“ทางทุ้ม” : ความหมายและแบบแผนการบรรเลง*

วรรณวลี คำพันธ์[1] และ พชร สุวรรณภาชน์[1]
[1]สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล

บทคัดย่อ

“ทาง” คือหัวใจสำคัญของการศึกษาดนตรีไทยและมีนัยทางสังคมดนตรีที่ซ้อนทับกันในหลากแง่มุม เป็นแก่นที่รวมกระบวนการคิดการบรรเลงตลอดจนขนบแบบแผนเข้าไว้ด้วยกัน ระนาดทุ้มหรือ “ทุ้ม” เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่มีการดำเนินทำนองค่อนข้างอิสระ เปิดโอกาสให้นักดนตรีแสดงปฏิภาณ คิดประดิษฐ์ทำนองได้มากกว่าเครื่องดนตรีอื่น นักดนตรีไทยในปัจจุบันจึงมักเข้าใจว่าสามารถบรรเลงอย่างไรก็ได้ โดยยึดถือความสนุกสนานเป็นหลัก จึงปรากฏการบรรเลง “ทางทุ้ม” ที่ไม่สอดคล้องกับสุนทรียะของวงดนตรี บทความนี้เป็นการทบทวนวรรณกรรมเชิงวิพากษ์จากข้อเขียนเชิงมุขปาฐะเรื่องแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับระนาดทุ้มเพื่ออธิบายนิยาม ความหมาย วิวัฒนาการของทางทุ้มตลอดจนทำความเข้าใจในบทบาทหน้าที่ของระนาดทุ้มซึ่งนำไปสู่คุณสมบัติการเป็น “คนทุ้ม” ในวัฒนธรรมดนตรีไทย

ผลการศึกษาพบว่า “ทางทุ้ม” คือแบบแผนการบรรเลงที่เป็น “สำนวนระนาดทุ้ม” พบสำนวนที่ใช้ทั่วไป 3 แบบ คือ 1. สำนวนที่ลงตรงจังหวะตก 2. สำนวนที่ลงก่อนจังหวะตก และ 3. สำนวนที่ลงหลังจังหวะตก วิวัฒนาการของทางทุ้มในอดีตจะใช้สำนวนห่าง ๆ ให้เสียงหนักแน่น ชัดเจน ส่วนปัจจุบันนิยมใช้สำนวนถี่ ใช้เสียงคู่ประสาน เป็นต้น บทบาทหน้าที่ของระนาดทุ้มในวงดนตรีแต่ละประเภทขึ้นอยู่กับแบบแผนวงดนตรีตามบริบทสังคมวัฒนธรรม เช่น ในวงปี่พาทย์พิธีกรรมระนาดทุ้มควรงดเดินกลอนเพื่อแสดงอาการอันสำรวมตามเจตนาของงานพิธี ในวงปี่พาทย์ไม้นวม เดินกลอนด้วยความเรียบร้อย เพื่อความกลมกลืนของวง วงปี่พาทย์เสภา ดำเนินทางที่โลดโผนเพื่อแสดงทักษะขั้นสูง เป็นต้น

คำสำคัญ : ทางทุ้ม ความหมาย แบบแผน สำนวน

‘Thang Thum’: Meaning and Musical Pattern

Wanwalee Kampan[1] and Phodchara Suwannaphachana[1]
[1]Research Institute For Languages and Cultures of Asia, Mahidol University

Abstract

‘*Thang*’ is a key in Thai music study as it contains meanings of Thai music society that are overlapped in various aspects, and combine thinking and performing processes together with traditional pattern. *Ranat Thum* or *Thum* is a percussion instrument creating rhythms freely and providing chances for performers to display their talents as more rhythms can be improvised compared to other types of instruments. Thai musicians nowadays usually understand that *Ranat Thum* can be performed in any

* บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง “คนทุ้ม : แบบแผนทางวัฒนธรรมและภาพสะท้อนสังคมดนตรีไทย” ของนางสาววรรณวลี คำพันธ์ นักศึกษาปริญญาโท หลักสูตรวัฒนธรรมศึกษา สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล Email: wanwalee.kampan@gmail

style merely by concerning the fun as the main factor. Therefore, the occurrence of performing '*Thang Thum*' was generated. However, '*Thang Tum*' does not conform to the aesthetic of musical ensemble. This article aims to critical review oral literature articles regarding concepts of *Ranat Thum* to describe the definition, meaning, evolution of *Thang Thum*, and the understanding of *Ranat Thum's role* in an ensemble, leading to the characteristics of a '*Kon Thum*' (Ranat Thum player) in the culture of Thai music.

The study revealed that '*Thang Thum*' is a specific musical pattern of *Ranat Thum*. Three improvisation patterns are found; 1. A rhyming pattern on the beat, 2. A rhyming pattern before the beat, and 3. A rhyming pattern after the beat. *Ranat Thum* was played in a loose pattern producing steadfast and explicit sound in the old days. At present, this instrument is popularly performed by using a tight pattern and harmonious sound. The role of *Ranat Thum* in a music band depends on socio-cultural contexts. For example, for *Piphat Pitee*, *Ranat Thum* is rarely used to create *Thang* to pay respect for the ceremony. For *Piphat Mainuam* ensemble, *Thang* is formed in a courteous manner for the harmony of the band, and for *Piphat Sepa* ensemble, *Thang* is created in a thrilling way to exhibit advanced skills.

Keywords: Thang Thum, Meaning, Musical Pattern, Rhyming pattern

บทนำ

ดนตรีไทยเป็นวัฒนธรรมความบันเทิงที่มีวิวัฒนาการสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของคนในสังคมไทย ทั้งในด้านศาสนา ความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรม ตลอดจนรสนิยมความบันเทิงซึ่งล้วนเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยและแตกต่างกันไปตามสถานะของคนในสังคม โดยเฉพาะระหว่างราชสำนักกับราษฎรซึ่งต่างก็ส่งอิทธิพลต่อกัน ทำให้มีการถ่ายทอดและสร้างสรรค์รูปแบบทางวัฒนธรรมดนตรีใหม่ ๆ เกิดขึ้นเสมอ การแลกรับปรับเปลี่ยนตามที่มีหลักฐานบันทึกนั้นเกิดขึ้นมาแต่สมัยสุโขทัย ต่อมาเมื่อมีการติดต่อกับต่างประเทศก็ได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมดนตรีจนกลายเป็นแบบแผนการบรรเลงดนตรีที่เริ่มจากราชสำนักไปสู่ราษฎรตามลำดับ ในสมัยกรุงศรีอยุธยาพบการใช้วงดนตรีสำหรับพิธีกรรม และวงดนตรีเพื่อประกอบมหรสพบันเทิงต่าง ๆ ได้แก่ โขน ละคร เป็นต้น เพลงที่ปรากฏในยุคสมัยนี้เป็นเพลงประเภทเพลงขับร้องและเพลงบรรเลง เช่น เพลงชั้นเดียว เพลงสองชั้น เพลงประกอบการขับไม้ เพลงเรื่อง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเกร็ด เป็นต้น ยุคสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น การขยายตัวทางเศรษฐกิจส่งผลต่อการเติบโตของวัฒนธรรมความบันเทิงนำไปสู่การประกอบอาชีพของศิลปินด้านความบันเทิง ยุคสมัยรัชกาลที่ 2 ด้วยความสนพระทัยละครและดนตรีทำให้เกิดการปรับปรุงวงปี่พาทย์ในพิธีกรรมเป็นวงดนตรีในการฟังเพื่อความสนุกสนานคือวงปี่พาทย์เสภา ในรัชกาลที่ 3 กำเนิดเครื่องดนตรีเพิ่มเข้ามาในวงปี่พาทย์ เช่น ระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก กลายเป็นวงปี่พาทย์เครื่องคู่ เกิดเพลงสามชั้นซึ่งขยายมาจากท่วงทำนองของจังหวะสองชั้นแต่เดิมให้ยาวไปอีกเท่าตัว ทำให้มีทำนองยาวขึ้น สามารถสอดแทรกลูกเล่นต่าง ๆ ได้ รวมทั้งเกิดพัฒนาการของ “เพลงเดี่ยว” ที่เน้นการแสดงฝีมือของศิลปิน โดยมี

แรงจูงใจจากรายได้ชื่อเสียงดังเกิดมีศิลปินอาชีพแข่งขันกันพัฒนาผลงานกันในช่วงระยะนี้ ต่อมาในรัชกาลที่ 4 เกิดเพลงรูปแบบใหม่คือเพลงลูกล้อลูกขัด ในรัชกาลที่ 5 เกิดเพลงประเภทเพลงกรอ และมีการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมความบันเทิงที่สำคัญจากที่เคยเป็นกิจกรรมร่วมกัน ได้กลายเป็นวัฒนธรรมที่ผู้คนเลือกเสพได้ตามรสนิยมและความพึงพอใจและต้องจ่ายเงินเพื่อการรับชม ราชสำนักมีบทบาทสำคัญในการเป็นผู้นำวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามา เห็นได้จากการเกิดขึ้นของโรงละครเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ทำให้เกิดวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ที่นำแนวคิดการประสานเสียงของละครโอเปราแบบฝรั่งมาปรับรูปแบบของวงดนตรีให้มีระบบเสียงที่อยู่ในระดับทุ้มต่ำกว่าเดิม และบรรเลงเพื่อประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ ล่วงมาถึงรัชกาลที่ 6 เป็นยุคของการวางขอบข่ายวัฒนธรรมความบันเทิงด้านดนตรีและการแสดง พร้อมทั้งสนับสนุนการดำเนินงานของกรมมหรสพและสถานภาพของศิลปิน แม้ยุคหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองเรื่อยมาจนปัจจุบันครูดนตรีไทยที่สืบทอดสายสกุลและวิชาจากครูดนตรีในราชสำนักก็ยังเป็นผู้วางรากฐานแบบแผนดนตรีไทยสืบต่อมาในหน่วยงานราชการต่าง ๆ อาทิ กรมศิลปากร กรมประชาสัมพันธ์ ตลอดจนสถาบันการศึกษา มหาวิทยาลัย เป็นต้น (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2549; วชิราภรณ์ วรรณดี และ อนันต์ สบฤกษ์, 2550)

แบบแผนดนตรีไทยวิวัฒน์มาเป็นลำดับตามบริบทของสังคมวัฒนธรรมแต่ละยุคสมัยระหว่างราชสำนักและราษฎร โดยในปัจจุบันกรมศิลปากรเป็นหน่วยงานหลักที่ทำหน้าที่เผยแพร่วัฒนธรรมประจำชาติในฐานะที่เป็นศูนย์รวมวัฒนธรรมของราชสำนัก (National style) แต่กระนั้นองค์ความรู้เรื่องแบบแผนดนตรีไทยก็ยังปรากฏอยู่กับครูหรือศิลปินที่นอกเหนือไปจากนี้ เช่น หน่วยงานราชการต่าง ๆ สถาบันการศึกษาหรือแม้แต่สำนักดนตรีในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัด เป็นต้น ทำให้เกิดมีชุดองค์ความรู้ที่หลากหลายเนื่องจากการปรับเปลี่ยนไปตามอัตลักษณ์ของบุคคล (Personal style) หรือของสำนักดนตรี ตลอดจนสถาบัน (Institutional style) แบบแผนการบรรเลงเพลงไทยนั้นเริ่มต้นด้วยทำนองหลักหรือทำนองฆ้องวงใหญ่ แล้วจึงแปลไปเป็นทำนองโดยเครื่องดนตรีประเภททำทำนองชิ้นอื่นต่อไป ระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่มีวิธีการบรรเลงเป็นอิสระกว่าเครื่องดนตรีอื่น เปิดโอกาสให้นักดนตรีคิดประดิษฐ์ทำนองได้อย่างหลากหลาย สามารถนำทำนองของเครื่องดนตรีอย่างฆ้องวงใหญ่ ระนาดเอกมาบรรเลงประกอบได้ ด้วยคุณสมบัติเสียงที่ทุ้มต่ำตลอดจนสำนวนทำนองทำให้ฟังคล้ายกับการหยอกล้อส่งให้เกิดความสนุกสนานในเพลง จึงทำให้ดูราวกับว่าไม่ต้องใช้หลักเกณฑ์ในการบรรเลงเท่าใดนัก เพียงแต่ทำให้สนุกสนานตลกขบขันเพียงเท่านั้น จึงปรากฏการบรรเลงระนาดทุ้มที่ทำให้เกิดการลดทอนสุนทรียะของวงดนตรี ด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงนำมาซึ่งจุดมุ่งหมายในการทบทวนแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงระนาดทุ้มว่ามีขนบแบบแผนหรือไม่ อย่างไร มีบทบาทหน้าที่ในวงดนตรีไทย ตลอดจนมีนัยของแบบแผนการบรรเลงที่สอดคล้องกับนักดนตรี (คนทุ้ม) อย่างไร

บทความนี้ผู้วิจัยต้องการทบทวนความหมาย แนวคิดเรื่อง “ทาง” ในวัฒนธรรมดนตรีไทยซึ่งเป็นหัวใจหลักของกระบวนการคิด การสั่งสมภูมิปัญญาดนตรีไทยกระทั่งกลายเป็นแบบแผนการบรรเลงระนาดทุ้มในปัจจุบัน โดยใช้วิธีการทบทวนวรรณกรรมเชิงวิพากษ์ เริ่มต้นจากการคัดเลือกเอกสารงานวิจัย บทความ

ด้วยคำสำคัญของเรื่อง รวมทั้งองค์ความรู้แบบมุขปาฐะ ทั้งนี้พบการอธิบายความหมายแนวคิดเรื่อง “ทาง” และแบบแผนการบรรเลงระนาดทุ้มปรากฏอยู่ในงานเขียนประเภทหนังสือตำราที่แต่งโดยครูดนตรีไทย หนังสือที่ระลึกงานศพ บทความ ตลอดจนวิทยานิพนธ์ที่มุ่งเน้นการวิเคราะห์ในเชิงดนตรีวิทยา เป็นต้น ผู้วิจัยพยายามนำชุดความรู้ที่ถูกอธิบายในพื้นที่งานเขียนต่าง ๆ และจากการสัมภาษณ์ครูดนตรีไทยมาวิเคราะห์จัดกลุ่มเรื่องเดียวกัน อาทิ แนวคิดเรื่อง “ทาง” การแปลทำนอง สำนวนระนาดทุ้ม รสมือ บทบาทหน้าที่ ฯลฯ เหล่านี้ล้วนเป็นองค์ความรู้ที่ประกอบขึ้นเป็นแบบแผนการบรรเลงระนาดทุ้ม เมื่อผู้ที่สนใจเริ่มศึกษาหรือนักดนตรีไทยเข้าใจความคิดรวบยอด (concept) ที่สำคัญเกี่ยวกับแนวคิดเชิงทฤษฎีระนาดทุ้ม จึงเป็นการนำไปสู่การวางพื้นฐานที่ดีในการเริ่มต้นฝึกฝนและเรียนรู้การเป็น “คนทุ้ม” อันมีนัยที่สะท้อนถึงความลึกซึ้งแตกฉานในวิชาการของนักดนตรีในวัฒนธรรมดนตรีไทย

ทาง : วิถีดนตรี วิถีภูมิปัญญา

“ทาง” ถือเป็นหัวใจสำคัญของการศึกษาขนบแบบแผนการบรรเลงดนตรีไทยอย่างหนึ่ง เนื่องจากเป็นศัพท์ทางดนตรีที่แฝงความหมายโดยนัยอันแสดงถึงภูมิปัญญาของครูโบราณไว้อย่างลึกซึ้ง คำว่า “ทาง” คำเดียวนี้มีความหมายที่กล่าวถึงองค์ประกอบของดนตรีไทยซ้อนทับกันอยู่หลายความหมาย คือ 1) ทางเครื่องดนตรี หรือ “ทางเครื่อง” หมายถึง วิธีการบรรเลงเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นซึ่งแตกต่างกันไปด้วยปัจจัยทางกายภาพและเสียงของเครื่องดนตรี เช่น ทางระนาดเอก ทางฆ้องวงใหญ่ หรือทางระนาดทุ้ม 2) ทางเพลง หมายถึง วิธีการดำเนินของทำนองเพลง ได้แก่ ทางหมู่ คือวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีที่บรรเลงรวมกันเป็นวงดนตรี และทางเดี่ยว คือวิธีการบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรีเพื่อแสดงทักษะขั้นสูง 3) ทางครู หมายถึง วิธีการบรรเลงเฉพาะของเครื่องดนตรี ไม่ว่าจะเป็นทางเดี่ยวก็ดีหรือทางหมู่ก็ดี ซึ่งคิดประดิษฐ์ขึ้นโดยครู ก. หรือครู ข. และ 4) ทางบันไดเสียง หมายถึง ระดับของบันไดเสียง (key) เช่น ทางเพียงออล่าง ทางใน ทางกลาง และทางชวา เป็นต้น (กรมศิลปากร, 2545, น. 68-69)

ระนาดทุ้ม คือเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งในวงดนตรีไทย ลักษณะภายนอกคล้ายกับระนาดเอกแต่มีขนาดลูกใหญ่กว่า จึงให้เสียงที่ทุ้มต่ำกว่าระนาดเอกและเครื่องดนตรีชนิดอื่น ประกอบกับมีกังวาลเสียงที่ไม่มากนัก ทำให้โบราณจารย์ต้องคิดประดิษฐ์วิธีการดำเนินทำนองเพื่อสร้างความโดดเด่นให้กับระนาดทุ้ม โดยให้บรรเลงหยอกล้อไปกับจังหวะบ้าง บรรเลงเหมือนกับเครื่องดนตรีอื่นบ้างในบางครั้ง (บุษกร สำโรงทอง, 2539, น. 22) วิธีการดำเนินทำนองระนาดทุ้มที่มีลักษณะเฉพาะเช่นนี้เองเรียกว่าทางระนาดทุ้มหรือที่นักดนตรีไทยมักเรียกเพียงสั้น ๆ ว่า “ทางทุ้ม”

ทางทุ้ม มีนัยที่แสดงถึงระดับของอัตลักษณ์อยู่ 2 อย่างด้วยกัน กล่าวคือ ทางครู หรือทางบุคคล (Personal Style) เป็นวิธีการดำเนินทำนองเฉพาะเครื่องดนตรีของครูหรือนักดนตรีไทย ซึ่งมีลีลาความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว จะแตกต่างกันไปโดยมีพื้นฐานมาจากการเรียนกับครูหรือสำนัก (school) ประกอบกับความชอบ บุคลิก ตลอดจนลักษณะนิสัย เป็นต้น นักดนตรีไทยชั้นครูที่คิดประดิษฐ์ทางทุ้มมีมากมายตั้งแต่

โบราณจนถึงปัจจุบัน ซึ่งล้วนมีลีลาอันโดดเด่น เป็นเอกลักษณ์และยังคงสืบทอดทางทุ้มต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่น อันจะเห็นได้จากสำนวนทางที่ยังยึดถือเป็นต้นแบบนำมา “ถอดใช้”[1] และศึกษาวิเคราะห์สำนวนเม็ดพรายกันอย่างจริงจัง จากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงมุขปาฐะทำให้เห็นวิวัฒนาการของทางทุ้มว่ามีความสัมพันธ์กับครูดนตรีในแต่ละยุคสมัย กล่าวคือ ในสมัยโบราณเมื่อระนาดทุ้มเริ่มก่อวิวัฒนาการลักษณะสำนวนทางทุ้มจะเป็นสำนวนห่าง ๆ ตีแบบจาว ๆ[2] อาศัยทำนองหลักของฆ้องวงใหญ่เป็นพื้นฐานแล้วแปลทำนองทางทุ้มบ้างแต่ไม่มาก เจิม เรือนนาค (อ้างใน ดุษฎี มีป้อม, 2544) ต่อเมื่อเริ่มมีการคิดประดิษฐ์ทางที่วิจิตรพิศดารขึ้นด้วยภูมิปัญญาที่สะสมมาเป็นลำดับ จึงทำให้ระนาดทุ้มเริ่มมีบทบาทในวงดนตรีไทยมากขึ้น เห็นได้จากคำบอกเล่าของครูดนตรีไทยและจากการศึกษาวิเคราะห์ทางทุ้มของนักดนตรีในยุคหลังที่กล่าวถึงนักระนาดทุ้มชั้นครูที่มีชื่อเสียงเป็นที่ชื่นชอบและยึดถือเอาเป็นแบบอย่างในการบรรเลง ได้แก่ ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ครูบุญยัง เกตุคง ครูสมภพ ขำประเสริฐ เป็นต้น โดยกล่าวถึงลักษณะสำนวนและการบรรเลงของครูแต่ละท่าน ดังนี้

ครูบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ได้กล่าวถึงลักษณะการบรรเลงและสำนวนทางทุ้มของครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ (พ.ศ. 2433-2511) ไว้ว่า

> *...ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์และครูพริ้ง กาญจนผลิน แต่ละท่านต่างมีอาวุโสที่ใกล้เคียงกัน ลักษณะการบรรเลงแฝงด้วยแนวคิดและการพัฒนาที่ผิดไปจากครูโบราณท่านอื่น ๆ เช่น ครูเจริญ ทรัพย์โสภณ มีวิธีการตีระนาดทุ้มแบบสมัยใหม่ ท่านเป็นคนรุ่นเก่ามีอายุแก่กว่าครูพริ้ง กาญจนผลิน ท่านมีชั้นเชิงการตีระนาดทุ้มอย่างแพรวพราว ผู้ที่พบเห็นต้องปรบมือให้ทุกครั้ง เดินกลอนเป็นทางระนาดทุ้มด้วยสำนวนถี่ ๆ ผูกพันไปกับทำนองหลัก ส่วนครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ชอบตีถ่างเสียง เล่นเป็นคู่ 16 หรือคู่อื่น ๆ ฟังออกมาดีมีลูกที่สละสลวยคมลึกและภูมิฐาน ความแตกต่างระหว่างการบรรเลงใช้สำนวนถี่ ๆ กับการใช้สำนวนที่คมลึกจึงทำให้ดูตัดกันในที แต่มีลักษณะเด่นทั้งสองท่าน...* (ไพฑูรย์ เฉยเจริญ, 2545, น. 7-8)

ครูอุทัย แก้วละเอียด ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ได้กล่าวถึงลักษณะการบรรเลงและสำนวนทางทุ้มของครูบุญยัง เกตุคง (พ.ศ. 2467-2540) ไว้ว่า

> *ระนาดทุ้มในสมัยโบราณมีลักษณะการบรรเลงเดินทำนองเป็นทางห่าง ๆ คล้ายฆ้องใหญ่และทุ้มเหล็กผสมกัน ทำนองที่ออกมาฟังง่าย ๆ ส่วนการวิวัฒนาการเป็นทาง*

[1] ถอดใช้ คือ การนำวิธีคิดประดิษฐ์ทางทุ้มจากเพลงหรือทางที่เป็นต้นแบบของครูมาประยุกต์ใช้ในการประดิษฐ์ทำนองของตนเอง ทั้งนี้ครูอุทัย แก้วละเอียด ได้ให้ทรรศนะไว้ว่า “ทุ้มนะ ได้เดี่ยวกราวในพอเลย เพราะอยู่ในนั้นหมด แล้วเอามาถอดใช้” อุทัย แก้วละเอียด (สัมภาษณ์, 28 เมษายน 2562)

[2] จาว ๆ คือ วิธีการตีระนาดทุ้มที่ดำเนินโดยใช้สำนวนกลอนที่มีเสียงห่าง ๆ เป็นการตีที่เน้นความสำคัญในเรื่องความชัดเจนของเสียง ใช้ทางหรือสำนวนกลอนที่มีความสง่า ภาคภูมิ ไม่ใช้กลอนถี่ ๆ ที่มีสะบัดและขยี้ (ดุษฎี มีป้อม, 2544, น. 6)

บรรเลงแบบใหม่ที่สังคมสมัยใหม่ยอมรับและถือเป็นค่านิยมที่นำสมัย ผู้ที่ควรกล่าวถึงคือ ครูบุญยัง เกตุคง เป็นผู้ที่สามารถบังคับเสียงทุ้มให้ดื่มลึกและมือคล่องมาก ประเภททางเหลือล้น รสมือเหลือหลาย (ไพฑูรย์ เฉยเจริญ, 2545, น. 8)

กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ (ลูกศิษย์ครูสมภพ ขำประเสริฐ) ได้กล่าวถึงลักษณะการบรรเลงและสำนวนทางทุ้มของครูสมภพ ขำประเสริฐ (พ.ศ. 2468-2543) ไว้ว่า

ครูท่านตีได้หลายรส เพลงอะไรก็แล้วแต่ แล้วเสียงหนัก เพราะว่าท่านตีฆ้องใช่มั้ย เน้นความหนักแน่น ท่านตีไม่ค่อยเปิดมือหรอก ไม่ว่าทุ้มหรือฆ้อง มีเปิด มีปิดหมด ซ้ายขึ้นหมดซ้าย ต้องขึ้นมือขวา จังหวะว่างจะขึ้นมือซ้ำไม่ได้ ตีสลับมือตลอด ใช้มือเดียว 3-4 เสียงไม่เอา เสียงทุ้มท่านแน่น ตีดีมากเชียวหละ ด้วยความฉลาดเพราะท่านแม่นทางฆ้องไง ท่านจะเล่นไปทางไหน ไปได้เรื่อยเลย ถ้าคนฆ้องไม่เป็นหลักเสร็จเลย ไม่ว่าจะเป็นเพลงอะไร ตีได้หมด โดยเฉพาะเพลงเรื่อง ตีทุ้มยากนะ แต่ท่านตีคล่องเลย ท่านตีคล่องเหลือเกินเรื่องทุ้มเนี่ย สามารถปรับทางและแต่งได้เร็ว แต่งเดี่ยว แต่งอะไรได้เร็ว...

(สุรัตน์ชัย สิริรัตนชัยกุล, 2549, น. 44-45)

เมื่อนักดนตรีมีฝีมือเป็นที่เลื่องลือในระดับชั้นครูแล้วย่อมมีลูกศิษย์ลูกหาบุกบั่นมาร่ำเรียนวิชาถึงเรือนชาน จากบ้านดนตรีจึงกลายเป็นสำนักวิชาที่มีนักดนตรีจากทั่วทุกสารทิศมาฝากตัวขอความรู้ทางวิชาดนตรีประดับตน จากทางครู (Personal Style) เมื่อส่งทอดสืบต่อกันเป็นวงกว้างจึงกลายเป็นทางสำนักหรือทางบ้าน (Institutional Style) ที่ส่งผลให้เกิดเป็นอัตลักษณ์ของแต่ละสำนักขึ้น เช่น ทางระนาดทุ้มของบ้านพาทยโกศล ทางระนาดบ้านบาตรหรือสำนักคุณครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นต้น (Garzoli & Binson, 2018, p. 55)

นอกจากนี้แล้วทางทุ้มยังสามารถแบ่งได้เป็นทางสำหรับการบรรเลงอีก 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือ ทางหมู่และทางเดี่ยว ดังจะได้อธิบายต่อไปให้เห็นถึงลักษณะและแบบแผนการบรรเลงดังนี้ ประเภทแรก ทางหมู่ คือ วิธีดำเนินทำนองเฉพาะของเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองที่ใช้บรรเลงร่วมกันในวงดนตรี มีเป้าหมายของการบรรเลงคือความกลมกลืน และพร้อมเพรียงกันของวง ทั้งนี้ในการบรรเลงระนาดทุ้มแต่ละวงมีแบบแผนดนตรีไทยเป็นเครื่องกำกับ โดยแบบแผนดนตรีไทยเป็นผลของการก่อวิวัฒนาการ สะสม ตกตะกอนในเชิงภูมิปัญญาและถ่ายทอดเป็นวิชาการทฤษฎีที่อยู่ในรูปของการปฏิบัติสืบเนื่องกันมา ในวงวิชาการดนตรีไทยได้จำแนกแบบแผนของดนตรีไทยตามปัจจัยที่ทำให้การบรรเลงดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ มีความสมบูรณ์ในสุนทรียรสและบรรทัดฐานเชิงวัฒนธรรมซึ่งมีความหมายไปตามบริบททางสังคม โดยกำหนดแบบแผนเป็นประเภทของวงดนตรีและเพลงดนตรีเพื่อเป็นหลักขององค์ความรู้ทางวิชาการ เช่น แบบแผนของการบรรเลง

ปี่พาทย์พิธี แบบแผนของการบรรเลงเครื่องสาย แบบแผนของการบรรเลงมโหรี ตลอดจนแบบแผนของการบรรเลงปี่พาทย์เสภา เป็นต้น ซึ่งแบบแผนของการบรรเลงดนตรีแต่ละประเภทก็มีข้อกำหนดเฉพาะที่แตกต่างกัน โดยมีองค์ประกอบ 4 ประการ ดังนี้ 1) แบบแผนในการผสมวง คือ การกำหนดระบบการผสมวงโดยขึ้นอยู่กับปัจจัยของกิจกรรมทางสังคมเป็นสำคัญ 2) แบบแผนการใช้ระบบการบรรเลง จำแนกเป็นแบบแผนเชิงระบบการควบคุมและแบบแผนเชิงหน้าที่ในการบรรเลง 3) แบบแผนการใช้เพลง และ 4) แบบแผนเชิงวัฒนธรรมดนตรี ซึ่งสะท้อนให้เห็นแนวคิด ค่านิยมตามปัจจัยทางสังคม (บุญช่วย โสวัตรและคณะ, 2539, น. 7-8) จากแบบแผนประเภทของวงดนตรีไทยทำให้นักดนตรีต้องคิดประดิษฐ์ทำนองทางทุ้มให้สอดคล้องกับข้อกำหนด แบบแผนดังกล่าวข้างต้นด้วย ดังที่ครูบุญยัง เกตุคง ได้อธิบายเป็นแนวทฤษฎีในการแปลทำนองระนาดทุ้มสำหรับทางหมู่โดยเอาเกณฑ์ประเภทของเพลงมากำกับไว้ดังนี้

1) การบรรเลงระนาดทุ้มในประเภทเพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู (โดยใช้วงปี่พาทย์พิธี) ควรงดการเดินกลอนระนาดทุ้มโดยเด็ดขาด เพื่อความเรียบร้อยและเคารพต่อพิธี เว้นแต่บางเพลงที่เปิดโอกาสให้สามารถดำเนินกลอนได้เพียงเล็กน้อย

2) การบรรเลงระนาดทุ้มในเพลงประเภทเพลงกรอและเพลงบังคับทาง (โดยใช้วงปี่พาทย์ไม้นวม เป็นต้น) ควรบรรเลงโดยการรักษาท่วงทำนองที่บังคับทางไว้เป็นหลักสำคัญ

3) การบรรเลงประเภททางพื้น และลูกล้อ-ลูกขัด (โดยใช้วงปี่พาทย์เสภา เป็นต้น) ระนาดทุ้มสามารถบรรเลงได้อย่างเต็มความสามารถ เพราะบทเพลงประเภทนี้เปิดโอกาสให้ระนาดทุ้มและเครื่องดนตรีอื่น ๆ แสดงปฏิภาณไหวพริบในการสร้างสรรค์ทำนองได้อย่างหลากหลาย (ไพฑูรย์ เฉยเจริญ, 2545, น. 21)

ประเภทที่สอง ทางเดี่ยว หมายถึง วิธีดำเนินทำนองโดยเฉพาะของเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองโดยมีกลวิธีการบรรเลงที่พิเศษแตกต่างจากการบรรเลงทั่วไป มีจุดมุ่งหมายของการบรรเลงเพื่ออวด 3 ประการ คือ ประการแรก ทำนอง (ทาง) ที่ครูได้ตบแต่งไว้อย่างวิจิตรพิศดาร สมที่จะบรรเลงอวดได้ ประการที่สอง ทักษะของผู้บรรเลงเรื่องความแม่นยำ การจดจำทำนอง เม็ดพรายที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้ทุกประการ และประการที่สาม ผู้บรรเลงสามารถแสดงทักษะในการใช้กลวิธีพิเศษ บรรเลงในทางโลดโผน พลิกแพลงตามที่ครูผู้แต่งได้คิดประดิษฐ์ไว้ได้อย่างคล่องแคล่ว ไม่มีบกพร่อง (มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523, น. 89) โดยระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่นิยมนำมาบรรเลงเดี่ยวเช่นเดียวกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น เพลงที่นำมาแต่งทางเดี่ยว ได้แก่เพลง พญาโศก เพลงสารถี เพลงแขกมอญ เพลงกราวนอก เพลงกราวใน เพลงทยอยเดี่ยว เป็นต้น ในทางวัฒนธรรมดนตรีผู้ที่เรียนเพลงเดี่ยวไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีใดก็ตามจะต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถในการบรรเลง มีความประพฤติดี มีความเคารพครูบาอาจารย์ รู้จักกาลเทศะและมีน้ำใจเป็นนักกีฬา ด้วยจุดประสงค์แท้จริงของการบรรเลงดนตรีไม่ว่าจะในลักษณะใด แม้กระทั่งการบรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดความสามารถก็ดีย่อมเป็นไปด้วยความสร้างสรรค์ มุ่งให้เกิดมิตรภาพระหว่างนักดนตรีมิใช่เพื่อการวิวาทบาดหมางกัน (ดุษฎี มีป้อม, 2544, น. 1-2) ดังนั้นการเรียนเพลงเดี่ยวนั้นจึงเป็นหนทางหนึ่งในการปลูกฝังคุณธรรม ความกตัญญูกตเวทีของศิษย์ที่มีต่อครูหรือผู้มีพระคุณอันเป็นค่านิยมในสังคมวัฒนธรรมไทยอีกด้วย

แปล : จากทางฆ้องสู่ทางทุ้ม

ในหลักดุริยางค์ไทย เมื่อคีตกวีแต่งเพลงจะแต่ง “ลูกฆ้อง” ซึ่งเป็นทำนองหลัก (basic melody) ขึ้นก่อน แล้วจึงต่อลูกฆ้องนั้นให้แก่ศิษย์ ศิษย์ก็จะแปลลูกฆ้องออกไปเป็นลีลาทำนองต่าง ๆ ตามเครื่องดนตรีของตน ในวงปี่พาทย์ฆ้องวงใหญ่จะทำหน้าที่บรรเลงเนื้อทำนองหลักเพื่อยืนทำนองให้กับเครื่องดนตรีอื่นได้แปล[3] “ทาง” เป็นทำนองตกแต่งหรือทำนองเต็ม (full melody) ลูกฆ้องหรือทางฆ้องวงใหญ่ที่พบในเพลงไทยและเป็นหลักในการแปลทำนองนี้ ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้จำแนกออกเป็น 3 ประเภท คือ

1. ลูกฆ้องอิสระ หมายถึง ลูกฆ้องที่สามารถแปรเป็นทางต่าง ๆ ได้อย่างหลากหลายและเป็นอิสระ แต่ยังคำนึงถึงลูกตก[4]เป็นสำคัญ

ตัวอย่างทำนองแปลลูกฆ้องอิสระ

ฆ้องวงใหญ่

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

ระนาดทุ้ม

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

2. ลูกฆ้องบังคับ หมายถึง ลูกฆ้องที่ไม่เปิดโอกาสให้แปลไปเป็นทางอื่น นอกจากต้องบรรเลงตามที่กำหนดเท่านั้น โดยปกติจะเป็นลูกฆ้องประเภทเพลงกรอ[5]

ตัวอย่างทำนองแปลลูกฆ้องบังคับ

ฆ้องวงใหญ่

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

ระนาดทุ้ม

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

---

[3] แปล คำว่า แปล (Translation) ใช้เมื่อแปลทำนองฆ้องเป็นทำนองเครื่องนั้น ส่วนคำว่า แปร (Variation) ใช้เมื่อแปรเปลี่ยนทำนองเครื่องนั้น ๆ ให้หลากหลายออกไปจากทำนองฆ้องอย่างเดิม (พิชิต ชัยเสรี, 2559, น. 22)

[4] ลูกตก คือ เสียงสุดท้ายของแต่ละห้องซึ่งมีความเป็นเสียงสำคัญเรียงตามลำดับ ลูกตกห้องที่ 4 มีความสำคัญที่สุด รองลงมาคือลูกตกห้องที่ 2 และห้องที่ 1 และ 3 มีความสำคัญน้อยที่สุด (ไพฑูรย์ เฉยเจริญ, 2542, น. 15)

[5] กรอ มีความหมายเป็น 2 อย่าง คือ 1) เป็นคำเรียกวิธีการของเครื่องดนตรีประเภทตี ที่ตีถี่ ๆ สองมือสลับกัน เช่นเดียวกับรัว (เสียงเดียว) แต่ว่า **กรอ** นี้ ทั้งสองมือมิได้ตีอยู่ที่เสียงเดียวกัน ตามธรรมดามักตีเป็นคู่ 2-3-4-5-6 และ 8 ฯลฯ 2) เป็นคำเรียกทาง (วิธีการดำเนินทำนองของเพลง) ชนิดหนึ่ง ซึ่งดำเนินไปโดยเสียงยาว ๆ ช้า ๆ ที่เรียกทางเช่นนี้ว่า *ทางกรอ* ก็เนื่องจากการที่จะทำเสียงยาว ๆ นั้น เครื่องดนตรีประเภทตีย่อมทำไม่ได้ ต้องตีกรอดังกล่าวแล้วในข้อที่ 1 (กรมศิลปากร, 2545, น. 79)

3. ลูกฆ้องกึ่งบังคับกึ่งอิสระ หมายถึง ลูกฆ้องที่ส่วนหนึ่งเป็นลูกฆ้องบังคับและอีกส่วนหนึ่งเป็นลูกฆ้องอิสระ โดยผู้แปลจะแปลเฉพาะช่วงที่เป็นลูกฆ้องอิสระ ในขณะเดียวกันก็ต้องพยายามให้สัมพันธ์กับลูกฆ้องบังคับและลูกตกที่กำหนดไว้ด้วย (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2522, น. 24-27)

ตัวอย่างทำนองแปลลูกฆ้องกึ่งบังคับกึ่งอิสระ

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ	- - - ล
- - - -	- - - ล̣	- - - -	- - - ล̣	- - - ซ̣	- - - ล̣	- - - ซ̣	- - - ล̣

- ท - ล	- ซ - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - ท
- ท̣ - ล̣	- ซ̣ - ฟ̣	- - - ซ̣	- - - ล̣	- - - ล̣	- - - ล̣	- - - -	- - - ท̣

- - ล ล	- ซ - ฟ	- - ฟ ฟ	- ซ - ล	- - - -	- ซ - ล	- ร̊ - ท	- ล - ซ
- ล̣ - -	- ซ̣ - ฟ̣	- ฟ̣ - -	- ซ̣ - ล̣	- - - -	- ซ̣ - ล̣	- ร - ท̣	- ล̣ - ซ̣

- ม - -	ร ร - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- - - -	- - ล ท	- ล - -	- - - ท
- ท̣ - ล̣	- - - ซ̣	- - - ล̣	- - - ท̣	- - - -	- ซ - -	- - - ท̣	- - - -

ระนาดทุ้ม

- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ	- - - ล
- - - -	- - - ล̣	- - - -	- - - ล̣	- - - ซ̣	- - - ล̣	- - - ซ̣	- - - ล̣

- ท - ล	- ซ - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - ท
- ท̣ - ล̣	- ซ̣ - ฟ̣	- - - ซ̣	- - - ล̣	- - - ล̣	- - - ล̣	- - - -	- - - ท̣

- - ล ล	- ซ - ฟ	- - ฟ ฟ	- ซ - ล	- ท - -	ซ ม - -	ร ท̣ - -	ล̣ล - - ซ
- ล̣ - -	- ซ̣ - ฟ̣	- ฟ̣ - -	- ซ̣ - ล̣	- - ท̣ ร	- - ร ท̣	- - ล̣ ซ̣	- ซ̣ - ซ̣

รร - -	- ม ฟ ซ	- - - ม	ฟ ซ ล ท	- - - -	- - ล ท	- ล - -	- - - ท
- - - ร	- - - -	- ร - -	- - - -	- - - -	- ซ - -	- - - ท̣	- - - -

หมายเหตุ. ตัวอย่างทำนองที่แปลนี้เป็นสำนวนธรรมดา มีจุดประสงค์เพื่อแสดงการแปลทำนองเท่านั้น

อนึ่ง ในการนำทำนองหลักหรือทางฆ้องมาแปลเป็นทำนองทางทุ้มนั้นนักดนตรีต้องศึกษาโครงสร้างของเพลงให้เข้าใจก่อนที่จะแปล เช่น ลักษณะของลูกฆ้องดังได้อธิบายข้างต้น ทั้งนี้ยังมีองค์ประกอบอื่นอีกหลายกรณีที่เป็นตัวกำกับ เช่น ประเภทของวงดนตรีว่ามีแบบแผนการบรรเลงเพื่อใช้ในบริบททางสังคมอย่างไร ประเภทของเพลงว่ามีลักษณะทำนองที่กำหนดโอกาสในการคิดแปลทำนองอย่างไร เหล่านี้ล้วนเป็นสิ่งสำคัญที่ต้องคำนึงถึงและศึกษาก่อนการบรรเลงทั้งสิ้น

สำนวนระนาดทุ้ม

สำนวนในความหมายทางดนตรีไทย หรือศัพท์สังคีต หมายถึง ทางหรือกลอนของระนาดทุ้มช่วงหนึ่ง ๆ อาจมีความยาวหนึ่งวรรคหรือหนึ่งประโยค[6]บางครั้งใช้คำว่า ลูก แทนก็ได้ (ดุษฎี มีป้อม, 2544, น. 7) โดยลักษณะการดำเนินทำนองของระนาดทุ้มนั้นมีครูดนตรีไทยให้ทรรศนะไว้ ดังนี้

ไพฑูรย์ เฉยเจริญ (2542) กล่าวถึงรูปแบบของสำนวนระนาดทุ้มที่มีลักษณะเฉพาะตัวซึ่งแตกต่างจากทางของเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวงอย่างชัดเจน โดยมีลักษณะสำนวนแบ่งได้เป็น 2 ชนิด ได้แก่ สำนวนตรงจังหวะและสำนวนไม่ตรงจังหวะ พิชิต ชัยเสรี (2540) กล่าวถึงลักษณะการดำเนินทำนองเฉพาะหรือสำนวนที่เด่นชัดของระนาดทุ้มว่ามีอยู่ 3 อย่าง คือ 1. ล่วงหน้า หมายถึงลักษณะของทำนองที่ลงก่อนจังหวะตกของทำนองหลัก 2. ล้าหลัง หมายถึงลักษณะของทำนองที่ลงหลังจังหวะตกของทำนองหลัก และ 3. อีหลักอีเหลื่อ หมายถึงลักษณะของทำนองที่ฟังคล้ายกับไม่ทราบว่าจะไปหรือไม่ไปทางไหนดี ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน (อ้างใน นตทนันทิ, 2552) กล่าวถึงลีลาในการบรรเลงระนาดทุ้มว่าระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีที่ให้เสียงทุ้ม ผู้บรรเลงจะต้องแม่นเพลงเพราะไม่เพียงแต่จะตีเกาะทางฆ้องเท่านั้น แต่ยังต้องตีด้วยลีลาการยัก[7] ลัก[8] ล้วง[9] สอดแทรกจังหวะไปกับทำนองหลักซึ่งต้องอาศัยไหวพริบปฏิภาณที่เป็นเลิศอีกด้วย

จากทรรศนะเรื่องสำนวนระนาดทุ้มของครูดนตรีไทย ผู้วิจัยสรุปวิเคราะห์ได้ว่าลักษณะของสำนวนระนาดทุ้มนั้นแบ่งออกเป็นหลักได้ 3 ลักษณะ คือ 1. สำนวนที่ตรงจังหวะ 2. สำนวนที่ไม่ตรงจังหวะ ในกรณีที่

---

[6] ประโยค หรือประโยคเพลง คือ การแบ่งส่วนของทำนองที่แยกมาจากส่วนใหญ่ที่มีความหมายสมบูรณ์ ในแต่ละประโยคอาจจะประกอบด้วยทำนองย่อย ๆ หลายกลุ่ม ใน 1 ประโยค มี 2 วรรค 1 วรรคมี 2 ห้องโน้ตสากล 1 ห้องโน้ตสากลมี 2 กลุ่มทำนองย่อย (ไพฑูรย์ เฉยเจริญ, 2542, น. 14) ทั้งนี้เมื่อเปรียบเทียบกับตารางบันทึกโน้ตเพลงไทย 1 ประโยคเท่ากับ 1 บรรทัดหรือ 8 ห้องเพลง ประกอบด้วย 2 วรรค วรรคละ 4 ห้องเพลง

[7] ยัก หรือยักเยื้องทำนอง คือ ทำนองที่ประดิษฐ์ขึ้นเป็นทางเฉพาะมีลักษณะการดำเนินทำนองและจังหวะภายในวรรคหรือประโยคอย่างไม่ปกติ (ไพฑูรย์ เฉยเจริญ, เรื่องเดียวกัน)

[8] ลัก หรือลักจังหวะ หมายถึง การร้องหรือบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีทั้งเครื่องทำทำนองและเครื่องประกอบจังหวะซึ่งดำเนินไปโดยไม่ตรงกับจังหวะ เสียงที่หนักหรือน่าจะลงตรงจังหวะก็ทำให้ตกลงในที่อื่นซึ่งไม่ตรงจังหวะ แต่การกระทำนี้เป็นไปโดยเจตนา เพื่อที่จะให้เกิดความไพเราะหรือเร้าอารมณ์ไปอีกทางหนึ่งซึ่งไม่ถือว่าเป็นผิด ลักหรือลักจังหวะนี้แบ่งออกไปได้เป็น 3 อย่าง คือเหลื่อม ล่วงหน้า และย้อยซึ่งมีลักษณะแตกต่างกันทั้งนั้น

[9] ล้วง คือ การที่ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีอย่างใดอย่างหนึ่งได้หาทำนองเพิ่มขึ้นทำล้ำหน้าเข้ามาก่อนที่จะถึงหน้าที่ของตนในระหว่างเพลง เช่น เวลาบรรเลงลูกล้อ-ลูกขัด หรือเวลาจะรับจากร้อง เป็นต้น (กรมศิลปากร, 2545, น. 66)

ลักษณะของทำนองลงก่อนจังหวะตก[10] ของทำนองหลัก (ล่วงหน้า) 3. สำนวนที่ไม่ตรงจังหวะ ในกรณีที่ลักษณะของทำนองลงหลังจังหวะตกของทำนองหลัก (ล้าหลัง) ทั้งนี้ยังมีสำนวนอันเกิดจากการผสมผสานทั้ง 3 ลักษณะ อันนำไปสู่สำนวนที่ก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกและสร้างจินตนาการให้แก่ผู้ฟังได้อย่างไม่รู้จบ อาทิ สำนวนที่มีลักษณะของความอีหลักอีเหลื่อ สำนวน “อีหนูตูดเปรอะ” ซึ่งเรียกตามเสียงกลอนเฉพาะของระนาดทุ้ม เป็นต้น ประสิทธิ์ ถาวร (อ้างใน ดุษฎี มีป้อม, 2544, น. 15)

ทำนองฆ้องวงใหญ่ที่ใช้เป็นหลักในการแปล

- ซ - ด̣	- - ร̣ ม̣	- ม̣ - ม̣	- ร̣ - ด̣	- ล - -	ซ ซ - -	ด̣ ด̣ - -	ร̣ ร̣ - ม̣
- ร - ด	- - - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ม - ร	- - - ด	- - - ร	- - - ม

ตัวอย่างสำนวนระนาดทุ้มที่ตรงจังหวะ

- ด̣ - -	ด̣ ล - -	ซ ม - -	- ด̣ - -	ม ม - - ซ ล	- - ซ ด̣	- ล - -	- ม̣ - -
- - ม ซ	- - ซ ม	- - ร ด	- ด - ด	- ม - -	ซ ม - -	ม - ซ ม	- ม - ม

ตัวอย่างสำนวนระนาดทุ้มที่ไม่ตรงจังหวะ (ล่วงหน้า)

ด̣ ล - -	- ม̣ - -	ซ ม - -	- ด̣ - -	- - - -	ซ ล ท ด̣	- - - -	- ม̣ - -
- - ซ ม	- ม - -	- - ร ด	- ด - -	ซ̣ ล̣ ท̣ ด	- - - -	ท ล ซ ม	- ม - -

ตัวอย่างสำนวนระนาดทุ้มที่ไม่ตรงจังหวะ (ล้าหลัง)

- ด̣ - -	- ล - -	ซ ม - -	ร - - ร	- - - ด̣	- - - -	ด̣ - - -	- - - ม̣
- - - -	ม - ซ ม	- - ร ด	- ล̣ - -	- ด - -	ซ̣ ล̣ ท̣ ด	- - ซ̣ ล̣	ท̣ ด ร ม -

ตัวอย่างสำนวนระนาดทุ้มที่มีลักษณะของความอีหลักอีเหลื่อ

ระนาดทุ้ม

- - ร̣ ท	- ม̣ - -	- ม̣ - -	- ร̣ - -	- - ร̣ ท	- ม̣ - -	- ม̣ - -	- ร̣ - -
- ร - -	- ม - -	ม - ม ซ	- ร - -	ท̣ ร - -	- ม - -	ม - ม ซ	- ร - ร

หมายเหตุ. ตัวอย่างทำนองที่แปลนี้เป็นสำนวนธรรมดา มีจุดประสงค์เพื่อแสดงการแปลทำนองเท่านั้น

[10] จังหวะตก ในกรณีนี้ใช้ในความหมายเดียวกับ “ลูกตก”[5]

ตัวอย่างสำนวนระนาดทุ้ม “อีหนูตูดเปรอะ”[11]

ระนาดทุ้ม

- - - -	- - - ล	- - - ร̤	- - - ล	- ร̤ - -	- ร̤ - ล	- - ล ร̤	- - - ล
- - - -	- ร̣ - ล	- - - -	- ร̣ - ล	- - - ร̣	- - - ล	- ล̣ - -	- ร̣ - ล

คำร้อง

- - - -	- อี - หนู	- - - ตูด	- - - เปรอะ	- - - นิ่ง	- - - (อ่ะ)	- ซะ - ที	- - - เถอะ

รสมือ

นอกจากทางทุ้มหรือสำนวนกลอนที่แสดงให้เห็นถึงสติปัญญา ปฏิภาณไหวพริบในทางสร้างสรรค์ของนักดนตรีแล้วนั้น รสมือหรือเรื่องคุณภาพเสียงก็เป็นอีกองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้เสียงระนาดทุ้มไพเราะน่าฟัง ถึงขนาดจับจิตจับใจผู้ฟังจนต้องออกปากชมว่า “อร่อย” นัยว่าเป็นการชื่นชมเชิงเปรียบเทียบการเสพสุนทรียะทางดนตรีคล้ายกับการได้กินอาหารรสเลิศอย่างนั้น ซึ่งหากจะศึกษาในเรื่องคุณภาพเสียงแล้วต้องเริ่มต้นจากการฝึกฝนการตีให้เกิดเสียงเบื้องต้นไปจนถึงกลวิธีพิเศษที่แสดงให้เห็นถึงความแม่นยำความชำนาญและทักษะขั้นสูง ซึ่งสามารถศึกษาความหมายและลักษณะของกลวิธีการบรรเลงได้จากคำที่ใช้เรียกคุณลักษณะเสียงและศัพท์สังคีต ดังนี้

“เสียงโต” เกิดจากการจับไม้ระนาดทุ้มแบบปากนกแก้ว ตีด้วยการใช้มือซ้ายหนักกว่ามือขวาเล็กน้อย ให้หัวไม้ตีกระทบผืนเต็มปื้น เสียงก็จะโต

“เสียงหนืบ” เกิดจากการใช้วิธีการตีด้วยข้อแบบขยอก แต่ไม่ถึงโขยก ลักษณะการตีต้องกดเสียงไว้

“เสียงหนืด” มีหลักการตีคือมือขวาเปิด มือซ้ายปิด โดยใช้วิธี “ตีดูด”

“ตีดูด” คือ วิธีการตีที่บังคับมือ บังคับเสียง ตีแล้วให้ได้เสียงดังออกมาดูแล้วเหมือนผืนระนาดทุ้มนั้นจะดูดไม้ตีเอาไว้ อาจตีโดยใช้มือขวาเปิดแล้วปิดหัวไม้ด้วยมือซ้ายหรืออาจเปิดมือซ้ายแล้วปิดด้วยมือขวาก็ได้ กลวิธีเช่นนี้ทำเกิดเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของระนาดทุ้มคือ “เสียงลึก” (ประสิทธ์ ถาวร, 2530, น. 15-23)

“ลูกฝรั่ง” หมายถึงทางหรือสำนวนกลอนของระนาดทุ้มที่มีลักษณะการใช้เสียงเป็นคู่หรือคู่ประสาน โดยการตีทีละเสียงหรือตีพร้อมกันสองมือเป็นคู่ 4 คู่ 6 คู่ 8 หรือคู่ 3 คู่ 5 ซึ่งมีทั้งการตีขึ้นและตีลง สำนวนกลอนลักษณะดังกล่าวนี้ นักดนตรีไทยมีความรู้สึกว่าเป็นเสียงที่คล้ายคลึงกับเสียงคู่ประสานของดนตรีสากลจึงนิยมเรียกสำนวนกลอนลักษณะนี้ว่า ลูกฝรั่ง (ดุษฎี มีป้อม, 2544, น. 7)

“ตีถ่าง” คือ การตีที่กว้างกว่าคู่ 8 โดยแบ่งเป็นถ่างข้างซ้าย ถ่างข้างขวาหรือแยกมือพร้อมกัน

[11] “อีหนูตูดเปรอะ” อ้างอิงโน้ตเพลงมาจากสำนวนระนาดทุ้มในวิทยานิพนธ์เรื่อง *การวิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน : กรณีศึกษา ครูอุทัย แก้วละเอียด* (นตทนันทิ เจริญ, 2552)

“ตีกระทบ” คือการทำให้เสียงเกิดโดยมือทั้ง 2 ข้าง ให้เสียงเกิดในลักษณะชิดกัน โดยเสียงที่ 1 มีน้ำหนักมากกว่าเสียงที่ 2 พร้อมกับให้เสียงที่ 2 เป็นเสียงลงจังหวะ เสียงกระทบอาจทำให้เกิดขึ้นตั้งแต่ 1 เสียงขึ้นไป จนถึงเสียงคู่ต่าง ๆ ที่มีความเหมาะสมกับการบรรเลงระนาดทุ้ม

“ตีเตะมือซ้าย เตะมือขวา” คือการบรรเลงด้วยการใช้สำนวนพิเศษ โดยแบ่งเป็น 2 ลักษณะ ดังนี้

1) ตีสวน มือขวาตีเข้าหามือซ้ายและมือซ้ายตีสวนกลับเข้าหามือขวา

2) ตีตาม มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย ทั้งนี้ต้องเป็นการตีมือละสองเสียงเท่านั้น (สุรัตน์ชัย สิริรัตนชัยกุล, 2549, น. 71)

ตัวตลก : ลูกเต๋าด้านเดียวของระนาดทุ้ม

ด้วยสำนวนทำนองที่ยักเยื้องหยอกล้อไปกับเครื่องดนตรีอื่นในวงทำให้เกิดความสนุกสนานและขบขันอยู่ในที ระนาดทุ้มจึงมักถูกเปรียบเปรยว่าเป็นตัวตลกของวง หากแต่สุนทรียะของระนาดทุ้มนั้นมีมากไปกว่าความตลกขบขันซึ่งเป็นเพียงด้านเดียว ดังที่พิชิต ชัยเสรี ได้แสดงทรรศนะเรื่องสุนทรียะของระนาดทุ้มไว้อย่างชวนคิดว่าระนาดทุ้มนั้นแท้จริงแล้วไม่ตลก แต่ซับไลม์ (sublime) คือลึกซึ้งและประณีตเป็นส่วนเติมเต็มที่ทำให้ระบบเสียงทุ้มของดนตรีไทยนั้นสมบูรณ์ และถือว่าเป็นวิวัฒนาการที่สูงสุดของดนตรีไทยอย่างหนึ่ง (พิชิต ชัยเสรี, 2540) นอกจากนี้บทบาทของระนาดทุ้มที่ปรากฏในการบรรเลงยังสะท้อนให้เห็นแบบแผนทางวัฒนธรรมและสังคมดนตรีไทยดังที่ เจตนา นาควัชระ (2558) ชี้ชวนให้ขบคิดในเรื่องวัฒนธรรมระนาดทุ้มโดยยกตัวอย่างให้เห็นการแสดงบทบาทหน้าที่ของระนาดทุ้มในมุมมองที่ยังไม่เคยถูกกล่าวถึง คือแต่เดิมนั้นระนาดทุ้มมักถูกมองว่าเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นมือรองหรือเป็นผู้ตาม แต่ความคิดในวัฒนธรรมระนาดทุ้มนั้นชวนให้สังเกตเห็นความเป็นผู้นำที่สามารถสะท้อนผ่านระนาดทุ้มได้โดยเป็นการนำที่สะท้อนถึงลักษณะของผู้นำในสังคมไทยที่ผู้ใหญ่มักจะคอยช่วยเหลือสนับสนุนผู้น้อยให้แสดงความสามารถ ทั้งนี้ได้ยกตัวอย่างครูดนตรีไทยที่มักจะนั่งอยู่ในวงและบรรเลงระนาดทุ้มคอยกำกับศิษย์ที่บรรเลงอยู่ในตำแหน่งอื่น เช่น ระนาดเอก เปรียบได้กับการเป็นผู้นำที่มักจะอยู่ในตำแหน่งที่เป็นรองแต่จะมีบทบาทคอยเกื้อหนุน กระตุ้นเตือน เชื่อมประสาน ประคับประคองตลอดจนนำพาวงดนตรีไปจนตลอดรอดฝั่งได้ (เจตนา นาควัชระ, 2558) ในเรื่องเดียวกันนี้ครูสมภพ ขำประเสริฐ (2543) ได้จำแนกการบรรเลงระนาดทุ้มไว้ 3 ประเภท ซึ่งแต่ละประเภทแสดงให้เห็นบทบาทที่ผันแปรไปตามทักษะการบรรเลงของนักดนตรีแต่ละแบบ ได้แก่ ประเภทล้ำหน้า ประเภทคุมวงและประเภทรั้งท้ายหรือห้อยท้าย ประเภทล้ำหน้า คือ พวกที่มีความคล่องตัวสูง แม่นเพลง ส่วนมากมักจะเป็นผู้ปรับวงและควบคุมวงเอง ประมาณกำลังฝีมือของผู้ร่วมวงที่ปรับไว้ได้เป็นอย่างดี เพราะลักษณะการตีล้ำหน้าเป็นการชักนำเพลงอยู่ในตัว ประเภทคุมวงคือพวกที่มีความแม่นเพลงพอประมาณ แนวทางที่ใช้บรรเลงจะใช้ทางห่าง ๆ หรือที่เรียกตามภาษาดนตรีว่าทางจาว ๆ ส่วนประเภทรั้งท้ายหรือห้อยท้ายนี้ได้แก่พวกที่ไม่แม่นเพลงหรือไม่ได้เพลงเป็นส่วนใหญ่ อาศัยหูไวตาไว อย่างที่ภาษานักดนตรีเรียกว่าแก่หูแก่ตา (สมภพ ขำประเสริฐ, 2543, น. 135)

บทสรุป

บทความนี้แสดงให้เห็นความหมายของคำว่า “ทาง” ในวัฒนธรรมดนตรีที่หลากหลาย ทั้งในความหมายการดำเนินทำนองเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละประเภท “ทางทุ้ม” เป็นวิธีการบรรเลงที่เป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้ม โดยมีระดับของอัตลักษณ์ที่ซ้อนทับกันอยู่ 2 ระดับ ได้แก่ ทางครู (Personal Style) และทางสำนัก (Institutional Style) ทั้งนี้มีทางฆ้องเป็นทำนองหลักในการแปลให้อยู่ในรูปของทางทุ้ม อย่างไรก็ดียังมีปัจจัยอื่นที่เป็นตัวกำหนดแนวคิดในการแปลทำนองระนาดทุ้มอยู่อีกหลายประการ อันได้แก่ ทางหมู่หรือทางที่ใช้ในการบรรเลงรวมวง โดยจะต้องคำนึงถึงแบบแผนการบรรเลงรวมวงในแต่ละประเภท อาทิ วงปี่พาทย์พิธี จะบรรเลงเพลงประเภทเพลงหน้าพาทย์ ลักษณะสำนวนกลอนของระนาดทุ้มจึงต้องเป็นไปด้วยความเรียบร้อยตามบริบทและความมุ่งหมายของงานคือความสำรวมและเคารพ วงปี่พาทย์ไม้นวมจะบรรเลงเพลงประเภทเพลงกรอ หรือเพลงบังคับทาง จึงมีจุดมุ่งหมายของวงคือความพร้อมเพรียงและความกลมกลืนของเสียงเครื่องดนตรี สำนวนทางทุ้มในวงนี้จึงควรเป็นไปด้วยความเรียบร้อย ไม่หวือหวามากนัก และวงปี่พาทย์เสภา จะบรรเลงเพลงประเภทลูกล้อ-ลูกขัด อันเป็นลักษณะสำนวนเพลงที่เปิดโอกาสให้นักดนตรีได้ใช้ปฏิภาณไหวพริบในการคิดประดิษฐ์ทำนองและอวดทักษะขั้นสูงอันจะเห็นได้จากกลวิธีที่โลดโผนมากกว่าวงดนตรีประเภทอื่น ๆ เป็นต้น หลักเกณฑ์เหล่านี้แสดงให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่ของระนาดทุ้มที่เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเทศะหรือสุนทรียะเฉพาะของวงดนตรีที่กำหนดโดยบริบททางสังคมวัฒนธรรม

ผลที่ได้จากการทบทวนแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับขนบแบบแผนการบรรเลงระนาดทุ้ม คือการนำความรู้ที่ผูกติดอยู่ในตัวคนคือครูและถูกสืบทอดแบบมุขปาฐะหรืองานเขียนเชิงมุขปาฐะต่าง ๆ มาเรียบเรียงสังเคราะห์เป็นชุดหรือกลุ่มความรู้ที่สามารถนำมาเป็นหลักในการนำไปประยุกต์ใช้ได้ เช่น เป็นเกณฑ์ในการสร้างแบบแผนการบรรเลง เป็นพื้นฐานการเรียนรู้เบื้องต้นในการเริ่มฝึกฝนบรรเลงระนาดทุ้ม เป็นต้น ทั้งนี้แม้จะเป็นการศึกษาโดยแยกความรู้จากตัวบุคคลมาจัดกระบวนเป็นชุดความรู้เชิงลายลักษณ์อักษรอย่างเป็นรูปธรรม แต่พื้นฐานการเรียนรู้แบบมุขปาฐะก็เป็นจุดเริ่มต้นที่สำคัญของการศึกษาดนตรีไทยเพราะเป็นวิชาที่ว่าด้วยการปฏิบัติเป็นหลักสำคัญ และนัยของการเรียนรู้อย่างลึกซึ้งที่ถูกปลูกฝังผ่านขนบธรรมเนียมปฏิบัตินั้นไม่สามารถอธิบายและเรียนรู้ได้จากการอ่านข้อเขียนเพียงอย่างเดียวเท่านั้น

บทความนี้ผู้วิจัยพยายามอธิบายแนวคิดแบบแผนการบรรเลงระนาดทุ้มให้เข้าใจได้ง่ายโดยการขยายความ ยกตัวอย่างและอธิบายศัพท์เฉพาะทางดนตรีหรือศัพท์สังคีตเพื่อสะท้อนให้เห็นความเชื่อมโยงกับแบบแผนดนตรีไทย ความคิด ความเชื่อ โลกทัศน์ ตลอดจนบริบททางสังคมวัฒนธรรม ส่วนหนึ่งเพื่อให้ผู้ที่สนใจทั่วไป ผู้ฟังดนตรี หรือผู้ที่เริ่มต้นศึกษาดนตรีไทย สามารถทำความเข้าใจความรู้เชิงทฤษฎีดนตรีไทยได้ง่ายขึ้น ลดระดับช่องว่างความเข้าใจและการเข้าถึงสุนทรียะของดนตรีด้วยความรู้ที่ไม่ซับซ้อนจนเกินไป แต่ก็ใช่จะถือว่าเป็นของเรียบง่าย พื้น ๆ ที่ศึกษาโดยการอ่านแล้วจะเข้าใจถี่ถ้วน ทั้งนี้ยังต้องอาศัยการศึกษาเรียนรู้จากครูบาอาจารย์และหมั่นฝึกฝนประสบการณ์ดนตรีประกอบกันอย่างจริงจังต่อไป

เอกสารอ้างอิง

กรมศิลปากร. (2545). *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

เจตนา นาควัชระ. (2558). *ผู้นำระนาดทุ้ม : บทสนทนากับ ศ. ดร.เจตนา นาควัชระ ว่าด้วยภาวะการนำ.* นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล, ศูนย์จิตตปัญญาศึกษา.

ดุษฎี มีป้อม. (2544). *การศึกษาลักษณะทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงพญาโศก ของครูพุ่ม บาปุยะวาทย์.* วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหิดล.

นตทนันทิ เจริญ. (2552). *วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน: กรณีศึกษา ครูอุทัย แก้วละเอียด.* วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุญช่วย โสวัตร. (2539). *การปรับวงดนตรีไทยขั้นสูง.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

บุษกร สำโรงทอง. (2539). *การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองประเภทเครื่องตี.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประสิทธิ์ ถาวร. (2530). เครื่องดนตรีไทยในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว. ใน *ศิลปกรรมปริทรรศน์.* กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิต, สำนักศิลปกรรม.

พิชิต ชัยเสรี. (2540). *๑๐๐ปี ขุนบรรจงทุ้มเลิศ (ปลั่ง ประสานศัพท์).* สืบค้นเมื่อ 20 พฤษภาคม 2561. จาก https://www.youtube.com/watch?v=NVL8U8h-sAc.

_____. (2559). *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ไพฑูรย์ เฉยเจริญ. (2542). *การวิเคราะห์ทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีน.* วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

_____. (2545). *ทฤษฎีการบรรเลงระนาดทุ้ม (งานวิจัย).* กรุงเทพฯ: กระทรวงวัฒนธรรม, กรมศิลปากร.

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. (2549). *วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ. ๒๔๙๑-๒๕๐๐.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

มนตรี ตราโมท, และ วิเชียร กุลตัณฑ์. (2523). *ฟังและเข้าใจเพลงไทย.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยเขษม.

วชิราภรณ์ วรรณดี, และ อนัน สบฤกษ์. (2550). *พัฒนาการดนตรีไทย : บ้าน-วัด-วัง (รายงานการวิจัย).* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหิดล, สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนาชนบท.

สมภพ ขำประเสริฐ. (2543). *งานพระราชทานเพลิงศพนายสมภพ ขำประเสริฐ.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ดาว.

สุรัตน์ชัย สิริรัตนชัยกุล. (2549). *วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ.* วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อุทัย แก้วละเอียด. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย). (28 เมษายน 2562). สัมภาษณ์.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2522). *ทฤษฎีและหลักปฏิบัติดนตรีไทย ภาค ๑.* กรุงเทพฯ: เทพนิมิตรการพิมพ์.

Garzoli, J & Binson, B. (2018). Improvisation, Thang, and Thai Musical Structure. *Musicology Australia,* 40(1), 45-62. DOI: 10.1080/08145857.2018.1480867