การปรับวงเครื่องสายไทย กรณีศึกษารองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์

Thai String Ensemble Methodology: A Case Study of Associate Professor Dr.Yootthana Chuppunnarat

ประชากร ศรีสาคร[1]

Prachakon Srisakon[2]

(Received: 23 Mar 2022; Revised: 18 May 2023; Accepted: 20 May 2023)

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการปรับวงเครื่องสายไทย กรณีศึกษารองศาสตราจารย์ ดร. ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ จากเพลงถอนสมอ เถา โดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพของศาสตราจารย์ ดร.สุภางค์ จันทวานิช ผลการวิจัย พบว่า 1) ลีลาของสำนวนกลอนยังคงไว้ซึ่งตามต้นแบบอย่างครูเฉลิม ม่วงแพรศรี (ศิลปินแห่งชาติ) และมีการปรับปรุงสำนวนกลอนไปตามบริบท 2) กลวิธีการปรับวงเป็นไปตามแนวทางอย่างครูประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ) โดยบรรเลงด้วยแนวบรรเลงเรียวเป็นหางหนู การรับร้องใช้เม็ดพรายลดแนวเสียง และส่งร้องใช้กลวิธีการทอดลงและบูรณาการกับเม็ดพรายบัวไว้ใย และการเตรียมความพร้อมเพรียงในการบรรเลง กล่าวคือ การจัดระเบียบร่างกายเพื่อเตรียมความพร้อมในการวางตำแหน่งมือให้เกิดความพร้อมเพรียงและเป็นระเบียบสวยงาม

คำสำคัญ: การปรับวง วงเครื่องสายไทย ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์

Abstract

This research aims to explore the methodology of Thai string ensembles, focusing on Associate Professor Dr. Yootthana Chuppunnarat's song "Thon Somor Thao," by employing the qualitative research methods developed by Professor Dr. Suphang Chantavanich. The findings reveal: 1) A dedication to maintaining the original poetic forms as defined by National Artist Chaloem Muangphraesi, alongside nuanced modifications to adapt to contemporary contexts; 2) The Thai String Ensemble Methodology is applied in accordance with the principles of National Artist Prasit Thavorn, featuring the "Ryo Bpen Hang Nhoo" technique, which transitions the music from slow to fast. This method incorporates the "Rub Rong" singing technique, allowing musicians to subtly capture the melody from vocalists, and "Tsong Rong," which emphasizes a gentle deceleration of the melody, seamlessly integrated with the "Bua Wai Yai" technique for a fading effect. Additionally, the research highlights the importance of performance

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

[2] Assistant Professor, Department of Music, Faculty of Humanities, Naresuan University

readiness, particularly the strategic positioning of musicians' hands, to ensure organized and visually harmonious execution.

Keywords: Ensemble methodology, Thai string ensemble, Yootthana Chuppunnarat

บทนำ

ดนตรีไทยถือเป็นตัวแทนอารยธรรมของมนุษยชาติไทยที่สะท้อนภูมิปัญญาสูงสุดของชาติไว้แขนงหนึ่ง ศิลปินทั้งหลายจึงนับว่าได้มีโอกาสที่ดีกว่ามนุษย์อื่นใดที่ได้ลิ้มรสขั้นแรกของความงามในสุนทรียะแห่งดนตรีไทยอันนำไปสู่การหลุดพ้นไปจากวิถีโลกมนุษย์ที่สับสนและวุ่นวาย และไม่ว่าดนตรีชาติใดในโลกนี้ล้วนแต่ประสงค์เพื่อสร้างความงามทางสุนทรียะด้วยกันทั้งสิ้น โดยจุดหมายปลายทางแห่งความงามนั้นคือดุลยภาพแห่งความกลมกลืน

พลวัตของดนตรีไทยได้ขึ้นมาถึงระดับศึกษิต "ศึกษิต นี้ ข้าพเจ้าใช้ตามศาสตราจารย์กีรติ บุญเจือ ราชบัณฑิตสาขาปรัชญาสุนทรียศาสตร์เพื่อเทียบกับคำว่า Classic ของฝรั่ง" (พิชิต ชัยเสรี, 2557, หน้า 3) จนกระทั่งมีรูปแบบอันเป็นเอกลักษณ์ที่ชัดเจน เช่น รูปแบบการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด รูปแบบการประสมวง และโอกาสในการใช้ เป็นต้น เมื่อเครื่องดนตรีไทยแต่ละชนิดมีลักษณะเฉพาะในการดำเนินทำนองที่แตกต่างกัน จึงนำไปสู่การวิวัฒนาการของรูปแบบการประสมวงขึ้นเพื่อใช้ในโอกาสต่าง ๆ ตามบริบท หรืออาจกล่าวได้ว่า ดนตรีไทยนั้นถูกสร้างมาเพื่อกาลเทศวิภาค (Demarcation) เป็นสำคัญ เพื่อบรรเลงบอกช่วงเวลา เช่น โหมโรงเช้าใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมในตอนเช้า โหมโรงเย็นใช้ประกอบพิธีกรรมในตอนเย็น เป็นต้น แม้ว่าดนตรีไทยจะสร้างมาเพื่อกาลเทศวิภาค แต่ก็มิได้ละเลยต่อหน้าที่ในการจูงจิตอย่างในพิธีไหว้ครู หรือการบรรเลงเพื่อการฟัง

การประสมวงดนตรีไทยมีวิวัฒนาการอย่างเป็นลำดับ แบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี โดยในแต่ละวงนั้นมีคุณค่า มีลักษณะจำเพาะ มีระเบียบวิธีในการบรรเลง และโอกาสในการใช้ที่แตกต่างกัน "ปี่พาทย์ต้องตีให้กลัว เสภาต้องตีให้เต้น มโหรีต้องตีให้หลับ นางหงส์ต้องตีให้ลืมตาย" (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 12 กรกฎาคม 2564) การจะบรรเลงวงดนตรีใด ๆ เพื่อให้สุนทรียภาวะนั้นสำเร็จ ย่อมผ่านกระบวนการฝึกซ้อม การปรับปรุง การตกแต่งการบรรเลงให้เป็นไปตามระเบียบแบบแผนที่วิชาการดุริยางค์ไทยได้กำหนดรูปแบบไว้เป็นมาตรฐานโดยกรอบ ซึ่งสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ เรียกกว่า "การปรับวง" การปรับวงจะช่วยเสริมสร้างการบรรเลงให้มีสุนทรียรสมากยิ่งขึ้น "การปรับวง หมายถึง การปรับปรุง หรือปรุงแต่ง หรือตกแต่งการบรรเลงดนตรีให้ดีขึ้น ถูกต้องตามหลักมาตรฐาน กฎเกณฑ์ต่าง ๆ จนเป็นที่นิยมและยอมรับกันว่าดีและถูกต้อง" (บุญช่วย โสวัตร, 2524, หน้า 4)

การปรับวงเป็นผลมาจากค่านิยมในการประชันในหมู่เจ้านาย ราชนิกุลประจำวังต่าง ๆ และกลุ่มคนชนชั้นสูงเพื่อมีไว้ประดับฐานะ และพยายามจัดหาผู้ที่มีความรู้ความสามารถในการสอน การประพันธ์ และ

การปรับวงมาประจำวงของตนเอง “เพื่อมุ่งมั่นสร้างศักยภาพในเชิงการแข่งขันระหว่างกัน ดังเช่น ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา ต่างมีวงดนตรีไทยไว้ในอุปถัมภ์ของตนเอง เพื่อให้เห็นถึงฐานะทางสังคมของคนชั้นสูงในสมัยนั้น” (ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์, 2561, หน้า 2)

> *เมื่อพระมหากษัตริย์พระราชทานพระบรมราชูปถัมภ์แก่นาฏศิลป์และดนตรีเป็นเบื้องต้นแล้ว ก็เป็นธรรมดาที่เจ้านายและผู้มีบรรดาศักดิ์อื่น ๆ จะต้องคล้อยตามพระราชนิยม ต่างก็พากันให้การอุปการะเกื้อกูลแก่นาฏศิลป์และดนตรีไทยทั่วกัน นาฏศิลป์และดนตรีไทยในสมัยหนึ่งจึงเป็นเครื่องแสดงฐานะทางสังคม (Status Symbol) ของคนชั้นสูงในสมัยนั้น บ้านใครมีปี่พาทย์ที่บรรเลงได้ดี หรือมีละครที่แสดงได้ดีมีคนชมและมีตัวละครมากหรือมีทั้งสองอย่างตลอดจนการละเล่นอื่น ๆ ที่เนื่องอยู่ในนาฏศิลป์และดนตรี เจ้าของบ้านก็มักจะมีผู้นิยมยกย่องว่าเป็นผู้มีบุญวาสนา*
>
> (คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2522, หน้า 5)

เมื่อการดนตรีล่วงเลยมาถึงปัจจุบัน ลักษณะของแบบแผนดนตรีไทยในการบรรเลงได้มีรูปแบบที่ชัดเจน “ลักษณะของดนตรีที่แสดงถึงลักษณะของความเป็นไทยโดยมีการจัดระเบียบจนมีลักษณะที่เรียกว่าดีเลิศหรือชั้นสูง และกำหนดใช้เป็นแบบอย่างสืบต่อกันมา” (บุญช่วย โสวัตร และนิสิตปริญญาโท สาขาดุริยางค์ไทย รุ่นที่ 1, 2539, หน้า 5) เข้ามามีบทบาทเป็นอย่างมากในวงการดนตรีไทย ว่าด้วยเรื่องของการปรับวง ซึ่งเป็นวิชาการที่มีความเกี่ยวข้องกับผู้ปรับวง ผู้บรรเลง และเพลงดนตรี องค์ความรู้นี้ได้ถูกเรียบเรียงด้วยหลักวิชาการและได้บรรจุอยู่ในหลักสูตรทางดนตรีในสถานศึกษาหลายแห่ง หรือแม้แต่การส่งเสริมการประกวดดนตรีไทยตามหน่วยงานต่าง ๆ จะเห็นได้ว่า หากมีการจัดประกวดดนตรีไทยเมื่อใด ผู้เข้าร่วมประกวดไม่อาจปฏิเสธกลวิธีการปรับวงได้แม้แต่น้อย อาจกล่าวได้ว่าการประกวดดนตรีไทยอยู่คู่กับการปรับวงก็ว่าได้

ปัจจุบันการบรรเลงวงเครื่องสายไทยเป็นที่นิยมอย่างมาก แต่ก็ยังปรากฏให้เห็นอยู่เนือง ๆ ถึงแนวทางการบรรเลงวงเครื่องสายไทยที่ผิดเพี้ยนไปจากขนบ ทั้งเรื่องผูกสำนวนกลอนเป็นทางของตนเอง การสอดทำนองให้มีความกลมกลืน การบรรเลงให้มีความเรียบทั้งแนวบรรเลงและแนวเสียง การรับร้องส่งร้องให้มีความสนิท การสร้างคุณภาพเสียงในการบรรเลง และความคิดสร้างสรรค์ในการปรับวงได้อย่างเหมาะสมกับประเภทของวงดนตรีและประเภทเพลง

จากปรากฏการณ์ดังกล่าว ทำให้หน่วยงานภาครัฐ เอกชน ได้ตระหนักถึงความสำคัญในการบรรเลงวงเครื่องสายไทย จึงให้การสนับสนุนผ่านการประกวดดนตรีไทยทั้งในระดับเขตจนถึงระดับชาติ หรือแม้แต่มหาวิทยาลัยนเรศวรก็เป็นหนึ่งในผู้สนับสนุนการประกวดดนตรีไทยระดับภาคเหนือตอนล่างมาโดยตลอด

ในวงการดนตรีไทยมีครูอาจารย์และศิลปินที่มีความโดดเด่นแตกต่างกันออกไป หากจะกล่าวถึงผู้ที่มีความชำนาญด้านเครื่องสายไทย ผู้นั้นย่อมผ่านประสบการณ์ตรงทางดนตรีไทยมาอย่างมาก และเป็นผู้มีชื่อเสียงทางดนตรีไทยอย่างประจักษ์ในวงการดนตรีไทย ด้วยผู้วิจัยตระหนักถึงความสำคัญและปัญหาที่เกิดขึ้นของการบรรเลงวงเครื่องสายไทยดังที่กล่าวข้างต้น จึงเห็นว่ารองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ เป็นผู้ที่ถึงพร้อมด้วยทุกประการที่ควรศึกษาหลักการปรับวงเครื่องสายไทย

รองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ เป็นบุคลากรทางการศึกษา และเป็นผู้ที่มีผลงานเชิงประจักษ์ในวงการดนตรีไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งด้านเครื่องสายไทย ได้รับการสืบทอดวิชาซอด้วงและซออู้จากครูเฉลิม ม่วงแพรศรี (ศิลปินแห่งชาติ) และศึกษาวิชาซออู้เพิ่มเติมจากครูฉลวย จิยะจันทน์ นอกจากนี้ยังเรียนวิชาการปรับวงดนตรีไทยจากครูประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ) รองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ สร้างชื่อเสียงโดยการปรับวงดนตรีไทยให้โรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัย ชนะเลิศ 3 ปีซ้อน ระดับชาติ และส่งวงเครื่องสายไทย “วงสิทธิเสนาะ” เข้าร่วมประกวดดนตรีระดับชาติ ชนะเลิศการประกวดระดับประชาชน จัดโดยมหาวิทยาลัยรามคำแหง อีกทั้งยังเป็นวิทยากร และเป็นกรรมการดนตรีไทยให้กับหลายสถาบัน อาทิเช่น มหาวิทยาลัยนเรศวร มหาวิทยาลัยขอนแก่น มหาวิทยาลัยบูรพา เป็นต้น ปัจจุบันรองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ เป็นอาจารย์ประจำภาควิชาศิลปะ ดนตรี และนาฏศิลป์ศึกษา สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อีกทั้งดำรงตำแหน่งคณบดีบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยประสงค์ที่จะศึกษาแนวทางการปรับวงเครื่องสายไทย กรณีศึกษารองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ เพื่อให้ทราบถึงกลวิธีการปรับวงเครื่องสายไทยอันพึงปฏิบัติตามขนบโบราณ และเป็นการรวบรวมแนวคิดการปรับวงเครื่องสายไทยที่รองศาสตราจารย์ ดร .ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ ได้รับการสืบทอดมาจากครูประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ) เพื่อนำไปสู่การพัฒนาดนตรีไทย อีกทั้งยังเป็นการอนุรักษ์และสืบทอดศิลปะประจำชาติมิให้ผิดเพี้ยนไปจากขนบโบราณ

วัตถุประสงค์การวิจัย

เพื่อศึกษาการปรับวงเครื่องสายไทย กรณีศึกษารองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์

ระเบียบวิธีวิจัย

การศึกษาเรื่อง การปรับวงเครื่องสายไทย กรณีศึกษารองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพของศาสตราจารย์ ดร.สุภางค์ จันทวานิช (2551) โดยใช้วิธีเก็บข้อมูลวิจัยดังนี้ 1) สังเกตอย่างมีส่วนร่วม 2) บันทึกโน้ต 3) ค้นคว้างานวิชาการ 4) สื่อดิจิทัล (YouTube) 5) สัมภาษณ์รองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ เป็นสำคัญ และสัมภาษณ์เพิ่มเติมจากผู้ทรงคุณวุฒิทางดนตรีไทย 6 ท่าน ได้แก่ 1) รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี 2) รองศาสตราจารย์ ดร.จตุพร สีม่วง 3) รองศาสตราจารย์

ธรณัส หินอ่อน 4) รองศาสตราจารย์จรัญ กาญจนประดิษฐ์ 5) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุวรรณี ชูเสน 6) อาจารย์ประสาร วงศ์วิโรจน์รักษ์

เมื่อผู้วิจัยได้รวบรวมและเก็บข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยครบทุกประเด็น จึงจัดหมวดหมู่ข้อมูลอย่างเป็นระบบเพื่อทำการวิเคราะห์ สังเคราะห์การผูกสำนวนกลอนในวงเครื่องสายไทย และการปรับวงเครื่องสายไทย และสรุปผลการวิจัยที่ได้ทำการศึกษา ในส่วนของการวิเคราะห์ผู้วิจัยใช้แนวคิดในการวิเคราะห์โดยการเลือกประเด็น (Selective Approach) ของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี (2559)

ผลการวิจัย

การวิจัยเรื่องนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการปรับวงเครื่องสายไทย กรณีศึกษารองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ โดยทำการศึกษาเพลงถอนสมอ เถา และแยกประเด็นในการสรุปออกเป็น 2 ส่วน ดังนี้ 1) ลีลาของสำนวนกลอนยังคงไว้ซึ่งตามต้นแบบอย่างครูเฉลิม ม่วงแพรศรี (ศิลปินแห่งชาติ) และมีการปรับปรุงสำนวนกลอนไปตามบริบท 2) กลวิธีการปรับวงดนตรีไทยเป็นไปตามแนวทางอย่างครูประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ) โดยแยกประเด็นย่อยออกเป็น 3 ประเด็น ได้แก่ 1) การปรับแนวบรรเลง 2) การรับร้องส่งร้อง 3) การจัดระเบียบร่างกายเพื่อเตรียมความพร้อมในการบรรเลง

ส่วนที่ 1 ลีลาของสำนวนกลอนยังคงไว้ซึ่งตามต้นแบบอย่างครูเฉลิม ม่วงแพรศรี

ด้วยเพลงถอนสมอ เถา เป็นเพลงทางพื้น ในขั้นต้นผู้ปรับวงจึงต้องผูกสำนวนกลอนในทางแต่ละเครื่องมือออกมาเสียก่อน โดยเริ่มด้วยการผูกสำนวนกลอนจะเข้เป็นเครื่องแรก แล้วตามด้วยซอด้วง ซออู้ ขลุ่ยเพียงออตามลำดับ การผูกสำนวนกลอนเป็นไปตามขนบ คือ 1) รักษาเสียงของลูกตกในทำนองหลัก 2) ผูกสำนวนกลอนให้มีความสัมพันธ์กับทางจะเข้ซึ่งทำหน้าที่เสมือนฆ้องวงใหญ่ 3) ผูกสำนวนกลอนให้มีสัมผัส

ลีลาของสำนวนกลอนซอด้วงและซออู้ มีลีลาสำนวนกลอนอย่างครูเฉลิม ม่วงแพรศรี เป็นหลัก และมีการปรับปรุงสำนวนกลอนในบางช่วงตามบริบท ความโดนเด่นของสำนวนกลอนอย่างครูเฉลิม ม่วงแพรศรี มุ่งเน้นที่การสัมผัสของทำนอง ซึ่งมีความละม้ายอย่างการประพันธ์บทกลอนในวรรณกรรมไทย อีกทั้งสำนวนกลอนทางซอด้วงและซออู้ยังมีการสอดทำนองไว้อย่างกลมกลืน และยังแสดงลีลาลักษณะเฉพาะตนไว้อย่างชัดเจน

> *สำนวนของครูเฉลิม เป็นการร้อยเรียงสำนวนอย่างประณีต สำนวนครูจะมีสัมผัสเยอะมาก สำนวนถาม สำนวนตอบ สดับรับกันอย่างการแต่งกลอนในภาษาไทย อาจเป็นเพราะครูจบภาษาไทย (อักษรฯ จุฬาฯ) สำนวนกลอนครูจึงมีสัมผัสเยอะ แล้วสำนวนกลอนของครูก็จะเป็นสำนวนกลอนใหม่ก็มีเยอะ ซึ่งคนซอที่เรียนมาจนถึงที่ฟัง*

สำนวนกลอนของครูเฉลิมมาก็จะรู้เลยว่า สำนวนกลอนนี้เป็นของครู ซึ่งสำนวนกลอนแต่ละสำนวนมีเอกลักษณ์เฉพาะมาก

(ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์, สัมภาษณ์, 4 มกราคม 2565)

แสดงการผูกสำนวนซออู้อย่างครูเฉลิม ม่วงแพรศรี จากเพลงถอนสมอ สามชั้น ท่อน 2 ครึ่งจังหวะแรกในสำนวนเท่าเสียงซอล (ซ)

ทางจะเข้	ม ซ ร ม	ซ ล ซ͡ซ͡ซ	ท ล ซ ม	ซ ล ซ͡ซ͡ซ	ซ฻ ท฻ ร฻ ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ
ทางซอด้วง	ม ซ ฺ ร ม	ซ ฺ ล ฺ ซ ฺ ซ ฺ	ท ล ซ ม	ซ ฺ ล ฺ ซ ฺ ซ ฺ	ซ ท ร ม	ร ม ซ ฺ ล ฺ	ท ล ซ ล	ร฻ ท ล ซ
ทางซออู้	**ร ฺ ท ร ฺ ม**	**ซ ล ซ ม**	**ร ฺ ท ร ฺ ม**	**ซ ล ซ ม**	**ร ฺ ท ร ฺ ม**	**ร ม ซ ล**	**ท ร ฺ ซ ล**	**ร ฺ ท ล ซ**
ทางขลุ่ยเพียงออ	ม ซ ร ม	ซ ล ท ร ฺ	ท ล ซ ม	ร ฺ ท ล ซ	ล ท ร ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม	ร ฺ ท ล ซ

สัมผัสใน

ทางซออู้	**ร ฺ ท ร ฺ ม**	*ซ ล ซ ม*	**ร ฺ ท ร ฺ ม**	*ซ ล ซ ม*	**ร ฺ ท ร ฺ ม**	ร ม ซ ล	ท ร ฺ ซ ล	ร ฺ ท ล ซ

สัมผัสนอก

จากสำนวนกลอนทางซออู้นี้ ถือเป็นการตกแต่งทำนอง โดยการผูกสำนวนกลอนในห้องที่ 1 ห้องที่ 3 และห้องที่ 5 ให้เป็นทำนองเดียวกัน คือ เสียงเร (ร฻) เสียงที (ท) เสียงเรสูง (ร฻) และเสียงมี (ม) จะเห็นได้ว่ามีการสัมผัสเสียง / ร฻ ท ร฻ ม / ถึง 3 ตำแหน่ง ทำนองในห้องที่ 1 และห้องที่ 3 เป็นทำนองสัมผัสใน และทำนองในห้องที่ 1 และห้องที่ 5 เป็นสัมผัสนอก นอกจากนี้หากพิจารณาโดยละเอียด พบว่า ภายในสำนวนท้า (4 ห้องแรก) ห้องที่ 1-2 มีสำนวนทำนองเหมือนกับห้องที่ 3-4 สำนวนที่ปรากฏนี้ เป็นการสัมผัสในของสำนวนท้า และมีการเปลี่ยนเสียงของลูกตกในห้องที่ 4 พยางค์ที่ 4 ให้เป็นเสียงมี (ม) ซึ่งเสียงเดิมของลูกตกในห้องนี้ คือ เสียงซอล (ซ) จึงทำให้ทำนองในพยางค์นี้ของซออู้มีการประสานเสียงเป็นคู่ 3 ระหว่างเสียงมี (ม) กับเสียงซอล (ซ) จากการเปลี่ยนเสียงของลูกตกนี้ ถือเป็นการแสดงภูมิปัญญาในการผูกสำนวนกลอน เนื่องด้วยทำนองตัวอย่างนี้เป็นสำนวนสามชั้น ซึ่งควรจะต้องรักษาเสียงของลูกตกสำคัญที่ห้อง 8 พยางค์ที่ 4 ในครึ่งจังหวะแรก และครึ่งจังหวะหลังเป็นสำคัญ และเมื่อซออู้ทำหน้าที่ตกแต่งทำนองแล้ว จะเห็นได้ว่าทางซอด้วงและทางขลุ่ยเพียงออจะผูกสำนวนกลอนที่ไม่มีความซับซ้อนและมีความกลมกลืนไปกับทางจะเข้ โดยให้ซออู้ทำหน้าที่ตกแต่งทำนองเพียงเครื่องเดียว

การปรับปรุงสำนวนกลอนไปตามบริบท เป็นการผูกสำนวนกลอนขึ้นใหม่ โดยใช้หลักการผูกสำนวนอย่างขนบ การคิดผูกสำนวนกลอนขึ้นใหม่อาจเกิดขึ้นจากภาวะการแก้ปัญหาสำนวนกลอนฟาด ซึ่งเป็นการแสดงภูมิปัญญาในการแก้ไขปัญหาของผู้ปรับวง จากตัวอย่าง เพลงถอนสมอ สองชั้น (จังหวะที่ 5)

ทางจะเข้	รำ ท ร̋ร̋ร̋	ร̋ำ̋ร̋ร̋ร̋	ท ซ ล ท	ล ท ร̋ำ̋	ร̋ำ ท ล ซ	ท ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ทฺ
ทางซอด้วง	ร ท ร ร	ร ม̋ ร ร	ร ฺ ซ ล ท	ล ท ร ม	ร ม ซ ำ ล	ม ซ ำ ร ม	ท ร ม̋ ร	ซ ำ ม ร ท
ทางซออู้	**ท - ร ำ ท**	**ร ำ ร ำ ท ร ำ**	**ท ล ซ ล**	**ซ ม ร ม**	ร ม ซ ล	ม ซ ร ซ	ม ซ ม ร	ท ร ำ ล ท
ทางขลุ่ยเพียงออ	ร ำ ท ล ท	ร ำ̋ ร ำ ร ำ	ท ล ซ ล	ซ ม ร ม	ซ ล ซ ซ	ม ซ ม ม	ร ำ̋ ร ำ ร ำ	ท ร ำ ท ท

ทางซออู้ในสำนวนท้าเป็นการผูกสำนวนกลอนขึ้นใหม่ เพื่อแก้ไขปัญหาสำนวนกลอนฟาด เนื่องจากเสียงของซออู้เสียงสุดท้ายคือเสียงเรสูง (ร̋ำ) ซึ่งไม่มีเสียงมีสูง (ม̋ำ) ผู้ปรับวงจึงต้องแก้ไขปัญหาดังกล่าวโดยการผูกสำนวนกลอนขึ้นใหม่ ด้วยการเปลี่ยนการเคลื่อนที่ของทำนอง จากเดิมจะต้องมีการเคลื่อนที่ของเสียงไปในแนววิถีขึ้นที่เสียงมีสูง (ม̋ำ) แต่ซออู้ไม่สามารถบรรเลงได้ เพราะไม่มีเสียงมีสูง (ม̋ำ) จึงต้องมีการเปลี่ยนการเคลื่อนที่ของเสียงสวนทางลงมาที่เสียงมี (ม) เมื่อผูกสำนวนกลอนขึ้นใหม่แล้ว พบว่า ผู้ปรับวงยังคงรักษาเสียงของลูกตกห้องที่ 2 พยางค์ที่ 4 คือ เสียงเรสูง (ร̋ำ) และห้องที่ 4 พยางค์ที่ 4 คือ เสียงมี (ม) ไว้อย่างสมบูรณ์ จึงทำให้ทำนองในสำนวนท้านี้มีเกิดความพิศวง (Sublime)

นอกจากนี้ การสอดทำนองของทางจะเข้ ซอด้วง ซออู้ และขลุ่ยเพียงออ พบว่า สำนวนกลอนที่ปรากฏไม่พบสำนวนกลอนฟาด[3] และทางในการบรรเลงของแต่ละเครื่องมือมีการสอดทำนองกันอย่างพอดีและกลมกลืน โดยไม่มีการเบียดเบียนซึ่งกันและกัน หากแต่มีความเกื้อกูลและสนับสนุนกันอย่างเข้าอกเข้าใจ ถือว่าเป็นการสอดทำนองของวงเครื่องสายไทยที่ปราศจากวิหิงสา

ส่วนที่ 2 กลวิธีการปรับวงดนตรีไทยเป็นไปตามแนวทางอย่างครูประสิทธิ์ ถาวร

การปรับวงดนตรีไทยเป็นการแสดงองค์ความรู้ทางภูมิปัญญา ซึ่งผู้ปรับวงต้องมีความถึงพร้อมทั้งทางทฤษฎี และการปฏิบัติอย่างรอบตัว หากกล่าวถึงครูประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ) เป็นที่ทราบกันดีว่าครูท่านเป็นศิษย์คนสำคัญของสำนักครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มีทักษะในการบรรเลงรอบตัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งระนาดเอก ในช่วงชีวิตครูได้ผ่านการประชันปี่พาทย์จนมีชื่อเสียง และได้รับการสืบทอดวิชาระนาดเอก ตลอดจนองค์ความรู้ในการบรรเลงและการปรับวงดนตรีไทยจากครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ จึงกล่าวได้ว่าครูประสิทธิ์ ถาวร เป็นครูต้นแบบท่านหนึ่งแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ที่มีความถึงพร้อม จนได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ

แนวทางการปรับวงอย่างครูประสิทธิ์ ถาวร ท่านมุ่งเน้นในเรื่องการจัดระเบียบหน้าที่การบรรเลงของเครื่องดนตรีไทยภายในวงนั้น ๆ เพื่อให้เกิดความพอดีและความกลมกลืนในการบรรเลง โดยผ่านกระบวนการปรับวงดนตรีไทยอย่างประณีต นอกเหนือจากเสียงที่สำแดงถึงความไพเราะในการบรรเลงแล้ว ครูท่านยังให้

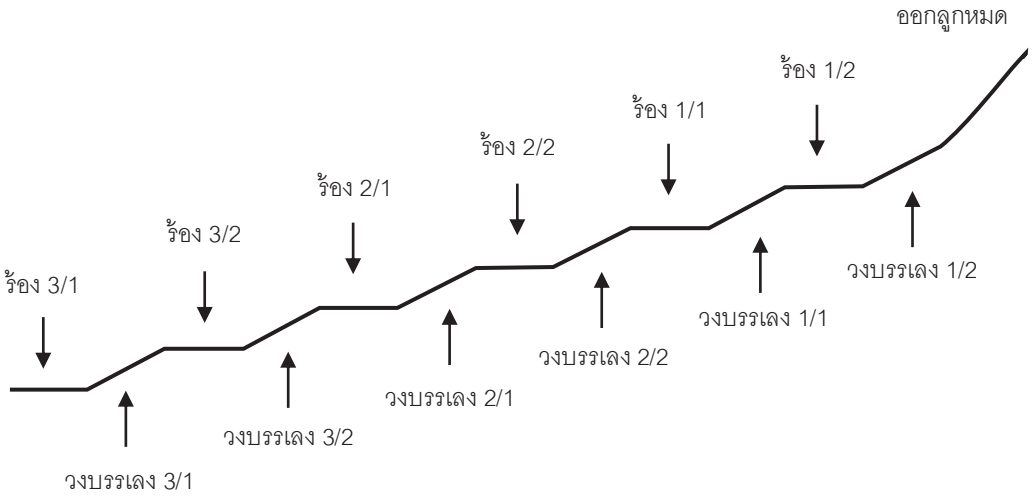
[3] โดยปกติของนักดนตรีโดยทั่วไปการผูกกลอนในลักษณะที่เรียกว่า “กลอนฟาด” ถือเป็นกลอนที่ไม่เหมาะสมที่จะนำมาดำเนินทำนอง หากพบลักษณะเช่นนั้นต้องยกเว้นและหาทางใหม่เพื่อดำเนินทำนอง (ขำคม พรประสิทธิ์, 2556, หน้า 14)

ความสำคัญเป็นอย่างมากกับการจัดระเบียบร่างกายที่ท่าบุคลิกภาพในการบรรเลง ซึ่งผู้วิจัยสามารถสรุปผลออกเป็นประเด็นย่อย 3 ประเด็น ดังนี้ 1) การปรับแนวบรรเลง 2) การรับร้องส่งร้อง 3) การจัดระเบียบร่างกายเพื่อเตรียมความพร้อมในการบรรเลง

ประเด็นที่ 1 การปรับแนวบรรเลง

เมื่อสำนวนกลอนถูกร้อยเรียงขึ้นอย่างประณีตและมีการมีสอดทำนองกันอย่างกลมกลืนแล้ว ผู้ปรับวงก็จะเริ่มปรับวงในขั้นสุดท้าย ขั้นตอนนี้ผู้ปรับวงปรับเรื่องของแนว คำว่า “แนว” มีความหมายอยู่ 2 นัย คือ แนวการบรรเลง และแนวเสียง สำหรับการบรรเลงเพลงเถา ผู้ปรับวงได้กำหนดแนวบรรเลงว่าด้วยเรื่องอัตราความเร็วของวงเครื่องสายไทย คือความเร็วปานกลาง ให้บรรเลงในแต่ละท่อนค่อย ๆ ขยับแนวขึ้นให้เรียวเป็นหางหนู อย่างที่เพลงเถาทั่วไปใช้เป็นแนวบรรเลงที่ยึดถือปฏิบัติ

- แนวบรรเลง (เรียวเป็นหางหนู)



ภาพที่ 1 แบบแผนแนวบรรเลงเรียวเป็นหางหนู เพลงถอนสมอ เถา

ที่มา: ประชากร ศรีสาคร

ประเด็นที่ 2 การรับร้องส่งร้อง

การรับร้อง ผู้บรรเลงต้องรับร้องด้วยความเร็วเดิมที่ผู้ขับร้องเป็นคนส่งแนวมาให้ กล่าวคือ ในส่วนร้องตอนท้าย ผู้ขับร้องร้องมาด้วยความเร็ว 50 % โดยประมาณ แล้วผู้บรรเลงควรรับร้องด้วยแนวเดิมคือ 50 % โดยประมาณเช่นกัน แล้วเมื่อเข้าในสำนวนเท่าเสียงซอล (ซ) จึงค่อยขยับตั้งแนวบรรเลงเพียงเล็กน้อยให้ตั้งแนวให้เสร็จสิ้นภายใน 4 ห้องแรก จากนั้นให้ปิดแนวแล้วโดยรักษาระดับความเร็วไว้ให้คงที่

รับร้อง สองชั้น ท่อน 2 (เปรียบเทียบระหว่างทางร้องกับทางจะเข้เท่านั้น)

- - - เออ	- - - เออ	- - ฮึเงอ	เออเฮอเอิง - เงอ	- - เออเอย	- - - หือ	- - - **นน**	- - - **ทรี**
- - - รำ	- - - มำ	- - - ซึมำ	รำมำรำ - มำ	- - รึท	- - - รึ	- - - ล	- - - ล

ขับร้อง : อัตราความเร็ว 50 % คงที่โดยประมาณ

- - - ฮือ	- - อืออือ
- - - ท	- - ลซ

ขยับแนวขึ้นเล็กน้อย

ทางจะเข้	**รับร้อง**			
	- รำ - มำ	- รำ - ท	- - - ล	- - - ซ

รับร้อง : อัตราความเร็ว 50 % คงที่โดยประมาณ

จะเข้ตั้งแนวในการบรรเลงที่สำนวนเท่าเสียงซอล (ซ)							
- - - ม	ซ ซ ซ ซ	- - - ล	ซ ซ ซ ซ	- - - ม	- - - ร	- ทฺ - ร	- ม - ซ

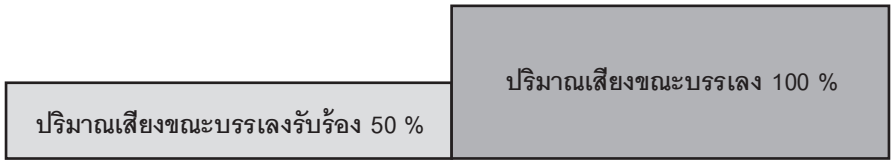
ผู้บรรเลง : ขยับแนวขึ้นเล็กน้อย ตั้งแนวบรรเลงให้เหมาะสม และรักษาระดับความเร็วให้คงที่

ภาพที่ 2 QR Code Scan (รับร้องสองชั้น ท่อน 2)

ที่มา: ประชากร ศรีสาคร

แนวเสียง แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ และโอกาสในการใช้ต่างกัน แนวเสียงที่ 1 เป็นแนวเสียงที่มีความดังลดลงมาจากแนวเสียงจริงขณะบรรเลงประมาณ 50 % ใช้ในโอกาสการรับร้อง และแนวเสียงที่ 2 เป็นแนวเสียงจริงขณะบรรเลง ใช้ในโอกาสขณะบรรเลงโดยไม่มีการขับร้องเข้ามาข้องเกี่ยว

- **ปริมาณความดังของแนวเสียงบรรเลงรับร้อง/แนวเสียงบรรเลงจริง**



ภาพที่ 3 เปรียบเทียบการใช้คุณภาพเสียงขณะรับร้องและขณะบรรเลงจริง

ที่มา: ประชากร ศรีสาคร

การรับร้องในสามชั้นเป็นการรับร้องแบบเต็ม 8 ห้อง (ครึ่งจังหวะหน้าทับ) โดยให้ซอด้วงบรรเลงสอดรับร้องเข้ามาก่อนด้วยแนวเสียง 50 % โดยประมาณ จากนั้นในห้องที่ 5-8 ทุกเครื่องบรรเลงรับร้องทั้งวงด้วยแนวเสียง 50 % โดยประมาณ และบรรเลงด้วยแนวเสียงจริงเต็ม 100 % เมื่อบรรเลงเข้าสู่สำนวนเท่า

- การใช้แนวเสียงของซอด้วงในสอดร้องเข้ามาก่อน และบรรเลงรับร้องจริงพร้อมกันทั้งวง

รับร้อง สามชั้น ท่อน 1

ทางร้อง

- - -เออ	- - - เออ	เฮอเออ ฮึเงอ	- เออ - เอย	- - อืออือ	- ออฮือออ	- - ขนิษ	- อือ - ฐา
- - - ดำ	- - - รำ	มำรำ ซำร	- มำ - ฟำ	- - ม ฟ	- ซำ ลำ ซำ	- - มำ ซำ	- มำ - มำ

--ฮือออือ
- - ซำ รำ

ทางซอด้วง

- - - ด	- - - ร	ม์ ร ซำ ร	ฟมรฟ์ม-ฟ	- ร ด ล	- ซ์ - ฟ	- ม - ฟ	ซำฟมรด - มรดม
- - - ด	ท ล ซ ร	- - - ซ	ล ท ด ร	- ด - ร	ฟมรฟ์ม-ฟ	- - ลซฟ	- ม - ร

ทางจะเข้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- รำ ดำ ล	- ซ - ฟ	- ล ซ ฟ	- ม - ร
- - - ดฺ	ทฺ ลฺ ซฺ ร	ทฺลฺซฺ รำซ	ลฺ ทฺ ดฺ ร	- ด - ร	- ม - ฟ	- - ลซฟ	- ม - ร

(แรเงาสีอ่อน หมายถึง แนวเสียงรับร้อง และแรเงาสีเข้ม หมายถึง แนวเสียงบรรเลงจริง)

ภาพที่ 4 QR Code Scan (ซอด้วงสอดรับร้องแล้วจึงบรรเลงรับร้องพร้อมกันทั้งวง)

ที่มา: ประชากร ศรีสาคร

การรับร้อง

ตารางที่ 1 สรุปการรับร้องเพลงถอนสมอ เถา

อัตราจังหวะ/ท่อน	ตำแหน่งการรับร้อง	เครื่องดนตรีที่รับร้อง
รับร้องสามชั้น ท่อน 1	ครึ่งจังหวะหลัง (8 ห้อง)	ซอด้วงสอดรับร้องใน 4 ห้องแรก และทุกเครื่องบรรเลงรับร้องใน 4 ห้องหลัง
รับร้องสามชั้น ท่อน 2	ครึ่งจังหวะหลัง (8 ห้อง)	ซอด้วงสอดรับร้องใน 4 ห้องแรก และทุกเครื่องบรรเลงรับร้องใน 4 ห้องหลัง
รับร้องสองชั้น ท่อน 1	จังหวะสุดท้าย (4 ห้องหลัง)	รับร้องทั้งวง
รับร้องสองชั้น ท่อน 2	จังหวะสุดท้าย (4 ห้องหลัง)	รับร้องทั้งวง
รับร้องชั้นเดียว ท่อน 1	จังหวะสุดท้าย (2 ห้องหลัง)	รับร้องทั้งวง
รับร้องชั้นเดียว ท่อน 2	จังหวะสุดท้าย (2 ห้องหลัง)	รับร้องทั้งวง

การส่งร้อง ใช้กลวิธีการทอดลง โดยทอดลงทำแนวบรรเลงให้ช้าลงในห้องที่ 7 และ 8 ลดลงมาตามลำดับ แล้วจึงส่งร้องทั้งวง และหรือส่งร้องด้วยซอด้วงเพียงคันเดียว

ตารางที่ 2 สรุปการส่งร้องเพลงถอนสมอ เถา

อัตราจังหวะ/ท่อน	กลวิธีการส่งร้อง	เครื่องดนตรีที่ส่งร้อง
ส่งร้องสามชั้น ท่อน 2	ทอดลงในห้องที่ 7 และ 8	ซอด้วง
ส่งร้องสองชั้น ท่อน 1	ทอดลงในห้องที่ 7 และ 8	ทั้งวง (4 ห้องแรก) และซอด้วง (4 ห้องหลัง)
ส่งร้องสองชั้น ท่อน 2	ทอดลงในห้องที่ 7 และ 8	ทั้งวง (4 ห้องแรก) และซอด้วง (4 ห้องหลัง)
ส่งร้องชั้นเดียว ท่อน 1	ทอดลงในห้องที่ 7 และ 8	ทั้งวง (2 ห้องแรก)
ส่งร้องชั้นเดียว ท่อน 2	ทอดลงในห้องที่ 8	ทั้งวง (2 ห้องแรก)

ผู้ปรับวงได้ใช้เม็ดพรายบัวไว้ใยในการส่งร้อง บัวไว้ใยเป็นการบูรณาการการใช้แนวเสียงและแนวบรรเลงเข้าร่วมกันเพื่อใช้ในการส่งร้องในลักษณะการ Fade out คือ การทำเสียงให้เบาลงค่อย ๆ จางหายไป

- **การส่งร้องด้วยแนวเสียงบัวไว้ใย** (Fade Out)

ท้ายสามชั้น ท่อน 2

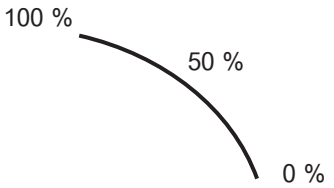
ทางจะเข้	ร฻ ม฻ ร฻ ท฻	ร฻ ท฻ ล฻ ซ฻	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	- ร฻ - ม฻	- ร฻ - ท	- - - ล	- - - ซ฻
ทางซอด้วง	ร ม ร ล	ร฻ ท ล ซ	ท ล ซ ล	ท ร - ท	- ร฻ - ม฻	- ร฻ - ท	- - - ล	- - - ท͡
ทางซออู้	ร฻ ร฻ ร฻ ม฻	ร฻ ท ล ซ	ท ล ซ ล	ท ร฻ ล ท	- ร฻ - ม฻	- ร฻ - ท	- - - ล	- - - ท͡
ทางขลุ่ยเพียงออ	ร฻ ร฻ ร฻ ม฻	ร฻ ท ล ซ	ร฻ ร฻ ม฻ ร฻	ม฻ ซ ล ท	- ร฻ - ซ͡ม͡	- ร฻ - ท	- - - ล	- - - ซ

ส่งร้อง สองชั้น ท่อน 1

ทางจะเข้	- - - ม	ซ ซ ซ ซ	- - - ล	ซ ซ ซ ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ทางซอด้วง	ลซ - ม	ซ ซ ซ ซ	- - - ล	ซ ซ ซ ซ	- ม - ร	- ด - ท	ลซ - ลท	- ด - ร
ซออู้	ลซ - ม	ซ ซ ซ ซ	- - - ล	ซ ซ ซ ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ทางร้อง					- - - **พิม**	- - - **ทอง**	- - -**ล่อง**	- - -**ลอย**
					- - - ดำ	- - - ดำ	- - - รำดำ	- - - รำ

- **แนวเสียงสำหรับจะเข้ ซออู้** (Fade Out)

- - - ล	ซ ซ ซ ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
		- - - **พิม**	- - - **ทอง**	- - - **ล่อง**	- - - **ลอย**



ซอด้วงให้ค่อย ๆ ลดแนวเสียงลงมาตามลำดับจาก 100 % เฉลี่ยเสียงลงมาอย่างสม่ำเสมอให้ถึงคำร้องที่ว่า “พิม” ด้วยคุณภาพความดังเสียงที่ 50 % เช่นนี้ไปจนถึงคำร้องที่ว่า “ล่อง” จากนั้นให้ลดแนวเสียงลงมาอีก (Fade Out) จนสิ้นเสียงขาดหายไปที่คำว่า “ลอย” แล้วขลุ่ยเพียงออให้เป่าเต็มเสียง แต่ใช้วิธีหมุนตัวเลี่ยงออกจากไมโครโฟน เพื่อไม่ให้เสียงดังจนเกินไป

ประเด็นที่ 3 การจัดระเบียบร่างกายเพื่อเตรียมความพร้อมในการบรรเลง

การปรับความพร้อมเพรียงในการบรรเลง

ในกรณีวงปี่พาทย์ผู้ปรับวงได้สร้างความพร้อมเพรียงในการบรรเลง โดยการจัดระเบียบร่างกายในการเตรียมตัวในการบรรเลงในช่วงก่อนรับร้อง การส่งร้อง และการจบเพลง ซึ่งนักดนตรีทุกคนจะต้องเตรียมความพร้อมในการวางมือเพื่อเตรียมบรรเลงอย่างพร้อมเพรียงกัน เพื่อให้ผู้ชมได้เห็นภาพรวมของผู้บรรเลงในการเตรียมตัวบรรเลง แต่ในกรณีนี้ ผู้ปรับวงได้ปรับวงเครื่องสาย จึงมีขั้นตอนวิธีการจัดระเบียบร่างกายที่ลดขั้นตอนลงไป คือ 1. การรับร้อง (เตรียมตัว-บรรเลง) 2. การส่งร้อง (วางมือ)

- การจัดระเบียบร่างกายในการรับร้อง

เตรียมตัว บรรเลง

ครึ่งจังหวะหลัง

โทน-รำมะนา	-ติง-ติง	-ทั่งติงทั่ง	ติงทั่ง-**ติง**	-โจ๊ะ-**จ๊ะ**	**-ติง**-ทั่ง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-ติง-ทั่ง
ทางจะเข้	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- รำ ดำ ล	- ซ - ฟ	- ล ซ ฟ	- ม - ร
ทางซอด้วง	- - - ด	- - - ร	ม์ ร ซ์ ร	ฟ่มรฟ่ม-ฟ	- ร ด ล	- ซ์ - ฟ	- ม - ฟ	ซ์ฟ่มรด-มรดม
ทางซออู้	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- รำ ดำ ล	- ซ์ - ล	ซฟ-ลซฟ	ม ซ์ - ร
ทางขลุ่ยเพียงออ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- รำ ดำ ล	- ซ - ฟ	- - ลซฟ	- ม - ร

- การจัดระเบียบร่างกายในการส่งร้อง

ครึ่งจังหวะแรก

โทน-รำมะนา	-ทั่ง-ติง	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-โจ๊ะ-จ๊ะ	- - - -	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-โจ๊ะ-จ๊ะ
ทางจะเข้	ดดดรด	ท์ ล์ ซ์ ร	ท์ลซ์ ร์ ซ	ล์ ท์ ด์ ร	- ด - ร	- ม - ฟ	- - ลซฟ	- ม - ร
ทางซอด้วง	ร ด ท ล	ซ - ร -	ทลซลท	ด - - ร	- ด - ร	- ม - ฟ	- - ล์ซ์ฟ	- ม - ร
ทางซออู้	ร - รำ ดำ	ท ล ซ ร	ทลซรซ	ล ท ดำ รำ	- ด - ร	ฟ่มรฟ่ม-ฟ	- - ลซฟ	- ม - ร
ทางขลุ่ยเพียงออ	ดำ ดำ-มำรำดำ	ท ล ซ ร	- -ทลซ	ล ท ดำ รำ	- ดำ - รำ	- ม - ฟ	- - ลซฟ	- ม - ร

วางมือ

ครึ่งจังหวะหลัง

โทน-รำมะนา	-ติง-ติง	-ทั่งติงทั่ง	ติงทั่ง-ติง	-โจ๊ะ-**จ๊ะ**	-ติง-ทั่ง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-ติง-ทั่ง
ทางจะเข้	- - - -	- - - -						
ทางซอด้วง	- - - -	- - - มำ	- - - -	- - ซ์ร	- - - ซ์	ล์ซ์ - ม	- - ซ์ม	รม์ร ม ล์ซ์
ทางซออู้	- - - -	- - - -						
ทางขลุ่ยเพียงออ	- - - -	- - - -						

จากแนวคิดในการปรับวงของรองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ จะเห็นได้ว่าผู้ปรับวงเริ่มจากการผูกสำนวนกลอนจะเข้ ซอด้วง ซออู้ และขลุ่ยเพียงออ ตามลำดับ สำนวนกลอนที่เกิดขึ้นใช้หลักการผูกสำนวนกลอนอย่างขนบ โดยยึดหลักแนวทางลีลาสำนวนกลอนอย่างครูเฉลิม ม่วงแพรศรี เป็นหลัก และปรากฏสำนวนกลอนที่ผูกขึ้นใหม่เพื่อแก้ไขปัญหาสำนวนกลอนฟาด ทั้งนี้ทางของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องมือต้องแสดงบทบาทหน้าที่แห่งตนบนหลักการของการสอดทำนองอันนำไปสู่ความพอดีและความกลมกลืน อีกทั้งการปรับวงเครื่องสายไทยมีความสอดคล้องกับแนวทางของครูประสิทธิ์ ถาวร ตามที่ผู้ปรับวงได้รับการสืบทอดมา ทั้งเรื่องการใช้แนวบรรเลงเรียวเป็นหางหนู การรับร้อง (แนวเสียง) ส่งร้อง (เม็ดพรายบัวไว้ใย) และ

ความพร้อมเพรียงในการบรรเลง สิ่งต่าง ๆ ที่ปรากฏในการปรับวงเครื่องสายไทยนี้เป็นไปโดยหลักแห่งความพอดีและความกลมกลืนทางสุนทรียศาสตร์

การอภิปรายผลและบทสรุป

จากปรากฏการณ์ในปัจจุบันจะเห็นได้ว่าการบรรเลงดนตรีในงานสำคัญต่าง ๆ หรือการประกวดดนตรีไทย เราไม่อาจเลี่ยงการใช้องค์ความรู้ว่าด้วยการปรับวงได้แม้แต่น้อย โดยเฉพาะกิจกรรมการประกวดดนตรีไทย เนื่องด้วยการประกวดดนตรีไทยเป็นเรื่องที่มีกฎเกณฑ์ระเบียบวิธีเพื่อการตัดสิน การปรับวงดนตรีไทยจึงเข้ามามีบทบาทมากในกิจกรรมนี้ ซึ่งผู้ปรับวงจะต้องเป็นผู้ถึงพร้อมในองค์ความรู้ทางดุริยางคศาสตร์ไทย

การบรรเลงรวมวงเป็นการใช้ภูมิปัญญาองค์ความรู้ทางดุริยางคศาสตร์ ว่าด้วยหลักการแห่งการปรับวงดนตรีไทย ในหลักการนี้มีความเกี่ยวข้องด้วยกันทั้ง 3 ส่วน คือ วิชาการที่เกี่ยวกับผู้ปรับวง วิชาการที่เกี่ยวข้องกับผู้บรรเลง และวิชาการที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและเพลง

จากองค์ความรู้ที่กล่าวมาข้างต้น เป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยความงามทางสุนทรียะแห่งการปรับวงดนตรีไทยด้วยกันทั้งสิ้น จะเห็นได้ว่าแนวคิดและกลวิธีการปรับวงเป็นเพียงหลักการเท่านั้น แต่ในหลักการนี้จะต้องประกอบด้วยรายละเอียดตามบริบทของหลักวิชาการดุริยางคศาสตร์ไทย จากผลการวิจัยว่าด้วยเรื่องการสอดทำนองจะเห็นได้ว่ามีความสอดคล้องกับแนวคิดของครูเฉลิม ม่วงแพรศรี ตลอดจนแนวคิดในการปรับวงดนตรีไทยตามแนวทางครูประสิทธิ์ ถาวร

ในส่วนเพลงถอนสมอ เถา นี้ เป็นเพลงทางพื้น ซึ่งผู้ปรับวงจะต้องมีการวางแผนโครงสร้างในการบรรเลง กล่าวคือ ผูกสำนวนกลอนทั้งสองเที่ยวให้ต่างกันเล็กน้อย สำนวนกลอนที่ปรากฏจะต้องแสดงลีลาเฉพาะตนบนความไม่เบียดเบียนซึ่งกันและกัน ทางแต่ละทางต้องเกื้อกูลกันสนับสนุนกันเพื่อให้เกิดความกลมกลืนและความไพเราะ นอกจากความกลมกลืนในการสอดทำนอง เรื่องของคุณภาพเสียงในการบรรเลงก็เป็นสิ่งสำคัญเช่นกัน ผู้บรรเลงจะต้องเลือกใช้ให้เหมาะสมตามบริบท ผู้วิจัยจึงมองว่า วัฒนธรรมดนตรีไทยเป็นวัฒนธรรมแก้ไขปัญหา กล่าวคือ การแก้ไขปัญหาเพื่อให้เกิดความไพเราะลงตัวและกลมกลืน ซึ่งมีความสอดคล้องกับที่ครูประสิทธิ์ ถาวร ได้กล่าวกับรองศาสตราจารย์ ดร. ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ว่า “ดนตรีไทยมีดีที่เพราะ”

จากข้อสรุปในประเด็นต่าง ๆ นี้ ทำให้เห็นแนวทางการปรับวงอย่างเป็นลำดับขั้น และแนวทางดังกล่าวเป็นเพียงแนวคิดที่เกิดจากประสบการณ์และรสนิยมของผู้ปรับวงเท่านั้น อย่างไรก็ตาม รองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ ได้ยึดแนวทางการปรับวงดนตรีไทยบนกรอบแห่งขนบ ซึ่งผ่านการตกผลึกองค์ความรู้จากประสบการณ์ทางดนตรีไทย โดยรักษาความศึกษิตอนุรักษ์ และขนบภักดิ์สบสมัย

ต่อภูมิปัญญาโบราณาจารย์ จึงทำให้หลักการการปรับวงดนตรีไทยนี้มิได้มีความผิดเพี้ยนไปจากขนบ หากแต่ลีลาของสำนวนกลอนทางแต่ละเครื่องมือมีการแปรเปลี่ยนไปจากเดิมตามบริบท

ท้ายนี้ ผู้วิจัยเชื่อว่าบทความเรื่องการปรับวงเครื่องสายไทยกรณีศึกษารองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ จะเป็นประโยชน์ในการพัฒนาทักษะการปรับวงให้มีความกระจ่างขึ้นไม่มากก็น้อยต่อผู้ที่สนใจจะรู้การปรับวงเครื่องสายไทยอย่างขนบ

เอกสารอ้างอิง

ขำคม พรประสิทธิ์. (2556). การผูกสำนวนกลอนของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายไทย. ใน ***สูจิบัตรงานส่งเสริมดนตรีไทยภาคใต้ ครั้งที่ 16***. สงขลา: มหาวิทยาลัยทักษิณ.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. (2522). ***นาฏศิลป์และดนตรีไทย***. [ม.ป.ท.: ม.ป.พ.].

ธรณัส หินอ่อน. (2561). ***เดี่ยวซอด้วง***. ขอนแก่น: คลังนานา.

บุญช่วย โสวัตร, และคนอื่น ๆ. (2539). ***การปรับวงดนตรีไทยขั้นสูง***. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

บุญช่วย โสวัตร. (2524). **การปรับวง** (วิทยานิพนธ์ศิลปะ). กรุงเทพฯ: วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร.

บุษกร สำโรงทอง. (2539). ***การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองประเภทเครื่องตี***. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประชากร ศรีสาคร. (2560). การร้อยเรียงสอดทำนองซออู้. ***วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย***, 7(1), 1-20.

ประชากร ศรีสาคร. (2564). ***ทำนองซออู้***. กรุงเทพฯ: สายส่งดวงแก้ว.

พิชิต ชัยเสรี. (2557). ***การประพันธ์เพลงไทย***. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิชิต ชัยเสรี. (2559). ***สังคีตลักษณ์วิเคราะห์***. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิชิต ชัยเสรี. ***สัมภาษณ์***. 12 กรกฎาคม 2564.

ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์. (2561). ***ดนตรีศึกษา:ว่าด้วยการปรับวงดนตรีไทย***. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์. ***สัมภาษณ์***. 4 มกราคม 2565.

สุภางค์ จันทวานิช. (2551). ***วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ***. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.