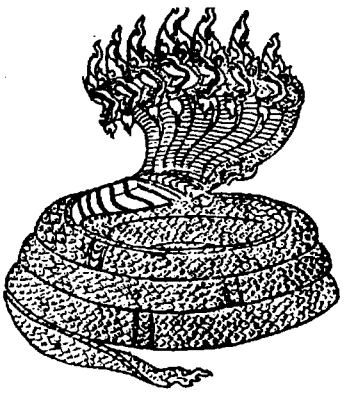


ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย

ภาค ๑

ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย

22 พ.ย. 25xx

โดย...
ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์
สถาบันผู้กำดนตรีและนาฏศิลป์ ดร.อุทิศ
ห.จ.ก. พัฒนาศิลป์การดนตรีและละคร
พิมพ์ครั้งที่ ๕, ๒๕๓๐

50.-

พัฒนศิลป์การดนตรีและละคร

925 ถนนสามเสน บางกระบือ ดุสิต ก.ท. 10300 โทร. 2412094 และ 2414854

ในความอำนวยการของ ศจ. ดร. อุทิศ นาคสวัสดิ์

- จำหน่ายเทปเพลงไทยชอง ดร. อุทิศ และรับอัดเทปชนิดต่าง ๆ
- จำหน่ายเครื่องดนตรีไทยทุกชนิดและอุปกรณ์
- รับสั่งเครื่องดนตรีสากลในราคาย่อมเยา
- จำหน่ายสรรพตำราทางดนตรี นาฏศิลป์ และเศรษฐศาสตร์
- จำหน่ายโน้ตเพลงไทยพร้อมหนังสือคำอธิบาย
- รับสอนดนตรีและนาฏศิลป์ไทยที่ได้มาตรฐานจริง ๆ

ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย
ว่าด้วยการปฏิบัติ
จะออกเร็ว ๆ นี้
มีทั้งแยกเล่มเป็นชนิดเครื่องดนตรีและรวมเล่ม
โปรดสอบถามได้ที่พัฒนศิลป์การดนตรีและละคร

ABSTRACT

Thai music is different from those of other nations. With its own style of expression. Thai music is uncomparable to other kinds of music. It is a great mistake to classify Thai music as a primitive one. Since Sukothai period, Thai music has been revolutionized and developed into a great art. At present, there are several Thai songs survived from Ayudhaya period. A great number of songs, mostly in extended versions, has been composed in Bangkok period. Thai musical instruments have also been highly developed and many new ones created. Different types of band have also been formed since the beginning of Bangkok period.

THE THAI MUSICAL SCALE

The **Thai musical scale** is somewhat similar to the **diatonic scale** of Western music, but not identical. It consists of seven different full–tone steps arranged equi–distantly within its octave. There are no half–tones between any of these seven full–tone steps. Should we divide this seven full–tone scale into semitones, there would be fourteen instead of twelve as in the case of "**Chromatic Scale**" of Western music.

Since the Thai scale has seven full–tone steps divided equi–distantly within its octave, one would change the key–note in playing any Thai song without affecting the arrangement of the scale steps at all. However, in performing Thai music, such a key–note is always fixed in order to have a proper tonality and to fit with the type of wood–wind and bowed instruments playing in the band.

THE BASIC MELODY

The "**Basic Melody**" (or "**Look Kong**" in Thai language) is the principal part of the Thai melody. In composing a Thai song, only "**Basic Melody**" will be arranged by the composer. Musicians have to learn this Melody from their teacher and interprete it into full–melody by themselves during the performance.

In performing Thai music, the *Kong Wong Yai* (a percussion instrument used in the "*Pi–Pat Band*") will be the only instrument carrying the Basic Melody

and all the other instruments are only accessories embellishing the said Melody. For this reason, every musician playing in a *Pi–Pat Band* (except the one who plays "*Kong Wong Yai*") will have to interprete the Basic Melody into full–melody by himself to fit his instrument in its own fashion.

Most Thai musicians prefer to learn music orally from their teacher, because it is the only way to help them memorize the Basic Melody so that they will be able to interprete it into full–melody properly and quickly. By using the notation, the musician will lose a chance to show off his ability in interpreting the Basic Melody and will feel embarrassing during the performance of music, because someone else has already arranged the full–melody for him, instead of doing it by impromptu himself during the performance.

THE EMBELLISHMENT

The interpretation of Basic Melody into full–melody to fit each instrument in its own fashion is known as "**Embellishment**". It has already been mentioned that all other instruments used in the *Pi–Pat–Band*, except *Kong Wong Yai*, are only accessories embellishing the Basic Melody, making the variation such as doubling, anticipating, retarding, hesitating, syncopating, and so on. The beauty of songs depends mainly on the embellishment made arround the Basic Melody.

The embellishment can be made in various ways to fit each instrument in its own fashion. No musician can make the embellishment as he did previously, nor can two musicians make them alike. Everyone has his own style of making embellishments, some do much better than others. This depends mainly on the knowledge and experience of the musician himself.

THE THAI SONGS

There are two main types of Thai songs, namely; Phleng Dontri and Pleng Rub Rong.

1) PHLENG DONTRI (INSTRUMENTAL MUSIC)

This type of song includes those melodies which are performed without singers. It can be classified into four groups;

a) **Phleng Home Ronge (Prelude).**

b) **Phleng Na Part** (to accompany the movements of actors in performing Khon and Lakorn or any Thai musical drama).

c) **Phleng Rüang** (a set of songs inwhich similar melodies are put together in a beautiful combination)

d) **Phleng Hang Krüang** (a set of phleng song–chan and chan-deow arranged in such a style that it can be performed in quick tempo following the "*Look Mod*" (or the end) of a phleng Thau or phleng Sam–chan.

2) **PHLENG RUB RONG**

Phleng Rùb Rong can be divided into 3 main categories :–

a) **Phleng Tùb** There are two kinds of Phleng Tùb. They are as follows

a. 1) Tùb phleng (a set of songs inwhich several melodies, each with singing performance, are put together in such a manner that emphasis is made on the consistency of melodies, but words may come from different sources ;

a. 2) Tùb Rùang (same as a.1, but words are selected to relate a story or part of a story, and no emphasis is made on the consistency of melodies as in the case of a. 1)

b) **Phleng Thàu**

Phleng Thàu consists of 3 classes of melodies, namely; *Phleng Sam–Chan* (the most extended version), *Phleng Song–Chàn* (the medium extended version) and *Phleng Chàn–Deow* (the non–extended version).

The medium extended version is double extended from the non–extended version, and the most extended version is also double extended from the medium extended one.

The most extended version as well as the medium and non–extended version can be performed separately, However, a set of these 3 versions can be performed together, starting from the most extended version down to the non–extended version, and in this case the whole set is known as "*Phleng Thàu*".

c) Phleng Klèd

Any Phleng Sam–Chàn or Song–Chàn which is performed separately as mentioned above is known as *"Phleng Klèd"*. Singing forms an important part of both Phleng Thàu and Phleng Klèd.

THE SINGING PERFORMANCE

The singing performance may be carried out in 4 different ways:

a) Rong Songe or Rong Rùb:

A song is first sung by a vocallist or vocallists and followed by the whole band with the same Basic Melody. of course, the interpretation of Basic Melody into full melody by the singer and all other musicians differs in style.

b) Rong Claw:

In this case the music will accompany the singing and the interpretation of Basic Melody into singing and musical melody is very much similar to each other

c) Rong Lam Long

The music also accompanies the singing as in the case of b), but the interpretation of Basic Melody into full melody differ s.In other words, the music will accompany the singing in its own fashion, not in the singing style. Together, they form a beautiful combination.

d) Rong Clau:

The music accompanies the singing as in the case of c), but using different Basic Melody. However, they both have something related to each other, When performed together, they also form a beautiful combination.

THE INSTRUMENTS

There are 3 main types of Thai musical instruments, namely; the percussion. wind, and stringed instruments..

1) THE PERCUSSION INSTRUMENTS

Many kinds of percussion instruments are used in Thai music. At present, about 37 kinds of such instruments are available. This type of instruments can be divided into 2 classes.

a) The Melodic Instruments

Generally, the percussion melodic instruments are made of wood and metal. There are about 10 kinds of the said instruments such as *Ràmad Ék (Tenor Xylophone), Ràmad Toom (Baritone Xylophone), Ràmad Ék Lèk or Ràmad Thong, (Metal Tenor Xylophone), Ràmad Toom Lèk (Metal Baritone Xylophone), Kong Wong Yài (Large Circle of Gongs), Kong Wong Lèk (Small Circle of Gongs), Kong Mon Yài (Large Circle of Gongs in Mon Style), Kong Mon Lèk (Small Circle of Gongs in Mon Style) and Kong Chai (Circle of Kong-Chai Gongs)*

b) The Rhythmic Instruments

There are about 30 kinds of Rhythmic Instruments available in Thai music. Most of them are made of skin or leather. Only some of them are made of wood or metal. Included in this class of instruments are :

b. 1 instruments made of bamboo such as Kràw, Kronge and Kràb Kaû.

b. 2 instruments made of hard wood such as Kràb Phuang and Kràb Sebha,

b. 3 instruments made of metal such as Ching, Chab, Kong Mong, Kong Meng, Kong Hùi or Kong Chai and Kong Khû,

b. 4 instruments made of skin or leather such as Klong Tàd, Taphone, Taphone Mon, Song Na, klong kaag, Klong Malaya, Klong Cha-tri, Klong Taphone, Klong Chànà, Klong Yao, Klong Marican, Klong Mahorathuk, Tone Cha-tri, Tone Mahori, Rammana, Perng Mang, Perng Mang Khâwk, Ta-lot-pot and Ban Dàw.

2) THE WIND INSTRUMENTS

About 15 varieties of wind instruments are now being used in Thai music. They can be classified in 2 groups, namely; Khlùi and Pi.

a) Khlùi (Flute Instruments)

All **Khlùi** are whistled instruments and usually made of bamboo. However, they can be made of hard wood or ivory. There are 5 kinds of **Khlùi** namely; *Khlùi Phiang Aw, Khlùi Leeb, Khlùi Kruad, Khlùi Leeb Kruad and Khlùi* Û.

b) Pi (Reed Instruments)

There are about 10 kinds of **Pi** available in Thai music. The most important class includes *Pi Nàwk, Pi Klang, Pi Nai and Pi Nàwk Tàm.* Besides these, a few more kinds are also available such as *Pi–Âw, Pi–Saw, Pi–Chànai, Pi–Chàwa and Pi–Mon.*

Another class of wind instruments is known as "**Traa**" All instruments in this class are made of metal. However, they are used only in royal ceremonies. Two kinds of "**Traa**" are now available, namely; *Traa- Fàràng* and *Traa Ngawn.* The complete set of *Traa* used in royal ceremonies is known as "**Traa Sàng**". In this case, another wind instrument "**Sàng**" which is made of sea – shell is also included.

3) THE STRINGED INSTRUMENTS

Two main types of stringed instruments are available in Thai music, namely; **Bowed instrument** and **plucked instruments.**

a) Bowed Stringed Instruments

There are three kinds of bowed stringed instruments used in Thai music. They are "*Saw–Sam–Sai*" or "*Three Stringed Fiddle*", *Saw Duang*" or "*Tenor Fiddle*" and "*Saw Û*" or "*Baritone Fiddle*".

Another bowed instrument is call "*Sà–law*". This instrument is not used in any Thai classical band. It is used only for folk music in the Northern part of Thailand.

b) Plucked Stringed Instruments

There are five kinds of plucked instruments, but only two are used in the Thai classical band. They are *Jàkey* and *Kràjàbpi.* Besides these, *Pin Phia, Pin Nam Tao, and Sèung are also available.*

THE THAI MUSICAL BAND

Thai musical band can be classified into five different groups. They are as follows :–

1) BANLENG PIN

This band consists of only one musician who is the vocallist and at the same time plucks a Pin to accompany his own singing.

2) CAB-MAI

This band consists of one Saw-Sam-Sai player, one drum (Ban Dàw) beater and one singer. It is used mainly in royal ceremonies.

3) PIPÂT

This band consists mainly of percussion instruments. It can be arranged in 3 different sizes.

a) Pipat Krüang Hâ (The Small percussion Ensemble)

This band consists of 3 melodic and 2 rhythmic instruments namely; *Pài Ni, Ràmàd Ék, Kong Wong Yai, Tâphone and klongtad and Ching.*

b) Pipat Krüang Khû (The Medium-Sized Percussion Ensemble)

This band consists of 6 melodic instruments. In other words, another instrument of each kind used in *Pipat Krüang Hâ* is added, making a pair. This is the reason why the band is known as "*Pipat Krüang Khû*" (*Khû* means "*double*")

The instruments included in this band are *a pair of pi (Pi Nài and Pi Nâwk), a pair of ràmâd (Ràdâd Ék and Ràmâd Toom), a pair of kong wong (Kong Wong Yai and Kong Wong Lek), a pair of large drums (Klong Tad Tua Mia and Tua Phû); and some of rhythmic instruments such as Taphone, Klong Caak, Song Nâ, Ching, Chab, Kràb, Mong etc.*

c) Pipat Krüang Yài (Large Percussion Ensemble)

When *Ràmâd Ék Lék* and *Ramâd Toom Lék* are added to the medium-sized percussion ensemble, the band is known as "**Pipat Krüang Yài**" or "**Large Percussion Ensemble**".

4) MAHORI

Màhori can also be divided into 2 main groups, namely; the *Old Màhori and Màhori Krüang Sai.*

a) The Od Màhori (or Màhori Ying)

The oldest one was called "**Màhori Krüang Si**". This band was originated in Sukothai or Ayuthaya period. It consisted of only 4 musicians. The four instruments included in this band were *Saw-Sam-Sai, Kràjàbpi, Tone (Tub) and Kràb puang.*

Later on more and more instruments had been added and the size of the band was gradually enlarged into "**Màhori Krüang Hok**" (*Hok* mean "*six*"), "**Màhori**

Krüang pààd" (*paad* means "*eight*") and so on. Finally, it became "**Màhori Krüang Yài**" (The Grand Mahori Band). This band included *all the percussion melodic instruments used in the Large Percussion Ensemble (but smaller in size). Flute instruments or khlùi were used instead of Pi Nài and Pi Nawk, Only 5 rhythmic instruments were used in the band namely; Ching, Chàb, Kràb, Mong and Ton-Ramàna.*

The musicians playing in the above mentioned bands were all women. However, the band are not so popular at present, for another type of Màhori, known as "**Màhori Krüang Sai**" has been developed. Both men and women can participate in this band as well.

b) Màhori Krüang Sai

"**Màhori Krüang Sai**" mean *Màhori* plus *Krüang Sai* (or string band). This type of Màhori can also be classified into 3 sizes, namely; *Small, Medium sized. and the Grand Màhori Krüang Sai Band.*

All the small sized percussion instruments used in the *Old Grand Màhori Band* (mentioned in a) and all the stringed instruments used in *Krüang Sai* (String Band) are included in the **Grand Màhori Krüang Sai Band.** The rhythmic instruments are also the same as those used in the Old Grand Màhori Band.

5) KRUANG SAI (STRING BAND)

All kinds of stringed instruments, except *Saw-Sam-Sai* and *Kràjàbpi* which are used only in Màhori Band, are included in **Krüang Sai.** These instruments are *Saw Duang, Saw Û and Jà-Ke. Flute instruments such as Khlùi Phiang Aw and Khlùi Leeb, and such rhythmic instruments as Ching, Chab, Kràb, Mong and Tone-Ramana are also included.*

Krüang Sai or **String Band** can also be classified into 2 sizes. The small band or "*Krüang Sai Wong Lék*" includes all instrument as mentioned above, but only one instrument of each kind will be used. Should another instrument of each kind be added, the band will become "*Krüang Sai Krüang Khû*" or "*Medium-sized String Band*".

Besides the above mentioned ensembles, **Ang-Karoong** and various folk musical bands are also available. Howevers, they are not classified as Thai classical band.

คำนำ

หนังสือ "ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย" นี้ แบ่งออกเป็น 2 ภาค ภาคแรกคือเล่มที่ท่านกำลังถืออยู่นี้เป็นภาคทฤษฎีและหลักการต่าง ๆ ของดนตรีไทย ส่วนภาคสองนั้นว่าด้วยการปฏิบัติเครื่องมือต่าง ๆ แต่ละชนิด หนังสือภาคแรกนี้ได้รับการตีพิมพ์มาแล้วอย่างน้อย 3 ครั้ง คือ คณะกรรมการผ่ายวัฒนธรรมของ UNESCO ได้จัดพิมพ์ขึ้น 2 ครั้ง ดูเหมือนจะขายบ้างแจกบ้างจนหมดไปแล้ว เมื่อพระราชทานเพลิงศพครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ได้จัดพิมพ์ขึ้นอีกครั้งหนึ่งเพื่อแจกจ่ายแก่แขกที่มาในงานศพ

ที่ว่าได้จัดพิมพ์ขึ้นแล้วอย่างน้อย 3 ครั้งนั้น ก็นับเอาแต่ที่จำได้ ส่วนที่จำไม่ได้เป็นอันเลิกกันไป ดูเหมือนมีใครมาขออนุญาตเอาไปพิมพ์แจกงานศพอีกรายหนึ่ง แต่ไม่ได้ส่งหนังสือมาให้ผมดูเป็นที่ระลึกบ้างเลย ก็เลยลืมไปแล้ว ไม่รู้ว่าศพใครละ นอกจากนั้นที่เขาขอเอาไปพิมพ์แยกเป็นบท ๆ ก็มีเยะ เหลือที่จะจำ ก็เลยจำแต่อ้ายที่มันเป็นรายใหญ่ ๆ ว่าพิมพ์มาแล้ว 3 ครั้ง ครั้งนี้เป็นครั้งที่ 4

การพิมพ์ทุกครั้งที่แล้ว ๆ มาไม่เคยได้แก้เลย มาแก้นิดหน่อยตอนที่ UNESCO จัดพิมพ์ครั้งที่ 2 แถมยังเพิ่ม Abstracts เป็นภาษาอังกฤษเข้าไปด้วย ทั้งนี้เพื่อให้ชาวต่างประเทศพออ่านได้เรื่องได้ราวบ้าง

ในการพิมพ์ครั้งนี้ได้คง Abstracts ไว้ และได้แก้ไขข้อความเป็นจำนวนมาก เพิ่มเติมเข้าไปก็มี ตัดออกก็มี ข้อสำคัญคือได้เพิ่มรูปเข้าไปเยะ มีทั้งรูปเครื่องดนตรีและรูปการผสมวงต่าง ๆ อย่างครบถ้วนทีเดียว

หวังว่าหนังสือเล่มนี้คงจะเกิดประโยชน์แก่ท่านพอสมควร ขอให้ช่วยกันรักษาวัฒนธรรมของเราไว้ให้มั่น เพราะมันคือเอกลักษณ์ของชาติเรา ถ้าเรารักษาเอกลักษณ์ของชาติไว้ไม่ได้แล้ว เราจะรักษาความเป็นชาติของเราได้อย่างไร

(ศจ. ดร. อุทิศ นาคสวัสดิ์)

สถาบันผักดนตรีและนาฏศิลป์ไทย
ห.จ.ก. พัฒนศิลป์การดนตรีและละคร
925 ถนนสามเสน, บางกระบือ, ดุสิต, ก.ท. 10800
โทร. 2414854, 2412094

สารบาญเรื่อง

		หน้า
บทที่ 1.	**บทนำ**	**1-4**
บทที่ 2.	**มาตราเสียงดนตรีไทย**	**5-11**
	เปรียบเทียบมาตราเสียงดนตรีไทยกับสากล (5–7), ความถี่ของเสียงดนตรีไทยเทียบสากล (7–11)	
บทที่ 3.	**ระดับเสียงของดนตรีไทย**	**12-14**
บทที่ 4.	**ลูกฆ้อง**	**15-30**
	ลักษณะของลูกฆ้อง (15–19), ประเภทของลูกฆ้อง (20–21), คู่ประสานของลูกฆ้อง (21–22), ลูกฆ้องอาจผันแปรได้ (22–23), ลูกฆ้องทางต่างๆ (24–27), การทำให้เพลงไพเราะ (27–30)	
บทที่ 5.	**เทคนิคการบรรเลงพลงไทย**	**31-52**
	เทคนิคเกี่ยวกับการล้อและขัด (31–36), ลูกโยน (36–40), เทคนิคของการลักจังหวะ (40–42), เทคนิคเกี่ยวกับการดำเนินทำนองต่างๆ (43–52); ทางหวานหรือทางโอด (43), ทางเก็บหรือทางพัน (43–44), ทางโอดพัน (45), ทางกรอ (45) ทางเก็บขยี้ (45), ทางรัว (47), ทางเดี่ยว (47–52)	
บทที่ 6.	**หน้าทับ**	**53-66**
	หน้าที่ของเครื่องหนังและเครื่องจังหวะ (54–57), ประเภทของหน้าทับ (57–66)	
บทที่ 7.	**อัตราของเพลงไทย**	**67-73**
	เพลงไทยในอัตราต่างๆ (67--71), การใช้หน้าทับประกอบเพลงในอัตราต่าง ๆ (71–73)	

หน้า

บทที่ 8. การบรรจุเนื้อร้อง 74-90

การคัดเลือกเนื้อร้อง (74–76), การบรรจุเนื้อร้องอย่างธรรมดา (76–81), การบรรจุเนื้อร้องแบบรวบ (81–82), การบรรจุเนื้อร้องแบบเต็ม (82–84) ทางร้องกับทางดนตรี (84–85), การบรรจุคำร้องเมื่อขยายอัตราเพลงขึ้น (85–90)

บทที่ 9. การแบ่งวรรคตอนของเพลงไทย 91–94

การแบ่งเป็นวรรค (91–92), การแบ่งเป็นท่อน (92–93), การแบ่งเป็นตัว (93), การแบ่งเป็นจับ (93), การแบ่งเป็นองก์ (93–94)

บทที่ 10. การรวมชุดเพลงไทย 95–99

การรวมชุดเป็นเพลงเถา (95), การรวมชุดเป็นองก์ (95), การรวมชุดเป็นเพลงเรื่อง (95–96), การรวมชุดเป็นเพลงตับ (97–98), การรวมชุดระบบอื่น ๆ (98–99)

บทที่ 11. ประเภทของเพลงไทย 100–138

เพลงประเภทที่ใช้ดนตรีล้วน ๆ (100–126,)เพลงโหมโรง (100–107), เพลงหน้าพาทย์ (107–121), เพลงเรื่อง (122), เพลงหางเครื่องหรือเพลงลูกบท (122–125), เพลงออกภาษา (125–126); เพลงประเภทรับร้อง (126–138); เพลงเถา (126–129), เพลงตับ (130–136), เพลงเกร็ด (137–138)

บทที่ 12. การขับร้อง 139–150

การร้องกับดนตรี (139–142), ประเภทของการร้อง (142–145), ลักษณะของผู้ที่จะฝึกหัดขับร้อง (145–147), การฝึกหัดขับร้อง (147–150)

บทที่ 13. เครื่องดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ 151–163

ประวัติเครื่องดนตรีไทย (151–154), เครื่องดนตรีในสมัยสุโขทัย (155–160), เครื่องดนตรีในสมัยกรุงศรีอยุธยา (160–161), เครื่องดนตรีในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ (161–163).

บทที่ 14. ลักษณะการผสมวงดนตรีไทย **164-190**

การผสมวงประเภทขับไม้และบรรเลงพิณ (164–165)
การผสมวงประเภทมโหรี (165–176); มโหรีหญิง (165–172),
มโหรีเครื่องสาย (172–176) ; การผสมวงประเภทเครื่องปี่พาทย์
(176–184); การผสมวงประเภทเครื่องกลองแขก (184–186);
การผสมวงประเภทเครื่องสาย (187–190)

บทที่ 15. การไหว้ครูดนตรี **191-204**

การไหว้ครูเบื้องต้น (192–193), การไหว้ครูขั้นที่สอง (193–200)
การครอบ (200–204)

สารบาญรูปภาพ

หน้า

ภาพเครื่องมือดนตรีประเภทที่ใช้ตี 168
ภาพเครื่องตีขนาดเล็กที่ใช้ในวงมโหรี 169
ภาพเปรียบเทียบขนาดของระนาดมโหรีกับระนาดปี่พาทย์ 170
ภาพเครื่องดนตรีที่ใช้ลมเป่า 170
ภาพเครื่องประกอบจังหวะประเภทต่าง ๆ 171
ภาพการผสมวงมโหรีหญิงขนาดต่าง ๆ 172
ภาพการผสมวงแบบมโหรีเครื่องสาย 175
ภาพการผสมวงเครื่องปี่พาทย์ 182
ภาพการผสมวงเครื่องปี่พาทย์ (ต่อ) 183
ภาพการผสมวงเครื่องกลองมลายู กลองแขกและอังกะลุง 186
ภาพการผสมวงเครื่องสายไทย 188

1. บทนำ

ศิลปแห่งการดนตรีไทยนั้น นับว่าได้เจริญรุ่งเรืองมาช้านาน แต่เป็นที่น่าเสียดายที่ชาวไทยเราเองหาได้มีความรู้สึกซาบซึ้งถึงคุณค่าแห่งศิลปนี้ไม่ มีน้อยท่านนักที่จะ *"เข้าถึง"* ดนตรีไทยและเข้าใจในคุณค่าอันล้ำเลิศ มิหนำซ้ำยังมีคนไทยบางจำพวกพยายามที่จะล้มล้างทำลายศิลปอันนี้ให้สูญไป โดยเข้าใจผิดว่าเป็นเครื่องทำให้เกิดความอับอายขายหน้าแก่ชาติ เพราะว่าเวลานี้เรากำลังนุ่งกางเกงฝรั่งผูกเน็คไทกันหมดแล้ว เหตุไฉนไยจะมานั่งตีระนาดอยู่ ในเมื่อกางเกงก็เป็นฝรั่งไปแล้ว เครื่องดนตรีก็ควรเป็นฝรั่งไปด้วย ท่านว่าของท่านอย่างนั้น และเรื่องนี้ถ้าจะว่าต่อไปให้สิ้นสุด ก็เห็นจะต้องเปลี่ยนชื่อประเทศไทยเป็นประเทศฝรั่งอะไรสักประเทศหนึ่งเป็นแน่จึงจะเหมาะสมกัน

ก่อนที่จะได้อธิบายเรื่องดนตรีต่อไป ข้าพเจ้าใคร่ขอวิงวอนให้ท่านที่รักทั้งหลายโปรดทำใจให้ดี ความเจริญของบ้านเมืองนั้นมิได้อยู่ที่การร้องเพลงประเภทชาโดโยกและคลึงเต้นดิสโก้ หรือเต้นรำประเภทสันนิบาตลูกนกอะไรทำนองนั้น ตรงกันข้าม นั่นแหละคือความเสื่อมละ พวกฝรั่งที่ได้รับการศึกษาดีเขาก็มิได้นิยมร้องและเต้นรำในจังหวะที่กล่าวนี้ ยิ่งพวกในมหาวิทยาลัยใหญ่ ๆ ยิ่งแล้วทีเดียว ใครขืนเอาเพลงที่ว่านี้เข้าไปร้องเล่นในมหาวิทยาลัยแล้วเป็นเป็นขนาดเข้าหน้าคนไม่ติด เพราะเขาจะหาว่าผู้ร้องนั้นยังมีจิตใจที่เติบโตไม่พอ พูดง่าย ๆ ก็ว่ายังมีจิตใจเป็นเด็กชั้นประถมหรือชั้นมัธยมอะไรทำนองนั้นนั่นแหละครับ แต่พวกเราตรงกันข้าม ของที่เขาว่าไม่ดีกลับเอามาร้องมาเล่นกันเกร่อไปหมด ทีของดีของเขากลับพึ่งไม่รู้เรื่อง แล้วจะไม่ให้ว่ามันเป็นความเสื่อมอย่างไรไหว ไม่ใช่เสื่อมแต่เพลงเท่านั้นนะครับ ท่าทีมารยาทและอื่น ๆ มันก็ย่อมเสื่อมตามไปด้วย เพราะเมื่อคนเราหันไปร้องเพลงประเภทแอ่นหน้าแอ่นหลัง ยักเอวยักไหล่ ย้ายโย้ขาอ่อนกันอย่างเต็มสตีมเช่นนั้นแล้ว การเดินเหินและมารยาทต่าง ๆ มันก็พลอยเป็นอย่างนั้นตามไปด้วย บางคนก็นิยมเพลงฝรั่งและสิ่งต่าง ๆ ที่เป็นแบบฝรั่งเสียจนกระทั่งเห็นอะไรที่เป็น *"ไทย ๆ"* กลายเป็นของ *"เชย"* ไปหมด ไม่รู้ละครับ สิ่งใดที่มีคำว่า *"ไทย"* เข้าประกอบแล้ว สิ่งนั้นต้องเป็นของ *"เชย"* ในแง่ของคนพวกนี้ทั้งนั้น เช่นดนตรีไทยก็เป็นดนตรีเชย รำไทยก็เป็นรำเชย นุ่งผ้าแบบไทยก็เป็นแต่งตัวเชย อะไรต่ออะไรต่าง ๆ พวกนี้ ตรงกันข้าม ถ้าได้ทำทุกอย่างให้เป็นฝรั่งแล้ว สิ่งนั้นแม้จะ

ชั่วช้าเลวทรามอย่างไรก็นิยมกันว่าเป็นของทันสมัย ด้วยเหตุนี้จึงได้มีลักษณะความประพฤติ การแต่งตัว การแสดงท่าทาง ตลอดจนการพูดจาและการสนใจในศิลปะต่าง ๆ ไปทางแบบตะวันตก แต่ไม่ใช่เอาอย่างของดีดอกนะครับ ส่วนมากก็เอาอย่างของเลวของเขามาทั้งนั้น ถ้าคนที่คิดแบบนี้ ประพฤติแบบนี้ มีอยู่ไม่กี่คนก็ไม่เป็นไร แต่ถ้าขืนปล่อยไว้จนคนตั้ง 90 เปอร์เซ็นต์คิดแบบนี้หมด ชาติไทยก็คงไปไม่รอด หนักเข้าก็จะพากันโหวตให้เปลี่ยนชื่อประเทศไทยเป็นประเทศฝรั่งอะไรสักประเทศหนึ่งเป็นแน่ทีเดียว

การที่คนไทยจะรักและนิยมชาติไทยได้นั้น เขาจำเป็นจะต้องภูมิใจที่ได้เกิดมาเป็นไทย ต้องภูมิใจในศิลปวัฒนธรรมอันเป็นแบบฉบับของชาติไทย ต้องสนใจในการที่จะได้เรียนรู้สิ่งไทย ๆ ทั้งหลายที่บรรพบุรุษได้สร้างสมกันมา ถ้าพอเอ่ยคำว่า *"ไทย"* ก็ร้อง *"ยี้"* ด้วยความรังเกียจเช่นนี้ ชาติไทยจะไปรอดหรือ ข้าพเจ้าได้เคยพบเด็กไทยหลายคนที่ไม่ยอมฟังดนตรีไทย โดยอ้างว่า *"เชย"* ครั้นถามว่าเคยเรียนดนตรีไทยหรือจึงรู้ว่ามัน *"เชย"* ก็ว่าไม่เคยเรียนเอ๊ะ–ก็ไม่เคยเรียนแล้วไปดูถูกว่าของเขา *"เชย"* ได้หรือ ที่นี้พอถึงดนตรีฝรั่งซึ่งตัวเองฟังของเขาไม่รู้เรื่องเลย ก็ยังอุตส่าห์ทำเป็นว่าข้านี้รู้เรื่องดี เข้าไปนั่งฟังเสียอย่างภาคภูมิทีเดียว อนิจจัง อนิจจา ข้าพเจ้าได้เห็นสิ่งนี้มานับครั้งไม่ถ้วน จึงได้ตกลงที่จะทุ่มเทกำลังกาย กำลังใจ ตลอดจนกำลังทรัพย์เพื่อต่อต้านความคิดอันวิปลาสอย่างนี้ ทั้งนี้เพื่อศิลปวัฒนธรรมของไทยจะได้เจริญอยู่คู่บ้านคู่เมืองต่อไป ชาติไทยเราเป็นชาติเก่าแก่มาแต่โบราณ เรามีศิลปวัฒนธรรมประจำชาติเป็นเครื่องพิสูจน์ความเจริญรุ่งเรืองแต่หนหลังของเรา ถ้าเราไม่เก็บรักษาสิ่งเหล่านี้ไว้ให้ดี โดยปล่อยให้ศิลปวัฒนธรรมแบบฝรั่งมาครอบงำเสียหมดแล้ว คนชั้นหลังที่มาพบเห็นเข้าก็จะแปลความหมายของมันได้เป็นอย่างเดียวเท่านั้น คือเราเป็นชาติที่เพิ่งกำเนิดหรือไม่ก็เป็นชาติเก่าแก่ที่ไม่มีวัฒนธรรม ไม่มีความรู้ ไม่มีความฉลาดอันใดเลยแม้แต่เครื่องดนตรีประจำชาติก็ไม่มีปัญญาจะสร้างจะทำ ต้องไปขอยืมของฝรั่งเขามาเล่น ถ้าไม่แปลดังนี้ก็ไม่รู้จะแปลอย่างไรได้อีก

ดนตรีไทยนั้นเป็นของวิเศษพิสดารและแปลกกว่าดนตรีของชาติใด ๆ เรามีหลักเกณฑ์ของเราโดยเฉพาะ จะเอาไปเปรียบเทียบกับดนตรีของชาติใด ๆ ย่อมไม่ได้ เริ่มต้นด้วยระดับเสียง (Scale) ที่ใช้ก็ผิดกันแล้ว ตลอดจนความหมายของท่วงทำนอง การแสดงอารมณ์และอื่น ๆ ก็ผิดกันไปทั้งนั้น ด้วยเหตุนี้การที่จะดูถูกดนตรีของเราว่าเป็นของเลวโดยเอาไปเปรียบเทียบกับดนตรีฝรั่ง

จึงเป็นไปไม่ได้ เพราะหลักที่จะเปรียบเทียบมันผิดกัน เช่นหญิงอาฟริกันที่ว่าสวยนั้น เขาว่ากันว่าผิวเนื้อจะต้องดำสนิท ริมผีปากจะต้องหนาเตอะ ผมจะต้องหยิกขนาดสางไม่ออกนั่นทีเดียวจึงจะใช้ได้ และถ้าผู้หญิงไทยไปมีลักษณะอย่างนี้เข้าเราจะว่างามหรือ ดีไม่ดีจะวิ่งหนีกันตายน่ะซี ดนตรีก็เหมือนกัน ฝรั่งเขาก็มีระบบการบรรเลงของเขาไปอย่างหนึ่ง ของเราก็มีไปอย่างหนึ่ง การที่เรามีอะไรเหมือนฝรั่งนั้น ถ้าจะแปลว่าเราเลวกว่าเขา ผมก็เห็นว่าจะต้องขอลาออกจากการเป็นราษฎรไทยแน่ละครับ ด้วยเหตุดังกล่าวมานี้ การที่จะฟังดนตรีไทยให้ได้ความไพเราะ จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องลืมลัทธิดนตรีอย่างอื่นเสียชั่วคราวและหันมาทำความเข้าใจลัทธิดนตรีไทย แล้วท่านจะเคลิบเคลิ้มวังเวงไปตามท่วงทำนองของไทยเรานั้น ความจริงข้าพเจ้าอาจกล่าวได้อย่างเต็มปากว่า บัดนี้ทุกคนก็มีความเข้าใจในดนตรีไทยและเพลงไทยเป็นอย่างดี เพราะตั้งแต่อ้อนแต่ออกมาก็ได้ยินทำนองเพลงไทยติดหูมาแล้ว ที่บอกว่าไม่เข้าใจหรือฟังไม่รู้เรื่องอะไรอาจเป็นด้วยมีอำนาจอะไรบางอย่างมาบังคับใจท่านไว้เสียดังกล่าวแล้วเท่านั้น เช่นถ้าไปนั่งฟังปี่พาทย์ก็อาจคิดไปว่า เรานี้เชยแท้ ๆ อย่างนี้เป็นต้น อ้ายที่ว่าเชยนี้ ความจริงก็ไม่มีใครเขามาว่าท่านดอก แต่ท่านคิดของท่านไปเองตามประสาของคนที่มี *"ปมด้อย"* เท่านั้น

ที่ข้าพเจ้าว่าคนไทยโดยมากฟังเพลงไทยเป็น แต่ทำเป็นฟังไม่เป็นนั้น ขอยกตัวอย่างง่าย ๆ เช่น ถ้าฟังละครวิทยุ ท่านจะเข้าใจบทบาทของตัวละครได้ก็โดยอาศัยความเข้าใจเรื่องเพลงอย่างเดียวเท่านั้น (เพราะท่านไม่มีทางจะเห็นตัวละครได้เลย) เช่นปี่พาทย์ทำเพลงโอด ท่านก็รู้ว่าตัวละครกำลังร้องไห้ ถ้าทำเพลงเชิด ท่านก็รู้ว่าตัวละครกำลังรบกัน หรือไม่ก็กำลังไล่ติดตามกันอยู่ดังนี้ ถ้าท่านไม่เข้าใจความหมายของเพลงดังกล่าว ท่านจะฟังละครหรือลิเกทางวิทยุรู้เรื่องได้อย่างไร ยิ่งกว่านั้น เพลงไทยทุกเพลงที่มีคนเอามาบรรเลงด้วยเครื่องมือสากล ท่านจะชอบใจเพราะรู้สึกว่าไพเราะและพากันร้องด้วยความเต็มใจ ความจริงก็เป็นเพลงเดียวกับที่ปี่พาทย์บรรเลงน่ะแหละ เพียงแต่เปลี่ยนเป็น *"เครื่องฝรั่ง"* เสียหน่อย บางท่านก็รู้สึกว่า *"แก้ปมด้อย"* ไปได้

ทั้งนี้และทั้งนั้นจะโทษใครมิได้ เพราะเราขาดการอบรมเรื่องนี้มาเสียนาน จนทำให้พวกเราบางคนไม่เข้าใจเอาเสียเลยจริง ๆ มีหลายท่านที่ไปเมืองนอก ฝรั่งเอาเครื่องดนตรีไทยบางชิ้นมาให้ดู ถามว่าอ้ายนี่เขาเรียกอะไร ปรากฏว่าพี่แกไม่รู้เรื่องเอาเสียเลย ซึ่งทำให้เขาแปลกใจอยู่ครามครัน ครั้นถามไปถึงเรื่องหลักของเสียงดนตรีไทยอะไรพวกนี้ด้วยแล้วยิ่งไปกันใหญ่ คือพ่อคนที่เรียกตัวเองว่าเป็นคนไทยนั้นไม่มีปัญญาจะตอบเอาเลยทีเดียว ยิ่งกว่านั้น บางท่านยังเข้าใจผิดหาว่าเพลง

ภาษาต่าง ๆ เช่น เพลงพม่าห้าท่อน เขมรไทรโยค จีนดูกาว มอญชมจันทร์ ลาวคำหอม ขอมกล่อมลูก ฝรั่งควง ฯลฯ อะไรพวกนี้ เป็นเพลงที่ทำให้เกิดความอับอายขายหน้า เพราะไปลอกเอาเพลงชาติอื่นเขามา ถึงกับมีผู้ใหญ่ท่านหนึ่งสั่งให้ตัดคำว่า พม่า เขมร จีน มอญ ฯลฯ บรรดาที่กำกับชื่อเพลงอยู่นั้นออกเสียให้หมด ก็ดูเอาเถิดครับ ว่ามันน่าเศร้าแค่ไหน ถ้าท่านจะได้ศึกษาเรื่องการแต่งเพลงของเราสักหน่อยหนึ่ง ท่านก็จะไม่บังเกิดความเข้าใจผิดดังกล่าว ตรงข้ามกลับจะเกิดความภูมิใจว่า เออ คนไทยเรานี้สามารถแต่งเพลงล้อเลียนสำเนียงเพลงของชาติอื่นได้อย่างแนบเนียนจริง ๆ เพราะตามหลักการของเรานั้น เรามักจะแต่งเพลงล้อเลียนภาษาของชาติต่าง ๆ เช่นถ้าแต่งเพลงชื่อ *"ดูดาว"* ให้เป็นสำเนียงมอญผู้แต่งจะต้องใช้ชื่อเพลงนั้นว่า *"มอญดูดาว"* เพื่อแสดงให้เห็นชัดว่าเพลงดูดาวนี้แต่งขึ้นล้อสำเนียงมอญ ทีนี้ถ้าแต่งให้เป็นสำเนียงจีน ผู้แต่งก็จะต้องให้ชื่อว่า *"จีนดูดาว"* ด้วยเหตุผลอย่างเดียวกัน ซึ่งทั้งสองเพลงนี้เมื่อฟังแล้วก็จะต้องเป็นสำเนียงมอญและจีนจริง ๆ ถ้าฟังไม่เหมือนสำเนียงดังกล่าวก็แปลว่าผู้แต่งยังไม่มีความชำนาญพอ ผู้แต่งที่มีความชำนาญจริง ๆ นั้น จะแต่งเพลงล้อสำเนียงของชาติใดก็ย่อมทำได้เหมือนจริง ๆ เหมือนอย่างไม่น่าเชื่อทีเดียว อย่างนี้แทนที่พวกเราจะยกย่องในความเป็น *"อัจฉริยะ"* ของท่าน กลับพากันเข้าใจผิดว่าท่านไปลอกเพลงของชาติอื่น ๆ มาเสียอีก จึงเป็นเรื่องที่น่าอนาถใจยิ่งนัก

ด้วยเหตุนี้ จึงเห็นความจำเป็นที่จะต้องแนะนำเรื่องดนตรีไทยเป็นการใหญ่เสียที ขืนปล่อยไว้มันจะยิ่งเสื่อมและ *"เชย"* ลงไปในสายตาของคนสมัยใหม่ที่ขาดความรู้และความเข้าใจในเรื่องนี้มากขึ้น อันที่จริงไม่ใช่เพลงไทย *"เชย"* ดอกครับ คนที่เกิดมาเป็นไทยแล้วฟังเพลงไทยไม่เป็น (หรือฟังเป็นแล้วแกล้งทำเป็นฟังไม่เป็น) นั่นแหละเชย และต่อไปมันจะยิ่งเชยมากขึ้น ถ้าหากจะต้องไปจ้างฝรั่งกลับมาสอนดนตรีไทย เวลานี้ที่ฝรั่งเขาถามเรื่องดนตรีไทยและพวกเราตอบไม่ได้มันก็เชยหนักอยู่แล้ว ถ้าลงคลั่งไคล้วัฒนธรรมฝรั่งมาก ๆ ถึงขนาดลืมวัฒนธรรมไทยกันหมดแล้วฝรั่งกลับเป็นชาติที่จดบันทึกเรื่องวัฒนธรรมไทยไว้ และกลับมาสอนเรื่องนี้ให้แก่เราในวันข้างหน้า เราจะ *"เชยแหลก"* แค่ไหน เคยคิดเรื่องนี้กันบ้างหรือไม่ ขณะนี้มีอาจารย์และนักศึกษาชาวต่างประเทศมาทำวิทยานิพนธ์ปริญญาเอกเรื่องดนตรีไทยไว้หลายคนแล้ว ถ้าพวกเราขืนลืมดนตรีไทยกันหมด เหตุการณ์ที่ผมว่านี้มันอาจจะเกิดขึ้นสักวันหนึ่งก็ได้ และถ้าถึงวันนั้น ก็ควรเอาปี๊บคลุมหัวมาเรียนกันได้แล้วครับ

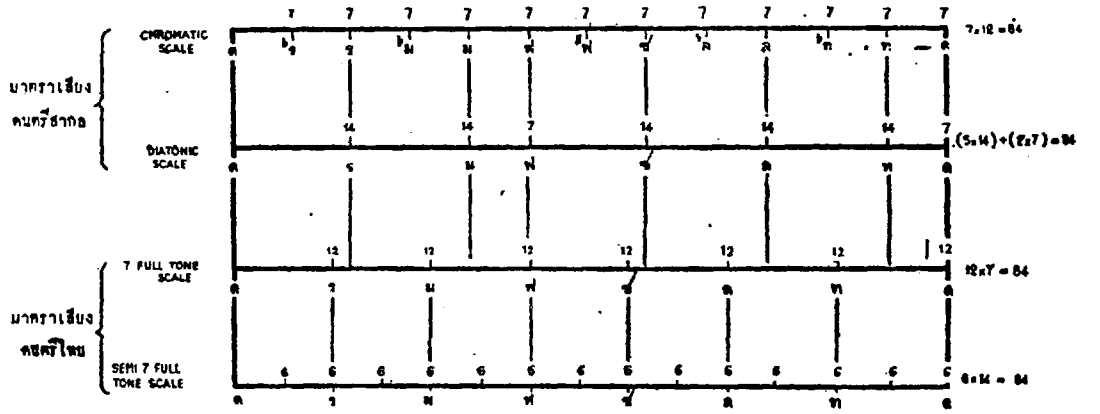
▲ ▲ ▲ ▲

2. มาตราเสียงดนตรีไทย

THE THAI MUSICAL SCALE

เปรียบเทียบมาตราเสียงดนตรีไทยกับสากล

มาตราเสียงของดนตรีไทย คล้ายคลึงกับของดนตรีสากลที่เรียกว่า Diatonic Scale คือมี 7 เสียงเท่ากัน แต่ว่าระดับการวางเสียงผิดกันมาก ของไทยเรานั้นวาง 7 เสียงเท่ากันหมดไม่มีครึ่งเสียงคั่นอยู่ในตอนใดเลย ผิดกับมาตราเสียงดนตรีสากล ซึ่งใน 7 เสียงนั้นจะมีเสียงเต็มอยู่ 5 เสียง และมีครึ่งเสียงอยู่ 2 เสียง ขอให้สังเกตดูจากมาตราเปรียบเทียบข้างล่างนี้ท่านจะเข้าใจได้ดี



ภาพที่ 1 เปรียบเทียบมาตราเสียงดนตรีไทยกับมาตราเสียงดนตรีสากล

ภาพเปรียบเทียบข้างบนนี้ ผมพยายามเขียนอย่างง่ายที่สุด กะว่าผู้อ่านที่ไม่เคยรู้เรื่องดนตรีมาก่อนก็ควรจะต้องเข้าใจได้ทันที เพราะเพียงแต่ใช้สายตาเพ่งดูนิดหน่อยก็น่าจะรู้แล้วว่าเสียงต่าง ๆ ในมาตราเสียงของดนตรีไทยกับดนตรีสากลนั้นมันตกไม่ตรงกันเลย

ขอให้สังเกตจากมาตราเสียงข้างบนนั้นว่า เสียงคู่แปด (Octave) ระหว่างโดต่ำกับโดสูงนั้น ตรงกันทั้งของดนตรีไทยและดนตรีสากล ถ้าเคาะลูกระนาดหรือดีดน้ำเต้าเบี้ยโนในเสียงโดคู่นี้ดูก็จะเห็นได้ว่ามันตรงกันพอดี ด้วยเหตุนี้คนจำนวนมากจึงเอาเครื่องสายไทยมาเล่นผสมกับเบี้ยโนเรียกกันว่า *"เครื่องสายผสมเปียโน"* ความจริงนั้นเสียงมันก็ตรงกันได้แต่เฉพาะเสียงโดนี้เท่านั้น แต่เสียงอื่น ๆ ที่อยู่ภายในควบคุมของเสียงโดต่ำและสูงนี้จะไม่เท่ากันเลย ทั้งนี้เพราะมาตราเสียงของดนตรีไทยมันแบ่งออกเป็น 7 เสียงเท่า ๆ กัน แต่ของดนตรีสากลมันแบ่งเป็น 5 เสียงเต็มกับ 2 ครึ่งเสียงดังกล่าวแล้วนั้นเอง

เพื่อให้เข้าใจง่าย เราจะแบ่งมาตราเสียงทั้งสองออกเป็น 84 มาตราเท่ากัน มาตราเสียงของไทยซึ่งแบ่งระดับเสียงออกเป็น 7 เสียงเท่า ๆ กันนั้น แต่ละเสียงจะประกอบขึ้นด้วยจำนวน 12 มาตราเท่ากัน $(84 \div 7 = 12)$ แต่สำหรับมาตราเสียงสากลนั้น หาได้มีการวางระดับเสียงเท่ากันดังกล่าวนั้นไม่ ดังจะเห็นได้ว่าระดับแรก ระดับที่สอง ระดับที่สี่ ระดับที่ห้า และระดับที่หกนั้น เขาแบ่งออกเป็นระดับละ 14 มาตราเท่ากัน แต่ระดับที่สามและระดับที่เจ็ดนั้น คงมีเพียงระดับละ 7 มาตรา ซึ่งเท่ากับเป็นครึ่งเสียงเท่านั้น (ดูภาพที่ 1) มาตราเสียงสากลนี้ ถ้าแบ่งเป็นครึ่งเสียงทั้งหมดแล้ว ก็จะได้เป็นจำนวน 12 ครึ่งเสียง โดยแต่ละครึ่งเสียงจะมีระดับ 7 มาตราเท่ากัน $(12 \times 7 = 84)$ มาตราครึ่งเสียงนี้เรียกกันว่า *"Chromatic Scale"* ส่วนมาตราเสียงดนตรีไทยนั้นเราไม่แบ่งออกเป็นครึ่งเสียง ถ้าสมมุติจะแบ่งกันให้ได้เราก็จะแบ่งเป็น 14 ครึ่งเสียง แทนที่จะเป็น 12 ครึ่งเสียงอย่างดนตรีสากล $(7 \times 2 = 14)$ และระนาดที่แบ่งเป็น 14 ครึ่งเสียงนี้ ข้าพเจ้าได้ทดลองทำขึ้นแล้ว ปรากฏว่าบรรเลงได้ผลดีมาก

ที่นี้เมื่อเสียงฝรั่งกับไทยมันบีบเกลียวกันเช่นนี้ การเอาดนตรีฝรั่งมาเล่นปนกับดนตรีไทยจึงเป็นการผิด เพราะจะทำให้เสียงเพี้ยนกันอยู่เสมอ แม้ว่าตอนต้นและตอนปลายของมาตราเสียงจะเท่ากันก็ตาม แต่ระดับเสียงต่าง ๆ ภายในมาตราทั้งสองนี้จะไม่มีวันเท่ากันได้เลยถึงกระนั้นก็ตาม โดยเหตุที่เสียงบางเสียงตกใกล้ชิดกันมาก เช่นเสียงฟาและเสียงซอล เป็นต้น นอกจากนั้นเสียงโดซึ่งเป็นเสียงควบคุมยังเท่ากันเสียอีก ฉะนั้นจึงปรากฏว่าเพลงบางเพลงซึ่งเสียงตกส่วนมากเป็นเสียงที่ใกล้ชิดกันนั้น ผู้บรรเลงย่อมสามารถเอาเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีฝรั่งมาเล่นถูไถกันไปได้ และหูคนธรรมดาบางคนก็ฟังไม่ออก ดังจะเห็นได้จากเครื่องสายผสมออร์แกน ซึ่งดู ๆ ก็บรรเลงกันไปได้สนิทดี แต่ตามทฤษฎีแล้วจะไม่มีทางสนิทได้เลย และสำหรับหูคนที่ชำนาญจริง ๆ แล้ว ก็ไม่อาจฟังได้สนิทเหมือนกัน

โดยเหตุที่เสียงดนตรีไทยมี 7 เสียงเท่ากันนี้เอง ผู้บรรเลงจึงอาจตีระนาดโดยเปลี่ยน Key–note ไปอย่างไรก็ได้ เช่นไม่ชอบเสียงนี้จะไปขึ้นเพลงเอาตรงเสียงไหนก็ได้ทั้งนั้น แต่ตามหลักทฤษฎีแล้ว การขึ้นเพลงก็จำเป็นจะต้องให้ถูกกับ Key–note ของเขา เพราะมิฉะนั้นแล้ว

จะเกิดผลเสียสองประการ คือ *ประการแรก* เครื่องดนตรีบางชนิด เช่น ปี่ ซอ ขลุ่ย จะเกิดน้ำตายขึ้น ทำให้บรรเลงตะกุกตะกัก หรือไม่ก็บรรเลงต่อไปไม่ได้เอาเลยทีเดียว *ประการที่สอง* จะทำให้อารมณ์ของเพลงเปลี่ยนไปอย่างหน้ามือเป็นหลังมือ เพราะในเสียง 7 เสียงของดนตรีไทยนั้น แต่ละเสียงย่อมบ่งถึงอารมณ์และความหมายของเพลงไปด้วย ไม่ใช่จะขึ้นเอาได้ง่าย ๆ ตามชอบใจ เช่นเสียง เร และเสียง ซี มักเป็นเสียงที่แสดงอารมณ์เศร้า ฉะนั้นเพลงที่เศร้า ๆ จึงมักมาจบที่เสียงนี้ เสียงฟา มักใช้กับเพลงเขมร เสียงโดมักเป็นเสียงลูกตกของเพลงที่มีสำเนียงไทย ๆ ดังนี้เป็นต้น โดยเฉพาะปี่ในยิ่งเปลี่ยนเสียงยาก เพราะนอกจากน้ำจะตายแล้ว ยังทำให้สำเนียงของเสียงผิดไปอีกด้วย เนื่องด้วยปี่ในแต่ละเสียงย่อมมีสำเนียงต่างกันไป เช่น เสียงซอลนั้น ปี่ในจะเป่าเป็นสำเนียง *"ตือ"* เสียงลาเป่าเป็น *"ตอย"* เสียงซีเป่าเป็น *"แต"* ดังนี้เป็นต้น ถ้าไปขึ้นผิดเสียง อ้ายที่ควรจะเป็น *"ตอย"* มันก็กลายเป็นสำเนียงอื่นไป เลยทำให้พังไม่เป็นรส

ความดีของเสียงดนตรีไทยเทียบกับเสียงสากล

ได้กล่าวแล้วว่า Diatonic Scale ของสากลนั้นมีครึ่งเสียงคั่นอยู่ 2 แห่ง คือ ระหว่าง มี (M) กับ ฟา (F) และ ซี (C) กับ โด (D)

ด้วยเหตุนี้ เมื่อหา Interval ระหว่างเสียงต่าง ๆ แล้ว จึงอาจแสดงเป็นตารางได้ดังนี้

ตารางแสดง Interval ของเสียงดนตรีสากล

$\frac{C}{D}$	=	1.06	ตารางนี้แสดงว่า *Dia-*
$\frac{D}{R}$	=	1.12	*tonic Scale* ของสากลประกอบ
$\frac{R}{M}$	=	1.12	ขึ้นด้วยเสียงเต็ม 5 เสียง และ
$\frac{M}{F}$	=	1.06	เสียงครึ่งเสียงอีก 2 เสียง
$\frac{F}{S}$	=	1.12	เสียงเต็มทุกเสียงมี *interval*
$\frac{S}{L}$	=	1.12	ระหว่างเสียง = 1.12 แต่
$\frac{L}{C}$	=	1.12	ครึ่งเสียงนั้นมี *interval* ระหว่าง
			เสียงเพียง 1.06 เท่านั้น

เอาละ ทีนี้มาตราของไทยเราก็มี 7 เสียงเช่นเดียวกัน แต่จัดเรียงไว้เท่ากันทุกเสียง ไม่มีครึ่งเสียงแทรกอยู่ในตอนใด ด้วยเหตุนี้ interval จึงเท่ากันไปทุกเสียง คิดเฉลี่ยได้ประมาณขั้นเสียงละ 1.09745 เมื่อเทียบกับขั้นเสียงเต็มของสากล (ซึ่ง = 1.12) และขั้นครึ่งเสียง (ซึ่ง = 1.06 แล้ว) จะเห็นได้ว่าแตกต่างกันมิใช่น้อย

เสียงแต่ละเสียงย่อมมีความถี่ต่างกัน โดยเสียงในระดับต่ำ ๆ จะมีความถี่ต่ำลงไปเรื่อย ๆ ตรงกันข้ามกับเสียงในระดับสูง ๆ ซึ่งจะมีความถี่สูงขึ้น ความถี่ที่ต่ำหรือสูงเกินไปนั้น หูคนเราไม่อาจแยกได้ เช่นถ้าลองกดนิ้วเบียโนเสียงต่ำ ๆ เราจะแยกไม่ออกเลยว่าเสียงอะไรเป็นเสียงอะไร ต้องใช้เครื่องวัดความถี่วัดดู จึงจะรู้ได้ว่าเราเทียบเสียงถูกต้องหรือไม่

เมื่อเรารู้ว่าเสียงยิ่งสูงขึ้นไป ย่อมมีความถี่สูงขึ้นเช่นนี้ ก็ย่อมเป็นการง่ายที่จะกำหนดให้ชัดว่าเสียงใดมีความถี่เท่าใด สำหรับเสียงดนตรีสากลนั้น ความถี่หรือความสั่นสะเทือนของเสียงในระดับต่าง ๆ มีปรากฏอยู่ในตารางข้างล่างนี้

ความถี่ของเสียงเบียโนในระดับต่าง ๆ

ระดับเสียง	ความถี่	ระดับเสียง	ความถี่
D (ต่ำที่สุด)	16	C	31
R	18	D	33
M	21	R	37
F	22	M	41
S	23	F	44
L	28	S	49

	L	55		F	698
	C	62		S	784
	D	65	Violin	L	880
	R	73	Region	C	988
	M	82		D	1,047
	F	87		R	1,175
	S	98		M	1,319
	L	110		F	1,337
	C	123		S	1,568
	D	131		L	1,760
	R	147		C	1,976
	M	165		D	2,093
	F	175		R	2,349
	S	196		M	2,637
	L	220		F	2,794
Violin	C	247		S	3,136
Region	D	262		L	3,510
	R	294		C	3,951
	M	330		D	–
	F	349		R	4,698
	S	392		M	5,277
	L	440		F	5,588
	C	494		S	6,245
	D	523		L	7,040
	R	587		C	7,904
	M	659		D	8,374
				R	9,895 (สูงที่สุด–ลูกยอด)

ตารางข้างบนนั้น แสดงความถี่ของเสียงเบียโนตั้งแต่เสียงต่ำสุดจนถึงเสียงสูงที่สุด ได้กล่าวแล้วว่า เสียงต่ำย่อมมีความถี่หรือความสั่นสะเทือนน้อย ส่วนเสียงสูงนั้นยิ่งสูงขึ้นไปเท่าใดก็

ย่อมมีความถี่หรือความสั่นสะเทือนมากขึ้นไปเท่านั้น หูคนเรารับความถี่หรือความสั่นสะเทือนได้เพียงช่วงอันจำกัด ถ้าเป็นเสียงต่ำหรือเสียงสูงจนเกินไปแล้วหูคนเราจะรับฟังไม่ได้ หรือฟังได้ก็แปลเกือบไม่ออกว่าเป็นเสียงอะไร เช่นเสียงเบียโนในระดับต่ำที่สุดเราก็ฟังเป็นเสียงดึ่ง ๆ ไปเท่านั้น แยกไม่ออกว่าเสียงอะไรเป็นอะไร จะแยกออกได้ก็โดยอาศัยเครื่องวัดความถี่เป็นตัวกำหนดเท่านั้น

ความถี่ของเสียงดนตรีไทยนั้น ยังไม่ได้มีผู้ใดวัดหรือคำนวณเป็นตัวเลขไว้ แต่ถ้าจะคำนวณขึ้นก็ไม่ยากนัก ทั้งนี้โดยอาศัยความถี่ของเสียงเบียโนเป็นหลัก เราทราบแล้วว่าเสียงโดต่ำกับโดสูงทั้งของเบียโนและของไทยนั้นตรงกันพอดี แต่การแบ่งเสียงภายในมาตราระหว่างโดต่ำกับโดสูงผิดกัน โดยเสียงเบียโนมีครึ่งเสียงอยู่ตรง M กับ F และ C กับ D แต่เสียงไทยนั้นเท่ากันตลอดทุกเสียง ฉะนั้นเราจึงอาจคำนวณเปรียบเทียบความถี่ระหว่างขั้นเสียงต่าง ๆ ของเสียงเบียโนกับเสียงดนตรีไทยได้ดังตารางข้างล่างนี้

ความถี่ของเสียงดนตรีไทยเทียบกับเสียงเบียโน

ระดับเสียง	ความถี่ *(เสียงเบียโน)*	ความถี่ *(เสียงดนตรีไทย)*	ระดับเสียง	ความถี่ *(เสียงเบียโน)*	ความถี่ *(เสียงดนตรีไทย)*
D	65	65	D	1,048	1,048
R	73	72	R	1,175	1,157
M	82	80	M	1,319	1,278
F	87	88	F	1,337	1,411
S	98	97	S	1,568	1,558
L	110	107	L	1,760	1,720
C	123	119	C	1,976	1,899
D	131	131	D	2,097	2,097
R	147	145	R	2,349	2,315
M	165	160	M	2,637	2,556
F	175	176	F	2,794	2,822
S	196	195	S	3,136	3,116
L	220	215	L	3,510	3,440
C	247	237	C	3,951	3,798

ความถี่ของเสียงดนตรีไทยเทียบกับเสียงเบียโน*

ระดับเสียง	ความถี่ (เสียงเบียโน)	ความถี่ (เสียงดนตรีไทย)	ระดับเสียง	ความถี่ (เสียงเบียโน)	ความถี่ (เสียงดนตรีไทย)
D	262	262	D	4,194	4,194
R	294	289	R	4,698	4,630
M	330	319	M	5,277	5,112
F	349	353	F	5,588	5,644
S	392	389	S	6,245	6,232
L	440	430	L	7,040	6,881
C	494	475	C	7,904	7,597
D	524	524	D	8,388	8,388
R	587	579			
M	659	639			
F	698	705			
S	784	779			
L	880	860			
C	988	949			

*เสียงเบียโนมีครึ่งเสียงระหว่าง M กับ F ระหว่าง C กับ D แต่เสียงดนตรีไทยเป็น 7 เสียงเท่ากันหมด ฉะนั้นขั้นเสียงระหว่าง M กับ F และ C กับ D จึงต้องอ่านเป็นเสียงเต็ม และความถี่ของมันก็แสดงว่าเป็นเสียงเต็มทุกเสียง

△ △ △ △

3. ระดับเสียงของดนตรีไทย

ได้กล่าวแล้วว่า แม้มาตราเสียงของดนตรีไทยจะแบ่งออกเป็น 7 เสียงเท่ากันก็ตาม แต่ผู้บรรเลงจะขึ้นเพลงเอาที่ตรงนั้นตรงนี้ตามใจชอบไม่ได้ ทั้งนี้เพราะมีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าและเครื่องสายกำกับอยู่ ขืนไปขึ้นเพลงให้ผิดระดับเสียงของเครื่องเป่าและเครื่องสายเหล่านี้ นอกจากน้ำจะตาย (คือเล่นยาก) แล้ว ยังทำให้อารมณ์ของเพลงผิดไปด้วย ฉะนั้นปราชญ์ทางดนตรีไทยท่านจึงได้กำหนดระดับเสียงสำหรับใช้กับเครื่องเป่าต่าง ๆ ซึ่งเรียกกันทั่ว ๆ ไปว่า "*ทาง*" ขึ้นเจ็ดทางด้วยกันดังนี้

ก) ทางเพียงออล่างหรือทางในลด

เสียงเอกของทางนี้อยู่ตรงลูกฆ้องใหญ่ลูกที่ 11 นับจากลูกต่ำที่สุด (ซึ่งเรียกว่าลูกทวน) ขึ้นมา การที่เรียกว่าทางเพียงออก็เพราะลูกฆ้องใหญ่ลูกที่ 10 อันเป็นเสียงควบคุมทางเพียงออล่างนี้มีชื่อว่า "*ลูกเพี้ยงออ*" นั่นเอง ทางนี้มักใช้กับการบรรเลงประกอบละครดึกดำบรรพ์เป็นส่วนใหญ่ เมื่อใช้ทางนี้แล้วเสียงลูกฆ้องลูกที่ 10 จะควบคุมเสียงต่าง ๆ อยู่แทบทุกเพลง ทางนี้นับว่าเป็นทางที่ใช้เสียงต่ำที่สุดในบรรดาระดับเสียงต่าง ๆ ของดนตรีไทย การบรรเลงในทางนี้มักใช้ขลุ่ยเพียงออซึ่งเป่าทางในลดเข้าประกอบ

ข) ทางใน

เสียงเอกของทางนี้อยู่สูงกว่าทางเพียงออล่างหรือทางในลดขึ้นมาหนึ่งเสียง คือตรงกับลูกฆ้องใหญ่ลูกที่ 12 การที่เรียกว่า "*ทางใน*" ก็เพราะใช้ "*ปี่ใน*" เป็นหลักของเสียงนั่นเอง ทางในนี้มักใช้บรรเลงประกอบกับการแสดงโขนและละครเป็นพื้น

ค) ทางกลาง

เสียงเอกของทางนี้อยู่สูงกว่าทางในขึ้นอีกเสียงหนึ่ง ทางนี้มักใช้บรรเลงประกอบกับการแสดงโขนและหนังใหญ่ซึ่งเล่นอยู่กลางแจ้ง จึงต้องการให้มีเสียงสูงดังจ้าขึ้น ที่เรียกว่า "*ทางกลาง*" ก็เพราะใช้ "*ปี่กลาง*" เป็นหลักของเสียงนั่นเอง การบรรเลงในทางนี้ย่อมใช้ปี่กลางเป็นเครื่องประกอบอันสำคัญไปด้วยเสมอ

ง) ทางเพียงออบนหรือทางนอกต่ำ

เสียงเอกของทางนี้อยู่สูงกว่าทางกลางขึ้นมาอีกหนึ่งเสียง ใช้สำหรับบรรเลงเครื่องสายและมโหรี ที่เรียกชื่อว่าทางเพียงออบนหรือทางนอกต่ำก็เพราะใช้ *"ขลุ่ยเพียงออ"* หรือ *"ปี่นอกต่ำ"* เป็นหลักของเสียงนั่นเอง การบรรเลงเพลงทางนี้จะใช้เสียงสูงกว่าทางเพียงออล่างหรือทางในลดขึ้นมาอีก 4 เสียง และการบรรเลงทุกครั้งจะใช้ขลุ่ยเพียงออหรือปี่นอกต่ำเป็นเครื่องประกอบอันสำคัญไปด้วยเสมอ

จ) ทางกรวดหรือทางนอก

เสียงเอกของทางนี้อยู่สูงกว่าทางเพียงออบนหรือทางนอกต่ำขึ้นมาอีกเสียงหนึ่งที่เรียกว่าทางกรวดหรือทางนอกก็เพราะใช้ *"ขลุ่ยกรวด"* หรือ *"ปี่นอก"* เป็นหลักของเสียงนั่นเอง เมื่อบรรเลงทางนี้แล้ว เสียง *"ตอย"* หรือเสียงเอกของปี่นอกจะใช้นิ้วเดียวกับเสียงตอยของปี่ในเมื่อบรรเลงทางใน แต่ถ้าใช้ปี่ในมาบรรเลงทางนี้แล้ว ปี่ในจะต้องเป่าเป็น *"ทางแหบ"* จึงจะเข้ากันได้ ทางนี้มักใช้บรรเลงประกอบการเล่นเสภาเป็นพื้น จนบางคนเรียกว่า *"ทางเสภา"* ก็มี ระดับเสียงของ *"ทางกรวด"* นี้จะอยู่สูงกว่าระดับเสียงทางในขึ้นมาอีก 4 เสียง ฉะนั้นจึงนับว่าเป็นระดับเสียงที่ค่อนข้างสูงมาก

ฉ) ทางกลางแหบ

เสียงเอกของทางนี้อยู่สูงกว่าทางกรวดหรือทางนอกขึ้นมาอีกเสียงหนึ่ง ที่เรียกว่า *"ทางกลางแหบ"* ก็เพราะใช้เสียงของปี่กลางเป็นหลัก แต่ทว่าจะต้องเป็นทางแหบเช่นเดียวกับเอาปี่ในมาเป่าเป็นทางนอกดังที่ได้กล่าวมาเมื่อตะกี้นั่นเอง ทางนี้ท่านไม่ได้กำหนดว่าให้ใช้บรรเลงประกอบกับอะไรเป็นประจำ และปกติก็ไม่มีผู้นิยมบรรเลงในทางนี้เท่าใดนัก

ช) ทางชวา

เสียงเอกของทางนี้อยู่สูงกว่าทางกลางแหบขึ้นมาอีกเสียงหนึ่ง ที่เรียกว่าทางชวาก็เพราะใช้เสียง *"ปี่ชวา"* เป็นหลักในการบรรเลง เช่นใช้ในการบรรเลงเครื่องสายปี่ชวาเป็นต้น แต่บางทีทั้ง ๆ ที่การบรรเลงนั้นใช้ปี่ชวาผสม กลับไม่ใช้ทางนี้ ไพล่ไปใช้ทางเพียงออบนหรือทางนอกต่ำเสียก็มี เช่นการบรรเลงปีพาทย์ในชุดนางหงส์เป็นต้น

ระดับเสียงทั้งเจ็ดนี้ นักดนตรีไทยนิยมเรียกกันว่า *"ทาง"* ดังกล่าวแล้ว เช่น เวลาจะขึ้นเสียงก็มักถามกันว่าจะเอาทางไหนดี จะเอาทางเพียงออบนหรือเพียงออล่างดังนี้เป็นต้น แต่โดยทั่วไประดับเสียงนี้มักกำหนดขึ้นตามวัตถุประสงค์ของการบรรเลงและตามเครื่องเบ่าที่ใช้กำกับเป็นสำคัญ เช่น วงปี่พาทย์ที่มีปี่ในกำกับและใช้บรรเลงรับโขนละครอย่างนี้ ก็จะต้องบรรเลงด้วย*"ทางใน"* แน่ แต่วงปี่พาทย์วงเดียวกันนี้ หากใช้บรรเลงรับร้องเป็นเพลงเถาหรือเพลง 3 ชั้นพวกนี้แล้ว แทนที่จะบรรเลงด้วย *"ทางใน"* ก็กลับจะต้องบรรเลงด้วย *"ทางกรวด"* เช่นนี้เป็นต้น

สำหรับคนร้องก็เช่นเดียวกัน จำต้องปรับระดับเสียงร้องของตนให้เข้ากับ *"ทาง"* หรือ *"ระดับเสียง"*ที่วงดนตรีบรรเลง เช่นวงดนตรีเขาบรรเลง *"ทางใน"* คนร้องก็ต้องร้อง *"ทางใน"* ด้วย โดยเหตุที่คนร้องมักผูกร้องแต่ในทางที่ตนจะนำไปใช้เป็นอาชีพเป็นส่วนใหญ่ ฉะนั้นจึงมีการยุ่ง ๆ กันด้วยเรื่อง *"ทาง"* หรือ *"ระดับเสียง"* นี้อยู่มาก เช่นคนที่เคยร้องประกอบการแสดงละครด้วย *"ทางใน"* อยู่เสมอ ๆ นั้น เมื่อถึงเวลาที่จะไปหากินทางร้องส่งปี่พาทย์เป็น *"ทางกรวด"* หรือ *"ทางนอก"* แล้ว ระดับเสียงมักจะขึ้นไม่ถึง เพราะ *"ทางนอก"* นี้มีระดับเสียงสูงกว่า *"ทางใน"* ถึง 4 เสียงเป็นเหตุให้เกิดการร้องเสียงหลงขึ้น หรือบางที่ร้องขึ้นเสียงสูงไม่ไหว ก็หลบลงต่ำทันทีทำให้พังทุเรศพิลึก

โดยปกติคนร้องที่เคยร้องประจำทางหนึ่งอยู่นั้น มักจะจำระดับเสียงได้แน่นอน เกือบจะพูดได้ว่า ร้องออกมาทีใดก็ได้ระดับเสียงนั้นพอดีโดยเครื่องดนตรีไม่ต้องนำเสียงให้ก่อน เช่นสมมุติว่า นางสาว ก. หัดร้องส่งเครื่องสายทาง "เพียงออ" และร้องทางนี้อยู่เป็นเนืองนิจ จนกระทั่งลำคอปอด และส่วนประกอบในการเปล่งเสียงต่าง ๆ เคยชินต่อเสียงเพียงออนี้แล้ว เมื่อเวลาต้องการจะร้องส่งเพลงใดก็ร้องออกมาได้ตรงเสียงทันที พอร้องจบท่อน เครื่องดนตรีก็สวมเสียงร้องได้ตรงพอดีเหมือนกัน การกระทำเหล่านี้เป็นไปโดยอัตโนมัติจนกระทั่งคนฟังแปลกใจว่าเหตุใดคนร้องจึงสามารถร้องได้ตรงเสียงถึงเพียงนั้น เรื่องนี้มันก็เกี่ยวกับการผูกหัดนั่นแหละครับ คนร้องคนเดียวกันนี้ พอบังคับให้ร้องเป็นทางอื่น เช่น ให้ร้องเป็น *"ทางกรวด"* *"ทางนอก"* หรือทางอื่น ๆ แล้วก็มักจะงงและขึ้นไม่ถูกเสียงเอาทีเดียว

คำว่า *"ทาง"* ที่เรากำลังพูดถึงอยู่นี้หมายความถึง *"ระดับเสียง"* ของดนตรีไทย แต่คำ ๆ เดียวกันนี้ ยังมีความหมายเป็นอย่างอื่นได้อีกหลายอย่าง ซึ่งเรื่องนี้เราจะได้กล่าวต่อไปภายหน้า ขณะนี้เรามาพูดกันถึงหลักใหญ่ ๆ ของดนตรีไทยก่อนดีกว่า

4. ลูกฆ้อง
(BASIC MELODY)

ลักษณะของลูกฆ้อง

เราท่านทั้งหลาย มักจะได้ยินผู้ที่นิยมศิลปะตะวันตกหรือผู้ที่ไม่ชอบศิลปะของไทยกล่าวประณามดนตรีไทยอยู่บ่อยๆ ว่าเป็นดนตรีที่ไม่มีมาตรฐาน กล่าวคือบรรเลงครั้งหนึ่งก็ไปอย่างหนึ่ง ไม่เห็นเหมือนกันสักครั้งเดียว เช่นเพลงเทพบรรทม บรรเลงคราวนี้เป็นอย่างนี้ พอบรรเลงอีกคราวหนึ่งก็เป็นไปอย่างอื่น ไม่เหมือนกันแม้แต่ลูกเดียว เมื่อเป็นเช่นนี้จะเรียกว่าเป็นดนตรีที่มีมาตรฐานได้อย่างไร ดนตรีฝรั่งเขาไม่เห็นเป็นเช่นนี้ จะบรรเลงกี่คราวเขาก็บรรเลงได้เหมือนกันทุกทีไป คนที่พูดอย่างนี้แสดงว่ามิได้มีความรู้ในศิลปะดนตรีไทยเลยแม้แต่น้อย อันที่จริงดนตรีไทยนั้นมีมาตรฐานสูงไม่น้อยหน้าดนตรีอื่นใดในโลก และสูงกว่าดนตรีของชาติอื่นอีกหลายชาติทีเดียว มาตรฐานของเพลงไทยนั้นอยู่ที่ทำนองอันเป็นแม่บทซึ่งเรียกกันว่า *"ลูกฆ้อง"* (**basic melody**) ลูกฆ้องนี้เป็นหลักหรือเป็น *"เนื้อเพลง"* อันแท้จริงของดุริยางค์ไทย เมื่อผู้แต่งแต่งเพลงนั้น ท่านต้องแต่งทำนองอันเป็น *"เนื้อ"* หรือ *"ลูกฆ้อง"* ขึ้นก่อน แล้วต่อ *"ลูกฆ้อง"* นี้ให้แก่ลูกศิษย์ หน้าที่ของลูกศิษย์ก็คือต้องแปลลูกฆ้องนี้ออกเป็นทำนองต่างๆ ให้เข้ากับเครื่องดนตรีที่ตนบรรเลง ในวงปี่พาทย์นั้นผู้ที่จะบรรเลงเนื้อเพลงหรือ *"ลูกฆ้อง"* นี้ก็ได้แก่คนตี *"ฆ้องใหญ่"* เท่านั้น คนอื่นๆ จะเป็นคนระนาดเอก ระนาดทุ้ม ปี่ ฆ้องเล็ก ระนาดทอง หรือระนาดทุ้มเหล็กก็ตาม มีหน้าที่จะต้องแปลลูกฆ้องนี้ออกเป็นทำนองเต็ม (full melody) ให้เข้ากับเครื่องดนตรีที่ตนบรรเลงอยู่ เช่น คนระนาดเอกก็แปลลูกฆ้องออกเป็นทำนองระนาดเอก คนระนาดทุ้มก็แปลลูกฆ้องออกเป็นทำนองระนาดทุ้ม คำว่า *"ทำนอง"* ในที่นี้นักดนตรีนิยมเรียกว่า *"ทาง"* อีกเหมือนกัน เช่น แทนที่จะเรียกว่าทำนองระนาดเอกหรือทำนองระนาดทุ้มก็เรียกเป็น *"ทางระนาดเอก"* หรือ *"ทางระนาดทุ้ม"* เช่นนี้เป็นต้น ตกลงคำว่า *"ทาง"* เท่าที่บรรยายมาถึงตรงนี้ก็มีความหมายสองอย่าง คือหมายถึง *"ระดับเสียง"*

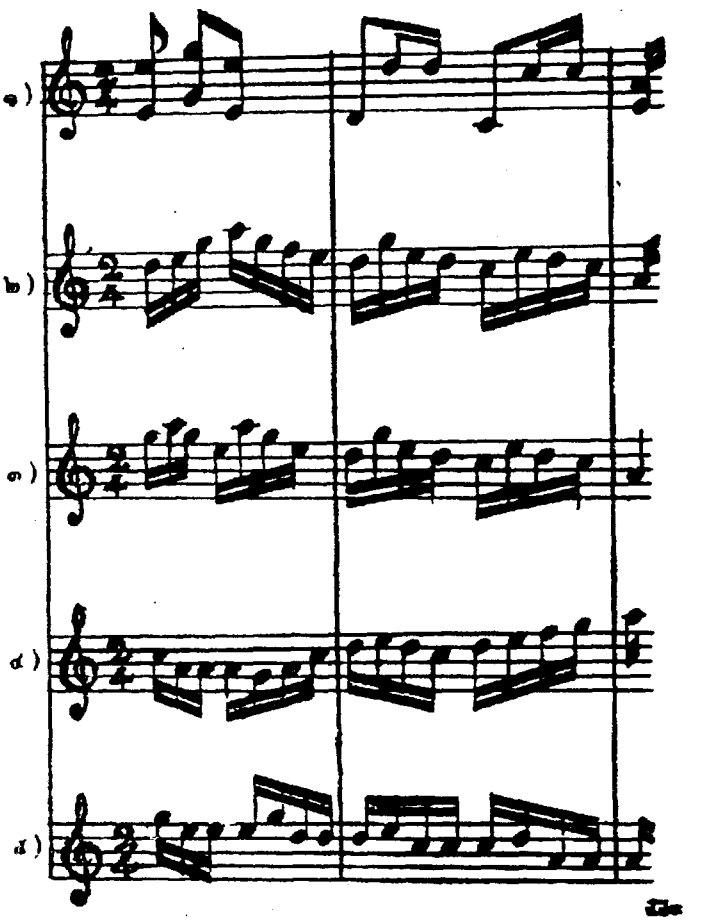
อย่างหนึ่ง และหมายถึง *"ทำนองของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ"* อีกอย่างหนึ่ง คำว่าทางนี้ยังมีความหมายต่าง ๆ อีกมาก ซึ่งท่านจะได้พบต่อไปภายหน้า

การแปลลูกฆ้องออกเป็นทางต่าง ๆ นี้ต้องอาศัยปฏิภาณไหวพริบอย่างยอดเยี่ยม เพราะเป็นการแปลในขณะที่กำลังบรรเลงอยู่นั่นเอง ผู้บรรเลงจะมีความชำนิชำนาญ หรือมีปฏิภาณดีเยี่ยมแค่ไหนก็ดูกันตรงที่แปลลูกฆ้องออกเป็นทางต่าง ๆ นี่แหละ เช่น คนระนาดเอกที่ชำนาญนั้น เขาจะแปลลูกฆ้องออกเป็นลูกระนาดหรือทางระนาดเอกอย่างไพเราะเพราะพริ้งและมีชั้นมีเชิง บางทีก็แปลออกเป็นลูกสลับซับซ้อน บางทีก็เปลี่ยนจากทางธรรมดาเป็นทางยืดขยายขึ้นเป็นเท่าตัว บางทีก็ใส่ลูกสะบัดลูกขยี้ลงไปอย่างน่าดู ผิดกับคนที่พึ่งหัดบรรเลงใหม่ ๆ ซึ่งมักจะแปลลูกฆ้องออกเป็นลูกทื่อ ๆ ซึ่งนักดนตรีเรียกกันว่า *"ลูกขี้เห่อ"* หรือ *"ทางขี้เห่อ"* ดังนี้เป็นต้น

ทางของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดนั้นไม่เหมือนกัน เช่นทางระนาดเอกก็ต้องแปลให้มันเป็นหลักเป็นฐานหน่อย เพราะในทางปฏิบัติระนาดเอกนี้เท่ากับเป็นผู้นำหรือเป็นพระเอกประจำวงทีเดียว แต่ในทางทฤษฎีนั้น แน่ละฆ้องใหญ่ต้องเป็นผู้นำแน่ เพราะเป็นผู้บรรเลง *"เนื้อ"* หรือ *"ลูกฆ้อง"* ของเพลง แต่ลูกฆ้องนี้เป็นลูกห่าง ๆ เท่านั้น ในทางปฏิบัติใช้เป็นผู้นำวงไม่ได้ ถ้าจะเทียบกับตัวละครแล้ว ฆ้องใหญ่นี้ก็เท่ากับเป็น *"ตัวพ่อ"* และระนาดเอกเป็น *"ตัวพระ"* ส่วนระนาดทุ้มนั้นคือ *"ตัวตลก"* ฉะนั้นจึงต้องแปลลูกฆ้องออกเป็นทำนองตลกคะนองต่าง ๆ มีล้ำไปข้างหน้าบ้าง หน่วงไปข้างหลังบ้าง บางทีก็ชัดกับเขาบ้าง ล้อเขาบ้าง แซงเขาไปบ้าง เหล่านี้เป็นต้น ฆ้องเล็กนั้นมีเสียงหวานและแหลมเล็ก เท่ากับเป็น *"ตัวนาง"* ประจำวง ฉะนั้นจึงต้องแปลให้เรียบร้อย มีสะบัดขยี้บ้างตามสมควร ส่วนปี่นั้นมีหน้าที่ประสานเสียงต่าง ๆ ให้พึ่งเข้ากันสนิท ฉะนั้นจึงต้องเป่าให้เคล้าไปกับเครื่องดนตรีทุกชนิด ถ้าจะเทียบกับการแสดงละครแล้ว ปี่ก็เท่ากับเป็นพวกแสงและสีต่าง ๆ ที่คอยช่วยให้การแสดงมีชีวิตชีวาขึ้น วงปี่พาทย์ที่ขาดปี่ก็เท่ากับการแสดงละครที่ขาดแสงและสีประกอบฉากนั่นเอง

นอกจากเครื่องดนตรีที่กล่าวแล้วนี้ ยังมีเครื่องดนตรีอื่น ๆ อีกหลายชนิด แต่จะกล่าวให้มากกว่านี้ไม่ได้ ประเดี๋ยวจะพาลงงไปหมด ขณะนี้เรามายกตัวอย่างลูกฆ้องและวิธีแปลลูกฆ้องออกเป็นทางต่าง ๆ ให้ดูเสียก่อนจะดีกว่า

ตามตัวอย่างข้างล่างนี้ ตัวโน้ตในข้อ ๑) เป็น *"ลูกฆ้อง"* หรือ *"เนื้อ"* ของเพลงซึ่งคัดเอามาตอนสั้น ๆ เพียง 2 ห้อง ทั้งนี้เพื่อให้ผู้อ่านสามารถทำความเข้าใจได้โดยง่าย ขอให้สังเกตว่าลูกฆ้องนี้มักเป็นลูกถ่างๆ ใช้โน้ตตัวเขบ็ตชั้นเดียวเป็นพื้น มีตัวเขบ็ตสองชั้นประกอบไปบ้างพอสมควร การตีลูกฆ้องนี้มีวิธีการพิสดาร คือใช้มือประสานตั้งแต่คู่สองเรื่อยขึ้นไปจนถึงคู่หกและคู่แปด ข้อนี้เราจะได้กล่าวในตอนต่อไป ขณะนี้ขอให้พิจารณาวิธีแปลลูกฆ้องออกเป็นลูกระนาดเอกหรือทางระนาดเอกเสียก่อน

ลูกฆ้อง
(Basic Melody)

แปลเป็นระนาดเอกทางที่ 1
(Full Melody 1)

แปลเป็นระนาดเอกทางที่ 2
(Full Melody 2)

แปลเป็นระนาดเอกทางที่ 3
(Full Melody 3)

แปลเป็นระนาดเอกทางที่ 4
(Full Melody 4)

ตัวโน้ตในวรรค 2 ถึงวรรค 5 นั้น แสดงวิธีแปลลูกฆ้องในวรรค 1) ออกเป็นทางระนาดเอกต่าง ๆ รวม 4 ทางด้วยกัน ความจริงอาจจะแปลเป็นกี่สิบกี่ร้อยทางก็ได้ ขอแต่ให้เสียงตกตรงต้นห้องลงกันทุกห้องแล้วเป็นใช้ได้ ขอให้สังเกตจากโน้ตวรรค 1 ว่าเสียงตกของลูกฆ้องตรงต้นห้องที่สองนั้นเป็นเสียง *"เร"* และเสียงตกตรงต้นห้องที่สาม (ซึ่งเป็นลูกสืบเนื่องมาจากห้องที่สอง) นั้นเป็นเสียง *"ลา"* ฉะนั้นเมื่อแปลลูกฆ้องเป็นทางระนาดแล้ว ลูกตกของทางระนาดทุกทางในต้นห้องที่สองและสามจะต้องเป็นเสียง *"เร"* และเสียง *"ลา"* ตามลำดับเช่นเดียวกัน

คนระนาดอาจแปลลูกฆ้องที่ว่านี้ออกได้เป็นหลายทางโดยไม่ซ้ำกันเลย คือบรรเลงครั้งหนึ่งก็แปลไปอย่างหนึ่ง แต่ใคร ๆ พังแล้วก็ย่อมรู้ว่าเป็นเพลงนั้นเพลงนี้ ทั้งนี้เพราะแปลมาจากลูกฆ้องมาตรฐานอันเดียวกันนั่นเอง ถึงจะแปลให้วิจิตรพิสดารอย่างไรมันก็ไม่มีวันที่จะพ้นแนวลูกฆ้องที่เขากำหนดนั้นไปได้

ลูกฆ้องนี้ ผู้บรรเลงทุกคนจะต้องจำให้ได้อย่างแม่นยำ ถึงครูจะต่อให้โดยใช้โน้ตก็จะต้องท่องจำโน้ตนั้นให้ได้ ถ้าใครเอาโน้ตมากางในเวลาบรรเลงแล้ว ทางดุริยางค์ไทยถือว่ามีความผิดอย่างรุนแรง เท่ากับเปิดแบบในเวลาสอบไล่ทีเดียว ในขณะที่บรรเลงนั้น ถ้าใครคนใดคนหนึ่งเกิดหลงลืมลูกฆ้องตอนใดขึ้น ก็จะต้องหันไปพึ่งฆ้องใหญ่ซึ่งกำลังบรรเลงลูกฆ้องอยู่ และจัดการหันเหทำนองที่ผิดของตนนั้นให้กลับเข้ามาอยู่ในแนวลูกฆ้องต่อไป

ฆ้องใหญ่ที่ทำหน้าที่บรรเลงลูกฆ้องนี้ จะต้องตั้งอยู่ข้างหลังระนาดเอก จะไปตั้งอยู่ที่อื่นไม่ได้เป็นอันขาด แม้แต่เครื่องดนตรีอื่น ๆ ก็ต้องมีที่ตั้งประจำอยู่ในวงของตนเหมือนกัน ข้อนี้เราจะได้อธิบายต่อไปเมื่อถึงตอนที่ว่าด้วยการจัดวงปี่พาทย์ เหตุที่ตั้งฆ้องใหญ่อยู่หลังระนาดเอกก็เพราะในทางปฏิบัติระนาดเอกเป็นผู้นำวงดังกล่าวแล้ว ระนาดเอกนี้มีเสียงดังมาก ถ้าตีผิดลูกฆ้องขึ้นเมื่อใดก็มักจะพาวงทั้งวงรวนเรไปทีเดียว ฉะนั้นเขาจึงตั้งฆ้องใหญ่ไว้ข้างหลังให้ชิดกับระนาดเอก เพื่อว่าคนระนาดเอกจะได้ยินลูกฆ้องถนัด แต่แม้กระนั้นคนระนาดที่ไม่ค่อยแม่นลูกฆ้องก็มักไม่ค่อยได้ยินเพราะใบหูมันกั้นเสียงไว้ จึงต้องเอียงหูไปทางวงฆ้องเพื่อให้ได้ยินถนัดถนี่ยิ่งขึ้น คนระนาดเอกที่ไม่ค่อยแม่นลูกฆ้องนี้จึงมักจะได้รับสมญาว่าเป็น *"ระนาดกวางเหลียวหลัง"* เพราะต้องคอยเหลียวไปพึ่งลูกฆ้องอยู่เรื่อย ๆ ดังกล่าวแล้ว

อ๊ะ ผมชักสงสัยขึ้นมาแล้วว่า ทำไมนักดนตรีที่ต่อลูกฆ้องมาจากครูแล้วจึงสามารถแปลลูกฆ้องออกเป็นทางระนาดหรือทางอื่น ๆ ได้โดยไม่ต้องเล่าเรียนล่ะครับ ? อ๊ะ-ใครบอกครับว่าไม่ได้เล่าเรียน ต้องเรียนซีครับถึงจะแปลได้ แต่วิธีเรียนของเขาเป็นไปโดยอัตโนมัติ คือคราวแรกก็ตีฆ้องใหญ่หรือตีเครื่องจังหวะต่าง ๆ ไปก่อน เมื่อวงปี่พาทย์บรรเลงไปก็คอยศึกษาดูว่าลูกฆ้องลูกนี้คนระนาดเขาแปลอย่างไร คาเปี่เขาแปลอย่างไร เช่นนี้เป็นต้น พอร่วมบรรเลงกับเขาไปหลาย ๆ ครั้งเข้าก็เจนหูและรู้ไปเองโดยอัตโนมัติ นอกจากวงของตนแล้วยังจะต้องคอยฟังวงอื่นเขาบรรเลงด้วยว่าลูกฆ้องนั้น ๆ วงอื่นเขาแปลกันอย่างไร ถ้าเห็นเขาแปลไพเราะกว่าก็ขโมยจำเอามาเสียเลย ดังนี้เป็นต้น การศึกษาดนตรีไทยที่ดีนั้นจะต้องอาศัย *"ครูพักลักจำ"* มากทีเดียว คือต้องคอยจำลูกดี ๆ ของคนอื่นมาบรรเลงในวงของตน ถ้านักดนตรีผู้ใดคิดว่าลูกของตนไพเราะยอดเยี่ยมจนไม่ปรารถนาที่จะคอยจดจำลูกดี ๆ ของคนอื่นแล้ว นักดนตรีผู้นั้นจะมีชื่อเสียงได้ยากทีเดียว

โดยเหตุที่ผู้บรรเลงแต่ละคนสามารถแปลลูกฆ้องออกเป็นทางต่าง ๆ ได้โดยอาศัยปฏิภาณในขณะที่บรรเลงเช่นนี้ จึงก่อให้เกิดความสนุกสนานและได้รสชาติในการบรรเลงมาก ยิ่งผู้ฟังที่ฟังเป็นแล้วจะได้รับรสแห่งความสนุกสนานมากทีเดียว เพราะได้ฟังการบรรเลงที่มีหลายรส ยิ่งเป็นการบรรเลงประชันวงด้วยแล้วยิ่งสนุกใหญ่ เพราะผู้ฟังจะเทียบความสามารถของนักดนตรีในวงต่างๆ ได้ดีทีเดียว พูดง่าย ๆ การแปลลูกฆ้องออกเป็นทางต่าง ๆ นี้ ก็เท่ากับเป็นการแต่งกลอนนั่นแหละครับ ใครแปลลูกฆ้องออกมาเป็นกลอนได้ไพเราะกว่า คนนั้นก็ได้รับความนิยมจากคนฟังมากกว่า แต่ทั้งนี้คนฟังจะต้องฟังกลอนเป็นนะครับ ถ้าเราไปแต่งกลอนให้คนที่ไม่เคยรู้จักกลอนฟังมันก็เหนื่อยเปล่าเท่านั้น ศิลปะชั้นสูงทุกชนิดนั้น คนที่สร้างศิลปะขึ้นกับคนที่จะดูจะฟังศิลปะนั้นจำต้องมีความรู้ความเข้าใจพอพ้อพอเหมาะกัน ไม่เช่นนั้นก็ไปหาว่าของดี ๆ ของเขา เป็นของไส้เดือนกิ้งกือไปหมดเท่านั้น

แต่ในปัจจุบันนี้เราหาคนที่เข้าใจศิลปะชั้นสูงได้ยากเต็มที เพราะคนส่วนมากพากันหันเหไปหาศิลปะชั้นต่ำประเภทที่ไม่ต้องเรียนหรือเรียนเพียงนิดหน่อยก็ทำได้ ศิลปะชั้นสูงจึงลดน้อยลงไปทุกที ทางแก้ไขในเรื่องนี้ก็มีอยู่อย่างเดียว คือต้องให้การศึกษาจนสามารถเข้าใจในศิลปะชั้นสูงเพิ่มขึ้นเท่านั้น

ประเภทของลูกฆ้อง

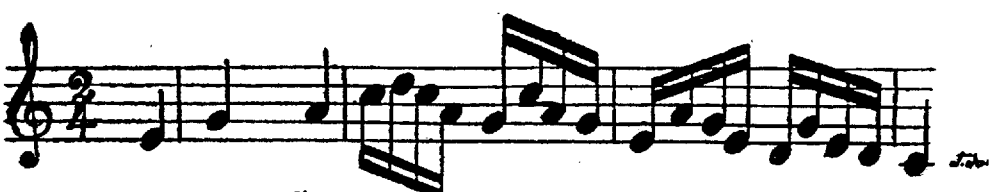
ลูกฆ้องแบ่งเป็นประเภทใหญ่ ๆ ได้ 3 ประเภท คือ

1) ลูกฆ้องอิสระ

ได้แก่ลูกฆ้องซึ่งสามารถจะแปลออกเป็นทางต่าง ๆ ได้หลายทาง โดยอาศัยเสียงตกตรงหัวห้องเป็นหลักสำคัญ ลูกฆ้องที่ให้ตัวอย่างมาข้างต้นนั้น นับว่าเป็นลูกฆ้องประเภทนี้ ข้อดีของลูกฆ้องอิสระก็คือ ผู้บรรเลงสามารถแปลออกเป็นทางต่าง ๆ ได้หลายทาง ซึ่งทำให้เกิดความสนุกสนานในการบรรเลงเป็นอย่างยิ่ง กับอีกประการหนึ่งการคิดทางร้องจากลูกฆ้องชนิดนี้นับว่าทำได้ง่ายกว่าลูกฆ้องประเภทอื่น ส่วนข้อเสียของลูกฆ้องชนิดนี้ก็คือ ผู้บรรเลงมักจะแปลกันโดยไม่พยายาม *"กอด"* ลูกฆ้องไว้ตามสมควร บางทีนึกสนุกขึ้นมาก็เอากลอนหลาย ๆ กลอนมาร้อยติดกันโดยไม่คำนึงถึงเสียงตกตรงหัวห้องย่อย ๆ เอาแต่เสียงตกตรงหัวข้อสำคัญ ๆ เป็นหลักเท่านั้น พังแล้วกว่าจะรู้ว่าเป็นเพลงนั้นเพลงนี้ก็แทบแย่ บางทีลูกฆ้องตกเสียง *"เร"* ในหัวข้อที่สองและตกเสียง *"ลา"* ในหัวห้องที่สี่ ก็ไม่ได้แปลให้ตกเสียง *"เร"* ในห้องที่สอง คงเอาแต่เสียงตก *"ลา"* ซึ่งเป็นลูกตกสำคัญของทำนองในหัวห้องที่สี่เท่านั้น เมื่อเป็นเช่นนี้จึงอาจทำให้ผู้บรรเลงแปลลูกฆ้องสองลูกซึ่งมีเสียงตกตอนท้ายเหมือนกัน แต่ตกเสียงอื่นตรงกลางผิดกันให้เป็นทำนองที่พ้องละม้ายคล้ายคลึงกันได้โดยไม่รู้ตัว เพราะมุ่งจะเอาเสียงตกตอนท้ายเป็นหลักแต่เพียงอย่างเดียวเท่านั้น ข้อนี้นับว่าเป็นการไม่สู้จะสมควรนัก

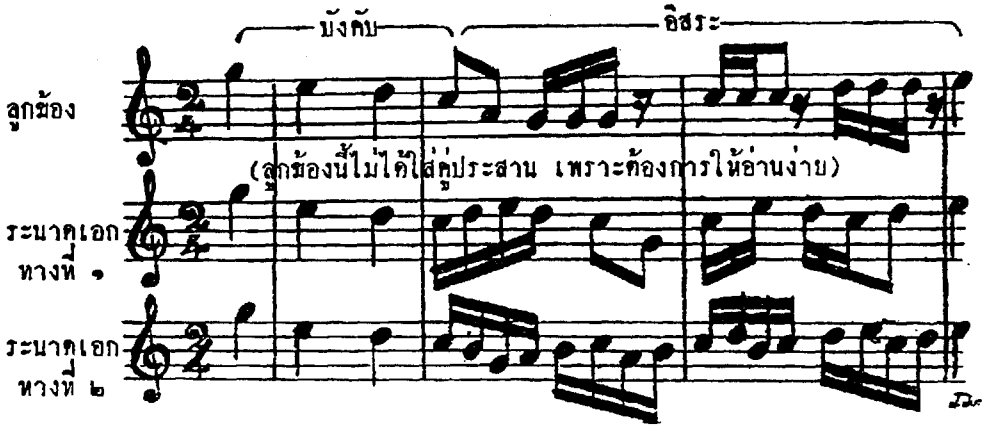
2) ลูกฆ้องบังคับ

ได้แก่ลูกฆ้องที่จะแปลออกเป็นทางอื่นไม่ได้ นอกจากต้องบรรเลงไปตามลูกฆ้องที่กำหนดให้เท่านั้น พูดง่าย ๆ ผู้บรรเลงต้องบรรเลงตรงลูกฆ้องเผงทีเดียว จะดัดแปลงเป็นอย่างอื่นไม่ได้เป็นอันขาด เพราะลูกฆ้องไม่เปิดทางให้ดัดแปลงเช่นนั้นได้ โดยทั่วไปลูกฆ้องประเภท *"กรอ"* มักเป็นลูกฆ้องประเภทนี้ทั้งสิ้น

ตัวอย่างลูกฆ้องประเภทบังคับ

(ลูกฆ้องนี้ไม่ได้ใส่คู่ประสาน เพราะต้องการให้อ่านง่าย)

3) ลูกฆ้องกึ่งบังคับกึ่งอิสระ

ได้แก่ลูกฆ้องซึ่งส่วนหนึ่งบังคับ แต่อีกส่วนหนึ่งเป็นอิสระ ในส่วนที่บังคับนั้นผู้บรรเลงจะแปลเป็นอย่างอื่นไม่ได้ แต่ในส่วนที่เป็นอิสระนั้นผู้บรรเลงอาจแปลได้หลายทาง แต่ต้องพยายามให้เข้ากับลูกฆ้องประเภทบังคับ และต้องให้ลูกตกตรงเสียงที่กำหนดไว้ด้วย

ตัวอย่างลูกฆ้องประเภทกึ่งบังคับกึ่งอิสระ

ในเพลงหนึ่งๆ นั้นอาจมีลูกฆ้องทั้งสามประเภทนี้ปะปนคลุกเคล้ากันไปในอัตราเท่าที่เห็นว่าจะก่อให้เกิดความไพเราะ แต่เพลงเก่า ๆ ส่วนมากมักใช้ลูกฆ้องประเภทอิสระเป็นพื้น ถ้าได้ยินระนาดเอกตีเป็นเสียงดังกันเรื่อย ๆ โดยไม่มีรัวหรือไม่มีกรอสลับเลย ก็แปลว่าเพลงนั้นใช้ลูกฆ้องอิสระแทบทั้งเพลง

คู่ประสานของลูกฆ้อง

ลูกฆ้องย่อมใช้คู่ประสานได้หลายอย่าง นับตั้งแต่คู่สองเรื่อยขึ้นไปจนถึงคู่หกและคู่แปด แต่คู่เจ็ดนั้นยังไม่เห็นมีใครใช้ คู่เก้าถ้าจะทดลงมาก็เท่ากับเป็นคู่สองเหมือนกัน แต่ก็ไม่มีใครใช้ เพราะใช้แล้วพังไม่ได้เรื่อง ด้วยเหตุนี้คนเก่า ๆ เวลาจะประณามว่าใครตีระนาดไม่ดี จึงมักจะพูดว่า *"อ้ายระนาดคู่เจ็ดคู่เก้าคนนี้ตีไม่เห็นเป็นเรื่อง"*

ที่เรียกว่า *"คู่"* นั้น หมายความว่า *ใช้มือทั้งสองตีลงไปสองเสียงพร้อมกันให้เป็นเสียงประสาน* เช่น *"คู่สี่"* ก็ใช้มือทั้งสองตีลงไปพร้อมกันโดยให้เสียงห่างกัน 4 เสียงเช่นนี้เป็นต้น คู่เสียงแต่ละคู่นี้เขามีศัพท์เรียกต่าง ๆ กัน เช่น คู่สองเรียกว่า *"เทียว"* คู่สี่เรียกว่า *"ถ่ง"* คู่ห้า

เรียกว่า *"ทั้ง"* ดังนี้เป็นต้น ศัพท์ที่เรียกนี้เรียกตามสำเนียงของคู่เสียงต่าง ๆ เหล่านั้นนั่นเอง ท่านจะดูตัวอย่างคู่ประสานคู่แปดและคู่สี่ได้จากโน้ตลูกฆ้องในหน้า 17

คู่ประสานต่าง ๆ สำหรับลูกฆ้องนั้น ผู้แต่งจะกำหนดมาให้อย่างชัดเจน เมื่อกำหนดมาอย่างไรก็ต้องดีอย่างนั้น จะไปดัดแปลงไม่ได้เป็นอันขาด ถ้าไปดัดแปลงลูกฆ้องก็เท่ากับดัดแปลงเนื้อเพลงที่แท้จริงนั่นเอง ทีนี้แหละเป็นอันว่าไม่มีมาตรฐานแน่ละ ฉะนั้นทุกคนจะต้องจำลูกฆ้องพร้อมทั้งจำคู่ประสานของมันไว้ให้แม่น ถ้าตีลูกฆ้องถูกทำนองแต่ไม่ถูกคู่ประสานที่ท่านกำหนดมาให้แล้ว เขาเรียกกันว่า *"ผิดมือฆ้อง"* คำว่า *"มือฆ้อง"* นี้สำคัญมาก ถ้าลงผิดมือแล้ว ถึงว่าจะตีถูกทำนองก็ไม่มีใครยกย่อง โดยเฉพาะถ้าเป็นลูกฆ้องเพลงหน้าพาทย์ที่ศักดิ์สิทธิ์ด้วยแล้ว ใครบังอาจตีให้ผิดมือฆ้อง ผู้นั้นจะถูกตำหนิอย่างแรง ดีไม่ดีจะถือว่าอัปรีย์กินเอาเสียด้วยซ้ำ

ลูกฆ้องอาจผันแปรได้

ตามธรรมดาเพลงแต่ละเพลงย่อมมีลูกฆ้องอย่างเดียวกัน เช่น ลูกฆ้องเพลงสาธุการก็ต้องเป็นอย่างเดียวกันหมด ไม่ว่าจะเรียนจากครูคนไหน ส่วนการที่ผู้บรรเลงคนอื่น ๆ จะแปลลูกฆ้องออกเป็นทางต่าง ๆ ให้ไพเราะเพราะพริ้งกว่ากันอย่างไรนั้น เป็นเรื่องของแต่ละคนและของทุกคนในวงร่วมกัน วงที่ดีจริง ๆ นั้นจะบรรเลงได้อย่างเรียบร้อยและพริ้งไพเราะผิดกว่าวงอื่น ๆ มาก ทั้งที่ลูกฆ้องของเพลงนั้นก็เป็นอย่างเดียวกัน ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะนอกจากแต่ละคนจะแปลลูกฆ้องออกเป็นทางเครื่องดนตรีของตนได้อย่างถูกต้องและเรียบร้อยแล้ว ทางของแต่ละคนยังเข้ากันได้อย่างสนิทสนมอีกด้วย หัวหน้าวงที่ฉลาดต้องคอยชี้แจงให้แต่ละคนทราบในเวลาซ้อมว่าถึงตอนนั้น ๆ ระนาดเอกควรทำอย่างนี้ ระนาดทุ้มควรทำอย่างนั้น ตรงนั้นควรใช้เสียงหนักเสียงเบา ฯลฯ เหล่านี้เป็นต้น พูดกันง่าย ๆ ก็ว่านอกจากแต่ละคนจะเชี่ยวชาญเป็นส่วนตัวแล้ว ยังต้องคำนึงถึงการร่วมกันแบบ team work อีกด้วย ถ้าแต่ละคนคิดจะเอาเด่นกันเสียหมดแล้วการบรรเลงก็คงไม่ได้เรื่อง แทนที่จะพริ้งไพเราะก็จะกลับตีกันยุ่งไปเท่านั้น

เมื่อตะกี้นี้ผมกล่าวว่า เพลงแต่ละเพลงย่อมมีลูกฆ้องเหมือนกันหมด ที่กล่าวนี้เป็นการทั่วไป แต่ในการปฏิบัติลูกฆ้องอาจผิดกันได้ด้วยเหตุ 3 ประการคือ

1) ครูหลงลืมลูกฆ้อง เลยถ่ายทอดให้ลูกศิษย์ผิด ทางฝ่ายลูกศิษย์ก็ถือเอาครูของตนเป็นใหญ่ ฉะนั้นถึงคนอื่นจะท้วงว่าลูกฆ้องอย่างนี้ผิดก็ไม่ยอมแก้ เรื่องนี้เกิดขึ้นได้บ่อยครั้ง ทั้งนี้

เพราะการเรียนดนตรีไทยนั้น ส่วนมากอาศัยความจำเป็นใหญ่ เมื่ออาศัยความจำเช่นนี้มันก็ย่อมมีการลืมบ้างเป็นธรรมดา ที่ว่าผิดนี้อย่าไปนึกว่าเพลงผิดไป เพลงนั้นไม่ผิดดอก เพราะมีจังหวะจะโคนและเสียงตกของแต่ละวรรคคอยบังคับอยู่ เพียงแต่รายละเอียดของลูกฆ้องผิดกันไปเท่านั้น เช่น แทนที่จะใช้มืออย่างนี้กลับไปใช้อย่างโน้น แทนที่จะใช้คู่ประสานอย่างโน้นกลับมาใช้อย่างนี้ หรือแทนที่จะตีเป็นลูกถี่กลับเป็นลูกห่าง อย่างนี้เป็นต้น เรียกว่าผิดในรายละเอียดของลูกฆ้อง ไม่ถึงกับตีลูกฆ้องผิดเพลงไป

โดยเหตุที่ว่านี้ ลูกฆ้องเพลงสาธุการที่ต่อมาจากต่างจังหวัดบางแห่งจึงพิ้นแปร่งไปมาก เมื่อตอนต่อไปจากกรุงศรีอยุธยาหรือจากกรุงเทพ ฯ ใหม่ ๆ ก็คงเหมือน ๆ กันทั้งนั้น แต่นานเข้าก็ย่อมหลงลืมในรายละเอียดไปบ้าง ลูกฆ้องจึงเลยแปร่งไป แต่ถึงอย่างไรก็คงพิ้นเป็นเพลงสาธุการอยู่นั่นเอง

2) ลูกฆ้องอาจผิดกันหรือผันแปรไปได้โดยวิธี "*ครูพักลักจำ*" คำว่า "*ครูพักลักจำ*" นี้ได้กล่าวแล้วว่าเป็นศัพท์สะแลงทางดนตรีไทยอย่างหนึ่ง หมายความว่าครูไม่ได้ต่อเพลงให้ แต่นักดนตรีอาศัยลักจำเอาจากผู้อื่น เช่นอาจจะได้ยินวงดนตรีบรรเลงเพลงนี้หลาย ๆ หนเลยจำได้ แต่พิ้งลูกฆ้องไม่ถนัก เนื่องจากเสียงเครื่องดนตรีอื่นกลบเสีย จึงมาคิดลูกฆ้องเอาเองว่าควรเป็นอย่างนั้นอย่างนี้ เลยทำให้ลูกฆ้องที่คิดขึ้นนั้นผันแปรหรือผิดจากลูกฆ้องเดิมที่ท่านได้วางไว้ อย่างนี้ก็แปลว่าต่อเพลงโดยวิธีตรงกันข้าม คือแทนที่จะต่อลูกฆ้องซึ่งเป็น basic melody ก่อน แล้วแปลลูกฆ้องออกเป็นทางเครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่เรียกว่า full melody ก็กลับไปลักจำ full melody มาก่อน แล้วจึงมาแปลงเป็นลูกฆ้อง แต่ถึงกระนั้นก็ตามลูกฆ้องที่คิดทำขึ้นจาก full melody นี้ก็คงไม่ผันแปรไปจากเดิมมากนัก เพราะผู้ที่สามารถลักจำเพลงได้ดีนั้น มักจะมีความรู้อย่างลึกซึ้งว่าท่านองอย่างนั้น ๆ ลูกฆ้องควรจะเป็นอย่างนั้น ๆ ฉะนั้นจึงสามารถแปลง full melody ให้เป็นลูกฆ้องได้อย่างใกล้เคียง

3) ครูแต่งลูกฆ้องขึ้นใหม่และตั้งใจทำลูกฆ้องให้ผิดไปจากเดิม ข้อนี้ทำให้เพลง ๆ เดียวกันมีลูกฆ้องแตกต่างกันไปทีเดียว เพียงแต่รักษาเสียงตกให้คงเดิมไว้เท่านั้น ซึ่งเราจะได้กล่าวเป็นรายละเอียดต่อไปตามหัวข้อข้างล่างนี้

ลูกฆ้องทางต่าง ๆ

ได้กล่าวแล้วว่า ครูอาจแต่งลูกฆ้องของเพลงต่าง ๆ ขึ้นใหม่ โดยจงใจแต่งให้ผิดไปจากเดิมทีเดียว ทั้งนี้เพื่อหวังจะให้เพลงนั้นมีความไพเราะยิ่งขึ้น เอ๊ะ ถ้าอย่างนี้มิกลายเป็นคนละเพลงไปหรือ เพราะลูกฆ้องก็ไม่ตรงกันเสียแล้ว ไม่ใช่คนละเพลงแน่ เพลงเดียวกันน่ะแหละครับ แต่ดำเนินทำนองไปคนละอย่าง วิธีการเช่นนี้เรียกว่าทำ *"ทาง"* ของเพลงให้ผิดกันไปหรือที่ฝรั่งเรียกว่าทำให้เกิด variation นั่นแหละครับ นั่นแน่ะ เจอคำว่า *"ทาง"* อีกแล้ว ใช่ครับ คำว่า *"ทาง"* มีความหมายหลายอย่าง ที่แล้วมาเรากล่าวว่า *"ทาง"* หมายถึงระดับเสียงอย่างหนึ่ง กับหมายถึงวิธีดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดเช่น ทางระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฯลฯ อีกอย่างหนึ่ง แต่คราวนี้ *"ทาง"* หมายถึง **variation** คือ *วิธีดำเนินทำนองให้แตกต่างกันออกไปเพื่อความไพเราะแต่ยังคงอาศัยเสียงตกของเพลงเดิมเป็นหลักสำคัญ ใครได้ยินเข้าก็รู้ได้ทันทีว่าเป็นเพลงนั้นแน่* ข้อนี้ก็ทำนองเดียวกับเล่านิทานนั่นแหละครับ นิทานเรื่องเดียวกันอาจจะมีวิธีเล่าได้หลายอย่างแล้วแต่ความถนัดของคนเล่าเป็นคน ๆ ไป เช่นเรื่อง *"ปลาบู่ทอง"* อาจจะเล่าเป็นร้อยแก้ว หรือร้อยกรอง หรือจะเล่าให้น่าฟังโดยออกท่าออกทางประกอบอย่างไรก็ได้ เมื่อฟังเสร็จแล้วก็รู้ว่าเป็นเรื่อง *"ปลาบู่ทอง"* ด้วยกันทั้งนั้น ข้อสำคัญอยู่ที่ว่าถ้าเล่าไม่เป็นคนฟังก็ง่วง ถ้าเล่าเป็นคนฟังก็จะสนุกสนานครื้นเครงไปด้วย และสำคัญยิ่งกว่านั้นก็คือถึงคราวเศร้าต้องเล่าให้เศร้าสร้อยถึงคราวโลดโผนต้องเล่าให้ทะมัดทะแมงใช้เสียงให้ฟังแล้วรู้สึกใจหายใจคว่ำไปด้วยดังนี้เป็นต้น ดนตรีก็เหมือนกัน เพลง ๆ เดียวอาจทำทางได้หลายอย่าง ถ้าเป็นเพลงเศร้า ของเก่าเขาทำลูกฆ้องไว้ไม่เศร้าพอก็ทำใหม่ให้ฟังเศร้าขึ้นไปอีก ด้วยเหตุนี้ลูกฆ้องของเพลงหนึ่ง ๆ จึงอาจต่างกันไปได้ เลยเกิดเป็นศัพท์เรียกว่า *"ทางของครูคนนั้น"* *"ทางของครูคนนี้"* ขึ้น ซึ่งเรื่องนี้มักจะเอาไปพูดกันกิดปากว่าดนตรีไทยนั้นถ้าคนละครูแล้วจะเล่นรวมกันไม่ได้เลยเป็นอันขาด เพราะทางผิดกัน ข้อนี้ผิดถนัด เพราะโดยทั่วไปเพลงย่อมมีลูกฆ้องอย่างเดียวกันทั้งนั้น ไม่ว่าจะต่อมาจากครูไหน ๆ ก็เล่นด้วยกันได้ ลูกฆ้องของแต่ละเพลงที่ท่านแต่งไว้เดิมนั้นมักเรียกกันว่า *"ทางเก่า"* หรือ *"ทางเดิม"* ส่วน *"ทางใหม่"* ซึ่งแต่ละครูพยายามดัดแปลงให้ดีขึ้นนั้น ถ้าเล่นรวมกันไม่ได้ ก็หันกลับไปใช้ *"ทางเก่า"* หรือ *"ทางเดิม"* ซึ่งท่านแต่งมาแต่โบราณแล้วเป็นรวมกันได้ทั้งนั้น แต่ปัญหาก็คือคนเรามักดื้อดันจะเล่น *"ทางใหม่"* ทั้ง ๆ ที่เพื่อนร่วมวงเล่นได้แต่ *"ทางเก่า"* เลยเล่นกันไม่ได้ ทั้งนี้เพราะ *"ทางใหม่"* เป็นของที่แต่งขึ้นภายหลังและแต่งขึ้นจาก *"ทางเก่า"* นั่นเอง ฉะนั้นจึงย่อมจะต้องไพเราะกว่าทางเก่าเป็นธรรมดา ถ้าไม่ไพเราะกว่าแล้วจะแต่งขึ้นมาหาสวรรค์วิมานอะไรกันล่ะครับ

อ้อ–พอเข้าใจละครับ มิน่าล่ะผมเคยได้ยินเขาพูดกันว่า เพลง *"พม่าห่า"* ทางของหลวงประดิษฐ์ไพเราะก็มี ทางของกรมศิลปากรก็มี ทางของนายเชื้อ เสนีวงศ์ ก็มีเป็นอย่างเดียวกันนี่ใช่ไหมครับ ? ใช่แล้ว ไม่ผิดเลย แต่ถ้าเล่นทางเหล่านี้ด้วยกันไม่ได้ก็เล่น *"ทางเก่า"* ของเขาละครับ เป็นเข้ากันได้ทุกวงแน่

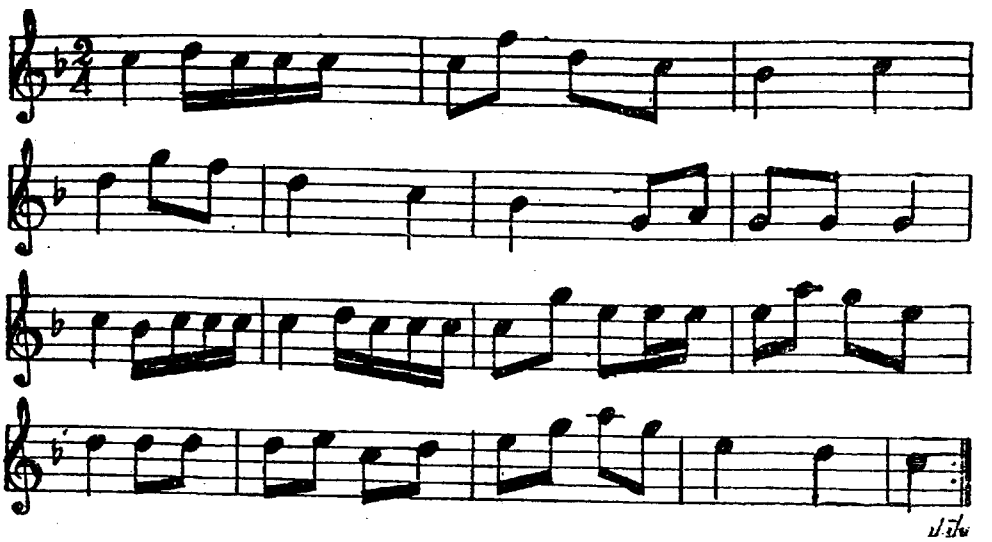
ลูกฆ้องที่ท่านแต่งขึ้นเป็นทางต่าง ๆ เหล่านี้ ไม่ใช่ว่ามีมากมายอะไรนะครับ มีอยู่ไม่กี่เพลง โดยมากก็เลือกเอาแต่เพลงที่ไพเราะ ๆ หรือเพลงที่ต้องบรรเลงในตับซ้ำกันหลาย ๆ เที่ยวเท่านั้น เพลงโดยทั่วไปที่ท่านแต่งลูกฆ้องไว้ดีอยู่แล้วก็ไม่มีใครอยากไปแตะต้องของท่านดอกครับ โดยเฉพาะเพลง *"หน้าพาทย์"* แล้ว เรานับถือกันว่าเป็นเพลงศักดิ์สิทธิ์ ต้องมีทางเดียวเท่านั้น ไม่มีใครบังอาจไปดัดแปลงลูกฆ้องของเพลงหน้าพาทย์ดังกล่าวนี้ได้ แม้แต่จะเล่นเพลงเหล่านี้ก็ยังต้องยกมือไหว้เป็นการแสดงความคารวะครูบาอาจารย์ที่ท่านแต่งมา และเป็นการคารวะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อัญเชิญมาด้วยเพลงนั้นแล้ว ยังจะขืนไปดัดแปลงของท่านอีกก็แย่เท่านั้น

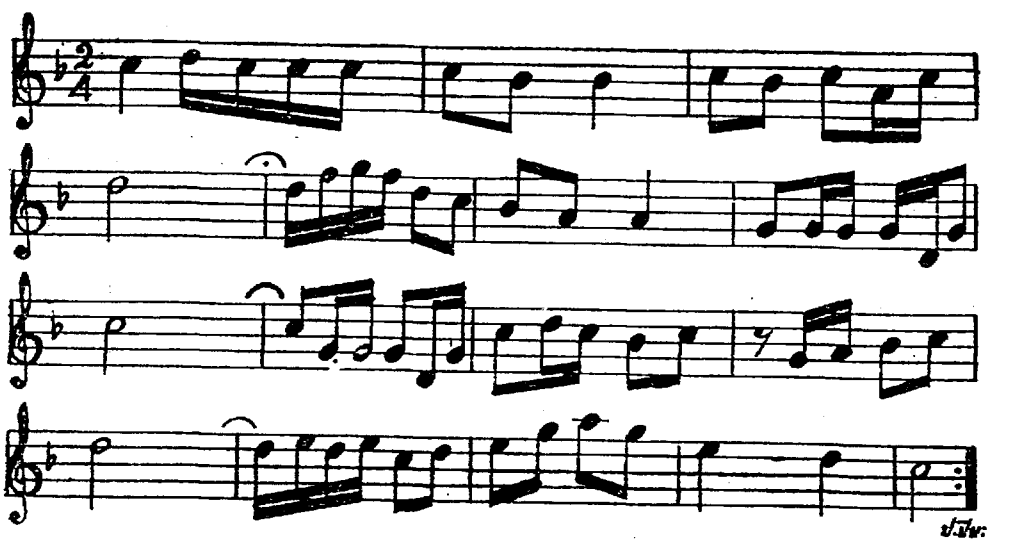
เอ๊ะ ที่อาจารย์ว่า บรรเลงเพลงตับซ้ำกันหลาย ๆ เที่ยวนั้นหมายความว่าอย่างไรครับ เอ–เรื่องนี้เห็นจะต้องอธิบายคำว่า *"เพลงตับ"* เสียก่อน แต่ยังไม่ถึงคราวที่จะอธิบายกันในที่นี้ เอาเข้าใจไว้ง่ายๆก่อนว่าเพลงตับคือเพลงที่บรรเลงเป็นเรื่องเป็นราวติดต่อกันไป เช่นเรื่อง *"นางลอย"* ก็ว่าตั้งแต่ ทศกรรฐ์ใช้ให้นางเบญกายแปลงเป็นสีดาทำตายลอยน้ำไปลวงพระรามให้เข้าพระทัยผิด ว่านางสีดาตายเสียแล้ว จะได้เลิกทัพกลับบ้านเมืองไป จนกระทั่งเอานางเบญกายมาเผาไฟเช่นนี้เป็นต้น ตับนี้พอขึ้นต้นก็มีการร้องเพลง *"สร้อยเพลง"* ถึง 4 เที่ยว โดยมีเนื้อร้องดังนี้

"เมื่อนั้น	องค์ท้าวทศพักตร์ยักษา.....เที่ยวที่ 1
ทุกข์ร้อนถอนฤทัยไปมา	ตรึกตราถึงสงครามรามลักษณ์..... เที่ยวที่ 2
ครั้งนี้ที่ศึกเห็นใหญ่หลวง	จะลุล่วงลงกาอาณาจักร.....เที่ยวที่ 3
จำจะคิดตัดศึกที่ยืดยัก	ให้เลิกไปไม่พักต้องต่อตี".....เที่ยวที่ 4

การที่ปี่พาทย์บรรเลงรับเพลง *"สร้อยเพลง"* ดังกล่าวนี้ถึง 4 เที่ยว (4 คำ) ซ้ำๆกันย่อมทำให้ผู้ฟังเกิดความเบื่อหน่าย ท่านจึงได้ดัดแปลงลูกฆ้องของเดิมให้เป็นทางใหม่ขึ้น โดยบรรเลง 4 เที่ยวไม่ซ้ำกันเลย เรียกว่าเป็นการแสดง Variation ของเพลงดังกล่าวแล้ว เริ่มต้นเที่ยวแรกก็บรรเลง *"ทางเดิม"* ก่อน ต่อไปจึงทำ Variation เรื่อยไป โดยเที่ยวหลัง ๆ จะมี

ทำนองที่โอกครวญให้เห็นถึงความทุกข์หนักที่สุมอยู่ในพระทัยของเจ้ากรุงลงกาให้เด่นยิ่งขึ้น ดังจะยกตัวอย่างลูกฆ้องทางเก่าและลูกฆ้องที่เป็น Variation ของเพลงนี้มาเทียบให้ดูอย่างละ 1 เที่ยวดังนี้

สร้อยเพลงเที่ยวแรก (ทางเดิม)

โน้ตนี้ไม่ได้ใส่คู่ประสานลูกฆ้องไว้ ทั้งนี้เพื่อให้ดูง่าย

สร้อยเพลงเที่ยวเปลี่ยน

โน้ตนี้ไม่ได้ใส่คู่ประสานลูกฆ้องไว้ ทั้งนี้เพื่อให้ดูง่าย

จากโน้ตเพลงสร้อยเพลงทั้งสองเที่ยวนี้ ท่านจะเห็นได้ว่าเที่ยวสองหรือเที่ยวเปลี่ยนมีทำนองโดดครวญดีกว่าเที่ยวแรก แต่ความจริงก็เป็นเพลงเดียวกัน เพราะลูกตกที่หัวห้องต่าง ๆ ตลอดจนจังหวะของแต่ละวรรคยาวเท่ากัน ถ้าเอาเพลงในเที่ยวทั้งสองนี้มาบรรเลงพร้อมกันก็จะตกเสียงพอดีกันทุกวรรคไป หรือถ้าจะนำเอามาคลอไปกับการขับร้อง ก็จะนำเอามาใช้คลอได้ทั้งสองเที่ยวเช่นเดียวกัน

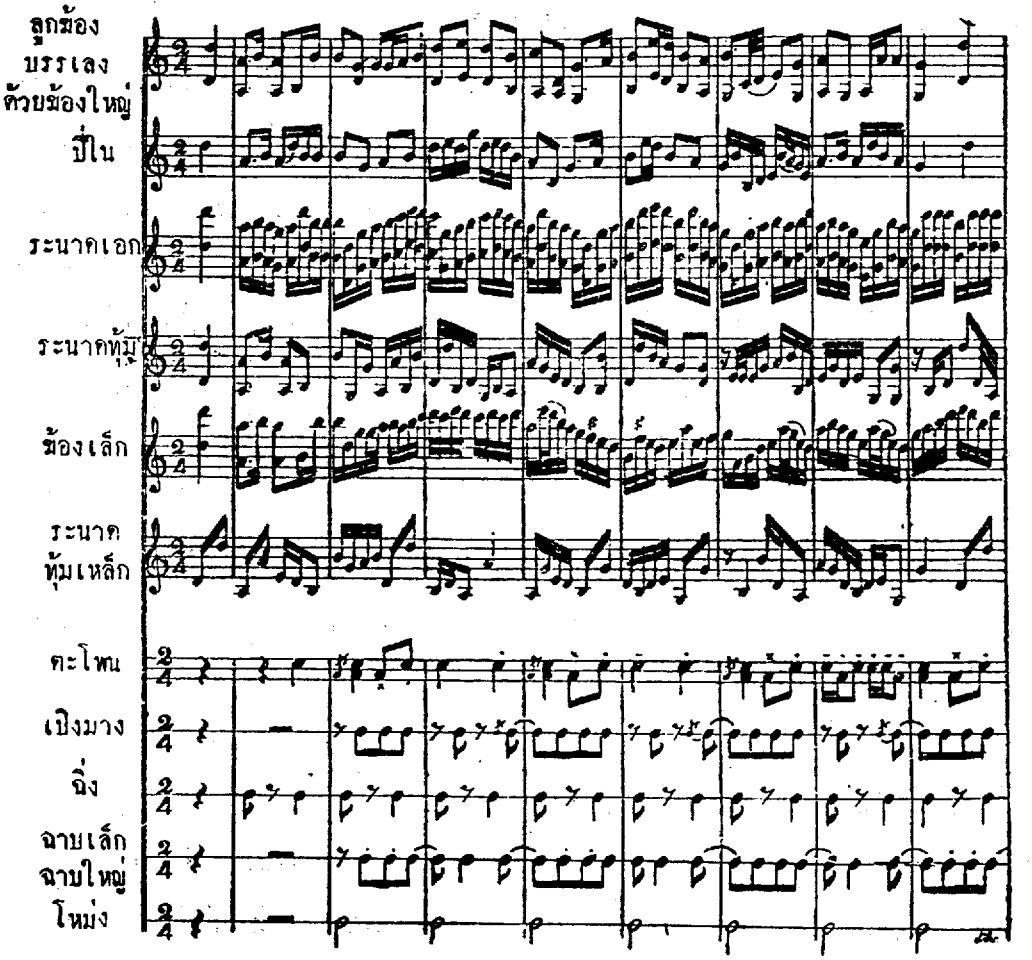
การทำให้เพลงไพเราะ (EMBELLISHMENTS)

ที่ผมเรียกว่าการทำให้เพลงไพเราะหรือ Embellishments นี้ ความจริงก็คือการตกแต่งประดับประดาลูกฆ้องให้เกิดความไพเราะขึ้นในการบรรเลงแต่ละครั้งนั่นเอง เราได้ทราบมาแล้วว่าในการบรรเลงเพลงไทยนั้น นักดนตรีผู้ดำเนินทางลูกฆ้อง (คือผู้เล่นฆ้องใหญ่) จะบรรเลงเป็นแนวมาตรฐาน (basic melody) อยู่เรื่อย ส่วนคนอื่นนอกจากนั้นจะแปลลูกฆ้องออกเป็นทางต่าง ๆ ให้เข้ากับเครื่องดนตรีของตน โดยใช้ปฏิภาณไหวพริบในขณะที่กำลังบรรเลงอยู่นั้น เมื่อเป็นเช่นนี้จึงเท่ากับต่างคนต่างช่วยกันหาเครื่องประดับประดามาตาแต่งลูกฆ้องให้สวยงามขึ้น ถ้าจะเปรียบแนวลูกฆ้องก็เท่ากับบั๊กเสารั้วไว้เป็นหลัก เสร็จแล้วเครื่องดนตรีอื่น ๆ จึงแปลลูกฆ้องออกเป็นทางพิสดาร ซึ่งก็เท่ากับเป็นการหาไม้ไล่ที่ขัดเกลางดงามมาขัดรั้วให้เป็นลวดลายต่าง ๆ ส่วนจะขัดแต่งได้งดงามแค่ไหนนั้นก็ย่อมแล้วแต่ไหวพริบปฏิภาณ ตลอดจนความรู้และประสบการณ์ที่ผู้บรรเลงมีมาแต่ก่อนเป็นข้อสำคัญ คนเก่งก็ขัดรั้วและตกแต่งได้สวย คนไม่เก่งก็ตกแต่งเอาอย่างที่อ ๆ พอให้มองเป็นรั้วไปได้ไม่ถึงกับมีแต่เสารั้วอย่างเดียวเท่านั้น

เมื่อเป็นเช่นนี้จึงเห็นได้ว่าความไพเราะของดนตรีไทย ย่อมอยู่ที่การตกแต่งประดับประดาลูกฆ้องและอยู่ที่ตัวลูกฆ้องด้วย ถ้าตัวลูกฆ้องเองพึงไม่ไพเราะเลยเช่นนี้ ถึงผู้แปลจะเป็นคนเก่งกาจพิสดารอย่างไรก็คงไปไม่ไหวแน่ เพราะการที่ลูกฆ้องพึงไม่ไพเราะนี้ก็เปรียบเหมือนกับไปเอาเสารั้วที่รูปร่างขรุขระไม่สวยมาบั๊กเป็นหลักไว้นั่นแหละครับ เมื่อเสาไม่เข้าท่าเสียแล้ว ถึงใครจะไปหาไม้อย่างดีมาขัดให้เป็นลวดลายวิเศษปานใด มันก็คงไม่ทำให้มองดีวิเศษขึ้นเท่าใดนัก

การตกแต่งลูกฆ้องนี้ อาจเป็นการตกแต่งอย่างธรรมดา คือเครื่องดนตรีแต่ละชนิดก็แปลทางลูกฆ้องออกเป็นทางของตนแล้วผสมวงให้กลืนกันไปอย่างธรรมดา หรือจะมีการตกแต่งอย่างพิสดาร โดยมีการเก็บ ขยี้ และอื่น ๆ ให้โลดโผนขึ้นไปอีกก็ได้

ต่อไปนี้จะได้นำเพลงสีนวลมาตั้งเป็นโน้ตสกอร์ (score) คือเป็นโน้ตผสมวงแสดงทางของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ในวงปี่พาทย์ซึ่งได้มาจากลูกฆ้อง ขอให้สังเกตไว้นะครับว่าตัวโน้ตเหล่านี้เป็นเพียงทาง ๆ หนึ่งของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดเท่านั้น ยังมีทางอื่น ๆ ที่จะแปลออกไปให้พิสดารกว่านี้อีกมาก (โปรดดูโน้ต)

เพลงสีนวล (คัดมาเพียงบางส่วนเพื่อเป็นตัวอย่างของการประดับประดาลูกฆ้อง)

จากตัวอย่างโน้ตสกอร์เพลงสีนวลนี้ ท่านจะเห็นได้ว่าแนวทางของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่ได้แปลออกมาจากลูกฆ้องอย่างเดียวกันนั้น แตกต่างกันค่อนข้างมาก แต่ถึงอย่างนั้นก็ต้องมีลูกตกตรงหัวห้องตรงกัน การที่เครื่องดนตรีบรรเลงเป็นแนวแตกต่างกันเช่นนี้ ก็เพราะลักษณะและหน้าที่

ของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดไม่เหมือนกันดังกล่าวแล้ว เช่นปี่ในอย่างนี้จะมาเป่าเก็บกันเป็นคุ้น ๆ ไป เหมือนอย่างระนาดเอกก็คงไม่ไพเราะเป็นแน่ ฉะนั้นจึงต้องเป่าเก็บบ้าง เป่าโหน (คือถ่างตัวโน้ตออกไป) บ้าง แล้วแต่จะเห็นเหมาะสม

ขอให้ท่านเปรียบเทียบตัวโน้ตของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ (เว้นแต่พวกเครื่องประกอบจังหวะ เช่น ตะโพน เบิ่งมาง ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง) ในแต่ละห้อง เข้ากับตัวโน้ตที่เป็นลูกฆ้อง (ซึ่งบรรเลงโดยผู้ตีฆ้องใหญ่) ถ้าท่านใช้ความสังเกตให้ดีแล้วจะทราบลักษณะแห่งการแปลลูกฆ้องออกเป็นทางของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดีทีเดียว

จากโน้ตข้างบนนี้ จะเห็นได้ว่าเรามีลูกฆ้อง (Basic Melody) ตั้งไว้เป็นหลักหรือเป็นเนื้อแท้ ๆ ของเพลง ส่วนเครื่องดนตรีอื่น ๆ ก็แปลลูกฆ้องออกเป็นทางต่าง ๆ ให้เข้ากับลักษณะเครื่องดนตรีของตน เช่นระนาดเอกก็แปลเป็นทางเก็บเรียบ ๆ ระนาดทุ้มก็แปลเป็นทางตลกคะนอง มีล้วงจังหวะ ลักจังหวะ และอื่น ๆ ประกอบกันไป ฆ้องเล็กก็แปลเป็นทางเก็บธรรมดาอย่างระนาดเอก แต่มีคู่แปดบ้าง คู่สี่บ้าง สลับมือบ้าง สะบัดมือบ้าง ประกอบกันไป แต่โดยมากก็ใช้ตีสลับมือลงบนลูกฆ้องต่าง ๆ นั่นแหละ ส่วนปี่ในนั้นมักแปลลูกฆ้องออกเป็นลูกต่าง ๆ เป่าเคล้ากันไปกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ดังนี้เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ล้วนแล้วแต่ช่วยตกแต่งลูกฆ้องซึ่งเป็นเนื้อเพลงแท้ ๆ และพึ่งไม่ใคร่รู้เรื่องนั้นให้เกิดความไพเราะน่าฟังขึ้น ความไพเราะจะมีมากน้อยแค่ไหนก็ย่อมแล้วแต่วิธีแปลของแต่ละคนในวงเป็นสำคัญ ถ้าหากต่างคนต่างแปลให้เข้ากับเครื่องมือของตนจริง ๆ แล้ว ปี่พาทย์วงนั้นก็จะได้รับความนิยมว่าเป็นปี่พาทย์ชั้นฝีมือ ใครมาหาไปบรรเลงก็จะได้ค่าตัวแพง ตรงกันข้าม ถ้าแปลไม่เป็นรสเช่น ตีระนาดเสียจนไม่รู้ว่ากลอนอะไรเป็นอะไร หรือเป่าปี่เสียจนเปรอะไปเช่นนี้ แทนที่จะไพเราะก็จะกลายเป็นหนวกหู เพราะเครื่องดนตรีแต่ละชนิดในวงปี่พาทย์นั้นมันค่อนข้างจะดังอยู่ไม่ใช่น้อย ถ้าต่างคนต่างตีแข่งกันขึ้นมาโดยไม่รู้ว่าทางไหนเป็นทางไหนแล้ว รับรองว่าท้องเป็นวงที่หนวกหูที่สุด แต่ถ้าต่างคนต่างรู้จักประคบมือทำเสียงให้พอเหมาะและแปลลูกฆ้องให้ถูกต้องตามทำนองเครื่องดนตรีของตนจริง ๆ แล้ว รับรองว่าต้องเป็นวงที่ไพเราะมาก โดยเฉพาะปี่นั้น เป็นเครื่องดนตรีที่ประหลาด คือถ้าอยู่ในมือของผู้เชี่ยวชาญแล้ว จะพึ่งไพเราะวังเวงหาที่เปรียบมิได้ แต่ถ้าอยู่ในมือของคนหัดใหม่ ๆ แล้วก็จะหนวกหูหาที่เปรียบมิได้อีกเหมือนกัน ฉะนั้นในการจัดวงปี่พาทย์จึงควรระลึกไว้เสมอว่าเรามีคนปี่ที่ดีพอหรือไม่ ถ้าคนปี่ยังไม่ดีพอก็ไม่ควรใส่ปี่เข้าไป เพราะจะทำให้วงทั้งวงเสียไปหมด คนปี่ต้องเก่งพอตัวจึงจะอุ้มวงทั้งวงให้พึ่งไพเราะขึ้นมาได้

เอ๊ะ การตกแต่งประดับประคาลูกฆ้องดังกล่าวนี้ ไม่ได้ใช้เสียงประสานแบบสากลเข้าช่วยบ้างก่อกหรือครับ อ่อ-เปล่าครับ ลักษณะการบรรเลงของเราต่างกับดนตรีสากลมาก ความไพเราะของดนตรีไม่ได้อยู่ที่การแยกเสียงประสานแบบดนตรีสากล แต่อยู่ที่การจัดทางบรรเลงของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ให้เข้ากันได้อย่างเหมาะสมดังกล่าวแล้ว ส่วนคู่ประสานแบบไทยเรานั้นก็มีอยู่ในการบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ในตัวของมันอยู่แล้ว เช่นอาจจะดีเป็นเสียงประสานคู่สอง สาม สี่ ห้าและหกได้ คู่ประสานดังกล่าวนี้ ถ้าเป็นทำนองลูกฆ้องท่านก็จะกำหนดไว้เสร็จว่าตอนใดจะต้องใช้คู่ประสานคู่ใด แต่ถ้าเป็นเครื่องดนตรีอื่น ๆ นักดนตรีก็มีหน้าที่เลือกหาคู่ประสานเอาเองดังได้กล่าวแล้วแต่ต้น

△ △ △ △

5. เทคนิคการบรรเลงเพลงไทย

การตกแต่งประดับประดาลูกฆ้องที่ว่ามาเมื่อตะกี้นี้ เป็นเรื่องของเพลงที่ดำเนินทำนองไปอย่างธรรมดา เช่นตามตัวอย่างเพลงสีนวลที่ยกมานั้น ลูกฆ้องซึ่งเป็นเนื้อเพลงก็ดำเนินไปเรื่อย ๆ และเครื่องดนตรีอื่น ๆ ก็ดำเนินทำนองเรื่อย ๆ ไปแบบเดียวกัน เมื่อฟังแล้วจึงทำให้รู้สึกเย็นหูนุ่มนิ่มดี แต่เพลงบางชนิดเป็นเพลงประเภท *"ลูกล้อลูกขัด"* ซึ่งมีการ ขัด ล้อ ต่อ เหลื่อม ล้วงจังหวะ หน่วงจังหวะ ว่ากันแบบโลดโผนไปทีเดียว ฟังแล้วรู้สึกน่าสนุกเร้าใจเป็นอย่างยิ่ง ตัวอย่างของเพลงชนิดนี้ก็ได้แก่ ทะยอยนอก ทะยอยกลาง ทะยอยใน เชิดจีน เขมรราชบุรี ฯลฯ เป็นต้น

ลักษณะการล้อและขัดของเรานั้น ต่างจากดนตรีของชาติอื่น ๆ มาก คือไม่ใช่มีการล้อและขัดกันเฉย ๆ แต่ยังมีการล่อหลอก การล้วง และอื่น ๆ ซึ่งทำให้น่าดูน่าฟังเป็นพิเศษ สิ่งเหล่านี้นับว่าเป็นเทคนิคพิเศษของดนตรีไทยโดยเฉพาะ ซึ่งยากที่จะหาเทคนิคของดนตรีชาติอื่น ๆ มาเทียบได้ ฉะนั้นจึงสมควรจะได้อธิบายเทคนิคต่าง ๆ เหล่านี้ไว้สักเล็กน้อย

เทคนิคเกี่ยวกับการล้อและขัด

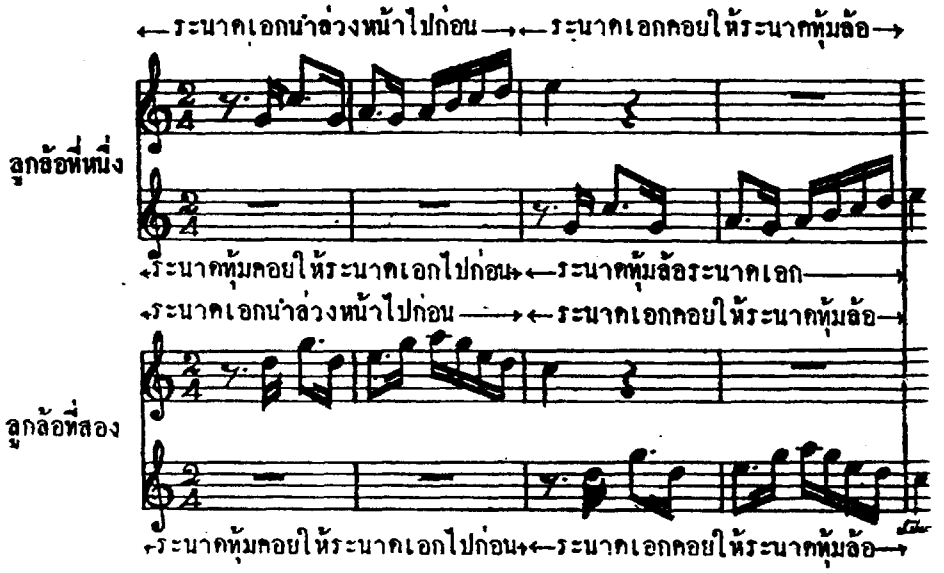
เพลงไทยชั้นสูงโดยมากมักเป็นเพลงประเภท *"ลูกล้อลูกขัด"* ซึ่งผู้แต่งจะวางแนวลูกฆ้องไว้อย่างชัดเจนว่า ตรงไหนจะให้พวกนำนำไปก่อนแล้วพวกตามจึงล้อทีหลัง หรือตรงไหนจะให้ขัด ต่อ ล้อ หรือเลื่อมจังหวะกันอย่างใด ตามธรรมดาในวงปีพาทย์นั้น ปี่ ระนาดเอก ระนาดทอง และฆ้องเล็กจะเป็นฝ่ายผู้นำในการล้อและขัด ส่วนฆ้องใหญ่ ระนาดทุ้มและระนาดทุ้มเหล็กนั้นเป็นผู้ตาม เพลงลูกล้อลูกขัดนี้ฟังไพเราะและสนุกสนานมาก นับว่าเป็นเพลงชั้นเอกของวงดุริยางค์ไทยทีเดียว แต่คนฟังจะต้องฟังเป็นนะครับ ถ้าฟังไม่เป็นก็มีหวังง่วงไปเลย ก็เหมือนกับดุริยางค์สากลนั่นแหละครับ ถ้าเป็นพวกเพลงคลาสสิคแล้วคนฟังต้องฟังเป็นจึงจะได้ ถ้าฟังไม่เป็นก็หลับไปเหมือนกัน เพราะฟังไม่ออกว่าที่ว่าไพเราะมันอยู่ที่ตรงไหน ไม่เหมือนพวกเพลงลูกทุ่งต่าง ๆ ซึ่งเด็กฟังได้ผู้ใหญ่ฟังดี ไม่ต้องมีความรู้เลยก็ฟังได้ คือฟังเข้าหูซ้ายแล้วก็ทะลุออกหูขวาไป แต่ในการฟังเพลงคลาสสิคนั้น เมื่อเข้าหูซ้ายมาแล้วผู้ฟังจำต้องเข้าไปพักไว้ในสมองเสียหน่อยหนึ่งก่อน ให้สมองสร้างมโนภาพไปตามทำนองของเพลงเสียก่อน แล้วจึงปล่อยออกหูขวาไปได้ เพลงไทย

ก็เหมือนกันถ้าเป็นเพลงชั้นสูงต้องฟังให้ออกว่าเพลงนี้มันล้อมันขัดกันที่ตรงไหน ใช้เสียงเบาเสียงหนักอย่างไร การขัด ล้อ ต่อ เหลื่อม หรือล้ำจังหวะ หน่วงจังหวะ เหล่านี้ทำได้สนิทสนมกลมกลืนกันดีหรือไม่ ฟังจนกระทั่งเสียงปี่ เสียงระนาด ว่าตรงนี้ใช้เสียงตอดเสียงกรอดเสียงโปรยหรือเสียงอื่นๆ ได้ถูกต้องกับทำนองเพลงหรือไม่เพียงใด ดังนี้เป็นต้น ถ้าไม่มีความรู้ดังกล่าวนี้แล้วจะฟังไม่ออกรส สู้ฟังเพลงง่าย ๆ ประเภทลาวดวงเดือน ลาวเสี่ยงเทียน อย่างนี้ยังจะสนุกดีกว่าเป็นไหน ๆ

อย่างไรก็ดี ก่อนที่จะมีความรู้ขั้นสูงขึ้นไปนั้น ควรจะต้องรู้เสียก่อนว่า ที่เรียกว่าเพลง *"ลูกล้อลูกขัด"* นั้นหมายความว่าอย่างไร เพลงลูกล้อลูกขัดนี้คือ *เพลงซึ่งประกอบไปด้วยท่วงทำนองต่าง ๆ ซึ่งมีทั้งการเดินเนื้ออย่างธรรมดา การล้อ การต่อ การขัด การหลอกล่อหน่วงและล้ำจังหวะกัน* เหล่านี้เป็นต้น การเดินทำนองพิเศษนี้จะต้องอาศัยประสบการณ์และไหวพริบอย่างดีเลิศ จึงจะสามารถบรรเลงไปได้อย่างน่าฟัง ถ้าเป็นคนหัดใหม่แล้ว บรรเลงล้อกันไป ขัดกันมา ประเดี๋ยวเดียวก็ล้มหรือถ้าไม่ล้มก็คงฟังเป็นลูกทื่อ ๆ หาความไพเราะได้ยากเต็มที

ต่อไปนี้จะได้บรรยายถึงลักษณะแห่งการ ล้อ ขัด และอื่น ๆ พร้อมกับแสดงตัวโน้ตอย่างง่าย ๆ พอให้เป็นตัวอย่างไว้ชั้นหนึ่งก่อน

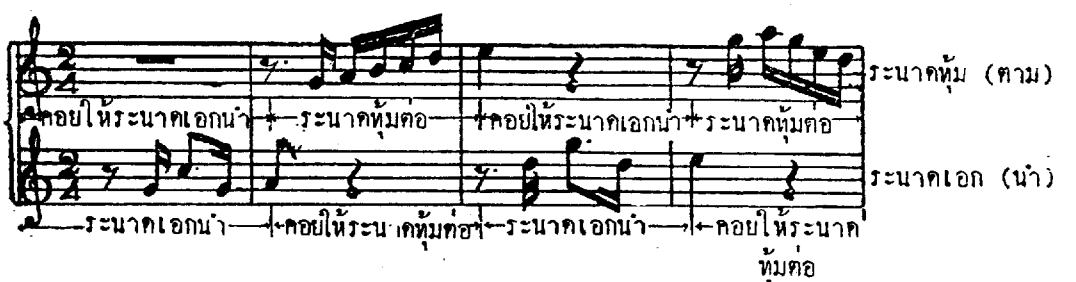
การล้อ

คือผู้นำบรรเลง *"ลูกล้อ"* ล่วงหน้าไปก่อน แล้วผู้ตามจึง *"ล้อ"* ลูกที่ผู้นำบรรเลงล่วงหน้าไปนั้น ตามวิถีแห่งเครื่องดนตรีของตนอีกทีหนึ่ง เมื่อประกอบกันเข้าแล้วจะฟังเหมือนหนึ่งลูกคลื่นในทะเลที่หนุนเนื่องกันเข้ามาเป็นแถว ๆ อย่างนั้น ลูกล้อนี้ผู้แต่งจะแต่งให้เป็นลูกเศร้า ๆ หรือลูกสนุกสนาน หรือจะล้อเลียนเสียงธรรมชาติอย่างใดก็ได้ เพื่อให้ผู้ฟังมีมโนภาพเกี่ยวกับลูกล้อดี จะขอนำเอาลูกล้อในเพลงคลื่นกระทบผึ้ง 3 ชั้น ซึ่งเป็นเพลงพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 7 มาแสดงให้ดู ลูกล้อนี้พระองค์ท่านทรงแต่งให้เป็นลักษณะลูกคลื่นในทะเลซึ่งหนุนเนื่องกันเข้ามาเป็นระยะๆ ไม่ขาดสาย

ถ้าท่านอ่านโน้ตข้างบนนี้แล้ว จะเห็นได้ว่าลูกล้อทั้งสองนี้พึ่งเสมือนหนึ่งเสียงสองเสียงที่หนุนเนื่องกันเข้ามาเป็นระยะ ๆ จริง ๆ การที่ระนาดเอกนำไปก่อนแล้วไปคอยให้ระนาดทุ้มล้ออยู่นี้ โดยปกติระนาดเอกจะไม่หยุดอยู่เฉย ๆ อย่างที่แสดงในโน้ต แต่จะมีการเล่นลูกบ้างเล็กน้อยและเบา ๆ เพื่อไม่ให้เสียเวลาคอย ระนาดทุ้มก็เหมือนกันตอนที่คอยอยู่นั้นก็จะเล่นไปบ้างเล็กน้อย การเล่นลูกในระหว่างคอยนี้เป็นเรื่องสำคัญอยู่ ถ้าเล่นลูกได้เหมาะสมก็จะช่วยส่งเสริมเพลงนั้นให้พึ่งไพเราะขึ้นอีก แต่ถ้าเล่นลูกไม่เป็นก็ควรหยุดอยู่เฉย ๆ อย่าเล่นดีกว่า เพราะจะทำให้พิรุธนวกหู แถมยังไปกลบเสียงเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่กำลังบรรเลงอีกด้วย

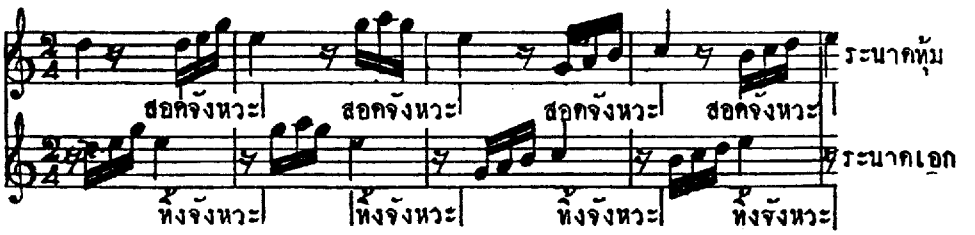
ที่ผมว่าระนาดเอกนำและระนาดทุ้มตามนี้ ความจริงผมหมายถึงว่าพวกดนตรีที่บรรเลงนำดังกล่าวแล้วเป็นผู้ล่วงหน้าไปก่อน พวกที่บรรเลงนำนี้ก็ได้แก่ปี่ใน ระนาดเอก ระนาดเอกเหล็ก และฆ้องเล็กเป็นต้น โดยมากเครื่องดนตรีที่บรรเลงนำเหล่านี้มักเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงแหลม ผิดกับพวกที่บรรเลงตามซึ่งมักมีเสียงทุ้ม เมื่อพวกนำนำลูกล้อล่วงหน้าไปก่อนแล้ว พวกที่ตามเช่น ระนาดทุ้ม ฆ้องใหญ่ และระนาดทุ้มเหล็กก็จะตามไปพร้อม ๆ กัน แต่ในโน้ตข้างบนนั้นผมขี้เกียจเขียนเป็นหลาย ๆ ทางให้ยุ่งยาก ก็เลยเขียนแต่ระนาดเอกกับระนาดทุ้มเท่านั้น

การต่อ

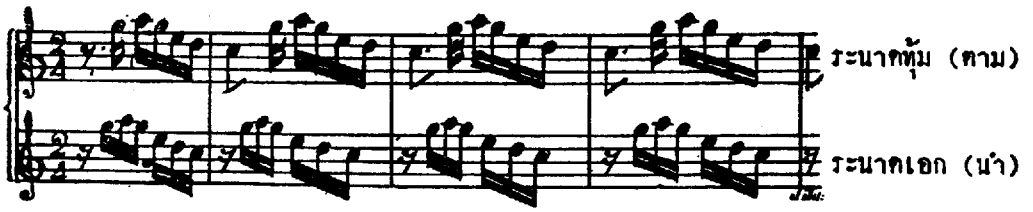
คือผู้นำบรรเลงลูกที่จะต่อกันไปครึ่งหนึ่งก่อน เสร็จแล้วผู้ตามจึงจะต่ออีกครึ่งหนึ่งให้ครบ ลูกที่ต่อกันไปต่อกันมานี้ภาษาดนตรีเรียกว่า *"ลูกต่อ"* ซึ่งโดยมากก็ได้แก่ลูกล้อลูกเดิมนั่นเอง แต่เอามาตัดครึ่งแล้วใช้วิธีบรรเลงต่อกันคนละครึ่งแทนที่จะล้อกันไปเต็มลูกเหมือนอย่างเดิม เช่นลูกล้อเพลงคลื่นกระทบฝั่งเมื่อตะกี้นี้ หลังจากหมดกระบวน *"การล้อ"* แล้วก็จะขึ้นกระบวน *"การต่อ"* โดยเอาลูกล้อแต่ละลูกมาแบ่งครึ่งให้ผู้นำนำไปครึ่งหนึ่งก่อน แล้วผู้ตามจึงต่ออีกครึ่งหนึ่งให้ครบ เมื่อเล่นรวมวงกันแล้วจะฟังเหมือนหนึ่งว่าคลื่นแต่ละลูกมันหนุนเนื่องกันเร็วเข้าเป็นระยะ ๆ คือลูกล้อนั้นเท่ากับเป็นคลื่นลูกใหญ่ ๆ หนุนเนื่องไล่กันเข้ามาทีละลูก ๆ พอมาถึงลูกต่อนี้ เราเอาลูกล้อมาตัดครึ่งเข้าก็แปลว่าคลื่นลูกมันเล็กลงหน่อยและไล่กันถี่ขึ้น ก็คล้าย ๆ กับเราโยนก้อนหินก้อนเบ้อเร่อตูมลงในน้ำคลื่นลูกแรก ๆ จะใหญ่ แล้วก็กลับเป็นลูกเล็ก ๆ วิ่งกระทบฝั่งหายไปทีละลูก ๆ จนหมด การล้อ ต่อ ขัด ก็เช่นเดียวกัน กล่าวคือตราวแรกจะเริ่มด้วยลูกล้อซึ่งเท่ากับเป็นคลื่นลูกใหญ่ แล้วตัดครึ่งลงเป็นลูกเล็ก ๆ เรื่อยไป จนไปถึงลูกขัดซึ่งเป็นลูกเล็กที่สุด พอหมดลูกขัดก็แปลว่าหมดกระบวนการล้อและขัดไปในตัว

ที่นี้ก็ถึงบทที่จะต้องเขียนโน้ตอีกละครับ เรื่องเขียนโน้ตนี้น่าเบื่อแท้ ๆ ผมเองก็เบื่อเพราะขี้เกียจเขียน ผู้อ่านก็เบื่อเพราะบางคนอ่านโน้ตไม่ออก ผู้พิมพ์ก็เบื่อเพราะต้องทำบล็อคเสียเงินมากขึ้นไปอีก แต่จะทำอย่างไรได้ล่ะครับ เพราะผมไม่สามารถจะบังคับหน้ากระดาษให้มันร้องเป็นเพลงออกมาได้ ถ้าจะให้ร้องได้ก็มีทางเดียวคือ ต้องเขียนโน้ตลงไปเท่านั้นเอง

การขัด

คือ *ผู้บรรเลงนำบรรเลงลูกสั้น ๆ แล้วทิ้งจังหวะท้ายไว้ให้เท่ากับลูกที่ตนนำไปนั้น ทั้งนี้เพื่อให้ผู้ตามใช้ลูกทำนองเดียวกันสอดใส่ให้ครบจังหวะ* ลูกที่มีลักษณะเช่นนี้ภาษาทางดนตรีเรียกว่า

"ลูกขัด" อันที่จริงลูกขัดนี้ก็คล้าย ๆ กับลูกล้อ แต่ทว่าเป็นลูกสั้น ๆ โดยทั่วไปลูกขัดนี้ก็ตัดเอามาจากตอนท้ายของลูกต่อนั่นเอง คือเริ่มด้วยลูกล้อก่อน แล้วตัดครึ่งมาเป็นลูกต่อ แล้วจึงเอาครึ่งหลังของลูกต่อมาตัดให้เป็นลูกล้อสั้น ๆ อีกทีหนึ่ง เรียกว่า *"ลูกขัด"* ในกระบวนการล้อและขัดนั้น โดยทั่วไปจะมาจบชุดเอาตรงลูกขัดนี้ แต่บางทีแทนที่จะจบลงด้วยลูกขัดกลับไปจบด้วย *"ลูกเหลื่อม"* ก็มี (ซึ่งเราจะได้กล่าวในหัวข้อต่อไป) เช่นลูกล้อเพลงคลื่นกระทบฝั่งที่เรายกมาเป็นตัวอย่างเป็นต้น ลูกล้อชุดนี้จบลงที่ลูกเหลื่อม แทนที่จะจบลงด้วยลูกขัด ฉะนั้นจึงจำเป็นต้องหาตัวอย่างลูกขัดอื่น ๆ มาเขียนโน้ตให้ดูดังนี้

โปรดสังเกตว่าบางท่านเรียก *"ลูกขัด"* นี้ว่า *"ลูกล้อ"* แต่เป็นลูกล้อขนาดสั้น ๆ ซึ่งโดยทั่วไปก็มีความยาวเพียงพยางค์หนึ่งหรือสองพยางค์เท่านั้น ส่วน *"ลูกต่อ"* นั้นท่านเรียกเป็น *"ลูกขัด"* ไป เพราะทำนองของคนนำกับคนตามไม่ได้เป็นอย่างเดียวกัน คนนำนำขึ้นมาอย่างหนึ่ง แต่คนตามไพล่ต่อขัดไปเสียอีกอย่างหนึ่งกันนี้ อย่างไรก็ดีโดยที่ในบัจจุบันนี้นักดนตรีส่วนมากมิได้เข้าใจอย่างนั้น แต่เข้าใจอย่างที่ผมว่านี้มากกว่า ฉะนั้น ถึงแม้จะเป็นการเข้าใจผิดมานาน ก็ควรต้องอนุโลมให้เป็นถูกไป เพราะจะไปกลับความเข้าใจของคนจำนวนมากให้หันเหไปอีกทางหนึ่งนั้นย่อมเป็นการยาก

การเหลื่อมหรือเฉี่ยว

คือผู้นำบรรเลงเพลงประโยคสั้น ๆ แล้วทิ้งจังหวะท้ายไว้นิดหนึ่ง ประมาณเท่าตัวเขบ็ต 2 ชั้น 1 ตัวในจังหวะ $\frac{2}{4}$ ไม่ถึงกับทิ้งจังหวะไว้ให้เท่ากับลูกที่ตนนำไปแบบลูกขัดที่กล่าวข้างต้น เสร็จแล้วผู้ตามก็บรรเลงเพลงประโยคเดียวกันนั้นให้ท้ายประโยคลงจังหวะพอดี เมื่อพังเข้าด้วยกันแล้วจะเห็นได้ว่าตอนท้ายประโยคมีการเหลื่อมกันนิด ๆ คือผู้นำจบประโยคก่อนผู้ตามนิดหนึ่งทุกทีไป ทั้งนี้ก็เพราะผู้นำขึ้นประโยคล่วงหน้าไปนิดหนึ่งนั่นเอง ลูกชนิดนี้ทางภาษาดนตรีเรียกว่า *"ลูกเหลื่อม"* หรือ *"ลูกเฉี่ยว"* ซึ่งโดยมากก็ไปตัดเอาตอนท้ายของลูกต่อมาเหลื่อมหรือเฉี่ยวกันนั่นเอง ตัวอย่างลูกเหลื่อมหรือลูกเฉี่ยวจากเพลงคลื่นกระทบฝั่งมีดังนี้

ลูกโยน

คำว่า *ลูกโยน* นี้ใช้อยู่ในเพลงประเภทสองไม้ซึ่งยังไม่ควรกล่าวในที่นี้ แต่อย่างไรก็ดี เพื่อให้เนื้อความเรื่องลูกล้อลูกขัดจบลงอย่างสมบูรณ์ จำเป็นต้องอธิบายเรื่องเพลงลูกโยนนี้บ้างเล็กน้อย

เพลงที่มี *"ลูกโยน"* นี้ *จะต้องเป็นเพลงในหน้าทับสองไม้หรือหน้าทับทยอย* (ซึ่งจะได้กล่าวต่อไปภายหลัง) เพลงประเภทนี้จะมี *"เนื้อ"* ซึ่งกำหนดจังหวะไว้แน่นอนว่าต้องเป็นเท่านั้นเท่านี้ นอกจากเนื้อแล้ว โดยมากเขาจะใส่น้ำหรือลูกโยนไว้ตอนหัวและท้ายเพลง บางทีก็ใส่ไว้ตรงกลางเพลงเป็นตอน ๆ ไปแล้วแต่จะเห็นเหมาะสม ลูกโยนนี้ความจริงก็คล้ายกับลูกเท่านั่นเอง ผิดกันแต่ว่าลูกเท่านั้นมักอยู่ในเพลงหน้าทับปรบไก่ และเป็นลูกที่ท่านกำหนดจังหวะแน่นอน ถึงจะยืดขยายเพลงขึ้นไปกี่ชั้นกี่อัตราก็จำต้องขยายลูกเท่าให้ยาวขึ้นไปตามอัตราที่กำหนดด้วย เช่นสมมุติว่าลูกเท่าในอัตรา 2 ชั้นมีความยาวเท่ากับโน้ต $\frac{2}{4}$ จำนวน 2 ห้องเมื่อขยายเพลงขึ้นเป็นอัตรา 3 และ 4 ชั้น แล้วลูกเท่าก็ต้องได้รับการขยายขึ้นไปเป็น 4 ห้องและ 8 ห้องตามลำดับด้วย จะขยายให้ยาวหรือสั้นไปกว่าจังหวะที่กำหนดไม่ได้ ส่วนลูกโยนนั้นมีแต่ในเพลงหน้าทับสองไม้และเป็นลูกที่ไม่กำหนดจังหวะ เมื่อผู้แต่งยืดขยายเพลงขึ้นเป็นอัตรา 3 ชั้นนั้น จะขยายลูกโยน 2 ชั้นให้ยาวขึ้นไปกี่จังหวะก็ย่อมทำได้โดยไม่ถือว่าผิดแต่ประการใด และถึงแม้จะเป็นเพลงในอัตรา 2 ชั้น ผู้แต่งก็อาจขยายลูกโยนพลิกแพลงเพิ่มเติมขึ้นไปได้เช่นเดียวกัน

ข้อสำคัญต้องยึดหลักไว้อย่างหนึ่ง **คือลูกโยนนี้จะต้องยืนเสียงใดเสียงหนึ่งอยู่ตลอดไป** เช่นถ้าลูกโยนตกเสียง *"เร"* แต่ละลูกที่พลิกแพลงไปก็จะต้องลงจังหวะสำคัญด้วยเสียง *"เร"* และจะต้องจบชุดของลูกโยนด้วยเสียง *"เร"* เช่นเดียวกัน ประโยชน์สำคัญของลูกโยนก็คือ **ทำให้ผู้แต่งเพลง ผู้ร้อง และผู้บรรเลง สามารถประดิษฐ์ทำนองพลิกแพลงเอาได้ตามความพอใจเท่าที่ตนเห็นว่าเหมาะสม** ในด้านผู้ร้องนั้น เมื่อร้องมาถึงลูกโยนแล้วจะดัดแปลงทำนองเอื้อนไปอย่างใดก็ได้ เช่นถ้าเป็นเพลงทำนองเศร้า เมื่อร้องมาถึงลูกโยนก็ควรดัดกันให้เศร้าไปทีเดียว จะ

ครวญให้ยาวออกไปกี่จังหวะก็ได้ ขอแต่ให้ไพเราะและให้ได้อารมณ์อย่างถูกต้อง กับไม่ยาวหรือสั้นเกินไปจนน่าเกลียดเท่านั้น ในด้านผู้บรรเลง เมื่อบรรเลงมาถึงลูกโยนก็อาจจะดัดแปลงทำนองให้พลิกแพลงเป็นอย่างโน้นอย่างนี้ได้ตามใจชอบ ข้อสำคัญขอให้ไพเราะและอย่าให้ยาวหรือสั้นเกินเหตุไป และต้องรักษาลูกตกเสียงเดิมให้คงที่อยู่เสมอ เช่นถ้าบรรเลงเนื้อเพลงมาตกเสียง *"เร"* ดังกล่าวแล้ว เมื่อเข้าลูกโยนจะดัดแปลงไปอย่างไรก็ได้ แต่เสียงตกของแต่ละลูกจะต้องเป็นเสียง *"เร"* และตอนท้ายของลูกโยนก็ต้องตกเสียง *"เร"* เช่นเดียวกัน

ทีนี้ สำหรับผู้แต่งเพลงนั้น ประโยชน์ของลูกโยนก็มีเหลือหลายทีเดียว เพราะเป็นการเปิดโอกาสให้ได้แสดงฝีไม้ลายมือในการใส่ลูกล้อลูกขัดเข้าไปอย่างเต็มที่ ใครมีฤทธิ์มากเท่าใดก็จะได้เห็นกันตอนนั้นละ เช่นถ้าเราพลิกไปดูโน้ตลูกโยนเพลงคลื่นกระทบผึ่ง 3 ชั้นในหน้า 33 จะเห็นได้ว่า ความจริงลูกโยน 2 ชั้นตรงนี้ตกเสียง *"มี"* และมีความยาวเพียงชั่ว 2 ห้องโน้ตเท่านั้น แต่พอมาถึงอัตรา 3 ชั้นเข้าแล้ว ท่านผู้แต่งท่านก็ใส่ลูกล้อลูกขัดต่าง ๆ ลงไปในลูกโยนนี้ จนพึ่งเป็นเสียงลูกคลื่นที่หนุนต่อเนื่องกันเข้ามาเป็นระยะ ๆ จนกระทั่งหมดชุดของลูกโยน ซึ่งต้องจบลงด้วยเสียง *"มี"* เหมือนกัน แล้วจึงบรรเลงเข้าเนื้อเพลงต่อไป

ขอให้สังเกตว่า แม้จะเป็นเพลงหน้าทับสองไม้ ผู้แต่งก็ดัดแปลงเพิ่มเติมได้แต่เฉพาะลูกโยนเท่านั้นนะครับ ลูกที่เป็นเนื้อเพลงจะไปพลิกแพลงของเขาเอาตามใจชอบไม่ได้ เช่นเนื้อเพลงในอัตรา 2 ชั้นเขามีอยู่ 16 ห้อง เมื่อจะขยายขึ้นเป็นอัตรา 3 ชั้น ก็ต้องขยายขึ้นไปเท่าตัวเป็น 32 ห้อง จะขยายให้มากหรือน้อยไปกว่านี้ไม่ได้ ไม่เหมือนลูกโยนซึ่งจะพลิกแพลงเพิ่มเติมอย่างไรก็ได้ทั้งนั้น

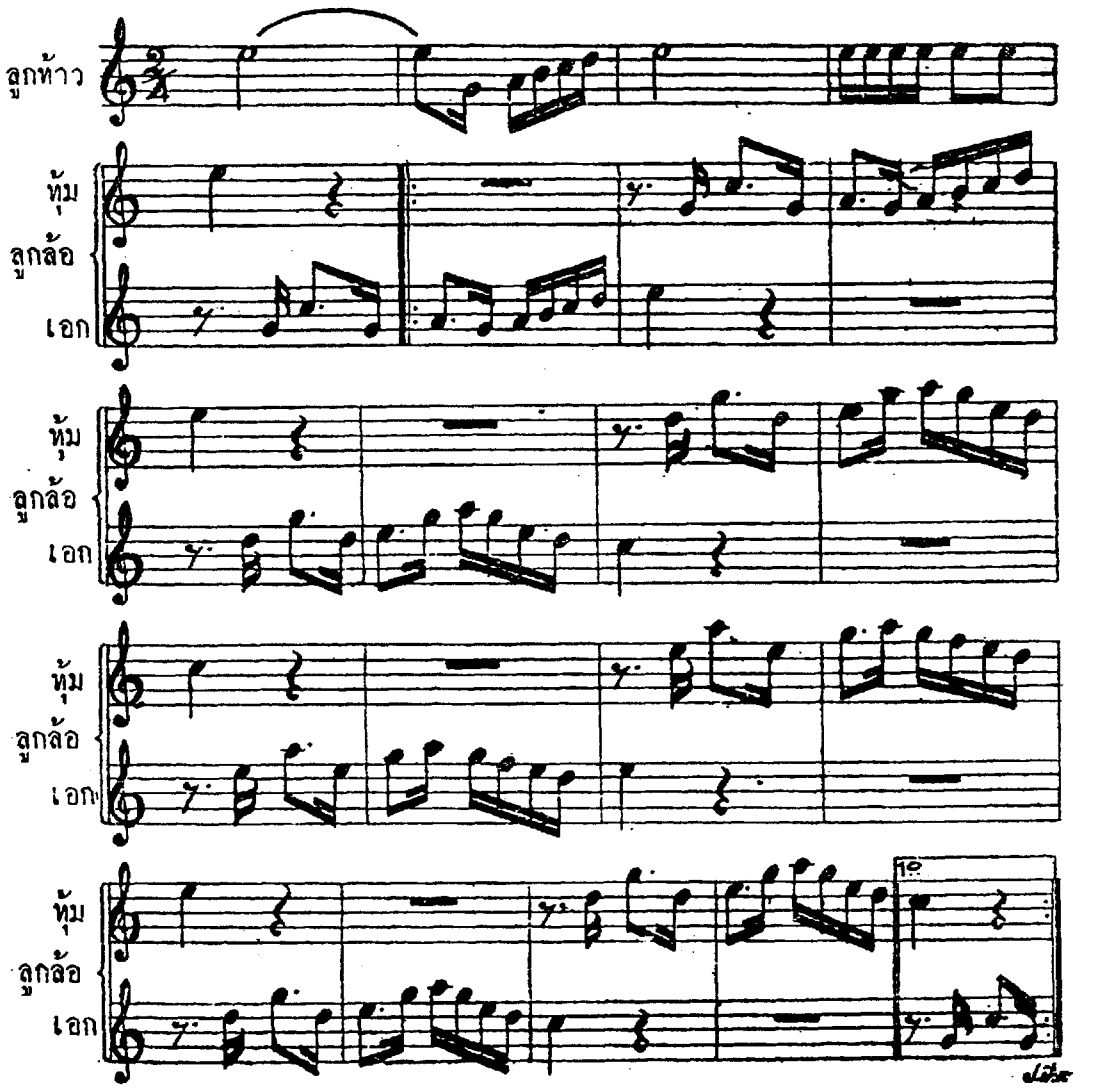
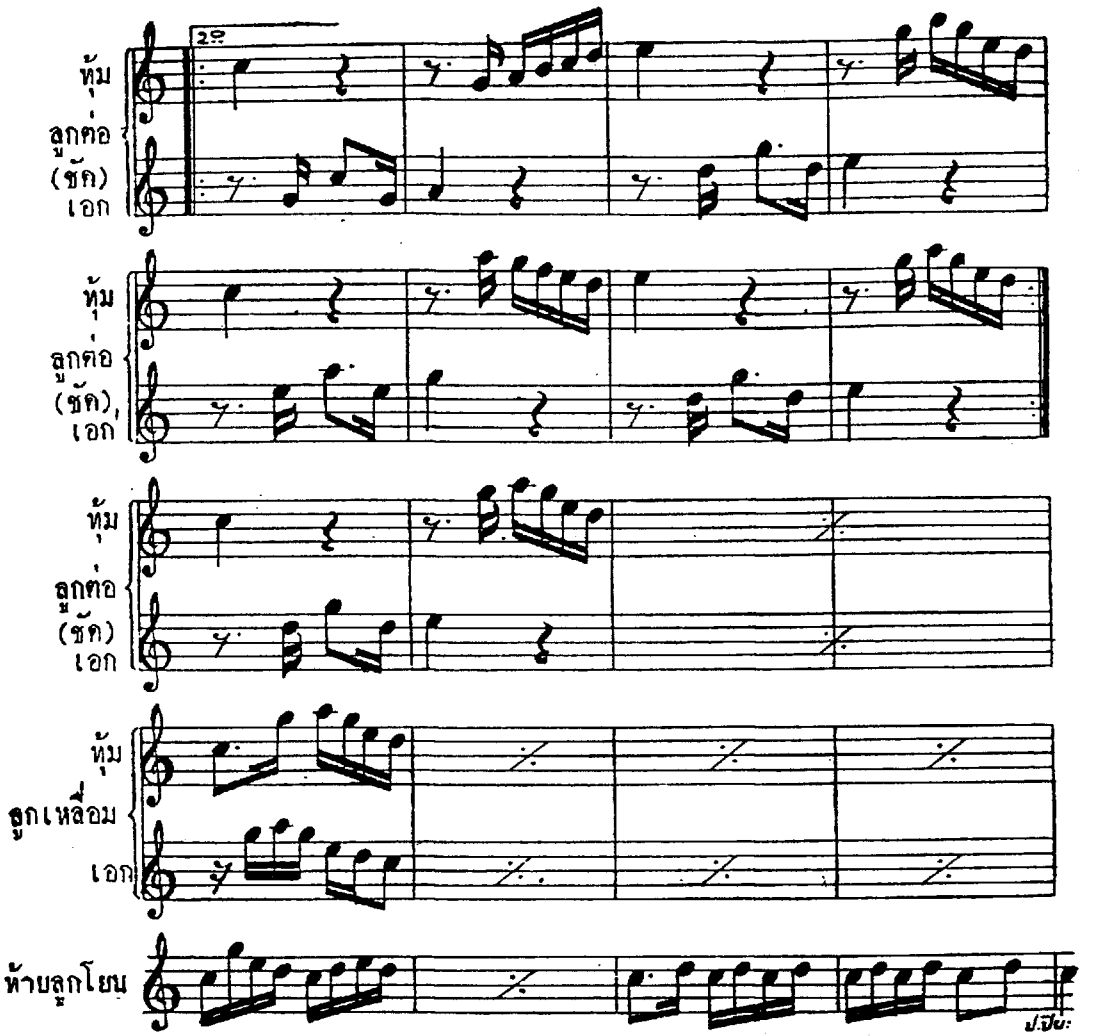
ลูกโยนนี้ตามปกติจะอยู่ตอนต้นและตอนท้ายของเพลง ส่วนตอนกลางนั้นเป็นเนื้อเพลง ลูกโยนอาจจะมีชุดเดียวหรือ 2-3 ชุดติดต่อกันไปก็ได้ เช่นเพลงกราวในจะมีลูกโยนตอนต้นอยู่ 2 ชุดติดกันไป แล้วออกเนื้อ แล้วจึงออกโยนตอนปลายอีก 2 ชุด บางทีก็ขยายขึ้นไปถึง 4 ชุด เพลงที่มีลูกโยนนี้จำต้องเป็นเพลงประเภท *"ลูกล้อลูกขัด"* ทั้งสิ้น เพราะลูกโยนแต่ละชุดก็คือลูกล้อลูกขัดต่าง ๆ มาประกอบกันเข้านั่นเอง ก่อนจะขึ้นลูกโยนแต่ละลูกนั้น มักจะต้องมีลูก *"เท่า"* (ซึ่งน่าจะเป็นลูกท้าว) เข้าสู่ลูกโยนดังกล่าวเสียก่อน ถ้าเป็นเพลง 3 ชั้นลูกท้าวดังกล่าวนี้จะได้ยินเป็นเสียง *"นอย-น้อยนอย หน่อย-นอย-เปี้ยวมาลงรูปู"* ที่ผมว่านี้ คนสมัยนี้อาจฟังไม่เข้าใจ แต่

ถ้าบีนเด็กสมัยผมแล้ว แทบทุกคนรู้จักลูกระนาดที่เรียกว่า *"เปี๋ยว มา ลง รู ปู"* นี่แหละทั้งนั้น **ถ้าจะเขียนเป็นโน้ตลงไปก็จะได้ดังนี้**

พอขึ้นลูกท้าวหรือลูกเท่านี้เสร็จแล้ว ต่อไปก็บรรเลงลูกโยนซึ่งประกอบด้วยขบวนการ **ล้อ-ต่อ-ขัด** หรือ ล้อ-ต่อ-เหลื่อม อย่างที่บรรยายเป็นข้อ ๆ มาแล้วเมื่อตะกี้นี้ โดยกระบวนการลูก **ล้อต่อขัดหรือเหลื่อมทั้งหมด** จะต้องตกเสียงยืนไว้เสมอ จะไปตกเสียงอื่นไม่ได้ เช่นตามตัวอย่างข้างบนนั้น ลูกเท่าตกเสียง *"มี"* ฉะนั้นกระบวนการล้อต่อขัดตลอดทั้งโยนก็จะต้องตกเสียง *"มี"* เหมือนกัน ลูกโยนทุกลูกจะไปหมดชุดเอาตรงลูกขัดหรือลูกเหลื่อมอย่างใดอย่างหนึ่ง เมื่อจบโยนแล้วก็จะออกเนื้อเพลงต่อไป หรือถ้ายังไม่ออกเนื้อก็อาจจะหาทางเปลี่ยนเสียงลูกตกแล้วใช้โยนอื่นเข้ามาบรรเลงแทรกต่อไปอีกหนึ่งหรือสองชุดแล้วจึงออกเนื้อก็ได้ แต่โดยทั่วไปเมื่อบรรเลงลูกโยนจบแล้วก็มักจะบรรเลงเนื้อเพลงต่อไปทันที ทั้งนี้เพราะเสียงตกของลูกโยนมันบังคับอยู่นั่นเอง

เพื่อให้เข้าใจดี จะขอนำเอาลูกโยนตอนต้นของเพลงคลื่นกระทบฝั่ง 3 ชั้นที่ได้ยกเป็นตัวอย่างสำหรับลูกล้อ ลูกขัด และลูกเหลื่อมแล้วนั้นมาร้อยติดกันให้ครบชุดเป็นลูกโยน 1 ชุด คือ เริ่มต้นด้วยลูกล้อ แล้วตัดครึ่งเอามาต่อกันเป็นลูกต่อ แล้วตัดครึ่งท้ายลูกต่อเอาไปทำเป็นลูกเหลื่อมอีกทีหนึ่ง อย่าลืมนะครับว่าเพลงคลื่นกระทบฝั่ง 3 ชั้นนี้ ท่านแต่งให้มีลักษณะเป็นลูกคลื่นที่วิ่งเข้ากระทบชายฝั่งเป็นลูก ๆ เป็นระยะ ๆ ฉะนั้นถ้าลูกโยนซึ่งประกอบด้วยลูกล้อ ลูกต่อ และลูกเหลื่อมครบชุดแล้ว จะมีมโนภาพเห็นเป็นลูกคลื่นดังกล่าวจริง ๆ คือลูกล้อในตอนแรกนั้น จะแสดงลูกคลื่นลูกใหญ่ ๆ ที่หนุนเนื่องกันเข้ามาเป็นลำดับ ส่วนลูกต่อและลูกเหลื่อมในตอนที่สองและสามนั้น จะแสดงลูกคลื่นลูกย่อย ๆ ลงไปเป็นลำดับ ถ้าท่านสามารถอ่านโน้ตลูกโยนชุดนี้ได้ดีถ้วนดีแล้ว ท่านจะรู้สึกว่าดนตรีไทยของเรานี้มีอะไรสนุก ๆ ไม่แพ้ดนตรีของชาติใดในโลกเลยทีเดียว

อ้อ ขอให้สังเกตว่าลูกเท่าในบรรทัดแรกนั้น ไม่ได้เป็นลูกเท่าอย่างทั่วไปเหมือนอย่างที่ว่าเมื่อตะกี้นะครับ แต่เป็นลูกเท่าพิเศษที่ท่านใช้สำหรับเพลงนี้โดยเฉพาะ แม้กระนั้นลักษณะต่าง ๆ โดยทั่วไปก็ยังคล้ายคลึงกับลูกเท่าที่ใช้กันเป็นสามัญอยู่ดี

ตัวอย่างลูกโยนตอนต้นของเพลงคลื่นกระทบฝั่ง 3 ชั้น

เทคนิคของการลักจังหวะ

การล้อ ต่อ ขัด และเหลื่อมที่ว่ามาแล้วนั้น เป็นเรื่องของการบรรเลงโดยแบ่งออกเป็นสองพวก คือพวกนำเล่นล่วงหน้าไปก่อน แล้วพวกตามจึงล้อ ขัด หรือเหลื่อมกับพวกนำอีกทีหนึ่ง บรรดาลูกล้อ ลูกขัด และลูกเหลื่อมนี้ ผู้แต่งแต่ละท่านได้กำหนดไว้แน่นอนในลูกฆ้อง หรือเนื้อเพลงที่ท่านได้แต่งขึ้นมาแล้ว ฉะนั้นทุกคนจะต้องทำตามจะหลีกเลี่ยงมิได้

ที่นี้การ *"ลักจังหวะ"* นั้น อาจเกิดจากผู้แต่งท่านจงใจแต่งให้มีการลักจังหวะดังกล่าวโดยใส่ลูกลักจังหวะลงไปในเนื้อเพลงทีเดียว หรือเกิดจากผู้บรรเลงหาทางพลิกแพลงเล่นให้เกิดความไพเราะมากขึ้นก็ได้ เพลงที่ผู้แต่งจงใจแต่งให้มีการลักจังหวะก็เช่นเพลง ต้นวรเชษฐ 2 ชั้น เพลง

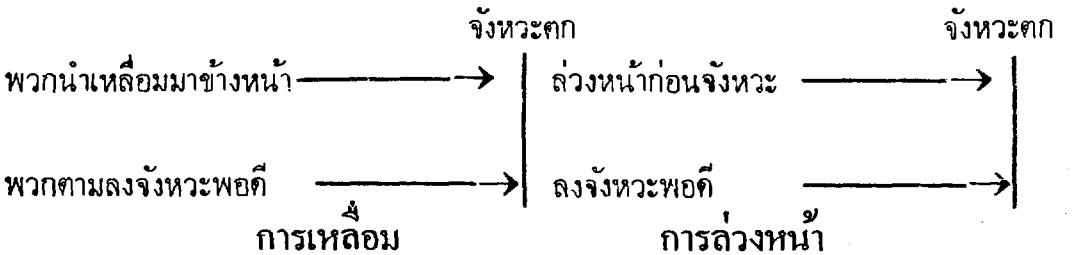
ครวญหา 2 ชั้นเป็นต้น ทั้งสองเพลงนี้มีลูกที่ลักจังหวะแบบ *"ล่วงหน้า"* พังแล้วไพเราะมากแต่ในหลายกรณี การลักจังหวะมักเกิดขึ้นจากการเล่นพลิกแพลงให้เกิดความไพเราะเสียเป็นส่วนใหญ่

เอ๊ะ–ผมยังไม่เข้าใจชัดเลยว่าการ *"ลักจังหวะ"* นี้ หมายความว่าอย่างไร ? อ๋อ–ก็หมายความง่ายๆ ว่า **เป็นการบรรเลงที่ตั้งใจจะให้คลาดจังหวะไปนั่นแหละครับ** เช่นจังหวะควรจะลงตรงนี้ก็ไม่เอา แกล้งลงให้มันล่วงหน้าไปเสียก่อนบ้าง ให้มันย้อยไปข้างหลังบ้าง ดังนี้เป็นต้น อ้าวถ้าอย่างนั้นมันไม่ผิดหลักวิชาดุริยางคศาสตร์ไปดอกหรือครับ อ๋อ-อันนี้เป็นข้อยกเว้นครับ เพราะเป็นการตั้งใจบรรเลงให้เป็นอย่างนั้นเอง และการบรรเลงแบบนี้ทำให้เกิดความไพเราะเพิ่มขึ้นเสียด้วย การบรรเลงผิดจังหวะโดยไม่ได้ตั้งใจนั้น เขาเรียกว่า *"คร่อมจังหวะ"* ถ้าอย่างนี้ต้องว่าผิด 100 เปอร์เซ็นต์ทีเดียว เพราะการคร่อมจังหวะนี้ ดีไม่ดีอาจทำให้เพลงล้มลงง่าย ๆ

การลักจังหวะนี้โดยทั่วไปมีอยู่ 2 อย่าง คือการ *"ล่วงหน้า"* อย่างหนึ่งกับการ *"ย้อยจังหวะ"* อีกอย่างหนึ่ง บางท่านก็รวม *"การเหลื่อม"* เข้าไปด้วย แต่การเหลื่อมนั้น ผมเห็นว่าเป็นการบรรเลงหลอกล่อระหว่างพวกนำกับพวกตามโดยใช้ประโยคเดียวกันมาเหลื่อมกัน ผิดกับการลักจังหวะซึ่งไม่ได้แบ่งออกเป็นประโยคนำและประโยคตามอย่างไร ผมจึงไม่ได้เอามารวมไว้ด้วย

การดำเนินทำนอง *"ล่วงหน้า"* นั้น หมายถึง **การบรรเลงที่ผู้บรรเลงบางคนแกล้งพลิกแพลงทำประโยคเพลงให้สั้นกว่าธรรมดา เวลาขึ้นประโยคก็ขึ้นพร้อมกับคนอื่น แต่เวลาลงกลับลงก่อนจังหวะ เป็นเหตุให้ลงก่อนคนอื่นเขา** ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะพี่แกแกล้งตัดประโยคของเพลงให้สั้นลงเล็กน้อยนั่นเอง ขอให้สังเกตว่ามันผิดกับการเหลื่อมมากนะครับ **การเหลื่อมนั้นต้องแบ่งเป็นพวกหน้าพวกหลังดังกล่าวแล้ว แต่การล่วงหน้านี้ไม่มีการแบ่งพวกเลย** การขึ้นประโยคก็ผิดกัน การเหลื่อมนั้นพวกนำขึ้นประโยคล่วงหน้าไปก่อน แต่พวกตามขึ้นทีหลัง เมื่อประโยคมันยาวเท่ากัน พวกตามก็ต้องจบทีหลังพวกนำอย่างไม่มีปัญหา ที่นี้การ *"ล่วงหน้า"* นี้ **ทุกคนขึ้นประโยคพร้อมกัน แต่คนใดคนหนึ่งเกิดไปตัดประโยคให้สั้นเข้า เลยจบก่อนคนอื่นเขา คนอื่นเขาจบพร้อมกับจังหวะ แต่หมอนี่ไพล่ตกก่อนจังหวะ จึงกลายเป็นล่วงหน้าไป**

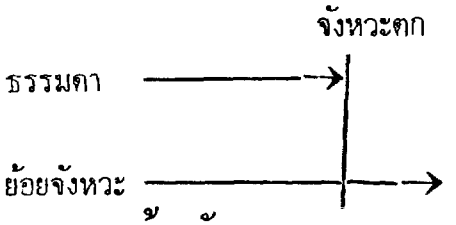
ถ้าจะเปรียบเทียบการล่วงหน้ากับการเหลื่อมก็อาจทำได้ง่าย ๆ ดังนี้



จะเห็นได้ว่าลูกเหลื่อมนั้นใช้ประโยคเท่ากัน เขียนเป็นเส้นตรงไว้ยาวเท่ากัน แต่พวกนำขึ้นต้นประโยคก่อนจึงจบก่อนจังหวะ ผิดกับพวกตามซึ่งขึ้นต้นประโยคอย่างธรรมดาจึงลงพร้อมจังหวะพอดี ส่วนการล่วงหน้า ทุกคนขึ้นต้นประโยคพร้อมกัน แต่ผู้ล่วงหน้าใช้ประโยคสั้นกว่าจึงจบก่อนสิ่งจังหวะ ทั้งนี้เป็นต้น

ลูกไหนจะใช้วิธีล่วงหน้าได้ดีนั้น เป็นเรื่องสำคัญที่ผู้บรรเลงแต่ละคนจะต้องพิจารณา ถ้าไปล่วงหน้าเอาแก่ลูกที่ไม่ควรจะทำเข้า แทนที่เพลงจะไพเราะก็กลับแฟบไปเลย โดยทั่วไปเครื่องดนตรีที่บรรเลงล่วงหน้าได้ดีก็ได้แก่ระนาดทุ้ม ระนาดทุ้มเหล็ก และซออู้ เครื่องอื่น ๆ อาจทำได้บ้าง แต่ก็ทำได้ไม่ไพเราะเหมือนเครื่องทั้งสามที่ได้กล่าวแล้ว

ทีนี้มาว่าเรื่อง *"ย้อยจังหวะ"* บ้าง การย้อยจังหวะนี้ก็ตรงกันข้ามกับการล่วงหน้าดังกล่าวแล้ว เพราะ **การล่วงหน้านั้นเป็นการแกล้งตัดประโยคเพลงให้สั้นลงเพื่อจะได้ลงก่อนจังหวะ แต่การย้อยนี้เป็นการแกล้งยืดประโยคเพลงให้ยาวออกไปจนต้องจบประโยคที่หลังจังหวะ** จะว่าเป็นการแกล้งทำอย่างเดียวก็ไม่ถูก เพราะเนื้อเพลงหรือลูกฆ้องที่แต่งไว้เป็นลูกย้อยไว้ก็มี แต่ส่วนมากก็แกล้งทำละครับ เพราะลูกฆ้องเขาก็ตกจังหวะอย่างธรรมดา แต่หมอนี่แกล้งแปลให้มันย้อยไปเสียอย่างนั้น แต่มันก็เป็นเรื่องที่ทำให้ไพเราะ จึงไม่ถือว่าเป็นการกระทำผิดแต่ประการใด



การย้อยจังหวะ

ตามภาพนี้จะเห็นได้ว่าทุกคนขึ้นประโยคเพลงพร้อมกัน **คนอื่นเขาจบประโยคพอดีกับจังหวะ แต่พ่อคนนี้เกิดจบที่หลังจังหวะขึ้น จึงกลายเป็นย้อยจังหวะไป**

ขอให้สังเกตว่าการล่วงหน้าและการย้อยจังหวะนี้ อาจทำได้ทั้งการขับร้องและบรรเลงนะครับ ไม่ใช่ทำได้แต่การบรรเลงอย่างเดียว โดยเฉพาะการร้องแล้วมักต้องอาศัยย้อยจังหวะเป็นพื้น ทั้งนี้เนื่องจากคำร้องบางคำตกจังหวะที่จะเอื้อนให้ตรงทำนองไม่ได้ เช่นทำนองเอื้อนลงจังหวะตรง.เสียงต่ำ แต่คำร้องที่ตกจังหวะเป็นคำเสียงสูง เมื่อเป็นเช่นนี้คนร้องก็ต้องร้องคำนั้นให้ตกจังหวะพอดีไว้ก่อน แล้วจึงค่อย *"กล่อม"* เสียงเอื้อนให้ต่ำลงมาให้เข้ากับทำนองอีกทีหนึ่ง เป็นเหตุให้เสียงเอื้อนที่ *"กล่อม"* ลงมานั้นตกที่หลังจังหวะ จึงต้องถือว่าเป็นลูกย้อยไปในตัว ดังนี้เป็นต้น

เทคนิคเกี่ยวกับการดำเนินทำนองต่าง ๆ

เพลงไทยแต่ละเพลงนั้นอาจดำเนินทำนองได้หลายอย่าง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับลักษณะแห่งลูกฆ้องที่กำหนดให้เป็นสำคัญ ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะเพลงไทยมีลูกฆ้องเป็นแม่บทอยู่ จากลูกฆ้องนี้ผู้บรรเลงอื่น ๆ ก็จะแปลออกเป็นทำนองเติมให้เข้ากับเครื่องดนตรีของตน การแปลนี้ทุกคนมีอิสระที่จะทำเอาตามที่ตนเห็นว่าไพเราะที่สุด ฉะนั้นลูกฆ้องลูกเดียวกัน ผู้แปลจึงอาจแปลให้เป็นทางหวานซาบซึ้งหรือ แปลเป็นทางเก็บ ทางขยี้ ทางรัวอย่างไรก็ได้ แต่นั่นแหละทั้งหมดก็ย่อมขึ้นอยู่กับการควรและไม่ควรเป็นสำคัญ โดยทั่วไปการดำเนินทำนองเพลงไทยมีอยู่หลายวิธีดังนี้

ทางหวานหรือทางโอด

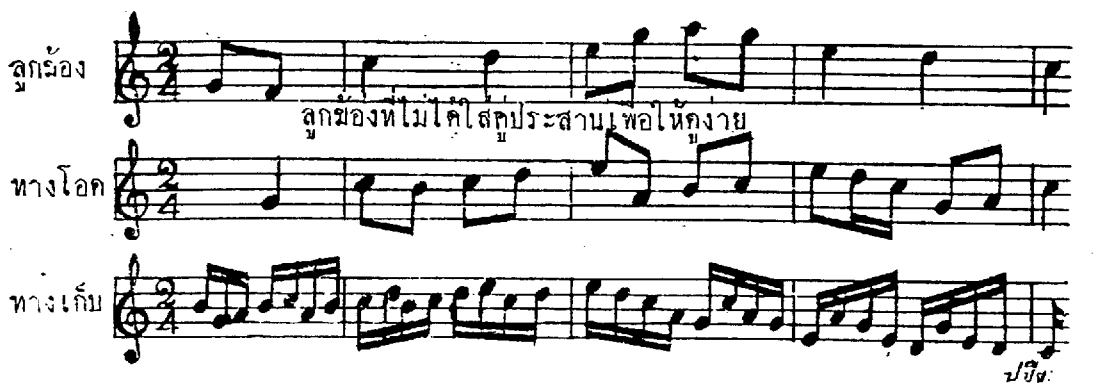
เห็นไหมครับ คำว่า *"ทาง"* นำมาใช้ในที่นี้อีกแล้ว ตอนนี้คำว่า *"ทาง"* มีความหมายใหม่อีกอย่างหนึ่ง คือหมายถึง *"วิธีดำเนินทำนองเพลง"* อย่างที่กำลังอธิบายอยู่นี้ คำว่า *"ทางหวาน"* หรือ *"ทางโอด"* นี้ หมายความว่า *เราแปลลูกฆ้องออกมาเป็นทางช้า ๆ แต่หวานซาบซึ้งคล้ายๆ กับทางร้องนั่นแหละครับ* เช่นเพลงพญาโศกเป็นต้น หากเราแปลลูกฆ้องออกมาเป็นทางหวานหรือทางโอดนี้แล้วก็จะพ่ำเศร้าเย็นเป็นที่สุด ทั้งนี้เพราะเพลงพญาโศกเป็นเพลงเศร้าอยู่แล้ว เมื่อเราแปลลูกฆ้องออกมาเป็นทางหวานหรือทางโอดจึงพ่ำเศร้าซึ้งถึงใจนัก แต่ถ้าเป็นเพลงที่ไม่โศก เมื่อแปลเป็นทางนี้ออกมาแล้วก็จะพ่ำหวานซึ้งไปอย่างธรรมดา ความจริงเราควรจะแยกคำว่า *"ทางหวาน"* ให้ใช้สำหรับเพลงอื่นที่ไม่ใช่เพลงโศก และคำว่า *"ทางโอด"* ให้ใช้เฉพาะสำหรับเพลงที่โศก ๆ จะเหมาะกว่า

ผมอยากจะเขียนโน้ตลูกฆ้องเพลงพญาโศกและแปลเป็นทางโอดให้พ่ำ แต่เห็นว่าไม่ไหว เพราะจะเปลืองหน้ากระดาษและเปลืองค่าบล็อคมาก จึงขอยับยั้งไว้ก่อน เอาไว้เวลาว่าง ๆ ใครจะขอให้ผมสีซอให้พ่ำทางวิทยุหรือโทรทัศน์ก็ยังได้นะครับ

ทางเก็บหรือทางพัน

ทางเก็บหรือทางพันนี้ เกิดขึ้น *เมื่อเราแปลลูกฆ้องออกมาเป็นทำนองเต็ม* (full melody) *โดยขยายลูกฆ้องซึ่งมีลักษณะเป็นตัวเขบ็ตชั้นเดียวบ้าง ตัวดำบ้าง ตัวขาวบ้าง ฯลฯ ให้เป็นตัวเขบ็ตสองชั้นโดยตลอด* ถ้าเป็นโน้ตอัตรา $\frac{2}{4}$ ก็ใช้ตัวเขบ็ตสองชั้นห้องละ 8 ตัวเป็นพื้นไปเลยดังนี้ โดยทั่วไปเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ที่มีหน้าที่เก็บก็คือ ระนาดเอก ระนาดเอกเหล็ก (ระนาดทอง) และฆ้องเล็กเท่านั้น นอกนั้นเขาก็เก็บบ้าง หยุดบ้าง ล้วงจังหวะบ้าง ฯลฯ ไปตามเรื่องของเขา

เพลงพญาโศกเมื่อตะก้นี้ หากเราแปลลูกฆ้องออกมาเป็นทางเก็บหรือเป็นทำนองเต็มแล้ว ก็จะฟังเป็นคนละอย่างกับทางหวานหรือทางโอดทีเดียว เพราะระนาดจะตีเก็บถี่ยิบไปเรื่อย ๆ เด็กสมัยนี้ไม่ชอบฟังทางเก็บหรือทางพันนี้เลย อ้างว่าฟังไม่เป็นรสและฟังเหมือนกันไปหมดทุกเพลง แต่สำหรับนักดนตรีแล้ว ทางนี้เป็นทางที่เปิดโอกาสให้ใช้กลอนได้อย่างเต็มที่ ใครแปลลูกฆ้องเป็นทำนองเต็มได้กลอนดีหรือไม่ดีก็รู้กันตรงนี้แหละ เพราะทางเก็บเป็นทางที่บรรเลงไปเรื่อย ๆ ไม่มีหยุด ไม่มีกรอ ไม่มีทางหวานหรือทางอื่น ๆ คั่นเลย ฉะนั้นถ้าแปลลูกฆ้องเป็นกลอนที่ไม่เหมาะสมแล้ว ก็จะทำให้ฟังไม่เป็นรส ไม่ซาบซึ้งถึงใจ แต่ถ้าแปลดี ๆ แล้วจะฟังไม่รู้จักเบื่อ เพราะได้กล่าวแล้วว่าลูกฆ้องลูกหนึ่ง ๆ แปลได้หลายอย่าง และแปลคราวหนึ่ง ๆ ก็ใช้กลอนแตกต่างกันไป (แต่ต้องอยู่ภายใต้บังคับแห่งลูกฆ้องนะครับ) ฉะนั้นจึงฟังได้สนุกสนานถึงอกถึงใจดีแท้ ๆ ข้อนี้ก็เหมือนกับการแต่งกลอนธรรมดานั่นแหละครับ ถ้าผมตั้งเรื่องสั้น ๆ ให้นักเรียนไปเขียนเป็นกลอนมา แต่ละคนก็คงจะเขียนไพเราะผิดกันไปตามความสามารถของเขา แต่อ่านแล้วก็คงได้ความเป็นเรื่องเป็นราวตามที่ผมตั้งไว้ กลอนระนาดก็เช่นเดียวกัน แต่ละคนอาจแปลไพเราะไปคนละอย่าง แต่ฟังแล้วก็รู้ว่ามาจากลูกฆ้องที่กำหนดให้นั่นเอง

ผมว่าจะไม่เขียนโน้ตทางทั้งสองนี้ให้ดู แต่ก็อดไม่ได้เพราะกลัวว่าอ่านแล้วจะไม่รู้เรื่อง จึงขอคัดลูกฆ้องเพลงพญาโศกมา 1 บรรทัด แล้วแปลเป็นทางหวานหรือทางโอดกับทางเก็บให้ดูดังนี้

จากตัวโน้ตข้างบนนี้ ท่านจะเห็นได้ชัดว่าลูกฆ้องเพลงพญาโศก เพียงบรรทัดเดียว อาจแปลออกเป็นทางหวานหรือทางโอดก็ได้ หรือจะแปลเป็นทางเก็บหรือทางพันก็ได้ แต่ลูกฆ้องที่ว่านี้หมายถึงลูกฆ้องอิสระนะครับ ถ้าเป็นลูกฆ้องบังคับแล้วจะไปเก็บถี่ยิบเป็นทางเก็บหรือพันอย่างนี้ก็ไม่ถูก เช่นเพลงชมรไทรโยคพอขึ้นต้นก็เก็บถี่ยิบไป อย่างนี้ย่อมหมดความไพเราะแน่

ทางโอดพัน

"ทางโอดพัน" นี้ *เป็นวิธีดำเนินทำนองเพลงโดยมีทั้งทางโอด (หรือทางหวาน) กับทางพัน (หรือทางเก็บ) ประกอบกันไป* ซึ่งอาจจะดำเนินเป็นทางโอดเสียเที่ยวหนึ่งก่อนแล้วจึงดำเนินทางพันอีกเที่ยวหนึ่ง (หมายความว่าเพลงในแต่ละท่อนนั้นบรรเลง 2 เที่ยว โดยเที่ยวหนึ่งให้เป็นทางโอดและอีกเที่ยวหนึ่งให้เป็นทางพัน) หรือจะดำเนินทำนองให้มีการโอดบ้าง พันบ้าง สลับกันไปเป็นตอน ๆ ก็ได้ ทั้งหมดนี้ย่อมเรียกว่า *"ทางโอดพัน"* ทั้งสิ้น

ทางกรอ

"ทางกรอ" นี้เป็นของคู่กับทางเก็บ เหมือนกับทางโอดเป็นของคู่กับทางพัน *ทางกรอกับทางโอดและทางเก็บกับทางพันนั้นนับแยกกันไม่ใคร่ออก* เพราะถ้าระนาดจะตีทางโอดก็ต้องตีกรอ (คือรัวไปตามทำนองลูกฆ้องอย่างหวานซาบซึ้ง แต่จะต้องรัว 2 มือเป็นคู่พร้อมกัน ซึ่งอาจจะรัวเป็นคู่แปดหรือคู่อื่น ๆ ก็ได้) แต่ถ้าจะตีทางพันก็ต้องเก็บถี่ยิบไปให้เป็นทำนองเต็มดังกล่าวแล้ว คำว่า *"ทางกรอ"* นี้มักใช้ในความหมายพิเศษ คือใช้ในกรณีที่ลูกฆ้องนั้นเป็นลูกฆ้องบังคับ คนระนาดจำเป็นต้องตีทางกรอให้ตรงตามลูกฆ้องที่กำหนดไว้นั้น จะไปตีเก็บให้เป็นทำนองพันอย่างลูกฆ้องอิสระไม่ได้ เพลงที่มีลูกฆ้องประเภทนี้มักเรียกกันว่าเป็น *"เพลงกรอ"* เช่นเพลงเขมรพวง เขมรเลียบพระนคร ชมแสงจันทร์ ฯลฯ เหล่านี้เป็นต้น มีบางคนชำเกียจกรอระนาด (เพราะเมื่อย) เลยพยายามตีเก็บ ๆ ไปให้หมดเพลง อย่างนี้ก็ไม่ต้องตีดีกว่า เพราะดีแล้วหนวกหูจะไปตีทำไม สู้อยู่เฉย ๆ ให้มนุษย์เขาได้ใช้หูฟังเสียงอื่นที่เป็นมงคลยังจะดีกว่าเป็นไหน ๆ

ทางเก็บขยี้

ที่เรียกทางเก็บขยี้นี้ก็คือ ทางที่บรรเลงโดยเพิ่มพยางค์ลงไปบนทางเก็บธรรมดาอีกเท่าตัว ได้กล่าวมาแล้วเมื่อตะกี้นี้ว่า ถ้าเขียนโน้ตสากลทางเก็บธรรมดาในอัตรา $\frac{2}{4}$ แล้ว จะได้โน้ตตัวเขบ็ตสองชั้นเต็มที่ห้องละ 8 ตัว ทีนี้ทางเก็บขยี้ก็คือต้องขยายโน้ตทั้ง 8 ตัวนี้ขึ้นอีกอีกเท่าหนึ่งเป็น 16 ตัวโดยใช้เวลาเท่ากัน ฉะนั้นถ้าจะเขียนลงเป็นโน้ตสากลในอัตรา $\frac{2}{4}$ ก็จะต้องใช้ตัวเขบ็ตสามชั้น 16 ต่อตัว 1 ห้อง แทนที่จะใช้ตัวเขบ็ตสองชั้น 8 ตัว ดังนี้เป็นต้น

แหม-อาจารย์พูดแบบนี้คนที่อ่านโน้ตสากลไม่เป็นก็ยุ่งแย่ซีครับ ไม่เป็นไรครับ มันง่ายนิดเดียว สมมุติว่าผมให้คุณพูดประโยคหนึ่งซึ่งมีคำพูด 8 คำให้ได้ภายในเวลา 1 วินาที พอคุณพูดได้แล้ว ผมก็สั่งใหม่ว่าเอาละคราวนี้พูดให้ได้ 16 คำในเวลา 1 วินาทีเท่าเดิม เห็นไหมครับว่าคราวนี้คุณจะต้องพูดให้เร็วขึ้นเท่าตัวจึงจะรักษาเวลา 1 วินาทีไว้ได้ นี่แหละครับ ลักษณะของการเปลี่ยนทางเก็บธรรมดาเป็นทางเก็บขยี้ละ ในทางดนตรีนั้น คนที่เก็บขยี้ได้ดีจะต้องเป็นคนที่ค่อนข้างมีผีมือ และมีสมองดีด้วย เพราะจะต้องใช้สมองสั่งการหาลูกขยี้ที่เพราะ ๆ มาตีในขณะเดียวกับมือทั้งสองขยี้ลงบนเครื่องดนตรีทันที การที่สมองคิดหาทางขยี้แล้วสั่งให้มือปฏิบัติการนี้จะต้องเป็นไปโดยอัตโนมัติ ถ้าสมองสั่งแล้วมือไปตามที่สั่งไม่ได้ ลูกขยี้มันก็ไม่เกิดขึ้น หรือในทางตรงข้าม ถ้ามือคล่องสามารถขยี้ได้ดี แต่สมองมันโง่สั่งการให้ขยี้เป็นลูกเพราะ ๆ ไม่ได้ มันก็จบเห่อีกเหมือนกัน

การเก็บขยี้นี้ผู้บรรเลงอาจขยี้จากทางเก็บธรรมดาตอนใดตอนหนึ่งที่เห็นว่าเหมาะสม หรือจะขยี้ทั้งเพลงติดต่อกันไปก็ได้ ทั้งนี้และทั้งนั้นย่อมแล้วแต่การตัดสินใจที่ถูกต้องและรวดเร็วเป็นสำคัญ บางคนเอาแต่สนุก พอขึ้นเพลงได้ก็ตั้งหน้าตั้งตาขยี้ไปโดยไม่ได้พิจารณาเลยว่าที่ตรงนั้นมันเหมาะแก่การขยี้หรือไม่ ผลก็คือพังไม่เป็นรสเช่นเดียวกัน

การเก็บขยี้นี้มีข้อพึงระวังว่า หากผู้หนึ่งผู้ใดกำลังเก็บขยี้อยู่ในวงแล้ว ผู้อื่นก็ไม่ควรจะเก็บขยี้ซ้ำลงไปเป็นอันขาด เช่นในวงเครื่องสายนั้น ถ้าซออู้กำลังเก็บขยี้อยู่ ซอด้วงและเครื่องมืออื่น ๆ ก็ควรเก็บอย่างธรรมดา เปิดโอกาสให้ซออู้เก็บขยี้ให้เต็มที่ เพราะตรงนี้เป็นตรงที่เหมาะที่สุดสำหรับเขา ถ้าทุกคนเก็บขยี้ขึ้นมาพร้อม ๆ กัน ก็เท่ากับมวยวัดตะลุมบอนกันใหญ่น่ะแหละครับ พังไม่เป็นรสเอาเลย นอกจากไม่เป็นรสแล้วยังจะล้มเอาเสียด้วย เพราะทุกคนมัวแต่เก็บขยี้เลยไม่มีใครเป็นหลักให้

ทางเก็บขยี้นี้นักดนตรีส่วนมากเรียกว่า *"เก็บ 6 ชั้น"* คือเป็นทางเก็บของทางเก็บ 3 ชั้นธรรมดาอีกทีหนึ่ง แต่ที่เรียกว่า *"เก็บ 6 ชั้น"* นี้เห็นจะไม่ถูก เพราะเมื่อเก็บขยี้ขึ้นจากทางเก็บ 2 ชั้นนั้น เราเรียกกันว่า *"เก็บขยี้ 3 ชั้น"* ฉะนั้นเก็บขยี้ขึ้นจากทางเก็บ 3 ชั้นก็ควรเรียกว่า *"เก็บขยี้ 4 ชั้น"* ทั้งนี้เพราะอัตราเพลงของเราย่อมขยายขึ้นจากอัตราช้าเดียวเป็น 2 ชั้นและ 3 ชั้นดังกล่าวแล้ว ถ้าจะมีเหนือกว่า 3 ชั้นขึ้นไปกว่าอีกก็ควรเป็น 4 ชั้นไม่ใช่ 6 ชั้น

อย่างไรก็ดี คำว่า *"เก็บ 6 ชั้น"* นี้เป็นที่รู้จักกันแพร่หลายกันในหมู่นักดนตรีเสียแล้ว เพียงแต่บอกให้เก็บ 6 ชั้น ทุกคนก็รู้เรื่องว่าจะให้ทำอะไร เมื่อเป็นเช่นนี้เห็นจะต้องยอมรับละครับว่า *"เก็บ 6 ชั้น"* กับ *"เก็บขยี้"* นี้มันมีความหมายอย่างเดียวกัน

ทางรัว

ทางรัวนี้เป็นวิธีบรรเลงดนตรีด้วยพยางค์ที่ถี่ยิบที่สุด ถ้าเป็นระนาดก็ใช้สองมือตีซอยสลับกันยิบไปทีเดียว ถ้าเป็นซอก็ใช้รัวคันชักโดยสีคันชักสั้น ๆ สลับเข้าออกให้รวดเร็วที่สุด ถ้าเป็นจะเข้ หรือกระจับปี่ก็ใช้ไม้ดีดดีดเข้าออกโดยรวดเร็ว ดังนี้เป็นต้น

ลูกฆ้องอิสระนั้น นอกจากจะแปลเป็นทางโอดหรือพันแล้ว ยังอาจแปลเป็นทางรัวได้อีก ที่เรียกว่าทางรัวนี่อาจจะเป็น *"รัวอย่างธรรมดา"* หรือ *"รัวขยี้"* ก็ได้ ถ้าเป็นรัวธรรมดาด้วยระนาดเอก ผู้บรรเลงก็จะใช้มือทั้งสองตีสลับกันลงไปบนลูกระนาดต่าง ๆ ให้เร็วที่สุดที่จะทำได้ ทั้งนี้โดยรัวเป็นทำนองให้เท่ากับทางเก็บธรรมดา พูดง่าย ๆ ก็ว่า แทนที่จะตีเก็บอย่างธรรมดาก็เปลี่ยนเป็นตีรัวแทนเสียเท่านั้นแหละครับ

ส่วนการรัวขยี้นั้นก็เทียบได้กับการเก็บขยี้ที่ว่ามาแล้วนั่นเอง ผิดกันแต่ว่าการเก็บขยี้หรือการเก็บ 6 ชั้นนั้น ระนาดขยี้จากทางเก็บธรรมดาขึ้นไปเท่าตัวด้วยการตีคู่แปด แต่การรัวขยี้นี้ ระนาดขยี้จากทางเก็บขึ้นไปเท่าตัวโดยใช้วิธีรัวไม้ตีไปตามลูกขยี้ที่กล่าวนั้น พูดง่าย ๆ ก็คือใช้วิธีรัวขยี้แทนวิธีเก็บขยี้อย่างธรรมดานั่นแหละครับ

การรัวนี้จะทำได้ก็ต่อเมื่อได้เดินทางเก็บให้อยู่ในจังหวะที่ค่อนข้างเร็วพอจะรัวได้ ถ้าทางเก็บยังเดินช้าอยู่แล้วจะรัวไม่ถนัด ขืนรัวก็จะเป็นลูกหยาบ ๆ ไม่น่าฟัง

การรัวนี้ อาจรัวขยี้ไปทั้งท่อน หรือรัวบ้างเก็บบ้างสลับกันไปก็ได้ ถ้าเป็นทางรัวบ้างเก็บบ้างสลับกันไปเช่นนี้เขาเรียกว่า *"ทางคาบลูกคาบดอก"* ทั้งนี้โดยสมมุติว่าการเก็บเป็น *"ลูก"* และการรัวเป็น *"ดอก"* เมื่อทั้งเก็บและรัวมาสลับกันเข้าก็เลยกลายเป็นทาง *"คาบลูกคาบดอก"* ไป

ทางเดี่ยว

คือวิธีดำเนินทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด เครื่องดนตรีที่จะนำมาเดี่ยวนี้ต้องเป็นเครื่องที่ทำทำนองนะครับ เครื่องประกอบจังหวะเช่น ฉิ่ง กลอง พวกนี้เขาไม่เดี่ยวกัน แต่ในตอนหลังนี้ปรากฏว่าถ้าเป็นการเดี่ยวเพลงชั้นเดียวท้ายเครื่อง และเดี่ยวกันรอบวง (คือให้เครื่องดนตรีแต่ละชนิดผลัดกันเดี่ยวคนละทีจนครบวง) แล้ว ในตอนสุดท้ายเขามักจะให้กลอง ฉิ่ง ฉาบโหม่ง และเครื่องประกอบจังหวะที่ใช้ในเพลงนั้นตีเดี่ยวพร้อมกันไปเป็นการล้อเลียนทางเดี่ยวของ

เครื่องดนตรีอื่น ๆ ด้วย แต่นี่ก็ต้องนับว่าเป็นข้อยกเว้น เพราะเป็นการทำเพื่อความสนุกสนานมากกว่าตามประเพณีดั้งเดิมแล้วเขาไม่เอากลองมาเดี่ยวกัน (ที่ผมว่าสนุกนั้นมันสนุกจริง ๆ นะครับ เพราะตอนที่กลองเดี่ยวนี้แหละคนฟังจะอดใจไม่อยู่ ต้องลุกขึ้นมารำไปตามจังหวะ หรือไม่ก็ร้องเสียงเย้ว ๆ ประกอบจังหวะไปเลยทีเดียว)

การเดี่ยวโดยทั่วไปนั้น เขาใช้เครื่องทำทำนองต่าง ๆ มาเดี่ยว เช่นในวงปี่พาทย์ ก็ได้แก่ปี่ชนิดต่าง ๆ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องใหญ่ และฆ้องเล็ก ส่วนระนาดทองและระนาดทุ้มเหล็กนั้น แม้จะเป็นเครื่องทำทำนองก็ไม่นิยมใช้เดี่ยวกัน ในวงเครื่องสายนั้น เครื่องที่นำมาใช้เดี่ยวก็ได้แก่ขลุ่ยต่าง ๆ ซออู้ ซอด้วง จะเข้ เหล่านี้เป็นต้น ในตอนหลังนี้เมื่อมีการนำเครื่องดนตรีต่างประเทศบางชนิดเข้ามาผสมในวงเครื่องสาย ก็เลยนิยมเดี่ยวเครื่องดนตรีต่างประเทศ เช่น ไวโอลิน ออร์แกน และขิมตามไปด้วย

การเดี่ยวนี้ผิดกับการบรรเลงคนเดียวนะครับ สมัยนี้มักเข้าใจผิดว่าถ้าเอาซอด้วงมาสีคนเดียวก็เป็นการเดี่ยวแล้ว ไม่ใช่ดอกครับ การสีซอด้วงหรือการบรรเลงเครื่องดนตรีอย่างอื่นแต่เพียงอย่างเดียวนั้น จะเป็นการเดี่ยวก็ต่อเมื่อเข้าอยู่ในลักษณะต่าง ๆ ดังต่อไปนี้เท่านั้น

1. *เป็นการอวดทางหรือวิธีดำเนินทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ*
2. *เป็นการอวดฝีมือในการบรรเลง*
3. *เป็นการอวดความแม่นยำสำหรับเพลงที่เดี่ยวนั้น*

ตามข้อ 1) ที่เรียกว่าเป็นการอวดทางหรือวิธีดำเนินทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีนั้น นับว่าเป็นข้อสำคัญมาก ถ้าเราเอาซอด้วงมาสีเพลงนกขมิ้นอย่างธรรมดา ๆ ที่เขาสีกัน ก็ย่อมเป็นการบรรเลงคนเดียวไป หาใช่เป็นการเดี่ยวไม่ ถ้าจะเป็นการเดี่ยวก็ต้องใช้วิธีดำเนินทำนองอย่างพิเศษ กล่าวคือ แต่ละท่อนนั้นต้องดำเนินทำนองทางหวานเสียเที่ยวหนึ่งก่อนแล้วจึงดำเนินทำนองทางเก็บหรือทางพันอีกเที่ยวหนึ่ง การดำเนินทำนองแต่ละทางนี้ ครูผู้ฝึกจะต้องคิดหาหนทางทำให้ได้ไพเราะจริง ๆ เช่นทางหวานก็ต้องให้ซาบซึ้งกินใจ และต้องมีหัวต่อหัวเลี้ยวให้เชื่อมติดต่อกันได้ดี ทางพันก็จะต้องเก็บทำนองพันกันให้เหมาะกับลูกฆ้องของเพลง เช่น อาจจะพันกันขึ้นไปหรือลงมาเป็นลักษณะลูกโซ่ หรือจะเอาทำนองแต่ละจังหวะมาร้อยติดต่อกันเข้าให้กลมกลืนจนไม่ให้เห็นรอยต่อที่เชื่อมกัน หรืออาจจะดัดแปลงทำนองลูกเก็บอย่างธรรมดาให้เป็นทำนองที่มีชั้นเชิงพิสดารแล้วน่าทึ่ง

เหล่านี้ก็ได้ นี่พูดถึงว่าเป็นการเดี่ยวซอด้วงหรือเครื่องดนตรีประเภทซอนะครับ ถ้าเป็นเครื่องดนตรีประเภทระนาดแล้ว โดยทั่วไปจะไม่ใช้ทางโอดหรือทางหวาน แต่จะใช้ทางเก็บกับทางรัวขยี้เป็นการดำเนินทำนองอย่างสำคัญ เช่นถ้าเป็นระนาดเอก เพลงท่อนเดียวกันนั้นอาจจะบรรเลงถึง 4 เที่ยว เช่นเพลงพญาโศก เป็นต้น เริ่มต้นด้วยเที่ยวแรกก็เป็นทางเก็บอย่างธรรมดา (แต่ใช้ลูกที่สูงขึ้นเป็นพิเศษ) ก่อน พอขึ้นเที่ยวสองก็รัวคาบลูกคาบดอกคือเก็บบ้างรัวบ้าง ในเที่ยวสามนั้นรัวขยี้ไปตลอดทั้งท่อน ซึ่งถ้าผีมือไม่ดีจริงแล้วมักจะมาล้มเสียที่ตรงนี้ ส่วนเที่ยวที่สี่นั้น กลับมาเก็บอย่างธรรมดาอีกทีหนึ่ง แต่ใช้ลูกพิเศษต่างออกไปจากเที่ยวแรก เพราะตกมาถึงเที่ยวสุดท้ายนี้การดำเนินทำนองชักจะเร็วมากแล้ว เท่าที่บรรยายมานี้ก็จะเห็นได้ว่า การอวดทางหรือวิธีดำเนินทำนองพิเศษนั้นเป็นของสลับซับซ้อนและยากเย็นเพียงใด มาในสมัยหลัง ๆ นี้ ท่านครูหลวงประดิษฐ์ฯ ท่าน ๆ ได้คิดประดิษฐ์ให้ระนาดเอกเดี่ยวทางโอดหรือทางหวานเสียก่อนหนึ่งเที่ยว การเดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศกจึงกลายเป็น 5 เที่ยว โดยเพิ่มเที่ยวแรกซึ่งเป็นทางโอดหรือทางหวานขึ้นอีก 1 เที่ยว นี่แปลว่าเป็นการเดี่ยวเพลงพญาโศก 3 ชั้นอย่างเดียวนะครับ ถ้าเดี่ยวทั้งเถาก็จะต้องเริ่มตั้งแต่ 3 ชั้น 2 ชั้นมาจนถึงชั้นเดียว ปะเหมาะเคราะห์ดีก็แถมเดี่ยวครึ่งชั้นและเสี่ยวชั้นเข้าไปเสียอีกด้วย ในกรณีนี้จะต้องบรรเลงกันชั้นละ 5 เที่ยวทุกชั้นไป รวมความแล้วกว่าจะจบก็ต้องเดี่ยวหลายเที่ยว จึงเป็นที่เห็นได้ชัดว่า ทำนองพิเศษต่าง ๆ เหล่านี้ เมื่อคิดประดิษฐ์ขึ้นมาแล้ว นักดนตรีธรรมดาที่ไม่มีผีมือย่อมจะเดี่ยวไม่ได้แน่นอน ฉะนั้น ความในข้อ 2) ที่ว่าเป็นการอวดผีมือในการบรรเลงจึงเป็นของจำเป็นที่จะต้องประกอบเข้าไปในลักษณะแห่งการเดี่ยวอีกชั้นหนึ่ง โดยทั่วไปนั้น ทางเดี่ยวยิ่งไพเราะหรือโลดโผนมากขึ้นไปเท่าใด มันก็ย่อมต้องการผีมือในการบรรเลงมากขึ้นเท่านั้น ถ้าไม่มีผีมือดีจริง ๆ แล้ว ถึงจะสีซอให้หวานมันก็หวานไม่สนิท หรือจะตีระนาดให้รัวขยี้มันก็รัวไปอย่างขัด ๆ ดีไม่ดีก็จะล้มเสียกลางคันเท่านั้น และถ้าลงว่าล้มเสียกลางคัน หรือไม่ล้มแต่มันคลุกคลานไปตลอดเพลงเช่นนี้แล้ว ก็คงจะต้องเสียชื่อไปนานทีเดียว

ในข้อ 3) ที่ว่าเป็นการอวดความแม่นยำของเพลงนั้นก็นับว่าเป็นข้อสำคัญ ที่ว่าแม่นยำนั้น หมายความว่าต้องแม่นทั้งเนื้อลูกฆ้องและทำนองพิเศษที่ครูต่อให้ พูดง่าย ๆ ก็คือต้องหลับตาเดี่ยวไปโดยไม่ต้องคำนึงถึงอะไรทั้งนั้น เพราะว่ามันแม่นเสียจนไม่รู้จะแม่นให้มากขึ้นไปได้อย่างไรอีก ตามธรรมดานั้นเขาจะต้องท่องเพลงเดี่ยวซ้ำแล้วซ้ำอีกหลายสิบเที่ยวหรือนับเป็นร้อยเที่ยว

ท่องกันจนคนเดี่ยวเห็นว่ามันไม่ไพเราะที่ตรงไหนนั่นแหละ คนอื่นเขาจึงจะพังไพเราะ ถ้าลงคนเดี่ยวยังรู้สึกว่าเพลงของตนไพเราะอยู่ก็แปลว่ามันยังไม่เข้าผัก จะต้องท่องต่อไปอีก ยิ่งท่องมากเข้าเท่าใดมันก็ยิ่งเกิดความเบื่อหน่าย และยิ่งเบื่อเข้าเท่าใดความไพเราะของเพลงในสายตาของตนก็ยิ่งหมดลงเท่านั้น แต่อีกอนึ่งที่ความไพเราะในสายตาของตนหมดไปนี่แหละ คนอื่นเขาจะพังวิเศษพิสดารอย่างไม่มีใครเปรียบปานทีเดียว

สำหรับครูผู้ชำนาญจริง ๆ นั้น การเดี่ยวของท่านยิ่งหนักข้อขึ้นไปกว่านักดนตรีธรรมดาอีก คือท่านจะไม่ใช้ทางต่อ (คือไม่บรรเลงทางพิเศษที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากครูก่อน ๆ) แต่ท่านจะคิดทางพิเศษส่วนตัวของท่านขึ้นเองในขณะที่บรรเลงนั้น ในการนี้ท่านจะต้องจำลูกฆ้องซึ่งเป็นเนื้อเพลงให้ได้อย่างแม่นยำ แล้วใช้ความรู้ความชำนาญตลอดจนประสบการณ์ที่ได้บรรเลงและสั่งสอนสานุศิษย์มานมนานนั้น คิดประดิษฐ์ทางพิเศษขึ้นด้วยปฏิภาณในขณะที่บรรเลงนั้นเอง ฉะนั้นความเป็น "*ผู้แท้*" จึงไม่ใคร่ปรากฏแก่ท่าน เพราะถ้าใครขึ้นมาเดี่ยวก่อนท่านแล้ว ท่านฟังแพล็บเดียวก็รู้ว่าวิธีดำเนินทำนองพิเศษนั้นอยู่ในขั้นไหนถ้าท่านจะเอาชนะ ท่านก็ประดิษฐ์ทางให้เหนือขึ้นไปอีก หรือถ้าผู้ที่เดี่ยวก่อนนั้นมีทางพิเศษที่ดีกว่า ท่านก็จำเอาไปใช้เสียเลย ดังนี้เป็นต้น เมื่อเป็นเช่นนี้จึงควรต้องเพิ่มลักษณะในการเดี่ยวสำหรับครูผู้ชำนาญขึ้นอีกข้อหนึ่ง คือเป็นการ "*อวดปฏิภาณในการค้นคิดทางพิเศษ*" นั่นด้วย ข้อนี้ในสมัยที่เจ้านายต่างมีวงปี่พาทย์ของตนและประกวดประชันกันเป็นการใหญ่นั้น ได้ทราบจากท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ว่า การประชันครั้งใหญ่ ๆ นั้น เมื่อตกถึงเพลงเดี่ยวแล้ว กรรมการมักจะตั้งเพลงธรรมดาซึ่งไม่เคยมีใครเดี่ยวมาก่อนขึ้นเพลงหนึ่ง แล้วให้นักดนตรีที่เข้าประชันคิดเพลงธรรมดาที่กำหนดให้นั้นขึ้นเป็นทางเดี่ยวและบรรเลงออกไปทันทีโดยใช้ปฏิภาณ ซึ่งนับว่าเป็นการอวดทั้งทางผีมือ ความแม่นยำ และปฏิภาณของผู้เดี่ยวไปพร้อมกันในตัวทีเดียว

เพลงที่จะนำมาใช้เดี่ยวนี้ ต้องเลือกจากเพลงที่มีลักษณะสมควรจริง ๆ กล่าวคือถ้าเป็นเพลงธรรมดาก็ต้องเป็นเพลงที่มี 7 เสียงครบถ้วน เช่นเพลงนกขมิ้น พญาโศก สารภี เป็นต้น นอกจากนั้นทำนองของเพลงจะต้องซาบซึ้งกินใจ เพราะถ้าทำนองของเดิมไม่ไพเราะเสียแล้ว ถึงจะคิดทางพิเศษขึ้นมาเดี่ยวอย่างไรก็คงไม่ไพเราะแน่ เปรียบเหมือนสตรีรูปทราม ถึงจะทาแป้งแต่งตัว

ให้วิเศษอย่างไรก็คงจะไม่ทำให้สวยงามขึ้นเท่าใดนัก ผิดกับสตรีที่มีรูปร่างสวยงามอยู่แล้ว เพียงแต่แต่งตัวเพิ่มขึ้นนิดหน่อยก็ทำให้ดูงามขึ้นอักโข นอกจากเพลงธรรมดาที่ดำเนินทำนองไปเรื่อย ๆ แล้ว เพลงประเภทที่มีลูกฆ้องตอนใดตอนหนึ่งคล้าย ๆ กันไปทุกท่อนก็ยังนิยมเอามาเดี่ยวกันด้วย เช่นเพลงแขกมอญเป็นต้น เพลงที่มี 7 เสียงครบถ้วน แถมยังมีลูกฆ้องตอนท้ายท่อนเป็นอย่างเดียวกันทั้ง 3 ท่อน จึงเปิดโอกาสให้ผู้เดี่ยวสามารถดัดแปลงลูกฆ้องนั้นออกเป็นทางพิเศษต่าง ๆ ได้อย่างไม่ซ้ำแบบกันเลย เช่นท่อนแรกอาจจะดัดแปลงให้เป็นสำเนียงมอญ ท่อนสองทำให้เป็นสำเนียงแขก และท่อนสามอาจทำให้เป็นสำเนียงแขกปนมอญ ให้สมชื่อว่าแขกมอญ เช่นนี้เป็นต้น ถ้าใครไปเดี่ยวลูกฆ้องนี้ซ้ำกันทั้ง 3 ท่อน ก็แปลว่า "*ทาง*" ในการบรรเลงนั้นสู้เขาไม่ได้

เพลงประเภท "*เชิด*" ก็นิยมเดี่ยวกันมากเหมือนกัน เช่นเพลง "*เชิดนอก*" และ "*เชิดใน*" เป็นต้น แต่ที่นิยมเดี่ยวก็คงเป็นเพราะเข้าหลักข้างต้นที่ว่ามีลูกเล่นกันมากกว่า เช่นเพลงเชิดนอกมีถึง 3 จับที่คล้ายคลึงกัน ผู้เดี่ยวต้องดัดแปลงลูกเล่นของแต่ละจับให้แตกต่างกันออกไปส่วนเชิดในนั้นก็มีวรรคท้ายเหมือนกันทุกตัว ผู้เดี่ยวต้องดัดแปลงวรรคท้ายของแต่ละตัวให้แตกต่างกันออกไป ในกรณีเพลงเชิดนี้การดัดแปลงย่อมทำได้ยาก เพราะเป็นเพลงที่ประกอบกิริยาการเดินอย่างรวดเร็ว ดัดแปลงดีไม่ดีก็จะกลับเลวกว่าลูกฆ้องของเดิมไปเท่านั้น

เพลงเดี่ยวที่ขึ้นชื่อลือชาและถือกันว่าเป็นขั้นสูงของเพลงไทยก็ได้แก่เพลง "*ทยอยเดี่ยว*" และเพลงเดี่ยว "*กราวใน*" เพลงทยอยเดี่ยวนั้น เป็นเพลงคลาสสิคที่บรรยายถึงอารมณ์คร่ำครวญอย่างผิดหวังของใครคนหนึ่ง เวลาที่ผมเดี่ยวเพลงนี้ผมจะเอาเรื่องของนางสร้อยฟ้าเข้ามาเป็นตัวแสดงอารมณ์ของเรื่อง กล่าวคือ พอเริ่มต้นก็ขึ้นเพลงช้า ๆ แสดงถึงความน้อยเนื้อต่ำใจของนางสร้อยฟ้าว่าสามีไม่รัก จึงคิดจะผูกคอตาย บทกลอนตอนนี้กล่าวว่า

แสนวิตกโอ้อกของสร้อยฟ้า *ดังขวัญแทบจะออกไปจากร่าง*
แสนเจ็บแสนอายแทบวายวาง *จะรักรูปทรงร่างไปใยมี*
จะหวังพึ่งพ่อแม่ก็แลหาย *จะฆ่าตัวเสียให้ตายกลายเป็นผี*
อับอายขายหน้าทั้งตาปี *มีสามีแล้วก็พลัดเป็นศัตรู*

ตอนนี้ผู้เดี่ยวจะบรรเลงเป็นทางโอดช้า ๆ โหยหวน แสดงถึงอารมณ์คร่ำครวญของนางสร้อยฟ้า เสร็จแล้วก็กลับเปลี่ยนเป็นทางพันสลับกับทางโอด แสดงถึงการตัดสินใจที่ไม่แน่นอนของนางสร้อยฟ้า กล่าวคือไปฉวยเชือกมาว่าจะผูกคอตาย แต่แล้วก็กลับคิดได้จึงคร่ำครวญต่อไปอีกดังคำกลอนว่า

นางฉวยเชือกผูกคอเข้าให้ชิด *แล้วมายืนพินิจอยู่เป็นครู่*

การเดี่ยวเพลงนี้ ถ้านำเนื้อร้องเข้ามาประกอบในใจและผู้เดี่ยวทำอารมณ์ให้คล้อยตามท้องเรื่องไปแล้ว จะทำให้พึ่งไพเราะและกินใจอย่างหาที่สุดมิได้

ส่วนเพลงเดี่ยวกราวในนั้นเป็นเพลงที่แสดงกิริยาไปมาอย่างยักษ์ จึงต้องเป็นเพลงตึงตังหน่วย เพลงนี้นับว่าเป็นยอดในการเดี่ยว เพราะประการแรกมีเสียงครบถ้วน 7 เสียง ประการที่สองเป็นเพลงที่มีโยนหลายโยน แต่ละโยนลงเสียงลูกตกไม่ซ้ำกันเลย ถ้าจะเทียบก็เท่ากับนกซึ่งมีโยนเป็นปีกทั้งสองข้าง และมีเนื้อเพลงเป็นตัวนกอยู่ตรงกลาง เริ่มด้วยลูกขึ้นต้นซึ่งสง่าผ่าเผยสมกับกิริยาเดินของยักษ์ แล้วออกโยนที่หนึ่งซึ่งตกเสียง "โด" แล้วออกโยนที่สองซึ่งตกเสียง "เร" เมื่อจบโยนต้นทั้งสองนี้แล้วจึงออกเนื้อกราวในสองเที่ยว พอจบเนื้อก็ออกโยนที่สามซึ่งเป็นเสียง "ซี" แล้วออกโยนที่สี่เป็นเสียง "มี" โยนที่ห้าเป็นเสียง "ลา" โยนสุดท้ายเป็นเสียง "ฟา" แล้วจึงลงจบด้วยเสียงโดตามเดิม ลูกโยนแต่ละชุดนั้นตกเสียงต่าง ๆ กัน เปิดโอกาสให้ผู้เดี่ยวใช้ทางพิเศษได้อย่างเต็มที่ การพึ่งเพลงเดี่ยวกราวในนั้นต้องพึ่งทีโยน เพื่อว่าแต่ละโยนนั้นผู้เดี่ยวใช้ทางที่ไพเราะเพราะพริ้งหรือโลดโผนสมกับลักษณะเพลงกราวในหรือไม่ เมื่อถึงตอนออกเนื้อสองเที่ยวนั้น ต้องดัดแปลงไม่ให้แต่ละเที่ยวซ้ำกัน และต้องให้ลูกอย่างสลับซับซ้อนให้สมกับลูกโยนที่บรรเลงมา ถ้าใครบังเอิญบรรเลงตอนเนื้อนี้ขาดไปก็ต้องปรับเป็นแพ้ เพราะเนื้อเพลงกราวในที่แท้อยู่ตรงนี้ ส่วนลูกโยนนั้นเท่ากับเป็น "น้ำ" ดังได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

สำหรับการเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวในนี้ เขานิยมเดี่ยวชั้นละสองเที่ยว คือ 3 ชั้นสองเที่ยว 2 ชั้นสองเที่ยวและชั้นเดียวอีกสองเที่ยว เที่ยวแรกตีเก็บอย่างธรรมดา (แต่ใช้ลูกอย่างพิเศษ) เที่ยวสองตีรัวคาบลูกคาบดอก แต่พอไปถึงชั้นเดียวแล้วเที่ยวสองจะตีรัวขยี้ตลอดทั้งท่อนเลย ฉะนั้นจึงพึ่งได้หลายรสไม่ซ้ำแบบกัน โดยที่กราวในเป็นเพลงซึ่งมีโยนหลายโยน ฉะนั้นกว่าจะตีระนาดหมดทั้งเถาก็กินเวลาราว 30 ถึง 40 นาทีแล้วแต่จะตีช้าหรือเร็ว แต่ในชั่วระยะเวลานี้ผู้ที่พึ่งเป็นจะไม่รู้สึกเบื่อเลย เพราะจะตื่นหูตื่นตาอยู่ตลอดเวลา แต่สำหรับผู้ที่พึ่งไม่เป็นแล้ว ขอแนะนำว่าบรรเลงเพลง "ลาวดวงเดือน" ให้พึ่งยังจะดีกว่าเป็นไหน ๆ เพราะเรื่อง *"หูไม่ถึง"* นี้เป็นเรื่องที่ช่วยกันไม่ได้ นอกจากจะต้องได้รับการอบรมให้พึ่งเป็นเสียก่อนเท่านั้น เพลงชั้นสูงทุกเพลงไม่ว่าของไทยหรือของฝรั่ง ผู้พึ่งจำเป็นจะต้องได้รับการอบรมทั้งนั้นจึงจะพึ่งได้ ไม่เหมือนกับเพลง ช่า ช่า ช่า หรือเพลงลูกทุ่ง ซึ่งไม่ว่าใคร ๆ ก็พึ่งออก เพราะเป็นการเข้าหูซ้ายทะลุหูขวาไปเฉย ๆ ไม่จำเป็นต้องใช้จินตนาการหรือใช้ความคิดประกอบในการพึ่งอย่างไร

6. หน้าทับ

เพลงไทยย่อมมี "**หน้าทับ**" เป็นเครื่องกำกับจังหวะอยู่ หน้าทับนี้มี 3 ประเภทด้วยกัน คือ หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ และหน้าทับพิเศษ ที่เรียกว่า "**หน้าทับ**" นี้ *หมายถึงลีลาของเครื่องหนังที่ใช้ตีกำกับจังหวะในวงดนตรีไทย* เช่น ตะโพน สองหน้า กลองแขก และโทนรำมะนา เป็นต้น ลีลาของเครื่องหนังเหล่านี้แหละที่เราเรียกว่า "**หน้าทับ**"

คำว่า "**เครื่องหนัง**" นั้น เป็นคำย่อให้สั้นเพื่อจะได้พึ่งรวบรัดดี แต่สำหรับคนที่ไม่ได้เป็นนักดนตรีเมื่อพึ่งแล้วอาจจะเข้าใจผิดคิดว่า เป็นเครื่องที่ทำด้วยหนังทั้งอันหรืออะไรทำนองนั้นก็เป็นได้ ฉะนั้นจึงสมควรที่จะต้องอธิบายให้ทราบเล็กน้อย ที่เรียกว่า "**เครื่องหนัง**" ก็คือ *เครื่องตีกำกับจังหวะที่ขึงด้วยหนัง ซึ่งจะขึงหน้าเดียวหรือสองหน้าก็ได้* ตัวไม้ที่ใช้สำหรับขึงหนังนั้นเรียกกันว่า "**หุ่น**" เช่นหุ่นตะโพน หุ่นกลอง เป็นต้น เครื่องหนังที่ขึงด้วยหนังหน้าเดียว เช่น โทนรำมะนา และกลองยาว เป็นต้น ส่วนเครื่องหนังที่ขึงด้วยหนังทั้งสองหน้าก็ได้แก่ ตะโพนสองหน้า กลองแขก กลองทัด กลองชาตรี เป็นต้น

ที่จะเรียกว่า "**เครื่องหนัง**" ได้นั้น *ต้องเป็นเครื่องขึงด้วยหนังที่ใช้ตีกำกับจังหวะเท่านั้นนะครับ* เครื่องที่บรรเลงเป็นทำนองดนตรีนั้น แม้ว่าบางชนิดจะขึงหน้าด้วยหนัง เช่นซอสามสาย ซออู้ ฯลฯ เราก็ไม่เรียกว่าเครื่องหนัง

เครื่องหนังแต่ละชนิดอาจตีกำกับจังหวะเป็นลีลาต่าง ๆ กัน ลีลาเหล่านี้เรียกว่า "**หน้าทับ**" คำว่า "**หน้าทับ**" นี้ คงหมายถึงลีลาของ "**ทับ**" หรือโทนซึ่งใช้ตีกำกับจังหวะในวงมโหรีโบราณสมัยกรุงศรีอยุธยาหรือก่อนนั้นขึ้นไป เรามีวงมโหรีที่เรียกว่ามโหรีเครื่องสี่ ประกอบด้วยกระจับปี่ 1 คัน ซอสามสาย 1 คัน กรับพวง 1 อัน (คนร้องตีกรับพวงไปด้วย) และมีโทนหรือทับ 1 ใบเป็นเครื่องกำกับจังหวะ ด้วยเหตุนี้ จึงเรียกลีลาของโทนหรือทับนี้ว่า "**หน้าทับ**" ตามชื่อของเครื่องหนังที่ใช้กำกับจังหวะนั้น ตกมาในสมัยปัจจุบันนี้เครื่องหนังที่ใช้ตีกำกับจังหวะได้เพิ่มขึ้นมากมายหลายชนิด ฉะนั้นจึงต้องใช้ชื่อของเครื่องหนังเหล่านี้มาประกอบเข้าไปกับคำว่า "หน้าทับ" เพื่อให้รู้ว่าเป็นหน้าทับอะไรแน่ เช่นหน้าทับกลองแขกหน้าทับสองหน้า หน้าทับโทนรำมะนา ฯลฯ เป็นต้น

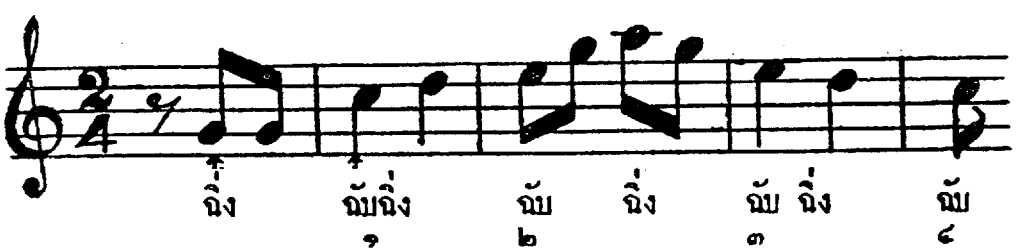
คำว่า "**ทับ**" ซึ่งพวกเราภาคกลางเรียกกันว่า "**โทน**" ในปัจจุบันนี้ ทางปักษ์ใต้เขายังไม่ยอมเปลี่ยนชื่อ คงเรียกว่า "**ทับ**" ต่อไปตามเดิม ตกลงชาวปักษ์ใต้เป็นฝ่ายถูก เพราะเรียกตรงตามชื่อที่มีอยู่แต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา และยังเป็นเครื่องพิสูจน์ได้อย่างแน่ชัดว่า ละครโนราชาตรีนั้นเป็นของขุนศรัทธานำเอาไปจากกรุงศรีอยุธยา เมื่อเอาไปเผยแพร่ทางปักษ์ใต้แล้วก็คงสอนให้เรียกโทนซึ่งเป็นเครื่องกำกับจังหวะว่า "**ทับ**" ตามชื่อในสมัยนั้น ซึ่งชาวปักษ์ใต้ยังคงรักษาชื่อนี้อยู่จนตราบเท่าทุกวันนี้

มีข้อสงสัยอยู่ก็คือว่า "**ตะโพน**" ที่ใช้ตีกำกับจังหวะในวงปี่พาทย์นั้นก็เป็นของที่มีมาแต่โบราณเหมือนกัน ทำไมจึงเรียกกันแต่ "**หน้าทับ**" ไม่เรียก "**หน้าตะโพน**" บ้างเลย ข้อนี้ถ้าให้วิจารณ์ ผมก็ว่าตะโพนคงจะต้องมาทีหลัง "**ทับ**" แน่ เพราะตามภาพเขียนสมัยโบราณก็เห็นแต่เขาเขียนรูปเทวดาสีซอสามสายและตีทับทั้งนั้น ไม่เห็นมีใครเขียนเทวดาตีตะโพนสักภาพเดียว

หน้าที่ของเครื่องหนังและเครื่องจังหวะ

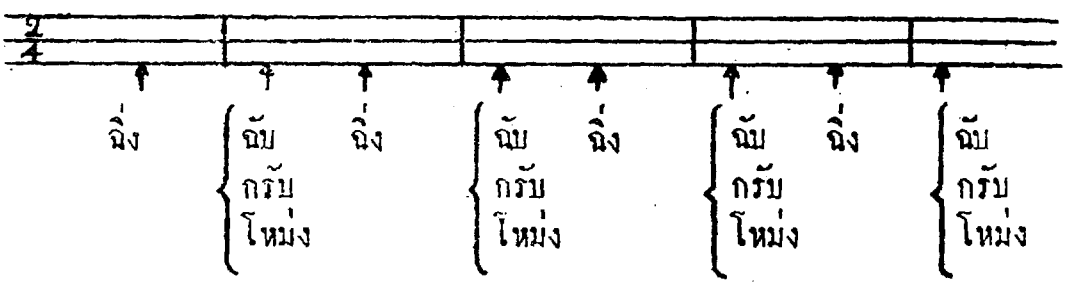
หน้าที่ของเครื่องหนังก็คือต้องตี "**หน้าทับ**" กำกับจังหวะเพลงแต่ละเพลงให้ถูกต้องว่ามันขึ้นที่ตรงไหนและลงที่ตรงไหน เพลงหนึ่ง ๆ แบ่งออกเป็นกี่จังหวะหน้าทับ หน้าทับแรกอยู่ในระหว่างไหนถึงไหน หน้าทับต่อ ๆ ไปอยู่ระหว่างไหนถึงไหน การใช้เครื่องหนังตี "**หน้าทับ**" นี้ก็เท่ากับเป็นการสอบให้แน่ใจว่านักดนตรีได้บรรเลงเพลงถูกต้องจริง ๆ ไม่มีขาดหรือเกินไปเป็นอันขาด การกำกับจังหวะและสอบจังหวะนี้ ในทางดนตรีไทยถือว่าเป็นเรื่องใหญ่ มีเครื่องกำกับจังหวะควบคุมอยู่หลายชั้น พูดง่าย ๆ ก็เท่ากับเป็นวิธีการสร้างรั้วที่ถูกต้องสมบูรณ์จริง ๆ อย่างที่ผมได้กล่าวไว้ในตอนต้นนั่นแหละครับ

วิธีสร้างรั้วก็คือ ขั้นแรกฆ้องใหญ่จะตีเนื้อเพลงเป็นหลักไว้ก่อน ตอนนี้ก็เท่ากับฆ้องใหญ่ปักเสาไว้ให้เป็นต้น ๆ ต้นหนึ่งมีระยะเท่า ๆ กัน สมมุติว่าฆ้องใหญ่ปักเสาไว้ให้ 4 ต้น (4 ห้องโน้ตในอัตรา $\frac{2}{4}$) ดังนี้



เมื่อฆ้องใหญ่บั๊กเสาไว้ให้ 4 ต้น (ตรงที่ผมใส่หมายเลขไว้) เช่นนี้แล้ว พวกระนาด ปี่ และอื่น ๆ ก็จะจัดการหาไม้ไล่มาขัดริ้วให้ดูสวยงามขึ้นดังได้กล่าวมาแต่ต้น แต่ตอนนี้เราจะไม่พูดถึงการตกแต่งประดับประดาลูกฆ้อง (embellishment) อีกละ จะขอพูดถึงเรื่องการวัดระยะระหว่างเสาต่าง ๆ ให้มันถูกต้องแน่นอนจริง ๆ ต่อไปเลยทีเดียว

เครื่องมือแรกที่ใช้วัดระยะที่ว่านี้ก็คือ ฉิ่ง . เสาทั้ง 4 ต้นเจ้าฉิ่งจะจัดการวัดหมดว่ามันตั้งได้ระยะเท่ากันจริงหรือไม่ โดยตีเสียง *"ฉิ่ง"* ลงไปตรงระยะครึ่งเสาแล้วตีเสียง *"ฉับ"* ลงไปตรงเสาทุกต้น เสียงฉิ่งและฉับนี้จะแบ่งระยะเท่ากันเปี๊ยบทีเดียว ฉะนั้น ถ้าฆ้องใหญ่ตีเนื้อเพลงช้า ๆ เร็ว ๆ ไม่เท่ากันแล้ว ก็แปลว่าบั๊กเสารวนเรทั้งระยะสั้นบ้างยาวบ้าง อย่างนี้มันก็จะต้องขัดกับฉิ่งถึงล้มไปเลยเท่านั้น เพราะฉิ่งแกวัดของแกตรงเป๊ะ ไม่รู้ละถ้าเสาห่างกัน 1 เมตร แกก็ตี *"ฉิ่ง"* ทุกครึ่งเมตรและตี *"ฉับ"* ทุก 1 เมตร ถ้าฆ้องใหญ่บรรเลงโดยไม่รักษาระยะให้ดี มันก็ไปกับฉิ่งไม่ได้เท่านั้น

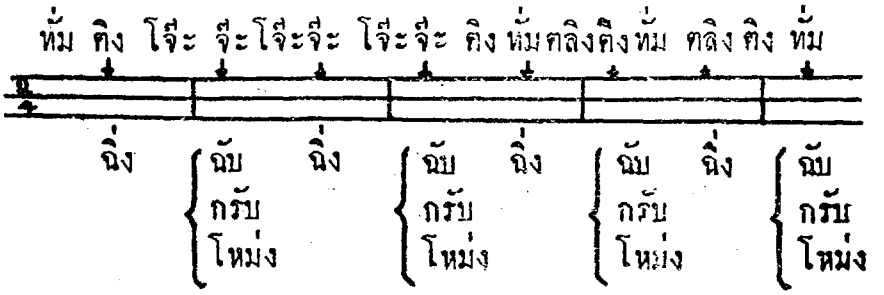
เอาละ ทีนี้สมมุติว่าฆ้องใหญ่กับฉิ่งไปกันได้ดีแล้ว ก็จะมีกรับและโหม่งมาวัดกำกับอีกทีหนึ่ง แต่วัดในช่วงยาวออกไป คือวัดตรงเสาทุกต้น หรือวัดทุกระยะ 1 เมตร ไม่ใช่ทุกครึ่งเมตรอย่างฉิ่ง พูดง่าย ๆ ก็คือ พอฉิ่งลงเสียง *"ฉับ"* พวกกรับและโหม่งก็ตีลงไปพร้อมกับเสียงฉับนั้น ทั้งนี้ก็เพื่อสอบดูให้แน่ใจว่า คนตีฉิ่งได้ตีโดยทั้งระยะเท่ากันจริง ๆ นั่นเอง ถ้าจะเขียนเป็นโน้ตให้ดูก็จะได้ดังนี้

นอกจากฉิ่ง กรับ และโหม่งแล้ว ยังมีฉาบเล็กกับฉาบใหญ่ควบคุมจังหวะอีก แต่ถ้าจะอธิบายโดยละเอียดก็คงเปรอะไปเปล่า ๆ เท่าที่อธิบายมานี้ก็คงได้ความพอสมควรแล้ว เราหันมาว่าเรื่อง **"หน้าทับ"** ต่อไปยังจะดีกว่า

เมื่อ ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง กำหนดจังหวะในระยะสั้นและระยะกลางได้ถูกต้องแล้ว ทีนี้พวกเครื่องหนังต่าง ๆ ก็จะเอา "**หน้าทับ**" มาสอบจังหวะในระยะยาวอีกทีหนึ่ง ว่ามันถูกต้องจริงหรือเปล่า การทดสอบนี้ อาจจะสอบเสาทุก 4 ต้นหรือ 8 ต้น หรือ 16 ต้นก็ได้ แล้วแต่อัตราความยาวของหน้าทับที่กำหนดนั้น เพื่อให้ง่าย สมมุติว่าหน้าทับที่จะเอามาสอบนี้เป็นหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น หน้าทับชนิดนี้จะสอบระยะของเสาทุก 4 ต้น โดยกลองแขกจะตีเป็นทำนอง

ทั่ม ติง โจ๊ะ จ๊ะ โจ๊ะ จ๊ะ โจ๊ะ จ๊ะ ติง ทั่ม ติด ติง ทั่มติงติงทั่ม

○ ○ ○ ○

เครื่องหมาย ° คือลงจังหวะตรงหัวห้องหรือตรงเสาแต่ละต้นพอดี ถ้าจะเขียนหน้าทับดังกล่าวกำกับลงไปในโน้ตก็จะได้ดังนี้

หน้าทับกลองแขก (ปรบไก่ 2 ชั้น)

ทำนองเครื่องหนังที่เรียกว่า "**หน้าปรบไก่ 2 ชั้น**" นี้ ใช้วัดจังหวะของเพลงที่มีวรรคละ 4 ห้อง (ในจังหวะ $\frac{2}{4}$) เมื่อเพลงดำเนินไปครบ 4 ห้อง (ดังที่เขียนไว้ในโน้ตข้างบน) แล้ว ก็เป็นอันหมดหน้าทับหนึ่ง แล้วทุกสิ่งทุกอย่างตั้งแต่ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ตลอดจนเครื่องหนังก็จะกลับต้นวรรคที่สองอย่างเดิมอีก ถ้าเพลงนั้นมี 4 วรรค เครื่องกำกับจังหวะต่าง ๆ ก็จะตีกลับไปกลับมา 4 เที่ยว ซึ่งในกรณีนี้เราเรียกว่าเพลงนั้นมี 4 จังหวะหน้าทับปรบไก่ (จังหวะหนึ่ง ๆ ก็คือหน้าทับของเครื่องหนังแต่ละวรรคนั่นเอง)

ขอให้สังเกตจากโน้ตว่าฉิ่งนั้นใช้วัดจังหวะในระยะสั้น พวกกรับและโหม่งนั้นวัดในระยะปานกลาง ทั้งนี้เพื่อให้แน่ใจว่าเสาแต่ละต้นมันห่างกัน 1 เมตรพอดี ส่วนเครื่องหนังนั้นใช้วัดจังหวะในระยะยาว ทั้งนี้เพื่อสอบให้แน่ใจว่าเสาทั้ง 4 ต้นนั้นเมื่อรวมระยะห่างแต่ละต้นเข้าด้วยกันแล้วจะเป็น 4 เมตรพอดี ดังนี้เป็นต้น

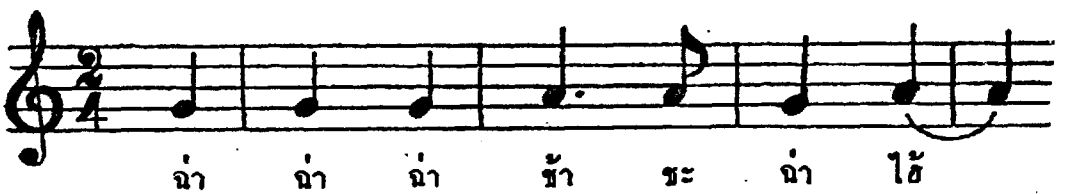
ด้วยเหตุนี้จึงเห็นได้ชัดว่า วิธีการวัดจังหวะในทางดนตรีไทยนั้นเป็นของที่มีมาตรฐานสูงมาก ไม่ใช่บรรเลงกันส่งเดชเรื่อยไปอย่างที่คนส่วนมากเข้าใจ ที่ผมกล่าวมานี้นับว่าเป็นวิธีวัดอย่างหยาบ ยังมีวิธีที่ละเอียดลึกซึ้งขึ้นไปกว่านี้อีกมาก เช่น ฉิ่ง อาจจะตีเป็น ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ หรืออาจจะตีเป็นจังหวะพิสดารได้หลายอย่าง โดยเฉพาะหน้าทับเครื่องหนังแล้วมีอยู่มากมายหลายชนิดทีเดียว

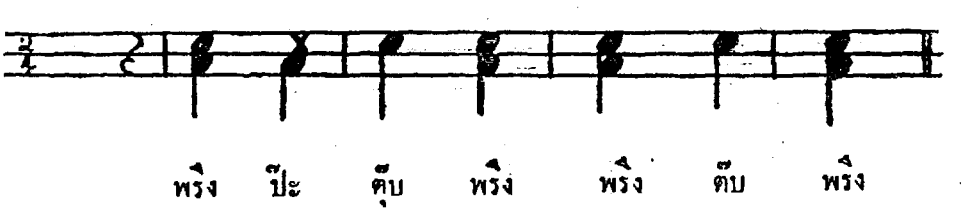
ประเภทของหน้าทับ

ผมได้กล่าวมาแต่ต้นแล้วว่า หน้าทับเพลงไทยนั้นแบ่งออกเป็น 3 ประเภทคือ *หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ และหน้าทับพิเศษ* ในประเภทหน้าทับพิเศษนี้ก็มีอยู่มากมาย เช่น หน้าทับสมิงทอง หน้าทับชั้นม้า หน้าทับสะระหม่า เหล่านี้เป็นต้น

(1) หน้าทับปรบไก่

หน้าทับปรบไก่นี้ เป็นหน้าทับที่ใช้อยู่ในเพลงประเภทเสภาหรือรับร้องเป็นส่วนมาก เพลงโหมโรงเสภาหรือโหมโรงรับร้องก็มักเป็นหน้าทับปรบไก่แทบทั้งสิ้น เราได้ศึกษาเรื่องหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้นซึ่งใช้กลองแขกตีมาแล้ว ต่อไปนี้เราควรทราบประวัติของมันไว้บ้างเล็กน้อย

ที่เรียกว่าหน้าทับ *"ปรบไก่"* ก็เพราะเดิมทีเดียวท่านใช้ตะโพนตีเลียนเสียงลูกคู่ที่ร้องรับเพลงปรบไก่อันเป็นเพลงพื้นเมืองประเภทหนึ่ง ทำนองที่ลูกคู่ร้องรับเพลงปรบไก่นั้นมีดังนี้

ขอให้สังเกตว่าจังหวะลูกคู่เพลงปรบไก่นี้ มีระยะเท่ากับโน้ตอัตรา $\frac{2}{4}$ จำนวน 4 ห้องเหมือนกัน ท่านโบราณาจารย์ท่านเห็นเหมาะที่จะเอามาใช้ตีเป็นหน้าทับกำกับจังหวะดนตรี ท่านจึงได้แปลเสียงลูกคู่ดังกล่าวเป็นเสียงตะโพนดังนี้

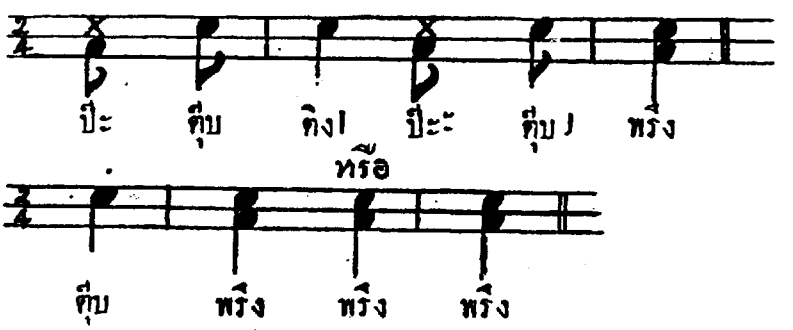
หน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น (ตะโพน)

เสียงตะโพนที่ตีหน้าทับปรบไก่นี้มี 3 เสียง คือ พริ้ง ป๊ะและตุ๊บ โดยแท้จริงแล้วถึงตะโพนจะมีเพียง 2 หน้า แต่ก็ตีเป็นเสียงต่าง ๆ ได้ถึง 12 เสียง ซึ่งข้อนี้เราจะได้กล่าวต่อไปภายหน้า ขณะนี้เรามาว่าเรื่องหน้าทับปรบไก่เสียก่อน

หน้าทับที่บรรจุลงในโน้ตนี้เป็นหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น ซึ่งมีความยาวเท่ากับโน้ตในอัตรา $\frac{2}{4}$ จำนวน 4 ห้อง แต่ถ้าเป็นหน้าทับปรบไก่ 3 ชั้นจะมีความยาวเพิ่มขึ้นเท่าตัว คือเป็น 8 ห้องแทนที่จะเป็น 4 ห้อง และในทางตรงข้าม ถ้าเป็นหน้าทับปรบไก่ชั้นเดียวแล้วก็จะมีความยาวเพียง 2 ห้องเท่านั้น หน้าทับปรบไก่ครั้งแรกที่เดียวก็เป็นอัตรา 2 ชั้น และใช้ตะโพนตีเป็นลีลาดังกล่าวแล้ว ต่อมาภายหลังเครื่องหนังอื่น ๆ เช่น สองหน้า โทนรำมะนา กลองแขก ฯลฯ จึงได้ดัดแปลงทำลีลาของตะโพนให้เข้าลีลาของตนเป็นอย่าง ๆ ไป ลีลากลองแขกที่ยกมาเป็นตัวอย่างข้างต้นก็ดัดแปลงมาจากลีลาของตะโพนเช่นเดียวกัน แต่ถึงจะมีการดัดแปลงออกไปในรูปใดก็ตาม ลีลาของเครื่องหนังที่ดัดแปลงออกไปนั้นก็คงเรียกว่าหน้าทับปรบไก่ทั้งสิ้น

(2) หน้าทับสองไม้

หน้าทับ *"สองไม้"* นี้มีความยาวเพียงครึ่งหนึ่งของหน้าทับปรบไก่ กล่าวคือถ้าเป็นหน้าทับสองไม้ 3 ชั้นก็มีความยาวเพียง 4 ห้อง ถ้าเป็น 2 ชั้นและชั้นเดียวก็มีความยาวเป็น 2 ห้องและ 1 ห้องตามลำดับ หน้าทับชนิดนี้โบราณาจารย์ท่านคิดขึ้นสำหรับตีกำกับจังหวะเพลงที่ร้องดันในทำนองสองไม้ คือแต่เดิมทีเดียวนั้นการเล่นเพลงพื้นเมืองบางประเภทเช่นเพลงเทพทองเป็นต้น เขาใช้วิธีร้องดันเป็นวรรค ๆ วรรคหนึ่งก็มีความยาวประมาณเท่ากับโน้ตในอัตรา $\frac{2}{4}$ จำนวน 2 ห้อง การร้องดันชนิดนี้เรียกกันว่า *"ดันสองไม้"* มาภายหลังเมื่อนำเอา *"ดันสองไม้"* มาร้องในวงดนตรีแล้วจึงได้คิดแต่งหน้าทับสำหรับตีกำกับจังหวะขึ้นให้เหมาะสม และหน้าทับนี้ก็จำเป็นต้องมีความยาวให้พอดีกับวรรคของเพลงด้วย เครื่องหนังที่ใช้ตีหน้าทับชนิดนี้ในครั้งแรกก็คือตะโพน ซึ่งจะตีเป็นจังหวะสองไม้ 2 ชั้นดังนี้

หน้าทับสองไม้ 2 ชั้น (ตะโพน)



เมื่อมีหน้าทับตะโพนเกิดขึ้นแล้ว ภายหลังก็ได้มีการดัดแปลงเสียงตะโพนให้เข้ากับเสียงแห่งเครื่องหนังชนิดอื่น ๆ ต่อไปอีก ซึ่งบางครั้งการดัดแปลงก็ทำดีและพึงได้สนุกกว่าเสียงตะโพนขึ้นไปอีก เช่นหน้าทับกลองแขกซึ่งดีเป็นเสียง *"ติง โจ๊ะ ติด ติง-ทั่มติงทั่ม"* เป็นต้น

หน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้นี้ นับว่าใช้กันอยู่แพร่หลายในวงการดนตรีไทย เพลงที่เดินจังหวะธรรมดาไม่มีลูกล้อลูกขัด หรือเพลงที่มีลูกล้อลูกขัดอยู่ในเนื้อของมันเองนั้น มักใช้หน้าทับปรบไก่แทบทั้งสิ้น เช่น เพลงจรเข้หางยาว เพลงสารถี เพลงไอยเรศ เพลงราตรีประดับดาว ฯลฯ เหล่านี้เป็นต้น ส่วนเพลงที่มีลำเนียงลาว เช่น ลาวดวงเดือน ลาวคำหอม ลาวเสียงเทียน ฯลฯ หรือเพลงที่มีทำนองต้น เช่นเพลงกระบอก ฯลฯ หรือเพลงที่มีลูกโยนอันประกอบด้วยลูกล้อลูกขัดต่าง ๆ เช่นเพลงเขมรราชบุรี เพลงแขกลพบุรี เพลงทยอยใน เพลงทยอยกลาง ทยอยนอก เพลงคลื่นกระทบผึ้ง เพลงทะเลบ้า ฯลฯ เหล่านี้มักใช้หน้าทับสองไม้ เพลงที่ดำเนินเนื้อไปเรื่อย ๆ บางชนิด เช่น เพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า เพลงแขกต่อยหม้อ ก็ใช้หน้าทับสองไม้เหมือนกัน ทั้งนี้เพราะวรรคของเพลงมันสั้น เหมาะที่จะใช้หน้าทับสองไม้มากกว่าหน้าทับปรบไก่

โดยหน้าที่ทับชนิดนี้ส่วนมากใช้กับเพลงลูกโยน ซึ่งทางดุริยางค์ไทยยอมให้แต่งลูกโยนได้โดยไม่กำหนดจังหวะ (แบบเดียวกับร้องต้นสองไม้) จึงมีผู้เรียกหน้าทับชนิดนี้ว่า *"หน้าทับลอย"* ก็มี การตีหน้าทับสำหรับเพลงลูกโยนนั้นค่อนข้างสนุกมากเพราะผู้ตีอาจดัดแปลงทำนองหน้าทับให้เข้ากับลูกโยนที่เรียกว่า *"ส่าย"* ได้ การ*"ส่าย"* นี้ ผู้ตีต้องสังเกตลูกโยนให้ดี เพราะลูกโยนนั้นเขามักตกลงทีละครึ่งจังหวะดังกล่าวแล้วข้างต้น เมื่อนักดนตรีเขาตกลูกลงครึ่งหนึ่ง คนตีหน้าทับก็ตกบ้างว่ากันครึ่นเครงไปเลย เมื่อหมดลูกโยนออกเนื้อแล้วจึงจะกลับมาตีเป็นทำนองสองไม้อย่างเดิม ดังนี้เป็นต้น

(3) หน้าทับพิเศษ

มีเพลงเป็นอันมากที่ไม่สามารถใช้หน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้ได้ เช่นเพลงที่มีจังหวะไม่สม่ำเสมอได้แก่เพลงรัวเป็นต้น นอกจากนั้นเพลงที่มีจังหวะตัดเช่นเพลงยานี ชมตลาด และเพลงโอ้ต่าง ๆ กับเพลงที่มีประโยคสั้นยาวลักลั่นกัน เช่นเพลงฉิ่ง ฯลฯ พวกนี้ย่อมไม่สามารถจะใช้หน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้ตีประกอบจังหวะได้ จึงต้องใช้หน้าทับพิเศษออกไป บางทีก็ไม่ใช้หน้าทับเลย ใช้แต่ฉิ่งตีประกอบจังหวะเท่านั้น

อย่างไรก็ดี ยังมีเพลงเป็นอันมากอีกเหมือนกันที่อาจใช้หน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้ดีประกอบจังหวะได้ แต่ก็ไม่นิยมใช้เพราะไม่เหมาะแก่การดำเนินทำนองของเพลง เช่นเพลงหน้าพาทย์อันเป็นเพลงประกอบอากัปกิริยาของตัวโขนละครเป็นต้น เพลงพวกนี้หากใช้หน้าทับปรบไก่หรือหน้าทับสองไม้ดีประกอบจังหวะแล้ว ตัวโขนละครก็ไม่ต้องเคลื่อนที่กันเท่านั้น ฉะนั้นจึงจำเป็นจะต้องใช้หน้าทับตะโพนกลองเข้าประกอบ ซึ่งเรื่องหน้าทับตะโพนกลองสำหรับเพลงหน้าพาทย์นี้เราจะได้กล่าวในหัวข้อต่อไป ขณะนี้เรามาอธิบายเพลงทั่วไปที่อาจใช้หน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้ได้ แต่ไม่ใช้ เพราะไม่เหมาะกับการดำเนินทำนองของเพลงเสียก่อนจะดีกว่า

เพลงจำพวกแรกเป็นเพลงเกี่ยวกับการ *"ออกภาษา"* ต่าง ๆ เช่น จีน แขก ฝรั่ง พม่า เขมร มอญ ลาว ญวน ข่า ตะลุง เงี้ยว ที่เรียกกันทั่ว ๆ ไปว่า **ออก 12 ภาษา** เพลงพวกนี้มีทั้งที่เราไปจำเอาทำนองของชาติดังกล่าวมาบรรเลงและที่แต่งขึ้นเองในประเทศ แต่ที่ไปจำเอาของเขามาบรรเลงนั้นมีน้อยมาก เช่นเพลงโป๊ยกังเหลง เพลงฝรั่งเดิน (Marching through Georgia) เพลงเขมรทรงพระดำเนิน และ เพลงมอญบางเพลง เป็นต้น ส่วนที่แต่งขึ้นเองในประเทศนั้นมีมากมาย *วัตถุประสงค์ของการแต่งเพลงประเภทนี้ก็เพื่อจะล้อเลียนภาษาและทำนองเพลงของชาตินั้น* ๆ และเป็นที่น่ายินดีว่าผู้แต่งได้เลียนภาษาและทำนองเพลงของชาติเหล่านั้นได้คล้ายคลึงมาก คือ พอได้ฟังปั๊บก็บอกได้ทันทีว่าเพลงนั้นเป็นเพลงภาษาอะไร นอกจากทำนองแล้ว บางครั้งยังมีการบรรจุเนื้อเพลงให้เป็นภาษาของชาติดังกล่าวเพื่อให้ฟังแนบเนียนอีกด้วย เพลงที่แต่งเป็นภาษาต่างๆนี้จำเป็นต้องนำเอาชื่อภาษานั้นมาใช้เป็นคุณศัพท์ประกอบชื่อเพลงด้วย ทั้งนี้เพื่อเป็นการบอกกล่าวให้รู้ว่าเพลงนี้ตั้งใจจะแต่งเลียนเป็นทำนองของชาตินั้นชาตินี้ เช่น เพลงดูดาว หากจะแต่งให้เป็นทำนองมอญก็ต้องเรียกว่า *"มอญดูดาว"* แต่ถ้าหากจะแต่งให้เป็นทำนองจีนก็ต้องเรียกว่า *"จีนดูดาว"* เช่นนี้เป็นต้น คนที่ไม่เข้าใจเรื่องนี้ แทนที่จะเห็นว่า การแต่งเพลงล้อเลียนทำนองของชาติอื่นได้อย่างสนิทสนมนั้นเป็นของมีเกียรติ กลับเห็นว่าเป็นเรื่องน่าอับอายขายหน้า ทั้งนี้เพราะเข้าใจผิดว่า เพลงเหล่านี้เราไปขโมยเขามาทั้งนั้น ผู้ใหญ่บางคนถึงแก่สั่งห้ามไม่ให้ใช้คำว่า มอญ เขมร ลาว ญวน อะไรพวกนี้มาผสมชื่อเพลงที่เดียว นี่เป็นเรื่องเข้าใจผิดที่น่าเศร้า และในสมัยนั้นก็ไม่มีใครกล้าชี้แจงให้ทราบเสียด้วย การที่ไปเอาชื่อภาษาออกจากเพลงนั้นทำให้ขาดลักษณะอันสำคัญที่สุดในการระบุชื่อและทำนองเพลงไทยไปทีเดียว เช่น เพลง *"เขมรปากท่อ"* ไปบังคับให้เอาคำว่า *"เขมร"* ออกคงเหลือแต่คำว่า *"ปากท่อ"* แล้วใครที่ไหนจะไปตรัสรู้ได้ว่า เพลงนี้ท่านผู้แต่งตั้งใจจะล้อเลียนทำนองของชาติใด จะ

รู้ได้ก็ต่อเมื่อได้บรรเลงเพลงนั้นแล้ว เพราะผู้ฟังฟังแล้วเข้าใจได้ว่า อ้อ–เพลงนี้มีทำนองคล้ายๆเขมรที่นี่สำหรับเด็ก ๆ ซึ่งไม่เคยมีประสบการณ์ในการฟังทำนองเพลงของชาติต่าง ๆ มาก่อน ก็เลยไม่มีโอกาสรู้ได้ว่าเพลงนี้ท่านแต่งขึ้นเลียนภาษาอะไร นอกจากนั้นยังทำให้ความคิดของเด็กอยู่ในวงจำกัดอีกด้วย เพราะได้แต่ฟังไปเรื่อย ๆ เท่านั้น แต่ถ้ามีการบ่งชัดลงไปว่าเพลงนี้ตั้งใจจะแต่งเลียนทำนองเพลงของจีน เช่นนี้เด็กก็จะได้รู้ว่า อ้อ–ทำนองจีนเป็นอย่างนี้ ผิดกับทำนองลาวหรือทำนองอื่นๆ อย่างนั้นอย่างนี้ นอกจากนั้นเพลงบางเพลงเมื่อตัดชื่อภาษาออกไปแล้วเลยปนกันยุ่ง เช่น *มอญดูดาว จีนดูดาว* เมื่อตัดคำว่า *มอญ* กับ *จีน* ออกไปแล้ว ก็จะเหลือแต่คำว่า *"ดูดาว"* เฉย ๆ เหมือนกันทั้งสองเพลง เพลง *เชิดจีน* กับเพลง *เชิด* ซึ่งผิดกันมากมาย เมื่อตัดคำว่า *จีน* ออกไปแล้วก็เลยเหลือแต่คำ *"เชิด"* อย่างเดียว เลยไม่รู้ว่าเชิดอะไรเป็นอะไรกันแน่ ที่ร้ายที่สุดคือเพลง *"แขกมอญ"* ซึ่งถ้าตัดทั้งแขกทั้งมอญออกไปแล้ว เพลงนี้ก็เลยไม่มีชื่อ ทางที่ดีของที่เขาวางระเบียบมาดีแล้ว อย่าไปยุ่งกับเขาดีกว่า และเพลงพวกนี้ผู้แต่งก็เป็นคนไทยทั้งนั้น ไม่ได้ไปขโมยเพลงของชาติใดมา เช่น เพลง *เขมรปากท่อ* ก็แต่งโดยท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ เพลง *เชิดจีน* และ *แขกมอญ* ก็แต่งโดยท่านครูพระประดิษฐ์ไพเราะ เช่นนี้เป็นต้น

ที่นี้หันกลับมาเข้าเรื่องการใช้หน้าทับพิเศษของเราต่อไปดีกว่า เพลงภาษาพวกนี้นอกจากจะแต่งทำนองหรือเนื้อร้องขึ้นเลียนภาษาของชาติต่าง ๆ แล้ว **ยังต้องใช้หน้าทับกำกับให้ฟังเป็นภาษานั้นจริง ๆ อีกด้วย** เช่น เพลงแขกก็ใช้หน้าทับแขก เพลงมอญก็ใช้หน้าทับมอญ เพลงพม่าก็ใช้หน้าทับพม่า เหล่านี้เป็นต้น เพลงพวกนี้บางครั้งก็อาจใช้หน้าทับปรบไก่ หรือสองไม้ตีประกอบจังหวะได้ดี แต่ท่านไม่ให้ใช้ เพราะใช้แล้วทำให้เสียความหมายของทำนองเพลงไปเปล่า ๆ ส่วนเครื่องหนังที่ใช้ตีเป็นหน้าทับต่าง ๆ นั้น ท่านก็สร้างขึ้นให้ละม้ายคล้ายคลึงกับเครื่องหนังที่ใช้ในดนตรีของชาติต่าง ๆ เหล่านั้นทีเดียว เช่นหน้าทับมอญก็ตีด้วยตะโพนมอญ หน้าทับพม่าก็ตีด้วยกลองยาว หน้าทับจีนก็ตีด้วยกลองจีน หน้าทับตะลุง (ประกอบเพลงสำเนียงทางใต้ของประเทศไทย) ก็ตีด้วยกลองชาตรีและโทนทับ ดังนี้เป็นต้น

อย่างไรก็ดี มิใช่ว่าเพลงภาษาทุกเพลงจะต้องตีหน้าทับประกอบเป็นภาษาต่าง ๆ เสียหมด ที่ตีเป็นหน้าทับสองไม้ก็มี เช่นเพลงแขกต่อยหม้อและแขกพราหมณ์ เป็นต้น และที่ตีเป็นหน้าทับปรบไก่ก็มี เช่น เพลงแขกมอญเป็นต้น บางทีเพลงของเดิมเขาตีหน้าทับภาษา แต่เมื่อมาแต่งเป็นเถา

คือเป็น 3 ชั้น 2 ชั้นและชั้นเดียวแล้ว กลับใช้หน้าทับปรบไก่ดีแทนก็มี เช่น เพลงราตรีประดับดาว เป็นต้น ทั้งนี้ย่อมขึ้นอยู่กับความเหมาะสมเป็นข้อใหญ่

เพลงที่ใช้หน้าทับพิเศษจำพวกที่สองก็คือ **เพลงที่เกี่ยวกับการพ้อนรำ การรำอาวุธ และเพลงที่ต้องการแสดงอารมณ์หรือวัตถุประสงค์พิเศษ** เพลงพวกนี้ความจริงอาจใช้หน้าทับปรบไก่หรือหน้าทับสองไม้ได้เช่นเดียวกัน แต่ไม่เหมาะ เพลงที่เกี่ยวกับการพ้อนรำหรือรำอาวุธบางชนิดนั้น ต้องการให้มีจังหวะช้า เร็ว และมี movement ผิดกัน ฉะนั้นจึงต้องใช้หน้าทับประกอบในการนี้ให้เหมาะสม เช่นเพลง *"ระบำดาวดึงษ์"* ก็ต้องใช้หน้าทับตะเข็งและแขกเจ้าเซ็น เพลง *"ระบำสี่บท"* ก็ต้องใช้หน้าทับพระทอง หน้าทับลงสรง และหน้าทับขึ้นม้าประกอบกันไป เช่นนี้เป็นต้น ส่วนการรำอาวุธ เช่นรำกริชนั้น มักใช้หน้าทับสะระหม่าแล้วออกแปลง เช่นนี้เป็นต้น

เพลงที่ใช้หน้าทับพิเศษจำพวกที่สามได้แก่ **เพลงหน้าพาทย์** เพลงชนิดนี้เป็นเพลงที่บรรเลงประกอบอากัปกิริยาของตัวโขนละครต่าง ๆ เช่นเมื่อจะเดินก็ต้องใช้หน้าพาทย์เพลงเดิน เมื่อจะกินก็มีหน้าพาทย์เพลงกิน เมื่อจะนอนก็มีหน้าพาทย์เพลงนอน ดังนี้เป็นต้น เครื่องหนังที่ใช้ประกอบเพลงหน้าพาทย์นี้ได้แก่ตะโพนและกลองทัด ซึ่งส่วนมากใช้ตีประกอบกันไป แต่ก็มีบางเพลงที่ใช้ตะโพนอย่างเดียวเหมือนกัน เช่นเพลงสาธุการ เพลงช้า เพลงเร็ว และเพลงนั่งกิน พวกนี้เป็นต้น และก็มีบางเพลงที่ไม่ใช้ตะโพนกลอง แต่ใช้ฉิ่งเพียงอย่างเดียว เช่นเพลงฉิ่ง ซึ่งใช้สำหรับเวลาตัวละครลงสวนดอกไม้ และเพลงเชิดฉิ่ง ซึ่งใช้ประกอบเหตุการณ์สำคัญ ๆ เช่นตอนที่ตัวละครจะแผลงศรไปเช่นนี้เป็นต้น

หน้าทับตะโพนกลองนี้ นับว่าเป็นหน้าทับที่สูงสุดในวงการดนตรีไทย เพราะมีอยู่มากมายและใช้ตีประกอบอากัปกิริยาของตัวโขนละครได้แทบทุกชนิด วิธีตีเครื่องหนังก็นับว่าพิสดารมาก เพียงแต่ตะโพนอย่างเดียวซึ่งขึงไว้ด้วยหนังเพียงสองหน้าเท่านั้น ก็สามารถตีเป็นเสียงต่าง ๆ ได้ถึง 12 เสียงโดยไม่ต้องมีการขันะน้าตะโพนใหม่ให้ตึงหรือหย่อนลงไปเลย (เรื่องนี้จะได้กล่าวโดยละเอียดต่อไปในเรื่องตะโพน) เสียงที่ว่านี้คือ *ติง ตุ๊ บ ตึด ป๊ะ ถะ เท่ง เทิด เพริ่ง พริ่ง เพริด ผรึด และ ปลั้ง* เครื่องหนังของชาติอื่น ๆ ที่จะทัดเทียมกับตะโพนของเรานั้นเห็นจะหายาก อินเดียซึ่งนับว่าเป็นเจ้าแห่งเครื่องหนังก็ยังต้องขึ้นหน้าหนังให้สูงต่ำ เพื่อเปลี่ยนสำเนียงของกลองให้เข้ากับระดับเสียงดนตรี และไม่เห็นว่าจะมีเสียงมากมายเท่ากับตะโพน แต่วิธีตีน่ะเห็นจะต้องยอมยกให้เขา เพราะพวกอินเดียตีเครื่องหนังได้ช่ำชองจริง ๆ

ที่ผมว่าหน้าทับตะโพนกลองมีอยู่มากมายนั้น สามารถใช้ตีประกอบอากัปกิริยาของตัวโขนละครได้แทบทุกชนิดนั้น ขอยกตัวอย่าง เช่น แม้แต่การประกอบกิริยาไปมาอย่างเดียวก็แยกประเภทจังหวะตะโพนกลองออกไปได้ตามศักดิ์ของตัวละคร ตามสภาพของตัวละคร ตามภาษาของตัวละคร ตามวิธีเดิน ตามระยะทางใกล้ไกล และอื่น ๆ อีกหลายอย่าง เช่นถ้าเดินในระยะใกล้ ๆ ก็ใช้เพลงเสมอ ถ้าเดินในระยะไกล ๆ ก็ใช้เพลงเชิด ถ้าพระมหากษัตริย์เสด็จพระราชดำเนินเป็นหมู่ก็ใช้เพลงพระยาเดิน ถ้าเสด็จพระราชดำเนินเป็นขบวนพยุหยาตราก็ใช้เพลงทะแยกลองโยน เหล่านี้เป็นต้น เพลงพวกนี้ใช้หน้าทับตะโพนกลองต่างกันเพื่อให้เหมาะสมกับอากัปกิริยาเดินนั้น ๆ ส่วนที่ว่าแยกประเภทการเดินตามสภาพของตัวละคร ก็เช่นการเดินด้วยเพลงเสมอนั้น ถ้าเป็นตัวพระทั่วไปก็เดินด้วยเสมอธรรมดา ถ้าเป็นพระยายักษ์ก็เดินด้วยเสมอมาร ถ้าเป็นพระฤาษีผู้ใหญ่ก็เดินด้วยเสมอเถร ๆลว ๆ นอกจากนั้น ยังมีการเดินตามภาษาของตัวละครแต่ละตัวอีกด้วย เช่นพวกพม่าก็เดินด้วยเสมอพม่า พวกมอญก็เดินด้วย เสมอมอญ เหล่านี้เป็นต้น เรื่องเพลงหน้าพาทย์นี้จะได้กล่าวโดยละเอียดต่อไปอีกเมื่อถึงตอนที่ว่าด้วยประเภทของเพลงไทย ขณะนี้เรามาว่าด้วยเรื่องหน้าทับตะโพนกลองเสียก่อนดีกว่า

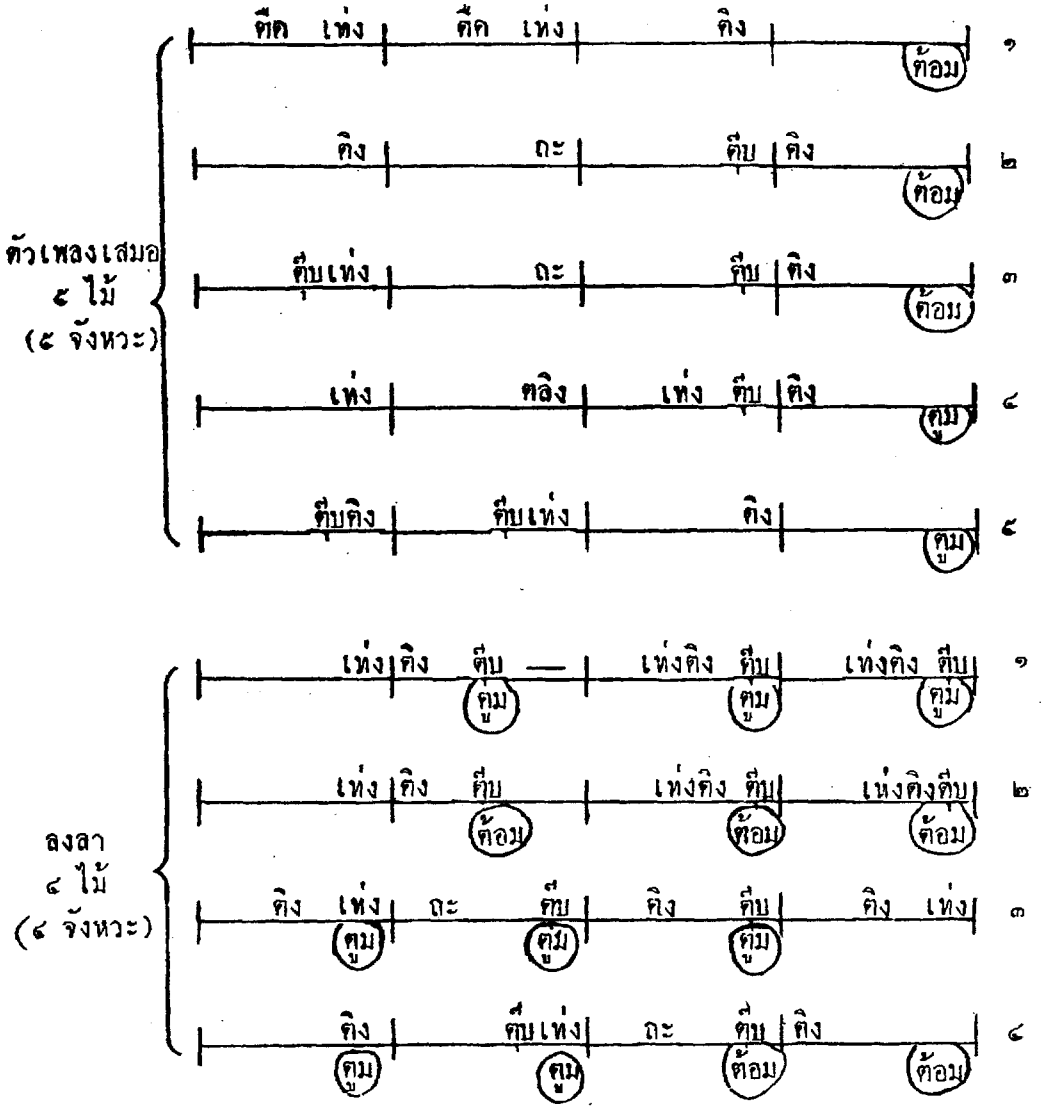
เพลงเสมอทุกชนิดใช้ *หน้าทับเสมอ* เข้าประกอบด้วยกันทั้งสิ้น เพียงแต่ความยาวของเพลงผิดกันไปเท่านั้น หน้าทับหนึ่ง ๆ แทนที่จะเรียกว่า *"จังหวะ"* ก็เรียกว่า *"ไม้"* คือคำนึงถึงไม้กลองเป็นเกณฑ์ เช่นเพลงเสมอทั่วไปมี 5 ไม้ (5 จังหวะ) คือลงไม้กลองที่เรียกว่า *"ไม้เดิน"* 5 ครั้ง เพลงบาทสกุณี (เสมอตีนนก) มี 16 ไม้ เพลงพราหมณ์เข้า (เพลงเสมอชนิดหนึ่ง) มี 20 ไม้ เพลงพราหมณ์ออกมี 8 ไม้ ดังนี้เป็นต้น

เพลงตระทุกชนิดใช้ *หน้าทับตระ* แต่จำนวนจังหวะหรือไม้มีมากน้อยผิดกันเช่นเดียวกับเพลงเสมอ เช่น ตระนิมิตร (ใช้แปลงตัว) มี 4 ไม้เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีตระอีกหลายชนิด เช่น ตระเชิญใช้สำหรับเชิญเทวดาหรือครูผู้ใหญ่ ตระนอนใช้สำหรับนอน เป็นต้น

นอกจากนี้ ยังมีหน้าทับตะโพนกลองอีกมากมาย เช่นการเดินทางอากาศใช้หน้าทับเหาะและกลม การเดินทางเรือใช้หน้าทับโล้ การยกทัพใช้หน้าทัพกราวนอกและกราวในการสำแดงอิทธิฤทธิ์ใช้หน้าทับต่าง ๆ เช่นรัวธรรมดา รัวสามลา และรัวคุกพาทย์ การเดินทางไกลและการรบพุ่งชิงชัยใช้หน้าทับเชิด เหล่านี้เป็นต้น

ถ้าจะนำหน้าทับตะโพนกลองทุกชนิดมากล่าวก็คงไม่จบ ฉะนั้น จึงขอยกตัวอย่างหน้าทับแต่เพียงอย่างเดียว คือ หน้าทับเสมอธรรมดามาให้ดู ดังนี้

หน้าทับเพลง "เสมอ"



ตามโน้ตที่ว่านี้ บนบรรทัดเป็นหน้าทับตะโพน ใต้บรรทัดเป็นหน้าทับกลอง เพื่อให้ดูง่าย ผมได้วงตรงที่กลองทัดลงไม้ไว้ทุกครั้ง กลองทัดมีสองใบ คือตัวผู้และตัวเมีย บางทีเรียกว่าใบสูงและใบต่ำ ตัวผู้นั้นเสียงสูง (ตูม) ส่วนตัวเมียนั้นเสียงต่ำ (ต้อม) การเดินด้วยเพลงเสมอหรือเพลงหน้าพาทย์อื่นๆ นั้น แม้นตรีจะไม่บรรเลง คือตีแต่ตะโพนกลองเฉยๆ ก็เดินได้ เพราะเป็นการเดินตามจังหวะหน้าทับ ไม่ใช่เดินตามทำนองเพลง ทำนองเพลงเป็นแต่ช่วยประกอบให้ดูสง่าผ่าเผยเห็นจริงเห็นจังเข้าเท่านั้น

จากโน้ตนี้จะเห็นได้ว่า ตัวเพลงเสมอที่จะเดินจริง ๆ นั้นมี 5 ไม้ หรือ 5 จังหวะ โน้ตบรรทัดหนึ่งก็คือ 1 ไม้ หรือ 1 จังหวะนั่นเอง โน้ตแต่ละบรรทัดนี้แบ่งออกเป็น 4 ช่อง หรือ 4 จังหวะย่อย เวลาจะอ่านโน้ตให้เคาะจังหวะลงตรงเส้นที่แบ่งช่องให้เสมอกัน เช่นบรรทัดแรกนั้น คำว่าเท่งคำแรกอยู่ติดเส้นแบ่งช่องที่หนึ่ง ก็อ่านคำว่าเท่งลงไปพร้อมกับเคาะจังหวะ ในทำนองเดียวกัน คำว่าเท่งและทิงก็อยู่ตรงที่ตกจังหวะที่ 2 และ 3 ตามลำดับ ส่วนจังหวะที่ 4 นั้นตะโพนทิ้งท้ายไว้ให้กลองทัดลงเสียง *"ต้อม"* จะเห็นได้ว่าทั้ง 4 จังหวะย่อยซึ่งรวมเป็นจังหวะใหญ่บรรทัดหนึ่งนี้ กลองทัดลงเสียง *"ต้อม"* เพียงไม้เดียว จึงเรียกกันว่า *"1 ไม้"* แทนคำว่า *"1 จังหวะ"* เพลงเสมอทั้งเพลงมี 5 ไม้ พอกลองทัดตีลงแต่ละไม้ก็เท่ากับจังหวะเต็ม 1 จังหวะหรือ 1 บรรทัด โน้ตตรงที่กลองทัดตีลงไปนี้ ตัวละครจะก้าวเดิน 1 ครั้ง เพลงเสมอทั้งเพลงกลองทัดตี 5 ครั้ง ตัวละครจึงเดิน 5 ก้าว การก้าวนี้ต้องเป็นไปอย่างช้าและสง่าผ่าเผย และในระหว่างที่ไม้กลองยังไม่ลงนั้น ก็ต้องมีการเคลื่อนไหวทางมือ ศีรษะ และลำตัวให้ได้วงสวยงาม ไม่ใช่ว่ายืนอยู่เฉย ๆ รอจนไม้กลองตีลงไปแล้วจึงก้าว ถ้าอย่างนี้ก็ไม่ใช่ละครละครับ คงจะเป็นตัวหุ่นยนต์หรืออะไรสักอย่างหนึ่งเป็นแน่ การเดินเพลงเสมอนี้เป็นการเดินในระยะใกล้ ๆ เช่นตัวพระเดินออกจากฉากมานั่งยังบัลลังก์เป็นต้น ฉะนั้นจึงต้องเดินกรีดกรายอย่างช้า ๆ ให้สง่าผ่าเผย แต่ถ้าเป็นการเดินในระยะไกลๆ เช่น เดินจากกระทรวงศึกษาธิการไปยังตลาดบางเขนเช่นนี้ ขืนเดินด้วยเพลงเสมอก็คงกินเวลานับแรมเดือนแน่ ในกรณีอย่างนี้ต้องเดินด้วยเพลงเชิด ซึ่งกลองทัดลงจังหวะ ตุม ตุม ตุม ๆลๆ เรื่อยไปจึงจะได้

เอาละ กลับมาว่าเรื่องเพลงเสมอต่อไป เมื่อตัวละครเดินออกมาได้ครบ 5 ก้าวแล้ว บีพาทย์ก็จะลงลาอีก 4 จังหวะหรืออีก 4 ไม้ ตอนลานี้คือตอนที่เพลงจะจบ ฉะนั้นไม้กลองจึงต้องลงตามจังหวะให้เหมาะสม ซึ่งแต่ละไม้อาจตีกลองทัดหลายครั้งก็ได้(เพราะไม่ใช่ไม้เดิน)แต่ไม้หนึ่งๆ ก็คงมี 4 จังหวะย่อยเหมือนกัน และตอนจบของแต่ละไม้นี้ตัวละครจะก้าวถอยหลังไม้ละ 1 ก้าว รวมทั้งสิ้นเป็นการก้าวถอยหลัง 4 ก้าว เรียกง่ายๆ ว่า ถอยไปตั้งหลักนะแหละครับ เสร็จแล้วบีพาทย์จะออกรัว ตัวละครจึงจะเดินตามเพลงรัวขึ้นไปนั่งบนบัลลังก์อีกทีหนึ่ง

การดูโขนละครนั้น ถ้าผู้ดูรู้จังหวะวิธีเดิน รู้ความหมายแห่งการเคลื่อนไหวแต่ละครั้งแล้ว ย่อมดูได้สนุกสนานมาก เพราะรู้ทีเดียวว่าตรงนั้นใครทำได้สวยหรือไม่สวย และศิลปะของแต่ละคนต่างกันอย่างไร ถ้าบังเอิญใครทำได้สวยเป็นพิเศษถูกใจเรา เราก็จะพลอยชื่นอกชื่นใจไปด้วย ศิลป

ของโขนละครไทยนั้นเป็นศิลปชั้นยอด ผู้ดูต้องมีความรู้อยู่บ้างจึงจะดูได้ เพราะไม่ใช่เป็นการ *"ดูหนังฟังเรื่อง"* เนื่องจากเรื่องที่โขนละครเล่นนั้น เป็นเรื่องที่คนทั้งหลายรู้อยู่แล้วทั้งนั้น เมื่อเป็นเช่นนี้จะให้ดูว่าเรื่องมันสนุกแค่ไหนก็คงไม่ได้ประโยชน์ เช่นพอเอ่ยว่าละครเล่นเรื่องอิเหนาตอนนั้นตอนนี้ ผู้ดูก็ร้องอ๋อทุกคนไป ฉะนั้นการดูโขนละครจึงต้องดูศิลปการขับร้อง การบรรเลงดนตรี และการร่ายรำประกอบกันไปดังกล่าวแล้ว

การเคลื่อนไหวของตัวโขนละครแต่ละครั้งนั้นมีความหมายทั้งสิ้น เราจะต้องอ่านความหมายนั้นให้ออกจึงจะเรียกว่าดูเป็น ที่เรียกว่า *"โขนใช้ละครบ้า"* นั้นผิด เพราะความจริงตัวโขนและละครพูดกันอยู่ตลอดเวลา แต่พูดด้วยภาษานาฏศิลป์ คือแสดงอากัปกิริยาประกอบ เช่นยิ้มก็มีท่าแสดงว่ายิ้ม พอใจก็มีท่าแสดงว่าพอใจ เสียใจ โกรธ น้อยใจ อะไรต่ออะไรพวกนี้มีท่าแสดงทั้งนั้น แม้แต่เวลาที่ตัวนายทัพลงตรวจพลเพื่อจะยกทัพออกไปสู้กับข้าศึก ก็ใช้ภาษานาฏศิลป์พูดกันอยู่โดยตลอด ถ้าเราพ่งเป็นดูเป็นแล้วจะสนุกไม่ใช่น้อยเลยทีเดียว

สำหรับเรื่องหน้าทับต่าง ๆ ตลอดจนหน้าทับตะโพนกลองนี้ ผมจะได้กล่าวต่อไปเมื่อถึงตอนที่ว่าด้วยเครื่องหนังแต่ละประเภทอีกทีหนึ่ง ขณะนี้ผมว่าเอากันเพียงหอมปากหอมคอแค่นี้ก่อนดีกว่า ขืนบรรยายมากไปก็จะเฟ้อ และไม่ก่อให้เกิดอารมณ์ที่อยากจะอ่านต่อไปเปล่า ๆ

△ △ △ △

7. อัตราของเพลงไทย

เพลงไทยในอัตราต่าง ๆ

เพลงไทยมีอัตราลดหลั่นกันเป็นอันดับ คือมีอัตรา 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียว ในสมัยนี้ยิ่งมีมากขึ้น คือบางทีมีตั้งแต่ 4 ชั้น 3 ชั้น 2 ชั้น ชั้นเดียว ครึ่งชั้น และเสี้ยวชั้น แต่นี่เป็นกรณีพิเศษเฉพาะบางเพลงที่พอจะยืดและลดอัตราลงไปได้โดยไม่เสียความไพเราะเท่านั้น โดยทั่วไปอัตราเพลงไทยก็คงมีแค่ 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียว

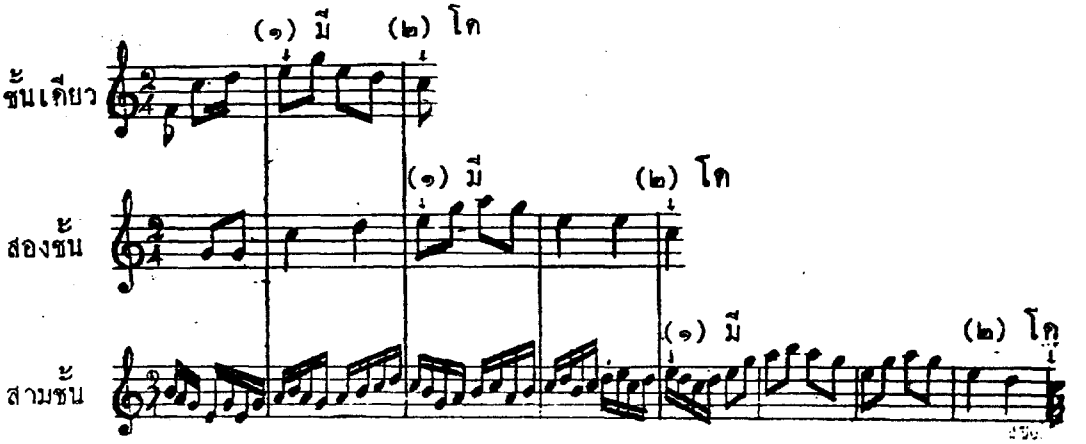
ในการบรรเลงนั้น เราจะเลือกบรรเลงแต่ 3 ชั้น 2 ชั้น หรือชั้นเดียวเพียงอัตราหนึ่งอัตราใดก็ได้ เช่นเพลงนางครวญนั้น เราจะเล่นแต่นางครวญ 3 ชั้นก็ได้ หรือถ้าไม่ชอบใจจะเล่นแต่นางครวญ 2 ชั้น หรือชั้นเดียวก็ได้ แต่ถ้าเราบรรเลงรวดเดียวจบตั้งแต่นางครวญ 3 ชั้นจนถึงชั้นเดียวแล้ว เขาเรียกว่าเป็นการบรรเลง *"เพลงเถา"* คำว่า *"เถา"* นี้ก็คงหมายความแบบเดียวกับปี่นโตนั่นแหละครับ คือ เอาปิ่นโตหลาย ๆ ใบมาร้อยรวมกันเข้าเป็นเถา ในที่นี้หมายความว่าปิ่นโตเถาหนึ่งมี 3 ใบ ใบแรกใหญ่หน่อย ส่วนใบที่สองและใบที่สามก็ค่อย ๆ เล็กลดหลั่นกันลงไปตามลำดับ

เอ๊ะ ที่ว่าใบแรกใหญ่แล้วค่อยลดหลั่นกันลงไปตามลำดับนั้นหมายความว่า อย่างไรครับ *อ๋อ หมายความถึงว่าเพลงในอัตรา 3 ชั้นนั้นมันยาวกว่า 2 ชั้นเท่าตัว และในทำนองเดียวกัน เพลงในอัตรา 2 ชั้นก็ยาวกว่าเพลงชั้นเดียวเท่าตัว แต่ที่ว่ายาวกว่านี้ไม่ได้หมายความว่ายาวขึ้นไปตามชอบใจโดยไม่มีหลักเกณฑ์นะครับ การที่ยาวขึ้นไปนั้นจะต้องอาศัยหลักเกณฑ์การยืดขยายตัวโน้ตขึ้นไปให้ถูกต้องตามหลักวิชาจึงจะใช้ได้*

ถ้าจะอธิบายให้เข้าใจง่าย ๆ ก็คือว่า ต้องขยายตัวโน้ตขึ้นไปในลักษณะเอา 2 คูณ เช่น ถ้าเพลงชั้นเดียวมีความยาว 2 ห้อง เพลง 2 ชั้นก็ต้องมี 4 ห้อง และเพลง 3 ชั้นก็ต้องมี 8 ห้อง ดังนี้เป็นต้น ไม่ใช่แต่จะขยายห้องขึ้นไปเท่านั้นนะครับ ตัวโน้ตทุกตัวในห้องก็ต้องขยายขึ้นไปเหมือนกัน จะขยายโดยเพิ่มอัตราความยาวของตัวโน้ตขึ้นเป็น 2 เท่า หรือจะใช้ตัวโน้ตในอัตราเดิมแต่เพิ่มจำนวนตัวโน้ตขึ้นก็ได้

อย่างไรก็ดี ที่ว่าจะต้องขยายตัวโน้ตทุกตัวขึ้นไปนั้น เป็นหลักทางทฤษฎีเท่านั้น ในทางปฏิบัติย่อมเป็นการยากที่จะขยายตัวโน้ตทุกตัวขึ้นไปได้ ทั้งนี้เพราะมันอาจทำให้เพลงขาดความไพเราะ เนื่องจากเป็นการยืดขยายตัวโน้ตขึ้นไปอย่างทื่อ ๆ เลยกลายเป็น *"ยืดเพลง"* ไป ไม่ใช่ *"แต่งเพลง"* ด้วยเหตุนี้ในการขยายอัตราของเพลง *เขาจึงยึดหลักให้เสียงตกของแต่ละห้องโน้ตตรงกันเป็นสำคัญ* ส่วนรายละเอียดปลีกย่อยนั้น ปล่อยให้ผู้แต่งเพลงคิดประดิษฐ์เอาเองให้เกิดความไพเราะ เช่นถ้าเสียงตกของห้องที่สองในอัตราชั้นเดียวเป็นเสียงโด เมื่อยืดขยายขึ้นไปแล้ว เสียงตกของห้องที่สี่และแปด ในอัตรา 2 ชั้น และ 3 ชั้น ก็ต้องตกเสียงโด เหมือนกัน ดังนี้เป็นต้น

เพื่อให้เข้าใจ จะเขียนเป็นโน้ตในอัตราต่าง ๆ ให้ดูดังนี้



ตามตัวโน้ตนี้ จะเห็นได้ว่าเพลงชั้นเดียวในวรรคนี้มี 2 ห้อง ฉะนั้นเพลงในอัตรา 2 ชั้น และ 3 ชั้น จึงต้องมี 4 และ 8 ห้องตามลำดับ ขอให้สังเกตต่อไปว่าลูกตกของห้องที่หนึ่งและสองในอัตราชั้นเดียวซึ่งไปตกตรงหัวห้องถัดไปนั้นเป็นเสียงมี และ โด (ตรงที่ผมให้หมายเลขไว้) ฉะนั้นเมื่อยืดขยายขึ้นไปอีกชั้นละ 2 เท่าตามลำดับแล้ว เสียง มี และ โด จึงตกไปอยู่ ณ ห้องที่สองและสี่ในอัตรา 2 ชั้น และตกตรงห้องที่สี่และแปดในอัตรา 3 ชั้นตามลำดับ

ถ้าลองอ่านตัวโน้ตวรรคนี้ตั้งแต่ชั้นเดียวเรื่อยขึ้นไปถึง 3 ชั้นแล้ว จะเห็นได้ว่าการยืดขยายอัตราขึ้นไปนั้น ได้ทำอย่างถูกต้องใกล้เคียงมาก คือรู้ทีเดียวว่าแต่ละอัตรานั้นได้ยืดขยายกันขึ้นไปเป็นชั้น ๆ อย่างไร ยิ่งกว่านั้นพอเห็นทำนองในอัตราใดอัตราหนึ่งเข้าก็รู้ได้ทันทีว่าทำนองในอัตราอื่น ๆ ของวรรคนี้จะต้องเป็นเช่นนั้นเช่นนี้ เช่นพอเห็นทำนองในอัตรา 3 ชั้นเข้าก็รู้ทันทีว่ามัน

มาจากทำนองในอัตรา 2 ชั้นอย่างนั้น ๆ หรือพอเห็นทำนองในอัตรา 2 ชั้นเข้า ก็รู้ได้ทันทีว่าทำนองในอัตราชั้นเดียวต้องเป็นอย่างนั้น ๆ และสำหรับผู้เชี่ยวชาญจริง ๆ แล้ว ท่านยิ่งรู้หนักขึ้นไปกว่านั้นมาก คือพอเห็นทำนองวรรคใดในอัตราใดเข้า ก็สามารถบอกทำนองของวรรคนั้นในอัตราอื่น ๆ ด้วยปากเปล่าได้ในทันทีทันใดนั่นเอง พูดกันง่าย ๆ ก็คือว่าคิดกันแบบเลขในใจได้เลย ไม่ต้องมานั่งเปลี่ยนอัตราโดยเขียนลงเป็นตัวโน้ตแต่ประการใด

ด้วยเหตุนี้บรรดาท่านผู้เชี่ยวชาญดุริยางค์ไทยทั้งหลายจึงไม่เคย *"จนเพลง"* เลยแม้แต่ครั้งเดียว ที่เรียกว่า *"จนเพลง"* นี้ หมายความว่าเขาร้องหรือเรียกให้ทำเพลงใดแล้วรับไม่ได้นะครับ ถ้าร้องขึ้นมาเมื่อใดก็รับได้เมื่อนั้น อย่างนี้เขาเรียกว่า *"ไม่จน"* ตามลักษณะการบรรเลงเพลงไทยแต่ดั้งเดิมนั้น คนร้องจะร้องขึ้นมาโดยไม่บอกให้นักดนตรีทราบว่าเป็นเพลงอะไร เป็นหน้าที่ของนักดนตรีที่จะต้องตรัสรู้เอาเองให้ได้ว่าเขาร้องเพลงอะไรแน่ แล้วจัดการบรรเลงรับร้องให้ถูกต้อง ถ้ารับไม่ถูกต้องก็เรียกว่า *"จนเพลง"* ซึ่งจะทำให้ได้รับความอับอายขายหน้ามาก แต่ที่ว่านักดนตรีผู้เชี่ยวชาญไม่เคยจนเพลงนั้น ก็เพราะท่านสามารถแปลงทางร้องมาเป็นทางรับ หรือสามารถเพิ่มลดอัตราของเพลงได้ในทันทีทันควันนั่นเอง เช่นถ้าคนร้องร้องเพลงในอัตรา 2 ชั้นขึ้นมาเพลงหนึ่งโดยนักดนตรีไม่ทราบว่าเป็นเพลงอะไร ขั้นแรกนักดนตรีก็จะต้องจับเสียงตกของห้องโน้ตต่าง ๆ ไว้ในใจจากเสียงร้องเสียก่อน แล้วนึกทางลูกฆ้องจากเสียงตกนั้นไว้ พอคนร้องร้องเสร็จ นักดนตรีก็แปลลูกฆ้องออกเป็นทำนองเต็มรับไปได้เลยในบัดนั้น ถ้าคนร้องร้องซ้ำกันอยู่ 3–4 เที่ยวก็เท่ากับต่อเพลงให้แก่นักดนตรีโดยปริยายนั่นแหละครับ เพราะเมื่อถึงเที่ยวที่ 3 ที่ 4 แล้ว นักดนตรีผู้สามารถจะบอกได้เลยว่าเพลงที่ร้องนั้นต้องมีทำนองลูกฆ้องเป็นอย่างนั้น ๆ ดังนี้เป็นต้น

เอ–ทางร้องกับทางรับนี่มันมาเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันอย่างไรครับ นักดนตรีจึงสามารถคิดทางรับขึ้นจากทางร้องได้ อ้าว ก็มันเหมือนกันน่ะซีครับ เพราะมันมาจาก *"ลูกฆ้อง"* อันเดียวกัน เพียงแต่ว่าทางร้องกับทางรับมันแปลผิดกันไปเท่านั้น ทางร้องนั้นเป็นทางเอื้อนและเป็นลูกห่าง ๆ ส่วนทางรับนั้นเป็น full melody คือเป็นทำนองเต็มไม่ถ่างเหมือนทางร้อง อย่างนี้พอคนร้องร้องขึ้นมา นักดนตรีแกก็หวานละครับ เพราะทางร้องมันช้า เปิดโอกาสให้นักดนตรีควานหาลูกตก คิดประดิษฐ์ลูกฆ้องในใจและบรรเลงรับร้องออกมาเป็น full melody ได้โดยถูกต้อง แต่ทั้งนี้ก็เฉพาะนักดนตรีผู้เชี่ยวชาญนะครับ สำหรับผู้ไม่เชี่ยวชาญแล้ว ลงว่ารับไม่ได้มันก็ต้องจนเพลงทุกรายไปแหละครับ

ที่นี้ถ้านักร้องร้องเพลงในอัตรา 3 ชั้นซึ่งคิดยืดขยายมาจาก 2 ชั้น (ทางร้องก็มีอัตรา เช่นเดียวกับทางรับ และมีวิธีเพิ่มลดอัตราแบบเดียวกัน) โดยนักดนตรีไม่เคยต่อทางรับในอัตรา 3 ชั้นมาก่อน อย่างนี้ก็มีวิธีที่จะไม่ให้จนเพลงอยู่ 2 ประการ คือ *ประการแรก* ต้องพึ่งให้รู้ก่อนว่าเพลง 3 ชั้นที่เขาร้องนี้มาจากเพลง 2 ชั้นชื่ออะไร พอรู้ว่าเพลง 2 ชั้นชื่ออะไรก็หวานละอีที่นี้ เพราะสามารถเอาทางรับในอัตรา 2 ชั้นของเพลงนั้นมายืดขยายขึ้นเป็น 3 ชั้น แล้วรับออกไปอย่างสนุกเลย เพราะการยืดขยายอัตราทางรับจาก 2 ชั้นทำได้ง่ายกว่าการแปลงทางร้องมาเป็นทางรับมาก แต่ถ้าพึ่งแล้วไม่รู้ว่าเพลงนี้มาจากอัตรา 2 ชั้นชื่ออะไรก็เห็นจะต้องใช้ *วิธีที่สอง* คือพึ่งทางร้องแล้วคำนวณหาลูกตกไว้ในใจ เสร็จแล้วจึงบรรเลงทางรับให้ตรงตามลูกตกนั้น ซึ่งแน่ละส่วนมากถึงจะได้ก็ค่อนข้างทุลักทุเลหน่อย เพราะเพลง 3 ชั้นมันยาวมาก นักดนตรีจำลูกตกได้ไม่ใคร่หมด แต่ถ้านักร้องร้องซ้ำกัน 3-4 เที่ยวก็คงจำได้แม่นยำ เชื่อไหมครับว่ามีเพลงที่ไพเราะหลายเพลงเกิดขึ้นเพราะนักดนตรีจนเพลงดังกล่าวนี้ เช่นในสมัยก่อนเจ้านายชอบเล่นประกวดปี่พาทย์ และชอบเล่นโดยวิธีดังกล่าวนี้ คือหาคนร้องและนักดนตรีที่อยู่ต่างวงหรือต่างตำบลมาลองสติปัญญากัน เมื่อผู้ร้องร้องเพลงอะไรแล้ว ผู้รับจะต้องรับให้ได้ ถ้ารับไม่ได้ก็ต้องอับอายขายหน้ากันละ ข้อนี้ปรากฏว่าท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นผู้ที่สามารถรับได้ทุกเพลง แม้เพลงที่ยังไม่เคยต่อเลยก็รับได้ดีและสามารถบรรเลงพาพรรคพวกในวงรอดตัวไปได้ทุกคราว จนกระทั่งมีผู้ออกปากว่า หลวงประดิษฐ์ไพเราะนี้ร้องส่งเท่าใดก็ไม่จน เจ้านายบางท่านเช่นกรมหลวงชุมพร ฯ ถึงแก่ทรงจดเอาเพลงตามหัวบ้านหัวเมืองมาร้องส่งให้จน ท่านครูก็ไม่เคยจนสักที มาคราวหนึ่งท่านทรงนำเพลงคุณลุงคุณบ้าซึ่งยาวถึง 10 จังหวะมาร้องส่งเป็นอัตรา 3 ชั้น ท่านครูหลวงประดิษฐ์ฯแม้ไม่เคยต่อเพลงนี้มาก่อน ก็ยังอุตส่าห์จำเสียงลูกตกและรับไปจนได้ แต่ก็ค่อนข้างขลุกขลักอยู่สักหน่อย กรมหลวงชุมพร ฯ ท่านจะทรงปรับให้แพ้เพราะรับขลุกขลัก แต่ผลที่สุดก็ไม่แพ้ เพราะสมเด็จกรมพระยาภาณุพันธ์ทรงอ้างว่าจังหวะยาวนัก เท่าที่สามารถจำลูกตกและรับไปได้นี้ก็ดีนักหนาอยู่แล้ว เพลงที่จนนี้แหละ ภายหลังได้กลายมาเป็นเพลงอะแซหวุ่นกี้ 3 ชั้น ซึ่งนับว่าไพเราะเป็นที่ชอบใจของบรรดานักดนตรีไทยอยู่จนทุกวันนี้

การเพิ่มลดอัตราเพลงนี้ ถ้าทำกันอย่างธรรมดาแบบขอไปทีก็ทำได้ง่ายมากครับเพราะเพียงแต่ใช้ปฏิภาณเพิ่มลดตัวโน้ตเอาในใจก็ทำได้แล้ว แต่ถ้าจะเพิ่มลดอัตราโดยให้ได้ความไพเราะด้วยแล้วทำได้ยาก หลักสำคัญก็คือ *ประการแรก* เมื่อเพิ่มลดแล้วต้องให้ผู้พึ่งพึ่งออกได้ทันทีว่าเพลง

นี้เพิ่มลดอัตรามาจากเพลงของเดิมซึ่งว่าอะไร เช่นจะเอาเพลงเขมรปากท่อ 2 ชั้นมายืดขยายเป็น 3 ชั้นเช่นนี้ พอบรรเลงเป็น 3 ชั้นแล้ว ผู้ฟังที่รู้คนตรีต้องสามารถบอกได้ทันทีว่า อ้อ นี่เพลงเขมรปากท่อ 3 ชั้นที่ยืดขึ้นมาจาก 2 ชั้น ทางร้องก็เหมือนกัน พอร้องออกมาแล้วคนรับต้องรู้ทันทีว่าอัตรา 3 ชั้นที่ร้องนั้นมาจากเพลงในอัตรา 2 ชั้นชื่อว่าอะไร ก็มีเหมือนกันครับที่เขาเรียกว่า *"ร้องบิดทาง"* คือ พยายามซ่อนไม่ให้รู้ว่ามาจากเพลงอะไร แต่ถึงอย่างนั้นก็จะต้อง *"เบิด"* บางส่วน เช่นตรงจังหวะตกสำคัญ ๆ นั้นจะไปบิดผันไม่ลงเสียงตกตามที่กำหนดไว้ไม่ได้ ด้วยเหตุนี้ ถึงจะร้องบิดทางอย่างไร นักดนตรีผู้สามารถก็ยังรู้อยู่ดีแหละครับ *ประการที่สอง* นอกจากจะต้องคงรูปทำนองของเดิมให้พึ่งออกแล้ว ยังจะต้องเพิ่มลดอัตราดังกล่าวให้ได้ความไพเราะด้วย ถ้าสักแต่เพิ่มลดอัตราโดยยืดหรือลดความยาวของตัวโน้ตลงมาดื้อ ๆ ก็ไม่มีใครเขานิยมเอาเพลงที่แต่งนั้นไปบรรเลงดอกครับ หลักใหญ่สองประการนี้ทำให้มีผู้แต่งเพลงไทยดี ๆ อยู่น้อยคน เพราะบางคนทำตามหลักประการแรกได้ดี แต่ประการที่สองไม่เป็นรส บางคนทำหลักประการที่สองได้พอใช้ แต่ไปเสียหลักประการแรก คนที่จะทำได้ดีทั้งสองอย่างนั้นหาได้ยาก ยิ่งเป็นเพลงประเภทภาษาด้วยแล้วยิ่งทำยากขึ้นไปใหญ่ เพราะถ้าอัตรา 2 ชั้นเขาเป็นสำเนียงมอญ อัตรา 3 ชั้นก็ต้องให้ได้ความไพเราะโดยคงรูปสำเนียงเป็นมอญให้พึ่งออกได้ด้วย บางทีพอแต่ง 3 ชั้นเสร็จมันก็พึ่งเพราะดีแต่ไม่เป็นมอญ กลับพึ่งเป็นพม่าไปเสียก็มี ดังนี้เป็นต้น

การใช้หน้าทับประกอบเพลงในอัตราต่าง ๆ

เมื่อเพลงไทยแบ่งออกเป็นอัตรา 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียวเช่นนี้ จังหวะหน้าทับที่ใช้ตีประกอบก็จำต้องแบ่งออกเป็น 3 อัตราเช่นเดียวกัน เช่นมีหน้าทับปรบไก่ 3 ชั้น 2 ชั้นและชั้นเดียวเป็นต้น แต่โดยมากเมื่อได้แต่งเพลงขึ้นมาครบทุกอัตราแล้ว หน้าทับที่ใช้ประกอบมักจะเป็นหน้าทับปรบไก่หรือหน้าทับสองไม้แทบทั้งนั้น ส่วนหน้าทับพิเศษนั้นใช้น้อย จะมีบ้างก็เช่นหน้าทับเขมร หน้าทับสคายงศ์ พวกนี้เป็นต้น

ความยาวของหน้าทับในอัตราต่าง ๆ ก็คงลดหลั่นกันเช่นเดียวกับความยาวของเพลง เราได้กล่าวมาแต่ต้นแล้วว่า หน้าทับปรบไก่นั้นมีความยาวเป็นสองเท่าของหน้าทับสองไม้ ฉะนั้น เมื่อเปลี่ยนแปลงเป็นอัตราต่าง ๆ เข้าแล้ว ความยาวของหน้าทับปรบไก่ในทุกอัตราก็ต้องเป็นสองเท่าของหน้าทับสองไม้เช่นเดียวกัน ซึ่งถ้าจะเทียบกับโน้ตสากลในจังหวะ $\frac{2}{4}$ แล้ว หน้าทับทั้งสองก็จะมีความยาวลดหลั่นกันดังนี้

ความยาวของหน้าทับแต่ละจังหวะ

	3 ชั้น	2 ชั้น	ชั้นเดียว
หน้าทับปรบไก่	*8 ห้อง*	*4 ห้อง*	*2 ห้อง*
หน้าทับสองไม้	*4 ห้อง*	*2 ห้อง*	*1 ห้อง*

เมื่อทราบความยาวของแต่ละจังหวะนี้แล้ว เราก็บอกความยาวของเพลงไปได้ในตัว เช่น ถ้าบอกว่าเพลงอะแซหวุ่นกี้ 3 ชั้นใช้หน้าทับปรบไก่ 10 จังหวะ อย่างนี้ก็หมายความถึงว่าจังหวะหนึ่งๆ มีความยาว 8 ห้อง รวม 10 จังหวะก็เท่ากับ 80 ห้องดังนี้เป็นต้น ทีนี้ถ้าอีกเพลงหนึ่ง มี 10 จังหวะเหมือนกันแต่ใช้หน้าทับสองไม้ 3 ชั้นเช่นนี้ ความยาวของเพลงก็จะลดลงเท่าตัว คือ เหลือเพียง 40 ห้องเท่านั้น

การเพิ่มลดอัตราหน้าทับให้เป็นไปตามอัตราของเพลงนี้มีความมุ่งหมายอยู่สองประการคือ *ประการแรก* ต้องการให้จังหวะหน้าทับคงเดิมอยู่ในทุกอัตรา เช่นถ้าบอกว่าเพลงอะแซหวุ่นกี้มี 10 จังหวะ ก็ต้องมี 10 จังหวะในทุกอัตรา ไม่ว่าจะเป็น 3 ชั้น 2 ชั้น หรือชั้นเดียวก็มี 10 จังหวะทั้งนั้น ส่วนความยาวของเพลงและหน้าทับก็ลดหลั่นกันลงมาตามลำดับ เช่น 10 จังหวะของหน้าทับปรบไก่ 3 ชั้นเท่ากับ 80 ห้อง 2 ชั้นก็เท่ากับ 40 ห้อง และชั้นเดียวเท่ากับ 20 ห้อง ดังนี้เป็นต้น ถ้าเราไม่เปลี่ยนอัตราหน้าทับตามอัตราของเพลงไป คงใช้หน้าทับปรบไก่ 3 ชั้นอยู่โดยตลอดแล้วพอมาถึงเพลงอะแซหวุ่นกี้ 2 ชั้น แทนที่จะมีหน้าทับปรบไก่ 10 จังหวะตามเดิมก็จะเหลือเพียง 5 จังหวะเท่านั้น *ประการที่สอง* เราต้องการใช้จังหวะหน้าทับตีประกอบทำนองเพลงให้ได้เหมาะสม เช่น เพลง 3 ชั้นนั้นมีท่วงทำนองช้า ๆ เวลาร้องมีเอื้อนมาก จึงต้องใช้หน้าทับ 3 ชั้นตีประกอบไปให้พึงได้สนิทดี ถ้าไปเอาหน้าทับชั้นเดียวซึ่งตัดลงไปถึง 4 เท่าตัวมาตีประกอบแล้ว จะเข้ากันไม่ได้เลย เพราะหน้าทับชั้นเดียวตีเร็วมาก เหมาะสำหรับตีประกอบเพลงประเภทชั้นเดียวซึ่งมีประโยคสั้น ๆ เท่านั้น

เพลงไทยแต่เดิมนั้นมาจะมีประโยคสั้น ๆ และใช้จังหวะค่อนข้างเร็ว ทั้งนี้เพราะในสมัยก่อน การขับร้องกับการบรรเลงไม่เกี่ยวข้องกัน การบรรเลงนั้นโดยมากก็ใช้ประกอบระบำหรือการฟ้อนรำอะไรทำนองนั้น ต่อมาภายหลังเมื่อต้องการจะใช้ทำนองทางดนตรีไปร้องประกอบการแสดงละครบ้างอื่น ๆ บ้าง ก็ใช้ร้องไม่ถนัด เพราะเพลงดนตรีมีแต่ประโยคสั้น ๆ และมีจังหวะค่อนข้างเร็ว ฉะนั้นจึงต้องมีการยืดขยายเพลงเก่าเหล่านี้ขึ้นอีกเท่าตัวตามหลักเกณฑ์ที่เราได้บรรยายมาแล้ว เมื่อเป็นเช่นนี้จึงเกิดมีเพลงในอัตรา 2 ชั้นขึ้น ที่เรียกว่า 2 ชั้นก็คงเป็นเพราะว่ามันมีเพลงเก่าในอัตราเดิมอยู่ชั้นหนึ่งก่อนแล้ว เมื่อเรียกเพลงที่ยืดขยายขึ้นใหม่นี้ว่า 2 ชั้น เพลงเก่าก็ต้องกลายเป็นเพลงชั้นเดียวไปโดยอัตโนมัติ ทั้ง ๆ ที่แต่ก่อนก็ไม่เคยมีอัตราว่าจะเป็นเท่านั้นเท่านี้แต่ประการใด

เพลงในสมัยกรุงศรีอยุธยาส่วนมากเป็นอัตรา 2 ชั้นและชั้นเดียวแทบทั้งนั้น เพลงในอัตรา 3 ชั้นที่มีอยู่บ้างก็เป็นพวกตระโหมโรงเพียงบางเพลงเท่านั้น คนเพิ่งจะมานิยมเพลงในอัตรา 3 ชั้นกันอย่างแพร่หลายก็ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์นี้เอง เหตุที่เกิดความนิยมกันขึ้นก็เห็นจะเนื่องมาจากการเล่นสักวาและการเล่นเสภาเป็นสำคัญ การเล่นสักวานั้นผู้บอกสักวาต้องบอกเป็นกลอนสด ถ้าจะให้คนร้องร้องเป็นอัตรา 2 ชั้นก็จะร้องจบเร็วเกินไป ทำให้ผู้บอกสักวาคิดกลอนไม่ทัน ฉะนั้นจึงได้ขยายทำนองเพลงในอัตรา 2 ชั้นขึ้นมาอีกเท่าตัว กลายเป็นอัตรา 3 ชั้นไป ซึ่งนอกจากจะร้องช้าลงแล้ว ยังทำให้พักได้ไพเราะขึ้นอีกด้วย การเล่นเสภาก็เหมือนกัน ผู้ขับเสภาต้องขับกันเป็นเวลานาน ฉะนั้น จึงหาทางหยุดพัก โดยพอได้โอกาสเหมาะๆ ก็ร้องส่งเป็นเพลงในอัตรา 3 ชั้นเสียทีหนึ่ง ซึ่งเมื่อร้องแล้วกว่าปี่พาทย์จะรับจบเพลงก็กินเวลานานพอให้ผู้ขับได้พักเสียงและพักเหนื่อยไปด้วยในตัว ถ้าร้องเป็นเพลงในอัตรา 2 ชั้นแล้ว ปี่พาทย์รับประเดี๋ยวเดียวก็จบ ยังไม่ทันหายเหนื่อยก็ต้องขับเสภาต่อไปอีกแล้ว ดังนี้เป็นต้น

โดยที่ท่านผู้แต่งเพลงในอัตรา 3 ชั้น ได้ยึดขยายเพลงในอัตรา 2 ชั้นขึ้นมาอย่างวิจิตรพิสดารมากทั้งทางบรรเลงและขับร้อง ฉะนั้นเพลง 3 ชั้นจึงเป็นที่นิยมกันอย่างกว้างขวาง แต่อย่าลืมนะครับว่าคนในสมัยก่อนมีหูในทางดนตรีมาก จึงพังรู้ว่าสิ่งใดดีสิ่งใดไม่ดี เพลงส่วนมากเมื่อแต่งขึ้นมาเป็น 3 ชั้นแล้ว ผู้แต่งมักจะบอกไม่ให้ทราบว่าได้ยึดขยายขึ้นมาจากเพลง 2 ชั้นชื่ออะไร ทั้งนี้โดยตั้งชื่อเพลงในอัตรา 3 ชั้นเสียใหม่ เช่นเพลง *จีนแส* ก็ให้ชื่อว่า *ภิรมย์สุรางค์* เพลง *สามเส้า* ก็ให้ชื่อว่า *จรเข้หางยาว* เพลง *เต่ากินผักบุ้ง* ก็ให้ชื่อว่า *ปลาทอง* เหล่านี้เป็นต้น แต่ผู้ฟังที่มีหูทางดนตรีดีนั้น ฟังแล้วก็รู้ว่าเพลงเหล่านี้ยึดขยายขึ้นมาจากเพลงใด นอกจากนั้นยังฟังศิลปการขับร้องและการบรรเลงออกว่า ตรงนั้นเป็นอย่างนั้นๆ ควรต้องเอื้อนอย่างนั้นจึงจะฟังไพเราะๆ ฯลฯ เจ้านายส่วนมากถึงจะไม่ทรงดนตรีเอง แต่ก็ฟังเป็นอยู่ด้วยกันแทบทั้งนั้น ด้วยเหตุนี้การดนตรีไทยจึงเจริญมาก มีผู้แต่งเพลงเพิ่มขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 และที่ 5 มากมาย แต่มาถึงสมัยนี้คนไทยชักฟังเพลง 3 ชั้นไม่รู้เรื่องเสียแล้ว ผมเองก็หมดปัญญาที่จะเผยแพร่ เลยต้องหันไปงัดเอาเพลงชั้นเดียวกับสองชั้นมาบรรจุเนื้อเต็มล่อเด็กให้มาสนใจไปพลาง ๆ ก่อน ซึ่งก็ปรากฏว่าได้ผลดีมาก พูดง่ายๆ ก็คือว่า งานอันวิจิตรพิสดารที่บรรดาท่านครูทั้งหลายในกรุงรัตนโกสินทร์ช่วยกันสร้างไว้ให้นั้นมันสูงเกินหัวคนฟังสมัยนี้เสียแล้ว เลยต้องหันไปเอาเพลงสมัยกรุงศรีอยุธยามาเริ่มต้นกันใหม่ฟัง ๆ ดูแล้วมันช่างน่าตลกปนเศร้าดีแท้ ๆ

8. การบรรจุเนื้อเพลง

การคัดเลือกเนื้อเพลง

การบรรจุเนื้อเพลงไทยนั้น สิ่งสำคัญข้อแรกก็คือจะต้องแต่งเนื้อหรือไม่ก็คัดเนื้อเพลงจากวรรณคดีเรื่องต่าง ๆ มาให้ตรงกับความหมายในท่วงทำนองของเพลง เช่นเพลงโศกก็จะต้องใช้เนื้อที่แสดงความโศกสลดรันทดใจ เพลงรักก็ต้องใช้เนื้อที่แสดงความรัก เพลงโกรธก็ต้องใช้เนื้อที่แสดงอารมณ์โกรธ เพลงแค้นก็ต้องใช้เนื้อที่แสดงอารมณ์แค้น เหล่านี้เป็นต้น ถ้าบรรจุเนื้อร้องไม่ถูกกับท่วงทำนองของเพลงแล้ว จะพังไม่เป็นรสเลยทีเดียว

อารมณ์ต่าง ๆ เหล่านี้มีอยู่ในวรรณคดีสำคัญ ๆ ของไทยแทบทั้งนั้น ในวรรณคดีเหล่านี้ท่านผู้นิพนธ์ได้เขียนกลอนบรรยายอารมณ์ต่าง ๆ ไว้อย่างน่าฟัง ถึงตอนเศร้าก็น่าสงสารเป็นที่สุด ถึงตอนรัก ตอนแค้น ตอนโกรธ กลอนของท่านก็พาให้เรามีอารมณ์หวั่นไหวตามปลายปากกาของท่านไปด้วย โดยเหตุนี้แทนที่ผู้แต่งเพลงไทยจะคิดเนื้อร้องขึ้นเอง ก็กลับอาศัยเนื้อร้องจากวรรณคดีต่าง ๆ เหล่านี้ ส่วนพวกที่แต่งเนื้อร้องขึ้นเองนั้นก็มีบ้างแต่น้อยมาก เพราะต้องเป็นคนที่ชอบกลอนจริง ๆ จึงจะแต่งได้ดี อนึ่ง เรื่องวรรณคดีเหล่านี้ก็เป็นที่รู้จักกันทั่วไป เอ่ยขึ้นตอนไหนคนก็ร้องออทั้งนั้น ฉะนั้น จึงไม่ต้องไปบอกว่าจะร้องเนื้อในวรรณคดีเรื่องนั้น ตอนนั้น ตอนนี้ ให้เสียเวลา

วรรณคดีสำคัญ ๆ ที่คนนิยมเอามาใช้เป็นเนื้อร้องมากที่สุดก็เห็นจะได้แก่เรื่องขุนช้างขุนแผนและอิเหนา โดยเฉพาะเรื่องขุนช้างขุนแผนแล้วใช้มาก รองจากสองเรื่องนี้ลงไปก็เห็นจะได้แก่เรื่องราชาธิราช รามเกียรติ์ กากี และพระร่วง นอกจากนั้นก็ใช้น้อยมาก เหตุที่นิยมเนื้อร้องจากวรรณคดีเรื่องขุนช้างขุนแผนและอิเหนาก็เห็นจะเป็นเพราะกลอนไพเราะอย่างหนึ่ง กับเรื่องราวที่บรรจุอยู่ในวรรณคดีทั้งสองเรื่องนี้เป็นเรื่องที่กินใจอีกอย่างหนึ่ง เรื่องขุนช้างขุนแผนกับเรื่องอิเหนานั้น เป็นเรื่องยาว มีรัก โกรธ แค้น รวมทั้งเศร้าสลดรันทดใจอยู่ในนั้นเสร็จ จะต้องการกลอนประเภทไหนก็มีทั้งนั้น และเป็นกลอนหกหรือกลอนแปดซึ่งบรรจุเนื้อร้องได้ง่ายเสียด้วย ข้อนี้สำคัญอยู่ เพราะเนื้อร้องเพลงไทยนั้น ถ้าลงไม่ใช่กลอนหกหรือกลอนแปดแล้วเป็นร้องยากมากทีเดียว เช่นไปเอาโคลงสี่สุภาพมาร้องอย่างนี้ มันก็พอไปได้ดอกครับ แต่ออกจะเต็มกลืนอยู่สักหน่อย

ตัวอย่างเนื้อเพลงที่แสดงอารมณ์ต่าง ๆ อย่างถูกต้องมีดังนี้

ก. อารมณ์โกรธ (เพลงลิงโลด)

บัดนั้น *หนุมานไม่ต้องศรศรี*
ยืนทะยานดาลโกรธดังอัคคี *ชี้หน้าว่าเหวยสหัสนัยน์*
เหตุใดไปเข้าข้างพวกยักษ์ *มาแผลงผลาญพระลักษมณ์ให้ตักษัย*
กูจะล้างชีวันให้บรรลัย *ให้สาใจอินทราใจอาธรรม์*

ข. อารมณ์เศร้า (เพลงธรณีร้องไห้)

ให้กำสรดรันทดระทวยองค์ *มิใคร่เดินดำรงไปได้*
เหลียวหลังสั่งความนางทรามวัย *พระมิใคร่จะนิราศคลาดคลา*
แต่ทอดถอนฤทัยอาลัยรัก *ยิ่งเป็นห่วงหน่วงหนักเสน่หา*
เห็นโฉมยงทรงโศกโศกา *พระกลับมาสวมสอดกอดไว้*

ค. อารมณ์รัก (เพลงเขมรพวง)

นิจจาพิมช่างไม่รู้ว่าพี่รัก *ไม่ขังนักดอกหานึกเช่นนั้นไม่*
รักเจ้าเท่าเทียมกับดวงใจ *กอดประคองน้องไว้ไม่วายวาง*

ง. อารมณ์แค้น (เพลงนาคราช)

ไหนนั่นสัญญาพาที *ว่าจะครองไมตรีไม่หนีหน่าย*
อันถ้อยคำมั่นที่บรรยาย *ไม่รู้เลยว่าจะกลายเป็นมารยา*

จ. อารมณ์สนุก (เพลงกราวแขก)

พวกเราเหวยวันนี้สนุกวา *เกรียวกราวฉาวฉ่าเฮยาอยู่สนั่น*
ยิ่งยวดกวดขัน *เกณฑ์กันเข้ากองทัพ*
แต่งตัวเสร็จสรรพ *ไปจับมอญ*
บัวปาบีปอน *จับมอญได้มัดมา*
พวกเราเหวย เพื่อนเอ่ย *เพื่อนอย่าอยู่ช้า*
เสียงเฮ เสียงฮา *เริงร่าอยู่คะนอง*
เต้นรำ ลำพอง คะนองนึก *อาสาสู้ศึก หาญฮึกอยู่เกรียวกราว*

นี่เป็นบทร้องที่ยกมาให้ฟังเป็นตัวอย่าง ความจริงยังมีบทที่แสดงอารมณ์ขบขัน เช่น เพลงอาเฮีย บทที่แสดงความหาญฮึก เช่น เพลงกราวนอก บทที่แสดงสภาพธรรมชาติ เช่น เพลงเขมรไทรโยค และอื่น ๆ อีกมาก ขึ้นชื่อว่าเพลงที่แสดงอารมณ์ต่าง ๆ แล้ว ผมว่าเพลงชาติไหนก็ไม่แสดงอารมณ์ได้ดีเท่าเพลงไทย ทั้งนี้เพราะการแสดงอารมณ์ของแต่ละชาติไม่เหมือนกัน บทที่ขบขันของฝรั่งนั้น เราอาจดูไม่ขำเลยก็ได้ เพราะอารมณ์ขันของคนมันผิดกัน ด้วยเหตุนี้เพลงฝรั่งที่ว่าเศร้า ๆ เราฟังแล้วจึงไม่ค่อยจะรู้สึกเศร้าเท่าใดนัก แต่ถ้าฟังเพลงไทยที่เศร้าแล้วเป็นเศร้าจริง ๆ ตัวอย่างเช่น เมื่อตอนในหลวงรัชกาลที่แปดเสด็จสวรรคตนั้น บรรดาสถานีวิทยุต่าง ๆ พากันเปิดเพลงไทยเศร้า ๆ ทั้งวัน ทำให้ผู้ฟังมีอารมณ์ดื่มด่ำเกิดความอาลัยลึกล้ำเข้าไปอีก ถ้าไปเอาเพลงฝรั่งที่เขาว่าเศร้า ๆ มาเปิด ก็คงจะไม่ได้บรรยากาศอย่างนี้ เพราะมันไม่เข้ากับอารมณ์ของคนไทยนั่นเอง

การบรรจุเนื้อร้องอย่างธรรมดา

เอาละครับ ทีนี้มาว่าเรื่องวิธีบรรจุเนื้อร้องเข้ากับทำนองดีกว่า เมื่อคัดเลือกเนื้อร้องได้เหมาะสมกับอารมณ์ของเพลงแล้ว ก็จัดการบรรจุเนื้อร้องนั้นให้ตรงกับทำนองลูกฆ้องของเพลงต่อไป เนื้อร้องที่บรรจุนี้จะเป็นคำกลอนเพียงวรรคเดียวหรือคำเดียวหรือกี่คำก็ได้ แล้วแต่เราจะต้องการให้มีเอื้อนมากน้อยเพียงใด เช่นถ้าเป็นเพลงโกรธเช่นนี้ก็ควรบรรจุเนื้อให้มากหน่อย จะมีเอื้อนมากนักไม่ได้ ประเดี๋ยวจะกลายเป็นไม่โกรธไป โดยทั่วไปนั้นเพลงที่ใช้หน้าทับปรบไก่ 4 จังหวะมักใช้คำกลอน 1 คำเป็นเนื้อร้องแทบทั้งนั้น และเนื้อร้องนี้จะเป็น 1 คำอยู่โดยตลอด ไม่ว่าจะเป็น 3 ชั้น 2 ชั้น หรือชั้นเดียว ด้วยเหตุนี้เพลงชั้นเดียวจึงเร็วและแทบไม่มีเอื้อน เนื่องจากเนื้อร้องไปบรรจุอยู่เต็มหมด เหมาะสำหรับร้องในบทละครตอนที่ต้องการดำเนินเรื่องเร็วๆ ส่วนเพลง 2 ชั้น มีความยาวมากกว่าเพลงชั้นเดียวเท่าตัว แต่มีเนื้อร้อง 1 คำกลอนเท่ากัน ฉะนั้น จึงมีเอื้อนมากขึ้นแต่ก็ไม่มากนัก เหมาะสำหรับใช้ร้องเพลงตับหรือร้องประกอบการแสดงโขนละครพวกนี้เป็นต้น ทีนี้เพลง 3 ชั้นนี้ยาวกว่าเพลง 2 ชั้นขึ้นมาอีกเท่าตัว แต่มีเนื้อร้อง 1 คำกลอนเท่ากัน ฉะนั้นการร้องเพลง 3 ชั้นจึงต้องมีเอื้อนมาก ตอนนี้แหละครับ ทั้งผู้ร้องและผู้บรรเลงจะต้องใช้ศิลปกันอย่างเต็มที่ คนที่เริ่มหัดร้องเพียงเดือนสองเดือนนั้นไม่มีหวังจะร้องได้ดอกครับ นอกจากคนที่พระท่านสร้างมาเพื่อให้เป็นนักร้องโดยเฉพาะเท่านั้น คนฟังก็เหมือนกัน ต้องฟังเป็นว่าตรงนั้นเขาเอื้อนอย่างนั้นๆ การบรรจุคำร้องต้องตกตรงนั้นๆ การครั่นเสียง* การถอนหายใจ การกระทบเสียง

*การครั่นเสียง คือ การใช้เสียงสะเทือน เป็นศัพท์พิเศษทางดนตรี

และการใช้เสียงหนักเบา ต้องอยู่ในลักษณะอย่างนั้น ๆ เรียกว่าต้องมีหูทางดนตรีที่เดียวแหละครับ จึงจะพึ่งได้ไพเราะ เพลง 3 ชั้นนี้มักใช้ร้องส่งกันทั่วไป ถ้างานไหนมีบีพาทย์รับร้องแล้วก็จะร้องส่งเพลง 3 ชั้นหรือเพลงเถากันเรื่อยไปจนกว่าจะเลิก แต่โอกาสที่จะเอาไปใช้ร้องประกอบการแสดงละครนั้นคงแทบไม่มีครับ เพราะขืนเอาเพลง 3 ชั้นไปร้องละคร บีหนึ่งก็เห็นจะแสดงไม่จบเรื่องแน่

หลักการโดยทั่วไปในการบรรจุเนื้อเพลง 1 คำกลอนลงกับเพลงหน้าทับปรบไก่ 4 จังหวะ (2 ชั้น) มีดังนี้

ก) กรณีมีลูกเท่า

คำว่า *"ลูกเท่า"* นี้ เป็นศัพท์ทางดนตรี หมายถึง *"ลูกที่ยืนทำนองอยู่ ณ เสียงใดเสียงหนึ่งเพื่อเป็นสะพานเชื่อมไปสู่เพลงในวรรคอื่น ๆ ให้สนิทสนม"* หรืออาจจะหมายถึง *"ลูกที่ใส่เข้าไปเพื่อให้ได้จังหวะ "เท่า" ที่กำหนดให้* ก็ได้ แต่โดยทั่วไปแล้วลูกเท่ามักจะเป็นลูกที่ใช้ขึ้นต้นเพลงหรือขึ้นต้นวรรคใดวรรคหนึ่งในตัวเพลงเป็นส่วนใหญ่ ด้วยเหตุนี้จึงมีคนตีความหมายอีกอย่างหนึ่งว่าเป็น *"ลูกเท้า"* คือ *ใช้ขึ้นต้นเพลงเพื่อ "เท้าความ" หรือเป็นสะพานไปสู่ลูกอื่น ๆ ต่อไป*

เพลงในอัตรา 2 ชั้นนั้น ถ้ามีลูกเท่าแล้ว ลูกเท่าจะมีความยาวเท่ากับโน้ต $\frac{2}{4}$ เป็นจำนวน 2 ห้องพอดี แต่ถ้าเป็นเพลงชั้นเดียว ความยาวของลูกเท่าก็จะลดลงเหลือ 1 ห้อง และถ้าเป็นเพลง 3 ชั้น ความยาวของลูกเท่าก็จะเพิ่มขึ้นเป็น 4 ห้อง เพลงอาจมีลูกเท่าหรือไม่มีก็ได้ แล้วแต่ผู้แต่งจะเห็นสมควร

ถ้าดูโน้ตเพลงสร้อยเพลงในหน้า 26 แล้ว จะเห็นได้ว่าเพลงนี้มีลูกเท่า 2 แห่ง คือตอนขึ้นต้นแห่งหนึ่งกับตอนกลางเพลง (2 ห้องแรกของบรรทัดที่ 3) อีกแห่งหนึ่ง ลูกเท่าลูกที่สองนี้ท่านเรียกว่าเป็น **ลูกเท่าที่อยู่ในตัวเพลง** ดังได้กล่าวแล้ว ลูกเท่าชนิดนี้ท่านใช้สำหรับขึ้นต้นวรรคเพื่อเชื่อมประโยคหรือวรรคของเพลงให้เข้ากันโดยไม่ต้องเปลี่ยนเสียง เช่นตามตัวอย่างเพลงสร้อยเพลงนี้ ตัวโน้ตมาตกเสียง *"โด"* ที่ต้นห้องแรกบรรทัดที่สาม ความจริงจะเอาทำนองห้องที่สามและที่สี่ของบรรทัดนี้มาต่อไปเลยก็ได้ แต่เพลงจะขาดจังหวะไป 2 ห้อง ฉะนั้นเพื่อทำให้เพลงเต็มจังหวะและพึ่งเก็ดีด้วย เขาจึงเอาลูกเท่าเสียง *"โด"* ยัดเข้าไปตรงนี้เสีย 2 ห้อง เพลงก็จะยืน

เสียง "*โด*" ต่อไปได้จนถึงห้องที่สาม ฉะนั้นคำว่า "*ลูกเท่า*" ตรงนี้จึงมีความหมายสมชื่อ คือ เป็นลูกที่เติมลงไปเพื่อให้ได้จังหวะครบถ้วนหรือให้ได้จังหวะ **เท่า** ที่กำหนดให้ และในเวลาเดียวกันเป็นการยืนทำนองที่เสียง "*โด*" เพื่อเป็นสะพานเชื่อมเพลงในวรรคต่อไปให้เข้ากันสนิทด้วย

เพื่อให้เข้าใจวิธีบรรจุคำร้องลงในเพลงที่มีลูกเท่า จะได้แสดงวิธีบรรจุเนื้อเพลงเขมรโพธิสัตว์ 2 ชั้นซึ่งเป็นเพลงหน้าทับปรบไก่ 4 จังหวะให้ดูอย่างชัดเจนดังต่อไปนี้

เพลงเขมรโพธิสัตว์ 2 ชั้น

ลูกเท่า

เออ - - - - - - -	- - - - - - - - -	โอ้พ่อพลาย	สายสวาท	1)
ทั่ม ติง โจ๊ะ จ๊ะ	โจ๊ะ จ๊ะ โจ๊ะ จ๊ะ	ติง ทั่ม ติง ติง	ทั่ม ติง ติง ทั่ม	
- - - - - - เออ	- - - - - - - - -	- - - - - - - - -	- - - ของพิมเอ๋ย	2)
- - - - - - - -	- - - - ไม่เคยเลย	- - - - - - - - -	- - - - จะห่างเห	3)
- - - - - - เออ	- - - - - - - - -	- - - - - - - - -	- - - - - เสน่หา	4)

โน้ตข้างบนนี้ไม่ใช่โน้ตสากล เป็น โน้ตแบบไทย ซึ่งตกจังหวะท้ายห้องมิใช่หัวห้อง สำหรับหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้นนั้น จังหวะหนึ่ง ๆ คงมีความยาวเท่ากับโน้ตอัตรา $\frac{2}{4}$ จำนวน 4 ห้องพอดี โดยตรงท้ายห้องที่ 4 ทุกจังหวะเครื่องหนังจะลงเสียง "*ทั่ม*" ซึ่งแปลว่าหมดจังหวะ เมื่อหมดจังหวะที่หนึ่งแล้ว เครื่องหนังก็จะตั้งต้นจังหวะที่สองต่อไปอีกในทำนองเดียวกับจังหวะที่หนึ่ง พูดง่าย ๆ ก็คือว่าโน้ตหนึ่งบรรทัดเท่ากับหน้าทับปรบไก่ 1 จังหวะนั่นแหละครับ ฉะนั้นเพลงที่ใช้หน้าทับปรบไก่ 4 จังหวะจึงต้องมีโน้ต 4 บรรทัดดังภาพข้างบนนี้

เอาละ ที่นี้การบรรจุคำร้องก็มีอยู่ 2 กรณี **คือในกรณีที่มีลูกเท่าและไม่มีลูกเท่า** *เพลงที่มีลูกเท่านั้น สองห้องแรกเป็นลูกเท่า ฉะนั้นจะบรรจุคำร้องลงไปในสองห้องนี้ไม่ได้* ข้อนี้นับว่าเป็นกฎสำคัญในทางดนตรีไทยทีเดียว คือตรงลูกเท่านั้น จะต้องร้องเอื้อน ห้ามมิให้เอาเนื้อเพลงไปบรรจุไว้ในลูกเท่าเป็นอันขาด (นอกจากจะเป็นการ "*ร้องรวบ*" ดังที่จะได้กล่าวต่อไป) เมื่อเป็นเช่นนี้จึงต้องร่นเอาเนื้อที่ควรจะอยู่ในห้องที่หนึ่งและที่สองนี้ ไปรวมไว้ในห้องที่สามและสี่แทน

โดยที่การบรรจุเนื้อเพลงที่มีลูกเท่าและไม่มีลูกเท่านั้นมีลักษณะเหมือนกันทุกอย่าง คงต่างกันนิดเดียวตอนที่ว่าเราไม่บรรจุเนื้อเพลงลงไปตรงลูกเท่าเท่านั้น ฉะนั้นถ้าจะให้ดีควรเขียนโน้ตเพลงแสดงการบรรจุเนื้อร้องลงในเพลงที่ไม่มีลูกเท่า ซึ่งเป็นเพลงในหน้าทับปรบไก่และมีความยาว 4 จังหวะเท่ากัน ทั้งนี้เพื่อเป็นการเปรียบเทียบดูเสียก่อน เสร็จแล้วจึงจะอธิบายวิธีบรรจุเนื้อร้องควบกันไปทีเดียว

ข) กรณีที่ไม่มีลูกเท่า

เพื่อให้เข้าใจการบรรจุคำร้องในเพลงซึ่งไม่มีลูกเท่าเป็นการเปรียบเทียบกับเพลงที่มีลูกเท่า จะขอนำเอาเพลงไส้พระจันทร์ 2 ชั้น ซึ่งใช้ในหน้าทับปรบไก่และมีความยาว 4 จังหวะเท่ากับเพลงเขมรโพธิสัตว์มาแสดงให้ดูดังนี้

เพลงไส้พระจันทร์ 2 ชั้น

- - - - - - - -เอม	- - - - - - - เอียง	- - - - - - - - -	- - - -ลงบนเตียง	1)
ทั่ม ติง โจ๊ะ จ๊ะ	โจ๊ะ จ๊ะ โจ๊ะ จ๊ะ	ติง ทั่ม ติง ติง	ทั่ม ติง ติง ทั่ม	
- - - - - - - -เออ	- - - - - - - - -	- - - - - - - - -	- - - -กอดหมอนข้าง	2)
- - - - - - - - -	- - - - เสน่ห์นาง	- - - - - - - - -	- - - - - ครุ่นคิด	3)
- - - - - - - -เออ	- - - - - - - - -	- - - - - - - - -	- - - - - คำนึงถึง	4)

ได้กล่าวแล้วว่าการบรรจุเนื้อเพลงในกรณีที่มีและไม่มีลูกเท่านั้น ต่างกันนิดเดียวตรงที่ไม่บรรจุคำร้องลงในลูกเท่าเท่านั้น นอกนั้นก็เหมือนกันหมด อย่าลืมนะครับว่าคำกลอนที่จะใช้ร้องมีอยู่คำเดียว แต่เพลงมีความยาวถึง 4 จังหวะ ฉะนั้นจึงต้องแบ่งคำกลอนออกเป็น 2 วรรค วรรคแรกใช้บรรจุในจังหวะที่หนึ่งและสอง ส่วนวรรคหลังใช้บรรจุในจังหวะที่สามและสี่ เมื่อได้แบ่งคำกลอนเป็นสองวรรคเช่นนี้แล้ว ต่อไปก็แบ่งกลอนแต่ละวรรคออกเป็นสองส่วน

อีกครั้งหนึ่ง โดยใช้ส่วนแรกของวรรคแรกเป็นคำร้องในจังหวะที่หนึ่ง และใช้ส่วนที่สองของวรรคเดียวกันนั้น (ซึ่งเป็นคำลงท้ายของวรรค) เป็นคำร้องในจังหวะที่สอง ในทำนองเดียวกันก็ใช้ส่วนแรกของวรรคที่สองเป็นคำร้องในจังหวะที่สาม และใช้ส่วนที่สองของวรรคเดียวกันนั้น (ซึ่งเป็นคำลงท้ายของวรรคเช่นเดียวกัน) เป็นคำร้องในจังหวะที่สี่ ซึ่งถ้าจะแสดงวิธีแบ่งคำให้ดูง่าย ๆ ก็จะได้ดังนี้

จังหวะที่ 1	*โอ้พ่อพลายสายสวาท*	*วรรคที่ 1*	*1 คำกลอน*
จังหวะที่ 2	*ของพิมเอ๋ย*		
จังหวะที่ 3	*ไม่เคยเลยจะห่างเห*	*วรรคที่ 2*	
จังหวะที่ 4	*เสน่หา*		

ขอให้สังเกตว่าในจังหวะที่ 1 ของเพลงเขมรโพธิสัตว์ซึ่งเป็นเพลงที่มีลูกเท่านั้น เรารวบคำว่า *"โอ้พ่อพลายสายสวาท"* เข้าไปไว้ในห้องที่ 3 และ 4 ของจังหวะ คงปล่อยให้ห้องที่ 1 และ 2 ว่างเป็นลูกเท่าอยู่อย่างเดิม ทีนี้ถ้าสมมุติว่าเพลงนั้นไม่มีลูกเท่า เราก็ต้องกระจายคำว่า *"โอ้พ่อพลายสายสวาท"* ไปไว้ในห้องที่ 1 และ 2 ครึ่งหนึ่ง และอีกครึ่งหนึ่งไปไว้ในห้องที่ 4 เช่นเดียวกับคำว่า *"เอนเอียงลงบนเตียง"* ของเพลงไส้พระจันทร์

เอ๊ะ อาจารย์ครับ ผมเห็นเขาร้องคำว่า *"เอนเอียง"* ติดกันในห้องที่สองของจังหวะที่หนึ่งก็มีนะครับ อ๋อ ได้ ไม่แปลกอะไร มันขึ้นอยู่กับทำนองและเนื้อความตอนนั้นว่าควรจะแยกกันหรือไม่ เช่นคำว่า *"เสน่ห์นาง"* ถ้าไปแยกไว้คนละห้องก็คงพังไม่เพราะ ผิดกับคำว่า *"เอนเอียง"* ซึ่งไม่ว่าจะร้องแยกกันหรือรวมกันมันก็พังเพราะทั้งนั้น

การบรรจุเนื้อเพลงที่ถูกต้องควรเป็นไปในลักษณะดังกล่าวข้างบนนี้ คือตอนท้ายของทุกจังหวะจะต้องลงเนื้อร้อง จะเออนตอนท้ายจังหวะไม่ได้ เว้นเสียแต่ว่าทำนองเพลงมันยาวมากจนไม่สามารถบรรจุคำร้องให้ลงท้ายจังหวะได้ทุกครั้งนั่นแหละ ท่านจึงจะยอมให้เออนท้ายจังหวะได้ แต่โดยมากในกรณีเช่นนี้เขาก็ต้องหาคำประเภท *"เจ้าเอย"* *"หนาเจ้าเอย"* *"หนาน้องเอย"* ฯลฯ มาใส่แทนเนื้อร้องเข้าไว้ เพื่อจะได้ไม่ต้องร้องเอื้อนท้ายจังหวะ ตรง

กลางวรรคที่หนึ่งกับที่สาม (คือตรงท้ายห้องที่สองของทั้งสองวรรค) นั้น ก็จะต้องลงเนื้อร้องเหมือนกัน เช่นตรงคำว่า *"เอียง"* และ *"เสน่ห์นาง"* เป็นต้น เว้นเสียแต่เป็นกรณีที่มีลูกเท่าจึงให้รวบเนื้อร้องไปอยู่รวมกันในห้องที่สามและสี่ดังกล่าวแล้ว ส่วนตรงกลางวรรคที่สองและสี่นั้นอนุญาตให้ร้องเอื้อนได้โดยไม่ต้องใส่เนื้อ

การบรรจุเนื้อร้องแบบรวบ

ที่อธิบายมาแล้วนั้น เป็นการบรรจุเนื้อร้องแบบเอื้อนธรรมดา ทีนี้ในบางกรณีเราต้องการดำเนินเนื้อเรื่องให้รวดเร็ว ถ้าจะมาร้องเอย ๆ กันอยู่มันก็ไม่ทันใจ ฉะนั้นจึงใช้วิธีการ *"ร้องรวบ"* เพื่อให้บรรจุคำร้องได้มากขึ้น

วิธีการร้องรวบก็คือ เพิ่มคำร้องลงไปในทำนองเพลงเพื่อทำให้การเอื้อนน้อยลง และทำให้สามารถดำเนินเรื่องราวได้รวบรัดขึ้น โดยทั่วไปมักจะเพิ่มคำร้องขึ้นเท่าตัว เช่นว่าคำร้องของเดิมมีอยู่เพียง 1 คำกลอน ก็เพิ่มขึ้นเท่าตัวเป็น 2 คำกลอน เช่นนี้เป็นต้น

เมื่อเพิ่มคำร้องเข้าไปเท่าตัวแล้ว ก็จำต้องบรรจุคำร้องเข้าไปใน *"ลูกเท่า"* ด้วย มิฉะนั้นก็จะพังเป็นว่ารวบบ้างไม่รวบบ้าง คือตอน *"ลูกเท่า"* นั้นเอื้อนยาว แต่ตอนอื่นใส่เนื้อร้องเสียดิบเพื่อชดเชยที่ไม่ได้บรรจุตรงลูกเท่า อย่างนี้มันก็ไม่ถูก ควรจะต้องเฉลี่ยเนื้อร้องให้มันเท่า ๆ กัน แม้แต่ตรง **ลูกเท่า** ก็ต้องเฉลี่ยใส่เข้าไป ฉะนั้นในกรณีนี้ หลักการที่ว่าจะไม่บรรจุเนื้อร้องเข้าไปในลูกเท่าจึงเป็นอันงดเว้น

เพลงที่จะร้องรวบได้อย่างเหมาะสมนั้นมีอยู่ไม่กี่เพลง และโดยมากก็เป็นอัตรา 2 ชั้นแทบทั้งนั้น เช่นเพลงสาริกาแก้ว ทองย่อน และสร้อยเพลงเป็นต้น เพลงในอัตรา 3 ชั้นที่ร้องรวบมีน้อยมาก อย่างเพลงราตรีประดับดาว 3 ชั้นที่บรรจุเนื้อร้องค่อนข้างมากนั้น ก็ยังไม่เป็นเชิงร้องรวบเท่าใดนัก มันใกล้เข้าไปทางเพลงเนื้อเต็มมากกว่า เพลง 3 ชั้นที่ร้องรวบมักเป็นเพลงที่แต่งขึ้นในชั้นหลัง ๆ เช่น เพลงญวนรำลึก เพลงไผ่คนึง ฯลฯ แทบทั้งสิ้น เพลง 3 ชั้นที่ร้องรวบจริง ๆ นั้น ผมเคยได้ไว้เพลงหนึ่ง คือเพลงนารายณ์แปลงรูป 3 ชั้น ไม่ทราบว่าท่านผู้ใดทำขึ้น ทำได้ไพเราะจริง ๆ เสียด้วย ความที่มันไพเราะและผมชอบมาก จึงไม่ได้คิดอ่านลงโน้ตไว้ เพราะคิดว่าอย่างไรก็ไม่ลืม ปรากฏว่ายังไม่ทันถึง 30 บีเลย ลืมหมดแล้ว เนื้อรวบก็เลยไม่ได้ร้อง คงร้องแต่เนื้อเอื้อนธรรมดากันจนบัดนี้

ต่อไปนี้จะแสดงวิธีบรรจุคำร้องแบบเอื้อนอย่างธรรมดากับแบบรวบ เพื่อผู้อ่านจะได้เข้าใจดีขึ้น ทั้งนี้จะได้นำเอาเพลง *"สร้อยเพลง 2 ชั้น"* มาบรรจุให้ดูเป็นตัวอย่าง

ตัวอย่างเพลงสร้อยเพลง (ร้องเอื้อนอย่างธรรมดา)

ลูกเท่า

เออ – – – – – –	– – – – – – – –	– – – – – ใครมา	– – – – – เป็นเจ้า
เออ – – – – – –	– – – – – – – –	– – – – – – – –	– – – – –เข้าครอง

ลูกเท่า

เออ – – – – – –	– – – – – – – –	– – – – – คงจะต้อง	– – – – – บังคับ
เออ – – – – – –	– – – – – – – –	– – – – – – – –	– – – – – ขับไส

ตัวอย่างการบรรจุเนื้อร้องเพลงสร้อยเพลง (ร้องรวบ)

– – – – – – ใครมา	– – – – – เป็นเจ้า	เออ – – – – – –	– – – – –เข้าครอง
– – – – – คงจะต้อง	– – – – – – บังคับ	เออ – – – – – –	– – – – – –ขับไส
– – – – – เลี่ยวเข็ญ	– – – – – – เย็นค่ำ	– – – – – – –	– – – – – กรำไป
– – – – – – –	ตามวิสัยเชิงเช่น	– – – – – – –	– – – – ผู้เป็นนาย

การบรรจุเนื้อร้องแบบเต็ม

การบรรจุเนื้อร้องแบบเต็มหรือที่เรียกสั้น ๆ ว่า *"เนื้อเต็ม"* ก็คือ *บรรจุเนื้อร้องเต็มพืดไปหมด ไม่มีเอื้อนแทรกอยู่ในตอนใดเลย* เมื่อฟังแล้วจึงเหมือนกับเพลงไทยสากลไม่มีผิด และถ้าจะว่ากันไปอย่างแท้จริงแล้ว เพลงไทยสากลประมาณ 90 เปอร์เซ็นต์ก็สร้างกันขึ้นด้วยวิธีนี้แทบทั้งสิ้น คือเอาทำนองเพลงไทยตอนใดตอนหนึ่งหรือเพลงใดเพลงหนึ่งมาบรรจุคำร้องให้เต็มเท่านั้นเป็นอันใช้ได้

อันที่จริงเพลงไทยบรรจุเนื้อเต็มนี้เป็นแบบอย่างมาจากสมัยกรุงศรีอยุธยาทีเดียว ถ้าเราลองพิเคราะห์ดูคำร้องต่าง ๆ ในสมัยนั้นแล้ว จะเห็นได้ว่าเป็นคำร้องแบบบรรจุเนื้อเต็มทั้งนั้น ผมได้เอามาทดลองร้องดูแล้วปรากฏว่าร้องเนื้อเต็มได้ลงตัวพอดีแทบทั้งนั้น แม้ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์เรานี้ก็ยังมีผู้ประดิษฐ์ทางร้องเพลงเนื้อเต็มขึ้นมาไม่ใช่น้อย เช่นเพลงลาวดวงเดือน ลาวคำหอม ลาวจ้อย ต้อยตลิ่ง ลาวต่อนก ฯลฯ เหล่านี้เป็นต้น

ที่ในสมัยโบราณท่านร้องเพลงเป็นเนื้อเต็มนั้น ก็เพราะการดนตรีกับการขับร้องมันเป็นคนละเรื่องกัน พวกร้องเขาก็มีทำนองของเขาต่างหากไปจากพวกดนตรี ต่อมาการขับร้องกับดนตรีจึงได้ปนกันเข้าโดย พวกร้องไปเอาทำนองดนตรีมาร้องและพวกดนตรีเห็นดีเข้าก็เลยเอาทำนองร้องที่ไม่มีดนตรีมาทำเป็นทำนองดนตรีขึ้นบ้าง พวกร้องที่เอาทำนองดนตรีมาร้องครั้งแรกนั้น แกบรรจุเนื้อร้องเต็มพิกทุกโน้ตแทนทำนองดนตรีไปเลย เช่นร้องเพลงเร็วว่า *"ข้าป้อยแม่นางป้อยเอย ฯลฯ"* ร้องแม่ศรีว่า *"แม่ศรีเอยแม่ศรีสาวสะ ยกมือไหว้พระ ฯลฯ"* เหล่านี้เป็นต้น ล้วนแต่เป็นการร้องเนื้อเต็มแทนทำนองดนตรีโดยไม่มีเอื้อนทั้งนั้น ส่วนเพลงร้องที่ไม่มีทำนองดนตรีมาก่อนเช่นเพลงลาวคำหอมก็เป็นเพลงที่มีเนื้อเต็มเหมือนกัน ต่อมาจึงได้มีการคิดทำนองดนตรีเลียนเสียงร้องลงไปอีกชั้นหนึ่ง เมื่อเป็นเช่นนี้ การบรรจุเนื้อร้องให้เต็มพิกไปทุกห้องจึงไม่ใช่เป็นของสากลหรือของใหม่แต่ประการใด เป็นลักษณะไทยแท้ ๆ แต่ดั้งเดิมนั่นเอง ทีนี้ต่อมาครูบาอาจารย์ท่านเห็นว่าการร้องอย่างนี้มันไม่ใครมีศิลป ท่านจึงได้คิดดัดแปลงให้มีการเอื้อน การครั่นเสียง กระทบเสียงอะไรต่าง ๆ ให้พ้องได้รสทางศิลปดีขึ้น แต่บัดนี้เมื่อคนไม่เข้าใจศิลปอันสูงส่งของท่าน ก็เลยต้องหันไปพึ่งเพลงไทยสากลง่าย ๆ ซึ่งก็เท่ากับถอยหลังไปสู่สมัยกรุงศรีอยุธยาอีกครั้งหนึ่งนั่นเอง

เอาละ ทีนี้ผมจะแสดงให้ดูว่าการบรรจุเนื้อเต็มนั้นทำได้อย่างไร ก็ทำได้ง่าย ๆ โดยบรรจุคำร้องลงไปตามทำนองเพลงให้ครบทุกโน้ต เสร็จแล้วจังหวะหนึ่ง ๆ ก็จะมีเนื้อร้องเป็นพืดไปแทนที่จะมีร้องบ้างเอื้อนบ้างดังได้กล่าวมาแล้ว ถ้าจะเปรียบเทียบการบรรจุเนื้อร้องเพลงเขมรโพธิสัตว์แบบเดิมกับแบบมีเอื้อนให้ดูก็จะได้ดังนี้

เพลงเขมรโพธิสัตว์ 2 ชั้น

เนื้อร้องมีเอื้อน		**เนื้อร้องไม่มีเอื้อน**
โอ้พ่อพลาย สายสวาท	จังหวะที่ 1	*แสงจันทร์ สาดแสง นวลสว่าง*
.....ของพิมเอ๋ย	จังหวะที่ 2	*นภากระจ่าง พริ้วพรายพร่างพราว เพลินตา*
ไม่เคยเลย จะห่างเห	จังหวะที่ 3	*ดุจดังพิมานสวรรค์ พรหมเสกสรร งามสง่า*
.....เสน่หา	จังหวะที่ 4	*แสนเพลินอุรา มาพรอดคู่ชม สุขสมใจปอง.*

เห็นไหมครับว่าการบรรจุเนื้อเต็มดังกล่าวนี้ไม่มีอะไรยาก เพียงแต่บรรจุคำร้องเต็มลงไปทุกห้องโน้ตก็ใช้ได้แล้ว ข้อสำคัญต้องบรรจุคำให้เหมาะเท่านั้น อย่างที่บรรจุอยู่นี้ถ้าใครรู้ทำนองเพลงเขมรโพธิสัตว์ 2 ชั้นท่อน 1 ก็จะร้องได้ทันทีทั้งสองแบบ เพราะทางร้องกับทำนองดนตรีเป็นอย่างเดียวกันนั่นเอง เราทราบแล้วว่าเพลงทุกเพลงต้องมี *"ลูกฆ้อง"* หรือ **basic melody** ฉะนั้นถ้าบรรจุ *"เอื้อน"* ลงไปกับลูกฆ้องตอนไหน ตอนนั้นก็จะเป็นการร้องเอื้อนไป ถ้าไม่บรรจุเอื้อนแต่บรรจุคำร้องให้เต็มไปหมดดังนี้ คำร้องมันก็จะเข้าไปแทนที่การเอื้อนจนกระทั่งไม่มีการเอื้อนเหลืออยู่ในเพลงอีกต่อไป ด้วยเหตุนี้ ผมจึงพูดได้ว่าถ้าใครรู้ลูกฆ้องของเพลงเขมรโพธิสัตว์ รู้วิธีบรรจุคำร้องแบบเอื้อน และรู้วิธีบรรจุคำร้องแบบเต็มแล้ว พอเห็นทำนองลูกฆ้องและเนื้อเพลงดังกล่าวเข้าก็จะร้องออกมาได้ทันทีเลยทีเดียว

ทางร้องกับทางดนตรี

อ้อ–พอเข้าใจละครับ แต่ที่อาจารย์ว่าทางร้องก็เหมือนกับทำนองดนตรีนั้นยังสงสัยอยู่ เพราะที่ฟังๆ ดูนั้นมักจะเห็นคนร้องร้องช้าๆ แต่ดนตรีรับเร็วปรื๋ด อย่างนี้จะว่าเหมือนกันได้อย่างไรครับ อ๋อ–เหมือนกันแน่ครับ ส่วนการที่คนร้องร้องช้าและดนตรีรับเร็วนั้น มันเป็นเรื่องเทคนิคของเขา อย่างไรก็ดี ถ้าเราจับเอาคนร้องมาร้องคลอไปกับดนตรีแล้ว จะเห็นได้ชัดว่าทางร้องก็คือทำนองดนตรีนั่นเอง ได้กล่าวแล้วว่าเพลงไทยทุกเพลงมี *"ลูกฆ้อง"* หรือ **"basic melody"** เมื่อเวลาบรรเลงนั้น นักดนตรีทุกคนแปล *"ลูกฆ้อง"* ออกเป็น **"full melody"** ให้เข้ากับลักษณะการบรรเลงแห่งเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น การร้องก็เช่นเดียวกัน เมื่อบรรจุคำร้องลงตรงที่เหมาะสมตามหลักการข้างต้นแล้ว ต่อไปก็ต้องแปลลูกฆ้องออกเป็นทางร้องให้เหมาะสม แบบเดียวกับที่นักดนตรีแปลลูกฆ้องออกเป็นทาง **"full melody"** อย่างนั้น ฉะนั้นทางร้องของเพลงหนึ่งๆ จึงอาจต่างกันไปได้เล็กน้อยแล้วแต่วิธีแปลลูกฆ้องของแต่ละครูไป อย่างไรก็ดี โดยที่เพลงเก่าๆ นั้นแต่งขึ้นในสมัยที่คนไม่ใคร่มีความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีทางดนตรี ฉะนั้นทุกเพลงจึงมีทางร้องเหมือนกันแทบทั้งนั้น ทั้งนี้เนื่องจากคนที่จะแปลลูกฆ้องให้ออกเป็นทางร้องได้นั้นมีน้อยหรือไม่มี ด้วยเหตุนี้จึงต้องอาศัย *"ทางต่อ"* คือใครต่อมาจากผู้แต่งคนแรกอย่างไรก็ถ่ายทอดทางร้องนั้นให้แก่ผู้อื่นต่อๆ ไปอย่างนั้น แต่บัดนี้มีผู้รู้ทฤษฎีทางดนตรีเพิ่มขึ้น ฉะนั้นจึงอาจดัดแปลงทางร้องตรงที่เห็นว่าไม่สู้จะไพเราะให้ไพเราะขึ้นในสายตาของตนเองบ้าง ทำให้วิธีการเอื้อนและอื่นๆ ผันแปรไปจากเดิมเล็กน้อย แม้แต่กระนั้นก็ยังอยู่ในหลักลูกฆ้องที่ว่ามาแล้วอยู่ดีนั่นเอง

อ้อ–พอเข้าใจกระจ่างขึ้นละครับว่า ทางร้องก็อาศัยแปลมาจากลูกฆ้องเช่นเดียวกับทาง full melody ของดนตรี แต่ที่นี้ยังมีข้อสงสัยต่อไปอีกว่า ทำไมเพลง 3 ชั้นบางเพลงคนร้องจึงร้องนิดเดียว แต่ดนตรีรับเสียยาวเหยียดทีเดียว เช่นเพลงทยอยนอก เพลงทยอยใน เพลงธรณีร้องไห้ เพลงแขกโอด เหล่านี้เป็นต้น อ๋อ–ข้อนี้ตอบได้โดยอาศัยหลักการที่เคยบรรยายมาแล้วนั่นแหละครับ เพลงที่ว่านี้เป็นเพลงซึ่งมี *"ลูกโยน"** ฉะนั้น พอดนตรีขึ้นต้นเขาใส่ลูกโยนซึ่งเป็น *"น้ำ"* ของเพลงเข้าไปเสียก่อน เสร็จแล้วจึงออก *"เนื้อเพลง"* ซึ่งโดยปกติก็ไม่ยาวนัก แล้วจึงออกลูกโยนซึ่งเป็น *"น้ำ"* สำทับเข้าไปอีกทีหนึ่ง อันว่า *"ลูกโยน"* หรือ *"น้ำ"* ของเพลงนี้ เขาไม่เอามาทำเป็นทางร้องดอกครับ เขาเอาแต่ *"เนื้อเพลง"* เท่านั้นมาทำเป็นทางร้อง ด้วยเหตุนี้ทางร้องจึงพังสั้นนิดเดียวแต่ทางรับยาวเหยียดทีเดียว

อ้อ–เป็นอย่างนี้ดอกหรือครับ มิน่าล่ะทางร้องกับทางรับถึงยาวผิดกันมาก เอาละทีนี้ยังมีข้อสงสัยต่อไปอีก คือเพลงบางเพลงทางร้องยาวเหยียดแต่ทางรับสั้นนิดเดียวก็มี ทำไมถึงเป็นอย่างนี้ล่ะครับ อ๋อ–เรื่องนี้มันเกี่ยวกับ *"การต้น"* น่ะครับ เพลงบางเพลงเขาให้ร้องต้นได้ การต้นนี้ส่วนมากก็ทำได้แต่เพียง 2 ชั้น เช่นเพลงกระบอก เพลงหงส์ทอง เพลงราชนิเกริง เพลงแขกลพบุรี เป็นต้น ทำนองเพลงคงมีอยู่นิดเดียว แต่ให้ใช้กลอนร้องต้นกลับไปกลับมาติดต่อกันได้ยาวๆ โดยมากใช้ร้องกับละครบ้าง ร้องเป็นเพลงพื้นเมืองบ้าง ทั้งนี้เพื่อให้ได้เนื้อความมากๆ ในคราวเดียวกันนั่นเอง

เพลงต้นนี้ เมื่อเวลาดนตรีรับก็คงรับแต่เนื้อเพลงนิดเดียวเท่านั้น ด้วยเหตุนี้จึงพังเป็นว่าทำนองดนตรีสั้นกว่าทางร้อง ความจริงนั้นมันก็เท่ากัน ที่สั้นกว่าก็เป็นเพราะคนร้องแกร้องทำนองเดียวซ้ำ ๆ กันไปหลายวรรคเท่านั้น

การบรรจุคำร้องเมื่อขยายอัตราเพลงขึ้น

เอาละครับ ผมรู้สึกว่าเข้าใจเรื่องที่บรรยายมานี้มากทีเดียว แต่ที่นี้ใคร่จะได้ความรู้ต่อไปว่า เพลง 2 ชั้นนั้น เมื่อยืดขยายขึ้นเป็น 3 ชั้นแล้วลูกฆ้องจะต้องยาวขึ้นไปอีกเท่าตัว แต่เนื้อร้องยังคงมี 1 คำกลอนเท่าเดิม ที่นี้จะมีวิธีบรรจุคำร้องลงในทำนองที่ยาวขึ้นไปถึงเท่าตัวนี้อย่างไรล่ะครับ

---

*โปรดดูบทที่ว่าด้วย "ลูกโยน"

อ๋อ ตอนที่ขยายเพลงจากอัตราสองชั้นขึ้นเป็นสามชั้นโดยใช้เนื้อร้อง 1 คำกลอนเท่าเดิมนี้ แน่ละครับ ผู้แต่งทางร้องจำจะต้องใส่ "*เอื้อน*" ลงไปให้มาก เพราะเพลงสามชั้นนั้นมันยาวกว่าเพลงสองชั้นเท่าตัว เมื่อต้องใช้เนื้อร้องซึ่งมีอยู่ 1 คำกลอนเท่ากับเพลงสองชั้นเช่นนี้ ส่วนที่ยืดขยายขึ้นไปก็จำเป็นต้องใช้ "*เอื้อน*" เข้าประกอบทั้งนั้น เอ๊ะ อาจารย์ครับ เรื่อง "*เอื้อน*" ที่อาจารย์ว่านี้ผมฟังแล้วไม่เห็นเข้าท่า ง่วงนอนจะตายไป พอผมได้ยินเสียงร้องเอื้อน "*เอย ๆ*" ผมก็ไม่อยากจะฟังต่อแล้ว เพลงอะไรไม่เห็นทันอกทันใจเสียเลย ผมว่าทางที่ดีเอาอย่างนี้ไม่ดีกว่าหรือครับ คือเมื่อขยายเพลงอัตราสองชั้นขึ้นเป็นสามชั้นแล้ว เราก็เพิ่มเนื้อร้องขึ้นไปด้วยอีกเท่าตัว อย่างนี้การเอื้อนในอัตราสามชั้นมันก็จะลดลงไปเองแหละครับ ที่คุณว่ามานี้มันเป็นของที่ทำได้ไม่ยาก อย่าว่าแต่เพิ่มเนื้อร้องขึ้นไปเท่าตัวเลยครับ แม้แต่เพิ่มขึ้นไปอย่างเต็มที่โดยไม่ให้มีเอื้อนเลยดังที่ผมกล่าวแล้วในตอนก่อนก็ยังทำได้ แต่จะมีประโยชน์อะไรล่ะครับ ในเมื่อเพลงชั้นเดียวก็ร้องเนื้อเต็ม สองชั้นก็ร้องเนื้อเต็ม และสามชั้นก็ร้องเนื้อเต็ม อย่างนี้มันก็ต้องฟังเหมือนๆ กันไปหมดเป็นธรรมดา ตกลงคนฟังเลยบอกไม่ได้ว่าเพลงไหนเป็นชั้นเดียว สองชั้นหรือสามชั้น จะบอกได้ก็แต่ผู้รู้คนดีซึ่งฟังออกว่า อ๋อ–ทำนองที่มีลักษณะเช่นนั้น ๆ มันเป็นเพลงในอัตราอย่างนั้น ๆ เท่านั้น

นอกจากนี้ ในแง่ของคนที่ฟังเป็นหรือในแง่ศิลปินด้วยกันแล้ว เขาก็ต้องการที่จะให้มีเพลงอยู่หลายชั้นหลายอันกับ ซึ่งจะได้เลือกร้องให้ถูกแก่กาลเทศะเป็นสำคัญ เช่นเพลงชั้นเดียวนั้นมีจังหวะเร็วและมีเนื้อร้องเกือบเต็ม ไม่ใคร่มีเอื้อนเท่าใดนัก อย่างนี้เขาก็ใช้ร้องประกอบการเริงระบำที่มีลักษณะเร็ว เช่นเพลงรำวงและอื่น ๆ เป็นต้น เพลงสองชั้นนั้นมีเอื้อนแทรกแซงเข้ามาบ้าง แต่ไม่มากนัก ลักษณะอยู่กลาง ๆ ระหว่างเพลงสามชั้นกับชั้นเดียว เป็นเพลงที่มีความไพเราะกำลังเหมาะในสายตาของคนทั่วไป เพลงที่ "*ฮิต*" อยู่ในสายตาประชาชนขณะนี้ก็ได้แก่เพลงลาวเจริญศรี ลาวคำหอม ลาวดวงเดือน และเพลงลิเกต่าง ๆ ซึ่งล้วนแต่เป็นเพลงในอัตราสองชั้นแทบทั้งนั้น เพลงชนิดนี้เด็กร้องได้ผู้ใหญ่ร้องดี นอกจากร้องเล่นสนุก ๆ แล้วยังใช้ประโยชน์ได้หลายอย่าง เช่น ร้องประกอบการแสดงโขนละคร ร้องประกอบการเริงระบำทั่วไป ดังนี้เป็นต้น ส่วนเพลงสามชั้นนั้นมีเอื้อนมากมายดังกล่าวแล้ว ฉะนั้นจึงเอามาร้องประกอบการแสดงโขนละครหรือแม้แต่ลิเกก็ไม่ได้ ก็มีบ้างบางเพลงเหมือนกันครับที่เขาเอามาใช้ แต่เพลงนั้นต้องเป็นเพลงสั้น ๆ และมีทำนองไม่ยืดยาวนัก เช่นเพลงเขมรปี่แก้วน้อยเป็นต้น แต่ส่วนมากแล้วเขาใช้เพลงสามชั้นสำหรับร้องรับเป็นสำคัญ ที่ว่าร้องรับนี้ก็คือ ผู้ร้องร้องขึ้นก่อน (เรียกว่าร้องส่ง) เมื่อร้องจบแล้วคนตรีจึงรับตามทำนอง