

การกำหนดและบันทึกโน้ตสำหรับวงปี่พาทย์ไม้นวมผสมเครื่องสาย เพื่อการเรียนการสอนดนตรีไทย

เอกสิทธิ์ สุนิมิตร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

อีเมล : sunimirt@hotmail.com

รับต้นฉบับ 19 มกราคม 2569; ปรับแก้ไข 2 กรกฎาคม 2569; รับผิดชอบ 4 กรกฎาคม 2569

บทคัดย่อ

การกำหนดและการบันทึกโน้ตดนตรีไทยมีมาตั้งแต่อดีต บุคคลสำคัญในวงการดนตรีไทยหลายท่านประดิษฐ์คิดค้นการบันทึกโน้ตเพื่อการเรียนการสอนดนตรีไทยและเพื่อบันทึกโน้ตเพลงไว้มิให้สูญหาย การบันทึกโน้ตดนตรีไทยมีหลายรูปแบบ เช่น ตัวเลข ตัวอักษรภาษาอังกฤษ และตัวอักษรภาษาไทยแทนระดับเสียง การกำหนดและการบันทึกโน้ตดนตรีไทยถูกนำมาใช้เพื่อการเรียนการสอนเครื่องดนตรีไทยทั้งวงปี่พาทย์และวงเครื่องสายโดยเฉพาะเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ดำเนินทำนอง ได้แก่ ปี่ใน ระนาดเอก ข้องวงใหญ่ ข้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม วงปี่พาทย์ไม้นวมผสมเครื่องสายคือวงปี่พาทย์ที่เกิดจากการผสมผสานโครงสร้างระหว่างวงปี่พาทย์และวงเครื่องสายโดยตัดเครื่องเสียงแหลมออกและเครื่องตีจะใช้ไม้นวมในการบรรเลงแทน การกำหนดระดับเสียงของวงปี่พาทย์ไม้นวมผสมเครื่องสายจะยึดเสียงของขลุ่ยเพียงออเป็นหลักทำให้จำเป็นต้องลดระดับเสียงของเครื่องปี่พาทย์ลง 1 เสียง ส่งผลให้ผู้บรรเลงต้องคิดทางบรรเลงและแปรทำนองให้มีความสอดคล้องกับทางหลักของวง ผู้เขียนเห็นว่าการกำหนดและการบันทึกโน้ตดนตรีไทยสำหรับวงปี่พาทย์ไม้นวมผสมเครื่องสายเป็นเรื่องทรงคุณค่าต่อการเรียนการสอนดนตรีไทยจึงเรียบเรียงบทความนี้ขึ้นมา

คำสำคัญ : การกำหนดโน้ต, การบันทึกโน้ต, วงปี่พาทย์, วงเครื่องสาย, วงปี่พาทย์ไม้นวมผสมเครื่องสาย, การเรียนการสอนดนตรีไทย

Musical Arrangement and Notation for the Mixed Piphat Mai Nuam and String Ensemble for Thai Music Education

Ekasit Sunimit

Assistant Professor, Phranakhon Si Ayutthaya Rajabhat University

Email: sunimirt@hotmail.com

Received 19 January 2026; *Accepted* 2 July 2026; *Published* 4 July 2026

Abstract

The systematization and notation of Thai music have a long historical background. Several prominent figures in the Thai music community have invented and developed notation systems to facilitate teaching and learning, as well as to preserve musical compositions from being lost over time. Thai musical notation takes various forms, utilizing numbers, English letters, and Thai characters to represent pitch levels. These notation systems have been applied to the instruction of Thai musical instruments in both *Piphat* and string ensembles, with a particular focus on melodic instruments such as the *Pi Nai*, *Ranat Ek*, *Khong Wong Yai*, *Khong Wong Lek*, and *Ranat Thum*. The mixed *Piphat Mai Nuam* and string ensemble is formed by integrating the structural elements of a traditional *Piphat* ensemble with a string ensemble. This is achieved by removing the high-pitched instruments and using padded mallets (*Mai Nuam*) for the percussion instruments. The pitch calibration for this mixed ensemble is anchored by the *Khloi Phiang Aw*, making it necessary to lower the pitch of the *Piphat* instruments by one step. Consequently, performers must adapt their playing techniques and melodic variations to harmonize with the ensemble's primary melody. Recognizing the profound value that musical arrangement and notation for the mixed *Piphat Mai Nuam* and string ensemble hold for Thai music education, the author has compiled this article.

Keywords: Musical Designation, Musical Notation, Piphat Ensemble, String Ensemble, Mixed Piphat Mai Nuam and String Ensemble, Thai Music Education

บทนำ

การเรียนการสอนดนตรีไทยมุ่งเน้นการฝึกทักษะให้กับผู้เรียนเป็นสำคัญ การถ่ายทอดทำนองดนตรีจากครูผู้สอนจะใช้นิยามการเรียนการสอนเชิงสาธิต หรือใช้การถ่ายทอดแบบมุขปาฐะคือการที่ครูท่องทำนองเพลงให้ผู้เรียนฟัง ซึ่งวิธีการเรียนลักษณะนี้เรียกว่า "การต่อเพลง"

ต่อมาการเรียนการสอนดนตรีไทยเริ่มเห็นความสำคัญของการจดบันทึกโน้ตเพลง จึงมีการจดบันทึกทำนองเพลง การบันทึกโน้ตเพลงไทยมีหลายรูปแบบ เช่น การบันทึกโน้ตเพลงไทยของพันโทพระอภัยพรหมเป็นการจดบันทึกโน้ตเพลงระบบที่เก่าแก่ที่สุดที่คนไทยประดิษฐ์ ระบบโน้ตของท่านเป็นระบบตัวอักษรไทยประยุกต์มาจากระบบโน้ตสากลเพราะท่านเห็นว่าเป็นระบบที่ซับซ้อน คนไทยไม่คุ้นเคย ท่านจึงประยุกต์โน้ตเพลงเป็นระบบตัวอักษรไทยให้สามารถศึกษาได้ง่ายขึ้น หลักการของการบันทึกโน้ตระบบตัวอักษรไทยนี้ท่านได้รับแนวคิดมาจากนักดนตรีชาวอังกฤษชื่อ จอร์น เฮอร์วิน (John Curwen, 14 November 1816 – 26 May 1880) เป็นต้นคิดใช้สำหรับขับร้องเรียกว่า ตอนิก ซอล-ฟา โน้ตชั่น (Tonic Sol-Fa Notation) (อภัยพรหม, พระ, 2453, น. 25)



ภาพที่ 1 ตัวอย่างโน้ตเพลงของพระอภัยพรหม

ที่มา: อภัยพรหม, พระ, 2455, น.7

นอกจากการบันทึกโน้ตของพระอภัยพรหม มีการบันทึกโน้ตอีกประเภทหนึ่ง เรียกว่า “โน้ตเลขาสังคีต” เป็นโน้ตที่มีแนวคิดมาจากระบบโน้ตดนตรีของประเทศจีน สืบเนื่องจากขุนเจริญดนตรีการ(เจริญ โรหิตโยธิน) ได้สอนซอให้กับพระยาโกษาจารย์(บุญศรี ประภาศิริ) ท่านสนใจดนตรีไทยและภาษาจีนอย่างมาก โน้ตดังกล่าวประดิษฐ์ขึ้นโดยขุนเจริญดนตรีการซึ่งเป็นครูดนตรีไทยประจำ

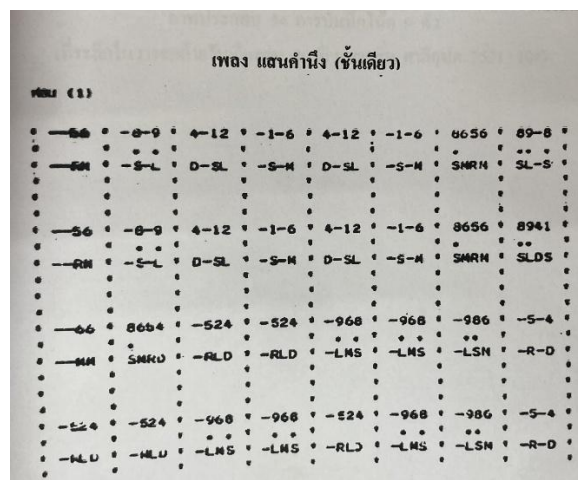
ร้านดุริยบรรณ เพื่อใช้ในการเรียนการสอนดนตรีไทยประเภทเครื่องสายโดยเฉพาะ เช่น ซอด้วง ซออู้ จะเข้และซิม



ภาพที่ 2 ปกหนังสือและโน้ตเลขาสังคีตย์

ที่มา: ดุริยบรรณ, 2525, น. 1

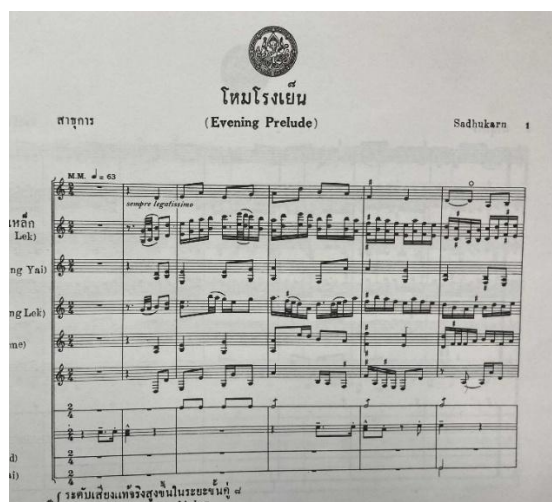
การบันทึกโน้ตที่ใช้ในการเรียนการสอนดนตรีไทยอีกประเภทหนึ่งคือ โน้ตตัวเลข 9 ตัว สำหรับซอ และ โน้ตตัวเลข 11 ตัวสำหรับจะเข้ของหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) แต่ไม่ได้ได้รับความนิยมแพร่หลายมากนักเนื่องจากใช้เฉพาะกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายเท่านั้น โน้ตชนิดนี้ใช้ครั้งแรกที่โรงเรียนราชินีบน โดยเริ่มคิดค้นขึ้นเมื่อปี พ.ศ.2457 (ภิชาติ เลณีสวัสดิ์, 2543, น. 9) การบันทึกโน้ตของหลวงประดิษฐไพเราะใช้วิธีการนำตัวเลขมาบันทึกแทนโน้ตเพื่อบอกระดับเสียงต่างๆ ของบทเพลง โดยบันทึกเรียงกันไปทีละบรรทัด ในแต่ละบรรทัดจะถูกแบ่งออกเป็น 8 ห้องโน้ต



ภาพที่ 3 ตัวอย่างโน้ตเพลงของหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง)

ที่มา: อนุสรณ์คำนึงในวาระฉลองรอบร้อยปีเกิดของ หลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง), 2524, น. 127

ในปลายสมัยรัชกาลที่ 7 มีการพัฒนาวิธีการบันทึกเพลงไทยโดยมีสมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพเป็นประธานประชุมครุฑดนตรีวิเคราะห์การบรรเลงของเครื่องดนตรีไทยแต่ละชนิดเพื่อบันทึกด้วยโน้ตสากลและจัดทำรูปเล่ม มีเพียงเพลงชุดโหมโรงเย็นเท่านั้นที่จัดพิมพ์เป็นรูปเล่มสำเร็จเนื่องจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 ทำให้กระบวนการบันทึกโน้ตสากลสิ้นสุดลง (สงบดีกธรรมวิหาร, 2566, น. 55) พัฒนาการด้านการบันทึกโน้ตเป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอนดนตรีไทยประเภทต่างๆ เช่น วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี



ภาพที่ 4 ตัวอย่างโน้ตเพลงชุดโหมโรง

ที่มา: กรมศิลปากร, 2537, น. 1

การกำหนดและบันทึกโน้ตดนตรีไทยสำหรับการเรียนวงปี่พาทย์

วงปี่พาทย์คือวงดนตรีไทยที่มีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมของไทยมาช้านาน ใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมงานมงคลและงานอวมงคล วงปี่พาทย์ที่เป็นมาตรฐานอยู่ในปัจจุบัน แบ่งออกเป็น 3 ขนาด ได้แก่ วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ (สมภาพ เขียวฉวี, 2566) เครื่องดนตรีที่ผสมอยู่ในวงปี่พาทย์ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภท เครื่องตีเป็นส่วนใหญ่ มีเครื่องเป่าก็คือปี่ (เรณู โกศินานนท์, 2535, น. 71) เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ดำเนินทำนองของวงปี่พาทย์ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

1. ปี่ใน
2. ระนาดเอก
3. ฆ้องวงใหญ่
4. ฆ้องวงเล็ก
5. ระนาดทุ้ม

การบรรเลงวงปี่พาทย์ จะมีตำแหน่งของการจัดวางเครื่องดนตรีทั้ง 5 ชนิดดังภาพ



ภาพที่ 5 เครื่องดนตรีดำเนินทำนองวงปี่พาทย์
(เรียงลำดับตามตัวเลขจาก 1 ถึง 5 : ปี่ใน, ฆ้องวงใหญ่, ฆ้องวงเล็ก, ระนาดทุ้ม)

ที่มา: เอกสิทธิ์ สุนิมิตร, 2569

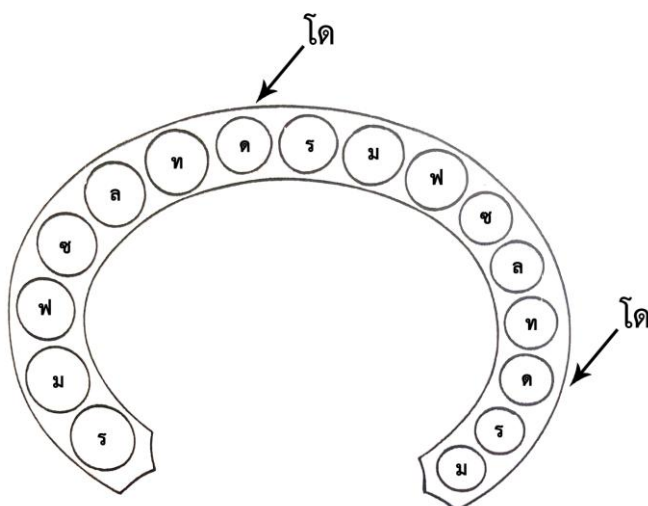
การเรียนดนตรีไทยประเภทวงปี่พาทย์ในปัจจุบันมีความจำเป็นต้องใช้โน้ตเข้ามาช่วยในการเรียนการสอนเพื่อให้เกิดความเข้าใจได้ดียิ่งขึ้น สอดคล้องกับภริทัต อรณการ และชัยพลกษ เมฆรา (2566) ได้ศึกษาวิธีการสอนดนตรี โดยนำชุดการสอนโน้ตดนตรีไทยขั้นพื้นฐานมาใช้ในการสอนดนตรี ผลการศึกษาพบว่า ผู้เรียนมีความเข้าใจและเกิดการเรียนรู้อย่างมีประสิทธิภาพ (ภริทัต อรณการ และชัยพลกษ เมฆรา, 2566, น. 70-83) สำหรับวงปี่พาทย์โดยทั่วไปมีอยู่ 2 ลักษณะคือ วงปี่พาทย์ไม้แข็ง และวงปี่พาทย์ไม้นวม วงปี่พาทย์ไม้แข็งเป็นวงดนตรีไทยที่นิยมใช้บรรเลงในงานที่ต้องการเสียงดัง หรือสถานที่โล่งกลางแจ้ง หากบริเวณสถานที่ปิด หรืองานที่จัดภายในอาคาร จะบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวมแทนเนื่องจากวงปี่พาทย์ไม้นวมจะใช้ขลุ่ยเพียงออแทนปี่และใช้ไม้นวมในการบรรเลง ให้เสียงนุ่มนวล อ่อนหวาน (จรินทร์ เทพสงเคราะห์, 2557, น. 56)

วงปี่พาทย์ไม้แข็งและวงปี่พาทย์ไม้นวม มีเครื่องดนตรีดำเนินทำนองอยู่ 2 ประเภท คือ เครื่องตี และเครื่องเป่า เครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีเสียงไม่เหมือนกัน แม้จะมีเสียงต่างกัน ตามหลักของดุริยางคศาสตร์ ถือว่า เสียงดนตรีมีเสียงเรียงเป็นลำดับต่างกันอยู่ 7 เสียงเท่านั้น ส่วนเสียงที่เกิน 7 ออกไปนั้นก็เสียงซึ่งซ้ำกับเสียงภายใน ๗ เสียงนั่นเอง แต่มีระดับสูงหรือต่างกันเป็นชองคู่ 8 คู่ 15 คู่ 22 หากฟังดูให้ดีก็จะเป็นเสียงที่ซ้ำกัน(ไพศาล อินทวงศ์, 2546, น. 21) วิธีการบันทึกโน้ตดนตรีไทยจะ

ใช้ตัวอักษรพยัญชนะภาษาไทยแทนระดับเสียงต่าง ๆ เสียงเครื่องดนตรีไทยเปรียบเทียบกับเสียงระบบสากล มีอยู่ 7 เสียงคือ โด เร มี ฟา ซอล ลา ซี อักษรที่ใช้แทนเสียงจึงมี 7 ตัวคือ

ด	แทน	โด
ร	แทน	เร
ม	แทน	มี
ฟ	แทน	ฟา
ซ	แทน	ซอล
ล	แทน	ลา
ท	แทน	ซี (สมพงษ์ กาญจนผลิน, 2536, น. 31)

การกำหนดและบันทึกโน้ตของวงปี่พาทย์นี้จะยึดทางโนเป็นหลัก ซึ่งเทียบได้กับลูกฆ้องวงใหญ่ ลูกที่ 7 และลูกที่ 14 เป็นหลัก โดยเริ่มต้นนับจากลูกฆ้องวงที่อยู่ด้านซ้ายมือสุดของผู้บรรเลงเป็นลูกแรก ลูกฆ้องทั้ง 2 ลูกที่กล่าวมานี้จะถูกกำหนดเป็นเสียงโด ดังภาพ



ภาพที่ 6 แสดงโน้ตทางโนในฆ้องวงใหญ่

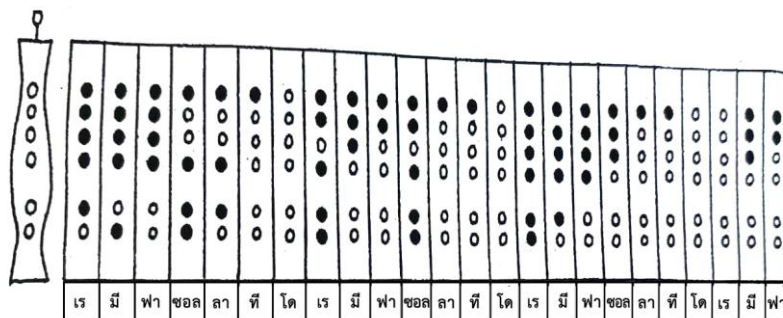
ที่มา: เอกสิทธิ์ สุนิมิตร, 2567

การกำหนดระดับเสียงและการบันทึกโน้ตสำหรับปี่ใน

เครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องเป่าหรือที่เรียกว่า “ปี่” ประกอบอยู่ในวงดนตรีไทยมาอย่างยาวนาน ปี่ของไทยมีอยู่ด้วยกัน 3 ขนาด คือ

- ปี่นอก เป็นปี่ขนาดเล็ก เสียงเล็กแหลมสูง
- ปี่กลาง เป็นปี่ขนาดกลาง เสียงระดับกลาง
- ปี่ใน ปี่ขนาดใหญ่ เสียงต่ำกว่า

การบรรเลงวงปี่พาทย์ในปัจจุบัน ป็นอกกับปี่กลางไม่ค่อยได้ใช้ คงใช้แต่ปี่ในกันเป็นพื้น(ประดิษฐ์ อินทนิล, 2536, น. 32) ลักษณะและวิธีการบรรเลงของปี่ในนั้น จะเป่าเก็บถ้อยอย่างระนาดบ้าง โห่หวานบ้าง ให้มีท่าทีภาคภูมิ มีหน้าที่ช่วยนำวงบ้างบางขณะ และสอดแทรกให้เพิ่มความไพเราะขึ้นแก่วงอย่างองอาจ (มนตรี ตราโมท, 2538, น. 32) ในระยะแรกนั้น การเรียนการสอนเครื่องดนตรีชนิดนี้ยังไม่มีสถาบันที่กโน้ต จะมีเพียงการบอกจากครูผู้สอน โดยใช้คำต่างๆแทนค่าของเสียงปี่ใน เช่น ตื่อ ตอ ตอแลต เป็นต้น ต่อมาภายหลังจึงมีการบอกและบันทึกเป็นตัวโน้ตแทนค่าระดับเสียง ซึ่งระดับเสียงจากหลักการเป่าปี่ในทำให้เกิดเสียง ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 7 ตารางแสดงโน้ตปี่ใน

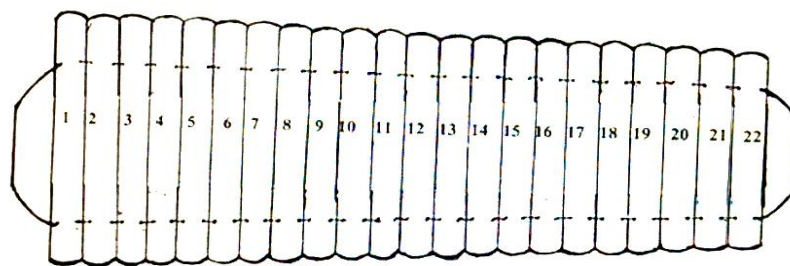
ที่มา: เอกสิทธิ์ สุณีมิตร, 2567

การบันทึกโน้ตของปี่ใน จะใช้วิธีการบันทึกแบบโน้ตบรรทัดเดียว และมีการนำสัญลักษณ์จุดมาใส่ไว้ด้านบนและด้านล่างของตัวโน้ตเพื่อบ่งบอกให้รู้ว่าโน้ตตัวนั้นอยู่ในระดับเสียงสูงหรือระดับเสียงต่ำ

มริชัม	รัทลช	ลทริล	รัททท	มริริล	รัททท	ชลมฟ	ชทลช
--------	-------	-------	-------	--------	-------	------	------

การกำหนดระดับเสียงและการบันทึกโน้ตสำหรับระนาดเอก

ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีที่ประสมอยู่ในวงปี่พาทย์ พัฒนาการมาจากกรับ ระนาดเอกประกอบด้วย 2 ส่วน คือ ส่วนที่เป็นกล่องเสียงเรียกว่า “รางระนาดเอก” มีลักษณะเป็นรางจอนคล้ายเรือ มีฐานคล้ายพานรองรับ รางระนาดอาจทำด้วยไม้ธรรมดาหรือแกะสลักเป็นรูปลายไทยลงรักปิดทองเพื่อให้ดูสวยงาม และส่วนที่ 2 เป็นส่วนที่ทำให้เกิดเสียงเรียกว่า “ผืนระนาด” ซึ่งประกอบด้วยลูกระนาด ประมาณ 21-22 ลูก ทำด้วยไม้ไผ่ตงหรือไม้ชนิดอื่น มีรูปร่างขนาดเล็กคล้ายกรับ เจาะรูร้อยด้วยเชือกตลอดทั้งผืน ด้านล่างของลูกระนาดแต่ละลูกจะปาดให้มีความหนาบางไม่เท่ากันถ่างด้วยซี่ผึ้งเพื่อทำให้เกิดเสียงที่แตกต่างกัน (จรินทร์ เทพสงเคราะห์, 2557, น. 27-28) เนื่องจากระนาดเอกมีลูกระนาดจำนวนมาก จึงทำให้มีหลายเสียง และมีความกว้างของช่วงเสียงมากกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆที่ประสมอยู่ในวงเดียวกัน โดยมีเสียงทั้งหมดดังนี้



ภาพที่ 8 ระบบโน้ตระนาดเอก

ที่มา: เอกสิทธิ์ สุนิมิตร, 2567

ลูกที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
ระดับเสียง	ฟา	ซอล	ลา	ที	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที

ลูกที่	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
ระดับเสียง	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที	โด	เร	มี	ฟา

ภาพที่ 9 ตารางแสดงโน้ตระนาดเอก

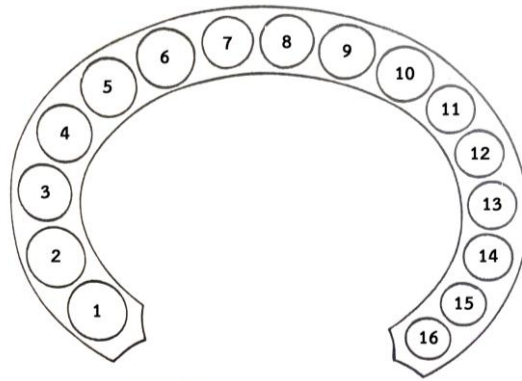
ที่มา: เอกสิทธิ์ สุนิมิตร, 2567

ระนาดเอก โดยปกติตีพร้อมกันทั้งสองมือเป็นคู่แปด ดำเนินทำนองเก็บถี่ๆโดยตลอด แต่ว่าบางโอกาสอาจตีกรอหรือรวบบ้างก็ได้ มีหน้าที่เป็นผู้นำวง (สุรพล สุวรรณ, 2559 : 68) ซึ่งการตีคู่แปดนั้น เวลาบันทึกโน้ตใช้วิธีการบันทึกเฉพาะเสียงที่บรรเลงด้วยมือขวาเท่านั้น ดังโน้ตต่อไปนี้

รํรํร	รํทลซ	ฟมรม	ฟซลท	ลทรมํ	ทรํลท	ซลมฟ	ซทลซ
-------	-------	------	------	-------	-------	------	------

การกำหนดระดับเสียงและการบันทึกโน้ตสำหรับฆ้องวงใหญ่

ฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่วิวัฒนาการมาจากฆ้องเดี่ยว ฆ้องคู่และฆ้องราว มีลักษณะเป็นวงวางราบกับพื้น เปิดช่องว่างไว้สำหรับเป็นทางเข้าของคนตีทางด้านหลังเล็กน้อย ลูกฆ้อง เรียงลำดับจากเสียงต่ำอยู่ทางด้านซ้ายมือของผู้บรรเลงไล่ระดับไปหาเสียงสูงด้านขวามือของผู้บรรเลง(สงบศึก ธรรมวิหาร, 2566, น. 161) มีจำนวนทั้งหมด 16 ลูก ซึ่งสามารถกำหนดเป็นโน้ตต่างๆ ได้ดังนี้



ภาพที่ 10 ระบบโน้ตฆ้องวงใหญ่

ที่มา: เอกสิทธิ์ สุณีมิตร, 2567

ลูกที่	1	2	3	4	5	6	7	8
ระดับเสียง	เร(ต่ำ)	มี(ต่ำ)	ฟา(ต่ำ)	ซอล(ต่ำ)	ลา(ต่ำ)	ที(ต่ำ)	โด	เร

ลูกที่	9	10	11	12	13	14	15	16
ระดับเสียง	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที	โด(สูง)	เร(สูง)	มี(สูง)

ภาพที่ 11 ตารางแสดงโน้ตฆ้องวงใหญ่

ที่มา: เอกสิทธิ์ สุณีมิตร, 2567

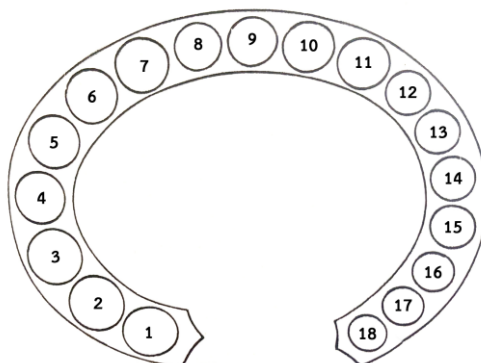
จากภาพที่ 11 ทำให้ทราบถึงตัวโน้ตในระดับต่าง ๆ ของฆ้องวงใหญ่ การบันทึกโน้ตทางฆ้องวงใหญ่จะใช้วิธีการบันทึกด้วยโน้ต 2 บรรทัดติดกัน โดยบรรทัดบนใช้บันทึกโน้ตสำหรับการบรรเลงด้วยมือขวา และบรรทัดล่างใช้บันทึกโน้ตที่บรรเลงด้วยมือซ้าย โน้ตที่อยู่ในระดับเสียงสูงจะใช้สัญลักษณ์จุดอยู่บนตัวโน้ต “ร” และโน้ตที่อยู่ในระดับเสียงต่ำใช้สัญลักษณ์จุดด้านล่างตัวโน้ต “ร” มีทำนองดังนี้

-ร -ท	-ล - -	ซซ - -	ลล -ท	-ร -มี	-ร - -	ทท - -	ลล -ซ
-ร -ท	-ล -ซ	---ล	---ท	-ร -มี	-ร -ท	---ล	---ซ

การกำหนดระดับเสียงและการบันทึกโน้ตสำหรับฆ้องวงเล็ก

การดำเนินงานเก็บถี่ๆของเครื่องดนตรีที่ประสมอยู่ในวงปี่พาทย์ นอกจากระนาดเอกแล้วยังมีเครื่องดนตรีอีกชิ้นหนึ่ง คือ ฆ้องวงเล็ก เป็นเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 ลักษณะทางกายภาพของฆ้องวงเล็กมีความใกล้เคียงกับฆ้องวงใหญ่ แต่เดิมเรามีแค่ฆ้องวงใหญ่บรรเลงทำนองหลักอย่างที่นักดนตรีเรียกว่า “ลูกฆ้อง” ก็คือฆ้องวงใหญ่นี้เอง (เดิมเรียกฆ้องวง) ซึ่งฆ้องวงใหญ่เกิดขึ้นก็เมื่อมีฆ้องวงเล็กเป็นคู่ ฆ้องวงเล็กมีขนาดเล็กกว่า แต่จำนวนลูกฆ้องวงมากกว่า คือมี 18 ลูก (มากกว่าวงใหญ่

2 ลูก) วิธีเดินทำนองก็เป็นฝ่ายนำ กล่าวคือ แปรทางฆ้องวงใหญ่ให้เป็นทำนองเต็ม คล้ายระนาดเอก แต่ต่างกันที่วิธีบรรเลงเท่านั้น(สมบัติ จำปาเงิน และสำเนียง มณีกาญจน์, 2539, น. 28)



ภาพที่ 12 ระบบโน้ตฆ้องวงเล็ก

ที่มา: เอกสิทธิ์ สุณีมิตร, 2567

ลูกที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9
ระดับเสียง	โด(ต่ำ)	เร(ต่ำ)	มี(ต่ำ)	ฟา(ต่ำ)	ซอล(ต่ำ)	ลา(ต่ำ)	ที(ต่ำ)	โด	เร

ลูกที่	10	11	12	13	14	15	16	17	18
ระดับเสียง	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที	โด(สูง)	เร(สูง)	มี(สูง)	ฟา(สูง)

ภาพที่ 13 ตารางแสดงโน้ตฆ้องวงเล็ก

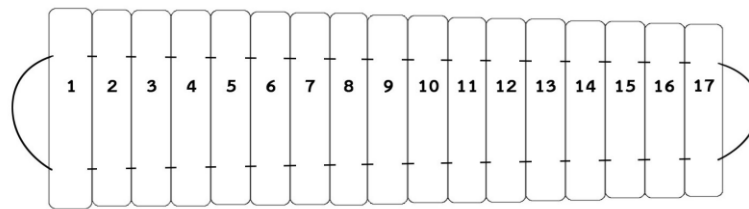
ที่มา: เอกสิทธิ์ สุณีมิตร, 2567

การบันทึกโน้ตฆ้องวงเล็กนี้ ใช้วิธีการบันทึกเช่นเดียวกับฆ้องวงใหญ่ โดยแยกโน้ตที่บรรเลงด้วยมือขวากับโน้ตที่บรรเลงด้วยมือซ้ายบันทึกไว้ที่บรรทัดล่าง และใช้สัญลักษณ์จุดเพื่อเป็นการกำหนดว่าโน้ตตัวที่มีจุดอยู่ในระดับเสียงสูงหรือเสียงต่ำ ดังทำนองต่อไปนี้

รึม--	รึท- -	ล- ท-	ท- รึ- -	รึ- ม-	ม- รึ- -	ทล --	รึท --
--รึท	- -ลช	-ช-ล	-ล-ท	-ท- รึ	-ท-ล	--ชม	--ลช

การกำหนดระดับเสียงและการบันทึกโน้ตสำหรับระนาดทุ้ม

จากที่ได้กล่าวเกี่ยวกับระนาดเอกในข้างต้นแล้ว มีเครื่องดนตรีที่สำคัญของวงปี่พาทย์อีกชิ้นหนึ่ง ที่มีความคล้ายคลึงกับระนาดเอก ทำหน้าที่บรรเลงสอดแทรกหยอกล้อไปกับทำนอง เครื่องดนตรีชิ้นนี้เรียกว่า “ระนาดทุ้ม” เป็นเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยเลียนแบบระนาดเอก ลูกระนาดทำด้วยไม้ชนิดเดียวกันกับระนาดเอก แต่หลาวลูกระนาดให้มีขนาดกว้างและยาวกว่าลูกระนาดเอก ประดิษฐ์วางให้มีรูปร่างแตกต่างจากรางระนาดเอก คือมีรูปคล้ายหีบไม้ แต่โค้งด้านบน มีโคนปิดด้านหัวและท้าย มีเท้าเตี้ยๆรอง ๔ มุมวาง ลูกระนาดทุ้มมีจำนวน 17 -18 ลูก มีเสียงทุ้มต่ำกว่าระนาดเอก จึงเรียก “ระนาดทุ้ม”(ประดิษฐ์ อินทนิล, 2536, น. 24) เสียงของระนาดทุ้มเกิดจากการตีลงไปบนลูกระนาดที่ร้อยติดกันด้วยเชือก โดยเรียงจากลูกใหญ่สุดไปจนถึงลูกเล็กสุด ประกอบกันเป็นผืน มีระดับเสียงต่างๆ



ภาพที่ 14 ระบบโน้ตระนาดทุ้ม

ที่มา: เอกสิทธิ์ สุนิมิตร, 2567

ลูกที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9
ระดับเสียง	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที	โด	เร	มี

ลูกที่	10	11	12	13	14	15	16	17
ระดับเสียง	ฟา	ซอล	ลา	ที	โด	เร	มี	ฟา

ภาพที่ 15 ตารางแสดงโน้ตระนาดทุ้ม

ที่มา: เอกสิทธิ์ สุนิมิตร, 2567

เนื่องจากระนาดทุ้มมีวิธีการบรรเลงทั้งแบบคู่แปดและแบบแบ่งมือซ้าย-ขวา ในการบันทึกโน้ตใช้วิธีการบันทึกแบบสองบรรทัดติดกันเช่นเดียวกับการบันทึกโน้ตฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงเล็ก มีทำนองดังนี้

-ม --	รท --	ชม --	-ท --	ลช --	ชม --	รท --	-ช --
--รท	--ลช	--รท	-ท --	--ทร	--รท	--ลช	-ช --

การกำหนดและบันทึกโน้ตดนตรีไทยสำหรับการเรียนวงเครื่องสาย

วงเครื่องสาย เป็นวงดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทมีสายเป็นหลัก ใช้บรรเลงขับกล่อมในงานทั่วไป สามารถจำแนกรูปแบบของวงตามแบบแผนได้ 2 ขนาดดังนี้

- 1) วงเครื่องสายเครื่องเดียว
- 2) วงเครื่องสายเครื่องคู่ (สมภพ เขียวมณี, 2566)

เครื่องดนตรีที่มีสายเหล่านี้ จะมีการตั้งเสียงของสายแต่ละเครื่องแตกต่างกัน โดยยึดเสียงจากขลุ่ยเพียงออเป็นหลัก ลักษณะการบรรเลงของเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายจำแนกได้ดังนี้

1. ซอด้วง สีเป็นทำนองเพลง ซึ่งมีเก็บถี่ โหยหวนเป็นเสียงยาวบ้าง มีหน้าที่เป็นผู้นำวงและเป็นหลักในการดำเนินเนื้อเพลง
2. ซออู้ สีเป็นทำนองเพลงโดยหยอกล้อยั่วเย้าไปกับผู้ทำทำนองเพลงอื่นๆ
3. จะเข้ ดัดโดยเก็บถี่บ้าง ห่างๆบ้าง สอดแทรกทำนองให้เกิดความไพเราะ
4. ขลุ่ยเพียงออ เป่าเก็บถี่บ้าง โหยหวนเป็นเสียงยาวๆบ้าง ดำเนินทำนองเพลง (ภิชาติ เลณะสวัสดิ์, 2543, น. 17)



ภาพที่ 16 เครื่องดนตรีดำเนินทำนองวงเครื่องสาย

(เรียงลำดับตามตัวเลขจาก 1 ถึง 4 : ซอด้วง, ซออู้, จะเข้, ขลุ่ยเพียงออ)

ที่มา: เอกสิทธิ์ สุณีมิตร, 2567

การบรรเลงวงดนตรีประเภทใดประเภทหนึ่งนั้น สิ่งสำคัญที่สุดคือการเลือกระดับเสียงที่จะใช้บรรเลงให้เหมาะสมกับวงหรือเครื่องดนตรีที่ประกอบอยู่ในวงเดียวกัน เพื่อให้บรรเลงได้อย่างสะดวกทุกเครื่องมือ สำหรับการบรรเลงของวงเครื่องสาย ทางที่บรรเลงได้สะดวกที่สุดคือทางเพียงออ

การกำหนดระดับเสียงและการบันทึกโน้ตสำหรับซอด้วง

ซอด้วงเป็นซอสองสาย กะโหลกเดิมทำด้วยกระบอกไม้ไผ่ ในปัจจุบันนิยมใช้ไม้เนื้อแข็ง เจาะกลึง ขึ้นหน้ากะโหลกซอด้วยหนังงูเหลือม คันทวนตอนบนปาดปลาย ลักษณะคล้ายโขนเรือ มีลูกบิด 2 อัน สอดคันชักระหว่างสายซอทั้ง 2 เส้น เนื่องจากรูปร่างลักษณะของซอคล้ายด้วงดักสัตว์จึงเรียกชื่อว่า “ซอด้วง” ใช้ประสมในวงเครื่องสายและมโหรี ทำหน้าที่เป็นเครื่องนำวงในวงเครื่องสาย(ณรงค์ชัย ปิฎกวิทย์, 2542, น. 40) มีเสียงเล็กแหลม ทำให้เกิดระดับเสียงต่างๆด้วยวิธีการใช้คันชักที่สายซอทั้งสองแล้วกดนิ้วลงบนสายทั้งสอง จะมีเสียงที่ปรากฏดังนี้

การกดนิ้ว	สายเปล่า	กดนิ้วชี้	กดนิ้วกลาง	กดนิ้วนาง	กดนิ้วก้อย
สายเอก	เร	มี	ฟา	ซอล(สูง)	ลา(สูง)
สายทุ้ม	ซอล	ลา	ที	โด	

ภาพที่ 17 ตารางแสดงระบบโน้ตซอด้วง

ที่มา: เอกสิทธิ์ สุณีมิตร, 2567

การกำหนดและบันทึกโน้ตซอด้วง จะใช้พยัญชนะอักษรไทยแทนค่าระดับเสียง เช่น ด ร ม ฟ ซ ล และ ท เป็นต้น ยกเว้นกรณีที่มีโน้ตซ้ำกันดังเช่น โน้ตเสียงซอลที่ปรากฏกับการสีสายเปล่าสายทุ้ม และเสียงซอลที่เกิดจากการสีสายเอกนิ้วนาง จะใช้การบันทึกโดยการเพิ่มจุดข้างบนตัวโน้ต “ซุ” แทนเสียงซอลสูง และ “ซ” แทนเสียงปกติ ดังทำนองนี้

ทซลท	ดลทด	รทดรี	มดรีม	ลดซล	ดรีมซุ	มรีดล	ดมรีด
------	------	-------	-------	------	--------	-------	-------

การกำหนดระดับเสียงและการบันทึกโน้ตสำหรับซออู้

ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีที่มีสายอยู่จำนวน 2 สาย คือ สายเอก และ สายทุ้ม ในการบรรเลงเครื่องสายโดยทั่วไปนั้น ซออู้จะเทียบเสียงตั้งต้นที่สายทุ้มตรงกับการปิดนิ้วขลุ่ยเพียงออหมดทุกรู เรียกเสียงนั้นว่า “เสียงเพียงออ” เทียบเท่าเสียง “โด” ในบันไดเสียงบีแฟลตของดนตรีสากล จากนั้นจึงเทียบสายเอกให้มีเสียงสูงขึ้นจากสายทุ้มเป็นระยะคู่ห้า จะได้เสียง “ซอล” (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, 2559, น. 46)

การกดนิ้ว	สายเปล่า	นิ้วชี้	นิ้วกลาง	นิ้วนาง	นิ้วก้อย
สายเอก	ซอล	ลา	ที	โด(สูง)	เร(สูง)
สายทุ้ม	โด	เร	มี	ฟา	

ภาพที่ 18 ตารางแสดงระบบโน้ตซออู้

ที่มา: เอกสิทธิ์ สุณีมิตร, 2567

จากภาพที่ 18 จะพบว่า มีโน้ตเสียงโดที่เกิดขึ้นจากการส่ายเปล่าของสายทุ้ม และโน้ตเสียงโดที่เกิดจากการกดนิ้วนางสายเอกด้วย ในการกำหนดและบันทึกโน้ตซอจะใช้การบันทึกด้วยพยัญชนะ “ด” เพื่อแทนเสียงส่ายเปล่า และบันทึกด้วยพยัญชนะ “ค” แทนเสียงโดสูง ดังทำนองต่อไปนี้

ชรมช	ดมรด	รตมร	มรชม	ดคัมช	คัลชม	รชตร	ชมรด
------	------	------	------	-------	-------	------	------

การกำหนดระดับเสียงและการบันทึกโน้ตสำหรับจะเข้

จะเข้เป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องดีดมีสายจำนวน 3 สาย สันนิษฐานว่าเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับแบบมาจากมอญ(นิภา โสภาสัมฤทธิ์, 2566) ประสมอยู่ในวงเครื่องสาย การเทียบเสียงของจะเข้ สายเอกตรงกับสายทุ้มของซอฮู้ และเมื่อกดนมที่แปดของสายเอกแล้วเท่ากับสายเอกของซอด้วง สายกลางเวลาตั้งเป็นเสียงคู่ห้ากับสายเอก สำหรับสายลวดนั้นตั้งเสียงเดียวกับสายเอกแต่ต่ำกว่าสายเอกอยู่หนึ่งช่วงทบเสียง

- สายเอกเทียบตรงกับโด ของขลุ่ยเพียงออ
- สายกลางเทียบตรงกับซอล
- สายลวดเทียบตรงกับโด ช่วงทบเสียงล่าง(ต่ำกว่าหนึ่งช่วงเสียงของขลุ่ยเพียงออ)

(เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542, น. 36)

เนื่องจากจะเข้มีสายที่ใช้บรรเลงจำนวน 3 สาย จึงทำให้มีตัวโน้ตที่มีเสียงซ้ำกันของแต่ละสายปรากฏอยู่ โดยเฉพาะสายที่ 1 หรือที่เรียกว่า สายเอก กับสายที่ 3 ที่เรียกว่า สายลวด ซึ่งสายทั้งสองเส้นนี้จะเริ่มต้นจากโน้ตเสียง โด เป็นลำดับแรก ไต่สูงขึ้นไปถึงโน้ตเสียงมีสูงในลำดับสุดท้าย เสียงของจะเข้ประกอบด้วยกัน 36 เสียง สายละ 12 เสียง (รวมเสียงส่ายเปล่า) โดยส่ายเปล่าสายเอกและสายลวดจะเป็นเสียงเดียวกัน นักดนตรีไทยกำหนดให้เข้าใจโดยง่าย โดยมักแปลงเสียงกันว่า เสียงโดส่วนสายทุ้มนั้นจะเป็นเสียงที่ต่ำกว่าสายเอกและสายลวด ๔ เสียง ได้แก่ เสียงซอล(ขำคม พรประสิทธิ์, 2560, น. 5) ตามตารางโน้ตต่อไปนี้

นมที่	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
สายเอก	ด	ร	ม	ฟ	ช	ล	ท	ค	ร	ม	ฟ	ช
สายทุ้ม	ช	ล	ท	ค	ร	ม	ฟ	ช	ล	ท	ค	ร
สายลวด	ค	ร	ม	ฟ	ช	ล	ท	ค	ร	ม	ฟ	ช

ภาพที่ 19 ตารางแสดงระบบโน้ตจะเข้

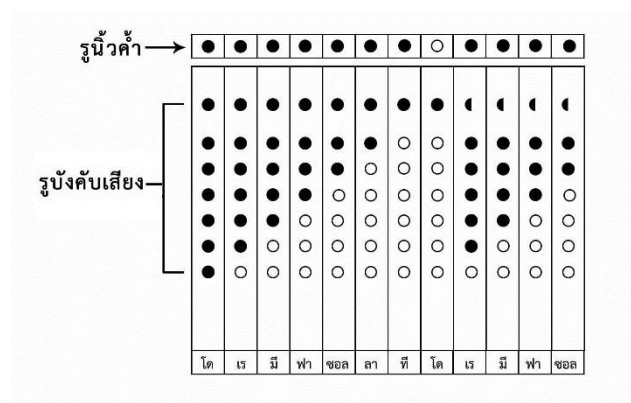
ที่มา: เอกสิทธิ์ สุนิมิตร, 2567

ด้วยเครื่องดนตรีชนิดนี้มีสายทั้งหมดจำนวน 3 สาย การบันทึกโน้ตจำเป็นต้องใช้วิธีบันทึก 3 บรรทัดติดกัน โดยโน้ตบรรทัดแรกเป็นโน้ตที่ใช้สำหรับการบรรเลงด้วยสายเอก ส่วนโน้ตบรรทัดที่สองเป็นโน้ตที่ใช้สำหรับการบรรเลงด้วยสายทุ้ม และโน้ตบรรทัดที่สามเป็นโน้ตที่ใช้สำหรับการบรรเลงด้วยสายลวด สามารถบันทึกเป็นทำนองดังนี้

ซลซม	ซมรด	---ด	ซดรม	รมซล	มซรม	ดรมร	ซมรด
----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	-ด --	----	----	----	----	----

การกำหนดระดับเสียงและการบันทึกโน้ตสำหรับขลุ่ยเพียงออ

ขลุ่ยเพียงออคือเครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในประเภทเครื่องเป่าของไทยชนิดหนึ่ง ใช้สำหรับบรรเลงร่วมอยู่ในวงปี่พาทย์ไม้นวม และวงเครื่องสาย มีหน้าที่ดำเนินทำนองเพลงด้วยวิธีเป่าเก็บบ้าง โหยหวนบ้าง สอดแทรกไปกับเครื่องดนตรีอื่นๆในวง ระดับเสียงต่างๆของขลุ่ยเพียงออเกิดจากรูบังคับเสียงทั้ง 8 หากปิดหมดทุกรูจะได้ระดับเสียงต่ำที่สุดคือเสียงโด (ด) และหากต้องการระดับเสียงอื่นที่สูงขึ้นไปก็เปิดนิ้วเรียงลำดับไปจะได้เสียงตามที่ต้องการ(จรัญ กาญจนประดิษฐ์, 2554, น. 69)



ภาพที่ 20 ระบบโน้ตขลุ่ยเพียงออ

ที่มา: เอกสิทธิ์ สุณีมิตร, 2567

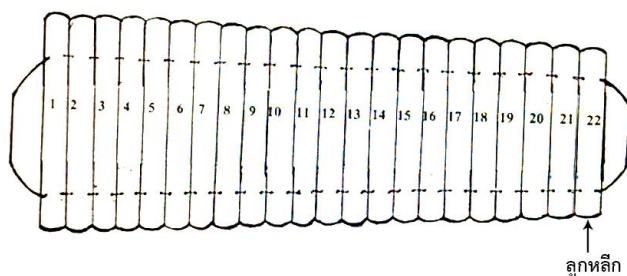
การบันทึกโน้ตของขลุ่ยเพียงออ มีวิธีการบันทึกเหมือนกับซอด้วงและซออู้โดยใช้วิธีการบันทึกแบบโน้ตบรรทัดเดียว และมีจุดที่ด้านบนและด้านล่างของตัวโน้ตเพื่อบอกระดับเสียงสูง-ต่ำ สามารถบันทึกเป็นทำนองได้ดังนี้

ซลซร	ซลซค	ทคร์ค	ทลซม	รคล์ซ	มซรซ	มรดร	ซมรด
------	------	-------	------	-------	------	------	------

การกำหนดโน้ตสำหรับการบรรเลงร่วมกันของวงปี่พาทย์และวงเครื่องสายกรณี : วงปี่พาทย์ไม้ نرم

นอกจากวงปี่พาทย์จะใช้บรรเลงกลางแจ้งอย่างเดียวแล้วยังสามารถปรับให้นำมาบรรเลงภายในอาคาร ประกอบการแสดงมหรสพได้ โดยเปลี่ยนไม้ตีของระนาดเอกและฆ้องวงใหญ่เป็นไม้ نرم ซึ่งจะทำให้เสียงเบาลง นอกจากนี้ได้นำเอาขลุ่ยเพียงออมาเป่าแทนปี่ในเพื่อลดความดังของเสียงลง บางครั้งอาจใช้ซออู้มาสีคลอเสียงนักร้องด้วย เรียกวงชนิดนี้ว่า “วงปี่พาทย์ไม้ نرم” (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2550, น. 117)

จากข้อมูลข้างต้นวงปี่พาทย์ไม้ نرمนั้น เกิดจากการนำเครื่องดนตรีที่อยู่ในวงปี่พาทย์และวงเครื่องสายมาประสมวงกัน โดยมีได้นำปี่ในมาบรรเลง แต่จะใช้ขลุ่ยเพียงออบรรเลงแทน ด้วยเหตุนี้จึงทำให้มีการปรับเลื่อนระดับเสียงจากทางในของวงปี่พาทย์มาเป็นระดับเสียงทางเพียงออแทน เพื่อให้เกิดความเหมาะสมในเรื่องของเสียง จึงมีการนำผืนระนาดที่ทำจากไม้ไผ่ขมมาบรรเลงแทนผืนระนาดที่ทำจากไม้จริง ผืนระนาดไม้ไผ่ขมนั้น น้ำเสียงจะมีความนุ่มนวล จึงเหมาะสำหรับนำมาใช้ในวงปี่พาทย์ไม้ نرمและวงมโหรี ลูกระนาดจะมีทั้งหมด 21-22 ลูก ลูกระนาดลูกที่ 22 นี้มีชื่อเรียกว่า “ลูกหลัก” หรือ “ลูกหลิบ” (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542, น. 43) กล่าวคือ จากโน้ตเสียงโดทางในของลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 7 และลูกที่ 14 จะขยับลดระดับเสียงลงมาเป็นลูกที่ 6 และลูกที่ 13 แทน กรณีของระนาดเอกซึ่งถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญและเป็นผู้นำวงปี่พาทย์ที่มีจำนวนลูกระนาดทั้งหมด 22 ลูก เมื่อมีการขยับลดระดับเสียงลงมา จะทำให้เกิดโน้ตเพิ่มขึ้นสำหรับลูกระนาดลูกที่ 22 ปรากฏอยู่ทางด้านขวามือของผู้บรรเลง ในทางดนตรีเรียกลูกระนาดดังกล่าวว่า “ลูกหลัก”



ภาพที่ 21 แสดงลูกหลักผืนระนาดเอก

ที่มา: เอกสิทธิ์ สุนิมิตร, 2567

วิธีการบรรเลงและดำเนินทำนองของเพลงไทยนั้นสามารถทำได้หลายอย่างอันเป็นเอกลักษณ์และลักษณะพิเศษของเพลงไทยเรา ใช้วิธีการแปลทำนองเป็นทางของแต่ละเครื่องมือโดยมีเสียงลูกตกของทำนองหลักเป็นจุดหมายเดียวกัน (นิตยา รุสสมัย, 2566) นักดนตรีไทยก็จะบรรเลงโดยแปลลูกฆ้องนี้ออกเป็นทำนองเต็มให้เข้ากับเครื่องดนตรีของตน

ลักษณะเด่นของการดนตรีไทยอยู่ตรงนี้ คือ อยู่ตรงที่ความมีอิสระที่จะแปรหรือบรรเลงตามที่เห็นว่าไพเราะที่สุด ดังนั้น ลูกฆ้องลูกเดียวกันจะแปลเป็นทางหวานหยดย้อย ซาบซึ้ง หรือจะแปลเป็นเก็บ ขยี้ อย่างไรก็ได้ อย่างไรก็ตาม ผู้บรรเลงจะต้องคำนึงถึงความพอดี ความเหมาะสม สมควรตามกาลเทศะและอารมณ์ของแต่ละเพลงด้วย(ไพศาล อินทวงศ์, 2546, น. 43) การแปรทำนองของระนาด

เอกลี้นั้นมีผลต่อลูกหลักเป็นอย่างมาก ซึ่งทำนองแปรของระนาดเอกในบางทำนองจะบรรเลงโดยใช้ลูกหลักด้วย แต่ก็มีทำนองแปรบางทำนองที่มีได้ใช้ลูกหลักในการบรรเลงเลย ตามทฤษฎีของวิเชียร กองโชค (2569) ได้กล่าวไว้ว่า “การบรรเลงระนาดเอกด้วยระดับเสียงทางเพียงอออาจใช้ลูกหลักหรือไม่ใช้ก็ได้ มิได้มีข้อห้ามแต่อย่างใด ถ้าทำนองใดมีความจำเป็นที่ต้องใช้ลูกหลักก็จะใช้ แต่ถ้าไม่จำเป็นก็ไม่ใช้” ในทางเดียวกันการใช้ลูกหลักของระนาดเอกในการบรรเลงนั้น เมื่อผู้บรรเลงได้ทำการบรรเลงระนาดเอกที่มีลูกหลัก ก็ควรที่จะใช้ลูกหลักนั้นบรรเลงด้วย ท่านยังกล่าวต่ออีกว่ามีของอยู่ก็ต้องนำมาใช้ให้เกิดประโยชน์ ถ้ามีแล้วไม่ใช้ไม่ใช่สิ่งที่ถูกต้องมากนัก (ประสิทธิ์ ดนตรี 2569) และในทางตรงกันข้าม เมื่อบรรเลงเพลงประเภทเสภาด้วยผืนระนาดที่มีลูกหลัก ผู้บรรเลงจะต้องแปรทำนองโดยไม่ใช้ลูกหลัก ยกเว้นการบรรเลงวงปีพาทย์ไม้นวมมีความจำเป็นต้องบรรเลงให้ครอบคลุมลูกหลักที่มีอยู่ด้วย (ถาวร สดแสงจันทร์ 2569)

ชำนาญ สวycastleข้าว ได้ให้ทฤษฎีเกี่ยวกับเรื่องนี้ว่า เมื่อบรรเลงวงปีพาทย์ไม้นวม ผู้บรรเลงระนาดเอกต้องแปรทางระนาดเอกของตนให้ใกล้เคียงกับทางซอด้วงมากที่สุดเพื่อให้เกิดความกลมกลืนในการบรรเลง เนื่องจากซอด้วงนั้นมีระดับเสียงที่ใช้กับการบรรเลงด้วยเสียงของโน้ตซอลสูง ซึ่งตรงกับระดับเสียงลูกหลักของระนาดเอก จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้บรรเลงระนาดเอกจะต้องใช้ลูกหลักในการบรรเลงด้วย(ชำนาญ สวycastleข้าว 2569) วิธีการบรรเลงระนาดเอกนั้นควรบรรเลงให้ทั่วทั้งผืนระนาด ไม่ว่าจะเป็นผืนระนาดเอกนั้นจะมีจำนวนลูกระนาด 21 หรือ 22 ลูกก็ตาม ทั้งยังเป็นการแสดงถึงความชาญฉลาดในการแปรทำนองของผู้บรรเลงระนาดเอกอีกด้วย(วิเชียร เกิดผล 2569) และในบางกรณีการใช้ลูกหลักอาจต้องมืองค์ประกอบอื่นเพิ่มเติมด้วย เช่น การพิจารณาความสัมพันธ์ของวรรคเพลงที่มาต่อท้ายด้วยว่ามีความสัมพันธ์กันมากน้อยเพียงใด กล่าวคือเมื่อใช้ลูกหลักในการบรรเลงเพลงวรรคแรกแล้วสามารถที่จะบรรเลงเพลงวรรคที่สองได้เช่นเดียวกัน(ชำนาญ แก้วสว่าง 2569)

นอกจากองค์ประกอบเรื่องวรรคเพลงที่นำมาบรรเลงติดต่อกันแล้ว ในการใช้ลูกหลักจะต้องคำนึงถึงความกลมกลืนของระดับเสียงเครื่องดนตรีที่บรรเลงร่วมวงอีกด้วย โดยเฉพาะการแปรทำนองของระนาดเอก จะต้องแปรทำนองให้มีความใกล้เคียงกับทำนองของซอด้วงมากที่สุด ซอด้วงมีระดับเสียงซอลสูง เมื่อนำมาบรรเลงร่วมกัน ผู้บรรเลงระนาดเอกต้องบรรเลงลูกหลักด้วยเพื่อให้เกิดความกลมกลืนระหว่างเครื่องดนตรีทั้งสองชนิดนี้(ถาวร ศรีผ่อง 2569) ในเรื่องเดียวกันการแปรทำนองเป็นปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง ซึ่งต้องคิดและแปรทำนองให้มีความหลากหลายมากที่สุด การแปรทำนองนั้นควรนำลูกหลักมาใช้กับกลอนด้วย หรือเรียกว่า “กลอนแตก” และต้องคำนึงถึงสำเนียงเพลงที่บรรเลง โดยจะต้องคิดทำนองที่ตรงกับสำเนียงภาษาของเพลงที่บรรเลงด้วย จึงจะทำให้เกิดความไพเราะสมบูรณ์ของเพลง(ทรงศักดิ์ เสนีย์พงศ์ 2569) การใช้ลูกหลักในการบรรเลงนั้น จะช่วยให้ทำนองที่แปรเป็นทางระนาดเอกมีความสละสลวย ไม่ขัดกับการบรรเลงของ ซอด้วงซึ่งเป็นผู้นำการบรรเลงของวงด้วยกัน เครื่องดนตรีทั้งสองชนิดนี้มีการบรรเลงทำนองด้วยวิธีใกล้เคียงกัน ฉะนั้นควรมีการแปรทำนองไปในทิศทางเดียวกัน กล่าวคือ เมื่อผู้บรรเลงซอด้วงมีการแปรทำนองขึ้นไปทางเสียงสูง ผู้บรรเลงระนาดเอกก็ต้องแปรทำนองขึ้นไปทางเสียงสูงเช่นกัน(จุมพล ปัญจะ 2569) จากทฤษฎีที่กล่าวมา

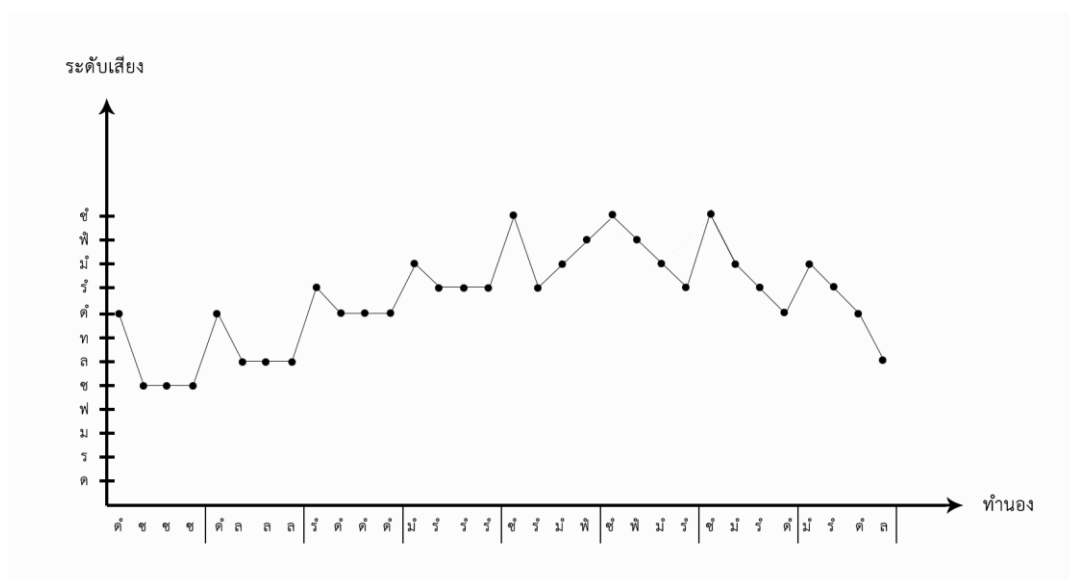
ถือเป็นข้อมูลที่จะช่วยให้ผู้บรรเลงระนาดเอกสามารถนำไปปรับใช้ เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ของการบรรเลงต่อไป

ความสัมพันธ์ของทางระนาดเอกกับการดำเนินทำนองของเครื่องสาย

วิธีบรรเลงระนาดเอกร่วมกับวงเครื่องสาย สิ่งสำคัญที่สุดคือผู้บรรเลงระนาดเอกต้องคิดหาทางแปรเป็นทำนองทางระนาดเอกให้มีความใกล้เคียงกับทางหลักของวงเครื่องสายมากที่สุด อีกทั้งมีความสอดคล้องและสัมพันธ์กัน บรรเลงให้ไปในทิศทางเดียวกัน โดยใช้วิธียึดเสียงโน้ตลูกตกสุดท้ายของวรรคเพลงเป็นหลัก ดังตัวอย่าง

ทำนองหลักของเครื่องสาย

ดํซซซ	ดํลลล	รํดํดํ	มํรํรํ	ซํรํมํ	ซํมํมํ	ซํมํรํ	มํรํดํ
-------	-------	--------	--------	--------	--------	--------	--------

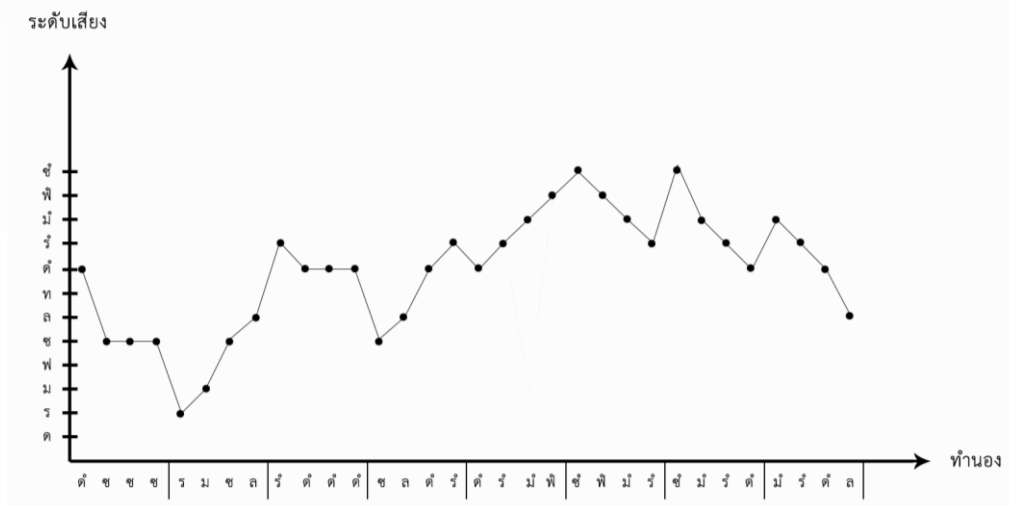


ภาพที่ 22 กราฟแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ทำนองหลักของเครื่องสาย

จากวรรคเพลงทำนองหลักของเครื่องสายข้างต้นนี้ เป็นทำนองที่มีความยาวจำนวน 8 ห้องโน้ต จวบวรรคด้วยโน้ตเสียง ลา ผู้บรรเลงระนาดเอกสามารถคิดแปรทำนองเป็นทางระนาดเอกได้หลายทำนอง ดังนี้

ทำนองระนาดเอกทำนองที่ 1

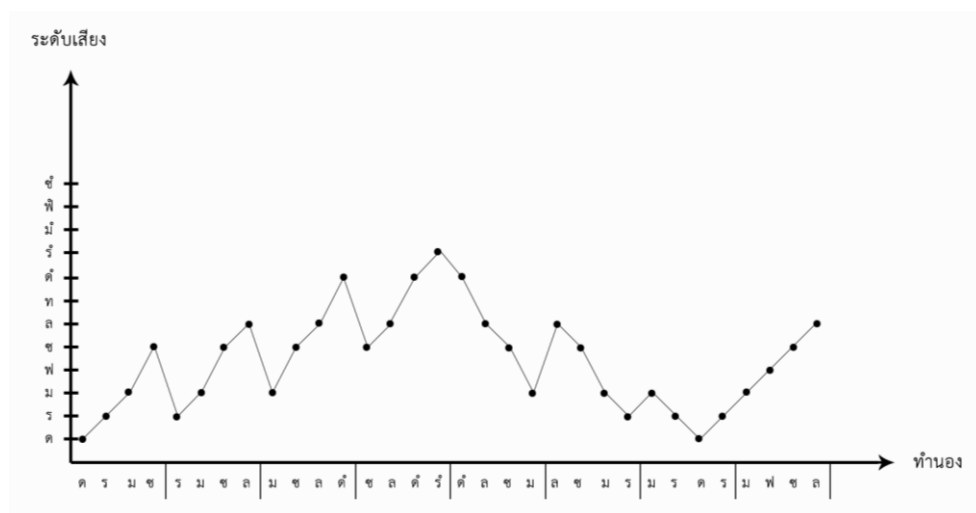
ดํซซซ	รํมซล	รํดํดํ	ซลดํ	ดํรํมํ	ซํมํมํ	ซํมํรํ	มํรํดํ
-------	-------	--------	------	--------	--------	--------	--------



ภาพที่ 23 กราฟแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ทำนองระนาดเอกทำนองที่ 1

ทำนองระนาดเอกทำนองที่ 2

ดรัมช	รุมชล	มชลต์	ชลตร์	ดลชม	ลชมร	มรตร	มฟชล
-------	-------	-------	-------	------	------	------	------



ภาพที่ 24 กราฟแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ทำนองระนาดเอกทำนองที่ 2

หากพิจารณาทำนองที่ปรากฏจะพบว่า ทางระนาดเอกทั้งสองทำนองใช้วิธีแปรทำนองโดยยึดเสียงลูกตกเสียงเดียวกันคือโน้ตเสียง ลา แต่ทิศทางการดำเนินทำนองไม่เหมือนกัน โดยเฉพาะทำนองที่ 2 นั้น มีความแตกต่างกับทำนองหลักของเครื่องสายมาก ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับระหว่างทำนองที่ 1 กับทำนองที่ 2 จะเห็นว่าทำนองที่ 1 มีการเคลื่อนที่ของทำนองไปในทิศทางเดียวกันและมีความสอดคล้อง

กับทางหลักของวงเครื่องสายมากที่สุด ฉะนั้นในการบรรเลงวงปี่พาทย์ไม้นวมผสมเครื่องสายผู้บรรเลง
ระนาดเอกควรนำทำนองระนาดเอกทำนองที่ 1 มาใช้ในการบรรเลง จึงจะส่งผลให้การบรรเลง
มีความสมบูรณ์ที่สุด

สรุป

การกำหนดโน้ตเจาะจงที่เครื่องดนตรีเพื่อใช้เป็นหลักแทนเสียงในการเรียนการสอนทักษะ
เครื่องดนตรีไทยแต่ละเครื่องมือ เพื่อให้เกิดความสะดวกในการเรียนการสอนทั้งวงปี่พาทย์และ
วงเครื่องสาย จากนั้นจึงนำระบบเสียงไปใช้กับวงปี่พาทย์ไม้นวมผสมเครื่องสาย โดยกำหนดเสียงของ
วงปี่พาทย์ผสมเครื่องสายเป็นระดับเสียงทางเพียออ ซึ่งมีผลต่อผู้ที่เรียนการบรรเลงวงปี่พาทย์ต้องลด
ระดับเสียงลงมา 1 เสียง ส่งผลทำให้เกิดเสียงในการบรรเลงเพิ่มขึ้น โดยเฉพาะผู้บรรเลงระนาดเอกต้อง
หาวิธีการบรรเลงให้เหมาะสม จึงจะทำให้การบรรเลงมีประสิทธิภาพสูงสุด

เอกสารอ้างอิง

- กรมศิลปากร. (2537). *เพลงชุดโหมโรงเย็น*. นครปฐม : มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ข้าคม พรประสิทธิ์. (2560). *การดีดจะเข้ขั้นพัฒนา*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- จรินทร์ เทพสงเคราะห์. (2557). *พื้นฐานดนตรีไทย*. สงขลา : บันลือการพิมพ์.
- จุมพล ปัญจะ. 359/631 หมู่5 ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม.
(13 มิถุนายน 2569). สัมภาษณ์.
- จรัญ กาญจนประดิษฐ์. (2554). *ขลุ่ยเพียงออ*. ขอนแก่น : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
- เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2542). *สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- ชำนาญ แก้วสว่าง. ครูชำนาญการพิเศษ. วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง. (13 มิถุนายน 2569). สัมภาษณ์
- ชำนาญ สวยคำขาว. ครูชำนาญการพิเศษ. วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง. (13 มิถุนายน 2569). สัมภาษณ์
- ณรงค์ชัย ปิฎกักรัตน์. (2542). *สังคีตนิยม*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์การศาสนา.
- ศุริยบรรณ. (2525). *เลขาสังคีตเล่มที่ 13* (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ : สันทวี.
- ถาวร ศรีผ่อง. อาจารย์ประจำโรงเรียนจิตรลดา (บริเวณพระตำหนักจิตรลดารโหฐาน พระราชวังดุสิต).
กรุงเทพฯ. (14 มิถุนายน 2569). สัมภาษณ์
- ถาวร สดแสงจันทร์. ครูชำนาญการพิเศษ. วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี. (13 มิถุนายน 2569).
สัมภาษณ์
- ทรงศักดิ์ เสนีย์พงศ์. ศิลปินอาวุโส. 111/1 หมู่บ้านตำบลบ้านปทุม อำเภอสามโคก จังหวัดปทุมธานี.
(14 มิถุนายน 2569). สัมภาษณ์
- นิภา โสภาสัมฤทธิ์. (2566). *วิจิตรลักษณ์ทางจะเข้สำหรับครูทองดี สุจริตกุลสู่การสร้างสรรค*.
[วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต]. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
- นิตยา รุ่งสมัย. (2566). *การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์*
[วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต]. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
- ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. (2559). *เครื่องสายปี่ชวา*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ประดิษฐ์ อินทนิล. (2536). *ดนตรีไทยและนาฏศิลป์*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์สุวีริยาสาส์น.
- ประสิทธิ์ ดนตรี. 46/4 ตำบลบางชะนี อำเภอบางบาล จังหวัดพระนครศรีอยุธยา.
(14 มิถุนายน 2569). สัมภาษณ์
- พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2550). *ปฐมบทดนตรีไทย*. นครปฐม : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- ไพศาล อินทวงศ์. (2546). *รอบรู้เรื่องดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์สุวีริยาสาส์น.
- ภิชาติ เลณะสวัสดิ์. (2543). *ปฏิบัติพื้นฐานเครื่องสายไทย*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : โสภณการพิมพ์.
- ภูริทัต อรณการ และชัยพฤกษ์ เมฆรา. (2566). *การสร้างชุดการสอนโน้ตเพลงไทยขั้นพื้นฐาน*
โดยใช้ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่. *วารสารดนตรีและการแสดง*, 9(2), 70-83.
- มนตรี ตราโมท. (2538). *ดุริยศาสตร์ของมนตรี ตราโมท* [หนังสืออนุสรณ์งานศพ]. ธนาคารกสิกรไทย.

- มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และกรมศิลปากร. (2524). อนุสรณ์คำนึ่งในวาระฉลองรอบร้อยปีเกิด หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง). บัณฑิตวิทยาลัย.
- เรณู โกศินานนท์. (2535). *นาฏดุริยางคศาสตร์กับสังคมไทย*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.
- วิเชียร กองโชค. *อดีตหัวหน้าหมวดดุริยางค์ไทย. กองดุริยางค์ทหารบก กรุงเทพฯ.*
(14 มิถุนายน 2569). สัมภาษณ์
- วิเชียร เกิดผล. *ครูอาวุโสบ้านพาทยรัตน์. 58 หมู่ 4 ตำบลบ้านใหม่ อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา. (14 มิถุนายน 2569). สัมภาษณ์*
- สงบศึก ธรรมวิหาร. (2566). *ดุริยางค์ไทย*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สมบัติ จำปาเงิน และสำเนียง มณีกาญจน์. (2539). *ปกิณกะการดนตรีไทยและเพลงไทย*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : คอมฟอร์ม.
- สมพงษ์ กาญจนผลิน. (2536). *ดนตรีไทยโน้ตและวิธีฝึก*. กรุงเทพฯ : ต้นอ้อ.
- สมภาพ เขียวมณี. (2566). *กลวิธีการบรรเลงสู่การสร้างสรรค์บทเพลงสำหรับเครื่องสีในวงดนตรีไทย* [วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปดุริยางค์บัณฑิต]. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
- สุรพล สุวรรณ. (2559). *ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- อภัยพลรบ, พระ. (2453). *ประวัตินายพันโท พระอภัยพลรบ และดนตรีไทยวิทยา*. กรุงเทพฯ : ไสภณพิพรรฒธนากร.
- _____. (2455). *แบบหัดอ่านเสียง เล่ม 1*. กรุงเทพฯ : ไสภณพิพรรฒธนากร.