

การดำเนินงานองระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทย
ของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน

PERFORMANCE METHODS OF RANAD EK FOR PHEUNG NA PHAT
IN WAI KRU CEREMONY BY KRU SAKCHAI LADDAORN

ธิติวุฒิ โกมุตรัตตานนท์¹ ภัทระ คมขำ²

Thitiwut Komutrattananon¹ Pattara Komkum²

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องและการดำเนินงานองระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ไหว้ครูของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน ผลการวิจัยพบว่าการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ระนาดเอกมีบทบาทสำคัญคือต้องดำเนินกลอน คุณสมบัติผู้บรรเลงต้องมีปฏิภาณไหวพริบ มีความรับผิดชอบสูงมีทักษะการบรรเลงที่ดี และเข้าใจหลักการบรรเลงประกอบไปด้วยกลอนเสียง แฉว และร่ำท้าย การดำเนินงานของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน แบ่งได้ 3 ส่วนคือ ดำเนินกลอนตีสับ และตีตามทำนองหลัก การตีตามทำนองหลักใช้ตอนขึ้นต้น ลงจบ และแทรกระหว่างเพลงในทำนองเน้นดำเนินกลอนโดยยึดทางเสียงและลูกตกตามทำนองหลัก พบการใช้กลอน 7 รูปแบบ กลอนอัตลักษณ์คือ กลอนสับเสียง กรณีทำนองซ้ำปรับกลอนให้ต่าง ช่วงท้ายใช้กลอนเรียบง่าย กลวิธีพิเศษส่วนใหญ่ใช้ตามทำนองหลัก พบมากที่สุดคือ สะบัด สะเดาะ การตีสับใช้ทำนองและรักษาสำนวนเพลง ร่ำท้ายแต่ละเที่ยวมีความแตกต่างและเพิ่มความซับซ้อนตามลำดับ ร่ำพิเศษมีความเรียบง่าย ร่ำลาเดียวมีความสัมพันธ์ของกลุ่มทำนอง พบการใช้กลวิธี 14 รูปแบบ กลวิธีที่พบทุกร่ำ เช่น สะบัดแยกมือ ขยับนอนวัน ร่ำลูกเดียว กลวิธีที่ครูศักดิ์ชัยถนัดที่สุดคือ การตีแยกมือผสมกลวิธีอื่นเป็นกลุ่มเรียก “ลูกนกกระจอก”

คำสำคัญ: การดำเนินงานองระนาดเอก, เพลงหน้าพาทย์, ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน

¹ นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
thitiwut03102908@gmail.com

¹ Student, Master of Art Program in Thai Music Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University,
thitiwut03102908@gmail.com

² อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร. หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ กรรมการศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ประธานกลุ่มมหาวิทยาลัยเครือข่าย AUN-AYCF แห่งประเทศไทย pattara.k@chula.ac.th

² Advisor, Associate Professor, Dr., Head of department of Music, Committee of Center of Excellence for Thai Music and
Culture Research, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Chairperson of ASEAN University Network - ASEAN Youth
Cultural Forum of Thailand, pattara.k@chula.ac.th

Receive 17/11/68, Revise 04/02/69, Accept 24/02/69

Abstract

The study aims to explore the context and performance methods of Ranad Ek for Phleng Na Phat in Wai Kru ceremony by Kru Sakchai Laddaorn. The findings showed that the important role of Ranad Ek for Phleng Na Phat is must play the melodies. The musician must have quick wit, decisive decision, responsibility and understand the principles of playing, including verse, sound, lines and Rua. Performance methods of Kru Sakchai Laddaorn use three parts: *Dum-Nuen-Klon*, *T-Sub* and *T-Tarm-Tum-Nong-Luk*. *T-Tarm-Tum-Nong-Luk* is used mostly at the beginning, end and inserted into some parts. *Dum-Nuen-Klon* is based on scale and important position notes according to the main melody. There are 7 types of Klon used. Identity Klon is *Klon-Sub-Sieng*. In the case of repeated melodies, Ranad Ek will make some different. The ending uses a simple melody. Special techniques are mostly used according to the main melodies, found to be used a lot are *Sa-Bat* and *Sa-Dor*. *T-Sub* is used to emphasize the melody and keep the melody style. In the part of Rua, each round will make some difference and gradually becomes more complex. Rua-Pi-Ses uses simple techniques. Rua-La-Deow has relationships of melody group. There are 14 types of technique used, the most commonly used are *Sa-Bat-Yag-Mue*, *Kha-Yee-Non-Wan* and *Rua-Luk-Deow*. The technique that Kru Sakchai Laddaorn practices best is *Tie-Yag-Mue* combined with other techniques called “*Luk-Nok-kra-Jork*”.

Keywords: the performance methods Ranad Ek, Phleng Na Phat, Sakchai Laddaorn

บทนำ

พิธีไหว้ครูเป็นพิธีสำคัญสำหรับนักดนตรีไทย สืบเนื่องจากอุปนิสัยที่ยึดมั่นในความกตัญญู โดยเฉพาะครูบาอาจารย์ที่มอบวิชาความรู้ให้นำไปประกอบสัมมาอาชีพเลี้ยงตน ด้วยเหตุนี้จึงมีการไหว้ครูเพื่อแสดงความเคารพและรำลึกถึงพระคุณครู อีกทั้งเป็นการขอขมาในสิ่งที่ล่วงเกินไปทั้งปวง ในทางดนตรี คำว่า “ครู” ยังรวมไปถึงเทพเจ้าซึ่งถือเป็นตัวแทนของครูบาอาจารย์ ครูมนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ) สันนิษฐานความเป็นมาไว้ว่าได้รับอิทธิพลมาจากความเชื่อเรื่องสิ่งเหนือธรรมชาติ ศาสนาพราหมณ์และพุทธรวมเข้าด้วยกัน (บุญธรรม ตราโมท, 2545) พิธีไหว้ครูจึงเป็นพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์และเป็นที่เคารพของนักดนตรีไทยตลอดมา

ปัจจุบันพิธีไหว้ครูมีแบบแผนขั้นตอนที่ชัดเจน ในการประกอบพิธีจะมีครูผู้ประกอบพิธีนำกล่าวบทโอองการเชิญครู เทพยดา และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายมาประสิทธิ์ประสาทความเป็นมงคลในพิธี และมีการจัดตั้งวงปีพาทย์บรรเลงเพลงสำคัญเรียกว่า เพลงหน้าพาทย์ ใช้ประกอบเข้ากับกิจกรรมของครูเทพเจ้าว่าได้เสด็จมาเข้าร่วมพิธีแล้ว เพลงประเภทนี้ถือเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ช่วยเสริมให้พิธีกรรมมีความขลังและศักดิ์สิทธิ์ ดังนั้นผู้บรรเลงจึงจำเป็นต้องมีคุณสมบัติที่เหมาะสม

คุณสมบัติผู้บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูต้องได้รับความไว้วางใจจากครูบาอาจารย์และได้รับการพิจารณาว่ามีคุณสมบัติที่ถึงพร้อมทั้งด้านคุณวุฒิและวัยวุฒิ เป็นผู้ที่ได้รับการสืบทอดเพลงหน้าพาทย์ครบกระบวน อุปนิสัยดี มีความรู้ความสามารถเป็นที่ยอมรับ มีประสบการณ์และช่วงวัยที่เหมาะสม มีความรู้ความเข้าใจในหลักการบรรเลง เสียงเพลงต้องนุ่มนวล จิตใจผู้ฟังให้เข้าถึงพิธีกรรม ผู้บรรเลงต้องมีสมาธิและความตั้งใจ ไม่ควรบรรเลงผิดพลาดเพราะอาจนำสิ่งไม่ดีมาสู่ผู้บรรเลงได้ โดยเฉพาะผู้บรรเลงระนาดเอกที่เป็นผู้นำของวง ด้วยเหตุนี้การศึกษาและสืบทอดหลักการบรรเลงดังกล่าวจึงควรศึกษากับครูศิลปป็นต้นแบบที่มากด้วยองค์ความรู้และประสบการณ์

ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน เป็นครูศิลปป็นต้นแบบที่มากด้วยองค์ความรู้และประสบการณ์ โดยเฉพาะการบรรเลงระนาดเอก ครูศักดิ์ชัยเป็นทายาทตระกูลนักดนตรีมีชื่อเสียงของจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ได้มีโอกาสเรียนกับครูดนตรีมีฝีมือหลายท่านตั้งแต่วัยเยาว์ เข้ารับราชการที่สำนักงานการสังคีต กรมศิลปากร จนกระทั่งได้ดำรงตำแหน่งหัวหน้าแผนกดุริยางค์ไทย หลังเกษียณอายุราชการได้รับคำเชิญเป็นอาจารย์พิเศษตามสถาบันต่าง ๆ มีประสบการณ์การบรรเลงมากโดยเฉพาะการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูตามสถาบันและหน่วยงานต่าง ๆ อีกทั้งเป็นผู้ได้รับการสืบทอดโอองการไหว้ครูและแนวทางการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ตามแบบฉบับของกรมศิลปากร ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงสนใจดำเนินงานวิจัยข้างต้น เพื่อให้เป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีไทยและผู้สนใจสืบไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินงานองระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน
2. เพื่อศึกษาแนวทางการดำเนินงานองระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบมูลบทที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินทำนองระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน
2. ทราบแนวทางการดำเนินทำนองระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน

ขอบเขตงานวิจัย

การดำเนินงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยศึกษาเฉพาะเพลงที่ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน เป็นผู้คัดเลือกให้ในการถ่ายทอด แบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ประกอบด้วย

1. กลุ่มเพลงตระ 3 เพลง ได้แก่ ตระพระปรคนธรรพ ตระเชิญ และตระสันนิบาต
2. กลุ่มเพลงเสมอ 1 เพลง ได้แก่ บาทสกุณี
3. กลุ่มเพลงพราหมณ์ 3 เพลง ได้แก่ พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก และดำเนินพราหมณ์

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินงานวิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ มีขั้นตอนดังนี้

1. รวบรวมข้อมูลจากเอกสารและสื่อสิ่งพิมพ์ทั้งรูปแบบออนไลน์และสืบค้นข้อมูลจากแหล่งต่าง ๆ
2. สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิและบุคคลที่เกี่ยวข้องจำนวน 17 ท่าน
 - 2.1 บุคคลให้ข้อมูลหลัก 1 ท่าน
 - ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน ข้าราชการบำนาญ กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักงานการสังคีตกรมศิลปากร
 - 2.2 บุคคลใกล้ชิดกับครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน 3 ท่าน
 - ครูไชยยะ ทางมีศรี (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักงานการสังคีตกรมศิลปากร
 - ครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง (ศิลปินแห่งชาติ) อาจารย์พิเศษ สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชา นาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
 - ครูปั๊ม คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักงานการสังคีตกรมศิลปากร
 - 2.3 กลุ่มลูกศิษย์ของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน 5 ท่าน
 - ครูกิตติศักดิ์ อยู่สุข ดุริยางคศิลป์อาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักงานการสังคีตกรมศิลปากร

- ครูทวีศักดิ์ อัครวงษ์ ข้าราชการครูโรงเรียนพระตำหนักสวนกุหลาบในพระบรมมหาราชวัง
- นายประวุฒิ อ่ำพุทรา ดุริยางคศิลป์ชำนาญงาน กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- นายวรกฤต เทียมรัตน์ นิสิตเก่าระดับปริญญาตรี คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- นายศิวกร บัวดำ นิสิตเก่าระดับปริญญาตรี คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.4 นักดนตรีไทยที่มีประสบการณ์การบรรเลงระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูตามหน่วยงานสังกัดต่าง ๆ 6 ท่าน

- ครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต อดีตหัวหน้าวงดุริยางค์ไทย สำนักวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย กรมประชาสัมพันธ์
- ร้อยโททรงศักดิ์ เสนิพงษ์ ข้าราชการบำนาญกรมดุริยางค์ทหารบก กองทัพบก
- ครูเอกสิทธิ์ การคุณี นักดนตรีไทย สังกัดกองสวัสดิการ 3 สำนักงานตำรวจแห่งชาติ
- นาวาอากาศตรีธีรพงศ์ ทองเพิ่ม ข้าราชการกองดุริยางค์ทหารอากาศ กองทัพอากาศ
- ครูอภิภพ พงษ์พรหม ดุริยางคศิลป์ชำนาญงาน กลุ่มงานดุริยางค์ไทย กองการสังคีต กรุงเทพมหานคร

- จำเริญภัทร บุญจิตติ ข้าราชการกองดุริยางค์ทหารเรือ กองทัพเรือ

2.5 บุคคลให้ข้อมูลเรื่องมูลบทที่เกี่ยวข้อง 2 ท่าน

- อาจารย์ ดร.สิริชัยชาญ พักจำรูญ (ศิลปินแห่งชาติ) อดีตอธิบดีกรมศิลปากรและอดีตอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
- รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี อาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3. ประมวลคำสัมภาษณ์และเรียบเรียงข้อมูล เข้ารับการถ่ายทอดและวิเคราะห์ทางระนาดเอกของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน สรุปลผลการวิจัย ตรวจสอบความเรียบร้อย และเผยแพร่ข้อมูลงานวิจัย

ผลการวิจัย

มูลบทที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินงานของระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน

พิธีไหว้ครูมีความเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมความเชื่อ ขั้นตอนการไหว้ครูมีการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์เพื่อใช้ประกอบอากัปกิริยาสมมติของครูเทพเจ้า มีบทบาทช่วยจุดจิตใจให้ผู้ฟังเกิดจินตนาการถึงเทพผู้ยิ่งใหญ่ กล่าวได้ว่าเป็นเพลงสำคัญ โบราณจารย์จึงได้เคร่งครัดขนบการสืบทอดเพื่อคัดเลือกผู้ที่เหมาะสม โดยเฉพาะเพลงหน้าพาทย์สูงสุด ผู้เรียนต้องผ่านการบวชเรียนในพระพุทธศาสนา

ชนบข้างต้นสะท้อนให้เห็นคุณค่าเพลง ส่งผลให้เวลาบรรเลงนักดนตรีย่อมมีสมาธิและความระมัดระวัง การดำเนินทำนองแต่ละเครื่องต้องอยู่ในขอบเขตที่เหมาะสม มีการยึดโครงสร้างทำนองซ้องวงใหญ่ไว้เป็นหลัก เสียงมีความหนักแน่น แนวกระชับพอดี เปรียบการบรรเลงเหมือนการสวดมนต์เพื่อให้ผู้ฟังเกิดสมาธิและความศรัทธา ทำให้เกิดความเป็นสิริมงคลสูงสุดต่อพิธีกรรม

ระนาดเอกคือผู้นำในวงปี่พาทย์ สำหรับการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ระนาดเอกมีรูปแบบการดำเนินทำนองลักษณะเฉพาะ ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน กล่าวไว้ว่า “บทบาทของระนาดเอกในการตีหน้าพาทย์ไหว้ครูคือ ระนาดเอกต้องดำเนินกลอนเพียงคนเดียวในขณะที่เครื่องอื่นจะบรรเลงตามทำนองหลัก เวลาฟัง ... ก็จะมีฟังกันที่ระนาดว่าจะใช้กลอนอย่างไร ... ส่วนใหญ่จะไม่ค่อยดูเครื่องมืออื่น ... เรียกได้ว่าในวงถือว่ามีความโดดเด่น เป็นตัวชูโรงของวง” (ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 กรกฎาคม 2568) นอกจากนี้ระนาดเอกต้องเป็นผู้ขึ้นต้น-ลงจบเพลง กำหนดแนวและรายละเอียดเสียงต่าง ๆ ต้องมีความแม่นยำทำนองหลัก เข้าใจเรื่องการแปรทาง ต้องประคองวงและแก้ไขสถานการณ์กรณีเกิดข้อผิดพลาด มีการซักซ้อมเพลงที่ต้องใช้ให้ครบถ้วน และต้องมีความเข้าใจศักยภาพสมาชิกในวง เพื่อให้สามารถควบคุมการบรรเลงได้ดี

คุณสมบัติผู้บรรเลงที่สำคัญคือ ปฏิภาณไหวพริบ ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน กล่าวไว้ว่า “คนระนาดที่ดีหน้าพาทย์ต้องมีปฏิภาณไหวพริบ จะวัดกันที่เวลามีสถานการณ์เกิดความผิดพลาดขณะบรรเลง คนระนาดจะแก้ไขอย่างไร พาวงไปได้หรือไม่ ...” (ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 กรกฎาคม 2568) ปฏิภาณของผู้บรรเลงต้องสั่งสมประสบการณ์มาก นอกจากนี้ต้องมีความรับผิดชอบ ทบทวนทำนองหลักให้แม่นยำ ควรเรียบเรียงกลอนก่อนไปบรรเลง มีสมาธิและความจำดีเพราะต้องขึ้นเพลง มีวินัยการฝึกซ้อมเพื่อให้มีผละกำลังในการควบคุมเสียง มีทักษะการบรรเลงที่ดี และมีความเข้าใจเรื่องหลักการบรรเลง

หลักการบรรเลงระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู มีองค์ประกอบสำคัญ ได้แก่

1. การดำเนินกลอน ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน กล่าวไว้ว่า “การดำเนินกลอนระนาดเพลงหน้าพาทย์ควรใช้กลอนที่เกาะทำนองหลัก ต้องพยายามตีกลอนให้ใกล้ซ้องมากที่สุด หรือใช้วิธีการตีสับ แปรได้เล็กน้อย ในการตีสับถือว่าเป็นกลอนที่ช่วยบอกทำนองให้กับคนในวงได้ ... (ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 กรกฎาคม 2568) การตีสับมีประโยชน์ในการช่วยบอกทำนองและเสริมให้เพลงมีความน่ายำเกรงมากขึ้น เป็นลักษณะการตีตามทำนองหลักแบบคู่แปดแทนมือซ้อง นอกจากนี้การบรรเลงต้องมีความส้ารวม ผู้บรรเลงต้องพิจารณาทำนองเพลงแล้วปรับใช้รูปแบบการบรรเลงให้เหมาะสม ดังที่ครูไชยยะ ทางมีศรี (ศิลปินแห่งชาติ) กล่าวไว้ว่า

เรื่องกลอนบางที่ไม่จำเป็นแต่สำคัญมาก ... ให้คำนึงถึงสิ่งแรกคือทำนองหลัก ... แล้วทำความเข้าใจกับทำนองนั้น จากนั้นค่อยแปรเป็นทางระนาด ... อย่างที่สองคือการใช้การตีสับคือกลอนที่ตีเน้น ๆ เสียงตามทำนองหลัก ... เราต้องพิจารณาได้ว่าการแปร

กลอนควรทำให้ทำนองหลักอยู่ก็เปอร์เซ็นต์ คนระนาดจะต้องทำความเข้าใจ บางทีดีเป็นมือฆ้องก็มี เราก็จะคอยดูตัวอย่างจากครูว่าเวลาพวกท่านตีว่าท่านทำอะไร ตรงไหน ครูแปร์ ตรงไหนครูลับ ตรงไหนครูตีมือฆ้อง ... (ไชยยะ ทางมีศรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 14 กรกฎาคม 2568)

2. แนวเพลง ผู้บรรเลงระนาดเอกเป็นผู้ขึ้นเพลง จึงต้องกำหนดแนวเพลงที่เหมาะสม แนวเพลงที่ดีคือไม่ควรช้าหรือเร็วจนเกินไป ต้องกระชับและสมดุล สิ่งสำคัญคือต้องพิจารณาสถานการณ์แล้วปรับแนวให้เหมาะสม ดังที่ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน กล่าวไว้ว่า

แนวการบรรเลงไม่ใช่ช้าเกินไป จะต้องให้พอดี ๆ ให้ประมาณว่ารำได้ อาจจะกระชับกว่าแนวรำเล็กน้อย คนระนาดจะต้องตั้งแนวให้ดีเพราะเป็นคนขึ้นเพลง สิ่งสำคัญคือต้องดูสถานการณ์ ดูเวลา ต้องกะประมาณว่าจะใช้ความช้าเร็วประมาณไหน ถ้าเวลาเหลือน้อยก็ควรที่จะตีกระชับขึ้น ถ้าเวลาเหลือมากก็รักษาแนวการบรรเลงไว้ให้พอดี ๆ (ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 กรกฎาคม 2568)

3. ลักษณะเสียง การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์เสียงควรมีความหนักแน่นกว่าเพลงทั่วไป เสียงเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ช่วยเสริมความขลังและศักดิ์สิทธิ์ให้กับเพลง หลักปฏิบัติให้ได้คุณภาพเสียงขึ้นอยู่กับการสืบทอดและสรีระของผู้บรรเลง ดังที่ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน กล่าวไว้ว่า

คุณภาพเสียงระนาดในการตีเพลงหน้าพาทย์จะต้องตีเสียงให้โตกว่าเพลงทั่วไป ถ้าตีเสียงธรรมดาจะทำให้เพลงดูไม่มีพลัง คนระนาดที่ตีเสียงโตได้จะตีหน้าพาทย์ดี ในการทำเสียงแล้วแต่การเรียนของแต่ละคน แล้วแต่สรีระว่าจะทำเสียงโตได้ด้วยวิธีใด แต่คนระนาดต้องเข้าใจว่าลักษณะเสียงในการตีหน้าพาทย์ คืออย่างไรให้ได้เสียงที่ฟังดูแล้วขลังและศักดิ์สิทธิ์ (ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 กรกฎาคม 2568)

4. รำท่าย เป็นส่วนแสดงภูมิความรู้และทักษะผู้บรรเลง ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน กล่าวถึงการบรรเลงเพลงรำไว้ว่า

ชั้นเชิงคนระนาดหน้าพาทย์คู่ได้ที่รำ เพราะส่วนใหญ่ทำนองในเพลงจะดีเรียบ ๆ รูปแบบการทำรำตั้งแต่เพลงแรกไปจนถึงเพลงท่าย จะต้องเริ่มจากเรียบ ๆ แล้วค่อยเพิ่มรายละเอียดมากขึ้นไปเรื่อย ๆ การรำเป็นการวัดปฏิภาณคนระนาด เขาจะฟังว่าคนระนาดทำทางรำมาดีไหม หลากหลายไหม มีช้าหรือไม่ แบบของครูบุญยงค์ บางทีเวลาตีเหมือนจะติด แต่ก็แก้ไขไปจนลงทำนองได้ก็มี ครูผู้ใหญ่บางท่านเรียกได้ว่าเป็นการค้นมือรำ ซึ่งต้องเรียนและมีประสบการณ์มาก (ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 กรกฎาคม 2568)

การรำแต่ละเที่ยวควรทำให้แตกต่างและเพิ่มความซับซ้อนตามลำดับ มีการเรียบเรียงทางให้สละสลวย ทำนองแต่ละวรรคควรมีความเชื่อมโยงและมีสัดส่วนช่องไฟที่พอดี คุณภาพเสียงต้องมีพลัง

อำนาจและสม่ำเสมอ ผู้บรรเลงควรศึกษาตัวอย่างจากครูบาอาจารย์และนักดนตรีท่านอื่น ๆ จากนั้นจึงนำมาปรับใช้ให้เหมาะสม

การดำเนินงานของระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน

ผู้วิจัยแบ่งประเด็นการศึกษาออกเป็น 2 ส่วน คือ ทำนองเพลงและรั้วท่าย อธิบายได้ดังนี้

1. ทำนองเพลง จากการศึกษาพบว่ารูปแบบการดำเนินงานแบ่งได้ 3 ส่วน ได้แก่

1.1 การดำเนินกลอน คือ การแปรทำนองโดยอาศัยโครงสร้างทางเสียงและเสียงลูกตกไว้ตรงกับทำนองหลัก เป็นรูปแบบการดำเนินงานที่พบการใช้มากที่สุด ยกตัวอย่างการดำเนินกลอนเทียบทำนองหลักเช่น

ทำนองหลักเพลงตระเซญ (ประโยคที่ 5)

มือขวา	----	--- ฟ	--- ฟ	--- ม	--- ร	-- ม ฟ	- ม - ฟ	- ช - ล
มือซ้าย	----	--- ฟ	--- ฟ	--- ม	- ร --	--- ฟ	- ม - ฟ	- ช - ล
กลุ่มเสียง	ทางกลางแหบ (รมฟXลทข)				ทางกลางแหบ (รมฟXลทข)			

ทางระนาดเอก

มือขวา	ด ท ล ท	ด ร ม ฟ	ม ฟ ล ท	ล ช ฟ ม	ล ฟ ม ร	ท ล ช ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ช ล
มือซ้าย	ด ท ล ท	ด ร ม ฟ	ม ฟ ล ท	ล ช ฟ ม	ล ฟ ม ร	ท ล ช ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ช ล

ลักษณะกลอนส่วนใหญ่เป็นกลอนเรียงเสียง วิธีทำนองเรียงร้อยต่อกันอย่างเป็นระเบียบ ทั้งนี้มีกลอนอีกลักษณะหนึ่งที่ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน ปรับใช้ตามความถนัด เช่น กลอนสับเสียง ยกตัวอย่างทำนองเช่น

ทำนองหลักเพลงบาทสกุณี ประโยคที่ 22

มือขวา	----	- ล - ฟ	----	--- ร	----	- ล - ฟ	--- ม	----
มือซ้าย	----	--- ม	----	--- ล	----	--- ม	--- ร	--- ท

ทางระนาดเอก

มือขวา	ล ท ม ร	ฟ ม ล ฟ	ท ล ฟ ม	ล ฟ ม ร	ล ม ฟ ช	ล ช ฟ ม	ฟ ช ล ช	ฟ ม ร ท
มือซ้าย	ล ท ม ร	ฟ ม ล ฟ	ท ล ฟ ม	ล ฟ ม ร	ล ม ฟ ช	ล ช ฟ ม	ฟ ช ล ช	ฟ ม ร ท

กรณีทำนองหลักซ้ำ ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน มีการปรับกลอนให้แตกต่าง กลุ่มเพลงที่ซ้ำทำนองมากที่สุดคือเพลงตระ มีทั้งซ้ำท่อนและซ้ำกลุ่มทำนอง รูปแบบการปรับกลอนที่ใช้มากที่สุดคือท่อนสองเพิ่มความซับซ้อนมากกว่าท่อนแรก ยกตัวอย่างเช่น เพลงตระพระปรคนธรรพ

ทำนองหลักประโยคที่ 8 (ท่อนแรก) และประโยคที่ 1 (ท่อนกลับ)

มือขวา	----	- ล - ล	--- ท	-- ฟ	----	-- ฟ	--- ม	-- ม
มือซ้าย	--- ล	----	--- ท	--- ม	----	--- ม	----	- ม -

ทางระนาดเอกประโยคที่ 8 (เที่ยวแรก)

มือขวา	ล ฬ ล ล	ล ฬ ล ล	ร ฬ ร ฬ	ล ฬ ม ฬ	ม ฬ ช ฬ	ร ฬ ล ฬ	ร ฬ ม ฬ	ล ฬ ม ฬ
มือซ้าย	ล ฬ ล ล	ล ฬ ล ล	ร ฬ ร ฬ	ล ฬ ม ฬ	ม ฬ ช ฬ	ร ฬ ล ฬ	ร ฬ ม ฬ	ล ฬ ม ฬ

ทางระนาดเอกประโยคที่ 1 (เที่ยวกลับ)

มือขวา	ฬ ม ฬ ร	ฬ ม ฬ ช	ช ฬ ล ฬ	ช ฬ ม ฬ	ฬ ม ฬ ช	ช ฬ ล ฬ	ล ฬ ม ฬ	ล ฬ ม ฬ
มือซ้าย	ฬ ม ฬ ร	ฬ ม ฬ ช	ช ฬ ล ฬ	ช ฬ ม ฬ	ฬ ม ฬ ช	ช ฬ ล ฬ	ล ฬ ม ฬ	ล ฬ ม ฬ

ช่วงท้ายก่อนจบเที่ยวหรือลงจบเพลง ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน มีการใช้สำนวนกลอนที่ไม่ซับซ้อนเพื่อให้่ายต่อการฟังว่าใกล้เคียงจบทำนองเพลง ยกตัวอย่างเช่น ทำนองท้ายเพลงตระสันนิบาต ทำนองหลักประโยคที่ 8

มือขวา	- - - ชล	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ล	- - - ร	ร ร - -	ด ด - -	ล ล - ช
มือซ้าย	- - - ฬ	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ม	- - - ร	- - - ด	- - - ล	- - - ช

ทางระนาดเอก (เที่ยวแรก)

มือขวา	ช ม ช ล	ช ล ด ร	ม ร ด ช	ล ร ด ล	ร ม ร ร	ด ร ด ด	ล ด ล ล	ช ล ช ช
มือซ้าย	ช ม ช ล	ช ล ด ร	ม ร ด ช	ล ร ด ล	ร ม ร ร	ด ร ด ด	ล ด ล ล	ช ล ช ช

ทางระนาดเอก (เที่ยวกลับ)

มือขวา	ช ม ช ล	ช ล ด ร	ม ร ด ช	ล ด - ล	- ร - ร	- - - ด	- - - ล	- - - ช
มือซ้าย	ช ม ช ล	ช ล ด ร	ม ร ด ช	ล ด - ล	- ร - ร	- - - ด	- - - ล	- - - ช

1.2 การตีสับ คือ การตีตามทำนองหลักในลักษณะคู่แปด เป็นรูปแบบการบรรเลงที่ช่วยเสริมความหนักแน่นให้กับทำนอง พบการใช้สอดแทรกเป็นบางช่วง ดังนี้

1.2.1 ใช้ตอนเปลี่ยนกลุ่มทำนอง การตีสับลักษณะนี้ใช้ย้ำหรือบอกทำนอง ยกตัวอย่างเช่น เพลงตระเชียวที่มีโครงสร้างกลุ่มทำนอง 3 กลุ่ม กลุ่มแรกเป็นการตีตามทำนองหลัก กลุ่มสองเป็นการดำเนินกลอนต่อเนื่องมาจนถึงกลุ่มสาม ช่วงต้นกลุ่มสามจึงมีการตีสับเพื่อย้ำทำนองดังนี้

ทำนองหลักเพลงตระเชียว (ประโยคที่ 13)

มือขวา	- ร - -	ด - - ม	- ร - -	ด - ร	- - - -	- - - ร	- ฬ ล -	ฬ ม - -
มือซ้าย	- ล - -	- ฬ ล -	- ล - -	- ฬ ล -	- ล - ฬ	- - - ด	- - - ม	- - ร ฬ

ทางระนาดเอก

มือขวา	ร ร ร ร	ฬ ล ล ม	ร ล ท ด	ร ฬ ม ฬ	ล ท ร ท	ม ร ฬ ม	ช ฬ ล ช	ฬ ม ร ท
มือซ้าย	ร ร ร ร	ฬ ล ล ม	ร ล ท ท	ร ฬ ม ฬ	ล ท ร ท	ม ร ฬ ม	ช ฬ ล ช	ฬ ม ร ท

1.2.2 เกริ่นนำก่อนดำเนินกลอน การตีสับลักษณะนี้พบในกลุ่มทำนองช่วงต้นก่อนเริ่มดำเนินกลอน เป็นการเชื่อมทำนองระหว่างการตีตามทำนองหลักและการดำเนินกลอนให้มีความสนิทกัน ยกตัวอย่างเช่น เพลงบาทสกุณีประโยคที่ 5 พบที่มีการตีสับเกริ่นนำก่อนดำเนินกลอนในประโยคถัดไป

ทางระนาดเอก (ประโยคที่ 5)

มือขวา	--- ล	ล ล ล ล	--- ท	--- ล	ท ล ช ฟ	ฟ ช ช ล	ล ช ช ฟ	ฟ ฟ ฟ ช
มือซ้าย	--- ล	ล ล ล ล	--- ท	--- ล	ท ล ช ฟ	ฟ ช ช ล	ล ช ช ฟ	ฟ ฟ ฟ ช

ทางระนาดเอก (ประโยคที่ 6)

มือขวา	รื ด ล ช	ด ล ช ฟ	ม รื ด ร	ม ฟ ช ล	ช ล ด ร	ม รื ด ล	รื ด ล ช	ด ล ช ฟ
มือซ้าย	รื ด ล ช	ด ล ช ฟ	ม รื ด ร	ม ฟ ช ล	ช ล ด ร	ม รื ด ล	รื ด ล ช	ด ล ช ฟ

1.2.3 ใช้รักษาสำนวนเพลง การตีสับลักษณะนี้ทำนองหลักอาจสามารถดำเนินกลอนได้ แต่ทางระนาดเอกเลือกใช้การตีสับแทน ทำให้สำนวนเพลงปรากฏเด่นชัด ยกตัวอย่างทำนองประโยคที่ 8 เพลงพราหมณ์เข้า

ทำนองหลักประโยคที่ 8

มือขวา	--- ฟ	--- ม	- ฟ ม -	- ม - ฟ	--- ท	--- ล	- ท ล -	- ล - ท
มือซ้าย	--- ฟ	--- ม	--- ท	--- ฟ	--- ท	--- ล	--- ม	--- ท

ทางระนาดเอก

มือขวา	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ม	ม ฟ ม ท	ฟ ม ม ฟ	ฟ ฟ ฟ ท	ท ท ท ล	ล ท ล ม	ท ล ล ท
มือซ้าย	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ม	ม ฟ ม ท	ฟ ม ม ฟ	ฟ ฟ ฟ ท	ท ท ท ล	ล ท ล ม	ท ล ล ท

1.3 การตีตามทำนองหลัก หมายถึง การดำเนินทำนองในลักษณะมือฆ้อง อาจสอดแทรกการตีคู่แปดร่วมด้วยแต่ไม่มีการแปรทำนอง เป็นรูปแบบการบรรเลงที่ใช้ตอนขึ้นต้น ลงจบ และแทรกระหว่างเพลงบางช่วง ยกตัวอย่างเช่น

ทำนองหลักเพลงตระสันนิบาต (ประโยคที่ 1)

มือขวา	----	--- ร	--- ม	--- ล	----	- ช - ช	- ท - ล	- ช - ม
มือซ้าย	----	--- ร	--- ม	--- ล	---- ช	----	- ท - ล	- ช - ท

ทางระนาดเอก

มือขวา	----	--- ร	--- ม	--- ล	--- ช	ช ช ช ช	- ท - ล	- ช - ม
มือซ้าย	----	--- ร	--- ม	--- ล	--- ช	ช ช ช ช	- ท - ล	- ช - ม

บางทำนองตามแนวทางครุศาสตร์ชัย ลัดดาอ่อน พบการใช้กลวิธีพิเศษสอดแทรกกร่วมด้วย มีวัตถุประสงค์ 3 ประการ อธิบายได้ดังนี้

1) ใช้ตามทำนองหลัก การสอดแทรกกลวิธีพิเศษข้างต้นเป็นการยึดโครงสร้างบังคับตามทำนองหลักในช่วงที่ไม่มีการดำเนินกลอน กลวิธีที่พบการใช้มากคือ สะบัด สะเดาะ ยกตัวอย่างเพลงดำเนินพราหมณ์

ทำนองหลัก (ประโยคที่ 1)

มือขวา	--- ท	--- ท	-- ด --	--- ท	--- ร	--- ม	-- ด --	--- ท
มือซ้าย	----	- ม --	--- ท	-- ท --	--- ล	--- ท	--- ท	-- ท --

ทางระนาดเอก

มือขวา	--- ท	- ม - ท	- - ดทล	- ททท	--- ร	--- ม	- ดทล	- ททท
มือซ้าย	--- ท	- ฟ - ท	- - ดทล	- ททท	--- ร	--- ม	- ดทล	- ททท

2) ใช้แสดงที่ทำการขึ้น-ลงเพลง ตามแนวทางครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน ไม่พบตัวอย่างการใช้กลวิธีพิเศษแสดงที่ทำการขึ้นเพลง ส่วนที่ทำการลงพบการสอดแทรกกลวิธีพิเศษอยู่บ้าง ยกตัวอย่างการขยี้ช่วงท้ายเพลงตระเชิญ

ทางระนาดเอก (ประโยคที่ 16)

มือขวา	ด ท ล ท	ด ร ม ฟ	ม ฟ ล ท	ล ฟ - ม	ล ท ล ฟ	- ม - ร	- ท - ร	มฟลฟมรฟ
มือซ้าย	ด ท ล ท	ด ร ม ฟ	ม ฟ ล ท	ล ฟ - ม	ล ท ล ฟ	- ม - ร	- ท - ร	มฟลฟมรฟ

3) ใช้ตกแต่งทำนอง กรณีที่ทางระนาดเอกต้องตีทำนองซ้ำสองรอบ พบว่ามีการใช้กลวิธีพิเศษเพื่อให้เกิดความแตกต่าง ยกตัวอย่างเช่นเพลงบาทสกุณี (ประโยคที่ 17 และ 19)

ทางระนาดเอก (ประโยคที่ 17)

มือขวา	----	- ล ล ล ล	- ท - ท	--- ร	--- ม	--- ฟ	- ล ล ล ล	- ท - ล
มือซ้าย	---	- ล ล ล	- ท - ท	--- ร	--- ม	--- ฟ	- ล ล ล	- ท - ร

ทางระนาดเอก (ประโยคที่ 19)

มือขวา	----	- ล ล ล ล	- ท - ท	--- ร	--- ม	--- ฟ	- ล ล ล ล	- ท - ล
มือซ้าย	----	- ล ล ล ล	- ท - ท	--- ร	--- ม	--- ฟ	- ล ล ล ล	- ท - ร

2. รวบรวมจากการศึกษาพบประเด็นสำคัญ 4 ส่วน อธิบายได้ดังนี้

2.1 ความสัมพันธ์ภายในกลุ่มทำนอง ความสัมพันธ์ดังกล่าวพบในรัวลาเดียว ทำนองประโยคแรกมีการทำทางให้เชื่อมโยงกับทำนองท้ายเพลง ทำนองประโยคที่ 2 และ 5 ซึ่งเป็นช่วงต้นและท้ายพบที่ใช้ทำนองเดียวกันเพื่อความเป็นระเบียบ ส่วนทำนองประโยคอื่น ๆ ถูกปรับให้มีความสอดคล้องภายในรัวเดียวกัน ยกตัวอย่างทางรัวเพลงตระสันนิบาต

ทางระนาดเอก (ประโยคที่ 2)

มือขวา	ซลทตลทลท	ดทตมรตม	รตลทลทล (ลซม)	รท-รท-ล-ล
มือซ้าย	ซลทตลทล	ดทตมรตม	รตลทลทล (ลซม)	รท-ล-ล-ล
กลวิธีพิเศษ	ขยี้คู่ 8 (ตั้งแนว)		ขยี้บนวัน (ตั้งแนว) + สะบัดคู่ 8	

ทางระนาดเอก (ประโยคที่ 5)

มือขวา	- รท-ล-ล-ล	ลท-ล-ล-ล	รตลทลทล-ร	มรท-ล-ล
มือซ้าย	- รท-ล-ล-ล	ลท-ล-ล-ล	รตลทลทล-ร	มรท-ล-ล
กลวิธีพิเศษ	ขยี้คู่ 8 (ตั้งแนว)			สะบัดคู่ 8

2.2 ความสำคัญของลำดับเพลง การทำทางรัวจะเพิ่มความซับซ้อนของกลวิธีที่ใช้มากขึ้นตามลำดับเพลงที่บรรเลงก่อน-หลัง ยกตัวอย่างรัวลาเดียวประโยคที่ 3 เพลงตระสันนิบาต (บรรเลงก่อน) และตระเชิญ (บรรเลงหลัง)

ทางระนาบเอก (ตระสันนิบาต)

มือขวา	--ร-มร-ม	ร-ม-ร-ม-ร-ม	(ด-ค-ค-ล)	-ร-ม-ล-ร-ม	ล-ร-ม-ล-ร-ม	ร-ม-ล-ร-ม-ล-ร-ม	ล-ร-ม-ล-ร-ม-ล-ร-ม	ล-ร-ม-ล-ร-ม-ล-ร-ม
มือซ้าย	--ร-ม-ร-ม	ร-ม-ร-ม-ร-ม	(ล-ฟ-ล-ฟ)	-ร-ม-ล-ร-ม	ล-ร-ม-ล-ร-ม	ร-ม-ล-ร-ม-ล-ร-ม	ล-ร-ม-ล-ร-ม-ล-ร-ม	ล-ร-ม-ล-ร-ม-ล-ร-ม
กลวิธีพิเศษ	ร้าวลูกเดียว (เปลี่ยนเสียง)		เก็บแยกมือ	ขยับนิ้ว (เรียวแนว)				

ทางระนาบเอก (ตระเชิญ)

มือขวา	(--ร-ม-ร-ม-ร-ม)	(ล-ค-ค-ล)	(ด-ค-ค-ล)	(ล-ค-ค-ล)	--ร-ม-ล-ร-ม	ล-ร-ม-ล-ร-ม	ล-ร-ม-ล-ร-ม	ล-ร-ม-ล-ร-ม
มือซ้าย	(--ร-ม-ร-ม-ร-ม)	(ล-ค-ค-ล)	(ล-ค-ค-ล)	(ล-ค-ค-ล)	--ร-ม-ล-ร-ม	ล-ร-ม-ล-ร-ม	ล-ร-ม-ล-ร-ม	ล-ร-ม-ล-ร-ม
กลวิธีพิเศษ	สะบัดแยกมือ + ร้าวลูกเดียว		เก็บแยกมือ	ขยับ 5 เสียง	ขยับนิ้ว (เรียวแนว)			

2.3 การสร้างความแตกต่าง รวบรวมแต่ละท่อนถูกปรับให้เกิดความแตกต่างอย่างมีแบบแผน มีโครงสร้างทั้งหมด 3 รูปแบบ ได้แก่ เพิ่มกลวิธีหรือพยางค์เสียง เปลี่ยนทำนองหรือวิธีทำนอง และ ปรับแต่งจากโครงสร้างเดิม ยกตัวอย่างทำนองดังนี้

ตัวอย่างที่ 1 เพิ่มกลวิธีหรือพยางค์เสียง

ทางระนาบเอก (ตระสันนิบาต)

มือขวา	----	----	--ฟ-ล	---	----	----	--ม-ล	---
มือซ้าย	----	----	--ฟ-ล	---	----	----	--ม-ล	---
กลวิธีพิเศษ			สะบัดคู่ 8				สะบัดคู่ 8	

ทางระนาบเอก (ตระเชิญ)

มือขวา	----	----	--ฟ-ล	---	----	ล-ค-ค-ล	-ม-ล-ค-ค-ล	ล-ค-ค-ล
มือซ้าย	----	----	--ฟ-ล	---	----	ล-ค-ค-ล	-ม-ล-ค-ค-ล	ล-ค-ค-ล
กลวิธีพิเศษ			สะบัดคู่ 8			สะบัดคู่ 8 + ขยับคู่ 8 (เรียวแนว)		

ตัวอย่างที่ 2 เปลี่ยนทำนองหรือวิธีทำนอง

ทางระนาบเอก (บาทสุกณี)

มือขวา	--- ร	-- ม ฟ	- ล - ฟ	- ม - ร	ฟ - - ม	ล-ค-ค-ล-ค-ล	ล-ค-ค-ล-ค-ล	ล-ค-ค-ล-ค-ล
มือซ้าย	- ร - -	--- ฟ	- ล - ฟ	- ม - ร	- ม - -	ล-ค-ค-ล-ค-ล	ล-ค-ค-ล-ค-ล	ล-ค-ค-ล-ค-ล
กลวิธีพิเศษ						ขยับคู่ 8 (เรียวแนว) + สะบัดคู่ 8		

ทางระนาบเอก (พราหมณ์เข้า)

มือขวา	--- ร	-- ม ฟ	- ล - ฟ	- ม - ร	ฟ - - ม	ล-ค-ค-ล-ค-ล	ล-ค-ค-ล-ค-ล	ล-ค-ค-ล-ค-ล
มือซ้าย	- ร - -	--- ฟ	- ล - ฟ	- ม - ร	- ม - -	ล-ค-ค-ล-ค-ล	ล-ค-ค-ล-ค-ล	ล-ค-ค-ล-ค-ล
กลวิธีพิเศษ						ขยับคู่ 8 (เรียวแนว) + สะบัดคู่ 8		

ตัวอย่างที่ 3 ปรับแต่งจากโครงสร้างเดิม (เปลี่ยนเฉพาะวรรคหน้า-ไม่เปลี่ยนวรรคหลัง)

ทางระนาบเอก (ตระสันนิบาต)

มือขวา	ล-ค-ค-ล-ค-ล	ล-ค-ค-ล-ค-ล	ล-ค-ค-ล-ค-ล	ล-ค-ค-ล-ค-ล	ล-ค-ค-ล-ค-ล	ล-ค-ค-ล-ค-ล	ล-ค-ค-ล-ค-ล	ล-ค-ค-ล-ค-ล
มือซ้าย	ล-ค-ค-ล-ค-ล	ล-ค-ค-ล-ค-ล	ล-ค-ค-ล-ค-ล	ล-ค-ค-ล-ค-ล	ล-ค-ค-ล-ค-ล	ล-ค-ค-ล-ค-ล	ล-ค-ค-ล-ค-ล	ล-ค-ค-ล-ค-ล
กลวิธีพิเศษ	ขยับคู่ 8 (ตั้งแนว)		ขยับนิ้ว (ตั้งแนว) + สะบัดคู่ 8		สะบัดคู่ 4	สะบัดแยกมือ + ร้าวลูกเดียว (ไล่เสียงขึ้น)		

ทางระนาดเอก (ดำเนินพราหมณ์)

มือขวา	รัทมิร์ทลซ์มิ	ซุริมทรมซ์ล	ทคิริมรีดท์ล	ซมรมทลซม	$\begin{pmatrix} - & l & - & l & l \\ - & l & - & l & l \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} - & l & - & l & l \\ - & l & - & l & l \end{pmatrix}$	---	---	---
มือซ้าย	รัทมิร์ทลซม	ซมรมทรมซล	ทคิริมรีดท์ล	ซมรมทลซม	$\begin{pmatrix} - & m & - & m & m \\ - & m & - & m & m \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} - & m & - & m & m \\ - & m & - & m & m \end{pmatrix}$	---	---	---
กลวิธีพิเศษ	ขยี้คู้ 8 (เรียวนแนว) + สะบัดคู้ 8				สะเตาะคู้ 4	สะบัดแยกมือ + รัวลูกเดียว (ไล่เสียงขึ้น)			

2.4 กลวิธีที่โดดเด่น รั้วท้ายแต่ละเพลง พบการใช้การตีแยงมือผสมกลวิธีอื่นเป็นกลุ่ม เช่น รั้วลูกเดียว สะเดาะ ขยี้ กลวิธีข้างต้นต้องใช้ความคล่องตัวสูง สามารถแสดงทักษะผู้บรรเลงได้เป็นอย่างดี ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน เรียกว่า “ลูกนกกระจอก” ดังคำสัมภาษณ์ว่า “ลูกที่ตีแยงมือแบบนี้ ที่บ้านครูเรียกว่าลูกนกกระจอก เพราะเวลาตีจะดูเหมือนเสียงจ๊ับ ๆ จ๊ับ ๆ ต้องฝึกบ่อย ๆ จนชำนาญ ยิ่งถ้ามือคล่องมากก็ยิ่งตีได้ดี” (ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 24 ตุลาคม 2568) ยกตัวอย่างทำนองเช่น

ทางระนาดเอก (ตระสันนิบาต)

มือขวา	- รั - รั	- - ท	- มี ลม ลง ขวามือ	- รั ม ม ม ม รั ชี
มือซ้าย	- ล - รั	- - - ท	- ท - ม ช ท - ม	- รั ม ล ม ช ท - ช
กลวิธีพิเศษ	นิ้วลูกเดียว		สลับแนกมือ	สละเตาะคู่ 8

ทางระนาดเอก (ตระเซียม)

มือขวา	ร-ม ช-ล ซ-ร ร	ล-ด ม -ด ด	ด-ฟ	ด-ล	ร-ร	ม น ก ส ค ร ร ร ร
มือซ้าย	ด -ด ฟ -ล ร	ซ -ม ร -ด ซ ด	ด-ฟ	ฟ-ฟ	ด-ร	ม น ก ส ค ร ร ร ร
กลวิธีพิเศษ	สลับแถมมือ + วัลลูกเดียว			เก็บแถมมือ		ขยี้ 5 เสียง

อภิปรายผล

การดำเนินงานของระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ให้ไว้ครูตามแนวทางครุฑศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน มุ่งเน้นความสำรวมในการบรรเลงเป็นสำคัญ ช่วงขึ้นต้น ลงจบ และระหว่างเพลงบางช่วงไม่ดำเนิน กลอน ในทำนองเพลง พบการใช้สำนวนกลอนที่มีความเป็นระเบียบเรียบร้อย มีการยึดโครงสร้างทาง เสียงและเสียงลูกตกสำคัญไว้ตามทำนองหลัก กลวิธีพิเศษไม่พบการสอดแทรกระหว่างดำเนินกลอน ส่วนใหญ่เป็นการใช้ตามทำนองหลักและแสดงชั้นเชิงการบรรเลงเท่านั้น บางทำนองใช้การตีสับ ทำให้ทำนองมีความหนักแน่นและโอ้อำมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ยังให้ความสำคัญกับองค์ประกอบอื่น ร่วมด้วย ได้แก่ ลักษณะเสียงต้องมีความหนักแน่นกว่าเพลงทั่วไปเพื่อแสดงถึงพลังอำนาจ และ แนวเพลงต้องมีความกระชับ ไม่ช้าหรือเร็วจนเกินไป รูปแบบการบรรเลงดังกล่าวสอดคล้องกับ ประสิทธิ์ ถาวร (2558) กล่าวถึงการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ไว้ว่า ต้องรักษาโครงสร้างทำนองหลักไว้ เป็นสำคัญ ความสง่างามของทำนองอยู่ที่การวางแนวไม่ให้ช้าหรือเร็วจนเกินไป ผู้บรรเลงต้องมีความ สำรวมกาย วาจา ใจ แล้วถ่ายทอดผ่านเสียงหรือสำนวนกลอนให้บ่งบอกถึงความเรียบร้อยนุ่มนวล แต่ว่ามีพลัง หนักแน่น เรียกว่า “ดีให้เรียบร้อย” หมายถึง การรักษาทำนองให้ดำเนินไปอย่างเรียบร้อย

สม่ำเสมอ และไม่สอดคล้องกับท่วงทำนองของเพลง เช่น บางทำนองบรรเลงดั่งบ้าง เบาบ้าง หรือแทรกกลวิธีอื่นเข้าไปบรรเลงทำนองเพลง เช่น การสลับ ขยี้

จากการศึกษาเรื่องชั้นเชิงการดำเนินกลอนระนาดเอกของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน พบว่าสำนวนกลอนมีความใกล้เคียงทำนองหลัก กรณีทำนองซ้ำมีการปรับกลอนให้เกิดความแตกต่าง โดยเที่ยวแรกพบการใช้สำนวนกลอนเรียบง่ายและใกล้ทำนองหลักมากที่สุด ส่วนเที่ยวสองมีการปรับให้เพิ่มความซับซ้อนมากกว่าเที่ยวแรก สอดคล้องกับงานวิจัยของสุราษดิษฐ์ ศรีสัตย์ขะ (2545) ที่ศึกษาเรื่องการดำเนินกลอนระนาดเอกเพลงเรื่องสีภาษา พบว่าการดำเนินกลอนเพลงเรื่องเป็นเพลงที่เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงแสดงความรู้ความสามารถในการผูกสำนวนกลอน โดยเฉพาะทำนองที่ซ้ำหลายครั้ง ยิ่งบรรเลงด้วยกลอนที่ไม่ซ้ำได้มากเท่าใด ยิ่งแสดงความชำนาญของผู้บรรเลง ดังที่พบว่าในเพลงหน้าพาทย์ กรณีทำนองซ้ำ ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน มีการปรับกลอนระนาดเอกให้เกิดความแตกต่าง แม้ว่าเพลงหน้าพาทย์ไม่ใช่เพลงสำหรับอวดภูมิความรู้ แต่เนื่องด้วยบทบาทของระนาดเอกต้องดำเนินกลอน ผู้บรรเลงจึงควรมีการเรียบเรียงกลอนให้มีความสละสลวยและหลีกเลี่ยงการใช้กลอนซ้ำเดิมมากเกินไป นอกจากนี้ผลวิจัยข้างต้นยังสอดคล้องกับงานวิจัยของ ประวุฒิ อ่ำพุทรา (2563) ที่กล่าวถึงการดำเนินทำนองระนาดเอกของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน ไว้ว่า สำนวนกลอนระนาดเอกของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน มีความเรียบร้อยและมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันในแต่ละประโยค การปรับกลอนให้เกิดความแตกต่างกรณีที่ทำนองหลักซ้ำ การดำเนินกลอนระนาดเอกเที่ยวแรกจะฉายทำนองหลัก ส่วนเที่ยวถัดไปจะฉายทางระนาดเอก ดังที่พบในงานวิจัยว่าเที่ยวแรกกลอนระนาดเอกมีความเรียบง่ายและใกล้ทำนองหลัก ส่วนเที่ยวสองสำนวนกลอนมีความซับซ้อนมากขึ้นตามลำดับ

จากการศึกษาเรื่องการดำเนินทำนองระนาดเอกเพลงร่ำท้ายของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน พบว่าแนวทางการบรรเลงมุ่งเน้นความสละสลวยแต่ยังคงรักษาชั้นเชิงการบรรเลงไว้ ร่ำท้ายแต่ละเที่ยวมีความแตกต่าง ร่ำลาเดียวมีความสัมพันธ์ของกลุ่มทำนองช่วงต้นและท้าย ซึ่งเป็นการใช้ทำนองเดียวกันเพื่อความเรียบร้อย ส่วนร่ำพิเศษมีการรักษาทำนองบางช่วงตามทำนองหลัก กลวิธีที่ใช้มีความซับซ้อนน้อยกว่า สอดคล้องกับงานวิจัยของ เอกพจน์ ฉุนจ้อย (2564) ที่ศึกษาเรื่องกลวิธีการร่ำระนาดเอกของครูไชยยะ ทางมีศรี พบว่าการบรรเลงร่ำพิธีกรรมควรใช้รูปแบบการบรรเลงที่มีความเรียบร้อยและสง่างาม ชั้นเชิงการเรียบเรียงทางขึ้นอยู่กับแนวทางเฉพาะบุคคล สำหรับแนวทางของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน คือ การเรียบเรียงทางให้บางประโยคใช้ทำนองเดียวกัน ทำให้ทำนองมีความเป็นระเบียบมากยิ่งขึ้น บางประโยคเป็นการใช้ตามทำนองหลักเพื่อรักษาความสง่างามของทำนองให้ปรากฏได้ กลวิธีพิเศษมีการสอดแทรกอย่างเหมาะสม และให้ความสำคัญกับช่องไฟ ทำให้การบรรเลงดำเนินไปอย่างเรียบร้อยและสละสลวยมากที่สุด

ข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่องการดำเนินทำนองระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์สามารถต่อยอดประเด็นอื่น ๆ ร่วมด้วยได้ เช่น ศึกษาการดำเนินทำนองแยกตามประเภทเพลงตระ ระหว่งตระประจำองค์ตระสำหรับการอัญเชิญ และตระสำหรับการอวยพร ศึกษาแยกตามรั้วประเภทต่าง ๆ เช่น รั้วลาเดี่ยว รั้วพิเศษเฉพาะเพลง รั้วสามลา รั้วคุกพาทย์ หรือศึกษาความแตกต่างระหว่างเพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู และประกอบการแสดง องค์ความรู้ดังกล่าวควรมีการศึกษาและรวบรวมไว้เป็นหลักฐานสำคัญต่อวงการทางดุริยางคศิลป์ไทยสืบไป

รายการอ้างอิง

- บุญธรรม ตราโมท. (2545). *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*. กรมศิลปากร.
- ประวุฒิ อ่ำพุทรา. (2563). *การดำเนินทำนองระนาดเอกเพลงเรื่องชิงช้างประสานงาของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน*. [วิทยานิพนธ์ปริญญาามหาบัณฑิต]. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
- ประสิทธิ์ ถาวร. (2558). เพลงหน้าพาทย์ในพิธีไหว้ครู. ใน *สำนักศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, หนังสือที่ระลึกพิธีไหว้ครูดนตรีไทย ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พุทธศักราช 2558* (น. 43-45). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุราษดิษฐ์ ศรีสัตย์ขยะ. (2545). *การดำเนินทำนองระนาดเอกในเพลงเรื่องสี่ภาษา*. [วิทยานิพนธ์ปริญญา มหบัณฑิต]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- เอกพจน์ ฉุนจ้อย. (2564). *กลวิธีการบรรเลงระนาดเอกประเภทเพลงรั้วของครูไชยยะ ทางมีศรี*. [วิทยานิพนธ์ปริญญาามหาบัณฑิต]. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.