บทที่ 3
บทบาทและหน้าที่ในการบรรเลงของฆ้องวงเล็ก

วิธีฝึกหัดฆ้องวงเล็กเบื้องต้น

วิธีการนั่ง การนั่งบรรเลงฆ้องวงเล็ก เป็นพื้นฐานสำคัญประการหนึ่ง ซึ่งผู้บรรเลงถือเป็นระเบียบ และเป็นขนบนิยมปฏิบัติสืบต่อกันมาอีกทั้งทำให้สามารถมองเห็นการแสดงออกทางบุคลิกภาพของผู้บรรเลง อันจะนำไปสู่ความชื่นชมของผู้พบเห็นเป็นประการแรกก่อนจะลงมือบรรเลงเป็นอันดับต่อๆไป ทั้งนี้สามารถจำแนกท่านั่งในการบรรเลงฆ้องวงเล็กได้ 2 ลักษณะดังนี้

1. การนั่งบรรเลงแบบนั่งขัดสมาธิ เริ่มโดยผู้บรรเลงเข้าไปนั่งขัดสมาธิตรงกลางภายในวงฆ้อง หันหน้าให้ตรงกับจุดระดับกึ่งกลางของวงฆ้อง ดังฉลาก โพธิ์สามต้น[1] แสดงอธิบายต่อไปนี้

"โดยปกติศูนย์กลางของวงฆ้องจะอยู่ประมาณลูกฆ้องที่ 9 กับลูกฆ้องที่ 10 เมื่อนั่งลงแล้วจะสังเกตเห็นว่า โขนของฆ้องทั้งด้านซ้าย และขวาจะอยู่ในลักษณะค่อนไปทางด้านหลังของผู้บรรเลงเล็กน้อย จากนั้นควรนั่งให้มีลักษณะผึ่งผายคือตั้งลำตัวให้ตรงรวมทั้งไม่ก้มหรือเงยศรีษะ ควรจัดระเบียบของลำตัวและศรีษะให้มีความเหมาะสมจึงจะเกิดความสวยงามเรียกได้ว่า "ตัวตั้ง - หน้าตรง" ยังความประทับใจแก่ผู้พบเห็น โดยทั้งนี้เมื่อทำการบรรเลงต้องพยายามรักษาและระวังอย่าหมุนหรือเอี้ยวตัวไปมา แต่หากมีความจำเป็นต้องบรรเลงลูกฆ้องที่อยู่ปลายสุดด้านขวาหรือซ้าย ให้ใช้วิธีเอี้ยวตัวเฉพาะส่วนบนของลำตัวเพียงเล็กน้อยเท่านั้น"

การนั่งบรรเลงแบบขัดสมาธินี้ ผู้วิจัยเห็นว่าสามารถใช้ในขณะบรรเลงทุกๆประเภทของเพลง ให้ประโยชน์ในด้านความถนัดของผู้บรรเลงเป็นสำคัญเนื่องด้วยจะมีน้ำหนักที่เท่ากันทั้งซ้ายและขวาไม่เอียงไปด้านใดด้านหนึ่ง มีความสมดุลและสอดคล้องประกอบกับให้ความสะดวกต่อผู้บรรเลงได้ดี ทั้งนี้ลักษณะการนั่งแบบขัดสมาธิทำให้ผู้บรรเลงสามารถนั่งบรรเลงได้เป็นเวลานานอีกด้วย

2. การนั่งบรรเลงแบบนั่งพับเพียบ การนั่งพับเพียบจะเริ่มจากผู้บรรเลงเข้าไปนั่งภายในวงฆ้อง โดยพับเพียบไปด้านใดด้านหนึ่งแล้วแต่ความถนัดของผู้บรรเลงเป็นสำคัญ ดัง เฉลิม ทองลมูล[2] แสดงอธิบายต่อไปนี้

---

[1] ฉลาก โพธิ์สามต้น. สัมภาษณ์. 11 กันยายน 2540.

[2] เฉลิม ทองลมูล. สัมภาษณ์. 19 พฤศจิกายน 2540

" ต้องจัดท่านั่งพับเพียบให้ฐานกว้างเล็กน้อย เพื่อให้เกิดความมั่นคงของลำตัวและไม่เกิดเป็นเหน็บหรือชาเร็วเกินไป ผู้บรรเลงหันหน้าให้ตรงกับจุดศูนย์กลางของวงฆ้องดังเช่นการนั่งแบบขัดสมาธิ จากนั้นตั้งลำตัวตรงและจัดระเบียบของร่างกายให้มีความสง่างาม (ตัวตั้ง - หน้าตรง) ในขณะบรรเลงพยายามให้ตัวและหน้าตรงอยู่เสมอ เมื่อมีความจำเป็นต้องบรรเลงลูกฆ้องที่อยู่ปลายสุดด้านขวามือหรือซ้ายมือ ก็ให้ใช้วิธีเอี้ยวตัวเฉพาะส่วนบนเพียงเล็กน้อยเท่านั้น ก็จะเกิดความสวยงาม"

จากการสังเกตุของผู้วิจัย ตั้งแต่เริ่มทำการศึกษาดนตรีไทยพบว่าโอกาสที่ใช้ท่านั่งแบบพับเพียบ โดยขนบนิยมนักดนตรีไทยส่วนใหญ่จะนั่งลักษณะนี้เมื่อในขณะต่อเพลงจากครูผู้สอน เนื่องจากแสดงความหมายเป็นการนอบน้อมคารวะต่อครูผู้ฝึกสอน อีกประการหนึ่งการนั่งพับเพียบในขณะบรรเลง จะกระทำเมื่อต้องการบรรเลงร่วมในวงเดียวกันกับ พระมหากษัตริย์หรือเชื้อพระวงศ์ เนื่องด้วยแสดงนัยสำคัญแสดงความนอบน้อมและให้เกียรติสูงสุดอีกด้วย อย่างไรก็ตามในการนั่งพับเพียบในขณะบรรเลงยังเหมาะสมกับผู้บรรเลงที่เป็นสตรีด้วย เนื่องด้วยจะเกิดภาพที่สวยงามแสดงถึงความเป็นกุลสตรีได้อย่างโดดเด่น

วิธีการจับไม้ การจับไม้เป็นหนึ่งในหลักเกณฑ์สำคัญของผู้บรรเลงฆ้องวงเล็ก ลักษณะการจับไม้มิใช่เพียงเพื่อเกิดความสวยงามเพียงอย่างเดียวเท่านั้น แต่ยังมีส่วนที่สำคัญด้วยจะส่งผลสำคัญถึง ขบวนการในวิธีการบรรเลงเสียงของฆ้องวงเล็กที่มีคุณภาพสมบูรณ์อีกด้วย ดังจะแสดงอธิบายวิธีการจับไม้ที่นักดนตรีไทยนิยมปฏิบัติกันอยู่ 2 วิธี ดังต่อไปนี้

1. **การจับไม้แบบปากนกแก้ว** เริ่มจากผู้บรรเลงจับก้านไม้ฆ้องโดยใช้นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อยรวบรัดก้านไม้ฆ้องไว้ตรงกลางฝ่ามือ (อุ้งมือ) ในลักษณะกระชับไม่แน่นและไม่หลวมเกินไป ปลายของก้านไม้ตีฆ้องจัดให้อยู่ตรงกลางขนานตรงไปกับข้อและลำแขน ขณะเดียวกันใช้นิ้วหัวแม่มือ (นิ้วโป้ง) กดก้านไม้ตีแนบอยู่ทางด้านซ้าย (ส่วนในของก้านไม้) ในลักษณะเหยียดตรง ส่วนนิ้วชี้กดก้านไม้ตีแนบอยู่ทางด้านขวา (ส่วนนอกของก้านไม้) ในลักษณะการสัมผัสแนบกับก้านไม้ฆ้องตั้งแต่ส่วนกลางมาถึงโคนนิ้ว ส่วนปลายนิ้วให้ปล่อยเป็นอิสระแต่อยู่ในลักษณะงองุ้มลงข้างล่างเล็กน้อย เป็นรูปโค้ง เมื่อมองดูแล้ว จะมีลักษณะคล้ายกับปากของนกแก้ว

การจับไม้วิธีนี้ ผู้วิจัยเห็นว่า ให้ผลทางด้านความคล่องตัวในขณะบรรเลง เนื่องด้วยเกิดความสะดวกสูง เมื่อทำนองของเพลงเคลื่อนตัวไปทางกลุ่มเสียงที่อยู่ปลายสุดด้านใดด้านหนึ่ง ทำให้ผู้บรรเลงไม่ต้องเอี้ยวตัว หรือหมุนตัวไปมาทำให้เสียบุคลิกได้ อีกประการหนึ่งการจับไม้วิธีนี้ยังสามารถส่งเสริมให้ ปฏิบัติเสียงพิเศษของฆ้องวงเล็กให้มีประสิทธิภาพ

I 18356461

เช่น การสะบัดต่างๆ หรือการตีโอบเฉี่ยว ด้วยจะทำให้เกิดความสมบูรณ์ และเพิ่มอรรถรสในการฟังมากยิ่งขึ้น

2. **การจับไม้แบบปากกา** มีวิธีการจับแตกต่างจากการจับไม้แบบปากนกแก้ว ดัง ฉลาก โพธิ์สามต้น[1] แสดงอธิบายต่อไปนี้

" การจับไม้แบบปากนกแก้วกับแบบปากกาจะต่างกันที่นิ้วชี้เพียงเท่านั้น กล่าวคือ การจับไม้แบบปากกา แทนที่นิ้วชี้จะกดแนบลงไปทางด้านข้างของก้านไม้ โดยมองเห็นเป็นลักษณะโค้ง ก็ให้เหยียดตรงไปทางส่วนหัวไม้โดยมีระยะปลายนิ้วชี้ห่างจากแป้นหลังของหัวไม้ประมาณ 1.5 ถึง 2 นิ้วฟุต และตำแหน่งของนิ้วชี้นี้จะจัดวางอยู่บนส่วนบนของก้านไม้ตี ส่วนนิ้วหัวแม่มือ (นิ้วโป้ง) กดแนบอยู่ทางด้านข้างของก้านไม้ขนานตรงไปเช่นเดียวกันกับนิ้วชี้ ขณะเดียวกันจะใช้กำลังในการจับให้กระชับขึ้น ด้วยการบีบนิ้วกลางและนิ้วหัวแม่มือ (นิ้วโป้ง) เล็กน้อย ส่วนนิ้วนางและนิ้วก้อยจะเป็นการจับในลักษณะช่วยประคองไม่ให้ไม้สั่นคลอนหรือคลายออกจากร่องมือ รวมทั้งสามารถใช้ปลายนิ้วชี้กดก้านไม้ส่วนบนไว้ด้วยเพื่อไม่ให้สั่นขึ้น - ลง ทั้งนี้อนุโลมให้งอนิ้วชี้ได้เล็กน้อยตามความเหมาะสม เพื่อช่วยทำให้เกิดการสปริงของข้อมืออีกประการหนึ่ง การจับไม้ชนิดนี้จะให้ผลทางด้านความสวยงาม และทำให้สามารถปฏิบัติเสียงพิเศษของฆ้องวงเล็ก ได้อย่างสะดวก เช่น การตีกรอด กรุบ ปริบ โปรย เป็นต้น"

วิธีการจับไม้แบบปากนกแก้วและปากกา นอกจากจะมีวิธีการจับที่มีส่วนคล้ายและแตกต่างกันไปบางส่วน ดังแสดงอธิบายข้างต้นแล้ว จะเห็นได้ว่าจะให้ผลทางด้านความสวยงามและให้ผลทางด้านการบรรเลงเป็นสำคัญ ทั้งนี้การจับไม้ทั้ง 2 วิธีต้องได้รับการฝึกหัดที่ถูกวิธีมาตั้งแต่ต้น โดยมีครูผู้สอนช่วยชี้แนะประกอบกับ ผู้บรรเลงต้องหมั่นฝึกหัดการจับไม้ให้เกิดความเคยชินและเกิดความชำนาญด้วย จึงจะเกิดประโยชน์สูงสุด อย่างไรก็ตามไม่ว่าจะเป็นวิธีการจับไม้แบบปากนกแก้วหรือปากกา ผู้บรรเลงจะต้องคว่ำมือโดยมีก้านไม้ฆ้องจะอยู่ตรงกึ่งกลางของฝ่ามือในลักษณะขนานไปกับข้อมือและลำแขนโดยเมื่อมองจากด้านหลังของมือและลำแขนแล้ว ต้องมองไม่เห็นก้านไม้ตียื่นหรือโผล่ออกมาด้านใดด้านหนึ่งเป็นอันขาด

ลักษณะการตีและวิธีการตี การตีฆ้องวงเล็ก ให้ได้เสียงที่มีประสิทธิภาพสมบูรณ์สูงสุดนั้น ควรมีฐานมาจากการฝึกหัดที่ถูกวิธี และมีครูผู้สอนช่วยชี้แนะอย่างใกล้ชิดเป็นประการสำคัญ ลักษณะการตีที่ดีต้องตีในลักษณะประคับประคองเสียงอยู่เสมอ อาจกล่าวได้อีกประการหนึ่งว่าการตีในลักษณะประคบมือนั่นเอง การตีฆ้องวงเล็กจะใช้

---

[1] ฉลาก โพธิ์สามต้น , สัมภาษณ์ , 11 กันยายน 2540

กำลังแบบครึ่งข้อครึ่งแขนโดยให้มีลักษณะการสปริงมืออยู่ตลอดเวลา ทั้งนี้จะไม่ใช้ข้อมือตีฟาดลงไปเพียงอย่างเดียวเนื่องด้วยจะทำให้มีลักษณะที่เรียกว่าตีแบบ "ข้อโยก" และอาจทำให้ลูกฆ้องแตกเสียหายได้ ในลักษณะการตีที่ดีมักใช้กำลังข้อมือพอประมาณประกอบกับใช้กำลังกล้ามเนื้อของแขนเข้าช่วย ยกไม้สูงพอประมาณ (3 ถึง 4 นิ้วฟุต) โดยต้องตีให้หน้าไม้ตี (ปี้น) ตั้งฉากกับลูกฆ้องและตีเฉพาะตรงส่วนที่เป็นปุ่มลูกฆ้องเท่านั้น ประกอบกับในขณะบรรเลงต้องหมุนไม้ตีเพื่อไม่ให้หัวไม้ตีเสีย รูปทรง หรือเบี้ยว ดังจะแสดงวิธีการตีของฆ้องวงเล็กตามขั้นตอนและลักษณะการใช้มือต่างๆ ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูลจากอาจารย์ฉลาก โพธิ์สามต้น ต่อไปนี้

1. การตีไล่เสียงทีละมือขึ้นลง

โดยการใช้มือซ้ายตีที่ลูกต้นหรือลูกทวน (เสียง โด) และตีเรียงเสียงขึ้นไปลูกละ 1 ครั้ง จนกระทั่งถึงประมาณลูกฆ้องที่ 9 (เสียงเร) จากนั้นจะเปลี่ยนไปใช้มือขวาเริ่มตีเสียงต่อไปลูกละ 1 ครั้ง เช่นกันจนถึงลูกยอด (เสียงฟา) และในทำนองกลับกันจะใช้มือขวาตีซ้ำที่ลูกยอดไล่เรียงเสียงลงมาทางเสียงต่ำลูกละ 1 ครั้ง จนถึงเสียงมี แล้วเปลี่ยนไปใช้มือซ้ายตีรับที่เสียงเร ไล่เรียงเสียงลงมาจนถึงลูกต้นหรือลูกทวน ลักษณะการไล่เรียงทีละมือขึ้นลงนี้เหมาะสำหรับผู้ที่เริ่มเรียนใหม่ๆ เพราะทำให้มีความแม่นยำในลูกฆ้อง ประกอบกับยังเหมาะสำหรับผู้บรรเลงที่เป็นแล้วนำมาใช้ฝึกฝน เพื่อผลเชิงพละกำลังที่คงทนและเพิ่มขึ้นเป็นลำดับต่อไป ดังตัวอย่างต่อไปนี้

<u>ไล่ขึ้น</u>

		ม ฟ ซ	ล ท ด̇ ร̇	ม̇ ฟ̇
ด ร ม ฟ	ซ ล ท ด	ร		

<u>ไล่ลง</u>

ฟ̇ ม̇ ร̇ ด̇	ท ล ซ ฟ	ม		
		ร ด ท	ล ซ ฟ̇ ม̇	ร̇ ด̇

2. การตีสลับมือขึ้นลง (สับ)

การตีสลับมือหรือการตีซอย เริ่มด้วยการใช้มือซ้ายตีที่ลูกทวน (เสียงโด) 1 ครั้ง จากนั้นใช้มือขวาตีรับที่เสียงเร 1 ครั้ง สลับกัน (ลักษณะเป็นคู่ 2 เมื่อเริ่มแรก) ต่อจากนั้นให้ใช้มือซ้ายตียืนที่เสียงเดิม (เสียงโด) 1 ครั้ง แล้วเลื่อนมือขวาขึ้นมา 1 ลูก โดยตีเสียงมี 1 ครั้ง (ลักษณะนี้เป็นคู่ 3) ทำเช่นนี้สลับกันไปโดยใช้มือซ้ายเริ่มก่อนตีสลับกับมือขวาลูกละ 1

ครั้ง (ลักษณะเป็นคู่ 3) ตีร้อยเรียงจากเสียงต่ำขึ้นไปจนถึงเสียงสูงสุด (เสียงฟา) เมื่อตีไปจนครบและสุดเสียงที่ลูกยอดด้วยมือขวาแล้ว ในทำนองกลับกันให้ตีจากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำในลักษณะดังเช่น การตีเรียงเสียงขึ้นไปหาเสียงสูง ลักษณะการตีสลับมือขึ้นลงนี้ จะเป็นฐานสำคัญในการนำไปสู่วิธีการบรรเลงเทคนิคสำคัญๆของฆ้องวงเล็ก เช่น กรอด, กริบ, ปริบ, โปรย เป็นต้น เนื่องด้วยลักษณะวิธีการในการบรรเลงเทคนิคพิเศษของฆ้องวงเล็กดังกล่าวข้างต้น จะมีฐานมาจากการตีสลับมือขึ้นหรือลงเป็นสำคัญ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

<u>ตีสลับมือขึ้น</u>

รฺ มฺ	ฟฺ ซฺ	ลฺ ทฺ	ด ร	ม ฟ	ซ ล	ท ด่	ร่ ม่
ดฺ ดฺ	รฺ มฺ	ฟฺ ซฺ	ลฺ ทฺ	ด ร	ม ฟ	ซ ล	ท ด่

ฟ่			
ร่			

<u>ตีสลับมือลง</u>

ฟ่ ฟ่	ม่ ร่	ด่ ท	ล ซ	ฟ ม	ร ด	ทฺ ลฺ	ซฺ ฟฺ
ม่ ร่	ด่ ท	ล ซ	ฟ ม	ร ด	ทฺ ลฺ	ซฺ ฟฺ	มฺ รฺ

มฺ			
ดฺ			

3. การตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่ต่างๆ

เริ่มโดยการใช้มือซ้ายและมือขวาตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องพร้อมกันทั้งสองมือ ผู้บรรเลงต้องประมาณน้ำหนักมือทั้งสองให้เท่ากัน โดยการยกไม้ฆ้องทั้งซ้ายและขวาให้มีระดับที่เท่าเทียมกันและเมื่อตีลงไปก็ต้องใช้กำลังและความเร็วของมือทั้งสองให้อยู่ในระดับเดียวกัน จึงเรียกได้ว่า "มือเท่า" และทำให้เสียงของฆ้องฟังดูแล้วสนิทสนมกลมกล่อมไพเราะมากขึ้น ลักษณะการตีสองมือพร้อมกันสามารถทำให้เป็นคู่ต่างๆได้มากมายตั้งแต่คู่ 2, คู่ 3, คู่ 4, คู่ 5, คู่ 6, คู่ 7 และคู่ 8 ทั้งนี้สามารถบรรเลงลูกฆ้องคู่ต่างๆ ได้หลายกรณีซึ่งจะขึ้นอยู่กับเนื้อทำนองหลักและทางกลอนของฆ้องวงเล็กอีกทั้งยังสามารถสร้างสรรค์บรรเลงได้ทั้งในระบบเพลงเดี่ยวและระบบเพลงหมู่ โดยทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการเลือกหรือประดิษฐ์ทางกลอนของผู้บรรเลงแต่ละคนเป็นสำคัญ

4. การตีกรอคู่ต่างๆ

การตีกรอมีจุดประสงค์เพื่อต้องการให้เสียงของทำนองเพลงเสียงใดเสียงหนึ่งมีความยาวกว่าการบรรเลงปกติ มีวิธีปฏิบัติการตีกรอโดยใช้มือซ้ายตีลงบนปุ่มลูกฆ้องก่อน แล้วตามด้วยมือขวาสลับกันไปให้ได้เสียงกรอตามจุดประสงค์ของผู้บรรเลง ลักษณะสำคัญของการกรอที่มีความไพเราะ จะต้องใช้กำลังของมือทั้งสอง ตีให้เสียงมีความสม่ำเสมอ คือไม่ให้เสียงที่เกิดจากมือข้างใดข้างหนึ่งดังหรือเบากว่ากัน ประกอบกับผู้บรรเลงต้องใช้ขีดความสามารถเร่งระดับความเร็วเพื่อให้มีความละเอียดก็จะช่วยให้การกรอมีความสมบูรณ์และน่าฟังขึ้นอีก ทั้งนี้การกรอสามารถทำเป็นคู่ต่างๆได้มากมาย เช่น การกรอตั้งแต่คู่ 2, คู่ 3, คู่ 4, คู่ 5. คู่ 6, คู่ 7 และคู่ 8 เป็นต้น ซึ่งโดยขนบนิยมของผู้บรรเลงจะใช้การกรอควบคู่ไปกับการบรร.ลงทั้งเพลงหมู่และเพลงเดี่ยว โดยเลือกสรรค์และใช้ในโอกาสเมื่อบรรเลงไปตามเนื้อทำนองหลักและหรือตามทางกลอนของเครื่องมือในตนเองเป็นสำคัญ

การใช้วิธีการตีกรอของฆ้องวงเล็กในการบรรเลงเพลงหมู่จะสามารถเห็นได้โดยทั่วไป เนื่องจากจะบรรเลงควบคู่ไปกับเนื้อทำนองหลักซึ่งพบในเพลงประเภทเพลงทางกรอ (เพลงบังคับทาง) ส่วนการตีกรอของฆ้องวงเล็กในการบรรเลงเพลงเดี่ยว มักเกิดจากการสร้างสรรค์ของผู้บรรเลงโดยพบได้ในเพลงเดี่ยวที่มีทำนองลูกโยน เช่น เพลงเดี่ยวกราวใน ส่วนการตีกรอที่ใช้ปฏิบัติกันอยู่ตั้งแต่คู่ 2 ไปจนถึงคู่ 8 นั้นจะพบอยู่ในเพลงเดี่ยวเชิดนอก, ทยอยเดี่ยว และลาวแพน เป็นต้น

5. การตีสะบัดขึ้น - ลง

การตีสะบัดของฆ้องวงเล็กเป็นวิธีการตีที่สำคัญชนิดหนึ่งและถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของฆ้องวงเล็กที่ไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าการตีชนิดอื่น มีวิธีการตีโดยใช้มือซ้ายเริ่มตีลงไป 1 เสียงและตามด้วยมือขวาตีต่อจากเสียงของมือซ้ายขึ้นไป 2 เสียง เช่น มือซ้ายตีเสียงโดและตามด้วยมือขวาตีเสียงเรและมี โดยใช้ความเร็วพอประมาณ เรียกการตีสะบัดชนิดนี้ว่า "สะบัดขึ้น" ส่วนการตีสะบัดลงจะใช้มือขวาเป็นมือนำโดยตีลงไป 1 เสียงและตามด้วยมือซ้ายตีต่อจากเสียงของมือขวามา 2 เสียง เช่น มือขวาตีเสียงมีและตามด้วยมือซ้ายตีเสียง เรและโด โดยใช้ความเร็วพอประมาณเช่นกัน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

<u>การตีสะบัดขึ้น</u>

			+
ร ม	ม ฟ	ฟ ซ	ซ ล
-- ด	-- ร	-- ม	-- ฟ

<u>การตีสะบัดลง</u>

–			+
- - ล	- - ซ	- - ฟ	- - ม
ซ ล	ฟ ม	ม ร	ร ด

6. การตีสะบัด 3 ลูกสลับกันระหว่างช่วงคู่ 8

การปฏิบัตินี้ใช้วิธีตีสะบัดตามปกติธรรมดา 1 ครั้ง และตามด้วยการตีสะบัดตามปกติอีก 1 ครั้งแต่การตีสะบัดในครั้งหลังจะย้ายไปปฏิบัติให้ได้คู่แปดกับการตีสะบัดในครั้งแรก เช่น จะสะบัดครั้งแรก ที่เสียงโด เร และมี ตามลำดับตรงบริเวณลูกม้องที่อยู่ส่วนกลางวงม้องหรือบริเวณตรงหน้าของผู้บรรเลง ส่วนการสะบัดครั้งที่สองหรือครั้งหลังจะย้ายไปสะบัดให้ได้เป็นคู่แปด กับการสะบัดครั้งแรก คือที่เสียงโด เร และมี ที่อยู่ทางเสียงสูงบริเวณลูกยอดขวามือของผู้บรรเลง ลักษณะการสะบัด 3 ลูก สลับกันระหว่างช่วงคู่ 8 มักนิยมบรรเลงในระบบเพลงเดี่ยวเนื่องจากเป็นการสะบัดที่มีความยาก และมีความพิศดารแสดงให้เห็นถึงขีดความสามารถที่สูงของผู้บรรเลง ทั้งนี้สามารถแบ่งมือการตีสะบัดโดยใช้การสะบัดขึ้นด้วย "ซ้าย 1 ขวา 2" หรือใช้การสะบัดลงด้วย "ขวา 1 ซ้าย 2" และหรืออีกกรณีหนึ่งอาจใช้การสะบัดในลักษณะสะบัดเฉี่ยวคือ "ขวา 2 ซ้าย 1" ก็ได้แล้วแต่การปรับใช้ของผู้บรรเลง อย่างไรก็ตามสำหรับการตีสะบัด 3 ลูกสลับกันระหว่างช่วงคู่ 8 มักนิยมใช้การสะบัดเฉี่ยวเพราะ ผู้บรรเลงต้องใช้ขีดความสามารถและพละกำลังสูง การใช้สะบัดเฉี่ยวจะช่วยผ่อนแรงและยังทำให้สะดวกมากกว่าการสะบัดปกติธรรมดา ดังตัวอย่างต่อไปนี้

–			+
-ทลู - ทล	-ดทู - ด์ท	- รด - ร์ด	- มร - ม์ร
ซู ซ	ลู ล	ทู ท	ด ด์

7. การตีสะบัดสลับมือ

ลักษณะของการตีสะบัดสลับมือเริ่มโดยการ ใช้วิธีการตีสะบัดตามปกติแต่ใช้มือขวา 2 เสียง (เฉี่ยว) และใช้มือซ้ายเพียง 1 เสียงทั้งขาขึ้นและขาลง เช่น ใช้มือขวาตีที่เสียงมีกับเร ส่วนมือซ้ายตีรับเสียงของมือขวาที่เสียงโด (สะบัดลง) ลักษณะการสะบัดชนิดนี้เรียกได้อีกประการหนึ่งว่า "สะบัดเฉี่ยว" และในทำนองกลับกันเมื่อต้องการสะบัดขึ้นก็ให้ใช้มือซ้ายตีที่เสียงโด ส่วนมือขวาตีรับที่เสียง เรกับมี ตามลำดับ จึงจะเรียกได้ว่าการตีสะบัดสลับมือโดยสมบูรณ์ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

–			+
- มร - รม	-ฟม - มฟ	-ซฟ - ฟ ซ	-ลซ - ซล
ร - ด	ร- ร	ม- ม	ฟ - ฟ

8. การตีสะบัดข้ามเสียง

ใช้วิธีการตีสะบัดตามปกติ แต่ต่างกันที่การตีสะบัดข้ามเสียงจะมีวิธีการตีสะบัดลงบนลูกฆ้องไม่เรียงเสียงหรือไม่เรียงลูกกันเท่านั้นเช่น มือซ้ายตีที่เสียงโด จากนั้นมือขวาตีรับที่เสียงเรและฟา ซึ่งจะข้ามเสียงมีไป การสะบัดข้ามเสียงนี้สามารถสะบัดได้ทั้งขึ้นและลง แต่มีข้อบังคับว่า ต้องมีการข้ามเสียงเกิดขึ้นในทุกๆ ครั้งที่ต้องการสะบัดข้ามเสียง ซึ่งโดยปกติการสะบัดแต่ละครั้งจะมีขอบเขตของช่วงเสียงลูกฆ้องไม่เกิน 4 ลูกคือหมายถึง จะสะบัดอยู่ในช่วงคู่ 4 เท่านั้น ดังแสดงตัวอย่างต่อไปนี้

<u>การตีสะบัดข้ามเสียงขึ้น</u>

	−		+
ฟ ล ท	ท ร ม	ฟ ล ท	ท ร ม
-ม -ฟ	-ล -ท	-ม -ฟ	-ล -ท

<u>การตีสะบัดข้ามเสียงลง</u>

	−		+
-ม -ร	-ท -ล	-ม -ร	-ท -ล
ร ท ท ล	ล ฟ ฟ ม	ร ท ท ล	ล ฟ ฟ ม

9. การตีสะบัดนำเรียงเสียงระหว่างคู่ 8 - 16

ลักษณะการสะบัดชนิดนี้จะใช้การสะบัดตามปกติแต่จะสะบัดที่ต้นวรรคหรือต้นประโยคเพื่อเป็นการนำไปสู่การตีเรียงเสียงต่อไป โดยสามารถใช้ในกรณีถ้าต้องการคิดกลอนทางตีไปทางกลุ่มเสียงสูง ก็ให้ใช้การสะบัดขึ้นโดยเริ่มสะบัดที่ต้นวรรค จากนั้นจะตีเรียงเสียงด้วยมือขวาเพียงมือเดียวไปจนถึงลูกที่ทำคู่ 8 หรือ คู่ 16 จากเสียงสะบัดในต้นวรรคดังกล่าว ในทางกลับกันหากต้องการคิดกลอนทางตีลงมาทางกลุ่มเสียงต่ำก็ให้ใช้การสะบัดลงโดยเริ่มสะบัดที่ต้นวรรคจากนั้นจะตีเรียงเสียงด้วยมือซ้ายเพื่อรับจากการสะบัดตีลงมาจนถึงลูกที่ทำคู่ 8 หรือคู่ 16 จากเสียงสะบัดในต้นวรรคตามต้องการ ดังแสดงตัวอย่างต่อไปนี้

<u>สะบัดนำเรียงเสียงขึ้น</u>

	−		+
ฟ ซ ล	ท ด ร ม	ฟ ซ ล	ท ด ร ม
ร		ร	

สะบัดนำเรียงเสียงลง

−		+	
ม		ม	
ร ด ท ล	ซ ฟ ม ร	ร ด ท ล	ซ ฟ ม ร

อนึ่งการปฏิบัติสะบัดนำเรียงเสียงระหว่างคู่ 8 -16 ชนิดนี้ หากพิจารณาขอบเขตจำนวนของลูกม้อง จะเห็นได้ว่ามีขอบเขตจำนวนลูกม้องเพียง 15 ลูก เท่านั้น แต่ที่เรียกว่าคู่ 8 - 16 นั้น เนื่องด้วยทางหลักดุริยางคศิลป์ไทยกำหนดให้ถือ ลูกม้องลูกที่1 ถึงลูกม้องลูกที่ 8 เป็น 1 ช่วงเสียง (1 Octave) โดยเรียกว่า 1 ช่วงคู่ 8 และเมื่อต้องการปฏิบัติคู่ 16 ก็ให้นับตั้งแต่ลูกม้องลูกที่ 1 ไปจนถึงลูกม้องลูกที่ 8 จากนั้นให้นับลูกม้องลูกที่ 8 ทบซ้ำอีกหนึ่งครั้ง และนับไปจนถึงลูกม้องลูกที่ 15 ลักษณะเช่นนี้อาจเรียกได้ว่าเป็นการนำเอา 2 ช่วงคู่ 8 หรือ 2 Octave มาเชื่อมติดต่อกัน และเรียกว่า คู่ 16 ดังกล่าว

10. การสะบัดสอดสำนวน

ใช้วิธีการสะบัดตามปกติ สลับกับการดำเนินทำนองเป็นวรรคๆหรือเป็นประโยคๆไป กล่าวคือใช้การสะบัดเข้าบรรจุอยู่ในสำนวนกลอนของม้องวงเล็กต่างๆ โดยสามารถสะบัดที่ต้นวรรคหรือต้นของสำนวนกลอน หรืออาจสะบัดที่ กลางวรรค (กลางสำนวนกลอน) และหรืออาจสะบัดที่ปลายวรรค (ปลายสำนวนกลอน)ก็ได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสม และวิธีปรุงแต่งทางกลอนของผู้บรรเลงต่อไป ดังแสดงตัวอย่างต่อไปนี้

สะบัดต้นวรรค

−			+
ม ร ร ม	ฟ ม ม ฟ	ซ ฟ ฟ ซ	ล ซ ซ ล
ด ท	ร ด	ม ร	ฟ ม

สะบัดกลางวรรค

−			+
ร ด	ร ด	ล ซ ม	ร
ล ซ	ล ซ ม	ม ร	ร ด ด

สะบัดปลายวรรค

−		+	
ด ร̄ม	ร ม̄ฟ	ม ฟ̄ซ	ฟ ซ̄ล
ซ ด	ล ร	ท ม	ด ฟ

11. การตีไขว้มือ

เป็นการบรรเลงวิธีหนึ่งของฆ้องวงเล็กโดยพบในการบรรเลงเพลงในระบบเพลงเดี่ยวเท่านั้น ซึ่งเริ่มต้นการตีไขว้มือด้วยการใช้มือขวาตียืนที่เสียงใดเสียงหนึ่งและในขณะเดียวกันใช้มือซ้ายตีที่เสียงที่ทำคู่ กับมือขวา 1 ครั้ง (ตั้งแต่คู่ 2 ขึ้นไป) โดยยกมือซ้ายให้ข้ามมือขวาในลักษณะเป็นรูปกากบาท (X) ไปตียังเสียงที่เป็นคู่ต่างๆ ตามต้องการ ดังแสดงตัวอย่างต่อไปนี้

การตีไขว้มือ

−		+		−		+	
ซ ซ	ซ ซ	ซ ซ	ซ ซ	ซ ซ	ซ ซ	ซ ซ	ซ ซ
ล ม	ด ด̇	ร ร̇	ม ม̇	ม ล	ม ม̇	ร ร̇	ด ด̇

12. การตีไขว้สลับมือ

เป็นลักษณะการตีที่มีความซับซ้อนและพิศดารมากกว่าการตีไขว้มือแบบปกติธรรมดา เพราะจะมองเห็นว่ามือซ้ายและมือขวาไขว้สอดพันข้ามกันไปมา วิธีการตีไขว้สลับมือนี้จะเริ่มโดยการใช้มือขวาตีก่อนหนึ่งเสียงและใช้มือซ้ายไขว้ข้ามมาตีเสียงที่อยู่สูงกว่าจากนั้นในทางกลับกันจะใช้มือซ้ายตีก่อนบ้าง ส่วนมือขวาจะตียกข้ามมือซ้ายไขว้มาตีเสียงที่อยู่ต่ำกว่า โดยปฏิบัติการไขว้ชนิดนี้สลับกันทั้งมือซ้ายและขวาไปมาจนจบวรรคหรือประโยคของเพลงระหว่างช่วงคู่ 8 โดยมีข้อกำหนดว่าเสียงสุดท้ายที่บรรเลงออกมาต้องหมดด้วยมือซ้ายเท่านั้น ดังแสดงตัวอย่างต่อไปนี้

การตีไขว้สลับมือ

−		+		−		+	
ด̇ ด	ซ ด	ท ท	ฟ ท	ท ท	ฟ ท	ด̇ ด	ซ ด
ม ท	ท ซ	ด ซ	ซ ม	ด ซ	ซ ม	ม ท	ท ซ

13. การตีกวาดขึ้นลงคู่ 4 และคู่ 8

วิธีการตีกวาด จะเริ่มโดยการใช้มือขวาตีกวาดลงไปที่ปุ่มลูกฆ้องจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงและใช้มือซ้ายตียืนที่เสียงลูกตกให้ตรงและพอดีตามจังหวะโดยตียืนทำเป็นคู่กับมือขวาคู่ 4 และ 8 ตามต้องการ ส่วนน้ำหนักของการกวาดจะต้องให้มือทั้งสองมีความสม่ำเสมอ คือตีออกมาให้ได้เสียงที่เท่าๆกัน เรียกการกวาดชนิดนี้ว่าการกวาดขึ้น ส่วนในการกวาดลงใช้มือขวาตีกวาดลงไปที่ปุ่มลูกฆ้องจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและใช้มือซ้ายคอยตีรับโดยตียืนเสียงเป็นลักษณะเสียงลูกตกให้ตรงและพอดีตามจังหวะ ทั้งนี้สามารถกวาดทำเป็นคู่ 4 และ คู่ 8 ได้ตามต้องการ

14. การตีกวาดคู่ 16

โดยการใช้วิธีการตีกวาดตามปกติแต่เพิ่มจำนวนลูกในการกวาดให้ได้ครบ 16 ลูก ขาขึ้นใช้มือขวากวาดนำ ขาลงใช้มือซ้ายกวาดนำ[1] ลักษณะการตีกวาดชนิดนี้ต้องใช้กำลังและขีดความสามารถสูง เนื่องจากมีระยะและขอบเขตของช่วงเสียงที่มากกว่าการกวาดปกติ อาจเรียกการกวาดชนิดนี้ได้อีกอย่างหนึ่งว่า "การกวาดตลอดวง" ดังนั้นจึงต้องใช้ความระมัดระวังเพื่อไม่ให้พลาดเสียงประกอบกับต้องหมั่นฝึกฝนอยู่เสมอจึงจะปฏิบัติการกวาดคู่ 16 ชนิดนี้ได้อย่างสมบูรณ์

15. การตีประคบมือซ้าย - ขวา

การตีประคบมือเป็นวิธีการที่สำคัญอย่างยิ่งในการบรรเลงฆ้องวงเล็ก เพื่อให้ได้ความไพเราะ ลักษณะของการประคบมือถ้าจะปฏิบัติให้ได้คุณภาพตามต้องการต้องหมั่นฝึกฝนและเรียนรู้ในวิธีการตีฆ้องวงเล็กมาบ้างตามสมควร ดังนั้นเมื่อผู้บรรเลงสามารถปฏิบัติได้ถูกต้องและชำนาญก็จะทำให้มี "รสมือ" ที่ไพเราะชวนฟังอย่างยิ่ง

กระบวนการตีประคบมือของฆ้องวงเล็ก มีลักษณะคล้ายกันกับการตีประคบมือของฆ้องวงใหญ่ กล่าวคือ เมื่อตีลงไปยังลูกฆ้องลูกใดลูกหนึ่งแล้ว ต้องการให้เสียงที่ตีลงไปนั้นมีความประณีตนุ่มนวลไม่ดังกังวานมากเกินไป ส่วนกรณีที่ว่าจะประคบมือมากหรือน้อยนั้นสุดแล้วแต่ความต้องการของผู้บรรเลงเป็นสำคัญ ทั้งนี้ลักษณะของการประคบมือสามารถตีให้ได้เสียงต่างๆมากมายอีกทั้งยังสามารถแยกการตีประคบมือได้ทั้งมือซ้ายและขวา ดังจะแสดงอธิบายการตีประคบมือทั้งซ้ายและขวาดังนี้

การตีประคบมือขวา ได้แก่ ตีหนึบ, ตีหนับ, ตีหนด, โหน่ง เป็นต้น

---

[1] สำนักมาตรฐานอุดมศึกษาและสำนักปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, กระทรวง, เกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์ประกายพรึก, 2538

ตีหนีบ มีวิธีการตีโดยการใช้มือขวาตีลงไปบนปุ่มของลูกม้องโดยไม่ต้องยกมือขึ้นแต่อย่างใด ขณะเดียวกันก็จะไม่กดมือห้ามเสียงแต่อย่างใดด้วย ลักษณะการตีเช่นนี้เป็นการตีแบบปิดหัวไม้ คือเมื่อตีลงไปแล้วก็ให้กดแช่ไว้เช่นนั้น จึงจะได้เสียงหนีบตามต้องการ

ตีหนับ มีวิธีการตีโดยการใช้มือขวาตีลงไปบนปุ่มของลูกม้อง โดยใช้น้ำหนักในการตีพอประมาณเพื่อให้เกิดความกังวานตามสมควร จากนั้นจะใช้หน้าไม้ตี (ปี้น) ตีกดลงไปที่ลูกม้องลูกเดียวกันนั้น ทันทีเพื่อเป็นการห้ามเสียง ลักษณะการห้ามเสียงในการตีหนับนี้ต้องตีกดห้ามเสียงโดยเร็วเพื่อให้ได้เสียงหนับตามความหมายที่ต้องการ

ตีหนด มีวิธีการตีโดยการใช้น้ำหนักของมือขวาตีลงไปบนปุ่มของลูกม้องพอประมาณ โดยตีเปิดหน้าไม้ให้ได้เสียงดังกังวานยาวพอสมควร (เสียงกังวานยาวกว่าเสียงหนับ) จากนั้นให้ใช้หน้าไม้ตี (ปี้น) ตีกดลงไปที่ ลูกม้องลูกเดียวกันนั้นทันทีเพื่อเป็นการห้ามเสียง ลักษณะการตีหนด นี้สามารถเรียกได้อีกอย่างหนึ่งว่า "ตีหนอด"

ตีโหน่ง มีวิธีการตีโดยการใช้น้ำหนักของมือขวาพอประมาณพร้อมทั้งสปริงข้อมือเล็กน้อยตีลงไปบนปุ่มของลูกม้อง ในลักษณะตีให้ได้เสียงดังกังวาน แล้วรีบยกมือขึ้นทันที ซึ่งเมื่อพิจารณาแล้วจะเห็นได้ว่ามีความแตกต่างกันกับการตีหนีบ กล่าวคือการตีหนีบเป็นการตีลงไปบนลูกม้องโดยไม่ต้องยกมือขึ้น (ตีแล้วแช่ไว้) แต่การตีโหน่งเป็นการตีลงไปบนลูกม้องโดยรีบยกมือขึ้นทันที ทั้งนี้การตีที่เรียกว่าการตีโหน่ง จำเป็นต้องปฏิบัติดังอธิบายข้างต้นก็ด้วย มีจุดมุ่งหมายเพื่อให้เสียงมีความดังกังวานยาวนานนั่นเอง

การตีประคบมือซ้าย ได้แก่ ตีแตะ, ตีตะ, ตีตีด, ตีติง เป็นต้น

ตีแตะ เป็นการตีโดยการใช้มือซ้ายตีลงไปบนปุ่มของลูกม้องโดยใช้น้ำหนักพอประมาณ เมื่อตีลงไปแล้วก็ไม่ต้องยกมือขึ้นแต่อย่างใด ขณะเดียวกันก็จะไม่กดหรือห้ามเสียงแต่อย่างใดด้วย เมื่อพิจารณาการตีแตะจะเห็นได้ว่าเป็นการตีคล้ายกันกับตีหนีบ (เสียงของมือขวา) เพียงแต่ว่ามีความแตกต่างกันที่ตีหนีบเป็นการปฏิบัติของมือขวา ส่วนตีแตะเป็นการปฏิบัติของมือซ้าย ที่เป็นเช่นนี้เพราะเกิดจากสำเนียงของลูกม้องที่ได้ยินจึงเรียกกันไปเป็นลักษณะเสียงหนีบหรือเสียงแตะดังกล่าว

ตีตะ มีวิธีการตีโดยการใช้มือซ้ายตีลงไปบนปุ่มของลูกม้องโดยใช้น้ำหนักในการตีพอประมาณเพื่อให้เกิดความกังวานตามสมควร จากนั้นจะใช้ส่วนของหน้าไม้ตี (ปี้น) ตีกดห้ามเสียงลงไปที่ลูกม้องลูกเดียวกันนั้นทันที ลักษณะการกดห้ามเสียงในการตีตะนี้ต้องตีกดห้ามเสียงโดยเร็วเพื่อให้ได้เสียงตะตามต้องการ

ตีตีด มีวิธีการตีโดยการใช้น้ำหนักของมือซ้าย ตีลงไปบนปุ่มของลูกม้องพอประมาณโดยตีเปิดหัวไม้หรือตีเปิดหน้าไม้ให้ได้เสียงดังกังวานยาวพอสมควร (เสียงกังวาน

ยาวกว่าเสียงตะ) จากนั้นให้ใช้หน้าไม้ตี (ปี๋น) ตีกดลงไปที่ลูกฆ้องลูกเดียวกันนั้นทันทีเพื่อเป็นการห้ามเสียง

ตีติง มีวิธีการตีโดยการใช้น้ำหนักของมือขวาพอประมาณพร้อมทั้งสปริงข้อมือเล็กน้อยตีลงไปบนปุ่มของลูกฆ้อง ในลักษณะตีให้ได้เสียงดังกังวานแล้วรีบยกมือขึ้นทันที เมื่อพิจารณาจะเห็นได้ว่า มีความแตกต่างกับการตีแตะคือการตีแตะเป็นการตีโดยไม่ต้องยกมือริ้น (ตีแล้วแช่ไว้) แต่การตีติงเป็นการตีโดยเมื่อตีลงไปแล้วให้รีบยกมือขึ้นทันที เพื่อให้ได้เสียงกังวานที่ยาวนานนั่นเอง

16. การตีกระทบคู่ 3

โดยการใช้มือขวาตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องหนึ่งครั้ง และตีคู่ 3 พร้อมกันทั้งสองมือแต่ให้น้ำหนักมือและเสียงของมือขวาดังมากกว่ามือซ้าย การปฏิบัติวิธีนี้ยังเรียกได้อีกอย่างหนึ่งว่า "เสียงผล็อง" ซึ่งมักพบในฆ้องวงใหญ่ แต่กระนั้นในเครื่องมือฆ้องวงเล็กก็นิยมนำมาใช้บรรเลงเช่นกัน ด้วยเป็นวิธีการตีที่ส่งผลให้เกิดความไพเราะได้อย่างดี

17. การตีรัวเสียงเดียว

วิธีการตีรัวเสียงเดียวจะมีส่วนคล้ายคลึงกับการกรอคือ เกิดจากการใช้มือซ้ายตีลงบนปุ่มลูกฆ้องก่อนแล้วตามด้วยมือขวาสลับกันไป แต่การตีรัวเสียงเดียวจะใช้การตีมือซ้ายสลับกับมือขวา และตีลงบนปุ่มลูกฆ้องเพียงลูกเดียวลูกใดลูกหนึ่งเท่านั้น ลักษณะการตีรัวเสียงเดียวจะใช้กำลังของมือทั้งสองเท่าๆกัน ประกอบกับใช้ขีดความสามารถเร่งระดับให้มีความเร็วพอประมาณ จึงจะเรียกได้ว่า "รัวได้ละเอียด" ทั้งนี้สามารถใช้วิธีการตีรัวเสียงเดียวได้ในเพลงประเภทเพลงเดี่ยวเป็นสำคัญ เช่น เพลงเดี่ยวกราวใน, ทยอยเดี่ยว, เพลงเดี่ยวเชิดนอก, เพลงเดี่ยวลาวแพน เป็นต้น

<u>การบรรเลงกลวิธีพิเศษของฆ้องวงเล็ก</u>

ฆ้องวงเล็กเป็นเครื่องมือหนึ่งที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวโดดเด่น มีลักษณะเสียงและลีลาในทางการบรรเลงโลดโผนพิศดาร เนื้อแท้ของฆ้องวงเล็กนอกจากจะเป็นส่วนแต่งเติมและเพิ่มสีสรรค์ในทางการบรรเลงแล้ว ยังมีลักษณะเฉพาะแห่งการปฏิบัติด้วยการประดิษฐ์กลวิธีของเสียงพิเศษได้หลายประการ ดังจะแสดงให้เห็นถึงกลวิธีเสียงพิเศษของฆ้องวงเล็กดังต่อไปนี้

1. การตีกรอด

ลักษณะของการตีกรอด จะใช้มือขวาตียืนเสียงที่ลูกฆ้องลูกใดลูกหนึ่งในลักษณะสปริงข้อมือเล็กน้อย ในขณะเดียวกันใช้มือซ้ายกดห้ามเสียงทันทีที่ลูกฆ้องซึ่งทำเป็นคู่กับมือขวาตั้งแต่คู่ 2 ขึ้นไป โดยปกติจะสามารถใช้การตีกรอดในการบรรเลงได้ทุกๆประเภทของ

เพลงและถือเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของฆ้องวงเล็กโดยแท้ เพราะลักษณะทางและการปฏิบัติอำนวยประโยชน์ให้ทำได้ดี อย่างไรก็ตามในเครื่องดนตรีฆ้องวงใหญ่ก็ใช้ปฏิบัติเช่นกัน แต่มักใช้ในเพลงประเภทเพลงเดี่ยวเป็นสำคัญ

2. การตีกรุบ

ลักษณะของการตีกรุบ จะใช้มือซ้ายตียืนเสียงที่ลูกฆ้องลูกใดลูกหนึ่ง ในลักษณะสปริงข้อมือเล็กน้อย ในขณะเดียวกันใช้มือขวากดห้ามเสียงทันทีที่ลูกฆ้องซึ่งทำเป็นคู่กับมือซ้ายตั้งแต่คู่ 2 ขึ้นไป เมื่อพิจารณาการตีกรุบจะเห็นได้ว่ามีวิธีปฏิบัติคล้ายกันกับการตีกรอด แต่จะมีความแตกต่างกันที่ระบบในการใช้มือที่ใช้ตียืนเสียงเท่านั้น ทั้งนี้การตีกรุบสามารถนำมาปรับใช้บรรเลงได้ในเพลงทุกๆประเภท และถือเป็นเอกลักษณ์ ในการทำเสียงพิเศษของ ฆ้องวงเล็กดังเช่นการตีกรอดด้วย

3. การตีปริบ

มีวิธีการตีโดยการใช้กำลังของมือซ้ายและขวาเท่าๆกัน โดยมือขวาตีในลักษณะยืนเสียงและสปริงข้อมือเล็กน้อยส่วนมือซ้ายกดห้ามเสียงในลักษณะแตะหรือตะ การปฏิบัติเสียงปริบนี้จะใช้นิ้วชี้ทั้งมือซ้ายและนิ้วชี้มือขวากดเน้นที่ก้านไม้ พร้อมกับสปริงมือเข้าช่วยอยู่ตลอดเวลาจึงจะทำให้เสียงปริบมีความสมบูรณ์ ประกอบกับลักษณะของเสียงปริบนี้มักนิยมใช้ตีอยู่ภายในลูกฆ้องเพียงลูกเดียว กล่าวคือเกิดจากการปฏิบัติมือซ้ายและมือขวาตีอยู่ในลูกเดียวกันคล้ายกับการสะบัดลูกเดียว 3 เสียง หรือการสะเดาะของระนาดเอก[1] อย่างไรก็ตามด้วยลักษณะของการตีปริบที่ดีต้อง ปฏิบัติให้มีความเร็วและค่อนข้างเบา จึงจะทำให้เกิดอรรถรสในการบรรเลงอย่างสมบูรณ์ ทั้งนี้ ผู้บรรเลงสามารถใช้วิธีการตีปริบนำเข้าไปใช้ในสำนวนกลอนต่างๆ ได้ทุกๆหรือตลอดสำนวนกลอนได้ตามประสงค์อีกด้วย

4. การตีโปรย

มีวิธีการตีโดยการใช้กำลังของมือทั้งสองออกแรงเท่าๆกัน โดยจะตีลงบนลูกฆ้องในลักษณะสปริงมือทั้งซ้ายและขวาโดยจะตีแบบเปิดหัวไม้พอประมาณ เมื่อพิจารณาลักษณะการตีจะพบว่าทั้งมือซ้ายและมือขวาเป็นการออกแรงตีเพียงครั้งเดียวแต่ให้มีเสียงดังออกมาเป็น 2 เสียง โดยเสียงที่ 2 จะเป็นเสียงที่เกิดจากการสปริงข้อมือ แต่ทั้งนี้เสียงที่ 2 ต้องมีความดังเสมอหรือเท่ากันกับเสียงแรกด้วย ลักษณะของการตีเสียงโปรยมักนิยมใช้ตีเป็นคู่ตั้งแต่คู่ 2 เป็นต้นไป แต่ที่นิยมใช้ตีกันอยู่เพียงแค่คู่ 2, 3, 4 เท่านั้น ด้วยเป็นการปฏิบัติได้สะดวกและได้อรรถรสชวนฟังมากกว่านำไปใช้ตีคู่อื่นๆ ทั้งนี้ยังสามารถใช้การตีโปรยนำเข้าไปใช้ในสำนวนกลอนต่างๆได้ทุกๆ หรือตลอดสำนวนกลอนดังเช่นการตีปริบอีกด้วย

---

[1] อ้างถึง โพธิ์สามต้น. สัมภาษณ์. 11 กันยายน 2540

5. การตีกวาดโฉบเฉี่ยว

ลักษณะของการตีกวาดโฉบเฉี่ยวจะใช้วิธีการตีกวาดตามปกติ และใช้มือซ้ายตีเรียงเสียงไปอีกสองเสียง การตีกวาดโฉบเฉี่ยวนี้ต้องใช้กำลังของมือทั้งสองเท่าๆกัน โดยตีกวาดลงบนปุ่มของลูกม้องเพียงแต่ผิวเท่านั้น เมื่อพิจารณาแล้วจะพบว่าลักษณะของการกวาดชนิดนี้ ให้เสียงเบาและรวดเร็วมากกว่าการกวาดตามปกติ การปฏิบัติของมือขวาในกาะกวาดชนิดนี้มักจะกวาดไปเพียง 4 ถึง 5 ลูกเท่านั้น ส่วนมือซ้ายตียืนที่เสียงตกของลูกกวาดพร้อมกับตีเรียงเสียงไปอีก 2 เสียงอย่างรวดเร็ว ทั้งนี้เนื่องจากเป็นการกวาดที่ต้องการแสดงถึงความพริ้วของสำนวนกลอนซึ่งมักใช้การกวาดชนิดนี้ผูกเป็นสำนวนกลอนโดยตีติดกัน 1 ถึง 2 วรรคโดยประมาณ ซึ่งนิยมทำการตีกวาดโฉบเฉี่ยวนี้เข้าไปใช้บรรเลงในเพลงประเภทเพลงเดี่ยวเป็นส่วนใหญ่

6. การตีกวาดกระชาก

ใช้ลักษณะของการตีกวาดโดยปกติ แต่เพิ่มน้ำหนักของเสียงให้มีความดังและหนักแน่นคมชัดมากกว่าการกวาดโดยปกติ เนื่องด้วยต้องการแสดงความโลดโผนดุดันในการบรรเลงประกอบกับต้องการสร้างความพิศดาร และยากแก่ผู้บรรเลงเป็นสำคัญ อีกทั้งยังเป็นกาะวัดระดับความสามารถและสมรรถภาพของผู้บรรเลงไปในตัวด้วย การกวาดชนิดนี้จะพบว่ามือขวาต้องตีกวาดให้ครบทุกเสียงในขณะที่มือซ้ายตียืนรับเสียงที่ทำเป็นคู่กับมือขวาโดยนิยมกวาดเป็นคู่ 4 และคู่ 8 อย่างไรก็ตามการตีกวาดกระชากมักใช้ผูกอยู่ในสำนวนกลอนเพียง 1 หรือ 2 สำนวนกลอนเท่านั้น ประกอบกับนิยมใช้ในเพลงประเภทเพลงเดี่ยวเพียงอย่างเดียวดังปรากฏ

7. การตีสะบัดกรุบ (สะบัดห้ามเสียง)

โดยการใช้วิธีตีสะบัดตามปกติ แต่เสียงที่ 3 จะมีลักษณะสปริงข้อมือแบบปิดหัวไม้ซึ่งสามารถปฏิบัติได้ทั้งสะบัดขึ้นและสะบัดลง เช่น มือซ้ายตีเสียงโดเสียงที่ 1 ส่วนมือขวาตีรับเสียงที่ 2 (เสียงเร) และ 3 (เสียงมี) ในเสียงที่ 3 ซึ่งปฏิบัติด้วยมือขวาจะต้องสปริงข้อมือเล็กน้อยพร้อมทั้งปิดหัวไม้เพื่อกดห้ามเสียงทันที (มือซ้ายเสียงที่ 1และมือขวาเสียงที่ 2 ตีแบบเปิดมือ) จึงจะได้ความหมายของการสะบัดกรุบหรือสะบัดห้ามเสียงโดยสมบูรณ์ ทั้งนี้สามารถนำไปใช้บรรจุให้เป็นสำนวนกลอนแต่ละวรรคๆได้ตามประสงค์ ประกอบกับใช้บรรเลงได้ทั้งในเพลงประเภทเพลงหมู่และเพลงเดี่ยว อย่างไรก็ตามสามารถใช้การสะบัดชนิดนี้โดยสะบัดเป็นลักษณะ 3 เสียงเรียงชิดติดกันหรือสะบัดข้ามเสียงเป็นคู่ 4 และ 5 ก็ได้ตามโอกาสอันสมควร

8. การตีสะบัดร่อน

ใช้ลักษณะของการตีสะบัดโดยปกติ โดยจะสะบัดในลักษณะเปิดหัวไม้หรือเปิดมือทั้ง 3 เสียง (ไม่กดที่เสียงหนึ่งเสียงใดเลย) สามารถใช้วิธีการสะบัดได้ทั้งขึ้นและลง ลักษณะของการตีสะบัดร่อนมักผูกเป็นสำนวนกลอนการสะบัดตลอดสำนวนกลอนโดยมีความยาว 1 ถึง 2 วรรค เมื่อพิจารณาจะพบว่าเป็นการสะบัดแบบ 3 เสียงเรียงชิดติดกัน (ไม่ข้ามเสียง) ผูกร้อยเรียงเป็นสำนวนการสะบัดทั้งหมด จากเสียงสูงมาสู่เสียงต่ำหรือจากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงเป็นคู่ 4 (1 วรรค) หรือคู่ 8 (2 วรรค) และสามารถปรับใช้ได้ทั้งการบรรเลงประเภทเพลงหมู่และเพลงเดี่ยวเช่นกัน

9. การตีสะบัดโฉบเฉี่ยว

เป็นลักษณะของการสะบัดอีกแบบหนึ่งซึ่งจะใช้การตีในลักษณะสะบัดลงเป็นสำคัญ โดยใช้มือขวาตีสะบัดก่อน 2 เสียง และตามด้วยมือซ้ายตีรับอีก 1 เสียง เช่น มือขวาตีที่เสียง มีและเร ส่วนมือซ้ายจะตีรับที่เสียงโด โดยใช้กำลังในการสะบัดพอประมาณและให้เสียงทั้ง 3 เสียงดังสม่ำเสมอกัน ในการสะบัดแบบโฉบเฉี่ยวจะใช้การตีแบบเปิดมือและเปิดหัวไม้เพื่อให้ได้เสียงที่คมชัด และมักนิยมใช้การสะบัดชนิดนี้ในสำนวนกลอนที่มีความโลดโผนพิศดารต่างๆมากมาย เนื่องด้วยกระทำได้สะดวกและตีได้ "ทัน" เมื่อบรรเลงในแนวหรือจังหวะที่เร็วอีกด้วย

10. การตีลูกฉีกอก

ลักษณะของการตีลูกฉีกอกนี้จะแสดงให้เห็นถึงความยากลำบากและพิศดารของวิธีการตีชนิดนี้ ประกอบกับต้องการวัดขีดความสามารถในด้านพละกำลังด้านความแม่นยำและด้านความคล่องตัวของผู้บรรเลง ทั้งนี้ยังสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะภูมิปัญญาอันชาญฉลาดของครูผู้คิดประดิษฐ์การตีชนิดนี้ เข้ามาใช้ผูกเป็นสำนวนกลอนในการบรรเลง ด้วยลักษณะของการตีลูกฉีกอกจะใช้มือขวาตีอยู่ที่ลูกยอดหรือลูกรองยอด (ขวามือผู้บรรเลง) ส่วนมือซ้ายจะตีอยู่ที่ลูกทวนหรือลูกต้น (ซ้ายมือของผู้บรรเลง) เมื่อพิจารณาจะเห็นว่าเป็นการฉีกมือแยกห่างออกจากกันโดยมีช่วงกว้างมากกว่าการบรรเลงโดยปกติ และเมื่อนับระยะห่างของลูกม้องจะมีช่วงห่างเป็นคู่ 15 ถึง 16 เลยทีเดียว ทั้งนี้สุดแล้วแต่ทางกลอนของผู้บรรเลงเป็นสำคัญ อย่างไรก็ตามการตีชนิดนี้นิยมใช้อยู่ในระบบเพลงเดี่ยวเพียงอย่างเดียวเท่านั้น เช่น เดี่ยวกราวใน, เชิดนอก และสารถี เป็นต้น ทั้งนี้เมื่อพิจารณาจะพบว่า เป็นการปฏิบัติที่มีระยะช่วงห่างมากกว่าการตีมือถ่าง เนื่องจากมือถ่างจะมีลักษณะของการใช้มือตีเป็นคู่ประมาณอยู่ในช่วงคู่ 9 ถึงคู่ 12 (ผู้วิจัยสังเกตุจากทางเดี่ยวม้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ 3 ชั้น ประโยคที่ 1) ดังแสดงตัวอย่างการตีลูกฉีกอกต่อไปนี้

การตีลูกฉีกอก

−	+	−	+
ซ ล ท	ม̇ ม̇ ม̇	ซ ล ท	ร̇ ร̇ ร̇	ซ ล ท	ร ร ร	ซ ล ท	ม̇ ม̇ ม̇
ซ̣	ม̣	ซ̣	ร̣	ซ̣	ร̣	ซ̣	ม̣

11. การตีสำนวนกลอนเกรี้ยวกราด

สำนวนกลอนเกรี้ยวกราดเป็นลักษณะของสำนวนกลอนที่มีความโลดโผนพิศดาร แสดงความหมายเชิงต้องการความดุดัน เผ็ดร้อนในสำนวนกลอนนั้นๆเพื่อเพิ่มสีสรรและลีลาในการบรรเลงอีกรูปแบบหนึ่ง โดยลักษณะของการตีจะต้องใช้กำลังและเพิ่มน้ำหนักโดยตีให้มีเสียงดังมากกว่าการตีปกติ อาจเรียกได้ว่าตีแบบตวาดๆหรือกระโชก มีวิธีการตีโดยใช้การสะบัดสลับกับการตีคู่ 4 หรือคู่ 8 ทีละมือ (ซ้ายครั้ง-ขวาครั้ง) หรืออาจตีสะบัดสลับกับการตีลง 2 มือพร้อมกัน ทั้งนี้โดยนัยสำคัญจะแสดงให้เห็นถึงความไม่เรียบร้อยในสำนวนกลอนนั้นๆ อย่างไรก็ตามในการตีสำนวนกลอนเกรี้ยวกราดนี้ นอกจากจะมีวิธีการตีดังกล่าวข้างต้นแล้ว อาจสามารถใช้ลูกกวาดเข้าไปเสริมเพื่อเพิ่มรสชาติให้สำนวนกลอนนั้นๆ มีความหมายตามลักษณะของสำนวนกลอนประเภทนี้ได้อีก แต่ทั้งนี้จะใช้ลักษณะกลอนชนิดนี้ ในเพลงประเภทเพลงเดี่ยวมากกว่าเพลงประเภทอื่นๆ เนื่องจาก เป็นลักษณะของสำนวนกลอนที่มีความพิศดารมากกว่าสำนวนกลอนทั่วไปนั่นเอง ดังแสดงตัวอย่างต่อไปนี้

สำนวนกลอนเกรี้ยวกราด

−	+	−	+
ท̣ ล̣ ⌒ ร	ท̣ ล̣ ⌒ ซ	ท̣ ล̣ ⌒ ม	ท̣ ล̣ ⌒ ร	ม ร ⌒ ด̇	ฟ ม ⌒ ร̇	ล ซ ⌒ ม̇	ม ร ⌒ ด̇
ซ̣ ด	ซ̣ ม	ซ̣ ร	ซ̣ ด	ด ด	ร ร	ม ม	ด ด

12. การตีสำนวนกลอนฝาก

การตีสำนวนกลอนฝาก เป็นการตีผูกกลอนที่เสียงตกสุดท้ายของกลอน โดยไม่ตกลงเสียงตกเดียวกันกับ ทำนองหลัก แต่ฝากเสียงตกสุดท้ายของกลอนนั้นไปเริ่มต้นเสียงแรกของกลอนถัดไป และกลอนถัดไปนั้นอาจจะขมวดกลอนในส่วนท้ายให้ตกเสียงตกเดียวกับทำนองหลักก็ได้ หรืออาจจะผูกกลอนฝากต่อไปก็ได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับทำนองเพลงหรือจุดประสงค์ของผู้คิดกลอนฝากพึงจะกระทำโดยปกติการผูกกลอนฝากจะกระทำได้โดยมีวัตถุประสงค์ดังนี้

1. เพื่อแก้ปัญหาในการ “จนกลอน”
2. เพื่อแก้ปัญหาเสียงตกสุดท้ายของทำนองหลัก เป็นเสียงตกเดียวกับการผูกกลอนเสียงแรกของกลอนถัดไป
3. เพื่อปกปิดซ่อนเร้นเล่นสำนวนกลอน

4. แสดงภูมิปัญญาในการคิดกลอน

อย่างไรก็ตามในการใช้ลักษณะกลอนฝากนั้นจะใช้ในลักษณะดังกล่าว แต่ไม่ใช้จนมากเกินไปประกอบกับสามารถใช้กลอนชนิดนี้ทั้งในเพลงระบบเพลงหมู่และเพลงเดี่ยวได้ทั้ง 2 กะณี ดังแสดงตัวอย่างต่อไปนี้

เนื้อทำนองหลัก สำนวนกลอนฝาก

−	−	−	+
ซ ล	ด๋ ล	ซ ล		- ซ - ล		- ด	ร ม
- ฟ	ซ ซ	ซ ฟ	ซ ฟ ม ร	- ฟ	ซ ฟ ม ร	- ซุ	- ด

ทางม้องวงเล็กสำนวนกลอนฝาก

−	−	−	+
ร๋ด๊ ล	ซ ล	ซ ฟ	ม ล	ซ ฟ	ม ร	ทุลู๊ ร	ม ซ
ล ซ	ฟ ฟ	ฟ ม	ร ด	ฟ ม	ร ด	ซุ ด	ร ม

13. การตีสำนวนกลอนพัน

การตีสำนวนกลอนพันเป็นการตีเรียงร้อยเสียงผูกพันกลับไป-มา มิให้เห็นเนื้อแท้ของทำนองหลัก แต่เสียงตกสุดท้ายของกลอนพันต้องลงเสียงตกเดียวกันกับทำนองหลักในแต่ละวรรคหรือประโยคของเพลงเปรียบเทียบได้กับกลอนพันเป็นเถาวัลย์ ส่วนทำนองหลักเป็นท่อนไม้หรือกิ่งไม้ที่มีเถาวัลย์พันอยู่รอบๆ ทั้งนี้มักนิยมใช้กลอนชนิดนี้ ในเพลงประเภทเดี่ยวเป็นสำคัญ เนื่องด้วยมีความซับซ้อนและแสดงความหมายในเชิงปกปิดมิให้เห็นเนื้อทำนองหลัก ซึ่งตรงตามจุดประสงค์ของการบรรเลงเพลงในประเภทเพลงเดี่ยวอย่างแท้จริง ดังแสดงตัวอย่างต่อไปนี้

เนื้อทำนองหลักสำนวนกลอนพัน

−	+	−	+
ซ ล	ด๋ ล	ซ ล		- ซ - ล		- ด	ร ม
- ฟ	ซ ซ	ซ ฟ	ซ ฟ ม ร	- ฟ	ซ ฟ ม ร	- ซุ	- ด

−	+	−	+
- ฟ - ซ	ล ซ	ร ม	ฟ ซ	ล ล	ล ล ซ	ซ	ฟ ซ - ฟ
ด	ฟ ม	ร ด	ร ม	ลู ร	ร	ร ร ม	ด

ทางม้องวงเล็กสำนวนกลอนพัน

−		+		−		+	
ซ ซ	ฟ ฟ	ฟ ฟ	ม ฟ	ฟ ฟ	ม ร	ร ร	ม ม
ร ฟ	ด ม	ด ม	ร ด	ด ม	ร ด	ลฺ ด	ลฺ ร

−		+		−		+	
ซ ซ	ซ ซ	ม ฟ	ซ ล	ด̀ ร̀	ด̀	ล ซ	ร̀ ด̀
ร ร	ฟ ร	ร ร	ม ฟ	ซ ล	ล ล ซ	ฟ ร	ล ซ ฟ

14. การตีสำนวนกลอนฉวัดเฉวียน

การตีสำนวนกลอนชนิดนี้ มักใช้วิธีการตีสะบัดกลับไป-มา หรือสะบัดขึ้น-ลง โดยไม่ต้องกดหรือปิดหัวไม้อย่างใด วิธีการตีสำนวนกลอนชนิดนี้ใช้วิธีสะบัดเช่นเดียวกันกับสะบัดร่อน แต่ลักษณะของสะบัด เพื่อตีสำนวนกลอนฉวัดเฉวียนจะแสดงถึงการสะบัดที่ข้ามไป-มา หรือผูกเป็นสำนวนกลอนโดยการใช้การสะบัดที่ยอกย้อนต่ำบ้างสูงบ้างสลับกันไป-มาโดยตลอดสำนวนกลอน เปรียบได้กับนกที่กำลังร่อนเล่นลม หรือกำลังถลาร่อนเพื่อไล่จับแมลงฉะนั้น ดังแสดงตัวอย่างต่อไปนี้

การตีสำนวนกลอนฉวัดเฉวียน

−		+		−		+	
รด\ ทท\	มร\ ดด\	ด̀ร̀ รร\	ฟฟ\ ทท\	รด\ ดท\	ซฟ\ รด\	ซฟ\ รด\	ดท\ รด\
ทฺ ท	ด ด	ท ร	ฟ ท	ท ซ	ร ทฺ	ร ทฺ	ซฺ ทฺ

จากวิธีการตี และการปฏิบัติกลวิธีพิเศษข้างต้น สามารถจำแนก เม็ดพลายของม้องวงเล็กโดยจัดประเภทได้ดังต่อไปนี้

1. ประเภทการสะบัด เช่น สะบัดกรุบ , สะบัดขึ้น - ลง , สะบัดข้ามเสียง , สะบัดสลับมือสะบัดนำเรียงเสียง , สะบัดสอดสำนวน , สะบัดสามลูกสลับกันระหว่างช่วงคู่ 8 , สะบัดร่อน และสะบัดโฉบเฉี่ยว

2. ประเภทสำนวนกลอนเช่น สำนวนกลอนฝาก , สำนวนกลอนพัน , สำนวนกลอนเกรี้ยวกราด , สำนวนกลอนฉวัดเฉวียน

3. ประเภทการกวาด กวาดขึ้นลงทั้งคู่ 4 และคู่ 8 , กวาดคู่ 16 , กวาดโฉบเฉี่ยว , กวาดกระชาก

4. ประเภทการไขว้มือ เช่น ไขว้มือตามปกติและไขว้สอดมือ

5. ประเภทการประคบมือ เช่น ประคบมือซ้าย (แตะ , ตะ , ตีด , ติง) และประคบมือขวา (หนีบ , หนับ , หนอด , โหน่ง)

ทั้งนี้วิธีการตีและกลวิธีพิเศษของฆ้องวงเล็กยังมีเม็ดพลายอื่นๆ อีกเช่น กรอด , กรุบ , ปริบ , โปรย , รัวเสียงเดียว , การกรอคู่ต่างๆ , การตีกระทบคู่ 3 , การตีลูกฉีกอก เป็นต้น

<u>การบรรเลงฆ้องวงเล็กในประเภทเพลงเรื่อง</u>

จำแนกเพลงเรื่อง

ภูมิหลังของบทเพลงไทยผ่านระบบความคิด แนวความเชื่อ ความศรัทธา โดยศิลปินรุ่นเก่าถ่ายทอดออกมาในรูปของการประพันธ์เพลงไทย เพลงเรื่อง เป็นเพลงไทยเพลงหนึ่งที่ใช้บรรเลงมาเป็นเวลาช้านาน แต่ในปัจจุบันหาฟังได้ยาก และแทบจะไม่มีการถ่ายทอดทางระบบการศึกษาในวงวิชาการให้กว้างขวางขึ้นประกอบกับเพลงเรื่องมีเนื้อหาสาระสำคัญ และประกอบด้วยองค์ประกอบหลักในรายละเอียดของดนตรีไทยแง่มุมต่างๆ ที่จะนำมาศึกษาวิเคราะห์ วิจัยให้เกิดขึ้นเป็นองค์ความรู้ใหม่ ทางวิชาการดนตรีไทย อีกทั้งจะนำไปสู่การศึกษาค้นคว้าอันเป็นแนวทางการศึกษาบทเพลงประเภทอื่นๆ สืบไป

เพลงเรื่อง หมายถึง เพลงประเภทหนึ่งที่ครูอาจารย์ฝ่ายดนตรีไทยได้นำเพลงหลายๆ เพลงมาบรรเลงติดต่อกัน แต่ละเพลงมีท่วงทำนองที่คล้องจองกลมกลืนกัน หรือเป็นเพลงที่มีความหมายเดียวกัน

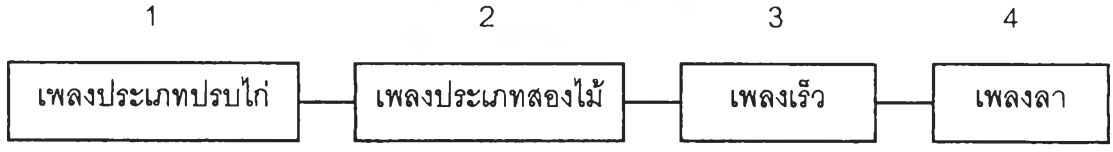
เพลงเรื่องแบ่งออกเป็นประเภทต่างๆ ได้ดังนี้

1. เพลงเรื่องประเภทเพลงช้า
2. เพลงเรื่องประเภทปรบไก่
3. เพลงเรื่องประเภทสองไม้
4. เพลงเรื่องประเภทเพลงเร็ว
5. เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง
6. เพลงเรื่องประเภทเรื่องนางหงษ์
7. เพลงเรื่องประเภทเรื่องบัวลอย

ในแต่ละประเภทของเพลงเรื่องนั้นมีลักษณะของท่วงทำนอง จำนวนของเพลง โอกาสที่ใช้ ในงานพิธีกรรมต่างๆ ตลอดจนรูปแบบโครงสร้างของเพลงและการนำไปใช้ให้มีความเหมาะสมกับวงดนตรีไทยที่มีความแตกต่างกัน ดังจะแสดงต่อไปนี้

1. <u>เพลงเรื่องประเภทเพลงช้า</u> มีลักษณะการบรรเลงตอนต้นนั้นเป็นเพลงประเภท "ปรบไก่" ต่อจากนั้นจะถอนออกเพลงประเภท "สองไม้"และเมื่อหมดเพลงประเภทสองไม้ก็จะถอน "ออกเพลงเร็ว" และปิดท้ายด้วยเพลงลา

รูปแบบการบรรเลงเพลงช้า



เพลงประเภทปรบไก่ในเพลงช้านี้โบราณได้นำเพลงมาบรรเลงติดต่อกันโดยคัดเลือกเพลงที่มีสำนวนเดียวกัน หรือใกล้เคียงกัน อยู่ในอัตราจังหวะหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้นเหมือนกัน นำมาบรรเลงต่อกันตั้งแต่ 2 เพลงขึ้นไป เช่น เพลงช้าเรื่องสร้อยสน นำเพลงสร้อยสนมาบรรเลงเป็นลำดับแรกและนำเพลงพวงร้อยมาบรรเลงเป็นลำดับที่สองและเพลงช้าเรื่องฝรั่งรำเท้า (หน้าทับพิเศษเฉพาะเพลง) นำเพลงฝรั่งรำเท้า เพลงฝรั่งแดง และฝรั่งเดิม มาบรรเลงติดต่อกันตามลำดับ และนิยมเรียกชื่อเพลงที่นำมาบรรเลงเป็นลำดับแรกเป็นชื่อเพลงช้านั้น เช่น เพลงช้าเรื่อง ฝรั่งรำเท้า เพลงช้าเรื่องสร้อยสน เป็นต้น

ส่วนเพลงประเภทสองไม้นั้น โบราณได้นำเพลงสำนวนสองไม้มาบรรเลงต่อจากตัวเพลงช้าซึ่งสำนวนสองไม้ดังกล่าวนี้ ใช้ตะโพนไทยตีกำกับจังหวะหน้าทับสองไม้อัตรา 2 ชั้น หลังจากนั้นบรรเลงถอนออกเพลงเร็ว ซึ่งอยู่ในอัตราจังหวะชั้นเดียว และจบลงท้ายด้วยเพลงลาเป็นลำดับสุดท้าย

ตัวอย่าง ชื่อเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า

1. เพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง
2. เพลงช้าเรื่องเต่าเห่
3. เพลงช้าเรื่องพระรามเดินดง
4. เพลงช้าเรื่องสร้อยสน
5. เพลงช้าเรื่องรำดาบ
6. เพลงช้าเรื่องตะนาว
7. เพลงช้าเรื่องมอญแปลง
8. เพลงช้าเรื่องเขมรใหญ่
9. เพลงช้าเรื่องสารถี
10. เพลงช้าเรื่องจีนแส
11. เพลงช้าเรื่องแขกมอญ
12. เพลงช้าเรื่องเต่าทอง
13. เพลงช้าเรื่องแขกไทร
14. เพลงช้าเรื่องสี่เกลอ
15. เพลงช้าเรื่องฝรั่งรำเท้า

16. เพลงช้าเรื่องกะระหนะ

2. <u>เพลงเรื่องประเภทปรบไก่</u> มีลักษณะแตกต่างจากเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า คือมีลักษณะเฉพาะเพลงประเภทสำนวนปรบไก่อัตรา 2 ชั้น นำมาบรรเลงติดต่อกันและมีสำนวนเหมือนกัน แต่ไม่นิยมบรรเลงออกสองไม้ และเพลงเร็วลงลาเหมือนเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า คือ มีลักษณะเฉพาะตัวเพลงช้าซึ่งจัดอยู่ในสำนวนปรบไก่เท่านั้น เช่น

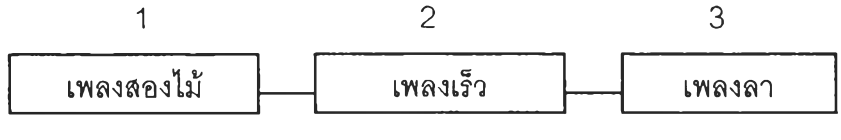
เพลงที่ 1 เพลงพญาฝันหรือเพลงต้นพญาโศก
เพลงที่ 2 เพลงพญาโศก
เพลงที่ 3 เพลงพญาครวญ
เพลงที่ 4 เพลงพญาตรึก
เพลงที่ 5 เพลงพญารำพึง

นำมาบรรเลงติดต่อกันส่วนตอนลงจบ "ทอด" ลงธรรมดาด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงเรียกเพลงเรื่องประเภทนี้ว่าเพลงเรื่องประเภทปรบไก่

3. <u>เพลงเรื่องประเภท สองไม้</u> มีลักษณะสำนวนเพลงเฉพาะสองไม้เท่านั้นจะไม่มีสำนวนปรบไก่หรือเพลงประเภทที่มีสำนวนปรบไก่มาบรรเลงขึ้นต้นอย่างเช่น เพลงเรื่องประเภทเพลงช้าทั่วไป แต่จะมีลักษณะคือ เริ่มต้นด้วยเพลงสองไม้ และถอนออกเพลงเร็วลงลาเป็นเพลงสุดท้าย เช่น เพลงเรื่องสีนวล มีลำดับการบรรเลงดังนี้

เพลงที่ 1 เพลงสีนวลใน
เพลงที่ 2 เพลงสีนวลนอก
เพลงที่ 3 เพลงปลายสีนวล
เพลงที่ 4 เพลงต้นกินนร
เพลงที่ 5 เพลงกินนรรำ
เพลงที่ 6 เพลงเหมราช
เพลงที่ 7 เพลงสาวคำ
เพลงที่ 8 (ออกเพลงเร็ว) เพลงเร็วเหมราช
เพลงที่ 9 เพลงลา

<u>รูปแบบเพลงเรื่องประเภทสองไม้</u>



4. <u>เพลงเรื่องประเภทเพลงเร็ว</u> เป็นเพลงเรื่องที่เรียกชื่อไปตามอัตราเพลง คือ เพลงเรื่องที่มีอัตราเป็นชั้นเดียว ซึ่งเรียกกันว่า "เพลงเร็ว" ลักษณะของเพลงจะเป็นเพลงเร็วตลอดทั้งเรื่องเช่น เรื่องแขกมัดตีนหมู เป็นต้น

5. <u>เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง</u> เป็นเพลงเรื่องประเภทหนึ่งที่มีลักษณะสำนวนในอัตราชั้นเดียวเหมือนกัน แต่เป็นลักษณะสำนวนในรูปของเพลงฉิ่ง เช่น

1. เรื่องฉิ่งตวงพระธาตุ
2. เรื่องฉิ่งช้างประสานงา
3. เรื่องฉิ่งตรัง
4. เรื่องฉิ่งมุล่ง

ลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ของเพลงฉิ่ง คือ เป็นเพลงจำพวกหนึ่งที่ไม่มีหน้าทับตีกำกับจังหวะขณะบรรเลง

6. <u>เพลงเรื่องประกอบเรื่องนางหงษ์</u> นางหงษ์เป็นชื่อเพลงเรื่องหนึ่งสำหรับปี่ชวาซึ่งมีเพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวนเป็นเพลงแรก แล้วเรียงลำดับต่อไปอีกหลายเพลง เพลงเรื่องนาง หงษ์นี้ใช้เฉพาะประโคมศพเท่านั้น ส่วนในการบรรเลงเพลงเรื่องนาง หงษ์นี้ในสมัยโบราณซึ่งเปลี่ยนจากปี่ชวา เวลาเดี่ยวมาเป็นปี่พาทย์ทั้งวงก็ยังใช้กลองทัดตีสองมือพร้อมๆกัน (ดังครึมๆ ครึมๆ) เป็นเครื่องประกอบจังหวะ ต่อมาแม้บรรเลงด้วยปี่พาทย์ทั้งวงซึ่งเคยใช้กลองทัดก็เปลี่ยนเป็นใช้กลองมาลายูแทน แต่คงใช้หน้าทับ "ครึมๆ ครึมๆ" อย่างกลองทัดนั้นเป็นแบบฉบับ เรียกชื่อหน้าทับนี้ว่าหน้าทับ นางหงษ์ มาในสมัยหลังๆนี้ความเบื่อหน่ายที่จะต้องบรรเลงซ้ำซากอยู่ แต่เพลงเรื่องนางหงษ์ และมีหน้าทับประจำอยู่อย่างเดียว จึงเปลี่ยนแปลงการบรรเลงโดยใช้เพลงนางหงษ์แต่ตอนต้นแล้วก็ออกเพลงต่างๆต่อไป มีเพลงเร็วและตลอดจนเพลงภาษาต่างๆ เป็นการสนุกสนานไปทีเดียวแต่ก็ต้องเรียกการบรรเลงชนิดนี้ว่า นางหงษ์[1]

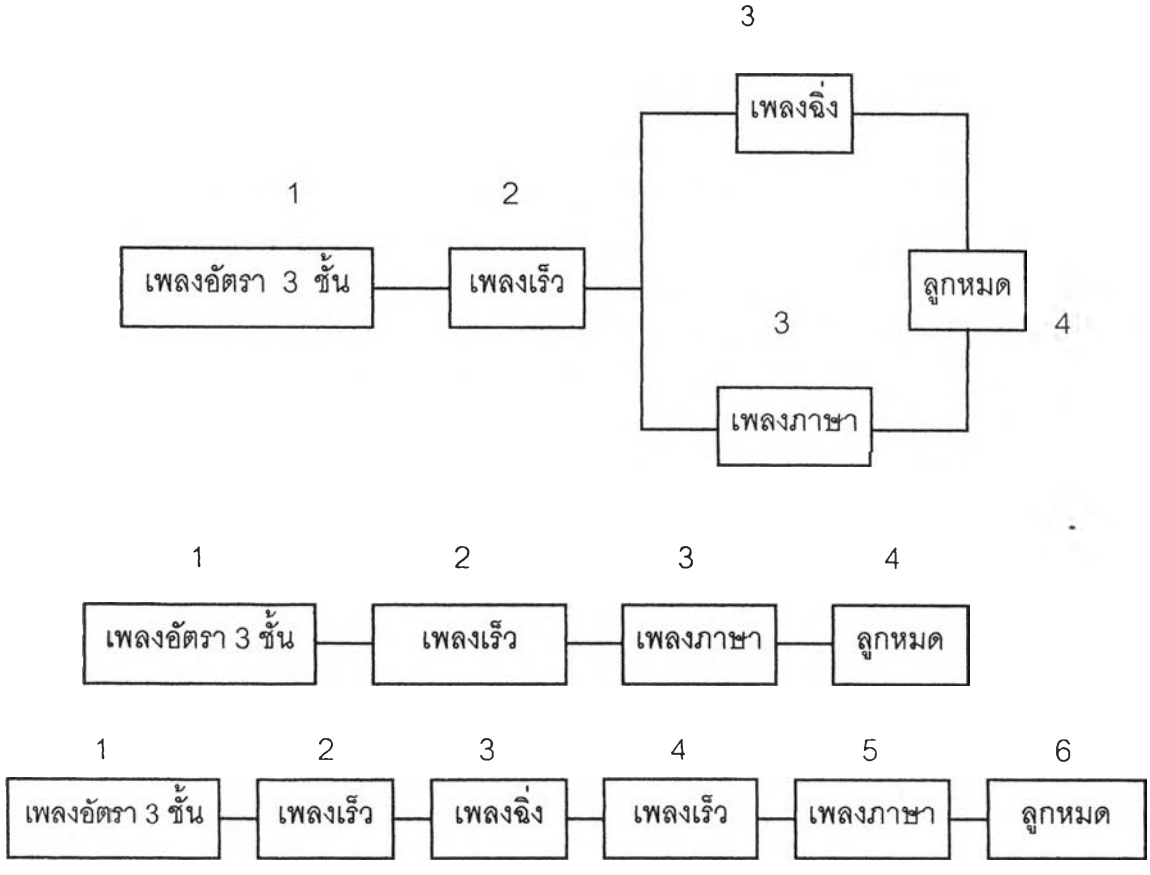
ลักษณะของเพลงเรื่องนาง หงษ์ที่พบเห็นกันอยู่ในปัจจุบันนี้นับว่าเป็นรูปแบบหนึ่งของการบรรเลงปี่พาทย์นางหงษ์ชนิดหนึ่ง ซึ่งมีกระบวนการบรรเลงอยู่ในประเภทที่เรียกว่าย่ำค่ำ มีการใช้หน้าทับพิเศษเฉพาะเพลงตีกำกับจังหวะหน้าทับ เรียกหน้าทับชนิดนี้ว่าหน้าทับนางหน่าย เนื่องจากปัจจุบันในวงปี่พาทย์นางหงษ์ นิยมใช้กลองมาลายูเป็นเครื่องประกอบจังหวะแทนตะโพนและกลองทัด จึงใช้หน้าทับชนิดนี้ตีกำกับจังหวะหน้าทับดังกล่าว ส่วนรูปแบบเพลงที่ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์นางหงษ์สมัยปัจจุบันนี้มีรูปแบบการบรรเลง

---

[1] _____ .วงปี่พาทย์. หนังสืออนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพนายโชติ ดุริยประณีต. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์พิฆเนศ, 2517

เป็นลำดับๆ คือ เริ่มต้นด้วยการบรรเลงเพลงอัตรา 3 ชั้น (คัดเลือกเฉพาะเพลงที่มีความเหมาะสมกับหน้าทับนางหน่าย) และออกเพลงเร็วต่อจากนั้นอาจจะออกเพลงฉิ่งหรือเพลงภาษาต่างๆ เพื่อเพิ่มรสชาติในการฟัง และลงลูกหมดในขั้นสุดท้าย ทั้งนี้รูปแบบในการบรรเลงจะมีลักษณะบรรเลงเพียงเพลงอัตราจังหวะ 3 ชั้น แล้วออกเพลงเร็วตามรูปแบบแต่จะไม่บรรเลงเพลงอัตราจังหวะสองชั้น อัตราจังหวะชั้นเดียวแบบเพลงเถาดังจะแสดงรูปแบบเพลงที่ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์นางหงษ์ต่อไปนี้

รูปแบบเพลงที่ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์นางหงษ์



ตัวอย่างชื่อเพลงที่ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์นางหงษ์

1. เพลงเทพบรรทม
2. เพลงภิรมย์สุรางค์
3. เพลงอัปสรสำอางค์
4. เพลงสุรางค์จำเรียง
5. เพลงจีนแส
6. เพลงจีนลั่นถัน
7. เพลงอาหนู
8. เพลงอาเฮีย
9. เพลงแสนเสนาะ
10. เพลงแสนสุดสวาท

7. <u>เพลงเรื่องประเภทเรื่องบัวลอย</u>

ในงานอวมงคลนั้นโบราณได้ใช้วงดนตรีที่เรียกว่า "วงบัวลอย" บรรเลงประโคมยามในงานศพ ตามความเชื่อของสังคมไทยตลอดจนบทเพลงที่มีความกลมกลืนผสมผสานเข้ากับบรรยากาศได้เป็นอย่างดี วงบัวลอยนั้นได้เข้าไปมีบทบาทกับพิธีกรรมตามขั้นตอนต่างๆ ดังผู้วิจัยขออนุญาตนำความรู้ ที่ได้รับในขณะกำลังศึกษาในระดับอุดมศึกษา จากอาจารย์บุญช่วย โสวัตร มาแสดงต่อไปนี้

1. เพลงรัว (สามลา) เป็นทำนองส่วนนำที่รุกเร้าทำให้เกิดความกระฉับกระเฉงในพิธีเริ่ม พิธีเผาศพ

2. เพลงบัวลอย ใช้อารมณ์ต่อเนื่องจากพิธีกรรมเผาศพให้มีความเศร้าคร่ำครวญรันทด ใจ และความพลัดพรากจากกันระหว่างผู้มีชีวิตอยู่กับผู้เสียชีวิต

3. เพลงรัว (ลาเดียว) เป็นจินตนาการที่แสดงให้เห็นถึงการสิ้นสุดการคร่ำครวญโศกเศร้า

4. เพลงนางหน่าย เป็นจินตนาการเริ่มจุดไฟเผาศพ

5. เพลงรัว (ลาเดียว) เป็นการแสดงถึงความสำเร็จของการประกอบพิธีในช่วงนี้

6. เพลงไฟชุม เป็นการแสดงสัญลักษณ์ของการประชุมเพลิง ที่ต้องเพลิงอย่างประคับ ประคองเหมาะสมเรียบร้อยในการเผาศพ

7. เพลงเร็ว เป็นการแสดงถึงการเผาศพที่ต้องการทำให้เสร็จสิ้นด้วยความรวดเร็ว

8. เพลงรัว (ลาเดียว) แสดงถึงความสำเร็จสิ้นสุดกิจกรรมช่วงนี้

9. เพลงนางหงษ์ (ทางวัดสระเกตุหรือทางหลวง) โดยปกติเพลง นางหงษ์จะใช้ในการประชุมเพลิงขณะเผาศพ ปราชญ์ทางดนตรีไทยได้ใช้เพลงนางหงษ์ทางหลวงนี้เป่าโดยปี่ชวามีทำนองช้าโหยหวล วังเวง เหมาะสมกับบรรยากาศการเผาศพที่มีความโศกเศร้า คร่ำครวญ วังเวง เป็นการพลัดพรากจากกันแสดงอารมณ์เศร้าสลดด้วยอาการสงบ

ลักษณะการผูกสำนวนกลอนของฆ้องวงเล็กในเพลงเรื่อง

หลักเกณฑ์ในการผูกสำนวนกลอนของฆ้องวงเล็กในเพลงเรื่องโดยทั่วไปมักนิยมผูกกลอนให้มีความสละสลวยเรียบร้อยแสดงถึงความเป็นผู้ดีเป็นสำคัญ เนื่องจากเพลงเรื่องเป็นเพลงพื้นฐานชนิดหนึ่ง ที่ส่งผลสะท้อนให้เห็นถึงระดับสติปัญญาและภูมิรู้ของผู้บรรเลง ประกอบกับเป็นที่นิยมของนักดนตรีบรรเลงเพลงเรื่องเพื่อเป็นการ "ฟังทาง" และอวดฝีมือเชิงการผูกสำนวนกลอนที่สง่างามภูมิฐานอีกประการหนึ่งดังประสิทธิ์ ถาวร[1] แสดงอธิบายต่อไปนี้

---

[1] ประสิทธิ์ ถาวร. <u>สัมภาษณ์</u>. 10 กันยายน 2540

"การผูกกลอนของฆ้องวงเล็กในเพลงเรื่อง จะให้สิทธิแก่ผู้บรรเลงทุกๆช่วงของการบรรเลง เปิดโอกาสให้คิดหากลอนทางในการบรรเลงได้อย่างอิสระ เมื่อพิจารณาจะพบว่ามีลักษณะการผูกกลอนคล้ายคลึงกับการผูกกลอนของระนาดเอก คือสามารถใช้การตีสะบัดได้บ้าง แต่ไม่มากนัก การผูกกลอนจะผูกแบบ "ขึ้นสุด - ลงสุด ไม่คำนึงหรือยึดติดกับกลุ่มเสียงของเนื้อทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่)แต่อย่างใด เช่น เนื้อทำนองหลักบรรเลงอยู่ที่โน้ต ทางกลุ่มเสียงสูง (ขวามือผู้บรรเลง) แต่ฆ้องวงเล็กสามารถคิดผูกกลอนบรรเลงอยู่ที่โน้ตเดียวกัน ในกลุ่มเสียงต่ำ (ซ้ายมือผู้บรรเลง) ก็ได้ตามต้องการ ดังเช่น

เนื้อทำนองหลัก

- ท	ล ล	ท ท	ร ร - ม	- ม - ม	- ม	ม ม	ร ร - ท
- ท - ล	- ท	- ร	ม	- ซ - ล	- ซ - ม	- ร	ท

กลอนฆ้องวงเล็ก

ม ฟ	ซ ล	ท ท	ล ซ	ฟ ฟ	ซ ล	ซ ล	ท ร
ร ม	ฟ ซ	ล ซ	ฟ ม	ร ม	ฟ ซ	ฟ ซ	ล ท

ทั้งนี้จะใช้วิธีผูกกลอนในลักษณะผูกร้อยเรียงเสียงเกี่ยวก้อยกันอย่างกลมกลืนเพื่อเคลื่อนย้ายสำนวนกลอนจากกลุ่มเสียงต่ำไปสู่ กลุ่มเสียงสูงและหรือจากกลุ่มเสียงสูงผูกกลอนเกี่ยวก้อยกันลงมาสู่กลุ่มเสียงต่ำ โดยให้มีความสัมพันธ์และสนิทสนมไม่กระโดดข้ามไปมาแต่อย่างใด รวมทั้งจะละเว้นและหลีกเลี่ยงไม่บรรเลงสำนวนกลอนฝากหรือสำนวนกลอนพันและหรือสำนวนกลอนที่แสดงความโลดโผนพิศดารต่างๆ โดยจะใช้สำนวนกลอนที่เรียบร้อยเป็นหลัก เพื่อแสดงความมีปัญญาของผู้บรรเลงและรวมทั้งแสดงความเป็นผู้ดีให้ได้มากที่ สุดด้วย"

ลักษณะการผูกกลอนของฆ้องวงเล็กดังความข้างต้น เมื่อพิจารณาจะเห็นว่ามีความยากลำบากมากเนื่องด้วยนอกจากจะต้องใช้ สติปัญญาคิดผูกกลอนจากกลุ่มเสียงต่ำไปสู่กลุ่มเสียงสูงและในขณะเดียวกันก็ผูกกลอนย้อนกลับจากกลุ่มเสียงสูงไปหาเสียงต่ำสลับกันไปมาตลอดทั้งเพลงแล้ว ยังต้องคำนึงและคอยระวังโดยต้องให้สำนวนกลอนของฆ้องวงเล็กแต่ละวรรคและแต่ละประโยคมีลูกตกตรงกันกับเนื้อทำนองหลักด้วย ซึ่งผู้ที่คิดประดิษฐ์ผูกกลอนบรรเลงในลักษณะนี้ได้จะบ่งบอกและถือได้ว่าเป็นผู้ที่มีการศึกษาและมี

ความสามารถอย่างยิ่ง อย่างไรก็ตามในการผูกกลอนของฆ้องวงเล็กในเพลงเรื่อง ยังสามารถใช้การผูกกลอนในลักษณะ เกาะเกี่ยวไปตามกลุ่มเสียงเดียวกันกับ เนื้อทำนองหลักได้อีกประการหนึ่งดังลำยอง โสวัตร [1] แสดงอธิบายต่อไปนี้

"ใช้วิธีผูกกลอนในลักษณะ เกาะเกี่ยวไปกับเนื้อทำนองได้เช่นกันแต่จะใช้ในส่วนของเพลงเร็วเป็นส่วนใหญ่ เนื่องจากลักษณะของเนื้อทำนองหลักในส่วนของเพลงเร็วมีความละเอียดและหรือเรียกอีกประการหนึ่งว่า "มือถี่" กว่าตัวเพลงช้าและสองไม้อยู่มาก การคิดผูกกลอนในลักษณะ "ขึ้นสุด-ลงสุด" เป็นการกระทำได้ลำบาก จึงสามารถอนุโลมให้สามารถคิดผูกกลอนบรรเลงเกาะเกี่ยว ไปตามกลุ่มเสียงเดียวกันกับเนื้อทำนองหลักได้อีกประการหนึ่งเช่นกัน"

กระบวนในการคิดผูกกลอนทางของฆ้องวงเล็กเพื่อบรรเลงเพลงในประเภทเพลงเรื่องนอกจากจะใช้การผูกกลอนทางที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับ การผูกกลอนทางของระนาดเอก คือผูกกลอนในลักษณะ "ขึ้นสุด-ลงสุด" ดังการแสดงอธิบายข้างต้นแล้ว เมื่อพิจารณาเห็นได้ว่า เป็นการผูกกลอนทางเพื่อแสดงความสุภาพเรียบร้อย เป็นหลัก ลักษณะของกลอนส่วนใหญ่จะใช้สำนวนกลอนที่เรียบง่าย ไม่แสดงความโลดโผนพิศดารแต่อย่างใด ประกอบกับลักษณะของสำนวนกลอนต่างๆจะไม่ค่อยใช้การตีสะบัดเข้ามาสอดแทรกในสำนวนกลอนมากนัก ดังนั้นลักษณะของสำนวนกลอนในเพลงประเภทเพลงเรื่องนี้จะสามาถมองเห็นถึงความภูมิฐานและความเป็นผู้ดีในสำนวนกลอนต่างๆได้อย่างชัดเจน

อย่างไรก็ตาม นอกจากจะสามารถผูกกลอนบรรเลงได้ดังอธิบาย หากพิจารณาให้ถี่ถ้วนยิ่งขึ้นจะพบว่า ในการคิดผูกกลอนทางในขณะบรรเลงอยู่ในตัวเพลงช้า และสองไม้สามารถปฏิบัติได้อย่างสะดวก เนื่องด้วยมีแนวการบรรเลงอยู่ในระดับช้าหรือปานกลาง ผู้บรรเลงสามารถใช้ความคิดและยังมีเวลาเพียงพอที่จะสามารถคิดผูกกลอนตามลักษณะที่อธิบายข้างต้นได้ตามต้องการ แต่หากเมื่อการบรรเลงดำเนินไปถึงในส่วนของเพลงเร็ว ลักษณะการผูกกลอนที่เรียกว่า "ขึ้นสุด-ลงสุด" จะทำได้ลำบากเนื่องจากแนวการบรรเลงจะสูงกว่าตัวเพลงช้าและสองไม้ ทำให้ผู้บรรเลงไม่สามารถคิดผูกกลอนทางตามวิธีที่ใช้กับการผูกกลอนในตัวเพลงช้า และสองไม้ได้อย่างสะดวก ประกอบกับอีกประการหนึ่ง ลักษณะของ.เนื้อทำนองหลักในช่วงของเพลงเร็วจะมีความละเอียดและถี่มากกว่าตัวเพลงช้าและสองไม้อีกด้วย จึงเป็นการลำบากอย่างยิ่งสำหรับการคิดผูกกลอนแบบขึ้นสุด-ลงสุดดังกล่าวเป็นอันมาก ดังนั้นจึงสามารถอนุโลมให้คิดผูกกลอนทางในลักษณะเกาะเกี่ยวไปกับกลุ่มเสียง

---

[1] ลำยอง โสวัตร. สัมภาษณ์. 6 พฤศจิกายน 2540

เดียวกันกับเนื้อทำนองหลัก ได้ดังแสดงตัวอย่างเปรียบเทียบลักษณะของกลอนต่างๆ ต่อไปนี้

เนื้อทำนองหลัก

−	+	−	+
- - - ด่	- ร่ ร่	- - - ม่	- ร่ ร่	- ร่ - ท	ล ล -	ล ท	ด่ ร่ ร่
- - - ด	ร	- - - ม	ร	- ซ	- ซ - ร	- ซ	ร

การผูกสำนวนกลอนขึ้นสุด - ลงสุด (แบบผูกขึ้น)

−	+	−	+
ฟ ฺม ฺ ฟ	ซ ฺ ล ฺ	ท ฺ ด	ร ม	ฟ ม ฺ ฟ	ซ ล	ท ด่	ร่ ม่
ร ฺ ม ฺ	ฟ ฺ ซ ฺ	ล ฺ ท ฺ	ด ร	ร ม	ฟ ซ	ล ท	ด ร

การผูกสำนวนกลอนขึ้นสุด - ลงสุด (แบบผูกลง)

−	+	−	+
ม่ร ฺ ม่	ม่ ร่	ด่ ล	ซ ฟ	ม ร ฺ ม	ม ร	ด ล ฺ	ซ ฺ ฟ ฺ
ด่ ร่	ด่ ล	ซ ฟ	ม ร	ด ร	ด ล ฺ	ซ ฺ ฟ ฺ	ม ฺ ร ฺ

การผูกกลอนลักษณะเกาะเกี่ยวไปกับเนื้อทำนองหลัก

−	+	−	+
ท ด่	ร่ ม่	ม่ ด่	ร่ ม่	ร่ ม่	ม่ ร่	ท ด่	ร่ ม่
ล ท	ด่ ร่	ล ท	ด่ ร่	ด่ ร่	ด่ ซ	ล ท	ด่ ร่

กลอนผู้ดี

−	+	−	+
ล ท	ด่ ร่	ท ด่	ร่ ม่	ร่ ม่	ม่ ร่	ท ด่	ร่ ม่
ซ ล	ท ด่	ล ท	ด่ ร่	ด่ ร่	ด่ ซ	ล ท	ด่ ร่

กลอนที่ไม่เป็น ผู้ดี

−	+	−	+
ทล ฺ ล	ซ ม่	ร่ ร่	ท ม่	ร่ ร่	ร่ ม่	ร่ ท	ล ซ
ร ม	ร ร่	ท ล	ซ ร่	ท ล	ซ ร่	ล ซ	ม ร

บทบาทหน้าที่และวิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กในเพลงเรื่อง

ฆ้องวงเล็กเป็นส่วนแต่งเติมเพิ่มรสชาติให้กับวง มีหน้าที่บรรเลงร่วมไปพร้อมๆกันกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ จัดเป็นเครื่องดนตรีที่เรียกว่าเป็น "พวกหลัง" ซึ่งจะไม่มีหน้าที่ในการขึ้นต้นเพลงแต่อย่างใด บทบาทหน้าที่ประการสำคัญของฆ้องวงเล็กในขณะบรรเลงเพลงเรื่อง นอกจากจะแสดงลักษณะการบรรเลงเป็นทางเฉพาะตนและทำหน้าที่บรรเลงรวมวงแล้วยังสามารถแสดงบทบาทอื่นดังเฉลิม ทองลมูล[1] แสดงอธิบายต่อไปนี้

"ฆ้องวงเล็กจัดเป็นผู้ช่วยที่สำคัญอย่างยิ่งสำหรับฆ้องวงใหญ่ คือในขณะที่กำลังบรรเลงรวมวงทุกๆเครื่องดนตรีจะบรรเลงบทเพลงในลักษณะบรรเลงเป็นทางเฉพาะของตนเองไปตลอด โดยมีฆ้องวงใหญ่บรรเลงเนื้อทำนองหลักแต่เพียงผู้เดียว แต่หากเมื่อฆ้องวงใหญ่บรรเลงผิดพลาดหรือหลงลืมในบางช่วงบางตอนของบทเพลง ฆ้องวงเล็กสามารถแสดงบทบาทหน้าที่เป็น "ผู้ช่วย" ได้ทันทีในขณะนั้น โดยจะหยุดบรรเลง "ทาง" เฉพาะของตนเองแล้วเปลี่ยนมาบรรเลงเนื้อทำนองหลักเหมือนกับฆ้องวงใหญ่ไปเรื่อยๆจนกว่าฆ้องวงใหญ่จะตั้งตัวและพร้อมที่จะบรรเลงเนื้อทำนองหลักต่อไปได้ จากนั้นฆ้องวงเล็กจึงจะกลับมาบรรเลงทางของตนเองตามปกติ"

จะเห็นได้ว่านอกจากฆ้องวงเล็กจะทำหน้าที่บรรเลงรวมวงแล้ว ยังสามารถแสดงบทบาทสำคัญ คือเป็นผู้คอยช่วยเหลือฆ้องวงใหญ่ หากเมื่อฆ้องวงใหญ่ติดขัดหรือไม่แม่นเพลงในช่วงใดช่วงหนึ่งก็จะมีผลให้ภายในวงเกิดความระส่ำระสายหรืออาจทำให้ "ล้ม" ได้ ดังนั้นฆ้องวงเล็กจะเป็นเครื่องมือที่สามารถแสดงบทบาทเป็นผู้ช่วยได้ตลอดเวลา ด้วยการปรับเปลี่ยนวิธีในการบรรเลงจากดำเนินกลอนทางเฉพาะของตนเอง มาเป็นการตีเนื้อทำนองหลักดังเช่นฆ้องวงใหญ่ในทันที หากเกิดเหตุการณ์ดังกล่าวด้วยลักษณะวิธีเช่นนี้จะส่งผลให้วงดนตรีดำเนินบทเพลงต่อไปได้โดยสะดวก ประกอบกับเพิ่มความมั่นใจและไม่วิตกกังวลในการแปรทาง ของเครื่องมือชนิดอื่น เช่นระนาดเอก, ปี่ และระนาดทุ้มอีกด้วย

การแสดงบทบาทหน้าที่ของฆ้องวงเล็ก ในขณะบรรเลงเพลงในประเภทเพลงเรื่องนอกจากจะมีความสำคัญดังอธิบายข้างต้น หากพิจารณาอีกด้านหนึ่งจะพบว่า ด้วยลักษณะวิธีปฏิบัติของฆ้องวงเล็กในขณะบรรเลงเพลงเรื่อง ก็มีความสำคัญอย่างยิ่งเช่นกัน ทั้งนี้จะแสดงอธิบายตามที่จิรัส อาจณรงค์[2] ได้กล่าวไว้ดังต่อไปนี้

"วิธีการตีฆ้องวงเล็กในเพลงเรื่องมีวิธีการตีโดยใช้การตีแบบเก็บ, สะบัด, ขยี้ไปตามลักษณะเฉพาะในวิธีการบรรเลงและทางของฆ้องวงเล็ก แต่โดยทั่วไปจะใช้ตีเก็บเป็นส่วนใหญ่ ไม่ค่อยใช้วิธีการตีสะบัดในการบรรเลงเพลงเรื่องเท่าใดนัก ส่วนการขยี้สามารถใช้

---

[1] เฉลิม ทองลมูล, สัมภาษณ์, 19 พฤศจิกายน 2540

[2] จิรัส อาจณรงค์, สัมภาษณ์, 27 พฤศจิกายน 2540

บรร,ลงได้แต่ไม่นิยม วิธีตีฆ้องวงเล็กในขณะบรรเลงเพลงเรื่องถ้าต้องทำให้เกิดรสชาติยิ่งขึ้น ก็จะใช้การตีปฏิบัติเสียงพิเศษเช่น กรอด, กรุบ, ปริบ, โปรย ประกอบไปกับการตีเก็บทุกๆ สำนวนกลอนก็ได้ตามต้องการ"

ลักษณะวิธีการตีของฆ้องวงเล็กในเพลงเรื่องที่ใช้การตีแบบเก็บนั้น จะเห็นได้ว่า ลักษณะ เก็บของฆ้องวงเล็ก จะมีทำนองถี่มากกว่าทำนองของเนื้อทำนองหลักประมาณ 1 เท่าตัว ใช้การแบ่งมือในการตีชนิดนี้เท่าๆกันโดยตีสลับกันไปมาในลักษณะที่เรียกว่า "สับ-ซอย" ในการตีสับ-ซอย จะตีในลักษณะย้ำลูกย้ำเสียงเพื่อลดการใช้ลูกสะบัดเช่น

ย้ำลูกย้ำเสียง

−	+	−	+
ฟฺ ฟฺ	ซฺ ซฺ	ทฺ ทฺ	ด ด	ฟ ฟ	ซ ซ	ท ท	ด̣ ด̣
ร̣ ร̣	ฟฺ ฟฺ	ซฺ ซฺ	ทฺ ทฺ	ร ร	ฟ ฟ	ซ ซ	ท ท

อย่างไรก็ตามสามารถใช้วิธีการตีสะบัดได้บ้าง หากต้องการตีย้อนไปมาเสียงต่ำหรือตีกลับขึ้นมาทางเสียงสูง ก็สามารถใช้การสะบัดนำที่ต้นวรรคนั้นๆเพื่อเปิดทางโอกาสให้บรร,ลงกลอนต่อๆไปได้โดยสะดวกนั่นเอง เช่น

สะบัดนำต้นวรรค

−	+	−	+
ฟมฺ\ ฟฺ	ซฺ ลฺ	ทฺ ด	ร ม	ฟม\ ฟ	ซ ล	ท ด̣	ร̣ ม̣
ร̣ ม̣	ฟฺ ซฺ	ลฺ ทฺ	ด ร	ร ม	ฟ ซ	ล ท	ด̣ ร̣

แต่ทั้งนี้จะใช้การสะบัดแต่เพียงเล็กน้อยเท่านั้น ซึ่งจะทำให้สำนวนกลอนมีความเรียบร้อยไม่โลดโผนพิศดารนั่นเอง ในส่วนของการขยี้ซึ่งไม่นิยมใช้บรรเลงในเพลงเรื่องอาจเนื่องมาจากต้องการแสดงจุดประสงค์เชิงความเรียบร้อยของวง ซึ่งจะไม่ทำความรำคาญหรือก้าวก่ายเครื่องมืออื่นๆ ทั้งนี้จะส่งผลให้การบรรเลงมีความราบรื่นและเปิดโอกาสให้ผู้ฟังสามารถชื่นชมกับการผูกสำนวนกลอนที่สละสลวยและวัดระดับ ภูมิปัญญาของผู้บรรเลงไปพร้อมๆกันด้วย

อย่างไรก็ตามในขณะที่บรรเลงเพลงเรื่อง นอกจากจะใช้วิธีการตีเก็บในลักษณะสับ-ซอยหรือใช้การตีสะบัดเข้ามาใช้ ในบางช่วงบางตอนของสำนวนกลอนดังกล่าวข้างต้น ยังสามารถนำวิธีการตีเสียงพิเศษ ของฆ้องวงเล็กต่างๆ เช่น การตีกรอด, กรุบ, ปริบ, โปรย

เป็นต้น เข้ามาใช้กับการบรรเลงได้ดังต้องการเนื่องด้วยจะแสดงให้เห็นถึง เอกลักษณ์ของฆ้องวงเล็กที่ต้องมีลักษณะเสียงพิเศษดังกล่าวควบคู่ไปกับการบรรเลงอยู่ตลอดเวลา ทั้งนี้ในการตีเสียงพิเศษแต่ละเสียงจะขึ้นอยู่กับ ผู้บรรเลงแต่ละคนว่าต้องการเสียงพิเศษชนิดใดในกลอนนั้นๆ เป็นสำคัญ ประกอบกับการปฏิบัติเสียงพิเศษของฆ้องวงเล็กแต่ละเสียงหากผู้บรร.ลงสามารถปฏิบัติได้อย่างถูกต้องและชำนาญแล้ว จะทำให้เกิดอรรถรสในการฟังและส่งผลให้การบรรเลงมีความสมบูรณ์ครบถ้วนเพิ่มขึ้นอีก

ข้อยกเว้นและข้ออนุโลมบางประการในการบรรเลงฆ้องวงเล็กในเพลงเรื่อง

ลักษณะข้อยกเว้นและข้ออนุโลมในการบรรเลงฆ้องวงเล็กมีหลายประการ ซึ่งแต่ละประการล้วนมีเหตุปัจจัยและจุดประสงค์แตกต่างกันไปดังจะแสดงอธิบายลักษณะเกี่ยวกับข้อยกเว้นและข้ออนุโลมบางประการในการบรรเลงฆ้องวงเล็กในเพลงเรื่อง ตามที่ ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน[1] อธิบายไว้ต่อไปนี้

"การบรรเลงฆ้องวงเล็กในเพลงประเภทเพลงเรื่องมีข้อยกเว้นและข้ออนุโลมหลายอย่าง ถ้ามองอย่างผิวเผินก็เห็นว่าข้อยกเว้นกับข้ออนุโลมจะเป็นข้อเดียวกัน แต่ถ้ามองให้ลึกจะเห็นว่าแตกต่างกัน กรณีของข้อยกเว้นในขณะบรรเลงเพลงเรื่องส่วนใหญ่จะเห็นได้จากการยกเว้นการแปรทางในช่วงประมาณ 1 จังหวะหน้าทับแรกของเพลงหรือเมื่อพบว่าเนื้อทำนองหลักช่วงใดช่วงหนึ่งมีทำนองถี่อยู่แล้ว ส่วนกรณีของข้ออนุโลมในขณะบรรเลงเรื่องส่วนใหญ่ก็เห็นว่ามีอยู่เช่น อนุโลมให้ตีเนื้อทำนองหลักได้หากฆ้องวงใหญ่ไม่แม่นหรือบรรเลงผิดพลาดหรืออนุโลมให้ใช้การสะบัดได้บ้าง หรืออนุโลมให้ผูกกลอนเกาะเกี่ยวไปกับเนื้อทำนองหลักก็ได้ ซึ่งถือว่าไม่ผิดระเบียบวิธีการบรรเลงแต่อย่างใด"

คำว่าข้อยกเว้นและข้ออนุโลม ตามคำกล่าวอธิบายข้างต้นเมื่อพิจารณาแล้วจะเห็นได้ว่า มีความแตกต่างกันกล่าวคือ ข้อยกเว้นแสดงลักษณะของการไม่ต้องกระทำในสิ่งนั้นๆ ซึ่งจะเห็นได้ว่าในการบรรเลงเพลงเรื่องมีข้อยกเว้นในส่วนของการแปรทางช่วงประมาณ 1 จังหวะหน้าทับแรกของเพลงเนื่องด้วยต้องการจุดประสงค์เพื่อให้มีการเตรียมความพร้อมหรือเป็นการตั้งหลักให้มั่นคงเสียก่อนทุกๆเครื่องมือ ส่วนข้อยกเว้นในกรณีที่เนื้อทำนองหลักช่วงใดช่วงหนึ่งมีทำนองถี่อยู่แล้วจะไม่ทำการแปรเป็นทางของฆ้องวงเล็ก อาจมีความหมายในเชิงของความภูมิฐานเป็นปึกแผ่นในทำนองเพลง หรือแสดงความกลมเกลียวและความสัมพันธ์ ที่จะเกิดเป็นจุดเด่นในบทเพลงอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งลักษณะของ "มือถี่" ในเนื้อทำนองหลักจะมีลักษณะที่สามารถมองเห็นได้ง่ายเช่น

---

[1] ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน . สัมภาษณ์ . 5 พฤศจิกายน 2540

ลักษณะมือถี่ (แบบที่1)

- ฺ	ร ด	ล ฺ ฺ	ร ด	ฺ ล ฺ	ด ร	ม	ร ด
ล ฺ ล ฺ	ฺ ล ฺ	ซ ฺ ล ฺ	ฺ ล ฺ	ซ ฺ	ล ฺ ฺ	ด ร ด	ฺ ล ฺ

ลักษณะมือถี่ (แบบที่2)

- ร ม	ซ ล	- ท ร	ท ล	- ท	ท ล	ล ซ	ซ ม
ฺ	ร ม	ล	ซ ม	ล ซ	ซ ม	ม ร	ร ฺ

ลักษณะมือถี่ (แบบที่3)

- - ด	- ร ม	ร ม	ฟ ซ	ซ ล	ด ล	ซ ล	ซ ฟ
ซ ฺ	- ด	ร ด	ร ม	- ฟ	ซ ฟ	ซ ฟ	ม ร

จะเห็นได้ว่า เมื่อใดที่เนื้อทำนองหลักมีทำนองที่ถี่กว่าทำนองปกติหรืออาจมองลักษณะการใช้มือของฆ้องวงใหญ่ที่ใช้ลักษณะมือโดยการตีสับ - ซอยสลับกันไปมาประมาณ 1 ถึง 2 วรรค เมื่อนั้น ฆ้องวงเล็กก็จะหยุดการแปรทางของตน และเปลี่ยนไปบรรเลงเนื้อทำนองหลักให้เหมือนกับฆ้องวงใหญ่ในทันที การบรรเลงในลักษณะนี้จะส่งผลให้วงและบทเพลงมีความภูมิฐานและแสดงความโดดเด่นในบทเพลงขึ้นอีกมาก

ดังข้อยกเว้นในการบรรเลงเพลงเรื่อง มีลักษณะแสดงอาการไม่ต้องกระทำในบางสิ่งบางอย่าง ซึ่งได้อธิบายแล้วในขั้นต้น ในกรณีของข้ออนุโลมก็มีความหมายแสดงลักษณะได้เช่นกัน กล่าวคือข้ออนุโลมจะแสดงลักษณะอาการที่เรียกได้ว่า "ทำก็ได้หรือไม่ทำก็ได้" ในสิ่งนั้นๆซึ่งจะเห็นได้ว่าในการบรรเลงเพลงเรื่อง มีข้ออนุโลมในส่วนของการแปรทางด้วย กล่าวคือหากเมื่อใดที่ฆ้องวงใหญ่ไม่มีความแม่นยำ หรือบรรเลงผิดพลาดก็สามารถอนุโลมให้ฆ้องวงเล็กเปลี่ยนจากการดำเนินกลอนของตนเอง มาบรรเลงเนื้อทำนองหลักเช่นเดียวกับฆ้องวงใหญ่ได้ในทันที เนื่องจากแสดงจุดประสงค์เพื่อไม่ให้เนื้อทำนองหลักขาดหายไป ประกอบกับยังเป็นการแสดงบทบาทเป็นผู้ช่วยฆ้องวงใหญ่ไปในตัวด้วย ส่วนการอนุโลมในเรื่องของการสะบัดพิจารณาแล้วพบว่าในวิธีการบรรเลงของวงเล็กต้องจัดผูกสำนวนกลอนในลักษณะขึ้นสุด-ลงสุดเมื่อใดที่ผูกกลอนบรรเลงมาจนถึงลูกฆ้องที่อยู่ทางปลายสุด ไม่ว่าจะเป็นทางสูงหรือทางต่ำ ก็จะทำให้เกิดความยากลำบากในการที่จะคิดผูกกลอนทางย้อนกลับไปในทางตรงกันข้าม ดังนั้นจึงอนุโลมให้ใช้การสะบัด เพื่อเป็นการเชื่อมโยงและนำไปสู่การ

ตีสำนวนกลอนผูกย้อนกลับไปใหม่ดังจุดประสงค์ กอปรกับอีกกรณีหนึ่งอนุโลมให้ใช้การตีสะบัดเพื่อสอดแทรกให้สำนวนกลอนบางสำนวนมีความสละสลวยเพิ่มขึ้นก็สามารถทำได้เช่นกัน ส่วนของข้ออนุโลมที่ว่าด้วยเรื่องของการผูกกลอนที่เกาะเกี่ยวไปกับเนื้อทำนองหลักนั้น จะพบว่ามักอนุโลมให้ผูกกลอนในลักษณะเช่นนี้ได้ในขณะเมื่อบรรเลงอยู่ในเนื้อทำนองหลักที่มีความถี่และละเอียดกว่าปกติ หรือในขณะเมื่อบรรเลงอยู่ในช่วงของเพลงเร็วเพียงเท่านั้น เนื่องด้วยจะเป็นการสร้างเสริมจุดเด่นและแสดงให้เห็นเนื้อแท้ของบทเพลงได้อย่างดีในขณะเมื่อบรรเลงอยู่ในเนื้อทำนองหลักที่มีความละเอียดดังกล่าว ส่วนขณะเมื่อบรรเลงอยู่ในช่วงของเพลงเร็วนั้น พิจารณาแล้วพบว่าด้วยส่วนของเพลงเร็วจะมีแนวการบรรเลงที่ตึงกว่าปกติประอบกับเนื้อทำนองหลักก็มีความละเอียดและถี่เกือบตลอด จึงเป็นการยากลำบากที่จะคิดผูกกลอนให้ได้ตามจุดประสงค์ของการบรรเลง ดังนั้นจึงอนุโลมให้ผูกกลอนเกาะเกี่ยวไปตามกลุ่มเสียงของเนื้อทำนองหลัก ซึ่งการลักษณะในการปฏิบัติเช่นนี้ พิจารณาแล้วพบว่าส่งผลดีต่อการบรรเลงรวมวงเนื่องจาก มีความมั่นคงเพิ่มยิ่งขึ้น เพราะลักษณะของกลุ่มเสียงจะเกาะกลุ่มสัมพันธ์กันอย่างกลมเกลียว ทำให้เกิดอรรถรสในการฟังเพิ่มขึ้นอีกเป็นอันมาก

การบรรเลงม้องวงเล็กในเพลงประเภทเพลงเสภา

กระสวนการบรรเลงเพลงเสภา

เพลงเสภานี้สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งเป็นการเล่านิทานโดยผู้เล่านิทานนั้นต้องตีกรับเสภาประกอบการขับเสภา การขับเสภานั้นเป็นการขับกล่อมเนื้อเรื่องเกี่ยวกับนิทานพื้นบ้าน เช่น เรื่องขุนช้างขุนแผน เรื่องกากี เป็นต้น กระบวนการขับเสภานั้นจะมีการขับเสภาบทไหว้ครูเสียก่อน แล้วจึงดำเนินการขับเสภาเข้าเนื้อเรื่อง ต่อมาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ในรัชกาลที่ 2 นั้น ได้มีการนำดนตรีเข้ามารับประกอบการขับเสภาเพื่อให้ผู้ขับเสภาได้หยุดพักเหนื่อยจากการขับเสภาเป็นระยะเวลานานๆ แล้วมีการพัฒนาการขับเสภาเป็นการขับร้องรับดนตรีในสมัยหลัง จึงเกิดเพลงประเภทเสภาขึ้นและมีขั้นตอนในการบรรเลงดังนี้

1. <u>เพลงโหมโรงเสภา</u>

การบรรเลงเพลงโหมโรงเสภานั้นประกอบด้วยกัน 2 ช่วง คือ ช่วงการบรรเลงทำนองรัวประลองเสภา และช่วงบรรเลงตัวเพลงโหมโรงเสภา

รัวประลองเสภานั้น ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองเพลงรัว 3 ลา ซึ่งเป็นทำนองเพลงรัว 3 ลา ลาที่ 2 นำมาประพันธ์ขึ้นเป็นรัวประลองเสภา โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อตรวจเครื่องดนตรีว่ามีคุณภาพของเสียงครบถ้วนทุกเสียงทุกเครื่องมือ โดยไม่มีตะกั่วถ่วงเสียงหลุดทำให้เพี้ยนเสียง หรือเครื่องดนตรีแตกติดขัดบกพร่องประการใด แต่ในการบรรเลงจริงนั้นเป็นการแสดง

ขีดความสามารถของผู้บรรเลงแต่ละคนว่า มีสมรรถภาพการบรรเลงสูงเพียงใด ดังนั้นผู้บรรเลงทุกเครื่องมือจะประดิษฐ์ท่วงทำนองของแต่ละเครื่องมือให้มีความงดงามวิจิตรในเชิงการบรรเลงทำนองรัวประลองเสภา เช่น ใช้เทคนิคการขยี้ สะบัด ประคบมือ รัวต่างๆ ให้มีท่วงทำนองโลดโผนน่าฟังเร้าใจ ซึ่งเป็นการเตรียมความพร้อมของผู้บรรเลงทุกคนในวงปี่พาทย์เสภา เพื่อบรรเลงเพลงโหมโรงเสภาในลำดับต่อไป

เพลงโหมโรงเสภานั้นโดยปกติผู้ประพันธ์จะนำทำนองเพลงในอัตรา 3 ชั้น ที่มีเนื้อทำนองและกระสวนของทำนองคล้ายคลึงกันหรือใกล้เคียงกันตั้งแต่ 2 เพลงขึ้นไป นำมาเรียงร้อยต่อกันเป็นเพลงโหมโรงเสภา เช่น เพลงโหมโรงไอยเรศ จะนำเอาเพลงไอยเรศชูงา และเพลงไอยราชูงวงมาบรรเลงต่อกัน หรือเพลงโหมโรงครอบจักรวาลนั้นจะนำเพลงครอบจักรวาลและเพลงม้าย่องมาบรรเลงติดต่อกันเป็นต้น ส่วนทำนองลงจบของเพลงโหมโรงเสภานั้นนำทำนองลงจบของเพลงวามาบรรเลงต่อท้ายดังนั้น เพลงโหมโรงเสภาจึงเป็นการวิวัฒนการมาจากเพลงวา ซึ่งเดิมนั้นเพลงโหมโรงเสภาใช้เพลงวามาบรรเลงเป็นเพลงโหมโรงเสภา ต่อมาเลี่ยงความจำเจ จึงมีผู้ประพันธ์เพลงทำนองขึ้นใหม่แทนเพลงวา แล้วนำทำนองลงจบของเพลงวามาบรรเลงเป็นลำดับสุดท้ายของตัวเพลงโหมโรงเสภาซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของเพลงวามาบรรเลงเป็นลำดับสุดท้ายของตัวเพลงโหมโรงเสภาซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของเพลงโหมโรงเสภา ซึ่งมีเสียงตกสุดท้ายที่เสียงเร เพื่อส่งเสียงเรให้กับการขับร้องเพลงเสภาต่อไป

2.<u>เพลงในกลุ่มแบบแผนการบรรเลงเสภา</u>

เพลงโหมโรงเสภา

เพลงโหมโรงเสภานั้นมีวัฒนาการมาจากเพลงวา ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนละคร ในสมัยหลังนั้นเพลงโหมโรงเสภามีการวิวัฒนาการในรูปแบบต่างๆ เช่น มีการประพันธ์ในลักษณะนำเพลงเดี่ยวเข้าไปบรรเลงสอดแทรกในตัวโหมโรง เพื่อเป็นการตัดไม้ชมนาม เช่น เพลงโหมโรงแขกมอญ ออกเดี่ยวแขกมอญทั้งวงโดยใช้ทำนองเพลงเดี่ยวแขกมอญท่อน 3 มาบรรเลง หรือเพลงโหมโรงสามม้าออกเดี่ยว ม้าย่องทั้งวง เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการประพันธ์เพลงโหมโรงเสภาจากอัตรา 3 ชั้นขึ้นเป็นอัตรา 4 ชั้น หรืออัตรา 6 ชั้นขึ้น เช่น เพลงโหมโรงไอยเรศ (ท่อน 1) เป็นการขยี้ทั้งวง จากนั้นได้ตัดทอนลงเป็นอัตรา 2 ชั้นและชั้นเดียว (ทางของคุณครูสมภพ ขำประเสริฐ) โดยปกติเพลงโหมโรงเสภานั้นส่วนมากจะเป็นสำนวนปรบไก่อัตรา 3 ชั้น นอกจากนี้ยังมีเพลงโหมโรงที่อยู่ในอัตรา 2 ชั้น เช่นเพลงโหมโรงครอบจักรวาล 2 ชั้น และยังมีรูปแบบของเพลงโหมโรงเสภาอัตรา 2 ชั้น ที่เป็นรูปแบบของสำนวนสองไม้ เช่น เพลงโหมโรงมหาจุฬาลงกรณ์ ของคุณครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล เป็นต้น

เพลงพม่า 5 ท่อน

เพลงพม่า 5 ท่อนเป็นเพลงที่มีรูปแบบของเพลงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะเพลง โดย.ฉพาะท่อน 1 นั้นมีความแตกต่างจากท่อน 2-5 เนื่องจากในสมัยก่อนนั้นวงดนตรีไทยได้เข้าไปรับใช้สถาบันชนชั้นสูงตามวังต่างๆที่มีเจ้านายโปรดที่จะเล่นดนตรีไทย และมีการแข่งขันประชันวง อวดความสามารถวงดนตรีปี่พาทย์ของแต่ละวังซึ่งที่มีครูดนตรีไทยที่มีความรู้ความสามารถ ที่จะประพันธ์เพลง ดังนั้นเมื่อมีการประชันวงกันแต่ละสำนักจะประพันธ์เพลงให้มีลักษณะเฉพาะของแต่ละสำนักจึงเกิดเพลงพม่า 5 ท่อน ขึ้นหลายทางโดยเฉพาะท่อนที่ 1 นั้นจะมีความแตกต่างกันมาก ท่อนที่ 1 นั้นบางสำนักจะออกภาษาที่มีความแตกต่างกันเช่น ภาษาพม่า ลาว ญวน เป็นต้น เพลงพม่า 5 ท่อน นั้นมีอยู่หลายทาง เช่น เพลงพม่า 5 ท่อน ทางคุณครูจางวางทั่ว พาทยโกศลทางของอาจารย์มนตรี ตราโมท ซึ่งอยู่ในอัตรา 3 ชั้น ส่วนเพลงพม่า 5 ท่อนที่อยู่ในอัตรา 4 ชั้น ของคุณครูหลวงประดิษฐ์ ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และเพลงพม่า 5 ท่อนเถา ซึ่งมีวิวัฒนาการมาจากเพลงพม่า 5 ท่อน อัตรา 3 ชั้น เพลงพม่า 5 ท่อนนี้ เป็นเพลงที่มีสำเนียงภาษาพม่าเป็นเอกลักษณ์

เพลงจระเข้หางยาว

เพลงจระเข้หางยาวนั้นเดิมอยู่ในตระกูลของเพลงเรื่องประเภท เพลงฉิ่งพระฉัน ชื่อเพลงสามเส้า อัตรา 2 ชั้นนำมายืดขยายให้เป็นเพลงจระเข้หางยาวอัตรา 3 ชั้น และตัดลงเป็นอัตราชั้นเดียว ทำนองเพลงจระเข้หางยาวนั้นมีอยู่ด้วยกัน 3 ท่อน 2 เที่ยวกลับ ดังนั้นจึงมีครูดนตรีไทยคิดประดิษฐ์ทำนองทางเปลี่ยนเที่ยวกลับขึ้นเพื่อมิให้ทำนองเที่ยวกลับซ้ำซากทำให้เกิดรสชาติในการฟังสนุกสนานมากขึ้นทั้งในอัตรา 3 ชั้น และอัตรา 2 ชั้น ส่วนอัตราชั้นเดียวนั้นไม่นิยมทำทางเปลี่ยนเนื่องจากกระสวนของทำนองเป็นช่วงสั้นๆ และมีความไพเราะอยู่แล้วจึงไม่นิยมทำทางเปลี่ยนแต่มักจะนำอัตราชั้นเดียวไปบรรเลงเป็นทางเดี่ยว ต่อท้ายก่อนลงลูกหมดเพื่อแสดงภูมิปัญญาและมีความสามารถของผู้บรรเลง

เพลงสี่บท

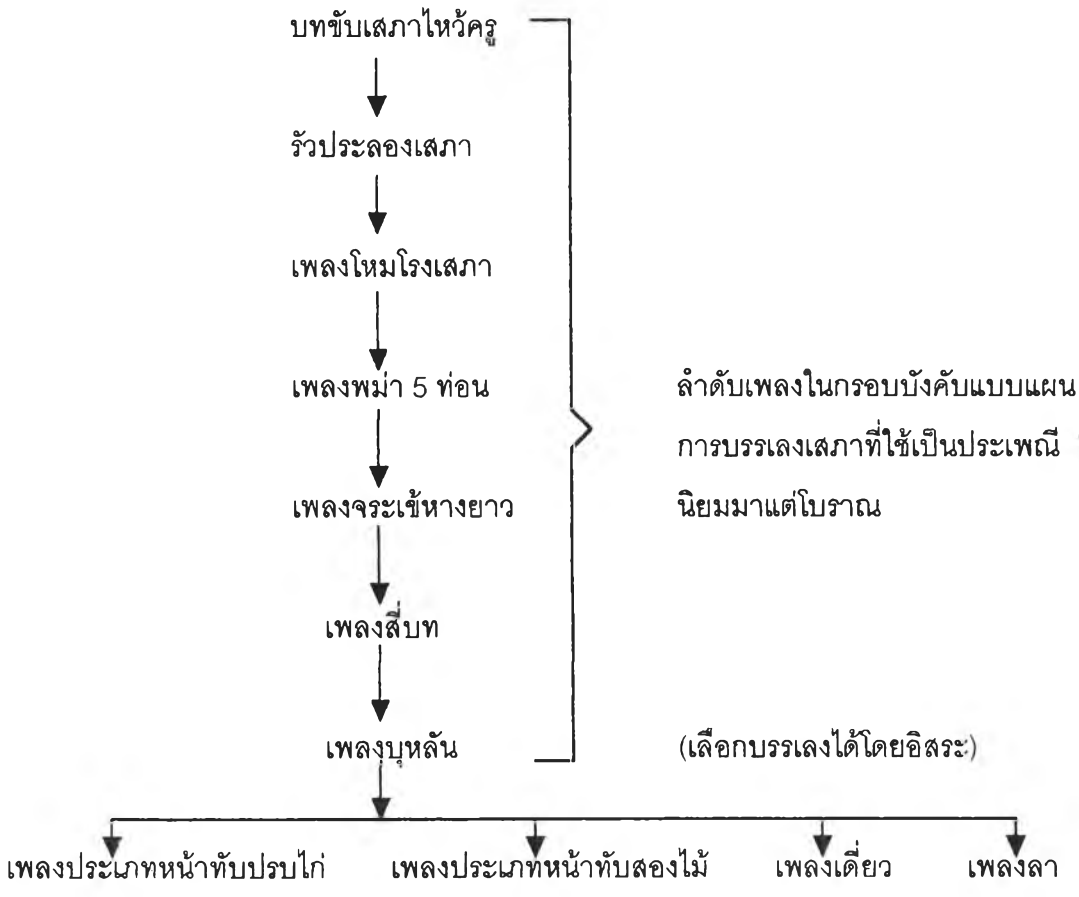
เพลงสี่บทเป็นเพลง 2 ท่อน และมีเที่ยวกลับและทำนองเที่ยวกลับนั้นเป็นทางเปลี่ยนทุกอัตราจนครบเถา ทำให้ท่วงทำนองมีความคึกคัก สนุกสนาน น่าฟังตลอดทั้งเพลง เนื่องจากเป็นเพลงที่มีทางเปลี่ยนที่มีความไพเราะเพลงหนึ่ง เพลงสี่บทนั้นเป็นเพลงที่มีสำนวนปรบไก่โดยเฉพาะมีสำนวนของลูกเท่าที่เป็นลักษณะของ “เท่าซ่อนรูป” โดยพิจารณาจากลูกเท่าท่อน 1 ของอัตรา 2 ชั้นกับลูกเท่าท่อน 1 อัตรา 3 ชั้น นั้นเป็นลูกเท่าซ่อนรูปอยู่ใน

ทำนองเพลงเช่นเดียวกับเพลงต้นเพลงฉิ่งอัตรา 3 ชั้น ซึ่งขยายมาจากเพลงต้นเพลงฉิ่งอัตรา 2 ชั้น ซึ่งอยู่ในเพลงตับต้นเพลงฉิ่ง นับว่าเป็นความเฉลียวฉลาดของผู้ประพันธ์เพลงยิ่งนัก เพลงสี่บทนั้น เป็นเพลงที่มีการนำสำนวนลูกล้อลูกขัดนำมาใช้ได้อย่างไพเราะมาก เพลงหนึ่งและนิยมบรรเลงกันมากในปัจจุบัน

เพลงบุหลัน

เพลงบุหลันเป็นเพลงลำดับสุดท้ายของการบรรเลงเสภาที่อยู่ในกรอบบังคับเป็นแบบแผนประเพณีนิยมมาแต่โบราณ เพลงบุหลันนั้นเป็นเพลงที่มีลักษณะการประพันธ์ที่มีเที่ยวกลับซ่อนเงื่อน เป็นศิลปะแห่งการประพันธ์ที่มีคุณค่าทางดุริยางคศิลป์เป็นอันมาก ซึ่งมีความไพเราะมาก และนักดนตรีปี่พาทย์นิยมบรรเลงกันตลอดมาถึงปัจจุบัน ทั้งนำไปบรรเลงประกวด ประชันวงกันเสมอ เพลงบุหลันนี้ มีหลักการประพันธ์อยู่ในการควบคุมของหน้าทับปรบไก่ คือ ท่อนที่ 1 เที่ยวแรกกับท่อน 1 เที่ยวกลับนั้นมีจำนวนหน้าทับปรบไก่ไม่เท่ากัน ซึ่งเที่ยวกลับนี้ ใช้การประพันธ์ให้มีลักษณะเป็นเที่ยวกลับซ่อนเงื่อน จึงมีความไพเราะมาก เนื่องจากแสดงถึงความเฉลียวฉลาดของผู้ประพันธ์ชั้นสูง เพลงบุหลันนั้นเป็นรูปแบบเพลงเช่นเดียวกับเพลงสี่บทซึ่งเป็นเพลง 2 ท่อน มีเที่ยวกลับเป็นทางเปลี่ยนที่ไพเราะมาก โดยนำการใช้สำนวนลูกล้อ ลูกขัด การใช้สำนวนขยี้ขยายอัตราสวมร้อง และการใช้สำนวนกลอนทางเปลี่ยนที่มีการเรียงร้อยรูปประโยคอย่างสละสลวยทั้งอัตรา 3 ชั้น 2 ชั้น และอัตราชั้นเดียว

แผนภูมิแบบแผนการบรรเลงเพลงเสภา



แผนภูมิลำดับการบรรเลงเสภาที่มีความสมบูรณ์ตามหลักดุริยางคศิลป์ไทย

ลำดับที่	เนื้อหาบทเพลงเสภา
1.	การขับเสภาบทไหว้ครูเสภา
2.	รัวประลองเสภา
3.	เพลงโหมโรงเสภา
4.	เพลงพม่า 5 ท่อน
5.	เพลงจระเข้หางยาว
6.	เพลงสี่บท
7.	เพลงบุหลัน
8.	เพลงประเภทกลุ่มหน้าทับปรบไก่ เช่น - เพลงแขกมอญ - เพลงสารถี - เพลงพญาโศก - เพลงสุรินทราหู - เพลงสุดสงวน - เพลงนารายณ์แปลงรูป - เพลงต่อยรูป
9.	เพลงประเภทกลุ่มหน้าทับสองไม้ เช่น - เพลงทยอยใน - เพลงทยอยนอก - เพลงทยอยเขมร - เพลงทยอยญวณ - เพลงโอ้ลาว
10.	เพลงเชิดจีน
11.	เพลงเดี่ยว เช่น - เพลงแขกมอญ - เพลงเชิดนอก - เพลงพญาโศก - เพลงกราวใน

12.	แผนภูมิลำดับการบรรเลงเสภาที่มีความสมบูรณ์ตามหลักดุริยางคศิลป์ไทย(ต่อ) - เพลงทยอยเดี่ยว เพลงลา เช่น - เพลงเต่ากินผักบุ้ง - เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง - เพลงนกขมิ้น - เพลงอกทะเล

3. เพลงในกลุ่มหน้าทับปรบไก่

ลักษณะของเพลงในกลุ่มหน้าทับปรบไก่นั้นจะมีสำนวนกลอนที่มีความเรียบง่าย น พื้น มีลักษณะสำนวนที่มีความภูมิฐาน มั่นคง และใช้สำนวนของลูกเท่าในอัตราต่างๆ โดยส่วนมากจะอยู่กลุ่มเพลงทางพื้น และใช้หน้าทับปรบไก่ตีควบคุมจังหวะหน้าทับ ดังนั้นเครื่องดนตรีประเภทแปรทำนองต้องคิดกลอนทางให้สละสลวย เช่น เพลงสารถี แขกมอญพญาโศก ต่อยรูป นารายณ์แปลงรูป สุรินทราหู นกขมิ้น การะเวก แขกมอญบางช้าง เป็นต้น ส่วนเพลงที่มีสำนวนปรบไก่ และใช้ลักษณะของการล้อ ขัด ท่วงทำนอง เช่น พม่าเห่ แขกมอญบางขุนพรหม อาเฮีย จีนแส ภิรมย์สุรางค์ แสนเสนาะ แสนสุดสวาท เทพรัญจวน เป็นต้น

4. เพลงในกลุ่มหน้าทับสองไม้

ลักษณะเพลงในกลุ่มหน้าทับสองไม้จะมีเอกลักษณ์ที่เห็นได้ชัดเจน คือ ใช้สำนวนของ "ลูกโยน" เข้ามาเกี่ยวข้อง และมีการใช้สำนวนมีลัก ล้อ และมีชีวิตชีวา มีการลักเหลื่อมจังหวะ กระตุกจังหวะ ไม่เหมือนกับสำนวนปรบไก่ ดังนั้นเมื่อมีลักษณะของการโยนผู้ประพันธ์จะคิดทำนองการโยน ที่มาตกเสียงเดียวกันนั้นมิให้ซ้ำทำนองกัน จึงทำให้ช่วงทำนองโยนนั้นเกิดความไพเราะ และผู้คิดกลอนทางในแต่ละเครื่องมือก็จะแสดงใช้ภูมิปัญญาประดิษฐ์กลอนอย่างชาญฉลาด เพลงในกลุ่มหน้าทับสองไม้นี้ ได้แก่เพลง ทยอยนอก ทยอยใน ทยอยเขมร ทยอยญวน โอ้ลาว บังใบ จีนลั่นถัน เขมรราชบุรี เป็นต้น

5. เพลงเดี่ยว

เพลงเดี่ยวนั้นเป็นเพลงที่ผู้บรรเลงต้องแสดงความสามารถในชั้นสูง จุดมุ่งหมายของการบรรเลง คือ แสดงฝีมือชีดความสามารถของผู้บรรเลง เพื่ออวดความแม่นยำจดจำ

ทำนองทางเดี่ยวมิให้ผิดพลาดเสียง เพื่ออวดกลอนทางเดี่ยวที่ประดิษฐ์ขึ้น และเพื่อใช้ประชันวง แข่งขันกันในหมู่นักดนตรีด้วยกัน

เพลงที่ใช้ในการเดี่ยวนั้น จะเลือกสรรเพลงที่มีลักษณะสำนวนลดเสียงเพิ่มเสียงเปลี่ยนบันไดเสียงในตัวเพลงทำให้เกิดความยากลำบากในการคิดหากลอนทางมาดำเนินทำนองยาก อีกนัยหนึ่งเพลงเดี่ยวนั้นปี่จะใช้ทางกลอนแปรทำนองจากเพลงทางพื้นที่มีการลดเพิ่มเสียงทำให้ระบบการใช้นิ้วปิด-เปิดรู มีความยากลำบากทำให้คิดหาทางเดี่ยวลำบากและต้องใช้ภูมิปัญญา ในการคิดประดิษฐ์ท่วงทำนอง ที่มีความยากลำบากนั้นให้เกิดความไพเราะแก่ผู้ฟัง ดังนั้นครูโบราณท่านจึงนำเอาเพลงลักษณะดังกล่าว นำมาทำเป็นทางเดี่ยว เพลงเดี่ยวที่นักดนตรียึดถือว่าเป็นเพลงเดี่ยวหลักในดุริยางค์ศิลป์ไทยมีอยู่ 5 เพลง ด้วยกัน คือ เพลงแขกมอญ เชิดนอก พญาโศก กราวใน และทยอยเดี่ยว

ลักษณะของทางเดี่ยวแต่ละเครื่องดนตรีที่นิยมเดี่ยวนั้นในแต่ละเพลงจะมีรูปแบบต่างๆกัน เช่น เพลงพญาโศกเป็นเพลง 1 ท่อน มีรูปแบบทางเดี่ยว คือ ปี่ในบรรเลง 2 เที่ยว เที่ยวที่ 1 เรียกว่า เที่ยวหวาน เที่ยวที่ 2 เรียกว่า เที่ยวเก็บ , ระนาดเอก บรรเลง 4 เที่ยว เที่ยวที่ 1 ประกอบไปด้วย เก็บ สะบัด ขยี้ เที่ยวที่ 2 รัวคาบลูกคาบดอก เที่ยวที่ 3 รัวตลอด (รัวพืด) และ เที่ยวที่ 4 บรรเลงเก็บ ส่วนฆ้องวงใหญ่, ฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม จะบรรเลง 2 เที่ยว (สำนวนกลอนแตกต่างกัน)

เพลงกราวในมีรูปแบบของท่วงทำนองเป็นสำนวนสองไม้ และมีทำนองเนื้อเพลงอยู่ในส่วนกลางของเพลงนอกนั้นเป็นเพลงที่มีโยนเปลี่ยนบันไดเสียงอยู่ถึง 6 แห่ง ทำให้เกิดความยากลำบากในการประดิษฐ์ใช้ทางกลอน ซึ่งมีรูปแบบทางเดี่ยวคือ ระนาดเอก บรรเลง 2 เที่ยว เที่ยวแรกประกอบด้วยสะบัด ขยี้ เก็บ เที่ยวสองประกอบด้วยคาบลูกคาบดอก และรัวตลอด (รัวพืด) ส่วน ปี่ใน, ฆ้องวงใหญ่, ฆ้องวงเล็ก, ระนาดทุ้ม, บรรเลงเที่ยวเดียว

เพลงแขกมอญ เป็นเพลง 3 ท่อน ในทางเดี่ยวนิยมสร้างประดิษฐ์ให้มีสำนวนภาษาแขก และมอญร่วมกัน ดังนั้นผู้บรรเลงเดี่ยวจะบรรเลงตามหน้าที่และกลวิธีเฉพาะแต่ละเครื่องมือให้เกิดความไพเราะงดงาม เพลงแขกมอญเป็นเพลงที่มีลักษณะพิเศษเพลงหนึ่งเมื่อนำมาบรรเลงทางเดี่ยว คือ เป็นเพลงมี 3 ท่อน บรรเลง 6 เที่ยว แต่ทางเดี่ยวบางทางจะบรรเลงเพียง 5 เที่ยวและบางทางมี 6 เที่ยว ในทางที่มีการบรรเลง 5 เที่ยวนั้น ท่อนที่ 2 เที่ยวแรกจะบรรเลง 3 จังหวะหน้าทับแรกซ้ำกัน 2 ครั้ง แล้วเข้าทำนองหน้าทับที่ตัดไปเหมือนเดิม พอจบท่อนเที่ยวแรกจะไม่บรรเลงกลับต้น ท่อน 2 จะบรรเลงท่อน 3 ต่อไปเลย อนึ่งในการบรรเลงซ้ำ 3 จังหวะหน้าทับแรก 2 ครั้งนั้น ทำให้เกิดความลำบากในการหากลอนทาง

มาบรรเลงเป็นทางเดี่ยวมิให้ซ้ำกัน ต้องแสดงภูมิปัญญาของผู้คิดทางเดี่ยวที่มีความเฉลียวฉลาดมาก

เพลงทยอยเดี่ยว เป็นเพลงที่ถือว่าเป็นเพลงชั้นฝีมือสุดยอดในการเดี่ยวเนื่องจากเป็นเพลงที่มีรูปแบบเอกลักษณ์เฉพาะคือช่วงแรก เรียกว่าเที่ยวโอด เป็นทำนองอิสระคล้ายกับเชิดนอกแต่ลูกตกและสำนวนกลอนถูกบังคับอยู่ในกรอบการควบคุมหน้าทับสองไม้อัตรา 3 ชั้น ผู้บรรเลงจะต้องกำหนดสำนวนกลอนทาง และจังหวะให้หมดพอดีกับจังหวะหน้าทับในทุกๆสัดส่วนของเพลงช่วงอิสระ ดังกล่าวให้พอดีกับจังหวะหน้าทับสองไม้อัตรา 3 ชั้น ที่ควบคุมอยู่ หลังจากหมดหน้าทับแล้วจึงจะเคลื่อนย้ายท่วงทำนองถัดไปได้ ส่วนในช่วงที่สองจะเรียกว่าเที่ยวพันเป็นลักษณะสำนวนของสองไม้ในอัตรา 2 ชั้น มีสำนวนที่ใช้ลักษณะของการโยนในกลุ่มเสียงต่างๆ เช่นเดียวกับกราวใน ดังนั้นผู้บรรเลงต้องหากลอนทางเดี่ยวให้เรียบร้อยสละสลวยมิให้ซ้ำกัน

ส่วนเพลงเดี่ยวอื่นๆนั้น มีการนำเอารูปแบบของเพลงเดี่ยวหลัก 5 เพลง ดังกล่าวไปใช้กล่าวคือ เพลงพญาโศก เป็นต้นแบบของเพลงทางพื้นท่อนเดียว เพลงแขกมอญ เป็นต้นแบบของเพลงทางพื้นมากท่อน เพลงเชิดนอก เป็นต้นแบบของเพลงที่นำเพลงเชิดมาทำเป็นทางเดี่ยว เพลงกราวใน เป็นต้นแบบของเพลงประเภทโยน

6. <u>เพลงลา</u>

เพลงลานั้นเป็นเพลงในลำดับสุดท้ายของการบรรเลงเพลงเสภาโดยมีจุดประสงค์เพื่อเป็นการอำลาในการบรรเลงในงานต่างๆตามโอกาสอันสมควร เพลงลามีวิวัฒนาการมาจากการเล่นสักวา ซึ่งเป็นการเล่นของไทยในสมัยโบราณ ในการร้องสักวาจะเป็นการคิดผูกคำร้องเป็นกลอนสดโต้ตอบกัน โดยใช้ทำนองเพลงพระทองเป็นพื้น และเมื่อใกล้จะเลิก (ใกล้รุ่ง) ก็จะร้องทำนองเพลงอื่นๆ ซึ่งต่างก็คิดแต่งกันขึ้นเพื่ออวดกัน โดยมากจะแต่งให้มีสร้อยมีดอก ต่อท้ายท่อน หรือแทรกระหว่างท่อน โดยแต่งบทให้แสดงเป็นใจความร่ำลา และแสดงความอาลัยดังนี้

สักวาฟ้าขาวจวนเช้าตรู่ พินิจดูแสงเดือนแสงเจื่อนแสง
แสงทองส่องงามอร่ามแรง จวนจะแจ้งเสียจริงต้องจากจร
(สร้อย) โอ้เจ้าดอกไม้แก้ว เหินห่างร้างแล้ว เจ้าแก้วตาเอย
แข็งใจใครคลาจำรารัก นี้ดึกนักแล้วหนาลาไป ก่อน
แสนสุขสวัสดิ์สถาวร ต้องจำจรจำจากพรากกันเอย
(สร้อย) โอ้เจ้าดวงพวงพยอม จะมาหายหอม เสียแล้วนี้เอย[1]

---

[1] มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลกัณฑ์ . <u>ฟังและเข้าใจเพลงไทย</u> . (อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพขุนทรงสุขภาพ (นายแพทย์ทรง บุณยะรัตเวช) ณ เมรุวัด มงกุฎกษัตริยราม วันเสาร์ที่ 29พศจิกายน พ.ศ. 2523) , หน้า 570

ความหมายของเพลงลานั้นอยู่ที่เนื้อร้องเป็นการอำลา มีการว่าดอกเล่นสำนวนบทขับร้องใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า เช่น ปี่, ขลุ่ยเพียงออ หรือประเภทเครื่องสี เช่น ซอ อู้, ซอสามสาย ทำเสียงเลียนเสียงร้อง คำพูดให้ชัดเจน

ส่วนเพลงลาของวงปี่พาทย์เสภานั้นมีจุดมุ่งหมายเป็นการให้ของขวัญ ของชำร่วย ก่อนลาจากกัน ในการบรรเลงตั้งแต่เริ่มต้น จนจบสิ้นสุดการบรรเลง เพลงลานั้นมีหลายรูปแบบด้วยกัน เช่น เพลงเต่ากินผักบุ้ง อัตรา 2 ชั้น บางสำนักทำทางเปลี่ยนเป็นเที่ยวกลับบ้าง ทำเป็นทางเปลี่ยนออกภาษาบ้าง ทำเป็นทางเดี่ยวแต่ละท่อนทีละเครื่องมือบ้างทำเป็นรูปแบบเพลงเถายืดขยายเป็นสามชั้น และตัดทอนลงเป็นชั้นเดียว เช่น เพลงปลาทองเถา เพลงลาในรูปแบบของเพลงที่ออกสำเนียงภาษามอญ เช่น เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง เพลงลาที่เป็นสำนวนสองไม้ และสำนวนปรบไก่ปะปนกันเช่นเพลงอกทะเล และเพลงที่เป็นรูปแบบทั้งเพลงหมู่และทำเป็นทางเดี่ยวเครื่องดนตรี คือ เพลงนกขมิ้นเป็นต้น

ลักษณะการผูกสำนวนกลอนของฆ้องวงเล็กในเพลงเสภา

เพลงเสภา เป็นเพลงที่มีลักษณะของเสียงอยู่ในกลุ่มเสียงสูงเป็นส่วนใหญ่ ลักษณะของเพลงมีความรวดเร็วสูง ผู้บรรเลงต้องใช้ไหวพริบและปัญญาประกอบกับต้องใช้ความคิดที่รวดเร็วในการคิดประดิษฐ์ผูกสำนวนกลอนเพื่อให้เหมาะสมและทันต่อการบรรเลงโดยตลอด ดังคำกล่าวของประสิทธิ์ ถาวร[1] ที่แสดงอธิบายลักษณะการผูกสำนวนกลอนของฆ้องวงเล็กในเพลงเสภาต่อไปนี้

"การผูกสำนวนกลอนของฆ้องวงเล็กในเพลงเสภา ต้องผูกกลอน ให้มีลักษณะผสมผสานสอดคล้องและสัมพันธ์ไปกับเนื้อทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) อย่างถูกต้องและสละสลวย เช่น เนื้อทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ดำเนินทำนองที่เสียง ด-ร-ม-ซ-ล การประดิษฐ์หรือการผูกสำนวนกลอนของฆ้องวงเล็กก็จะต้องประดิษฐ์และผูกสำนวนกลอนไปตามกลุ่มเสียงหรือเสียงลูกตกเดียวกันกับเนื้อทำนองหลัก (ด-ร-ม-ซ-ล) นั้นๆ ให้ครบทุกเสียงด้วย กลอนส่วนใหญ่ของฆ้องวงเล็กในเพลงเสภาจะมีลักษณะถี่กว่าระนาดเอก บางสำนวนกลอนมีการใช้ลูกฝาก (สำนวนกลอนฝาก) แต่ใช้เฉพาะกรณีเท่านั้น"

การผูกกลอนของฆ้องวงเล็กในเพลงเสภาจะคำนึงถึงความสอดคล้อง และสัมพันธ์กันกับเนื้อทำนองหลักเป็นประการสำคัญ โดยต้องให้มีความสละสลวยถูกต้อง กล่าวคือต้องประดิษฐ์กลอนให้มีความสัมผัสกันอย่างต่อเนื่องเป็นเรื่องเดียวกัน ทั้งในสำนวนกลอนถาม (วรรคแรก) และสำนวนกลอนตอบ (วรรคหลัง) โดยให้กลอนทั้งสองวรรคดังกล่าวเป็น

---

[1] ประสิทธิ์ ถาวร. สัมภาษณ์. 10 กันยายน 2540

กลอนที่มีลักษณะเป็นกลอนชนิดเดียวกันหรือเป็นกลอนพวกเดียวกัน จึงจะทำให้สำนวนกลอนมีความสละสลวยดังคำอธิบาย ดังแสดงตัวอย่างต่อไปนี้

ทำนองหลัก

−		+		−		+	
- ด	ทฺ ทฺ	ด ด	ม ม - ฟ	- ฟ	ม ม	ล ล	ท ท - ด̣
- ซฺ - ฟ	- ซฺ	- มฺ	ฟฺ	- ฟฺ - มฺ	- ลฺ	- ทฺ	ด

กลอนฆ้องวงเล็กสำนวนกลอนวรรคถาม

−		+					
ทฺทฺ ทฺ	ดด ด	มม ม	ฟฟ ฟ				
ทฺ ฟฺ	ด ซฺ	ม ทฺ	ฟ ด				

กลอนฆ้องวงเล็กสำนวนกลอนวรรคตอบ

				−			+
				มม ม	ลล ล	ทท ท	ด̣ด̣ ด̣
				ม ท	ล ม	ท ฟ	ด̣ ซ

กลอนระนาดเอก

−				+				−				+			
ทฺ ด ทฺ ทฺ	ด ม ด ด	ม ฟ ม ม	ฟ ล ฟ ฟ	ม ฟ ม ม	ล ท ล ล	ท ด̣ ท ท	ด̣ ม̣ ด̣ ด̣
ทฺ ดฺ ทฺ ทฺ	ดฺ มฺ ดฺ ดฺ	มฺ ฟฺ มฺ มฺ	ฟฺ ลฺ ฟฺ ฟฺ	มฺ ฟฺ มฺ มฺ	ลฺ ทฺ ลฺ ลฺ	ทฺ ด ทฺ ทฺ	ด ม ด ด

ส่วนการประดิษฐ์หรือผูกสำนวนกลอนไปตามกลุ่มเสียงและลูกตกเดียวกันกับเนื้อทำนองหลัก พิจารณาแล้วพบว่า ลักษณะของเพลงเสภาเป็นเพลงที่มีแนวการบรรเลงที่ค่อนข้างรวดเร็ว ประกอบกับลักษณะของเนื้อทำนองหลักจะมีความละเอียดกว่าเพลงในประเภทเพลงเรื่อง ดังนั้นการคิดผูกกลอนทางในลักษณะอื่นๆ จะเป็นการยากลำบากและไม่สะดวกกับการบรรเลง จึงต้องคิดผูกกลอนทางแต่ละวรรคแต่ละประโยคให้มีความสอดสัมพันธ์และเกาะเกี่ยวไปกับเนื้อทำนองหลักดังกล่าว ซึ่งถ้าสามารถทำได้ก็จะทำให้การบรรเลงรวมวงมีความไพเราะเรียบร้อยและชวนฟังยิ่งขึ้น

ส่วนลักษณะกลอนของฆ้องวงเล็กในเพลงเสภาซึ่งพิจารณาเห็นว่ามีความถี่กว่ากลอนของระนาดเอกน่าจะมีปัจจัยมาจาก ด้วยฆ้องวงเล็กเป็นเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นมาภายหลังระนาดเอก ลักษณะกลอนทางมีความคล้ายคลึงกันอยู่บ้าง จึงอาจกล่าวได้ว่าฆ้องวง

เล็กอาจหยิบยืมและได้รับลักษณะกลอนทางของระนาดเอกมาใช้ แต่ลักษณะการใช้มือของฆ้องวงเล็กนั้นใช้มือเช่นเดียวกับฆ้องวงใหญ่ ซึ่งต้องอาศัยการแบ่งมือทั้งสองให้มีความสอดคล้องและเท่าๆกัน ดังนั้นหากปฏิบัติด้วยการตีเก็บในลักษณะสับ-ซอยเพียงอย่างเดียวเห็นว่าลักษณะกลอนทางของฆ้องวงเล็ก ก็คงมีความคล้ายและอาจเรียกได้ว่ายังใช้กลอนระนาดเอกอยู่เช่นเดิม ประกอบกับลักษณะ ของกลอนจะมีความถี่เท่าๆกันกับกลอนของระนาดเอกอยู่เช่นเดิมด้วย ดังนั้นโบราณาจารย์ทางดนตรีไทย จึงอาจค้นคิดและใช้วิธีการตีสะบัดเข้ามาสอดแทรกกับการตีเก็บโดยปกติธรรมดา เพื่อเป็นการหลีกเลี่ยงการใช้กลอนทางเดียวกันกับระนาดเอกก็ได้ ซึ่งเป็นผลให้มีความชัดเจนและสามารถแยกแยะข้อแตกต่างระหว่างทางระนาดเอกและทางฆ้องวงเล็กได้เด่นชัดมากขึ้น ประกอบกับยังเป็นการตรงตามคำอธิบายข้างต้นที่ว่า ลักษณะกลอนของฆ้องวงเล็กมีความถี่มากกว่ากลอนของระนาดเอก ดังตัวอย่างเปรียบเทียบทางของระนาดเอกและทางของฆ้องวงเล็ก ที่แสดงข้างต้นอาจกล่าวได้ว่า เป็นเอกลักษณ์ที่มีความเฉพาะในฆ้องวงเล็ก ได้อย่างโดดเด่นดังอธิบาย

ความข้างต้นนอกจากจะแสดงให้เห็นถึงการผูกกลอนให้เกาะเกี่ยวไปกับเนื้อทำนองหลักและแสดงลักษณะกลอนทางที่มีความถี่มากกว่ากลอนทางของระนาดเอกแล้ว ยังสามารถแสดงให้เห็นถึงการผูกสำนวนกลอนฝากได้อีก ทั้งนี้การผูกสำนวนกลอนฝากจะมีจุดประสงค์เพื่อ ใช้ในโอกาสเป็นการแก้ปัญหาในขณะที่ "จนกลอน" และหรือเพื่อใช้แก้ปัญหาเสียงตกสุดท้ายของทำนอง เป็นเสียงตกเดียวกันกับการผูกกลอนเสียงแรกของกลอนถัดไป แต่อย่างไรก็ตามจะใช้ลักษณะการผูกสำนวนกลอนชนิดนี้ในบางกรณีและใช้ เพื่อจุดประสงค์ดังอธิบายข้างต้นเป็นประการสำคัญเท่านั้น

บทบาทหน้าที่และวิธีการบรรเลงในเพลงเสภา

วงปี่พาทย์เสภา มีเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง 5 ชนิด คือ ปี่ , ระนาดเอก , ระนาดทุ้ม , ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก ในเครื่องแต่ละชนิดมีบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงแตกต่างกันออกไป ในขณะเดียวกันผู้บรรเลงแต่ละคนแต่ละเครื่องมือจะมีระเบียบวิธีในการปฏิบัติบทบาทหน้าที่เป็นการเฉพาะของตนเองอีกด้วย เช่น ระนาดเอกซึ่งเป็นผู้นำวงมีหน้าที่บรรเลงเก็บในลักษณะเป็นคู่แปดเป็นพื้น ส่วนฆ้องวงใหญ่ซึ่งเป็นหลักของวงก็มีหน้าที่บรรเลงเนื้อทำนองหลักเป็นต้น และเมื่อพิจารณามาถึงฆ้องวงเล็กก็จะพบว่ามีลักษณะซึ่งแสดงบทบาท หน้าที่สำคัญคือเป็นผู้ช่วยระนาดเอกและฆ้องวงใหญ่ดัง ทนง แจ่มวิมล[1] แสดงอธิบายต่อไปนี้

---

[1] ทนง แจ่มวิมล . สัมภาษณ์ . 5 พฤศจิกายน 2540

"ฆ้องวงเล็กทำหน้าที่เป็นฝ่ายสนับสนุนให้กับการบรรเลง เป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงอยู่ในกลุ่มหลังแม้ว่าไม่มีหน้าที่รับหรือส่งร้องเช่นปี่หรือระนาดเอกแต่สามารถแสดงบทบาทเป็นผู้คอยช่วยเหลือระนาดเอกและฆ้องวงใหญ่ในการบรรเลงเพลงเสภาได้อย่างดี"

ลักษณะการบรรเลงของฆ้องวงเล็ก มีบทบาทหน้าที่ ในการบรรเลงกลอนทางของตนเองเป็นหลักด้วย ทำหน้าที่สำคัญเป็นฝ่ายสนับสนุนให้กับการบรรเลงมีความกลมกลืนและสนุกสนานเร้าใจได้เป็นอย่างดี ประกอบกับเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงสูง จึงมีความสมดุลและกลมกลืนอย่างยิ่งต่อการบรรเลงรวมวง เหตุที่ฆ้องวงเล็กถูกจัดให้อยู่ในกลุ่มหลังอาจเนื่องจากลักษณะของเพลงเสภานั้น มีรูปแบบเพลงเป็นลักษณะลูกล้อ-ลูกขัดผสมอยู่ โบราณาจารย์ทางดนตรีไทยอาจเล็งเห็นประโยชน์ของการจัดน้ำหนักของเสียง ซึ่งเห็นว่าฆ้องวงเล็กเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงสูงเช่นระนาดเอกและปี่ แต่ด้วยลักษณะของระนาดเอกแสดงบทบาทเป็นผู้นำวงและมีเสียงที่ดังชัดเจน สามารถทำการควบคุมการบรรเลงของวงดนตรีทั้งวงให้ดำเนินไปสู่เป้าหมายที่ต้องการได้ จึงกำหนดให้ระนาดเอกและปี่เป็นผู้นำ (กลุ่มหน้า) และกำหนดให้ฆ้องวงเล็กแสดงหน้าที่สนับสนุนและบรรเลงไปพร้อมกับฆ้องวงใหญ่ซึ่งเป็นกลุ่มหลัง เนื่องด้วยเสียงของฆ้องวงเล็กมีเสียงที่สูงสอดคล้องต่อระบบการจัดน้ำหนักเสียงระหว่างเสียงต่ำกับเสียงสูงในวงได้เป็นอย่างดี

แม้ว่าฆ้องเล็กจะถูกจัดให้บรรเลงอยู่ในกลุ่มหลังก็ตาม ทั้งนี้สามารถแสดงบทบาทหน้าที่เป็นผู้คอยช่วยเหลือระนาดเอกและฆ้องวงใหญ่ เช่น เมื่อการบรรเลงอยู่ในช่วงที่เป็นลูกล้อ-ลูกขัดของระนาดเอกได้ทันที เพื่อประโยชน์ในการช่วยบอกคนระนาดเอก และสร้างความสมบูรณ์กับบทเพลงให้ดำเนินไปตลอดรอดฝั่งอีกประการหนึ่ง ส่วนบทบาทหน้าที่ในการช่วยเหลือฆ้องวงใหญ่นอกจากจะทำการบรรเลงในลักษณะเป็นพวกหลังในช่วงลูกล้อ-ลูกขัดแล้ว สามารถเปลี่ยนจากการบรรเลงแปรทางเฉพาะของตน มาบรรเลงเนื้อทำนองหลักได้ในทันทีหากฆ้องวงใหญ่พร้อมที่จะปฏิบัติกลอนทางไปตามลักษณะหน้าที่ของตนแล้ว ฆ้องวงเล็กจึงจะกลับมาบรรเลงแปรทางตามบทบาทหน้าที่ของตนเองต่อไปเช่นเดิม

อย่างไรก็ตามฆ้องวงเล็กถือว่า มีความสำคัญที่แสดงบทบาทหน้าที่เป็นผู้ช่วยให้กับระนาดเอกและฆ้องวงใหญ่ได้ดีดังกล่าว แต่ทั้งนี้ผู้บรรเลงฆ้องวงเล็กต้องมีบรรทัดฐานในความแม่นยำเนื้อทำนองหลักเป็นอย่างดีเลิศด้วย จึงจะเกิดความสมบูรณ์และเกิดประสิทธิภาพในการแสดงความช่วยเหลืออย่างสูง หากแม้ว่าผู้บรรเลงฆ้องวงเล็กไม่มีความแม่นยำในเนื้อทำนองหลัก ก็อาจทำให้ความช่วยเหลือกลับกลายเป็นการทำลายหรือ "ขวาง" ทำให้เกิดผลเสียหายตามมาภายหลัง ประกอบกับลักษณะการช่วยเหลือต้องไม่เป็นการกระทำที่เกินขอบเขตมากไป เช่น เมื่อระนาดเอกหรือฆ้องวงใหญ่สามารถตั้งตัวและพร้อมที่จะบรรเลงลักษณะกลอนทางเฉพาะของตนแล้ว ลักษณะการช่วยเหลือของฆ้องวงเล็กต้อง

หยุดกระทำการในทันที ซึ่งหากไม่ปฏิบัติดังความข้างต้นจะเรียกได้ว่าเป็นการ "ก้าวก่าย" หน้าที่ซึ่งกันและกันเป็นผลให้ การบรรเลงในบทเพลงนั้นๆขาดความเรียบร้อย และไม่ไพเราะเท่าที่ควร

ในกระบวนการบรรเลงฆ้องวงเล็กในเพลงเสภา สามารถแสดงบทบาทหน้าที่ทั้งการบรรเลงเป็นทางเฉพาะตัวและการแสดงบทบาทหน้าที่เป็นผู้ช่วยเหลือ แต่เมื่อพิจารณาในด้านของวิธีการบรรเลงจะพบว่า เป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่ง ดัง ฉลาก โพธิ์สามต้น[1] แสดงอธิบายต่อไปนี้

"วิธีตีฆ้องวงเล็กในเพลงเสภาโดยทั่วไปก็ตีแบบเก็บ, สะบัด, ขยี้ ไปตามลักษณะโอกาสและลักษณะของกลอนที่เหมาะสม ใช้การตีเก็บและสะบัดเป็นส่วนใหญ่ แต่ขยี้ก็ทำได้เมื่อเวลาสนุกๆ (ขยี้ไม่พร้อมกับระนาด) หรืออาจขยี้ทั้งวงก็ได้ ช่วงที่มีลูกล้อ-ลูกขัดอาจหาลูกเชื่อมเข้าไปแทรกได้บ้าง ลักษณะการตีก็ให้มีเสียงหนักเสียงเบาและใช้การตีเสียงพิเศษได้ตามต้องการ เวลากวาดก็ตีแบบฆ้องวงใหญ่ การกรอใช้ตั้งแต่คู่ 2 ถึงคู่ 5 แต่ส่วนใหญ่ใช้คู่ 4 ถ้าเนื้อฆ้องมีความถี่ก็ตีแบบเนื้อฆ้องเป็นหลัก"

วิธีตีฆ้องวงเล็กในเพลงเสภาแบบเก็บนั้น มีลักษณะการใช้มือที่เรียกว่าสับ-ซอย ดังเช่นการบรรเลงโดยปกติ และใช้ การตีสะบัดเข้ามาช่วยแทรกอยู่ในสำนวนกลอนเพื่อ ต้องการความคมคายสนุกสนานและกระฉับกระเฉงภายในสำนวนกลอนนั้น เป็นการสำคัญเนื่องจากลักษณะของเพลงเสภามีความสดใสร่าเริงอยู่ในตัว พร้อมทั้งเป็นเพลงที่ต้องใช้ความเฉลียวฉลาดและความคล่องแคล่วในการบรรเลงอย่างมาก จึงเป็นการควรที่ใช้วิธีการตีในแบบเก็บและสะบัด ไปตามท่วงทำนองของเพลงและสำนวนกลอนเป็นอันมาก ในกรณีการขยี้ที่ใช้สอดแทรกในการบรรเลง เมื่อพิจารณาแล้วพบว่า น่าจะสามารถปฏิบัติได้ แต่ทั้งนี้น่าจะไม่เป็นการปฏิบัติพร้อมกับระนาดเอกและไม่แสดงลักษณะขยี้มากมายจนรุงรัง เพราะจะทำให้เป็นการก้าวก่ายหน้าที่กันดังตัวอย่างแสดงต่อไปนี้

เนื้อทำนองหลัก

–		+		–		+	
- ซ	- - ล ท	- ร̤ - ท	- ล - ซ	- - ท	ล ล	ท ท	ด̤ ด̤ - ร̤
- ซ̣	ท̣	- ร - ท̣	- ล̣ - ซ̣	ท̣ ล̣	- ท̣	- ด	ร

[1] ฉลาก โพธิ์สามต้น, สัมภาษณ์, 11 กันยายน 2540

การขยี้ของฆ้องวงเล็ก

−		+		−		+	
ซ ล	ท ร	ม ม	ร ท	ร ม ม ม	ม ม ร ท	ท ท ท ด	ด ด ร ม
ร ซ	ล ท	ร ท	ล ซ	ท ร ร ท	ร ท ล ซ	ล ซ ล ท	ล ท ด ร

ลักษณะการขยี้ตามแสดงอธิบายข้างต้น อาจหมายถึง เพื่อเป็นการหยอกเย้ากันภายในวงเชิงที่ว่า "เธอทำได้ฉันก็ทำได้" หรืออาจขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้ปรับ ที่ต้องการความตื่นเต้นเร้าใจ และแสดงความเป็นหมวดหมู่พร้อมเพรียงของวงดนตรีโดยเฉพาะ จึงกำหนดให้มีการขยี้พร้อมๆกันทั้งวงเป็นวรรคหรือประโยคก็แล้วแต่จุดประสงค์และความต้องการของผู้ปรับเป็นประการสำคัญกรณีหนึ่ง

อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาในส่วนของวิธีการบรรเลงในลักษณะลูกล้อ - ลูกขัดที่ใช้วิธีการตี"ลูกเชื่อม" แทรกเข้าไปในส่วนนี้ พบว่าลูกเชื่อมนี้เป็นการบรรเลงเพื่อให้เกิดความกลมกลืน แสดงความใช้ขั้นเชิงยั่วเย้า และชิงไหวพริบ ประกอบกับให้ผลเพื่อ แสดงความสามารถของผู้บรรเลง และเพื่อกระตุ้นให้แนวการบรรเลงมีความกระชับเพิ่มขึ้นอีก โดยจะบรรเลงแทรกเข้าไปในช่วงระหว่างลูกล้อ-ลูกขัด เนื่องด้วยมีลักษณะท่วงทำนองมีระยะความห่างพอสมควร เช่น เมื่อเครื่องดนตรีพวกหน้า(ระนาดเอกและปี่) ทำการบรรเลงลูกล้อ ในขณะนั้นจะเกิดที่ว่างและมีเวลามากพอสมควร ที่จะเปิดโอกาสให้เครื่องดนตรีพวกหลังทำการบรรเลงเป็นทำนองลูกเชื่อมแทรกเข้าไป ซึ่งทั้งนี้จะใช้การบรรเลงลูกเชื่อมมากหรือน้อยก็สุดแล้วแต่ปฏิภานไหวพริบ และการตัดสินใจของผู้บรรเลงอีกโอกาสหนึ่ง ดังตัวอย่างแสดงต่อไปนี้

ลูกล้อ ทางระนาดเอก (พวกหน้า)

−			+				
ฟ ร ม ฟ	ม ล ม ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ล ท				
ฟฺ รฺ มฺ ฟฺ	มฺ ลฺ มฺ ฟฺ	มฺ รฺ มฺ ฟฺ	มฺ ฟฺ ลฺ ทฺ				

ลูกขัด ทางฆ้องวงใหญ่ (พวกหลัง)

				−			+
				ด ร	ม ร	ม ด	ด ท
				ล ท	ด ท	ท ล	ล ฟ

ทำนองเชื่อมของฆ้องวงเล็ก

		+			−	+
		ล ล	ท ด	ด ร	ม ร	ม ด	ด ท
		ม ฟ	ล ท	ล ท	ด ท	ท ล	ล ฟ

อนึ่งประการสำคัญในวิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กมิได้ปรากฏแต่เฉพาะกล่าวอธิบายข้างต้นเพียงเท่านั้น ซึ่งหากพิจารณาในลักษณะการตีก็พบว่าในการบรรเลงฆ้องวงเล็กในเพลงเสภาต้องใช้การบรรเลงให้ได้ตามเสียงที่เป็นลักษณะเฉพาะของฆ้องวงเล็กเป็นประการสำคัญด้วย กล่าวคือสามารถปฏิบัติลักษณะเสียงพิเศษต่างๆเช่น กรอด , กรุบ , ปริบ , โปรย , สะบัดโฉบเฉี่ยว , สะบัดร่อน และการประกบมือต่างๆเป็นต้น บรรเลงควบคู่ไปกับลักษณะของบทเพลงและสำนวนกลอนได้ตลอด ประกอบกับประคับประคองมือและบรรเลงให้เสียงมีความหนักเบาตามลักษณะของวิธีปฏิบัติเสียงพิเศษต่างๆข้างต้น ให้เหมาะสมและสอดคล้องอย่างสนิทสนมกลมกลืนด้วย จะทำให้การบรรเลงเกิดสุนทรีย์และอรรถรสอย่างเต็มเปี่ยม

ส่วนวิธีการตีกวาดและการตีสำนวนกลอนของเนื้อทำนองหลักที่มีความถี่ ฆ้องวงเล็กจะปฏิบัติและบรรเลงให้เหมือนกับเนื้อทำนองหลักเนื่องด้วย มีจุดประสงค์เพื่อต้องการแสดงความพร้อมของวง อีกทั้งยังเป็นการแสดงลักษณะเด่นของบทบาทเพลง ให้ปรากฏชัดเจนเพิ่มมากขึ้นอีก สำหรับการกรอของฆ้องวงเล็กที่ใช้ปฏิบัติโดยการตีตั้งแต่คู่ 2 ถึงคู่ 5 พิจารณาแล้วได้ความว่า การกรอคู่ 2,3 และ 5 นั้นเป็นการกรอเพื่อสำหรับทำเสียงประสานกับการกรอ (คู่ 8) ของเนื้อทำนองหลัก โดยต้องการเพิ่มรสชาติให้กับการบรรเลง ประกอบกับแสดงภูมิรู้ของผู้บรรเลง เพื่อตกแต่งสำนวนการกรอให้มีความน่าฟังขึ้นอีก ส่วนการกรอคู่ 4 ที่ฆ้องวงเล็กใช้เป็นส่วนใหญ่นั้นเป็นการกรอที่มีความหมายเชิงแสดงลักษณะเฉพาะของฆ้องวงเล็ก ที่ต้องอาศัยการบรรเลงที่ละเอียดและถี่กว่าฆ้องวงใหญ่ ดังนั้นลักษณะมือที่ใช้จึงต้องมีความชิดเข้าหากันมากกว่าฆ้องวงใหญ่ กอปรกับต้องการแสดงลักษณะคู่ประสานที่เด่นชัดระหว่างการบรรเลงกรอคู่ 4 ของฆ้องวงเล็กกับการบรรเลงกรอคู่ 8 ของฆ้องวงใหญ่อีกประการหนึ่ง ซึ่งเมื่อพิจารณาจะพบว่าเป็นการปฏิบัติที่สอดคล้องและสัมพันธ์กันได้อย่างลงตัวดังพรรณนา

ข้อยกเว้นและข้ออนุโลมบางประการในการบรรเลงฆ้องวงเล็กในเพลงเสภา

ด้วยหลักและวิธีการบรรเลงของฆ้องวงเล็กในเพลงเสภามีระเบียบวิธีปฏิบัติหลายๆประการดังอธิบายข้างต้น แต่ลักษณะของระเบียบวิธีและหลักของการบรรเลงใช่ว่าจะต้อง

ปฏิบัติโดยเคร่งครัดทุกๆกรณีเสียทั้งหมด ในการบรรเลงของเครื่องดนตรีทั้งหลายล้วนมีข้อยกเว้นและข้ออนุโลมทั้งสิ้น และฆ้องวงเล็กถ้าเป็นเครื่องดนตรีที่มีข้อยกเว้น และข้ออนุโลมบางประการ เช่นเดียวกันกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ดังจะยกตัวอย่างคำอธิบายของศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน[1] ที่แสดงอธิบายเกี่ยวกับข้อยกเว้นและข้ออนุโลมบางประการในการบรรเลงฆ้องวงเล็กในเพลงเสภาต่อไปนี้

"ข้อยกเว้นและข้ออนุโลมในขณะบรรเลงเพลงเสภา อาจกล่าวโดยรวมคล้ายๆกันกับข้อยกเว้นและอนุโลมในขณะบรรเลงเพลงเรื่อง แต่อาจมีข้อปลีกย่อยบางประการที่เพิ่มเติมเข้ามาเช่น ข้อยกเว้นในกรณีลูกกวาดและลูกโยน ฆ้องวงเล็กจะไม่กระทำการใดๆนอกเหนือไปจากการกวาดและโยนของฆ้องวงใหญ่ ส่วนของลูกเชื่อมที่ใช้บรรเลงแทรกในช่วงลูกล้อ - ลูกขัดหากบรรเลงในแนวที่มีความเร็วสูงก็ไม่ควรใช้ สำหรับข้ออนุโลมจะมีที่มองเห็นได้ เช่น อนุโลมให้ใช้การขยี้และรับ-ส่งร้องพร้อมกับระนาดเอกได้ ใช้กลอนฝากหรือกลอนพันได้แต่ไม่มากนัก การตีกรอจะตีเหมือนฆ้องวงใหญ่ (กรอเป็นคู่ 4 และ 8) หรือตีเป็นทำนองประสานก็ได้ (ตีกรอตั้งแต่คู่ 2 ถึง คู่ 5 ประสานกับเนื้อทำนองหลักคู่ 4 หรือคู่ 8) ในทำนองที่ทางฆ้องวงใหญ่มีมือถี่จะตีแบบฆ้องวงใหญ่ หรือแปรเป็นทางฆ้องวงเล็กสอดแทรกเข้าไปอีกก็ได้ แต่ส่วนใหญ่จะนิยมตีให้เหมือนฆ้องวงใหญ่มากกว่า"

ความหมายและข้อแตกต่างระหว่างข้อยกเว้นและข้ออนุโลม ซึ่งอธิบายไว้ในส่วนของข้อยกเว้นและข้ออนุโลม ในการบรรเลงเพลงเรื่องก่อนหน้านี้แล้ว ดังนั้นจะไม่ขอกล่าวอีกส่วนข้อยกเว้นและข้ออนุโลมในขณะบรรเลงเพลงเสภาซึ่ง พิจารณาในส่วนที่มีความคล้ายคลึงกับข้อยกเว้นและข้ออนุโลมในเพลงเรื่องก็จะขออนุญาตไม่กล่าวถึงอีกเช่นกัน ทั้งนี้จะทำการแสดงส่วนที่เป็นข้อปลีกย่อยบางประการ ที่เพิ่มเติมเข้ามาทั้งข้อยกเว้นและข้ออนุโลมดังต่อไปนี้

ข้อยกเว้นในกรณีลูกกวาดและลูกโยน ที่ปรากฏในเพลงเสภาตามคำแสดงอธิบายเห็นว่าการที่ฆ้องวงเล็กไม่กระทำการสิ่งใด นอกเหนือไปจากการกวาดและการโยนเช่นเดียวกับฆ้องวงใหญ่ อาจจะมีเหตุผลเพื่อต้องการเน้นย้ำให้เนื้อทำนองหลักเด่นขึ้นมาประการหนึ่ง อีกทั้งอาจต้องการแสดงความพร้อมเพรียงในการบรรเลง เพื่อให้เกิดความน่าเกรงขามหรือเกิดความเรียบร้อย ในระเบียบวิธีการบรรเลงรวมวงด้วยอีกประการหนึ่งก็ได้

ส่วนข้อยกเว้นในเรื่องของการใช้ลูกเชื่อมที่ใช้บรรเลงแทรกในช่วงลูกล้อ-ลูกขัดนั้นจะเห็นได้ว่าการใช้ลูกเชื่อมแทรกเข้าไปในช่องว่างระหว่าง ลูกล้อ-ลูกขัดเป็นการกระตุ้นแนวให้เร็วเพิ่มขึ้นอย่างหนึ่ง ซึ่งถ้าปฏิบัติในช่วงที่แนวการบรรเลงอยู่ในระดับสูง อาจทำให้เครื่อง

---

[1] ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน , สัมภาษณ์ , 5 พฤศจิกายน 2540

ดนตรีชนิดอื่น เช่น ระนาดเอก "ตาย" ได้ ดังนั้นจึงเห็นควรยกเว้นการปฏิบัติลูกเชื่อมที่ใช้บรรเลงแทรกในส่วนของลูกล้อ - ลูกขัดดังกล่าว

ข้ออนุโลมสำหรับการบรรเลงเพลงเสภาที่พิจารณาแล้วเห็นว่ามีความเป็นไปได้ตามคำอธิบายที่ผ่านมาข้างต้น คือเรื่องของการขยี้และการรับ-ส่งร้องของฆ้องวงเล็กที่สามารถปฏิบัติพร้อมกับระนาดก็ได้ กล่าวคือโดยปกติการขยี้ของฆ้องวงเล็กมักไม่ปฏิบัติการขยี้พร้อมระนาดเอกด้วยจะทำให้การบรรเลงฟังแล้วขาดความเรียบร้อย แต่ที่อนุโลมให้สามารถบรรเลงลักษณะการขยี้พร้อมๆกับระนาดเอกได้นั้นก็ด้วย เป็นความต้องการของผู้ปรับวงซึ่งมักพบว่าเครื่องมืออื่นๆก็ทำการขยี้ไปพร้อมๆกันทุกๆชิ้นด้วย ทั้งนี้ผู้ปรับวงอาจมีจุดประสงค์เพื่อแสดงขีดความสามารถและความพร้อมเพรียงและหรือต้องการแสดงความหมายที่เรียกว่าเป็น "วงซ้อม" หรือ "วงปรับ" อีกประการหนึ่งด้วย ส่วนการรับ-ส่งร้องก็มีเหตุผลเป็นข้ออนุโลมเช่นเดียวกันกับการขยี้ ซึ่งเมื่อพิจารณาจะเห็นว่าทุกๆเครื่องมือจะปฏิบัติไปพร้อมๆกันทั้งหมด

เรื่องของสำนวนกลอนฝากและกลอนพัน ในการบรรเลงเพลงเสภาของฆ้องวงเล็กก็สามารถอนุโลมให้ใช้ได้ เพื่อเป็นการแก้ปัญหากรณีจนกลอนและหรือเป็นการตกแต่งสำนวนกลอนให้สละสลวยขึ้น แต่ก็ไม่พบว่าใช้มากเกินไปนัก ในด้านของการกรอนั้นก็สามารถอนุโลมให้ตีแบบฆ้องวงใหญ่ คือกรอเป็นคู่ 4 และ 8 ตามลักษณะบทเพลงหรือจะตีเป็นทำนองคู่ประสานต่างๆ (คู่ 2,3,5) ก็สามารถทำได้เนื่องด้วยไม่เป็นการผิดกฎระเบียบ วิธีการบรรเลงแต่อย่างใด ประกอบกับหากใช้การกรอในลักษณะทำเป็นทำนองคู่ประสานต่างๆ ก็จะทำให้เกิดรสชาติชวนฟังเพิ่มขึ้นอีก

ประการสุดท้าย จะเห็นได้ว่าลักษณะมือฆ้องในเพลงเสภามีมือที่แสดงความถี่อยู่มากมาย (มากกว่าเพลงเรื่อง) ฆ้องวงเล็กโดยปกติจะทำการแปรทางไปตลอดในทุกๆสำนวนกลอน แต่เมื่อใดที่พบว่าทำนองของเนื้อทำนองหลักมีความถี่ก็มักจะบรรเลงให้เหมือนกับเนื้อทำนองหลัก แต่ก็สามารถอนุโลมให้แปรทางสอดแทรกเข้าไปในทำนองที่มีความถี่ของเนื้อทำนองหลักๆนั้นก็ได้ เนื่องด้วยถือว่า เป็นการตกแต่งสำนวนกลอนและแสดงลักษณะเอกลักษณ์ในเชิงทางและกลอนของฆ้องวงเล็กเป็นกรณีสำคัญอีกประการหนึ่งก็ได้

การบรรเลงฆ้องวงเล็กในเพลงประเภทเพลงเดี่ยว

ลักษณะของเพลงเดี่ยว

จากประสบการณ์ของผู้วิจัยที่เคยได้รับการศึกษาเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวจากบิดาและอาจารย์ฉลาก โพธิ์สามต้น มาแล้ว มองเห็นว่าเพลงเดี่ยวนั้นเป็นเพลงที่ต้องใช้ขีดความสามารถระดับสูง ผู้บรรเลงต้องมีพละกำลังเพียงพอและต้องมีความแข็งแกร่ง ประกอบกับ

ต้องใช้สติปัญญาและปฏิภาณไหวพริบมากเป็นพิเศษ เนื่องด้วยเป็นเพลงที่ใช้ประกวดประชันวงกันมาตั้งแต่สมัยโบราณ สามารถเรียกได้ว่าเป็นเพลงที่ใช้ "อวดฝีมือ" ของผู้บรรเลงได้อย่างดี ทั้งนี้องค์ประกอบที่ว่า ด้วยคุณลักษณ์แห่งความเป็นเพลงเดี่ยวสามารถพิจารณาได้ดังนี้คือ

1. เป็นเพลงที่มีเนื้อหาซับซ้อนมาก
2. เป็นเพลงที่มีรายละเอียดมาก
3. เป็นเพลงที่มีใช้เม็ดพรายในการบรรเลงมาก
4. เป็นเพลงที่มีความยาวมาก (เพลงเดี่ยวกราวใน)
5. เป็นเพลงที่มีใช้ขีดความสามารถสูง
6. เป็นเพลงที่มีผู้บรรเลงต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบ ความเฉลียวฉลาดในการบรรเลงสูง
7. เป็นเพลงที่มีใช้หลักวิชาการบรรเลงประเภทเพลงเดี่ยวสูง
8. เป็นเพลงที่มีผู้บรรเลงต้องใช้สมาธิความจำ ความอดทน ความแม่นยำสูง
9. เป็นเพลงที่มีผู้ประพันธ์ทางเดี่ยวใช้สติปัญญาในการประดิษฐ์ทางเดี่ยวสูง
10. เป็นเพลงที่มีผู้บรรเลงต้องรู้จักหลักสุนทรียศาสตร์ในการบรรเลงทางเดี่ยวสูง
11. เป็นเพลงที่มีผู้บรรเลงต้องใช้พละกำลังบรรเลงมาก
12. เป็นเพลงที่มีความยากลำบากในการบรรเลงมาก

จากองค์ประกอบในลักษณ์ของเพลงเดี่ยวข้างต้น อาจกล่าวได้ว่าเพลงเดี่ยวสามารถวัดระดับและขีดความสามารถของผู้บรรเลงได้อย่างดี ประกอบกับให้ผลแสดงถึงการแพ้ - ชนะในการประชันขันแข่งได้อีกประการหนึ่ง ดังนั้นผู้บรรเลงต้องมีความพร้อมอย่างยิ่งจึงจะสามารถปฏิบัติได้อย่างมีประสิทธิภาพ และเกิดประโยชน์สูงที่สุดอีกด้วย ในการวิจัยพบว่า การบรรเลงเดี่ยวอาจแบ่งประเภทได้ดังต่อไปนี้

1. <u>เดี่ยวในเพลง</u>

เพลงทยอยนอก

เพลงทยอยนอกเป็นเพลงที่มีสำนวนสองไม้และเป็นเพลงที่มีจำนวนท่อน 2 ท่อน และมีเที่ยวกลับเป็นทางเปลี่ยนทั้ง 2 ท่อน เพลงทยอยนอกนั้นถือกันว่าเป็นเพลงที่มีรูปแบบของเพลงที่มีเนื้อหาซับซ้อนและมีความเป็นเอกลักษณ์คือมีการเดี่ยวเครื่องดนตรีที่มี หน้าที่ดำเนินทำนองเป็นผู้บรรเลงเดี่ยวท่อนที่ 1 เที่ยวแรก เช่น ปี่ใน ระนาดเอก ฆ้องวง ใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม ในการบรรเลงเดี่ยวในท่อนที่ 1 เที่ยวแรกนั้นมีวัตถุประสงค์เพื่อ

เป็นการแสดงขีดความสามารถของผู้บรรเลงแสดงถึงปฏิภาณไหวพริบในการใช้กลอนทางทั้งสำนวนอัตรา 4 ชั้น อัตรา 3 ชั้น แทรกอยู่ในทำนองท่อน 1 อัตรา 3 ชั้น

อีกนัยหนึ่งเพลงทยอยนอกนั้นประพันธ์โดยพระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) ประพันธ์ขึ้นหลังจากครูเพ็ง ซึ่งเป็นพี่ชายได้ประพันธ์เพลงทยอยในขึ้นก่อน ดังนั้นพระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) จึงประพันธ์เพลงทยอยนอกขึ้น เพื่อเป็นเพลงสำหรับแก้เพลงทยอยใน ดังนั้นเพลงทยอยนอกจึงมีรูปแบบของการเดี่ยวขึ้นในท่อนที่ 1 เที่ยวแรก และเพื่อเป็นการ ตัดไม้ข่มนามในการบรรเลงดนตรีไทย แสดง แข่งขัน ประชันวง อวดความสามารถ และ อวดภูมิรู้

ท่วงทำนองลีลาสำนวนของการเดี่ยวท่อน 1 นั้น ผู้ประพันธ์ได้ใช้กลวิธีในการประดิษฐ์ทางเดี่ยวตั้งแต่ปี่ในจนถึงระนาดทุ้มนั้น ใช้ทำนองหลักช่วงเดียวกันเดี่ยวต่อเครื่องมือกันทีละช่วง และเมื่อเดี่ยวครบทุกเครื่องมือแล้วมีการเดี่ยวทำนองหลัก ต่อไปทีละช่วงจนครบทุกเครื่องมือแล้วค่อยเปลี่ยนทำนองถัดไป ซึ่งทำนองการเดี่ยวแต่ละช่วงนั้นใช้ทำนองหลักและกระสวนของทำนองขอบเขตของลูกตกเหมือนกันทุกเครื่องมือมีทั้งหมด 4 ช่วง ช่วงแรกแสดงถึงความเฉลียวฉลาดของผู้ประดิษฐ์ ที่ใช้การเดี่ยวแทนการดำเนินทำนองหลัก ทำให้สร้างความรู้สึกอารมณ์ตื่นเต้น เร้าใจ สนุกสนาน มีความโดดเด่นในทางศิลปะการประพันธ์ขั้นสูง

เพลงเชิดจีน

การใช้สำนวนเพลงเดี่ยวในเพลงเชิดจีนนั้น มีลักษณะของการใช้สำนวนการเดี่ยวที่มีกระสวนของทำนอง และขอบเขตของลูกตกช่วงเดียวกันทุกเครื่องมือที่ปรากฏแทรกอยู่ในตัวที่ 3 (ทางของพระประดิษฐ์ไพเราะ ครูมีแขก) พิจารณาแล้วพบว่าช่วงของการเดี่ยวนี้ เป็นการแสดงสำนวนทางเดี่ยว แสดงขีดความสามารถของผู้บรรเลงแสดงปฏิภาณไหวพริบของผู้ประพันธ์ใช้เป็นช่วงพักพละกำลังของผู้บรรเลง และเป็นการอวดทางเดี่ยวกันอีกทั้งเป็นการเดี่ยวต่อเครื่องมือกัน ทำให้เพลงเชิดจีนมีความไพเราะสนุกสนาน ครึกครื้นน่าฟังมาก และเนื่องจากเพลงเชิดจีนนั้นเป็นรูปแบบของเพลง ที่มีลักษณะความเป็นเอกลักษณ์ของเพลงประเภทหนึ่ง ที่มีลักษณะพิเศษผู้ประพันธ์ได้ใช้รูปแบบของเพลงเชิด นำมาประดิษฐ์เป็นเพลงเชิดจีน ที่ใช้ลักษณะสำนวนที่มีสำเนียงจีนตลอดจนแสดงถึง ความอัจฉริยะของการประพันธ์นำทำนองการใช้สำเนียงลูกล้อ - ลูกขัดระหว่างเครื่องดนตรีพวกหน้า พวกหลังล้อ-ขัดกัน มีการใช้สำนวนการลักจังหวะ เหลื่อมจังหวะล่วงหน้า ย้อยจังหวะอยู่ข้างหลัง และในส่วนของการเดี่ยวนั้นเป็นส่วนที่ เข้ามาช่วยเสริมทำนองเพลงเชิดจีนให้มีความโดดเด่นเป็นพิเศษ เพลงเชิดจีนจึงเป็นเพลงที่ผู้บรรเลงต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบและขีดความ

สามารถในการบรรเลง หาสำนวนกลอนทางนำมาบรรเลงให้ไพเราะมีความเหมาะสมกับเพลงเป็นอย่างมาก

2. เดี่ยวพร้อมระนาดทุ้ม

ศิลปะการบรรเลงของฆ้องวงเล็กเป็นที่นิยมเฟื่องฟูและปฏิบัติจนถึงขั้นการบรรเลงในระดับเพลงเดี่ยว ความก้าวหน้าและการพัฒนาในการบรรเลงเดี่ยวของฆ้องวงเล็กจาก.ดิมซึ่งเคยปฏิบัติบรรเลงเดี่ยวเป็นระยะสั้นๆ ในเพลงทยอยนอกและเพลงเชิดจีนนั้น ขั้นต่อมาพบว่า ปรากฏร่องรอยในการบรรเลงเดี่ยวของฆ้องวงเล็กในรูปลักษณะบรรเลงดี่ยวไปพร้อมๆ กับระนาดทุ้มในลักษณะเดี่ยวทั้งเพลงขึ้น ดังคำอธิบายของสมภพ ชำประเสริฐ[1] ความว่า

" เมื่อย้อนหลังไปสมัยรุ่นผู้ใหญ่ แต่ก็ไม่ถึงโบราณเสียทีเดียวนัก ในสมัยนั้นเมื่อมีการบรรเลงเพลงเดี่ยวเครื่องมืออื่นๆ เขาเดี่ยวกันเป็นส่วนตัวทั้งนั้น แต่ระนาดทุ้มกับฆ้องเล็กต้องมาเดี่ยวพร้อมกัน"

เมื่อพิจารณาคำอธิบายข้างต้น ผู้วิจัยมีความเห็นว่าลักษณะการบรรเลงเดี่ยวพร้อมกันของระนาดทุ้มกับฆ้องวงเล็กอาจได้รับอิทธิพล หรือเป็นการเอาอย่างการบรรเลงเดี่ยวของปี่และเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ ซึ่งมีการปฏิบัติบรรเลงกันเป็นส่วนตัว แต่ทั้งนี้ในการบรร.เลงเดี่ยวร่วมกันอาจมีสาเหตุต้องการให้เห็นปัจจัยด้านใดด้านหนึ่งดังประสิทธิ์ ถาวร[2] แสดงอธิบายต่อไปนี้

"ทางของระนาดทุ้มมีความตลบแตลงทั้งล้วงลักขัดโน่น หลอกนี่ ตลอดเวลาเมื่อบรร.เลงไปเพียงลำพังจะไม่ค่อยสะดวกในการฟังเท่าใดนักการให้ฆ้องวงเล็กบรรเลงร่วมในเวลาเดี่ยวก็เพื่อฆ้องวงเล็กเป็นหลักและแสดงโครงสร้างของเพลงได้บ้างประกอบกับจะได้มองเห็นทางของระนาดทุ้ม ที่บรรเลงเย้าหยอกและอวดลวดลายได้สะดวก"

ลักษณะการบรรเลงของฆ้องวงเล็กในแง่ที่ต้องปฏิบัติเป็นหลักเป็นแกนให้กับระนาดทุ้มดังความข้างต้น อาจกล่าวได้ว่าเป็นการทำให้ผู้ฟังได้มองเห็นโครงสร้างของเพลงโดยมองจากการปฏิบัติของฆ้องวงเล็ก เนื่องจากอาจมีลักษณะการบรรเลงเป็นลักษณะพิเศษอย่างหนึ่งอย่างใด เพื่อที่จะให้สามารถมองเห็นและรับรู้โครงสร้างของบทเพลง ดังจะแสดงคำอธิบายของ ฉลาก โพธิ์สามต้น[3] ต่อไปนี้

---

[1] สมภพ ชำประเสริฐ"สืบเนื่องจากระนาดทุ้ม" เรียนดนตรีไทยอย่างไรถึงจะดี นครปฐม : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์

[2] ประสิทธิ์ ถาวร , สัมภาษณ์ , 10 กันยายน 2540

[3] ฉลาก โพธิ์สามต้น , สัมภาษณ์ , 11 กันยายน 2540

"การเดี่ยวพร้อมกันของฆ้องวงเล็กกับระนาดทุ้ม เห็นว่าฆ้องวงเล็กจะบรรเลงเป็นหลักให้โดยบรรเลงไปตามเนื้อเพลง เป็นทางของฆ้องวงเล็ก แต่มักไม่มีไขว้หรือบรรเลงพิศดารมากนัก ส่วนมากจะดำเนินไปโดยใช้กลอนคล้ายๆ ระนาดเอกมาใส่ เพลงต้องการให้สามารถฟังระนาดทุ้มรู้เรื่องว่าบรรเลงอยู่ตรงไหนของบทเพลงส่วนใหญ่จะบรรเลงร่วมกันในเพลงประเภทที่มีหน้าทับบังคับ มีลักษณะการบรรเลงของฆ้องวงเล็กโดยใช้การสับ - ซอยถี่ๆ ไม่มากนัก เพื่อให้ผู้ฟังได้เห็นลีลาการบรรเลงหยอกเย้าขัดหน้า ขัดหลังของระนาดทุ้มกับฆ้องวงเล็กได้ชัดเจนขึ้น"

ลักษณะการบรรเลงปฏิบัติเพลงเดี่ยวของฆ้องวงเล็กพร้อมๆ กันกับระนาดทุ้ม นอกจากจะแสดงความหมายเพื่อต้องการเห็นโครงสร้างของทำนองเพลงดังอธิบายแล้ว ยังเห็นว่าลักษณะการบรรเลงเดี่ยวพร้อมกันของทั้งสองเครื่องมือ น่าจะต้องดำเนินอยู่ในบรรทัดฐานของเพลงที่มีหน้าทับบังคับเป็นสำคัญ เนื่องด้วยจะสามารถทำให้เกิดความพร้องเพรียงในการบรรเลงเพราะเนื้อทำนองหลักบังคับอยู่มิให้บรรเลงขาดหรือเกินแต่อย่างใด ทั้งนี้หากไม่ดำเนินให้อยู่ในบรรทัดฐานของเพลงที่มีจังหวะหน้าทับบังคับ อาจทำให้เกิดการไม่พร้อมในการบรรเลงเป็นผลให้ขาดอรรถรสในการฟังอย่างยิ่ง

ประการสำคัญที่ผู้วิจัยสันนิษฐานต่อไป อาจกล่าวได้ว่าลักษณะการบรรเลงเพลงเดี่ยวพร้อมกันทั้งระนาดทุ้มและฆ้องวงเล็กอาจต้องการแสดงให้เห็นถึงความสมดุลและสอดสัมพันธ์ในระบบเสียงต่ำและเสียงสูง กล่าวคือระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงต่ำทุ้มนุ่มนวลส่วนฆ้องวงเล็กเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงแหลมสูงสดใส เมื่อนำมาบรรเลงร่วมกันจะได้รสชาติและอารมณ์อย่างสมบูรณ์ เนื่องจากลักษณะทางและการปฏิบัติของเครื่องดนตรีทั้งสองนี้มีความรวดเร็ว บรรเลงรุกไล่หยอกล้อกัน ได้อย่างสนุกสนานครึกครื้น และเร้าใจมากจึงทำให้ สามารถมองเห็นความสอดสัมพันธ์ของเสียงต่ำและเสียงสูงในขณะบรรเลงร่วมกันในเพลงเดี่ยวได้อย่างดี ดังตัวอย่างแสดงต่อไปนี้

ทางฆ้องวงเล็ก

	−		+		−		+
	ท ด ร̤ ม̤	- - ร̤ ด̤		- - ล ซ			ท̣ ด ร ม
- - ซ ล			ท ล ซ ม		ฟ ม ร ด	- - ซ̣ ล̣	

ทางระนาดทุ้ม

	−		+		−		+
- ม - -	ม̤	- ม̤	- ม̤ - -	- ล	- ม	- ล	
- ซ - -	ม ซ - ม	ม ซ	- ม - -	ซ ม	ร ด	- ล	ซ ม - -

อย่างไรก็ตามในสมัยปัจจุบันการเดี่ยวที่ปรากฏพบว่าฆ้องวงเล็กและระนาดทุ้มปฏิบัติแยกกันโดยสิ้นเชิง ซึ่งผู้วิจัยสันนิษฐานว่าอาจเกิดมาจากผู้บรรเลงระนาดทุ้มและฆ้องวงเล็กมีระดับฝีมือที่ไม่เท่ากัน จึงอาจเกิดปัญหาในด้านการบรรเลง ซึ่งอาจบรรเลงไม่ทันกัน ทำให้เกิดความหวาดระแวงซึ่งกันและกันได้ ประกอบกับ การฝึกซ้อมบรรเลงร่วมกันต้องมีมากพอควร เพราะหากเกิดความผิดพลาดในขณะบรรเลงอาจกล่าวโทษกันได้ แต่ถ้าหากบรรเลงได้เรียบร้อยตลอดรอดฝั่งก็อาจมีเสียงพูดขึ้นมาอีกว่าเป็นการช่วยกัน 2 คน สบายมากกว่าเครื่องมือชนิดอื่นๆ ทั้งนี้เดี่ยวพร้อมกันของฆ้องวงเล็กและระนาดทุ้มที่พบว่าบรรเลงแยกตัวออกจากกันโดยสิ้นเชิงดังข้อสันนิษฐานข้างต้น ผู้วิจัยเห็นว่าน่าจะเป็นวิวัฒนาการในการบรรเลงเดี่ยว โดยมองย้อนไปสมัยช่วงประมาณตั้งแต่รัชกาลที่ 4 เป็นต้นมาเห็นว่า การบรรเลงเดี่ยวเป็นที่นิยมของนักดนตรีเพื่อใช้อวดฝีมือและใช้ประชันแข่งขันกันเป็นอันมาก ฆ้องวงเล็กและระนาดทุ้ม เมื่อบรรเลงเดี่ยวพร้อมกันมักว่าไม่มีใครสนใจฆ้องวงเล็กเท่าที่ควร เนื่องด้วยลักษณะทางและวิธีการปฏิบัติมิได้โลดโผนพิศดารเช่นปัจจุบัน กล่าวคือเป็นการบรรเลงแบบใช้กลอนคล้ายๆระนาดเอก เพื่อให้เป็นหลักให้ระนาดทุ้มเพียงเท่านั้น ดังนั้นการแยกตัวในการบรรเลงเดี่ยว น่าจะมีปัจจัยและเกิดวิวัฒนาการในการบรรเลงเดี่ยวดังปรากฏในปัจจุบันดังประสิทธิ์ ถาวร[1] แสดงอธิบายไว้ความว่า

"การบรรเลงเพลงเดี่ยวทั้งหลายถือเป็นการอวดฝีมือขั้นสุดยอดหลังจากบรรเลงหมดขั้นตอนของเสภา ประกอบกับเป็นเพลงที่ใช้ประชันวงกันเรื่อยมา เมื่อสมัยหนึ่งในพิธีไหว้ครูที่บ้านท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้จัดตั้งวงปี่พาทย์บรรเลงกันจนถึงเพลงเดี่ยว ครั้นถึงช่วงฆ้องวงเล็กกับระนาดทุ้มทำการเดี่ยว ท่านครูเห็นว่าฆ้องวงเล็กมีบทบาทน้อย และไม่มีใครสนใจ จึงประดิษฐ์คิดทางฆ้องวงเล็กให้วิจิตรพิศดารขึ้น และพูดเป็นเชิงว่า "ลองมาฟังทางฆ้องวงเล็กของฉันบ้างซิจ๊ะ" จากนั้นให้ทำการเดี่ยวแยกกัน เพื่อให้ฆ้องวงเล็กมีจุดเด่นและมีบทบาทมากขึ้น ครั้นคนรุ่นหลังเห็นท่านครูหลวงประดิษฐ์ทำอย่างนั้นก็ปฏิบัติเลียนแบบเอาอย่างท่าน เลยเห็นว่าเป็นการแยกกันบรรเลงดังปัจจุบัน"

จากการแสดงอธิบายข้างต้นเมื่อพิจารณารูปแบบในการบรรเลงเพลงเดี่ยวของวงเล็กในปัจจุบันเห็นว่าปฏิบัติตามลักษณะทางกลอนที่อาจเรียกได้ว่ามีความโลดโผนพิศดารเพิ่มมากยิ่งขึ้นด้วยต้องการผลเชิงแสดงบทบาทและเพิ่มจุดเด่นให้กับตนเอง ประกอบไม่ต้องคอยหวาดระแวงซึ่งกันและกันเมื่อต้องบรรเลงพร้อมกับระนาดทุ้ม ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าถือเป็นวิวัฒนาการในการบรรเลงเดี่ยวของฆ้องวงเล็กอย่างหนึ่งดังอธิบาย

---

[1] ประสิทธิ์ ถาวร, สัมภาษณ์, ธันวาคม 2540

เดี่ยวชั้นสูง

ในวงการดนตรีไทยนั้นยอมรับกันว่าเพลงเดี่ยวที่จัดเป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูง คือ เพลงกราวในและเพลงทยอยเดี่ยว ซึ่งทั้งสองเพลงนี้มีคุณลักษณะพิเศษแตกต่างกันและมีส่วนที่เหมือนกันหรือคล้ายกัน ดังจะยกตัวอย่างจากความรู้ของผู้วิจัยซึ่งเคยได้รับในขณะกำลังศึกษาอยู่ในระดับอุดมศึกษาต่อไปนี้

เพลงกราวในนั้นเป็นเพลงอยู่ในตระกูลสองไม้ที่มีสำนวนการใช้ลูกโยนอยู่หลายแห่ง เพลงกราวในนั้นเมื่อมีการยืดขยายตัดทอนอัตราและนำมาทำเป็นทางเดี่ยวนั้น จะมีเนื้อหาซับซ้อนทั้งกลอนทางที่บรรเลงตั้งแต่ขึ้นต้นเพลงจะดำเนินกลอนมิให้ซ้ำกันในแต่ละเที่ยว แต่ละลูกโยนต้องประดิษฐ์ทำนองเพื่อเชื่อมทำนองจากลูกโยนกลุ่มเสียงหนึ่ง ไปอีกกลุ่มเสียงหนึ่งและมีการเปลี่ยนบันไดเสียงหรือทางกลับไป-มา และต้องคิดกลอนให้สละสลวยในระหว่างที่อยู่กลุ่มเสียงของลูกโยนต่างๆอยู่เป็นอันมาก ทำให้มีรายละเอียดของเนื้อหาของบทเพลงลึกซึ้งซ่อนเงื่อนงำ และในเนื้อหาของทางเดี่ยวนั้นต้องใช้สำนวนกลอนที่บ่งบอกถึงทางเดี่ยวในแต่ละเครื่องดนตรีมาก เช่น ระนาดเอกต้องการใช้สำนวนการขยี้เป็นช่วงๆแต่ละช่วงขยี้นานๆยาวๆ สะบัดติดต่อกันเป็นพืดเป็นวรรคๆ สลับกับการขยี้อยู่มากหรือตีเก็บเป็นพื้นนานๆตลอดทั้งเที่ยว หรือรัวคาบลูกคาบดอก รัวตลอด และลูกรัวชนิดต่างๆ เช่น รัวเหวี่ยงมือขวา รัวเหวี่ยงมือซ้าย รัวไขว้มือขวา รัวเหวี่ยงมือคู่ 16 รัวก้าวก่าย บางทีอาจมีการตีคู่ 16 ให้เกิดความยากลำบากมากขึ้น ผู้บรรเลงต้องมีความแม่นยำ มิให้เกิดความผิดพลาด บกพร่อง ต้องใช้สมาธิที่ต่อเนื่องยาวนานมาก ต้องใช้พละกำลังมากมิได้หยุดพัก,เนื่องจากเพลงกราวในมีความยาวมาก ต้องใช้ความทรหดอดทนในการบรรเลงมากต้องทำแนวความเร็วให้ได้รสชาติในการฟัง และต้องควบคุมอารมณ์ความรู้สึกให้สอดคล้องกับบท,พลงค่อนข้างสูง ต้องใช้จังหวะจัดช่องไฟในการบรรเลงทุกๆช่วงของการบรรเลงให้กลมกลืนสนิทสนม เป็นต้น

เพลงทยอยเดี่ยวเป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูงเพลงหนึ่ง ที่อยู่ในประเภทหน้าทับสองไม้เช่นเดียวกับเพลงกราวในแต่คนละรูปแบบ คือ เพลงทยอยเดี่ยวนั้นอยู่ในเกณฑ์การควบคุมของจังหวะหน้าทับสองไม้อัตรา 3 ชั้น ช่วงหนึ่งและหน้าทับสองไม้อัตรา 2 ชั้น อีกช่วงหนึ่งในช่วงแรกนั้นอยู่ในเกณฑ์การควบคุมของจังหวะหน้าทับสองไม้อัตรา 3 ชั้น ท่วงทำนองนั้นมีลีลาของสำนวนค่อนข้างอิสระเป็นช่วงๆวรรคๆเปลี่ยนกลุ่มเสียงไป-มาทั้งเพิ่มเสียงและลดเสียง ผู้บรรเลงต้องรู้จักจัดช่องไฟ จังหวะการเข้า-ออก ให้อยู่ในกรอบที่มีความพอดีกับการเริ่มต้นและหมดวรรคเพลง หรือกลอนแต่ละวรรคให้พอดีกับ จังหวะหน้าทับของกลองสองหน้าที่มีกำกับจังหวะหน้าทับสองไม้อัตรา 3 ชั้น ผู้บรรเลงต้องมีความรู้ ภูมิปัญญาขั้นสูงในการคำนวนจังหวะช่องไฟ กับทำนองทางเดี่ยวให้กลมกลืนสนิทสนมกับ หน้าทับแสดงให้เห็น

ว่า ผู้บรรเลงนอกจากจะได้ทางเดี่ยวแล้วต้องมีความรู้เรื่องหน้าทับด้วย คือขณะบรรเลงทำนองเดี่ยวอยู่นั้นต้องใช้โสตประสาททางหูฟังหน้าทับตลอดเวลา ทำให้เกิดความยากลำบากมากในการบรรเลง ซึ่งหากผู้บรรเลงมีความรู้น้อยอาจทำให้คล่อมจังหวะหน้าทับและชี้ให้เห็นว่าเรียนน้อยอีกด้วย เพลงทยอยเดี่ยวนั้นผู้บรรเลงต้องใช้เม็ดพรายในการบรรเลงมาก ต้องทำเสียงดนตรีให้ไพเราะนุ่มนวล และใช้เสียงให้เหมาะสมกับอารมณ์ของเพลงให้เกิดรสชาติในการฟังขั้นสูง และที่สำคัญเมื่อท่วงทำนองช่วงแรกหมดจังหวะอัตรา 3 ชั้นแล้วช่วงรอยต่อทำนองระหว่างอัตรา 3 ชั้น กับทำนองอัตรา 2 ชั้น นั้นต้องออกให้สนิทสนม หากออกไปแล้วคร่อมจังหวะแสดงว่าขาดความรู้หรือที่เรียกกันว่า "โง่" ในภาษาพูดของนักดนตรีไทย ทำนองสองไม้นั้นมีลักษณะคล้ายกับเพลงกราวในคือ มีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงไป-มาในทำนองลูกโยนกลุ่มเสียงต่างๆในช่วงหลังนี้ผู้ประพันธ์ทางเดี่ยวจะประพันธ์ทางเดี่ยวให้ไพเราะสละสลวยฟอร์มเดียวกับเพลงเดี่ยวกราวใน เป็นต้น

อย่างไรก็ตามนอกจากเพลงเดี่ยวกราวในและทยอยเดี่ยวซึ่งเป็นที่นิยมและยอมรับกันว่าเป็นเพลงเดี่ยวซึ่งถือว่าเป็นเดี่ยวชั้นสูงแล้ว ยังพบว่าเพลงเดี่ยวอื่นๆที่จัดได้ว่าอยู่ในระดับชั้นสูงได้เช่นกัน เช่น เพลงเดี่ยวแขกมอญ, สารถี, เชิดนอก, พญาโศก, อาเฮีย, จีนขิมใหญ่, นกขมิ้น และลาวแพน เป็นต้น เนื่องจากลักษณะเพลงเดี่ยวที่กล่าวมานี้มีคุณลักษณะเหมาะสม และเป็นที่นิยมนำมาเดี่ยวกันมากมายในหมู่นักดนตรี กล่าวคือมีลักษณะเป็นเพลงที่มีเนื้อหาซับซ้อนมาก, มีรายละเอียดมาก, มีความยาวพอควร, ผู้บรรเลงสามารถใช้เม็ดพรายได้เต็มที่, ผู้บรรเลงสามารถใช้หลักวิชาการโดยใช้ไหวพริบและสติปัญญาได้เต็มที่ เช่นกัน

ลักษณะการผูกสำนวนกลอนของฆ้องวงเล็กในเพลงเดี่ยว

ความสมบูรณ์ในวิชาการของฆ้องวงเล็ก ในขณะเมื่อถึงการบรรเลงในประเภทเพลงเดี่ยว ส่วนสำคัญประการหนึ่งมาจาก ลักษณะของสำนวนกลอนที่ต้องแปรออกมาจากเนื้อทำนองหลัก ด้วยลักษณะการแปรทำนองของฆ้องวงเล็กให้เกิดรูปลักษณ์ของเพลงดี่ยวนั้น ผู้วิจัยเห็นว่ากระบวนวิธีที่ใช้ปฏิบัติ น่าจะมีความพิเศษกว่าการแปรทำนองของฆ้องวงเล็กในเพลงทั่วๆ ไป กล่าวคือลักษณะของเพลงเดี่ยว เป็นเพลงที่ต้องการความพิเศษในทางปัญญา และความสามารถทั้งตัวผู้บรรเลง และครูผู้ประดิษฐ์ทางเดี่ยว ดังนั้นลักษณะการแปรทำนองจึงต้องใช้สำนวนผูกกลอนให้มีความแตกต่างกว่าประเภทอื่นๆ ดังจะแสดงคำอธิบายของ ฉลาก โพธิ์สามต้น [1] ที่ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับระบบการผูกสำนวนกลอนของฆ้องวงเล็กในเพลงเดี่ยวต่อไปนี้

---

[1] ฉลาก โพธิ์สามต้น ,สัมภาษณ์, 11 กันยายน 2540.

"ส่วนใหญ่เนื้อทำนองหลักที่เป็นฐานให้ม้องวงเล็กและเครื่องมืออื่นๆ (ประเภทดำเนินทำนอง) นำไปประดิษฐ์ปรุงแต่งให้เป็นทางเดี่ยว มักจะมีสำนวนที่ซ้ำทำนองกัน ดังนั้นการประดิษฐ์ผูกสำนวนกลอนของม้องวงเล็ก จะต้องแปรทางมาจากเนื้อทำนองหลักที่มีการซ้ำทำนองกันนั้น ผูกสำนวนกลอนแต่ละวรรคแต่ละประโยคไม่ให้ซ้ำกันจึงถือว่าเป็นผู้ "แตกฉาน" และเป็นผู้เลิศยอดเยี่ยม ส่วนลักษณะสำนวนที่ใช้ผูกบรรเลงในเพลงเดี่ยวนี้ ต้องมีความโลดโผนพิศดารแสดงความกระฉับกระเฉงและสลับซับซ้อนโดยใช้สำนวน กลอนฝากและพันหรือสำนวนกลอนต่างที่พิศดารได้อย่างเต็มที่ ประกอบกับพยายามผูกสำนวนที่ตีร้อยเรียงเสียงให้ครบจำนวนลูกม้องทั้ง 16 ลูก และใช้กลวิธีพิเศษเข้ามาปรับใช้เพื่อสร้างเม็ดพราย ตามกำลังความสามารถ ทั้งนี้การผูกสำนวนกลอนในเพลงเดี่ยวนี้ ให้อิสระและเปิดโอกาสให้แก่ผู้บรรเลงได้เต็มที่โดยไม่ยึดติดกับกลุ่มเสียงของเนื้อทำนองหลักก็สามารถกระทำได้"

การเลือกสรรบทเพลงเพื่อนำมาใช้ประดิษฐ์ตกแต่งให้เป็นทางเดี่ยว มีปัจจัยสำคัญมาจาก ต้องสรรหาบทเพลงที่มีลักษณะภายในเนื้อทำนองหลัก มีการซ้ำทำนองหลายๆ แห่งหรือมีการซ้ำทำนองเป็นจำนวนมากๆ นั้น ผู้วิจัยพิจารณาเห็นว่า เป็นการแสดงให้เห็นถึงความมีภูมิปัญญาเชิง กระบวนความคิดของครูผู้ตกแต่งประดิษฐ์ทางเดี่ยว เป็นสำคัญ ลักษณะของเนื้อทำนองหลักที่มีการซ้ำทำนองมากๆ จะทำให้ครูผู้ประดิษฐ์ทางเดี่ยวต้องตกแต่งและคิดผูกสำนวนกลอน ในแต่ละวรรคหรือแต่ละประโยคให้มีความแตกต่างกันในแต่ละครั้งที่มีการซ้ำทำนองของเนื้อทำนองหลัก ด้วยมีจุดประสงค์เพื่ออวดภูมิปัญญาและแสดงความเชี่ยวชาญเชิงกระบวนความคิดประดิษฐ์ทางกลอนของครูผู้แต่ง ประกอบกับเป็นการหลีกเลี่ยงความซ้ำซากจำเจ ดังจะยกตัวอย่างให้มองเห็นเป็นรูปธรรมได้ชัดเจนจากเพลงแขกมอญนี้เอง ด้วยลักษณะเพลงแขกมอญจะสามารถพบเห็นการซ้ำของทำนองใน 3 จังหวะหน้าทับสุดท้ายของท่อนที่ 1 , 2 และ 3 เมื่อพิจารณาในจุดนี้จะพบว่าเนื้อทำนองหลัก 3 จังหวะหน้าทับสุดท้ายของแต่ละท่อนดังกล่าวมีความเหมือนกัน หรือที่เรียกว่าสำนวนของทำนองเพลง (เนื้อทำนองหลัก) ซ้ำกันนั่นเอง ฉะนั้นการประดิษฐ์ผูกสำนวนกลอนของม้องวงเล็กก็จะต้องแปรทางจากเนื้อทำนองหลักที่มีการซ้ำทำนองกันไม่ให้เหมือนหรือซ้ำกันในแต่ละครั้งจึงจะถือว่าถูกต้องตามหลักโดยสมบูรณ์

นอกจากจะแสดงลักษณะการแปรทางไม่ให้ซ้ำกันซึ่งกล่าวไว้ข้างต้นแล้ว ลักษณะการผูกสำนวนกลอนเพื่อใช้ในเพลงเดี่ยวนี้ จะต้องผูกสำนวนกลอนให้มีความโลดโผนพิศดารและสลับซับซ้อนกว่าการผูกกลอนในเพลงประเภทอื่นอีกด้วย เนื่องจากลักษณะของการบรรเลงเดี่ยวเป็นการบรรเลงสำหรับเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง เพียงลำพังผู้เดียวตั้งแต่ต้นจนจบ จึงต้องแสดงให้เห็นถึงความเป็นเลิศของผู้บรรเลงทุกกระบวน เช่นมีความมั่น

ใจในตนเอง , มีความชำนาญในเครื่องดนตรี , มีปฏิภาณไหวพริบชั้นเชิงสูง ,และสมรรถภาพในเชิงความรู้และเชิงฝีมือเต็มเปี่ยม รวมทั้งมีความสมบูรณทั้งร่างกายและจิตใจด้วย ดังนั้น การผูกกลอนให้มีความโลดโผนพิศดารมากกว่าการผูกกลอนในประเภทเพลงอื่นๆ จึงเป็นการแสดงความหมายต้องการเพิ่มความยากลำบาก และวัดขีดความสามารถของผู้บรรเลง อีกทั้งเป็นภารอวดภูมิปัญญาของครูผู้แต่งเป็นปัจจัยหลัก ประกอบกับลักษณะการผูกกลอนที่เน้นความโลดโผนพิศดารสลับซับซ้อนมากนี้ อาจเป็นความต้องการของครูผู้ประดิษฐ์ตกแต่งทางเดี่ยวเพื่อเป็นการปิดบังซ่อนเร้นมิให้ผู้ฟังมองเห็นเนื้อทำนองหลักได้โดยง่ายตามความหมายและจุดประสงค์ของเพลงเดี่ยวอีกกรณีหนึ่ง ซึ่งลักษณะสำนวนกลอนที่ใช้เปิดบังซ่อนเร้นมิให้เห็นเนื้อทำนองหลัก จะใช้การผูกกลอนแบบกลอนฝากหรือกลอนพันรวมทั้งจะผูกสำนวนกลอนเช่น สำนวนกลอนเกรี้ยวกราดหรือสำนวนกลอนฉวัดเฉวียน เพื่อเพิ่มความพิศดารให้ตรงตามจุดประสงค์ของทางเดี่ยว ดังตัวอย่างลักษณะกลอนฝาก , กลอนพัน , สำนวนกลอนเกี้ยวกราด และสำนวนกลอนฉวัดเฉวียน แสดงต่อไปนี้

สำนวนกลอนฝาก

−		+		−		+	
ร ด ล	ซ ล	ซ ฟ	ม ล	ซ ฟ	ม ร	ท ล ร	ม ซ
ล ซ	ฟ ฟ	ฟ ม	ร ด	ฟ ม	ร ด	ซ ด	ร ม

สำนวนกลอนพัน

−		+		−		+	
ซ ซ	ฟ ฟ	ฟ ฟ	ม ฟ	ฟ ฟ	ม ร	ร ร	ม ม
ร ฟ	ด ม	ด ม	ร ด	ด ม	ร ด	ล ด	ล ร

−		+		−		+	
ซ ซ	ซ ซ	ม ฟ	ซ ล	ด ร	ด	ล ซ	ร ด
ร ร	ฟ ร	ร ร	ม ฟ	ซ ล	ล ล ซ	ฟ ร	ล ซ ฟ

สำนวนกลอนเกรี้ยวกราด

−		+		−		+	
ท ล ร	ท ล ซ	ท ล ม	ท ล ร	ม ร ด	ฟ ม ร	ล ซ ม	ม ร ด
ซ ด	ซ ม	ซ ร	ซ ด	ด ด	ร ร	ม ม	ด ด

สำนวนกลอนฉวัดเฉวียน

−		+		−		+	
รด\ ทท\	มร\ ดด\	(ดร\ รร\	ฟฟ\ ทท\	รด\ ดท\	ซฟ\ รด\	ซฟ\ รด\	ดทฺ\ รด\
ข ท	ด ด	ท ร	ฟ ท	ท ซ	ร ทฺ	ร ทฺ	ซฺ ทฺ

เมื่อผูกกลอนให้มีความโลดโผนพิศดารและสลับซับซ้อนเช่น ใช้การผูกสำนวนกลอนฝาก , พัน , เกรี้ยวกราด , ฉวัดเฉวียนเพื่อจุดประสงค์ดังอธิบายข้างต้นแล้ว เมื่อพิจารณาในประเด็นอื่นๆจะเห็นว่า ในการผูกสำนวนกลอนของฆ้องวงเล็กในเพลงเดี่ยวจะให้อิสระในการคิดผูกกลอนทาง โดนเอื้อประโยชน์ให้สามารถผูกสำนวนกลอนแปรจากเนื้อทำนองหลักโดยไม่ยึดกลุ่มเสียงโครงสร้างของบทเพลง (เนื้อทำนองหลัก) ก็ได้ตามใจชอบ แต่ต้องกำหนดบังคับให้ลูกตกต้องตรงกันกับเนื้อทำนองหลักเป็นบรรทัดฐานหลัก ประกอบกับเมื่อพิจารณในด้านความสุนทรีย์ของทางเดี่ยวพบว่า ต้องเพิ่มความสละสลวยและสอดสัมพันธ์ในกลอนแต่ละวรรคแต่ละประโยคด้วย ซึ่งลักษณะของกลอนที่สละสลวยสอดสัมพันธ์จะต้องเกิดจากสำนวนกลอนวรรคแรกและวรรคหลังเป็นสำนวนกลอนชนิดเดียวกันถือเป็นพวกเดียวกันทั้ง 2 วรรค ดังสามารถปรุงแต่งสำนวนกลอนให้มีความสละสลวย ได้ด้วยการใช้การผูกสำนวนกลอนตีร้อยเรียงเสียงให้ครบจำนวนลูกฆ้องและขอบเขตของเสียงในเพลงเดี่ยวนั้นๆ ด้วยพร้อมกันนี้สามารถใช้กลวิธีพิ เศษทุกๆ ประการของฆ้องวงเล็กเข้ามาปรับใช้ เพื่อสร้างเม็ดพรายและลีลาของเพลงให้เกิดสุนทรียรสในเพลงเดี่ยวได้สมบูรณ์แบบยิ่งขึ้นอีก

บทบาทหน้าที่และวิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กในเพลงเดี่ยว

การปฏิบัติของฆ้องวงเล็กในการบรรเลงเดี่ยว มีบทบาทและหน้าที่ของตนดำเนินไปตามการกำหนดระเบียบแบบแผนในการบรรเลงเพลงเดี่ยวของวงดนตรีเป็นสำคัญ ซึ่งแบบแผนการบรรเลงเพลงเดี่ยว จัดให้มีลำดับการบรรเลงของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์โดยเริ่มจาก ปี่ใน , ระนาดเอก ,ฆ้องวงใหญ่ , ฆ้องวงเล็ก , และระนาดทุ้ม เมื่อพิจารณารูปแบบของการจัดลำดับในการบรรเลงเพลงเดี่ยว พบว่าฆ้องวงเล็กถูกกำหนดให้รับบทบาทหน้าที่บรรเลงต่อจากฆ้องวงใหญ่ ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่ารูปแบบการบรรเลงและการจัดลำดับการบรรเลงเช่นปรากฏดังปัจจุบันนี้ น่าจะมีปัจจัยประการใดประการหนึ่ง ที่เป็นข้อกำหนดให้ฆ้องวงเล็กต้องรับบทบาท และหน้าที่และถูกจัดลำดับการบรรเลงเพลงเดี่ยวต่อจากฆ้องวงใหญ่ ดังจะแสดงคำอธิบายของ พิชิต ชัยเสรี[1] ต่อไปนี้

---

[1] พิชิต ชัยเสรี .สัมภาษณ์. ธันวาคม 2540

"พื้นฐานตามสายพุทธปรัชญา เราจะมองจารีตประเพณีหรือวัตรปฏิบัติเป็นสำคัญ การจัดระเบียบแบบแผนเพลงเดี่ยวในวงปี่พาทย์ ซึ่งเริ่มด้วยปี่ใน , ระนาดเอก ,ฆ้องวงใหญ่ , ฆ้องวงเล็ก , และระนาดทุ้มเป็นลำดับนั้น เป็นการจัดลำดับเพลงในลักษณะเหมือนเขียนเลขหนึ่งแบบไทย โดยเรียกว่า "ทักษิณาวัฏ" ซึ่งเห็นได้ว่าหมุนเวียนไปทางด้านขวาตามลักษณะอินเดียโบราณถือการหมุนเวียนไปทางขวาถือเป็นการแสดงความเคารพ เป็นการยกย่อง และ เป็นศิริมงคลหรือมหามงคล ในแง่นี้การบรรเลงเพลงเดี่ยวรับประเพณีการเวียนขวา (ทักษิณาวัฏ) มาใช้ก็เห็นว่าสอดคล้องกับพุทธปรัชญาดังแสดงอธิบาย"

จากการแสดงอธิบายข้างต้น เมื่อพิจารณาจะพบว่าแบบแผนในการบรรเลงเพลงเดี่ยวที่จัดให้ฆ้องวงเล็ก มีลำดับการบรรเลงต่อจากฆ้องวงใหญ่ดังปรากฏ เป็นการรับประเพณีระบบทักษิณาวัฏ ซึ่งมีความสอดคล้องกับพุทธปรัชญา ที่แสดงความหมายเชิงแสดงความเคารพ ยกย่อง และเป็นศิริมงคล ผู้วิจัยเห็นว่าลักษณะการเวียนขวาเพื่อแสดงความหมายดังกล่าว เมื่อมองในด้านพุทธประวัติพบว่า น่าจะเหตุมาจากระเบียบปฏิบัติของบรรดาสาวกแห่งองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า กล่าวคือเมื่อบรรดาเหล่าสาวกของพระพุทธเจ้า จะเข้าเฝ้าฟังพระธรรมโอวาทหรือต้องการซักถามในข้อสงสัยต่างๆ จากพระพุทธเจ้านั้น ต้องทำการเดินเวียนขวา (ทักษิณาวัฏ) รอบๆ ที่ประทับ 3 รอบ เพื่อเป็นการแสดงความเคารพ นอบน้อมต่อองค์พระพุทธเจ้า ประกอบกับเป็นการสำรวมกิริยาอาการและชำระจิตให้บริสุทธิ์ผ่องแผ้วทำให้เกิดเป็นศิริมงคลแก่ตน จากนั้นจึงจะเข้ารับพระธรรมหรือซักถามในกิจธุระของตนต่อไป ด้วยปัจจัยที่แสดงอธิบายเมื่อมองย้อนถึงระเบียบแบบแผนในการบรรเลงเพลงเดี่ยว ซึ่งฆ้องวงเล็กถูกจัดลำดับให้บรรเลงต่อจากฆ้องวงใหญ่ อาจมีความหมายเชิงต้องการความเป็นสิริมงคล สอดคล้องกับระเบียบปฏิบัติของเหล่าพระสาวกของพระพุทธเจ้าตามพุทธประวัติดังอธิบายด้วย

อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาและเห็นระเบียบแบบแผนในการบรรเลงเพลงเดี่ยว ซึ่งฆ้องวงเล็กมีบทบาทหน้าที่ปฏิบัติไปตามคำอธิบายข้างต้นแล้ว หากพิจารณาในแง่ของวิธีการบรรเลงจะพบว่า วิธีการบรรเลงของฆ้องวงเล็กในเพลงเดี่ยว มีความสำคัญอย่างยิ่ง เนื่องจากเป็นผลนำไปสู่ความสมบูรณ์ และเกิดประสิทธิภาพสูงสุดดัง ฉลาก โพธิ์สามต้น[1] แสดงอธิบายเกี่ยวกับวิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กในเพลงเดี่ยวต่อไปนี้

" วิธีบรรเลงฆ้องวงเล็กในเพลงเดี่ยว มีวิธีตี 2 เที่ยวไม่เหมือนกัน เที่ยวแรกใช้ลักษณะการตีแบบเก็บ สะบัด ขยี้ ให้โลดโผนพิศดาร เที่ยวหลังใช้ลักษณะการตีแบบมีการกวาด และมีการไขว้มือ การบรรเลงทั้ง 2 เที่ยว สามารถใช้กลวิธีพิเศษหรือลำนวนกลอนที่

---

[1] ฉลาก โพธิ์สามต้น , สัมภาษณ์ , ธันวาคม 2540 .

พิศดารมาบรรเลงเพื่อสร้างเม็ดพรายได้เต็มที่ สิ่งสำคัญของการบรรเลงเดี่ยวต้องมีปฏิภาณไหวพริบสูง ในด้านแนวก็ต่องให้เหมาะสมไม่ช้าหรือเร็วเกินไป ส่วนมากจะตีแบบที่เรียกว่า "เรียวเป็นหางหนู" ทั้งนี้ต้องมีความแม่นยำมากเรียกว่าสามารถ "หลับตาตีได้" โดยไม่ผิดพลาด ถ้าทำได้เช่นนี้ก็บรรลุตามจุดประสงค์ที่ต้องการ"

เมื่อพิจารณาวิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กในเพลงเดี่ยวข้างต้น ผู้วิจัยเห็นว่าวิธีการบรรเลงโดยทั่วไปมักจะบรรเลงไม่ซ้ำกัน เพื่อหลีกเลี่ยงความจำเจในสำนวนกลอน ซึ่งในเที่ยวแรกที่ใช้ลักษณะการตีแบบเก็บ สะบัด ขยี้ ให้โลดโผนพิศดาร น่าจะมีความความหมายแสดงถึงต้องการอวดทางกลอนและแนวความคิดของครูผู้ประดิษฐ์ทางเดี่ยว หรืออาจแสดงความหมายเพื่อ ชี้ให้เห็นลักษณะของเพลงเดี่ยว ที่ต้องการวัดขีดความสามารถของผู้บรรเลง ส่วนในเที่ยวหลังใช้ ลักษณะการตีแบบมีการกวาด การไขว้มือนั้น สันนิษฐานได้ว่าเป็นจุดประสงค์ของผู้แต่งที่ต้องการหลีกเลี่ยงการบรรเลงแบบเที่ยวแรก หรืออาจต้องการแสดงความหลากหลายในสำนวนกลอนและวิธีการตีให้มีสีสรรมากขึ้น ประกอบกับยังอาจแสดงให้เป็นที่หมายรู้ของผู้ฟังด้วยประการหนึ่งที่ว่า เมื่อมีการบรรเลงเพลงเดี่ยวมีการกวาดหรือไขว้มือเกิดขึ้น ก็เป็นที่หมายรู้กันว่ากำลังดำเนินอยู่ในเที่ยวหลัง อย่างไรก็ตามจุดประสงค์ในการบรรเลงเที่ยวแรกและเที่ยวหลังที่กล่าวอธิบายยังพบว่า จะเป็นการบรรเลงในลักษณะโลดโผนเป็นพิเศษ อีกทั้งสำนวนกลอนต่างๆ ที่นำใช้ต้องมีความพิศดาร ก็เนื่องมาจากการปกปิดเนื้อทำนองหลักส่วนหนึ่ง และต้องการอวดความสามารถเชิงความคล่องตัวและความมีฝีมือของผู้บรรเลงอีกส่วนหนึ่ง

ประการต่อมาที่ว่าด้วยเรื่องการบรรเลงเพลงเดี่ยวทั้ง 2 เที่ยว จะใช้กลวิธีพิเศษหรือสำนวนกลอนที่พิศดารมาบรรเลง เห็นว่าเป็นการแสดงลักษณะวิธีการตีและเทคนิคเฉพาะของฆ้องวงเล็ก ประกอบกับเป็นการเพิ่มอรรถรสในเพลงเดี่ยวเกิดความสุนทรีย์ โดยสมบูรณ์ โดยอาจกล่าวได้ว่าการบรรเลงเพลงเดี่ยวต้อง "ครบเครื่อง" เพราะเป็นการอวดความสามารถเป็นการส่วนตัว ดังนั้นลักษณะและวิธีการตีและหรือรวมทั้งสำนวนกลอนที่พิเศษต่างๆ ต้องนำมาใช้ให้มากที่สุด เนื่องจากเป็นการบรรเลงในระดับ ได้ว่าอยู่ในชั้นสูงนั่นเอง

แนวในการบรรเลงเพลงเดี่ยวฆ้องวงเล็ก โดยทั่วไปจะจัดบรรเลงให้มีความพอดี คือไม่ช้าไม่เร็วเกินไป เพราะถ้าบรรเลงในแนวช้าก็จะเรียกได้ว่า "ไม่ถึงแนว" แต่ถ้าหากบรรเลงเร็วเกินไปอาจทำให้ฟังไม่รู้เรื่องก็ได้ ดังนั้นด้านแนวในการบรรเลง ส่วนใหญ่จะนิยมบรรเลงแบบ "เรียวเป็นหางหนู" หมายถึงจะเริ่มจากช้าไปก่อนจากนั้นจะเพิ่มแนวขึ้นเรื่อยๆ เมื่อการบรรเลงดำเนินมาถึงช่วยสุดท้ายของเพลงให้มีความเร็วที่สุดตามกำลังและฝีมือจะทำได้ก็จะเป็นการบรรเลงที่สมบูรณ์ตามลักษณะ (เรียวเป็นหางหนู) ดังกล่าวข้างต้น

ในการบรรเลงเดี่ยวของฆ้องวงเล็ก สิ่งที่สำคัญอย่างยิ่งเห็นจะเป็นเรื่องของความแม่นยำ ประกอบกับต้องมีปฏิภาณไหวพริบสูงอีกด้วย กล่าวคือความแม่นยำจะทำให้สามารถมองเห็นลักษณะภาพรวม และโครงสร้างในทางเดี่ยวก็จะเป็นผลให้ สามารถสร้างสรรแสดงลีลาและชั้นเชิง ในการบรรเลงได้ตามต้องการ ดังนั้นผู้บรรเลงฆ้องวงเล็กในเพลงเดี่ยว จะต้องทำการฝึกซ้อมให้มากที่สุดจนถึงขั้นชำนาญเรียกได้ว่าสามารถ "หลับตาตีได้" และหากเกิดกรณีฉุกเฉินพลั้งเผลอในบางช่วงบางตอน ถ้ามีความแม่นยำในขั้นชำนาญแล้วจะสามารถบรรเลงได้โดยอัตโนมัติ หรือที่เรียกว่า "มือพาไป" นั่นเอง ส่วนการใช้ปฏิภาณไหวพริบในเพลงเดี่ยว ที่กล่าวในตอนต้นว่าจะต้องอยู่ในระดับสูงนั้นเห็นว่า น่าจะใช้ปฏิบัติเพื่อแก้ไขสถานะการณ์บางช่วงบางตอน เช่นหากเกิดอุบัติเหตุในขณะบรรเลงเช่น ตะกั่วหลุด ก็จะต้องใช้สติปัญญาไหวพริบคิดหากลอนทางหลีกหนีลูกฆ้องที่ตะกั่วหลุดลูกนั้นให้ได้ ซึ่งพิจารณาก็เห็นว่าต้องมีประสบการณ์ และมีความแม่นยำ อยู่มากพอสมควรถึงจะปฏิบัติในลักษณะนี้ได้ อย่างไรก็ตามด้วยลักษณะและวิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กในเพลงเดี่ยวที่อธิบายมาตั้งแต่ต้น หากสามารถปฏิบัติได้ตามที่แสดงอธิบายแล้ว จะทำให้การบรรเลงเพลงเดี่ยวเกิดประสิทธิภาพ และมีความสุนทรีย์เป็นอันมาก

ข้อยกเว้นและข้ออนุโลมบางประการในการบรรเลงฆ้องวงเล็กในเพลงเดี่ยว

การปฏิบัติของฆ้องวงเล็กในเพลงเดี่ยว จะปฏิบัติบรรเลงไปตามของทางเดี่ยวที่ครูผู้ประดิษฐ์ทางเดี่ยว ได้เรียบเรียงและสร้างสรรไว้ โดยมีลักษณะประดิษฐ์ตกแต่งให้เป็นทางเดี่ยวโดยแปรทำนองมาจากเนื้อทำนองหลัก ซึ่งจะเริ่มแปรตั้งแต่ต้นเพลงไปจนจบ เมื่อพิจารณาแล้วจะพบว่าไม่มีข้อยกเว้นใดๆ ที่ฆ้องวงเล็กจะไม่ทำการแปรทางหรือจะต้องบรรเลงให้เหมือนกับเนื้อทำนองหลัก แต่จะมีก็เพียงส่วนของการอนุโลมบางกรณีที่ใช้ในการบรรเลงเพลงเดี่ยวของฆ้องวงเล็ก โดยสามารถทำได้ดังคำกล่าวของ เฉลิม ทองลมูล [1] ซึ่งอธิบายไว้ต่อไปนี้

"ในเพลงเดี่ยวจะต้องทำการแปรทั้งหมด ไม่มีข้อยกเว้นเหมือนพวกเพลงเรื่องหรือเพลงเสภา แต่ข้ออนุโลมนั้นเห็นว่ามีเช่น ก่อนที่ฆ้องวงใหญ่จะบรรเลงจบสามารถอนุโลมให้ฆ้องวงเล็กบรรเลงสวมเข้าไปเพื่อรับช่วง ในการบรรเลงจากฆ้องวงใหญ่ได้แต่มักสวมแต่น้อย ประมาณ 1 ถึง 2 ประโยค ซึ่งขึ้นอยู่กับการเห็นสมควรเป็นหลัก ส่วนในการตีกวาดหรือตีไขว้นั้น ก็อนุโลมให้สามารถนำมาใช้ในเที่ยวแรกก็ได้ หรือจะใช้เฉพาะเที่ยวหลังก็ได้ โดยจะขึ้นอยู่กับความต้องการและแนวความคิดในการแต่งทางเดี่ยวของผู้แต่งเป็นสำคัญ ประกอบ

---

[1] เฉลิม ทองลมูล , สัมภาษณ์, 19 พฤศจิกายน 2540

กับหากทางเดี่ยวทางใดทางหนึ่งไม่สะดวกในการหากลอนผูกให้อยู่ในรัศมีลูกม้อง 16 ลูก ได้ ก็อนุโลมให้ผูกกลอนทางโดยใช้ลูกม้องนอกเหนือขอบเขต 16 ลูกก็ได้ แต่ส่วนมากมักจะไม่ค่อยพบเท่าใดนัก"

ข้ออธิบายดังปรากฏตามปัจจัยข้างต้น เมื่อพิจารณาจะพบว่าลักษณะของเพลงเดี่ยวม้องวงเล็กจะต้องทำการแปรทางทั้งหมด ตั้งแต่ต้นจนจบ ซึ่งจะไม่มีข้อยกเว้นใดๆ ที่จะไม่ทำการแปรทาง เนื่องจากเป็นเพราะการบรรเลงเพลงเดี่ยวเป็นกระบวนการบรรเลงในขั้นสูงชนิดหนึ่ง ซึ่งเป็นการอวดสติปัญญาเชิงประดิษฐ์ทาง ที่อยู่ในระดับสูงของครูผู้แต่งเป็นหลัก ประกอบกับต้องการปกปิดซ้อนเร้น ไม่ให้เห็นเนื้อทำนองหลักโดยสะดวกอีกประการหนึ่ง แต่ทั้งนี้ระบบการบรรเลงม้องวงเล็กม้องวงเล็กในเพลงเดี่ยว สามารถเปิดโอกาสโดยอนุโลมให้มีการเอื้อประโยชน์เพื่อให้เกิดความสุนทรีย์ ในเพลงเดี่ยวได้บ้างตามสมควร เช่น โดยขนบธรรมเนียมซึ่งถือปฏิบัติในขณะทำการเดี่ยว จะสามารถมองเห็นได้ว่า เมื่อม้องวงใหญ่บรรเลงเพลงเดี่ยวจบลง ม้องวงเล็กจึงจะทำการเริ่มต้นบรรเลงทางเดี่ยวของตนเองต่อไปซึ่งลักษณะระเบียบปฏิบัติเช่นนี้ก็นิยมใช้กันอยู่ แต่ทั้งนี้หากผู้บรรเลงม้องวงเล็กมีความสามารถอยู่ในระดับสูง ก็อาจทำการบรรเลงสวมเข้าไปในทำนองทางเดี่ยวของม้องวงใหญ่ในช่วงท้ายได้เช่นกัน ซึ่งมักทำการบรรเลงสวมในช่วงท้ายเพลงประมาณ 1 ถึง 2 ประโยค เพื่อเป็นการรับช่วงในการบรรเลงให้มีความสอดคล้อง และแสดงความหมายเพื่อ อวดความสามารถและแสดงชั้นเชิงลีลาในการบรรเลงได้อีกอย่างหนึ่ง ลักษณะในการสวมสอดทำนองนี้ ต้องพยายามบรรเลงให้อยู่ในแนวเดียวกันกับม้องวงใหญ่ และพยายามไม่ให้เสียงดังจนเกินไป ควรปฏิบัติให้เสียงมีความดังสม่ำเสมอกับม้องวงใหญ่เป็นสำคัญจึงจะมีความสนิทสนม อีกกรณีหนึ่งอนุโลมให้ใช้ในการสวมสอดทำนองในช่วงท้ายของเพลงเดี่ยวเมื่อ เกิดการประชันแข่งขันในลักษณะตัวต่อตัว เช่นเมื่อผู้บรรเลงม้องวงเล็กวงตั้งบรรเลงใกล้จะจบเพลง ขณะเดียวกันผู้บรรเลงม้องวงเล็กในวงประชันซึ่งรออยู่ สามารถบรรเลงสวมสอดทำนองหรือบรรเลงทับทำนองช่วง สุดท้ายของผู้บรรเลงม้องวงเล็กวงตั้งได้ในทันที ทั้งนี้ก็ต้องบรรเลงให้อยู่ในแนวความช้า - เร็วเท่ากัน จากนั้นจึงจะถอนแนวและเริ่มบรรเลงเพลงในส่วนของตนต่อไป ลักษณะการสวมสอดทำนองเช่นนี้ มีผลเพื่อแสดงความเป็นผู้มีชั้นเชิงและความสามารถสูงอีกด้วย

ข้ออนุโลมในการบรรเลงเพลงเดี่ยวของม้องวงเล็กประการถัดมา ว่าด้วยเรื่องของการกวาดและหรือการไขว้ โดยปกติการกวาดและการไขว้จะพบเห็นว่าใช้บรรเลงกันอยู่ในเพลงเดี่ยวและมักใช้ในเที่ยวหลัง ทั้งนี้อนุโลมให้ใช้ได้ในเที่ยวแรกด้วย ซึ่งจะขึ้นอยู่กับกลวิธีในการประดิษฐ์ตกแต่งทางเดี่ยวของครูผู้คิดค้นทางเดี่ยวเป็นสำคัญ หากผู้บรรเลงม้องวงเล็กมีความสามารถที่เรียกได้ว่ามีความคล่องและ "ฝีมือจัด" ครูผู้แต่งทางเดี่ยวอาจ

ประดิษฐ์ทางให้มีการกวาดหรือไขว้ได้ตั้งแต่เที่ยวแรกก็สามารถทำได้ ซึ่งจะเห็นได้ว่าเป็นการให้ความอิสระในการประดิษฐ์กลอนทางเป็นสำคัญ ประกอบกับหากเป็นการต้องการแสดงความเด่นในทางเดี่ยวที่ต้องการ ใช้การบรรเลงที่พิศดารมากๆ ก็สามารถอนุโลมให้ใช้วิธีการบรรเลงกวาดและไขว้ได้ทั้งเที่ยว แรก และเที่ยวหลังดังประสงค์

ข้ออนุโลมของฆ้องวงเล็กในการบรรเลงเพลงเดี่ยวประการหลังสุด ที่สามารถกล่าวอธิบายได้ก็คือ หากทางเดี่ยวทางหนึ่งทางใดไม่สะดวกในการหากลอนผูกให้อยู่ในรัศมีขอบเขตลูกฆ้อง 16 ลูกได้ ก็สามารถที่จะอนุโลมให้หากลอนโดยใช้ผูกบรรเลงในลูกฆ้องลูกที่ 17 และ 18 ก็สามารถทำได้ เนื่องจากอาจเล็งเห็นประโยชน์ เพื่อทำให้กลอนและทางเดี่ยวมีความสละสลวยเพิ่มมากขึ้นนั่นเอง

การบรรเลงฆ้องวงเล็กในเพลงประเภทหน้าพาทย์

ลักษณะของเพลงหน้าพาทย์

เพลงหน้าพาทย์นั้นถือว่าเป็น "เพลงครู" ที่ผู้เรียนศิลปะทางด้านดนตรีนาฏศิลป์และศิลปะแขนงอื่นๆต้องการแสดงการเคารพบูชา สะท้อนในเรื่องของความเชื่อความศักดิ์สิทธิ์ของครู ผู้เป็นเจ้าแห่งความรู้ ผู้คิดค้นศิลปวิทยาเปรียบเสมือนเป็นเทพเจ้าผู้ให้ความรู้ ดังนั้นเพลงหน้าพาทย์จึงถือกันว่าเป็นความสำคัญ และมีความหมายเชิงสัญลักษณ์การสักการะบูชาอัญเชิญครูบาอาจารย์ ดุริยเทพองค์ต่างๆ ให้มาอำนวยอวยพรในพิธีหรือในโอกาสที่มีการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งในการวิจัยนี้มุ่งค้นคว้าในส่วนของเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบในพิธีไหว้ครูเป็นการเฉพาะ ในการจัดลำดับชั้นของเพลงหน้าพาทย์ ในวิจัยฉบับนี้ ขออนุญาตนำความรู้ของผู้วิจัย ที่ได้รับขณะกำลังศึกษาที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรุงเทพฯ เกี่ยวกับลำดับชั้นของเพลงหน้าพาทย์ โดยจะแสดงจัดลำดับขั้นและยกตัวอย่างเพลงประกอบพอเป็นสังเขปต่อไปนี้

เพลงหน้าพาทย์คือ เพลงประกอบอิริยาบทกิริยาท่าทางของตัวแสดง ซึ่งสามารถที่จะแบ่งระดับขึ้นได้ 3 ระดับ ตามยศหรือศักดิ์ของตัวแสดงนั้นๆ กล่าวคือเป็นชั้นต้น , ชั้นกลาง และชั้นสูง

1. **หน้าพาทย์ชั้นต้น**

ใช้กับอิริยาบทหรือกิริยาท่าทางของบุคคลธรรมดาสามัญทั่วๆไป มีเพลงที่ใช้ประกอบ เช่น สาธุการ , ปฐม , ลา , เสมอ , รัว , เชิด , เหาะ , โล้ , กลม , กราวใน , กราวนอก , ตุ้งติ้ง , แผละ , โอด , ต้นเข้าม่าน , เข้าม่าน เป็นต้น

2. เพลงหน้าพาทย์ชั้นกลาง

ใช้กับอิริยาบทหรือกิริยาท่าทางของบุคคลชั้นสูงขึ้นมา เช่น กษัตริย์และบรรดาเทพเจ้าทั่วไป มีเพลงที่ใช้ประกอบเช่น ตระโหมโรง , ตระบองกัน , รุกร้น , เชิดฉาน ,ปลูกต้นไม้ ,ชายเรือ , ตระนิมิต , ตระนอน , ตระบรรทมไพร ,ชำนาญ เป็นต้น

3. เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง

ใช้กับอิริยาบทหรือกิริยาของสิ่งที่สูงศักดิ์มากๆ โดยมีเพลงที่ใช้ประกอบเช่น บาทสกุณี , สาธุการกลอง ,ตระสันนิบาต , พราหมณ์เข้า , พราหมณ์ออก, ตระนารายณ์บรรทมสินธุ, ตระเทวาประสิทธิ์, ตระพระประโคนธรรพ, โคมเวียน, เสมอเถร, เสมอมาร, เสมอผี, เสมอข้ามสมุทร, เสมอเข้าที่, ดำเนินพราหมณ์, ตระเชิญ, คุกพาทย์, ประสิทธิ, โปรยข้าวตอก เป็นต้น ซึ่งทั้งนี้ เพลงหน้าพาทย์ที่ถือและจัดว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่มีระดับสูงที่สุดก็คือ เพลงองค์พระพิราพ

ลักษณะการผูกสำนวนกลอนของฆ้องวงเล็กในเพลงหน้าพาทย์

เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในพิธีไหว้ครู เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่บรรเลงเพื่อการแสดงความหมายอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือเทพเจ้า อันเป็นที่เคารพของนักดนตรีไทย ที่มาสถิตย์ยังที่ประทับภายในมณฑลพิธี จากการสังเกตลักษณะวิธีการบรรเลง และการผูกสำนวนกลอนของฆ้องวงเล็ก ในขณะบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ของนักดนตรีไทยทั่วๆ ไป ผู้วิจัยเห็นว่ามี 2 ลักษณะคือ บรรเลงในลักษณะผูกกลอนแปรทางไปตามเนื้อทำนองหลัก และไม่บรรเลงผูกกลอนแปรทางแต่อย่างใด ทั้งนี้จะขออนุญาตแสดงเจตนารมย์ มุ่งศึกษาเฉพาะเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในพิธีไหว้ครูเท่านั้น ด้วยต้องการความกระจ่างชัดในบริบทของการบรรเลงฆ้องวงเล็กในเพลงหน้าพาทย์ ที่ใช้บรรเลงประกอบในพิธีไหว้ครูเป็นสำคัญ การผูกกลอนของฆ้องวงเล็กในเพลงหน้าพาทย์ มีวิธีปฏิบัติในลักษณะผูกกลอนแปรทาง หรือจะไม่ทำการผูกกลอนแปรทางดังกล่าว ผู้วิจัยมีความเห็นว่าน่าจะเป็นการแสดงความประสงค์หรือมีวิธีกำหนดให้ปฏิบัติอย่างใดอย่างหนึ่ง ดังจะยกตัวอย่างคำอธิบายของประสิทธิ์ ถาวร[1] ต่อไปนี้

"การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์มี 2 แบบคือบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ในโอกาสทั่วไป กับ การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบในพิธีไหว้ครู การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ในขณะอยู่ในพิธีไหว้ครูจะไม่นิยมผูกสำนวนกลอนแปรทางอย่างใด จะใช้การบรรเลงในลักษณะที่บรรเลงให้มีความเหมือนหรือบรรเลงเฉพาะเนื้อทำนองหลักไปพร้อมๆ กับฆ้องวง

---

[1] ประสิทธิ์ ถาวร . สัมภาษณ์ . 10 กันยายน 2540 .

ใหญ่เท่านั้น ทั้งนี้เพื่อรักษาโครงสร้างของบทเพลงให้ได้มากที่สุด ซึ่งจะเป็นผลให้มีความเรียบร้อยแสดงความเป็นหมวดหมู่ และแสดงความเคารพนอบน้อมเป็นประการสำคัญ"

ปัจจัยดังความข้างต้น ผู้วิจัยเห็นว่าหากพิจารณาในด้านความหมายพบว่าเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบในพิธีไหวเครู มีความหมายเพื่ออัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือเทพยดาอันเป็นที่เคารพของนักดนตรีไทยให้เสด็จมาสู่มณฑลพิธี ดังนั้นการผูกกลอนหรือแปรทางเห็นว่าไม่สมควรกระทำ เนื่องจากอาจเกิดความไม่เรียบร้อยในกลอนทางแต่ละเครื่องมือขึ้นได้จึงกำหนดให้ต้องบรรเลงเนื้อทำนองหลัก เหมือนกับฆ้องวงใหญ่เพื่อแสดงผลเชิงความเรียบร้อยของวง เพื่อแสดงลักษณะนอบน้อมสักการะบูชาต่อครูเทพยดาให้มากที่สุด โดยทำการบรรเลง รักษาโครงสร้างของบทเพลงให้สมบูรณ์ที่สุด จึงเกิดความปึกแผ่นแน่นหนา และเกิดความงามสง่าส่งผลให้บทเพลงมีความเด่นชัดเพิ่มมากขึ้น ทั้งนี้หมายรวมอาจเรียกได้ว่า เป็นการแสดงการเคารพบูชาต่อครูบาอาจารย์ และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยผ่านกิริยาทางการบรรเลงนั้นเอง ประกอบกับเมื่อพิจารณาทางกลอนของเครื่องดนตรีชนิดอื่นเช่น ระนาดเอกก็ยังพบว่า มีการผูกสำนวนกลอนที่พยายามให้มีความใกล้เคียงกับเนื้อทำนองหลักให้ได้มากที่สุดพร้อมกับดำเนินทางกลอนอยู่ในลักษณะมีความสุภาพเรียบร้อย และมักไม่ทำการบรรเลงในลักษณะสะบัดหรือขยี้ ในส่วนของเพลงหน้าพาทย์แต่อย่างใด การปฏิบัติของระนาดเอกเช่นนี้สามารถกล่าวได้ว่า เป็นการแสดงความหมายเพื่อยึดโครงสร้างของเพลงและต้องการแสดงความนอบน้อมสักการะบูชา เช่นเดียวกับการบรรเลงฆ้องวงเล็กและเครื่องมืออื่นๆ ในวงอีกประการหนึ่งด้วย

บทบาทหน้าที่และวิธีการบรรเลงฆ้องวงเล็กในเพลงหน้าพาทย์

บทบาทหน้าที่ของฆ้องวงเล็กในขณะทำการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นการแสดงการบรรเลงตามเนื้อทำนองหลักทุกประการ ซึ่งฆ้องวงเล็กไม่มีบทบาทหน้าที่อื่นใด นอกจากจะต้องบรรเลงรวมวงไปกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ให้มีความพร้อมเพรียงเป็นประการสำคัญเท่านั้น แต่ด้วยฆ้องวงเล็กมีวิธีในการบรรเลงหรือกลวิธี พิเศษเฉพาะตัวอยู่ตามสมควร จึงน่าจะปรับปรุงหรือทำเข้ามาสอดแทรกบรรเลงในเพลงหน้าพาทย์ได้ดัง จิรัส อาจณรงค์[1] แสดงไว้ต่อไปนี้

" วิธีบรรเลงฆ้องวงเล็กในเพลงหน้าพาทย์ นอกจากจะต้องบรรเลงให้เหมือนกับฆ้องวงใหญ่เป็นปกติแล้ว สามารถใช้การตีแบบประคบมือให้เสียงต่างๆ น่าฟังยิ่งขึ้น ประกอบกับสามารถใช้กลวิธีพิเศษบางอย่างของฆ้องวงเล็กนำเข้ามาสอดแทรกใช้ในขณะ

---

[1] จิรัส อาจณรงค์, สัมภาษณ์, 17 พฤศจิกายน 2540.

บรรเลง ก็สามารถทำได้ตามโอกาสและความต้องการ อีกทั้งพยายามตีให้ครบถ้วนและอย่าให้พลาดได้เป็นดี"

วิธีบรรเลงฆ้องวงเล็กในขณะบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ เมื่อพิจารณาจากคำอธิบายข้างต้น ผู้วิจัยเห็นว่า การใช้ลักษณะการตีแบบประคบมือจะทำให้ลดความแข็งกระด้างของเสียงลงได้ พร้อมกับจะเป็นผลให้มีความกลมกล่อมและได้อรรถรสในการฟังเพิ่มขึ้น การประคบมือสามารถใช้ได้ทั้งการประคบมือซ้ายและมือขวา ตามลักษณะโอกาสและทำนองเพลงที่เอื้ออำนวยตามต้องการ ประกอบกับสามารถใช้กลวิธีพิเศษบางประการของฆ้องวงเล็กเพื่อนำเข้ามาสอดแทรกใช้ในขณะบรรเลงนั้น พิจารณาว่าน่าจะสามารถทำได้ ทั้งนี้เมื่อมองในเนื้อทำนองหลักพบว่ามีการสะบัดรวมอยู่ด้วย ดังนั้นหากสะบัดไปตามปกติทำได้ตามระเบียบแบบแผนในการบรรเลงอยู่แล้ว แต่ถ้าหากต้องการความพิถีพิถันหรือความต้องการให้เกิดอรรถรสเพิ่มขึ้น ก็อาจใช้กลวิธีสอดแทรกเสียงสะบัดธรรมดา โดยปกติบรรเลงให้เป็นสะบัดกรุบหรือสะบัดร่อนเพื่อเสริมให้มีรสชาติน่าฟัง และมีสุนทรียรสโดยสมบูรณ์อีกประการหนึ่ง ทั้งนี้สามารถเลือกสรรและปรับใช้ตามโอกาสและความต้องการของผู้บรรเลงเป็นประการสำคัญ

อย่างไรก็ตาม ในการบรรเลงฆ้องวงเล็กในเพลงหน้าพาทย์นั้นส่วนสำคัญอีกประการหนึ่ง ซึ่งถือเป็นหัวใจหลักของการบรรเลงก็คือ เรื่องของความถูกต้องในเนื้อทำนองหลัก เนื่องด้วยต้องพยายามรักษารูปแบบและโครงสร้างของทำนองเพลงให้ได้มากที่สุด ประกอบกับต้องคอยระวังอย่าบรรเลงผิดพลาดหรือขาด - เกิน เป็นอันขาด ด้วยถือว่าเป็นการแสดงความไม่เคารพส่วนหนึ่ง ประกอบกับทำให้ไม่เป็นสิริมงคลต่อผู้บรรเลงอีกส่วนหนึ่ง ซึ่งทางดนตรีไทยถือเรียกได้ว่าเป็นการ "เข้าตัว" ซึ่งเชื่อได้ว่าไม่เกิดผลดีต่อผู้บรรเลงอย่างยิ่ง ดังนั้นจึงควรที่จะต้องฝึกซ้อมให้มีความแม่นยำอยู่เสมอ จึงเป็นการดีและแสดงผลให้เกิดความเชื่อมั่นในตนเอง ประกอบกับให้ผลเพื่อเพิ่ม และมีความสบายอกสบายใจเป็นประการต่อมาด้วย

ข้อยกเว้นและข้ออนุโลมบางประการในการบรรเลงฆ้องวงเล็กในเพลงหน้าพาทย์

เพลงหน้าพาทย์แสดงผลเพื่อเป็นการนอบน้อมสักการะบูชาและทำให้เกิดความเรียบร้อยของวง โดยทำการบรรเลงให้พร้อมเพรียงเป็นปึกแผ่น และแสดงความสมบูรณ์ในเนื้อหาโครงสร้างของบทเพลงให้ได้มากที่สุด จึงเกิดความภูมิฐานและสง่างาม ส่งผลแสดงความหมายเป็นการนอบน้อมสักการะบูชา ต่อองค์ดุริยเทพทางดนตรีไทย ดังพรรณาแล้วข้างต้น ผู้วิจัยมีความคิดเห็นเป็นการส่วนตัวจากการสังเกตลักษณะการบรรเลงเห็นว่า ด้วย

ระบบและวิธีปฏิบัติของฆ้องวงเล็ก ในเพลงหน้าพาทย์ให้เป็นไปตามจุดประสงค์ที่แสดงการคารวะและบูชาต่อองค์ดุริยเทพอันสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทางดนตรีไทยนั้น จะต้องปฏิบัติและบรรเลงให้เหมือนฆ้องวงใหญ่คือการบรรเลงเฉพาะเนื้อทำนองหลักไปพร้อมๆ กันให้มีความพร้อมเพรียงเป็นหลัก จึงเป็นปัจจัยที่ทำให้คิดไปได้ว่า การบรรเลงฆ้องวงเล็กในเพลงหน้าพาทย์ไม่น่าที่จะมีข้อยกเว้นหรือข้ออนุโลมประการหนึ่งประการใด ดังเช่นในการบรรเลงในเพลงเดี่ยวหรือเพลงเสภา เนื่องด้วยมีจุดประสงค์สำคัญที่แตกต่างกับเพลงเดี่ยวและเพลงเสภาในด้านความเลื่อมใสศรัทธา และความเชื่อถือเป็นบรรทัดฐาน โดยที่ต้องการแสดงความหมายให้เห็นถึงระบบความเป็นไทย ที่ต้องแสดงความเคารพสักการะต่อผู้มีพระคุณ และแสดงความนอบน้อมต่อสิ่งที่ตนเองยกย่องบูชาและเทิดทูนเป็นสำคัญ ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่าการบรรเลงฆ้องวงเล็กในเพลงหน้าพาทย์ ทำหน้าที่บรรเลงไปให้เหมือนและพร้อมกับฆ้องวงใหญ่โดยไม่มีข้อยกเว้นหรือข้ออนุโลมใดๆ ในการบรรเลงทั้งสิ้น

<u>อัตลักษณ์ของผู้บรรเลงฆ้องวงเล็ก</u>

วิชาการที่ว่าด้วยระเบียบแบบแผนและวิธีในการบรรเลงฆ้องวงเล็ก เป็นเรื่องของการใช้ วิชาการด้านทักษะ ความรู้ และความสามารถอย่างครบถ้วน เนื่องจากฆ้องวงเล็กเป็นเครื่องดนตรีที่ต้องอาศัยความสามารถในการบรรเลงสูง และต้องผ่านกระบวนการด้านทักษะมามากพอ ประกอบกับต้องใช้ความรู้และไหวพริบเป็นอันมากสำหรับการบรรเลง โดยลักษณะปัจจัยที่มีความสำคัญต่อความสำเร็จในการบรรเลงดังอธิบายไว้พอสมควรข้างต้นแล้ว แต่ทั้งนี้ยังมีปัจจัยที่สำคัญอีกส่วนหนึ่งซึ่งจะขาดเสียมิได้คือ บุคลิกลักษณะและกิริยาท่าทางของผู้บรรเลงนั่นเอง กล่าวคือโดยปกตินักดนตรีไทยมักมีอุปลักษณะนิสัยอ่อนโยนเรียบร้อย อยู่ในตนเองอยู่ตามสมควร ความมีมารยาทที่ดีนอกจากจะแสดงให้เห็นในการดำเนินชีวิตตามปกติแต่ละวันแล้ว ยังสามารถแสดงให้เห็นแม้ในขณะกำลังปฏิบัติเครื่องดนตรีด้วย ดังไพฑูรย์ เฉยเจริญ[1] แสดงอธิบายต่อไปนี้

"ผู้บรรเลงฆ้องวงเล็กควรวางตัวให้เหมาะสมไม่ว่าจะบรรเลงอยู่ในเพลงประเภทเพลงเรื่อง เพลงเสภา หรือเพลงเดี่ยว บุคลิกลักษณะต้องแสดงความสุภาพเรียบร้อย ในขณะบรรเลงนอกจากจะไม่แสดงอาการหลุกหลิก หันซ้าย หันขวา หรือหัวเราะหยอกเย้ากับนักดนตรี คนอื่นๆ ในวง การวางสีหน้าท่าทางจะต้องทำให้เป็นปกติไม่เคร่งขรึมหรือหงอยเหงา จัดระเบียบท่านั่งให้มีสง่าและเรียบร้อย ไม่โยกโคลงตัวหรือแสดงอาการร่าเริงเกินควร ประกอบกับต้องทำตัวให้มีความเบิกบานแจ่มใสอยู่เสมอ และใช้สายตาจับจดอยู่ที่เครื่อง

---

[1] ไพฑูรย์ เฉยเจริญ. <u>สัมภาษณ์</u>. 30 ตุลาคม 2540

มือ เพื่อทำหน้าที่ของตนต่อไป ส่วนการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมการไหว้ครู จะต้องวางบุคลิกให้มีความพิเศษมากกว่าการบรรเลงเพลงเรื่อง เพลงเสภา และเพลงเดี่ยว ดังกล่าวข้างต้น เพราะเพลงหน้าพาทย์นั้นเห็นว่าอยู่บนฐานของความเชื่อและความเลื่อมใส บุคลิกลักษณะของผู้บรรเลงเป็นส่วนหนึ่งที่มีผลเป็นเครื่องมือยืนยันให้ ผู้เข้าร่วมในพิธีมีจิตใจคล้อยตาม และมีผลไปสู่ความเลื่อมใสศรัทธาเพิ่มมากขึ้น กล่าวคือผู้บรรเลงมีบทบาทในการแสดงนำ โดยปฏิบัติให้เห็นด้วยอากัปกิริยาที่ต้องอยู่ในอาการสำรวมทุกกระบวน เพราะเป็นเป้าสายตาที่จะทำให้มองเห็นได้ง่าย มีผลสำคัญต่อระบบความศรัทธาอย่างยิ่ง"

จากคำแสดงอธิบายข้างต้น ผู้วิจัยเห็นว่า ในขณะบรรเลงฆ้องวงเล็ก นอกจากจะทำหน้าที่ในการบรรเลงแล้ว ผู้บรรเลงต้องจัดบุคลิกลักษณะท่าทางของตนเองให้มีความเหมาะสม กล่าวคือต้องสำรวมกิริยาให้เรียบร้อยซึ่งหมายถึง ต้องมีมารยาทที่ดีนั่นเอง เนื่องด้วยการสำรวมกิริยาให้เรียบร้อย ถือเป็นการแสดงลักษณะของผู้มีการศึกษา และเป็นผู้มีความสุภาพ อ่อนโยนในตนเอง ยังผลให้ผู้ชมเกิดความนิยมชมชอบ ส่วนลักษณะการวางสีหน้าท่าทางในขณะบรรเลงฆ้องวงเล็ก ต้องเป็นปกติโดยไม่แสดงอาการเคร่งเครียดหรือหงอยเหงา ในขณะที่ทำการบรรเลงฆ้องวงเล็ก ควรจัดระเบียบท่านั่งให้มีความสง่างาม คืออกผาย - ไหล่ผึ่ง , หน้าตึง - ตัวตรง เป็นสำคัญ แต่ทั้งนี้ท่านั่งต้องอยู่บนบรรทัดฐานแห่งความเรียบร้อยเป็นสำคัญ ประกอบกับจะไม่ทำการโยกตัวหรือโคลงตัวเพราะจะทำให้เสียบุคลิกภาพนั่นเอง ส่วนการแสดงอาการหรือปฏิบัติตัวในขณะทำการบรรเลง ฆ้องวงเล็ก ต้องทำให้เหมาะสมกับเพลงด้วย เช่น ต้องปฏิบัติตัวให้มีความเบิกบานแจ่มใสเป็นหลัก แต่ไม่แสดงอาการร่าเริงเกินไปซึ่งอาจทำให้มีข้อตำหนิที่เรียกว่า "หน้าเป็น" เกิดขึ้นได้

เมื่อพิจารณาในกรณีของสีหน้าและแววตาซึ่งจะต้องมีความนิ่งไม่หลุกหลิกแต่อย่างใด พบว่าเป็นส่วนที่มีความสำคัญต่อการบรรเลงอย่างยิ่ง เนื่องด้วยจะเป็นการรวบรวมสมาธิไม่ให้กระจายไปที่อื่น สมาธิเป็นส่วนหนึ่งที่สามารถกำหนดอัตลักษณ์ที่พบเห็นภายนอกได้ กล่าวคือ การวางสมาธิของผู้บรรเลงฆ้องวงเล็กในขณะบรรเลงเพลงเดี่ยว จะต้องพยายามหาจุดการวางสายตาให้อยู่ในแห่งใดแห่งหนึ่ง ซึ่งโดยปกติจะวาง (มอง) อยู่ที่ลูกฆ้องที่บริเวณกลางวงเป็นสำคัญ เหตุที่มองดูลูกฆ้องช่วงกลางวง ก็เพราะ จะสามารถใช้หางตาข่ำเลืองดูได้ทั้งด้านซ้ายและด้านขวาโดยสะดวก ประกอบกับทำไม่ให้เสียบุคลิกภาพ ซึ่งมองดูแล้วก็สอดคล้องกับใบหน้าซึ่ง ตั้งตรงอยู่ตรงกลางพอดีนั่นเอง ลักษณะการวางสมาธิโดยใช้สายตาจับจ้องหรือจดจ่ออยู่ที่ใดที่หนึ่งดังกล่าว เมื่อพิจารณาจะเห็นว่า สอดคล้องอย่างยิ่งต่อระบบอัตลักษณ์ของผู้บรรเลงฆ้องวงเล็ก เนื่องจากแสดงความเรียบร้อยไม่หลุกหลิกแต่ประการใด ซึ่งอาจกล่าวไปได้อีกว่ามีส่วนและแสดงผลสำคัญต่อการบรรเลง

อย่างมหาศาล เพราะจะมีใจจดจ่อมุ่งมั่นอยู่เพียงเฉพาะแต่การบรรเลงเท่านั้น ทำให้สามารถจินตนาการ และคิดประดิษฐ์วิธีการตีฆ้องวงเล็กในเพลงเดี่ยวได้ตามต้องการ เกิดความสมบูรณ์เต็มที่

ส่วนอัตลักษณ์ของผู้บรรเลงฆ้องวงเล็ก ในขณะบรรเลงเพลงหน้าพาทย์สำหรับพิธีไหว้ครู ตามคำแสดงอธิบายข้างต้น ผู้วิจัยเห็นว่า มีความพิเศษกว่าการบรรเลงในเพลงประเภทอื่นๆ เพราะ เพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงที่ใช้สำหรับพิธีกรรม อยู่บนโครงสร้างเกี่ยวกับความเชื่อความศรัทธา การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ในพิธีไหว้ครูถือเป็นส่วนหนึ่งที่มีผลน้อมนำจิตใจไปสู่ ความเลื่อมใสในกิจกรรมด้านนี้ ซึ่งนอกจากจะแสดงผลให้เกิดความเลื่อมใสศรัทธาในด้านของบทเพลงแล้วยังสามารถสะท้อน และเป็นเครื่องน้อมนำไปสู่ผลแห่งความเลื่อมใสศรัทธา ดังนั้น อัตลักษณ์ของผู้บรรเลงมีส่วนสำคัญแสดงผลให้ผู้ที่เข้าร่วมในพิธีหรือผู้พบเห็น มีความเลื่อมใสศรัทธาต่อพิธีกรรมมากขึ้น เนื่องจากเป็นการบรรเลงที่อยู่ในบรรทัดฐานความเชื่อถือเป็นสำคัญ ผู้บรรเลงจะไม่แสดงลักษณะกิริยาที่ไม่เรียบร้อย เนื่องด้วยจะขัดแย้งหรือสวนความรู้สึกที่ตั้งมั่นอยู่บนฐานแห่งความศรัทธานั้น และจะต้องแสดงกิริยาทางทางให้มีความสำรวมที่สุด ไม่มีการยิ้มแย้มหรือคึกคะนองแต่ประการใดอีกด้วย กิริยาอาการรวมทั้งท่าทางต้องเก็บงำให้มิดชิด แสดงเฉพาะความเรียบร้อยภูมิฐานแต่เพียงอย่างเดียวเท่านั้น ประกอบกับผู้บรรเลงนั้นเห็นว่ามีความใกล้ชิดผูกพันกับพิธีกรรมมากที่สุด จึงเป็นการสมควรที่จะแสดงลักษณะให้เป็นตัวอย่าง เพราะจะสามารถน้อมนำจิตใจและเพิ่มพูนความเลื่อมใสศรัทธาได้เป็นอย่างดี ดังกล่าว