 1 คือ /ทลลล/รืทลท/ โดยแปรทำนองมาจากทำนองหลักว่า /-ล-ล/รืทลท/ ทำนองแปรขนาดในตำแหน่งนี้ถูกแปรทำนองให้เกาะควบคู่ไปกับทำนองหลัก แล้วเดินกลอนไล่เสียงเกาะเกี่ยวไปกับมือฆ้อง /-ช--/ทลชม/ลชมร/ชมรท/มรทล/รทลช/ ด้วยทำนอง /ชลทช/ทลชม/ลชมร/ชมรท/มรทล/รทลช/ ลักษณะที่ปรากฏในกลอนนี้เกิดมาจากวิธีคิดของ ครูสงบ ทองเทศ “ผูกกลอนขนาดอย่าแปรกลอนให้มันห่างไกลกับทำนองฆ้องมากมายจนฟังไม่รู้เรื่องเลย ควรแปรแต่พอดี ๆ ดีแล้วฟังรู้เรื่องและไพเราะชวนฟังจะดีกว่า”

สรุป

เพลงเชิดเป็นบทเพลงที่มีเอกลักษณ์ในเรื่องของโครงสร้างทำนองที่แตกต่างจากเพลงอื่นทั่วไป อันเป็นปัจจัยให้เกิดความท้าทายในการคิดหาวิธีการผูกกลอนระนาด กลอนระนาดของเพลงเชิดที่คิดมาอย่างดี จึงสามารถสำแดงปรากฏความสามารถทางดนตรีของนักดนตรีได้หลายสิ่งพร้อมกัน เช่น หลักการ สติปัญญา ปฏิภาณไหวพริบในการผูกกลอนระนาด จินตนาการและความสร้างสรรค์ ยังรวมถึงฝีมือและความเร็วความไหวที่เหมาะสมกับบริบทของการแสดง (performance context) สิ่งเหล่านี้สำแดงเด่นชัดเป็นคุณสมบัติของ “ความเป็นนักดนตรี” (musicianship) ของคนระนาด จากการนำเสนอในข้างต้นคือสิ่งสนับสนุนแนวคิดของผู้เขียนที่มีต่อบทความชิ้นนี้ว่า กลอนระนาดเพลงเชิดสามารถนำมาเป็นตัวชี้วัดความสามารถทางทักษะและแนวคิดทางดนตรีที่สะท้อนถึง “ความเป็นนักดนตรี” (musicianship) ของนักระนาดได้ เมื่อพิจารณาสาระทางดนตรีผ่านการวิเคราะห์สำนวนกลอนระนาดเพลงเชิดสองชั้นและชั้นเดียว

บทความนี้แสดงให้เห็นว่ากลอนระนาดเพลงเชิดของ ครูสงบ ทองเทศ มี “ลู่วางลีลา และชั้นเชิง” ทางระนาดในระดับที่แตกฉานในเชิงระนาด อีกทั้งเมื่อพิจารณาเทียบเคียงกับแนวความคิดในการผูกกลอนระนาดของ ครูสำราญ เกิดผล จากงานของพรชัย ผลนิโครธ (2565) ยิ่งทำให้เห็น “ปรัชญาร่วมของการผูกกลอนระนาด” ของนักระนาดชั้นครูทั้งสองท่านที่มีหลักการและแนวทางบางอย่างที่คล้ายคลึงกัน เช่น การแปรทางให้เกาะกับเนื้อฆ้อง การสร้างเงื่อนของกลอนให้น่าสนใจ การผูกกลอนให้ใช้ได้ทั่วผืน เป็นต้น หลักการเหล่านี้คือวิถีปฏิบัติของนักระนาดในวัฒนธรรมดนตรีไทย “กลอนระนาด” เป็นผลงานทางศิลปะของนักระนาด เป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อดึงดูดผู้ฟังให้เข้าไปอยู่ในโลกของเสียงระนาด

การนำเสนอกลอนระนาดเพลงเชิดในครั้งนี้ ถึงแม้จะมีได้นำเสนอเป็นเสียงที่สามารถฟังรสมือของ ครูสงบ ทองเทศ แต่การวิเคราะห์กลอนระนาดผ่านตัวอักษร (โน้ต) ที่เป็นสัญลักษณ์แทนเสียงระนาดยังคงสามารถแสดงให้เห็น “ความเป็นนักดนตรี” (musicianship) ของ ครูสงบ ทองเทศ ตามนิยามของเอลเลียตต์ (Elliott) และซิลเวอร์แมน (Silverman) (2015) คือความสามารถในเรื่องตัดสินใจในเชิงทักษะปฏิบัติ ความสามารถเลือกผสมผสานทฤษฎี และประสบการณ์เฉพาะบุคคล และบริบทที่เกิดมาจากการคิดพิจารณาอย่างรอบคอบในการผูกกลอนระนาด (think-in-action) และรู้สึกชัดเจนแจ่มแจ้งในกลวิธีการบรรเลงระนาดเอก (know-in-action) สามารถสร้างสรรค์กลอนได้หลากหลาย เป็นสิ่งสะท้อนถึงความ “เรียบร้อย สะอาด มีชั้นเชิง น่าฟัง” ดังที่กล่าวในข้างต้น

กิตติกรรมประกาศ

ผู้เขียนขอกราบขอบพระคุณ ครูสงบ ทองเทศ ที่กรุณาถ่ายทอดแนวคิดทางดนตรีเกี่ยวกับการผูกกลอนระนาด รวมถึงการให้ข้อมูลเชิงลึกส่วนบุคคลที่เป็นประโยชน์ต่อการสืบค้นประวัตินักดนตรี นอกจากนี้ผู้เขียนขอกราบขอบพระคุณ ครูไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยกรมศิลปากร และรองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชาที่กรุณาให้สัมภาษณ์

เอกสารอ้างอิง

- จรัญ กาญจนประดิษฐ์. (2560). *เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงสองชั้น*. ขอนแก่น: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
- พรชัย ผลนิโครธ. (2565). แนวคิดการผูกกลอนระนาดเอกในเพลงเชิดของครู สำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ. *วารสารมนุษยศาสตร์มหาวิทยาลัยนเรศวร*, 19(3), 123-134.
- พิชิต ชัยเสรี. (2566). *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์* (พิมพ์ครั้งที่ 2). สำนักพิมพ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- รังสี เกษมสุข. (2535). *โลกทรรศน์ขลุ่ยไทย*. กรุงเทพฯ: คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- สันติ อุดมศรี และจรัญ กาญจนประดิษฐ์. (2564). ฉิ่งมุล่ง: ปรากฏการณ์วิทยาทานดนตรีไทยและการเปลี่ยนผ่านทางสภาวะความรู้สึกของนักระนาดเอก. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, 8(2), 168-185.
- Elliott, D.J., & Silverman, M. (2015). *Music matters: a philosophy of music education*, 2nd edition. New York: Oxford University Press.
- Samrongthong, B. (1997). *Melodic organization and improvisation in Thai music, with special reference to the thaang ranaat eek* (Doctoral dissertation). York: University of York.
- West, C. (2015). Developing internal musicianship in Beginning band by teaching the ‘Big 5’”. *Music Educators Journal*, (March 2015), 101-106.

