

กลวิธีการสอดทำนองในวงมโหรี¹

received 5 MAY 2023 revised 25 SEP 2023 accepted 10 OCT 2023

ประชากร ศรีสาคร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์

สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย

ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์

มหาวิทยาลัยนเรศวร

บทคัดย่อ

รายงานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอหลักการสอดทำนองในวงมโหรี และการสอดทำนองในเพลงทางพื้น ได้แก่ ตับนางนาค สองชั้น และเพลงทางกรอ ได้แก่ เพลงลาวดำเนินทราย อันนำไปสู่การบรรเลงมโหรีเพื่อการขับกล่อมกันอย่างกลมกลืน

การวิจัยนี้ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยสังเกตอย่างมีส่วนร่วม ค้นคว้างานวิชาการต่าง ๆ และสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ผลการวิจัยหลักการสอดทำนองในวงมโหรี พบว่า 1) ทางจะเข้ต้องมีความกลมกลืนกับทางฆ้องมโหรี 2) ทางระนาดเอกมโหรีต้องมีความสัมพันธ์กับทางซอด้วง และมีความกลมกลืนกับทางฆ้องมโหรี 3) ทางระนาดทุ้มมโหรีต้องมีความสัมพันธ์กับทางซออู้ และมีความกลมกลืนกับทางฆ้องมโหรี 4) ทางขลุ่ยเพียงออ และซอสามสายมีความกลมกลืนกับทางฆ้องมโหรี 5) ทางของทุกเครื่องสอดทำนองกันอย่างกลมกลืน และ 6) รักษาการเคลื่อนที่ของเสียงให้เป็นไปตามทางฆ้องมโหรี และผลการวิจัยการสอดทำนองในเพลงทางพื้น พบว่า 1) เพลงนางนาค ใช้ทางเสียงเพียงออล่าง และเพลงพัดชา ลีลากระทุ้ม กรวารำมอญ และประพาสภคินีให้ทางเสียงเพียงออบน และ 2) ปรับทางฆ้องครึ่งจังหวะแรกในเพลงพัดชาให้เป็นสำนวนเท่าเสียงโศกเพื่อความกลมกลืนระหว่างรอยต่อของเพลง และเพลงทางกรอ เพลงลาวดำเนินทราย พบว่า มีการตกแต่งทำนองให้มีความกลมกลืนกับทางฆ้องมโหรีในบางช่วงทำนองตามบริบทโดยมิให้เสียอัตลักษณ์เพลง ทั้งนี้สำนวนกลอนในการบรรเลงมโหรีเพื่อให้เกิดความงามในมิติแห่งสุนทรียศาสตร์อาจมีการแปรผันไปตามประสบการณ์และรสนิยมของผู้บรรเลง

คำสำคัญ: สอดทำนอง, มโหรี, สำนวนกลอน

¹บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของรายงานวิจัยเรื่อง “กลวิธีการสอดทำนองในวงมโหรี” ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัย และงานวิจัยสร้างสรรค์ งบประมาณรายได้ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร ปีงบประมาณ 2566

Counterpoint Techniques in Mahori Ensemble¹

Prachakon Srisakon

Assistant Professor

Thai Classic Music Program,

Department of Musi, Faculty of Humanities,

Naresuan University

Abstract

The objectives of this research were to present the counterpoint technique in Mahori Ensemble and the counterpoint in Thang Phuen music such as Tab Nang Nak Song Chan (Moderato) and Thang Krau music e.g. Lao Damnoen Sai that leads to the harmony of the Mahori Ensemble.

This research was conducted by the qualitative methodology with the participatory observation including the document research and the interview of the experts. The findings of the counterpoint technique in Mahori Ensemble were 1) the style of Chakhe must be harmonized with orchestral Gong Mahori 2) Ranad Ek Mahori must be concorded with Saw Duang style and harmonized with orchestral Gong Mahori style. 3) Ranad Thum Mahori style must be concorded with Saw-U and harmonized with Gong Mahori style. 4) The melody of Kluy Phiang-Or and Saw Sam Say must be harmonized with Gong Mahori. 5) The melody of all instruments must be smoothly harmonized, and 6) the movement of the music must be controlled according to the Gong Mahori melody. Moreover, the findings of the counterpoint in Thang Phuen music were 1) Nang Nak song applied with the sound of the lower Phiang-Or scale and Phad Cha song, Leela Krathum, Kraw Ram Mon, and Praphat Phetra applied with the sound of the upper Phiang-Or scale. 2) Adjust the style of Gong Mahori at the first half rhythm in the Phad Cha song is Stand still (Do) melodic for the harmony of the transition of the song.

¹This research article is part of the project “Counterpoint Techniques in Mahori Ensemble”. Fund by Research grants and Creative research Faculty of Humanities, Naresuan University’s revenue budget fiscal year 2023.

Thang Krau song and Lao Damnoen Sai were found that decorated the melody for the harmony of orchestral Gong Mahori in some phrase of the melody according to the context notwithstanding the loss of music characteristics. In addition, the melodic motives of the orchestra performance for aesthetic aspect can be adjusted according to the experience and preference of the performers.

Keywords: Counterpoint, Mahori, Melodic Motive

บทนำ

“ดนตรีไทยนั้นสำคัญปานใดจึงต้องมาห้วงใยพัฒนากันไม่รู้เล็กรู้แล้วอยู่ขณะนี้” ครั้นพิจารณาความดังกล่าวว่ามีอะไรให้พัฒนาในศาสตร์แห่งดนตรีไทย ถ้าว่าโดยเนื้อหาของดนตรีไทยในแง่องค์ประกอบคีตวรรณกรรมแล้วพบว่าไม่มี เหตุที่เป็นเช่นนี้เพราะดนตรีไทยได้จำเริญวิวัฒนาการมาจนถึงระดับสูงสุดของศิลปะคีตศิลป์ (Classic Art) และโบราณจารย์ได้สำแดงภูมิปัญญาไว้อย่างประทับใจสมบูรณ์พร้อม “คำว่า “คีตศิลป์” นี้ ข้าพเจ้าใช้ตามศาสตราจารย์ กิรติ บุญเจือ ราชบัณฑิตสาขาปรัชญาสุนทรียศาสตร์เพื่อเทียบกับคำว่า (Classic) ของฝรั่ง” (Chaisare, 2014) ในศาสตร์แห่งดนตรีไทยพลวัตจนวนมีรูปแบบที่ชัดเจน เช่น ระบบเสียง เครื่องดนตรี การประสมวง บทเพลง การดำเนินทำนอง ฯลฯ สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ นำสู่ความรุ่งเรืองและสร้างค่านิยมในการบรรเลงของชาวบ้านสมัยหนึ่ง การร้องเล่นดนตรีในสมัยนั้นเป็นไปอย่างเอิกเกริกเกินความพอดี จนกระทั่งมีการออกกฎหมายเพียบพร้อมเป็นข้อห้ามว่า “ห้ามร้องเพลงเรือ เป่าขลุ่ย เป่าปี่ สีซอ ดิดกระจับปี่ ดิดจะเข้ ตีโทนทับในเขตพระราชฐาน”

ความปรารถนาแห่งเสียงดนตรีไม่ว่าชาติใดย่อมหมายถึงผู้เสพเข้าถึงสุนทรียะด้วยกันทั้งสิ้น การบรรเลงดนตรีเพื่อให้สำเร็จอารมณ์ในสุนทรียะ จึงเกิดขึ้นจากการดำเนินทำนอง โดยวงดนตรีแต่ละประเภทจะมีการบรรเลงรวมวงด้วยทางของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ร้อยเรียงสอดทำนองกันอย่างกลมกลืนไปตามบริบท และในวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทยได้จำแนกประเภทวงดนตรีไทยออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี ซึ่งในแต่ละวงดนตรีมีปรัชญาจุดมุ่งหมายอย่างชัดเจนตามลักษณะในการนำไปใช้ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวถึงปรัชญาของวงดนตรีไทย ความว่า “เพลงมโหรีต้องตีหลัก เพลงเสภาต้องตีต้น เพลงหน้าพาทย์ต้องตีให้กลัว เพลงโขนต้องตีให้เต้น” (Chaisare, August 12, 2022)

ประการหนึ่งที่สำคัญของการนำไปสู่การบรรเลงดนตรีให้เป็นไปตามปรัชญาแห่งภูมิปัญญา คือการผูกสำนวนกลอนเพื่อการดำเนินทำนองเป็นทางเครื่องดนตรีต่าง ๆ ให้เป็นตามบริบทของวงดนตรี ทั้งนี้ ทางเพลงที่ปรากฏในวงดนตรีต้องมีการสอดทำนอง (Counterpoint) กันอย่างกลมกลืน “เป็นการดำเนินทำนองอย่างหนึ่งของเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง เช่น จะเข้ ซออู้ ซอด้วง เป็นต้น เพื่อร่วมบรรเลงในลักษณะการประสานเสียงไปพร้อมกันอย่างกลมกลืน” (Srisakon, 2021) การสอดทำนองในดนตรีไทยจึงเป็นส่วนหนึ่งของการประสานเสียงในลักษณะการประสานเสียงแนวนอน (Horizontal Harmony)

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี กล่าวถึงการประสานเสียง ไว้ในหนังสือสังคีตลักษณะวิเคราะห์ (Chaisare, 2016) ความว่า

“แม้ว่าดนตรีไทยจะไม่มีลักษณะการประสานเสียงในแบบแนวดิ่ง แต่ในระหว่างการบรรเลงบทเพลงหนึ่ง ๆ นั้นแต่ละเครื่องมือจะมีวิธีดำเนินทำนองทางปฏิบัติของตน ซึ่งสอดทำนองประสานกับเครื่องมืออื่น ๆ จนไปบรรจบที่จุดหมายเดียวกัน ลักษณะเช่นนี้อาจเทียบได้กับการประสานเสียงเช่นกัน แต่เป็นลักษณะแนวนอน คือการดำเนินทำนองที่มีได้เป็นแนวดิ่งลักษณะ Triads หรือ Chords ต่าง ๆ ของดนตรีตะวันตก”

เมื่อเป็นเช่นนี้ การสอดทำนองจึงเป็นด้านสำคัญประการแรกของการนำเสียงทั้ง 7 มาร้อยเรียงสอดทำนองเพื่อให้เกิดความกลมกลืนอย่างขนบดนตรีไทย การแปรทำนอง (Variation) จึงถือเป็นการแสดงความอิสระของเหล่าศิลปินทั้งหลายเพื่อสำแดงพลังฝีมือทางภูมิปัญญาอีกด้วย “ความรักอิสระได้เป็นส่วนหนึ่งในการดำรงชีวิตอย่างวิถีไทย สะท้อนผ่านวัฒนธรรมอันดีงาม อันว่าด้วยเรื่องการแปรทำนอง โดยการแปรทำนองนี้เป็นการแปรทำนองอย่างอิสระเสรีโดยอยู่บนฐานแห่งความงามความพอดีในหลักแห่งสุนทรียศาสตร์ (Srisakon, 2021) หากการดำเนินทำนองของแต่ละเครื่องมือรู้บทบาทหน้าที่ของตน และสอดทำนองกันอย่างไม่เบียดเบียนช่วยเหลือและส่งเสริมซึ่งกันและกันเพื่อนำไปสู่ความงามเชิงสุนทรียะด้วยหลักแห่งความกลมกลืนและพอดี

จากการแบ่งประเภทของวงดนตรีไทย “วงมโหรี” ถือเป็นวงดนตรีไทยที่พลวัตมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เดิมทีเรียกว่า “วงมโหรีโบราณ” ซึ่งประกอบด้วย ผู้ขับร้อง ซอสามสาย กระจับปี่ โทนรำมะนา ฉิ่ง และกรับพวง ใช้บรรเลงในราชสำนักเพื่อการขับกล่อม กระทั่งในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์วงมโหรีพัฒนาขึ้นถึงจนถึงระดับคีจิต รูปแบบการประสมวงจึงมีการเปลี่ยนไปจากเดิม กล่าวคือ มีประเภทของเครื่องดนตรีครบทั้ง 4 ประเภท ได้แก่ 1) เครื่องตี 2) เครื่องเป่า 3) เครื่องดีด และ 4) เครื่องสี และมีการย่อส่วนเครื่องเป่าพาทย์ให้มีขนาดเล็กลงกว่าเดิม เรียกว่า ระนาดเอกมโหรี ระนาดทุ้มมโหรี ซ้องมโหรี อีกทั้งยังใช้ผู้หญิงเป็นผู้บรรเลงด้วยกันทั้งสิ้น “พอเครื่องเป่าพาทย์เล็กลง เสียงก็เล็กลงไปด้วยตามส่วน การขึ้นเสียงของลูกทวนในซ้อง ระนาดเอกและระนาดทุ้มก็ต้องเปลี่ยนไป มีการเลือกใช้ทางเสียงให้เหมาะสมกับวง และที่สำคัญวงมโหรีต้องมีซอสามสาย” (Chuppunnarat, August 13, 2022)



ภาพที่ 1 วงมโหรีเครื่องเดี่ยว หรือ วงมโหรีวงเล็ก

Note: From © Prachakon Srisakon 12/07/2021

วงมโหรีเครื่องเดียวที่ปรากฏ จึงได้ทราบว่างมโหรีมีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนอง 8 เครื่อง ได้แก่ 1) ซอสามสาย 2) ซอด้วง 3) ซออู้ 4) จะเข้ 5) ระนาดเอกมโหรี 6) ระนาดทุ้มมโหรี 7) ซ้องมโหรี และ 8) ขลุ่ยเพียงออ เมื่อเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองมีมากเท่าไร ความสลับซับซ้อนในการสอดทำนองระหว่างทางเครื่องดนตรีแต่ละประเภทย่อมมีความประณีตขึ้นเท่านั้น หากผู้บรรเลงมีประสบการณ์น้อย ไม่ได้เข้าใจถึงกลวิธีการสร้างความกลมกลืนในวงมโหรี วงมโหรีย่อมเสียความเป็นสุนทรียะไปในที่สุด ในอดีตวงมโหรีมีความรุ่งเรืองจนสามารถเรียกได้ว่าเป็นยุคทองสมัยหนึ่ง อย่างไรก็ตาม สัจธรรมแห่งความจริงของสรรพสิ่งทั้งหลาย คือ การตั้งอยู่และดับไปในที่สุด ซึ่งศิลปะประจำชาติว่าด้วยเรื่องการสอดทำนองในมโหรีย่อมเป็นเช่นนั้น สิ่งเดียวที่สามารถประคองให้อยู่รอด ควรได้รับการสนับสนุนด้วยวิธีใดวิธีหนึ่ง ผู้วิจัยเชื่อว่า เหล่าศิลปินส่วนมากคงเห็นพ้องต้องกัน คือการได้รับพระกรุณาธิคุณในการอุปถัมภ์การดนตรีจากราชสำนัก

สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงมีพระราชปรารภรับสั่ง (Department of Children and Youth & Bangkok Bank, 2018) ความว่า

“ปัจจุบันประชาชนชาวไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งเยาวชนมีความรู้ ความเข้าใจเกี่ยวกับดนตรีไทยประเภทมโหรีค่อนข้างน้อยมาก เรื่องนี้จำเป็นที่จะต้องมีการส่งเสริมให้เยาวชนไทยรวมทั้งครูที่สอนดนตรีไทย ได้มีความรู้ความเข้าใจในเรื่องมโหรีที่ถูกต้อง ทั้งด้านมาตรฐานเสียง ประเภทของเพลงที่ใช้กับวงมโหรี ตลอดจนระเบียบแบบแผนในการใช้มือปฏิบัติต่อเครื่องดนตรี เพื่อจะได้ความรู้ และสามารถปฏิบัติอย่างถูกต้องได้ต่อไปในอนาคต รวมทั้งสามารถถ่ายทอดความรู้ เรื่องมโหรีให้แก่ผู้อื่นสืบต่อไปอีกด้วย...”

จากปัญหาดังกล่าว สะท้อนให้เห็นว่ายังมีศิลปินทั้งหลายที่ยังขาดความรู้ความเข้าใจในเรื่องมโหรีที่ถูกต้องจึงทำห้ศาสตร์การสอดทำนองในวงมโหรีจึงเป็นองค์ความรู้สำคัญที่นำไปสู่ความเป็นสุนทรียะอย่างชวน ซึ่งอนุชนพึงสืบทอด และศึกษาจับต้องให้ถ่องแท้มิให้ผิดเพี้ยนไปจากกรอบแห่งภูมิปัญญาโบราณ เมื่อผู้วิจัยเกิดความตระหนักถึงปัญหาที่กำลังเกิดขึ้นและอาจจะบานปลายในอนาคต จึงระลึกถึงประโยชน์ของเตือนใจของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ที่ได้กล่าวไว้ในบทความ ‘พุ่มนี้ก็ชำเสียแล้ว’ ความว่า “สิ่งงาม ๆ มากมายของเราขาดความเข้าใจซาบซึ้งขาดการเอาใจใส่ทำนุบำรุง ทำให้ไม่เห็นคุณค่าและเสียงดวงมณีอันมีค่าแห่งวัฒนธรรมของเราไป ขอให้เราปลูกประสาทอินทรีย์ที่เป็นสุนทรียะของเราให้ตื่นเถิด แล้วมุ่งหน้าเดินไปตามวิถีที่บรรพบุรุษเราได้เดินมาแล้ว” (Bhirasri, 1957)

จากประโยคของเตือนใจ ผู้วิจัยคิดว่ายังไม่สายเกินไปที่จะให้การสนับสนุนแล้วมุ่งหน้าเดินทางตามวิถีการบรรเลงวงมโหรี อันว่าด้วยหลักของการสอดทำนองในวงมโหรีอันพึงปฏิบัติอย่างชวนโบราณมิให้ผิดเพี้ยน

ประเด็นที่ได้กล่าวมาข้างต้น วงมโหรีกำลังเผชิญอยู่กับภาวะของการเสื่อมความนิยม เพราะฉะนั้นจึงเป็นประเด็นมูลเหตุพื้นฐานสำคัญที่ทำให้ผู้วิจัยคาดหวัง และมุ่งมั่นในการตัดสินใจศึกษาองค์ความรู้ภูมิปัญญาแห่งศาสตร์การสอดทำนองในวงมโหรี เพื่อประโยชน์แห่งการรวบรวม เรียบเรียง สังเคราะห์ และวิเคราะห์ข้อมูล อันเป็นแนวทางสำคัญไปสู่ความเข้าใจในภูมิปัญญาปฏิภาณของศิลปินทั้งหลายในมิติของการสอดทำนองในวงมโหรีเพื่อให้เกิดความเป็นสุนทรียะตามปรัชญาแห่งวงมโหรี ซึ่งถือเป็นสมบัติชาติที่มีควรพิทักษ์ และอย่าได้ค่อย “ตั้งหน้าแต่จะแหวกลายครามโดยไม่สนใจจนบเสียทีเดียว ซึ่งถือเป็นความตกต่ำของศิลปะโดยแท้” (Chaisare, 2016) องค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษานี้ จะนำไปสู่การปรับใช้และประสานประโยชน์ต่อยอดองค์ความรู้ในการเรียนการสอนของหลักสูตรทางดนตรีในระดับอุดมศึกษา เพื่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจในการบรรเลงมโหรีได้อย่างถูกต้อง และทำให้ศิลปะแขนงนี้เข้าถึงและจับต้องได้อย่างถ่องแท้ เพื่อตอบสนองพระราชปณิธานรับสั่งในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ที่ตระหนักถึงการบรรเลงมโหรีได้อย่างถูกต้องตามขนบ และยิ่งถือเป็นการทำนุบำรุงศิลปะประจำชาติแขนงนี้ไว้ให้คงอยู่เป็นสมบัติชาติต่อไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาหลักการสอดทำนองในวงมโหรี
2. เพื่อศึกษาทวิวิธีการสอดทำนองในเพลงประเภททางพื้น และทางกรอ

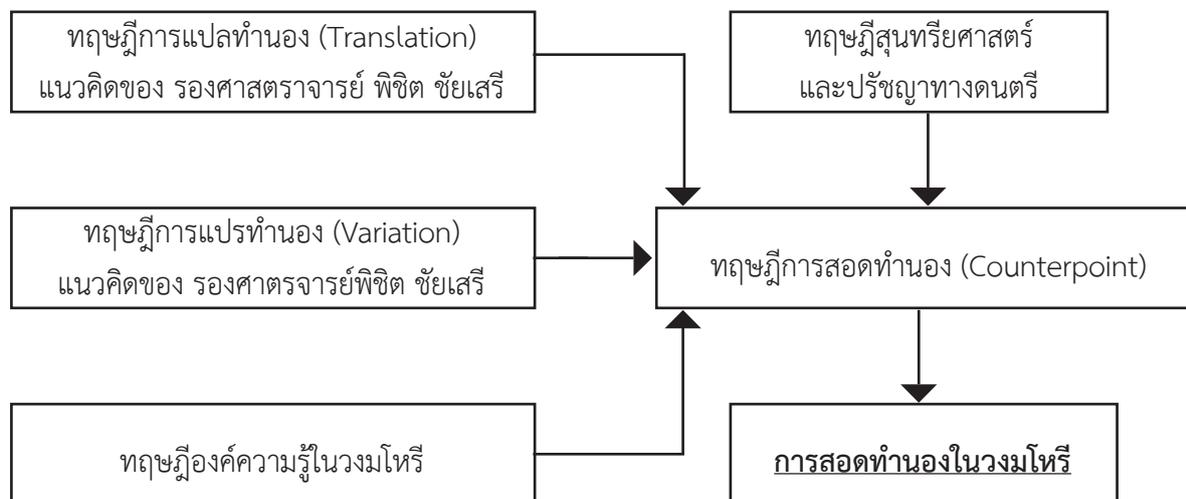
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. บูรณาการองค์ความรู้เข้ากับรายวิชาในหลักสูตรดนตรีระดับอุดมศึกษา
2. การบรรเลงมโหรีเพื่อการประกวดดนตรีไทยมีความถูกต้อง
3. อนุรักษ์ ส่งเสริม และส่งต่อวัฒนธรรมของชาติให้คงอยู่

ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยทำการศึกษาศาสตร์การสอดทำนองของเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง ได้แก่ ระนาดเอกมโหรี ระนาดทุ้มมโหรี ซ้องมโหรี ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ขลุ่ยเพียงออ และซอสามสาย โดยใช้เพลงประเภททางพื้นเป็นกรณีศึกษา ได้แก่ ตับนางนาค สองชั้น ประกอบด้วย เพลงนางนาค พัดชา ลีลากระทุ่ม กราวรำมอญ และประพาสเกตุรา และใช้เพลงทางกรอเป็นกรณีศึกษา ได้แก่ เพลงลาวดำเนินทราย สองชั้น ทางซ้องมโหรีสำหรับใช้ในการศึกษายึดตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พ.ศ. 2544 โดยสำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย (Office of Higher Education Standards, 2001)

กรอบแนวคิดในการวิจัย



วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยใช้วิทยาการวิจัยเชิงคุณภาพในการศึกษา ตามแนวคิดการวิจัยของศาสตราจารย์ ดร. สุภางค์ จันทวานิช (Chantavavich, 2008) โดยการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม รวบรวมและเรียบเรียงเอกสารทางวิชาการ และสัมภาษณ์ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดุริยางค์ จำนวน 3 ท่าน ได้แก่ 1) รองศาสตราจารย์ พิชิต ชัยเสรี 2) รองศาสตราจารย์ ดร. จตุพร สีม่วง 3) รองศาสตราจารย์ ดร. ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ เมื่อผู้วิจัยได้รวบรวมและเรียบเรียงข้อมูลอย่างเป็นหมวดหมู่ครบทุกประเด็น จึงเข้าสู่กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลและสังเคราะห์ข้อมูลด้วยหลักวิชาการทางดุริยางค์ ไทย เพื่อให้ทราบกลวิธีการสอดทำนองในวงมโหรี ทั้งเพลงประเภททางพื้นและทางกรอ และสรุปผลการวิจัย

สรุปผลการวิจัย

ปรัชญาการบรรเลงมโหรีเกิดขึ้นเพื่อการขับกล่อมหรือเพื่อความบันเทิงในการฟัง มิได้ประสงค์เพื่อกาลเทศะวิภาค (Demarcation) เฉกเช่นการบรรเลงของวงปี่พาทย์ไม้แข็งประกอบพิธีกรรม การบรรเลงมโหรีจึงนิยมบรรเลงเพลง จำพวกเพลงตับ เพลงเกร็ด และเพลงเถา เป็นต้น และมีการใช้ทางเสียงเพียงออบน ซึ่งเป็นทางเสียงที่ถูกกำหนดไว้สำหรับวงมโหรี แต่มีบางกรณีที่บรรเลงจำพวกเพลงสำเนียง เช่น เพลงเขมรไทรโยค การบรรเลงมโหรีต้องใช้ ทางเสียงขวาเพื่อให้เกิดสุนทรียะตามสำเนียงเพลง อย่างไรก็ตามความสำคัญด้านแรกของการบรรเลงมโหรี คือ การผูกสำนวนกลอนเป็นทางเครื่องต่าง ๆ ให้มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน เช่น ทางระนาดเอกมโหรีมีความสัมพันธ์ กับทางซอด้วง หรือ ทางระนาดทุ้มมโหรีมีความสัมพันธ์กับทางซออู้ เป็นต้น และจากสำนวนกลอนทาง เครื่องต่าง ๆ ในวงมโหรีจะนำไปสู่การสอดทำนองเพื่อการบรรเลงรวมวงให้เกิดสุนทรียะแห่งความพอดีและความกลมกลืนตามแบบฉบับมโหรีอันพึงปฏิบัติ ซึ่งกลวิธีการสอดทำนองนั้น ผู้วิจัยได้สรุปตามวัตถุประสงค์ แบ่งออกเป็น 2 ประเด็น ดังนี้

เพื่อให้เกิดความเข้าใจตรงกัน ผู้วิจัยจึงนิยามศัพท์เฉพาะสำหรับการอธิบายในส่วนสรุปผลการวิจัย (Srisakon, 2021) ดังนี้

1. แพลทำนอง เป็นการดำเนินทำนองอย่างหนึ่ง โดยใช้เสียงทั้ง 7 เสียง (โด เร มี ฟา ซอล ลา ที) มาร้อยเรียงกัน ให้เป็นทำนอง ซึ่งลักษณะของสำนวนกลอนต้องเป็นสำนวนทางกลาง ๆ ไม่สลับซับซ้อน
2. แปรทำนอง เป็นการดำเนินทำนองอย่างหนึ่ง โดยใช้เสียงทั้ง 7 เสียง (โด เร มี ฟา ซอล ลา ที) มาร้อยเรียงกัน ให้เป็นทำนอง มีความหมายคล้ายกับคำว่าแพลทำนอง แต่มีการแปรผันของทำนองที่แพลทำนองมาจากทางซ้องที่ซับซ้อนยิ่งขึ้น อีกทั้งลักษณะของสำนวนกลอนยังแสดงลีลาลักษณะเฉพาะตนอีกด้วย
3. ดำเนินทำนอง เป็นการดำเนินทำนองอย่างหนึ่ง โดยใช้โน้ตทั้ง 7 เสียง (โด เร มี ฟา ซอล ลา ที) มาร้อยเรียงกัน ให้เป็นทำนอง ซึ่งการดำเนินทำนองนี้อาจหมายถึงการแพลทำนองหรือแปรทำนองก็ได้
4. ผูกสำนวนกลอน เป็นการดำเนินทำนองอย่างหนึ่ง โดยใช้เสียงทั้ง 7 (โด เร มี ฟา ซอล ลา ที) มาร้อยเรียงกัน ให้เป็นทำนองให้มีการสัมผัสของทำนองในลักษณะสัมผัสนอก/สัมผัสใน/สัมผัสภายในวรรค (ความหมายคล้ายคลึงกับข้อที่ 1, 2 และ 3)
5. สอดทำนอง เป็นการดำเนินทำนองอย่างหนึ่งของเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง เช่น จะเข้ ซออู้ ซอด้วง เป็นต้น เพื่อร่วมบรรเลงในลักษณะการประสานเสียงไปพร้อมกันอย่างกลมกลืน
6. ทางซ้อง คือการใช้เสียงของตัวโน้ตผู้ร้อยเรียงเป็นทำนองที่ใช้สำหรับซ้องวงใหญ่/ซ้องมโหรี ซึ่งทั้ง 2 คำนี้มีลักษณะที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน กล่าวคือ ทางซ้องสามารถปรับเปลี่ยนเป็นสำนวนอื่นได้ แต่โครงสร้างของทำนองสารัตถะยังคงเดิม
7. ทำนองหลัก/ทำนอง เป็นทำนองแก่นโครงสร้างของกลุ่มเสียงที่เรียงร้อยเป็นท่วงทำนองต่างกัน (Chaisare, 2016)

ประเด็นที่ 1 ว่าด้วยศึกษาหลักการสอดทำนองในวงมโหรี

การสอดทำนอง (Counterpoint) ในวัฒนธรรมดนตรีไทยถือเป็นการประสานแนวนอน (Horizontal Harmony) กล่าวคือ เป็นกลวิธีการดำเนินทำนองเพื่อบรรเลงรวมวงอย่างหนึ่ง เช่น ทางซอด้วง ทางซออู้ ทางจะเข้ร้อยเรียงสอดทำนองประสานเสียงบรรเลงไปพร้อมกันจนถึง ณ จุดหนึ่งในส่วนทำนองจบเพลง และสำนวนกลอนที่ปรากฏต้องแสดงลีลาเฉพาะเครื่องอย่างเหมาะสมตามหน้าที่ของตน หลักการในการสอดทำนองนี้ ผู้วิจัยแบ่งกลุ่มการสอดทำนองตามหน้าที่ในการบรรเลง โดยใช้แนวคิดของครุมนตรี ตรีโมท ซึ่งรองศาสตราจารย์ ดร.จตุพร สีม่วง ได้กล่าวถึงแนวคิดการสอดทำนองตามหน้าที่ของเครื่องดนตรีในการบรรเลง ความว่า “ครั้งหนึ่งครุมนตรี ตรีโมท กล่าวเรื่องนี้ในงานการประชุมดนตรีไทยที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ การผูกสำนวนกลอนให้แบ่งกลุ่มตามหน้าที่ เช่น จะเข้ทำหน้าที่เหมือนซ้อง ก็ต้องผูกสำนวนออกให้เป็นหลักของวง ระนาดเอกมโหรีกับซอด้วงเป็นเครื่องนำในกลุ่มเสียงแหลมต้องผูกสำนวนกลอนให้สัมพันธ์กัน” (Seemuang, June 28, 2023)

เมื่อเป็นเช่นนี้การแบ่งกลุ่มของการผูกสำนวนกลอนเพื่อให้การสอดทำนองนั้นมีความกลมกลืนไปกับทางซ็องมโหรี จึงแบ่งได้ดังนี้

1. ทางจะเข้ต้องมีความกลมกลืนกับทางซ็องมโหรี การดำเนินทำนองของทางจะเข้เป็นสำนวนที่ร้อยเรียงขึ้นโดยการแปลทำนอง (Translation) ซึ่งเป็นทำนองตรง ๆ เรียบ ๆ ไม่ซับซ้อน เพื่อร่วมทำหน้าที่เป็นหลักในการบรรเลงมโหรีเพื่อให้เกิดความกลมกลืนกับทางซ็องมโหรี

ตัวอย่าง เพลงนางนาค ท่อนที่ 1 จังหวะที่ 2

ซ็องมโหรี	- ดิ - ริ	มิ ริ --	-- ล ท	-- ดิ ริ	- ซิ - มิ	- ริ --	ดิ ดิ --	ริ ริ - มิ
	- ซ - -	-- ดิ ท	ล ซ - -	ล ท - -	- ซ - มิ	- ริ - ด	- - - ริ	- - - มิ
จะเข้	- ดิ - ริ	มิ ริ ดิ ท	ล ซ ล ท	ล ท ดิ ริ	ซ ล ซ มิ	ซ มิ ร ด	ด ด - ด	ซ ด ร มิ
	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ด - -	- - - -
	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ด - -	- - - -

ทางจะเข้ที่ปรากฏ พบว่า ในสำนวนทำเป็นสำนวนที่บรรเลงเหมือนกับทางซ็องมโหรีทุกประการ เนื่องด้วยสำนวนทางซ็องมโหรีในท่อนที่ 2-4 เป็นสำนวนเก็บบังคับมือ เมื่อจะเข้ต้องแสดงหน้าที่ในการดำเนินทำนองเพื่อร่วมเป็นหลักให้กับมโหรี จึงเป็นเหตุให้สำนวนกลอนจะเข้ขึ้นนั้นเหมือนกับทางซ็องมโหรี แล้วเมื่อพิจารณาในสำนวนรับพบว่ากระสวนทำนองทางซ็องมโหรี เป็นสำนวนอิสระ จึงเอื้อต่อการผูกสำนวนกลอนเป็นทางจะเข้ได้เป็นอย่างดี แต่ในกรณีนี้จะเห็นได้ว่า การเคลื่อนที่ของเสียงในทางซ็องมโหรีมีการเคลื่อนที่ของเสียงไปในแนววิถีขึ้น แต่ทางจะเข้มีการเปลี่ยนแนววิถีของเสียงในการดำเนินทำนองสวนกับทางซ็องมโหรี เพื่อต้องการแสดงอัตลักษณ์ในการบรรเลงจะเข้โดยการติดพร้อมกันทั้งสามสายที่เสียงโด (สายเอก สายทุ้ม และสายลวด) จากทำนองดังกล่าวถือเป็นทำนองอัตลักษณ์ของทางจะเข้ เพราะเป็นสำนวนที่ปรากฏเฉพาะจะเข้เท่านั้น แม้ว่าทางจะเข้ในจังหวะนี้จะเป็นสำนวนเรียบ ๆ ตรงไปตรงมาเพื่อแสดงหน้าที่เป็นหลักของวงร่วมกับซ็องมโหรีก็ตาม แต่จะเห็นได้ว่าในสำนวนรับสำนวนกลอนที่ปรากฏได้แสดงความเป็นตัวตนของทางจะเข้ไว้อย่างสมบูรณ์

2. ทางระนาดเอกมโหรีต้องมีความสัมพันธ์กับทางซอด้วง และมีความกลมกลืนกับทางซ็องมโหรี เมื่อพิจารณาแล้ว พบว่าขั้นตอนนี้ผู้วิจัยได้เลือกผูกสำนวนกลอนของเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ในกลุ่มเครื่องนำจำพวกเสียงแหลม ได้แก่ ระนาดเอกมโหรี และซอด้วง ซึ่งสำนวนกลอนของเครื่องดนตรีทั้งสองต้องมีความสัมพันธ์กันอย่างสนิทหรืออาจกล่าวได้ว่ามีความละม้ายคล้ายกันให้มากที่สุด “ทางซอด้วงกับระนาดเอกมโหรีแทบจะเหมือนกัน สีเกาะให้เหมือนกับระนาดเอกไว้ก่อน แล้วกลอนระนาดกับกลอนซอด้วงก็หยิบยืมกันได้ ถ้าเล่นแล้วมันสัมพันธ์ไปด้วยกันดี” (Chuppunnarat, March 5, 2023) “สำนวนกลอนที่ใช้ดี ควรสอดคล้อง และเป็นไปในทางเดียวกับซอด้วง” (Fachamroom, 2017) นอกจากทางระนาดเอกมโหรีที่ต้องมีความสัมพันธ์กับทางซอด้วงแล้วนั้น การสอดทำนองของเครื่องดนตรีทั้งสองต้องมีความกลมกลืนไปกับทางซ็องมโหรีที่กำหนด

ตัวอย่าง เพลงนางนาค ตอนที่ 1 จังหวะที่ 3

ห้องมโหรี	----	- มี่ - มี่	-- คี คี	- รี่ - มี่	- ซี่ - ลี่	- ซี่ - -	มี่ มี่ - -	รี่ยี่ - ท
	--- ม	----	- ค - -	- ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	--- ร	--- ฟ
รณ.มโหรี	ท ซ ล ท	คั ล ท คั	รึ ท คั รึ	มึ คั รึ มึ	รึ มึ ซึ ลึ	ม ซึ รึ มึ	ลึ ซึ มึ รึ	ซึ มึ รึ ท
ซอด้วง	ม ร ม ม	ม ซึ ม ม	ซึ มึ รึ คั	ซ ค ร ม	ร มึ ซึ ลึ	ม ซึ ร ม	ลึ ซึ ม ร	ซึ ม ร ท

จากสำนวนที่ปรากฏ หากพิจารณาทางระนาดเอกในสำนวนทำ พบว่าเป็นการดำเนินทำนองไล่เสียงขึ้นไปทีละเสียงอย่างเป็นระบบ ซึ่งทางเค้าโครงของระนาดเอกมโหรีนี้มีความเหมาะสมกับทางห้องมโหรีดังต่อไปนี้มากกว่า

ห้องมโหรี	- ล - -	ซ ซ - -	คั คั -	รี่ยี่ - มี่
	- ม - ร	--- ค	--- ร	--- ม
รณ.มโหรี	ท ซ ล ท	คั ล ท คั	รึ ท คั รึ	มึ คั รึ มึ

หากพิจารณาเนื้อแท้ของทางห้องมโหรีในสำนวนทำ พบว่าเป็นสำนวนเท่าเสียงมี สามารถแปลทำนองสำนวนนี้ให้มีความตรงไปตรงมาได้ โดยการบรรเลงให้เหมือนกับทางซอด้วงดังตัวอย่างข้างต้น สำหรับแนวคิดในการผูกสำนวนกลอนของทั้งสองทางนี้ เป็นการแสดงภูมิปัญญาการแปรทางระนาดเอกเพื่อให้เกิดความต่างไปจากทางห้องมโหรี โดยให้ซอด้วงทำหน้าที่ในการดำเนินทำนองให้มีความกลมกลืนไปกับทางห้องมโหรีอย่างเคร่งครัด แนวคิดอีกประการหนึ่งของการเดินกลอนระนาดเอกมโหรีแบบไล่เสียงขึ้นไปทีละเสียงคือ เป็นการเลี่ยงการตีเสียงซ้ำ ซึ่งนักระนาดเอกบางท่านมีความรู้สึกว่าการละเว้นการตีซ้ำลูกซ้ำเสียงได้ ถือเป็นการแสดงภูมิปัญญาของระนาดเอก ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับการเลือกใช้ให้เหมาะสมตามบริบท และการผูกสำนวนกลอนแบบแปรเปลี่ยนทำนองไปจากทางห้องที่กำหนด ควรเลือกทำเพียงเครื่องเดียวหรือสองเครื่องภายในกลุ่มหน้าที่ของเครื่องดนตรี เช่น ระนาดเอกมโหรีและซอด้วง เป็นต้น แต่ในกรณีนี้ ผู้วิจัยต้องการให้สำนวนกลอนระนาดเอกมโหรีลอยเด่นออกมาเพียงเครื่องเดียว และให้เครื่องดนตรีอื่น ๆ เป็นฝ่ายสนับสนุนการยืมเสียงของสำนวนเท่าไว้

ในสำนวนรับ พบว่า การผูกสำนวนกลอนของทางระนาดเอกมโหรีและทางซอด้วงเป็นสำนวนเดียวกันทั้งหมด โดยทั้งสองทางนี้เป็นสำนวนที่ผูกขึ้นเพื่อให้ความกลมกลืนกับทางห้องมโหรีอย่างสมบูรณ์ ซึ่งเมื่อพิจารณาการสอดทำนองในประโยคนี้ พบว่าทางระนาดเอกและทางซอด้วง เป็นสำนวนกลอนที่มีแปลทำนองอย่างเรียบ ๆ มีความตรงไปตรงมาและสะอาดเรียบร้อย เป็นหลักเป็นฐานที่แสดงความเป็นผู้นำโดยหน้าที่ของเครื่องดนตรีได้อย่างสมบูรณ์ และมีการใช้ขอบเขตของช่วงเสียงได้อย่างเหมาะสมกับทางห้องมโหรี ซึ่งนำไปสู่ความกลมกลืน

3. ทางระนาดทุ้มมีโหรีต้องมีความสัมพันธ์กับทางซอู้ และมีความกลมกลืนกับทางซ็องมีโหรี

ตัวอย่าง เพลงพัดชา ท่อนที่ 1 จังหวะที่ 2

ซ็องมีโหรี	----	- มี - มี	-- ดิ ดิ	- ริ - มี	- ดิ --	ริ มี - ซิ	- ลี - ซิ	- มี - ริ
	--- ม	----	- ด --	- ร - ม	- ด --	- ม - ซ	- ลี - ซ	- ม - ร
ระนาดโท	-- มม -	- มี --	ซ ม --	มมี - ซซ	-- ร ม	ฟ ซ --	ร ม ฟ ซ	- ม --
มีโหรี	--- ม	- ม - ม	-- ร ด	- ร - ม	- ด --	--- ด	----	ด -- ร
ซอู้	--- ม	- ม ม ม	ซ ม ร ด	มี ร ซ ม	ซ ด ร ม	ฟ ด ฟ ล	ซ ดิ ฟ ลี	ซ ฟ ม ร

ทางซ็องมีโหรีประโยคนี้มีลักษณะเป็นทางซ็องอิสระเหมาะแก่การผูกสำนวนกลอน การสอดทำนองระหว่างทางระนาดทุ้มมีโหรีกับทางซอู้ในสำนวนทำ เมื่อพิจารณาแล้ว พบว่าห้องที่ 1 และ 2 เป็นการผูกสำนวนอย่างเรียบง่ายในลักษณะสำนวนเท่าเสียงมี จากนั้นในห้องที่ 3 และ 4 เริ่มมีการผูกสำนวนกลอน ซึ่งทางที่ปรากฏระหว่างทางระนาดทุ้มมีโหรีและทางซอดังถูกกำหนดให้เป็นสำนวนเดียวกัน แต่ในการบรรเลงสำนวนนี้ในทางระนาดทุ้มมีความจำเป็นต้องสะเดาะเพื่อให้เกิดรสอย่างระนาดทุ้ม และในสำนวนรับพบว่า ทางระนาดทุ้มมีการใช้สำนวนซ้ำในห้องที่ 5-7 คือ ด, ร, ม, ฟ และ ซ และในห้องที่ 8 เป็นสำนวนปิดท้าย คือ /ด ม - ร/ ทางระนาดทุ้มมีโหรีในสำนวนรับนี้เป็นสำนวนที่ต้องใช้เม็ดพรายการดูเสียงเพื่อส่งเสริมให้สำนวนนี้เกิดอรรถรสมากขึ้น และที่สำคัญสำนวนนี้มีความเป็นอัตลักษณ์ที่แสดงตัวตนของระนาดทุ้มได้อย่างชัดเจน

เมื่อพิจารณาทางซอู้ในสำนวนรับต่อไป พบว่าทางระนาดทุ้มมีโหรีมีการร้อยเรียงขึ้นไว้อย่างน่าสนใจและเป็นอัตลักษณ์ จึงทำให้ทางซอู้ต้องแนวคิดในการสอดทำนองให้มีความกลมกลืนกับทางระนาดทุ้มมีโหรี ทางซอู้ในสำนวนรับจึงต้องแสดงอัตลักษณ์ลีลาของสำนวนไว้อย่างชัดเจน จะเห็นได้ว่าทางระนาดทุ้มมีโหรี และทางซอู้มีการสร้างสำนวนที่เป็นอัตลักษณ์ทั้งคู่ แม้ว่าจะแสดงตัวตนที่ชัดเจนแต่สำนวนของทั้งสองมีการสอดทำนองกันอย่างกลมกลืน และที่สำคัญสำนวนของทั้งสองเครื่องยังมีกลมกลืนกับทางซ็องมีโหรีที่กำหนด

4. ทางขลุ่ยเพียงออและซอสามสายมีความกลมกลืนกับทางซ็องมีโหรี เครื่องดนตรีทั้งสองนี้ ทำหน้าที่ในการตกแต่งทำนองในลักษณะการเชื่อมประสานรอยต่าง ๆ ของทำนองให้มีความเรียบสนิท การดำเนินทำนองของขลุ่ยเพียงออเป็นลักษณะเก็บ โหยหวนบ้าง โดยใช้กลวิธีของเครื่องเป่าไทย คือ การใช้เสียงและการใช้ลม ทำนองที่ปรากฏต้องมีความกลมกลืนกับทางซ็องมีโหรี และการดำเนินทำนองของซอสามสายสามารถทำทางซอให้เก็บบ้าง โหยหวนบ้าง เป็นทำนองห่าง ๆ ให้มีความใกล้กับทางซ็องเพื่อความกลมกลืนกับทางซ็องมีโหรี

พิชิต ชัยเสรี ได้ให้สัมภาษณ์ ประชากร ศรีสاکว่า ด้วยเรื่องการบรรเลงซอสามสายในบทความเรื่อง ‘หลักการบรรเลงซอสามสายตามแนวทางของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทีน’ (Srisakon, 2018) ความว่า

“ในความเข้าใจของฉันที่ได้เรียนกับซอสามสายกับอาจารย์เจริญใจ คือ ต้องสีทางซ้องเข้าไว้ อย่าไปสีเก็บ เพราะซอสามสายสีเก็บเมื่อไหร่จะถูกกลืนหมดไม่เหลือเลย ต้องสีเป็นทางซ้องเข้าไว้ ต้องสีจาว ๆ เสียงมันถึงจะออก หากถ้าสีอย่างนี้ได้มันจะแสดงตัวตนในวงมโหรีมาได้ทีเดียว ถ้าสีเก็บบิบบิ ๆ ต่อให้เอาไมโครโฟนจ่อก็ถูกกลบ เพราะสู้เสียงซอไม่ได้ เสียงก็จ้ำไม่เท่ากับซอด้วง อยู่ตรงไหนก็ไม่รู้”

ตัวอย่าง เพลงลีลากระทุ่ม ท่อนที่ 1 จังหวะที่ 4

ซ้องมโหรี	-- รี่ มี่	- ซี่ - ลี่	- ลี่ - ลี่	- ซี่ - มี่	- ลี่ - -	ซี่ มี่ - -	- - - ดี่	รี่ รี่ - ท
	- - ดี่ -	- ซ - ล	- ดี่ - ล	- ซ - ม	- - ซี่ มี่	- - รี่ ดี่	- ซ - -	- - - ฟ
ขลุ่ยเพียงออ	ม ด ร ม	ร ม ซ ล	ดี่ รี่ ดี่ -	ล - ซ ม	- ล ซ ม	- ร - ด	- - - ร	มรด - รม
ซอสามสาย	- ด ร ม	- ซ - ล	- ดี่ - ล	ซลึซ - ล	ซม - ซม	- ร - ด	ท ล ร ล	ท ด ร ม

จากสำนวนทางซ้องมโหรีในประโยคนี้ พบว่าเป็นทางซ้องอิสระเป็นส่วนใหญ่ จึงทำให้การผูกสำนวนกลอนของทางขลุ่ยเพียงออในสำนวนทำห้องที่ 1 และ 2 มีการบรรเลงเก็บเต็มพยางค์ ซึ่งเป็นการแปลทำนองอย่างตรง ๆ และห้องที่ 3 และ 4 มีการสร้างทำนองอิหลักอิเหลือเพื่อเป็นการตกแต่งลีลาของทำนองให้มีความน่าสนใจ และในสำนวนรับพบว่า ทางซ้องในห้อง 5 และ 6 เป็นสำนวนเก็บบังคับมือ แต่ทางขลุ่ยเพียงออที่ร้อยเรียงขึ้นมีความตั้งใจให้ทำนองในสำนวนรับทั้ง 4 ห้อง เป็นทำนองครวญ โดยแทรกเม็ดพรายการสะบัดเพื่อให้เสียงในลักษณะการเอื้อน อีกทั้งสำนวนนี้ถือเป็นการคลี่คลายของทำนองให้จาวออกเพื่อแสดงการใช้ทักษะลม ซึ่งทำนองในลักษณะนี้เป็นการครวญทำนองโดยใช้ลมให้มีความต่อเนื่อง เพื่อเป็นการประสานรอยต่อของทำนองให้สนิทขึ้น

ทางซอสามสาย มีการผูกสำนวนโดยใช้สายครบทั้ง 3 สาย จากสายเอก สายกลาง และสายทุ้ม ไหลลงมาตามลำดับสำนวนของทางซอสามสายนี้บรรเลงเป็นทำนองครวญ โดยการแทรกเม็ดพรายการพรม การสะบัด เพื่อให้ทำนองในส่วนนี้เกิดลีลาที่น่าฟัง นอกจากนี้ในห้องที่ 7 และ 8 เป็นการผูกสำนวนกลอนในลักษณะเก็บเต็มพยางค์ของสายทุ้ม เพื่อการแก้ไขปัญหาเรื่องของขอบเขตเสียงที่ไม่เพียงพอต่อการดำเนินทำนอง จึงต้องมีการร้องเรียงทำนองตามทางที่ปรากฏข้างต้น เพื่อมิให้เกิดสำนวนกลอนพลาด

5. ทางของทุกเครื่องสอดทำนองกันอย่างกลมกลืน การดำเนินทำนองของทุกเครื่องมือในวงมโหรี เป็นทางที่แสดงความเป็นอิสระในการแปลทำนอง/แปรทำนอง โดยเครื่องดนตรีแต่ละชนิดต้องแสดงความเป็นอัตลักษณ์แห่งตนในบริบทที่เหมาะสม หัวใจของการสอดทำนองเพื่อให้เกิดความกลมกลืนในวงมโหรีนั้น มีความเชื่อมโยงแนวคิด 3 ประการ ได้แก่ การประสานประโยชน์ ปราศจากวิหิงสา และความมีอิสระ “สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ ประทานอธิบายไว้ในเรื่องลักษณะการปกครองสยามประเทศแต่โบราณ คุณธรรมสามประการของชาติซึ่งใช้เป็นวิถีทางปฏิบัติเพื่อเป้าหมายสำคัญ” ซึ่งคุณธรรมทั้ง 3 ประการ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี (Chaisare, 1997) เรียกว่า “วิถีไทย” ดังนี้

5.1 การประสานประโยชน์ การบรรเลงรวมวงจะต้องมีการสอดทำนองกันอย่างกลมกลืนภายในระหว่างเครื่องดนตรี และการบรรเลงนี้จะไม่มีการเจ็ดจำหรือโดดเด่นไปกว่าใคร หรือในบางช่วงทำนองอาจมีการตกแต่งทำนองให้ทำนองในช่วงนั้นเกิดความพิเศษลวยตัวเหนือกว่าการบรรเลงทั่วไป เครื่องดนตรีอื่น ๆ จะต้องฟังซึ่งกันและกัน และช่วยสนับสนุนให้เครื่องที่กำลังทำหน้าที่การตกแต่งทำนองได้แสดงศักยภาพออกมาอย่างเต็มที่

5.2 ปราศจากวิหิงสา การบรรเลงย่อมต้องการช่วยเหลือซึ่งกันและกัน หากผู้ใดหลงเพลงบรรเลงผิด เครื่องดนตรีอื่น ๆ ก็จะช่วยการแปรทำนองและเปลี่ยนท่วงทำนองกลับมาบรรเลงให้ใกล้ทางซ้องมากที่สุด เพื่อช่วยให้ผู้นั้นกลับเข้าเพลงได้อย่างปกติ จะเห็นได้ว่าที่กล่าวมาเป็นการแสดงลักษณะการบรรเลงที่ไม่เบียดเบียน หากแต่มีการช่วยเหลือเกื้อกูลซึ่งกันและกันเป็นสำคัญ

5.3 ความมีอิสระ วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทยให้เสรีภาพไว้ในการบรรเลงตามบริบทและหน้าที่ ซึ่งในกรณีนี้มีเพียงซ้องมโหรีที่ทำหน้าที่เป็นโครงสร้างให้กับผู้บรรเลงทั้งหลายได้ดำเนินทำนอง ตกแต่ง สร้างสรรค์และแปรเปลี่ยนทำนองให้เป็นไปตามปรัชญาของการบรรเลงมโหรี คือการบรรเลงเพื่อการขับกล่อม แต่ในความอิสระนี้จะต้องเป็นไปโดยหลักวิชาการว่าด้วยเรื่องการบรรเลงมโหรี

6. รักษาการเคลื่อนที่ของเสียงให้เป็นไปตามทางซ้องมโหรี การเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีต่าง ๆ แบ่งออกเป็น 3 แนววิถี คือ แนววิถีขึ้น (Way Up) แนววิถีลง (Way Down) และแนววิถีคงที่ (Stand Still) ซึ่งแต่ละวรรคของทางซ้องจะแสดงให้เห็นถึงการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีต่าง ๆ และเครื่องดนตรีที่ขอบเขตของเสียงกว้างหรือสามารถบรรเลงให้ทิศทางของเสียงเป็นไปตามอย่างทางซ้องได้ เครื่องดนตรีนั้น ๆ ควรรักษาการเคลื่อนที่ของเสียงให้เป็นไปอย่างทางซ้อง เพื่อแสดงทิศทางของการเคลื่อนที่ของเสียงอย่างเป็นหมู่คณะ

ตัวอย่าง เพลงลีลากระทุ่ม ท่อนที่ 2 จังหวะที่ 1

ห้องมโหรี	--- รี่	-- มี่ มี่	--- ซี่	-- มี่ มี่	--- ล	- ซ - -	- มี่ - มี่	--- รี่
	--- ร	- ม - -	--- ซ	- ม - -	--- ม	- ร - ม	---	--- ร
จะเข้	-- มม -	- มี่ - -	ซ ม - -		-- ร ม	ฟ ซ - -	ร ม ฟ ซ	- ม - -
	--- ม	- ม - ม	-- ร ด		- ด - -	--- ด	---	ด - - ร
	--- ม	- ม ม ม	ซ ม ร ด	มี ร ซ ม	ซ ด ร ม	ฟ ด ฟ ล	ซ ดี่ ฟ ลี่	ซ ฟ ม ร
ระนาดเอก มโหรี	--- รี่	มี มี มี มี	--- ซี่	มี มี มี มี	- รี่ ดี่ ล	- ซ - มี	มี มี ซี่ มี	รี่ ดี่ - รี่
ซอด้วง	--- ร	ม ม ม ม	--- ซี่	ม ม ม ม	- ร ด ล	- ซ - มี	มี มี ซี่ มี	ร ด - ร
ระนาดโท มโหรี	--- รี่	-- มี่ มี่	--- ซี่	-- มี่ มี่	- รี่ ดี่ ล	- ซ - -	ซี่ - มี รี่	- มี - รี่
	--- ร	- ม - -	--- ซ	- ม - -	- ร ด ม	- ร - มี	---	ดี่ - - ร
ซออู้	--- ร	ม ม ม ม	--- ซ	ม ม ม ม	- รี่ ดี่ ล	- ซ - มี	ร ม ซ ม	ร ด - ร
ขลุ่ยเพียงออ	--- รี่	- มี มี มี	--- ซี่	- มี มี มี	- รี่ ดี่ ล	- ซ - มี	มี มี ซี่ มี	รี่ ดี่ - รี่
ซอ สามสาย	---	---	--- ซ	---	- รี่ ดี่ ล	- ซ - มี	---	---
	--- ร	- ม ม ม	---	- ม ม ม	---	---	ร ม ซ ม	ร - - ร
	---	---	---	---	---	---	---	- ด - -

จะเห็นว่าทางห้องมโหรีในสำนวนทำการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถึคังที่ กล่าวคือ เป็นการยื่นเสียงสำนวนเท่าเสียงมีสูง เมื่อเครื่องดนตรีต่าง ๆ เริ่มการดำเนินทำนอง พบว่า ทำนองของเครื่องดนตรี ได้แก่ จะเข้ ระนาดเอกมโหรี ระนาดทุ้มมโหรี ซอด้วง และขลุ่ยเพียงออ เป็นเครื่องดนตรีที่มีขอบเขตของเสียงที่สามารถบรรเลงสำนวนเท่าเสียงมีสูงได้ ยกเว้นทางซอสามสายเพียงเครื่องเดียว เนื่องจากซอสามสายไม่มีเสียงมีสูงในระบบการวางนิ้วปกติ จึงทำให้ซอสามสายต้องบรรเลงเท่าเสียงมีด้วยระดับเสียงที่สายกลาง

ทางห้องมโหรีในสำนวนรับ จะเห็นว่าสำนวนในห้องที่ 6 มีการผันเสียงจากเสียงซอลขึ้นไปหาเสียงมีสูง (คู่ 6) ซึ่งพิจารณาแล้วสำนวนนี้ถือเป็นสำนวนบังคับที่ผู้บรรเลงควรรักษาการผันเสียงคู่ 6 นี้ไว้ให้ถูกต้อง เป็นเหตุให้ทางของทุกเครื่องมือในวงมโหรีนี้มีการผันเสียงสูงขึ้นไปเป็นคู่ 6 ที่เสียงมีสูงเหมือนกัน (ยกเว้นซอสามสาย) ด้วยเพราะว่าซอสามสายไม่มีเสียงมีสูง จึงเป็นเหตุให้ซอสามสายต้องเปลี่ยนทิศทางการบรรเลงลงมาที่เสียงมีต่ำ อย่างไรก็ตาม มวลเสียงที่มีจำนวนมากกว่าของเครื่องอื่น ๆ จะสามารถช่วยกันรักษาการเคลื่อนที่ของเสียงให้เป็นไปในแนววิถึเดียวกับทางห้องมโหรีได้อย่างกลมกลืน

ประเด็นที่ 2 ว่าด้วยกลวิธีการสอดทำนองในเพลงประเภททางพื้น และทางกรอ

1. เพลงนางนาค ใช้ทางเสียงเพียงออล่าง และเพลงพัตซา ลีลากระทุ่ม กราวรำมอญ และประพาสเกตราให้ทางเสียงเพียงออบน ซึ่งทั้ง 5 เพลงนี้ ผู้วิจัยใช้ทางเสียงตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พ.ศ. 2545 (Office of Higher Education Standards, 2001) โดยสำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัยเป็นหลัก หากพิจารณาถึงการใช้ระดับเสียงของเพลงนางนาคแล้ว ถือว่ามีความแตกต่างจากแนวคิดเรื่องการใช้ทางเสียงในวงมโหรี ซึ่งโบราณาจารย์ได้กำหนดทางเสียงเพียงออบนสำหรับวงมโหรี/เครื่องสาย แต่ในกรณีนี้ถือมิใช่เรื่องแปลกแต่อย่างใด เนื่องจากในวงการดนตรีไทยมีการบรรเลงเพลงนางนาคด้วยวงมโหรี/เครื่องสาย อยู่ด้วยกันทั้งหมด 3 ทางเสียง ได้แก่ ทางเพียงออบน ทางเพียงออล่าง และทางขวา “เสียงขวาที่พวกเราศิลปินฯ จุฬา เรียนกันเรื่องนี้เราเคยมาประชุมกันแล้ว แม่ท่วมเป็นคนบอกเองว่าเสียงนี้แหละ (เสียงขวา) ซึ่งอาจารย์เจริญใจท่านก็เห็นด้วย” (Chaisare, August 12, 2022) อย่างไรก็ตาม การบรรเลงเพลงนางนาคด้วยทางเสียงเพียงออล่างนั้นถือว่าอยู่ในกลุ่มเสียง (เพียงออ) เช่นกัน และการดำเนินทำนองทางของทุกเครื่องมือก็สามารถบรรเลงได้อย่างสะดวกและเกิดความปลั่งจำเพาะอย่างวงมโหรีไม่แพ้การบรรเลงด้วยทางเสียงเพียงออบน

2. ปรับทางซ้องครึ่งจังหวะแรกในเพลงพัตซาให้เป็นสำนวนเท่าเสียงโด เพื่อความกลมกลืนระหว่างรอยต่อของเพลง ตับนางนาค สองชั้น ถือว่าเป็นเพลงตับ ประเภทตับเพลง ซึ่งหัวใจสำคัญของตับเพลง คือ นำเพลงที่มีทำนองลีลาในลักษณะเดียวกันมาร้อยเรียงต่อกันให้ถูกต้องตามแบบแผนการบรรเลงเพลงตับ โดยคำร้องจะติดต่อกันเป็นเรื่องเดียวกันหรือไม่คำนึงถึง เมื่อเป็นเช่นนี้ จะพบว่าเพลงแรกที่บรรเลงคือเพลงนางนาค สองชั้น แล้วจะออกด้วยเพลงพัตซา สองชั้น ซึ่งทั้งสองเพลงนี้บรรเลงทางเสียงต่างกัน กล่าวคือ เพลงนางนาค บรรเลงทางเพียงออล่าง และเพลงพัตซา บรรเลงทางเพียงออบน จึงเป็นเหตุให้ต้องมีการเปลี่ยนสำนวนทางซ้องในสำนวนทำนองเพลงพัตซาให้เป็นสำนวนเท่าแท้ ๆ เพื่อสร้างความกลมกลืนระหว่างรอยต่อของเพลงให้มีความสนิทมากที่สุด

ตัวอย่าง เพลงพัตซา ท่อนที่ 1 จังหวะที่ 1 (ทางซ้องเดิม)

ซ้องมโหรี	- ซ - ดิ	-- ริ มิ	- ซิ - มิ	- ริ - ดิ	- ริ ดิ ล	- ซ - -	ดิ ดิ - -	ริ ริ - มิ
	- ร - ด	- - - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ร ด ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม

ตัวอย่าง เพลงพัตซา ท่อนที่ 1 จังหวะที่ 1 (ปรับทางซ้องใหม่)

ซ้องมโหรี	- - - ล	-- ดิ ดิ	- - - ริ	- - ดิ ดิ	- ริ ดิ ล	- ซ - -	ดิ ดิ - -	ริ ริ - มิ
	- - - ม	- ด - -	- - - ร	- ด - -	- ร ด ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม

เมื่อพิจารณาให้ดี จึงพบว่าทางซ็องเดิมเป็นสำนวนเท่าซ่อนเงื่อน ที่แสดงถึงภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์ไว้อย่างดี เหตุที่กล่าวว่าเป็นสำนวนเท่า ให้อธิบายที่ทางร้องเป็นสำคัญ โดยเฉพาะเพลงที่เป็นสำเนียงไทย การร้องจะไม่นิยมร้องสำนวนเท่า และมักจะเข้าที่เนื้อร้องเลย เช่น เพลงกล่อมনারี ลีลากระทุ่ม เป็นต้น และเมื่อมีการปรับทางซ็องให้เป็นเท่าเสียงโต จะเห็นว่าความกลมกลืนของรอยต่อระหว่างเพลงมีความสนิทเป็นอย่างดี ซึ่งถือว่าเป็นลักษณะเฉพาะของประเภทดับเพลงที่ควรให้ความสำคัญ แต่อย่างไรก็ตาม หากบรรเลงรอยต่อของเพลงอย่างทางซ็องเดิมนั้นไม่ได้ผิดแต่อย่างใด การปรับทางซ็องในครั้งจังหวะแรกถือเป็นการแสดงภูมิรู้ในการบรรเลงมโหรี เพลงต้นนี้ที่บรรเลงเพลงนางนาคด้วยทางเสียงเพียงออล่าง และออกเพลงพัชชาด้วยทางเสียงเพียงออบบนเท่านั้น

ตัวอย่าง เพลงนางนาค สองชั้น ท่อน 2 ออกเพลงพัชชา สองชั้น ท่อน 1

เพลงนางนาค สองชั้น ท่อน 2 จังหวะที่ 4

ซ็องมโหรี	----	- รี่ - รี่	- มี่ - รี่	- ท - ล	- ท รี่ -	ท ล - -	----	ล ซ - ล
	- - - ร	----	- ม - ร	- พ - ม	- - - ล	- - ซ ม	- ร - ม	- ร - ม

เพลงพัชชา สองชั้น ท่อน 1 จังหวะที่ 1

ซ็องมโหรี	- - - ล	- - ดี่ ดี่	- - - รี่	- - ดี่ ดี่	- รี่ ดี่ ล	- ซ - -	ดี่ ดี่ - -	รี่ รี่ - มี่
	- - - ม	- ด - -	- - - ร	- ด - -	- ร ด ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม

จะเห็นว่าเสียงสุดท้ายของเพลงนางนาคก่อนที่จะออกเพลงพัชชาลูกตกท้ายจังหวะ คือ เสียงลา และถ้าหากเปลี่ยนทางซ็องเพลงพัชชาเป็นสำนวนเท่าเสียงโตแล้ว การเริ่มเสียงแรกของในสำนวนเท่าเสียงโตนี้ คือ เสียงลา /- - - ล/- ด ดี่/ ถือได้ว่าการย้ำเสียงลาคือเป็นเสียงที่สำคัญมาก เนื่องจากการย้ำเสียงเพื่อสร้างรอยต่อที่มีความกลมกลืนและกลมกลืนเพื่อให้ทำนองทั้งสองเพลงเกิดความสนิทมากขึ้น ฉะนั้นการเปลี่ยนทางซ็องในเพลงพัชชา จึงเหมาะสำหรับการบรรเลงดับนางนาค ที่บรรเลงเพลงนางนาคด้วยทางเสียงเพียงออล่าง และต้องการออกเพลงพัชชาด้วยทางเสียงเพียงออบบน

การสอดทำนองในเพลงทางกรอ เพลงลาวดำเนินทราย ด้วยลักษณะของเพลงทางกรอเป็นทำนองค่อนข้างบังคับทางในลักษณะที่มีการลากเสียงนั้น ๆ ให้อาวออกไป ซึ่งมีความแตกต่างกับเพลงทางพื้นอย่างเห็นได้ชัด การสอดทำนองในเพลงลาวดำเนินทรายนี้นี้ จึงต้องใช้ภูมิปัญญาในการตกแต่งทำนองในบางบริบทให้ลอยตัวสูงกว่าการบรรเลงเหมือนทางซ็อง กล่าวคือ แม้ว่าจะเป็นเพลงทางกรอ แต่ยังสามารถสอดแทรกลีลาตามหน้าที่ของเครื่องดนตรีได้ตามสมควรโดยมิให้เสียรูปเพลง และในส่วนผลการวิจัยการสอดทำนองในเพลงลาวดำเนินทรายเป็นพบว่า มีการตกแต่งทำนองให้มีความกลมกลืนกับทางซ็องมโหรีในบางช่วงทำนองตามบริบทโดยมิให้เสีย

อัตลักษณ์เพลง หากการบรรเลงเพลงทางกรอในวงมโหรีบรรเลงเหมือนทางซ้องกันเสียหมด เพียงเพราะยึดหลักว่าเป็นเพลงทางกรอ จะทำให้การบรรเลงนี้ราบเรียบและจืดชืด ประการสำคัญของการสอดทำนองในเพลงประเภทนี้คือ การใช้เม็ดพรายในการคิดประดิษฐ์ตกแต่งทำนองในช่วงบริบทของเพลงให้มีลีลาที่น่าสนใจ ซึ่งเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ในการตกแต่งทำนองเป็นหลักในวงมโหรีนั้น คือ กระจับปี่ และซอด้วง ซึ่งเครื่องดนตรีทั้งสองนี้จัดอยู่ในกลุ่มการบรรเลงด้วยหน้าที่เดียวกัน

ตัวอย่าง เพลงลาวดำเนินทราย ท่อนที่ 1 จังหวะที่ 6 และ 7

ซ้องมโหรี	จังหวะที่ 5	----	-- ซ ล	-- ดั ล	-- ซ ซ
		----	ร ม --	ซ ล --	- ซ --
ระนาดโท มโหรี	จังหวะที่ 5	----	-- ซ ล	-- ดั ล	-- ซ ซ
		----	ร ม --	ซ ล --	- ซ --
ซอด้วง	จังหวะที่ 5	----	ร ม ซ ล	ซ ล ดั ล	- ซ ซ ซ

ตัวอย่าง เพลงลาวดำเนินทราย ท่อนที่ 1 จังหวะที่ 8

ซ้องมโหรี	----	-- ซ ล	-- ดั ล	-- ซ ซ	จังหวะที่ 8	
	----	ร ม --	ซ ล --	- ซ --		
ระนาดโท มโหรี	ม ม ซ ม	-- ซ ล	---	---	จังหวะที่ 8	
	ม ---	ร ม --	ซ ม --	ล ซ - ร		
ซอด้วง	ด ร ม ซ ม	ด ม ซ -	ล - ดั ม	ด ดั ล -	ซ	จังหวะที่ 8

จากทางซ้องมโหรีแสดงให้เห็นว่า สำนวนทางซ้องทั้งสองวรรคเป็นสำนวนเดียวกัน และเป็นสำนวนบังคับ ผู้บรรเลงจึงวางแบบแผนการตกแต่งทำนองทั้งสอง โดยให้เที่ยวแรกบรรเลงทำนองตามอย่างทางซ้องมโหรี เพื่อแสดงให้เห็นถึงทำนองต้นรากของผู้ประพันธ์ ซึ่งทางของเครื่องดนตรีอื่น ๆ จะบรรเลงเหมือนกับทางซ้องมโหรีทั้งหมด เพื่อให้เกิดมวลเสียงพวงมากที่ต้องการรักษาการสอดทำนองให้เป็นไปอย่างทางซ้องที่กำหนด แต่ยกเว้นระนาดทุ้มมโหรีกับซอด้วง ซึ่งถือเป็นเครื่องดนตรีที่มีสิทธิ์ในการตกแต่งทำนองตามสมควร เพื่อให้ทำนองในส่วนนั้นเกิดการลอยตัวเด่นกว่าเครื่องอื่น ๆ จึงมีการตกแต่งทำนองเฉพาะในจังหวะที่ 7 ซึ่งทางที่ปรากฏนี้ พบว่าทางระนาดทุ้มมโหรีมีการตกแต่งทำนองเฉพาะห้องที่ 1, 3 และ 4 ส่วนในห้องที่ 2 เป็นการรักษาทำนองเดิมอย่างทางซ้องมโหรีเพื่อมิให้เสียรูปเพลง และจะเห็นว่าทางซ้องมโหรีแท้จริงแล้วในห้องที่ 1 เป็นทำนองว่างเปล่า แต่ระนาดทุ้มมโหรีได้มีการตกแต่งทำนองในส่วนนี้โดยการผูกกลอนแทรกขึ้นมาด้วยการสะบัดเสียงมี และย่ำที่เสียงมีอีกครั้งในพยางค์ที่ 4 ส่วนทางซอด้วงนั้นมีความตั้งใจที่จะเป็นส่วนสนับสนุนโดยการผูกสำนวนกลอนในห้องที่ 1 ให้มีความละม้ายคล้ายกับทางระนาดทุ้มมโหรี ด้วยการสะบัดขึ้น 3 เสียง แล้วย่ำเสียงมีที่พยางค์ที่ 4 ให้เหมือนกับทางระนาดทุ้มมโหรี และหลังจากนั้นในห้องที่ 2-5 ซอด้วงได้ใช้เม็ดพรายลีลาทำนองล้ำหลัง และมีการผันเสียงเป็นคู่ 8 จากเสียงโดต่ำขึ้นไปเสียงโดสูง และใช้ทำนองล้ำหลังไปตกในห้องถัดไปที่เสียงซอล

อภิปรายผล

การบรรเลงมโหรีให้มีความพอดีและความกลมกลืนนั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้บรรเลงต้องมีความเข้าใจในรสแห่งสุนทรียศาสตร์ และมีความเข้าใจถึงปรัชญาการบรรเลงมโหรี กล่าวคือ การบรรเลงเพื่อขับกล่อม และต้องมีความรู้ความเข้าใจในเพลงที่เหมาะสมแก่การบรรเลงมโหรี วงมโหรีเป็นวงดนตรีที่ใหญ่ประเภทหนึ่ง มีเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองทั้งหมด 8 ชนิด ได้แก่ ระนาดเอกมโหรี ระนาดทุ้มมโหรี ซ้องมโหรี จะเข้ ซอด้วง ซออู้ ซอสามสาย และขลุ่ยเพียงออ และทุก ๆ เครื่องดนตรีย่อมมีลักษณะเฉพาะแห่งตนในการดำเนินทำนอง อันนำไปสู่การสอดทำนองกันอย่างกลมกลืน หากพิจารณาอย่างตรงไปตรงมา เป็นที่แน่ชัดว่าการบรรเลงรวมวง หากมีเครื่องจำนวนมากย่อมตามมาด้วยการ “มากความ” เพราะฉะนั้นการแก้ปัญหาการมากความที่จะเกิดขึ้นในการสอดทำนองเพื่อการบรรเลงรวมวง จึงต้องมีการจัดรูปแบบการบรรเลงโดยการผูกสำนวนกลอนเป็นทางเครื่องต่าง ๆ ไปตามหน้าที่ของเครื่องดนตรี และที่สำคัญภาพรวมของการบรรเลงต้องมีแสดงถึงความพอดี และความกลมกลืนในการบรรเลงมโหรี จากหลักการที่กล่าวมานี้มีความสอดคล้องกับ “หน้าที่ของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในวงมโหรี” ที่ ดร. สิริชัยชาญ พักจำรูญ (Fachamroom, 2017) กล่าวว่า ขลุ่ยเพียงออและซอสามสายบรรเลงเก็บข้าง โห่ยหวนข้าง ระนาดเอกมโหรีให้มีความสอดคล้องกับทางซอด้วง ระนาดทุ้มมโหรีและซออู้ ดำเนินทำนองหยอกล้อไปกับเครื่องดำเนินทำนองด้วยกัน จะเข้บรรเลงให้สอดคล้องกับทำนองหลักของเพลง ซ้องมโหรีทำหน้าที่บรรเลงเป็นหลักให้กับวงมโหรี นอกจากนี้การผูกสำนวนกลอนเป็นทางเครื่องต่าง ๆ ได้มีการจัดกลุ่มการสอดทำนองให้เป็นไปตามหน้าที่ในการบรรเลง ซึ่งแนวคิดนี้มีความสอดคล้องกับแนวคิดของครุมนตรี ตราโมท ตามที่รองศาสตราจารย์ ดร. จตุพร สีม่วง ได้กล่าวไว้ และสิ่งสำคัญอีกประการคือภาพรวมในการสอดทำนองซึ่งเครื่องดนตรีทุกชิ้นในวงมโหรี มีความสำคัญและต้องปฏิบัติให้ตรงกับหน้าที่ไม่ก้ำก๋ายกัน อันจะทำให้การบรรเลงเพลงนั้น ๆ ไพเราะ สามารถโน้มน้าวจิตใจให้ผู้ฟังเข้าถึงสุนทรียรสได้ และภาพรวมของการบรรเลงรวมวงว่าด้วยการสอดทำนองยังมีความสอดคล้องกับแนวคิดของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี (Chaisare, 1997) ที่ว่าด้วยวิถีไทย 3 ประการ ได้แก่ 1) การประสานประโยชน์ เป็นการบรรเลงดนตรีไทยนั้นจะต้องสอดคล้องประสานกลมกลืนกันไปทุกเครื่องมือ จะมีใครเจ็ดจำพิเศษกว่าผู้อื่นหาได้ไม่ 2) ปราศจากวิหิงสา ในการบรรเลงย่อมต้องคอยช่วยเหลือกัน ถ้าผู้ใดเกิดหลงลืมผิดพลาดประการใด ผู้อื่นจะหยุดการตบแต่งแปรเปลี่ยนท่วงทำนองหันกลับมาบรรเลงด้วยทำนองหลักอันเป็นลักษณะของซ้องวงใหญ่ และ 3) ความมีอิสระ ดนตรีไทยมีเสรีเต็มที่ในการปฏิบัติบรรเลง ทำนองหลักจากซ้องวงใหญ่เป็นเพียงโครงสร้างให้นักดนตรีทั้งปวงอาศัยเป็นแนวทางเพื่อตบแต่ง สร้างสรรค์ แปรเปลี่ยน และดำเนินปฏิภาณกวี

จะเห็นได้ว่าการสอดทำนองในวงมโหรี เป็นเพียงหลักการที่ต้องใช้องค์ความรู้ผนวกกับประสบการณ์ตรงทางดนตรีไทยที่มีความเกี่ยวข้องกับวงมโหรี อีกทั้งยังต้องมีความเข้าใจถึงหลักความงามทางสุนทรียศาสตร์ ว่าด้วยความพอดี และความกลมกลืน เพื่อนำองค์ความรู้ไปปรับใช้และประสานประโยชน์ต่อไป จากที่ได้กล่าวมาทั้งสิ้น ผู้วิจัยเชื่อว่า จะแก้ข้อติดขัดของการสอดทำนองให้มีความกลมกลืนและถูกต้องตามแบบฉบับการบรรเลงมโหรีมากขึ้น อย่างไรก็ตาม หลักการต่าง ๆ ที่สรุปออกมาเป็นประเด็นนั้น เป็นเพียงหลักแนวคิดและการแสดงตัวอย่างตามประสบการณ์และรสนิยมของผู้วิจัยเท่านั้น ซึ่งการร้อยเรียงทำนองจนนำไปสู่การสอดทำนองในวงมโหรีสามารถนำไปปรับใช้ให้เกิดความพอดีและกลมกลืนอย่างเหมาะสมตามบริบท

ข้อเสนอแนะ

การผูกสำนวนกลอนอันนำไปสู่การสอดทำนองที่งดงามตามประเพณีท่วงดนตรีไทย เป็นเรื่องยากต่อการอธิบาย หากต้องพาตนเองเข้าไปอยู่ในประสบการณ์ตรง ณ ที่ตรงนั้น แล้วสังเกตอย่างมีส่วนร่วม อาจทั้งเป็นผู้ร่วมบรรเลงในวง หรืออาจเป็นผู้ถูกครูปรับวง และควรรู้ ถาม จดจำ และพินิจพิจารณาด้วยหลักการและเหตุผลตามวิชาการดนตรีไทย การสอดทำนองในวงมโหรีเป็นเพียงส่วนหนึ่งของการดำเนินทำนองในวงดนตรีไทย ซึ่งหากสืบค้นไปถึงงานวิจัยอื่นแล้ว ทำให้ทราบหลักการหรือการบรรเลงในวงดนตรีประเภทอื่น ๆ บางประเภทยังไม่มีผู้ใดได้ทำการศึกษาเชิงลึกอย่างแท้จริง เช่น หลักการบรรเลงวงปี่พาทย์ดึกดำบรรเลงประกอบละครดึกดำบรรพ์ เป็นต้น จากปรากฏการณ์นี้ จึงเห็นควรที่ต้องรีบทำการศึกษาศาสตร์ดังกล่าวอย่างถ่องแท้ให้เข้าถึงอย่างจับต้องได้ง่ายที่สุด เพื่อรวบรวม เรียบเรียง และส่งต่อองค์ความรู้อันดีงามของชาติ หรืออาจนำองค์ความรู้มาสร้างสรรค์และบูรณาการต่อยอดองค์ความรู้ต่อไป

References

- Bhirasri, S. (1957). *Phrunḡnīkḡchāsīalæō [Tomorrow is too late]*. Bangkok: Fine Arts Department.
- Chaisare, P. Associate Professor of Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University. (2022, August 12). Interview.
- _____. (2016). *Sangkhītluxwikhrḡ [The Music Analysis]*. Bangkok: Chulalongkorn University Press.
- _____. (2014). *Kānprapanphlēngthai [The composing Thai Classical Music]*. Bangkok: Chulalongkorn University Press.
- _____. (1997). *Phuthḡḡ ḡhrm nī dntrī thiy [Buddhist Principles in Thai Classical Music]*. Bangkok: Chulalongkorn University Press.
- Chantavavich, S. (2008). *Withīkānwiḡhaichoēngkhunnaphāp [The Qualitative research methods]*. Bangkok: Chulalongkorn University Press.
- Chuppunnarat, Y. Associate Professor of Music Education, Chulalongkorn University. (2023, March 5). Interview.
- _____. Associate Professor of Music Education, Chulalongkorn University. (2022, August 13). Interview.
- Department of Children and Youth & Bangkok Bank. (2018). *Pralongphlēng Pralengmahōī [Mahori Ensemble Competition]*. Bangkok: Ruenkaew Printing.
- Fachamroom, S. (2017). *Kār prachum cheing pḡḡḡḡḡ kār sērim teim tēm kār prakwd “pralxngpra le ngm hōī” [The role of musical instruments in Mahori Ensemble (Enhance Knowledge Ma-hori Ensemble Competition)]*. Bangkok: Musical Art Center Bangkok Bank.
- Office of Higher Education Standards. (2001). *Gaēyn māāt-dtrà-tāān don-dtreē tai lāe gaēyn gaān bprà meēm [Thai Classical Music Standards and Evaluation Criteria]*. Bangkok: Pappim Press.

Seemuang, J. Assistant Professor of Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University. (2023, June 28). Interview.

Srisakon, P. (2018). H̄l̄ak k̄ār b̄rleng sx s̄ām s̄āy t̄ām n̄æwthāng k̄h̄xng x̄ācārȳ ceriyı̄ s̄ūnthr with- in [Sawsamsai Performing Skill according to Charernjai Sundaravadin’s Method]. *Journal of Humanities, Naresuan University*, 15(3), 89-106.

_____. (2021). *Thamnoṅgsṅ̄‘ū̄ [Motivic movement in Saw-U style]*. Phitsanulok: Naresuan University Publisher.