การปรับวงดนตรีไทยตามแนวคิดองค์ประกอบดนตรี

เสาวภาคย์ อุดมวิชัยวัฒน์[1]

[1]สาขาวิชาดนตรีไทยศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม

บทคัดย่อ

การปรับวงดนตรีไทย เป็นการวางรูปแบบการบรรเลงดนตรีไทยให้เกิดความไพเราะเหมาะสม มีคุณภาพการบรรเลงที่ดีขึ้น ผู้ปรับวงพิจารณาแนวการปรับวงดนตรี เทคนิคการบรรเลงจากผู้บรรเลงดนตรี คุณภาพของเครื่องดนตรี ลักษณะของวงดนตรี บทเพลง และโอกาสในการบรรเลง โดยในการปรับวงดนตรีไทยจำเป็นต้องอาศัยปัจจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง แบ่งเป็น 1) ปัจจัยภายใน ได้แก่ 1.1) ความรู้ด้านองค์ประกอบทางดนตรี ประกอบด้วย จังหวะ ทำนอง เสียงประสาน รูปพรรณ สีสัน ลักษณะของเสียง และรูปแบบ 1.2) ความรู้หลักการในเชิงทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทย ในเรื่องของประเภทเพลงไทย และประเภทวงดนตรีไทย และ 1.3) เทคนิคเฉพาะตัว และประสบการณ์ของผู้ปรับวงดนตรี 2) ปัจจัยภายนอก ได้แก่ 2.1) ความพร้อมของนักดนตรี 2.2) ความพร้อมของเครื่องดนตรี 2.3) ความพร้อมของสถานที่ใช้ฝึกซ้อม และ 2.4) ความพร้อมด้านงบประมาณ การสนับสนุนของสถานศึกษา และผู้ปกครอง

คำสำคัญ: การปรับวงดนตรีไทย องค์ประกอบดนตรี ปัจจัยในการปรับวง

รับบทความ: 17 มีนาคม 2566

แก้ไขเสร็จ: 28 เมษายน 2566

ตอบรับบทความ: 18 พฤษภาคม 2566

วารสารจันทรเกษมสาร ปีที่ 29 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม–ธันวาคม 2566
Journal of Chandrakasemsarn Vol. 29, No. 2, July–December 2023

Adjustment of Thai Ensemble Based on Elements of Music Concept

Saowapak Udomvichaiwat[1]

[1]Department of Thai Music Education ,Faculty of Humanities and Social Sciences, Chandrakasem Rajabhat University

Abstract

Adjustment of Thai ensemble has been regarded as a Thai music playing form for appreciating and improving music quality. The conductor would be considered adjustment of Thai ensemble guidelines, performance techniques from musicians, quality of instruments, characteristics of ensemble, songs, and playing opportunities. In adjustment of Thai ensemble, it could be considered necessary to rely on various related factors which divided into, first, Internal factors namely, 1.1) elements of music consisting of rhythm, melody, harmony, texture, color, sound characteristics, and form; 1.2) knowledge of theoretical principles related to music such as the genre of Thai music, and types of Thai ensemble; and 1.3) unique techniques, and experience of the conductor. In addition, the second area of factors which considered external factors could be including: 2.1) readiness of musicians; 2.2) readiness of musical instruments; 2.3) readiness of practice place; and 2.4) readiness of budget, educational institutions support, and parents.

Keywords: Adjustment of Thai Ensemble, Elements of Music, Adjustment Factors

Received: 13 March 2023
Revised: 15 September 2023
Accepted: 27 September 2023

บทนำ

ดนตรีไทยเป็นศิลปะและวัฒนธรรมที่แสดงถึงเอกลักษณ์ของความเป็นไทย และสะท้อนความเป็นไปของสังคม เมื่อนำเครื่องดนตรีไทยทั้งเครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี และเครื่องเป่ามาบรรเลงร่วมกัน ในลักษณะของวงดนตรีประเภทต่าง ๆ การบรรเลงรวมวงทำให้บทเพลงเกิดความไพเราะ และเป็นการถ่ายทอดเอกลักษณ์ของดนตรีไทย ทั้งยังเป็นการเสริมสร้างความสามัคคีในกลุ่มนักดนตรีไทย ดังคำร้องเพลงชื่นชุมนุม พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เมื่อ พ.ศ. 2529 (กชภรณ์ ตราโมท, 2546) ดังนี้

“มาร่วมเล่นดนตรีที่ไพเราะ ให้เสนาะทำนองก้องประสาน
น้อมประณตบูชาปวงอาจารย์ ช่วยบันดาลดลสุขสวัสดี
จะบรรเลงเพลงใดอย่าให้พลาด ปฏิภาณชาญฉลาดสมศักดิ์ศรี
ทั้งปี่พาทย์เครื่องสายมโหรี ขอให้มีคนนิยมชื่นชมฟัง”

จากคำร้องในเพลงชื่นชุมนุม แสดงให้เห็นถึงการบรรเลงดนตรีไทยร่วมกัน ทั้งวงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระปรีชาสามารถในการพระราชนิพนธ์บทเพลง และการบรรเลงดนตรีไทย แต่กระนั้น พระองค์ท่านไม่ทรงลืมที่จะสอนให้นักดนตรีไทยมีความรักความสามัคคี เพราะทั้งสองสิ่งนี้จะเป็นตัวช่วยในการบรรเลงดนตรีไทย รวมไปถึงการดำเนินงานอันยิ่งใหญ่ให้สำเร็จได้สมประสงค์ (ดนตรีไทยอุดมศึกษา, 2559) ซึ่งนอกจากดนตรีไทยแล้ว ดนตรีในกลุ่มประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ได้ให้ความสำคัญกับการบรรเลงรวมวง โดยมีวงดนตรีแบบแผนของประเทศนั้น ๆ เช่น วงกุลิงตังกัน (Gulintangan) ของประเทศบรูไน วงพิณพาทย์ (Pinpeat) ของประเทศกัมพูชา วงกาเมลันชวา วงกาเมลันบาหลี และวงกาเมลันซุนดา (Javanese, Balinese, Sundanese Gamelan) ของประเทศอินโดนีเซีย วงลำลาว (Lam Lao) ของประเทศลาว วงกาเมลัน (Gamelan) และวงโนบัต (Nobat) ของประเทศมาเลเซีย วงซายวาย หรือวงปี่พาทย์เมียนมา (Saing Waing) ของประเทศพม่า แสดงให้เห็นถึงความนิยมในการบรรเลงรวมวง ซึ่งแต่ละประเทศมีรูปแบบการบรรเลงและการปรับวงที่แตกต่างกันออกไป

การบรรเลงรวมวงดนตรีไทยตามแบบแผนทั้งวงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี รวมถึงวงดนตรีไทยร่วมสมัย และวงดนตรีไทยประเภทอื่น ๆ จำเป็นต้องมีการปรับวงเพื่อให้เกิดความพร้อมเพรียง และเกิดคุณภาพในการบรรเลง ซึ่ง นัฐพงศ์ โสวัตร (2544) กล่าวถึงการปรับวงดนตรีไทยว่า เป็นการปฏิบัติงานในวงดนตรีไทยวงหนึ่ง ๆ ที่มุ่งให้วงดนตรีวงนั้น ๆ มีคุณภาพในการบรรเลงดีขึ้น ลักษณะของการบรรเลงทุกส่วนในวงดำเนินไปอย่างสอดคล้องกลมกลืนเป็นไปตามความหมาย และอารมณ์ของเพลง ตรงเป้าหมายของผู้ปรับวง ดังนั้นเพลงที่เกิดจาก

การบรรเลงรวมวงซึ่งได้รับการปรับวงแล้วจึงมีความไพเราะงดงามขึ้น แต่ความไพเราะงดงามจะสมบูรณ์หรือไม่นั้นจะต้องอาศัยองค์ประกอบสำคัญที่มีคุณภาพ และมีความพร้อม 5 ประการ คือ 1) เครื่องดนตรี 2) นักดนตรี 3) เพลง 4) ผู้ปรับวง และ 5) ผู้สนับสนุน

ทั้งนี้ผู้เขียนได้นำเสนอลักษณะการปรับวงดนตรีไทยอันเป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่ได้รับการสืบทอดมาจากอดีต มาจำแนกประเด็นและจัดหมวดหมู่ตามแนวคิดองค์ประกอบดนตรี เพื่อให้เห็นภาพรวมของแนวคิดทฤษฎีทางดนตรีไทยที่เกี่ยวข้อง ครอบคลุมทุกองค์ประกอบ สามารถเลือกเทคนิคการบรรเลงในแต่ละเครื่องดนตรีได้อย่างเหมาะสมกับประเภทเพลง โอกาสในการบรรเลง และนำไปสู่การปฏิบัติรวมวงตามแบบแผนของโบราณจารย์ที่ได้รับการถ่ายทอดสืบต่อมา โดยมีปัจจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง สามารถจำแนกเป็นปัจจัยภายใน และปัจจัยภายนอก ช่วยส่งเสริมให้การบรรเลงในแต่ละเครื่องดนตรีมีความสอดประสานกลมกลืนไปในทิศทางเดียวกัน และเป็นการสร้างสุนทรียรส ในการบรรเลงบทเพลงให้เกิดความไพเราะมากขึ้น

ปัจจัยที่ส่งผลต่อการปรับวงดนตรีไทย

ปัจจัยที่ส่งผลต่อการปรับวงดนตรีไทย สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ปัจจัย ได้แก่ ปัจจัยภายใน และปัจจัยภายนอก โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1. ปัจจัยภายใน กล่าวถึง ความรู้หลักการในเชิงทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทย ในเรื่องของประเภทเพลงไทย และประเภทวงดนตรีไทย หากผู้กระทำการปรับวงนั้นมีความรู้ทางด้านประเภทเพลงไทย และประเภทวงดนตรีไทยที่ถูกต้องตามหลักการขนบในการบรรเลงดนตรีไทยแล้ว ก็จะสามารถจัดสรรบทเพลงที่มีความสอดคล้องเหมาะสมกับประเภทวงที่ตนเลือกได้ ซึ่งจะทำให้อรรถรสในการบรรเลงดนตรีออกมาได้ไพเราะน่าฟังมีความเหมาะสม และถูกต้องตามขนบแบบแผนอันดีงาม

การรับร้องส่งร้อง ถือว่าเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งที่ดนตรีไทยนั้นมีไม่เหมือนกับวัฒนธรรมเพลงดนตรีของชาติอื่น ๆ กล่าวคือ ประเภทของเพลงไทยนั้นหากแบ่งประเภทตามการขับร้องไทยก็จะสามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภท อันได้แก่ กลุ่มเพลงที่มีการขับร้องประกอบ และกลุ่มเพลงที่ไม่มีการขับร้อง (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2545) หากผู้ปรับวงต้องปรับจำพวกเพลง ที่มีการขับร้องประกอบ ตัวอย่างเช่น เพลงเถา และเพลงตับ สิ่งสำคัญอีกประการในการปรับวงที่สำคัญยิ่ง คือ จะทำอย่างไรให้รอยต่อระหว่างการขับร้องและดนตรีนั้นมีความต่อเนื่องเชื่อมโยงกันน่าฟัง ดังนั้นจึงเกิดลักษณะของ “การสวมร้อง” ขึ้น ซึ่งเป็นวิธีการที่เป็นที่นิยมในการปรับวงโดยเฉพาะในประเภท วงปี่พาทย์เสภา ตัวอย่างเช่น ในเพลงเชิดจีน ซึ่งเป็นเพลงที่ไม่มีจังหวะหน้าทับ มีเพียงจังหวะฉิ่งกำกับ ทำให้ในตอนช่วงท้ายของการขับร้องในแต่ละท่อนมักจะนิยมใช้ระนาดเอกทำการสวมร้อง โดยผู้ปรับวงนั้นจะสรรสร้างทำนองเทคนิคลูกเล่นต่าง ๆ ได้อย่างอิสระ แต่ก็ต้อง

อยู่บนทำนองหลักของเพลง ก่อนที่ทั้งวงจะรับ ในส่วนของวงปี่พาทย์นั้น มักจะใช้ปี่ หรือระนาดเอก เป็นเครื่องมือที่ใช้ในการสวมร้อง วงเครื่องสายมักจะใช้ ซอด้วง ในการสวมร้อง และในวงมโหรีจะใช้ซอด้วงในการสวมร้อย และใช้ซอสามสาย ในการคลอร้อง ซึ่งการสวมร้องนั้นถือว่าเป็นกลเม็ดเด็ดพรายที่ผู้ปรับควบคุมวงจะแสดงออกมาเป็นลีลาที่ทำให้ผู้ฟังตื่นเต้นเร้าใจ และยังถือว่าเป็นการแสดงถึงความสามารถของผู้ปรับควบคุมวงว่ามีความเข้าใจในโครงสร้างบทเพลงที่ตนปรับหรือไม่ นอกจากนี้ยังเป็นการแสดงไหวพริบปฏิภาณของผู้ถูกปรับวงว่ามีความเข้าใจในเรื่องของจังหวะ ทำนอง และเนื้อร้อง พอที่จะสามารถทำการสวมร้องได้อย่างถูกต้องงดงาม ตามที่ผู้ปรับวงได้ทำทางไว้ได้

นอกจากนี้การปรับวงที่ดี ผู้ปรับวงควรที่จะมีความรู้ในเรื่องขององค์ประกอบดนตรี ซึ่งประกอบด้วยเรื่องของจังหวะ ทำนอง เสียงประสาน รูปพรรณ สีสัน ลักษณะของเสียง และรูปแบบ ซึ่งจะเป็นส่วนช่วยให้เพลงที่ปรับนั้นมีความสมบูรณ์ครบถ้วน ไพเราะน่าฟัง และสิ่งที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือ ประสบการณ์ และเทคนิคเฉพาะตัวของผู้ปรับวง ซึ่งผู้ปรับแต่ละคนนั้นมีความเชี่ยวชาญ ชำนาญต่างกัน หากผู้ปรับวงได้มีโอกาสเรียนรู้ กับครูผู้มีความชำนาญได้ทดลองมีส่วนร่วมในการปรับวงจริง ๆ ก็จะทำให้ได้เรียนรู้จากประสบการณ์จริง ซึมซับเทคนิค และเรียนรู้วิธีการแก้ไขปัญหาต่าง ๆ จากครูผู้ทรงคุณวุฒิ ถือเป็นอีกวิธีหนึ่งในการเพิ่มพูนประสบการณ์ความรู้ด้านการปรับวงดนตรีไทย

2. ปัจจัยภายนอก เกี่ยวข้องกับปัจจัยเรื่องอื่น ๆ หรือตัวแปรแทรกซ้อนที่สามารถเกิดขึ้นได้ระหว่างการปรับวง รวมถึงบริบทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการปรับวงดนตรีไทย ซึ่งต่างจากปัจจัยภายใน ที่เป็นเรื่องเกี่ยวกับองค์ความรู้ ประสบการณ์ และเทคนิคของตัวผู้ปรับวงเอง ปัจจัยภายนอกนั้นจะกล่าวถึง 4 ปัจจัยหลัก ได้แก่

2.1 ความพร้อมของเครื่องดนตรี หากในการฝึกซ้อม เครื่องดนตรีมีไม่ครบตามที่ผู้ปรับวงต้องการจะปรับ หรือผู้บรรเลงมาซ้อมไม่ครบวง ถึงแม้จะเป็นเพียงเครื่องประกอบจังหวะที่มีบทบาทไม่มากเพียงชิ้นเดียว ก็สามารถทำให้การแสดงเพลงนั้นมีความผิดพลาดได้ในวันจริง ก็จะทำให้การบรรเลงเพลงนั้น ๆ ไม่ต่อเนื่อง ขาดความพร้อมเพรียงได้ ดังนั้นความพร้อมของเครื่องดนตรีถือว่าเป็นสิ่งสำคัญที่ขาดไม่ได้ในการซ้อมระหว่างการปรับวง นอกจากนี้ความพร้อมของเครื่องดนตรีในเรื่องของเสียงมีความสำคัญยิ่งเช่นกัน หากในระหว่างการฝึกซ้อมเครื่องดนตรีเสียงเพี้ยน ก็จะเป็นอุปสรรคทั้งผู้ปรับ และผู้บรรเลงเป็นอย่างยิ่ง โดยเฉพาะผู้ขับร้อง หากเครื่องดนตรีที่ใช้ซ้อมระดับเสียงไม่เท่ากันแล้ว การปรับวงก็จะเป็นเรื่องยาก ผู้ปรับวงจะไม่สามารถมองภาพรวมของเพลงได้ และปัญหาอีกประการหนึ่ง คือ ผู้ขับร้องนั้นจำเป็นที่จะต้องฟังเสียงของเครื่องดนตรี หากเสียงเพี้ยน ก็เหมือนเป็นการฝึกร้องเสียงที่เพี้ยน เป็นเวลานาน ๆ หรือผู้ขับร้องอาจจะไม่สามารถจับเสียงที่ถูกต้องได้ ทำให้การฝึกซ้อมเป็นไปด้วยความไม่สมบูรณ์

ดังนั้นก่อนการซ้อมปรับวงดนตรี ผู้ปรับวงควรที่จะเช็คเครื่องดนตรีและตั้งเสียงเครื่องดนตรีทุกชิ้นให้เรียบร้อยดีเสียก่อน

2.2 ความพร้อมของนักดนตรี ถือเป็นอีกสิ่งที่จะทำให้การปรับควบคุมวงเป็นไปได้อย่างราบรื่น หากสภาพร่างกายของนักดนตรีไม่พร้อม การฝึกซ้อมก็เป็นไปได้อย่างไม่เต็มที่ นอกจากนี้การคัดเลือกนักดนตรีให้เหมาะสมกับประเภทวงดนตรี หรือประเภทเพลงก็มีความสำคัญไม่แพ้กัน เช่น การคัดเลือกคนระนาดเอกให้เหมาะสมกับเพลงและวงดนตรีที่ใช้บรรเลง เนื่องจากคนระนาดเอกแต่ละคนจะมีรสมือที่แตกต่างกัน บางคนอาจจะตีไม้นวมเพราะบางคนตีไม้แข็งเพราะบางคนก็เหมาะที่จะตีเพลงพื้น และบางคนก็อาจจะเหมาะกับเพลงทยอย ดังนั้นหากผู้ปรับรู้จักเลือกผู้บรรเลงให้มีความเหมาะสมกับบทเพลงที่ใช้ปรับแล้วก็จะทำให้เสียงดนตรีที่ดังออกมามีคุณภาพเสียงที่เหมาะสม และเพิ่มอรรถรสของบทเพลงนั้น ๆ ได้อีกด้วย

2.3 ความพร้อมของสถานที่ใช้ฝึกซ้อม ผู้ปรับวงควรเลือกสถานที่ ที่มีความกว้างขวางพอที่จะสามารถตั้งวงดนตรีตามตำแหน่งแผนผังวงที่จะบรรเลงจริง ๆ ได้ เนื่องด้วยเมื่อเสียงที่บรรเลงออกมาเป็นวงแล้ว ผู้ปรับจะสามารถฟังภาพรวมของเสียงที่ออกมา และจะได้ปรับได้ตรงจุด เพราะหากการฝึกซ้อมนักดนตรีนั่งตามอัธยาศัย เสียงที่ดังออกมาก็จะไม่เหมือนกับวันที่จะบรรเลงจริง ๆ ทำให้การปรับความหนักเบาของเครื่องแต่ละชิ้นอาจมีความคลาดเคลื่อนได้ นอกจากนี้ควรที่จะเลือกสถานที่ ที่ทุกคนสะดวกที่จะเดินทางไปฝึกซ้อมได้ เพื่อความสะดวกในการนัดวันฝึกซ้อมรวมวง และทุกคนที่บรรเลงควรจะต้องมาพร้อมเพรียงกันในวันที่นัดหมาย

2.4 การให้ความสนับสนุนจากสถาบัน องค์กร หรือสถานศึกษา เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ขาดไม่ได้ หากเป็นการฝึกซ้อมของทางโรงเรียน ก็ต้องมีการขออนุญาติจากผู้ปกครอง เนื่องจากการฝึกซ้อมดนตรีโดยส่วนใหญ่จะใช้เวลาหลังเลิกเรียน หรือนอกเวลาเรียนปกติ ดังนั้นหากผู้ปกครองให้การสนับสนุน การฝึกซ้อมก็จะเป็นไปได้อย่างราบรื่น ในส่วนของสถานศึกษาสถาบันต่าง ๆ ก็มีส่วนช่วยในเรื่องของการเอื้อเฟื้อสถานที่ เครื่องดนตรีที่ใช้ฝึกซ้อม หรือในบางครั้งก็อาจจะมีการสนับสนุนเรื่องของค่าใช้จ่าย ค่าอาหารการกิน หรือค่าเดินทางในการฝึกซ้อมและการเดินทางไปสถานที่จัดงาน เป็นต้น

จากที่กล่าวมาทั้งหมดนั้น เป็นเรื่องของปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับการปรับวงในมุมกว้างเพื่อให้เห็นภาพรวมของการปรับวงเสียก่อน จากนั้นจะเข้าสู่กระบวนการปรับวงในเชิงลึกต่อไป โดยพิจารณาจากแนวคิดองค์ประกอบดนตรี

การปรับวงดนตรีไทยตามแนวคิดองค์ประกอบดนตรี

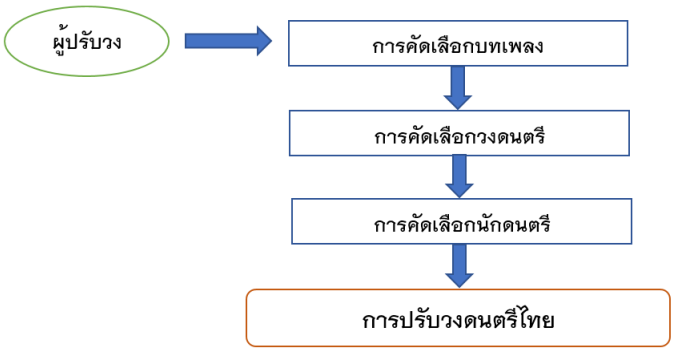
ก่อนที่ผู้ปรับวงจะเริ่มปรับวงนั้น ผู้ปรับวงจะต้องมีการวางแผนงานในการปรับวง ดังนี้

1) **การคัดเลือกบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลง** จะต้องคำนึงถึงโอกาสในการบรรเลง เวลาที่ใช้ในการบรรเลง และพิจารณาว่าองค์ประกอบของบทเพลงนั้น ๆ มีความเหมาะสมกับรูปแบบของงาน หรือกิจกรรมหรือไม่ ในกรณีบรรเลงในงานที่มีผู้ว่าจ้าง จะต้องคำนึงถึงความต้องการของผู้ว่าจ้าง และความเหมาะสมของขนบธรรมเนียมในการบรรเลง

2) **การคัดเลือกประเภทวงดนตรี** จำเป็นต้องเลือกวงดนตรีที่มีความเหมาะสมกับเพลงที่ตนเลือก และสถานที่ในการบรรเลง เช่น สถานที่กลางแจ้งใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งในการบรรเลง เป็นต้น

3) **การคัดเลือกนักดนตรี** คัดเลือกผู้บรรเลงให้มีความเหมาะสมกับบทเพลงที่จะบรรเลง และเครื่องดนตรีแต่ละชนิด โดยคำนึงถึงทักษะของผู้บรรเลงมีเทคนิค กลวิธีการบรรเลงที่เหมาะสม และมีความรู้ความเข้าใจของผู้บรรเลงต่อการบรรเลงบทเพลงประเภทนั้น ๆ

เมื่อคัดเลือกบทเพลง วงดนตรี และนักดนตรีทั้ง 3 ส่วน ซึ่งมีความสอดคล้องกันแล้วจึงลงมือทำการปรับวงตามองค์ประกอบดนตรีในลำดับต่อไป



ภาพที่ 1 ขั้นเตรียมความพร้อมก่อนการปรับวงดนตรีไทย

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2561) ได้กล่าวถึง องค์ประกอบดนตรีประกอบด้วย 7 องค์ประกอบ ได้แก่ 1) จังหวะ คือ องค์ประกอบดนตรีพื้นฐานที่เป็นเรื่องของเวลา ซึ่งทำให้เกิดลักษณะจังหวะต่าง ๆ 2) ทำนอง คือ องค์ประกอบดนตรีพื้นฐานที่เป็นเรื่องของระดับเสียง และความยาวจังหวะ ทำให้เกิดการจัดเรียงเสียงตามแนวนอน เกิดเป็นรูปแบบในลักษณะต่าง ๆ ทั้งยาวสั้น หรือประโยค 3) เสียงประสาน คือ องค์ประกอบดนตรีพื้นฐานที่เป็นเรื่องของความสัมพันธ์ของระดับเสียงตามแนวตั้ง เช่น คอร์ด เกิดการจัดเรียงเป็นลักษณะต่าง ๆ ซึ่งสัมพันธ์กับทำนอง 4) รูปพรรณ คือ องค์ประกอบดนตรีพื้นฐานที่เป็นเรื่องของผลรวมทำนอง และเสียงประสาน หรือความสัมพันธ์ของเสียงตามแนวตั้ง และแนวนอน อีกนัยหนึ่งหมายถึง ระบบเสียง หรือคีย์ 5) สีสัน คือ องค์ประกอบดนตรีพื้นฐานที่เป็นเรื่องของคุณลักษณะของแหล่งกำเนิดเสียงที่ต่างกันทำให้เกิดคุณภาพเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะแตกต่างกันไป 6) ลักษณะของเสียง คือ องค์ประกอบดนตรีพื้นฐานที่เป็น

เรื่องของคุณลักษณะของเสียงที่ถ่ายทอดความดังของเสียง และความรู้สึกในการสื่ออารมณ์หรือการแสดงออก และ 7) รูปแบบ คือ องค์ประกอบดนตรีพื้นฐานสำหรับการสร้างสรรค์บทเพลงหรือโครงสร้างของบทเพลงนั้น ๆ

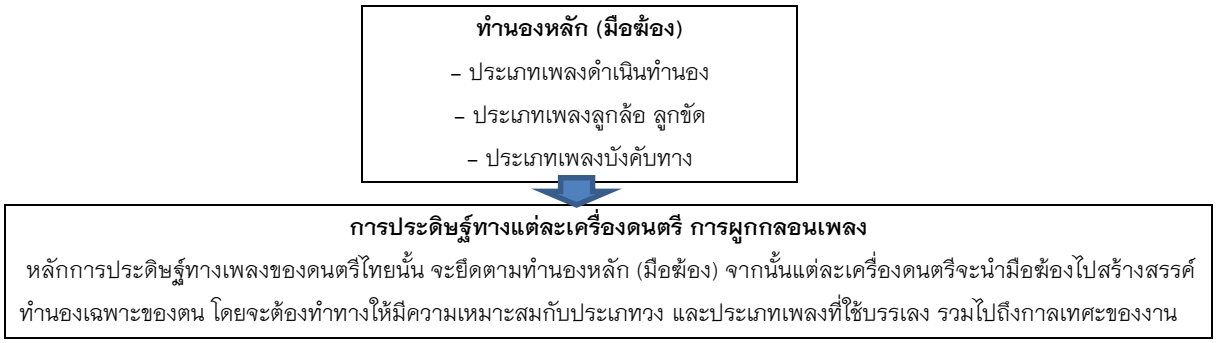
หากพิจารณาในมุมของนักดนตรีไทยศึกษา หัวข้อองค์ประกอบดนตรีที่ปรากฏอยู่ในดนตรีไทยนั้น มีความคล้ายคลึงกับหัวข้อองค์ประกอบดนตรีของดนตรีตะวันตก และสามารถจำแนกเป็น 7 องค์ประกอบสำคัญ หากแต่รายละเอียดในแต่ละหัวข้อนั้น มีความแตกต่างกัน ผู้เขียนได้อิงตามแนวคิด ทฤษฎีทางดนตรีไทยเพื่อใช้ในการวิเคราะห์เพลงเพื่อที่ผู้ปรับจะได้มีความเข้าใจตัวบทเพลงที่จะปรับก่อนลงมือปรับวง และใช้เป็นหลักการแนวคิดในการปรับวงดนตรีไทยอีกด้วย ในส่วนนี้ผู้เขียนได้อธิบายความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบของดนตรี 7 องค์ประกอบกับการปรับวงดนตรีไทย ดังนี้

1. จังหวะ ในองค์ประกอบนี้สามารถจำแนกออกเป็น 2 ประเด็น คือ

1.1 จังหวะของเครื่องกำกับจังหวะ คือ จังหวะฉิ่ง จังหวะกลอง (หน้าทับ) เพื่อใช้ในการตรวจเนื้อเพลงว่าครบหรือไม่ มีจังหวะเกินหรือไม่

1.2 แนวในการบรรเลง กล่าวคือ จังหวะช้า–เร็ว ในการบรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบเพลง

2. ทำนอง การดนตรีไทยนั้น มือฆ้องถือว่าเป็นทำนองหลัก หรือทำนองกลาง และเครื่องดนตรีอื่น ๆ จะต้องทำทางตามแนวทางของเครื่องตนเองโดยทุกเครื่องมือจะยึดมือฆ้องเป็นศูนย์กลาง ตามหลักทฤษฎีดนตรีไทยนั้นสามารถจำแนกออกเป็น 3 ประเภท คือ 1) ประเภทเพลงดำเนินทำนอง ส่วนใหญ่จะปรากฏในประเภทเพลงทางพื้น สามารถทำทางเพลงในแต่ละเครื่องมือได้อย่างอิสระโดยยึดลูกตกมือฆ้องเป็นสำคัญ เช่น เพลงแขกบรเทศ 2) ประเภทเพลงลูกล้อลูกขัด เป็นมือฆ้องที่จะปรากฏในจำพวกเพลงทยอย ซึ่งมีบางส่วนสามารถทำทางได้อิสระ แต่ในส่วนที่เป็นลูกล้อลูกขัดนั้นจะต้องบรรเลงไปตามทางฆ้องซึ่งเป็นลูกล้อ ลูกขัดเช่นเดียวกัน เช่น เพลงทยอยนอก ทยอยใน 3) ประเภทเพลงบังคับทาง เป็นเพลงที่จะปรากฏในจำพวกเพลงกรอ กล่าวคือผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงทางเครื่องให้ใกล้เคียงไปกับทางฆ้อง เช่น เพลงลาวดวงเดือน เขมรไทรโยค (มนตรี ตราโมท, 2545; ราชบัณฑิตยสถาน, 2545)

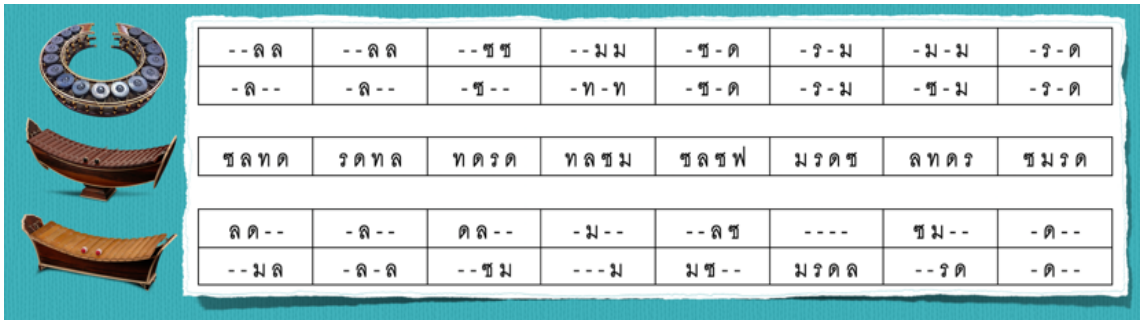


ภาพที่ 2 ทำนองหลักและการประดิษฐ์ทางเครื่องดนตรี

3. เสียงประสาน ในทางดนตรีไทยนั้นจะปรากฏลักษณะเสียงประสาน 2 รูปแบบ คือ

3.1 เสียงประสานที่เกิดขึ้นจะเกิดจากเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรี เช่น การตีคู่ประสานของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี เช่น การตี คู่สอง คู่สาม คู่สี คู่หก หรือการสีของซอสามสายที่จะมีการใช้คันชักในการสีสายทั้งสองสายไปพร้อม ๆ กันทำให้เกิดเป็นเสียงประสาน

3.2 เสียงประสานที่เกิดขึ้นระหว่างเครื่องดนตรี สามารถจำแนกออกเป็น 2 ลักษณะ คือ การประสานเสียงในแนวดิ่ง (Vertical Harmony) ดนตรีไทยในขนบนั้นไม่มีการประสานเสียงในแนวดิ่งเหมือนกับดนตรีตะวันตก แม้จะมีบางเพลงแสดงลักษณะเช่นนี้ ก็เป็นด้วยอิทธิพลดนตรีตะวันตกไม่ใช่ของโบราณแท้ ดังที่ปรากฏในเพลงเต่าเห่ และการขับร้องชายหญิงของเพลงเวสสุกรรม อีกลักษณะหนึ่งคือการประสานเสียงแนวนอน (Horizontal Harmony) แม้ว่าดนตรีไทยจะไม่มีการประสานเสียงในแนวดิ่ง แต่ในการบรรเลงเพลง ๆ หนึ่งนั้น แต่ละเครื่องมือจะมีวิธีดำเนินทำนองทางปฏิบัติของตน ซึ่งสอดประสานกับเครื่องมืออื่น ๆ จนไปบรรจบที่จุดหมายเดียวกัน ลักษณะเช่นนี้อาจเทียบได้กับการประสานเสียงเช่นกัน (พิชิต ชัยเสรี, 2559)

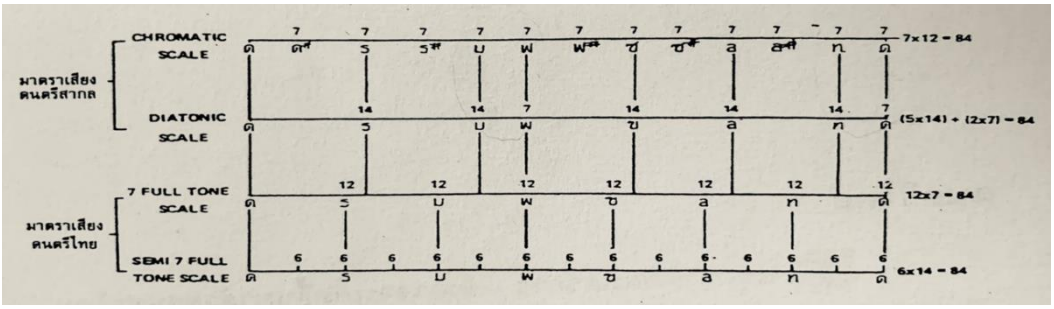


ภาพที่ 3 ตัวอย่างการประสานเสียงระหว่างเครื่องดนตรีในลักษณะแนวนอน

4. รูปพรรณ คือ ผลรวมของทำนองกับเสียงประสาน กล่าวคือ ภาพรวมของเสียงที่ออกมาจากการบรรเลงรวมวง ซึ่งถือเป็นองค์ประกอบหลักที่ผู้ปรับวงดนตรีนั้นจะต้องให้ความสำคัญ ผลรวมของเสียงประสานและทำนองนั้น หรือที่เรียกว่ารูปพรรณ จะทำให้ผู้ปรับวงเห็นภาพมุมกว้างของวงดนตรีที่ตนปรับ

นอกจากนี้ ในทางดนตรีไทยนั้น ยังหมายถึงทางเสียงของดนตรีไทย หรือที่เรียกว่าบันไดเสียงดนตรีไทยและดนตรีสากลนั้น แต่ละเสียงมีความถี่ไม่เท่ากัน เนื่องจากดนตรีไทยแบ่ง 1 ทบเสียง (Octave) ออกเป็น 7 เสียง ที่มีความถี่ห่างเท่า ๆ กัน หรือที่เรียกว่า 7 เสียงเท่า ส่วนดนตรีสากลนั้นจะแบ่ง 1 ทบเสียงออกเป็น 7 เสียงเช่นกัน แต่มีความถี่ห่างไม่เท่ากันทั้งหมด กล่าวคือ จะมีเสียงเต็มอยู่ 5 เสียง และมีครึ่งเสียงอยู่ 2 เสียง ดังนั้นใน 1 ทบเสียงจึงแบ่งได้อีกเป็น 12 ครึ่งเสียง (สันทัด ตัณฑนันทน์, 2542)

วารสารจันทรเกษมสาร ปีที่ 29 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม–ธันวาคม 2566
Journal of Chandrakasemsarn Vol. 29, No. 2, July–December 2023



ภาพที่ 4 การเปรียบเทียบระหว่างมาตราเสียงดนตรีสากลและดนตรีไทย
หมายเหตุ: จาก *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย* (หน้า 15), โดย มนตรี ตราโมท, 2545, กรมศิลปากร

การเทียบเสียงของเครื่องดนตรีไทยนั้นจะยึดเสียงของเครื่องดนตรีในวงที่เลื่อนลดเสียงไม่ได้เป็นหลัก เช่น ในวงปี่พาทย์ เทียบจากปี่ใน ในวงเครื่องสาย เทียบกับขลุ่ยเพียงออ (มนตรี ตราโมท, 2545) การเทียบเสียงเป็นสิ่งสำคัญยิ่งต่อการบรรเลงดนตรีรวมวง เพื่อให้การบรรเลงนั้นมีระดับเสียงเดียวกันทั้งวง เพลงจึงจะเกิดความไพเราะน่าฟัง และเนื่องจากเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่านี้มีข้อจำกัดในการตั้งเสียง จึงได้มีการกำหนดระดับเสียง “ทางเสียง” ของดนตรีไทยไว้ ซึ่งประกอบไปด้วย 7 ทางเสียงดังนี้

ตารางที่ 1 บันไดเสียงในดนตรีไทย

ระดับเสียง	ทาง (บันไดเสียง)	เครื่องดนตรีที่ใช้เทียบเสียง	การใช้งาน
เสียงสูงที่สุด	7. ทางชวา	เทียบกับปี่ชวา	เครื่องสายปี่ชวา
	6. ทางกลางแหบ	เทียบกับปี่กลาง	ไม่นิยมบรรเลง
	5. ทางนอก (กรวด)	เทียบกับขลุ่ยกรวด	ประสม เครื่องดนตรีตะวันตก
	4. ทางเพียงออบน (นอกต่ำ)	เทียบกับขลุ่ยเพียงออ	มโหรี เครื่องสาย
	3. ทางกลาง	เทียบกับปี่กลาง	หนังใหญ่
	2. ทางใน	เทียบกับปี่ใน	โขน ละคร
เสียงต่ำที่สุด	1. ทางเพียงออล่าง (ในลด)	เทียบขลุ่ยเพียงออเป่าทางในลด	ละครดึกดำบรรพ์

ที่มา: (มนตรี ตราโมท, 2545)

5. สีสัน คือ ความแตกต่างของคุณลักษณะเสียงที่ออกมาจาก 3 ลักษณะ ได้แก่

5.1 สีสันของเสียงมนุษย์ผ่านการขับร้อง เสียงของคนแต่ละคนก็จะมีเนื้อเสียงที่แตกต่างกันไปเป็นเอกลักษณ์ ธรรมชาติเสียงของมนุษย์แต่ละคนมีความแตกต่างกันจึงทำให้เกิด

เป็นสีสันของบทเพลง ผู้ปรับวงจึงควรเลือกเนื้อเสียงธรรมชาติของผู้ขับร้องทั้งหญิงและชายให้เข้ากับประเภทของบทเพลง เช่น ร่ายใน สำหรับโขนและละครใน การขับร้องมีทำนองและจังหวะนิ่มนวลสละสลวยเหมาะกับกับลีลาท่าร่ายรำที่อ่อนช้อยงดงาม ดนตรีใช้วงปี่พาทย์ไม้นวม เป็นเครื่องห้าหรือเครื่องคู่ก็ได้ โดยใช้บรรเลงประกอบอากัปกิริยาต่าง ๆ ของตัวละคร ด้วยทำนองเพลงให้เหมาะสมกับเสียงของผู้หญิงที่เรียกว่า ทางใน (จันทนา คชประเสริฐ, 2564)

5.2 สีสันของเสียงดนตรีผ่านวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี ได้แก่ ดีด สี ตี เป่า วิธีการบรรเลงที่แตกต่างกันก็ทำให้เกิดคุณลักษณะเสียงที่แตกต่างกัน ดังนั้นการปรับวงจึงต้องคำนึงถึงประเภทของวงดนตรีให้มีความเหมาะสมกับเพลงที่เลือกมาปรับวง เช่น เพลงหน้าพาทย์ เป็นเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ดังนั้นเสียงที่เปล่งออกมาจากการบรรเลงนั้นจึงควรทำให้รู้สึกถึงพลังอำนาจ มีความศักดิ์สิทธิ์ น่าเคารพกราบไหว้ จึงเป็นที่นิยมในการใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งในการบรรเลงเพื่อประกอบการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ เนื่องจากวงปี่พาทย์ไม้แข็งนั้น เครื่องดนตรีส่วนใหญ่ในวงจะเป็นเครื่องตี ซึ่งเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีนั้นจะให้เสียงที่มีพลัง มีความดังและหนักแน่นกว่าเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ จึ่งมีความเหมาะสมที่จะใช้วงปี่พาทย์ในการบรรเลงจำพวกเพลงหน้าพาทย์

5.3 สีสันของเสียงดนตรีที่เกิดจากวัสดุที่ใช้ในการสร้างเครื่องดนตรี โดยปกติแล้วเครื่องดนตรีไทยจะใช้วัสดุหลักในการสร้างเครื่องดนตรีสามชนิด ได้แก่ ไม้ โลหะ และหนัง ด้วยวัสดุที่แตกต่างกันก็ทำให้เสียงที่เกิดขึ้นในแต่ละเครื่องดนตรีนั้นมีความแตกต่างกัน ตัวอย่างที่เห็นได้ชัด เช่น ระนาดเอกที่ทำจากไม้ และระนาดเอกเหล็ก เสียงที่บรรเลงออกมานั้นมีสีสันที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน ดันนั้นผู้ปรับวงจึงต้องดูเนื้อเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดว่ามีความเหมาะสมที่จะทำทางบรรเลงอย่างไรให้มีความกลมกลืนไพเราะ เมื่อนำมาผสมรวมวงอยู่ด้วยกัน นอกจากนี้เครื่องดนตรีชนิดเดียวกันทำจากไม้เหมือนกัน แต่ใช้ไม้คนละชนิดกันก็ให้คุณภาพเสียงที่ต่างกัน เรื่องนี้จึงเป็นอีกข้อหนึ่งที่ผู้ปรับวงควรให้ความใส่ใจ ถึงแม้จะเป็นเรื่องเล็กน้อย แต่หากเลือกวัสดุที่ใช้ทำเครื่องดนตรีให้เหมาะสมแล้ว เสียงดนตรีที่ดังออกมาก็จะมีคุณภาพเสียงที่ดี ทำให้ภาพรวมของเสียงดนตรีนั้นมีความไพเราะน่าฟังมากขึ้นอีกด้วย

องค์ประกอบของดนตรีในด้านสีสัน สามารถสรุปรายละเอียดเป็นแผนภาพได้ ดังนี้

6. ลักษณะของเสียง คือ การสื่ออารมณ์ของเสียง ความสามารถในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกผ่านเทคนิคต่าง ๆ ของผู้บรรเลง เช่น การพรมนิ้ว การสะบัด การสะเดาะ การพรหมจากการกวาด ลูกกระทบ ฯลฯ นอกจากนี้ความดัง–เบา ของเสียงก็ถือว่าเป็นอีกส่วนที่ช่วยถ่ายทอดอารมณ์ของบทเพลงให้เข้าถึงได้ดีขึ้นอีกด้วย ซึ่งในการปรับวงดนตรีไทย จะพบข้อสังเกตว่า รูปแบบการใช้มือ นิ้ว ลม กลอน ทาง และกลวิธีการบรรเลงจากสายสำนักเดียวกัน มักมีความสอดประสานกลมกลืนไปในทิศทางเดียวกัน เวลาที่บรรเลงรวมกัน อาจใช้เพียงการฟังกันและกัน อาจจะมี

การนัดหมายกันบางที่ หรือเป็นข้อตกลงตั้งแต่ต้น เมื่อได้รับการถ่ายทอดจากครูผู้สอน เช่น บางตำแหน่งของบทเพลงจะกระซิบ จะสะบัด จะขยี้เมื่อใด จะรับ จะสวมส่งอย่างไร ก็จะได้อรรถรสที่สมเจตนาและยังส่งผลต่อผู้ฟังในการจำแนกได้ว่า เป็นวิธีการเฉพาะในการปรับวงของสายสำนักใดอีกด้วย (ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์, 2559) ดังนั้นการปรับวงจึงมีผลโดยตรงต่อลักษณะของเสียงที่แตกต่างกันไปในแต่ละวง และแต่ละสายสำนัก

ผู้เขียนได้นำเสนอตัวอย่างการบรรเลงเพลงลาวดวงเดือน ท่อน 1 โดยบรรเลงในลักษณะทางปกติ และบรรเลงโดยใส่เทคนิคการบรรเลง ดังตัวอย่าง

บรรเลงทางปกติ บรรเลงโดยใส่เทคนิคการบรรเลง

ภาพที่ 5 QR Code เปรียบเทียบการบรรเลงทางปกติ และบรรเลงโดยใส่เทคนิคการบรรเลง

7. รูปแบบ แบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ ดังนี้

7.1 รูปแบบการบรรเลงในบทเพลงเป็นลักษณะท่อน เที่ยวกลับและเที่ยวเปลี่ยน

รูปแบบการบรรเลงเพลงไทยโดยทั่วไป บรรเลงในลักษณะท่อน (Sectional Forms) สามารถแบ่งเป็นเพลงท่อนเดียว (AA --) เป็นเพลงที่มีท่อนเดียว คือ ถือเอาทำนองร้องเป็นเกณฑ์ ส่วนทำนองบรรเลงหรือทำนองรับนั้น หากมากไปกว่าหนึ่ง ก็ถือว่าเป็นทางเปลี่ยนเพลงที่มีสองท่อน (AB) เพลงที่มีสามท่อน (ABC) เพลงที่มีสี่ท่อน (ABCD) และเพลงที่มีห้าท่อน (ABCDE)

ทั้งนี้ในบางเพลง มีการเพิ่มเติมลูกเล่นในการบรรเลงให้บทเพลงมีความน่าสนใจขึ้น โดยมีการบรรเลงกลับต้น หรือทำเที่ยวเปลี่ยนใหม่โดยยึดเฉพาะลูกตกซึ่งมี 2 ลักษณะ ดังนี้

1. เที่ยวเปลี่ยน เป็นการบรรเลงทำนองเพลงให้มีสำนวนใหม่ แตกต่างออกไปจากทำนองเดิม โดยรักษาจำนวนท่อน ความยาว และบันไดเสียง ลูกตก และจังหวะหน้าทับของทำนองเดิมไว้ บ้างก็เรียกว่า ทางเปลี่ยน หรือท่อนเปลี่ยน เช่น เพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า เพลงทองย่อน เป็นต้น

2. เที่ยวกลับ เป็นการบรรเลงโดยมีการเปลี่ยนแปลงกลอนเพลง และคงไว้ซึ่งลูกตกสำคัญ และบันไดเสียงไว้เท่านั้น และหากของเดิมมี 2 ท่อน ถ้าทำเที่ยวกลับต้องเพิ่มอีก 2 ท่อนให้เท่ากัน เช่น เพลงบุหลัน สามชั้น เพลงสี่บท สามชั้น (พิชิต ชัยเสรี, 2559)

7.2 โครงสร้างของบทเพลง และโอกาสในการบรรเลงตามประเภทเพลงไทย

โครงสร้างของบทเพลง และโอกาสในการบรรเลงที่มีความแตกต่างกันในแต่ละประเภทของบทเพลงไทย เช่น เพลงโหมโรง เพลงเถา เพลงหน้าพาทย์ เพลงทยอย เพลงเรื่อง เพลงตับ เพลงเดี่ยว เพลงลา เพลงลูกหมด เพลงหางเครื่อง ในการปรับวงดนตรีไทยเพื่อการบรรเลงควรปรับให้เหมาะสมกับโครงสร้างเพลง กาลเทศะ และโอกาสในการบรรเลง ซึ่งการบรรเลงในงานมงคล งานอวมงคล การบรรเลงเพื่อประกอบการแสดง หรือการบรรเลงเพื่อประกวดประชันอารมณ์เพลง และรูปแบบการบรรเลงย่อมมีความแตกต่างกัน โดยผู้เขียนขอยกตัวอย่างรายละเอียดโครงสร้างของบทเพลง และโอกาสในการบรรเลงเพลงเรื่อง ดังนี้

เพลงเรื่อง เป็นการนำเพลงหลาย ๆ เพลงมาจัดรวมไว้ และบรรเลงติดต่อกันไป โดยเป็นเพลงที่มีลักษณะใกล้เคียงกัน เช่น ลักษณะรูปแบบ อัตราจังหวะ หน้าทับ ความหมายของชื่อเพลง และโอกาสการใช้งานเดียวกัน มาบรรเลงเป็นชุดเดียวกัน เพลงเรื่องเป็นเพลงบรรเลงล้วน ไม่มีการขับร้อง โครงสร้างของเพลงเรื่องสามารถจำแนกประเภทตามรูปแบบการบรรเลงได้ 4 ประเภท ดังนี้

1. ประเภทเพลงช้า แบ่งรูปแบบการบรรเลงแบ่งออกเป็น 4 ตอน (กลุ่มทำนองเพลง) ด้วยกัน กล่าวคือ ตอนแรก เริ่มต้นเรื่องด้วยกลุ่มเพลงช้า (เพลงที่ใช้หน้าทับปรบไก่บรรเลงประกอบจังหวะ) ตอนที่ 2 กลุ่มเพลงสองไม้ (เพลงที่ใช้หน้าทับสองไม้บรรเลงประกอบจังหวะ) ตอนที่ 3 กลุ่มเพลงเร็ว และตอนที่ 4 บรรเลงปิดท้ายด้วยเพลงลา 2 ชั้น หรือเพลงลา ในลักษณะเพลงเถา ตัวอย่างเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า เช่น เพลงเรื่องกระเดียด

2. ประเภทเพลงปรบไก่ เพลงที่บรรจุในตัวเรื่องล้วนเป็นเพลงที่ใช้หน้าทับปรบไก่บรรเลงประกอบจังหวะทั้งสิ้น มีอัตราการดำเนินจังหวะอัตราเดียว (บางเรื่อง หรือบางเพลงมีลักษณะเป็นสองชั้นฉายเช่นกัน) และไม่บรรเลงปิดท้ายด้วยเพลงลา แต่ตัดลงด้วยทำนองเฉพาะที่เรียกว่า “เช็ดเช้” หรือจบลงตามทำนองเพลงสุดท้ายของเรื่องนั้น ๆ ตัวอย่างเพลงเรื่องประเภทเพลงปรบไก่ เช่น เพลงเรื่องพญาโศก

3. ประเภทเพลงสองไม้และเพลงเร็ว เพลงเรื่องประเภทนี้ไม่มีเพลงช้าบรรจุในตัวเรื่อง แต่จะเริ่มต้นเรื่องด้วยกลุ่มเพลงสองไม้ บรรเลงออกเพลงเร็ว และบรรเลงลงจบด้วยเพลงลา หรืออีกรูปแบบหนึ่ง คือ เพลงที่บรรจุในตัวเรื่องล้วนเป็นเพลงสองไม้ทั้งสิ้น มีอัตราการดำเนินจังหวะอัตราเดียว และไม่บรรเลงปิดท้ายด้วยเพลงลา แต่ตัดลงด้วยทำนองเฉพาะที่เรียกว่า “เช็ดเช้” หรือจบลงตามทำนองเพลงสุดท้ายของเรื่องนั้น ๆ ตัวอย่างเพลงเรื่องประเภทเพลงสองไม้ เช่น เพลงเรื่องทยอย

4. ประเภทเพลงฉิ่ง เพลงที่บรรจุในตัวเรื่องประเภทนี้จะไม่มีการบรรเลงหน้าทับตะโพนกลองประกอบจังหวะ แต่ใช้ฉิ่งบรรเลงประกอบจังหวะเพียงอย่างเดียว (เป็นที่มาของชื่อ “เพลงฉิ่ง”) สำหรับเพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่งมีความซับซ้อนและมีรูปแบบหลากหลาย เช่น

เรื่องฉิ่งชั้นเดียว เพลงที่บรรจุในตัวเรื่องมีอัตราชั้นเดียวทั้งสิ้น หรือเรื่องฉิ่งพระฉัน มีอัตราลดหลั่น 3 ระดับ คือ อัตราสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว ตัวอย่างเพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง เช่น เพลงฉิ่งช้างประสานงา (เรื่องฉิ่งชั้นเดียว) (พิชชาณัฐ ตู้จินดา, 2556)

เพลงเรื่องแต่ละประเภทมีโอกาสการใช้งานแตกต่างกัน การปรับวงเพื่อการบรรเลงจึงมีความแตกต่างกัน เพลงเรื่องเพลงฉิ่ง ใช้บรรเลงขณะพระสงฆ์ฉันภัตตาหาร เพลงเรื่องนางหงส์ ใช้บรรเลงประโคมศพ หรือเพลงเรื่องทำขวัญ ใช้บรรเลงขณะเวียนเทียน เพลงเรื่องเพลงช้า ใช้บรรเลงในงานมงคล เพื่อรอเวลา หลังจากปี่พาทย์บรรเลงโหมโรงเย็นหรือโหมโรงเช้าแล้ว แต่พระสงฆ์ยังเดินทางมาไม่ถึงพิธี ในการบรรเลงเพื่อรอเวลา หากบรรเลงแบบเรื่อย ๆ จะฟังดูน่าเบื่อ จึงต้องมีการทำทางระนาดเอกให้มีความน่าสนใจ มีกลอนเพลงที่ซับซ้อนขึ้น เพื่อดึงดูดความสนใจแก่ผู้ฟัง เป็นต้น

7.3 รูปแบบเพลงที่มีการซ้ำทำนองในแต่ละท่อนเพลง

การบรรเลงเพลงไทยในแต่ละท่อนเพลง ปรากฏลักษณะการบรรเลงแบบซ้ำท้าย ซ้ำหัว และซ้ำหัว–ท้ายในประโยคเพลง ซึ่งมีความยาวของประโยคเพลงไม่น้อยกว่า 1 จังหวะหน้าทับ (พิชิต ชัยเสรี, 2559) ซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้

1. การบรรเลงแบบซ้ำท้าย จะมีประโยคหรือทำนองที่เหมือนกันในตอนท้ายของทุกท่อน ถือเป็นรูปแบบที่พบมากที่สุดในเพลงไทย เช่น เพลงแขกบรเทศ เพลงแขกมอญ โดยมีรูปแบบการบรรเลงในลักษณะ AB/CB ตัวอย่างเช่น เพลงแขกบรเทศ สองชั้น

2. การบรรเลงแบบซ้ำหัว จะมีการย้อนประโยคหรือทำนองช่วงหัวภายในท่อนเดียวกัน หรือต่างท่อน มีการเปลี่ยนทำนองในช่วงท้าย เช่น เพลงการะเวก เพลงจำปานารี โดยมีรูปแบบการบรรเลงในลักษณะ ABAC (ในท่อนเดียวกัน) หรือ AB/AC (ในต่างท่อน) ตัวอย่างเช่น เพลงการะเวก รูปแบบ ABAC (ในท่อนเดียวกัน)

3. การบรรเลงแบบซ้ำหัว–ท้าย เป็นลักษณะของเพลงที่ขึ้นต้นและลงท้ายด้วยทำนองแบบเดียวกัน โดยมากมักจะพบในเพลงท่อนเดียว เช่น เพลงพม่าเห่ เพลงแม่ศรี มีรูปแบบการบรรเลงในลักษณะ ABA ตัวอย่างเช่น เพลงแม่ศรี รูปแบบ ABA

ดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น ผู้ที่จะปรับวงดนตรีได้ดีนั้นจำเป็นที่จะต้องมีความรู้ทางทฤษฎีดนตรีที่ถูกต้องเชี่ยวชาญ และมีการฝึกฝนลงมือปฏิบัติจริง เรียนรู้จากผู้มีประสบการณ์ และหมั่นเพิ่มพูนประสบการณ์ หาความรู้เพิ่มเติมอยู่เสมอก็จะสามารถเป็นผู้ปรับวงดนตรีไทยที่ดีได้

บทสรุป

การปรับวงดนตรีไทยเป็นการวางรูปแบบการบรรเลงดนตรีไทยในแต่ละเครื่องดนตรี ทั้งเครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี และเครื่องเป่า แตกต่างกันไปในแต่ละประเภทของวงดนตรี ซึ่งเมื่อ

มาบรรเลงร่วมกันแล้วเกิดความไพเราะเหมาะสม มีคุณภาพการบรรเลงที่ดีขึ้น โดยผู้ปรับวงวางแผนในการปรับวง โดยการคัดเลือกบทเพลง คัดเลือกวงดนตรีที่สอดคล้องกับบทเพลง และคัดเลือกนักดนตรีที่มีทักษะ เทคนิคการบรรเลง และความรู้ความเข้าใจการบรรเลง ซึ่งพิจารณาจากโอกาสในการบรรเลงเป็นหลัก ในการปรับวงดนตรีโดยอาศัยความรู้ด้านองค์ประกอบทางดนตรี ได้แก่ 1) จังหวะ ประกอบด้วยจังหวะของเครื่องกำกับจังหวะ และแนวในการบรรเลง หรือจังหวะช้า–เร็ว 2) ทำนอง ทำนองหลักจำแนกออกเป็น 3 ประเภท คือ เพลงดำเนินทำนอง เพลงลูกล้อลูกขัด และเพลงบังคับทาง 3) เสียงประสาน ประกอบด้วยเสียงประสานที่เกิดขึ้นในลักษณะคู่เสียงและการประสานเสียงแนวนอนในลักษณะการรวมวง 4) รูปพรรณ คือ ภาพรวมของเสียงที่ออกมาจากการบรรเลงรวมวง 5) สีสัน คือ ความแตกต่างของคุณลักษณะเสียงที่ออกมาจาก 3 ลักษณะ ได้แก่ สีสันของเสียงมนุษย์ผ่านการขับร้อง สีสันของเสียงดนตรีผ่านวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี และสีสันของเสียงดนตรีที่เกิดจากวัสดุที่ใช้ในการสร้างเครื่องดนตรี 6) ลักษณะของเสียง คือ การสื่ออารมณ์ของเสียง และเทคนิคต่าง ๆ ของผู้บรรเลง และ 7) รูปแบบ แบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ ได้แก่ รูปแบบการบรรเลงในบทเพลงเป็นลักษณะท่อน เที่ยวกลับและเที่ยวเปลี่ยนโครงสร้างของบทเพลง และโอกาสในการบรรเลงตามประเภทเพลงไทย และเพลงที่มีการซ้ำทำนองในแต่ละท่อนเพลง ทำให้ผู้ปรับวงเห็นภาพรวมของการปรับวงดนตรีไทย และเมื่อพิจารณาทีละองค์ประกอบอันจะนำมาสู่การปรับวงดนตรีไทยตามแบบแผนของโบราณจารย์ที่สมบูรณ์ขึ้น

นอกจากนี้ ความรู้ทางด้านทฤษฎีดนตรีไทยเกี่ยวกับประเภทเพลงไทย ประเภทวงดนตรีไทย การรับร้อง–ส่งร้อง ในการปรับวงดนตรีไทย ซึ่งมีเทคนิคเฉพาะตัว และประสบการณ์ของผู้ปรับวงดนตรี อันเป็นปัจจัยภายในของผู้ปรับวงดนตรีและผู้บรรเลงดนตรี ทั้งนี้การปรับวงดนตรีไทยจำเป็นต้องอาศัยปัจจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง เช่น ความพร้อมของนักดนตรี ความพร้อมของเครื่องดนตรี บริบทการฝึกซ้อมของวงดนตรีไทย ความพร้อมของสถานที่ใช้ฝึกซ้อม ความพร้อมด้านงบประมาณ และการสนับสนุนของสถานศึกษา รวมถึงผู้ปกครอง อันเป็นปัจจัยภายนอก ทำให้เกิดเป็นผลงานการบรรเลง และถ่ายทอดไปยังผู้ฟังได้อย่างเหมาะสม

นอกจากองค์ประกอบทางดนตรี ซึ่งเป็นหัวใจหลักในการปรับวงดนตรีไทยแล้ว จำเป็นต้องมีกระบวนการปรับวงดนตรี ระบบการฝึกซ้อมที่มีความเข้มแข็ง ตลอดจนมีความพร้อมในด้านสิ่งสนับสนุนต่าง ๆ ทั้งเครื่องดนตรี งบประมาณ ย่อมส่งผลให้การปรับวงดนตรีไทยเกิดประสิทธิภาพ และประสบความสำเร็จได้อย่างยั่งยืน

เอกสารอ้างอิง

กชภรณ์ ตราโมท. (2546). *เทิด ส.ธ.* มูลนิธิมนตรี ตราโมท.

จันทนา คชประเสริฐ. (2564). ร่ายใน-ร่ายนอก: การดำเนินเรื่องของโขนละคร. *วารสารดนตรีและการแสดง, 7*(1), 134-143.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2561). *ดนตรีศึกษา: หลักการและสาระสำคัญ* (พิมพ์ครั้งที่ 10). สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นัฐพงศ์ โสวัตร. (2544). การปรับวงดนตรีไทย. *วารสารภาษาและวัฒนธรรม, 20*(1), 53-55.

ดนตรีไทยอุดมศึกษา. (2559, 21 สิงหาคม). *บทร้องเพลงชื่นชุมนุม-กลุ่มดนตรี พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี*. Thaimusic. http://www.thaimusic.up.ac.th/

พิชิต ชัยเสรี. (2559). *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิชชาณัฐ ตู้จินดา. (2556, 2 กันยายน). *เพลงเรื่อง: ความหมาย หน้าที่ และความสำคัญ*. Kotavaree. http://kotavaree.com/?p=71

มนตรี ตราโมท. (2545). *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*. กรมศิลปากร.

ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์. (2559). *ดนตรีไทยศึกษา: ว่าด้วยการปรับวงดนตรีไทย*. คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2545). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์* (พิมพ์ครั้งที่ 2). สหมิตรพริ้นติ้ง.

สันทัด ตัณฑนันทน์. (2542). *บันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากลอย่างไร*. สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2545). *ดุริยางค์ไทย* (พิมพ์ครั้งที่ 3). สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.