# เพลงเชิดนอก กับการพัฒนาทักษะการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก

## Choetnok and Develop the Virtuosic Skills for Ranat-Ek Solo

**รณฤทธิ์ ไหมทอง**[1]

Ronnarit Maithong [2]

(Received: 15 April 2022; Revised: 26 August 2022; Accepted: 26 September 2022)

**บทคัดย่อ**

บทความวิชาการนี้มีจุดประสงค์เพื่อต้องการนำเสนอการพัฒนาทักษะการบรรเลงระนาดเอก จากการฝึกฝนกลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวเชิดนอก ซึ่งเป็นการต่อยอดทางความคิดในเรื่องของการพัฒนาทักษะการบรรเลงจากการไล่มือขั้นพื้นฐาน สู่การต่อยอดพัฒนาในเรื่องของกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ในเพลงเดี่ยว รายละเอียดในเพลงเดี่ยวเชิดนอกมีทำนองที่มีความหลากหลายทางกลวิธีพิเศษ อีกทั้งยังมีอิสระในการบรรเลง ผู้บรรเลงสามารถฝึกใช้แรงในการบรรเลงได้ตามเหมาะสม รวมถึงยังฝึกสติ สมาธิ ในการบรรเลง มีช่วงกำหนดลมหายใจเตรียมความพร้อมของสภาพร่างกายกล้ามเนื้อในส่วนที่ใช้บรรเลงในขณะนั้น จึงได้เกิดมุมมองทางความคิดผสมกับประสบการณ์การบรรเลงระนาดเอก ที่ต้องเสนอมุมมองของกระบวนการพัฒนาในการใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ เพื่อก่อให้เกิดคุณภาพในการบรรเลงระนาดเอกอย่างมีประสิทธิภาพ

**คำสำคัญ**: เชิดนอก ทักษะดนตรี การบรรเลงเดี่ยว ระนาดเอก

**Abstract**

The objective of this research article is to present the development of ranat-ek soloing skills through the practice of Choetnok song, which helps extend a musical idea, improve basic hand patterns, and helps the mastering of all kinds of performance techniques required to play ranat-ek solos. This song contains various performance techniques, such as a warm-up part which allows the musician to include a wide range of their own performance techniques while playing, and also allows the musician to partly play the song at their own pace which promotes hand strength and flexibility, and helps the player stay focused and concentrated. For these reasons, mastering the Choetnok song will improve the performance skills of a ranat-ek player and eventually result in a high-quality ranat-ek performance.

**Keywords**: Choetnok, Music skills, Solo, Ranat-ek

[1] อาจารย์ สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่

[2] Lecturer, Music Education, Faculty of Art Education, Chiangmai College of Dramatic Arts

**บทนำ**

วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทย ไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีประเภท “ดีด สี ตี เป่า” ล้วนแล้วแต่มีระบบระเบียบที่ถูกวางขั้นตอนมาเป็นอย่างดี หากพิจารณาถึง ตำรา หรือคำบอกเล่าแบบมุขปาฐะต่อ ๆ กันมาจะพบว่าดนตรีไทยมีวิธีการบรรเลงที่เป็นลำดับขั้นตอน โดยเริ่มมาจากการฝึกฝนขั้นพื้นฐานตามบริบทของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ก่อนที่จะนำมาสู่รูปแบบการบรรเลงทั้งเป็นรูปแบบวง และการบรรเลงแบบเดี่ยว นับเป็นความงดงามอย่างหนึ่งที่ทำให้เกิดจารีตปฏิบัติของนักดนตรีไทยที่สืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน เกิดเป็นแหล่งเรียนรู้ทางดนตรีไทยไม่ว่าจะเป็นสำนักดนตรี และสถานศึกษาทางดนตรี นักดนตรีล้วนแต่ต้องผ่านการฝึกฝนพัฒนาในเรื่องของทักษะทางการบรรเลงมาแล้วทั้งสิ้น จึงทำให้มีนักดนตรีที่มีประสบการณ์ความรู้ความสามารถทางดนตรีที่หลากหลาย และพัฒนามาสู่หลักวิชาการเกิดเป็นทฤษฎีที่สามารถนำมาใช้ปฏิบัติได้จริง ทำให้นักดนตรีรุ่นใหม่เข้าถึงจิตวิญญาณกระบวนการทางความรู้อย่างเป็นรูปธรรมมากขึ้น

ในการพัฒนาทักษะเรื่องของการบรรเลง ผู้เขียนต้องการสื่อถึงการพัฒนาคุณภาพการบรรเลงประเภทเพลงเดี่ยว ซึ่งผู้เรียนต้องมีความรู้และทักษะการบรรเลงขั้นพื้นฐานเดิมที่ดีอยู่แล้ว โดยจะเน้นถึงเนื้อหาในการแสดงทักษะกลวิธีพิเศษสำหรับระนาดเอกให้มีประสิทธิภาพ คุณภาพของเสียงที่ถ่ายทอดออกมาให้มีคุณภาพมากยิ่งขึ้น ในการนี้ ได้นำเพลงเชิดนอกที่เป็นทางเดี่ยวสำหรับระนาดเอกมาใช้ในการยกตัวอย่างและอธิบาย

**ความหมายของเพลงเชิดนอก**

เพลงเชิดนอก เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่จัดอยู่ในกลุ่มเพลงเชิดประเภทหนึ่ง มักจะเห็นในการบรรเลงประกอบการแสดงโขนที่มีเหตุการณ์เกี่ยวกับ “จับนาง” ซึ่งเป็นการใช้ปี่ในในการบรรเลงประกอบ หรืออาจจะมีการนำเอาระนาดเอกมาใช้บรรเลงประกอบการแสดง แต่จะไม่ค่อยได้พบเห็นการใช้ระนาดเอกมากนัก เนื่องจากเพลงเดี่ยวเชิดนอกจะนิยมใช้ปี่ในในการบรรเลงประกอบ ซึ่งราชบัณฑิตยสภาได้ให้ความหมายของเพลงเชิดนอกไว้ว่า “เชิดนอก ใช้บรรเลงในการแสดงการไล่จับ เช่น บรรเลงตอนหนุมานจับนางเบญกาย ตอนหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา ลักษณะนามของเพลงเชิดแต่ละท่อนเรียกว่า “ตัว” ยกเว้นเพลงเชิดนอกซึ่งเรียกว่า “จับ” (ราชบัณฑิตยสภา, 2560, หน้า 109) นอกจากนี้ มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์ ได้อธิบายถึงประวัติความเป็นมาของเพลงเชิดนอกไว้ดังนี้

> *เพลงเชิดนอก เป็นเพลงแต่โบราณที่แต่งขึ้นมาเพื่อใช้เฉพาะกับปี่ ใช้บรรเลงคู่กับการแสดงหนังใหญ่ในตอนเบิกโรงชุดจับลิงหัวค่ำ การแสดงชุดจับลิงหัวค่ำที่ใช้เป่าปี่เพลงเชิดนอกก็คือตอนที่ลิงขาวกับลิงดำรบกัน เมื่อหนังเดี่ยวได้แสดงท่ารบตามสมควรแล้วก็มักจะนำภาพหนังจับ (คือรบที่เข้าจับกัน) ออกมาเชิดแทรกครั้งหนึ่ง ในขณะนี้ผู้บรรเลงปี่ก็จะเป่าเลียนเป็นเสียงที่พูดว่า “จับให้ติด ตีให้ตาย” หรือ “ฉวยตัวให้ติด ตีให้แทบตาย”*

*ตามแบบแผนของการแสดงการรบของหนังใหญ่ที่แทรกภาพหนังจับและเป่าปี่จับถึง 3 ครั้ง จึงจะหมดกระบวน เรียกกันว่า "3 จับ" ต่อจากนั้นจึงออกเพลงเตียวเพื่อหมายถึงจับตัวและมัดได้แล้ว ต่อมาแม้ปี่จะเป่าเดี่ยวโดยเฉพาะ ไม่ประกอบกับหนังใหญ่ ก็ยังเรียกกันว่า "จับ" คือ จับหนึ่ง จับสอง และจับสาม ไม่เรียกว่า "ตัว" อย่างเชิดฉิ่ง เชิดกลองและเชิดจีน*

*ต่อมาในภายหลัง เมื่อมีการประชันวงปี่พาทย์กันมากขึ้นในสมัยปลายรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จึงมีผู้ประดิษฐ์คิดค้นเดี่ยวเพลงเชิดนอกด้วยระนาดเอกขึ้นมา และคิดทางเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ เพิ่มขึ้นก็เมื่อสมัยรัชกาลที่ 5 และรัชกาลที่ 6 ในปัจจุบันเพลงเชิดนอกได้เป็นที่นิยมในการบรรเลงเป็นเพลงเดี่ยวของเครื่องดนตรีหลายชนิด อย่างไรก็ตาม เพลงเชิดนอกยังคงเป็นเพลงที่ใช้เฉพาะเดี่ยวเท่านั้น จะไม่นำมาเล่นบรรเลงเป็นวง*

(มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523, หน้า 563)

สำหรับเพลงเดี่ยวเชิดนอกนี้ ภายหลังได้มีการพัฒนาทางเดี่ยวมาสู่เครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ จึงเกิดเป็นทางเดี่ยวที่เกิดจากภูมิปัญญาของคีตกวีทางดนตรีไทยสายสำนักต่าง ๆ ซึ่งล้วนมีลีลาในสำนวนเพลงที่โดดเด่นเฉพาะทางแตกต่างกันไป สำหรับระนาดเอกทางเดี่ยวของเพลงเชิดนอก ผู้เขียนเล็งเห็นว่าเป็นเพลงเดี่ยวที่มีความน่าสนใจในการนำมาฝึกฝนและพัฒนาในเรื่องของการบรรเลงเพลงเดี่ยว เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้กลวิธีพิเศษที่ค่อนข้างครบกระบวนการของระนาดเอก สำหรับการพัฒนาในเรื่องของการบรรเลงนี้ ผู้เขียนตั้งใจนำเสนอแนวทางอีกขั้นหนึ่งที่สามารถนำมาใช้ฝึกทักษะของนักระนาดได้ แต่ในการฝึกหัดการบรรเลงระนาดเอกนั้น หากเริ่มเรียนตั้งแต่พื้นฐาน ผู้เรียนควรเริ่มเรียนให้ถูกต้องตามแบบแผนเสียก่อน เช่น เริ่มจาก ท่านั่ง การจับไม้ การวางมือ การตีกระทบพื้นให้อยู่กึ่งกลางของลูกระนาด การตีฉาก (สำคัญมาก) และการไล่ระนาดในเพลงทางพื้นที่หมู่นักดนตรีไทยนิยมนำมาใช้เล่นในการไล่ เช่น เพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว ดังที่ สันติ อุดมศรี และจรัญ กาญจนประดิษฐ์ ได้กล่าวถึงเพลงฉิ่งมุล่ง ไว้ว่า ฉิ่งมุล่ง เป็นบทเพลงที่มีความสำคัญต่อวัฒนธรรมดนตรีไทยในหลายสถานะ เช่น เป็นบทเพลงเพื่อการฟัง เป็นบทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง และอีกสถานะหนึ่งที่นักดนตรีไทยทุกคนทราบกันเป็นอย่างดีคือ เป็นบทเพลงสำหรับ "ไล่มือ" (สันติ อุดมศรี และจรัญ กาญจนประดิษฐ์, 2564, หน้า 170) นอกจากนี้ก็ยังมีการนำเพลง "ทะแย" มาใช้ในการไล่มือเช่นเดียวกันขึ้นอยู่กับความถนัดของผู้บรรเลงว่าเพลงใดควรนำมาไล่ให้ได้ประโยชน์ที่สุด ซึ่ง ขำคม พรประสิทธิ์ ได้กล่าวถึงประสบการณ์การไล่ระนาดของครูอาวุโสทางดนตรีไทยไว้ว่า "ถ้าตอนที่เขาประชันกันระหว่างวังต่าง ๆ ก็จะไล่มุล่ง ทะแยไล่อย่างไรก็ไม่ถึง มุล่ง เพราะมุล่งจะได้กำลังข้อ ได้รับความนิยมมากที่สุด" (อุทัย พาทยโกศล, สัมภาษณ์, 29 เมษายน 2543, อ้างถึงใน ขำคม พรประสิทธิ์, 2546, หน้า181) ส่วนเพลงเดี่ยวเชิดนอกสำหรับการพัฒนาการบรรเลงเพลงเดี่ยวของระนาดเอกนี้ เพียงต้องการ

นำเสนอมุมมองทางความคิดอีกขั้นหนึ่งที่ต่อยอดมากจากการฝึกขั้นพื้นฐาน หรือการไล่ระนาดทางพื้น และเป็นการสร้างประสิทธิภาพในการบรรเลงระนาดเอกสำหรับเพลงเดี่ยวโดยเฉพาะ

**การบรรเลงเพลงเดี่ยว**

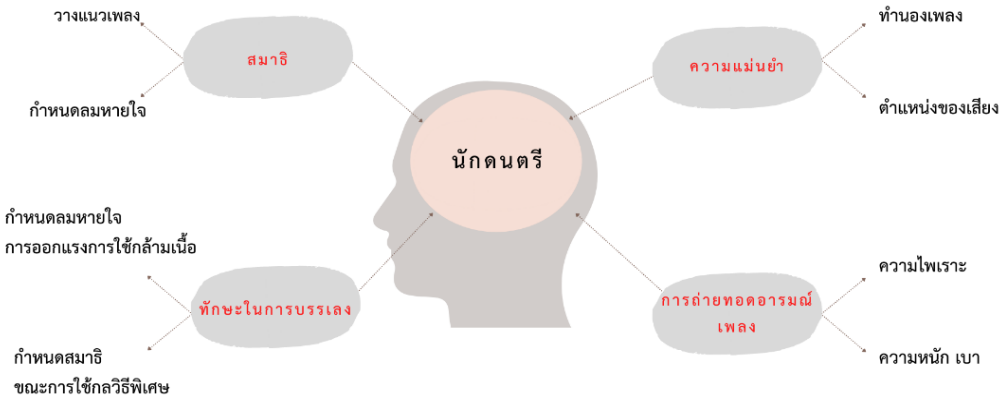
การบรรเลงเพลงเดี่ยว นักวิชาการทางดนตรีหลายท่านได้อธิบายถึงความหมายซึ่งมีเนื้อหาคล้ายคลึงกัน อีกทั้งได้สอดคล้องกับทฤษฎีที่ครูมนตรี ตราโมท ได้อธิบายไว้ว่า “เดี่ยว” เป็นวิธีการบรรเลงชนิดหนึ่งซึ่งใช้เครื่องดนตรีบรรเลงแต่อย่างเดียว (ไม่นับเครื่องประกอบจังหวะ) การบรรเลงชนิดนี้มีความประสงค์อยู่ 3 ประการคือ 1. เพื่ออวดทาง (วิธีการดำเนินทำนองเพลง) 2. เพื่ออวดความแม่นยำ และ 3. เพื่ออวดฝีมือ เพราะฉะนั้นที่เรียกว่าการบรรเลงเดี่ยวจึงมิได้หมายความแคบ ๆ แต่เพียงการบรรเลงคนเดียว ต้องหมายตลอดถึงทางก็สมควรที่จะเป็นทางเดี่ยว เช่น มีโอดพันมีโลดโผนต่าง ๆ ตามสมควรแก่เครื่องดนตรีนั้น ๆ เพื่อให้ถูกความประสงค์ทั้ง 3 ประการ (มนตรี ตราโมท, 2540) ราชบัณฑิตยสภา (2560) ได้อธิบายถึงเพลงเดี่ยวไว้คือ “เพลงที่ครูดนตรีได้แต่งขึ้นเป็นทางพิเศษสำหรับบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรี ใช้บรรเลงในโอกาสพิเศษเพื่อเป็นการแสดงถึงภูมิปัญญาของผู้คิดทางดนตรีให้เหมาะสมกับชนิดของเครื่องดนตรี” นอกจากนี้ พงศพิชญ์ แก้วกุลธร ได้กล่าวถึงความสำคัญของเพลงเดี่ยวไว้อย่างน่าสนใจ ดังนี้

> *เพลงเดี่ยวนั้นเป็นวิชาความรู้และอาวุธที่สำคัญของนักดนตรีไทย เพลงเดี่ยวที่นิยมกันทั่วไป ได้แก่ เพลงแขกมอญ สารถี พญาโศก ลาวแพน นกขมิ้น เชิดนอก กราวในทยอยเดี่ยว อาหนู อาเฮีย แป๊ะ การเวก ม้าย่อง นารายณ์แปลงรูป ดอกไม้ไทร ต่อยรูป เป็นต้น ลำดับขั้นตอนของการเดี่ยวนั้นจะเป็นการเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นในวงดนตรี มักจะเป็นวงปี่พาทย์และเริ่มด้วย ปี่ใน ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ระนาดทุ้ม ตามลำดับ ส่วนจะบรรเลงเพลงใดก่อน ขึ้นอยู่กับความพร้อมของนักดนตรีที่ร่วมวงกันอยู่ รวมทั้งสถานการณ์ในขณะนั้น ในการบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์จะมีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่บรรเลงร่วมกับการเดี่ยว ได้แก่ กลองสองหน้าและฉิ่ง ซึ่งจะเป็นผู้กำกับจังหวะให้ วิธีการประพันธ์หรือการทำทางเดี่ยวเครื่องดนตรีนั้น เป็นวิชาความรู้ที่เป็นภูมิปัญญาอันแยบคาย ผู้ที่ประพันธ์จะต้องเรียนรู้และเข้าใจในหลักการของการประพันธ์เพลงเดี่ยวว่ามีระเบียบแบบแผนอย่างไรบ้าง อีกทั้งยังต้องสามารถบรรเลงเพลงเดี่ยวจนแตกฉานและชำนาญการก็จะยิ่งส่งผลให้การประพันธ์เพลงเดี่ยวเกิดความถูกต้องสมบูรณ์สละสลวย เมื่อไปบรรเลงที่ไหนหรือถ่ายทอดให้กับใคร ก็จะสามารถบ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์ของสายการเรียนรู้ที่สืบทอดและยังเป็นเอกลักษณ์ของผู้ประพันธ์เพลงเดี่ยวอีกด้วย*
>
> (พงศพิชญ์ แก้วกุลธร และคณะ, 2558, หน้า 203)

สำหรับเพลงเดี่ยวเป็นที่ทราบในกลุ่มนักดนตรีไทยดีว่า เปรียบเสมือนเพลงพิเศษที่ต้องอาศัยทักษะความแม่นยำ และศักยภาพของผู้บรรเลงในการถ่ายทอดออกมา ถือว่าเป็นอาวุธทางความรู้ ที่ถูกสกัดผ่านทางความคิดของภูมิปัญญานักดนตรีที่น่าอัศจรรย์ใจอย่างหนึ่ง หากเพลงเดี่ยวมีจุดประสงค์เพื่อการบรรเลงการประชันการต่อสู้ ก็มิได้เป็นการต่อสู้ทางอาวุธ แต่เป็นการต่อสู้ทางความรู้ที่มีความงดงามเป็นเอกลักษณ์อีกนัยหนึ่ง สำหรับการบรรเลงเพลงเดี่ยวนั้น มีจุดมุ่งหมายเพื่อแสดงศักยภาพทางเทคนิควิธีของผู้บรรเลงและทางเพลง ในส่วนของลักษณะพิเศษของเพลงเดี่ยว บุญช่วย โสวัตร ได้อธิบายลักษณะพิเศษที่สำคัญของเพลงเดี่ยวไว้ 10 ประการ ดังนี้

1. ความเป็นเลิศในความจำ
2. ความพิสดารในเชิงสำนวนกลอนเพลงที่ผู้ประพันธ์เพลงได้ประดิษฐ์ไว้
3. สมรรถภาพในการบังคับเครื่องดนตรีของนักดนตรีผู้บรรเลง
4. สมรรถภาพในการบังคับเสียงของเครื่องดนตรี
5. สมรรถภาพในการใช้พลังงานเหมาะสม หรือความคงทนแห่งกำลัง
6. สมรรถภาพในการใช้สมาธิเข้าควบคุมการบรรเลง
7. ความพิเศษในการสอดใส่อารมณ์
8. ความเป็นเลิศในการใช้สติปัญญาในเชิงการประพันธ์เพลง
9. สมรรถภาพในการใช้ความเร็ว (ไหว)
10. สมรรถภาพการบูรณาการความสามารถพิเศษเข้าด้วยกัน (บุญช่วย โสวัตร, 2531, หน้า 6)

ดังนั้น สามารถสรุปประเด็นสำคัญของการบรรเลงเพลงเดี่ยวได้ว่า การบรรเลงเพลงเดี่ยวเป็นการแสดงความสามารถพิเศษอีกขั้นหนึ่งของนักดนตรีไทย โดยเฉพาะระนาดเอก การบรรเลงเพลงเดี่ยวให้มีประสิทธิภาพ ควรเลือกทางเพลงที่เหมาะสมกับผู้บรรเลงที่จะถ่ายทอดออกมาได้ดีที่สุด โดยต้องอาศัยฐานสมาธิ ความแม่นยำในทางเพลง การออกแรงในการบรรเลงโดยแนวที่เหมาะสม และสิ่งสำคัญควรใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ ออกมาได้อย่างแม่นยำและไร้ที่ติ ผู้บรรเลงต้องให้ความสำคัญในเรื่องของคุณภาพการบรรเลงและคุณภาพเสียงที่สื่อออกมาเป็นอย่างมาก ซึ่งการพัฒนาทักษะการบรรเลงเดี่ยวที่ได้กล่าวไว้ เดี่ยวเชิดนอกเป็นเพลงเดี่ยวอีกเพลงหนึ่งที่มีลีลา กลวิธีพิเศษสำหรับระนาดที่ครบถ้วน เหมาะแก่การนำมาใช้ในการไล่มือเพื่อเสริมคุณภาพสำหรับการบรรเลงเพลงเดี่ยวได้เป็นอย่างดี สำหรับในภาพรวมของคุณสมบัติในการบรรเลงเพลงเดี่ยว สามารถแสดงเป็นผังองค์ประกอบต่าง ๆ เพื่อให้เข้าใจง่ายได้ ดังนี้




ภาพที่ 1 ผังแสดงองค์ประกอบของผู้บรรเลงในการบรรเลงเพลงเดี่ยวในอุดมคติ

**ศัพท์สังคีตสำหรับการบรรเลงระนาดเอก**

สำหรับการพัฒนาของเครื่องดนตรีระนาดเอก ผู้เขียนตั้งใจนำเสนอมุมมองทางวิชาการเพื่อแสดงถึงการพัฒนาทักษะเรื่องของการบรรเลงเพลงเดี่ยว โดยมีฐานมาจากการฝึกหัดเดี่ยวระนาดเอกเพลงเชิดนอก ดังเหตุที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น ฉะนั้น เพื่อให้สอดคล้องกับเนื้อหา จึงได้นำคำอธิบายศัพท์ที่เกี่ยวกับระนาดเอก อีกทั้งยังสอดคล้องในเรื่องของกลวิธีที่พบในเพลงเดี่ยวเชิดนอก โดยได้เลือกหลักคำอธิบายจากสำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา ที่ได้อธิบายศัพท์สำหรับการบรรเลงระนาดเอก ที่ครอบคลุมทุกเนื้อหาของระนาดเอก ผู้เขียนได้เลือกนำศัพท์ที่เกี่ยวข้องมาอธิบาย ดังนี้

1. ตีฉาก คือวิธีการตีให้หัวไม้ระนาดทั้งสองลงพร้อมกัน และได้น้ำหนักสองมือประมาณกันเป็นการตีในลักษณะการตีแบบตีทั้งแขน ในขณะที่ยกแขนท่อนล่างขึ้นนั้น ให้แขนท่อนบนขนานกับลำตัว แขนท่อนล่าง ทั้งสองยกขึ้นเกือบตั้งฉากกับพื้น หลังจากนั้นให้ตีลงอย่างสม่ำเสมอ ในลักษณะ “ยั้งมือ” จะได้เสียงเบากว่าปกติ

2. ตีเก็บคู่แปด คือการตี 2 มือพร้อมกันเป็นคู่ 8 อาจเป็นทำนองหรือไม่เป็นก็ได้

3. ตีกรอ คือการตีสองมือสลับกันเป็นคู่ต่าง ๆ ด้วยน้ำหนักทั้งสองมือประมาณกัน มือซ้ายลงก่อนมือขวา และจบด้วยมือขวา ยิ่งละเอียดเท่าใดยิ่งดี

4. ตีสะเดาะ หรือการตีสะบัดยืนเสียงโดยตีคู่ 8 สามครั้ง ระยะห่างเท่า ๆ กันโดยเร็ว

5. ตีสะบัด คือการตีคู่ 8 สามครั้ง ห่างเท่า ๆ ระยะห่างเท่ากันโดยเร็ว ให้เสียงเคลื่อนที่เป็นคู่เสียงต่าง ๆ เช่น

- สะบัดเรียงสองเสียง ทั้งขาขึ้นและขาลง
- สะบัดเรียงสามเสียง ทั้งขาขึ้นและขาลง

- สะบัดข้ามเสียง ทั้งขาขึ้นและขาลง

6. ตีกระพือ คือการตีเน้นให้เสียงดังเจิดจ้ากว่าปกติอย่างเป็นระเบียบ และเร่งแนว

7. ตีรัว คือการตีสลับมืออย่างเร็วโดยเริ่มด้วยมือขวาแล้วจบมือซ้าย

7.1 รัวลูกเดียว คือ การรัวยืนเสียง ที่เสียงใดเสียงหนึ่ง

7.2 ตีรัวขึ้นรัวลง คือ การตีรัวเคลื่อนที่จากเสียงหนึ่งไปอีก

เสียงหนึ่ง รัวเคลื่อนที่ช้า รัวเคลื่อนที่เร็ว (รัวรูด)

7.3 รัวขึ้น คือ รัวจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง

7.4 รัวลง คือ รัวจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ

7.5 รัวคาบลูกคาบดอก คือ การตีรัวเป็นทำนองเป็นวรรคตอนประโยค ต่อด้วยการตีเก็บทำนองเป็นวรรคตอนประโยคตามทำนองเพลง มิใช่ตีเป็นทำนองเพลงที่ซ้ำกันกับการตีรัว ทั้งนี้ ยกเว้นกรณีที่เป็นทำนองซ้ำกัน

7.6 รัวเป็นทำนอง (รัวพื้น) คือ การดำเนินทำนองด้วยวิธีการรัวโดยตลอดทั้งท่อน

7.7 รัวกรอด คือ การตีรัวโดยวิธีบังคับเสียงช่วงท้ายให้สั้นลงโดยวิธีกดหัวไม้ตี

7.8 รัวกรุบ คือ การตีรัวโดยการกดหัวไม้ดีบังคับให้เสียงสั้นลงอย่างฉับพลันในช่วงเริ่มต้น

7.9 รัวดุ คือ การตีรัวเน้นกล้ามเนื้อแขนและหัวไหล่พร้อมทั้งเกร็งข้อนิ้วชี้กดหัวไม้เพื่อให้เสียงมีน้ำหนักดังหนักแน่น

7.10 รัวเสียงโต คือ การตีรัวด้วยการบังคับกล้ามเนื้อเหมือนการรัวดุ แต่บังคับให้เสียงโปร่งกว่าโดยไม่กดหัวไม้ การรัวเสียงโตนี้ใช้การจับไม้แบบปากนกแก้ว

7.11 รัวฉีกอก คือ การตีรัวแล้วแยกมือจากกันไปหาเสียง

7.12 รัวไขว้มือ คือ มือซ้ายตีอยู่เสียงหนึ่ง มือขวาจะไขว้ข้ามมือซ้ายตีรัวเป็นคู่เสียงต่าง ๆ ตีไขว้เป็นคู่เสียงอยู่กับที่ หรือตีไขว้เป็นคู่เสียงเลื่อนขึ้นหรือเลื่อนลงตามทำนองเพลง

7.13 รัวกระพือ คือ การตีรัวแล้วเร่งเสียงให้ดังขึ้นกว่าปกติ

8. ตีขยี้ คือ วิธีการตีให้ถี่กว่าการตีเก็บเป็น 2 เท่า

9. ตีตวาด คือ วิธีการตีเน้นเสียงมือขวาให้หนักในเสียงแรก ๆ

10. ตีกวาด คือ ใช้ไม้ระนาดตีกวาดระไปอย่างเร็วหรืออย่างช้าไปบนผืนระนาดเอกในลักษณะต่าง ๆ

11. ตีเน้น คือ การตีเสียงดังขึ้นกว่าปกติตามที่ผู้บรรเลงต้องการ

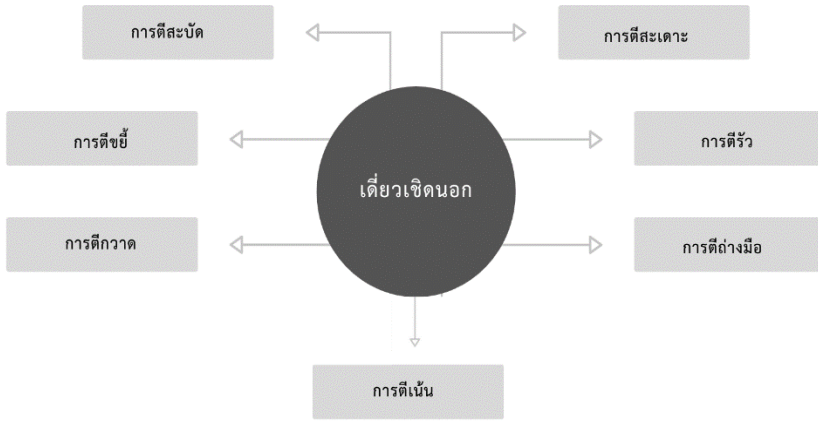
12. ตีถ่างมือ (ตีเก็บคู่แปดผสมแยก) คือ วิธีตีเก็บคู่แปด ผสมแยกคู่เสียง

13. ตีปริบ คือ วิธีการตีเช่นเดียวกับการตีกรอ แต่กดไม้ให้สั่นสะเทือนน้อยที่สุดและห้ามเสียง โดยกดหัวไม้ที่เสียงสุดท้าย (สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา, 2544, หน้า 70-72)

จากข้อมูลดังกล่าว เป็นศัพท์ที่พบได้ในเดี่ยวเชิดนอกสำหรับระนาดเอก ซึ่งผู้เขียนได้นำศัพท์ที่สำคัญมาขยายความ พร้อมยกตัวอย่างประกอบกับทำนองเพลงเดี่ยวเชิดนอกสำหรับพัฒนาทักษะการบรรเลงระนาดเอก โดยเลือกศัพท์ที่ว่าด้วยเรื่องของการตีสะเดาะ การตีสะบัด การตีกระพือ การตีรัว การตีขยี้ การตีกวาด การตีเน้น การตีไขว้ การตีถ่างมือ ซึ่งสามารถนำมายกตัวอย่างในการอธิบายต่อไป

**เชิดนอก กับการพัฒนาทักษะการบรรเลงเดี่ยว**

จากบริบทต่าง ๆ ของการฝึก การไล่ระนาด และการบรรเลงเพลงเดี่ยวที่ผู้เขียนได้อ้างถึงทฤษฎีและได้กล่าวไว้ข้างต้น จึงเกิดเป็นมุมมองในเรื่องของกระบวนการ และวิธีการพัฒนาทักษะในเรื่องของการบรรเลงเพลงเดี่ยวสำหรับระนาดเอก ในการนี้ผู้เขียนได้เลือกนำเพลงเชิดนอก สำหรับระนาดเอก สำหรับทางเดี่ยวเชิดนอก ทางของครูบุญธรรม คงทรัพย์ คนระนาดเอกคนสำคัญในสายสำนักพาทยโกศล และวงดุริยางค์ตำรวจ ผู้เขียนได้รับการถ่ายทอดมาจาก ครูกิตติศักดิ์ อยู่สุข ข้าราชการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ซึ่งเป็นลูกศิษย์คนสำคัญของครูบุญธรรม คงทรัพย์ สำนวนทางเพลงเดี่ยวเชิดนอกทางนี้ มีลักษณะที่มีความหลากหลาย โดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ทางกลวิธีเทคนิคต่าง ๆ และสามารถนำมาใช้ในการฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาในเรื่องขององค์ประกอบการบรรเลงเพลงเดี่ยวได้เป็นอย่างดี ซึ่งสำหรับเพลงเดี่ยวเชิดนอกทางระนาดเอกในสำนวนทางครูท่านอื่น ๆ อีกหลายท่าน ล้วนแล้วแต่สามารถนำมาใช้ในการฝึกพัฒนาการบรรเลงเพลงเดี่ยวได้เช่นเดียวกัน สำหรับการนำเสนอมุมมองในการพัฒนาทักษะการบรรเลง ผู้เขียนได้นำศัพท์ของกลวิธีพิเศษสำหรับระนาดเอกที่พบในเพลงเดี่ยวเชิดนอก มาอธิบายพร้อมยกตัวอย่างการบรรเลงคู่กับการบันทึกโน้ตไทยทางเดี่ยว ได้แก่ 1. การตีสะบัด 2. การตีสะเดาะ 3. การตีขยี้ 4. การตีรัว 5. การตีเน้น 6. การตีถ่างมือ 7. การตีกวาด




ภาพที่ 2 องค์ประกอบการบรรเลงเดี่ยวเชิดนอก

**สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต**

สำหรับการยกตัวอย่างโน้ตที่นำมาแสดงนี้ ผู้เขียนได้แบ่งสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่ใช้แสดงเพื่อสื่อความหมายให้เกิดความเข้าใจดังต่อไปนี้

**สัญลักษณ์แทนเสียง**

การเรียงเสียงของลูกระนาดเอก (ระบบปี่พาทย์)

| ฟ฻ | ซ฻ | ล฻ | ท฻ | ด฻ | ร฻ | ม฻ | ฟ | ซ | ล | ท | ด | ร | ม | ฟ̇ | ซ̇ | ล̇ | ท̇ | ด̇ | ร̇ | ม̇ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

**การตีสะบัด**

กลวิธีการสะบัดในเพลงเดี่ยวเชิดนอก จะมีในช่วงของตอนขึ้นเพลง ซึ่งเป็นการขึ้นโดยวิธีการสะบัดจะคล้ายกับเพลงเดี่ยวที่พบได้ทั่วไป มีการสะบัดในช่วงประโยคแรกจำนวน 4 ที่ โดยมีทั้งการสะบัด 3 เสียง และ 2 เสียง ผู้บรรเลงจะต้องมีความหนักแน่นในการบรรเลง เสียงที่ออกมาจะต้องชัดถ้อยชัดคำ น้ำหนักมือเท่ากันทั้งสองข้าง ในวรรคนี้อาจจะไม่ได้มีอะไรพิเศษมากนอกจากทำให้ชัดเจน ดูได้จากโน้ตทำนองตัวอย่างที่ 1 ตามตาราง

**ทำนองตัวอย่างที่ 1**

| -ซลท | -ร-ม | ซ̆-ฟมร | ซ̆-มรม | -ซ̆-ล̆ | ท̆-ซ̆ล̆ท̆ | ---ล̆ | ---- |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| -ซ฻ล฻ท฻ | -ร฻-ม฻ | ซ-ฟ฻ม฻ร฻ | ซ-มรม | -ซ-ล | ท-ซลท | ---ล | ---- |

(หมายเหตุ โน้ตข้างต้น แถวบนหมายถึงมือขวา แถวล่างหมายถึงมือซ้าย)

การสะบัดอีกรูปแบบหนึ่งที่พบในเดี่ยวเชิดนอก จะเป็นการสะบัดแบบสองมือพร้อมกัน โดยการตี 3 เสียงแบบถี่ ๆ ดังตัวอย่างทำนองที่ 2 ในส่วนนี้สิ่งที่สำคัญคือต้องทำให้สนิทสนม เนื่องจากการสะบัดสองมืออาจจะทำได้ง่าย แต่เมื่อบรรเลงรวมเป็นประโยคจะเป็นการตีสะบัดสลับกับทำนองอื่น ๆ ต้องใช้ทั้งทักษะความแม่นยำในการเคลื่อนที่ของแขนและมือ เช่น จากสะบัดสองมือแล้วกลับมายังเสียงที่เป็นคู่ 8 และจบด้วยการรัวเสียงเดียว ทำนองจะเพิ่มความเร็วขึ้น ซึ่งทำนองในลักษณะนี้ ปรากฏอยู่ในเพลงเดี่ยวเชิดนอกอยู่หลายแห่ง เมื่อมีการฝึกฝนอย่างสม่ำเสมอจะทำให้การบรรเลงมีอรรถรสได้เป็นอย่างดี

**ทำนองตัวอย่างที่ 2**

| -ล̆ท̆ | -ท̆-ท̆ | -ล̆ท̆ | -ล̆-ล̆ | -ล̆ท | -ท-ท | -ล̆ท | -ล-ล |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| -ซ̆-- | -ท-ท̆ | -ซ̆-- | -ล-ล̆ | -ซ-- | -ท฻-ท | -ซ-- | -ล฻-ล |

**การตีสะเดาะ**

กลวิธีการสะเดาะในเพลงเชิดนอก มีทำนองหลายรูปแบบ มีทั้งการสะเดาะแบบทั่วไป คือการตีคู่แปดที่เสียงใดเสียงหนึ่งอย่างรวดเร็ว เสียงที่ตีออกมาต้องชัดเจนเท่ากันทั้ง 3 ครั้ง ซึ่งส่งผลต่อทำนองถัดไปที่ต้องมีการบรรเลงแบบการขยี้ต่อจากการสะเดาะ หรืออาจจะเป็นการสะเดาะต่อเนื่องอาจพบได้ หากเกิดความชำนาญในเรื่องของการสะเดาะที่มีน้ำหนักเสียงที่เท่ากันทั้งสองมือก็สามารถบรรเลงในรูปแบบใดก็จะมีคุณภาพ ทำนองดังตัวอย่าง ดังนี้

**ทำนองตัวอย่างที่** 3

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ---- | ---รำ | ---- | -ริ้ริ้รำ | ---- | -มำรำทำรำลำซำ | ลำซำมซ์ลำทำ- | -ลำ-- |
| ---- | ---ร | ---- | -รรร | ---- | -มรทรทลซ | ลซมฺซลท- | -ล-- |

กลวิธีการสะเดาะอีกรูปแบบหนึ่งที่ยกตัวอย่างมานี้ เชื่อว่าสามารถพบได้ในเดี่ยวเชิดนอกของทุกสายสำนัก เป็นทำนองที่สามารถทำได้คล้ายกับทำนองตัวอย่างที่ 1 แต่ทำนองลักษณะนี้เป็นการสะเดาะแบบคู่ 4 ระยะห่างของช่วงแขนจะแคบลงมาเท่าตัว วิธีการตีอาจจะไม่ได้มีอะไรซับซ้อน แต่คุณภาพเสียงที่เปล่งออกมาให้มีคุณภาพในทำนองดังกล่าวจะต้องทำให้ถึงอารมณ์เพลง เนื่องจากรูปแบบทำนองเป็นการบรรเลงแบบผสมสะเดาะกับการยืนเสียงและเพิ่มความเร็วขึ้นเรื่อย ๆ ต้องบังคับน้ำหนักของเสียงไว้ให้ชัดเจนตลอดทั้งทำนอง และยังคงรักษาน้ำหนักมือให้เท่ากันอย่างสม่ำเสมอ ทำนองตัวอย่าง ดังนี้

**ทำนองตัวอย่างที่** 4

| | | | |
|---|---|---|---|
| ---ม | -มมม | ---ม | -มมม |
| ---ท | -ททท | ---ท | -ททท |

**การตีขยี้**

กลวิธีการตีขยี้จะเป็นการเพิ่มทำนองให้มีความถี่ขึ้นมาอีกเท่าตัวจากการเก็บ ต้องใช้พละกำลังค่อนข้างมาก ซึ่งทำนองในรูปแบบการขยี้โดยส่วนมากจะพบในช่วงแรกของเพลงเดี่ยวนั้น ๆ ผู้บรรเลงต้องมีต้นทุนทางกำลังอยู่พอสมควร เพราะต้องประคองแนวการบรรเลงไปจนจบเพลงโดยที่เสียงและกำลังต้องไม่ตกหล่น สำหรับสำนวนการขยี้ในเดี่ยวเชิดนอก พบว่านอกจากการขยี้ที่เป็นการตีแบบคู่ 8 ทั่วไปแล้วยังมีการขยี้แบบเฉพาะที่เรียกว่า “นอนวัน” คือจะเป็นการขยี้ยืนอยู่ที่ 3 เสียง ลักษณะจะคล้ายกับการบรรเลงระนาดเอกในรัวประลองเสภาตอนต้น และเพลงรัว อีกแบบหนึ่งเป็นการขยี้แบบใช้สองมือรับส่งกัน มีสำนวนขยี้ที่หลากหลาย และควรบรรเลงให้แม่นยำทุกเสียง สิ่งสำคัญจังหวะการบรรเลงต้องอยู่ในแนวของการขยี้ สังเกตจากทำนองตัวอย่างต่อไปนี้

**ทำนองตัวอย่างที่** 5 (นอนวัน)

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ---ซ้ล้ | ท้-ซ้ล้ท้ | ซ้ล้ท้ซ้ล้ท้ | ซ้ล้ท้ซ้ล้ท้ | ซ้ล้ท้-ล้ | -ม้ร้ท้ | ---ม | ---ม |
| ---ซล | ท-ซลท | ซลทซลท | ซลทซลท | ซลท-ล | -มรท | ---ท | ---ท |

**ทำนองตัวอย่างที่** 6

| | | | |
|---|---|---|---|
| ท้--ล้ท้ล้-ท้ | ---ท | ---- | ---- |
| -ล้ซ้---ท- | ---ท | ---- | ---- |

**ทำนองตัวอย่างที่** 7

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| -ล้ท้ล้ท้ | -ล้ท้ล้ท้ | -ล้ท้ล้ท้ | -ล้ท้ล้ท้ | -มฟม-ฟ | ---ฟฺ | ---- | ---- |
| ซ้---ท | ซ้---ท | ซ้---ท | ซ้---ท | ร---ฟ- | ---ฟฺ | ---- | ---- |

**การตีรัว**

กลวิธีการตีรัวสำหรับเดี่ยวเชิดนอก นับว่าเป็นกลวิธีสำคัญที่ช่วยในเรื่องของการพัฒนาการบรรเลงระนาด เนื่องจากกลวิธีการตีรัว มีหลากหลายรูปแบบ ทำให้สามารถพัฒนาในเรื่องต่าง ๆ ของการบรรเลงเดี่ยวได้เป็นอย่างดี ส่งผลให้เสียงของระนาดที่ถ่ายทอดออกมามีความละเอียด ลุ่มลึก ช่วยในเรื่องของการออกแรงในลักษณะการ “กรอ” ได้ดีเยี่ยม ซึ่งการรัวที่พบในเดี่ยวเชิดนอกได้แก่ทำนองตัวอย่างดังนี้

1. **การตีรัวขึ้น รัวลง** (มือทั้งสองข้างอยู่ที่ลูกเดียวกัน เคลื่อนที่ไปตามทำนองเสียง)

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ---ท | ---- | ---- | ---- | -ด-- | ---- | -ร-- | | ---- |
| ---ท | ---- | ---- | ---- | -ด-- | ---- | -ร-- | | ---- |

2. **การตีรัวคาบลูกคาบดอก**

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| -ท้-ซ้-ล้-ม | -ร-ร้-ร-ร้ | -ด-ด้-ด-ด้ | -ท-ท้-ท-ท้ | -ล-ล้-ล-ล้ | ร้ม้ร้ด้ | ท้ล้ซ้ร | มฟซ้ล้ |
| ล้-ซ้-ซ้-ม- | ร-ร-ร-ร- | ด-ด-ด-ด- | ท-ท-ท-ท- | ล-ล-ล-ล- | รมรด | ทลซรฺ | มฺฟฺซล |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ท้ล้ซ้ล้ | ท้ด้ร้ม้ | -ม-ซ้-ม-ม้ | -ม-ซ้-ม-ม้ | -ม-ซ้-ม-ม้ | -ม-ซ้-ม-ม้ | -ซ้-ม-ร้ท้ | -ม-ร-ท้ล้ |
| ทลซล | ทดรม | ม-ม-ม-ม | ม-ม-ม-ม | ม-ม-ม-ม | ม-ม-ม-ม | ม-ม-รท | ร-ร-ทล |

3. **การตีรัวฉีกอก** (คือวิธีการตีรัวแยกมือออกจากกัน ไปหาเสียงต่าง ๆ)

แบบที่ 1

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ---- | ---ล | ---- | ---- | ---ทำ | ---- | ---- | ---- |
| ---- | ---ท | ---- | ---- | ---ท | ---- | ---- | ---- |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ---- | ---- | ---- | ---ทำ | ---- | ---- | ---- | ---ทำ |
| ---- | ---- | ---- | ---ร฻ | ---- | ---- | ---- | ---ม฻ |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ---- | ---- | ---- | ---ทำ | ---- | ---- | ---- | ---ทำ |
| ---- | ---- | ---- | ---ร฻ | ---- | ---- | ---- | ---ท฻ |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ---ทำ | ---ทำ | ---ทำ | ---ทำ | ---ทำ | ---ทำ | ---ทำ | ---ทำ |
| ---ร฻ | ---ม฻ | ---ร฻ | ---ท฻ | ---ร฻ | ---ม฻ | ---ร฻ | ---ท |

แบบที่ 2

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ---ทำ | -ลำ-ทำ | -ลำ-ทำ | -ลำ-ท-ลำ-ทำ | -ลำ-ท-ลำ-ทำ | -ลำ-ท-ลำ-ทำ | -ลำ-ท-ลำ-ท | ---- |
| ---ทำ | -ลำ-ทำ | -ลำ-ทำ | ลำ-ลำ-ลำ-ลำ- | ลำ-ลำ-ลำ-ลำ- | ลำ-ลำ-ลำ-ลำ- | ลำ-ลำ-ลำ-ลำ- | ---- |

4. **การตีรัวก้าวก่าย**

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ร้ทำลำซ้ำ | ซ้ำ--- | ---- | มซ้ำลำซ้ำ | ร้ทำลำซ้ำ | ซ้ำ--- | ---- | มซ้ำลำซ้ำ |
| ซ--- | มฺซลซ | มฺทลซ | ---- | ซ--- | มฺซลซ | มฺทลซ | ---- |

5. **การตีรัวไขว้มือ**

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| -ร฻-ร-ร฻-ร | -ร฻-ร-ร฻-ร | -ร฻-ร-ร฻-ร | -ร฻-ร-ร฻-ซ้ำ | -ร฻-ร-ร฻-ร | -ร฻-ร-ร฻-ร | -ร฻-ร-ร฻-ร | -ร฻-ร-ร฻-ซ้ำ |
| ซ-ซ-ซ-ซ- | ซ-ซ-ซ-ซ- | ซ-ซ-ซ-ซ- | ซ-ซ-ซ-ซ- | ซ-ซ-ซ-ซ- | ซ-ซ-ซ-ซ- | ซ-ซ-ซ-ซ- | ซ-ซ-ซ-ซ- |

สำหรับการตีรัวทั้ง 5 แบบที่ได้ยกตัวอย่างมานี้ เป็นเพียงทำนองหนึ่งที่อยู่ในเดี่ยวเชิดนอก มีส่วนช่วยในเรื่องของการพัฒนาการบรรเลงระนาดจากที่ผู้เขียนได้กล่าวไว้ข้างต้น ฉะนั้น หากฝึกบรรเลงเพลงเดี่ยวที่มีรายละเอียดดังที่ได้ยกตัวอย่างนี้ ผู้บรรเลงควรฝึกฝนให้เกิดความชำนาญ และใส่ใจคุณภาพเสียงทุกรายละเอียด ส่วนความหมายของการตีรัวในแบบต่าง ๆ สามารถดูคำอธิบายในความหมายของการบรรเลงรัวแต่ละประเภทได้จากข้อความข้างต้นที่ว่าด้วยเรื่องของศัพท์สังคีตการบรรเลงระนาดเอก

**การตีเน้น**

ในการตีเน้นเสียง แน่นอนว่าเสียงระนาดที่ออกมาจะต้องมีความดังกว่าปกติ ฉะนั้น ในการตีเน้นเสียงสามารถทำได้ในทุกทำนองที่เหมาะสมกับการถ่ายทอดอารมณ์เพลง ไม่ว่าจะเป็นการตีคู่แปดที่ต้องการ

กำลังในช่วงปลายมือ จึงต้องมีการตีเพื่อเน้นเสียงออกมาให้รับรู้ว่ากำลังจะหมดทำนอง หรือจบเพลง นอกจากนี้อาจจะใช้ได้ในการบรรเลงทำนองรัวในลักษณะต่าง ๆ ที่ได้กล่าวไว้ก่อนหน้านี้ หากใช้ในการตีรัว เสียงจะต้องออกมาละเอียดและมีความดังกังวาน โดยที่สำนวนยังคงความชัดเจน ในการตีเน้นเสียงต้องอาศัยกำลังแขนค่อนข้างสูง ฉะนั้น ผู้บรรเลงควรมีกำลังแขนที่มีผลมาจากการ “ไล่ฉาก” จะทำให้สามารถบรรเลงในการเน้นเสียงได้อย่างมีคุณภาพ เพราะมือทั้งสองข้างต้องมีน้ำหนักเท่ากัน ในส่วนนี้จะขอยกตัวอย่างการตีเน้นเสียงในเพลงเดี่ยวเชิดนอกช่วงปลายมือ ทำนองท้ายจับที่ 2 ดังนี้

**ทำนองตัวอย่างที่** 8

| ซ๋ล๋ซ๋ท๋ | ซ๋ล๋ซ๋ม | ซ๋ล๋ซ๋ท๋ | ซ๋ล๋ซ๋ม | ล๋ล๋ซ๋ม | ล๋ล๋ซ๋ม | ล๋ล๋ซ๋ม | ล๋ล๋ซ๋ม |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ซลซท | ซลซม฻ | ซลซท | ซลซม฻ | ลลซม฻ | ลลซม฻ | ลลซม฻ | ลลซม฻ |

(จะเริ่มเน้นชัดเจนในวรรคหลัง)

**การตีถ่างมือ**

ในการตีถ่างมือเป็นลักษณะการตีแยกมือออกจากออกไปอีกช่วงเสียงหนึ่ง กล่าวคือ หากบรรเลงคู่แปด การถ่างมือออกไปจะกลายเป็นคู่ 16 หมายถึงมือซ้ายและมือขวาห่างกัน 16 เสียง โดยโน้ตจะเป็นเสียงเดียวกัน สูง-ต่ำ หรือ อาจจะไม่ใช้เสียงเดียวกันก็ได้ ซึ่งในลักษณะแบบนี้ อาจจะไม่ตกใช้กำลังมากมายนัก จะเน้นไปที่เรื่องของความแม่นยำในการเคลื่อนที่ของเสียงมากกว่า หากไม่มีการฝึกซ้อมจนชำนาญอาจจะทำให้มีโอกาสพลาดสูง โดยผู้เขียนจะยกตัวอย่างทำนองการตีแบบถ่างมือทั้งแบบเสียงเดียวกันและคนละเสียงเป็นลักษณะการตีถ่างมือแบบผสมผสาน ซึ่งเป็นทางของเดี่ยวเชิดนอก ทำนองตัวอย่างดังนี้

**ทำนองตัวอย่างที่** 9 (สังเกตจากโน้ตตีคนละเสียง)

| ร๋ท๋ล๋ซ๋ | ซ๋ซ๋ล๋ซ๋ | ซ๋ท๋ล๋ซ๋ | ซ๋ซ๋ล๋ซ๋ | ร๋ท๋ล๋ซ๋ | ซ๋ซ๋ล๋ซ๋ | ซ๋ท๋ล๋ซ๋ | ซ๋ซ๋ล๋ซ๋ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ร฻ทลซ | ร฻ซลซ | ร฻ทลซ | ร฻ซลซ | ร฻ทลซ | รซลซ | ร฻ทลซ | ร฻ซลซ |

**การตีกวาด**

การตีกวาดเป็นกลวิธีอย่างหนึ่งที่ค่อนข้างเรียบง่าย แต่กวาดให้ได้เสียงที่มีคุณภาพนั้นยาก เป็นการตีแบบลากเสียงจากสูง-ต่ำสลับกัน สิ่งสำคัญของทำนองกวาดจะต้องมีความสอดคล้องในเรื่องของมือซ้ายและมือขวา เช่น หากมือขวากวาดลง มือซ้ายแตะเสียงสุดท้ายของมือขวา ระยะเสียงห่างกันเป็นคู่แปด จะใช้ลักษณะนี้ไม่ว่าจะกวาดขึ้น-ลง สลับมือกันอย่างไร ซึ่งคุณภาพเสียงในการกวาดเป็นสิ่งสำคัญ จะต้องบังคับกำลังมือว่าต้องการสื่ออารมณ์ที่ดุดันหรือนุ่มนวล บังคับใช้กำลังในการลงน้ำหนักมือให้เหมาะสม ทั้งนี้ต้องขึ้นอยู่กับการฝึกจึงจะสามารถควบคุม เสียงออกมาได้ ทำนองตัวอย่างดังนี้

**ทำนองตัวอย่างที่** 10

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ---- | ---ล̊ | ---- | ---ล̊ | -ร-ร | -ล̊-ล̊ | -ร̊-ร̊ | -ล̊-ล̊ |
| ---ล | ---ล | ---ร̊ | ---ล | ร̣--ร | ล-ล̊- | ร--ร̊ | ล-ล̊- |

(วรรคหน้าใช้มือขวากวาดไขว้สลับมือซ้าย)

สำหรับตัวอย่างทำนองที่ใช้ในการพัฒนาทักษะที่ได้กล่าวพร้อมยกตัวอย่างมานี้ เป็นเพียงตัวอย่างทำนองหนึ่งที่ปรากฏอยู่ในเพลงเดี่ยวเชิดนอก หากนำมาบรรเลงจนจบเพลงจะพบว่า กลวิธีต่าง ๆ สามารถช่วยในเรื่องของการเพิ่มประสิทธิภาพในการบรรเลงสำหรับเพลงเดี่ยวระนาดเอกได้เป็นอย่างดี หากเริ่มมาจากการฝึกไล่ระนาดเอกจากเพลงที่เป็นทำนองพื้นฐาน เช่น ฉิ่งมุล่ง หรือ ทะแย ที่ช่วยในเรื่องของการเพิ่มศักยภาพในเรื่องของกำลังแขน รวมถึงลักษณะท่าทางในการบรรเลงให้ดีแล้วนั้น เพลงเดี่ยวเชิดนอก เป็นเพลงหนึ่งที่จะช่วยเสริมทักษะการบรรเลงเดี่ยวในเรื่องของ สมาธิ การใช้กล้ามเนื้อ การใช้กลวิธีต่าง ๆ ที่ครอบคลุมในเพลงเดี่ยว ทำให้เกิดทักษะความชำนาญในการบรรเลงที่ดีขึ้นได้ เกิดความพร้อมในการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงอื่น ๆ อีกหลายเพลง

## สรุปและอภิปรายผล

การพัฒนาทักษะเรื่องของการบรรเลง เป็นการนำเสนอในเรื่องของการพัฒนาคุณภาพการบรรเลงประเภทเพลงเดี่ยว ซึ่งผู้เรียนต้องมีความรู้และทักษะการบรรเลงขั้นพื้นฐานที่ดีอยู่แล้ว สำหรับการแสดงถึงทักษะกลวิธีพิเศษสำหรับระนาดเอกให้มีประสิทธิภาพและคุณภาพของเสียงที่ถ่ายทอดออกมา จึงได้นำเพลงเชิดนอก ที่เป็นทางเดี่ยวสำหรับระนาดเอก มาใช้ในการอธิบายมุมมองทางความคิด

สำหรับการบรรเลงเพลงเดี่ยว เป็นเพลงที่ต้องอาศัยทักษะการบรรเลงเป็นอย่างสูง และต้องเป็นทางเพลงที่เหมาะสมกับผู้บรรเลงเอง แต่สิ่งที่ขาดไม่ได้คือพื้นฐานของการ “ไล่มือ” เพราะสิ่งนี้ถือเป็นสิ่งสำคัญที่ช่วยให้มีพื้นฐานที่ดีในการใช้กำลัง สอดคล้องกับ อุทัย พาทยโกศล (อ้างถึงใน ขำคม พรประสิทธิ์, 2546) ที่ได้กล่าวถึงประสบการณ์การไล่ระนาดของครูอาวุโสทางดนตรีไทยไว้ว่า “ถ้าตอนที่เขาประชันกันระหว่างวังต่าง ๆ ก็จะไล่มุล่ง ทะแยไล่อย่างไรก็ไม่ถึงมุล่ง เพราะมุล่งจะได้กำลังข้อ ได้รับความนิยมมากที่สุด” เพลงเดี่ยวเปรียบเสมือนวิชาความรู้ขั้นสูงของนักดนตรีไทยเพื่อใช้แสดงศักยภาพของตนเอง ดังที่ พงศพิชญ์ แก้วกุลธร และคณะ (2558) กล่าวไว้ว่า “เพลงเดี่ยวนั้นเป็นวิชาความรู้และอาวุธที่สำคัญของนักดนตรีไทย” เป็นการอวดฝีมือ อวดทางเพลง และเคารพถึงภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์ทางเพลง เชื่อว่านักดนตรีไทยทุกคนล้วนแต่มีการฝึกฝนตามแบบฉบับของตนเองมาเป็นอย่างกระบวนการและมีแบบแผนที่เป็นหลักทฤษฎีที่นำมาใช้ได้ แต่มีคนจำนวนน้อย ที่พูดถึงการฝึกฝนที่ช่วยในเรื่องของการพัฒนาทักษะการบรรเลงเพลงเดี่ยว จากประสบการณ์การเรียนรู้ในเรื่องของระนาดเอก และคำสั่งสอนของครู

บทความนี้จึงได้นำหลักปฏิบัติจริง ผ่านมุมมองในเรื่องของความสำคัญกับทักษะด้านการบรรเลงเดี่ยว ซึ่งมีความคิดว่าในลีลาทำนองของเดี่ยวเชิดนอกนี้ซึ่งเป็นทางของครูบุญธรรม คงทรัพย์ มีการใช้กลวิธีที่หลากหลาย ใช้ในการนำมาฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาในข้อบกพร่องต่าง ๆ ศัพท์ของกลวิธีพิเศษสำหรับระนาดเอกที่พบในเพลงเดี่ยวเชิดนอก มาอธิบายพร้อมยกตัวอย่างการบรรเลงคู่กับการบันทึกโน้ตไทยทางเดี่ยว ได้แก่ 1. การตีสะบัด 2. การตีสะเดาะ 3. การตีขยี้ 4. การตีรัว 5. การตีเน้น 6. การตีถ่างมือ 7. การตีกวาด ทั้งนี้ในการที่จะเป็นผู้ที่มีทักษะการบรรเลงที่ชำนาญได้นั้น ต้องมีความรับผิดชอบต่อตนเองในการฝึกฝน หากฝึกจนชำนาญก็จะสามารถถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึก และคุณภาพเสียงออกมาได้อย่างสมบูรณ์

**ข้อเสนอแนะ**

บทความนี้ เป็นเพียงการนำเสนอแนวคิดวิธีส่วนบุคคลเท่านั้น สำหรับในเรื่องของการพัฒนาทักษะการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก อาจมีอีกหลายเทคนิควิธีที่เป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาทักษะของนักดนตรีไทย สิ่งสำคัญก็ยังต้องขึ้นอยู่กับความพร้อมของร่างกาย ทักษะ การฝึกฝนของของแต่ละตัวบุคคล ควรจะมีการนำเสนอแนวคิดในเรื่องของคุณภาพเสียงในการบรรเลง และบทเพลงที่เหมาะสมในการเลือกนำมาใช้ในการวิเคราะห์ยกตัวอย่างให้ชัดเจน อันจะส่งผลให้เกิดประโยชน์มากยิ่งขึ้น

**เอกสารอ้างอิง**

ขำคม พรประสิทธิ์. (2546). ***อัตลักษณ์ของเพลงฉิ่ง*** (รายงานผลการวิจัย). กรุงเทพฯ: ภาควิชาดุริยางคศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุญช่วย โสวัตร. (2531). คุณค่าของดนตรีไทย. ใน ***หนังสือที่ระลึกงานไหว้ครูและครอบดนตรีไทยประจำปีของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย***. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พงศพิชญ์ แก้วกุลธร, วีระ พันธุ์เสือ, และมานพ วิสุทธิแพทย์. (2558). การศึกษาวิธีการประพันธ์ และวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวระนาดเอกของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร. ***สักทอง: วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏกำแพงเพชร***, 21(3), 201-219.

มนตรี ตราโมท. (2538). การบรรเลงเดี่ยว. ใน ***สูจิบัตรงานมหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล***. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหิดล กรมศิลปากรและสมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย.

มนตรี ตราโมท. (2540). ***ดุริยางคศาสน์***. กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย.

มนตรี ตราโมท, และวิเชียร กุลตัณฑ์. (2523). ***ฟังและเข้าใจเพลงไทย***. กรุงเทพฯ: ไทยเขษม.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2549). ***สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติและบทร้องเพลงเถา*** (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: สนามเสือป่า พระราชวังเขตดุสิต.

ราชบัณฑิตยสภา. (2560). ***สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์*** (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: อรุณการพิมพ์.

สันติ อุดมศรี, และจรัญ กาญจนประดิษฐ์. (2564). ฉิ่งมุ่ง: ปรากฏการณ์วิทยาทางดนตรีไทยและการเปลี่ยนผ่านทางสภาวะความรู้สึกของนักระนาดเอก. ***วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย***, 8(2), 168-185.

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