

การปรับวงเพื่อการประชันสำหรับวงปี่พาทย์ไม้แข็ง  
MUSICAL BAND ADJUSTMENT FOR PIPHAT MAI KHAENG  
ENSEMBLE COMPETITION

เอกสิทธิ์ สุณีมิตร<sup>1</sup> | EKASIT SUNIMIT

นภัสนันท์ จุนนเกษ<sup>2</sup> | NAPHATSANAN JUNNAKET

ปานหทัย สุคนธรส<sup>3</sup> | PANHATAI SUKONTAROS

## ABSTRACT

From folk music to the unique convention, the evolution of Thai classical music can be traced back to the Sukhothai period. Piphat, known as a musical band which is relatively popular in every era, is normally played for sacred rituals, performances, pleasure, and competitions. Courtiers and noblemen in the past selected the performers with great performance ability for their palaces. Due to the rise of such popularity, the Thai classical music competitions were held to show or seek for the top performers with the greatest ability from those palaces. Not only the competitions revealed the performers' musical skill, but the wisdom of various sublime musical composers in arranging stunning musical styles had also been passed on.

**Keywords :** Prachan, Na Tab, Diaw

## บทคัดย่อ

วัฒนธรรมทางดนตรีของไทย มีวิวัฒนาการสืบเนื่องมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย กระทั่งรัตนโกสินทร์ จากดนตรีชาวบ้านสู่แบบแผนของดนตรีไทยอันเป็นอัตลักษณ์ วงปี่พาทย์เป็นวงดนตรีที่ได้รับความนิยมสูงสุดในทุกยุคสมัย ใช้บรรเลงในพิธีกรรมที่แสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์

---

<sup>1, 2, 3</sup> อาจารย์สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

บรรเลงประกอบการแสดง บรรเลงเพื่อความบันเทิง รวมถึงการประชัน บรรดาขุนนางและเจ้านายในยุคก่อนต่างสรรหา ฟีกซ้อมเพื่อให้ได้นักดนตรีมาความสามารถไว้ประจำวังของตน เมื่อความนิยมมีมากขึ้นเช่นนี้ การประชันจึงมีขึ้นเพื่อแสดงให้เห็นว่านักดนตรีสำนักใด วังใดมีความสามารถสูงที่สุด นอกจากการประชันจะแสดงให้เห็นถึงทักษะในการบรรเลงเครื่องดนตรีแล้ว ยังถ่ายทอดภูมิรู้ของผู้ประดิษฐ์ทางเพลงในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดที่จะต้องใช้ความรู้ทางด้านทฤษฎีดนตรีอย่างละเอียดละไม ในการประดิษฐ์ทางเพลงให้เหมาะสม สละสลวยในทุกเครื่องมือ

**คำสำคัญ :** ประชัน หน้าทับ เตี้ยว

## บทนำ

*การประชัน หรือปีพาทย์ประชันวง การแข่งขันฝีมือ ทักษะ ปฏิภาณ ในเชิงดนตรี หนึ่งในเครื่องแสดงความรู้เรื่อง ความนิยม ความเฟื่องฟูของวงการดนตรีไทยสมัยรัตนโกสินทร์*

วงปีพาทย์ วงดนตรีของไทยที่อยู่คู่กับสังคมจากอดีตถึงปัจจุบัน เป็นวงดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีเป็นหลัก อาทิ ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ระนาดทุ้ม และเครื่องประกอบจังหวะ ส่วนเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าจะใช้ปี่ หรือขลุ่ยเข้ามาบรรเลงประกอบ ส่วนจะเลือกใช้เครื่องเป่าชนิดใดนั้น ขึ้นอยู่กับโอกาสและวัตถุประสงค์ของการบรรเลง หากเป็นวงปีพาทย์ไม้นวมก็จะใช้ขลุ่ยเพียงออบรรเลง และเพิ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีคือ ซออู้ ประกอบการบรรเลงด้วย ความแตกต่างของวงปีพาทย์ไม้นวมกับวงปีพาทย์ไม้แข็ง ที่สามารถพิจารณาได้อย่างชัดเจนคือวัสดุที่ใช้ทำไม้ตีระนาด โดยไม้นวม (เป็นไม้ตีระนาดสำหรับใช้ตีระนาดในวงปีพาทย์ไม้นวม)มีลักษณะเป็นไม้ตีหุ้มนวม ซึ่งลักษณะดังกล่าวทำให้เกิดเสียงที่มีความทุ้ม นุ่มนวล ไม่แข็งกร้าว ส่วนไม้แข็ง(เป็นไม้ตีระนาดสำหรับใช้ตีระนาดในวงปีพาทย์ไม้แข็ง)เป็นไม้ตีถักเชือกกลางยางรักซึ่งมีความแข็งและให้เสียงดังกร้าวแหลมมาก ทั้งนี้บทบาทของวงปีพาทย์ทั้งวงปีพาทย์ไม้นวมและวงปีพาทย์ไม้แข็ง เป็นวงดนตรีที่รับใช้สังคมไทยมานาน ได้แก่ การบรรเลงประกอบพิธีกรรม ประกอบการแสดง มหรสพ และเพื่อความบันเทิงในวิถีชีวิตของคนไทย



ภาพที่ 1 : วงปี่พาทย์

วงปี่พาทย์ มีการแบ่งได้หลายรูปแบบ ตั้งแต่วงขนาดเล็กไปจนถึงวงขนาดใหญ่ ทั้งยังสามารถจำแนกประเภทของวง ตามวัตถุประสงค์ของการบรรเลงอีกด้วย เช่น หากบรรเลงประกอบงานอวมงคล จะบรรเลงด้วยวง ปี่พาทย์นางหงส์ บรรเลงประกอบการแสดงละคร ดึกดำบรรพ์ก็จะใช้วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์บรรเลง แต่หากต้องการบรรเลงประกอบพิธีกรรม งานมงคล หรืองานบุญทั่วไป ก็จะใช้บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็ง

วงปี่พาทย์ไม้แข็ง จัดเป็นวงดนตรีที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายสูงสุดในกลุ่มวงดนตรีชนิดเดียวกัน นอกจากนั้นตามทฤษฎีของนักดนตรีเอง เป็นที่ยอมรับโดยทั่วกันว่าวงปี่พาทย์ไม้แข็งเป็นวงดนตรีที่มีความเป็นมาตรฐานที่สูงที่สุดอีกด้วย เครื่องดนตรีที่สังกัดในวงดนตรีประเภทนี้ทุกชนิดจะมีเสียงดัง เนื่องจากบรรเลงด้วยไม้ตีชนิดแข็ง จึงเรียกชื่อวงดนตรีชนิดนี้ว่า ปี่พาทย์ไม้แข็ง ตามลักษณะของไม้ที่ใช้บรรเลง อรรถรสที่ได้จากการฟังดนตรีชนิดนี้ จึงมีทั้งความหนักแน่น สง่าผ่าเผย คล่องแคล่ว และสนุกครื้นเครง (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542:71) นอกจากจะเป็นวงดนตรีที่ทำหน้าที่รับใช้สังคมในด้านต่างๆ แล้ว วงปี่พาทย์ยังมีหน้าที่ขับกล่อมสุนทรียะให้กับเจ้านายชั้นสูง พระราชวงศ์ของไทย มีวังเจ้านายอีกหลายพระองค์โดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ 7 ซึ่งในยุคสมัยนั้น เป็นยุคที่การดนตรีโดยเฉพาะวงปี่พาทย์เจริญรุ่งเรืองถึงขีดสุด มีการคัดเลือกนักดนตรีที่มีความรู้ความสามารถสูงเข้าสังกัด เป็นนักดนตรีในวังของเจ้านาย ซึ่งนิยมตั้งวงดนตรี สังสมนักดนตรีไทยที่มีฝีมือเอาไว้เป็นนักดนตรี

ประจำวังของตน เช่น วังบางขุนพรหม ของสมเด็จพระเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ฯ มีจางวางทั่ว พาทยโกศลเป็นผู้ควบคุม ทั้งเป็นครูผู้ควบคุมวงของสำนักดนตรีพาทยโกศล วังลดาวลัยมี หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นผู้ควบคุม (พงษศิศิลป์ อรุณรัตน์, 2554: 41)



จากข้อความข้างต้นได้แสดงให้เห็นว่า ดนตรีไทยโดยเฉพาะวงปี่พาทย์มีความสำคัญต่อสังคมทุกระดับชั้น ตลอดจนพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์หลายพระองค์ ก็ทรงมีวงดนตรีไว้ในรั้วในวังของแต่ละพระองค์แล้วประชันวงกัน(เรณู โกศินานนท์ , 2535 : 21-22) นับเป็นการสร้างสรรค์และพัฒนารูปแบบของวงปี่พาทย์ทางการบรรเลงในสมัยนั้น โดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ ๕ นี้ นับเป็นระยะที่ดนตรีไทยได้พัฒนารูปแบบเพิ่มขึ้นอีกหลายอย่าง แต่ที่สำคัญกว่านั้นก็คือการประชันฝีมือดนตรี ซึ่งมีอยู่บ่อยครั้ง จนเรียกได้ว่าเป็นมหรสพประจำในงานต่างๆ(สงบศึก ธรรมวิหาร, 2540 : 27)

### 1. ปี่พาทย์ประชัน

การประชัน หมายถึงการแข่งขัน โดยการประชันนี้จะไม่มีการตัดสินผลแพ้ชนะ ปี่พาทย์ประชัน หรือปี่พาทย์เสภา มีรากฐานมาจากวงปี่พาทย์ที่ตีประกอบละครเสภา เริ่มจากบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ พวก เชิด โอด เสมอ เพื่อแสดงอากัปกิริยาของผู้แสดงก่อน แล้วเริ่มบรรเลงเพลงสองชั้นเพื่อการรับร้องเสภา โดยมีกานำเอา “เปิงมาง” เครื่องหนังในวงกลองชนะมาถ่วงหน้าด้วยข้าวสุกเพื่อให้เสียงต่ำลงและใช้ตีแทนตะโพน เรียกว่า “สองหน้า” และใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์เสภาเรื่อยมา โดยมีขนบของการบรรเลง ที่จะต้องขึ้นด้วยเพลงโหมโรงตามแบบของการแสดงละครเดิม ซึ่งก่อนจะแสดงละครนั้นต้องมีการโหมโรงเสียก่อน เพื่อเป็นการ

บอกให้คนรู้ว่าละครกำลังจะเริ่มแสดง รวมถึงเป็นการตรวจตราความพร้อมของเครื่องดนตรี ซึ่งในการบรรเลงเพลงโหมโรงนั้น หากพบข้อบกพร่องของเครื่องดนตรีตรงจุดใด นักดนตรีจะได้มีโอกาสในการแก้ไข เพื่อจะได้มีความพร้อมสำหรับการบรรเลงในบทเพลงต่อไป



ภาพที่ 3 : การยี่ข่วงวงปี่พาทย์

อีกทั้งยังเป็นการให้เวลาสำหรับนักดนตรี ได้เตรียมความพร้อมก่อนที่จะเริ่มประชัน ทั้งทางด้านร่างกายและจิตใจ หลังจากนั้นก็จะบรรเลงด้วยเพลงอัตรา 3 ชั้น เช่น เพลงจรเข้ทางยาว เพลงสืบท เพลงบุหลัน เพลงพม่าห้าท่อน ต่อด้วยเพลงเถา เพลงทยอย จนถึงการเดี่ยวเครื่องดนตรีประเภทต่างๆ แล้วจึงจบด้วยเพลงลา โดยรูปแบบของวงปี่พาทย์ที่ใช้ประชันนั้น นิยมใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ เพื่อให้แสดงออกถึงอัตลักษณ์ในการบรรเลงเครื่องดนตรีแต่ละชนิด อาทิ ระนาดเอกซึ่งมีการใช้เทคนิค การเก็บ สะบัด สะเตาะ ขยี้ บรรเลงสอดแทรกอยู่ในท่วงทำนองของบทเพลงนั้นๆ โดยลีลาในการดำเนินทำนองจะอาศัยเทคนิคการบรรเลงแบบ “คาบลูกคาบดอก” เป็นหลักสำคัญ

ส่วนข้อวงใหญ่การดำเนินทำนองจะไม่โลดโผนเท่าที่ระนาดเอก เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองหลักในวง เทคนิคสำคัญสำหรับการบรรเลงข้อวงใหญ่คือ “การประคบมือ” นอกจากนี้ยังมีการใช้เทคนิคการไขว้มือ การบรรเลงกวาด โดยจะผสมผสานในท่วงทำนองของบทเพลงนั้นๆ ให้เหมาะสม สำหรับข้อวงเล็กจะมีวิธีในการดำเนินทำนองสำหรับการบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรี ที่เป็นเอกลักษณ์ คือการตีแบบเก็บสลบมือ ซ้ายขวา การตีสะบัด ขยี้ การไขว้มือ โดยนักดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงข้อวงเล็กจะต้องมีความคล่องตัว กระฉับกระเฉง เนื่องจากลีลาของข้อวงเล็กในการบรรเลงนั้น จะมีความกระชับ และรวดเร็ว ในการดำเนินทำนอง

ระนาดทุ้ม เป็นอีกหนึ่งเครื่องดนตรีที่มีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นในการดำเนินทำนอง เทคนิคสำคัญคือการประคบบมือ การตีตุ๊ด และการตีในจังหวะยก ซึ่งผู้ที่ทำหน้าที่บรรเลงระนาดทุ้มนอกจากจะต้องมีทักษะในการปฏิบัติเทคนิคต่างๆ ได้เป็นอย่างดีแล้ว จะต้องมีความแม่นยำในเรื่องของจังหวะยกและจังหวะตกเป็นอย่างดีอีกด้วย ซึ่งลีลาของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับการประชันวง แต่ละเครื่องค้อมือล้วนมีความโดดเด่น ฉะนั้นการเตรียมความพร้อมให้กับเครื่องดนตรีและตัวนักดนตรีก่อนที่จะเริ่มประชันวง จึงมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง

ในสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งเป็นยุคเฟื่องฟูมากของดนตรีไทย ด้วยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดให้เลิกพระราชกำหนดที่ห้ามมีละครผู้หญิงนอกจากในวังหลวง ซึ่งเป็นจารีตเดิมตั้งแต่ในสมัยกรุงศรีอยุธยา ทำให้ วงเจ้านายขุนนางต่างๆ มีวงปี่พาทย์มากขึ้น และนิยมการประชันขันแข่ง ปรากฏหลักฐาน เมื่อคราวฉลองพระที่นั่ง อารามภิรมย์ปราสาท เมื่อเดือน 5 ขึ้น 1 ค่ำ ปีมะโรง พ.ศ. 2539 ว่ามีวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่เข้ามาบรรเลงถึง 13 วง (มนตรี ตราโมท, 2538) ได้แก่ วงของพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว วงของกรมหลวงวชิรญาณวงศ์ วงของกรมหลวงสรรพสิทธิประสงค์ วงของกรมหลวงสาธิราช สนธิ วงของสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมหมื่นมหิศวราชวิลาส วงของหม่อมเจ้าประเสริฐศักดิ์ วงของสมเด็จพระยาพิชัยญาติ วงของเจ้าพระยาอมรรตวงษ์ วงของพระยามนตรีสุริยวงษ์ วงของพระยาเสนาสุคนธ์ วงของพระยาสุรินทรราชาเสนาบดี วงของเจ้าหมื่นสรรเพชญ์ภักดี

จากหลักฐานที่ปรากฏข้างต้น แสดงให้เห็นถึงความเฟื่องฟูของวงดนตรีไทยเรื่อยมา ปรากฏหลักฐานการประชันปี่พาทย์ในวังของบรรดาเจ้านายต่างๆ ที่เป็นตำนานครั้งยิ่งใหญ่ และถูกสร้างเป็นบทละครในภาพยนตร์เรื่อง “โหมโรง” โดยอ้างอิงมาจากเรื่องการประชันของวงปี่พาทย์วังบูรพา และปี่พาทย์วังบ้านหม้อ ที่เกิดจากพระประสงค์ของสมเด็จพระเจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์ กรมพระภาณุพันธุวงศ์วรเดช (พ.ศ. 2402-2471)

การประชันปี่พาทย์ในรูปแบบของปี่พาทย์วงมีการบันทึกไว้ในหนังสือ เรื่องการประชันปี่พาทย์มากมาย เช่น งานประชันวงที่วังบางขุนพรหม งานประชันที่วังลดาวลย์ งานประชันที่บ้านบาตร และในรูปแบบของวงปี่พาทย์ชาวบ้านทั่วไปก็เกิดการประชันขึ้นตามงานต่างๆ ดังปรากฏ งานประชันวงที่โรงละครแห่งชาติวังหน้า งานประชันวัดพระพิเรนทร์ การประชันวัดป่าลพบุรี และงานประชันวัดเจ้าเจ็ด จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เป็นต้น จนถึงการจัดแบบเต็มรูปแบบ โดยมีคณะกรรมการดำเนินงาน มีผู้สนับสนุนเงินรางวัล เช่น ปี่พาทย์ประลองเพลงของแสงทิพย์ เป็นต้น

การประชันในยุคก่อนนั้น จะมีทั้งการประชันระหว่างวงด้วยกัน และการประชันตามงานวัด งานมงคล งานอวมงคล ซึ่งในสมัยก่อนนั้น นิยมจัดการประชันวงปี่พาทย์ในงานศพ โดยเฉพาะงานศพของผู้มีฐานะ เป็นเจ้าขุนมูลนาย เปรียบเสมือนเครื่องแสดงฐานะของเจ้าภาพ หากเจ้าภาพมีฐานะร่ำรวย หรือมียศตำแหน่งสูง นิยมจัดการวงปี่พาทย์มาประชันกัน ต่อมาถึงมีการจัดการประชันขึ้นเป็นรูปแบบที่วงหน้า(สังคีต)ก่อน แล้วจึงจัดคราวต่อมาที่วัดพระพิเรนทร์ การประชันมี 2 รูปแบบ คือประชันตามกฎเกณฑ์ที่กำหนดโดยเจ้าภาพ กับประชันแบบอิสระ ซึ่งโดยทั่วไปการประชันวงปี่พาทย์ในงานศพนั้นจะเป็นการประชันแบบอิสระ ในการบรรเลงประชัน อย่างโบราณนั้น แต่เดิมจะบรรเลงอย่างน้อย 3 คี้น

การประชันแบบอิสระมีความยากกว่ามาก นักดนตรีต้องมีไหวพริบปฏิภาณ ทักษะในการบรรเลงสูงมาก สำคัญคือต้องมีความรู้ความสามารถรอบตัวเพื่อแก้ไขบทเพลงของคู่ประชันได้ โดยการประชันแบบอิสระนี้ นักดนตรีประชันกันจะไม่มีโอกาสได้เตรียมบทเพลงล่วงหน้า ไม่รู้ว่าวงที่จะบรรเลงประชันด้วยนั้นคือวงใด จะได้พบกับวงประชันก็ต่อเมื่อถึงเวลาที่จะบรรเลงประชันวง ซึ่งนักดนตรีจะต้องใช้วิธีสังเกตดูการบรรเลงของฝ่ายตรงข้ามสัก 3-4 เพลงก็จะรู้ว่าอีกฝ่ายมีกำลังการบรรเลง และทักษะที่เหนือกว่าหรือด้อยกว่า หากแนวการบรรเลงของฝ่ายตรงข้ามเหนือกว่า ก็มีความจำเป็นต้องใช้วิธีหลอกล่อให้อีกฝ่ายนั้นออกกำลัง (ต้ออกมาให้หมดจนกำลังตก) ในขณะเดียวกันเราก็ถนอมแรงรอนจนฝ่ายของเขาถอยมาเสมอ แล้วเราค่อยสู้ คือแสดงฝีมือที่อ้อมไว้ตอนที่เขากำลังตกแล้ว เรียกว่าเป็นกลยุทธ์สำคัญในการประชันวงปี่พาทย์ (สำราญ เกิดผล, สัมภาษณ์)

วงดนตรีไทยที่ประจำอยู่ตามวัง มีทั้งวงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี แต่สำหรับการประชันจะไม่นิยมนำวงเครื่องสายหรือวงมโหรีมาประชัน เนื่องจาก วงดนตรีที่กล่าวมาทั้ง 2 วงนี้ มีลักษณะการบรรเลงท่วงทำนองที่อ่อนหวาน ไม่เกรี้ยวกราด ดุดัน เหมือนกับวงปี่พาทย์ไม้แข็ง และในการประชันวงปี่พาทย์ไม้แข็งนี้ นักดนตรีทุกคนจะต้องตั้งใจบรรเลง เนื่องจากเพลงที่นำมาบรรเลงในการประชันเป็นเพลงที่มีลีลาทำนองที่ซับซ้อน เพลงระดับนี้ นักดนตรีจะบรรเลงอวดฝีมือ ผู้ฟังต้องมีการสบการณ์ในการฟังและฟังอย่างตั้งใจ เพลงเหล่านี้ได้แก่เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเถา (ณรงค์ชัย พิภูริชต์, 2524 : 10)

การประชันวงปี่พาทย์ ก็คล้ายกับการแข่งขันกีฬาทุกชนิด ซึ่งจะต้องมีการฝึกซ้อม การเตรียมความพร้อม มีหัวหน้าหรือผู้ควบคุมวงเป็นผู้กำกับและแนะนำวางแผนการบรรเลง เพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์ของการบรรเลง หรืออาจเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ผู้ปรับวง และถ้าจะกล่าวถึงผู้ปรับวงในยุคสมัยนั้น ผู้ปรับวงปี่พาทย์ของวังบางขุนพรหม คือ จางวางทั่ว พาทย์โกศล และผู้ปรับวงของวังลดาวัลย์ก็คือ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นั่นเอง

ปัจจุบันนี้ การประชันวงปีพาทย์ยังมีอยู่ตามงานต่างๆทั่วไป และที่จัดเป็นรูปแบบของการประชันโดยเฉพาะ ก็ยังมีปรากฏให้เห็นอยู่หลายแห่ง เช่น วัดพระพิเรนทร์ จังหวัดกรุงเทพมหานคร , วัดป่าธรรมโสภณ จ.ลพบุรี เป็นต้น



ภาพที่ 4 : การประชันวงปีพาทย์ ลพบุรี

## 2. บทเพลงที่ใช้สำหรับการประชัน

บทเพลงที่ใช้บรรเลงในการประชันวงปีพาทย์ในปัจจุบันนี้ ส่วนใหญ่จะใช้เพลงเถาเป็นหลัก ทั้งนี้เนื่องจากบทเพลงประเภทเพลงเถาเป็นเพลงที่นักดนตรีสามารถแปรทำนองได้อย่างอิสระ สร้างความเป็นเอกลักษณ์ (identity) เฉพาะตัว และสามารถแปรผันตามอารมณ์และความสามารถของผู้บรรเลง (อิทธิพล ใจสมักร, 2542 : 87) ทำให้เห็นถึงความสามารถในการบรรเลงของนักดนตรี เป็นการโชว์ทั้งด้านความคิดไหวพริบปฏิภาณ และทักษะการบรรเลงเครื่องดนตรีอย่างแท้จริง ทั้งนี้ การประชันในสมัยก่อนไม่มีกรรมการตัดสิน ผู้ฟังส่วนมากเป็นนักดนตรีหรือฟังดนตรีเป็นจะวิพากษ์วิจารณ์ตัดสินกันเองว่าใครฝีมือเป็นอย่างไรในการประชันแต่ละครั้งจึงมีผู้วิจารณ์ให้ความเห็นต่างกันไปตามทัศนคติและรสนิยม ต่อมาจึงมีการประชันโดยมีการประตัดสินแพ้ชนะเพื่อชิงรางวัล และกำหนดเป็นหลักเกณฑ์ในการประชันครั้งนั้นๆ ทั้งนี้หลักเกณฑ์ในการประชันวงปีพาทย์แต่ละครั้ง สามารถกำหนดหลักเกณฑ์ขึ้นมาได้ตามผู้จัดงานจะเห็นสมควร อาทิ งานประชันปีพาทย์ของงานชุมนุมดนตรีไทยอุดมศึกษา ณ เวทีมหาวิทยาลัยมหิดล กำหนดบทเพลงที่แต่ละวงจะบรรเลง ดังนี้ เพลงโหมโรง เพลงปรบไก่ เพลงทยอย เพลงเดี่ยวระนาดเอก เพลงลา



การประชันวงปีพาทย์นั้น นอกจากผู้บรรเลงที่มีความสามารถเป็นอย่างดีแล้ว เรื่องการปรับวงเพื่อการประชันก็ยิ่งถือว่ามีความสำคัญเป็นอย่างมาก เพราะทุกสำนักหรือทุกวงต่างก็ต้องการชื่อเสียงในการบรรเลงให้มีชัยชนะเหนือคู่ต่อสู้ หรือบรรเลงได้ดีกว่าวงที่ประชันด้วย ถึงแม้จะไม่มี การตัดสินในรูปแบบของคณะกรรมการ แต่ก็เป็นการตัดสินจากผู้ชมผู้ฟังที่เป็นนักดนตรีทั้งหลาย

### 3. การปรับวงเพื่อการประชัน

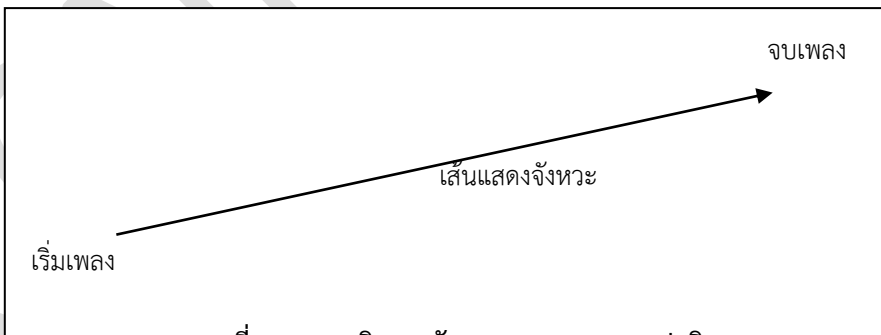
การปรับวง คือการกำหนดแผนของการบรรเลง ซึ่งแจ้งให้ผู้บรรเลงได้รับทราบ ถือเป็นสิ่งที่ทำลายสำหรับผู้ปรับเป็นอย่างมาก เพราะเป็นการวางแผนก่อนที่จะถึงสถานการณ์จริง ฉะนั้นผู้ปรับจะต้องมีความรู้ความสามารถในเรื่องของดนตรีอย่างดี จึงจะสามารถนำพาการบรรเลงของวงให้ประสบความสำเร็จในการประชันได้ การปรับวงสามารถได้อธิบายไว้ดังนี้

**3.1 การคัดเลือกนักดนตรี** ผู้บรรเลงนับว่าเป็นหัวใจสำคัญของการปรับวงประชัน ผู้ปรับต้องคัดเลือกผู้บรรเลงทุกตำแหน่ง เช่น ปี่ใน ระนาดเอก ข้องวงใหญ่ ข้องวงเล็ก ระนาดทุ้ม เครื่องหนัง และเครื่องประกอบจังหวะ ทุกเครื่องมือที่กล่าวมานี้ จำเป็นต้องใช้ผู้บรรเลงที่มีความเชี่ยวชาญในแต่ละเครื่องมือ การประชันวง จำเป็นต้องมีการคัดเลือกผู้บรรเลงสำหรับประชันทุกคน ต้องเลือกให้ถูกใจเราก่อน ต้องมีทั้งฝีมือในการบรรเลงเป็นอย่างดี และทำงานเป็น อีกทั้งยังต้องเป็นผู้ที่มีวุฒิภาวะในการแก้ไขสถานการณ์เฉพาะหน้าได้เป็นอย่างดี เนื่องจากเราไม่สามารถรู้ได้ว่าบนเวทีจะเกิดอะไร หากเกิดสิ่งที่ไม่คาดคิดขึ้นในระหว่างทำการบรรเลงอยู่ ผู้บรรเลงต้องมีไหวพริบในการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าได้(สำราญ เกิดผล, สัมภาษณ์)

วิธีการเลือกนักดนตรีสำหรับการประชันวง นักดนตรีจะต้องมีความเชี่ยวชาญในเครื่องดนตรีนั้นๆ เป็นอย่างดี สามารถแก้ไขปัญหา หรืออุปสรรคต่างๆ ที่อาจเกิดขึ้นขณะบรรเลง ทั้งในส่วนเครื่องดนตรี ที่อาจเกิดความบกพร่อง หรือแม้กระทั่ง ในส่วนของตัวนักดนตรีเอง ทุกอย่างต้องเชี่ยวชาญเหมือนการบรรเลงเพลงเดี่ยว คือใช้ฝีมือ ใส่ใจ กับทุกเครื่อง ทุกคนต้องมีทักษะเหมือนเพลงบรรเลงเพลงเดี่ยว คือเน้นและชัดเจน บรรเลงแบบความสามารถสุดฝีมือ โดยไม่ยอมให้ส่วนใดของบทเพลงที่บรรเลงมีความบกพร่อง เช่น หากมีนักดนตรีข้องวงเล็กยังมีทักษะที่ไม่พอเพียงต่อการประชันวง ก็จะยกเลิกการประชันนั้นไป(ชัย ยุทธ โธสง่า, สัมภาษณ์) สำหรับการประชันวงปีพาทย์นั้นผู้บรรเลงที่มีความสำคัญอันดับแรกคือผู้ที่ทำหน้าที่บรรเลงระนาดเอก เพราะระนาดเอกเป็นผู้นำในการบรรเลงของวงและมีความ

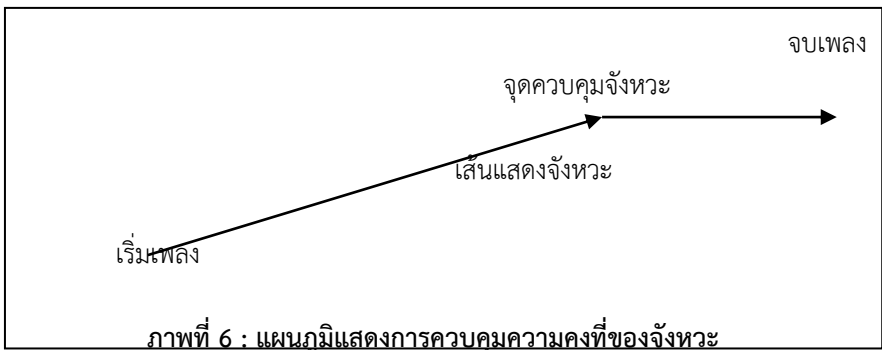
โดดเด่นในการบรรเลง อีกทั้งมีเทคนิควิธีการบรรเลงที่หลากหลาย การคัดเลือกผู้บรรเลง ระยะเวลาจึงต้องคัดเลือกผู้ที่มีความสามารถในการบรรเลงเทคนิคต่างๆ ได้ดีที่สุด เช่น การบรรเลงซีย์ การบรรเลงสะบัด การบรรเลงสะเดาะ และการบรรเลงคาบลูกคาบดอก เป็นต้น ในทางภาษาดนตรีเรียกว่า “ตีไหว”

คำว่าไหวนี้กล่าวคือ การมีกำลังมากพอสำหรับการบรรเลงด้วยการรักษาระดับเสียงของการบรรเลง ให้คงที่สม่ำเสมอ ทั้งการบรรเลงจังหวะช้าและการบรรเลงจังหวะเร็ว ระดับเสียงจะต้องมีความดั่งเสมอกัน มีชีพอถึงจังหวะเร็วแล้วเสียงของการบรรเลงเบาลง อย่างนี้เรียกว่าตีไม่ไหวหรือหมดกำลังนั่นเอง อีกทั้งในการบรรเลงเทคนิคต่างๆ ต้องมีความชัดเจนไม่ว่าจะบรรเลงจังหวะช้าหรือเร็ว การบรรเลงเทคนิคต่างๆ นี้เปรียบได้กับการพูด ถึงจะพูดเร็วก็ต้องพูดชัดเจน มีใช้ลิ้นระริวและเหมือนพูดไม่ชัด(ทรีคักตี้ อัครวงศ์, สัมภาษณ์) ผู้บรรเลงที่สำคัญอีกส่วนหนึ่งคือ ผู้บรรเลงเครื่องประกอบจังหวะ เนื่องจากจะต้องทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางจังหวะของวงให้กับผู้บรรเลงทุกเครื่องมือยึดจังหวะเพื่อการบรรเลงไปพร้อมเพรียงกัน ผู้บรรเลงจังหวะ จะต้องคอยกำกับจังหวะในการบรรเลงของวงให้ดีที่สุด เพื่อมิให้จังหวะการบรรเลงของวงล่มได้ ผู้บรรเลงจังหวะหรือเรียกว่าคนเครื่องหนัง ซึ่งหมายถึงคนตีกลอง แยกหรือกลองสองหน้า การคัดเลือกผู้บรรเลงกลองแยกหรือกลองสองหน้า จะต้องหาคนที่มีความแม่นยำในการตีจังหวะ หรือทางภาษาดนตรีเรียกว่า “จังหวะดี” คือจะต้องตีให้ชัดเจนและหนักแน่น ที่สำคัญคนตีกลองแยกหรือกลองสองหน้าต้องรู้กำลังของผู้บรรเลงระนาดเอกด้วย ต้องคอยควบคุมจังหวะ มิให้ล่าหน้าหรือเร็วเกินไป จนทำให้ผู้บรรเลงระนาดเอกตีไม่ทันหรือเรียกว่า “ตีตาย” เนื่องจากการบรรเลงเพลงไทยตามปกตินั้น จังหวะเริ่มบรรเลงเพลงจะช้า แล้วจึงค่อยๆ เร็วขึ้นไปจนจบเพลงตามแผนภูมิ



ภาพที่ 5 : แผนภูมิแสดงจังหวะของการบรรเลงปกติ

จากแผนภูมิแสดงให้เห็นว่า จังหวะในการบรรเลงตั้งแต่ต้นเพลงจนจบเพลงนั้น จะมีอัตราความเร็วเพิ่มขึ้นไปที่ละนิดจนจบเพลง ฉะนั้นผู้ตีกลองแขกหรือกลองสองหน้าจะต้องควบคุมจังหวะ รักษาระดับของจังหวะโดยการสังเกตการบรรเลงของผู้บรรเลงระนาดเอก ซึ่งเมื่อบรรเลงถึงความเร็วพอประมาณหรือสุดกำลังของผู้บรรเลงระนาดเอกแล้ว ผู้ตีกลองแขกหรือกลองสองหน้า จะต้องบังคับจังหวะไว้มิให้เร็วขึ้นไปเกินกว่านี้ ต้องรักษาจังหวะให้คงที่ต่อไปจนจบเพลงตามแผนภูมิ



การบรรเลงจังหวะให้คงที่ตามลักษณะแผนภูมินี้ เป็นวิธีที่ผู้บรรเลงกลองแขกหรือกลองสองหน้านำมาใช้เพื่อควบคุมจังหวะให้การบรรเลงมีความเรียบร้อย ด้วยเหตุผลดังกล่าว ผู้ประพันธ์จึงต้องคัดเลือกผู้บรรเลงที่ดีที่สุดสำหรับการบรรเลงประชัน

**3.2 การคัดเลือกบทเพลง** ในการประชันวงนั้น ผู้ประพันธ์ต้องพิจารณาคัดเลือกบทเพลง การเลือกบทเพลงมีวิธีการเลือก 2 กรณี ประการแรกคือการเลือกเพลงเพื่อไปประชันกันไม่กี่เพลง ก็จะมีการประชุมตกลงกัน เช่นเมื่อวงฝั่งตรงข้ามบรรเลงด้วยเพลงบุหลัน อีวงที่เป็นคู่ประชันจะต้องเป็นเพลงสีท่อนเช่นเดียวกัน โดยคัดเลือกเพลงสีบท เนื่องจากเป็นเพลงลักษณะเสภาเช่นเดียวกัน ประการที่สอง หากเป็นการประชันแบบไม่ได้นัดหมาย การคัดเลือกเพลงในการประชันรูปแบบนี้จำเป็นต้องมีการบรรเลงโต้ตอบ หรือทางภาษาดนตรีเรียกว่า “การแก้มเพลง” โดยเลือกเพลงที่มีสำนวนเพลงเหมือนกัน จังหวะหน้าทับประเภทเดียวกันมีความยากง่ายใกล้เคียงกัน หรือหากวงแรกบรรเลงเพลงที่มีความยาวจำนวน 2 ท่อนเพลง วงที่บรรเลงตอบก็ต้องคัดเลือกเพลงที่มีความยาว 2 ท่อนเช่นเดียวกัน

สิ่งที่สำคัญในการคัดเลือกเพลงอีกประการหนึ่งคือ การเลือกสำเนียงเพลง วงที่หนึ่งใช้เพลงสำเนียงพม่า วงที่บรรเลงตอบก็ต้องคัดเลือกเพลงที่มีสำเนียงพม่าบรรเลงตอบกลับเช่นเดียวกัน หรือถ้าหากเพลงสำเนียงเขมรก็ควรเลือกเพลงแก้มด้วยสำเนียงเขมร(ชัยยุทธ

โตสง่า, สัมภาษณ์) การประชันที่มีการแก่งเพลงนี้ ผู้ปรับวงจะต้องพิจารณาคัดเลือกบทเพลงที่มีความยากง่ายในระดับเดียวกัน เพื่อมิให้เกิดความลุดหล่นกัน หากเลือกเพลงที่ไม่เหมาะสมแล้ว จะทำให้เกิดความอับอายเสียชื่อเสียงของวงและผู้ปรับวงได้ บทเพลงที่ใช้บรรเลงและขับร้องซึ่งปรมาจารย์ทางดนตรีไทยได้สร้างสรรค์ขึ้นไว้ทั้งเพื่อความบันเทิง และเพื่อประกอบพิธีกรรม โดยผู้ที่ทำหน้าที่ปรับวงจะต้องมีความรู้กว้างขวาง ที่จะคัดเลือกบทเพลงให้ถูกต้องเหมาะสมตามแบบแผนในการบรรเลงอีกด้วย วิธีการคัดเลือกบทเพลงจึงมีความจำเป็นต่อผู้ปรับวงอย่างมาก ซึ่งบทเพลงที่กำหนดไว้เพื่อการประชันแก่งเพลงมีดังนี้

- เพลงบุหลัน เภา บรรเลงแก่งเพลงด้วย เพลงสี่บท เภา
- เพลงมุล่ง เภา บรรเลงแก่งเพลงด้วย เพลงซ่างประสานงา เภา
- เพลงทยอยใน เภา บรรเลงแก่งเพลงด้วย เพลงทยอยเขมร เภา
- เพลงทยอยนอก เภา บรรเลงแก่งเพลงด้วย เพลงทยอยญวน เภา

**3.3 การสอดแทรกเทคนิค** เทคนิคในการบรรเลงนั้นมีอยู่มากมาย ผู้ปรับวงสามารถนำมาใช้กับบทเพลงได้ เพื่อสร้างสีสันความวิจิตรพิสดารให้กับบทเพลง เพิ่มอรรถรสให้กับผู้ชมผู้ฟัง นอกจากจะเป็นการโชว์ความคิดของผู้ปรับวงแล้วยังเป็นการโชว์ความสามารถในการบรรเลงของผู้บรรเลงได้อีกด้วย แต่ทั้งนี้ต้องอยู่ภายใต้ขอบเขตและความเหมาะสมของการนำมาใช้ ทั้งนี้ ผู้ที่ทำหน้าที่ปรับวงจะต้องมีความรอบรู้อย่างลึกซึ้ง ทั้งด้านหลักของการบรรเลง วิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละประเภท เช่น หลักการบรรเลงของเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่หยอกล้อเชิงตลกของวงปี่พาทย์คือ ระนาดทุ้ม ผู้ปรับวงจะต้องมีหลักในการบรรเลงคือ จะต้องปรับเทคนิคในการบรรเลงระนาดทุ้ม ให้สอดคล้องกับเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีและลักษณะของบทเพลงนั้นๆเป็นสำคัญ โดยจะต้องพิจารณาถึงอารมณ์เพลงว่ามีทิศทางในการดำเนินทำนองไปในลักษณะใดบ้าง ควรปรับให้มีความเหมาะสมตามรูปแบบการบรรเลง (บุญช่วย โสวัตร, 2539: 86)

การสอดแทรกเทคนิค สะบัด ผู้ปรับวงสามารถนำวิธีการตีสะบัดมาใช้ในบทเพลงได้ โดยปรับการบรรเลงของผู้บรรเลงระนาดออกจากทางเก็บธรรมดา มาเป็นการบรรเลงสะบัดแทนที่ทางเก็บธรรมดา หรือ อาจใช้วิธีเดียวกันนี้กับการบรรเลงทุกเครื่องมือก็ได้ เพื่อให้เกิดความน่าสนใจในการบรรเลง อีกทั้งยังทำให้เกิดความพร้อมเพรียงของวง ดังตัวอย่าง

ทำนองเพลงปกติ

ทุซลุต	ดลทุต	รทุตร	มดรม
--------	-------	-------	------

ทำนองที่ปรับเป็นการบรรเลง สะบัด

ทลชลท	ดทลทต	รตทตร	มรตรม
-------	-------	-------	-------

การบรรเลงสลับเฉพาะระนาดเอก หรือ การบรรเลงสลับทั้งวงนี้ ผู้บรรเลงจะต้องทำให้ดีที่สุด หรือทางภาษาดนตรีเรียกว่า “สลับร้อน” คำว่าสลับร้อนคือวิธีการสลับโน้ต 3 เสียงติดกันโดยจะต้องสลับให้มีความเร็วมากที่สุด และมีความชัดเจนของเสียงทั้ง 3 ตัว โน้ตโดยปฏิบัติให้ดังเท่ากันทั้งหมด ในทางตรงกันข้าม ถ้าปฏิบัติเสียงไม่เท่ากัน ไม่เร็ว และไม่ชัดเจนทางภาษาดนตรีเรียกว่า “สลับไม่ร้อน” หรือ “สลับรัว” อาจทำให้เกิดความเสียหายต่อการบรรเลงของวงได้

การสอดแทรกเทคนิค ขยี้ เทคนิคการขยี้ คือการเพิ่มพยางค์ในการปฏิบัติให้มากขึ้นกว่าทำนองปกติอีก 1 เท่าตัว สามารถนำไปใช้กับการบรรเลงเพลงทางพื้น โดยการนำเอาเทคนิคการขยี้เข้าไปแทนที่การบรรเลงเพลงบางช่วงในขณะที่บรรเลงเพลงอัตราจังหวะสามชั้น เนื่องจากทำนองเพลงอัตราจังหวะสามชั้นเป็นอัตราจังหวะที่ช้า จึงทำให้สอดแทรกการขยี้ได้ดีกว่าทำนองเพลงอัตราจังหวะสองชั้นหรือชั้นเดียว การใช้เทคนิคนี้นอกจากจะใช้ในช่วงของการบรรเลงในท่อนเพลงปกติแล้วยังสามารถนำมาใช้กับการบรรเลงสมรร้องก็ได้ เพราะในการบรรเลงสมรร้องนั้นเป็นช่วงทำนองที่ช้ามากเนื่องจากเป็นทำนองที่บรรเลงอัตราจังหวะเดียวกับกรซบร้อง ผู้ประพันธ์จึงนำเทคนิคการบรรเลงขยี้เข้ามาใช้ใน ช่วงดังกล่าว ซึ่งเทคนิคขยี้ นั้นเป็นการแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงทั้งวงในการปฏิบัติ ต้องบรรเลงให้พร้อมกันโดยเริ่มจากช้าก่อนแล้วจึงค่อยเร็วขึ้นจนจบวรรคเพลง ทั้งนี้ต้องปฏิบัติให้มีความชัดเจนทุกเครื่องมือในที่นี่จะยกตัวอย่างทำนองสมรร้องที่ปรับเป็นการบรรเลงขยี้ดังโน้ตที่แสดงต่อไปนี้

#### ทำนองเพลงปกติ

-ดรม	-ช-ล	-รึดัล	-ช-ม	-ช-ด	-รุ่ม	-ชุ่ม	-รึด
------	------	--------	------	------	-------	-------	------

#### ทำนองที่ปรับเป็นการบรรเลง ขยี้

มตรมรชรม	รตรมรชล	ชลทดริ์ดัล	รืทลชลชม
ชลทดทดท	ทดริ่มริ่ม	ลทดริ์ดริ์	ชลทดทดท

จากตัวอย่างจะเห็นว่าทำนองที่ปรับแล้วประกอบด้วยตัวโน้ตจำนวน 8 ตัวต่อ 1 ห้องเพลง ซึ่งเป็นการสร้างความกระชับให้กับบทเพลง และทำให้ทำนองเพลงมีความหนาแน่นขึ้น

การสอดแทรกเทคนิค กระซิบ บางครั้งการบรรเลงบทเพลงไม่จำเป็นต้องบรรเลงให้ระดับเสียงคงที่อยู่ตลอดเวลาก็ได้ อาจปรับเปลี่ยนเพิ่มการทำให้ระดับเสียงเบา ในบางช่วงของบทเพลง ซึ่งเทคนิคชนิดนี้เรียกว่า “การกระซิบ” สามารถทำได้โดยให้ผู้บรรเลงลดการใช้กำลังในการบรรเลงลงครึ่งหนึ่งของการบรรเลงปกติ หรือมากกว่านั้นแต่ไม่ถึงกับเงียบเสียทีเดียว

อาจนำมาปรับใช้ในการบรรเลงเพลงที่มีทำนองเป็นลักษณะลูกล้อลูกชัด เป็นการสร้างความหนัก-เบา ให้กับทำนอง ทั้งนี้ผู้บรรเลงทุกคนจะต้องปฏิบัติให้พร้อมเพรียงกันทั้งวง ซึ่งผู้ปรับวงต้องพิจารณานำเลือกใช้ให้เหมาะสมกับการบรรเลง โดยอาจนำมาใช้กับการบรรเลงเพลง ช่วงทำนองเพลง ที่มีลักษณะเป็นลูกล้อลูกชัด ทั้งประเภทเพลงเถาหรือเพลงโหมโรงก็ได้ ตามแผนภูมิในตข้างล่างนี้

---	ทททท	---	ทททท	--รม	ฟชฟช	--ฟช	ลททท
--ลล	--ทท	--รริ	--มม	--ลล	--ซซ	--มม	--รริ

จากโน้ตดังกล่าว คือทำนองเพลงโหมโรงโอยเรศ ส่วนหัวของท่อน 4 ในบรรทัดที่ 1 บรรเลงด้วยระดับเสียงปกติ ส่วนบรรทัดที่ 2 ผู้ปรับวงสามารถนำเทคนิคการบรรเลงกระชิบมาแทนที่การบรรเลงในบรรทัดที่ 2 นี้ โดยปรับให้ผู้บรรเลงทุกเครื่องมีอรรถด้วยเทคนิคการกระชิบ โดยเริ่มตั้งแต่โน้ตเสียง ลล (ห้องที่ 1) เรื่อยไปจนถึงโน้ตเสียง รริ (ห้องที่ 8) จากนั้นจึงบรรเลงด้วยระดับเสียงปกติในบรรทัดต่อไป ลักษณะเช่นนี้จะทำให้เกิดทำนองที่มีความหนาในช่วงปกติ และมีความบางในช่วงกระชิบ นับเป็นการสร้างอรรถรสให้กับการบรรเลง และแสดงอัจฉริยภาพความสามารถของผู้ปรับวง

การสอดแทรกเทคนิค การหยุด วิธีการนี้เป็นการนำความเงิบมาใช้กับบทเพลง เพราะความเงิบนั้นทำให้เกิดความฉงนสงสัย และทำให้น่าติดตาม จึงทำให้ผู้ชมผู้ฟังตั้งใจจดจ่อกับการบรรเลงมากยิ่งขึ้น การหยุดนี้ สามารถนำไปใช้ในการบรรเลงบทเพลงที่กำกับด้วยหน้าทับทยอย หรือเรียกสั้นๆว่า เพลงประเภททยอย เช่น เพลงทยอยนอก เพลงทยอยใน เพลงทยอยญวน และเพลงทยอยเขมร เป็นต้น เทคนิคการหยุดนี้จะใช้แทนที่ทำนองวรรคเพลงช่วง กวาด หรือภาษาดนตรีเรียกวรรคดังกล่าวว่า “เปี้ยวมาลงรูปู” แล้วจึงจะเริ่มบรรเลงในวรรคเพลงต่อไป การใช้เทคนิคดังกล่าวนี้นอกจากเป็นการสร้างบทเพลงให้น่าติดตามและยังเป็นประโยชน์ในการพักการใช้แรง ของผู้บรรเลงระนาดเอกอีกด้วย(บุญสร้าง เรืองนนท์, สัมภาษณ์) ดังตัวอย่าง

ทำนองเพลงปกติ

---	-- ซ	-- ลช	- ร - ม	----	---	- มม	- ม - ม
-----	------	-------	---------	------	-----	------	---------

ทำนองที่ปรับใช้การหยุด

---	-- ซ	-- ลช	- ร - ม	----	----	----	----
-----	------	-------	---------	------	------	------	------

เมื่อเปรียบเทียบระหว่างทำนองปกติ กับทำนองที่ปรับใช้การหยุดจะพบว่า ทำนองที่ปรับใช้การหยุดไม่มีตัวโน้ตตั้งแต่ห้องเพลงที่ 5 ถึงห้องเพลงที่ 8 ช่วงดังกล่าวนี้ เป็นการ

ปล่อยให้จังหวะในใจดำเนินไปโดยที่ไม่มีทำนองเพลง ซึ่งนับว่าเป็นเทคนิคที่ทำทนายสำหรับผู้ปรับวง และต้องใช้ความสามารถของผู้บรรเลงทุกคน เพราะโดยปกติแล้วผู้บรรเลงทุกคนมีจังหวะในใจที่มีความถี่ไม่เท่ากัน ผู้ปรับวงจึงต้องทำการฝึกซ้อมจนกว่าจังหวะในใจของผู้บรรเลงทุกคนมีความถี่เท่ากัน จึงจะสามารถนำเทคนิคดังกล่าวนี้มาใช้บรรเลงได้

การสอดแทรกเทคนิค การเดี่ยวในบทเพลง เพื่อเป็นการโชว์ความสามารถของผู้บรรเลงทุกๆ เครื่องมือ จึงให้มีการเดี่ยวของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นในบางช่วงทำนอง ผู้ปรับวงอาจใช้วิธีให้ผู้บรรเลงแต่ละคน เดี่ยวเครื่องดนตรีของตนเอง โดยเริ่มตั้งแต่ปี, ระนาดเอก, ฆ้องวงใหญ่, ฆ้องวงเล็ก, ระนาดทุ้ม ตามลำดับ การเดี่ยวลักษณะนี้มีใช้เป็นการเดี่ยวทั้งเพลง แต่เป็นการเดี่ยวเฉพาะท่อนใดท่อนหนึ่งที่ผู้ปรับวงเห็นว่ามีความเหมาะสมที่จะโชว์ศักยภาพของผู้บรรเลง หรืออีกกรณีหนึ่งคือ ปรับให้เฉพาะเครื่องดนตรีระนาดเอกเดี่ยวเพียงเครื่องมือเดียวก็ได้ (บุญสร้าง เรื่องนันท, สัมภาษณ์) การปรับโดยวิธีให้มีการเดี่ยวนั้น อาจจะเริ่มจากการบรรเลงสวมร้องจบ แล้วจึงให้เดี่ยวเครื่องดนตรี ถ้าเป็นท่อนเพลงที่มีทำนองไม่ยาวมากก็อาจจะให้เดี่ยวไปจนจบทั้งท่อน แล้วจึงบรรเลงพร้อมกันด้วยทำนองท่อนดังกล่าวอีกครั้ง ในขณะที่มีการเดี่ยวนั้น เครื่องประกอบจังหวะต้องลดระดับเสียงลงเพื่อสร้างความโดดเด่นให้กับเครื่องดนตรีที่กำลังบรรเลงเดี่ยวด้วย

## บทสรุป

การปรับวงเพื่อการประชันประการแรก คือการปรับความเรียบร้อยพร้อมเพรียงการบรรเลงของวง โดยปรับการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ด้วยการคัดเลือกผู้บรรเลงที่เชี่ยวชาญให้บรรเลงตามทางของตัวเอง โดยยึดจังหวะฉิ่งเป็นสำคัญ ด้วยความเชี่ยวชาญเป็นอย่างมาก ทั้งนี้ต้องบรรเลงให้ระดับความดังของเสียงพอประมาณ เพื่อให้ได้ยินทุกเครื่องมือ ในขณะที่บรรเลง การบรรเลงสวมร้อง ให้เป็นไปในทางเดียวกัน โดยเริ่มต้นตรงครึ่งจังหวะหน้าทับ ประการที่สอง คือการแทรกเทคนิคต่างๆ เข้าไปในบทเพลง เช่น การกระชิบ, การสะบัด, การขยี้ การหยุด และการเดี่ยวในบทเพลง สิ่งที่เป็นเทคนิคทั้งหลายเหล่านี้จะต้องปฏิบัติพร้อมกันทั้งวง กรณีที่มีการเดี่ยวในบทเพลง ต้องปรับให้เสียงของเครื่องดนตรีที่เดี่ยวยังมีความดังชัดเจน ส่วนเครื่องประกอบจังหวะที่บรรเลงกำกับต้องลดความดังของเสียงลง

## เอกสารอ้างอิง

- เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี. (2545). **สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ โอเดียนสโตร์.
- ณรงค์ชัย ปิฎกธรัตน์. (2542). **สังคีตนิยม**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์การศาสนา.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2554). **ปฐมบทดนตรีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. นครปฐม : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร พระราชวังสนามจันทร์.

มนตรี ตราโมท. (2540). **คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย**. กรุงเทพฯ : ศิลปะสนองการพิมพ์.

เรณู โกศินานนท์. (2535). **นาฏดุริยางคสังคีตกับสังคมไทย**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2540). **ดุริยางคไทย**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อิทธิพล ใจสมักร. (2542). **ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 30**. กรุงเทพฯ : จามจุรีโปรดักท์.

บุญสร้าง เรืองนนท์ (ผู้ให้สัมภาษณ์). เอกสิทธิ์ สุณีมิตร (ผู้สัมภาษณ์), 193 ถนนหลานหลวง เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ , วันที่ 1 ตุลาคม 2559

สำราญ เกิดผล (ผู้ให้สัมภาษณ์). ปานหทัย สุนทรธรส (ผู้สัมภาษณ์), ที่อยู่ , เมื่อวันที่ ๕ ยุทธ โตสง่า (ผู้ให้สัมภาษณ์). เอกสิทธิ์ สุณีมิตร (ผู้สัมภาษณ์), 24/178 หมู่บ้านวรธาบินทร์ ต.บึงคำพร้อยอ.ลำลูกกาจ.ปทุมธานี , วันที่ 1 ตุลาคม 2559

ทวีศักดิ์ อัครวงษ์ (ผู้ให้สัมภาษณ์). เอกสิทธิ์ สุณีมิตร (ผู้สัมภาษณ์),สำนักงานสังคีต กลุ่มดุริยางคไทยโรงละครแห่งชาติ ถนนราชินี เขตพระนคร กรุงเทพฯ วันที่ 2 ตุลาคม 2559