**ภาพ:** การบรรเลงวงเครื่องสายเครื่องเดี่ยว วงดุริยมิตรา ในรายการสังคีตสราญรมย์ ครั้งที่ 119 จัดโดย ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ วันเสาร์ที่ 16 กันยายน 2560 ณ สถาบันคีตฤทธิ์
**ที่มา:** ประชากร ศรีสาคร, 2560

# แนวคิดการผูกสำนวนกลอนในวงเครื่องสายไทย กรณีศึกษาเพลงถอนสมอ เถา

# The Concept of Creating the Melodic Phrases in Thai String Ensemble: A Case Study of Thon Samo Thao

***ประชากร ศรีสาคร***[1]
*Prachakon Srisakon*
*E-mail: prachakons@nu.ac.th*
***Received:*** *December 19, 2021*
***Revised:*** *February 8, 2022*
***Accepted:*** *February 9, 2022*

[1] อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
Lecturer, Department of Music, Faculty of Humanities, Naresuan University, Thailand.

**บทคัดย่อ**

บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยเรื่องการปรับวงเครื่องสายไทย กรณีศึกษารองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอการผูกสำนวนกลอนในวงเครื่องสายไทยตามลีลาเฉพาะตนอันนำไปสู่การสอดทำนองกันอย่างกลมกลืน โดยศึกษาหลักการแปลทำนอง การแปรทำนองและการสอดทำนองระหว่างจะเข้ ซอด้วง ซออู้และขลุ่ยเพียงออ โดยใช้เพลงถอนเสมอ เถา เป็นกรณีศึกษา ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม สัมภาษณ์ บันทึกโน้ต ค้นคว้างานวิชาการ บทความ วิจัย หนังสือ ตำราและสื่อดิจิทัล ผลการวิจัยพบว่า ทางจะเข้เป็นการแปลทำนองและทำหน้าที่เป็นหลักของวงเสมือนฆ้องวงใหญ่ และทางซอด้วง ซออู้ ขลุ่ยเพียงออ เป็นการผูกสำนวนกลอนไปในทิศทางของตนอย่างอันพึงปฏิบัติ ซึ่งการผูกสำนวนกลอนนี้ใช้หลักการที่สำคัญ 3 ประการ ได้แก่ 1) รักษาเสียงตกในทำนองหลัก 2) ดำเนินทำนองให้มีความกลมกลืนกับทางจะเข้ 3) ดำเนินทำนองอย่างมีสัมผัส สำนวนกลอนที่ปรากฏ ได้แก่ 1) กลอนฝาก 2) กลอนพัน 3) กลอนไล่เสียงขึ้น-ลง และการสอดทำนองของทางเครื่องดนตรีเป็นไปโดยหลักแห่งความกลมกลืน

**คำสำคัญ:** การผูกสำนวนกลอน การสอดทำนอง วงเครื่องสายไทย ถอนสมอ เถา

**Abstract**

This research article is partially fulfilment of the research entitled Thai String Ensemble Methodology: A case study of Associate Professor. Dr. Yootthana Chuppunnarat aiming to create unique and individual melodic phrases in Thai string counterpoints harmoniously. This research was conducted by studying the principles of melody translation, melody variation, and melody counterpoint between Jakhe, Saw-Duang, Saw-U, and Khlui Pieng Or, using the Thon Samo Thao as a case study. This research employed a qualitative research methodology by using participant observation, interviews, note-takings, and researching academic papers, research articles, books, textbooks and digital media. The results showed that Thang Jakhe (The way of playing Jakhe) was the translation of the

melody and acted as the major instrument of Khong Wong Yai, and Saw Duang, Saw-U, and Khlui Pieng Or were simply creating melodic phrases in their own direction in a proper manner. The creation of melodic phrases was based on 3 important principles: 1) maintaining the sound in the main melody, 2) conducting the melody in harmony with Thang Jakhe (The way of playing Jakhe), and 3) conducting the melody with rhyme. The rhetoric of the poems are as follows: 1) Klon Faak (Goal-delayed melodic phrases), 2) Klon Pan (Complex melodic phrases), and 3) Klon Lai Siang Kuen-Long (Way up and down passage) along with the harmonization of the instrument which was based on the principle of harmony.

**Keyword :** creating melodic phrases, counterpoints, Thai string ensemble, Thon Samo Thao

**บทนำ**

หากจะกล่าวถึงคำว่า “กลอน” ในแง่มุมของวรรณกรรมทางภาษาเป็นเรื่องที่ว่าด้วยความงามในการใช้ภาษาที่สละสลวยมาร้อยเรียงเป็นคำประพันธ์ให้มีสัมผัสโดยเป็นไปตามหลักฉันทลักษณ์วรรณกรรม ในมุมกลับกันคำว่า “กลอน” ในวัฒนธรรมดนตรีไทยนั้น ถือเป็นการดำเนินทำนองอย่างหนึ่งโดยนำเสียงทั้ง 7 เสียง มาร้อยเรียงให้มีสัมผัสและเป็นไปโดยหลักการดำเนินทำนองอันพึงปฏิบัติ “กลอนเพลงเป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งในการนำเสนอการบรรเลงทำนองเพลงไทยที่สามารถนำไปสู่ความไพเราะ ความเหมาะสมและเป็นลักษณะเฉพาะของตน โดยเฉพาะซอด้วง ซออู้และจะเข้ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายไทยที่มีการดำเนินทำนองในลักษณะเก็บเหมือนกันทั้งสามเครื่องมือ” (Pornprasit, 2003, p. 15)

การดำเนินทำนองในดนตรีไทย โดยเฉพาะเพลงประเภททางพื้นเป็นเครื่องสะท้อนภูมิรู้ภูมิปัญญาของผู้บรรเลงถึงการใช้สำนวนกลอนได้เป็นอย่างดี กล่าวคือ ผู้บรรเลงจะต้องใช้สติปัญญาในการผูกสำนวนกลอนให้เหมาะสมและกลมกลืนไปกับเครื่องดนตรีประเภทอื่นในบริบทขณะนั้นเพื่อให้ความเป็นสุนทรียะนั้นสำเร็จ “การเรียนดนตรีไทยนอกจากจะต้องเรียนแล้ว ยังต้องมีปฏิภาณไหวพริบ เพราะวัฒนธรรมดนตรีไทยเราเป็นวัฒนธรรมแก้ไขปัญหา” (Srisakon, 2021, p. 108) จะเห็นได้ว่าผู้ที่จะผูก

สำนวนกลอนที่ดีชนิดที่เรียกว่า “รู้พลัน รู้กระจ่าง เหมือนสายฟ้าฟาด” จะต้องผ่านประสบการณ์ทางดนตรีมามากพอจนมีสำนวนกลอนเก็บไว้เป็นคลังกลอนเพื่อนำไปสู่การใช้ให้เหมาะสมตามกาลเทศะ “ต้องผ่านตาดูหูฟังมาเยอะ และต้องมีประสบการณ์ลำพังพึ่งได้แตะหัดหรือฟังมาน้อยก็จะทำไม่ได้ดี สิ่งหนึ่งที่เขาพูดกันคือ ‘ต้องมีน้ำลายครูไว้เยอะ’ ต้องมี Stock Character (อัตลักษณ์เข้าแบบ) ไว้เยอะทีเดียว เราจึงจะนำมาเลือกใช้ได้อย่างเหมาะสม” (Chaiseri, personal communication, November 23, 2016)

การผูกสำนวนกลอนในวงเครื่องสายไทยค่อนข้างมีความอิสระกว่ากลุ่มปี่พาทย์ เนื่องจากเป็นวงที่ไม่ที่ฆ้องวงใหญ่เป็นตัวกำหนดทำนองหลัก หากแต่มีจะเข้ทำหน้าที่เป็นหลักของวงเสมือนฆ้องวงใหญ่ จึงเป็นเหตุให้การดำเนินทำนองเป็นทางต่าง ๆ ค่อนข้างมีความอิสระอย่างที่กล่าวไว้ข้างต้น “ทางจะเข้ที่ใช้บรรเลงรวมวงก็คือทางฆ้องดี ๆ นี่เอง คนจะเข้บางคนอาจไม่รู้ทางฆ้องก็ยังดีดกันได้ แต่ถ้าคนจะเข้ได้ทางฆ้องด้วย อันนี้ยิ่งดี” (Chaiseri, personal communication, January 15, 2021) ด้วยเหตุนี้อาจกล่าวได้ว่าทางจะเข้ถือเป็นทำนองต้นรากเพื่อใช้ในการแปรผันเป็นทางเครื่องต่าง ๆ ภายในวงเครื่องสายไทยก็เป็นได้

> *คนจะเข้บางคนเขาก็ไม่ได้ทางฆ้อง เขาก็ดีดไป /ทฺซฺลฺทฺ/ ดฺลฺทฺด/รฺทฺดฺร/มดรม/ กลอนนี้แหละ ฉันเรียกว่ากลอนพ่อ กลอนแม่ เป็นสำนวนกลอนพื้น ๆ เรียบ ๆ แปลทำนองตรง ๆ มาจากทางฆ้องเลย /-ทฺลฺซฺ/-มรด/-ซฺ-ด/-ดรม/ ซึ่งฉันก็ มองว่า สำนวนที่จะเข้ดีดเป็นกลอนพ่อ กลอนแม่ /ทฺซฺลฺทฺ/ดฺลฺทฺด/รฺทฺดฺร/มดรม/ มันก็คือทางฆ้องของคนจะเข้นั่นแหละ*
>
> *ครูโบราณเขาก็ดีดกันเรียบ ๆ แบบกลอนพ่อ กลอนแม่ด้วยกันทั้งนั้น ดีดไล่เสียงขึ้น-ลงไปให้ทั่วนม พูดง่าย ๆ ดีดทิงนอยให้เป็นฆ้อง ดีดเกาะฆ้องเข้าไว้ รับรองถ้าเดินตามครูอย่างนี้ปลอดภัยแน่ แล้วคนชอบางคนก็ไม่ได้ทางฆ้อง เขาก็ต้องมาฟังทางจะเข้ จะเข้เขาดีดมาแบบนี้ ชอจะต้องไปแบบไหน ขลุ่ยจะเป่ายังไงให้อุดรอยรั่วอันนี้ก็ต้องว่ากันต่อไป*
>
> (Chaiseri, personal communication, January 15, 2021)

การดำเนินทำนองของจะเข้นั้นมีการเดินสำนวนกลอนที่มีความเรียบไม่ซับซ้อน อีกทั้งมีการใช้เสียงในสายลวดเพื่อดีดให้ได้เสียงทิงนอย ซึ่งการดีดเสียงทิงนอยนี้ถือเป็นเอกลักษณ์เฉพาะในการดำเนินทำนองเป็นทางจะเข้ กลอนเพลงที่ผูกขึ้นต้องมีความกลมกลืนไปกับทางฆ้องที่กำหนด ไม่ว่าจะเป็นความสัมพันธ์ในสำนวนกลอนระหว่างทางฆ้องกับทางจะเข้หรือแม้แต่ความสัมพันธ์ทิศทางในการเคลื่อนที่ของเสียงก็ตาม

> *...โบราณาจารย์ทางดนตรีของไทยท่านจึงได้ประดิษฐ์ทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นให้มีลักษณะเหมาะสมสอดคล้องกับลักษณะทางกายภาพและขีดจำกัดของขอบเขตเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ อีกทั้งยังสร้างสรรค์ท่วงทำนองดังกล่าวให้มีความกลมกลืนกันระหว่างเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นทำให้มีความไพเราะ สนิทสนมและน่าฟังเมื่อบรรเลงรวมวง*
>
> (Samrongthong, 1996, p. 1)

จะเห็นว่าการผูกสำนวนกลอนเป็นทางต่าง ๆ ควรยึดหลักจากทางฆ้องหรือทางจะเข้เป็นหลักสำคัญ เมื่อทางแต่ละเครื่องมือถูกร้อยเรียงขึ้นอย่างวิจิตร ทางนั้น ๆ จะต้องเป็นไปโดยหลักแห่งความพอดีและความกลมกลืน การผูกสำนวนกลอนที่ดีและมีความกลมกลืนในวงเครื่องสายไทยถือเป็นเรื่องที่ท้าทายของผู้บรรเลงเป็นอย่างยิ่ง

จากการศึกษา ผู้วิจัยตระหนักถึงความสำคัญ ว่าด้วยเรื่องการผูกสำนวนกลอนในวงเครื่องสายไทย จึงได้เสนอแนวคิดการผูกสำนวนกลอนไว้อย่างเป็นลำดับขั้นตลอดจนการสอดทำนองระหว่างทางจะเข้ ทางซอด้วง ทางซออู้และทางขลุ่ยเพียงออ โดยศึกษาจากเพลงถอนสมอ เถา ซึ่งเป็นบทเพลงที่ได้รับรางวัลชนะเลิศระดับประชาชนจากการประกวดดนตรีไทย ประเภทวงเครื่องสาย (เครื่องเดี่ยว) จัดโดยมหาวิทยาลัยรามคำแหง เมื่อวันที่ 30 มีนาคม 2547 และเป็นผลงานการปรับวงของรองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์

**ภาพที่ 1** รองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์
**ที่มา:** ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์

**ภาพที่ 2** รางวัลชนะเลิศ การประกวดดนตรีไทย
**ที่มา:** ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์

สำนวนกลอนที่ปรากฏในเพลงถอนสมอ เถา นี้ เป็นสำนวนกลอนที่ผูกขึ้นเพื่อการประกวดดนตรีไทย มีทั้งสำนวนกลอนเก่าและสำนวนกลอนสมัยนิยม จากนี้ผู้วิจัยจะได้นำเสนอผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ อันนำไปสู่การใช้องค์ความรู้อย่างฉลาด “รู้รับ ปรับใช้ และประสานประโยชน์” ให้เหมาะสมกับบริบทต่าง ๆ ต่อไป

**วัตถุประสงค์ของการวิจัย**

1. เพื่อศึกษาแนวคิดการผูกสำนวนกลอนในวงเครื่องสายไทย
2. เพื่อศึกษาการสอดทำนองในวงเครื่องสายไทย

**วิธีดำเนินการวิจัย**

ผู้วิจัยได้ใช้วิทยาการวิจัยเชิงคุณภาพในการศึกษาวิจัย โดยใช้วิธีการเก็บข้อมูลภาคสนาม ตามแนวคิดการวิจัยศาสตราจารย์ ดร.สุภางค์ จันทวานิช Chantavanich (2008) โดยใช้วิธีการเก็บข้อมูลวิจัย ดังนี้ 1) สังเกตอย่างมีส่วนร่วม 2) บันทึกโน้ต 3) ค้นคว้างานวิจัย บทความวิชาการ หนังสือ ตำรา และเอกสารที่เกี่ยวข้อ 4) สื่อดิจิทัล 5) สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางดนตรีไทย จำนวน 6 ท่าน ได้แก่ 1) รองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ 2) รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี 3) รองศาสตราจารย์ ดร.จตุพร สีม่วง 4) รองศาสตราจารย์ธรณัส หินอ่อน 5) รองศาสตราจารย์จรัญ กาญจนประดิษฐ์ 6) ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุวรรณี ชูเสน 7) อาจารย์ประสาร วงศ์วิโรจน์รักษ์

เมื่อผู้วิจัยได้รวบรวมและเก็บข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยครบทุกประเด็น จึงจัดหมวดหมู่ข้อมูลอย่างเป็นระบบ เพื่อทำการวิเคราะห์ สังเคราะห์การผูกสำนวนกลอนในวงเครื่องสายไทย การสอดทำนองในวงเครื่องสายไทย และสรุปผลการวิจัยจากที่ได้ศึกษา

**ผลการวิจัย**

การวิจัยเรื่องแนวคิดการผูกสำนวนกลอนในวงเครื่องสายไทย กรณีศึกษาเพลงถอนสมอ เถา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดการผูกสำนวนกลอนและการสอดทำนองในวงเครื่องสายไทยเพื่อให้เกิดความเข้าใจตรงกัน ผู้วิจัยจึงกำหนดนิยามศัพท์เฉพาะทางดุริยางคศาสตร์ไทยของคำว่า ทำนองหลักหรือทำนองสารัตถะ ทางฆ้อง การแปลทำนอง การแปรทำนองและการสอดทำนอง ดังนี้

พิชิต ชัยเสรี Chaiseri (2016) ได้กล่าวถึง ***ทำนองสารัตถะ แปลทำนอง แปรทำนอง*** ไว้ในหนังสือสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ ความว่า

ทำนองสารัตถะหรือทำนองหลัก คือ แก่นโครงสร้างของกลุ่มเสียงที่เรียงร้อยเป็นท่วงทำนองต่าง ๆ กัน

| ทำนองตกแต่ง | ด ร ด ด | ร ม ร ร | ม ซ ม ม | ซ ล ซ ซ |
|---|---|---|---|---|
| ทำนองสารัตถะ | - - - ด | - - - ร | - - - ม | - - - ซ |

การใช้คำว่า ***แปลทำนอง และแปรทำนอง*** คำว่าแปล (Translation) เป็นการดำเนินทำนองอย่างหนึ่ง โดยใช้โน้ตทั้ง 7 เสียง มาร้อยเรียงกันให้เป็นทำนอง ซึ่งลักษณะของสำนวนกลอนต้องเป็นสำนวนทางกลาง ๆ ไม่สลับซับซ้อน ส่วนคำว่าแปร (Variation) เป็นการดำเนินทำนองอย่างหนึ่ง โดยใช้โน้ตทั้ง 7 เสียง มาร้อยเรียงกันเป็นทำนองเช่นกัน อย่างการแปลทำนอง แต่มีการแปรผันของทำนองที่แปลทำนองมาจากทางฆ้องที่ซับซ้อนยิ่งขึ้น

ประชากร ศรีสาคร Srisakon (2021) ได้แสดงตัวอย่างถึงความแตกต่างระหว่างคำว่า ***การแปลทำนอง และการแปรทำนอง*** และได้ให้นิยามความหมายของคำว่า ***ทางฆ้อง และการสอดทำนอง*** ไว้ในหนังสือทำนองซออู้ ความว่า

| ทางฆ้อง | - ล - ร | ซ ซ - ม | ล ล - ด | ด̣ ด̣ - ร̣ |
|---|---|---|---|---|
| ทางกลาง (แปลทำนอง) | ด̣ ซ ซ ซ | ด̣ ล ล ล | ร̣ ด̣ ด̣ ด̣ | ม̣ ร̣ ร̣ ร̣ |
| ทางซออู้ (แปรทำนอง) | ด̣ ด̣ ม ซ | ด̣ ม ซ ด̣ | ทลซ ม ด̣ | ร̣ ด̣ ล ร̣ |

***ทางฆ้อง*** คือ การใช้เสียงของตัวโน้ตผูกร้อยเรียงเป็นทำนองที่ใช้สำหรับฆ้องวงใหญ่/ ฆ้องมโหรี เพื่อเป็นการเปิดโอกาสให้เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองอื่น ๆ สามารถแปลทำนองได้อย่างอิสระ ทั้งนี้ทางฆ้องสามารถแปรผันเป็นทางฆ้องอื่นได้แต่ต้องคงโครงสร้างของทำนองเดิมไว้

| ทางฆ้อง (แบบที่ 1) | - ซ̣ - ม̣ | - ร̣ - ด | ด̣ ด̣ - ร | ร̣ ร̣ - ม̣ |
|---|---|---|---|---|
| ทางฆ้อง (แบบที่ 2) | - ล ซ ม | ซ ม ร ด | ด̣ ด̣ - ร | ร̣ ร̣ - ม̣ |
| ทางฆ้อง (แบบที่ 3) | - ซ - ม | - - มรด | - ซ̣ - ด | - - ดรม |

***การสอดทำนอง*** เป็นการดำเนินทำนองอย่างหนึ่งของเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง เช่น จะเข้ ซออู้ ซอด้วง เป็นต้น เพื่อร่วมบรรเลงในลักษณะการประสานเสียงไปพร้อมกันอย่างกลมกลืน

**1. การศึกษาแนวคิดการผูกสำนวนกลอนในวงเครื่องสายไทย**

แนวคิดการผูกสำนวนกลอนในวงเครื่องสายไทย เพลงถอนสมอ เถา นั้น เป็นไปโดยหลักการทางดุริยางคศาสตร์ไทย กล่าวคือ 1) การรักษาเสียงตกในทำนองหลัก 2) การดำเนินทำนองให้มีความกลมกลืนกับทางจะเข้ 3) การดำเนินทำนองอย่างมีสัมผัส

ซึ่งทางเครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่ผูกสำนวนขึ้นมาจะมีท่วงทำนองลีลาลักษณะเฉพาะตนอย่างชัดเจน และบทบาทหน้าที่ในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายไทย ได้แก่ 1) จะเข้ ทำหน้าที่บรรเลงทำนองเก็บเป็นหลักของวงทำหน้าที่เสมือนฆ้องวงใหญ่ 2) ซอด้วง ทำหน้าที่บรรเลงเป็นผู้นำ ดำเนินทำนองเก็บอย่างปกติ 3) ซออู้ ทำหน้าที่บรรเลงเก็บหยอกล้อ เย้าแหย่ กับพวกทำลำนำ 4) ขลุ่ยเพียงออ ทำหน้าที่บรรเลงเก็บบ้างโหยหวนบ้างตามลำนำ

**การรักษาเสียงตกในทำนองหลัก**

ในขนบการผูกสำนวนกลอน ผู้บรรเลงจะต้องยึดลูกตกของเสียงที่สำคัญให้ตรงตามทำนองหลัก ซึ่งเสียงในลูกตกนี้จะอยู่ในห้องที่ 4 และ 8 แต่ในบางกรณีการผูกสำนวนกลอนนั้นผู้บรรเลงสามารถร้อยเรียงเสียงของลูกตกให้ตรงตามทางฆ้องในห้องเลขคู่ก็สามารถกระทำได้ ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่า การรักษาเสียงของลูกตกในห้องคู่มากเท่าไหร่ จะส่งผลถึงความกลมกลืนมากเท่านั้น

X หมายถึง โน้ตเสียงใดเสียงหนึ่ง (ด ร ม ฟ ซ ล ท)

| ห้องที่ 1 | ห้องที่ 2 | ห้องที่ 3 | ห้องที่ 4 | ห้องที่ 5 | ห้องที่ 6 | ห้องที่ 7 | ห้องที่ 8 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| X X X X | X X X X | X X X X | X X X | X | X X X X | X X X X | X X X | X |

สามชั้น ท่อน 1 จังหวะที่ 4 (ครึ่งจังหวะแรก)

| ห้องที่ | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ทางฆ้อง | - ด ำ - ล | - ซ - ฟ | ฟ ฟ - ซ | ซ ซ - ล | - ด ำ - ร | - ด ำ - ล | ล ล - ซ | ซ ซ - ฟ |
| ทางจะเข้ | ด ร ด ล | ล ด ิ ล ซ ฟ | ม ร ด ร | ม ฟ ซ ล | ซ ล ด ร | ล ด ซ ล | ฟ ซ ร ม | ฟ ล ซ ฟ |
| ทางซอด้วง | ด ร ด ซ | ด ล ซ ฟ | ม ร ด ร | ม ฟ ซ ล | ร ม ด ร | ล ด ซ ล | ร ซ ร ม | ฟ ล ซ ฟ |
| ทางซออู้ | ด ด ด ร | ด ล ซ ฟ | ม ร ด ด | ล ซ ด ล | ร ม ฟ ด | ร ม ฟ ซ | ล ซ ฟ ซ | ด ล ซ ฟ |
| ทางขลุ่ยเพียงออ | ด ร ด ล | ด ล ซ ฟ | ม ร ด ร | ม ฟ ซ ล | ซ ล ด ร | ล ด ซ ล | ฟ ซ ร ม | ฟ ล ซ ฟ |

พินิจตามขนบ พบว่าการผูกสำนวนกลอนของทางทุกเครื่องมือได้ยึดลูกตกของเสียงที่สำคัญคือ คือห้องที่ 4 เสียงลา (ล) และห้องที่ 8 เสียงฟา (ฟ) นอกจากนี้ยังพบว่าทางจะเข้ ทางซอด้วง และทางขลุ่ยเพียงออได้ผูกสำนวนกลอนให้ลูกตกของเสียงตกตามทางฆ้องในห้องที่ 2 เสียงฟา (ฟ) และห้องที่ 6 เสียงลา (ล) อีกด้วย และเสียงลูกตกของทางซออู้เหมือนกับทางทุกเครื่องมือ ยกเว้นห้องที่ 6 เท่านั้น นั่นคือเสียงซอล (ซ) ซึ่งมีความสัมพันธ์เป็นคู่ 2 กับลูกตกของเครื่องอื่น ๆ จะเห็นได้ว่าทางของทุกเครื่องมือได้ผูกสำนวนกลอนโดยรักษาเสียงลูกตกที่สำคัญไว้อย่างเคร่งครัด

**การดำเนินทำนองให้มีความกลมกลืนกับทางจะเข้**

เหตุที่กล่าวว่า ***ให้มีความกลมกลืนกับทางจะเข้*** นั้น รองศาสตราจารย์ ดร. ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ ได้ใช้แนวคิดในการผูกสำนวนกลอนจะเข้ให้มีความกลมกลืนกับทางฆ้อง

การผูกสำนวนของจะเข้เป็นการแปลทำนองมาจากทางฆ้อง โดยทางที่ผูกขึ้นนั้นเป็นสำนวนตรง ๆ ที่ร้อยเรียงกันอย่างเป็นระเบียบ กล่าวคือ เป็นการใช้สำนวนกลอนพ่อ กลอนแม่[2] และรักษาแนววิถีการเคลื่อนที่ของเสียงให้ตรงตามทางฆ้อง ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความกลมกลืนระหว่างทางจะเข้กับทางฆ้อง

เมื่อทางจะเข้ถูกร้อยเรียงขึ้น ขั้นตอนต่อไปจะเป็นการแปรผันจากทางจะเข้ให้เป็นทางซอด้วง ซออู้ และขลุ่ยเพียงออ ในส่วนนี้ยังคงยึดหลักการแปรทำนองอย่างขนบทุกประการ โดยรักษาเสียงของลูกตกในทำนองหลัก เว้นแต่บางสำนวนกลอนปรารถนาที่จะใช้ทำนองล้าหลัง[3] เพื่อให้ลูกตกของเสียงไปอยู่ในห้องถัดไป นอกจากนี้หากสำนวนมือฆ้องมีลักษณะเก็บบังคับมือ ทางจะเข้ก็ควรผูกสำนวนเก็บอย่างทางฆ้อง แต่ทางของเครื่องดนตรีอื่น ๆ ก็สามารถแปรเปลี่ยนทำนองได้เป็นบางช่วง

ท่อน 1 จังหวะที่ 2 (ครึ่งจังหวะแรก-สำนวนรับ)

| ห้องที่ | 1 | 2 | 3 | 4 |
|---|---|---|---|---|
| ทางฆ้อง | - ด ร ม | ร ม ฟ ซ | ฟ ล ซ ฟ | ซ ฟ ม ร |
| ทางจะเข้ | ม ด ร ม | ร ม ฟ ซ | ฟ ล ซ ฟ | ซ ฟ ม ร |
| ทางซอด้วง | ซ ด ร ม | ร ม ฟ ซ | ฟ ม ฟ ล | ซ ฟ ม ร |
| ทางซออู้ | ม ด ร ม | ฟ ด ฟ ล | ซ ด ฟ ล | ซ ฟ ม ร |
| ทางขลุ่ยเพียงออ | ม ด ร ม | ร ม ฟ ซ | ฟ ล ซ ฟ | ซ ฟ ม ร |

จากสำนวนทางฆ้องนี้ ทำให้เห็นว่าทางจะเข้กับทางขลุ่ยเพียงออมีการผูกสำนวนกลอนเพื่อรักษารูปทำนองไว้ กล่าวคือ เติมเสียงมี (ม) ในพยางค์แรกของห้องที่ 1 ให้เต็ม จากนั้นบรรเลงให้เหมือนตามทางฆ้องที่กำหนด นอกนั้นทางซอด้วงและซออู้ได้มีการผูกสำนวนกลอนให้คล้ายกับทางฆ้องมากที่สุด พินิจจากห้องที่ 1 ในพยางค์ที่ 2-4 บรรเลงเหมือนทางฆ้อง ส่วนในห้องที่ 2-3 มีการร้อยเรียงทำนองตามลักษณ์เฉพาะตน

[2] สำนวนกลอนที่ผูกขึ้นเป็นทำนองตรง ๆ ทางกลาง ๆ ไม่ซับซ้อน

[3] การร้องหรือบรรเลงอย่างหนึ่ง ซึ่งประดิษฐ์ทำนองให้เสียงที่ควรจะตกลงตรงจังหวะไปตกลงภายหลังจังหวะ (Srisakon, 2021, p. 86)

และเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 4 ซึ่งถือเป็นห้องที่ต้องรักษาลูกตกของทำนองไว้ จึงทำให้ทางของแต่ละเครื่องมือคลี่คลายเข้าสู่ภาวะปกติ โดยการผูกสำนวนกลอนให้เป็นไปอย่างทางฆ้องทุกประการ คือ /ซ ฟ ม ร/

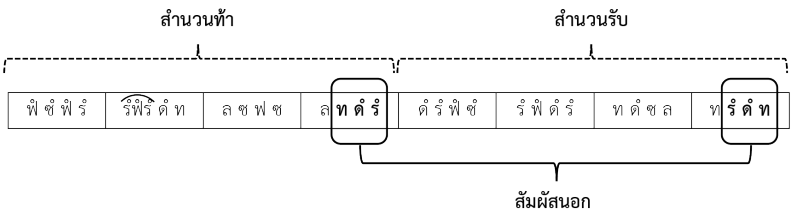
**การดำเนินทำนองอย่างมีสัมผัส**

การดำเนินทำนองให้มีสัมผัสถือเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งในดนตรีไทย ทำนองที่ถูกร้อยเรียงขึ้นนอกจากจะสร้างความกลมกลืนภายในวงดนตรีแล้ว แนวทางในการดำเนินทำนองของตนจะต้องมีลักษณะของการสัมผัสทำนองภายในวรรคหรือประโยค ซึ่งอาจมีทั้งการสัมผัสนอกและสัมผัสใน ทั้งนี้ก็สุดแท้แต่บริบท “การผูกสำนวนกลอนในเพลงไทยในแต่ละวรรคนั้นย่อมถือเรื่องของการสัมผัสเสียงเป็นสำคัญ ซึ่งคล้ายกับบทประพันธ์ประเภทคำกลอนต่าง ๆ บทกลอนที่ไพเราะย่อมต้องมีความสละสลวยในการร้อยเรียงถ้อยคำและต้องมีสัมผัสนอกสัมผัสในสร้างความไพเราะให้เกิดขึ้นในบทกวี การสัมผัสกันของท่วงทำนองสามารถสร้างให้มีขึ้นได้ทั้งการสัมผัสในประโยคและสัมผัสนอกประโยค” (Samrongthong, 1996, p. 17)

สามชั้น ท่อน 2 จังหวะที่ 3 (ครึ่งจังหวะหลัง)

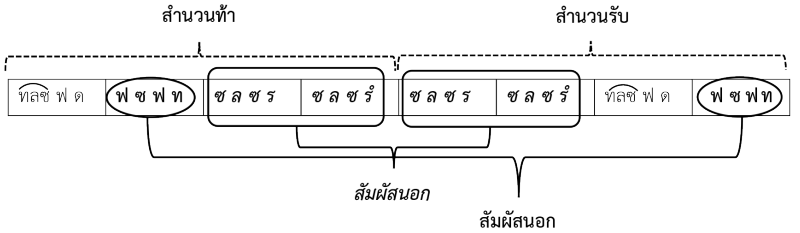
| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ทางฆ้อง | - ฟ - ร์ | - ด์ - ท | ท ท - ด | ด์ ด์ - ร์ | - ฟ - ซ์ | - ฟ - ร | ร์ ร - ด | ด์ ด์ - ท |
| ทางจะเข้ | ฟ ซ์ ฟ ร์ | ร์ฟ์ร์ ด์ ท | ล ซ ฟ ซ | ล ท ด์ ร์ | ด์ ร์ ฟ ซ์ | ร์ ฟ ด์ ร์ | ท ด์ ซ ล | ท ร์ ด์ ท |
| ทางซอด้วง | ฟ ซ์ ฟ ร | ด ท ท์ท์ท์ | ซ์ ล์ ซ์ ฟ | ม ร ร์ร์ร์ | ฟ ซ์ ฟ ม | ร ด ด์ด์ด์ | ฟ ซ์ ฟ ร | ด ท ท์ท์ท์ |
| ทางซออู้ | ท์ลซ์ ฟ ด | ฟ ซ ฟ ท | ซ ล ซ ร | ซ ล ซ ร์ | ซ ล ซ ร | ซ ล ซ ร์ | ท์ลซ์ ฟ ด | ฟ ซ ฟ ท |
| ทางขลุ่ยเพียงออ | ฟ ซ์ ฟ ร์ | ฟ ร์ ด์ ท | ล ซ ฟ ซ | ล ท ด์ ร์ | ด์ ร์ ฟ ซ์ | ร์ ฟ ด์ ร์ | ท ด์ ซ ล | ท ร์ ด์ ท |

**สัมผัสนอก (ทางจะเข้)**



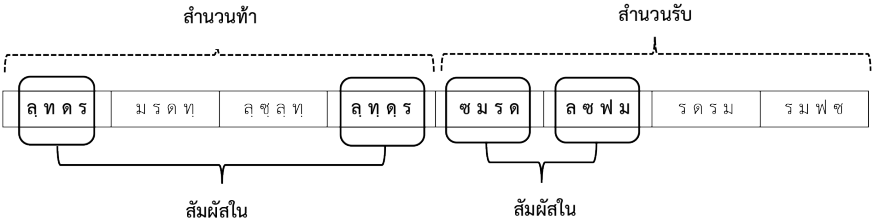

สำนวนท้าและสำนวนรับของในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 พบว่าเป็นสำนวนที่มีการสัมผัสนอกภายในประโยค ซึ่งการสัมผัสนี้เป็นลักษณะการสัมผัสในการเคลื่อนที่ของเสียง โดยสามพยางค์สุดท้ายของห้องที่ 4 เป็นการไล่เสียงขึ้นไปทีละเสียงจากเสียงที (ท) ไปถึงเสียงเร (เร) และสามพยางค์สุดท้ายของห้องที่ 8 เป็นการไล่เสียงลงมาทีละเสียงจากเสียงเรสูง (ร์) ลงมาถึงเสียงที (ท)

**สัมผัสนอก (ทางซออู้)**




สำนวนซออู้ในประโยคนี้ ปรากฏการสัมผัสนอกอยู่ 2 ตำแหน่ง ตำแหน่งที่ 1 คือ ห้องที่ 2 สัมผัสนอกกับห้องที่ 8 เป็นการสัมผัสนอกที่มีทำนองเหมือนกัน คือ /ฟ ซ ฟ ท/ และตำแหน่งที่ 2 คือ ห้องที่ 3-4 สัมผัสนอกกับห้องที่ 5-6 การสัมผัสนอกในทำนองที่เหมือนกันเป็นลักษณะการล้อทำนอง คือ /ซ ล ซ ร/ ซ ล ซ ร์/

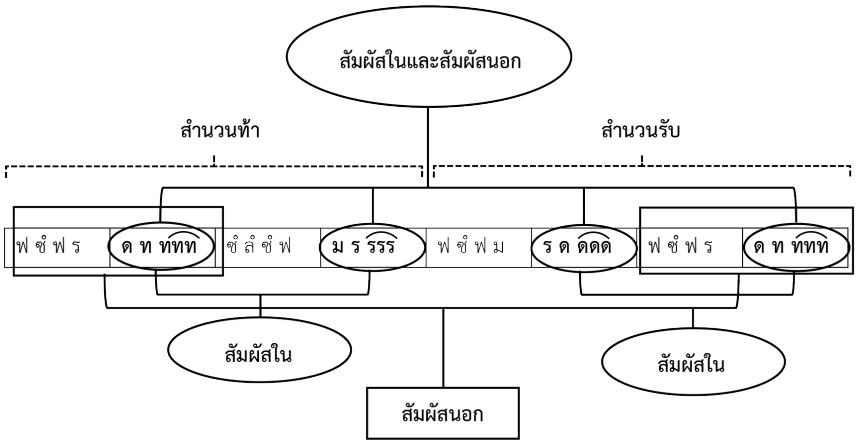
**สัมผัสใน (ทางจะเข้)**




สำนวนท้าและสำนวนรับในประโยคนี้ พบว่ามีการสัมผัสในอยู่ 2 ตำแหน่ง ตำแหน่งที่ 1 อยู่ในสำนวนท้าห้องที่ 1 คู่กับสัมผัสในห้องที่ 4 การสัมผัสนี้แสดงให้เห็นถึงการเคลื่อนของเสียงในแนววิถีขึ้นโดยเริ่มที่เสียงลา (ล) ไล่ขึ้นทีละเสียง ตามลำดับจนกระทั่งถึงเสียงเร (ร) นอกจากนี้ในสำนวนรับ พบว่า ห้องที่ 5 และห้องที่ 6 มีการร้อยเรียงทำนองให้มีการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีลงอย่างเป็นระบบ โดยห้องที่ 5 เริ่มจากเสียงซอล (ซ) แล้วข้ามเสียงฟา (ฟ) ลงมาที่เสียงมี (ม) จากนั้นไล่เสียงลงมาตามลำดับที่เสียงเร (ร) และจบด้วยพยางค์ที่ 4 ท้ายห้อง คือเสียงโด (ด) และห้องที่ 6 เริ่มที่เสียงลา (ล) ไล่ลงมาทีละเสียงจนจบด้วยพยางค์ที่ 4 ท้ายห้อง คือเสียงมี (ม)

นอกจากนี้ยังพบว่า บางทำนองมีการสัมผัสของทำนองมากกว่าหนึ่งตำแหน่ง ซึ่งบางประโยคนั้นมีทั้งสัมผัสในและสัมผัสนอก

**การสัมผัสในและสัมผัสนอกภายในประโยค (ทางซอด้วง)**




จากทางซอด้วงนี้ พบว่าเป็นการผูกสำนวนกลอนให้มีสัมผัสอย่างเป็นระบบ ซึ่งสำนวนกลอนนี้ปรากฏทั้งการสัมผัสใน สัมผัสนอก และสัมผัสในและนอกในประโยคเดียวกัน

***การสัมผัสใน*** ในประโยคนี้พบการสัมผัสอยู่ 2 ตำแหน่ง คือ สำนวนท้า ห้องที่ 2 และ 4 และสำนวนรับ ห้องที่ 6 และห้องที่ 8

***การสัมผัสนอก*** ในประโยคนี้เป็นการสัมผัสนอกระหว่างสำนวนท้ากับสำนวนรับ คือ สำนวนท้าในห้องที่ 1-2 สัมผัสนอกกับสำนวนรับในห้องที่ 7-8

***การสัมผัสในและสัมผัสนอก*** การสัมผัสใน ในประโยคนี้พบการสัมผัสอยู่ 2 ตำแหน่ง คือสำนวนท้า ห้องที่ 2 และห้องที่ 4 และสำนวนรับ ห้องที่ 6 และห้องที่ 8 และพบการสัมผัสนอกอยู่ 2 ตำแหน่ง คือ ตำแหน่งที่ 1 ระหว่างห้องที่ 2 กับห้องที่ 6 และห้องที่ 4 กับห้องที่ 8

**สำนวนกลอนที่ปรากฏ**

การนำเสียงทั้ง 7 มาร้อยเรียงเป็นสำนวนกลอน จนเกิดลักษณะของสำนวนกลอนตามแนววิถีการเคลื่อนที่ของเสียง “สำนวนกลอนที่อาจคล้ายหรือเหมือนกับเครื่องดนตรีประเภทนั้น ๆ สามารถใช้สำนวนกลอนร่วมกันได้ เนื่องจากลักษณะทางกายภาพในการใช้ระบบนิ้วของเครื่องดนตรี โดยเฉพาะเครื่องดนตรีประเภทซอที่มีขีดจำกัดในช่วงเสียงที่น้อยกว่าจะเข้ และระนาดเอก” (Srisakon, 2017) ด้วยเหตุนี้

จึงทำให้เครื่องดนตรีประเภทอื่นมีการใช้สำนวนกลอนร่วมกัน และผู้วิจัยพบว่าลักษณะสำนวนกลอนโดยทั่วไปที่ปรากฏในเพลงถอนสมอ เถา แบ่งออกเป็น 3 สำนวนกลอน ดังนี้ 1) กลอนฝาก 2) กลอนพัน 3) กลอนไล่เสียงขึ้น-ลง

**สำนวนกลอนฝาก**

***กลอนฝาก*** หมายถึง สำนวนกลอนที่ฝากลูกตกของเสียงใดเสียงหนึ่ง โดยการประสานเสียงเป็นคู่ต่าง ๆ กับทำนองหลัก ซึ่งการฝากลูกตกของเสียงนั้นมักปฏิบัติในพยางค์ที่ 4 ของห้องโน้ตที่เป็นจังหวะตก (Srisakon, 2017, p. 18)

สามชั้น ท่อน 2 จังหวะที่ 5 (ครึ่งจังหวะหลัง)

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ทางฆ้อง | - มˌ รˌ ท | มˌ รˌ ท ล | รˌ ท ล ซ | ท ล ซ ม | - ท ล ซ | ท ล ซ ม | ล ซ ม ร | ซ ม ร ทˌ |
| ทางจะเข้ | ซˌ มˌ รˌ ท | มˌ รˌ ท ล | รˌ ท ล ซ | ท ล ซ ม | รˌ ท ล ซ | ท ล ซ ม | ล ซ ม ร | ซ ม ร ทˌ |
| ทางซอด้วง | ซ ม ร ท | ม ร ท ล | ร ท ล ซ | ท ล ซ ม | ร ท ล ซ | ท ล ซ ม | ลˌ ซˌ ม ร | ซ ม ร ท |
| ทางซออู้ | **รˌ ท ล ท** | **ซ ล ซ ท** | **ล ท ซ ล** | **ม ซ ร ท** | **ล ท ซ ล** | **ม ซ ร ซ** | **ม ซ ม ร** | **ท รˌ ล ท** |
| ทางขลุ่ยเพียงออ | ซˌ มˌ รˌ ท | ล ซ ท ล | ซ ม ล ซ | ม ร ซ ม | รˌ ท ล ซ | ท ล ซ ม | ล ซ ม ร | ซ ม ร ทˌ |

การผูกสำนวนกลอนทางซออู้นี้ พบว่าเป็นสำนวนกลอนฝาก โดยมีการฝากลูกเสียงที (ท) ในห้องที่ 2 และห้องที่ 4 ของสำนวนท้า และห้องที่ 6 มีการฝากเสียงของลูกตก คือเสียงซอล (ซ) จากนั้นเข้าสู่ภาวะการคลี่คลายของทำนองในห้องที่ 8 ด้วยการรักษาเสียงของลูกตกท้ายห้อง คือเสียงที (ท) ให้ตรงตามทางฆ้อง

**สำนวนกลอนพัน**

***กลอนพัน*** หมายถึง สำนวนกลอนที่มีลักษณะการดำเนินทำนองแบบซ่อนตะเข็บประสมกับสำนวนกลอนอื่น ๆ จนดูว่าเป็นการพัวพันกันระหว่างสำนวนกลอน (Srisakon, 2017, p. 18)

สองชั้น ท่อน 2 จังหวะที่ 3

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ทางฆ้อง | - - ซˌ ดˌ | ท ล ท ดˌ | - - รˌ ดˌ | ท ล ท ดˌ | - ฟ ท | - - ดˌ รˌ | - ฟˌ - รˌ | - ดˌ - ท |
| ทางจะเข้ | ท‿ท ซˌ ดˌ | ท ล ท ดˌ | ด‿ดˌ ดˌ รˌ ดˌ | ท ล ท ดˌ | ฟ ซ ล ท | ท‿ท ท ดˌ รˌ | ฟˌ ซˌ ฟˌ รˌ | ร‿ฟˌ รˌ ดˌ ท |
| ทางซอด้วง | - - ซ ด | ท ล ท ด | ท ล ร ด | ท ล ท ด | **ฟ ร ด ท** | **ด ร ฟ ซ** | **ท ด ร ซˌ** | **ฟ ร ด ท** |
| ทางซออู้ | - - ซ ด | ท ล ท ด | ท ล ซ ล | รˌ ล ท ดˌ | ท‿ล ฟ ท | ซ ดˌ ท รˌ | ซ ล ท รˌ | ซ ดˌ ฟ ท |
| ทางขลุ่ยเพียงออ | - - ซ ดˌ | ท ล ท ดˌ | ท ล รˌ ล | รˌ ล ท ดˌ | ฟ ซ ล ท | ล ท ดˌ รˌ | ฟˌ ซˌ ฟˌ รˌ | ฟˌ รˌ ดˌ ท |

พบว่าทางซอด้วงในสำนวนรับนี้ มีลักษณะการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีขึ้น-ลงสลับซับซ้อนอย่างการซ่อนตะเข็บ ให้พินิจจากห้องที่ 5-7 โดยห้องที่ 5 มีการเคลื่อนที่ของเสียงแนววิถีลง ห้องที่ 6 พยางค์ที่ 1-3 มีการเคลื่อนที่ของเสียงแนววิถีขึ้น

และจากนั้นพยางค์ที่ 4 มีการผันเสียงลงมาที่เสียงซอล (ซ) ห้องที่ 7 พยางค์ที่ 1-4 มีการเคลื่อนที่ของเสียงแนววิถีขึ้นโดยพยางค์ที่ 4 เป็นเสียงซอลสูง (ซˊ) ซึ่งเป็นเสียงที่มีการสัมผัสในกับเสียงซอล (ซ) ของพยางค์ที่ 4 ห้อง 5 มีลักษณะความสัมพันธ์กันเป็นคู่ 8 และเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 8 ซึ่งเป็นห้องที่ต้องรักษาลูกตกของเสียงไว้จึงเกิดการผูกสำนวนกลอนให้มีการคลี่คลายของทำนอง โดยผูกสำนวนกลอนให้มีการเคลื่อนที่ของเสียงแนววิถีลงเสมือนห้องที่ 5 คือเสียง ฟา (ฟ), เร (ร), โด (ด), ที (ท) ไล่เสียงลงมาตามลำดับ ทั้งนี้ พยางค์ทั้งสี่ตัวของห้องที่ 4 และ 8 ยังเป็นการสัมผัสในภายในสำนวนรับอีกด้วย

**สำนวนกลอนไล่เสียงขึ้น-ลง**[4]

***กลอนไล่เสียงขึ้น*** หมายถึง สำนวนกลอนที่มีการดำเนินทำนองม้วนไปข้างหน้าจากซ้ายไปขวาภายในวรรค โดยลูกตกท้ายห้องไล่เสียงขึ้นทีละเสียง สามชั้น ท่อน 1 จังหวะที่ 3 (ครึ่งจังหวะหลัง)

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ทางฆ้อง | - ล - ร | ซ ซ - ด | ด ดˊ - รˊ | รˊ รˊ - มˊ | - ฟ - ซ | ล ซ ฟ ม | ร ด ร ม | ร ม ฟ ซ |
| ทางจะเข้ | ด์ ม์ ซ์ ล | ด ซ ล ด | ซ ล ด ร | ม ด ร ม | ร ม ฟ ซ | ล ซ ฟ ม | ร ด ร ม | ร ม ฟ ซ |
| ทางซอด้วง | ***ท*** ซ ล ***ท*** | ***ด*** ล ท ***ด*** | ***ร*** ท ด ***ร*** | ***ม*** ด ร ***ม*** | ฟ ร ม ฟ | ซ์ ด ร ม | ฟ ร ม ฟ | ซ์ ม ฟ ซ์ |
| ทางซออู้ | ด ม ซ ล | ด์ ล ร์ ด์ | ล ซ ม ร | ม ล ซ ม | ร ม ฟ ซ | ล ซ ฟ ด | ม ร ฟ ม | ซ ฟ ล ซ |
| ทางขลุ่ยเพียงออ | ท ซ ล ท | ด์ ล ท ด์ | ท ด์ ม̀ร์ ดิ์ | ท ล ซ ม | ร ม ฟ ซ | ล ซ ฟ ม | ร ด ร ม | ร ม ฟ ซ |

ในสำนวนท้านี้พบว่า สำนวนกลอนมีลักษณะการไล่เสียงขึ้นทีละเสียง ให้พินิจในแต่ละห้องจะพบว่าในพยางค์ที่ 1 และ 4 จะเป็นเสียงเดียวกัน จากนั้นมีการเคลื่อนที่ของเสียงขึ้นไปทีละเสียง กล่าวคือ ห้องที่ 1 พยางค์ที่ 1 และ 4 คือเสียงที (ท) เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 2 มีการเคลื่อนที่ของเสียงขึ้นไป 1 เสียง ที่เสียงโด (ด) ห้องที่ 3 คือ เสียงเร (ร) และห้องที่ 4 คือ เสียงมี (ม) จะเห็นได้ว่าการผูกสำนวนกลอนไล่เสียงขึ้นไปทีละเสียงในวรรคนี้มีการไล่เสียงขึ้นไปอย่างเป็นระบบ

***กลอนไล่เสียงลง*** หมายถึง สำนวนกลอนที่มีการดำเนินทำนองม้วนไปข้างหลังจากขวาไปซ้ายภายในวรรค โดยลูกตกท้ายห้องไล่เสียงลงทีละเสียง

[4] สำนวนกลอนที่มีการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีขึ้นและลง โดยในแนววิถีขึ้นลูกตกของเสียงพยางค์ที่ 4 ในท้ายห้องโน้ตจะไล่เสียงขึ้นอย่างเป็นระบบทีละหนึ่งเสียง และเมื่อไล่เสียงลงก็จะไล่เสียงลงมาอย่างเป็นระบบเช่นกัน (Srisakon, 2017, p. 18)

สามชั้น ท่อน 1 จังหวะที่ 2 (ครึ่งจังหวะแรก)

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ทางฆ้อง | - ม ซ ล | ด ล ซ ม | ล ซ ม ร | ซ ม ร ด | - ด ร ม | ร ม ฟ ซ | ฟ ล ซ ฟ | ซ ฟ ม ร |
| ทางจะเข้ | ด ม ซ ล | ด ล ซ ม | ล ซ ม ร | ซ ม ร ด | ม ด ร ม | ร ม ฟ ซ | ฟ ล ซ ฟ | ซ ฟ ม ร |
| ทางซอด้วง | ร ม ซ ล | ม ซ ร ม | ด ร ม ล | ซ ม ร ด | ซ ด ร ม | ฟ ซ ฟ ล | ซ ฟ ม ฟ | ซ ฟ ม ร |
| ทางซออู้ | ล ด ล ซ | ม ซ ม ร | ด ร ม ร | ซ ม ร ด | ร ม ฟ ***ซ*** | ***ฟ*** ม ซ ***ฟ*** | ***ม*** ร ฟ ***ม*** | ***ร*** ด ม ***ร*** |
| ทางขลุ่ยเพียงออ | ร ม ซ ล | ด ล ซ ม | ล ซ ม ร | ซ ม ร ด | ม ด ร ม | ร ม ฟ ซ | ฟ ล ซ ฟ | ซ ฟ ม ร |

การไล่เสียงลงในสำนวนรับนี้ เป็นการไล่เสียงลงมาทีละเสียงตามลำดับให้พินิจที่พยางค์ที่ 4 ของแต่ละห้องพบว่า มีการไล่เสียงลงมาจากเสียงซอล (ซ) ลงมาทีละเสียงจนถึงเสียงเร (ร) โดยในพยางค์ที่ 1 และ 4 ของห้องที่ 6-8 เป็นเสียงเดียวกัน ยกเว้นห้องที่ 5 ซึ่งมีเสียงในพยางค์ที่ 1 คือ เสียงเร (ร) และพยางค์ที่ 4 คือ เสียงซอล (ซ) ในความเป็นจริงแล้วหากต้องการผูกสำนวนกลอนให้เป็นระบบซึ่งสามารถกระทำได้โดยเปลี่ยนพยางค์ที่ 1 ให้เป็นเสียงซอล (ซ) ก็จะกลายเป็น /ซ ม ฟ ซ/ เมื่อเปลี่ยนแล้วสำนวนกลอนในห้องที่ 5 แล้ว ก็จะเห็นว่า การเคลื่อนที่ของเสียงในแต่ละห้องมีการเคลื่อนที่ของเสียงเหมือนกันอย่างเป็นระบบ

แต่ด้วยเหตุที่ว่าสำนวนท้าในห้องที่ 4 คือ /ซ ม ร ด/ ตกเสียงในพยางค์ที่ 4 คือ เสียงโด (ด) เพื่อการสร้างรอยต่อของทำนองกล่อมเกลา[5] จึงทำให้มีการเปลี่ยนเสียงในพยางค์ที่ 1 เป็นเสียงเร (ร) เพื่อให้เกิดช่วงห่างจากเสียงในพยางค์ที่ 4 ของห้อง 4 ไปหาเสียงในพยางค์ที่ 1 ของห้องที่ 5 ให้น้อยที่สุด จึงทำให้ทำนองกล่อมเกลานี้มีความสัมพันธ์กันเป็นคู่ 2 คือเสียงโด (ด) กับเสียงเร (เร)

**2. การศึกษาการสอดทำนองในวงเครื่องสายไทย**

การบรรเลงรวมวงเป็นวงเครื่องสายไทย ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง คือ จะเข้ ซอด้วง ซออู้ และขลุ่ยเพียงออ ซึ่งเครื่องดนตรีเหล่านี้จะต้องดำเนินทำนองไปตามวิถีของตน โดยคำนึงถึงหลักแห่งความกลมกลืนเป็นสำคัญ การนำทางของเครื่องดนตรีต่าง ๆ มาบรรเลงร่วมกันถือได้ว่าเป็นการประสานเสียงอย่างหนึ่งในดนตรีไทย กล่าวคือ ดนตรีไทยมีลักษณะการประสานเสียงแนวนอน (Horizontal Harmony) อย่างดนตรีตะวันตก โดยทำนองของทางเครื่องดนตรีต่าง ๆ จะประสานเสียงสอดทำนองกันเพื่อนำไปสู่ความกลมกลืน “...การบรรเลงบทเพลงหนึ่ง ๆ นั้นแต่ละเครื่องมือ

[2] ความสนิทในการเชื่อมทำนองระหว่างวรรคท้าและวรรครับอย่างกลมกลืน (Srisakon, 2020)

จะมีวิธีดำเนินทำนองทางปฏิบัติของตน ซึ่งสอดประสานกับเครื่องมืออื่น ๆ จนไปบรรจบที่จุดหมายเดียวกัน ลักษณะเช่นนี้อาจเทียบได้กับการประสานเสียงเช่นกัน แต่เป็นลักษณะแนวนอน คือการดำเนินท่วงทำนองที่มิได้เป็นแนวดิ่งดังลักษณะ Triads หรือ Chords ต่าง ๆ ของดนตรีตะวันตก” (Chaiseri, 2016, p. 6)

จากการศึกษาแนวคิดการผูกสำนวนกลอนในวงเครื่องสายไทย เพลงถอนสมอเถา พบว่าทางในทุกเครื่องมีการดำเนินทำนองกันอย่างกลมกลืน โดยการดำเนินทำนองของทางซอด้วง ซออู้ และขลุ่ยเพียงออ นั้น มีความสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืนกับทางจะเข้ นอกจากนี้ยังพบว่าการสอดทำนองในบางช่วงของเพลงมีการวางระบบการดำเนินทำนองเพื่อสนับสนุนความโดดเด่นของทางเครื่องนั้น ๆ กล่าวคือ หากเป็นการบรรเลงทำนองย้ำเสียงเดียวสองพยางค์ /- - ฟ ฟ/- - ด ด/- - ฟ ฟ /- - ท ท/ ทางจะเข้ ซอด้วง และขลุ่ยเพียงออ มักจะบรรเลงสำนวนที่เหมือนกัน คือ /ฟ ฟ ฟ ฟ/- ด - ด /ฟ ฟ ฟ ฟ/- ท - ท/ เพื่อเปิดโอกาสให้ซออู้นั้นแปรผันทำนองนี้ให้มีความโดดเด่นเฉพาะตัว อันเป็นการเพิ่มลีลาและสีสันของการบรรเลงวงเครื่องสายไทยได้เป็นอย่างดี ซึ่งทั้งนี้ในการผูกสำนวนกลอนต่าง ๆ ไม่ควรปรากฏสำนวนกลอนที่เป็นสำนวนกลอนฟาด แต่อย่างใด หากเมื่อพบแล้วถือเป็นความท้าทายของผู้บรรเลงที่จะต้องแสดงภูมิปัญญาในการแก้ไขปัญหาสำนวนกลอนฟาดในบริบท ณ ขณะนั้นให้ได้

**การสอดทำนองเพื่อสนับสนุนความโดดเด่นของซออู้**

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ทางฆ้อง | - - ฟ ฟ | - - ด ด | - - ฟ ฟ | - - ท ท | - - ดำ ดำ | - - ท ท | - - ล ล | - - ซ ซ |
| | - - ร ร | - - ม ม | - - ฟ ฟ | - - ซ ซ | - - ร ร | - - ซ ซ | - - ล ล | - - ท ท |
| ทางจะเข้ | ฟฟฟ ฟ ฟ | - ด่ - ด | ฟฟฟ ฟ ฟ | - ท่ - ท | ดำดำ ดำ ดำ | - ท่ - ท | ลลล ล ล | - ซ่ - ซ |
| | รรร ร ร | - ม่ - ม | ฟฟฟ ฟ ฟ | - ซ่ - ซ | รรร ร ร | - ซ่ - ซ | ลลล ล ล | - ท่ - ท |
| ทางซอด้วง | ฟ ฟ ฟ ฟ | - ด - ด | ฟ ฟ ฟ ฟ | - ท - ท | ด ด ด ด | - ท - ท | ล ท ด ร | ด ท ล ซ |
| | ร ร ร ร | - ม - ม | ฟ ฟ ฟ ฟ | - ซ - ซ | ร ร ร ร | - ซ - ซ | ล ล ล ล | - ท - ท |
| ทางซออู้ | **--ฟฟ** | **ดฟด-** | **ด-ฟฟ** | **ดฟทท** | **รดำดำร** | **ดทลท** | **ลซฟม** | **รมฟ-** |
| | **ซ-รร** | **รฟมม** | **ฟซฟฟ** | **ซลซซ** | **รรรร** | **-ซ-ซ** | **ฟมร-** | **ซ-ลท** |
| ทางขลุ่ยเพียงออ | ฟ ฟ ฟ ฟ | - ด - ด | ฟ ฟ ฟ ฟ | - ท - ท | ดำ ดำ ดำ ดำ | - ท - ท | ล ล ล ล | - ซ - ซ |
| | ร ร ร ร | - ม - ม | ฟ ฟ ฟ ฟ | - ซ - ซ | ร ร ร ร | - ซ - ซ | ล ล ล ล | - ท - ท |

การสอดทำนองในสำนวนทำนองย้ำเสียงเดียวสองพยางค์ เกิดแนวคิดที่ว่าให้เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองอื่นยกเว้นซออู้ ดำเนินทำนองโดยการแปลทำนองในห้องที่ 1, 3, 5, 7 ให้เป็นเสียงเดียวกับทางฆ้อง โดยการบรรเลงแบบเก็บเต็มพยางค์ และในห้องที่ 2, 4, 6, 8 ให้บรรเลงเป็นเสียงเดียวกับทางฆ้องในพยางค์ที่ 2 และ 4

หากแต่ทางซอด้วงมีการตกแต่งทำนองบ้างตามสมควรในครึ่งจังหวะแรก ห้องที่ 7-8 ห้องที่ 7 มีลักษณะการไล่เสียงขึ้น คือการไล่เสียงขึ้นจากเสียงลา (ล) ขึ้นไปหาเสียงที (ท) โดสูง (ด์) และเสียงเรสูง (ร์) ตามลำดับ และห้องที่ 8 มีลักษณะการไล่เสียงลงมาตามลำดับจากเสียงโดสูง (ด์) ลงมาที่เสียงซอล (ซ) ตามลำดับ

ส่วนในเรื่องของการตกแต่งทำนองทางซออู้เพื่อความโดดเด่นของในประโยคนี้จะเห็นได้ว่าทางจะเข้ ทางซอด้วง และทางขลุ่ยเพียงออจะดำเนินทำนองในลักษณะการยืนพื้นของเสียงไว้อย่างทางฆ้อง เพื่อเปิดโอกาสให้ซออู้ได้สำแดงลีลาโดยการบรรเลงยืนเสียงอย่างทางฆ้องบ้าง เก็บเต็มพยางค์บ้าง และแสดงลีลาสำนวนทำนองล้าหลังตามสมควร

เมื่อพินิจให้ดีจะเห็นว่าการสอดทำนองในประโยคนี้เป็นไปในลักษณะการประสานประโยชน์ซึ่งกันและกัน กล่าวคือ การประสานประโยชน์ “การบรรเลงดนตรีไทยนั้นจะต้องสอดประสานกลมกลืนกันไปทุกเครื่องมือ จะมีใครเจิดจ้าพิเศษกว่าผู้อื่นได้ไม่ ยิ่งไปกว่านั้นเมื่อมีการตกแต่งท่วงทำนองด้วยปฏิภาณไหวพริบแต่ละคนก็ต้องฟังกันและกัน ช่วยสอดส่งเสริมทำนองของอีกฝ่ายให้พอเหมาะจนงามดี นี้เป็นการประสานประโยชน์เห็นได้ชัด” (Chaiseri, 1997, p. 49)

**การแก้ไขปัญหาสำนวนกลอนฟาด**

สำนวนกลอนฟาดเป็นสำนวนกลอนที่ไม่ควรปรากฏในการบรรเลงดนตรีไทย หากขณะบรรเลงแล้วมีเหตุในเรื่องขีดจำกัดของระดับเสียงที่สิ้นสุดในเครื่องดนตรีนั้น ๆ ผู้บรรเลงจะต้องหาทางแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าโดยการผูกสำนวนกลอนขึ้นมาเพื่อหาทางไปให้ได้ ทั้งนี้จะต้องเป็นไปในหลักของการดำเนินทำนองและความกลมกลืน ซึ่งการแก้ไขปัญหาสำนวนกลอนฟาดนี้ยังเป็นเครื่องสะท้อนถึงภูมิปัญญาไหวพริบของผู้บรรเลงได้เป็นอย่างดี

สองชั้น ท่อน 2 จังหวะที่ 5

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ทางฆ้อง | - - - ร | ร์ ร์ | - ซ̂ลท | ร์ ม์ | - ซ์ - ล์ | ซ์ ม | ม์ม์ ร | ร์ร์ ท |
| ทางจะเข้ | ร์ท ร̊ร̊ร̊ | ร์ม์ ร̊ร̊ร̊ | ท ช ล ท | ล ท ร์ม์ | ร์ท ล ช | ท ล ช ม | ล ช ม ร | ช ม ร ท |
| ทางซอด้วง | ร ท ร ร | ร ม ร ร | ร ช ล ท | ล ท ร ม | ร ม ช์ ล์ | ม ช์ ร ม | ท ร ม ร | ช์ ม ร ท |
| ทางซออู้ | - - ร์ท | ร์ร์ท ร์ | ท ล ช ล | ช ม ร ม | ร ม ช ล | ม ช ร ช | ม ช ม ร | ท ร ล ท |
| ทางขลุ่ยเพียงออ | ร์ท ร์ร์ | ร์ม์ ร์ร์ | ท ช ล ท | ล ท ร์ม์ | ช ล ช ช | ม ช ม ม | ร์ม์ ร์ร์ | ท ร์ท ท |

จากการสอดทำนองในทางเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในประโยคนี้ พบว่า ทางจะเข้ ทางซออู้ และทางขลุ่ยเพียงออ ไม่สามารถผูกสำนวนกลอนในสำนวนรับให้มีการเคลื่อนที่ของเสียงตรงตามทางฆ้องได้ เป็นลักษณะทางกายภาพในเรื่องความกว้างของขีดจำกัดช่วงเสียงในแต่ละเครื่องดนตรี จึงต้องทำให้เครื่องดนตรีอื่น ๆ ผูกสำนวนกลอนขึ้นเพื่อแก้ปัญหาสำนวนกลอนฟาด ดังนี้

**ทางจะเข้**

| ทางจะเข้ | ร ท ร̀ร̀ร̀ | ร ม ร̀ร̀ร̀ | ท ซ ล ท | ล ท ร ม | ร ท ล ซ | ท ล ซ ม | ล ซ ม ร | ซ ม ร ท̣ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

สำหรับในสำนวนท้านั้นไม่ได้มีปัญหาในการผูกสำนวนกลอนแต่อย่างใด แต่หากจะผูกสำนวนกลอนในสำนวนรับให้มีการเคลื่อนที่ของเสียงตรงกับทางฆ้อง โดยปกติแล้วมักจะแปลทำนองกันในลักษณะนี้ /ร ม ซ ล̀/ท ล ซ ม/ล ซ ม ร/ซ ม ร ท/ แต่เนื่องด้วยเสียงจะเข้นั้นไม่มีเสียงลาสูง (ล̀) ทางจะเข้จึงต้องผูกสำนวนขึ้นใหม่โดยมีการเคลื่อนที่ของเสียงสวนทางกับทางฆ้อง โดยให้เสียงที (ท) ซึ่งเป็นเสียงสุดท้ายไปตกในตำแหน่งเสียงทีต่ำ (ท̣) ในสายทุ้ม

**ทางซออู้**

| ทางซออู้ | - - ร ท | ร ร̀ ท ร | ท ล ซ ล | ซ ม ร ม | ร ม ซ ล | ม ซ ร ซ | ม ซ ม ร | ท ร ล ท |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

การร้อยเรียงทางซออู้ในสำนวนท้านี้เป็นการแก้ปัญหาสำนวนกลอนฟาดอย่างชัดเจน กล่าวคือ เสียงในสายเอกนิ้วสุดท้ายของซออู้คือเสียงเรสูง (ร) ซึ่งหากจะแปลทำนองอย่างที่ควรจะเป็นคือ /ร̀ ท ร ร̀/ร̀ ม̀ ร ร̀/ท ซ ล ท/ล ท ร ม̀/ ในซออู้นั้นไม่สามารถทำได้ เนื่องจากซออู้ไม่มีเสียงมีสูง (ม̀) ผู้บรรเลงจึงต้องใช้สติปัญญาในการผูกสำนวนกลอนขึ้นใหม่เพื่อแก้ปัญหาดังกล่าว โดยการผันเสียงในพยางค์ที่ 4 ห้องที่ 4 ให้เป็นเสียงมี (ม) ดังที่ได้แสดงไว้

**ขลุ่ยเพียงออ**

| ทางขลุ่ยเพียงออ | ร ท ร ร̀ | ร ม̀ ร ร̀ | ท ซ ล ท | ล ท ร ม̀ | ซ ล ซ ซ | ม ซ ม ม | ร ม̀ ร ร̀ | ท ร ท ท |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

การแก้ไขปัญหาสำนวนกลอนฟาดในทางขลุ่ยเพียงออ เป็นลักษณะแบ่งระดับเสียงไว้อย่างเป็นระบบ กล่าวคือ ในสำนวนรับสองห้องแรกผูกสำนวนกลอนในกลุ่มเสียงต่ำและสองห้องหลังผูกสำนวนกลอนในกลุ่มเสียงสูง การแก้ไขปัญหาในลักษณะนี้เป็นเพราะเนื่องจากระดับเสียงของขลุ่ยเพียงออที่ต่ำที่สุดคือเสียงโด (ด) ซึ่งขลุ่ยเพียงออ

ไม่สามารถผูกสำนวนกลอน /ท ร ท ท/ ได้ จึงเป็นเหตุให้ต้องจัดระบบของระดับเสียงใหม่เป็นดังที่กล่าวไว้ข้างต้น

จะเห็นได้ว่า สำนวนกลอนในทางแต่ละเครื่องมือมีการผูกสำนวนกลอนโดยยึดลูกตกของเสียงในพยางค์ที่ ๔ ของห้อง ๔ และห้องที่ ๘ เป็นสำคัญ โดยสำนวนกลอนในทางแต่ละเครื่องมือได้แสดงลีลาเฉพาะตนไว้อย่างชัดเจน และที่สำคัญสำนวนกลอนแต่ละเครื่องมือไม่ปรากฏสำนวนกลอนฟาดแต่อย่างใด

**สรุปผลการวิจัย**

การวิจัยเรื่องการปรับวงเครื่องสายไทย กรณีศึกษารองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ ผู้วิจัยได้นำองค์ความรู้ส่วนหนึ่งจากงานวิจัยมานำเสนอเป็นบทความวิจัย เรื่อง แนวคิดการผูกสำนวนกลอนในวงเครื่องสายไทย กรณีศึกษาเพลงถอนสมอ เถา ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ในส่วนบริบทที่เกี่ยวข้องและเนื้อหาประเด็นต่าง ๆ จนสามารถสรุปถึงผลการวิจัย ได้ดังนี้

เพลงถอนสมอ เถา เป็นเพลงประเภททางพื้น หน้าทับปรบไก่ ที่มีความหลากหลายของทางเสียงภายในเพลง อีกทั้งยังเป็นเพลงที่นิยมในกลุ่มวงเครื่องสายไม่ว่าจะเป็นวงเครื่องสายไทยหรือวงเครื่องสายปี่ชวา ด้วยลักษณะของเพลงที่เป็นเพลงประเภททางพื้น อาจกล่าวได้ว่า เพลงถอนสมอ เถา มีความเหมาะสมสำหรับวงเครื่องสายไทย มหาวิทยาลัยรามคำแหง จึงเลือกเพลงถอนสมอ เถา มาเป็นเพลงสำหรับการประกวดวงเครื่องสายไทย ระดับประชาชน เพื่อเป็นการแสดงภูมิรู้ของผู้ปรับวง โดยรองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ ได้ใช้แนวคิดในการผูกสำนวนกลอนสำนวนกลอนอย่างขนบเพื่อให้เกิดการสอดทำนองกันอย่างกลมกลืน ซึ่งการสอดทำนองนี้ถือเป็นเรื่องสำคัญอย่างหนึ่งของการปรับวง

สำนวนกลอนในเพลงถอนสมอ เถา ที่ผูกขึ้นเป็นทางต่าง ๆ ในวงเครื่องสายไทยเป็นสำนวนกลอนที่แสดงลีลาลักษณะเฉพาะตนอย่างชัดเจน โดยทางต่าง ๆ นั้นมีความสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืนกับทางจะเข้ ซึ่งทางจะเข้นี้ได้ผูกสำนวนกลอนขึ้นเป็นหลักของวงเสมือนทำหน้าที่เป็นฆ้องวงใหญ่ในวงเครื่องสายไทย การผูกสำนวนกลอนนี้ได้ใช้หลักในการแปลทำนอง (Translation) คือ การผูกสำนวนกลอนที่ไม่สลับซับซ้อน เป็นการดำเนินทำนองที่มีความกลมกลืนกับทางจะเข้หรือทางฆ้องอย่างตรงไปตรงมา นอกจากนี้ยังปรากฏสำนวนกลอนที่เกิดจากการแปรทำนอง (Variation) มีความสลับซับซ้อนยิ่งขึ้น

อีกทั้งยังแสดงลีลาลักษณะเฉพาะตนของทางเครื่องนั้น ๆ ได้อย่างงดงาม

การผูกสำนวนกลอนเป็นทางเครื่องต่าง ๆ ได้ยึดหลักการที่สำคัญในการผูกสำนวนกลอนตามอย่างขนบโบราณ คือ การรักษาลูกตกในทำนองหลัก แต่ยังปรากฏทางของเครื่องดนตรีบางเครื่องที่ไม่รักษาลูกตกในทำนองไว้ เนื่องจากเป็นแสดงภูมิปัญญาในการผูกสำนวนกลอนฝากเพื่อแสดงความหลากหลายของทำนองให้น่าฟังยิ่งขึ้น สำนวนกลอนที่ปรากฏขึ้นในวงเครื่องสายไทยนี้ได้ยึดหลักการในความกลมกลืน คือ ทางซอด้วง ทางซออู้ ทางขลุ่ยเพียงออ ต้องเป็นสำนวนกลอนที่มีความกลมกลืนกับทางจะเข้ เพราะถือว่าทางจะเข้นั้นเปรียบเสมือนเป็นฆ้องวงใหญ่ในวงเครื่องสายไทย ดังที่กล่าวไว้ข้างต้นหากพินิจในสำนวนกลอนของทางแต่ละเครื่องมือ ยังพบว่าสำนวนกลอนที่เกิดขึ้นล้วนแต่มีการสัมผัสของเสียงไว้อย่างเป็นระบบ ทั้งการสัมผัสใน สัมผัสนอก หรือแม้แต่การมีสัมผัสในและนอกอยู่ในประโยคเดียวกัน

นอกจากนี้ สำนวนกลอนที่ถูกร้อยเรียงอย่างเป็นระบบ ยังสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะการเคลื่อนของเสียงในแนววิถีต่าง ๆ จึงทำให้ผู้วิจัยทราบถึงทิศทางการเคลื่อนที่ของเสียงที่ปรากฏเป็นสำคัญ คือ กลอนฝาก กลอนพัน และกลอนไล่เสียงขึ้นและลง ซึ่งสำนวนกลอนที่กล่าวมานี้ ถือเป็นลีลาสำนวนกลอนที่สำคัญที่มักใช้สอดแทรกอยู่ในบางช่วงที่เหมาะที่ควรแก่การแสดงภูมิปัญญา ทั้งนี้ไม่ว่าสำนวนกลอนจะถูกนำเสนอมาในรูปแบบของทำนองลักษณะใดก็ตาม สิ่งที่สำคัญยิ่งและเป็นหัวใจหลักของการบรรเลงรวมวง คือ การสอดทำนอง การสอดทำนองในที่นี้ถือเป็นการประสานเสียงแนวนอน หากเมื่อเทียบเคียงกับดนตรีตะวันตก นอกจากทางในแต่ละเครื่องมือซึ่งจะต้องผ่านกระบวนการแนวคิดในการผูกสำนวนกลอนตามหลักการที่กล่าวไว้ข้างต้นแล้ว สำนวนกลอนที่ปรากฏในแต่ละทางจะต้องสอดทำนองประสานเสียงกันอย่างกลมกลืมด้วยหลักการประสานประโยชน์อย่างไม่เบียดเบียนซึ่งกันและกัน แต่จะต้องช่วยส่งเสริมทำนองของอีกฝ่ายให้งามจนพอดีน่าฟังอีกด้วย

**อภิปรายผลการวิจัย**

การผูกสำนวนกลอนเป็นทางเครื่องต่าง ๆ เพื่อการบรรเลงรวมวงให้ได้ซึ่งความสุนทรียะแห่งความกลมกลืนนั้น ล้วนต้องผ่านประสบการณ์และรสนิยมอย่างมากพอ จากการวิจัยได้ข้อสรุปถึงแนวคิดในการผูกสำนวนกลอนที่เป็นหลักการสำคัญ คือ การรักษาลูกตกในทำนองหลัก การดำเนินทำนองให้มีความกลมกลืนกับทาง

จะเข้ และดำเนินทำนองให้มีสัมผัส ซึ่งหลักการทั้ง 3 นี้ มีความสอดคล้องตรงกับสำนวนกลอนที่ผูกขึ้นเป็นทางต่าง ๆ สำหรับการบรรเลงรวมวง อีกทั้งหลักการที่สำคัญนี้ ยังพบว่าเป็นส่วนหนึ่งของหลักการในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองประเภทเครื่องตี (บุษกร สำโรงทอง) Samrongthong (1996) ที่กล่าวว่า 1) ต้องรักษาเสียงตกในทำนองหลักไว้ 2) ต้องดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก 3) ต้องดำเนินทำนองให้มีสัมผัส 4) ต้องดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับเพลง 5) หลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองซ้ำ ๆ กัน 6) ต้องมีท่วงทีในการดำเนินทำนอง อีกด้วย จากผลการวิจัยนี้เห็นว่าหลักการที่สำคัญนั้นมีเพียง 3 ประการ เท่านั้น ส่วนในข้ออื่น ๆ ที่นำมาใช้เป็นเพียงหลักการหากไม่ปฏิบัติตามก็ไม่ได้ผิดแต่อย่างไร ซึ่งการกลั่นกรองนำมาซึ่งหลักการทั้ง 3 ประการนี้ ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางดนตรีทั้ง 6 ท่าน

ในเรื่องของสำนวนกลอนที่ปรากฏในเพลงถอนสมอ เถา พบว่า เป็นสำนวนกลอนเก่าเสียส่วนมาก และเป็นแนวทางการผูกสำนวนกลอนอย่างครูเฉลิม ม่วงแพรศรี นิยมยึดถือปฏิบัติ แต่ยังมีบางสำนวนกลอนที่เป็นสำนวนกลอนผูกขึ้นใหม่ตามแนวคิดของผู้ผูกสำนวนกลอน ถือได้ว่าเป็นสำนวนกลอนใหม่สมัยนิยม โดยที่มาของสำนวนกลอนลักษณะนี้ผูกขึ้นใหม่เพื่อแก้ปัญหาสำนวนกลอนฟาด ทั้งนี้จะต้องผูกขึ้นใหม่ให้เกิดความกลมกลืนกับทางเครื่องอื่น ๆ ภายในวง

จะเห็นได้ว่า แนวคิดการผูกสำนวนกลอนในวงเครื่องสายไทย กรณีศึกษาเพลงถอนสมอ เถา นี้ มิได้แหวกลายครามจากโบราณแต่อย่างใด สำนวนกลอนที่เกิดขึ้นถือเป็นศึกษิตอนุรักษ์ คือยังคงเดินตามรอยครูเป็นสำคัญ แต่อาจมีการบุกไพรเบิกทาง คือ การสร้างสรรค์ท้าทายต่อขนบออกนอกทางบ้างด้วยความจำเป็น เพื่อแก้ไขปัญหาในบริบทต่าง ๆ ณ ขณะนั้น ด้วยแนวคิดดังกล่าวได้ไปสอดคล้องกับประเภทของผู้ประพันธ์ของ (พิชิต ชัยเสรี) Chaiseri (2014) ซึ่งการบรรเลงดนตรีไทยเราถือเป็นวัฒนธรรมแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้า ทั้งนี้สำนวนกลอนที่เกิดขึ้น ทั้งสำนวนกลอนเก่า และสำนวนกลอนใหม่สมัยนิยม เมื่อนำมาบรรเลงรวมวงเป็นวงเครื่องสายไทยแล้วจะต้องนำมาซึ่งความเป็นสุนทรียะแห่งความกลมกลืนทั้งสิ้น

**ข้อเสนอแนะการวิจัย**

การผูกสำนวนกลอนที่ดีให้มีความเหมาะสมในบริบทต่าง ๆ ผู้บรรเลงจำเป็นต้องทำความเข้าใจถึงความหมายโดยแท้ของคำว่า การแปลทำนอง (Translation) และ

การแปรทำนอง (Variation) และแยกถึงความแตกต่างในความหมายให้ออกเสียก่อนซึ่งจะนำสู่ความเข้าใจก่อนลงมือผูกสำนวนกลอน นอกจากนี้ผู้บรรเลงควรฉลาดรู้รับ ปรับใช้และประสานประโยชน์ การรู้รับคือ เริ่มจากการฟังวงดนตรีชั้นครูในสำนักต่าง ๆ เพื่อให้เห็นถึงสำนวนกลอนเก่าที่หลากหลาย จากนั้นจึงสังเกตและจดจำทำนองไว้ให้มากที่สุดเพื่อนำไปปรับใช้ โดยการฝึกทดลองผูกสำนวนกลอนจากสำนวนกลอนเก่าเป็นแม่แบบอย่างที่เรียกว่ากลอนพ่อ กลอนแม่ และขั้นตอนสุดท้ายคือการประสานประโยชน์ นำองค์ความรู้ทั้งหมดที่ได้จากประสบการณ์ทั้งทางตรงและทางอ้อมมาประสานประโยชน์ในการบรรเลงดนตรีไทยเพื่อให้เกิดความงามเชิงสุนทรียะต่อไป จากข้อเสนอแนะดังกล่าวผู้วิจัยเชื่อว่าจะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจจะรู้จักศาสตร์แห่งดนตรีไทยแขนงนี้ไว้มิให้พอเพี้ยนก็จะสมประสงค์

**เอกสารอ้างอิง**


Chaiseri, P. (1997). *Buddhist Principles in Thai Classical Music.* N. P: n.p.

Chaiseri, P. (2014). *The Composing Thai Classical Music.* Bangkok: Chulalongkorn University Press.

Chaiseri, P. (2016). *The Music Analysis.* Bangkok: Chulalongkorn University Press.

Chantavanich, S. (2008). *The qualitative research.* Bangkok: Chulalongkorn University Press.

Pornprasit, K. (2003). *The Program of the 16th Southern Thai Musical Promotion: The Melodic Harmonization of Traditional Thai String Instrument.* Songkhla: Thaksin University Press.

Samrongthong, B. (1996). *The Melodic Progression of Percussion Instrument.* Bangkok: Chulalongkorn University Press.

Srisakon, P. (2017). Counterpoints in Verses and Melodies for Saw-U. *Journal of Fine and Applied Arts Chulalongkorn University, 4*(1), 15-34.

Srisakon, P. (2020). The Concept of Creating the Melodic Phrases for Saw-U in Ching Mu Long Chan Diaw: a Case Study of Associate Professor. Phichit Chaiseri. *Journal of Fine and Applied Art Chulalongkorn University, 7*(1), 75-95.

Srisakon, P. (2021). *The Melody of Saw U.* Bangkok: Sai Song Duangkaew.