แนวคิดเรื่อง ทาง: เอกลักษณ์ในสังคีตลักษณ์ไทย
The Concept of Taang: a Uniqueness in Thai musical form

ชยุติ ทัศนวงศ์วรา* CHAYUTI TASSANAWONGWARA*
จรัญ กาญจนประดิษฐ์** JARUN KANCHANAPRADIT**

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มุ่งเน้นการชี้ประเด็นและขยายประเด็น และตั้งคำถามกับแนวคิดเรื่อง ทาง ในดนตรีไทย ซึ่งเป็นประเด็นศึกษาที่มีความสำคัญสำหรับการเรียนและการสืบทอดดนตรีไทย โดยศึกษาประเด็นเรื่องทางจากทัศนะของอาจารย์มนตรี ตราโมท ซึ่งเป็นผู้วางรากฐานการศึกษาดนตรีไทยเชิงวิชาการ โดยอาจารย์มนตรีให้อรรถาธิบายเรื่องทางไว้ในลักษณะการจำแนกลักษณะสามประการ อันประกอบด้วย ทางสำหรับเครื่องดนตรี ทางจากผู้ประพันธ์เพลง และทางที่เป็นกลุ่มแนวเสียงสำหรับเพลงไทย จากการขยายประเด็นเรื่องทาง ผู้ศึกษาพบว่าประเด็นดังกล่าวตามที่อาจารย์มนตรี ตราโมทให้ทัศนะไว้มีความครอบคลุมในเบื้องต้น ทว่ายังมีรูปแบบของทางที่ส่งผลและมีอิทธิพลต่อสังคีตลักษณ์ไทยในระดับอื่นลึกลงไป นอกจากเครื่องดนตรีที่สามารถประดิษฐ์ทางของตนเองในลักษณะทางเครื่องแล้ว เมื่อดนตรีวางอยู่บนรากฐานของการบรรเลงประสมวง ผู้ศึกษาย่อมเห็นประเด็นสำคัญเรื่อง ทางสำหรับวงดนตรีด้วย การปรากฏเรื่องทางสำหรับวงดนตรีนี้เป็นเรื่องที่คิดต่อยอดจากการแนวคิดเรื่องทางเครื่องของอาจารย์มนตรี ตราโมท แต่มีมิติที่แตกต่างหลากหลาย และส่งผลต่อรูปแบบการประกอบสร้างทางเสียงดนตรีที่แตกต่างของวงดนตรีไทยแต่ละประเภท ทั้งนี้มีองค์ประกอบหลักในการแบ่งจำแนกเอกลักษณ์ของทางสำหรับวงดนตรีไทย 3 ประการ คือ สำนวนของทำนองแปร แนวการบรรเลง และการตีความเพลง

คำสำคัญ: ทาง/ สังคีตลักษณ์/ วงดนตรีไทย

*อาจารย์พิเศษ สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, tasanawara@gmail.com
*Guest Lecturer Music and Performing Art Department, Faculty of Fine and Applied Arts, KhonKaen University, tasanawara@gmail.com
**รองศาสตราจารย์ สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, jarun@kku.ac.th
** Assoc. Prof. Music and Performing Art Department, Faculty of Fine and Applied Arts, KhonKaen University, jarun@kku.ac.th

receive 20/03/2563, revise 20/04/2563, accept 28/05/2563

ABSTRACT

The article aims to point out and clarify on the ultimate issue of traditional Thai music particularly, focusing on the concept of Taang. The concept is a significant point for studying and music transmission. For this concept is built on the previous concepts which theorized by Mister Montri Tramote, he was a pioneering distinguish scholar for traditional Thai music in academic. Mr. Tramote suggested that the word Taang in music directly refers to variation melodies, composer's styles, and musical keys. Development of the concept of Taang found that—the Taang could be deeply inscribed as an ensemble's character. An idea of the ensemble's character influences musical form in depth. Although, each variation melody style is based on the character of instruments, while players create variation melody must inevitably consider an ensemble's character as well. A clarification of the concept of Taang is based on Mr. Tramote's concept. Furthermore, this article originally introduced Taang in different idea regarding structuralizing soundscape, form, and analysis. Therefore the concept of Taang is definitely elaborated as 3 components namely variation melody design, beating time, and music interpretation.

Keywords: *Taang*/ Musical form/ Traditional Thai music ensemble

บทนำ

ดนตรีไทยเป็นภูมิปัญญาสั่งสมผ่านกาลเวลาโดยมีวิวัฒนาการมาเป็นลำดับขั้น หากแต่หลักฐานที่ปรากฏถึงต้นกำเนิดและลักษณะทางดนตรีอย่างชัดเจนนั้นยังมีอยู่ในจำนวนน้อย อาจกล่าวได้ว่าไม่สามารถสืบค้นที่มาอย่างชัดเจนได้ และยังเป็นประเด็นอีกว่า "อะไรคือสิ่งที่บ่งบอกถึงความเป็นดนตรีไทย" ขอบเขตของดนตรีไทยจะสามารถนับรวมดนตรีอะไรเข้าไปได้บ้าง ดนตรีในประเทศไทยทั้งหมดเป็นดนตรีไทยใช่หรือไม่ ทว่าในทางปฏิบัติแล้ว เป็นที่แน่นอนว่าดนตรีไทยถูกจัดแบ่งเป็นสองกลุ่มหลักคือ ดนตรีไทยรูปแบบราชสำนักและดนตรีพื้นบ้านหรือดนตรีพื้นเมือง ซึ่งรูปแบบดนตรี ราชสำนักที่จะใช้เป็นสิ่งศึกษาสำคัญในบทความนี้หมายถึงดนตรีไทยของราชสำนักภาคกลาง อันหมายรวมปี่พาทย์ เครื่องสาย และมโหรี โดยวงดนตรีทั้งสามประเภทนี้ เป็นที่ทราบในวงการดนตรีไทยว่าเป็นวงดนตรีสามประเภทหลักที่อยู่คู่สังคมไทยมาเป็นเวลายาวนาน และมีการจำกัดรูปแบบวงดนตรีไว้เป็นมาตรฐานทั้งการจัดระเบียบเครื่องดนตรีในวงดนตรีและหลักการการประสมวงดนตรี[1] เป็นที่ทราบโดยทั่วกันว่ารูปแบบของวงดนตรีแต่ละประเภท ถูกจำแนกให้มีขนาดของวง อันประกอบด้วยชนิดและจำนวนของเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันออกไป รวมทั้งแนวทางในการบรรเลงก็มีความแตกต่างกันออกไปเช่นกัน โดยมานพ วิสุทธิแพทย์ ได้กล่าวว่า การนิยามขอบเขตของดนตรีไทยและเพลงไทย มีลักษณะที่ว่าด้วยการขับร้องและหรือการบรรเลง โดยการขับร้องมีเอื้อน และการบรรเลงด้วยเครื่องดีด สี ตี เป่า เพลงที่ใช้มีลักษณะเฉพาะ เช่น เพลงเถา เพลงตับ เพลงหน้าพาทย์ฯ [2]

ความรู้ทางภาคปฏิบัติการดนตรีไทยมีลักษณะถ่ายทอดแบบตัวต่อตัว โดยครูเป็นผู้ถ่ายทอดสู่ศิษย์ ใช้วิธีการเลียนแบบครูเป็นหลัก ขั้นตอนดังกล่าวนี้ถือปฏิบัติกันอย่างเคร่งครัด ยิ่งในลำดับการถ่ายทอดเพลงที่ถูกจัดลำดับไว้ว่าเป็นเพลงชั้นสูง อาทิ เพลงหน้าพาทย์ ย่อมมีความรัดกุมในการถ่ายทอดเป็นทวีคูณ ถือได้ว่าในส่วนภาคปฏิบัติการดนตรีไทยได้วางรูปแบบการถ่ายทอดความรู้เป็นที่ชัดเจนแน่นหนา ถึงแม้จะก้าวสู่ปัจจุบันสมัยรูปแบบการถ่ายทอดดังกล่าว ยังคงยึดถือตามขนบดั้งเดิม อาจมีความแตกต่างในรายละเอียดแต่ถือได้ว่าเล็กน้อย

ในส่วนภาควิชาการ บุคคลที่นับว่ามีคุณูปการสำคัญต่อวงการวิชาการดนตรีไทยแต่อดีต จวบจนปัจจุบันมีไม่มากนัก ผู้ที่โดดเด่นและถือได้ว่าเป็นผู้ทรงความรู้ท่านหนึ่ง คือ อาจารย์มนตรี ตราโมท ท่านได้พยายามนำความรู้ทางดนตรีไทยถ่ายทอดออกมาเป็นลายลักษณ์อักษร อาจารย์มนตรี ตราโมทจึงนับได้ว่าเป็นปูชนียาจารย์ทางดนตรีไทยอย่างแท้จริง ข้อเสนอในงานเขียน 'คำบรรยาย วิชาดุริยางคศาสตร์ไทย' เป็นหมุดหมายแรกที่เปิดองค์ความรู้และชี้ชัดว่าความรู้ของดนตรีไทยมีอยู่จริงและอยู่ตรงไหน และสิ่งที่เป็นความรู้จำเพาะที่สำคัญแก่ดนตรีไทย ที่แตกต่างจากดนตรีตะวันตก บางอย่างเป็นขนบปฏิบัติและมีความแข็งแรงพอให้เป็นหลักการทางดนตรีได้ อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้เล็งเห็นความสำคัญและคัดกรองความรู้จากประสบการณ์ของท่านและการนำประสบการณ์มา ขบคิดจนเกิดเป็นหนังสือเล่มดังกล่าว เป็นการเปิดมิติความรู้ของดนตรีไทยอย่างที่ไม่เคยมีผู้ใดจัดสรรให้เป็นระบบระเบียบมาก่อน นับได้ว่าเป็นดนตรีวิทยาอย่างดนตรีไทยก็ว่าได้

อาจารย์มนตรี ตราโมท เล็งเห็นคุณประโยชน์ในบางกรณีในการเลียนแบบการอธิบายตามรูปแบบตะวันตกและดำเนินการปรับใช้ให้เหมาะกับธรรมชาติของดนตรีไทย ขบคิดจากธรรมชาติของดนตรีสู่หลักการ

1. กรมศิลปากร, *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย* (กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์, 2545), 97-135.
2. มานพ วิสุทธิแพทย์, *ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย* (กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์, 2556), 9.

อย่างมีความสมเหตุสมผลเพื่อสร้างความเข้าใจตามรูปแบบสากล ในส่วนความรู้จำเพาะที่เป็นประเด็นหลักในดนตรีไทยก็มิได้ทำให้ถูกเจือจางไป หลายแง่มุมยังถูกนำมาเป็นโครงร่างสำคัญในการศึกษาและวิเคราะห์เพลงไทยในสถาบันการศึกษาหลักของประเทศไทย แตกแขนงออกไปตามรูปแบบความนิยมของแต่ละสำนักที่นำความรู้ของอาจารย์มนตรี ตราโมทไปต่อยอด จนแตกประเด็นและรูปแบบการจำแนกสังคีตลักษณ์เพลงไทยอย่างกว้างขวาง อาจารย์มนตรี ตราโมทได้ทิ้งโจทย์ทางดนตรีไทยภาควิชาการให้อนุชนได้ขบคิดต่อจากหัวกระทู้ที่ท่านได้เคยนำเสนอในหนังสือ แต่ทว่าประเด็นหลายอย่างเป็นเรื่องลึกซึ้งจำต้องอาศัยหลักการปฏิบัตินำทางเพื่อเข้าใจความลุ่มลึกทางดนตรีบางประการ จากนั้นจึงสามารถตีโจทย์ความรู้ที่ท่านทิ้งไว้ให้อย่างถนัดเหมาะสม

หนังสือ คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย จึงเป็นแบบเรียนหลักตั้งแต่พุทธศักราช 2481 จวบจนปัจจุบัน จากเรื่องที่เป็นมุขปาฐะหลายเรื่องเป็นเรื่องรู้เฉพาะตนและเข้าใจกันตามรูปแบบของปัจเจกบุคคล อาจารย์มนตรี ตราโมทได้นำมาแสดงอรรถาธิบายพร้อมยกตัวอย่างหรือกรณีศึกษาเพื่อแสดงการมีที่มาที่ไปอย่างลึกซึ้ง นับว่าเป็นการสถาปนาความรู้ทางวิชาการที่โดดเด่น กอปรกับท่านมีความรู้ทางภาษาไทยในระดับดีเลิศ จึงทำให้หนังสือที่ท่านเขียนเป็นการถ่ายทอดความรู้ที่เข้าใจได้ง่ายถึงแม้จะผ่านระยะเวลานานหลายทศวรรษ หากแต่ความรู้ที่ถูกถ่ายทอดออกมาผู้เขียนท่านได้แสดงไว้แล้วว่าเป็นความรู้ชนิดพื้นฐานในการเรียนดุริยางคศาสตร์ไทย กล่าวคือ ใช้เป็นความรู้ควบคู่ในการเรียนภาคปฏิบัติ โดยหากเข้าใจความรู้ภาควิชาการจะช่วยสนับสนุนให้ภาคปฏิบัติมีความชัดเจนอันเนื่องมากจากการกระทำโดยมีความรู้จริงเป็นพื้น

อาจารย์มนตรี ตราโมท แบ่งการเรียนดุริยางคศาสตร์ตามหลักสูตรของกระทรวงธรรมการ (ในขณะนั้น) ไว้เป็นสองภาค กล่าวคือ ภาคปฏิบัติ ที่มีจุดประสงค์ให้เกิดการฝึกฝนจนชำนิชำนาญในการใช้เครื่องดนตรี มีความแม่นยำในบทเพลงบรรเลง และมีความถูกต้องตามลักษณะการบรรเลงทุกประการ อีกส่วนเป็นภาควิชาการ ซึ่งจำเพาะเจาะจงให้มีการศึกษาเกี่ยวกับดนตรี โดยจำแนกออกเป็นสามหน่วยย่อย ๆ ว่าด้วยประวัติดนตรี ว่าด้วยกฎเกณฑ์แห่งดนตรี ว่าด้วยความรู้เบ็ดเตล็ดและความเห็นในการดนตรี[3]

นอกจากนั้นได้มีผู้เสนอทัศนะที่เฉพาะลงไปโดยใช้พื้นฐานความคิดเรื่องทางของ อาจารย์มนตรี ตราโมท กล่าวคือ ทางว่าด้วย 'ทางเดี่ยว' โดยเป็นการประกอบกันเข้าจากทางเพลง ทางสำหรับเครื่องมือ และทางของครู (บุคคล) ทางเดี่ยวจึงเป็นตัวอย่างสะท้อนความเป็นเอกภาพของการนำทาง ทั้งสามรูปแบบ (ทางเพลง ทางเครื่อง ทางครู) มาผนวกให้เป็นหนึ่ง ทั้งหมดนี้ได้ถ่ายทอดออกมาเป็นทางเดี่ยวผ่านกลวิธีการบรรเลง นอกจากนี้ทางยังมีหน้าที่กำหนดบทบาทหน้าที่สร้างคุณลักษณะเฉพาะตัวของเครื่องดนตรี และบทบาทในการสร้างทำนอง เช่น เครื่องดนตรีบางชนิดมีบทบาทในการสร้างการแปรทำนองอย่างละเอียดเป็นพื้น เรียกว่า "การเก็บ" เครื่องดนตรีบางชนิดมีบทบาทในการสร้างทำนองห่าง ๆ เครื่องดนตรีบางชนิดมีบทบาทในการสร้างความกระโดดโลดเต้นของทำนอง ซึ่งทางของเครื่องดนตรีนับเป็นบทบาทที่แปรเปลี่ยนไปตามทางเพลง โดยจะเห็นได้ชัดว่าหากบรรเลงเพลงบังคับทาง บทบาทของทางเครื่องดนตรีจะถูกจำกัดให้คล้อยตามทางของบทเพลง[4] เรื่องทางเป็นประเด็นค้นคว้า และแฝงฝังอยู่ในวัฒนธรรมดนตรีของไทย ในชาติตะวันตกดนตรีแจ๊สถูกหยิบยกเข้ามาเป็นเครื่องมือในการสะท้อนภาพการแปรทำนองของไทย โดยมีนักวิชาการอาศัย

3. กรมศิลปากร, *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย* (กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์, 2545), 6-12.
4. ธรณัส หินอ่อน, *เดี่ยวซอด้วง* (ขอนแก่น: คลังนานาวิทยา, 2561), 37-38.

องค์ความรู้ของอาจารย์มนตรี ตราโมทเป็นแนวคิดในการสำรวจรายละเอียดของทาง ในประเด็นทางครูเป็นการสถาปนาทางของสายสำนักที่นักดนตรี (ลูกศิษย์) ได้รับถ่ายทอดและดำรงไว้ซึ่งลักษณะเด่นของทางครู (Stylistics Characteristics) แม้ว่าเพลงจะเป็นของที่ใช้ร่วมกันแต่การแปรเนื้อเพลงสามารถบ่งบอกภาพสะท้อนสายสำนักอย่างมีลักษณะเฉพาะ[5]

จะเห็นได้ว่า "ทาง" เป็นเรื่องสำคัญอย่างยิ่งต่อการศึกษาดนตรีไทยและเป็นแนวทางหลักของวงการดนตรีไทย ความชัดเจนเรื่องทางจึงเป็นเอนกคุณานันต์ที่ทำให้ดนตรีไทยมีความเป็นเอกลักษณ์ และเมื่อศึกษาลึกลงไปจะเห็นกระบวนการเชิงโครงสร้างของดนตรีไทยที่มีลักษณะเด่นไม่เหมือนดนตรีอื่น หากว่าด้วยดนตรีแล้วย่อมมีคุณสมบัติบางอย่างที่ใช้ร่วมกัน **คุณสมบัติว่าด้วยความงามของเสียง** เป็นประการหลักในการเข้าถึงสุนทรียภาพของดนตรี ซึ่งดนตรีทั่วโลกย่อมมีแนวทางที่มุ่งไปสู่สุนทรียภาพเช่นเดียวกัน ทว่าความมีเอกลักษณ์เฉพาะนี้เองเป็นสิ่งสร้างความหลากหลาย เป็นตัวแบ่งดนตรีออกเป็นลักษณะต่าง ๆ ตามความหลากหลายของกลุ่มชาติพันธุ์มนุษย์

อนึ่งในดนตรีไทยเรานี้ได้รับการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง องค์ความรู้หลักได้มีเสถียรภาพพอสมควรโดยนับว่าผู้รวบรวม วิเคราะห์ความรู้ในทางวิชาการของดนตรีไทยคนสำคัญคือ อาจารย์มนตรี ตราโมท ความรู้ทางวิชาการนี้ เมื่อมีผู้ใหญ่ปูทางไว้พอสมควร อนุชนย่อมต้องแสวงหาความรู้เชิงลึกต่อไป "ทาง" เป็นประเด็นปัญหาสำคัญประการหนึ่งที่ถูกหยิบยกเข้ามามีส่วนในการศึกษาวิชาการดนตรีไทยตามสถาบันต่าง ๆ ผู้เขียนเล็งเห็นว่า ความรู้เรื่องทางจำเป็นต้องได้รับการต่อยอดเพิ่มเติมให้กระจ่างชัด เป็นบรรทัดฐาน จึงจำต้องชี้ประเด็นในการศึกษาเรื่องทางสำหรับวงดนตรี ซึ่งเป็นเอกลักษณ์อีกประการหนึ่งในสังคีตลักษณ์ไทย

ทาง: การหาขอบเขตร่วมของเสียงในวงดนตรี

ทางสำหรับวงดนตรีไทย เป็นสิ่งที่ถูกนำมาเป็นตัวแบ่งแยกความเป็นดนตรีไทยออกเป็นหมวดหมู่ กล่าวคือ เมื่อเครื่องดนตรีไทยรวมเข้ากันบรรเลงเป็นการบรรเลงแบบหมู่ และมีมาตรฐานในการกำหนดลักษณะการบรรเลงร่วมแล้วจึงเป็นการจัดประเภทวงดนตรีเข้าไปในตัว โดยในปัจจุบันการจัดประเภทวงดนตรีไทยมีอยู่ด้วยกันสามประเภท ได้แก่ วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี

ธรณัส หินอ่อน กล่าวว่าการประสมวงปี่พาทย์เป็นพัฒนาการขั้นสูงสุดของดนตรีไทย มีรากฐานมาจากวัฒนธรรมร่วมที่มีอิทธิพลมาจากอินเดีย ขอม ไทย ลาว พม่า มอญ โดยคำว่า พาทย หรือ วาทย เป็นคำที่มาจากรากศัพท์ทางสันสกฤต อันมีความหมายว่าเครื่องประโคม เครื่องบรรเลง เครื่องเป่า วงดนตรีในลักษณะเดียวกับปี่พาทย์นี้ มีกระจายทั่วไปในไทย กัมพูชา และลาว ทว่าหากนับเอาลักษณะที่คล้ายคลึงกันจากการรวมหมู่ของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า และเครื่องตี เข้าไว้แล้ว วงดนตรีของประเทศพม่า 'วงวายซาย' ก็มีรูปแบบไปในแนวทางปี่พาทย์ด้วยเช่นกัน วงประเภทที่สอง คือวงเครื่องสายพบว่ามีหลักฐานการกำเนิดของวงเครื่องสายมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย วงเครื่องสายประกอบด้วยบรรดาเครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่มีสายเป็นประธาน มีเครื่องเป่าและเครื่องตีประกอบจังหวะรวมเข้าอยู่ด้วย ในไตรภูมิกถา (ไตรภูมิพระร่วง) มีการระบุถึง "การดีดพิณและสีซอพุงตอ" ไว้ในจารึกที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับดนตรี วงดนตรีประเภทสุดท้าย

5. John Garzoli & Bussakorn Binson, "Improvisation, Thang, and Thai Musical Structure," in *Musicology Australia*, (July 2018): 11-16.

มีวิวัฒนาการที่แตกต่างและถือว่าในปัจจุบันเป็นวงดนตรีไทยมาตรฐานที่รวมเครื่องดนตรีทุกประเภทเข้าไว้ด้วยกันอันประกอบด้วยเครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี และเครื่องเป่าคือ วงมโหรี ซึ่งในปัจจุบันวงมโหรีเป็นการรวมตัวของวงเครื่องสายและวงปี่พาทย์ ที่อนุวัตให้ย่อขนาดเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีดำเนินทำนองให้มีขนาดเล็กลง[6]

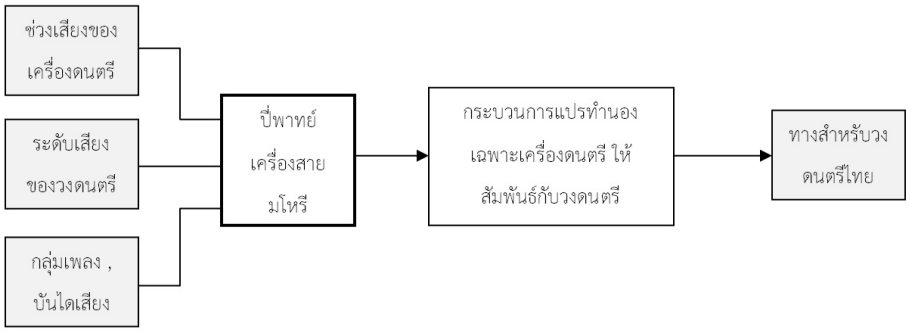
ข้อมูลพื้นฐานจะเห็นได้ว่าวงดนตรีไทยมีรูปแบบที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว มีทั้งการแยกลักษณะการกำเนิดเสียงต่าง ๆ ของเครื่องดนตรีแล้วนำมารวมเข้าด้วยกันเป็นวงต่าง ๆ โดยเครื่องดนตรีหลากหลายประเภทเข้าด้วยกัน ย่อมชี้ให้เห็นว่าการประสมวงดนตรีมีความสลับซับซ้อนของแหล่งกำเนิดเสียง นอกจากนั้นทางโครงสร้างเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละประเภทเมื่อประสมเข้าเป็นวงดนตรีร่วมกันแล้วย่อมจำเป็นอย่างยิ่งในการหาจุดสมดุลย์ของวงดนตรีเพื่อให้วงดนตรีสามารถผสมและดำเนินกิจกรรมทางดนตรีไปได้ ทางสำหรับวงดนตรีเป็นหนึ่งในดุลยภาพของวงดนตรีที่มีพื้นที่เชิงโครงสร้างดนตรีไทยชัดเจน ทว่ายังไม่ค่อยได้รับการกล่าวถึงมากนักเพียงแต่เป็นอันหมายรู้กันในหมู่ นักดนตรีว่าทางสำหรับวงดนตรีนี้มีจริง และมีความแตกต่างกันระหว่างวงปี่พาทย์ วงมโหรีและวงเครื่องสาย

ประเด็นสำคัญในการกำหนดองค์ประกอบของทางสำหรับวงดนตรีไทย คือ ช่วงเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด โดยพื้นฐานแล้วการกำหนดระยะห่างของเสียงหนึ่งไปเสียงหนึ่งเป็นที่ยอมรับว่า ระบบเสียงสำหรับดนตรีไทยนั้นมีลักษณะเป็นระบบเจ็ดเสียงเท่าโดยเฉลี่ย[7] ระบุว่าในการศึกษาของ A. J. Ellis และ Carl Stumpf ได้มีการวัดความห่างเสียงของดนตรีไทยโดยความห่างเสียงจากเสียงหนึ่งไปอีกเสียงหนึ่งที่อยู่ถัดไปเป็นไปในรูปแบบหนึ่งช่วงทบเสียง มีลักษณะเป็นเจ็ดเสียงเท่า (a seven-pitch equidistant)[8] โดยสัมพันธ์กับ มนตรี ตราโมท อธิบายไว้ว่าเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับทำลำนำมีเสียงสูงต่ำต่างกันหลาย ๆ เสียง โดยตามหลักดุริยางคศาสตร์ก็ถือว่ามีเสียงเรียงลำดับเจ็ดเสียง ถึงแม้เครื่องดนตรีบางชนิดจะสามารถทำเสียงได้มากกว่า 7 เสียงแต่เสียงที่เกิดขึ้น คือเสียงที่เกิดจากเจ็ดเสียงซ้ำกัน แม้ว่าในทางปฏิบัติเครื่องดนตรีไทยจำนวนไม่น้อยสามารถทำเสียงให้มีสัดส่วนละเอียดลงไปมากกว่าเจ็ดเสียงเท่า[9] เมื่อพิจารณาลงไปแล้วจะพบว่า ดนตรีทางฝั่งตะวันตกได้กำหนดสัดส่วนการแบ่งเสียงละเอียดลงไปมากกว่าดนตรีไทยและก็เป็นการสอดคล้องกันที่เครื่องสายไทยโดยเฉพาะเครื่องสายที่ใช้การคาดคะเนเสียงในการหาตำแหน่งเสียง (ไม่มีจุดกำหนดเสียงตายตัว เช่นเดียวกับ จะเข้มีนมกำหนดตำแหน่งเสียง) จะสามารถแบ่งเสียงย่อยออกเป็นเสียงที่ละเอียดมากเพียงใดก็ย่อมได้ แต่เมื่อพิจารณาเสียงที่ใช้ในกลุ่มเพลงไทยส่วนมาก ย่อมหนีไม่พ้นระบบเจ็ดเสียงเท่า โดย พระเจนดุริยางค์ ให้ข้อคิดเห็นไว้ว่าดนตรีไทยมีขั้นของเสียงเป็นไปตามรูปแบบเจ็ดลำดับขั้นเสียงที่แตกต่าง โดยบันไดเสียงในเพลงไทยใช้ระบบ กลุ่มเสียง 5 เสียง โดยหลีกเลี่ยงเสียงที่ 4 และปรากฏเสียงที่ 7 เป็นครั้งคราว[10] โดยสรุปแล้วพื้นฐานเรื่องเสียง ระบบเสียง และบันไดเสียง เป็นประเด็นหลักที่ส่งผลต่อเรื่องทางสำหรับวงดนตรี และเป็นพื้นฐานที่ใช้อธิบายการรวมกลุ่มของเครื่องดนตรีที่ใช้ช่วงเสียงในระดับใกล้เคียงกัน เรื่องบันไดเสียงนี้ พิชิต ชัยเสรี ใช้คำว่ากลุ่มเสียงปัญจมูล ซึ่งได้รับแนวคิดเรื่อง Penta-Centric

6. ธรณัส หินอ่อน, *การประสมวงดนตรีไทย* (ขอนแก่น: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2557), 37-38, 109-110.
7. David Morton, *The traditional music of Thailand* (Los Angeles: University of California Press, 1976), 22-23.
8. ผลการศึกษาดังกล่าวมีอิทธิพลต่อการอธิบายเรื่องระบบเสียงดนตรีไทยในวงกว้าง ถึงแม้ผลการศึกษาในภายหลังจะมีหลักฐานอ้างว่า เป็นการตรวจวัดที่ไม่สมบูรณ์ เจ็ดเสียงเท่าในความเข้าใจของนักวิชาการต่างชาติอาจให้ความสำคัญในค่าระดับความถี่เสียงที่เป็นมาตรฐานที่สามารถตรวจวัดได้ด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ ซึ่งแตกต่างกับคำว่า "เท่า" ที่มีเกณฑ์วัดด้วย "หู" (ความรู้สึก) ของนักดนตรีไทย แต่เมื่อผลการตรวจวัดระดับเสียงสอดคล้องกับคตินิยมของนักดนตรีไทย จึงทำให้ผลการศึกษาดังกล่าวนั้นยังคงมีอิทธิพลต่อการอธิบายระบบเสียงและความถี่ของดนตรีไทย
9. กรมศิลปากร, *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย* (กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์, 2545), 45.
10. พิชิต ชัยเสรี, *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์* (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 2.

จาก Francis Silkstone ซึ่งเห็นชอบร่วมกันว่าดนตรีไทยใช้เสียงมากกว่า 5 เสียง แต่นิยมเลี่ยงการใช้เสียงที่ 4 และเสียงที่ 7 จนทำให้ดูคล้ายว่ามีเพียง 5 เสียง[11] ซึ่งสอดคล้องกับมานพ วิสุทธิแพทย์ กล่าวว่าบันไดเสียงเป็นการจัดระบบและการใช้เสียงของเครื่องดนตรีไทย บันไดเสียงไทยเป็นบันไดเสียงระบบ 5 เสียง ซึ่งเสียงที่เหลืออีก 2 เสียง (จาก 7 เสียง) อาจมีการใช้หรือไม่ใช้ โดยจัดกลุ่มเป็น กลุ่มเสียงหลัก 5 เสียง และกลุ่มเสียงรอง 2 เสียง[12]

จากต้นกำเนิดดนตรีไทยที่วางรากฐานอยู่ในระบบ 7 เสียงเท่า (โดยเฉลี่ยด้วยการฟัง) ในขั้นต้นทางสำหรับวงดนตรีไทย เกิดจากการประสมวงของเครื่องดนตรีหลากหลายชนิด การกำหนดจุดร่วมของเสียงในวงดนตรีที่แต่ละเครื่องมือมีช่วงเสียงที่ไม่เท่ากันจึงเป็นเรื่องหลัก มิเช่นนั้น จะไม่สามารถหาระดับเสียงในการบรรเลงได้ กล่าวคือ ทางสำหรับวงดนตรีไทย เกี่ยวข้องกับปัจจัยหลายประการ ประการแรก กลุ่มช่วงเสียงของเครื่องดนตรีในวงดนตรี ประการที่สอง ทางในการตั้งระดับเสียงของวงดนตรี ประการที่สาม กลุ่มเพลงที่ใช้และบันไดเสียงของเพลง ด้วยปัจจัยทั้งสามประการที่กล่าวมา ส่งผลให้เกิดเอกลักษณ์ของทางสำหรับวงดนตรีที่แตกต่างกัน แม้จะบรรเลงเพลงที่มีทำนองเดียวกันหากแต่บรรเลงต่างชนิดวงกัน ผลลัพธ์ที่ได้ย่อมต่างกัน อาทิ รสของดนตรีที่ต่างกัน ผู้เขียนได้มุ่งความสนใจและเสนอความคิดใหม่ว่า "เมื่อบทบาทของวงดนตรีถูกกำหนดสถานะ จากปัจจัยที่แตกต่างกัน สู่ความคาดหวังในรสสัมผัสของเสียงที่แตกต่างกันอย่างเด่นชัด องค์ประกอบหลัก คือ การแปรทำนองที่เครื่องดนตรีต่าง ๆ ต้องทำหน้าที่แปรผันตามวงดนตรีที่เครื่องดนตรีนั้นสังกัดอยู่จึงเกิดกระบวนการแบ่งขอบเขตของทางสำหรับวงดนตรี"



แผนภูมิที่ 1 กระบวนการสร้างเอกลักษณ์ เรื่องทางสำหรับวงดนตรีไทย
ที่มา: ผู้เขียน

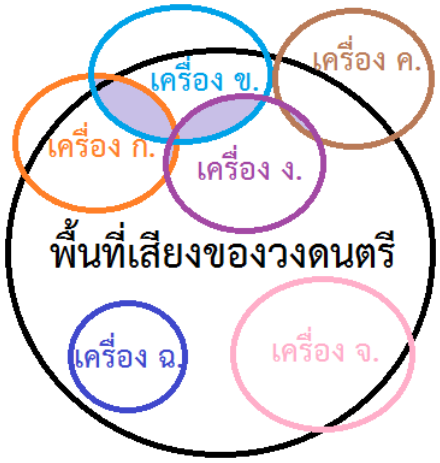
ช่วงเสียงของเครื่องดนตรี เป็นเรื่องสำคัญประการแรกที่ต้องคำนึงถึง เพราะเป็นขอบเขตของเสียงที่ประสมกันในวงดนตรีนั้น จะมีช่วงกว้างหรือแคบย่อมขึ้นอยู่กับความสูง-ต่ำ ของระดับเสียงของกลุ่มเครื่องดนตรีในวงดนตรีที่สามารถผลิตเสียงได้ เครื่องดนตรีบางชนิดสามารถแสดงเสียงในช่วงเสียงต่ำ-กลาง บางชนิดสามารถแสดงเสียงในช่วงเสียงกลาง-สูง เครื่องดนตรีบางชนิดมีช่วงเสียงแคบ บางชนิดมีช่วงเสียงกว้าง หากพิจารณาแต่ช่วงเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดไปที่ละเครื่องมือ ย่อมเห็นภาพที่ชัดเจน โยงใยให้มองเห็นขอบเขตเสียงในการแสดงศักยภาพทางเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ แต่หากเมื่อใดที่เครื่องดนตรีที่มีความ

11. พิชิต ชัยเสรี, *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์* (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 2.
12. มานพ วิสุทธิแพทย์, *ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย* (กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์, 2556), 15.

หลากหลายของช่วงเสียงต่างกันมารวมเข้าด้วยกันเป็นวงดนตรี การแสดงศักยภาพส่วนตัวของช่วงเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นจำเป็นต้องสะท้อนความเป็นเอกภาพของวงดนตรี จึงเกิดกระบวนการสร้างดุลยภาพทางเสียงสำหรับวงดนตรี (Compromise)

ในความหลากหลายนี้เองการแบ่งช่วงเสียงของวงดนตรีจึงเป็นเรื่องสำคัญ เมื่อแบ่งย่อยไปพิจารณาที่รายละเอียดของการประสมวงดนตรีไทยในแต่ละประเภท ก็ย่อมมีความแตกต่างหลากหลายลงไปอีก อาทิ ประเภทวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวามีช่วงเสียงอยู่ในช่วงเสียงสูงกว่าวงเครื่องสายผสม ด้วยเหตุนี้ย่านเสียงหรือช่วงเสียงของวงดนตรีจึงเป็นเอกลักษณ์เฉพาะวงดนตรี การใช้ช่วงเสียงมีความสำคัญโดยที่เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นน้อมเข้าหาดุลยภาพทางเสียงของวงดนตรี ช่วงเสียงของวงดนตรีจึงเป็นปัจจัยหลักที่ทำให้เกิดกระบวนการสร้างสำนวนทำนองของเครื่องดนตรีในวงนั้นให้มีความเป็น**เอกภาพของพื้นที่เสียง**ของวงดนตรี (Sound area of ensembles) เครื่องดนตรีบางชนิดมีย่านเสียงที่ทับซ้อนกันในบางช่วงเสียง อาทิ ช่วงเสียงบนสายทุ้มของซอด้วง (ซอล ลา ที โด) และช่วงเสียงบนสายเอกซออู้ (ซอล ลา ที โด เร) จะพบว่ามี 4 เสียงที่ทับซ้อนกัน

แนวความคิดเรื่องความสำคัญของช่วงเสียงจะเห็นภาพชัดเจนยิ่งขึ้นเมื่อพิจารณาถึงช่วงเสียงของนักร้อง เนื่องจากนักร้องที่เป็นผู้ชายและนักร้องที่เป็นผู้หญิงมีช่วงเสียงที่แตกต่างกัน โดยขนบดนตรีไทยแต่เดิมไม่นิยมให้นักร้องชายและหญิงร้องเพลงร่วมกัน จำเป็นต้องแยกหน้าที่ ดังคำกล่าวที่ว่า *"ผู้หญิงร้องร่าย ผู้ชายร้องพากย์"*[13] จากข้อความที่กล่าวมา เห็นได้ว่าแม้นักร้องต่างเพศกันจะแบ่งกันร้องคนละท่อน หากแต่ในเพลงเดียวกันจะเกิดความไม่สมบูรณ์ในการขับร้องก็เป็นเพราะพิสัยเสียงของนักร้องต่างกัน ทว่าในวงดนตรีไทยที่มีเครื่องดนตรีมากมายเข้าประสมรวมกัน แม้แต่ละเครื่องจะมีช่วงเสียงที่ต่างกันเมื่อรวมเข้าด้วยกันจึงจำเป็นต้องหาพื้นที่เสียงร่วมกัน



แผนภูมิที่ 2 ลักษณะพื้นที่เสียงของวงดนตรี
ที่มา: ผู้เขียน

13. จตุพร สีม่วง, *คีตประพันธ์* (ขอนแก่น: คลังนานาวิทยา, 2561), 23.

พื้นที่เสียงของวงดนตรีไทย

พื้นที่เสียงของวงดนตรี สามารถพบได้ว่ามีเครื่องดนตรีที่ใช้ย่านเสียงหรือช่วงเสียงทับซ้อนกันไปบางช่วง หรืออาจมีเครื่องดนตรีมากกว่าสองชนิดที่มีช่วงเสียงทับซ้อนกัน ในส่วนของเครื่องดนตรีบางชนิดที่มีช่วงเสียงแคบ ช่วงเสียงทั้งหมดของเครื่องดนตรีชนิดนั้น อาจกำลังอยู่ในพื้นที่เสียงของวงดนตรี กล่าวคือ พื้นที่เสียงของวงดนตรีทับสนิทกับช่วงเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ โดยมีความสัมพันธ์กับระดับเสียงของวงดนตรี

ระดับเสียงของวงดนตรี เมื่อมองภาพรวมสามารถใช้ภาพพื้นที่เสียงของวงดนตรีมาจำลองแบบระดับเสียงของวงดนตรีได้พอประมาณแต่ในรายละเอียดแล้ว ระดับเสียงของวงดนตรีมีผลพวงของปัจจัยมาจากช่วงเสียงของเครื่องดนตรี และแนวทางการบรรเลง กล่าวคือ ในวงดนตรีไทยวงหนึ่ง ๆ มีพื้นที่เสียงของวงดนตรีที่กว้างขวาง แต่สามารถเลือกระดับเสียงของวงดนตรีโดยจำกัดพื้นที่เสียง ในกรณีที่ต้องการนำเสนอเอกลักษณ์ของวงดนตรี เช่น วงเครื่องสายปี่ชวามีระดับเสียงของวงในระดับเสียงสูง วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์มีระดับเสียงของวงในระดับเสียงต่ำ วงมโหรีมีระดับเสียงของวงในระดับเสียงกลาง ด้วยเหตุที่ว่าแม้จะเห็นวงดนตรีประเภทเดียวกันโดยมีพื้นที่เสียงเดียวกันแต่สามารถสำแดงระดับเสียงได้แตกต่างกัน เนื่องด้วย 4 ปัจจัย

1. วงดนตรีนั้นมีพื้นที่เสียงกว้าง และสามารถเลือกใช้ระดับเสียงของวงดนตรีได้หลากหลาย
2. วงดนตรีนั้นปรับระดับเสียง (เทียบเสียง) ของเครื่องดนตรีทั้งวงให้มีเสียงสูงขึ้นหรือต่ำลง ทั้งองคาพยพ
3. วงดนตรีนั้นแปรผันระดับเสียงตามเครื่องดนตรีเด่นที่เข้ามาประสมชนิดใดชนิดหนึ่ง
4. วงดนตรีนั้นเลือกใช้ระดับเสียงของวงตามบทบาทของเพลงที่บรรเลง

กลุ่มเพลง และบันไดเสียง เป็นปัจจัยหลักสำคัญที่ส่งผลโดยตรงต่อทางสำหรับวงดนตรีไทย กล่าวคือ เพลงแต่ละเพลงมีบทบาทหน้าที่ประจำเพลงทั้งอิงอาศัยว่า เป็นเครื่องบ่งชี้ภาพตัวแทนของความศักดิ์สิทธิ์ ความร่าเริงแจ่มใส ความเรียบง่าย ความมีพลัง หรือแม้กระทั่งความโศก บทบาทในแง่นี้เป็นเรื่องของสุนทรียภาพของเพลง ตัวอย่างที่เด่นชัด คือ เพลงหน้าพาทย์ บทบาทของเพลงเพื่อสื่ออาการ (Action) และความรู้สึก (Feeling) เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงแสดงความน่าเกรงขาม ศักดิ์สิทธิ์ เพลงจึงจำเป็นที่ต้องบรรจุไว้ให้กับวงดนตรีที่สามารถแสดงออกถึงสีสันของเสียงที่สามารถสื่อความศักดิ์สิทธิ์ คุณสมบัติของวงดนตรี คือ ถ่ายทอดเสียงเพลงสื่อความรู้สึกในอุดมคติ เพลงหน้าพาทย์จึงจำต้องถูกบรรเลงโดยวงปี่พาทย์ไม้แข็งเป็นปัจจัยที่แรก การพาความรู้สึกไปถึงจุดสูงสุดอาศัยกลไกทางดนตรีด้วย กล่าวคือ เมื่อเลือกวงดนตรีที่สำแดงสีสันของเสียงออกมาได้อย่างเหมาะสมแล้ว วงดนตรีนั้นมีพื้นที่เสียงกว้าง จำเป็นต้องเลือกเสียงระดับเสียงให้เหมาะสม บันไดเสียงเป็นลู่ทางของการตั้งต้นเพลงว่าเพลงนั้นสมควรอยู่ในบันไดเสียงใดจึงจะแสดงความรู้สึกในอุดมคติได้อย่างถึงที่ เพลงหน้าพาทย์บรรเลงโดยวงปี่พาทย์ไม้แข็ง บันไดเสียงซอล (เทียบเคียงกับนิ้วเสียงซอลของปี่ใน) สามารถถ่ายทอดความรู้สึกศักดิ์สิทธิ์ได้ถึงความสมบูรณ์

กลุ่มเพลงยังหมายรวมถึง ธรรมชาติของเนื้อหาสาระของเพลงนั้น ที่เหมาะสมกับวงดนตรีประเภทต่าง ๆ อาทิ กลุ่มเพลงสำหรับเครื่องสาย กลุ่มเพลงหน้าพาทย์สำหรับปี่พาทย์ไม้แข็ง กลุ่มเพลงประกอบการ

แสดงละครสำหรับปี่พาทย์ไม้นวม กลุ่มเพลงเสภาสำหรับปี่พาทย์ไม้แข็ง ไม่ว่าจะเป็นเพลงทางพื้น หรือเพลงบังคับทาง ย่อมมีธรรมชาติของเพลงที่อำนวยให้วงดนตรีต่าง ๆ บรรเลงได้อย่างเหมาะสม และมีกลุ่มเพลงบางกลุ่มที่สามารถอนุโลมให้ใช้กลุ่มเพลง หรือบางบทเพลงในกลุ่มเพลง โดยบรรเลงได้ในวงดนตรีต่างกัน กลุ่มเพลงจึงทำหน้าที่โดยตรงเป็นปัจจัยในการกำหนดทางสำหรับวงดนตรีไทย เช่น เพลงโหมโรงกลอง (เพลงชุดโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น) เหมาะสมสำหรับวงปี่พาทย์ เนื่องด้วยลักษณะโครงสร้างเพลง ทั้งโครงสร้างทำนอง โครงสร้างจังหวะ และโครงสร้างเชิงรูปแบบเพลง อำนวยให้เกิดความไพเราะเหมาะสมโดยบรรเลงผ่านวงปี่พาทย์

เพลงที่ใช้บรรเลงจากหลายวงดนตรี หมายถึง เพลงที่ถูกจัดกลุ่มเหมาะสมสำหรับการบรรเลงโดยวงดนตรีประเภทหนึ่ง แต่สามารถนำไปบรรเลงโดยวงดนตรีอีกประเภทได้ แม้กลุ่มเพลงจะเป็นเครื่องกำหนดทางสำหรับวงดนตรีแต่เมื่อพิจารณาในระดับองค์ประกอบปัจจัยของเรื่องกลุ่มเพลง สามารถถูกหยิบไปใช้ได้หลากหลาย เช่น เพลงตับมโหรี เมื่อพิจารณาจะพบว่า เพลงตับมโหรีเป็นกลุ่มเพลงสำหรับวงมโหรี เพลงแรก คือ เพลงนางนาค สองชั้น ขึ้นด้วยบันไดเสียง ฟา (เทียบเคียงกับขลุ่ยเพียงออ) ทว่าหากนำเพลงตับมโหรีไปบรรเลงโดยวงปี่พาทย์ไม้นวมผสมเครื่องสาย ระดับเสียงของวงดนตรีเปลี่ยนไป ทำให้เพลงนางนาค สองชั้น นิยมบรรเลงด้วยบันไดเสียง โด (เทียบเคียงกับขลุ่ยเพียงออ) วิธีการตรวจสอบกลุ่มเพลงนี้ สามารถวิเคราะห์โดยพิจารณาจากสาเหตุ การแปรผันของบริบทต่าง ๆ ที่ทำให้เพลงจากกลุ่มเพลงหนึ่งสามารถบรรเลงได้ด้วยวงดนตรีต่างประเภทกัน ดังนี้

1. **เปลี่ยนบันไดเสียง** กล่าวคือ เมื่อเพลงใดเพลงหนึ่งมีความเหมาะสมกับการบรรเลงด้วยวงดนตรีประเภทหนึ่ง เมื่อจำเป็นต้องบรรเลงด้วยวงดนตรีต่างประเภทกัน ต้องทำการเปลี่ยนบันไดเสียง เมื่อเปลี่ยนบันไดเสียงแล้ว ย่อมส่งผลกระทบโดยตรงต่อทางแปร ที่จะต้องปรับให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรี ขอบเขตเสียงและระบบเสียงของวงดนตรีนั้น ๆ อาทิ เพลงเรื่องแขกบรเทศ เมื่ออยู่ในเพลงเรื่องใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็ง บรรเลงด้วยบันไดเสียง ซอล (ปี่ใน) แต่เมื่อใช้วงดนตรีอื่นบรรเลง บรรเลงด้วยบันไดเสียง โด (ขลุ่ยเพียงออ)

2. **สืบที่มา** เพลงไทยหลายเพลงมีที่มาต่างกัน กล่าวคือเพลงไทยจำนวนหนึ่ง ที่มาแต่ต้นถูกกำหนดให้ผสมอยู่ในกลุ่มเพลงหนึ่ง แต่เมื่อดนตรีไทยมีวิวัฒนาการมาโดยลำดับ มีการยืดเพลง ย่อเพลง หรือเปลี่ยนหน้าที่การใช้งานของเพลง ทำให้รูปลักษณ์โครงสร้างของเพลงเปลี่ยนไป เพลงใหม่ที่ได้รับการแปรสภาพจึงถูกจัดให้อยู่ในกลุ่มเพลงใหม่ เหมาะสมกับการบรรเลงโดยวงดนตรีอีกประเภทหนึ่งโดยปริยาย อาทิ เพลงแขกต่อยหม้อ บรรจุอยู่ในเพลงช้าเรื่องมอญแปลง[14] มีลักษณะเป็นเพลงทางพื้น บรรเลงโดยวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ต่อมาเมื่อ อาจารย์มนตรี ตราโมท นำมาประดิษฐ์ขึ้นเป็นเพลงเถา สำนวนเพลงมีลักษณะเป็นเพลงบังคับทาง กรณีนี้ทำให้เห็นว่า ได้มีการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างทำนองและโครงสร้างจังหวะ กล่าวคือ ก) จากเพลงทางพื้นสู่เพลงบังคับทาง ข) จากเพลงสองชั้น สู่เพลงเถา ค) เลือกสรรองค์ประกอบเพลงไทยบางอย่างมาเป็นแม่แบบในการประพันธ์ (ลูกตก) ง) เติมสำเนียงภาษาให้เด่นชัด รูปแบบดังกล่าวมานี้เป็นการแปรสภาพเพลงส่งผลต่อการจัดกลุ่มเพลงจากเพลงที่ถูกจัดในกลุ่มปี่พาทย์ สู่เพลงกลุ่มเครื่องสาย

14. วัศการก แก้วลอย, *วิภัชเพลงเรื่อง* (ขอนแก่น: คลังนานาวิทยา, 2558), 155.

3. **เปลี่ยนหน้าที่ของบทเพลง** เพลงย่อมมีหน้าที่ในการแสดงออกว่าเพลงนั้น มีจุดประสงค์ของเพลงเพื่ออะไร เพื่อประกอบการแสดง เพื่อขับกล่อม เพื่อประกวดประชัน เพื่ออวดฝีมือ หรือเพื่อประโคมประกอบพิธีกรรม เมื่อบทบาทหน้าที่ของเพลงเปลี่ยนไป ย่อมส่งผลต่อรูปแบบของวงที่ใช้ในการบรรเลง หรืออาจกล่าวว่า ความเหมาะสมกับการใช้งานเปลี่ยนจึงต้องปรับสภาพ เมื่อเปลี่ยนหน้าที่ของบทเพลงจึงส่งผลต่อรูปแบบวงดนตรี อาทิ เพลงแขกมอญในกลุ่มเพลงเรื่องแขกมอญ มีอัตราจังหวะสองชั้น บรรเลงโดยวงปี่พาทย์ไม้แข็ง เมื่อได้รับการปรับปรุงขึ้นเป็นเพลงแขกมอญ สามชั้น ตัดลงเป็นเพลงแขกมอญ สองชั้น (ต่างจากในเพลงเรื่อง) และชั้นเดียว ทำให้เกิดกระสวนมือฆ้องที่แปรเปลี่ยนไปเหมาะกับเพลงเถา และนิยามให้เพลงแขกมอญเถาเป็นเพลงประเภทกลุ่มเพลงเสภา เหมาะกับวงปี่พาทย์เสภาที่เน้นความเร็ว และมีการร้องส่งจึงทำให้ในเพลงแขกมอญเถาที่ได้รับการปรับปรุงจากเพลงแขกมอญในกลุ่มเพลงเรื่อง ได้รับบทบาทใหม่ส่งผลโดยตรงต่อทางสำหรับวงดนตรีไทย ทำให้เพลงแขกมอญ มีมิติในการแปรทำนองของเครื่องดนตรี การสร้างสำเนียงภาษา สำนวนของทำนองหลัก แปรเปลี่ยนตามไปด้วย

ช่วงเสียงของเครื่องดนตรี ระดับเสียงของวงดนตรี และกลุ่มเพลง และบันไดเสียง เป็นเพียงสิ่งตั้งต้นในการสร้างจินตภาพของทางสำหรับวงดนตรีไทยเท่านั้น มูลเหตุทั้งสามเรื่องนี้ถูกจำแนกออกจากโครงสร้างความเป็นเอกลักษณ์ของทางสำหรับวงดนตรีไทย เมื่อค้นพบแล้วขั้นตอนต่อไป คือ การแปรทำนองของเครื่องดนตรีไทย จะเห็นลักษณะรูปแบบชัดเจนยิ่งขึ้น จากเครื่องดนตรีเครื่องเดียว เมื่ออยู่ในสถานะวงดนตรีที่แตกต่างกัน ถูกปัจจัยทั้งสามข้างต้นจำกัดขอบเขต การสำแดงออกของเครื่องดนตรีนั้นย่อมแตกต่างกันไป หมุดหมายที่เห็นได้ชัดเจนที่สุด คือ กระบวรการแปรทำนองเฉพาะเครื่องดนตรีให้สัมพันธ์กับวงดนตรี

ในวงการดนตรีไทยแม้เครื่องดนตรีชนิดหนึ่งจะสามารถแปรทำนองได้อย่างอิสระเพียงใด ก็ย่อมต้องส่อสำแดงสำนวนกลอนเพลง (ทำนองแปร) ออกมาจะมีความชัดมากน้อยเพียงใดย่อมหนีไม่พ้นจะต้องเกี่ยวเนื่องกับวงดนตรีเป็นพื้นหลังของกลอนเพลงนั้นและสอดคล้องกับทำนองฆ้อง มีผู้ให้ความเห็นว่าในดนตรีไทยทำนองฆ้องและทำนองหลักมิใช่สิ่งเดียวกัน โดยอรรถาธิบายว่าโดยปกติฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องมือที่ปฏิบัติหน้าที่ใกล้เคียงทำนองหลัก[15] กล่าวได้ว่า สมมติทางแปรของระนาดเอกมีสำนวนอย่างหนึ่ง แม้มาจากโครงสร้างทำนองหลักวรรคเดียว ก็สามารถแปรทำนองให้หลากหลายเป็นหลายสำนวน อาทิ

ทำนองฆ้องวงใหญ่

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

ทำนองแปร สำนวนที่ 1

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

ทำนองแปร สำนวนที่ 2

ซ ล ซ ม	-ดรมซมรด	รมฟมร -	มฟซฟม -	-ซลทดลทด	ท ล ซ ม	-รมฟซมฟซ	ฟ ม ร ด

ทำนองแปร สำนวนที่ 3

ท ล ซ ร	ซ ล ท ด	ร ม ร ด	ท ล ซ ม	ล ด ล ซ	ม ซ ร ม	ด ร ม ร	ซ ม ร ด

ที่มา: ผู้เขียน

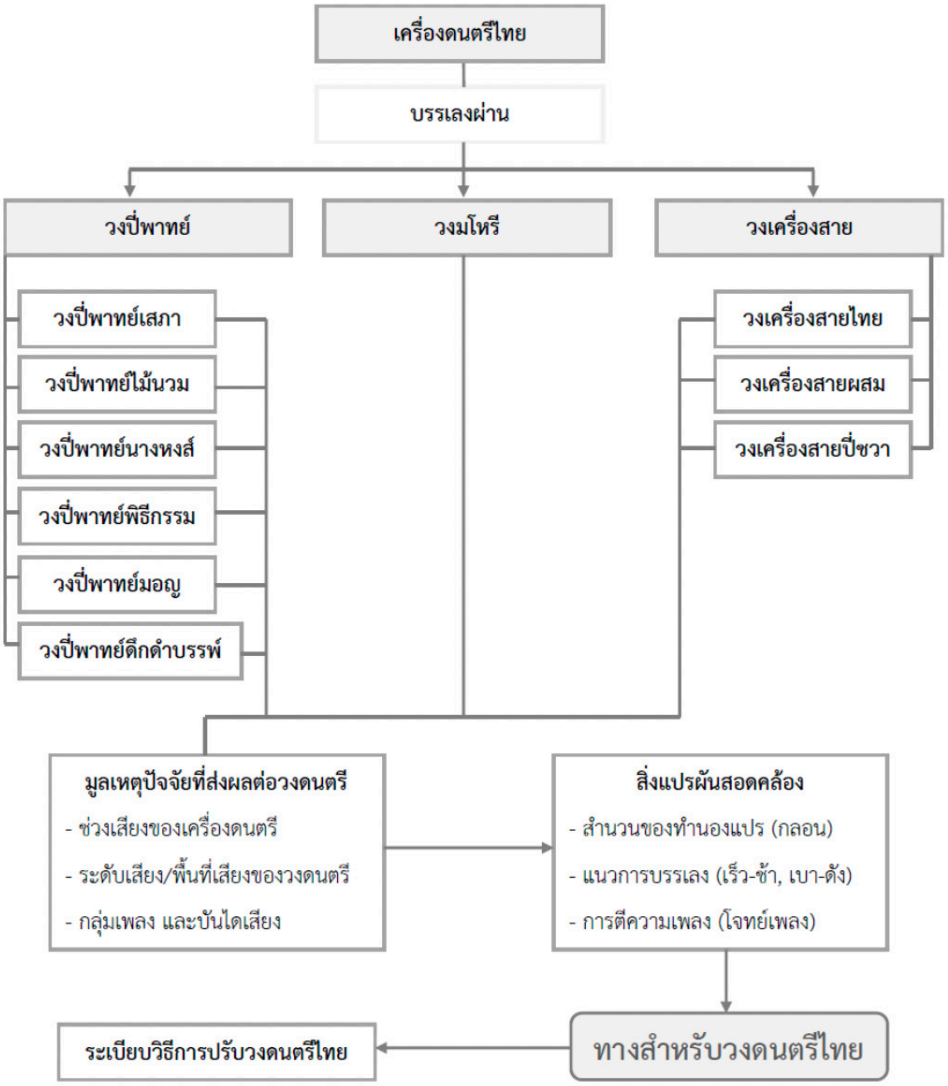
15. พิชิต ชัยเสรี, *การประพันธ์เพลงไทย* (กรุงเทพฯ: แอคทีฟพริ้น, 2556), 12.

จากสำนวนทำนองแปรตัวอย่างทั้งสามสำนวน เห็นชัดว่ามีลีลาต่างกัน ทิศทางเสียงในการดำเนินกลอนเพลงต่างกัน กลวิธีในการบรรเลงต่างกัน ทำให้นักดนตรีผู้ประดิษฐ์ทำนองแปรของเครื่องดนตรีชนิดใดชนิดหนึ่ง ย่อมต้องคำนึงถึงความเหมาะสมว่าเครื่องดนตรีชนิดนั้นบรรเลงอยู่ในวงดนตรีประเภทใดด้วย ความรู้ว่าทางแปรที่ดีต้องเหมาะกับวงดนตรีชนิดใด ต้องอาศัยประสบการณ์ตรง ที่ทราบหลักการของวงดนตรีประเภทต่าง ๆ กล่าวคือ ระนาดเอกมโหรี จำต้องใช้ทำนองแปรที่สละสลวย ยึดโยงกับเครื่องสาย ไม่โลดโผนโจนทะยาน ไม่ใช้กลวิธีพิเศษ เช่น สะบัด สะเดาะ มากจนเกินไป หรือหลีกเลี่ยงกลวิธีขยี้ ในทางกลับกัน ระนาดเอกในวงปี่พาทย์เสภา จำเป็นต้องสำแดงศักยภาพให้ครบเครื่องเชิงกลวิธี ทั้งสะบัด สะเดาะ ขยี้ผสมการตีเก็บเป็นพื้น

ในทางปฏิบัติ เป็นที่หมายรู้ว่าทำนองแปรของเครื่องดนตรีไทย หรือเรียกในภาษาพูดว่า **กลอน** อาทิ กลอนระนาด กลอนซอ กลอนจะเข้ ฯ เป็นการยืมคำจากทางฝ่ายภาษาศาสตร์มาใช้ ซึ่งอุปมาการประดิษฐ์กลอนสำหรับเครื่องดนตรีก็มีส่วนคล้ายการแต่งกลอนในภาษาไทยนั่นเอง กล่าวคือ ในร้อยกรองมีฉันทลักษณ์ ในกลอนเพลงก็มีคีตลักษณ์ ที่วางอยู่บนความสัมพันธ์ของเสียง สัมผัส สำแดงความหมาย และความเหมาะสม[16] [17]กลอนจึงสื่อความหมายว่า ลู่ทางในการปฏิบัติการสร้างทำนองแปรของเครื่องดนตรีไทย อาจารย์มนตรี ตราโมท ให้คำนิยามว่าทางของเครื่องดนตรี นับว่ากลอน เป็นทางสำหรับเครื่องดนตรี ทว่าผู้เขียนเห็นว่าทางของเครื่องดนตรีจะบังเกิดชัดเจนเข้าขั้นสร้างภาพตัวตนของเครื่องดนตรี ผ่านกลุ่มเพลงที่ใช้บรรเลงได้ล้วนมีเบื้องหลังที่ผู้คิดประดิษฐ์ทำนองแปรอ้างอิงองค์ประกอบของวงดนตรีเป็นหลัก กลอนของเครื่องดนตรีจึงสมควรตอบโจทย์วงดนตรีที่บรรเลง

คุณลักษณะของวงดนตรีถูกสร้างขึ้นเสมือนบทบาทตัวแสดง (Character) สื่อแสดงออกมาโดยวงดนตรีไทยมีบทบาทหลัก (Superior role) และบทบาทรอง (Inferior role) หากจะยกตัวอย่าง วงเครื่องสายไทยสื่อแสดงความเป็นราชสำนัก บุคลิกลักษณะมีกิริยาอ่อนหวานละมุนละไม ภาพที่ปรากฏและสื่อแสดงทางดนตรีก็ยิ่งทำให้วงเครื่องสายไทยเป็นเช่นกล่าวมาอย่างสมบูรณ์ ทว่าในบทบาทอีกบทบาทหนึ่ง เครื่องสายไทยก็มีบทบาทที่เข้มข้น ภาษาศัพท์ทางดนตรีไทยเรียกว่า "ไหว" แสดงออกด้วยความเร็วอย่างเหมาะสม มีขีดความสามารถที่จะสร้างทำนองเพลงได้อย่างจัดจ้าน เมื่อพิจารณาจะเห็นว่าวงเครื่องสายไทยวงเดียวกันสามารถแปรเปลี่ยนบทบาทได้อย่างเป็นคู่ตรงข้าม สิ่งที่เป็นเครื่องแบ่งแยกให้เครื่องสายไทยพลิกผันบทบาทได้สำเร็จสมบูรณ์ คือ **ทางสำหรับวงดนตรี** กล่าวคือ กลุ่มเพลงต้องมีความแตกต่างกันเป็นมูลฐาน เพลงจึงเป็นอุปกรณ์สื่อแสดงบทบาทขั้นต้นที่สำคัญที่สุด เมื่อบทบาทเปลี่ยนสิ่งที่ตามมาคือองค์ประกอบของทางสำหรับวงดนตรีจำเป็นต้องแปรผันสอดคล้องกับบทบาท

16. Bussakorn Samrongthong, *Melodic Organization and Improvisation in Thai Music, with Special Reference to the Thaang Ranat Eek* (Ph.D. diss., University of York, 1997), 64.
17. จรัญ กาญจนประดิษฐ์, *เดี่ยวขลุ่ยเพียงเพลงออสองชั้น* (ขอนแก่น: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2560), 146.



แผนภูมิที่ 3 กระบวนการจัดกรอบความรู้ เรื่องทางสำหรับวงดนตรีไทย
ที่มา: ผู้เขียน

องค์ประกอบหลักในการแบ่งจำแนกเอกลักษณ์ของทางสำหรับวงดนตรีไทย เมื่อพิจารณาดูจะพบว่ามี สามองค์ประกอบหลัก คือ 1) สำนวนของทำนองแปร 2) แนวการบรรเลง 3) การตีความเพลง แต่ละข้อมีรายละเอียดลงไปอีก ผู้เขียนวิเคราะห์ที่ตัวบทขององค์ประกอบและลงไปที่บริบทขององค์ประกอบหลัก พบว่าทั้งสามองค์ประกอบหลัก มีกระบวนการสื่อแสดงทำงานร่วมกัน และแยกกันทำงาน โดยเริ่มต้นที่การตีความเพลง การตีความเพลงนี้เป็นส่วนหนึ่งของการรู้จักธรรมชาติและสภาวะของเพลงที่นำมาบรรเลง จำเป็นต้องทำงานร่วมกันกับองค์ประกอบหลักอีกสององค์ประกอบข้างต้น เมื่อจำแนกรายละเอียดจะพบว่า

1) สำนวนของทำนองแปร การแปรทำนองถี่ ๆ หรือห่าง ๆ มิใช่เพียงการเพิ่มหรือตัดทอนเสียงลงไปในทำนองมูลฐาน (ทำนองหลัก) แต่จำเป็นต้องคำนึงถึงความสอดคล้องของการสร้างทำนอง ตรงนี้ใช้หลักการทางสังคีตลักษณ์วิเคราะห์เป็นเครื่องมือในการจัดการ กล่าวคือ

1.1 สอดคล้องโดยทิศทาง (Direction)
1.2 สอดคล้องโดยกระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)
1.3 สอดคล้องโดยบันไดเสียง (Key)
1.4 มุ่งหาลูกตกเดียวกัน (Ending note of phrases)

เมื่อคำนึงถึง 4 ประการที่กล่าวมาแล้ว กระบวนการแปรทำนอง (สร้างกลอน) ต้องคำนึงถึงการสร้างสำนวนกลอน ที่สื่อแสดงบทบาทของวงดนตรี สิ่งนี้เป็นเรื่องของการใช้ประสบการณ์ทางดนตรีผสมผสานกับการคิดวิเคราะห์ จับสังเกต และสังเคราะห์กลอนที่ถูกต้องตรงกับวงดนตรีไทย เช่น

- *กลอนสำหรับเพลงบังคับทาง* โดยหลักการเพลงบังคับทางมีความจำกัดสูง การแปรทำนองเป็นไปได้เพียงการตกแต่งเล็กน้อย สิ่งควรคำนึงคือ ไม่สร้างทำนองแปรที่สะเทือนรูปลักษณ์ของเพลงจนผิดรูป
- *กลอนสำหรับเพลงกึ่งบังคับทาง* เพลงกลุ่มนี้มีกระบวนทำนองที่สลับกันไปมาโดยอาศัยหลักการของเพลงบังคับทางและเพลงทางพื้น มีลักษณะเฉพาะตรงการเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างการเปลี่ยนผ่านจากประโยคเพลงบังคับทาง สู่ประโยคเพลงทางพื้น ผู้บรรเลงต้องประดิษฐ์กลอนเพลง ให้มีลีลาสอดรับกันได้อย่างสนิทสนม (ดูตรงรอยต่อประโยค) ไม่ประดักประเดิด ความสอดประสานกันที่ดีเป็นเครื่องสื่อถึงภูมิรู้ผู้บรรเลง
- *กลอนสำหรับเพลงทางพื้น* เพลงกลุ่มนี้เป็นเพลงที่อำนวยให้ผู้บรรเลงสร้างกลอนได้อย่างอิสระเฉิดฉาย หลักการต้องยึดโยงสังคีตลักษณ์อย่างเคร่งครัด ทำนองแปรในลักษณะนี้ต้องอาศัยประสบการณ์การเรียนรู้สูง มีธรรมเนียมการแปรทำนองสี่ระดับ 1) แปรแบบกอดฆ้องคือ ยึดเอาทำนองฆ้องวงใหญ่เป็นสรณะ 2) แปรแบบเรียบ คือ ยึดขนบหลักการแปรทำนองสำหรับเครื่องดนตรีนั้นอย่างเคร่งครัด ไม่ยอกย้อนวกวนหรือยืมสำนวนกลอนเครื่องดนตรีอื่นโดยไม่จำเป็น 3) แปรแบบอิสระคือ การยืดแต่งโครงสร้างคร่าว ๆ (ทำนองหลัก) เหมาะสำหรับสร้างจุดสนใจในบทเพลง หรือสร้างสำเนียงภาษาสำหรับกลอนเพลง 4) แปรแบบลุ่มลึกคมคาย มีการคำนวนซ่อนปมในทำนองแปร เช่น การฝากลูกตก ไล่เสียงกระชั้นชิด ข้ามเสียงกระทันหันหรือปิดโครงสร้างไม่ให้จับกระสวนทำนองหลักได้ กลอนเพลงผูกพันโยงใยจากการแปลงกระสวนจังหวะ

ลักษณะการแปรทำนองที่กล่าวมา เป็นคุณสมบัติเบื้องต้นในการทำความเข้าใจสู่การนำไปใช้ได้เหมาะสมกับเอกลักษณ์ของวงดนตรีไทย ไม่มีกลอนเพลงแบบใดเด่นหรือดีกว่าแบบอื่น เพียงแต่เมื่อถูกนิยามให้บรรเลงในวงดนตรีประเภทใดก็ย่อมเป็นปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลงที่ต้องหยิบยกกลอนเพลงให้เหมาะสมกับวงดนตรีที่บรรเลง เป็นการบริหารจัดการความรู้ของผู้บรรเลง

2) **แนวการบรรเลง** คือการสร้างความเหมาะสม ของการจัดการจำนวนเสียงกับเวลา แนวการบรรเลงของดนตรีไทยผูกพันอย่างชัดเจนกับวงดนตรี กล่าวคือ แม้เป็นเพลงเดียวกัน บรรเลงด้วยบันไดเสียงเดียวกันหากบรรเลงด้วยวงดนตรีที่แตกต่างกัน แนวการบรรเลงย่อมแตกต่างกัน หลักการแบ่งแนวการบรรเลงจึงอาศัยยึดโยงกับวงดนตรีไทย อาทิ

2.1 *ไหวกระพือ* คือการบรรเลงอย่างเร็ว คมชัด เข้าขั้นสุดกำลังของผู้บรรเลง มักพบเห็นได้สำหรับวงดนตรีที่มีการประชันขันแข่ง เช่น วงปี่พาทย์เสภา วงเครื่องสายไทย

2.2 *ไหวเรียบ* เป็นการแสดงออกของนักดนตรีที่เร่งแนวการบรรเลงให้เจิดจ้าชัดเจนและมีความเร็ว ผู้บรรเลงสามารถสร้างความเร็วและแสดงลีลาสำนวนกลอนเพลงได้ในขณะบรรเลง

2.3 *ปานกลาง* คือการบรรเลงดนตรีให้เหมาะสมกับแนวของวงดนตรีนั้น ๆ มิได้หมายความว่าบรรเลงด้วยแนวที่เท่าเสมอกันตลอดทั้งเพลง แต่หมายความว่าแนวปานกลางมีความชัดเจนของแนวการบรรเลงที่ เรียวเหมาะสม จากช้า ปานกลาง เร็วพอประมาณ

2.4 *ช้า* เป็นแนวการบรรเลงที่มีความสัมพันธ์กับกิจกรรมอื่น เช่น ประกอบการแสดง เพื่อให้แนวการบรรเลงเหมาะสมกับลีลากิริยาของนักแสดงจึงต้องมีการผ่อนแนวไม่ให้ตึงจนเร่งผู้แสดง แต่ก็มิใช่เนิบช้าจนผิดกระสวนสำนวนเพลง

2.5 *ทอด ถอน โรย* เป็นแนวการบรรเลงโดยมีจุดประสงค์ในการเปลี่ยนแนวเพื่อกระทำในสิ่งที่ต่างจุดประสงค์กับทำนองที่กำลังบรรเลงอยู่ เช่น ทอดแนวให้ช้าเพื่อ เคล้าร้อง หรือลำลองร้อง ถอนแนวจากการบรรเลงขยี้เป็นเวลานานให้ทำนองกลับสู่อัตราปกติ (ขยี้ 4 ชั้น ในเพลง 3 ชั้น) โรยแนวให้ช้าเพื่อจบเพลงหรือจบวรรค/ประโยคเพลง

2.6 *ตกท้องช้าง* คือการบรรเลงแนวที่ผิดปกติ ไม่เหมาะสมประเดี๋ยวหย่อนแนว ประเดี๋ยวตึงแนว สลับระคนไปจนผู้ฟัง ๆ แล้วรู้สึกอึดอัด

3) **การตีความเพลง** เป็นเรื่องสำคัญที่สุดประการหนึ่ง กล่าวคือเป็นการทราบถึงโจทย์ของเพลงว่าเพลงดังกล่าวอยู่ในกลุ่มเพลงใด ทำนองมีรูปแบบอย่างไร บรรเลงในวงดนตรีไทยวงอะไร อาศัยการวิเคราะห์โครงสร้างของเพลงเป็นตัวช่วยผนวกกับการตีความของผู้ควบคุมวงดนตรี เมื่อกระบวนการตีความเพลงสมบูรณ์ จะส่งผลต่อการบรรเลงเพลงต้องการสื่อความอะไร เป็นคำถามที่ต้องตีโจทย์ เพลงไทยโดยตัวทำนอง ไม่อ้างอิงคำร้องมีความหมายในตัวเองหรือไม่ หลักการตั้งคำถามดังกล่าว ต้องอาศัยความรู้ทางสุนทรียศาสตร์เข้ามาเป็นเครื่องมืออธิบายขยายความ ทว่าในวงการดนตรีไทยมีรูปแบบมาตรฐานคร่าว ๆ ว่าเพลงแต่ละประเภท ควรถูกวางไว้แห่งหนใดในการบรรเลง

การตีความเพลงยังต้องอาศัยความเข้าใจในสารัตถภาพของเพลงนั้น เมื่อเข้าใจจะสามารถตีความเพลงได้อย่างสมบูรณ์ ยกตัวอย่าง เพลงรำดาบ เพลงนี้เป็นเพลงกึ่งบังคับทาง แต่สามารถสร้างสำนวนกลอนให้เป็นเพลงแบบบังคับทางได้ หากพิจารณาจะพบว่า ตัวเพลงมีจุดเอกลักษณ์ เป็นกระสวนทำนองที่มีความโดดเด่นสูง แม้ก่อนหน้าประโยคเพลงจะเป็นทางพื้นผู้บรรเลงมีความรู้ดีเพียงใด ก็สมควรเว้นห้วงทำนองเอกลักษณ์ของบทเพลงไว้ ให้เป็นไปตามรูปแบบสำนวนทำนองบังคับทาง ไม่สมควรก้าวก่ายแปรทำนองตามรูปแบบเพลงทางพื้น การตีโจทย์เพลงจึงมีความสำคัญเช่นกัน

สรุป

สาระของทางสำหรับวงดนตรี เป็นการชี้ประเด็นให้เห็นคุณพิเศษของทางในวงดนตรีไทยที่มีความเป็นเอกลักษณ์สูง (Uniqueness) เป็นแนวคิดที่ใช้ฐานคิดจากแนวคิดเรื่องทางของอาจารย์มนตรี ตราโมท เป็นสำคัญในการวางระบบดนตรีไทย จากนั้นผู้เขียนคำนึงว่า นอกจากรูปแบบทางที่อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้เสนอไว้แล้วยังมีแนวคิดเรื่องทางสำหรับวงดนตรีไทยที่เป็นประเด็นศึกษาสำคัญ ผู้เขียนพบว่า ทางดังกล่าวส่งผลอย่างมากต่อการดำรงเอกลักษณ์สำหรับวงดนตรีไทย แนวคิดเรื่องทางสำหรับวงดนตรีไทยจึงถูกเปิดประเด็น จากการมองผ่านทัศนะของคนในวัฒนธรรม ศึกษาจากเอกสารแนวคิดของนักคตินิยมในดนตรีไทยหลายท่าน จนเกิดเป็นกระบวนการวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างทางสำหรับวงดนตรีไทย

การให้ทัศนะเรื่องเสียงในวงดนตรีไทยเป็นพื้นที่เสียงร่วมของเครื่องดนตรีไทย ที่แบ่งปันขอบเขตเสียงร่วมกันตลอดจนการสร้างดุลยภาพทางการใช้ขอบเขตเสียงเป็นมูลเหตุในการจับประเด็นอื่น ช่วงเสียงของเครื่องดนตรี ระดับเสียงของวงดนตรี กลุ่มเพลงและบันไดเสียง เป็นเหตุขั้นต้นของรูปแบบความรู้เรื่องทางระหว่างวงดนตรี เมื่อเหตุถึงพร้อมแล้วผลที่ได้คือ 'ทาง' ความชัดเจนในการจัดกรอบความรู้เรื่องทางสำหรับวงดนตรี มีองค์ประกอบ คือ รู้หลักการตีความเพลงโดยใช้ทัศนะในการมองเพลงประหนึ่งวัตถุศึกษา (Material of study) จากนั้นใช้วิธีการทางสังคีตลักษณ์วิเคราะห์จัดกลุ่มเพลง และศึกษากระสวนทำนองและกระสวนจังหวะของเพลง (Melodic and Rhythmic Patterns)[18] โครงสร้างของดนตรี (Form Pattern) จนกระทั่งสามารถจัดกรอบความคิดในการประดิษฐ์สำนวนของทำนองแปร (กลอน / Variation Melody) และแนวการบรรเลง ซึ่งเป็นกระบวนการในการสร้างรูปแบบของทางสำหรับวงดนตรีไทย

ผลที่ได้จากการจัดกรอบความคิดแนวคิดเรื่องทางสำหรับวงดนตรีไทย สามารถนำไปใช้ในการตระหนักรู้บทบาทหน้าที่ของวงดนตรีไทย และเอกลักษณ์ของวงดนตรีไทย นักดนตรีไทยใช้ทางในการเปรียบเทียบ รับรู้ ความแตกต่างของวงดนตรีไทย ในระดับสูงสามารถใช้ความรู้ในการอ่านทำนอง (อ่านโน้ต) เพียงเครื่องดนตรีใดเครื่องดนตรีหนึ่ง แล้วสามารถนำไปวิเคราะห์ พิสูจน์ทราบว่า ทางแปรมีสำนวนเหมาะสมกับวงดนตรีประเภทใด เป็นความรู้จากการสั่งสมภูมิปัญญาของบรรพบุรุษดนตรีไทยที่ผ่านวิวัฒนาการทางดุริยางคศิลป์อย่างลึกซึ้ง ซึ่งเป็นประเด็นที่สามารถหยิบยกนำมาใช้ในการปรับวงดนตรีไทย และเป็นเครื่องชี้วัดถึงความลุ่มลึกทางดนตรีอีกประการหนึ่ง

18. กระสวนทำนอง คือ ลักษณะของแบบของทำนองเพลง การเคลื่อนที่ของเสียงหนึ่งไปอีกเสียงหนึ่ง ความสูง-ต่ำของระดับเสียง และรูปแบบของทิศทางเสียงในวรรเพลงนั้น ๆ กระสวนจังหวะคือ ลักษณะของรูปแบบของตำแหน่งเสียงที่วางอยู่บนพื้นฐานของจังหวะ จำนวนของเสียงที่ใช้ในทำนองวรรคหนึ่ง ๆ

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*. กรุงเทพ ฯ: ชวนพิมพ์, 2545.

จตุพร สีม่วง. *คีตประพันธ์*. ขอนแก่น: คลังนานาวิทยา, 2561.

จรัญ กาญจนประดิษฐ์. *เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงสองชั้น*. ขอนแก่น: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2560.

ธนิต อยู่โพธ์. *เครื่องดนตรีไทย*. พระนคร: กรมศิลปากร, 2523.

ธรณัส หินอ่อน. *เดี่ยวซอด้วง*. ขอนแก่น: โรงพิมพ์คลังนานาวิทยา, 2561.

_____ . *การประสมวงดนตรีไทย*. ขอนแก่น: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2557.

มานพ วิสุทธิแพทย์. *ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย*. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์, 2556.

พิชิต ชัยเสรี. *การประพันธ์เพลงไทย*. กรุงเทพฯ: แอคทีฟพริ้น, 2556.

_____. *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

วัศการก แก้วลอย. *วิภัชเพลงเรื่อง*. ขอนแก่น: คลังนานาวิทยา, 2558.

Garzoli, John & Binson, Bussakorn. "Improvisation, Thang, and Thai Musical Structure." *Musicology Australia* (July 2018): 3-18.

Morton, David. *The traditional music of Thailand*. Los Angelis: University of California Press, 1976.

Samrongthong, Bussakorn. *"Melodic Organization and Improvisation in Thai Music, with Special Reference to the Thaang Ranat Eek."* Ph.D. diss., University of York, 1997.