การร้อยเรียงสอดทำนองซออู้
COUNTERPOINTS IN VERSES AND MELODIES FOR SAW-U

ประชากร ศรีสาคร*

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอแนวทางที่เกี่ยวข้องกับหลักปฏิบัติในการผูกสำนวนกลอนสำหรับซออู้ ผู้บรรเลงจะต้องใช้สติปัญญาสร้างทำนองที่มีความพิศวงน่าทึ่ง โดยการหยอกล้อ เย้าแหย่ อย่างมีเสน่ห์ การร้อยเรียงสอดทำนองสามารถปฏิบัติได้ทั้งในเพลงประเภททางพื้นและทางกรอ ลักษณะสำนวนกลอนที่ปรากฏในซออู้โดยทั่วไป ได้แก่ กลอนฝาก กลอนพัน กลอนไล่เสียงขึ้น-ลง การผูกสำนวนกลอนซออู้จำเป็นต้องสร้างความโดนเด่นแตกต่างกันออกไปตามรูปแบบของการประสมวง ลีลาการผูกสำนวนกลอนซออู้ที่ปรากฏเป็นหลักมี 3 ประการ คือ 1) ทำนองล่วงหน้า 2) ทำนองล้าหลัง 3) ทำนองอิหลักอิเหลื่อ การผูกสำนวนกลอนที่ดีต้องรู้และเข้าถึงความงามอันมีดุลยภาพและมีความกลมกลืน ผู้ที่จะสามารถผูกสำนวนกลอนได้อย่างมีปฏิภาณ และชั้นเชิงชนิดที่เรียกว่า “รู้พลัน รู้กระจ่างเหมือนสายฟ้าฟาด” จำต้องผ่านตาดู หูฟัง และนำประสบการณ์การบรรเลงที่ได้รับการสั่งสมมาทั้งสิ้นนั้นมาประยุกต์และปรับใช้ให้เข้ากับกาลเทศะ

คำสำคัญ: การสอดทำนองซออู้ / การผูกสำนวนกลอน / การแปรทำนอง

Abstract

This article offers the principles of conduct in creating melodic phrases for Saw-U. Performers must use their intelligence to produce the sublime melodic phrases, making them pleasant and attractive, creating both counterpoints in Thang Pean Melody and Thang Kraw Melody. Ordinarily, the melodic phrases in Saw-U are Klon Faak (Goal-delayed melodic phrases), Klon Pan (Complex melodic phrases) and Klon Lai Siang Kuen-Long (Way up and down passage of melodic phrases). Depending on the ensemble formation, creating variation across these phrases can produce outstanding results. Essentially, three methods are used in creating the melodic phrases for Saw-U: Firstly, Luang Naa (Anticipation), second, La Lung (Retardation), and thirdly, I-lak I-leua (Syncopation). The aesthetic elements combine with the equilibrium and harmonies to make impressive melodic phrases. The musicians, would gain access to the impromptu and diplomatic ability as “strike the glorious lightning of the instantaneous enlightenment,” (Intuitive-Cognitive-Thoroughness) should cultivate their experiences through their visual and auditory senses. They would apply their cultivated experiences according to the occasion.

Keyword: Saw-U Counterpoint / Creating Melodic Phrase / Variation-Making

* อาจารย์พิเศษเครื่องสายไทย, สาขาดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

1. บทนำ

การสอดทำนองเป็นภูมิปัญญาขั้นวิจิตรของโบราณาจารย์ทางดนตรีไทยที่มีการสืบทอดและถ่ายทอดกันอย่างมุขปาฐะ (Oral Tradition) โดยการพร่ำสอน (Inculcation) ซึ่งเป็นการสืบทอดแบบตัวต่อตัว (Face to Face) กันมาแต่อดีต ผู้รับการสืบทอดจะต้องเลียนแบบ (Imitation) และจดจำองค์ความรู้อันล้ำค่าไว้เป็นคลังกลอนของตนเพื่อนำไปปรับใช้ในการบรรเลง นอกจากผู้บรรเลงต้องมีคลังกลอนที่มากพอแล้ว ผู้บรรเลงจำต้องใช้เวลาศึกษาและทำความเข้าใจกระทั่งตกผลึกในองค์ความรู้อันเป็นลักษณะเฉพาะตนของซออู้ ซึ่งท่านผู้รู้ได้อธิบายถึงคุณสมบัติของผู้ที่มีความสามารถในการร้อยเรียงสำนวนกลอนนั้น “ต้องผ่านตาดูหูฟังมาเยอะ และต้องมีประสบการณ์ ลำพังพึ่งได้แตะหัดหรือฟังมาน้อยก็จะทำไม่ได้ดี สิ่งหนึ่งที่เขาพูดกันคือ ‘ต้องมีน้ำลายครูไว้เยอะ’ ต้องมี Stock Character (อัตลักษณ์เข้าแบบ) ไว้เยอะทีเดียว ถึงเราจะนำมาเลือกใช้ได้อย่างเหมาะสม” (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 23 พฤศจิกายน 2559)

แต่เนื่องด้วยปัจจัยของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ที่มีลักษณะการร้อยเรียงสอดทำนองเฉพาะแตกต่างกันตามขอบเขตเสียงและวิธีการบรรเลง “โบราณอาจารย์ทางดนตรีไทยท่านจึงได้ประดิษฐ์ทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นให้มีลักษณะเหมาะสม สอดคล้องกับลักษณะทางกายภาพและขีดจำกัดของขอบเขตเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ อีกทั้งยังสร้างสรรค์ท่วงทำนองดังกล่าวให้มีความกลมกลืนกันระหว่างเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นทำให้มีความไพเราะสนิทสนมและน่าฟังเมื่อบรรเลงรวมวง” (บุษกร สำโรงทอง 2539: 1)

ในบทความนี้ ผู้เขียนมีความประสงค์ที่จะนำเสนอแนวทางในการสอดทำนองซออู้ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองประเภทเครื่องสี ในส่วนของรายละเอียดต่าง ๆ นั้น ผู้เขียนได้จำแนกไว้เป็นประเด็นต่าง ๆ เพื่อเป็นกรณีตัวอย่างในการศึกษาและนำไปประยุกต์ใช้ได้ต่อไป

2. การร้อยเรียงสอดทำนองซออู้

2.1 กลอนเพลง

กลอนเพลงเป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งในการนำเสนอการบรรเลงทำนองเพลงไทยที่สามารถนำไปสู่ความไพเราะ ความเหมาะสม และเป็นลักษณะเฉพาะของตน โดยเฉพาะซอด้วง ซออู้ และจะเข้ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายไทยที่มีการดำเนินทำนองในลักษณะเก็บเหมือนกันทั้งสามเครื่องมือ หากแต่ในการผูกสำนวนกลอนเพลงแต่ละเครื่องดนตรีนั้น ๆ มีความแตกต่างกันตามข้อจำกัดของขอบเขตเสียงที่มีช่วงกว้างของเสียงไม่เท่ากัน (ขำคม พรประสิทธิ์ 2546: 15)

2.2 สีสันของซออู้

หลายคนนั้นมักกล่าวว่าซออู้นั้นเป็น “ตัวตลก” ผู้เขียนแลเห็นว่าซออู้นั้น “ไม่ใช่ตัวตลก” แต่ซออู้เป็นเครื่องดนตรีที่สร้างสำนวนลีลาที่มีความลึกซึ้ง น่าทึ่ง และประณีต แม้ว่าหลายครั้งซออู้อาจดูประหนึ่งเป็นตัวตลก แต่นั้นเป็นส่วนหนึ่งของซออู้เท่านั้น ลูกเต๋านั้นมี 6 ด้าน เราจะใช้ด้านเดียวเรียกตัวของมันเองไม่ได้ ซออู้นั้นถือได้ว่าเป็นส่วนเติมเต็มในวงเครื่องสายไทยให้สมบูรณ์ขึ้น ซึ่งทำให้ช่องว่างระหว่างซอด้วงและจะเข้นั้นหายไป และท่วงทำนองของซออู้นั้นมีลักษณะที่หยอกล้อ เย้าแหย่ไปกับเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ อย่างกลมกลืน “การผูกกลอนเพลงที่ดีนั้นต้องมีลักษณะของกลอนที่มีความสัมพันธ์อย่างใดอย่างหนึ่งของทุก ๆ เครื่องดนตรีที่นำมาสอดทำนองร่วมกันเป็นไปในทิศทางเดียวกัน และสามารถแสดงลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเครื่อง” (ขำคม พรประสิทธิ์ 2546: 15)

2.3 การสอดทำนองซออู้ในเพลงทางพื้นและทางกรอ

การแปรทำนองของเพลงไทยเป็นเอกลักษณ์ประการสำคัญของดนตรีไทย ดังที่กล่าวว่าดนตรีไทยนั้นเป็นทำนองสอดประสานของเครื่องดนตรีที่ เรียกว่า “ทาง” เช่น ทางระนาด ทางซอ เป็นต้น บรรเลงสอดประสานกันระหว่างเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นไปตลอดเพลง การฟังเพลงให้ได้อรรถรสจึงต้องฟังที่เม็ดพรายทำนอง

ของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดที่บรรเลงไปพร้อมกัน เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นจะแปรทำนองหลักในแต่ละทางนั้นต้องคำนึงที่เสียงตกจังหวะหรือลูกตกเป็นหลัก ลูกตกนั้นคือเสียงโน้ตในห้องสุดท้ายซึ่งเป็นประธานเสียงในแต่ละจังหวะ ถ้าเป็นอัตรา 2 ชั้น คือเสียงสุดท้ายในห้องที่ 8 หรือ บรรทัดแรก ถ้าเป็น 3 ชั้น คือเสียงสุดท้ายในบรรทัดที่ 2 หรือ ห้องที่ 16 และชั้นเดียวคือเสียงในห้องที่ 4 (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ 2554: 136)

การร้อยเรียงสอดทำนองซออู้ สามารถปฏิบัติได้ทั้งเพลงประเภททางพื้นและทางกรอ ลักษณะเพลงทางพื้น คือ เพลงที่มีทำนองเรียบ ๆ ไม่มีพลิกแพลงอันใด เพลงแบบนี้ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีทุก ๆ อย่างมีโอกาสที่จะใช้สติปัญญาของตนคิดประดิษฐ์ทำนองบรรเลงได้ตามความพอใจ แต่ก็ต้องให้กลมกลืนกันทุก ๆ คน และลักษณะเพลงทางกรอ คือ เพลงที่ท่านผู้แต่งได้แต่งไว้ให้มีทำนองเป็นเสียงยาวมาก ๆ การบรรเลงเสียงยาวนั้น เครื่องดนตรีประเภทที่ใช้ไม้ตีจะต้องตีกรอ จึงได้เรียกเพลงทางนี้ว่าทางกรอ (มนตรี ตราโมท 2527: 93)

ตัวอย่างที่ 1 การแปรทำนองในเพลงทางพื้น

ทำนองหลัก

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

แปรทำนอง (ทางซออู้)

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

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

จากตัวอย่างที่ 1 ในวรรคท้าผู้เขียนผูกสำนวนกลอนโดยมีทิศทางของการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีขึ้นตรงตามทำนองหลัก โดยยึดลูกตกของเสียงที่เป็นเสียงเดียวกับทำนองหลักในห้องคู่เป็นสำคัญ และการผูกสำนวนกลอนในวรรคนี้ใช้เพียง 5 เสียง ในกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ทางเสียงเพียงออบน (ด ร ม X ซ ล X) มาร้อยเรียงเป็นทำนอง

ตัวอย่างที่ 2 การแปรทำนองในเพลงทางกรอ

ทำนองหลัก (ทางกรอ)

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

แปรทำนอง (ทางซออู้)

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

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

เพลงประเภททางกรอเป็นเพลงที่สามารถแปรทำนองตกแต่งให้เกิดลีลาเฉพาะตนได้ตามสมควร โดยผู้บรรเลงจะต้องเลือกปฏิบัติเป็นบางวรรคบางตอนเพื่อสำแดงลีลาเฉพาะตน เมื่อสังเกตการแปรทำนองในตัวอย่างนี้ พบว่าผู้เขียนเลือกแปรทำนองเฉพาะห้อง 4-5-6 และ8 โดยมีการบรรเลงซ้ำเสียงโดสูง (ด ̣) 2 ครั้ง ในห้องที่ 4 และ8 เพื่อแสดงลีลาการหยอกล้อ เย้าแหย่ภายในห้อง อีกทั้งยังพบการผูกสำนวนกลอนล้าหลังและใช้กลเม็ดเด็ดพรายการสะบัดขึ้น 3 เสียง ร่วมร้อยเรียงเป็นทำนอง

การร้อยเรียงสอดทำนองในเพลงประเภทนี้ ผู้บรรเลงจะต้องร้อยเรียงสอดทำนองให้มีความงามอย่างพอดีในดุลยภาพ จนไม่เสียรูปเสียเอกลักษณ์ของเพลงประเภททางกรอนั้น ๆ

2.4 ลักษณะสำนวนกลอนโดยทั่วไปที่ปรากฏในซออู้

การดำเนินทำนองของซออู้ที่ใช้ในเพลงประเภททางพื้น ย่อมมีลักษณะสำนวนกลอนที่อาจคล้ายหรือเหมือนกับเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ ซึ่งการแปรทำนองเครื่องดนตรีประเภทนั้น ๆ สามารถใช้สำนวนกลอน

ร่วมกันได้ เนื่องจากลักษณะทางกายภาพในการใช้ระบบนิ้วของเครื่องดนตรี โดยเฉพาะเครื่องดนตรีประเภทซอที่มีขีดจำกัดในช่วงเสียงที่น้อยกว่าจะเข้ และระนาดเอก จึงเป็นเหตุให้ซออู้นั้นสามารถใช้สำนวนกลอนร่วมอยู่กับเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ หากแต่กระทำแล้วเกิดความเหมาะสมและความกลมกลืนกับเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ ภายในวง

อย่างไรก็ตามการร้อยเรียงสอดทำนองที่ดีของเครื่องดนตรีทุกชนิด ควรแสดงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนอย่างกลมกลืนภายในวงดนตรี และไม่ควรปรากฏสำนวนกลอนฟาดแต่อย่างใด ซึ่งผู้เขียนจะอธิบายในลำดับต่อไป

ลักษณะสำนวนกลอนโดยทั่วไปที่ปรากฏในซออู้ ผู้เขียนพิจารณาและแบ่งออกเป็น 3 สำนวนกลอน ดังนี้

1) กลอนฝาก
2) กลอนพัน
3) กลอนไล่เสียงขึ้น-ลง

กลอนฝาก หมายถึง สำนวนกลอนที่ฝากลูกของเสียงใดเสียงหนึ่ง โดยการประสานเสียงเป็นคู่ต่าง ๆ กับทำนองหลัก ซึ่งการฝากลูกตกของเสียงนั้นมักปฏิบัติในพยางค์ที่ 4 ของห้องโน้ตที่เป็นจังหวะตก

ตัวอย่างที่ 1 สำนวนกลอนฝาก

ทำนองหลัก

- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ด ด - ร	ร ร - มฺ	- ซ - ลฺ	- ซ -	ม	มฺ มฺ - ร	ร ร - ด

สำนวนกลอนฝาก (ทางซออู้)

ซ ล ซ ร	ซฺ ม ร ด	ด ล ด ซ	ล ด ร ดฺ	ล ดฺ ซ ล	ม ซ ร ซ		ม ร ด ร	ซฺ ม ร ด

[ที่มา: สำนวนครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน)]

ห้องที่ 4 ระหว่างทำนองหลักกับทางซออู้ มีการประสานเสียงคู่ 3

ห้องที่ 6 ระหว่างทำนองหลักกับทางซออู้ มีการประสานเสียงคู่ 6

พบว่าการเคลื่อนที่ของเสียงของทำนองหลักในวรรคท้ามีการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีขึ้น การแปรทำนองทางซออู้ในวรรคท้านี้ มีการเคลื่อนที่ของเสียงไปในทิศทางเดียวกันกับทำนองหลัก เว้นแต่เสียงของลูกตกในห้องที่ 4 พยางค์ที่ 4 ของทางซออู้นั้นปรากฏลูกตกของเสียงที่แตกต่างจากทำนองหลัก กล่าวคือ ลูกตกของทำนองหลัก คือ เสียงมีสูง (มฺ) ลูกตกของทางซออู้ คือ เสียงโดสูง (ดฺ) ซึ่งมีความสัมพันธ์กันเป็นคู่ 3

ในวรรครับทางซออู้มีการฝากลูกตกของเสียง คือ ซอล (ซ) โดยการประสานเสียงเป็นคู่ 6 กับทำนองหลัก หากสังเกตต่อไปพบว่าการฝากเสียงลูกตกของเสียงในวรรครับนั้นอยู่ในตำแหน่งที่แตกต่างกับวรรคท้า ซึ่งการฝากลูกตกของเสียงสามารถปฏิบัติได้ในห้องโน้ตจังหวะตก(ห้องคู่)

กลอนพัน หมายถึง สำนวนกลอนที่มีลักษณะการดำเนินทำนองแบบซ่อนตะเข็บประสมกับสำนวนกลอนอื่น ๆ จนดูว่าเป็นการพัวพันกันระหว่างสำนวนกลอน

ตัวอย่างที่ 2 สำนวนกลอนพัน

ทำนองหลัก

- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ด	ด ด - รฺ

สำนวนกลอนพัน

ดฺ ซ ล ม	ซ ล ดฺ ซ	ล ดฺ รฺ ล	ซ ล ดฺ รฺ

พบว่าสำนวนกลอนพันในตัวอย่างนี้ เป็นสำนวนกลอนพันที่เครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ สามารถใช้ร่วมกันได้ เช่น ซออู้ ขลุ่ยเพียงออ เป็นต้น ในลักษณะของสำนวนกลอนนี้พบว่ามีการเคลื่อนที่ของเสียงทั้งขึ้นและลงสลับซับซ้อนกันภายในห้องโน้ต ซึ่งคล้ายกับลักษณะของการซ้อนตะเข็บ

และเมื่อมาถึงห้องโน้ตที่ 4 พบว่ามีการคลี่คลายของทำนองกล่าวคือ ปรากกฏการร้อยเรียงทำนองแบบเรียงเสียงขึ้นอย่างเป็นระบบ โดยปราศจากการร้อยเรียงของสำนวนกลอนในลักษณะซ้อนตะเข็บดังในห้องโน้ตที่ 1-3

กลอนไล่เสียงขึ้น-ลง[1]

กลอนไล่เสียงขึ้น หมายถึง สำนวนกลอนที่มีการดำเนินทำนองม้วนไปข้างหน้าจากซ้ายไปขวาภายในวรรค โดยลูกตกท้ายห้องไล่เสียงขึ้นทีละเสียง

กลอนไล่เสียงลง หมายถึง สำนวนกลอนที่มีการดำเนินทำนองม้วนไปข้างหลังจากขวาไปซ้ายภายในวรรค โดยลูกตกท้ายห้องไล่เสียงลงทีละเสียง

ตัวอย่างที่ 3 สำนวนกลอนไล่เสียงขึ้น-ลง

ทำนองหลัก

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

สำนวนกลอนไล่เสียงขึ้นทีละเสียง **สำนวนกลอนไล่เสียงลงทีละเสียง**

ม ด ร **ม**	ฟ ร ม **ฟ**	ซ ม ฟ **ซ**	ล ฟ ซ **ล**	ซ ฟ ล **ซ**	ฟ ม ซ **ฟ**	ม ร ฟ **ม**	ร ด ม **ร**

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

ผู้เขียนผูกสำนวนกลอนในวรรคท้าโดยใช้หลักการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีขึ้นเพื่อให้มีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกันกับทำนองหลัก ซึ่งเป็นการผูกสำนวนกลอนไล่เสียงขึ้นไปทีละเสียงอย่างเป็นระบบระเบียบ จากนั้นในวรรครับพบว่าทำนองหลักมีการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีลง ผู้เขียนจึงผูกสำนวนกลอนให้มีการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีลงอันสัมพันธ์กันกับทำนองหลัก โดยใช้เสียงนอกบันไดเสียง คือ เสียงมี (ม) มาประกอบเป็นทำนองเพื่อให้เกิดความเรียบของทำนองในการไล่เสียงลงทีละเสียงอย่างเป็นระบบ

2.5 บริบทของซออู้ด้านการบรรเลงประสมวงในวงดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ

ซออู้เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงนุ่มทุ้มจัดอยู่ในประเภทเครื่องตามของวงดนตรีไทย และมีบทบาทเข้ามาบรรเลงรวมวงในวงเครื่องสายไทย วงมโหรี ครั้งตั้งแต่สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ หรืออาจจะเป็นช่วงราวปลายสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยทำหน้าที่บรรเลงร่วมในวงและว่าดอก ต่อมาได้นำมาร่วมบรรเลงในวงปี่พาทย์ไม้นวมและวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ อันแสดงให้เห็นว่าซออู้เป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทและสำคัญยิ่งในวงดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ (ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ 2559: 4)

> *การผสมวงเครื่องสายมีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาแล้ว แต่ไม่สู้จะเป็นหลักฐานมั่นคง ครั้งถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ได้มีการบรรเลงประสมวงเครื่องสายขึ้นอย่างแท้จริง นอกจากนี้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ประทานอธิบายถึงกำเนิดวงเครื่องสายว่า ผู้ชายบางพวกซึ่งหัดเล่นเครื่องสายจีน*

[1] สำนวนกลอนที่มีการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีขึ้นและลง โดยในแนววิถีขึ้นลูกตกของเสียงพยางค์ที่ 4 ในท้ายห้องโน้ตจะไล่เสียงขึ้นอย่างเป็นระบบทีละหนึ่งเสียง และเมื่อไล่เสียงลงก็จะไล่เสียงลงมาอย่างเป็นระบบเช่นกัน

ได้คิดเอาซอด้วง ซออู้ จะเข้ กับปี่อ้อ เข้าเล่นประสมกับเครื่องกลองแขก ครั้งต่อมาเอากลองแขกกับปี่อ้อออกเสีย ใช้ทับกับรำมะนาและขลุ่ยแทนเรียกว่า "มโหรีเครื่องสาย" (ธนิต อยู่โพธิ์ 2517 อ้างถึงใน ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ 2559: 4)

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์และเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ได้คิดประสมวงขึ้นมาอีกแบบหนึ่ง มีการประสานเสียงที่ไพเราะนุ่มนวลน่าฟัง เหมาะที่จะใช้บรรเลงในอาคารได้เป็นอย่างดี โดยตัดเครื่องดนตรีที่มีเสียงแหลมออก คือ ปี่ ฆ้องวงเล็ก ระนาดเอกเหล็ก ใช้ขลุ่ยแทนปี่ เพิ่มฆ้องหุ่ย 8 ใบ ที่ตีให้มีเสียงสูงต่ำเข้ากับทำนองเพลงได้ รวมความได้ว่า วงปี่พาทย์ที่ประสมขึ้นใหม่นี้ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้ 1) ระนาดเอก (ตีด้วยไม้นวม) 2) ระนาดทุ้ม (ตีด้วยไม้นวม) 3) ระนาดทุ้มเหล็ก (ตีด้วยไม้นวม) 4) ฆ้องวงใหญ่ (ตีด้วยไม้นวม) 5) ขลุ่ย 6) กลองตะโพน 7) ฆ้องหุ่ย 8 ลูก 8) ตะโพน 9) กลองแขก 10) ฉิ่ง 11) ซออู้

เดิมซออู้ไม่มีเลยในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ แต่เกิดความจะเป็นเพื่อแสดงละครเรื่องสังข์ศิลป์ชัย ซึ่งมีเพลงหนึ่งที่เรียกว่า เพลงหุ่นกระบอก คือเพลงสังขารา ต้องมีซออู้เข้าไปสีเคล้าเพลงนี้มาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 แต่เป็นการสีผสมวงไม่ได้สีคลอเสียงร้อง ซออู้นี้จึงคงติดอยู่ในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์มาจนทุกวันนี้

(ศูนย์ส่งเสริมวัฒนธรรมแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2530)

จากข้อมูลที่กล่าวมา จะเห็นได้ว่าซออู้เป็นเครื่องดนตรีที่ประสมอยู่ในวงดนตรีไทยหลาย ๆ ประเภท โดยเฉพาะอย่างยิ่งวงดนตรีที่มีเสียงทุ้มนุ่มนวลเป็นหลัก ซึ่งการนำซออู้เข้าไปประสมในวงนั้น ๆ ช่วยเพิ่มสีสันและความนุ่มนวลของวงดนตรีให้น่าฟังยิ่งขึ้น อีกทั้งสำนวนกลอนของซออู้ยังช่วยส่งเสริมให้วงดนตรีประเภทต่าง ๆ มีอรรถรสที่ฟัง

2.6 ลักษณะสำนวนกลอนของซออู้

ซออู้เป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเสียงนุ่มทุ้มเช่นเดียวกับระนาดทุ้ม ทำหน้าที่ในการบรรเลงรวมวงในกลุ่มเครื่องตาม ด้วยลักษณะเสียงที่นุ่มทุ้มคล้ายกัน จึงส่งผลให้ตำแหน่งที่นั่งในการบรรเลงจึงอยู่เคียงใกล้กัน ทั้งในวงมโหรี วงปี่พาทย์ไม้นวม และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ เมื่อเครื่องดนตรีทั้งสองมีลักษณะของเสียงและหน้าที่ที่คล้ายกัน จึงส่งผลให้ลักษณะลีลาของท่วงทำนองมีความคล้ายคลึงกัน โดยครูพิชิต ชัยเสรี ได้แบ่งลักษณะลีลาสำนวนกลอนซออู้ที่ปรากฏเด่นชัดไว้ 3 ประการ คือ

1. ทำนองล่วงหน้า (Anticipation)
2. ทำนองล้าหลัง (Retardation)
3. ทำนองอิหลักอิเหลื่อ (Syncopation-Hide and seek fashion)

พิชิต ชัยเสรี กล่าวว่า "จริง ๆ คำภาษาไทยคำนี้ ฉันเป็นคนพูดไว้คนแรกเลยก็ว่าได้ คำว่า "ล่วงหน้าล้าหลัง" เขามีมากันอยู่แล้ว แต่คำว่า อิหลักอิเหลื่อ ฉันเป็นคนเอามาพูดเอง ซึ่งคำนี้คุณพระเจนใช้คำว่า Hide and seek fashion คือ ทำนองมันเหมือนการเล่นซ้อนหา"(พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 7 เมษายน 2560)

ทำนองล่วงหน้า หมายถึง การร้องหรือบรรเลงอย่างหนึ่ง ซึ่งอาจเป็นเครื่องดนตรีอย่างใดอย่างหนึ่งพลิกแพลงทำนองบรรเลงโดยตัดทำนองให้สั้นลงเพื่อไปถึงเสียงที่ตกจังหวะให้ตกก่อนเครื่องดนตรีอื่น ๆ

ตัวอย่างที่ 1 ทำนองล่วงหน้า

ทำนองหลัก

- ท - รำ	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม	- ม - ทฺ	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล

ทำนองล่วงหน้า

ซลท รำ ท	รำ ม ซ ล	รำ ท ล ท	ซ ม - -	ร ม์ ร ร	ร ซฺ ม ม	ม ล ซ ซ	ซ ท์ ล ล

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

ทำนองล้าหลัง หมายถึง การร้องหรือบรรเลงอย่างหนึ่ง ซึ่งประดิษฐ์ทำนองให้เสียงที่ควรจะตกลงตรงจังหวะไปตกลงภายหลังจังหวะ เมื่อเป็นเช่นนี้ทำนองของประโยคนี้จะยาวกว่าประโยคธรรมดา

ตัวอย่างที่ 2 ทำนองล้าหลัง

ทำนองหลัก

- ร - ด	ด ด – ร	ร ร - ฟ	ฟ ฟ - ซ	- ล - ดำ	- ล - ซ	ซ ซ - ฟ	ฟ ฟ - ร

ทำนองล้าหลัง

- ด ร ฟ	ร ซ ฟ ร	ล ดำ รำ ร	ล ดำ ล -	ซ - ล ดำ	รำ ด ฟ ซ	ล์ ซ ร ฟ	ซฺ ฟ ด ร

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

ทำนองอิหลักอิเหลื่อ หมายถึง ทำนองช่วงระหว่างกลางของวรรคนั้น ๆ หรือประโยคนั้น ๆ มีการยักจังหวะไปมาราวกับว่าอึดอัดใจในลักษณะจะไปก็ไม่ไป

ตัวอย่างที่ 3 ทำนองอิหลักอิเหลื่อ

ทำนองหลัก

- ล ซ ฟ	ล ซ ฟ ร	ซ ฟ ร ด	ฟ ร ด ลฺ	- ด - ฟ	- - ซ ล	- ดำ - ล	- ซ - ฟ

ทำนองอิหลักอิเหลื่อ

ฟ ด ร ฟ	ร ซฺ ฟ ร	ม ร ด -	ฟ - ซ -	ล - ด ร	ฟ ซ ล รำ	ดำ ล ซ ดำ	ฟ ล์ ซ ฟ

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

จะเห็นได้ว่าลักษณะสำนวนกลอนของซออู้ทั้ง 3 ประการ ผู้บรรเลงต้องใช้สติปัญญา และไหวพริบอย่างพลันในการร้อยเรียงทำนอง หากถ้าเป็นทำนองล่วงหน้าผู้บรรเลงจะต้องจบจังหวะก่อนเครื่องอื่น ๆ ในจังหวะยก และจะต้องรอจังหวะเสียก่อนที่จะเริ่มสำนวนในวรรคต่อไป แต่ถ้าเป็นทำนองล้าหลังลูกตกของทำนองในวรรคนั้นจะเคลื่อนไปตกในห้องถัดไป ผู้บรรเลงจะต้องตัดทำนองให้ลงจังหวะพอดีเพื่อบรรเลงในวรรคต่อไป และสำนวนอิหลักอิเหลื่อเป็นสำนวนที่ยากที่สุด ผู้บรรเลงจะต้องมีปฏิภาณและจังหวะที่ดี เพราะทำนองในลักษณะนี้จะยักเยื้องทำนองดึงจังหวะไปมาราวกับการเล่นซ้อนหา

ล่วงหน้าคือลงก่อน ถามผมว่าตลกไหม ผมว่าไม่ตลก แต่น่าพิศวง แต่ถ้าล้าหลังมันจะย้อยจังหวะไปข้างหลัง ถ้าหากมันย้อยจังหวะไปข้างหลังพอกลอนต่อไปมันต้องตัดลงให้พอดี ต้องคิดน่าดู

หลายคนบอกว่าซออู้ไม่ต้องเรียนหรอก มีปฏิภาณอย่างเดียวก็สำเร็จ พูดอย่างนั้นก็ไม่ถูก มันต้องเรียนครับ แล้วมันต้องสองอย่าง ต้องเรียนด้วยและปฏิภาณด้วย ถ้าเรียนอย่าง

เดียวก็กินน้ำลายครู จืดหมด ไปไม่รอด แต่ถ้ามีแต่ปฏิภาณก็เดี๋ยวจะเฟ้อไปกันใหญ่
[พูนพิศ อมาตยกุล (ผู้ดำเนินรายการ) และพิชิต ชัยเสรี (ผู้บรรยาย) 12 ธันวาคม 2540]

3. หลักการร้อยเรียงสอดทำนองซออู้

ในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีนั้น จำเป็นต้องอาศัยหลักการอันเป็นเครื่องช่วยให้กระบวนการคิดนั้นมีความสัมฤทธิผล และถูกต้องตามวัตถุประสงค์ของเพลงมากที่สุด ซึ่งสามารถแบ่งได้เป็นหลัก 7 ประการ 1) ต้องรักษาเสียงตกในทำนองหลักไว้ 2) ต้องดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก 3) ต้องดำเนินทำนองให้มีสัมผัส 4) ต้องดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับเพลง 5) หลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองซ้ำ ๆ กัน 6) ต้องมีท่วงทีในการดำเนินทำนอง 7) เลือกดำเนินทำนองให้เหมาะแก่กำลังของตน (บุษกร สำโรงทอง 2539: 16-20)

สำหรับหลักการในการร้อยเรียงสอดทำนองซออู้นั้น ผู้เขียนแลเห็นถึงความสำคัญหลักที่ใช้สำหรับซออู้เพียง 5 ประการ ดังนี้

1) ต้องรักษาเสียงตกในทำนองหลักไว้
2) ต้องดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก
3) ต้องดำเนินทำนองให้มีสัมผัส
4) หลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองซ้ำ ๆ กัน
5) เลือกดำเนินทำนองให้เหมาะแก่กำลังของตน

3.1 ต้องรักษาเสียงตกในทำนองหลักไว้

การร้อยเรียงสอดทำนองผู้บรรเลงจะยึดโครงสร้างของเพลงจากทำนองหลักเป็นสำคัญ โดยการยึดเสียงตกหรือลูกตกในห้องที่เป็นห้อง 4 หรือ 8 เป็นหลัก หรือยึดลูกตกในห้องคู่เป็นหลัก ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ทำนองหลัก

- - - ซฺ	- ซ - **ซ**	- ม - -	ฟซล - **ดำ**	- - มำ รำ	มำ ดำ รำ **ล**	ดำ ล รำ ดำ	รำ ลดำ **ซ**

ทางซออู้

ซ ม ซ ซ	ซ ล ซ **ซ**	ด ล ด ด	ด ร ด **ดำ**	ม ม ม ซฺ	ม ร ด **ล**	ด ม ซ ล	ร ด ล **ซ**

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

ทำนองหลักลูกตกในคู่ห้องที่ 2, 4, 6 และ 8 คือเสียงซอล (ซ) โดสูง (ดำ) ลา (ล) และซอล (ซ)
ทางซออู้ลูกตกในคู่ห้องที่ 2, 4, 6 และ 8 คือเสียงซอล (ซ) โดสูง (ดำ) ลา (ล) และซอล (ซ)

เสียงลูกตก (Falling note) มีความสำคัญต่อการร้อยเรียงสอดทำนองดังนี้ 1) เป็นเสียงหลักเพื่อสังเกตในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ 2) เป็นแนวทางในการดำเนินทำนองร่วมกัน เพื่อสร้างความกลมกลืนให้เกิดขึ้นขณะบรรเลงรวมวง (บุษกร สำโรงทอง 2539: 16)

3.2 ต้องดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก

ความกลมกลืนถือได้ว่าเป็นสิ่งที่นักดนตรีไทยทุกคนต้องให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก หากวงดนตรีไทยไร้ซึ่งความกลมกลืนก็ยากที่จะเป็นวงดนตรีที่ไพเราะและน่าฟัง การร้อยเรียงสอดทำนองจำต้องมีความกลมกลืนสัมพันธ์กับทำนองหลัก และเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ภายในวง

การผูกสำนวนกลอนให้มีการเคลื่อนที่ของเสียงไปในแนววิถีเดียวกันกับทำนองหลักถือเป็นสิ่งสำคัญสำหรับการฝึกการผูกสำนวนกลอนในขั้นต้น หากทำนองหลักมีการเคลื่อนที่ของเสียงไปในแนววิถีขึ้นการผูกสำนวนกลอนจึงควรผูกให้มีความสัมพันธ์กับทำนองหลัก

หรืออาจมีข้อยกเว้นในการร้อยเรียงสอดทำนองบางสำนวน โดยผู้บรรเลงไม่จำเป็นต้องผูกสำนวนกลอนให้มีการเคลื่อนที่ของเสียงไปในทิศทางเดียวกันกับทำนองหลักกล่าวคือ หาทำนองหลักมีการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีขึ้นการผูกสำนวนกลอนสามารถสวนทิศทางการเคลื่อนที่ของเสียงในทำนองหลักได้เช่นกัน หากปฏิบัติแล้วเกิดความเหมาะสมและความกลมกลืนในการบรรเลงรวมวง การร้อยเรียงสอดทำนองในลักษณะนี้ผู้บรรเลงต้องมีความชำนาญในการผูกสำนวนกลอนเบื้องต้นเป็นอย่างดี จึงจะพัฒนานำไปสู่การผูกสำนวนกลอนในรูปแบบอื่น ๆ ได้เป็นอย่างดีเช่นกัน

3.3 ต้องดำเนินทำนองให้มีสัมผัส

การผูกสำนวนกลอนในเพลงไทยในแต่ละวรรคนั้นย่อมถือเรื่องของการสัมผัสเสียงเป็นสำคัญ ซึ่งคล้ายกับบทประพันธ์ประเภทคำกลอนต่าง ๆ บทกลอนที่ไพเราะย่อมต้องมีความสละสลวยในการร้อยเรียงถ้อยคำ และต้องมีสัมผัสนอกสัมผัสในสร้างความไพเราะให้เกิดขึ้นในบทกวี การสัมผัสกันของท่วงทำนองสามารถสร้างให้มีขึ้นได้ทั้งการสัมผัสในประโยค และสัมผัสนอกประโยค (บุษกร สำโรงทอง 2539: 17)

ทำนองสัมผัสใน หมายถึง กระสวนทำนองภายในวรรคท้าหรือวรรครับที่มีการเคลื่อนที่ของเสียงไปในแนววิถีเดียวกันภายในวรรค

ตัวอย่างที่ 1 ทำนองที่มีสัมผัสใน

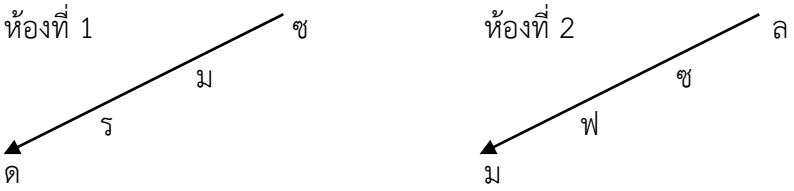
ทำนองหลัก

- ซ - ด์	- - ร์ ม์	- ร์ - ม์	- ฟ - ซ

ทางซออู้

ซ ม ร ด	ล ซ ฟ ม	ร ซ ร ม	ฟ ล - ซ

จะเห็นได้ว่าการผูกสำนวนกลอนในวรรคนี้ ในห้องที่ 1 และ2 มีการเคลื่อนของเสียงในแนววิถีลงเหมือนกันภายในวรรค



ทำนองสัมผัสนอก หมายถึง กระสวนทำนองภายในวรรคท้าและวรรครับที่มีการเคลื่อนที่ของเสียงไปในแนววิถีเดียวกันระหว่างวรรค และอาจมีการสัมผัสนอกระหว่างวรรคมากกว่าหนึ่งตำแหน่ง

ตัวอย่างที่ 2 ทำนองที่มีสัมผัสนอก

ทำนองหลัก

- - - รำ	- ม มำ มำ	- - - ซำ	- ม มำ มำ	- - - ดำ	- ร รำ รำ	- - - มำ	- ร รำ รำ

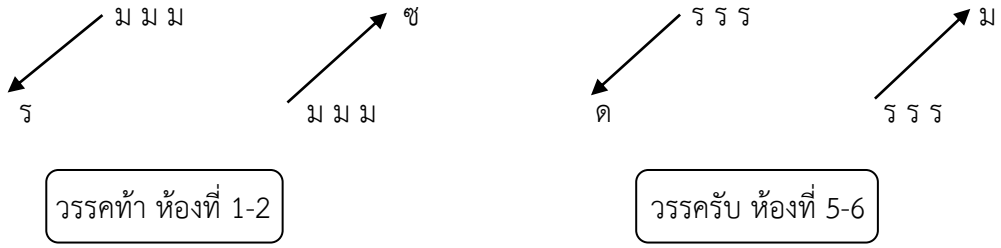
ทางซออู้

ม ม ม ร	**ม ม ม ซ**	*ม ม ม ร*	*ม ซ ม ม*	**ร ร ร ด**	**ร ร ร ม**	*ร ร ร ด*	*ร ม ร ร*

[ที่มา: สำนวนครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน)]

จากตัวอย่างที่ 2 พบว่า ในประโยคนี้มีการสัมผัสนอกระหว่างวรรคท้าและวรรครับอยู่ 2 ตำแหน่ง ภายในประโยค กล่าวคือ วรรคท้าห้องที่ 1,2 สัมผัสระหว่างกับวรรครับห้องที่ 5,6 และวรรคท้าห้องที่ 4-5 สัมผัสระหว่างวรรคกับวรรครับห้องที่ 7,8 โดยคู่ที่สัมผัสกันระหว่างวรรคมีการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีเดียวกัน

สัมผัสนอก ตำแหน่งที่ 1



สัมผัสนอก ตำแหน่งที่ 2

3.4 หลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองซ้ำ ๆ กัน

หลายเพลงในเพลงไทยมักปรากฏกระสวนทำนองของทำนองหลักที่ซ้ำกันอยู่บ่อยครั้งภายในบทเพลง ข้อสำคัญขอหนึ่งของผู้บรรเลงที่ต้องคิดแปรทำนองอย่างไรให้ปรากฏท่วงทำนองที่มีความหลากหลายและแสดงลีลาของเฉพาะตนของเครื่องดนตรีประเภทนั้น ๆ โดยไม่ซ้ำกัน ทั้งนี้ผู้บรรเลงต้องผ่านประสบการณ์ทางดนตรีมาไม่น้อย “ผู้ที่ฝึกปฏิบัติใหม่มักจะประสบปัญหาเช่นนี้อยู่เสมอ วิธีหลีกเลี่ยงก็คือ ต้องหมั่นทดลองคิดทำนองจากทำนองหลักเดียวกัน ให้สามารถบรรเลงเป็นทำนองตกแต่งได้หลาย ๆ ทำนอง เพื่อสะดวกในการหยิบไปใช้ หากเกิดอุปสรรคในกรณีดังกล่าว” (บุษกร สำโรงทอง 2539: 19)

3.5 เลือกดำเนินทำนองให้เหมาะแก่กำลังของตน

ในทำนองหลัก 1 ทำนอง ผู้บรรเลงสามารถแปรทำนองได้หลายรูปแบบ ซึ่งทำนองนั้นย่อมมีการผูกสำนวนกลอนและลีลาที่แตกต่างกันออกไป แต่ก็อาจมีบางทำนองที่ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงสำนวนกลอนนั้น ๆ ได้อย่างไพเราะตามความสามารถของตนที่มีอยู่ เช่น ผู้บรรเลงซออู้เป็นผู้ที่มีทักษะการพรมจากได้ดี

การผูกสำนวนกลอนก็ควรผูกขึ้นโดยแทรกการพรมจากเข้าไปด้วย เพื่อเพิ่มอรรถรสลีลาของการบรรเลงให้น่าฟังยิ่งขึ้น หรือขณะบรรเลงเพลงที่มีแนวเพลงด้วยความเร็วสูง กระทั่งผู้บรรเลงประเมินศักยภาพของตนว่าหากใส่กลเม็ดเด็ดพรายต่าง ๆ แทรกเข้าไปในสำนวนกลอนนั้น ๆ อาจทำให้บรรเลงพลาดก็เป็นได้เนื่องจากผู้บรรเลงมีทักษะที่ไม่ดีพอ ผู้บรรเลงจะต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบในการผูกสำนวนกลอนให้เหมาะกับกำลังของตนและบริบทในขณะนั้น เพื่อให้เกิดคุณภาพเสียงและความกลมกลืนของการบรรเลงที่ดีที่สุด

ตัวอย่างที่ 1

ทำนองหลัก

- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ด	ด̣ ด̣ - ร̣

ทางซออู้ที่ 1

ด ร ม ซ	ร ม ซ ล	ม ซ ล ด̣	ซ ล ด̣ ร̣

ทางซออู้ที่ 2

ด ร ม ซ	ล์ ซ ม ล	ด̣ ล์ ซ ด̣	ร̣ ด̣ ล ร̣

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่าทางซออู้ที่ 1 เป็นการผู้สำนวนกลอนการไล่เสียงขึ้นอย่างเป็นระบบ อีกทั้งสำนวนกลอนในลักษณะนี้ ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้โดยไม่ต้องใส่การพรมจาก เนื่องจากสำนวนกลอนลักษณะนี้ไม่สามารถใส่กลเม็ดเด็ดพรายใด ๆ ได้ หากมาพิจารณาทางซออู้ที่ 2 เป็นการผูกสำนวนกลอนซออู้ที่มีความซับซ้อนมากกว่าทางซออู้ที่ 1 โดยลักษณะสำนวนดังกล่าวผู้บรรเลงจะต้องใส่กลเม็ดการพรมจากในห้องที่ 2 และ3 เนื่องจากเป็นลักษณะของสำนวนบังคับให้ใส่กลเม็ดการพรมจาก หากไม่ใส่การพรมจากก็ไม่ผิดแต่อย่างใด แต่ก็จะไม่ได้ซึ่งอรรถรสและลีลาของซออู้ หรือถ้าหากขณะบรรเลงเพลงใดเพลงหนึ่งที่มีอัตราความเร็วสูงจนผู้บรรเลงรู้สึกได้ว่าหากใช้ทางซออู้ที่ 2 ซึ่งมีการพรมจากอยู่ก็อาจจะบรรเลงไม่ทันหรือบรรเลงพลาดได้ ทางที่ดีที่สุดก็ควรใช้ทางซออู้ที่ 1 เนื่องจากเป็นสำนวนกลอนที่ไล่เสียงขึ้นอย่างเป็นระบบ และไม่มีความซับซ้อนของทำนองเช่นเดียวกับทางซออู้ที่ 2

4. ขั้นตอนการฝึกการร้อยเรียงสอดทำนอง

4.1 ทำความเข้าใจทำนองหลัก

ทำนองหลักถือได้ว่าเป็นโครงสร้างของทำนองเพลงต่าง ๆ มักจะปรากฏอยู่ในท่วงทำนองของฆ้องวงใหญ่ “จนกระทั่งนักดนตรีต่างพากันอนุโลมให้ทำนองหลักฆ้องวงใหญ่นั้นเป็นทำนองหลักไปโดยปริยาย” (บุษกร สำโรงทอง 2539: 22) ฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่ทำจากโลหะมีเสียงดังกังวาน จึงทำให้ท่วงทำนองของฆ้องวงใหญ่เป็นทำนองห่าง ๆ เป็นส่วนใหญ่ เพื่อเอื้อต่อให้เครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ ได้แปรทำนอง

มาตรฐานของเพลงไทยนั้นอยู่ที่ทำนองอันเป็นแม่บท เรียกว่า “ลูกฆ้อง” (Basic melody) ลูกฆ้องนี้เป็นทำนองหลักหรือเป็น “เนื้อเพลง” ที่แท้จริงของเพลงไทย เมื่อผู้แต่งเพลงนั้นท่านต้องแต่งทำนองอันเป็น “เนื้อ” หรือ “ลูกฆ้อง” ขึ้นก่อนแล้วต่อ “ลูกฆ้อง” นี้ให้แกลูกศิษย์ หน้าที่ของลูกศิษย์ก็คือ ต้องแปรลูกฆ้องนี้ออกเป็นทำนองต่าง ๆ ให้เข้ากับเครื่องดนตรีที่ตนบรรเลง (อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2530: 15)

ผู้บรรเลงจะต้องเข้าใจลักษณะของทำนองฆ้องว่าทำนองประเภทใดสามารถแปรทำนองได้ และทำนองประเภทใดไม่ควรแปรทำนอง ซึ่งลักษณะของทำนองฆ้องผู้เขียนแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ 1) ลูกฆ้องอิสระ 2) ลูกฆ้องบังคับมือ

การแบ่งลักษณะของทำนองหลัก ผู้เขียนใช้หลักการแบ่งประเภทของลูกฆ้องตามลักษณะประเภทเพลง คือ เพลงทางพื้น และทางกรอ หากเป็นเพลงทางพื้นผู้บรรเลงสามารถแปรทำนองได้อย่างอิสระ แต่ถ้าหากเป็นเพลงทางกรอ ซึ่งจะปรากกฎมือฆ้องในลักษณะบังคับมือ กล่าวคือ การกรอเสียงหรือสำนวนมือเก็บ

ตัวอย่างที่ 1

ลูกฆ้องอิสระ

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

จะเห็นได้ว่าลักษณะของลูกฆ้องอิสระจะมีกระสวนทำนองห่าง ๆ เพื่อเอื้อให้แก่เครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ ได้แปรทำนองอย่างอิสระ ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องแปรทำนองโดยยึดลูกตกของห้องที่ 4, 8 หรือห้องคู่เป็นหลักสำคัญ

ตัวอย่างที่ 2

2.1 ลูกฆ้องบังคับมือ (สำนวนมือเก็บ)

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

(ที่มา: ครูเพ็ง ดุริยางกูร)

เมื่อพิจารณาลูกฆ้องบังคับมือนี้แล้ว พบว่ากระสวนทำนองของทำนองหลักดังกล่าวเป็นกระสวนทำนองแบบเก็บเต็มห้องครบ 4 พยางค์ ด้วยลักษณะกระสวนทำนองประเภทนี้จึงเป็นเหตุให้เครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ ไม่ควรแปรทำนอง เนื่องจากเป็นมือฆ้องบังคับ โดยผู้ประพันธ์ตั้งใจประพันธ์ขึ้นเป็นพิเศษเพื่อเป็นมือบังคับทาง

นอกจากนี้ยังพบกระสวนทำนองของทำนองหลัก ที่มีลักษณะบังคับมือซึ่งปรากฏอยู่ในเพลงทั่ว ๆ ไป

2.2 ลูกฆ้องบังคับมือ (สำนวนมือเก็บ)

- - ม ร	ม ด ร ล	ด ล ร ด	ร ล ด ซ

จากตัวอย่างที่ 2.2 พบว่า เป็นกระสวนทำนองของทำนองหลักที่ปรากฏอยู่ในเพลงทั่ว ๆ ไป เช่น เพลงแป๊ะ สามชั้น เป็นต้น หากเมื่อพิจารณาแล้วกระสวนทำนองนี้มีลักษณะแบบเก็บเต็มพยางค์เสียงภายในห้องเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งผู้บรรเลงสามารถแปรทำนองให้เหมือนกับทำนองหลัก หรือแปรทำนองโดยผูกสำนวนกลอนขึ้นมาใหม่ แต่มีข้อแม้ว่าสำนวนกลอนนั้นจะต้องมีความกลมกลืนกับทำนองหลักและเครื่องดนตรีอื่น ๆ ภายในวง ซึ่งผู้ที่จะปฏิบัติเช่นนี้ได้ต้องเป็นผู้ที่เข้าใจหลักการร้อยเรียงสอดทำนองเป็นอย่างดี

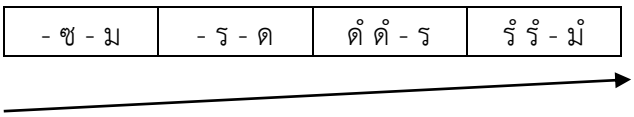
4.2 สังเกตการเคลื่อนที่ของเสียงในทำนองหลัก

หากผู้บรรเลงสามารถจำแนกประเภทของลูกฆ้องได้ว่าลูกฆ้องลักษณะได้สามารถแปรทำนองได้ ในขั้นต่อไปสิ่งที่ต้องสังเกตคือการเคลื่อนที่ของทำนอง หากกระสวนทำนองมีการเคลื่อนที่ไปในแนววิถีใด ๆ ผู้แปรทำนองควรจะแปรทำนองไปในทิศทางเดียวกันกับทำนองหลัก เพื่อความกลมกลืนของการบรรเลง

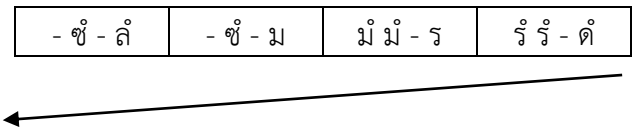
การเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีต่าง ๆ แบ่งออกเป็น 3 วิถี ได้แก่

1) การเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีขึ้น (Way-up)
2) การเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีลง (Way-Down)
3) การเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีคงที่ (Stand-Still)

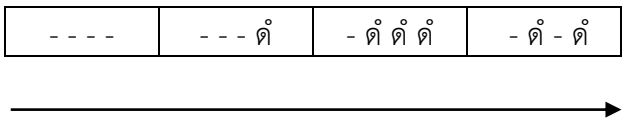
ตัวอย่างที่ 1 การเคลื่อนของเสียงที่ในแนววิถีขึ้น



ตัวอย่างที่ 2 การเคลื่อนของเสียงที่ในแนววิถีลง



ตัวอย่างที่ 3 การเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีคงที่



4.3 ฝึกร้อยเรียงสอดทำนองจากทำนองหลัก

เมื่อผู้บรรเลงเข้าใจลักษณะของลูกฆ้องในทำนองหลัก และการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีต่าง ๆ ของทำนองหลักแล้ว ในขั้นต่อไปให้ผู้บรรเลงเริ่มฝึกการแปรทำนองโดยเริ่มเป็นลำดับขั้นดังนี้

4.3.1 ขั้นสังเกต

ในแรกเริ่มให้สังเกตสำนวนกลอนที่ผ่านการตกแต่งแล้วจากวงดนตรีชั้นครู เช่น พระสรรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน) หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) เป็นต้น จากสื่อต่าง ๆ เพื่อแยกเสียงของเครื่องให้ออกโดยชัดเจนจนกระทั่งเกิดความชำนาญ จากนั้นให้สังเกตว่าหากเครื่องดนตรีอื่น ๆ ผูกสำนวนกลอนในลักษณะใด ซออู้จะควรผูกสำนวนกลอนเช่นใด

4.3.2 ขั้นจดจำ

ขั้นตอนนี้เป็นขั้นตอนที่สำคัญ ในทัศนะของผู้เขียนมีความเชื่อว่าการถอดเพลงจากวงดนตรีชั้นครู ถือเป็นฝึกทักษะทางโสตประสาทได้เป็นอย่างดี เมื่อถอดทำนองเพลงออกมาเป็นทางแต่ละเครื่องมือให้บันทึกโน้ตและจดจำการร้อยเรียงสอดทำนองของสำนวนกลอนในประเภทเครื่องดนตรีต่าง ๆ “ขอให้พยายามเลียนแบบ และท่องให้ขึ้นใจ ผลที่เกิดขึ้นก็คือ สามารถเข้าใจถึงการดำเนินทำนองที่แตกต่างกันนั้นเป็นอย่างดี” (บุษกร สำโรงทอง, 2539: 25)

ผู้เขียนแลเห็นว่าการผูกสำนวนกลอนซออู้ที่ดีนั้นต้องเริ่มจากการเลือกฟังดนตรีที่ความสมบูรณ์ในเชิงสุนทรียะ โดยสังเกตและจดจำสำนวนกลอนซออู้จากวงดนตรีชั้นครูสะสมไว้เป็นคลังกลอนเพื่อนำไปปรับใช้ในขั้นต่อไป โดยผู้เขียนได้เลือกสำนวนกลอนที่ปรากฏในซออู้ไว้เป็นตัวอย่างพอสังเขป ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ทำนองหลัก

- ซ - ม	- ร - ด	ดำ ดำ - ร	รำ รำ - มำ	- ซำ - ลำ	- ซำ - ม	มำ มำ - ร	รำ รำ - ดำ

ทางซออู้ที่ 1

ซ ล์ ซ ร	ซฺ ม ร ด	ด ล ด ซ	ล ด ร ด	ล ด ซ ล	ม ซ ร ซ	ม ร ด ร	ซฺ ม ร ด

[ที่มา: สำนวนครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน)]

ทางซออู้ที่ 2

ซ ล์ ซ ร	ซ ล์ ซ ด	ท ล ซ ล	ท ด ร ม	ด ด ม ซ	ด ล์ ซ ม	ม ซฺ ด ร	ซฺ ม ร ด

[ที่มา: สำนวนพระสรรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน)]

ตัวอย่างที่ 2

ทำนองหลัก

- รำ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- รำ - มำ	- รำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ

ทางซออู้ที่ 1

รำ ล ท รำ	ซ ท์ ล ซ	ฟ ม ร รำ	ท ล รำ ท	ม ซ ร ม	ซ ล ท รำ	ท ล ซ ม	ซ ท์ ล ซ

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

ทางซออู้ที่ 2

รำ รำ รำ มำ	- ท ล ซ	รำ รำ รำ มำ	- ซ ล -	ท - ร ม	ซ ล ล‿ล‿ล	ซ ท ซ ม	ซ ท ล ซ

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

ตัวอย่างที่ 3

ทำนองหลัก

- ฟ - รำ	- ดำ - ท	ท ท - ด	ดำ ดำ - รำ	- ฟ - ชำ	- ฟ - ร	รำ รำ - ด	ดำ ดำ - ท

ทางซออู้ที่ 1

ล ซ ฟ ด	ฟ ฟ ฟ ท	ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ รำ	ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ รำ	ดำ ท ดำ ด	ฟ ซ ฟ ท

[ที่มา: สำนวนครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน)]

ทางซออู้ที่ 2

ล ซ ฟ ด	ฟ ซ ล ท	ล ซ ฟ ซ	ล ท ดำ รำ	ซ ล์ ซ ฟ	ม ร ร̂ร̂ร̂	ซ ล ท ดำ	ซ ท ท‿ท‿ท

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

ตัวอย่างที่ 4

ทำนองหลัก

- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ดำ ดำ - ร	รำ รำ - มำ	- ดำ - -	ดำ‿รำ‿มำ - ซ	- ลำ - ชำ	- มำ - รำ

ทางซออู้ที่ 1

ซ ล์ ซ ร	ซ ล์ ซ ดำ	ท รำ ซ ดำ	ท ล ซ ม	ซ ด ร ม	ฟ ด ฟ ล	ซ ดำ ฟ ล์	ซ ฟ ม ร

[ที่มา: สำนวนครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน)]

ทางซออู้ที่ 2

ซ ล์ ซ ร	ซ ล์ ซ ดำ	ท ล ซ ล	ท ดำ รำ ม	ซ ด ร ม	ฟ ด ล‿ดำ‿ล	ซ ฟ ม ฟ	ด ฟ ม ร

[ที่มา: สำนวนพระสรรคเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน)]

ตัวอย่างที่ 5

ทำนองหลัก

- ฟ ซ ล	ซ ล ท ดำ	ท รำ ดำ ท	ดำ ท ล ซ	- รำ ดำ ล	รำ ดำ ล ซ	ดำ ล ซ ฟ	ล ซ ฟ ร

ทางซออู้ที่ 1

ด ฟ ซ ล์	ท ฟ ท รำ	ดำ ท ล ท	ดำ ท ล ซ	รำ ดำ รำ ล	ดำ ฟ ล ซ	ล ร ซ ฟ	ซ ด ฟ ร

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

ทางซออู้ที่ 2

ล ล ล ซ	ล ล ล ดำ	ล ล ล ฟ	ซ ซ ซ ล	ซ ซ ซ ร	ฟ ฟ ฟ ล	ซ ล ฟ ซ	ร ฟ ด ร

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

ตัวอย่างที่ 6

ทำนองหลัก

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

ทางซออู้ที่ 1

ท ล ซ ร	ซ ร ซ ล	ท ล ซ ล	ท ด ร ด	ท ล ซ ร	ซ ม์ ร ด	ซ ร ซ ด	ร ด ท ล

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

ทางซออู้ที่ 2

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

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

4.3.3 ขั้นทดลอง

หลังจากจดจำสำนวนกลอนซออู้ที่สำคัญแล้วให้ฝึกการผูกสำนวนกลอนโดยให้มีความสัมพันธ์และกลมกลืนไปกันทำนองหลักให้มากที่สุด ในการฝึกการผูกสำนวนกลอนในขั้นต้นควรทำความเข้าใจในเรื่องของทางเสียง เนื่องด้วยผู้แปรทำนองจะต้องแปรทำนองให้อยู่ในทางเสียงเดิม มิใช่นึกอยากนำตัวโน้ตตัวใดมาร้อยเรียงเป็นทำนองจนผิดจากทางเสียงเดิม เรื่องของทางเสียงจำเป็นต้องใช้เวลาพอสมควรกว่านักดนตรีทั่ว ๆ ไปจะเข้าใจได้ การฝึกผูกสำนวนกลอนต้องฝึกไปอย่างช้า ๆ ตกแต่งทำนองไปทีละน้อยตามสิ่งที่เคยได้ฟังและจดจำมา โดยฝึกการผูกสำนวนกลอนจากทำนองหลักทำนองเดียวแล้วให้ฝึกผูกสำนวนกลอนซออู้ในหลาย ๆ รูปแบบ โดยมิให้ปรากฏสำนวนกลอนฟาด “โดยปกติของนักดนตรีโดยทั่วไปการผูกกลอนในลักษณะที่เรียกว่า “กลอนฟาด” ถือเป็นกลอนที่ไม่เหมาะสมที่จะมาดำเนินทำนอง หากพบลักษณะเช่นนั้นต้องยกเว้นและหาทางใหม่เพื่อดำเนินทำนอง”(ขำคม พรประสิทธิ์ 2546: 19)

1) การผูกสำนวนกลอนเพื่อแก้ปัญหากลอนฟาด

ตัวอย่างที่ 1

ทำนองหลัก

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

ทางซออู้ที่ 1

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

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

ทางซออู้ที่ 2

ท ล ซ ร	ซ ล์ ซ ซ	ซ ร ล ล	ล ร ท ท	ท ร ล ล	ล ร ท ท	ท ม ซ ซ	ซ ท ล ล

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

จากตัวอย่างที่ 1 ทางซออู้แบบที่ 1 ในวรรคท้าเป็นการผูกสำนวนกลอนเหมือนกับทำนองหลัก และมีระดับเสียงในตำแหน่งเดียวกัน โดยซออู้ใช้การทดนิ้วก้อยสูงขึ้นไป 1 เสียง คือ เสียงมีสูง (ม) จากนั้นในวรรครับเป็นการผูกสำนวนกลอนจากทำนองสารัตถะ /- - - ม/- - - ร/- - - ท/- - - ล/ โดยใช้หลักการผูกสำนวนกลอนแบบสัมผัสในระหว่างวรรค

และตัวอย่างที่ 2 เป็นการผูกสำนวนกลอนที่มีต่างจากทำนองหลักอย่างชัดเจน โดยการผู้สำนวนกลอนในประโยคนี้เป็นการผูกสำนวนกลอนแบบสัมผัสในวรรค และสัมผัสระหว่างวรรค และมีการเล่นเสียงซ้ำ 2 เสียง ในพยางค์ที่ 3, 4 ของห้องที่ 2-8

ตัวอย่างที่ 2

ทำนองหลัก

ม ร ด ซฺ	ด ซฺ ด ร	ม ร ด ร	ม ฟ ซ ฟ	- ดำ - ล	- ซ - ฟ	ฟ ฟ - ม	ม ม - ร

ทางซออู้ที่ 1

ม ฟ ซ ล	ซ ฟ ม ร	ม ร ด ร	ม ฟ ซ ดำ	ล ซ ฟ ล	ซ ฟ ม ซ	ฟ ม ร ฟ	ม ร ด ร

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

ทางซออู้ที่ 2

ร ม ร ร	ร ซฺ ด ด	ซ ด ม ร	ด ร ม ฟ	ล ซ ฟ ล	ซ ฟ ม ฟ	ม ร ด ซฺ	ด ฟ ม ร

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

หากซออู้ผูกสำนวนกลอนเช่นเดียวกับทำนองหลักจะพบปัญหาของการใช้ระดับเสียงคือกลอนฟาดในวรรคท้า ซึ่งในสำนวนนี้ซออู้ไม่สามารถผูกสำนวนให้เหมือนกับทำนองหลักได้ เนื่องจากปรากฏสำนวนกลอนฟาดที่เสียงซอล(ซ) อยู่ที่สายเอก ผู้เขียนจึงเสนอทางซออู้ที่ 2 เพื่อเลี่ยงสำนวนกลอนฟาด เมื่อพิจารณาพบว่าในพยางค์ที่ 3, 4 ของห้องที่ 1, 2 มีการซ้ำเสียง 2 เสียง ในลักษณะสัมผัสในระหว่างวรรค ในห้องที่ 1 มีการประสานเสียงของลูกตกระหว่างทางซออู้กับทำนองหลักเป็นคู่ 4 และในห้องที่ 2 มีการประสานเสียงระหว่างทางซออู้กับทำนองหลักเป็นคู่ 2 เพื่อแก้ไขปัญหาสำนวนกลอนฟาด

นอกจากนี้ ผู้เขียนพบกว่า หากพบทำนองหลักที่มีลักษณะของกระสวนทำนองเป็นทำนองสารัตถะ /- - xx /- - xx /- - xx /- - xx / เช่นนี้ ผู้บรรเลงซออู้มักจะผูกสำนวนกลอนเพื่อแสดงเอกลักษณะเฉพาะตนโดยยึดถือความกลมกลืนระหว่างเครื่องดนตรีภายในวงนั้นเป็นสำคัญ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1 การผูกสำนวนกลอนซออู้ในทำนองสารัตถะ

ทำนองหลัก

- - ฟ ฟ	- - ซ ซ	- - ล ล	- - ดำ ดำ	- - รำ รำ	- - ดำ ดำ	- - ล ล	- - ซ ซ
- - ด ด	- - ร ร	- - ฟ ฟ	- - ซ ซ	- - ล ล	- - ซ ซ	- - ฟ ฟ	- - ร ร

ทางซออู้

- - ฟ ฟ	ซ ล์ ซ ซ	- ล ดำ ล	ดำ รำ ดำ -	ดำ - ร ร	ฟ ร ล ดำ	- ดำ - ล	ดำ ล ฟ -
ซ - ด ด	ร ซฺ ฟ -	ร - ล ล	ดำ ล ฟ -	ซ - ล ล	ดำ ล ฟ ซ	ล์ ซ ร ฟ	ซฺ ฟ ด ร

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

จากทางซออู้ที่ผู้เขียนผูกสำนวนกลอนขึ้นมานั้น ผู้เขียนพิจารณาทางเสียงของทำนองหลักเสียก่อน เมื่อทราบทางเสียงแล้วจึงนำเสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟ ซ ล X ดำ รำ X มาร้อยเรียงเป็นทำนองโดยผูกสำนวนกลอนให้มีการสัมผัสในและสัมผัสนอก และการใช้ทำนองล้าหลัง เพื่อแสดงลีลาการหยอกล้อ เย้าแหย่กันอย่างกลมกลืนกับทำนองหลัก

ข้อสังเกตของผู้เขียนพบว่า หากเมื่อซออู้ผูกสำนวนกลอนในลักษณะนี้ในวงมโหรี วงปี่พาทย์ไม้นวม วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ซออู้และระนาดทุ้มมักจะผูกสำนวนกลอนขึ้นและบรรเลงสอดทำนองไปพร้อมกันอย่างกลมกลืน

เมื่อฝึกผูกสำนวนกลอนซออู้จนมีเข้าใจในระดับหนึ่ง ให้ฝึกผูกสำนวนกลอนให้มีความหลากหลายและซับซ้อนมากขึ้น โดยฝึกการแปรทำนองจากการใช้เสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูล 5 เสียง นำมาร้อยเรียงเป็นทำนองเสียก่อน เมื่อมีความเข้าใจและชำนาญมากขึ้น จึงควรนำเสียงนอกบันไดเสียง คือ เสียงที่ 4 และ7 มาร้อยเรียงให้เป็นทำนอง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ทำนองหลัก

- ดำ - ล	- ซ - ฟ	ฟ ฟ - ซ	ซ ซ - ล	- ดำ - รำ	- ดำ - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ฟ

ทางซออู้ที่ 1

ดำ รำ ดำ ซ	ดำ ล์ ซ ฟ	ม ร ด -	ฟ - ซ ล	ดำ ร ดำ ล	ดำ ฟ ล -	ฟ ม ร ม	ฟ ล์ ซ ฟ

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

ทางซออู้ที่ 2

ม ด ร ม์	ร ด ร ฟ	ม ร ด ล์	ซ ฟ ซ ล	ดำ รำ ดำ ท	ล ซ ฟ ด	ร ม ฟ ล	ร ซุ ด ฟ

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

ทางซออู้ที่ 3

ด ด ด ร	ม ร ด ร	ม ร ด รำ	ดำ ฟ ซ ล	ร ม์ ร ร	ล ดำ ล ล	ซ ล์ ซ ซ	ฟ ซ ฟ ฟ

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

ตัวอย่างที่ 2

ทำนองหลัก

ดำ ล ซ ล	ซ ฟ - ฟ	ล ซ ฟ ซ	ฟ ร - ร	ซ ฟ ร ฟ	ร ด - ด	ฟ ร ด ร	ด ล - ล

ทางซออู้ที่ 1

ดำ ล ซ ล์	ซ ฟ ซ ฟ	ล ซ ฟ ซ	ล์ ซ ฟ ร	ซ ฟ ร ฟ	ซุ ฟ ร ด	ฟ ด ฟ ร	ด ฟ ซ ล

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

ทางซออู้ที่ 2

ดำ ล ดำ ร	ฟ ฟ ฟ ดำ	ซ ล ฟ ด	ร ร ร ซุ	ฟ ร ด ล	ดำ ดำ ดำ รำ	ดำ ดำ ดำ ซ	ล ดำ ล ล

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

ทางซออู้ที่ 3

ร ฟ ด ร	ฟ ซ ล ดำ	ด ดำ รำ ดำ	ล ซ ฟ -	ร - ซ ฟ	ร ฟ ร ด	ร ด ฟ ร	ด ฟ ซ ล

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

ตัวอย่างที่ 3

ทำนองหลัก

- - - ล	- ด ดำ ดำ	- - - รำ	- ด ดำ ดำ	- ฟ ซ ล	- ดำ - รำ	- ดำ - ร	รำ รำ - ดำ

ทางซออู้ที่ 1

ซ ล ท ดำ	ท ล ท ดำ	ท ล ซ ล	รำ ล ท ดำ	ด ม ซ ล์	ซ ล ดำ ซ	ล ดำ ม ซ	ดำ ซ ล ดำ

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

ทางซออู้ที่ 2

ซ ร ซ ดำ	ท ล ท ดำ	ท ล รำ ล	รำ ล ท ดำ	ท ล ซ ฟ	ล ซ ฟ ม	ซุ ฟ ม ร	ฟ ม ร ด

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

ทางซออู้ที่ 3

- - ซ ล	ดำ รำ ซ ล	ร͡ดำ ล - ซ ล	ซ ล ดำ ดำ	ม ซ ม ล์	ซ ล ดำ ซ	ล ดำ ม ซ	ดำ ซ ล ดำ

(ที่มา: สำนวนประชากร ศรีสาคร)

ดังตัวอย่างที่ 1-3 ผู้เขียนผูกสำนวนกลอนซออู้โดยยึดทำนองหลักเป็นโครงสร้างในการแปรทำนอง ในหนึ่งทำนองหลักสามารถแปรทำนองออกไปได้หลายรูปแบบ ในขั้นตอนนี้ให้ฝึกสังเกต และทดลองผูกสำนวนกลอนเป็นวลีสั้น ๆ ภายในประโยค โดยนำวลีกลอนสั้น ๆ มาร้อยเรียงในตำแหน่งที่เหมาะสมหรือผูกสำนวนกลอนขึ้นใหม่ให้มีความกลมกลืน

> *ในการผูกสำนวนกลอน สิ่งที่ไม่ควรให้เกิดคือกลอนฟาด แต่บางทีซออู้ก็ฟาดแล้วไม่น่าเกลียดกลับเป็นเสน่ห์ของซออู้เสียอีก เช่น/ด ล ซ ม/ ร ม ซ ร/ ม ซ ด ร/ม ร ด ท/ ในวรรคนี้เห็นไหมว่าเสียงมันฟาดอยู่ที่เสียงที(ท) ลูกนี้ก็ปล่อยมันฟาดไปไม่เสียหาย แล้วเวลาบรรเลงอยู่ในวง ทางเครื่องอื่น ๆ มันก็เกลื่อนลูกนี้ไปหมด ฟังแล้วเรียบดีออก แต่ถ้าจะคิดแบบไม่ให้มันฟาดมันก็มีวิธี วิธีที่ง่ายที่สุด คือ เห็นฆ้องเก็บก็เก็บตามฆ้องไปก่อน พอเราเข้าใจในเรื่องสำนวนกลอนแล้วค่อยมาทดลองผูกสำนวนหลาย ๆ แบบ ที่สำคัญการที่จะผูกสำนวนกลอนได้กระจ่างเราต้องมี “กลอนพ่อ กลอนแม่” มันก็คือกลอนที่เขาใช้กันทั่ว ๆ ไปเป็นหลัก เราต้องมีสะสมไว้ให้เยอะทีเดียวถึงจะไปรอด*
>
> (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 5 เมษายน 2560)

4.3.4 ขั้นประเมินผล

เมื่อฝึกการร้อยเรียงสอดทำนองซออู้จากประโยคสั้น ๆ จนกระทั่งเป็นเพลงแล้ว ให้ผู้ฝึกประเมินตนเอง โดยการบันทึกเสียงแล้วฟังหลาย ๆ ครั้ง เพื่อตรวจสอบทางซออู้ที่ได้ร้อยเรียงขึ้นมาว่ามีความเหมาะสมและกลมกลืนกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นหรือไม่ สำหรับผู้ที่ประเมินผลโดยการฟังเพียงครั้งเดียว อาจจะไม่สามารถเห็นข้อพกพร่องโดยละเอียดในบทเพลงได้ หากในขั้นตอนนี้ไม่สามารถที่จะประเมินผลด้วยตนเองได้ ผู้เขียนแนะนำให้ครูผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีไทยเป็นประเมินผลและแนะนำแก้ไข

4.3.5 การเลือกใช้สำนวนกลอน

สำนวนกลอนที่ผ่านการร้อยเรียงจนเป็นบทเพลง และผ่านการประเมินผลได้ในระดับหนึ่ง ผู้ฝึกจะต้องจดจำสำนวนกลอนนั้น ๆ ไว้ให้ดีเพื่อนำไปปรับใช้และประสานประโยชน์ในเพลงไทยอื่น ๆ

นอกจากการเลือกใช้สำนวนกลอนที่ตนเองร้อยเรียงขึ้นแล้ว ผู้ฝึกก็มิควรละเว้นการฟังวงดนตรีขั้นครูในสำนักต่าง ๆ เพื่อสังเกตและจดจำสำนวนกลอนเพื่อให้ตนมีภูมิแห่งคลังกลอนในรูปแบบต่าง ๆ มากขึ้น และสิ่งหนึ่งที่สำคัญคือการเลือกฟังวงดนตรีที่มีคุณภาพและพร้อมด้วยสุนทรียะอันว่าด้วยเรื่องความกลมกลืน “เชื่อฉันเถอะ ครูเก่า ๆ ท่านได้ขัดไว้เรียบแล้ว เดินเท่าไหร่ก็ไม่สะดุด” (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์ 5 เมษายน 2560) ผู้ที่มีทักษะการร้อยเรียงสอดทำนองที่ดี ล้วนแต่เริ่มจากการฝึกปฏิบัติทั้งสิ้น แล้วจึงย้อยกลับเข้าหาทฤษฎี หลายท่านอาจพบปัญหาการผูกสำนวนกลอนชนิดที่เรียกว่า “คิดกลอนไม่ออกผูกกลอนไม่เป็น” ผู้เขียนขอให้ท่านอดทนและทำความเข้าใจลักษณะของทำนองหลักที่สามารถแปรทำนองได้ ลักษณะลีลาเฉพาะตนของซออู้ สุนทรียะแห่งกลมกลืน จนกระทั่งมีสำนวนกลอนสะสมในคลังมากพอที่จะใช้ก่อร่างสร้างฐานให้แข็งแรง หากท่านมีความเข้าใจมากพอผู้เขียนมีความเชื่อมั่นว่าท่านจะสามารถผูกสำนวนกลอนซออู้ได้อย่างเหมาะสมและกลมกลืน

จากเนื้อหาสาระการร้อยเรียงสอดทำนองซออู้ที่ผู้เขียนได้อธิบายไว้เป็นลำดับขั้น ผู้เขียนขอยกตัวอย่างการผูกสำนวนกลอนเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น เพื่อเป็นกรณีศึกษา

การร้อยเรียงสอดทำนองซออู้: เพลงจระเข้หางยาว สามชั้น

หน้าทับปรบไก่ สามชั้น

ท่อน 1

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

เที่ยวกลับ

ด - ซ ล	ด ร ซ ล	ร̂ด̂ล - ซ ล	ด ร ด ด	ม ซ ม ล	ซ ล ด ซ	ล ด ม ซ	ด ซ ล ด
ม ม ร ม	ร ร ด ร	ด ด ล ด	ล ล ซ ล	ด ด ม ซ	ด ม ซ ด	ท̂ลซ̂ ม ด	ร ด ล ร
ซ ด ร ม	ฟ ม ซ ฟ	ม ร ฟ ม	ร ด ม ร	ม ด ร ม	ซ ล ด ร	ด ซ ล ด	ร ม ซ ล
ด ล์ ซ ร	ซ์ ล ท ด	ท ร ซ ด	ท ล ซ ม	ล ด ซ ล	ม ซ ร ซ	ม ร ด ม์	ร ด ร -

ท่อน 2

ด - ซ ล	ด ร ซ ล	ร̂ด̂ล - ซ ล	ด ร ด ด	ม ซ ม ล	ซ ล ด ซ	ล ด ม ซ	ด ซ ล ด
ด ร ม ฟ	ซ ล - ล̂ลล̂	ด ร ด ล	ซ - ฟ̂ฟฟ̂	ม ด ร ม	ร ด ร ฟ	ม ร ด ล์	ซ ฟ ซ ล
ฟ ซ ล ด	ร ล ด ร	ล ซ ฟ ร	ด ฟ ซ ล	ซ ล ด ร	ล ด ล -	ฟ ม ร ม	ฟ ล์ ซ ฟ
ม ด ร ม	ฟ ร ม ฟ	ซ ม ฟ ซ	ล ฟ ล ฟ	ด ฟ ซ ล	ท ด ท ร	ด ท ล ท	ด ท ล ซ

เที่ยวกลับ

ฟ ฟ ซ ฟ	ม ร ด ซ	ม̂รด̂ - ซ ด	ร ม ฟ ซ	ด ฟ ล ซ	ท ล ด ท	ล ท ด ร	ด ท ล ซ
ร ม ร ร	ล ด ล ล	ร ร ร ล	ด ล ซ -	ฟ - ด ร	ฟ ซ ร ฟ	ม ร ด -	ฟ - ซ -
ล - ด ล	ซ ล ด ร	ล ซ ฟ ร	ด ฟ ซ ล	ล ด ล ร	ล ร̂ด̂ล - ซ	ฟ ด ร ม	ฟ ล์ ซ ฟ
ม̂รด̂ ร - -	ม̂รด̂ ร ม ฟ	ม̂รด̂ ฟ - -	ม̂รด̂ ฟ ซ ล	ซ ฟ ซ ล์	ซ ล ท ด	ท ล ท ร	ด ท ล ซ

ท่อน 3

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

เที่ยวกลับ

- ด ร ฟ	ซ ฟ ด ร	- ด ล ร	ล ร̂ด̂ล - ซ	ฟ ซ ล ล	ร ฟ ซ ซ	ด ร ฟ ฟ	ล ด ร ร
ล ซ ฟ ร	ด ฟ ซ ล	ด ด ด ล	ซ ล ด ร	ด ท ร ด	ท ล ด ท	ล ซ ท ล	ซ ฟ ล ซ
ล ล ล ซ	ล ล ล ด	ล ล ล ฟ	ซ ซ ซ ล	ซ ซ ซ ร	ฟ ฟ ฟ ล	ซ ล ฟ ซ	ร ฟ ด ร
ด ร ด ซ	ด ซ์ ด ฟ	ซ ล ด ซ	ล ด - ล	- ด - ร	- ด - ล	- - - ซ	- - - ฟ

ผู้เขียนหวังว่าบทความวิชาการเรื่อง การร้อยเรียงสอดทำนองซออู้ จะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่ประสงค์จะรู้จักดนตรีไทยและต้องการรักษาภูมิปัญญาของไทยแขนงนี้ไว้มิให้ผิดเพี้ยนไปจากขนบโบราณก็จะสมประสงค์

ท้ายนี้ ผู้เขียนขอขอบคุณรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ที่คลี่คลายปัญหาสารพันว่าด้วยเรื่องศาสตร์แห่งดนตรีไทย และขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ ที่ได้ถ่ายทอดความรู้ว่าด้วยเรื่องของซออู้ในบริบทต่าง ๆ

อนึ่ง หากประโยชน์ที่บังเกิดจากบทความวิชาการนี้ ขออุทิศผลบุญอันเป็นกุศลแด่เทพสังคีตาจารย์และครูอาจารย์ทางดนตรีไทยทุกท่าน แม้ผู้อ่านก็ดุจกัน

รายการอ้างอิง

ศูนย์ส่งเสริมวัฒนธรรมแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2530. *การแสดงดนตรีไทยปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์* กรุงเทพฯ: (จัดแสดงเพื่อเฉลิมฉลองในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ เจริญพระชนมพรรษา 5 รอบ 18 ธันวาคม 2530 ณ หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย)

ขำคม พรประสิทธิ์. 2546. *งานส่งเสริมดนตรีไทยภาคใต้ ครั้งที่* 16 การผูกกลอนเพลงของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายไทย. สงขลา: มหาวิทยาลัยทักษิณ.

บุษกร สำโรงทอง. 2539. *การดำเนินทำนองประเภทเครื่องตี*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. 2552. *ปฐมบทดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พูนพิศ อมาตยกุล (ผู้ดำเนินรายการ) และพิชิต ชัยเสรี (ผู้บรรยาย). 12 ธันวาคม 2540. “สุนทรียะของระนาดทุ้ม” ใน *ศูนย์สังคีตศิลป์ ครั้งที่ 902 “100 ปี ขุนบรรจงทุ้มเลิศ” (ปลั่ง ประสานศัพท์)* [สื่อดิจิตอล]. กรุงเทพฯ: ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ.

พิชิต ชัยเสรี. 2559. สัมภาษณ์. 23 พฤศจิกายน.

_____. 2560. สัมภาษณ์. 7 มีนาคม.

_____. 2560. สัมภาษณ์. 7 เมษายน.

มนตรี ตราโมท. 2527. *โสมส่องแสง*. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์. 2559. *ซออู้พิจักษณ์*. กรุงเทพฯ: อักษรโสภณ.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. 2530. *ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1*. กรุงเทพฯ: ศิริวิทย์.